

# V oblakih

Matic Majcen

Steve McQueen (rojen 1969) je že od svojega zgodnjega otroštva vedel, da bo umetnik. Spomine je povzel v intervjuju za *The Guardian*: »Ko sem imel kakšnih 4 ali 5 let, so eno mojih risb natisnili na plakate pred knjižnico Shepherd's Bush v Londonu. Spomnim se, da sem se s starši peljal tam mimo, občutil sem ponos.« Dejstvo, da je znal že takrat izredno dobro risati, mu v resnici ni dalo izbire početi kaj drugega. Nekaj let zatem je vpisal študij umetnosti in oblikovanja, nakar je v zgodnjih 90. letih začel snemati svoje prve video projekte, za katere je prejel precej prestižnih nagrad. Leta 2008 je nato posnel *Lakoto* (Hunger), svoj celovečerni prvenec, ki je bil tipični predstavnik sodobnega art filma: poln anemičnih kadriranj, prežet s ciničnim vzdušjem, surovim naturalizmom, s prevladujočimi socialnimi in političnimi konotacijami, z malo velikih planov, ki bi omogočili neposredno identifikacijo gledalca z likom. Film je vključeval 15-minutni fiksni kader pogovora med Bobbyjem Sandson (Michael Fassbender) in katoliškim župnikom (Rory Mullen), kmalu zatem pa še statičen 3-minutni prizor, v katerem se paznik med čiščenjem urina po hodniku s polžjim tempom pomika proti gledalcu. Močan in neposreden, kot je film bil v svojem sporočilu, pa je obenem razkril tudi vse pomanjkljivosti diskurza o evropskem in svetovnem art filmu: denimo to, da je filme mogoče iz povprečja povzdigovati po nače-

Sramota

**Še dobro, da se film konča še preden bi bili deležni nauka, da masturbiranje vodi k slepoti, saj je pripoved že tako ali tako v nevarnosti padca na nivo kakšnega krščanskega učbenika za kleno življenje.**



Steve McQueen na snemanju *Sramota*

lih socialne in etnološke pristnosti, pogosto z močnimi elementi geografske emancipacije, ki jih spremlja tudi skrajno popustljivo, razpuščeno, izključno afirmativno in na arbitrarnih načelih vzpostavljeno kritičsko vrednotenje, kar posledično spregleda kriterije vrhunskosti in dodelanosti filmskega izraza, tako konstitutivne za vrhunsko umetnost nasploh. Nekomu, ki stremlji k dovršenosti, pač ni vseeno, ali v svoje delo vključi prizore, pri katerih ni razlike, če so nekaj minut (ali v skrajnih primerih – nekaj ur) daljši ali krajši. Vendarle pa je zdaj nekaj jasno – ko si človek ogleda *Sramoto* (Shame, 2011), McQueenov drugi celovečerec, postane očitno, da je naredil korak v neko drugo smer, vprašanje pa je – v katero?

Prvi in najočitnejši odmik je zagotovo geografski. Po beneški premieri največkrat zastavljeno vprašanje, ki ga dobiva film, je, ali bi enako dobro deloval tudi v katerem drugem vlemestu, in odgovor režiserja in soscenaristke Abi Morgan je vedno odločen *ne*. New York je s svojimi nebotičniki, z urbano zbitostjo in s simbolnim statusom finančne prestolnice sveta idealen prostor za portretiranje ljudi, ki večino časa preživijo visoko nad tlemi, z zvezdami na dosegu roke, v oblakih – v vseh možnih pomenih besede. Drugi umik, morda na prvi pogled ne tako zelo očiten, je Fassbenderjevo razgaljeno telo, ki je sicer v obeh filmih tisti srednji medij, skozi katerega se vzpostavlja razmislek o vlogi človeškega telesa v različnih zgodovinskih in družbenih okoliščinah, kar se sprva kaže kot ena redkih stvari, ki jo imata oba filma še skupnega. Pa vendar to

biološko telo v *Sramoti* predstavlja nekaj bistveno drugačnega – to zdaj ni več orožje, objekt političnega upora v jetniški situaciji, temveč izraz arogance obilja, mogočen inštrument obvladovanja obkrožajočega biološkega habitata, sredstvo nihilističnega ignoriranja vseh vzpostavljenih družbenih norm in vrednot. Brandon Sullivan, Fassbenderjev tokratni lik, je utelešenje biološke dominance v svoji narcisoidni, brezobrazni, perversni in simptomatično individualizirani obliki, ujet v nenasitno psihološko odvisnost, preko katere sam sebi nevede gradi vertikalni tobogan in končni propad. Prostor racionalnega razmisleka pri Sullivanu je tako majhen, da je njegovo delovanje domala avtomatično, robotsko, kot da dekleta po New Yorku lovi v hipnotiziranem transu in to na tako neusmiljen način, da je v začetnem prizoru na postaji podzemne železnice v hrbet videti kot Robert Patrick v *Terminatorju 2* (Terminator 2: Judgment Day, 1991, James Cameron). Oba sta na nek način »človeka iz jekla«: brez čustev in neprekosljiva v svoji odločnosti, neodzivna na grožnje iz zunanega sveta in motilno osredotočena zgolj in samo na svoj cilj. Sullivan je še eno utelešenje Žiškovega opisa neživega lika, ki funkcionira kot programirani avtomat, ko neumorno vztraja v svoji zahtevi in sledi svoji žrtvi brez trohice kompromisa ali oklevanja: kot v *Terminatorju* tudi v *Sramoti*

*Sramota* se po svojih značilnostih pravzaprav umešča že v razred filmov, ki bi jih lahko poimenovali "art spektakel". To so filmi, ki si odločno utirajo pot proti multipleksom, čeprav ne želijo tvegati izgube svoje izvorne *arthouse* sofisticiranosti.

od njega ne ostane nič drugega kot zgolj gon v svoji mehanični čistosti, ujet v cikel brezumnega funkcioniranja in ponavljanja. Če dandanes že skoraj vsak film beremo kot metaforo spektakularnega propada kapitalizma, potem se tudi *Sramota* s svojim analitičnim sosledjem dogodkov od vladarja biološkega sveta in opitosti od moči, vse do svojega končnega, popolnega razpada, uvršča v prvo linijo tovrstnih naracij.

Tisti najpomembnejši in triumfalni korak v stran od *Lakote* pa je vendarle slogovni. *Sramota* za razliko od prvenca vzpostavi bistveno bolj komunikativen in dostopen odnos z gledalcem. Raztegnjenih, nemih (anti) prizorov tukaj ni, tudi kadriranje je bistveno bližje obrazom, s čimer film prestopi korak od art filma v bolj *mainstream* pripovedne postopke, ki favorizirajo načelo užitka namesto kognitivnega dela gledalca. Opazna novost je odločnejša uporaba glasbe, bodisi Bachove *Goldbergove variacije* v Gouldovi izvedbi ali orkestracije Hansa Zimmerja, ki so z recikliranjem soundtrackov filmov, kot sta *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) in *Tanka rdeča črta* (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick), že kar neverjetno prijazna v svojem komuniciranju, vsaj s perspektive grobe tišine, ki smo jo videli v *Lakoti*. McQueen je v *Sramoti* s to uporabo celotnega audio-vizualnega registra filmskega komuniciranja našel prednost, ki je *Lakota* ni imela: dejstvo, da lahko s tem sestavi antirealistično filmsko pripoved in pri tem poskuša vsak prizor zgraditi z izredno minimalistično natančnostjo, kjer je vsak kader veličasten in se 90 kratkih minut filma občuti že skoraj kot tekoče lebdeča vizualna poema. Res, tudi v *Sramoti* je kader, ki traja 5 minut, a namen tega prizora je popolnoma drugačen: Sissyjino (Carey Mulligan) prepevanje pesmi *New York, New York* namesto akt distance postane dejanje skrajno nevzdržne bližine. McQueen nas prisili, da vsaka beseda, vsak zlog te prevečkrat slišane pesmi poslušamo in ji pripišemo nov pomen, s tem pa ta prizor ni prostor nemega umetniškega opazovanja (kot omenjeni paznik v *Lakoti*), temveč akt postmodernistične reinterpretacije. Sissyjine oči in usta Brandonu predstavljajo prostor vdirajoče iritacije, ki s priklicom izvorne ojd-



piske patologije zmotijo njegovo vsakdajno rutino, prav te erogene točke, nekakšni kontrolirani *punctumi* na površini hladne, spolirane podobe, pa v vizualnem smislu zmotijo tudi sterilno nizanje spolnih aktov v pripovedi. To je filmska fokalizacija, ki bi v sledenju svojemu antijunaku najraje izničila vse sledi sorodstvene bližine in se osredotočila na čisti gon, na opazovanje mehanične telesnosti v njeni čisti seksualni rutini.

V celotni *Sramoti* je samo en zares šibak, odvečen in popolnoma nepotreben prizor: na koncu filma, ko Brandon Sullivan, zdaj že popolnoma raztreščena psihološka razvalina, na neko sivo popoldne pada na kolena pred kamero, da lahko gledalec pred svojimi očmi nazorno pospremi njegov trpeči patos. Poteza še zdaleč ne pritiče pripovedni eleganci, ki jo je McQueen vzpostavil do tistega trenutka, še večji in bolj kritičen problem v tistem delu pripovedi pa je to, da Sullivanovo telesno sposobnost poveže z moralnim aspektom. Namreč, prav nič ni narobe, da film zagovarja konservativni povratak k tradicionalni instituciji družine. Konec koncev vendarle živimo v času, ko so tovrstni povratki k osnovam človeškega bivanja (bog, naravi, družini) zaradi razkrajanja moralnih vrednot v globalni družbi tudi v filmski umetnosti resnično množični, pa tudi sicer so filmarjeva stališča, dokler ne gre ravno za zagovarjanje mnenj s pogubnimi političnimi ali širšimi družbenozornimi posledicami (pomislimo na Griffitha ali Riefenstahlovo kot najočitnejša primera iz zgodovine filma), povsem njegova stvar in tudi pravica. Problem in pomanjkljivost njegove argumentacije je v tem, da McQueen



Steve McQueen na snemanju *Lakote*

biološko delovanje podredi morali, s čimer je glavno sporočilo to, da če ne stremiš k monogamiji in urejeni partnerski zvezi, pač ne boš našel telesne zadovoljitve in bo to celo predstavljalo pot do končne impotence. Še dobro, da se film konča, še preden bi bili deležni nauka, da masturbiranje vodi k slepoti, saj je pripoved že tako ali tako v nevarnosti padca na nivo kakšnega krščanskega učbenika za kleno življenje ali pa, če ostanemo v nedavnih filmskih vodah, do vse prej kot zavidljivega Madonninega *W.E.* (2011), v katerem najdemo podobno pomanjkljivo retoriko.

Vseeno pa prednosti *Sramote*, ki vendarle dominirajo v dobršem delu filma, prevladajo nad slabostmi. Anglež se je s tem filmom iz artistično razpuščene *Lakote* po hitrem po-

stopku prelevil v režiserja, ki do popolnosti obvlada filmski izraz v slogovno unikatno izoblikovanem minimalističnem pripovedovanju. *Sramota* se po svojih značilnostih pravzaprav umešča že v razred filmov, ki bi jih lahko poimenovali »art spektakel« – filmi, kot so denimo *Melanholija* (*Melancholia*, 2011, Lars von Trier), *Drevo življenja* (*The Tree of Life*, 2011, Terrence Malick) ali *Overjena kopija* (*Copie Conforme*, 2010, Abbas Kiarostami), ki so s svojo nadnacionalno produkcijo in angažiranjem zvezdniških naslovnih imen bistveno bolj ambiciozni od primerljivih izdelkov tega ranga in si v osvajanju čim širšega kroga gledalcev v svojih narativnih metodah utirajo odločnejšo pot proti multipleksovski dostopnosti, čeprav ne želijo tvegati izgube svoje izvirne *arthouse* sofisticiranosti. Za McQueena je vsekakor vzpodbudno, da je že s svojim drugim filmom vstopil v to superligo filmskih režiserjev, čeravno njegova dosedanja filmografija še vedno odpira več vprašanj, kot pa daje odgovorov. Železni avtorsko-igralski duo McQueen-Fassbender bo bržkone še nekaj časa stalnica njegovega avtorskega podpisa, glede na režiserjevo umetniško poreklo pa je sila težko predvideti, ali ti formalno-narativni premiki, ki smo jim bili priča iz *Lakote* v *Sramoto*, kažejo na režiserja, ki se giba vse bolj proti mainstreamu, ali režiserja, ki pač vneto stopica sem in tja v iskanju lastne avtorske identitete. Ta pot se je zdaj vsekakor šele dobro začela, zato pa bo Steve McQueen od zdaj naprej še toliko bolj režiser, čigar prihodnja dela bodo pospremljena z največjim možnim pričakovanjem.



*Lakota*