

DARA IZ JASENOVCA

MUANIS SINANOVIĆ

Ali je film (p)o Jasenovcu sploh mogoč?

Film **Dara iz Jasenovca** (2020, Predrag Antonijević) je v zadnjih mesecih doživel številne kontroverzne obravnave. Spomnimo: najprej je na portalu IMDb potekala ocenjevalna vojna med srbskimi in hrvaškimi gledalci, naklonjenimi eni ali drugi interpretaciji dogajanja v srhljivem taborišču smrti. Nekateri kritiki so filmu očitali srbsko propagando in karikiranje Hrvatov. Naj takoj povemo, da so te kritike neupravičene. Izhajajo iz tipičnega polkolonialnega odnosa, s katerim etablirane institucije zahoda obravnavajo Balkan. Ta se odraža predvsem v popreproščanju izjemno kompleksnega zgodovinskega razvoja tega dela sveta in pripisovanju esencialnih vlog. Če so Srbi odgovorni za Srebrenico, potem v pogledu Zahoda v nobenem drugem primeru ne morejo biti sami žrtve velikega zločina. Očitek, da film ustaše prikaže kot stripovske karikature, je prav tako nesmiseln. Kdor vsaj bežno pozna zgodbo Jasenovca in pričevanja preživelih, ve, da prikaz zverinstva upraviteljev taborišča ni niti malo pretiran in da so bili ti resnično sadistične karikature na podoben način, kot so prikazani v filmu. Pri očitkih gre znova za nerazumevanje specifičnega odnosa do nasilja in stopnje sovraštva, kar se na prostorih nekdanje Jugoslavije periodično ponavlja. In nikakor ne moremo reči, da film napada Hrvate v celoti; negativne

lastnosti so pravzaprav pripisane izključno ustašem in kompromitiranim nunam, ki so vodile otroško taborišče, medtem ko so ostali Hrvati, od kmetice iz okolice Jasenovca do uslužbenke Rdečega križa, prikazani v dobri luči. Vse to je treba pojasniti, preden se lahko resno lotimo obravnave filma. Njegov problem ni v nacionalizmu, srbski propagandi ali v pretiravanju pri prikazovanju nasilja.

Lahko bi celo rekli, da pri tem najde pravo mero. Brutalnosti upodobi tako, da se jim v njihovi neizrekljivosti ne ogne, obenem pa jih ne spektakularizira. Razmerje med nazornostjo in nakazovanjem je primerno in videti je, da je bilo premišljeno ob vsakem tovrstnem prizoru posebej. Ravno tako filmu uspe prikazati grozljivo klavstrofobičnost taborišč za moške na eni ter za otroke in ženske na drugi strani. Odločitev, da se skoraj ves film odvije v njih, je v tem smislu dobra. Edini preostali dogajalni prostor je okolica pri prevozu v taborišče in ti prizori uspejo zgraditi ustrezno vzdušje. Pred nastopom skrajne okrutnosti dosežejo, da žrtve v našem pogledu dobijo dostojanstvo ljudi z zgodovino ter osebnimi in kolektivnimi zavezami. Prizor, v katerem prebivalstvo na poti v Jasenovac, zaprto v vagonu, poje ljudsko pesem, je izjemno ganljiv. Ima pomembno vlogo pri tem, da film ne zabrede v razosebljeno viktimizacijo, saj uspe srbski etnični skupnosti brez kakršnihkoli znakov cenene patriotizma pripisati voljo, skupno občutje in mu dati – dobesedno – svojstven glas.

V ustvarjanju taboriščnega vzdušja ima veliko vlogo barva. Stalna prisotnost nekakšnega žolttega nadiha nakazuje posebno postaranost, postaranost zemlje, ki mora prenašati tolikšno zlo, postaranost otrok, ki so z njim neposredno soočeni, postarano plehkost nacionalizma, postaranost poznega človeštva, ki je zmožno takšnih sistematičnih zločinov. Obenem pa tudi vlažnost in močvirskost dogajanja ob Savi. Zdi se, kot da iz vseh strani prihaja žaltava nagnitost.



Prav tako moramo izpostaviti odlično igro Biljane Čekić, ki je za svojo prvo vlogo upodobila naslovno junakinjo, deklino, ki se trudi, da bi njen brat, dojenček, preživel v nemogočih pogojih, zato nase prevzame vso težo enega najgrozljivejših krajev v zgodovini. Igralka z bosanskega podeželja, ki je bila izbrana na avdiciji, je izjemen talent.

Najmočnejše plati filma so torej njegov realizem, njegova estetika in okusno prikazovanje etnične zavesti žrtev ter nekatere igralske predstave. Kot v mnogih sorodnih primerih pa se pojavlja vprašanje, ali je grozote sploh mogoče upodabljati, ne da bi zdrsnili v banalizacijo. Pri tem se lahko spomnimo polemik o Spielbergovem **Schindlerjevem seznamu** (Schindler's List, 1993) v primerjavi z Lanzmannovim filmom **Shoah** (1985). Ali je Spielbergov film neizrekljivo spremenil v spektakel? Tu imamo Adorna, ki trdi, da po holokavstu poezija ni mogoča, in velikega judovskega pesnika Celana, katerega starša sta umrla v holokavstu in je o tem pisal na jecljajoč, zamračen način, na meji jezika, a so ga nekateri nemški povojni pesniki obtožili, da je v *Fugi smrti*, enem največjih literarnih spomenikov shoahu, uporabil fašistični ritem. Vsi poskusi, da bi o taboriščih spregovorili na ravni umetnosti, so sprožili in sprožajo debate, zato je jasno, da se tu srečujemo z neko zagato, z mejo upodabljanja.

V tem smislu *Dari iz Jasenovca* spodleti. Film je pri iskanju rešitve preprosto len. Zdi se, da narativne rešitve za prikaz teme niti ne išče posebej. Na eni strani imamo popolno, neizrekljivo podreditev, na drugi idejo volje in želje, ki premagata vse ovire. Pri tem ne gre za to, da bi bila rešitev, ki jo film prikaže, povsem nemogoča; niti ne za to, da bi bila metafizika v njenem ozadju lažna ali da bi jo morali preprosto zavreči kot sentimentalno ostalino. Težava je, da je narativno prikazana preprosto šibko; da ob soočenju s skrajnimi vprašanji smisla in zla ne posveti potrebne pozornosti njihovi kompleksnosti; da neznanskemu trpljenju postavi nasproti določeno sentimentalnost, nasproti desetstisočim žrtvam pa nekaj človeških usod kot rešitev brez dobre utemeljitve. Zato je sporočilo filma dokaj težko zares verjeti.

Pomen *Dare* lahko razumemo predvsem na dveh ravneh: kot pogumen poskus posneti film o enem najbolj travmatičnih dogodkov v zgodovini južnoslovanskih narodov ter kot izobraževalno gradivo. Da, ogled je gotovo priporočljiv, in to zaradi ozaveščanja, pri čemer ima filmski medij neprecenljivo vlogo, saj nas z vizualno postavitvijo v prostor in rekonstrukcijo infrastrukture na fenomenološki ravni približa dogajanju na način, ki ga drugi mediji ne zmorejo; vsaj



deloma podre steno nepredstavljalivosti, ki jo v naših mislih ob branju pričevanj postavlja groza.

Spodletelost (vsaj delno) na umetniški ravni pa filmu težko očitamo prav zaradi tega, večkrat omenjenega razloga: tema se nahaja na mejah izrekljivega in za vsako artikulacijo posebej zahteva svojstven izum neke nove govornice.

MANK

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

Pokončni državljan Mank

Mank (2020, David Fincher) je film, ki se strašno trudi. Trudi se na jasen in sledljiv način predstaviti kompleksne družbeno-politične okoliščine med nastajanjem scenarija *največjega filma vseh časov*, **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles). Trudi se naslikati portret spregledanega avtorja *Kana*, scenarista Hermana J. Mankiewiczza, in ponuditi v premislek staro vprašanje o avtorstvu pri filmu. (*Mank* je deloma odmev 50.000-besednega eseja »Raising Kane«, v katerem kritičarka Pauline Kael zagovarja tezo, da je pravi avtor *Kana* Mankiewicz.) Nazadnje, film sam se trudi vzbuditi vtis estetike hollywoodskih filmov 30. in 40. let. A glede na zastavljene ambicije novi Fincherjev film večinoma pogrne. Zdi se, da težava ni v razvejanosti ali obsegu Fincherjevih interesov (in interesov njegovega očeta, Jacka