

dekletovemu obrazu obrača za 180 stopinj, kot da bi šlo za režiserjev (malce zaletav) poskus sporočanja, da se bo na glavo kmalu obrnilo tudi Chiarino življenje. Na podobno zgovoren način deluje tudi zvočna podoba filma, ki v ključnih trenutkih (ko se denimo oče odpelje uredit mafijske posle ali pa ko zgori njegov avto) skozi šum, zamegljenost in bobnenje odseva dekletovo zmedenost in čustveni nemir, občasno celo uspešnejše kot vizualna podoba filma ali njegovi dialogi.

Podobno pridejo do izraza tudi občasne dolge, počasne kader-sekvence, s katerimi film vendarle ostaja sorazmerno zračen in odprt ter pri Chiarinem (samo)raziskovanju nikoli ne deluje preveč vsiljivo. Kot lahko nakažejo že kadri trajektov, tovornih ladij ali pomolov, pa tudi motivi, kot sta vozniški izpit in tek, gre deloma za film tranzicije, kakršno najstništvo predstavlja že samo po sebi, v kontekstu živahne Kalabrije in nestanovitnih življenj Romov, beguncev in mafijcev pa še toliko bolj. Ko se izkaže, da je Chiarin oče na begu pred policijo, to za deklet prehod v odraslost precej pospeši, v ospredje pa pride njen stoično aktiven odziv na težko situacijo, iz česar film črpa svoj pripovedni naboj. Pri tem uspe režiser vzdušje in suspenz graditi brez pretirano dramatičnih pripovednih zasukov, denimo že s tem, ko Kalabrijo prikaže kot skrajno deževen, vetroven in negostoljuben kraj, s čimer lahko malce spomni na temačno, hladno, nazadnjaško dogajalno okolje filma **Na sledi očetu** (Winter's Bone, 2011, Debra Granik), še ene natančne študije dinamike med hčerjo in izginulim očetom.

Pri obeh filmih bi lahko kljub najstniški glavni junakinji opazovali tudi umikanje od standardov mladinskega filma, kar se kaže že v večplastnosti prikazanih likov in v odsotnosti jasnega didaktičnega elementa. Scenarij filma *Chiara* z mafijci ne simpatizira in ne skriva družbenih posledic njihovega početja, kljub temu pa jih ne demonizira, temveč jih obravnava v kontekstu kompleksne kulture južne Italije. Ko socialna delavka Chiari ob premestitvi v nadomestno družino pove, da bo zdaj prišla v svet, »poln vrednot«, lahko to beremo kot scenaristično opozorilo na nerazumevanje, ki ga povprečni Italijan kaže do orisanega, z močnim vrednotnim sistemom zaznamovanega sveta mafije. Če mafijo dojemamo le v kontekstu dihotomije med dobrim in zlim, prezremo, da je v svojem delovanju pravzaprav utemeljena na strogem spoštovanju specifičnih omejitev (etičnih in častnih), vezanih na principe povezanosti, neizdajanja, žrtvovanja, družine ipd. Za 'Ndrangheto je na splošno zelo značilno upoštevanje principa krvnih vezi, s čimer se v film, osredotočen na hčer mafijca, prikrade tudi vidik medgeneracijskega prenosa. Ko Chiara v

navalu instinktivnega maščevanja napade romsko vrstnico, pa tudi s tem, ko se odloči resnici o očetu priti do dna, se po eni strani kaže njena želja preseganja pričakovanega vedenja lokalnih deklet, po drugi pa morda vendarle še njena nezmožnost preseganja privzgojenih idealov častnega življenja.

Kulturni antropologi so se v zadnjih desetletjih vsaj delno umaknili od poenostavljenega dojemanja kultur skozi prizmo specifičnih karakternih značilnosti ali tipičnih čustvenih odzivov. Z vzponom fleksibilnega neoliberalizma, globalizacije in vse hitrejšega prenosa kulturnih elementov so posplošene primerjave postale zastarele, kulturo pa se preučuje predvsem kot kompleksen, fluiden sistem interpretiranja in simboliziranja družbe. Na ta odprti način uspe prikazano, pisano kulturno okolje zajeti tudi film *Chiara* – navsezadnje se nasloni že na prva dva dela kalabrijske trilogije, iz katerih črpa celo nekaj (stranskih) likov in dogajalnih lokacij (npr. Ciambro), s tem pa tudi pripovedne motive, kot so begunstvo, rasizem in marginalizacija. Morda bolj kot na ravni tipičnega mladinskega filma lahko torej *Chiara* razumemo kot vrhunec impresivne tridelne antropologije Mediterana, hkrati pa kot vizualno in idejno prepričljivo avtorsko delo, ki uspe v duhu seči daleč onkraj lokacijskih, generacijskih ali žanrskih omejitev.

TELESCE

VERONIKA ZAKONJŠEK

Do prvega (v)diha

Piše se leto 1901, ujeta na preseku med tradicijo in modernizacijo; mitologijo in znanostjo. Čas, ko se tektonski premiki civilizacije že tiho svetlikajo na obzorju, a življenje na periferiji še vedno diktirajo evangelijski spisi in magični miti, ki se zunaj dosega duhovniških avtoritet ustno prenašajo med vaščani. V ta časovni kontekst nas subtilno ponese **Telesce** (Piccolo corpo, 2021), celovečerni prvenec italijanske režiserke Laure Samani, kjer v mediteranski ribiški vasici eno najvišjih avtoritet še zmeraj vzdržuje katoliška cerkev. Cerkev, ki ljudem v trdih, negotovih življenjskih pogojih ponuja enega redkih mehanizmov opore, a vselej pod svojimi rigidnimi, mizoginimi zapovedmi, ki nehumano diktirajo, za kom



žalovati, koga posvečeno pokopati ter sprejeti v svoj prostor večnega raja, spokojnega miru.

Ko se Agati rodi mrtvorojena hčerka, pred nami tako kot prepad zazeva okrutnost institucije, ki je do leta 2007 zapovedovala obstoj limba, tega vmesnega, nikogaršnjega prostora za nekrščene, prehitro umrle otroke. A Agata, močna ženska pokončne drže in odločnega pogleda, tovrstne usode svoje prvorojenke ne sprejme, čeprav moški, ki jo obkrožajo, njeno bolečino vztrajno zanikajo. »Ne more biti pokopana v posvečeno zemljo, če ni zadihala,« jo neprizadeto odslovi duhovnik. »Rodila boš nove otroke,« vdano v usodo skomignje njen mož. A ženske okoli nje razumejo. Ko ji vaška ženica med plešočimi bilkami visoke trave tako prišepne o čudežnem kraju, ki mrtvorojenim omogoči prvi (in zadnji) (v)dih, Agata zato ne razmišlja dolgo: hčerko izkoplje iz neoznačenega, neimenovanega groba, ukrade čoln ter se s čez hrbet opasanim telescem, ki je bilo še dan poprej del nje, odpravi na težko romanje proti severu države.

Skozi interpretacijo fenomenologije zaznave Mauricea Merleauja-Pontyja je njeno telo sredstvo, ki ji daje svet, jo vključuje v interakcijo z okoljem ter ji daje podlago za odnosnost do okolice. A njeno telo, njen svet, je predvsem vir bolečine, krča žalosti in žalovanja, ki popolnoma pogojujeta njen obstoj, ko si brez navigacije, poznavanja terena ali primernih oblačil za alpsko podnebje končne destinacije utira pot po gozdnih poteh, strmih, vse bolj goratih vzpetinah, prašnih vozniških poteh in srhljivo temačnih rudniških tunelih. Njeno telo krvavi, ob izgubi krvi počasi bleedi, laktira, jo boli, od premraženih okončin skeli. Njen obraz je izžet, pod očmi nosi temne podočnjake, za nohti plast prsti. Skozi njeno telesnost, brez posebnega zanimanja za osebno, čustveno stisko, ki jo Agata bije v notranjosti, pa jo ne nazadnje doživlja tudi okolica: ko jo mimobežni popotnik Ris skuša prodati za doviljo; ko ji kot ženski vraževerno prepovedujejo vstop v

jamo; ko neznane ženice oskrbijo njeno od poroda izmučeno in obnemoglo telo, pričakujoč takojšnje plačilo. Tej telesnosti pa preišljeno sledi tudi kamera, ki se z občutkom giblje z njo ter s svojo prisotnostjo iz roke ves čas subtilno sugerira telesno in duševno zahtevnost te romarske poti.

Naturalistična fotografija Mitje Lična v objektiv tako precizno lovi elemente spreminjajoče se pokrajine, medtem ko se Agata iz domače obmorske vasi, polne odprtih razgledov in travnatih jas, trmasto premika proti Alpam, mrazu ter svojemu prvemu pogledu na sneg. Senzoričnost filma dopolnjuje tudi preišljeno dodelana zvočna slika, polna zvokov narave, bučanja vetra, morskih valov, petja ptic in cerkvenih zvonov. Pokanja vejic pod Agatinimi nogami, šelestenja trave in komornega petja ženic med vaškimi ritualnimi obredi. Subtilno dopolnjevanje zvoka in slike pa pride dokončno do izraza ob vstopu v rudarski rov, kjer v popolni temi poslušamo le zvok dihanja in kamenja pod nogami, dokler nam komaj slišno prasketanje laterne počasi ne izriše obrisov Agate in njenega naključnega sopotnika Risa, ki ujeta v temi labirintskega predora sanjata o morju, njegovi neskončnosti, vonju, valovih in okusu soli, ki ga pušča na koži. O njegovi razburkanosti in prostosti, o kakršni lahko, vsak na svoj način ujeta v okove lastne telesnosti, le (po)tiho sanjata.

»Če nimaš imena, je tako, kot da ne obstajaš,« na neki točki pripomni Agata, misleč na neimenovano telesce, ki ga nosi na hrbtu. A izjava subtilno komentira tudi Risovo fluidno, spolno nedefinirano identiteto popotnika, ki se brez pravega doma in družine s priložnostnim spletkarjenjem prebija čez življenje v divjini. Pa vendar se njegov lik, ki ob stiku z Agato postavi v ospredje tudi čudovito prepletanje furlanskega in beneškega narečja ter ohranja avtentičnost časa in prostora pred unifikacijo Italije (pred nasilnim poenotenjem jezika in začasno prepovedjo uporabe dialektov), nikoli ne razvije do

končnega potenciala. Gre za osebo, ki je v iskanju avtonomije in popotniške svobode v času, ko ženskam pogosto ni bilo dovoljeno potovati, prevzela moško identiteto? Ali gre, kot nam narekuje sodobno branje zgodbe, za usodo trans osebe na prehodu v dvajseto stoletje?

A konec, brez prave bilke upanja ali utehe, da je bilo našim ženskimi prednicami v življenju kadarkoli kaj lažje, nas potolče, potre. Skupaj z Agato potonemo v ledeno jezero, kjer se v sanjski sekvenci podhlajene smrti »antigonska« mati končno združi s svojim otrokom in dočaka svoj mir. Spokojnost, ki je bila ženskam teh generacij, večnim plačnicam dolga izvirnega greha, v času življenja vselej odtegnjena, zanikana.

TOVE

VERONIKA ŠOSTER

Kaj je prava umetnost ali bodi moj Mumin

Tove Jansson (1914–2001) je bila finska pisateljica, slikarka in karikaturistka švedskega rodu, ki je dosegla svetovno prepoznavnost s svojimi okroglimi belimi bitji, podobnimi nilskim konjem, imenovanimi Mumini. Če so prikupna bitjeca iz Mumindola začarala in očarala odrasle in otroke vsepovsod, je manj znanega o njihovi stvariteljici in njenem presenetljivem življenju. Nekaj te praznine tako zapolni prva biografska drama o njej, naslovljena preprosto **Tove** (2020), ki jo je režirala Zaida Bergroth, ogledali pa smo si jo lahko na letošnjem 37. Festivalu LGBT filma, kjer je prejela nagrado publike. Glede na to, da gre za biografski film, zajema precej kratko obdobje v življenju Tove Jansson, in sicer 40. in 50. leta prejšnjega stoletja – kmalu postane jasno, da je prav čas zgodnje odraslosti zanjo formativen tako na osebni kot poklicni (umetniški) ravni. Ta pristop je precej dobrodošel, saj si lahko zgodba vzame dovolj časa za poudarke, vzdušje ter res zavzeto in večplastno obravnavo srečanj, dvomov, dilem in uspehov tistega časa.

Tove, ki jo predano in hipnotično odigra Alma Pöysti, najprej srečamo v ateljeju, kjer skicira Mumintrola. Ko njeno

sličico opazi oče, sicer priznani kipar Viktor Jansson, takoj komentira, da »to ni umetnost«, in na Muminovi glavi pusti zamazan prstni odtis. Ta madež se metaforično preslika v Tovejino dožemanje same sebe in lastne umetnosti, ki jo začne deliti na pravo (njene slike) in otročjo (Mumini) – čeprav na neki zabavi komentira, da je kiparsko delo njenega očeta »grozno konvencionalno«. Ta drobnost trenutka, ki nas uvede v film, je med najbolj bistvenimi za razumevanje njenih dvomov in frustracij ob lastnem ustvarjanju, ki so se pojavljali še nekaj časa. Povedno je, da Mumine vedno skicira na drobno, kot bi se jih sramovala; nekajkrat tudi komentira, da ji le odvrtačajo pozornost od njenega pravega dela. Odnos do njih se spreminja počasi, najprej skozi pozitivne odzive bližnje okolice, potem pa še skozi odzive širše javnosti, ko z njimi zaslovi. Film je ravno dovolj prepreden z Mumini, da filmske zgodbe ne zaduši in je ne banalizira, jo pa na pravih mestih poantira. Tako je oboževalcem podarjenih nekaj prizorov o navdihu za posamezne like iz Muminov; Njuhec nastane ob druženju s partnerjem Atosom Wirtanenom, Tamslan in Živslan pa se rodita ob jezikovnih igrarh z njeno ljubljeno Vivico Bandler. Čudovito je tudi, kako film obudi v življenju prvo gledališko predstavo z Mumini, *Komet prihaja* iz leta 1949, ki je bila skupni projekt Vivice (režija) in Tove (scenarij, kostumi, scenografija).

Tovejine dileme so pospremljene tudi z nekaj humorja; na smeh ji gre recimo ob ideji, da bi »z risanjem stripa za socialistični časnik« jezila očeta. Sicer pa je očitno, kako se počasi navaja na uspeh Muminov in kako jih vzame za svoje ter se jih neha sramovati – največji uspeh iz časa, ki ga obravnava film, je zagotovo podpis pogodbe s Charlesom Suttonom leta 1952, ko so začeli izhajati v londonskem časopisu *Evening News*. Od takrat se ji nedvomno odpre, čeprav se še vedno počuti, da »kot umetnica ni uspela«, kar spremeni čustven dogodek po očetovi smrti. Mama ji namreč ob

