

Nejc Pohar

»Hot dog canon« ali o vampirjih in zombijih

»We are a bunch of hooligans and anarchists but we do clean up nice.«

Frances McDormand, v zahvalnem govoru ob prejetju oskarja 2018 za glavno žensko vlogo

»Ne mečite hotdogov vegetarijancem. Izstreljujte jih v množico! To je boljše kot Noč čarovnic, to je boljše kot oskarjevska zabava, to je zares enjoyable. Jejmo in plešimo in norimo.«
Jimmy Kimmel, med »obiskom« gledalcev v sosednji dvorani, v živo med prenosom oskarjev 2018

Na letošnji podelitvi oskarjev so povabljeni prvič v zgodovini nagrad Akademije zapustili dvorano Dolby Theatre in med prenosom presenetili gledalke in gledalce, ki so v eni izmed bližnjih dvoran gledali film z naslovom **A Wrinkle in Time** (2018, Ava DuVernay). Voditelj Jimmy Kimmel je v spremstvu nekaterih zvezdnic in zvezdnikov prekinil projekcijo v bližnji dvorani in v ljudi med prenosom oskarjev v živo začel metati različne bombone, vrhunec pa je večer dosegel, ko je Armie Hammer v množico iz ogromne pištole v obliki hotdoga začel izstreljevati hotdoge, zavite v folijo. V tem dejanju obstreljevanja, izstreljevanja hrane v ljudi v času podelitve bomo skušali prepoznati strukturno mesto rituala kot mehanizma, ki generira notranje prepričanje in ne njegovo sekundarno eksternalizacijo, torej mesto, od koder lahko preko na videz marginalnih narativnih potez prepoznamo strukturo hollywoodskega stroja. Podelitev oskarjev gledamo kot žanr; celoto je mogoče zaobjeti s tem, da prepoznavamo njene strukturne značilnosti, da se torej ukvarjamo s spregledanim, zamolčanim, spodletelim in se tako skušamo izogniti pasti prezira, ki se izogiba kakršnikoli analizi v smislu razveze, osvoboditve (gr. analyo, ana – na, gor, po, lyo – razvežem, razrahljam, osvobodim).

Oskarji 2018



razredna razlika na oskarjih

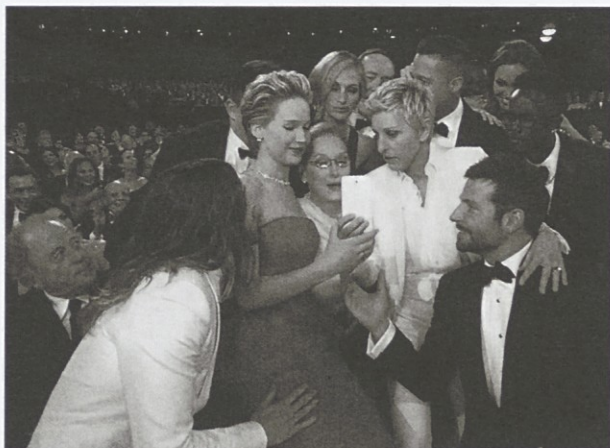
Poskus interpretacije podelitve oskarjev kot spektakla, nevrednega obravnave, bi zlahka odpravili bodisi z gnusom bodisi s slepim občudovanjem, bodisi z generalizirano sodbo o kapitalizmu kot izkoriščevalskem produkcijskem sistemu bodisi s poenostavitvijo o hollywoodskih filmih kot ideoloških strojih, a bi se s tem samo ujeli v past. S tovrstnim valjenjem krivde na hollywoodski stroj kot proizvod liberalnega kapitalizma brez poskusov analiziranja njegove strukture bi se, v tem namreč tiči past, izognili soočenju z aktualnimi ekonomskimi in političnimi vprašanji – ko bi poskušali ohraniti čistost lastne pozicije, bi postali le lepa duša.

Desetletje delavskih bojev in poskusov vzpostavitve sindikalnih združenj znotraj posameznih panog se je v Hollywoodu končalo novembra 1926, ko je devet studiev in pet sindikalnih združenj (mizarji, električarji, glasbeniki, slikarji in scenski delavci) podpisalo Osnovni studijski dogovor (Studio Basic Agreement). Mesec pozneje, januarja 1927, so se na pobudo Louisa B. Mayerja, filmskega producenta in soustanovitelja studia MGM, sešli predstavniki producentov, igralcev in režiserjev, da bi z ustanovitvijo krovne organizacije poskušali omejiti moč nastajajočih sindikatov. Akademija znanosti in umetnosti gibljivih slik (v nadaljevanju Akademija) je nastala maja 1927 na pobudo predstavnikov filmskih studiev, vendar so boji med delodajalci in delojemalci potekali vse do leta 1936, ko so igralci, scenaristi in režiserji na pobudo Franka Capre bojkotirali podelitev nagrad Akademije. Tudi tekmovalne kategorije so se spreminjale s tekom časa. Na prvi podelitvi so podelili 12 nagrad (najboljši film, najbolj edinstven in umetniški film, najboljši režiser komedije, najboljši režiser drame, najboljši igralec, najboljša igralka, najboljša originalna zgodba, najboljša priredba, najboljša scenografija, najboljša kinematografija, najboljši inženirski efekti, najboljši uvodni napisi). Leta 1934 so dodali kategorijo montaže, komponiranja in najboljše pesmi, leta 1936 stranske moške vloge in stranske ženske vloge, leta 1941 dokumentarni film, leta 1947 tujejezični film, leta 2001 pa celovečerni animirani film. Sistem nagrajevanja že od začetkov poteka na enak način, znotraj določene kategorije glasujejo predstavniki iste kategorije, torej režiserji o režiji, montažerji o montaži ..., za najboljši film pa glasujejo predstavniki vseh poklicev. Vstopnice na zaključno podelitev ni mogoče kupiti, ampak se je lahko udeležite samo z vabilom; članstvo v Akademiji je mogoče ob priporočilu ljudi, ki so že člani Akademije, praviloma pa se vanjo ni mogoče včlaniti brez predloga in priporočila najmanj dveh članov. Medijski prenos je vzpostavljen od leta 1930, do leta 1953 kot radijski prenos, od leta 1953 pa kot televizijski prenos. Oskarji so se torej vzpostavili kot cehovske nagrade, a hkrati kot nagrade organizacije, ki so jo ustanovili delodajalci kot poskus zajezitve zahtev



delojemalcev, združenih v sindikate. Podelitev je vse od začetkov ekskluzivna v smislu, kdo je nanjo vabljen, torej »zaprta za javnost«, a hkrati kmalu po začetkih medijsko posredovana.

Navzven je podelitev oskarjev klasična proslava, prilagojena televizijskemu prenosu. Posamične točke, torej podelitve nagrad v različnih kategorijah, povezuje voditelj ali voditeljica, ki napoveduje podeljevalca, ti pa napovedujejo nominirance in razglasijo zmagovalca. Tovrstno nizanje nagrad je prekinjano, razrahljano z vmesnimi, praviloma glasbenimi točkami ter zabavnim programom, torej bolj ali manj duhovitimi domislicami voditeljice ali voditelja. Za podelitev praviloma velja, da se vse, kar se zgodi, zgodi v dvorani sami, da torej vanjo nihče ali nič ne pride in iz nje nihče ali nič ne odide, da so torej edina darila, izmenjana med podelitvijo, kipci oskarja, ki iz rok podeljevalcev kot reprezentantov Akademije romajo v roke prejemnikov. Ta logika je bila do leta 2014 prekinjana z redkimi državnimi intervencijami. Leta 1941 je predsednik Roosevelt v radijskem nagovoru poudaril, da »je ameriška kinematografija kot nacionalna in internacionalna sila fenomen naše lastne generacije ... znotraj spomina naših življenj smo videli njeno rojstvo in rast, rast v polno zrelost. Videli smo, kako se je skozi naša civilizacija zrcalila skozi ves preostali svet. Hotenja in ideali svobodnih ljudi in svobode same. To je resnični razlog, zakaj nekatere vlade nočejo, da bi se naši, ameriški filmi predvajali v njihovih državah. Diktatorji, ki vpeljujejo totalitarne oblike vladanja, mislijo, da je za njihove nesrečne ljudi nevarno prepoznati, da so v naših demokracijah vladni uradniki vedno služabniki in nikdar gospodarji naroda.« Zunanost dvorane je ljudi na proslavi nagovorila še nekajkrat, ponavadi v obliki nagovorov predsednikov. Harry Truman je pozdrave poslal leta 1949, Ronald Reagan se je pojavil na posnetku ob začetku podelitve leta 1981. Fizični objekt je iz dvorane prvič ušel leta 2013, ko je Michelle Obama v Beli hiši odprla kuverto z imenom zmagovalca za najboljši film.



Če je do leta 2014 proslava temeljila na ekskluzivnosti, torej na tem, da se je filmska elita zaprla v dvorano in gledalce vanjo spustila samo skozi pogled televizijskih kamer ter fotografij novih medijev, torej skozi posredovan, režiran pogled, pa je leta 2014 v dvorano prvič fizično spustila tudi ljudi od zunaj. Leta 2014 je gostiteljica prireditve, Elen DeGeneres, naročila pico. Tri pice je v dvorano prinesel Edgar Martirosyan, lastnik picerije Mamas and Papas, ki je vanjo vstopil v prepričanju, da bo pice predal tehničnemu osebju v zaodruju. Voditeljica podelitve je, še preden je odšel iz dvorane, zanj med publiko zbirala denar za napitnino. V klobuk je Harvey Weinstein ob gromkem aplavzu vrzel 200 dolarjev, Kevin Spacey 100, Brad Pitt pa dvakrat 50 dolarjev. Istega leta so zvezdniki in zvezdnice med podelitvijo posneli skupinski selfie.

Leta 2017 je voditelj Jimmy Kimmel v dvorano zvalil naključne turiste pod pretvezo, da bodo obiskali muzej oskarjev. Turisti so se sprehodili skozi dvorano, se rokovali z zvezdniki in zvezdnicami, Jenifer Lawrence je gospe Vicki Vines podarila par sončnih očal.

Leta 2018 je bila situacija obrnjena, nekaj zvezdnikov, med njimi Guillermo del Toro, Emily Blunt in Mark Hamill, je zapustilo dvorano in med prenosom v živo obiskalo lokalni kino, kjer so se srečali z obiskovalci projekcije. Vrhunec je večer dosegel v trenutku, ko so nekateri izmed zvezdnikov iz plastičnih topov v obliki hotdogov med ljudi izstreljevali hotdoga, zavite v folijo, ter mednje metali različne sladkarije. Mike Young, rdečebredec, ki je sedel v prvi vrsti, je bil naprošen, naj napove napovedovalki naslednje kategorije, Tiffany Haddish in Mayo Rudolph. Imena Haddish ni znal pravilno izgovoriti, zato mu je voditelj pri tem pomagal. V rokah je držal oskarjevsko kartico s tekstom in tri škatlice bombonov Junior Mints, po katerih je dobila ime 20. epizoda četrte sezone *Seinfelda*. V tej epizodi Kramer in Seinfeld prisostvujeta operaciji bivšega Elaineinega fanta. Ko mu odprejo abdomen, Seinfeld, nezadovoljen, da se Kramer

med ogledom operacije baše z bomboni, po nesreči zamahne proti Kramerjevi roki, v kateri je bombon, ki nato v širokem loku pade v odprt pacientov abdomen. Operacija uspe in ob končnem soočenju zdravnik ugotovi, da nima »medicinskih dokazov, s katerimi bi lahko to utemeljil, ampak med operacijo se je zgodilo nekaj, kar je preprečilo infekcijo. Nekaj onkraj znanosti. Mogoče nekaj ... z neba.«

Če je podelitev oskarjev do leta 2014 temeljila na ekskluzivnosti, torej na tradicionalni, fiksirani obliki družbenega življenja, ki kot mnogo proslav temelji na udeležbi z vabilom, torej na odločitvi nekoga, da bo nekoga nekam povabil, druga pa ne, se tovrstna prepoved po letu 2014 razrahlja. Dostavljalec pic je v dvorani še deloval kot dostavljalec – dostavil je pico in dobil napitnino –, medtem ko so naključni obiskovalci proslave leta 2017 delovali kot divjaki, ki so jih pripeljali pred civilizirano občestvo. Tako bi lahko parafrazirali – eni niso dali, česar nimajo, medtem ko so drugi dobili, kar so hoteli. V tem mimohodu divjakov velja izpostaviti dve zadevi – najprej je voditelj Kimmel poudaril, da »jih lahko, če bomo popolnoma pri miru, prepričamo, da so v muzeju voščenenih lutk«, ter zatem opozoril, da je v dvorani tudi Jason Bateman, ki je leta 1987 igral v filmu **Teen wolf too** (1987, Christopher Leitch).

Situacija se je leta 2018 zaostrija do skrajnosti, oskarjevci so zapustili dvorano, prekinili projekcijo nič hudega slutečih anonimnih gledalcev v sosednji dvorani, voditelj proslave je opomnil, da v dvorani smrdi po marihuani ter zatem vanjo spustil hollywoodske zvezdnike, ki so v gledalke in gledalce metali hrano, dobesedno izstreljevali hotdoga, gledalci in gledalke pa so se radostili in v tem uživali – eni so torej dali, česar imajo preveč, drugi dobili, česar niso hoteli, a ob tem uživali. Če si drznemo v ekskluzivnosti oskarjevske zabave prepoznati zaprt sistem, ki vzdržuje kapitalistični družbeni red, vdori zunanosti tovrstnega reda ne vzdržujejo, ampak ga zaostrujejo. V tem smislu gre premik od omogočanja vdorov zunanosti v notranjost k omogočanju vdorov notranjosti v zunanost brati kot zaostrovanje libidinalnega režima s prekinjanjem obstoječih pravil in zakonov, kar ukinja simbolno kastracijo, s tem pa zvezdnikom dovoljuje nebrzdano vedenje.

V notranjost, če za izhodišče jemljemo Dolby Theatre kot kraj oskarjevske proslave, prihaja pica, iz njega uhajajo hotdogi in bomboni. Če je pica, ki iz zunanosti prehaja v notranjost, predmet tržne ekonomije, so hotdogi in bomboni, ki iz notranjosti prehajajo v zunanost, predmet ekonomije daru. A tovrstno darilo deluje kot vsiljeno, obsceno prav v smislu nasilja, ki se navzven kaže kot permisivnost. Hollywoodski zvezdniki so – »we come as friends« – prekršili kodeks nedotakljivosti, hermetičnosti, zaprtosti oskarjevske proslave, se začeli pretvarjati, da so prvi med enakimi. V nekem trenutku smo na televizijskih ekranih zagledali celo

ekran v ekranu, na platno zunanje kinodvorane so projicirali pogled z odra oskarjevske dvorane (in obratno), zvezdniki so se zahvalili gledalcem, ker gledajo njihove filme. Če je bila podelitev oskarjev dogodek, ki za gledalce deluje samo kot posredovan dogodek, torej dogodek, ki ga ni moč videti neposredno, ampak vedno skozi pogled kamere, televizijskega prenosa, je proslava letos tvegala sesutje simbolnega reda, ki ga je vzdrževala doslej. Rečeno drugače – lepota podelitve oskarjev je bila doslej prav v njihovi predvidljivosti, ekskluzivnosti, točnosti, posredovanosti pogleda, ki nas iz dvorane, ko smo vanjo pogledali, ni več spustil, a iz nje ni več spustil niti tistih, ki so bili v njej. Prav posredovanost pogleda – podobno kot v soočenju z nasiljem vojn, ki ga nikdar ne vidimo neposredno, ampak vedno skozi filter zaslonov – je vzdrževala obstoječi red, vzpostavljala zvezdništvo. V trenutku, ko so se zvezdniki soočili z »normalnimi« ljudmi zunaj dvorane, je ta neposredna posredovanost začela delovati nelagodno.

Gesta metanja hrane med ljudi je bila obscena v smislu prekoračitve mesta fantazme. Zapoved uživanja je bila v trenutku, ko je z oskarjem nagrajeni Guillermo del Toro med nič hudega sluteče ljudi v sosednji dvorani izstreljeval hotdoga, direktna, neposredna, nekaj, česar gledalci ne bi smeli videti, kar bi moralo ostati skrito pogledu. Prizor je spominjal na hranjenje živali v živalskem vrtu, gledalci v dvorani so bili omejeni na mehanično ploskanje, kričanje in prejemanje hrane. Če so podelitve oskarjev doslej spominjale na shod vampirjev ali shod aristokratov, ki vzdržujejo svoj družbeni status nedotakljivosti, idealov večne mladosti, estetske popolnosti in finančne superiornosti, se je letos zazdelo, da je aristokracija obubožala (upamo si tvegati s tezo, da jo morda ogroža konkurenčnost novih medijev, televizijskih nadaljevanj in računalniških iger) in se je zato morala soočiti z brezimno množico, ki je spominjala na zombije, na žive mrtvece, zvedene na čisti užitek. Zazdelo se je, da so se znotraj določenega družbenega reda, torej aristokracije, porušila obstoječa razmerja, da je torej film v trenutku, ko je začel izgubljati svoj primat, spremenil strategijo komuniciranja z množicami.



Če je oskarjevska proslava do leta 2014 ohranjala simbolni red v smislu prepovedi, kastracije, režiranja pogleda oziroma ohranjanja discipline pri tem, da vidimo samo to, kar se dogaja v dvorani, je po tem letu pogled, kot smo skušali pokazati zgoraj, začel uhajati iz dvorane. Pri tem, vztrajajmo, je treba razmerje med zunanostjo in notranostjo misliti dobesedno, torej fizično, in se pri tem vzdržati teorije zarot in razčustvovanega pogleda na proslavo. Če na prvi pogled postweinsteinovski Hollywood spominja na kraj, kjer so mogoče emancipatorne politike, se ob podrobnejšem pogledu izkaže, da premestitev želje ne povzroči razveze produkcijskega sistema oziroma premestitve narativnih strukturnih mest, ampak jih, paradoksalno, krepi.

Če lahko kot posledico gibanja #MeToo in ostalih identitetnih politik, ki jih vzpostavlja novi Hollywood, prepoznamo svojevrsten inverzen (nenapisan) Haysov kodeks, potem v njih ne gre videti subverzivne mašine, ki bo ogrozila sistem dominacije, ampak kot način, kako ga bo skozi njemu lastne stranske produkte okreplila. V tovrstni situaciji razpršenega, permisivnega Hollywooda je za najboljši film tako lahko proglašen **Oblika vode** (The Shape of Water, 2017, Guillermo del Toro), film, ki malodane z matematično natančnostjo vpelje nabor manjšinskih likov, v katerih velja prepoznati obča mesta (od neme snažilke, ki dela v korporaciji in se zaljubi v čudovito pošast, do njene temnopolte soborke, ki temu nenavadnemu paru s pomočjo marginalnega slikarja omogoči, da pokažeta, da lahko ljubezen premaga tiranijo korporacije). A vendar se kot stranski produkt tovrstnih narativnih mest na sami proslavi lahko pojavi režiser zmagovalnega filma, ki ljudi obstreljuje s hrano. Izjavo Frances McDormand ob prejemu oskarja, da »smo skupina huliganov in anarhistov, ampak lepo počistimo«, gre torej brati dobesedno – najprej ljudi obmetavamo s hrano, a na koncu za seboj lepo počistimo. Mar ne bi tovrstne izjave mogli pripisati tudi Hillary Clinton med zadnjo predsedniško kampanjo? Če je Jean Copjec znotraj analize filmov Abbasa Kiarostamija pokazala, da je »nastajajoči kapitalizem v postelji s tradicionalno kulturo, da jo prej kot ukinja, izkorišča«, potem bi sami lahko po ogledu podelitve oskarjev dodali, da kapitalizem v zreli fazi monopolizacijo identitetne politike vzpostavlja zato, da bi se še bolj okreplil. Če gre zgodovino Hollywooda brati kot nenehen poskus restavracije avtoritete, potem novonastala situacija spominja na situacijo, kjer je figura avtoritete razpršena in permisivna, s tem pa že vzpostavlja svojevrstno divjaštvo, kjer fantazija multikulturalnosti omogoča prehajanja identitet, a jih hkrati infantilizira. Zapisano drugače – s tem, ko užitek postaja zapoved, se stopnja nasilja navzven zastruje, navznoter pa omogoča ohranjanje družbenih razmerij. Nič ni namreč strašnejšega kot vampir, ki se pretvarja, da je zombi. **E**