

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 državljani 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



Fincherja, ki je scenarij napisal), vprašljiva je predvsem izvedba. In to Fincherjevemu pregovornemu perfekcionizmu in obsedenosti z nadzorom navkljub.

Mankiewicz je bil, po opisovanju Garyja Oldmana za Deadline, kompleksna osebnost – (visoko)funkcionalni alkoholik, egocentrik s slabo samopodobo, prežemala sta ga sram in samopomilovanje ... Nekaj te kompleksnosti je sicer v filmu mogoče zaznati, predvsem v trenutkih, ko se mu pred očmi razgrinja umazana plat hollywoodske elite. A kaj hitro se začne dozdevati, da ga Fincherja poskušata napraviti preveč všečno nevšečnega, karizmatičnega, duhovitega itd. Prizor z njegovim izstopanjem iz avtomobila in *slapstick* s padcem na voziček s prtljago na primer nakaže kvazikarizmatičnost, ki se v nadaljevanju pojavi malodane pri vsaki njegovi izstreljeni enovrstičnici (»vsak trenutek mojega življenja je zahrbtn«). Na *cringe* sentiment pa že meji recimo trenutek, ko Mankiewicz šefu studia MGM, Louisu B. Mayerju, po njegovi uporabi idioma »pissing in the wind« odvrne z: »Lepo rečeno.«

Podobno plitev izpade tudi Orson Welles. Z nekaterimi fotografskimi prijemi – neostrino, dramatičnimi svetlobnimi poudarki, snemalnimi koti s strani in od zgoraj, zaradi katerih je njegov obraz mogoče videti v delu ali pa sploh ne – je prikazan le kot mitska figura. Arogantnost, vzkipljivost in druge lastnosti, ki jih je na prvo žogo mogoče povezati z njim, ga v *Manku* sestavljajo v karikaturu brez globine.

Veliko je trenutkov, kjer je mogoče zgolj prepoznati namero – ne pa je tudi doživeti. Izvirna glasbena spremljava Trenta Reznorja in Atticusa Rossa, ki nekoliko spominja na filmsko glasbo Bernarda Herrmanna (skladatelj tudi pri *Kanu*) in mestoma deluje kot samostojni džez komad, do neke mere res pomaga pričarati obravnavano obdobje in večinoma tudi uspešno služi kot dekorativno vezivo med sekvencami. Vseeno pa se recimo v ekspozicijskem prizoru

odnosa Mankiewicza in njegove žene Sare glasba zdi odveč. Medtem ko se cinično spominjata medenih tednov in ga Sara slači ter pripravlja na nočni počitek, se vrti umirjen »lounge« džez, ki le podčrtava, kar je mogoče videti že v sliki – da je ravno navidezna ciničnost in naveličanost močna ljubezen v praksi. Glasba sugerira vzdušje, a namesto da bi ga intenzivirala, učinkuje nasprotno; podobnih sugestij je namreč preveč, ne zlepijo se.

Glasba Reznorja in Rossa je podvig, podoben spremljavi Ludovica Bourcea za *Umetnika* (*The Artist*, 2011, Michel Hazanavicius). Spremljava tam popolnoma deluje, pri čemer je verjetno ključno, da *Umetnik* specifično filmsko estetiko natančno imitira, *Mank* pa poskuša skozi nov način oblikovanja in sodobne rešitve priti do videza, ki bi spominjal nanjo. Nekatero rešitve pri tej estetski napol imitaciji – ali, če uporabim besedo, ki se pri takšnih filmih vselej pojavi: *hommage* – *Mank* dobesedno citira ali parafrazira. Deluje na primer zatemnitve (in odtemnitve) med sekvencami, ki jih motivira ugašanje luči v prostoru, pa oznake na filmskem traku tik pred koncem zvitka, navsezadnje tudi zvočni miks, zaradi katerega ima zvočna struktura *Manka* (predvsem glasovi) vselej nekakšen rahel odmevajoč, ozek odtis. Na drugi strani se preostale režijsko-snemalske rešitve zdijo nekonsistentne, na pol poti med stilizacijo in konvencionalnim pristopom. Malce ceneno deluje ekspozicijska sekvenca Louisa B. Mayerja med sprehajanjem po površinah studia MGM z Mankiewiczem in njegovim bratom. V podobnih dolgih kadrih, pri katerih kamera v rahlo spodnjem snemalnem kotu (da Mayerja napravi mogočnega, kakopak) zajema Mayerja in Mankiewicza in se jim z vožnjo nazaj umika.

Zdi se, kot da se stilizirani trenutki ne povežejo najbolj gladko s statičnimi in mestoma nevrotično gibljivimi plan-kontraplan prizori. Tako se kot vsiljivec na zabavi ob volitvah za lokalnega guvernerja pojavi krasna montažna

sekvenca z dvojnimi, trojnimi ekspozicijami, prelivani, popačenji, zrcaljenji, slikovnimi učinki, s katerimi se ena podoba na drugi pojavi npr. v obliki kroga itd. Sekvenca, ki so jo zagotovo navdahnile montažne mojstrovine Slavka Vorkapića, ima dvojen namen – poustvari občutje alkoholiziranosti in hkrati dodatno namigne na Mankiewiczjev naraščajoč prezir do okolice, tj. studijskih in medijskih mogotcev, ki lahko, kot se začne zavedati že prej, z nekaj posnetimi obzorniki prikrojijo javno mnenje in skozenj lokalno politiko v njihov prid. Scenarij za *Kana* se potem izide kot politična gesta.

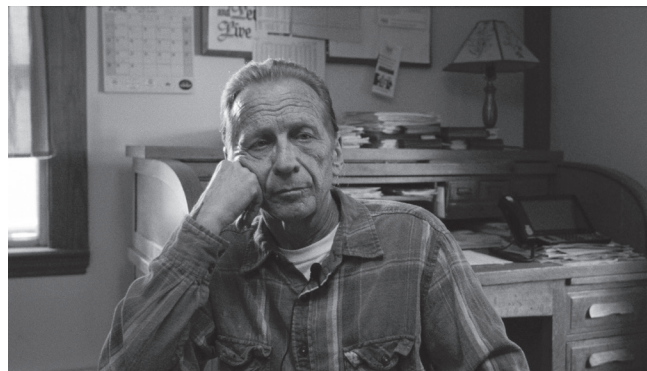
Mank se torej ne ukvarja zares z vprašanjem, kdo v dvojici Welles-Mankiewicz si je bolj zaslužil tistega edinega oskarja, ki ga je *Državljan Kane* prejel. (Na vprašanje, zakaj sta pod scenarij podpisana oba, sicer ponudi povsem zadovoljiv odgovor: »To je čar filma«.) Napravi pa poudarek v zvezi z osnovnim vzgibom, zakaj je *Državljan Kane* sploh nastal – iz pokončne, plemenite države in občutljivosti na politično funkcijo filma in filmskega. Tu bi se lahko skrival subverzivni potencial *Manka*, sploh če povlečemo vzporednice med monopoliziranim starim Hollywoodom »Velikih pet« in današnjo kinematografsko krajino velikih platform, ki vzpostavljajo nove oblike vertikalne integracije in svoj monopol. A tudi tega nastavka, kot številnih drugih, ne razvije zares. Navsezadnje, na embalaži piše »Netflix«, zato do vsakršnih kritičnih sporočil v *Manku* velja ostati zadržan.

ZVOK METALA

BOJANA BREGAR

Moč človeka v tišini

Zvok metala (*Sound of Metal*, 2020, Darius Marder) je eden najboljših filmov lanskega leta in eden najbolj zaslužnih kandidatov, ki se letos, v teh čudnih časih, potegujejo za oskarja. Njegove odlike so izjemna igra protagonistov, na videz minimalne režijske intervencije, ki film obdajo z avro realizma, ter občudovanja vredne, zrele scenaristične odločitve, zaradi



katerih je končni rezultat humanistično naravnana, srce parajoča zgodba o ponosu in ponižnosti, izgubi in iskanju, jezi in transformativni moči skupnosti.

Protagonist filma je Ruben, bobnar avantgardnega metal benda Blackgammmon, v katerem je poleg njega še vokalistka, njegova punca Lou. Njun bend je na turneji sredi ZDA in od mesta do mesta se vozita – kot se za turneje spodobi – v elegantnem RVju, ki je tudi njun dom in prenočišče na poti. Na enem od koncertov Ruben nenadoma izgubi sluh. Njegovo stisko doživimo skupaj z njim tudi gledalci, ki slišimo to, kar sliši sam – v enem samem hipu praktično ničesar več. V upanju, da je oglušujoča tišina zgolj nekaj, kar bo mogoče ozdraviti, se Ruben odpravi k specialistu, ki pa zanj nima dobrih novic. Ruben je gluha za vedno. Edina luč v tem tunelu je naprava, ki mu morda povrne nekaj sluha, toda zanjo mora odšteti znatno vsoto denarja. Rubenov sprva skuša vse skupaj ignorirati in svoji puncici predlaga, da dokončata turnejo. Toda ona ima druge skrbi; Ruben je namreč bivši odvisnik. Lou se po pomoč obrne k njegovemu mentorju Hectorju, ki jima predlaga, naj odpotujeta v Missouri, kjer deluje posebna skupina za gluhoneme odvisnike, ki potrebujejo pomoč. Ruben nerad sprejme pomoč, toda Lou mu postavi ultimat, zato ji obljubi, da bo poskrbel zase. Priključi se skupini, ki jo vodi umirjeni, vendar odločni Joe, vojni veteran in bivši alkoholik. Tudi sam je gluhonem in Rubenu takoj na začetku pojasni, da v njegovi skupnosti biti gluhonem ne pomeni hendikepa, ampak zgolj življenje na alternativnem, enakovreden način v družbi, ki sliši. Ruben se tako sooči z mesecem dni življenja na izoliranem posestvu, kjer ima pred seboj le eno nalogo – naučiti se biti gluha.

Čeprav nam *Zvok metala* predstavi Rubena kot osrednjo točko, za nas do konca ostane več ali manj neznanec. Ni nam dano vedeti skoraj nič glede njegove preteklosti,