



Kronika napovedane smrti

glasbeniki na platnu

Ana Jurc

»Življenje te samo nauči, kako živeti, če le živiš dovolj dolgo.« Glas modrosti je Tony Bennett, veteran džezovskih standardov; z njim je Amy Winehouse le tri mesece pred smrtjo v studiu Abbey Road posnela še svoj zadnji singel, posthumno izdani duet *Body and Soul*.

V filmski viziji režiserja Asifa Kapadie rdeče niti ni težko prepoznati: Britanec je širšo javnost nase prvič opozoril leta

2012 z dokumentarcem **Senna**; v njem je popisal življenjsko zgodbo mladega brazilskega voznika Formule 1, ki je po smrtni nesreči na dirki v San Marinu pred enaindvajsetimi leti prerasel v tragično ikono. Njegov naslednji celovečerec **Amy** (2015), ki je premiero doživel na letošnjem festivalu v Cannesu, se loteva še ene žalostne zgodbe, katere razplet poznamo še pred uvodno špico – s to razliko, da se bo tokrat prometna nesreča odvijala v počasnem (in zelo, zelo natančno dokumentiranem) posnetku.

Amy Winehouse pač ni imela te sreče, da bi odraščala v predtabloidnih časih Billie Holiday, katere usodo so prav tako krojile tragične osebne stiske, ali vsej Kurta Cobaina, čigar zgodba se je prav tako razpletla še pred razmahom invazivnih, zvezdniški kulturi posvečenih blogov.

Režiserjeva namera je tudi tokrat zajeta že v skopem naslovu. Pozabite na senzacionalistične naslovnice tabloidov iz let pred njeno smrtjo, na melanholično dramatisiranje »kluba 27«, na morbidno katalogiziranje seksa, drog in rokenrola, nam sporoča s svojo intimno rabo portretirankinega osebnega imena – tu bomo odstirali tančico z resnične Amy. Da smrt Amy Winehouse ne potrebuje dodatnega mitologiziranja, je seveda *understatement* desetletja. Žalostna usoda zvezdnice, ki je neuspešno iskala ravnotežje med pritiskom z zvezdništvom obsedene družbe in lastnimi umetniškimi ambicijami, je s svojo tragično predvidljivostjo in šokantno eksplicitnostjo pred petimi leti svet prikovala na nenehno, večinoma škodoželjno in naslajajoče se medijsko poročanje o »eskapadah« drobne dive. Če je meja med

novinarstvom in eksploatacijo včasih zamegljena, je bila v Amyjinem primeru brutalno prekoračena: vsak spodrsrljaj, vsako indiskretnost je zabeležilo budno oko tabloidne mašinerije, ki ni pogleda od gladiatorskega spektakla odvrnila niti za sekundo.

Še štiri leta za tem je težko gledati film in ob tem ne čutiti zbudljaja krivde za vsak članek o »Amy Wino«, na katerega je človek kliknil. Zakaj torej Kapadia tako podrobno podoživlja zloglasni beograjski koncert iz leta 2011, na katerem očitno zelo pijana Amy najprej noče niti odpreti ust, nato pa med živizganjem publike samo odsotno momlja pesmi, na tisti točki zanjo že prežvečene in preživete? V imenu umetnosti? Zakaj nam pokaže ameriškega komika Georgea Lopeza, ki je leta 2009 javnosti razkril nominirance za grammyje, kako ob Amyjinem imenu v mikrofon posmehljivo pripomni, naj »jo kdo zbudi ob šestih popoldne in ji sporoči dobro novico«? Hoče režiser podčrtati seksistično obravnavo umetnic, ki so že ob prvem spodrsrljaju v medijih prikazane kot »zavožene pijanke«, medtem ko njihovi moški kolegi v nedogled ostajajo »mučeni geniji«, kot je v Pitchforku nedavno pronicljivo izpostavila Molly Beauchemin? Najbrž, a težko se je znebiti občutka, da film v manjši meri komentira situacijo in v večji pristaja na kolektivno sprejeto patriarhalno dikcijo, ki narekuje, da je bila Whitney Houston v letih pred smrtjo zblojena zadrogiranka, Michael Jackson pa osamljeni genij, v svojo odvisnost potisnjen zaradi odrezanosti od sveta.

Kar nas pripelje do poante: instinktivne empatije do portretiranega lika ne gre zamenjevati z apriorno simpatijo do Kapadievega dokumentarca. Zdi se, kot da bolj ali manj soglasno evforični (britanski) recenzenti, ki film v zadnjih mesecih obsipajo z epiteti »tragične, intimne mojstrovine« in »nesenzacionalistične analize«, namerno spregledajo, da film uporablja najnazornejše, najbolj eksploatirane fotografije pevkine zmedene, izsušene pojave (in celo njenega trupla) – ter v isti sapi nakazuje, kako je k njenemu dokončnemu zlomu pripomoglo zalezovanje paparacev. Nakazuje, kajti Kapadia se je v svojem filmu, tako kot že v *Senni*, zavestno odpovedal uporabi t. i. »govorečih glav« in kakršnega koli avtoritativnega, povezovalnega glasu. Kar je bil verjetno poskus, da bi se izognil moraliziranju in prepustil glas protagonistki, ki svojega glasu nima več, na trenutke deluje le kot zamujena priložnost eksplicitno zavzeti lastno stališče v žanru, v katerem absolutna objektivnost tako ali tako nikoli ne more obstajati.

Priznati je treba, da spretna montaža Chrisa Kinga, Kapadievega stalnega sodelavca, v filmski format verodostojno stlači tudi amaterske videoposnetke najslabše kvalitete. Po drugi strani pa slogovni prijem izpisovanja besedil na ekranu, ki naj bi tudi za površnega gledalca podčrtal poante osebnoizpovednih pesmi, filmu daje pridih amaterske »in memoriam« montaže, kakršnih je po njeni smrti na spletu vzkliklo na tisoče.

Film na najosnovnejši ravni vtis naredi že s svojo *all-access* prepustnico v zakulisje pevkinega življenja. Kapadia je



imel dostop do vsega: od zasebnih telefonskih sporočil, družinskih fotografij in domačih posnetkov Amyjinih najboljših prijateljic iz otroštva pa do rokopisov pesmi, okrašenih s srčki v pevkinini otroški pisavi. To gradivo zasebne narave, kot že rečeno, brez zadržkov prepleta s tabloidnimi fotografijami, televizijskimi nastopi in izseki na skrivaj ujetih posnetkov ženske, ki v zadnji etapi svojega življenja ni premogla nobene zasebnosti več. (Ob tem se sama ponuja misel, da smo nepreklicno stopili v novo ero dokumentarnega portretiranja. Vsako, še tako banalno biografijo, bi bilo po zaslugi naše digitalizacije lastnih življenj zlahka rekonstruirati.)

Amy Jade Winehouse, brbotajoče živahna londonska najstnica, je imela še leta 2003 svet na dlani. Velike živine pri založbi Island so opazile njeno nadarjenost za interpretacijo džezovskih standardov in ji ponudile pogodbo. Izšel je album *Frank*. Koncertna turneja je takrat pomenila še spanje na zadnjem sedežu tovornjaka, čredico tesnih prijateljev in nedolžno zafrkavanje pred kamero. A tudi ko se s šminko v roki spakuje pred ogledalom, je Amy že v teh mladih letih izvajalka, ki se zaveda svojega daru; krilatice o »stari duši v mladem telesu«, ki uide nekemu v filmu, je tukaj povsem na mestu. In tudi že v tistih najzgodnejših intervjujih je jasno, da v imenu kariere in »damskosti« ne namerava krotiti svojega značaja: ko jo nadležna novinarka skuša na vsak način primerjati z Dido, jo zatre že z eno samo dvignjeno obrvjo in nenadkriljivo zdolgočasenim izrazom. Krivozob nasmešek in neobrušen severnolondonski naglas sta emblema mlade ženske, ki se ne bo pustila ukalupiti v modelček pop princeske. Slava takrat – in tudi nikoli pozneje – ni na seznamu prioritet. »Mislim, da je ne bi prenesla. Zmešalo bi se mi,« izjavi preroško.

Otroških let se film dotakne le bežno, a jasno je, zakaj Mitch Winehouse s končnim izdelkom ni zadovoljen (in grozi celo, da bo v odgovor posnel lasten dokumentarec). Mitch, že prej bolj ali manj odsotna očetovska figura, je družino dokončno zapustil, ko je imela Amy osem ali devet let (»Zdelo se mi je, da je vse skupaj kar hitro prebolela«), a se pozneje, po vzponu hčerkinine zvezde, kar naenkrat začne v ozadju pojavljati kot vsiljiva menedžerska prezenca. Težko je verjeti, a v resnici je bil prav oče tisti, ki je – točno tako, kot gre refren slavnega singla *Rehab* – v eni od ključnih, zgodnjih etap Amyjine odvisnosti od alkohola ocenil, da je z njo »vse v redu« in da zdravljenja pač ne potrebuje. (Prav tako težko prebavljiv je podatek, da je punca menda že pri trinajstih obema staršema povedala za svojo »super novo dieto«, po kateri lahko poje vse, kar hoče, če le pozneje to tudi izbruha, pa ni nihče prepoznal slovarske definicije bulimije in glede tega česa ukrenil.)

Od vseh menedžerjev, svetovalcev in promotorjev, ki hitijo zatrjevati, da zaviranje Amyjinega zdrsa v odvisnost ni bilo v opisu njihovih službenih dolžnosti, se v najtemnejši luči – kljub svojim dobrim namenom – predstavi prav Mitch. (Tako kot vsi drugi akterji tudi on svojo obsodbo zapečati zgolj z lastnimi citati.)

Niti dobrih namenov pa se ne da pripisati drugemu ključnemu moškemu v Amyjinem življenju, veliki, obsesivni ljubezni Blaku Civil-Federju; v odvisnost od trdih drog mu je sledila, da »bi čutila, kar čuti on«, on pa jo je po skupaj preživetem poletju dal na čevelj in se vrnil k prejšnjemu dekletu. (Kasneje sta se seveda z Amy pobotala, poročila in tudi ločila; Blake je na skoraj vseh posnetkih videti kot užaljen najstnik, ki se ne more sprijazniti z ženino slavo, a vseeno z veseljem izkorišča njen bančni račun.) Boleči prvi razhod je botroval nastanku pesmi *Back to Black*; morda ključen prizor v filmu je ravno tisti, v katerem Amy z Markom Ronsonom v studiu snema vokal za naslovno pesem svojega novega albuma. Ko odpoje refren, je še sama osupla nad bolečino v svojem glasu, kot da jo prvič vidi skozi tuje oči: »Tole na koncu pa kar zadene, a?«

V filmu, ki avtentičnost in umetniškost vzpostavlja kot antitezo slavi, se zvrsti cela procesija protagonistov, ki so Amy, morda še bolj kot mediji, kolektivno pustili na cedilu s tem, da so nanjo gledali kot na nesnico zlatih jajc in ne kot na človeško bitje. »They tried to make me go to rehab but I said, 'No, no, no'« – kar je ob prvem izbruhu slave zvenelo še kot provokativna gesta emancipacije, je bilo ob zatonu Amyjine zvezde samo še tragično preslišan klic na pomoč.

Slava je tihi ubijalec, sporoča Kapadia, a kaj, ko s tem svojo protagonistko tlačí v vlogo žrtve – vlogo, na katero sama gotovo ne bi pristala. In zdaj? Čakamo na neizogibno objavo, da je v predprodukciji tudi igrani film o vzponu in padcu Amy Winehouse; morda lahko kdo drug bolje osvetli notranje stiske, ki niso eksplicitno navedene v besedilih njenih pesmi. Zvezde umirajo, karavana gre dalje.

