

relativno izvorni mešanici dokumentarističnih tehnik v svojem anahronizmu izgubil za odtenek preveč pripovedne ostrine in aplikabilnosti, *iOtok* vedno aktualne pojme minevanja, tranzicije in transformacije družb zajame na način, ki nas bolje nagovarja. Če bi hotel biti zares univerzalen, pa bi – morda paradoksalno – moral postati še malce bolj osebni, natančen in samosvoj.

1917

MUANIS SINANOVIĆ

Koreografija smrti

Komemoracije ob stoti obletnici prve svetovne vojne v medijih in kulturi so bile precej omledne; nekaj nostalgičnega spominjanja dogodkov, ki so dovolj nedavni za nostalgijo in dovolj oddaljeni (udeleženci pa mrtvi), da nostalgija ne deluje neokusno. Pridružila sta se še klišejska zgroženost nad grozo, ki jo je vojna prinesla v dvajseto stoletje, in šok ob novih razsežnostih uničenja, ki pa nista prinesla posebnega duhovnozgodovinskega uvida v pogoje te groze, pa tudi ne česa prelomnega v razumevanju dogajanja, katerega dediči smo.

Ob vsem tem se seveda ni bilo mogoče ogniti filmskim upodobitvam. Na začetku leta smo v naših kinematografih pričakali film **1917** (2019) Sama Mendesa (avtorja *Lepote po Ameriško*, *Krožne ceste* in, pomenljivo, dveh filmov o Jamesu Bondu) – delo, ki je bilo med pisanjem te recenzije uvrščeno med kandidate za oskarje. Neznanski vpliv, ki ga ima doživetje vojne na njene udeležence, pa tudi na kulturo



naslednjih generacij, njena neprimerljivost s čimerkoli vsakdanjim, neuskladljivost z modernimi svetovnimi nazori, vodijo tudi do tega, da so filmski prikazi večinoma prežeti z dvema obrambnima prijemoma: (popularno) mitologizacijo ter (črnim) humorjem. Na eni strani sentimentalizacija, na drugi prevladovanje ohromelosti s smehom. Film *1917* se uvršča v tradicijo nehvaležne vojne tematike, zdi pa se tudi, da jo skuša vsaj mestoma preseči, kar mu uspe zgolj delno. Je izdelek, ki si drzne, a ne dovolj; vsaj deloma bo zadovoljil tudi zahtevnejše ljubitelje kinematografije, a prav tako skuša ugajati najširšim množicam. To sicer ni problematično, saj ne zavzemamo elitističnega pogleda – težava pa je, da se s tem pojavi neskladnost v lastni estetiki.

Številni zapisi poudarjajo, da dogajanje spremljamo v enem kadru. Da to samo po sebi nima posebnega pomena, priča denimo primerjava z lanskoletnim filmom **Utøya, 22. julija** (Utøya 22. juli, 2018, Erik Poppe), ki je ravno tako posnet v enem kadru. Učinki pa so precej različni: pri *Utøyi* prispevajo k realističnemu vzdušju, k spodbujanju anksioznosti skozi občutek udeležnosti, v *1917* pa gre za dva poglobljena učinka. Prvič za sredstvo vojaškega pogleda, ki v skladu z gibanjem postopoma razkriva okolje prve svetovne vojne; za nekakšen virtualni izlet, ambientalno razstavo, ki jo temu primerno in predvidljivo spremlja glasba. V takih prizorih, ki jih najdemo na začetku in koncu, gre večinoma za filmski kič. Drugi učinek pa je veliko globlji in sovпада s prodornim režiserskim delom uprizarjanja vojnega uničenja. Kamera, ki stalno spremlja vojaka Willa Scorfielda (George MacKay) in Toma Blaka (Dean-Charles Chapman), omogoča nekakšno koreografijo smrti, katere bistvena poteza sta mimobežnost in pogled na dogajalni prostor v nekakšnem perspektivnem preseku. To je opazno predvsem ob njunem dolgem pohodu skozi rove, ki ju vodi na mesto, kamor morata zaradi prerezanjih telefonskih žic prenesti pomembno sporočilo, ukaz za prekinitev napada, ki bi britanske sovojake pripeljal v nemško past. Sprehod skozi rove je poln mimobežnih, a skrbno nastavljenih detajlov, ki segajo od napisov na tablah in stenskih ljubezenskih grafitov nemških vojakov do z zemljo sprijetih človeških trupel. V različnih prizorih opazujemo banalnost smrti; v nas gleda skozi nagnitost, režeče se lobanjske kosti in naključno razporeditev teles, ki jih v skladu s potekom vojne hitro zasuva zemlja ter jih spreminja v fosile. Ta soočenost pospeševanja zgodovine skozi brezbržnost okolja in tehnologije, ki razmetava telesa s še kako živima vojakoma na misiji, resnično razpira



vpogled v neko temeljno brezno vojne, zlasti prve svetovne, ki sopostavi pozicijskost in vehementno dinamičnost vojne tehnike, s tem pa odpre neslutena polja groze, na katerih človek zaostaja za lastnimi stroji, zato jim je v spopadu precej prepuščen. Medtem ko Blake in Scorfield napredujeta, se zdi, da opazujemo risankasto, fantazijsko pokrajino, ki hitro razblini iluzije, da je prva svetovna vojna udomačena. V opisanih primerih tudi glasba preneha biti čustvena spremljava, ki vzbuja sentimentalna občutja, temveč se aktivno vključi v gradnjo groteskne izkušnje, ki večkrat spominja na grozljivko. Tudi potem, ko se pohod skozi rove premika in se znajdemo v ognjenem uničenju naselij, sredi ruševin in hladnih sten, med katerimi se kot prikazni gibljejo redki vojaki in kakšen civilist.

V prid tem prizorom gre tudi, da se skozi protagonista gibata sama, brez velikih besed, v svojih dialogih mešata vsakdanje banalnosti, molk, pragmatičnost in preprosta čustva. Vrhunec realizma fantastičnosti 1917 doseže v prizoru umiranja, kjer ranjeni vojak – zabode ga nemški pilot, ki ga vojak skuša rešiti – sedi v naročju drugega; ta ga skuša spraviti naprej, vendar so bolečine zabodenega prehude, kar vodi v pravo kalvarijo, v pristen prikaz nemoči in omejitve telesa. Ranjenec začne hitro usihati in umirati. Ko prijatelj vpraša, ali umira, ne dočakamo klišejskega patetičnega prizora prepričevanja, temveč zadržano potrdilo. Ko umirajoči želi, da soborec z njim pred smrtjo govori, je ta sprva zadržan in preveč šokiran, da bi se lahko začel pogovarjati, a tudi pozneje njegov glas ostane negotov.

Preživelega kmalu poberejo pripadniki njegove vojske, tok dogajanja pa je do njega popolnoma brezbržen. Ko sedi v tovornjaku, na robu solz, potem ko se je moral prehitro posloviti in pustiti tovariša nepokopanega, vojaki v natrpanem vozilu zbijajo šale na poti v novo klavnico. Predočena nam je vsa blaznost prizora, v katerem ljudje nekoliko spomnijo

na živino v sodobnih transportih do mesta zakola. V teh prizorih je vojni odvzeta vsa avra, prva svetovna se doživeto pokaže kot nastop nove dobe, ki s tehničnim usmerjanjem množic bojevanju odvzame herojstvo in iz posameznikov naredi sredstva nesmiselnega pogona.

Res je, da je tudi v tem mogoče videti kaj sublimnega – navsezadnje je Ernst Junger, večkratni ranjenec in heroj prve svetovne vojne slednjo slavil prav zaradi anonimnosti in tehničnega mastodontstva, a tega dela filmu ne uspe avtentično prikazati tako, kot mu uspe prikazati absurdnost. Ne moremo mu verjeti, da je na eni strani preprosta banalnost umiranja in groze, na drugi pa enostaven dvig v sublimni svet herojstva. Bolj avtentična deluje sublimnost uničenja. Želimo si, da bi bilo eno bolj prežeto z drugim, da bi med obema poloma videli vzročnost, medsebojno dopolnjevanje.

Ta manko morda priča o sodobnem razumevanju vojne v našem delu sveta, kjer že tri generacije niso bile aktivno udeležene v vojaškem spopadu. Gotovo je, da sta zgodovinski izkušnji velikega uničenja pustili močno brazdo v zavesti množic; medtem ko so arhetipi herojstva preživeli, pa si jih vse težje zamišljamo v konkretni situaciji, saj smo ob podedovanem strahu pred nasiljem, ki v novih razmerah naraščajočega mentalnega dela, naraščajočega odtujevanja od lastne telesnosti (kljub vseprisotnosti telesa v potrošniški kulturi skozi posredujočo idealizirano podobo) le še narašča, zadržani v nedoločenem pacifizmu. Vendar to ni aktivno stanje, ni dejavni boj proti vojni in nesmiselnemu nasilju, temveč le strah pacificiranosti, ki bolj kot preprečevanju vojn služi medlemu prepuščanju izvoza nasilja v tretji svet preko dronov, na načine, ki zahtevajo čim manj človeške udeležbe. *Input* je nasilje našega dela sveta oziroma naših vlad in vojsk ob kvečjemu medlih protestih, *output* pa medijsko posredovane spektakelske podobe uničenja.

Film 1917 je tako simbolno in konkretno produkt naše civilizacije. Sooča se s travmatičnim razprtjem tehnike v prvi svetovni vojni, kar je prav zaradi nerazrešene zgodovinske dediščine nekoherentno. Zasluge mu lahko pripišemo predvsem zaradi spretnega režijskega koreografiranja, ki se na trenutke ne boji pogledati v obraz zlovesče režeče se smrti, pričakujemo pa lahko, da se bo v zgodovino kinematografije zapisal kot še en precej neizrazit vojni film, kakršne z nominacijami ali nagradami redno legitimira filmska industrija, glavni tok kulture.