

je Kevin **Sam Doma** (Home Alone, 1990, Chris Columbus). Posnetki hiše so čudoviti; svetloba kot v cerkvi; vsa v lesu je topla. Knjižnica, orgle ... Hiša postane njun atelje in svetišče. Postane eden od v filmu mnogih obrazov v velikem planu, v katerih Talbot med materinimi znamenji, mozolji, drobce-nimi tatujji, ki so znaki uličnih tolpa, ter popokanimi žilicami išče soseda ... Dobrega. Boljšega? Najboljšega?

»Dobrodošli v soseskli!« in močan stisk rok.

Film ima trenutke, ko se zazdi, kot se reče, resnično *cheesy* ... Ampak kaj, ko že v naslednji sekundi zadiši po plemeniti plesni. Charles Manson, Harvey **Milk** (2008, Gus Van Sant), Jerry Garcia, Robert **Crumb** (1994, Terry Zwigoff), **Janis Joplin: otožno dekle** (Janis: Little Girl Blue, 2015, Amy J. Berg) Tako je pač z mesti ... »Stoposto« postopač Jimmy v rdeči flanelki, s štumfi v isti barvi kot še v Jugi »Dimsi Rupsi«; *vintage* imidž; kako čas leti! In Mont v starinskem suknjiču in z rdečo beležko, v katero ves čas nekaj čečka ... »Ali še skejtaš?« Generacija, ki bo ali vsak čas za večno utonila v pozabo ali pa pustila močan pečat.

Jimmy in Mont, prijatelja: »Poglej ta dva pedra! A zdaj se pa že skupaj tuširata?« Komentatorjev peterica, *gangsta* – njima v kontrast (kot tako rekoč pritiče filmskemu črncu) – v vlogi nekakšnega grškega zbora, ki se lepo zlije z Montovimi ambicijami uveljaviti se kot dramatik ... in še lepše pomete s kritičnimi očitki o preveč gledališki igri ter da je film prazen. Kratka zgodba, nategnjena do celovečerca? A *propops* Montovi repliki: »Spomni se Stanislavskega!« Morebiti bi se morali spomniti tudi knjige *Prazen prostor* Petra Brooka?

Ni namreč naključje, da je vrhunec filma, ko Jimmyjeva hiša oziroma njeno podstrešje postane ena najlepših gledaliških dvoran, kar ste jih kdaj videli, pravcati sanfranciški Mini teater, na odru katerega Mont best frendu iskreno pove, da ta konec koncev sploh ne nuca obdajajočih ga zidov ter in da mu ni treba več glumit.

Pa se vprašamo mi, gledalci, v isti sapi ... Je *Poslednji črnc* v *San Franciscu* belopoliti Talbot, ki je film režiral?

Mestoma je film tako pompozno, kot bi želeli avtorji na vsak način najti svoj prostor pod soncem, a ga že takoj zatem uravnesi zanimiva intima med moškima, ki sta v oči bijoče asekusualna, težko pa je reči ali je to zato, da ja ne bi nič odvrčalo pozornosti od teme prijateljstva, ali pa cilja na to, da filmska ljubav dandanes, sori Jennifer Lopez, pač stane in da sta protagonista zaenkrat temu primerno – najprej štalca, pol pa kravca – kastrirana –, obenem pa že tudi ponujena alternativa, seveda ob pogoju prevrednotenja aktualnega vrednostnega sistema, katerega realizacija se zdi

v tem trenutku povsem sanjava. Ksiht hipija, v momentu ko izve za smrt Martina Luthra Kinga – to je ta Jimmyjev otožni pogled ... Pred kritičnimi očitki o pretirani rabi *slow motiona* je želja upočasniti sanfranciško postajanje – city-park iz danes na jutri v imenu dobička ... Pička je tisti, ki niti ne poskusi *frišno* priseljenega japija ali *techija* prinesiti okoli na svojo hipijevsko stran ... To je *point* filma ... Pomagati imeti rad v vlogi domačina, ki mu zgodovina ni samo v napoto. Jimmyjev moto, da moraš najprej ljubiti, da bi lahko sovražil, pomeni vztrajanje v sivi coni nerazločljivosti, v kateri je razlika med resnico in lažjo tako zabrisana, da ne gre drugače, kot da smo ekstra pozorni drug do drugega ... Montova geto verzija mjuzikla **Viktor, Viktorija** (Victor Victoria, 1982, Blake Edwards) – Zmago, Zmaga – vmes pa plapolanje snežno belih zaves namesto družbenega boja.

UTØYA, 22. JULIJA

MUANIS SINANOVIĆ

Bilo je nekega 22. julija

Ime česa je Utøya? Zdi se, da je to težko oceniti. Pokol, ki se je zgodil pred osmimi leti, je z vidika javnosti in množične zavesti po svoje morda celo bolj indikativen za sedanji trenutek, kot je bil za tistega, v katerem se je zgodil. Breivik se je leta 2011 zdel kot osamljeni volk, anomalija, presenečenje, daljna nevarnost množične psihoze. Še preden je bilo znano, kdo je nasilje izvršil, je odgovornost prevzela islamistična skupina, kar se je v očeh javnosti zdelo tudi edino smiselno. Danes je norveški morilec ikona gibanja, ki ne molči in ima svojega zastopnika tudi na čelu svetovne velesile, gibanja, ki diabolčno zahteva enakopravno obravnavo v javnosti. Je eden njegovih mitskih utemeljiteljev, za zunanje opazovalce pa nekdo, ki bi bil morda bolj pričakovani danes. Ta časovni zamik obenem priča o posebnem dojetju časa v 21. stoletju; iz trenutka v trenutek, iz goreče spisane replike na Facebooku v naslednjo se zdi, da prihaja katastrofa strašanskih razsežnosti – vendar to pričakovanje, ta

panika, traja že dolgo. Svet se pospešuje, a pečat obdobja ostaja enak. Strah, anksioznost, vojna v miru.

Ob vsem tem se pojavlja vprašanje, kako dogodke, ki so vtikani v jedro teh občutij, sploh misliti. Kako misliti *Utøya*. Se pravi tudi – kako pripovedovati o njej, kakšno mesto naj ima v fikciji, ne nazadnje, kako delati filme o njej? **Utøya, 22. julija** (*Utøya 22. juli*, 2018, Erik Pope) je eden izmed dveh filmov, ki to poskušata: nedavno je namreč izšel Netflixov poskus, naslovljen zgolj **22 Julij** (*22 July*, 2018, Paul Greengrass). Obravnavana verzija pokola ne misli – ali pa ga misli kot nemisljivo; njegove travme ne poskuša preseči, temveč jo pravzaprav skuša prenesti množicam gledalcev.

Gre namreč za skrajno realističen prikaz poteka po boja, posnet v enem kadru, v realnem času, 72 minutah. Čeprav so osebe izmišljene (in kot bomo videli tudi kakšen detalj), stvar deluje kot dokumentarec. Po drugi strani pa kot da oponaša učinke dokumentarca; podoben je recimo **Čarovnici iz Blaira** (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez), na katero spominja po mešanici ujetosti in stalnega bežanja po gozdu, nuje strateškega razmišljanja protagonistov in stalnega reagiranja ter zastrtosti preganjalca. V protislovnosti tega, da je *Utøya: 22. julij* podoben tako dokumentarcu kot lažnemu dokumentarcu, se kaže travmatičnost terorističnih dejanj. Protagonisti so ves čas že obsojeni, deloma na samovoljo storilca, deloma pa na naključnost razvoja dogodkov.

Pascal Bonitzer v eseju, naslovljenem *Slepo polje*, piše o navadnosti pogleda v kamero pri fotografiji in televiziji v primerjavi s filmom. Pri prvih dveh medijih gre za oblike fiksiranja časa oziroma predstavljanja realnega časa, medtem ko gre pri filmu za njegovo konstruiranje. Protagonistka *Utøye* se na začetku za nekaj dolgih trenutkov pojavi pred kamero in nam pove, da nečesa nikoli ne bomo razumeli. Napeto prislušujemo ozadju; vemo, kaj se bo zgodilo, in

čakamo na strele ali kakšne bolj previdne znake bližajoče se katastrofe. A Kaja pravi, da ne bomo razumeli. Nekaj hipov za tem se položaja zamenjata; izkaže se, da govori v slušalko telefona, pri tem pa gleda v smeri kamere. Zdaj smo mi tisti, ki razumemo, česar ona še ne.

Sledi nekaj dolgih minut mladostniškega življenja, brezskrbnosti, ki jo poprejšnji bombni napad v Oslu komaj zmoti; reakcije in politični pogovori so abstraktni, čustveno nevpleteni, razen pri migrantskem udeležencu kampa, ki upa, da napada niso zagrešili islamisti, saj bi v tem primeru življenje za njegovo skupnost postalo pekel. Plan, ki zajema sestriški par v tipičnem problematičnem odnosu starejše in mlajše sorojenke, krog najstnikov, ki ga kader v teh trenutkih zapira. Napeto spremljamo vsak zvok iz okolice, vsak oddaljeni pok, hormonski krik. Postaja jasno, da bo film prava igra živcev, skrajna gledalska izkušnja, tragedija, ki se odvija med pozicijo gledalca in vpletenega, pri čemer smo pripeljani do nemogočega, travmatičnega roba zlitja, obenem pa ne vemo, ali bo sledila katarza.

Ko se začne, smo soočeni z izkušnjo ljudi, zvedenih na osnovni nagon po preživetju, na osnovna čustva, ki jih film nikakor ne cenzurira; soočamo se s prvinsko solidarnostjo in sebičnostjo. Čustva nadomeščajo nespremenljivost kadra, ki je večinoma posnet v bližnjem planu, prekinja ga le hitro bežanje, temu pa mora slediti tresoča se, zapletajoča se naprava. Objektiv daje občutek, da gre za nekakšen avatar, preko katerega smo delno vpleteni. Morda bi bilo zanimivo narediti vzporednico z videoigro, pri čemer bi bilo smiselno zarisati predvsem razlike med obema pristopoma. Temeljna je v tem, da nam je v filmu odvzeta vsakršna možnost delovanja. Blato, vrtoglavica, mesenost zasoplih in ranjenih teles, čustva in telo so prepleteni v vrtiljaku, ki nas vodi od adrenalina do ganjenosti, od sočutja do zavesti o lastni varnosti, od duha do čiste telesnosti. Učinek *Utøye* je, da nas



sooči s sramom, ki ga sproža naš voajerizem, pri čemer gre za nekakšno krožnost, saj je voajerizem tudi namen filma – skratka, želi nas kar najbolj spraviti v gledalsko nemogoč položaj. Učinek je povezan s tem, da nas občasno postavlja na moralno vzvišen položaj, ko spremljamo neracionalno sebične odzive nekaterih mladostnih protagonistov. A trenutki moralnega presojanja se sproti razblinjajo, gledalci v vsakem primeru ostajamo golih rok.

Morilec je prikazan le dvakrat, obakrat v obrisih in za trenutek, kot prikazen, ki poganja ves ta vrtiljak. Dejansko kot prikazen, kot nekaj iz drugega sveta, demiurg. Če bi bil Breivik natančneje portretiran, bi film izgubil svoj osnovni učinek – prikaz nemoči, ki jo sproža njegova hladna, oddaljena in popolna moč – če bi se poglobljali v njegov sprijeni um, bi bila njena banalnost ukinjena. Film mu ne prisodi te pravice. V zraku slišimo kroženje helikopterja, ki ne more pomagati. To je menda v nasprotju z dejanskim potekom dogodkov, saj je znano, da ga policija v resnici ni imela na voljo – helikopterska ekipa je bila namreč ravno na dopustu. Vendar poudari občutek nemoči, prepuščenosti v trajanju pokola, v neustavljivem pokanju orožja, ki se oglašča iz različnih smeri v sprevrženi igri skrivalnic. Dejstva je film spremenil še enkrat, tokrat je prikrojitev morda sporna. V filmu vidimo mrtvega dečka predpubertetniškega videza, a najmlajše žrtve dejanskega poboja so bile stare štirinajst let. Breivik je po pričevanjih enajstletniku smrt celo prihranil, in sicer z besedami, da je premlad zanjo. Prav tako je znano, da je med streljanjem vpil različna gesla in grožnje, ki jih v filmu ne slišimo, kar lahko razumemo kot sprejemljivo ustvarjanje učinka odtujenosti, zunanosti morjenja.

Utøya scenarija skorajda nima, tu ni psihološke drame, zgolj drsenje prvinskosti. Lahko bi rekli, da se zgodi samo en scenaristični obrat, katerega glavni učinek je, da se zavemo popolne arbitrarnosti človeškega stanja v trenutku, ko je življenje prepuščeno milosti ali nemilosti napadalca. In morda je ravno ta arbitramost glavni duševni učinek terorističnega napada. Naključnost, neizbranost sta povezani z občutkom popolne oblasti, ki jo imajo teroristi, in v tem je njihova demonska zmaga v konkretnem dogodku – četudi dolgočasno ideološko morda ne morejo zmagati in s tem podpreti somišljenikov, je njihovo zasebno, kratkoročno zadoščanje v tem, da so vsaj za nekaj trenutkov uživali v iluziji popolne oblasti, ki v usodo ljudi posega ravno z medigro obvladovanja in naključnosti.

Kaj lahko torej rečemo o povezavi med filmom in simbolnim položajem *Utøya* v zgodovinskem in aktualnem

političnem imaginariju? Najbrž je smisel filma prav v tem, da s prekinitvijo simbolizacije in abstraktnosti poudari konkretno nevarnost učinkov abstraktnosti in simbolnega. Učinek te prekinitve se najbrž dogaja pri vsakem gledalcu posebej, zato je njegove vplive težko oceniti. In najbrž tudi nesmiselno. Smiselno pa je zato ogled priporočati vsakomur, ki se počuti dovolj zrelega zanj.

HČI CAMORRE

ŽIGA BRDNIK

Strah in spoštovanje

Cristina Pinto je v Italiji bolj znana kot Nikita, »prima dona« (prva ženska) med morilci mafijske združbe Camorra, nekdanja desna roka vodje klana Perrella. Preden jo je ujela kamera slovenskega režiserja Siniše Gačiča, je 24 let preživela v najstrožjih italijanskih zaporih, obsojena za dva poskusa umora, veččine v rokovanju s sofisticiranim morilskim orožjem in članstvo v mafijski organizaciji. Italijanski mediji so jo označili za »najbolj brezkompromisno« med komorističnimi ženskami, šef Perrella pa je o njej pisal, da je pogumna in zvesta in da mu je večkrat rešila življenje. Zaporno kazen bi lahko drastično zmanjšala, če bi postala špicelj in za seboj potegnila kolege in kolegice, a je za razliko od nekaterih ostala tiho ter odsedela svoje. Zdej

