



Tonsler Park

portret

Nace Zavr

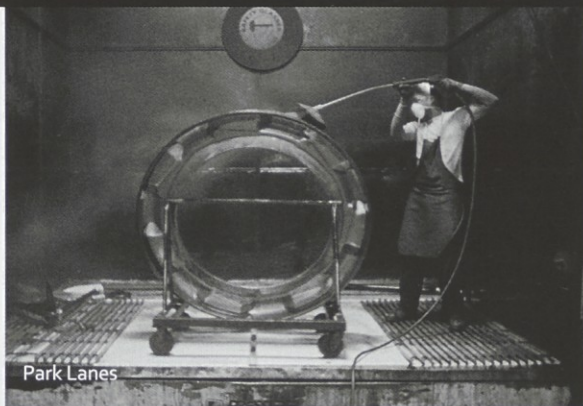
Delovni pogled: filmi Kevina Jeroma Eversona

Kevinu Jeromu Eversonu je težko slediti. Dvainpetdesetletni Američan, rojen v Ohio in trenutno živeč v mestu Charlottesville sredi Virginie, je eno plodovitejših imen sodobnega eksperimentalnega filma: začel je s fotografijo, v zadnjih dveh desetletjih izdal že devet celovečernih in preko sto kratkih izdelkov, poleg filma in fotografije pa ustvarja tudi slike, skulpture in galerijske instalacije. Ne glede na medij, v katerem deluje, so Eversonove skrbi konsistentne: kritiki ga najraje opišejo kot filmarja, ki ga zanimajo podobe črnškega dela in življenja na jugu Združenih držav, bodisi ko gre za tovarniške klepače, upokojene glasbenike ali lokalne čebelarje. Težko je sto petdeset filmov

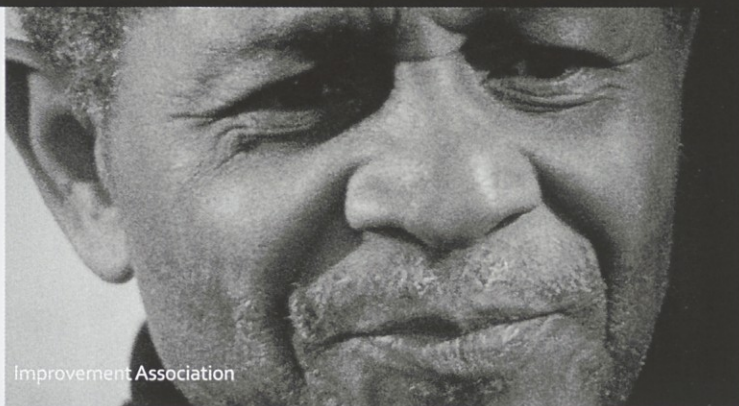
povzeti v enem stavku, saj se bo vedno našlo vsaj nekaj osamelih izjem, ki se z jedrom opusa ne skladajo; da bi se izognili reduktivnosti, moramo torej ostati precej splošni: Eversonovi filmi se ubadajo z vprašanji afroameriškega življenja v sodobni Ameriki, v najširšem smislu.

Vendar tudi postavka, da se Everson sploh ukvarja z *vprašanji*, ni ravno pravilna. Njegova praksa je slogovno in formalno raznolika (od nekajminutnih filmov do osemurnih celodnevcev; od nasičenih barv do črno-belega minimalizma), a nekaj lastnosti je vendarle stalnih: Everson pri snemanju prisega na 16-milimetrski film in na dokumentarni realizem (tudi če

sam sebe raje označi za formalista). V večini Eversonovega obsežnega opusa prevladuje opazovalni impulz: njegova najmočnejša dela so nefikcijska in observacijska; dela, v katerih je režiserjev objektiv usmerjen na stvarne osebe, pojave, dogodke. Pravzaprav ni nujno, da gre tu sploh za *dogodke*: umetnik je znan po snemanju neposebnih, običajnih, vsakdanjih dejavnosti (pranje perila, družinski pogovori, delo na odpadu); dejavnosti, ki so filmskega pogleda redko deležne. Filmar najraje vstopa prav v banalne, prazne in na videz nezanimive prostore, v katerih pa s pomočjo zbranega, neprekinjenega opazovanja in dolgih, tudi desetminutnih kadrov odkrije nekaj novega, prostemu očesu skritega. Američanovi filmi nam



Park Lanes



Improvement Association

prikazujejo stvarni svet delavnic, pralnic in odpadov, a zraven ne ponudijo razlage ali navodil za branje. Everson nam nevidne kotičke osvetli, interpretacija in iskanje smisla pa sta prepuščena gledalcu.

Vse Eversonove ključne poteze so jasno kristalizirane v filmu **Park Lanes** (2015), osemurnem prikazu delovnega dne v tovarni bowling opreme. Everson je z delavci preživel en teden, končni izdelek pa skrčil na dolžino točno 480 minut ali osmih ur (natančno trajanje standardnega delovnega dne). Vse se začne s prihodom zaposlenih v tovarno (namestitvev na delovno mesto, varnostna zaščita, zagon produkcijskih naprav), nadaljuje pa, kot bi pričakovali: s prizori delavcev med delom, vsak je nastanjen za svojo mizo in strojem, z orodjem v roki in očali na glavi. Pripoved je epizodična, razdrobljena na polurne segmente, izmed katerih se vsak loteva svojega koščka proizvodnega procesa: luknjanje kovinskih plošč, čiščenje in loščenje kegljev, vožnja z viličarjem po skladišču ...

Filmska forma je torej zrcalna formi industrijskega delavnika ne le po obliki (osem ur dela = osem ur filma), temveč tudi po strukturi: fragmentirane, tridesetminutne epizode so odraz fordistične delitve in specializacije dela, v kateri posameznik opravlja le droben, abstrakten kos produkcijskega procesa. (Šele v sedmi ali osmi uri je mogoče videti, kaj tovarna sploh proizvaja – do takrat so pred nami le surovine in napol obdelan material.) Po štirih urah je čas za odmor: delavce in delavke spremljamo ob malici in

kavi. A za občinstvo počitka tu ni: med projekcijo na filmskem festivalu v Londonu so gledalci sicer periodično izstopali iz dvorane (in se vanjo morda sčasoma vrnili), vendar je imel Everson v mislih nekaj drugega. *Park Lanes* ni instalacija, ni galerijski video; gledal naj bi se v kinodvorani, v eni, neprekinjeni seji. Napor gledalca se približuje naporu delavca na platnu (slednji po nekaj urah dobi vsaj 30-minutno pavzo).

Če je Eversonov estetski pristop v posameznih prizorih sicer raznolik (od statične do premične kamere, od širokih planov do *close-upov*), ima vseh šestnajst poglavij tudi nekaj skupnega. *Park Lanes* je naporen, razvlečen ter dolgočasen – in ravno zato tudi zanimiv. Zanj si je treba vzeti čas in ob gledanju vztrajati s potrpljenjem; osem ur sedenja v dvorani ni več zgolj užitek, ampak tudi že svojevrstno delo. Pred nami je opazovalni dokumentarec, trezen, ravnodušen in nerazburljiv vpogled v prostor, ki ga film redko doseže. Že po nekaj minutah prve epizode je jasno, kam Everson meri: njegova kamera ne obsoja, ne komentira, ne implicira, ampak le zbrano in pozorno opazuje. Če je iz podob ročnega in avtomatiziranega dela mogoče razbrati kakšen pomen, je ta v celoti prepuščen gledalcu. Everson je opravil le prvi korak: zagnal kamero in usmeril pogled. Ostalo ni več njegova skrb. Everson je skriti opazovalec stvarnega sveta, nevidna »muha« na zidu.

Na rotterdamskem filmskem festivalu januarja letos je Everson predstavil dve svetovni premieri, dvanajstminutni

Improvement Association (2017) – film o Maliku Hudginsu, članu solidarnostne zveze Universal Negro Improvement Association – in pa celovečerec **Tonsler Park** (2017), osemdesetminutni črno-beli film, posnet na volišču Tonsler Park v mestu Charlottesville (Virginia) na dan ameriških predsedniških volitev. Piše se torej 8. november 2016, glasovanje je v polnem teku, napetost skoraj na vrhuncu, pred volišči večurne kolone. Festivalski sinopsis film opiše takole: »Kevin Jerome Everson snema zaprisego volilnega osebja ter vrsto volivcev, ki čakajo na glasovnice, medtem pa se nihče od njih očitno ne zaveda, da jih iz ozadja ves čas spremlja nepremična kamera. Pogovori se spreminjajo v trušč, hrbti zastirajo kamerin pogled – to je demokracija v akciji in vsak glas šteje.«

Ni ravno res, da je kamera nepremična. Njen položaj se iz kadra v kader spreminja; vsakič imamo pred očmi nekoga drugega, vsakič nam Everson ponudi drug kotiček volišča. A res je, da je filmar tu popoln asket. Kompozicije so iz prizora v prizor skorajda identične: *Tonsler Park* sestavljajo dolgi, desetminutni srednji plani volilnih uslužbencev, sedečih za mizo; včasih za kupom papirja, včasih za računalniškim ekranom. Kamera je zamaknjena nekam daleč stran na obrobje. V potek volitev se ne vmešava, volilne komisije, vsaj kolikor je mogoče razbrati, med delom ne ovira. Zdi se, da je Eversonov stativ zamaknjen tako daleč, da so uslužbenci nanj že davno pozabili; pogleda kamere in subjekta se med sabo nikoli ne ujmeta. Vendar

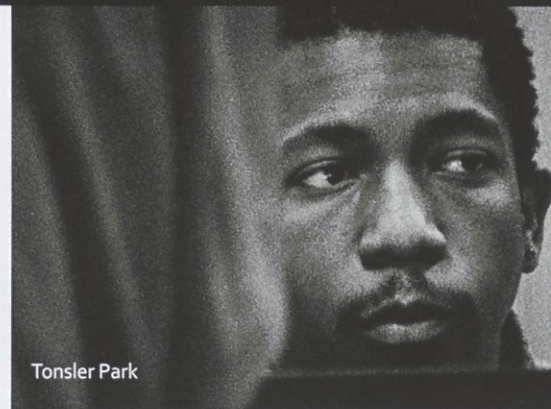
režiser tu ni voajer, vsaj ne popolnoma: njegov objektiv je ozujevsko nastavljen prav v višino oči, v višino sedečih opazovancev. Kamera teh ne nadzoruje privzdignjeno, s položaja dominiranja in moči, ampak horizontalno, vzporedno, na ravni radikalne enakosti. Člani volilne komisije niso objekti nadzora ali oblasti (niso skrivnost, ki jo je treba razjasniti in obvladati), in niti ne nosilci avtoritete: prej bi rekli, da so naši vrstniki in sogovorniki, enakopravni režiserju in nam samim.

Nujno je povedati, da so uslužbenci volilnega urada skoraj izključno Afroameričani, večinoma pa gre za ženske. Everson volišča ni izbral po naključju. Kot nadaljuje festivalski sinopsis: »Predel Tonsler Park se imenuje po Benjaminu Tonslerju, lokalnem afroameriškem ravnatelju, ki je v časih segregacije nasprotoval pravilom in učil tudi starejše afroameriške šolarje (op. a., do leta 1954 je bilo izobraževanje Afroameričanov od osmega razreda dalje prepovedano).« Kakšne barve so obiskovalci Tonsler Parka, nam film ne pove. Eversona volivci (in sam proces voljenja) ne zanimajo prav močno. Če uradnike in prostovoljce spremljamo frontalno, v obraz, se glasovalci v filmu pojavilo le s hrbtom ali nogami, obrnjeni stran od kamere in gledalca, neostri in neosvetljeni. Režiserja, kot že rečeno, bolj pritegne sama volilna komisija in nešteti birokratski procesi, ki jih ta opravlja: razdeljevanje volilnih lističev, pregledovanje osebnih dokumentov, vnašanje podatkov na papir in v računalnik, odgovarjanje na vprašanja volivcev (*do kdaj ste odprti, imate tu kakšno stranišče, kam se lahko pritožim?*). Pozornost ni toliko na postopku glasovanja, na izbiri naslednjega predsednika (na »demokraciji v akciji«, kot temu pravi festival), ampak prej na vseh opravilih, obveznostih in nalogah, ki omogočajo, da do glasovanja v prvi vrsti sploh pride. Eversona zanima jutranja zaprisega, zanimajo ga trenutki napora in garanja, deseturnega izpolnjevanja obrazcev in ubadanja z nedelujočim računalnikom. In nasprotno, zanimajo

ga trenutki popolnega brezdelja in dolgočasja, zehanja in zabavanja na delovnem mestu. Zanima ga, kaj se zgodi po deveti uri, potem ko se volišče za javnost zapre (odgovor: varnostnik sname in zloži zastavo, prostovoljci in zaposleni pričnejo s štetjem glasov). Drugače povedano: *Tonsler Park* ni film o demokraciji, ampak o nevidnih delavcih in delavkah, garaških fizičnih telesih, ki za demokracijo stojijo, ki jo vzpostavljajo in držijo pri življenju. Demokracija tukaj ni danost, ampak trdo delo; ne užitek, ampak garanje. Volitve so tehnologija, in kot tehnologija imajo tudi svoje gorivo, svojo delovno silo: v primeru Tonsler Parka skupino črnih Američank in Američanov.

Tonsler Park torej predstavlja jasno nadaljevanje Eversonovih zanimanj. Gre za film o človeškem delu, o skritih fizičnih naporih, ki iz ozadja poganjajo državno politiko. (Prav kakor *Park Lanes* demistificira proizvodni postopek stez za kegljanje, *Tonsler Park* razgali proizvodnjo severnoameriške demokracije.) Tudi v *Tonsler Parku* so glavni akterji v veliki večini temnopolti in tudi tu je dogajanje umeščeno v južni del Združenih držav. A film je tipično eversonovski še na drugačen način. Je umirjen, počasen in dolgočasen – česar ponovno ne gre odpisati kot slabost, ampak kot morda največjo prednost. Deset- do petnajstminutni kadri niso vedno polni dogajanja. Pogosteje v njih spremljamo prizore rutine in repetitive (deljenja glasovnic, vnašanja podatkov) ali praznega brezdelja (strmenja v strop, klepetanja s kolegi).

Končni rezultat je za gledalca naporen, za nekatere prenaporen. Na svetovni premieri v Rotterdamu so vseh osemdeset minut vztrajali le štirje, na večerni novinarski predstavi pa zgolj še dva. Kot v intervjuju pove Everson: »V Rotterdamu ljudje ne posedajo; oni vstanejo in jebeno odidejo! Ampak zdaj sem jih že naučil, da če gredo gledat film Kevina Eversona, vedo kaj jih čaka; bolje, da s sabo prinesejo kosilo!« Gledanje Eversonovih celovečercerjev je napor, a prav poseben napor, napor solidarnosti in sočutja: ko delavci na platnu vzdihujejo in garajo, garamo tudi mi; ko se



dolgočasijo, se dolgočasimo tudi mi; ko razmišljajo, razmišljamo še mi.

Tonsler Park so prvič javno predvajali v soboto 28. januarja, le dan po Trumpovem podpisu izvršnega ukaza, ki je državljanom sedmih muslimanskih držav prepovedal vstop na ozemlje ZDA (na dan projekcije, ravno nekje ob isti uri, so ukaz začeli tudi izvajati). Nočem trditi, da je *Tonsler Park* zgolj še eden od mnogih »portretov življenja v Trumpovi Ameriki« in niti ne, da Everson o sodobnem globalnopolitičnem momentu sploh ponudi kakšen komentar. A vendarle je oba dogodka težko brati ločeno: *Tonsler Park* je portret osmega novembra, dneva ameriških volitev, katerih končni rezultat je bil Donald Trump. Trumpov ukaz pa je le eden v seriji širših ksenofobnih politik, katerih tarča niso zgolj muslimani, temveč osebe vseh vrst manjšin, bodisi nekrščanskih religij, bodisi nehetero spolnosti, bodisi nebelih ras. Vendar nam *Tonsler Park* pri iskanju globljega smisla ne pomaga; prej nas od tovrstnega iskanja odvrta. Everson v tradiciji davno izumrlega (a ponovno prebujajočega se) *cinéma vérité* zgolj in samo opazuje. Ne ponuja nam rešitve in niti ne pomena. Odpre nam le okno v svet in vanj usmeri svoj pogled, miren in zbran, pozoren in odločen. Film od nas zahteva le, da si svet dobro ogledamo, in da se od sveta ne obrnemo stran. Kaj sledi, ni več njegov problem. Ampak že s tem je Everson naredil dovolj: v času lažnih novic (in resničnih novic, ki jih predsednik označi za lažne) je morda dovolj radikalno že to, da nam film prikaže – ali se vsaj trudi prikazati – resničnost.