

**»Avtokarte«
za vožnjo
proti toku**

12
KINO FIL

KINO-INTEGRAL NA
FESTIVALU LIFFE 2012

Katja Čičigoj

»HITROST IN SVOBODA TER MODERNOST SO NOTRANJE POVEZANE IN MOTOR JE SEVEDA NAJBOLJ OČITNI SIMBOL TE FUZIJE. MOČ IN PRIVLAČNOST MOTORJA STA POSLEDICI ČUTNEGA IZKUSTVA GOSPODARJENJA NAD ŽIVLJENJEM Z VELIKIMI HITROSTMI; IZKUSTVA BITI SPOSOBNI – IN IMETI MOČ – DA AVTONOMNO NADZORUJEMO IN SPODBUJAMO LASTNO GIBANJE; TO JE OBLJUBA, DA LAHKO GOSPODARIMO NAD PROSTOROM IN ČASOM IN ZAVZAMEMO SVET, MEDTEM KO ZA SEBOJ PUSTIMO 'VSE, KAR JE TRDNO'; MLAHAVO, ZEMELJSKO, TEŽKO ALI OBREMENJUJOČE. MOTOR JE ZATO NEMARA NAJBOLJ MAMLJIVI SIMBOL LJUBEZENSKE AFERE MODERNOSTI S HITROSTJO.«

Družbeni teoretik Harmut Rosa, sicer tudi utemeljitelj koncepta »družbenega pospeška« kot razlikovalne lastnosti pozne modernosti/poznega kapitalizma, v svojem spisu z zgovornim naslovom *Pregorevanje zaradi hitrosti?* Od užitka na motorju do brezupnosti mlinkega kamna: dvojni obraz družbenega pospeška,¹ neposredno poveže načine gibanja in transporta z določenim produkcijskim načinom in ideologijo, ki jih spremljata. Vizualno materializacijo njegovega opisa moderne utopije dinamizma bi lahko razpoznali v priljubljenem žanru filma ceste, ki je postal popularen prav v 60. letih ob »avtomobilskem boomu« v ZDA (torej tedaj, ko je fordizem obrodil svoje potrošniške sadove) in ki povečini – ne glede na variacijo v odvisnih spremenljivkah – poteka kot razrešitev funkcije te vrste: junak (ali junaki) za seboj pusti bremena preteklosti in se svoboden, samozadosten, nevezan, fleksibilen in mobilan poda svoji usodi naproti. Če je, kot pravi Rosa, motor simbol modernega ljubezenskega razmerja s hitrostjo, potem bi lahko rekli, da je film ceste simbol (žanrsko-) filmskega ljubezenskega razmerja s hitrostjo.

Letošnji LIFFe je v Slovensko kinoteko prinesel pregled kulturnih draguljev tega žanra, ki bi jih lahko pravzaprav imeli za partikularne manifeste ameriškega individualizma. Sekcija Kino-Integrala, ki jo je kuriral Greal Weber iz avstrijske platforme za distribucijo eksperimentalnega filma Sixpack Film, pa je prinesla drugo plat kovanca: eksperimentalne filme, ki z bolj ali manj eksplicitno politično problematizacijo različnih vidikov potovanja in implicitnih odnosov oblasti, predvsem pa z intervencijami na ravni samega medija, dekonstruirajo zgoraj opisano »ljubezensko

razmerje« med filmom, gibanjem/potovanjem, hitrostjo in modernostjo.

Seveda že pričakovana odsotnost naracije v eksperimentalnem filmu – ali vsaj enostavne linearne naracije – nekako v izhodišču zamaje možnost ideološkega vzorca žanra filma ceste: če ni več progresivne pripovedi, odpade tudi junak, ki bi neumorno zasledoval jasen cilj pred seboj (ali bežal pred tistim za seboj). Potovanja v obravnavanih filmih so mnogo bolj vsakdanja: turizem, raziskovalne ekspedicije, razne oblike migracij, pot v službo ali po opravkih. In vsaka pot je obenem določena vrsta politike, z bolj ali manj eksplicitnim ekonomskim kontekstom in razmerji oblasti. **Popotovanje** (*Eine Reise*, 1992, Gerda E. Grossmann, Margit Eschenbach) je to na najbolj ekspliciten in narativen, obenem pa tudi nekoliko fantastičen ali vsaj zgodovinsko odmaknjen način: podobe sončnega kraja praktično brez ljudi spremlja drugoosebna naracija v *offu*, svojevrstno pisemsko obujanje spominov na preteklo skupno pot, ki bi se morala zaključiti z likvidacijo naslovljenke (in govornice), končala pa se je s srečnim preživetjem in z ločitvijo obeh. Z nekako sorodno strategijo prepletanja vizualnega materiala različnih lokacij in govora ljudi, ki so iz njega odsotni, film **Prehodi** (*Passagen*, 1996, Lisl Ponger) diagnosticira premike populacij in posameznikov in tudi že nakaže kontrast med različnimi oblikami ekonomskih, političnih, vojnih migracij in turističnimi ekspedicijami v nasprotno smer. Turizem kot način gibanja in obenem razmerje oblasti (pogleda) je tudi pogosta tarča ali tema drugih filmov: **Čiliji v orehovi omaki** (*Chiles en Nogada*, 2001, Billy Roisz) je popis



Granturismo

1 Rosa, Harmut: Full Speed Burnout? From the Pleasures of the Motorcycle to the Bleakness of the Treadmill: The Dual Face of Social Acceleration. V: *International Journal of Motorcycle Studies*, Volume 6, Issue 1: Spring 2010. Spletna povezava: <http://bit.ly/nR3W4b>.

potovanja skupine umetnikov po Mehiki, njihovo srečanje z drugostjo drugega, tudi nedojemljivega, pa je podano s kaotičnim nizom, prepletom zvokov in zabrisanih podob, v katerih se gledalčeva orientacijska točka – ki bi omogočala tudi obvladujoči in jasen pogled na drugega kot orodje oblasti – izgubi, razprši. Bolj ambivalenten ostaja **Sobota, 29. junija/Polarni krog** (Sa, 29. Juni / Arctic Circle, 1990, Gustav Deutsch), ki iz najdenega materiala poustvari pripoved o dveh parihi in njuni poti do polarnega kroga; prav tako se materiala, ki spominja na zasebne amaterske posnetke »domačega filma«, poslužuje **39/81 Po kateri poti do Kalifornije?** (39/81 Which Way to CA?, 1981, Kurt Kren), ki gledalcu dobesedno »vsiljuje« banalni turistični pogled na neznano deželo, ki le-to použiva v obliki stereotipov: monumenti, japonski turisti, lepa dekleta, avtomobili brez strehe.

Še bolj ekspliciten je **Granturismo** (2001, Günther in Loredana Selichar); obenem je to film, ki potovanje kot nasilje pogleda dobesedno prakticira na ravni materialnosti medija: giblje se zgolj kamera, na njej pa ostajajo odtisi teles tistih (žuželk), ki jih je pogled njenega mehanskega očesa oplazil oz. se vanje z vso silo zaletel. **Granturismo**, ki pravzaprav deluje zgolj, v kolikor film gledamo/beremo skupaj z njegovim naslovom, je s tem blizu tudi drugima filmoma, ki zvezo gibanje-potovanje-pogled prevprašujeta prek problematizacije filmskega medija (ali določenega žanrskega dispozitiva) samega. **Avtomatika** (automatic, 2002, Josef Dabernig) je dobesedno antifilm ceste: film garaže. Začetni statični kader moškega v avtomobilu s svojim razpotegnjenim trajanjem že nakazuje



Sobota, 29. junija/Polarni krog

osrednjo strategijo filma: dolgčas nedogodka, mirovanja, čakanja. Vozniki niso več »hitri jezdec«, ki bi svobodno brzeli prek ameriške divjine, temveč dvojno zaprti, osamljeni, nerodni, zdolgočaseni, zaskrbljeni posamezniki, ki se pripravljajo na rutinsko pot – na delo, po opravkih, na turistični izlet (ki je tu politična kategorija). **Sunset Boulevard** (1991, Thomas Korschil) ta status čakanja v maniri ameriškega strukturalističnega filma pripelje do skrajnih konkvenc: dozdevno isti statični kader, isto pozicijo kamerinega očesa, ki že deluje kot nekakšen analogon varnostnim cestnim kameram, beleži neskončni krog (pogosto osamljenih) voznikov, ki v svojih pločevinastih kletkah preletavajo točko opazovanja. Krog je sklenjen: svobodni jezdec filma ceste s svojo fantazmo neomejene hitrosti, brezskrbnosti, uspešne naporitve naprej (napredka) postane v filmih letošnjega Kino-Integrala ujetnik svojega pločevinastega konjička in pločevinastega življenja, hrček v hrčkovem kolesu ali

drobec v kolesju mlinskega kamna (kot pravi že omenjeni Harmut Rosa): ideal industrijske moderne se prevesi v poznomodernistično (postfordistično) sodobno realnost.

Nemara potujemo zdaj že predaleč, a v tej luči bi lahko morda videli množstvo statičnih kadrov ceste brez ljudi, brez avtomobilov in brez snemalcev (posnetkov cestnih varnostnih kamer) v filmu **Luukkaankangas – posodobitev, preizpraševanje** (Luukkaankangas – updated, revisited, 2005, Dariusz Kowalski) kot logično konkvenco zgoraj napisanega in obenem torej tudi naslednjo fazo filma ceste ali njegove dekonstrukcije. Tudi po odhodu človeka (iz filmskega prizorišča) ali tudi medtem ko je ta »zataknen« v neskončnem krogotoku enega ali drugega jeklenega, papirnatega ali digitalnega konjička, ostajajo poti, ki so (naj bi) nekdanj vodile nekam (v boljše življenje?), kot relikti na voljo prihodnjim rodovom (ali vrstam živih bitij) v arheološko najdbo. In s svojevrstno humorno inverzijo znanega aporetičnega vprašanja o tem, ali drevo pade, četudi ga nihče ne sliši (oz. prirejeno za to priložnost: ali cesta obstaja, četudi se nihče po njej ne pelje; ali film obstaja, četudi ga nihče ne snema ali ne vidi), se prav ceste znotraj statičnih kadrov statičnih kamer izkažejo za vselej »na poti«, v gibanju in spreminjanju. Tudi onkraj človeškega tehnološkega, ekonomskega, političnega gibanja ostaja neko gibanje in neki tok s svojo lastno, vse drugače krožno časovnostjo: (nečloveški) čas sveta.



Sunset Boulevard