

### Nebo in morje

Cristinine oči v dolgih, odmaknjenih zrenjih izžarevajo neko elementarno eksistencialno stisko, saj takšnega tempa, fizičnega dela za preživetje, prvih znakov staranja in neprestane človeške bližine enostavno ni več vajena. Simbol te odmaknjenosti v oddaljene misli o izgubi je vedno prisotno morje, ki jima z Raffaelejem kot ribičema nudi preživetje, hkrati pa ponazarja neusmiljen tok narave in časa, ki mu tudi nekoč neusmiljena Nikita ne more ubežati, kar ji povzroča nelagodje. Vajena pa ni niti lastne prostosti, ki zdaj ni več pogojena z mafijskimi zaprisegami, strahospoštovanjem, policijo, sodišči in pazniki, ampak z njo samo in njenim prilagajanjem življenju v partnerskem in družinskih odnosih, v katerih njene oči zaživijo: v nežni ljubezni, goreči jezi ali boleči negotovosti. Odnos z Raffaelejem je vidno ljubeč, a hkrati tudi težaven, saj ga morata na novo zgraditi, pri tem pa se spopadata z vsemi negotovostmi dolge ločenosti in bližajoče se starosti. Podobno mora na novo stopiti v vlogo matere in babice, pri čemer se mora odpovedati vlogi tiste, ki vse nadzira, in se soočiti tudi s čustvi svojih hčera ob njuni stiski, ko sta jo izgubili. Simbol te dinamike svobode in nesvobode je pogled v obmorsko nebo, h galebom, ki prosto letijo in tako ponujajo kontrast Cristinini prizemljenosti in mestoma ujetosti.

### Angeli in demoni

»Dragi, pogodila sem se s hudičem. Rekel mi je, da me bo spustil v pekel, če lahko iz pekla izvlečem tebe,« je na pol v šali v prijateljski družbi začela razlagati Cristina, saj tudi njen Raffaele očitno nima najbolj zgledne preteklosti. Raffaele je na to odvrnil: »Jezus mi je rekel: 'Ti si demon. V tem trenutku te bom spremenil v angela, ampak moraš življenje posvetiti temu drugemu demonu. Postal boš angel in tudi njo boš spremenil v angela. Odvzel ji boš vse zlo.' In to sem storil.« Čeprav ta pogovor zveni pretiran, na neki način skriva bistvo Cristine Pinto. Do tega filma smo poznali predvsem njeno demonično plat, ki so jo množično razkrivali številni italijanski mediji, pisci, pa tudi že nekaj dokumentarnih filmov in serij o Camorri ter kamorističnih ženskah. Z Gačićevim filmom pa smo dobili vpogled v njeno človeško plat, ki združuje tako angelske kot demonske poteze njenega življenja.

»Ko sem razmišljal o sodelovanju in snemanju osebe, ki ji na primer ni bilo težko ustreliti človeka v nogo in je odsedela kazen za dva poskusa umora, sem – kot vedno – v nasilju posameznika videl cikel nasilja, ki se dogaja skozi njegovo

življenje. Ljudje niso slabi sami po sebi in tudi Cristina se ni rodila kot slab človek. To je posledica njenih izkušenj iz mladosti. Rodila se je na ulicah Neaplja, kjer je šestnajstletna že pokrivala celotno šolsko igrišče in s tremi podrejenimi preprodajalci prodajala hašiš. Če pogledaš globlje, ne bi bila takšna, če že njena družina in bližnja okolica, v kateri je živel, ne bi bili povezani z mafijo in bili del tega kroga nasilja. Če bi bil postavljen v takšne življenjske okoliščine, bi to, kar je postala ona, lahko postal vsak. Njej ni žal za nič, kar je naredila, a ničesar od tega več ne bi ponovila.«

Strah in spoštovanje, ki sta gonilo Cristininega življenja, sta se preslikala tudi v njeno življenje po kriminalni in zaporniški preteklosti. Strah, ki ga prej ni smela kazati, se je zdaj pretvoril v strah pred življenjem in smrtjo, ki ga nosimo vsi in ki ga njene oči ne morejo skriti. Hkrati jo še naprej spremlja spoštovanje, ki se je po eni strani rodilo iz strahu in spominja na pretekle čase, hkrati pa priča tudi o njeni neupogljivosti, ki je ne moreš pridobiti z nasiljem. To je začutil tudi avtor: »Zapor jo je spremenil, jaz pa lahko rečem, da sem jo skozi leta na neki način sprejel in se v njeni družbi počutil dobro. Imela sva tudi konflikte in zapletene čustvene situacije, kar je z osebnostjo, ki vsak dan uživa ksanaks in zjutraj pokadi džoint, da se pomiri, neizbežno. Šele po treh letih sem izgubil toliko strahospoštovanja pred njo, da je nisem upošteval, ko mi je rekla 'basta!' in jezno z udarcem po mizi prekinila snemanje, in kdaj pustil teči kamero vsaj še nekaj sekund, saj sem tako dobil boljši kader.«

DIEGO MARADONA

JERNEJ TREBEŽNIK

## Maradona za zamudnike

»Ne veste, kaj zamujate« je nekdo zapisal na zid neapeljskega pokopališča, ko se je mesto predajalo dvomesečnemu slavu ob osvojitvi prvega naslova italijanskega nogometnega prvaka leta 1987. Zgodba o nogometni genialnosti,

pomešani z ekscesnim uživaštvom, pa tudi s političnimi napetostmi tistega obdobja, je bila tako dobra, da je bilo lahko žal vsakemu, ki jo je zamujal. Da pa bo dosegla vsaj tiste, ki smo prišli kasneje, je letos poskrbel ključni biograf sodobnega filma, Asif Kapadia.

Dogajanje v nogometnem svetu je bilo v osemdesetih markantno predvsem zato, ker je prinašalo odsev družbeno-politične situacije svojega časa. Po drugi strani pa ga je mogoče z lahkoto razumeti, ker je bilo tesno povezano z osebnostjo in delom enega samega posameznika. Diego Maradona, argentinski nogometaš, ki ga večina označuje za najboljšega nogometaša vseh časov, je bil tisti, ki je Napoli z roba italijanske prve lige tako rekoč lastnoročno popeljal do »Scudetta«, in hkrati tisti, ki je z Argentino nepričakovano osvojil naslov svetovnega prvaka. Vsaj toliko prahu, kot ga je dvigal z nogometnim znanjem, pa je dvigoval tudi z načinom življenja. Čeprav se zgodba omenjenega obdobja v svetovni nogometni zgodovini vrti okrog enega samega človeka, pa postane zares intrigantna šele, ko pride do izraza njegova razdvojenost. Notranji konflikt portretiranca v dokumentarcu o Diegu Maradoni vnaša dodatno dinamiko, a hkrati film na njem tudi temelji.

Kapadia je to dvojnost nakazal že z dvobesednim naslovom **Diego Maradona** (2019), ki namerno odstopa od njegovih prejšnjih dokumentarcev, **Senne** (2010) in **Amy** (2015). Pripovedi tistih, ki so Maradoni najbližji, so opozarjale na opazen prepad med Diegom, negotovim, skromnim fantičem, in Maradono, arogantnim likom, ustvarjenim za spopadanje z zahtevami navijačev in medijev. Kapadia za ta namen prizore, v katerih Maradona na igrišču ali pa med novinarji deluje kot zabavljač, pogosto prekinja s kadri, ki v velikem planu izpostavljajo njegov zaskrbljeni obraz, ali pa ga sredi podivjane množice, ki vdira v njegov zasebni prostor, prikažejo v vsej njegovi krhkosti.

Pri odkopavanju osebnostnih in življenjskih okoliščin je sicer treba poudariti, da film odraščanje Maradone in njegovo kratko epizodo v Barceloni predstavi precej bežno in je osredotočen predvsem na turbulentno sedemletno neapeljsko obdobje. Izbiro lahko bolj kot umetniški ali pripovedni viziji režiserja pripišemo omejitvam materiala, s katerim je delal: podobno kot pri filmih *Senna* in *Amy* se je namreč tudi tokrat zanašal predvsem na arhivsko gradivo. Na podlagi starih posnetkov je zgradil kompilacijski, kolažni dokumentarec, ki ga je nato oplemenitil z novimi intervjuji s ključnimi akterji, pri čemer je tudi te na nevsiljiv način pomešal med arhivsko gradivo. Ker se



je izognil nekaterim standardnim pristopom dokumentarnega filma (na primer »govorečim glavam«, »vsevednemu« pripovedovalcu), mu je uspelo med gledalcem in prikazanim subjektom ustvariti tesno vez, ki je ne prekine skoraj nobena zunanja intervencija, do izraza pa v smislu pripovedovalnega sloga pride predvsem hitra in tekoča, a prefinjena montaža.

Kapadia je imel srečo, da je dobil dostop do več tisoč ur neobjavljenih intimnih posnetkov Maradone, ki jih je v osemdesetih ustvaril njegov agent. Ta je namreč z dvema snemalcema nogometašu sledil na vsakem koraku, kar je prineslo kup prečudovitih zrnatih posnetkov na 8- in 16-milimetrskem filmskem traku. Zajeli so vse ključne trenutke Maradonovega življenja tega obdobja, tako na igrišču kot ob njem, od zloma noge do rojstva otroka in veseljačenja po tekmah. Temu je režiser dodal še fotografije in domače posnetke nekaterih vpletenih ter uspel minimizirati raznolikost tehnik obdelanega gradiva in slednjega spretno vključiti v svojo estetsko vizijo. Z opiranjem na arhivsko gradivo, ustvarjeno v zelo specifičnem obdobju junakovega življenja, film spominja na še en nedavni poklon športni legendi osemdesetih, filmski esej **John McEnroe: Cesarstvo popolnosti** (John McEnroe: In the Realm of Perfection, 2018, Julien Faraut). A tokrat pridejo do izraza tudi omejitve tega pristopa, saj skuša Kapadia v prvi vrsti ustvariti koherentno, linearno pripoved, ki je vsaj v obrisih željna povedati vse, kar je za lik Maradone ključno. Pri tem bolj kot hiter prelet zgodnjega obdobja v oči zbode izredno pomanjkljiva (praktično neobstoječa) predstavitev poklicnih in zasebnih avantur, na katere se je Maradona podal po koncu kariere, čeprav je že (slabši) Kusturičev film o Maradoni (**Maradona by Kusturica**, 2008) nakazal, da Maradona tudi v »tem« obdobju ostaja impozanten lik, če ne zaradi česa drugega pa že zaradi spogledovanja z levičarskim političnim aktivizmom.

Kapadia skuša torej namesto sledenja liku v sedanost vse kasnejše dogajanje predstaviti kot le še eno permutacijo tistega, kar se je zgodilo v Neaplju. V dobro lahko filmu štejejo predvsem način, na katerega skozi podobe podivjanih oboževalcev in prebrisanih mafijcev predstavi mesto samo kot ključni (kolektivni) lik, večno ujet med ekstremoma skrajne ljubezni in skrajnega sovraštva, v nekem antropološkem smislu pa tudi kot klasično mesto mediteranske kulture, časti in sramote. Četudi je Maradona za razliko od Amy Winheouse in Ayrtona Senne še živ, Kapadia tudi tokrat podobam triumfa doda tragični zaključek protagonista, vezan predvsem na njegovo odvisnost od drog in izgubo podpore pri neapeljskem občestvu. A tudi v tem primeru gre za vpogled v družbeno klimo specifičnega obdobja. Če je pri Amy umetničin propad odseval sodobno neobčutljivost medijske krajine, so pri Maradoni njegove težave veliko povedale o revščini italijanskega juga in o njegovi preprečnosti s kriminalom, ne nazadnje pa tudi o nešportnem načinu življenja nekaterih takratnih športnih zvezd (Maradona si je v najboljših nogometnih letih redno privoščil večdnevne kokainske seanse). S tem pa film hitro ovrže tudi vsakršno možnost primerjave športnikov iz različnih obdobj in okolij.

Tisto, pri čemer Kapadia blesti, je prav zajemanje strukture določenega zgodovinskega trenutka, saj tudi tokrat vse ključne osebne in športne prelomnice prikaže v kontekstu, ki daje vedeti, zakaj jim (športno) zgodovinpisje pripisuje takšen pomen. Ko tako gledamo, kako je Maradona z argentinskim moštvom na poti do naslova svetovnega prvaka na čudežen način izločil Angleže (najprej je gol zabil z »božjo roko«, štiri minute kasneje pa je sčaral še »gol stoletja«), je naša pozornost usmerjena ne le k falklandski vojni in padlim vojakom, ki jih je želel Maradona maščevati, temveč že tudi k simbolnemu boju Neapeljčanov proti bogatejšemu severu države, kar je detajl, ki ga Kapadia izpostavi na več mestih. Seveda ne gre za to, da nogomet sam po sebi ni dovolj pomemben, temveč da je vznemirljivost, pristnost in nepredvidljivost (televizijskega prenosa) nogometa v večjem delu nemogoče prenesti na film (česar niso zmogli ovreči niti priljubljeni igrani filmi, kakršna je trilogija **Gol**), saj je film za razliko od prenosa umet(nost)en, zrežiran in nima zmagovalca. Zaradi tega lahko pri športnem dokumentarcu izpostavljanje družbene razsežnosti športa morda razumemo kot ključni del podžanra, ki se je resneje uveljavil šele nedavno. Prelomnico žanrske uveljavitve morda predstavlja film **Sanje pod košem** (Hoop



Dreams, 1995, Steve James), košarkarski odsev razrednih in etničnih razmerij v ZDA, sicer pa tudi navdih za kvalitetno ESPN-ovo serijo športnih dokumentarcev **30 for 30**, na čelu z monumentalnim **OJ: Narejeno v Ameriki** (OJ: Made in America, 2016, Ezra Edelman).

Vse večja priljubljenost in kritiška sprejetost te vrste filmov kaže na novo najdeno filmsko sposobnost izkoriščanja fotogeničnosti športa in novo filmsko zavedanje daljnosežnih družbenih učinkov priljubljenih športov, velja pa tudi, da so ti filmi prelomni predvsem v primerih, ko kontekstualizacijo presežejo z izvirnim umetniškim pristopom. V tem izstopa tudi Kapadiev film, ki nogometaša z detajlnimi, upočasnjenimi posnetki in s skrbno izrisano zvočno sliko predstavlja kot umetnika, vrednega antropološkega in filozofskega preučevanja (podobno kot obravnava Johna McEnroeja v omenjenem dokumentarcu ali pred časom Zinedina Zidana v filmu **Zidane: A 21st Century Portrait**).

Po drugi strani je nujno dodati, da režiser s pristopom skozi družbeni kontekst in izpuščanjem nekaterih pristopov klasične dokumentaristike delno že zamudi priložnost, da bi se raziskovanemu subjektu približal v celoti. Seveda ga pri tem vsaj delno omejuje tudi material, zaključki pa zaradi omejitev včasih izpadejo preuranjeni in prisiljeni. Če bi se hoteli obregneti ob dvodelno strukturo filma, nakazano z naslovom Diego Maradona, bi lahko denimo pripomnili, da režiserju uide osrednji del – Armando. Čeprav gre torej za še en zelo relevanten in koherenten vpogled v svet nerazumljenega junaka (ob tem pa tudi za premislek človeške uročeniosti s športom in slavo), bi film vseeno veljalo umetnostno in vsebinsko dopolniti denimo z ogledom omenjenega Kusturičevega poskusa.