

# UTAJITEV NEJEVERE:

## mike figgis v ljubljani

nizkopračunska filmska produkcija in pogoji njene recepcije. (ob premierni projekciji celovečernega igranega filma, ki je bil posnet v okviru ljubljanske mojstrske delavnice režiserja mika figgisa)

Raziskovanje meja verjetnega, pogojev njihove konstrukcije in možnosti njih prestavljanja, preizpraševanje nejevere in verovanja kot vira skrivnostne moči filma, to so glavne teme filma z zgovornim (delovnim) naslovom *Utajitev nejevere* (Suspension of Disbelief). Nastal je v okviru mojstrske delavnice Mika Figgisa, ki sta jo na pobudo Evropske filmske akademije organizirala Filmski sklad RS in MPA (Motion Picture Association, združenje, posvečeno promociji ameriških filmov v svetu; veliko bolj znana je ameriška podružnica združenja, MPAA, ki vodi pregon ponudnikov prostega dostopa do avdiovizualnih vsebin na svetovnem spletu). Delavnice so se udeležili glasbenik, tonski mojster in scenografka, po dva scenarista, režiserja, montažerja in direktorja fotografije ter 9 igralcev iz vse Evrope, med njimi 6 iz Slovenije. V tednu dni so opravili vse, od soočenja idej in priprav do snemanja, montaže in postprodukcije, zadnjega dne pa so film tudi prvič predstavili občinstvu, in sicer v Kinodvoru 7. novembra letos.

“Vsa čast jim, če so si vse to izmislili,” je po projekciji film komentirala prijateljica, obenem filmska teoretičarka, ki je s tem zelo precizno definirala poanto in tudi pomen tega filma. Večinoma pa so bili gledalke in gledalci precej zmedeni; prepletanje različnih zgodb in hkrati prepletanje različnih ravni pripovedi, brez jasnih pomagal za njih prepoznavo ali razlikovanje – kar vse bi lahko imelo moč, da sproži dodatni premislek (pa celo “ponovno obudi vero v magijo filma”, kot je ob nekem drugem podobnem filmu pripomnil neki filmski kritik) – je v tem primeru postalo razlog za zavrnitev. Točneje, film je vzpodbujal k razmisleku o tem, kako se v digitalnem okolju spremenijo pogoji verovanja kot temelja filma, pri občinstvu pa je prevladal vtis, da gre še za eno ponesrečeno eskapado o ustvarjalni krizi filmskih ustvarjalcev. Gotovo je to tudi posledica časovne stiske in temu primerno (pre)ohlapne artikulacije. Vendar so zmedo še dodatno – dokončno? – zapletle spremembe naslova. Rekonstrukcija dogajanja je pokazala, da celo v prvi, izhodiščni različici, naslov v slovenščino nikoli ni prišel v obliki, iz katere bi lahko vsaj zasluhili, kakšne so ambicije Mika Figgisa; obliki, ki bi predstavljala okvirna navodila glede tega, kako brati film, ponudila pa bi tudi odgovor na pragmatični “za kaj gre?” bolj razvajene filmske publike. Ne pravim, da tega ni bilo mogoče razbrati iz samega filma, seveda pa bi k temu bistveno prispeval – že zaradi svoje eksplicitne propedeutičnosti – sam naslov, saj, ko bi filmi ne potrebovali naslovov, jih pač ne bi imeli. Obenem pa že sama usoda naslova razpre problematiko v vsej njeni dramatičnosti, a tudi banalnosti, ker hkrati dokazuje potrebo po tovrstnih delavnicah v Sloveniji, obenem pa tudi njihovo nemoč, da bi tu pustile trajnejše sledi – saj gre za tisto vrsto znanj in spretnosti, ki predpostavljajo obstoj nekih drugih, temeljnih, osnovnih znanj. Filmske kulture.

### izgubljeno s prevodom

V napovedih delavnice, kot tudi prvih napovedih projekcije “celovečernega igranega filma”, ki je bil “posnet v enem tednu v Ljubljani v okviru mojstrske delavnice režiserja Mika Figgisa”, je film nosil naslov *Suspension of Disbelief*. Obvestila za tisk, medijska obvestila, intervjuji, vsa komunikacija v Sloveniji, ki je potekala v slovenščini, pa je napovedovala film z naslovom “Napetost neverjetnega”. Ne, ne gre za dva različna filma, kot bi utegnili misliti, temveč za prevod. Iz *Suspension of Disbelief* v *Napetost neverjetnega*. V tem prevodu se je seveda bistveno izgubilo.

Ste se kdaj vprašali, kako da v filmih borilnih veččin – *Junak* (Hero, 2002) in *Hiša letečih bodal* (The House of Flying Daggers, 2004) sta najnovejša popularna primera – z začudenjem in občudovanjem spremljamo akrobatske prizore bojevanj in nas prav nič ne moti, da vemo, da je kaj takega fizično nemogoče. Kako da se feni nizkopračunskih znanstveno fantastičnih filmov navdušujejo nad podvigi junakov in takorekoč ne opazijo nerodnih scenskih rekvizitov? Kako da ob klasičnih melodramah počemo in pri sodobnih telenovelah z zavzetostjo spremljamo psihične, pa celo fizične preobrazbe junakinj in junakov, ne da bi nas pri tem kakorkoli motila pretiravanja ali poenostavljanja njihovih zgodb?

Lahko tudi z druge strani – enako kot bo mati svojega sina, ki bruhne v jok ob misli, da bi orko Willyja ne pripeljali pravočasno do morja (*Willy/Free Willy*, 1993), potolažila z besedami, “Saj je samo film”, tako bo sin tolažil mamo, ko bo jokala ob Kazanovem *Razkošju v travi* (*Splendor in the Grass*, 1961). “Saj vem, pa vendar ...”, bo odgovorila, ker se je tega, da v času trajanja filma utaji svojo nejevero, naučila v procesu formacije sebe kot filmske gledalke – procesu, skozi katerega zdaj vodi svojega sina. Gledano z vidika zgodovine filma gre za proces, ki ga je v svojih začetkih skupaj s svojim občinstvom opravil tudi film, kot pričajo mnoge anekdote, vključno s tisto o tem, kako so se gledalci na prvi projekciji filma bratov Lumière *Prihod vlaka na železniško postajo* (*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895) v grozi, ker so videli, kako bo vlak zapeljal naravnost vanje, razbežali. Anekdota najbolje ponazori dvoumnost, izmuzljivost statusa realnosti v filmu – to, da v času trajanja filma utajiš svojo nejevero, ne zahteva zgolj tega, kar je čakalo gledalce filmov bratov Lumière, torej da te je groza, pa kljub temu ne zbežiš iz kina, temveč ravno nasprotno, prav dobro veš, da ni razlogov, da bi bežal iz kina, pa vendar te obhaja – groza.

To opiše sintagma *Suspension of Disbelief*, ki jo je Figgis postavil za naslov filma, nastalega v okviru njegove ljubljanske delavnice.

V slovenski, natančneje, *Ekranovi* filmski teoriji je kot prevod tega stro-



Mike Figgis na delavnici v Ljubljani

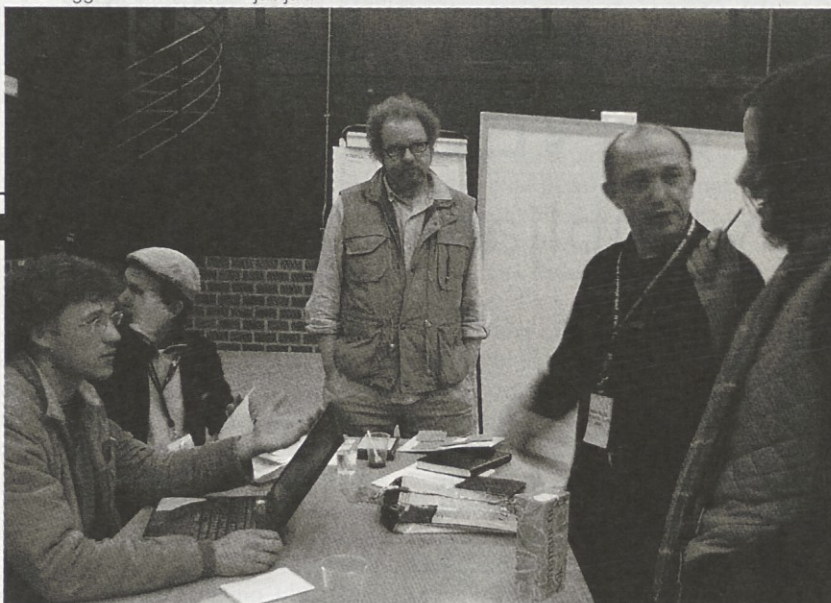


foto: Bettina Schwarz

kovnega, takorekoč tehničnega termina v rabi sintagma "utajitev nejevere". Dejansko je termin v rabi tudi v kontekstu drugih teorij umetnosti, saj predstavlja enega temeljev prizadevanj za to, da bi razumeli, kako posamezne umetnostne prakse in fenomeni delujejo. Prizadevanj, da bi umetnostna produkcija, poleg kritike, dobila tudi svojo teorijo. Ta prizadevanja pa so stara sto in več let.

### "saj vem ... pa vendar"

Za utemeljitelja velja Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), britanski pesnik, kritik in filozof, ki je pojav, v delu *Biographia Literaria* (1817), opisal kot "the willing suspension of disbelief", torej kot "prostovoljno utajitev nejevere". Nečemu, kar so poznali mnogi njegovi sodobniki kot tudi mnogi pred njim, med njimi Shakespeare, je Coleridge dal ime. Ko sedimo v gledališču, prav dobro vemo, da je vse, kar vidimo in kar se dogaja na odru, izmišljeno, pa vendar v to verjamemo – avtor besedila, igralci in občinstvo skupaj sklenemo zaroto "poetske resnice", da bi oživili navidezno realnost, ki hkrati presega svet dejstev in nam posreduje nova spoznanja o življenju v tem svetu. Pojav je najlažje opazovati v gledališču, od koder tudi znamenita anekdota o gledalcu, ki je, ko je prvič prisostvoval uprizoritvi Julija Cezarja, tik pred prizorom Cezarjevega umora vstal in na ves glas zakričal: "Pazi, Cezar, pri sebi imajo orožje!" Vendar je Coleridgeva sintagma kmalu obveljala za temeljno potezo recepcije sleherne umetnostne prakse in že dolgo sodi med tehnične termine razumevanja umetnostne produkcije.

V slovensko filmsko teorijo, kot rečeno, prihaja po posebni poti, namreč skozi psihoanalizo. Znameniti francoski psihoanalitik, tudi utemeljitelj študija kolonializma, Octave Mannoni (1899–1989), v delu *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (1969), to, kar je Coleridge imenoval "prostovoljno utajitev nejevere" oziroma "poetsko resnico", definira kot fetišistično utajitev. Njeno strukturo pa ponazori z besedami "je sais bien ... mais quand même" ("saj vem ... pa vendar"): saj dobro vem, da dogajanje v gledališču ni resnično in da so umorjeni junaki zgolj igralci, ki se bodo, ko bo zastor padel, dvignili s tal in odšli domov, pa vendar mi je, kot da bi bilo dogajanje resnično, junaki pa bi dejansko umirali pred mojimi očmi. Koncept fetišistične utajitve izhaja iz Freudove definicije fetišizma – fetišizem premesti željo in fantazijo na alternativne predmete ali dele telesa (kot v primeru fetišista čevljev ali stopal), da bi obšel subjektovo soočenje s kompleksom kastracije. V eseju o fetišizmu Freud pravi, da je fetišist sposoben hkrati verjeti v svojo fantazijo in ugotoviti, da to ni drugega kot fantazija. Torej ugotovitev, da fantazija ni drugača kot fantazija, prav nič ne zmanjša njene moči nad posameznico/posameznikom. To paradoksnost logiko je Mannoni opisal z besedami "je sais bien, mais quand-même", "saj vem, pa vendar". Slavoj Žižek na tej osnovi pojasni teorijo ideologije, ki sledi podobni protislovni logiki, Julija Kristeva pa s fetišizmom poveže tudi delovanje jezika – dobro vemo, da so besede le besede, da znaki niso stvari same in da ne moremo predvideti njihovega pomena, pa vendar v medsebojni komunikaci-

ji ravnamo, kot da je pomen jasan in nedvoumen – čisto tako, kot bi prenašali stvari same, in ne zgolj besed.

### utajitev nejevere v kinu

V kinu – za razliko od gledališča – je utajitev nejevere bistveno povezana z razvojem tehnologij. Pravzaprav je videti, da se stopnja utajitve, ki je pomembna za to, da bi verjeli v dogajanje na platnu, zmanjšuje hkrati s tehnološkim razvojem iluzionistične mašinerije, ki omogoča kinematografsko ugodje. Od zvoka, ki je izpopolnil iluzionizem črno-belega filma, do barvnega filma, od cinemaskopskega filmskega formata do posebnih učinkov, ki jih omogočajo digitalne računalniške tehnologije in *surround* ter drugi zvočni sistemi, s katerimi opremljajo sodobne kinodvorane – zdi se, kot da bi vsi ti izumi, ki so namenjeni krejitvi "vtisa realnosti" ("vtis realnosti" je drug tehnični termin, ki pojasni delovanje filma), obenem zmanjševali pomen "utajitve nejevere". Dejansko pa je čisto drugače in se tudi tehnološko najsodobnejše in finančno najzahtevnejše tehnike filmske produkcije izdatno naslanjajo prav na pripravljenost gledalk in gledalcev, da ne bomo preveč pikolovski, da bomo, čeprav vemo, da ni res, vendar pripravljeni to svojo nejevero za čas trajanja filma odklopiti, utajiti, in uživati v iluziji. Na tem temeljita največja letošnja hita visokoproračunske filmske produkcije: digitalna kreacija filmskih likov v risankah, kot sta novoletni *Neverjetni* (*The Incredibles*, 2004) ali *Polarni vlak* (*The Polar Express*, 2004), kot tudi najnovejša atrakcija, t.i. *digital backlot*, kjer so igralci v celoti posneti pred enobarvnim, zelenim ali modrim ozadjem, dejansko filmsko ozadje, ki je ustvarjeno digitalno, pa je dodano v postprodukciji, na primer v sodobni različici japonske anime *Casshern* (2004) in stripa Enkija Bilala *Nesmrtni* (*Immortal* (ad vitam), 2004).

Celo narativni postopki visokoproračunske filmske produkcije začenjajo kot svoje gonilo izkoriščati utajitev nejevere – in to tako temeljito, da je letos padel celo temeljni kamen tega, da smo pripravljeni verjeti v filmsko iluzijo, čeprav vemo, da ni res, namreč prepoved pogleda v kamero, ki je onemogočala, da bi se filmski liki naslavljali neposredno na gledalke in gledalce v kinu. Tovrstne kršitve se nikoli niso dobro obnesle (eden prvih primerov je eden od bolj ponesrečenih filmov Johna Hughesa *Ferrisov nori dan* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), ampak očitno so letos verjeli, da bo drugače, in rimejk filma iz leta 1966 z Michaelom Caineom o playboju Alfieju zasnovali tako, da sodobni Alfie, Jude Law (*Alfie*, 2004), o svojih prigodah skozi ves film pripoveduje naravnost v kamero.

Gre za očitno izzivanje pripravljenosti gledalk in gledalcev na utajitev, na to, da "vemo, pa vendar verjamemo", a čeprav, kot kaže, glavne atrakcije letošnjih multikino filmov, od rimejkov do digitalnih animacij (likov, ozadja), izkoriščajo moč "utajitve nejevere" v kinu, pa vendar ključno področje, kjer ta utajitev pride do izraza, seveda ni visoko, temveč nizko proračunska filmska produkcija. Najbolj čarobno je pač, kot že rečeno, delovanje utajitve nejevere tam, kjer domišljija dejansko pri-





Time Code

krije pomanjkanje – nerodne rekvizite v znanstveni fantastiki, nemožne gibe v filmih borilnih veččin, neverjetne zgodbe v melodramah, vse nerodnosti v nekdanji B-produkciji in današnji poceni digitalni filmski produkciji. To pa je tudi področje, na katerem se je zgodila ljubljanska mojstrska delavnica Mika Figgisa. Figgis, ki sicer uspešno deluje znotraj filmskega establišmenta, vendar to, da prihaja z obrobja, vsake toliko časa tudi pokaže (njegov *Timecode*, 2000) je posnet digitalno, hkrati pa izkorišča z digitalno produkcijo povezane motive – motiv večih pogledov, nadzornih kamer, dostopnosti filmskega biznisa itn. – in je za klasičen kinematografski kino tudi formalno dokaj inovativen), je najbrž kar pravi za to, da izzove utajitev nejevere kot trenutno najbolj eksploatirano kinematografsko figuro in hkrati razlikovalno potezo poceni digitalne filmske produkcije.

## za dva groša fantazije

Nasprotno od visokoproračunske produkcije, kjer so tehnološke možnosti, čas, vsa energija posvečeni čim bolj natančni izpopolnitvi fantazije, pa produkcijski pogoji delavnice, kjer je za nastanek filma na voljo teden dni, tega ne omogočajo. Medtem ko hollywoodska produkcija vlaga vedno nova in nova sredstva v to, da izpopolnjuje fantazijo, pa nizkoprorračunska produkcija temelji na tem, da tudi elemente resničnosti ponudi kot fantazijo. Prvi izdelujejo fantazijo, ki se bo izdajala za resničnost – drugi resničnost samo ponujajo kot fantazijo. Prvi temeljijo na materialni transformaciji in dodajanju, pri drugih je transformacija zgolj imaginarna – ne potrebujejo nove snovi, dovolj je, da postavijo nekaj “markerjev”, ki snovi, ki je pač na razpolago, dajo želeni pomen. En del naloge tu seveda opravi dispozitiv kina – ko smo kupili vstopnice, sedli na sedež v dvorani, ko so ugasnile luči, se dvignil zastor in je zagorela žarnica v projektorju, smo pristali na prevaro. Na to, da ne bomo gledali dokumentarca o tem, kaj so udeleženci Figgisove mojstrske delavnice delali teden dni, temveč – kaj so v tednu dni naredili. Če je dispozitiv kina pogoj, pa seveda ni tudi že zadostni pogoj. Vprašanje je seveda, ali so avtorji filma, ki so nam ga pokazali, postavili dovolj, zlasti dovolj trdnih kazalcev, ki omogočajo užitek v filmski fikciji. Gotovo so si za nalogo zadali, da storijo tako – izbor delovnega naslova (Utajitev nejevere) bi ne mogel biti bolj primeren.

Mirno lahko zapišemo, da je prav to največja umetnost sleherne nizkoprorračunske produkcije – v izhodišču jo definira pomanjkanje sredstev, največji dosežek je, če celo sredstva, ki so ji na razpolago zastoj, resničnost pač, integrira v svoje delo. To seveda zahteva veliko mero spretnosti, pogosto res že na meji z nemogočim, s čarovnijo, dejansko je ta magija tisto, na kar opominja fraza, da je važna ideja, ne tehnologija. Kreativni potencial, ne oprema. Vendar imajo tudi temelji te magije nekaj racionalnih potez.

Najprej seveda dejstvo, na katerega je svoje študente na oddelku za vizualne medije na Akademiji za uporabne umetnosti na Dunaju na samem začetku opozoril Peter Weibel: slaba oprema v nobenem primeru

ne more biti razlog za to, da ne uresničiš svoje ideje. Idejo zato, jasno, prirejaš pogojem – zgledi, od Wendersovega glasbenega dokumentarca (*Buena Vista Social Club* (1999) do *Čarovnice iz Blaira* (The Blair Witch Project, 1999), danska dogma pa prav eksplicitno(!), dokazujejo, da je temelj poceni digitalnega filma iskanje svojega – specifičnega, prepoznavnega in produkcijskim pogojem primerne – izraza (poceni digitalni filmi, ki zgolj posnemajo drago produkcijo, so, na žalost in samo v oklepaju, posebnost slovenske produkcije).

To pa so potem pogoji, na katerih začne delovati magija filma – tudi v utajitve nejevere. Ta omogoča drugačno vrsto branja – branje, ki ni vedno bolj realistično, temveč čim manj realistično. V teh pogojih tudi popolnoma nelinearno, fragmentarno, ohlapno povezano dogajanje v prostorih nekega filmskega studia lahko deluje kot skrivnostna zgodba o zakletem prizorišču, o zadregah filmske ekipe in medosebnih odnosih, pa tudi o filmskih žanrih, telenoveli in grozljivki, resničnosti in mejah fantazije v sodobnem kinu.

V dobri meri je to seveda odvisno tudi od občinstva – njegovega verovanja in njegove vednosti, pa tudi tega, ali je o tem, svoji vlogi v kinu, torej svojem verovanju in vednosti, pripravljeno razmišljati. Pa seveda tudi, ali mu sploh je do tega, da bi razmišljalo. Ali ima o čem misliti. Tu pride do izraza pomen izobrazbe. Izobrazbe za film, filmske pismenosti. Filmske kulture. Poznavanje tehničnih terminov, kot je utajitev nejevere, je del te kulture. Strokovnjaki v Sloveniji angleške različice tega termina niso prepoznali – samo tako si lahko razložimo dejstvo, da je bil naslov preveden drugače. Res je sicer, da smo v filmski teoriji slovensko različico dobili prek Lacana in psihoanalize, konkretno *Ekрана*, ki ni ravno najbolj razširjeno čtivo, pa vendar sam pojem, kot smo nadrobno opisali zgoraj, predstavlja temelj teorije gledališča in velja za eno splošnih zakonitosti recepcije sleherne umetnine.

Nobenega smisla nima, da bi se malenkostno zgražali nad kolegi in nadaljevali pinkponk očitkov med *Ekranom* in Ekranovimi kritiki, ker to ne vodi nikamor. Prav tako ne bomo tako megalomanski, da bi ugotavljali, kako je recepcija umetnosti v Sloveniji, če se dogaja brez poznavanja strukture utajitve nejevere, v temelju pomanjkljiva, ideološka, tudi neverodostojna. Naš namen je veliko bolj skromen – stati ob strani ljubljanski mojstrski delavnici z Mikom Figgisom in, nasproti kritikam, vztrajati pri tem, da je, kar je. Delavnica. Člen trajnega procesa pridobivanja novih znanj in spretnosti. Za udeležence in udeležence, a tudi nas iz širšega okolja, ki nas zanimata film in avdiovizualna kultura. Delavnica, kot tudi dejstvo, da nas je – že z imenom svojega filma – spravila v zadrego, naj ne bo razlog odklanjanja, kot je to običajno s stvarmi, ki nas opozarjajo na neznanje in zato spravljajo v zadrego, temveč dokaz, kako pomembno je znanje za razumevanje umetnosti, tudi filma. Dokaz, kako velik je pomen filmske pismenosti in kako nujna je uvedba teorije filma na univerzo, vzgoje za film pa v šole in vrtce. •