

VOHUNOVA ŽENA

DARKO ŠTRAJN

Presevanje kolektivne krivde

Med nasledki druge svetovne vojne je politično-kulturno psiho-socialno vprašanje zavedanja kolektivne krivde in travme pri narodih, ki so napolnili pomene pojma vojne s holokavstom, genocidom in popolno destrukcijo mest ter civilne družbe, nazorno rešeno samo v primeru Nemčije. Da je k temu bistveno pripomogel mladi nemški film šestdesetih in sedemdesetih let, ne more biti dvoma. Filmi Schlöndorfa, Fassbinderja, Helme Sanders-Brahms in drugih so v različnih pogledih obravnavali ujetost individualnih usod v nacističnem režimu, psihoanalizirali so zgodovino in izpostavljali mučno soočanje z zgodovinsko resnico. To so počeli v konceptualno dodelani drži posredne politike. »Posredna politika je vrzel ali interludij, ki sprostí prostor za dialektični preskok.«¹ Pri vseh drugih narodih, zlasti pri tistih, ki so se omadeževali z obsežno kolaboracijo v nasprotju z gibanji rezistence, je zadevno vprašanje potlačeno in torej »nerešeno« – ali pa je, še huje, v žargoniziranih repetitivnih diskurzih sodobne skrajne desnice zgodovinsko »revidirano«. V tem pogledu je Japonska specifičen primer. Jedrsko bombardiranje Hirošime in Nagasakija je zapletlo zgodovinsko podobo japonske krivde, saj je »kolektivno kriva« nacija pridobila hkrati status žrtve. Za dimno zaveso atomskih eksplozij pa se je skrilo marsikaj neslavnega in grozljivega v početjih japonske politike in njene soldateske, najprej na okupiranih območjih Kitajske, potem pa še Koreje in indokitskih ozemelj.

Kiyoshi Kurosawa s filmom **Vohunova žena** (Supai no tsuma [Wife of a Spy], 2020), ki mu je prinesel srebrnega leva za režijo na 77. beneškem festivalu, zunanjim poznavalcem japonske udeležbe v drugi svetovni vojni sicer ne razkrija česar koli bistveno novega. Film ustvari svoj presežni učinek z vštetim izrekanjem od znotraj, torej iz konteksta

japonske pozabe, potlačitve, osramočenosti in podobnih drž v modusu nepriznane ali zamolčane krivde. Do tu seveda govorim o kompleksnem zgodovinskem in simbolno relevantnem kontekstu, v katerega se umešča na dejanskih dogodkih temelječa drama zakonskega para Yusakuja (Issey Takahashi) in Satoko (Yu Aoi) Fukuhara. Izhodišče zapleta je, poleg Yusakovega prijateljstva z angleškim poslovnim partnerjem, predvsem njegovo potovanje, ko se kot uspešen mlad poslovnež odpravi v okupirano Mandžurijo ali marionetno državo Mandžuko. Tam se seznani z grozodejstvi kwantunške armade, ki med drugim obsegajo delovanje laboratorija za preizkuse delovanja smrtonosnih bolezni na ljudeh. Ta ključni motiv se skozi preostali potek filma (prve sekvence so uvod s prikazom družinske idile mladega para) prepleta s temami žanrskih filmov, melodrame in političnega trilerja. Dramaturgija se utemeljuje v dialektiki prevar, sprenevedanj, ljubosumnih sumničenj in prebojev dilematične »resnice« na površje. *Vohunova žena* je zvrst filma, čigar nians zapleta in razpleta ne zaupamo nikomu, ki filma še ni videl, torej niti prijateljem, kaj šele da bi jih zapisali v priložnostni kritični zapis. Ne da bi razkrival narativne obrate, pa lahko omenim preboj teme patriotizma v zaostrenem dialogu med zakoncema, ko Yusaku zagovarja kozmopolitski patriotizem, kar končno pomeni, da je izdaja domovine (lahko) patriotsko dejanje, ki vključuje željo, da bi domovina izgubila vojno. Drugi zanimiv element je film v filmu, namreč posnetki spornega japonskega eksperimentalnega centra, ki naj bi jih akter skušal pretihotapiti v ZDA. Jukstapozicija posnetkov laboratorija in domačega filma, ki nastane v igri zavajanj, nedvoumno nakaže refleksivno gesto, ki izpostavlja problem moči filma, da »pove« resnico, hkrati pa poudarja vprašanje, kaj pravzaprav vidi gledalec. Tako je, denimo, jasno, da policija vidi film (čeprav filma ni videla, ampak samo ve za njegov obstoj) kot nevarnost, ki jo je treba zatreti s cenzuro.



1 Bartholomew, Ryan. *Kierkegaard's Indirect Politics, Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2014, str. 1.



Za Satoko je kratki dokumentarec, nasprotno, evidenca o verodostojnosti njenega moža, potem ko ji ta neha prikrivati svoje vohunsko delo.

Velik del filma se pravzaprav gleda kot družinska (melo) drama. V kritiških observacijah sicer lahko zasledimo nespozume glede vizualizacije, češ da naj bi bili zlasti prizori v zahodno modernistično opremljeni družinski hiši zamegljeni, ker je film nastal najprej za televizijo in je bil naknadno adaptiran v kinematografsko verzijo. Če pa upoštevamo genealogijo Kurosawovega izredno raznolikega opusa, se nam pojasni, da gre za stilistično potezo z metaforičnim nabojem. Kiyoshi Kurosawa, ki se je sicer proslavil tudi kot avtor grozljivk, je po izstopu iz okvirov žanra oblikoval svoje filmsko mišljenje po vzorih zlasti Alfreda Hitchcocka in, kar je še pomembnejše, Yasujira Ozuja. Tako je film **Tokijska sonata** (Tokyo Sonata, 2008) povsem neskrita dekonstrukcija in poklon Ozuju ter njegovi mojstrovini **Tokijska zgodba** (Tokyo monogatari, 1953). Da zamegljeni posnetki v *Vohunovi ženi* niso posledice razlogov tehnične narave, je razvidno tudi iz tega, da so na primer sekvence v policijskih interierjih posnete z običajno ostrino. Sekvence idile doma so na podlagi sugestije posredne politike torej »interludiji«, ki zamegljujejo travmatično resnico družbene norosti, to pa lik Satoko v finalu filma jasno opredeli s stališča lastne vsiljene situacije osebne norosti. Rahla zamegljenost sekvenc omogoča prebliske in preboje resnice, ki se prikaže hipno deideologiziranemu pogledu. Kompozicija podob prav tako sugerira zavajajoče geste, vara pogled gledalca in v skrbno premišljenih dokaj redkih retrospektivnih vstavkih ustvarja, deleuzovsko rečeno, kristale resnice, ki se skriva zato, da bi se razkrila v skoraj nezaznavni zlepljenosti diskontinuiranih subjektivnih časov. Posebna značilnost filma pa je še blagi kumulativni suspenz, ki nekoliko krši pravila žanra, katerega uporablja za svoj namen.



Koliko je film za Japonsko občinstvo nemara pomenil kontroveržno gesto, je še posebno vprašanje, na katerega bo odgovor jasen samo, če se bo filmsko odpiranje vprašanja kolektivne krivde na Japonskem nadaljevalo in bo postajalo bolj odkrito kot doslej.

EVOLUCIJA

MARKO STOJILJKOVIĆ

Evolucija sovraštva

Kornél Mundruczó je madžarski filmski ustvarjalec, ki rad poseže po velikih temah. Njegove poante so sicer natančne, a vselej nekoliko preveč očitne. Če bi morali najti izraz, ki povzame njegovo delo, vsaj od mednarodnega preboja s filmom **Beli bog** (Fehér isten, 2014), bi bil to izraz »pretenciozno«. Mundruczóvi filmi kvalitativno nihajo, posamezne rešitve so sicer lahko zelo ustvarjalne, a očitna potreba po pomembnosti obravnavane tematike po navadi deluje kontraproduktivno ter zmanjšuje vtis in iskrene namere, ki jih imata s (so)scenaristko (in partnerico) Kato Wéber.

Filmu *Beli bog* je sledila **Jupitrova luna** (Jupiter holdja, 2017), ki se na podobno pretenciozen, rahlo metaforičen način ukvarja z aktualno temo begunske krize in hinavskim odnosom Evrope do te teme. Mundruczó in Wéber sta se nato lotila razvoja mednarodne kariere s širšemu občinstvu dostopnejšim filmom **Koščki ženske** (Pieces of a Woman, 2020), ki se je po premieri v Benetkah podal tudi v bitko za