



PANORAMA KLETNIH PROSTOROV KOT DRUŽBENIH DEJSTEV

Ulrich Seidl: *V kleti*

Nina Cvar

Prepoznavna estetika izčiščenih kadrov, eksperimentiranje s prehajanjem med dokumentarističnim dispozitivom in fikcijo ter brezkompromisno tematiziranje snovi so avtorski podpis Ulricha Seidla, ki ga je težko spregledati. Morda je ena najbolj distinktivnih potez njegovega dela natančno seciranje takšnih in drugačnih pritiskov človeškega, ali še bolje, družbenega značaja. Prav tu pa se razgrne njegova značilna metoda hibridiziranja dveh filmskih form, kar seveda ni nekaj, kar bi predstavljalo noviteto v dolgi filmski genealogiji, je pa nedvomno zanimivo, kako slednjo uporablja avtor, ki se nam je nazadnje predstavil s trilogijo *Paradiž* (2012–2013).

Če se je v tej trilogiji vizualizacija relacije med dokumentarnim in fikcijo odvijala s pomočjo naturščikov ter zasledovanja realizma, lahko v tokratnem Seidlovem ekskurzu prevpraševanje tega odnosa opazujemo na ravni artifične rekonstrukcije dogodkov. Z njeno evokacijo nas Seidl po eni strani prepušča ugibanju v (ne)resničnost tistega, kar vidimo, po drugi strani pa gre ta njegov metodološki pristop razumeti skorajda že kot gesto, ki mu omogoči, da se izvije iz pomenskega terorja, kakršnega je zavoljo odsotnosti refleksije lastnega mesta izjavljanja nevede proizvedel Joshua Oppenheimer v razpitem *Teatru ubijanja* (The Act of Killing, 2012).

Za razliko od *Teatra ubijanja*, katerega problem odsotnosti refleksije t. i. kolonial-

ne razlike s prepustitvijo mesta izjavljanja sorodnikom žrtev odpravi režiserjevo naslednje delo, *Pogled tišine* (The Look of Silence, 2014), se Seidl, vsaj na intuitivni ravni (v intervjujih recimo zanika, da bi se oziral na učinke gledalcev), zaveda problematike proizvajanja ne nujno predvidenega učinkovanja filma (umetniškega dela), ki lahko funkcionira na način pomenske totalizacije.

Na prvi pogled bi novemu Seidlovemu filmu *V kleti* (Im Keller, 2014), v katerem nas popelje na filmsko ekskurzijo po avstrijskih kleteh, lahko očitali apropiacijo stereotipnih mentalnih podob, ki avstrijsko družbo povezujejo s tipi osebnostnih motenj, utelešenih v famoznima Josephu Fritzlu in Wolfgangu Priklopilu. Toda, ali je temu res tako?

V nasprotju z značilnimi Seidlovimi statičnimi kadri, ki so praviloma visoko estetizirani kot slikarska platna, se dinamika filmskega izkustva intenzivno proizvaja prav v gledalcu samem. Ta je namreč vseskozi na preži, zapreden v nekakšen dramaturški kokon suspenza, ki se spleta iz mentalne konstrukcije pisanega mozaika širše popularne kulture, v katerem so še kako veliki kosci hanekejevskih vivisekcij avstrijske, a tudi širše zahodne družbe. Četudi to zanika, Seidl dramaturški lok izpeljuje prav iz tega morja pomenov, a z zvijanjem dokumentarnega in fikcije, z neprestanim igranjem z gledalčevim horizontom resnice oziroma laži, pri čemer pa Seidl to zvijanje vendarle razbija in ga s tem potiska v bližino t. i. me-

tafilma. Ali še bolje, s statičnimi kadri, ki prav zaradi te statičnosti vsako vizualizirano klet pomensko izenačijo s posamezno življenjsko zgodbo, uspe Seidl sproducirati sociološko analizo pomena in vloge kleti v avstrijski družbi – nekakšno metadružbeno analizo.

Ob tem je ta avstrijski auteur še kako zvest samemu sebi, saj oseb – na nekatere od teh je naletel povsem po naključju – ne obsoja oziroma sodbe skuša prepusti gledalcem, s čimer podoba kleti nenadoma zadobi povsem drugačen pomen. Na dobesedni ravni lahko tako podobo razumemo kot nekaj, kar je skrito, z vizualizacijo pa začne funkcionirati kot komentar psihoanalitične provenience. A potrebno je iti dlje od cenenih pomenskih intervencij, kajti Seidlu gre za nekaj drugega. Bolj kot iskanje psiholoških diagnoz ga zanima klet kot samo klet – in njeno mesto v avstrijski družbi.

Snemalna metoda, za katero se Seidl odloči, klet konstituira v nekakšno sociološko dejstvo z edinstveno strukturno permutacijo. Prav ta, »znanstvena« hladnost vizualizacije kleti kot zgolj kleti, brez kančka sentimentalnosti, ki se npr. tako rada prikrade v Herzogove dokumentarce, pa je tista, ki prekucne in zatrese gledalca. Raba observacijskega principa kinematične strogosti Seidlu namreč omogoči, da klet in osebe, ki so s posamezno kletjo povezane, naredi za takšne, kakršne pač so. So to in nič drugega. Toda prav »to nič drugega« je tisto, kar zareže in razpre gledalčev pomenski horizont. Da bi ohranil metafilmsko pozicijo, ki mojstrsko prehaja v metadružbeno, Seidl observacijski epistemološki snemalni princip stakne s fikcijo, s čimer film ne naredi le za performativen, temveč ga s tem zavaruje pred iluzijo pomenske totalizacije – ker je klet pač samo klet.