

Tovarna nič, 2017



Petra Meterc

## Portret sodobne tovarne

Tovarna nič | A Fábrica de Nada

leto 2017

režija Pedro Pinho

država Portugalska

dolžina 186'

Če je Miguel Gomes s šesturno trilogijo **1001 noč** – Nemiren, Obupan, Začaran (*As Mil e uma Noites*, 2015) portretiral portugalski narod v luči ukrepov zataganja pasu, lahko za **Tovarno nič** (*A Fábrica de Nada*, 2017) dokumentarista Pedra Pinha rečemo, da gre za portret osrednje ustanove pod udarom varčevanja: tovarne. *Tovarna nič*, ki jo je bilo letos mogoče videti na festivalu Kino otok v Izoli, zagotovo ni tako monumentalna kot omenjena trilogija, a jo s *1001 nočjo* poleg očitne tematske sorodnosti veže tudi kopica žanrskih poskusov, ki v tri ure trajajočem celovečercu variirajo od socialnega realizma in pol-dokumentarnega do eksperimentalnega, muzikala in še česa.

V prvi uri se Pinho s filmsko govorico še najbolj približa socialnemu realizmu, kot smo ga denimo vajeni iz zgodnjih filmov bratov Dardenne, le da je pri Pinhu v zadržanem ritmu

čutiti tudi odmev portugalskih prvakov počasnega filma, saj so prizori dolgi in neobremenjeni z dogajanjem, ki bi logično vodilo v predvideno sosledje. Delavce spremljamo, ko se zavejo, da vodstvo tovarne pod geslom prevelikih stroškov vzdrževanja želi preseliti proizvodnjo. Ko pogodbeniki po naročilu vodstva ponoči iz tovarne odvažajo stroje, jim skupina delavcev selitev prepreči, nato pa se še upre vodstvu, ki jim pokroviteljsko začne ponujati rešitev za »obojestransko dobro«. Čeprav nimajo naročil in surovin, s katerimi bi jih lahko izpolnili, delovni čas preživljajo v tovarni, prikovani na svojih delovnih mestih, da jih ne bi mogli odpustiti. A če smo pri bratih Dardenne vajeni, da se film usmeri v enega junaka in njegovo s socialnimi pogoji podšito brezizhodno moralno dilemo, ki se slej ko prej pojavi kot odločilna za razvoj pripovedi, Pinho pozornost enakomerno odmerja vsem, pa tudi Zé (Jose Smith Vargas), eden mlajših delavcev, katerega osebno življenje sicer zapolni večji del prizorov zunaj tovarne, je pretežno običajen lik z običajnim življenjem.

V filmu sicer spremljamo Zéjev odnos s Carlo (Carla Galvão) ter njenim sinom, a poudarjen je predvsem prikaz običajnosti delavskega življenja in dejstva, da ne gre sočustvovati z delavci le takrat, ko so že popolnoma zlomljeni, obubožani ali potisnjeni v skrajne situacije boja za preživetje. Osebni odnosi v luči delavskega boja niso romantizirani, ampak zgolj so. Zarezi v običajnost vsakdana zaradi situacije v tovarni so logični, toda ko v začetnem prizoru telefonski klic iz tovarne sredi noči prekine ljubljenje Zéja in Carle, je jasno, da se za slednjo Zé v isti sekundi ne prelevi v marmornatega junaka delavskega razreda.



Pinho začne kmalu po uvodni predstavitvi situacije kolažirati filmske pristope. Dolgi statični kadri delavcev, ki postopajo na mestu, slonijo na strojih, nemirno sedijo, zamišljeno strmijo v prazno, prizori ne-premikanja strojev ter izpraznjenih prostorov delujejo kot dokumentarni *tableaux vivant*, reportaža o varčevalnih ukrepih v proizvodnem sektorju. Ko so delavci drug za drugim poklicani na razgovor z mladim dekletom iz kadrovske službe, ki ga zapolnijo govornice o pozitivnih spremembah, novih priložnostih, cenejših stroških na Kitajskem in odpravnini, se zgodi prelom – eden izmed njih vklopi stroje, ti zadušijo tišino, in četudi tečejo v prazno, simbolno zavrnejo podreditev vodstvu.

Začnejo se prevpraševanja odločitve za stavko in zasedbo tovarne ter trenja ob ponujenih odpravninah tistim, ki jih želijo sprejeti. Vendar spori med delavci samimi niso dramatični, režiserja ne zanima presojanje morale na stičišču solidarnosti z osebnim, tehtane možnosti nadaljnega postopanja pa se zdijo vse po vrsti tvegane. Kot dodatno sredstvo za spodbuditev proletarske debate se v filmu pojavi neznani dolgolasec, ki s pripovedjo v *offu* teoretsko podkrepi argumente za in proti delavskemu samoupravljanju, pojasnjuje zgodovino neoliberalizma ... Podobno že na začetku filma ženski glas na radiu opredeli krizo Evrope kot stalno, kot trajnostno apokalipso. Kasneje iz sprejemnika ob podobi tovarne v mraku z Zéjevega okna poslušamo novinarski prispevek o stanju v državi.

Omenjeni dolgolasec, italijanski režiser Daniele Incalcaterra, v filmu igra sebe in se pod pretvezo aktivista, ki želi pomagati z nasveti, delavcem približa v upanju, da bo pričla še enemu eksperimentu, kakršnega je s filmom **FaSinPat** (2004) sam posnel v Argentini, kjer so delavci v tovarni Zanon uvedli samoupravljanje. Jasno je, da Pinho z

vpeljava lika režiserja do neke mere nastavi ogledalo sebi. Ko se ob ognju na nočni straži delavci denimo pogovarjajo o običajnih rečeh iz vsakdanjega življenja, na določeni točki Daniele nejevoljno vkoraka v kader in jih prosi, naj se pogovarjajo o čem bolj »nujnem«. V naslednjem prizoru se za mizo med delavci odvijte izrazito teoretska diskusija o rešitvah onkraj kapitalizma, ki se zdi umetno odigrana na željo znotraj- in zunajfilmskega režiserja. Bolj kot teoretski premisleki se kot radikalno dejanje izkaže odziv Zéjevega očeta ribiča, ko ga ta prosi, da mu posodi denar – slednji z argumentom, da se izkoriščanje ne bo končalo kar tako, odkoplje svojo staro zalogo orožja in mu jo ponudi.

Najbolj razgibana je zagotovo zadnja ura filma, ki dobi zagon v igrivem podenju delavcev po tovarni z ročnimi viličarji ter nenadno koreografirano plesno-pevsko točko v stilu neorealističnega muzikala s ponavljanjem refrena »delati nič« in hvalnico poosebljenim strojem, ki jih kličejo k delu. Ko delavci dobijo klic z naročilom in ponudbo predujma iz Argentine, se situacija zopet prevesi v diskutiranje o možnosti samoupravljanja. Zéju je jasno, da je bil, tako kot muzikal, tudi klic morda zrežiran – Danielu ob koncu filma predoči, da bodo tovrstni eksperimenti morda res zanimivi njegovim cinefilskim kolegom v Franciji, vendar si delavci te tovarne ne želijo samoupravljanja, ampak zgolj delo.

*Tovarna nič* je delavska pripoved na eni strani, na drugi pa predvsem kritika piscev tovrstnih pripovedi in Pinhovega filma samega. Mnogovrstni filmski pristopi gledalca sicer držijo v pričakovanju nekakšnega preobrata, a se ta na koncu zgodi le na ravni začasne vpeljave novega žanra – tako poskusi prilaščanja kot potujitve delavske pripovedi na filmski ravni pa utelešajo zgrešene pristope k zapolnjevanju ničnosti njihovega položaja v sodobnem času. **E**

Tovarna nič, 2017

