

Dunkirk, 2017



Andrej Gustinčič

Plaža na koncu sveta

Dunkirk

leto 2017

režija Christopher Nolan

država Velika Britanija,

Nizozemska, Francija, ZDA

dolžina 106'

Dunkirk (2017), odličen film Christopherja Nolana, predstavlja apoteozo dobro umerjenega in preciznega režijskega pristopa. Nolan se je z **Vitezom teme** (The Dark Knight, 2008) izkazal kot mojster crescenda in obvladovanja filmskega prostora. V Dunkirku je vojna prikazana skozi niz geometrijsko preciznih premikov kamere in natančno organiziranih skupin ljudi in predmetov (letal, ladij) v širokih prostorih. Nolanu je poskus, da bi ustvaril film, v katerega bi se gledalec dobesedno potopil, v veliki meri uspel. A popolnost ima svojo ceno in tako v filmu ni niti enega lika, ki bi se gledalcu zasidral v spomin, kot so se nekateri iz trilogije o Vitezu teme. Vse skupaj občasno deluje presenetljivo lahko in nekako oddaljeno od resničnosti.

Učinek filma je težko opredeliti. Po eni strani je to triler, ki brežhibno gradi napetost. Ko se zapre loputa podpalubja ladje, vemo, da so vojaki v pasti, in vsakič, ko jih zopet vidimo, vemo, da se bo ladja potopila in da bodo v njej ujeti kot podgane. Nolan zna pričarati grozo: kako ranljiva in neobgljena je videti dolga vrsta britanskih vojakov na pomolu, če jo gledamo iz napadajočega nemškega letala ... Po drugi strani je za film značilno skoraj sanjsko vzdušje, pri čemer nekateri deli sanje obujajo celo bolj, kot jih je režiserjev film **Izvor** (Inception, 2010), ki naj bi se v celoti odvijal v sanjah svojih likov, a je deloval preveč racionalno, da bi mu to zares uspelo, saj so protagonisti nenehno pojasnjevali, kaj gledamo. In končno: **Dunkirk** v veliki meri predstavlja nasprotje tipa vojnega spektakla, na katerega smo se v zadnjih dvajsetih letih navadili.

Steven Spielberg je proti koncu prejšnjega stoletja ustvaril model za sodobni filmski spektakel o drugi svetovni vojni. Zdelo se je, da je z **Reševanjem vojaka Ryana** (Saving Private Ryan, 1998) za vedno izbrisal tip vojnega filma, v katerem vojaki brezkrvno umirajo. Gledalca je porinil v središče eksplicitno uprizorjenega nasilnega dogajanja in mu nedvoumno pokazal, da se cena vojne plača s krvjo in uničenimi telesi. V lanskoletnem filmu **Greben rešenih** (Hacksaw Ridge, 2016) je Mel Gibson ta model popeljal do njegove skrajnosti. Le vprašamo se lahko, kako naprej po takšnih nasilnih prizorih bojevanja, kot jih prikazuje Gibson, ne da bi snemanje filmov postalo tekmovanje v tem, kdo bo prikazal več fizične bolečine, razčetrverjenih teles, stokanja in smrti.

Spielberg je v *Vojaku Ryanu* uporabil strukturo »flashback« in prek nje poskušal zgraditi most med drugo svetovno vojno in sedanjim časom. Podobno je storil Clint Eastwood v diptihu o Iwo Jimi, posnetem leta 2006. V obeh primerih je šlo za poskus, posneti film, o katerem je Todd Decker zapisal, da ima vlogo »spomenika kot prostora za skupni dostop do višje resnice o naciji.«¹

To ambicijo si Nolanov *Dunkirk* deli s filmi Spielberga in Eastwooda, čeprav ne uporablja enake spominske strukture. Evakuacija skoraj štiristo tisoč britanskih in francoskih vojakov s plaže pred francoskim mestom Dunquerque, ali po angleško *Dunkirk*, je ravno tako del britanske nacionalne mitologije, kot sta izkrcavanje na plaži Omaha ali dviganje ameriške zastave na gori Suribači med bojem za Iwo Jimo del ameriškega nacionalnega spomina (ali reševanje ranjenih v bitki na Neretvi jugoslovanskega). Gre za enega najbolj osupljivih podvigov v zgodnjih mesecih druge svetovne vojne, ko je britanski mornarici uspelo s pomočjo več sto civilnih bark (ribiških, športnih ...) rešiti vojake po katastrofalnem porazu v Franciji in Belgiji. Kmalu je postal simbol nečesa, čemur Angleži rečejo »pluck« – kar bi še najbolj prevedli kot srčnost, nekakšna mešanica odločnosti in poguma. Tako je bil ustvarjen dunkerški duh, *The Dunkirk Spirit*, ki so ga Britanci obujali v naslednjih petih letih vojne in je kmalu postal sestavni del britanske samopodobe. Popularno in navdihujočo podobo tega podviga je še najbolj povzel zgodovinar William Manchester, ki je zapisal, da so proti Dunkirku pluli »angleški očetje, da bi rešili izmučene in okrvavljene angleške sinove.«²

Nolanov *Dunkirk* je razdeljen na tri dele – zrak, kopno in morje –, pri čemer so v vsakem delu ikonični liki, ki jih britansko občinstvo takoj prepozna. Tu je Tom Hardy kot pogumni pilot RAF, Kenneth Branagh kot nepopustljiv, a očetovski mornarski častnik, ki na plaži nadzoruje evakuacijo (tip junaka, ki bi ga nekoč igral Jack Hawkins), in nazadnje še Mark Rylance kot pogumen navadni Anglež, ki pokaže, iz kakšnega testa je, ko s svojo barko zapluje na morje, da bi rešil vojake (tip lika, ki sta ga v prejšnji filmski verziji dunkerške zgodbe igrala Bernard Lee in Richard Attenborough).³ V filmu najde mesto tudi slavni Churchillov govor o tem, da se bo Britanija borila do konca; slišimo ga iz ust mladega vojaka, ki ga tiho prebira iz časopisa.

Že v prvih prizorih postane jasno, da gre za drugačen tip filma. Gledamo majhno skupino angleških vojakov, ki hodi po prazni ulici na videz zapuščenega mesta. Z neba tiho padajo letaki, s katerimi jih Nemci nagovarjajo k predaji. Eden izmed vojakov skuša popiti vodo iz gumijaste cevi, drugi se nagne skozi odprto okno zapuščene hiše in vzame ogorek iz pepelnika, tretji, mladi vojak Tommy (igra ga Fionn Whitehead), pozneje eden osrednjih likov zgodbe, si začne odpenjati hlače, da bi uriniral.

Streli prekinejo skoraj nezemeljski mir. Vojaki bežijo, a jih krogle nevidnega sovražnika brezkrvno ubijajo, dokler edini preživeli ne prepleza zidu. Tommy se kmalu znajde na dunkerški plaži, ki ne predstavlja plaže s fotografij ali iz starih filmskih obzornikov. Nikoli ne dobimo občutka, da je na tej plaži skoraj štiristo tisoč ljudi. Ne vidimo ničesar, kar bi pričalo o opisu enega veteranov evakuacije, ki se spominja tisočerih mož, »kako se spuščajo na plažo kot kompaktna, osem kilometrov dolga in sto metrov široka masa ljudi.«⁴ Ni kaosa in hrupa, ki ga je uprizoril režiser Joe Wright v sekvenci, postavljeni na isti lokaciji v filmu *Pokora* (*Atonement*, 2007).

Ko vidimo na tej plaži ležati trupla, ki se zdijo, kot da se jih nasilje ni niti dotaknilo, to na prvi pogled deluje obsceno. Ali je sploh moralno prikazati tako čisto in urejeno smrt v vojnem filmu? Ali ni to preveč sterilna, neprijetnosti očiščena estetizacija smrti? Toda realizem sploh ni tisto, na kar Nolan meri. Vtis, ki ga pri gledalcu zapustijo trupla na tej plaži, ni realističen, ampak se zdi, kot da bi gledali prikazni. Nolan dunkerško plažo prikaže kot neskončen prostor, po katerem se vijejo izolirane vrste vojakov in gost črn dim v daljavi. Skozi veliko praznino hodijo ali v njej tiho stojijo skupine figur, nekatere v vodi do pasu. Ta plaža deluje, kot da je na koncu sveta, na samem robu človeškega obstoja; kot da je ekspresionistična projekcija obupa in zapuščenosti, ki so ju ti vojaki verjetno čutili. To so dunkerške sanje.

Film je poln takšnih podob: strašna osamljenost in končnost sestreljenega letala, ki se počasi potaplja v morju, ali častnik, ki stoji na pomolu in nemočno gleda, kako vojaki skačejo z goreče ladje le nekaj metrov pred njim, ali osamljena roka, ki je edino, kar vidimo od nekega potopljenega vojaka v podpalubju. Zaključni posnetki Hardyjevega letala, ki mu je zmanjkalo goriva in tiho leti nad pusto plažo, povzamejo eteričnost vse filmske celote, ki se ne zasedra v spomin, ampak v njem nekako obledi. **E**

¹ Decker, Todd: *Hymns for the Fallen, Combat Movie Music and Sound After Vietnam*. Oakland: University of California Press, 2017, str. 4.

³ *Dunkirk* (1958, Leslie Norman).

⁴ Sebag-Montefiore, Hugh: *Dunkirk, To the Last Man*. London: Penguin Random House UK, 2015, str. 415.

² Manchester, William: *The Last Lion, Winston Spencer Churchill: Visions of Glory*. New York: Little, Brown and Company, 1985, str. 3.