

DRUGI FESTIVAL NEVIDNEGA FILMA

DECEMBRA JE V ZAGREBU POTEKAL DRUGI FESTIVAL NEVIDNEGA FILMA (FESTIVAL NEVIDLJIVOG FILMA). GRE ZA ENEGA OD DVEH FESTIVALOV, KI PREDSTAVLJATA PREPOTREBNO IN HVALEVREDNO NEKOMERCIALNO IN ANGAŽIRANO ALTERNATIVO VELIKEMU ESTRADNEMU ZAGREBŠKEMU FILMSKEMU FESTIVALU.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

Drug alternativni zagrebški filmski festival je Subversive film festival (SFF), ki je lani maja potekal prvič. V primerjavi z močno promoviranim in sponzoriranim SFF, polnim velikih imen politično angažirane kinematografije in teorije, Festival nevidnega filma (FNF) ni angažiran le na ravni deklaracije ter selekcije filmov, temveč se njegova alternativnost in angažiranost odražata tudi v načinu organizacije, ki je bila opazno bolj gverilska kot v primeru SFF – brez velikih sponzorskih imen in polnih avditorijev ob nastopu zvezd (med njimi tudi Žižek) ter s skoraj neopaznim oglaševanjem in filigransko selekcijo, ki je bila – medtem ko je SFF bučno proslavljala 40-letnico maja '68 – zasnovana problemsko, kot filmska raziskava razmerja med erosom in politiko ter zgodovino filmskega upodabljanja te problematike.

Gverilskost organizacije ima nedvomno številne prednosti: svobodo pri selekciji, ki ni zavezana »javnemu okusu« ali »trendom v svetovni filmski produkciji«, temveč imanentni logiki zastavljene teme; vzdušje je intimno in intenzivno ter, kar je morda najpomembnejša prednost, gverilski način organizacije že pomeni prakticiranje odpora proti komercialni logiki mainstreamovske filmske produkcije – namesto benignega in akademskega »iskanja alternativ in rešitev« ali česa podobnega. Obenem pa ima tudi nekaj slabosti. Festivalu je mogoče očitati bistveno premalo promocije, saj je tudi znotraj okvirov odpora proti pretiranemu oglaševanju potencialnim gledalkam in gledalcem treba zagotoviti vsaj minimalno količino informacij. Obisk je bil absolutno prenizek glede na kakovost programa; FNF ni bil neviden le metaforično – kot prizorišče predvajanja spregledanih ali za mainstream tržišče pretežkih/prezahtevnihih/preveč angažiranih filmov –, temveč na žalost tudi dobesedno.

Za obisk festivala smo si izbrali torek, 2. 12., ko

sta bila na sporedu dva Wakamatsujeva filma, *The Red Army/PFLP: Declaration of World War* (Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen, 1971) in *The Embryo Hunts in Secret* (Taiji ga mitsuryosuru toki, 1966) ter *Respite* (Aufschub, 2007) Haruna Farockija. Vsak dan festivala je predstavljal določeno podtemo osrednje tematike. Tistega dne je bil to odpor oziroma *R comme Résistance*. Izbor in zaporedje filmov sta predstavljala svojevrsten dramaturški lok, v katerem sta si oba elementa osnovne tematike (eros in politika) izmenjevala dominantno pozicijo (od prevlade politike na začetku do prevlade erosa na koncu), vse skupaj pa je povezovala rdeča nit podteme, odpora.

Če grem kar po vrsti – *The Red Army/PFLP* je dokumentarna študija palestinskega odporiškega gibanja, a to ni vse. Film močno presega romantične in nostalgicne »študije primerov« različnih levičarskih gibanj iz šestdesetih in sedemdesetih, kot je denimo *Dobro jutro, noč* (Buongiorno, notte, 2003, Marco Bellocchio), saj ne gre za dokumentacijo le ene odporiške skupine v boju proti imperializmu, temveč prej za filmsko meditacijo o oboroženem boju kot takem, v njegovi univerzalni razsežnosti, kjer palestinski boj predstavlja le en, singularen primer, ki je pa je obenem paradigmatični in zastopa oborožen boj proti imperializmu kot celoti. Tri osnovne problemske točke filma so: pomen in metode oboroženega boja v osvobodilnih gibanjih, mednarodna solidarnost in internacionalizem osvobodilnih bojev ter napetost med nacionalno (identitarno) in revolucionarno (politično) osvoboditvijo, ki je prisotna v vsakem osvobodilnem gibanju.

Zakaj je palestinsko osvobodilno gibanje paradigmatični primer? Film odgovarja, da zato, ker so svoj boj uspešno internacionalizirali, ker se ne borijo le na svoji zemlji, temveč izvajajo akcije povsod po svetu, ker napadajo imperializem kot globalno ureditev, ne kot lokalno posebnost. Drug pomemben razlog, da je

lahko film o palestinskem osvobodilnem boju obenem film o protiimperialističnem boju kot celoti, je, da so v Palestini v boj vključene najširše množice prebivalstva, da gre za odpor vsega ljudstva, tako delavcev kot žensk, otrok, intelektualcev in drugih.

Film je strukturiran kot kolaž dokumentarnih posnetkov, ki prikazujejo vsakdanje življenje palestinskega ljudstva v pogojih oboroženega boja, med političnimi diskusijami in sestanki, učenjem ravnanja z orožjem, agitacijo, terenskim urjenjem itn. Tem so dodani posnetki drugih, podobnih situacij z raznih koncev sveta, tudi z Japonske, in sopostavitev obeh vrst posnetkov učinkovito prikaže internacionalnost bojev za osvoboditev – metode in način boja črncev v Ameriki se ne razlikujejo veliko od boja Palestinec, svetovna ureditev, proti kateri se bojujejo, je ena sama. Film vsebuje tudi posnetke srečevanj japonskih in palestinskih borcev, kjer so izpostavljene različne strategije in taktike v boju proti imperializmu, saj se Palestinci borijo proti tujemu okupatorju, medtem ko je na Japonskem sovražnik Japonska – ki še ni obračunala z lastnim imperializmom – sama.

Osrednji objekt filma je orožje, ki se pojavlja skoraj v vsakem prizoru, a – za razliko od sodobnih akcijskih filmov – v *The Red Army/PFLP* ne gre za fascinacijo z nasiljem ali vojno, temveč orožje predstavlja orodje osvoboditve. To podčrta tudi off-glas, ki večkrat ponovi krajši teoretsko-politični traktat o oboroženem boju, njegovem političnem pomenu in zgodovinski nujnosti. Prvi od treh obravnavanih filmov nas torej takoj odpelje na rob politike in nas tako spomni na razprave o oboroženem boju, ki so danes, v času boja proti terorizmu, v javnosti več ali manj prepovedane.

Drugi film, *Respite*, je prav tako dokumentarna zgodba, ki govori o tranzitnem nacističnem taborišču Westerborn na Nizozemskem. Tranzitno pomeni, da ni šlo za taborišče, v katerem so zapornike ubijali,



Združena rdeča armada (Jitsuroku rengō sekigun: Asama sansō e no michi, 2007), Kōji Wakamatsu (Najnovější Wakamatsujev film je bil prikazan na 19. Liffu.)



temveč je predstavljalo le vmesno lokalno postajo, v kateri so ujetniki bivali pred pošiljanjem v taborišča, namenjena množičnemu ubijanju. Westerbork je bila nekakšna lokalna izpostava in obenem točka vstopa v sistem koncentracijskih taborišč, kjer so nacisti ujetnike popisali, prešteli, kategorizirali in jih pred odhodom še izkoristili za prisilno delo. Nekakšen foucaultovski laboratorij sodobne oblastne racionalnosti v malem torej – popisovanje, razvrščanje, klasificiranje in iskanje popolne oblike učinkovitosti nadzora in delovne storilnosti.

Film je sestavljen iz prizorov, ki jih je posnel eden od taboriščnikov, Rudolf Breslauer, sam v sklopu projekta snemanja promocijskega filma za taborišče, ki mu je, še pred koncem vojne, grozilo zaprtje. Film ni bil nikoli realiziran, a iz posnetkov in izbora situacij, ki so bile posnete, je očitno, da je vodstvo želelo film, ki bi taborišče prikazal kot popolno tovarno in urad v enem, kjer so tako življenje taboriščnikov in taboriščni red kot način produkcije povsem podrejeni merilom učinkovitosti in storilnosti.

Farocki je za svoj film uporabil te, že obstoječe posnetke, a jih je razvrstil in montiral v nasprotju z njihovim prvotnim namenom. Namesto da bi sestavljali logično, kronološko in linearno narativno strukturo, kot je bilo verjetno prvotno mišljeno, so zdaj sestavljeni problemsko ter kritično preizprašujejo tako tisto, kar je posneto, kot sam način snemanja. Film je nem, a vsebuje napise, ki oponašajo napise med prizori v klasičnih nemih filmih, le da tokrat to niso opisi, temveč vprašanja. Ta vprašanja zadevajo tako delo režiserja (denimo – navajam po spominu – »Ali mislite, da je upodobitev managerja taborišča s psom poskus humanizacije nacističnih uradnikov?« ali »Bi se prizor z otrokom, ki z grozo gleda iz vlaka, verjetno namenjenega v Auswitz ali Bergen-Belsen, uvrstil v končno selekcijo, če bi bil film dejansko narejen do konca?«)

kot prikazano zgodovinsko situacijo (denimo – »Ali si lahko zamislimo human taboriščni režim?« ali »Lahko logiko taborišča vidimo kot le do konca izpeljano logiko industrijskega kapitalizma?«). Napisi v filmu delujejo kot v brechtovskem teatru, prekinjajo tok podob, da bi sprožili kritično držo pri gledalcih in gledalkah.

Ta učinek je še intenzivnejši zaradi montaže posameznih posnetkov, saj se ta ne drži časovne linearosti, temveč preskakuje, se vrača nazaj, ustavlja sliko in povečuje ter tako poudarja določene podrobnosti. Nekatere prizore vidimo večkrat, a vsakič v drugi luči in z drugačnim poudarkom – vlak, ki zapušča Westerbork in pelje v taborišča smrti, ni enak pred in po tistem, ko izvemo, da je bilo Westerbork edino nacistično taborišče, ki je imelo svoj korporativni logo, na katerem so bili kot *input* predstavljeni prihajajoči taboriščniki, kot *output* pa njihovo nadaljnje pošiljanje v taborišča smrti. Vmes je bila grafična podoba tovarne z značilno nazobčano streho in dimnikom. Koncentracijska taborišča – tovarne za predelavo človeških virov?

Skozi gledane filme je bilo razmerje med politikom in erosom prikazano kot razmerje dialektičnega protislovja. V prvem je eros podrejen element, ki nastopa kot dopolnitev primarnega elementa politike kot entuziazem, revolucionarni zanos, tovarištvo. V drugem sta oba elementa enakovredna, saj gre za problematizacijo določenega režima oblastne racionalnosti, v katerem je na prvem mestu skrb za (so)človeka, filantropskega humanizma uradov in tovarn, ki ohranja svoj človeški obraz, tudi če mora za to izginiti svet. Gre za posebno vrsto sodobne libidinalne ekonomije in politike, poseben način razvrščanja in premikanja teles po prostoru ter nadzora njihovih gibov, kjer, če parafraziramo Marxa, na mesto nekdanje sentimentalnosti stopa suhi račun produktivnosti in gospodarske rasti.

V tretjem filmu, za razliko od prvih dveh, eros

dominira nad politikom. *The Embryo Hunts in Secret* je klinična študija odnosa med moškim in žensko. Film ima le dva nastopajoča in se skoraj v celoti (izjema je le prvi prizor poljubljanja v avtu) odigra v enem samem prostoru, v stanovanju moškega. Ta, uspešen manager, v svoje stanovanje pripelje tajnico, jo zapelje, zadrogira, zveže in začne mučiti. A za razliko od njunega razmerja na delovnem mestu mu v tej situaciji nikakor ne uspe vzpostaviti popolne oblasti nad njo. Intenzivno bičanje in druge oblike mučenja njenega mesa pripeljejo le do zloza njegovega duha, ki ga pestijo impotenca, razpadel zakon, nezmožnost za ljubezen, strah pred ženskami in občutek lastne manjvrednosti. Kljub davljenju, stradanju, pretepanju in stalnemu poniževanju (med drugim jo da na povodec kot psa) je ona ves čas duhovno superiorna. Izkáže se, da so bili vsi znaki pokornosti le taktični, le iskanje priložnosti za pobeg in maščevanje, in na koncu ga zabode do smrti brez najmanjšega obžalovanja.

Kot je povedal režiser sam pred projekcijo, je film metafora za globalni razredni boj, kjer ženska figura predstavlja podrejena ljudstva in razrede, moška pa zatiralce in izkoriščevalce. Prisposoda politike oziroma razrednega boja kot ljubezenskega odnosa v tem primeru pomeni impotenten, a učinkovit in učinkujoč sadizem nadrejenih proti iskanju priložnosti za upor in oboroženemu boju podrejenih – in nož v roki pretepe ne ženske ustreza kalašnikovki v rokah palestinskega borca. Vsi trije filmi prikazujejo prepletenost erosa in politike v povezavi z odporom na različnih ravneh, v različnih situacijah in na različnih terenih – od gor, gozdov in puščav, pa tudi mest, gverilskega boja, prek tovarn in uradov, do intime zasebnih stanovanj – in presežek tretjega dne drugega Festivala nevrednega filma je bil, da je to, sicer že pogosto obdelano (in včasih zbanalizirano) temo prikazal v precej sveži in inspirativni luči.