

KAPITAL PO DOMAČE

PETER ŽARGI

Bryan D. Palmer v eseju »Night in the Capitalist, Cold War City: Noir and the Cultural Politics of Darkness« med najprepoznavnejšimi lastnostmi povojnega *filma noir* navaja slikanje zastrašujočega individualizma, odtujenega iskanja izmuzljive materialne gratifikacije ter spoznanja, da se tudi navidezno zaščiteni srednji sloj zdaj sooča z možnostjo finančne negotovosti in s pomikanjem navzdol po družbeni lestvici. Kasneje, v 70. letih, ko so indici propada ameriškega sna dosegli vrhunec z afero Watergate, je problematiko politične negotovosti in nezaupanja v vlado nadaljeval *neo-noir*, hkrati podaljšek in parafraza povojnega *noira*; predelal je vse od impeachmenta (**Vsi predsednikovi možje**/All the President's Men, 1976, Alan J. Pakula), prisluškovanja (**Prisluškovanje**/The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola) in žvižgačev (**Serpico**, 1973, Sidney Lumet) do vmešavanja v volitve (**The Parallax View**, 1974, Alan J. Pakula) in nepooblaščenega delovanja vladnih agencij (**Trije Kondorjevi dnevi**/Three Days of the Condor, 1975, Sydney Pollack) ter seveda gospodarskega kriminala (**Kitajska Četrta**/Chinatown, 1974, Roman Polanski). Če ima Slovenija svoj Facebook profil, bi lahko pod zgoraj navedeno zapisala: »Dobesedno js.«

In tudi trije paradni konji letošnjega Festivala Slovenskega Filma, **Jaz sem Frenk** (2019) Metoda Pevca, **Korporacija** (2019) Mateja Nahtigala in **Vsi proti vsem** (2019) Andreja Košaka, so v današnji Sloveniji zagledali priložnost za kriminalno dramo, a žal ponujajo izredno pomanjkljivo obdelavo družbeno-politične tematike, predvsem boja proti skorumpiranim elitam in njegovih kolateralnih žrtev.

V Pevčevem filmu Frenk (Janez Škof) zatava na set *Operacije Cartier*, le da je delavce tokrat že dohitela recesija. Lastnik tovarne čevljev umre, in kljub stečaju zapusti sinovoma Frenku in Branetu (Valter Dragan) na švicarskem računu milijone, ki jih je, vse kaže, odtujil med tranzicijo: podrobnosti poslov so nam prihranjene, je pa eden izmed stricov v ozadju tudi Rac Polič, po čemer vemo, da je situacija vsekakor resna. Film se osredotoči na konflikt med bratoma, socialistično naravnanim Frenkom, ki je ravno prišel iz izraelskega kibuca in z denarjem noče imeti nič, ter podjetnikom Branetom, ki ga izvor denarja seveda ne obremenjuje. V njegovih očeh mu ta denar pripada tako, kot mu pripada Ines (Katarina Čas), depresivna, zadrogirana, apatična in zatrta žena, v kateri ne vidi samo



lastnine, temveč, kot pravi slovenski neoliberallec, celo breme: Ines je zanj eden tistih družbenih parazitov, ki jih moramo tako in tako le vzdrževati.

A *Jaz sem Frenk* svojega fokusa ne usmeri najbolje; če ima namen raziskati manj črno-bele vidike razrednega boja in posledičnega razkola v družbi, to dobro skriva. Pevce niha med poenostavitvami tipa »tovarne delavcem« in drobci osebne drame, nikjer pa ne postoji dovolj dolgo, da bi tehtno struktural svoj prav. Škofov odlični Frenk je sicer mojstrsko zastavljen med ležerno brezbržnostjo in ideološko dolžnostjo, vendar pa nima protiteži: Brane in Ines sta preveč enodimenzionalna, da bi lahko skupaj s Frenkom bolje poudarjala recimo motiviko propadlih sanj (skupaj so imeli bend), ljubezenskega trikotnika (Ines je Frenkova mladostniška ljubezen) ali pa dialektike socializem-kapitalizem. Tako je film večino časa medlo vpet med različne socialno obarvane narative, ki jih nikoli dodobra ne izkoristi. Ni dovolj artikuliran, da bi vodil k razmisleku, poetičnost pa se mu tudi vseskozi izmika, saj se premalokrat oprime slike, tišine in prodorne glasbene teme – neofolkovske žalostinke – ki jo oklevajoče uvede povsem prepozno. In ko v zadnji tretjini dokončno pokaže, da nima izdelanega



cilja, se zdi v tem podoben svojemu junaku – ve samo, česa si ne želi, ni pa zares radikalen, bodisi v svoji naivnosti ali v ambiciji. Tako kot Frenk tudi film v resnici ničesar ne postavi na kocko in morda se konča po Eliotovski, *not with bang, but a whimper*, a bolj zaradi kohezijskega sesutja kot pa namere.

Medtem ko je *Frenk* poenostavljena, fiktivna variacija na režiserjev ganljivi dokumentarec *Dom* (2015), je Nahtigalova *Korporacija* le infantilna skrunitev *Kitajske četrti* Romana Polanskega, kjer plejada neizdelanih likov z imeni, ki v našem okolju izpadejo kot psevdonimi avstrijskih porno igralcev (Heinz, Gloria Link, Ronald Rihter, Leon Gall), skače naokoli v sin-cityjevskem post-mestu. Če je Frenk zataval na set *Operacije Cartier*, potem inšpektor Leon Gall v *Korporaciji* zatava v Möderndorferjev *Inferno* – naslovna Korporacija namreč želi porušiti

barakarsko naselje in zgraditi tam prihodnost, tako kot jo želita zgraditi Šugmanov direktor v *Infernu* – namesto tovarne – in Noah Cross v *Kitajski četrti* namesto pomarančnih nasadov¹.

V pravem *neo-noir*u so liki, skupaj z občinstvom, pogosto v temi; tako zasebnega detektiva Jaka Gittesa (Jack Nicholson) v *Kitajski četrti* opozorijo, da se mu niti sanja ne, v kaj se je zapletel. A če v filmu noir tradicionalno nič ni, kot se zdi, je v *Korporaciji* – razen preobratov, ki jih *ad hoc* stlačijo v zadnjih 5 minut – vse točno tako, kot se zdi. Ravno lucidni, pronicljivi Gittes je tako navajen pravilno predvidevati, da se mu resnica začne izmikati, ko naleti na povsem nepredvideno situacijo, ki ga privede nazaj v nočno moro iz njegove preteklosti, medtem

¹ Zakaj to počnete? ... Kaj, česar si že ne morete privoščiti, bi lahko še kupili? - Prihodnost, g. Gitts! Prihodnost.

ko je Leon po drugi strani upravičeno suveren glede lastnega raziskovanja, saj ga pripelje naravnost do (skorajšnje) rešitve. Za razliko od Gittesa se ne moti kaj dosti, nič ga ne preči, in to je eden glavnih razlogov, zakaj v njem ni sledu človeškega izkustva. Ne le on – skoraj vsi liki v *Korporaciji* pravzaprav obstajajo samo zato, da izrekajo *noirovske* replike.

Kitajska četrt, zelo pogosto citirana kot eden scenaristično najbolj dodelanih filmov, ves čas izmika resnico pred nosom tako Jaku kot gledalcu ter počasi razkriva perfidnost in razsežnost kapitalističnega kriminala. Označena je bila tudi za metaforo brezplodnosti človeškega ukrepanja; majhni delčki informacij in replik vseskozi pletejo nit neizogibnosti, ki se prikaže šele, ko je prepozno. *Korporacija* se po drugi strani komaj odloči, kdo je odgovoren za umor, kaj šele da bi mu dala alegorično vlogo. S svojim koncem resda namiguje, da je



razsežnost gospodarsko-političnega kriminala večja, kot lahko slehernik dojamemo, ter da bo vsak upor zatrt, vendar njena vsiljena referenčna drža – tu so hitri zoomi, eastwoodovske enovrstičnice in liki, omejeni na vsebinskost *hashtaga* – preprečuje občutenje srha neizbežne »prihodnosti«, kakršno slikajo na primer filmi *Prisluškovanje*, *Trije Kondorjevi dnevi* in seveda *Kitajska četrt*. *Korporacija* tudi ni nekakšen metafiksijski komentar žanra, v katerem bi gledalec prepoznal parodijo žanrskih konvencij in bil preko nje hkrati popeljan v resnico znotraj t. i. realnosti fiktivnega sveta, kar uspe recimo Altmanovemu *The Long Goodbye* (1973): tu gre bolj za razdišan potpuri, ki mimogrede odključka brez interne logike vse, kar se je ustvarjalcem zdelo *neo-noirovsko* markantno ali provokativno: od rojenih psihopatov s tetovažami tipa *Rdeči zmaj* (»Že kot otrok je bil čuden«) do nakazanega incesta (ki za

razliko od *Kitajske četrti* seveda ne nosi nobene teže ali komentarja²), karikiranih antagonistov ter *femme fatale*, ki verjetno v zgodovini filma še ni bila tako močno zreducirana na statista z vlogo.

Nerazumevanje lastnega okolja pa v *Korporaciji* doseže vrhunec z anonimnostjo mesta, ki je kljub poplavi atipičnih nočnih kadrov Ljubljane in Zagreba še bolj zreducirano kot liki. V ponovnem poskusu, da bi v svojem filmu ustvaril »brezimno urbano džunglo« – o tem kritično piše že Polona Petek v *Ekranu* dec/jan 2016 – je le reiteriral prastaro floskulo o tem, da Slovenci nimamo svoje identitete. Kriminal v Ljubljani?

2 Vernon Shetley v članku »Incest in kapital v *Kitajski četrti*« zapiše, da apropiacija javne lastnine za zasebne cilje v primeru *Kitajske četrti* postane podobna incestu, saj naj bi oboje predstavljalo zločin, ki krši celotno družbeno pogodbo in spodkopava možnost organiziranega družbenega življenja.

Nihče ne bo verjel – raje nastavimo par prostitutk v izložbo za Miheličevo bencinsko črpalko na Tivolski, da bo bolj amsterdamsko. Kraj dogajanja v fikciji resda ne potrebuje poimenovanja ali očitne prepoznavnosti, vendar tovrstno izogibanje dejanskosti deluje kot izogibanje odgovornosti do poznavanja lastnega okolja.

Ustvarjalci *Korporacije* so morda gledali *Kitajsko četrt*, vendar je niso videli oziroma se iz nje niso ničesar naučili o ujetosti posameznika in ponavljanju zgodovine, še manj pa o rušilni požrešnosti variacij sodobnega kapitalizma, ali vsaj o scenaristiki. *Korporacija* je v teh elementih tako negotova, da se poraja vprašanje, kaj jim je bilo pri mojstrovini Polanskega sploh všeč, če je niso razumeli. Nahtigalov film ne deluje ne ideološko ne arhetipsko, temveč je le medij za ideje, ki jih ne zna nadzorovati in sinergirati. Ne potrka na neprijetno znotraj nas, prav tako pa nas – vsaj namerno – ne zabava.

Podobno enoznačno dojema *zeitgeist* Košakov *Vsi proti vsem*, le da mu za vzor ne služi *neo-noir*. Pravzaprav ni jasno, kaj si jemlje za vzor, saj še najbolj spominja na krimi verzijo *TV Dober dan*, v kateri se predvsem veliko vozijo in pijejo viski iz dekanterjev – v Sloveniji žal posnamemo več reklam kot filmov. Obstajale v svojem vakuumu, neobremenjenem s strani kakršnekoli filmske zapuščine, kjer glasba vsakič dramatično podpre zaplet in kjer policaji še vedno govorijo stvari kot na primer »Na obeh vaju mam, tička. Se bomo že še videli.«

Franta (Vlado Novak), bivši udbaš in župan fiktivnega kraja po imenu Rovte (vsa podobnost z nefiktivnim krajem Rovte je, sklepamo, naključna), najame lokalnega kriminalca Fleischmanna (Valter Dragan), da očrni njegovega mladega protikandidata, priljubljenega

levičarja z veliko možnostjo za zmago. A Fleischmann protikandidatu naprti pedofilsko afero, ki ima veliko težje posledice, kot je župan predvidel. Franta, ki naj bi bil filmski odgovor na Kantorja iz Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*, seveda nima Kantorjeve brezvestne hladnokrvnosti in vizije – gospodarskega kriminala in politike je bil vaju še iz časov, ko ju ni narekoval le volatilen prosti trg. In ko Fleischmann, ki tudi sam še ni dojel, kako hitro se spreminja kapitalistična pokrajina, ob pogledu na zemljišča (spet!), ki jih bo lahko poceni odkupil kot protiuslugo za svoje storitve, zamrmra, »Nikoli jim ne bo jasna cela slika«, deluje, kot da bi govoril o avtorjih filma.

Vsi proti vsem ima podobno težavo kot *Korporacija*; z vidika kritike tako imenovanega avtokratskega neoliberalnega kapitalizma ne prikazuje ustroja družbe, ki omogoča sistematično ropanje in nasilje ter hkrati ustvarja začarani krog potrošniške – in posledično državljanske – inertnosti. Obenem pa mu povečini telenovelska igra (z izjemo Silve Čušin kot županove žene), generični dialogi in odsotnost kakršnekoli estetike preprečujejo, da bi v formalističnem okviru svojega žanra ujel značilnosti okolja, kjer dnevno prevprašujemo demokracijo in svobodo, kjer v vladi vidimo le še ponudnika storitev in kjer preko družbenih omrežij omogočamo nadzor, o kakršnem so obveščevalne službe le sanjale. Že naslov filma bi lahko nudil boljše izhodišče: več ljudi kot z nasiljem si bo v prihodnosti neoliberalni kapitalizem – vsaj v državah zahodnega sveta – lahko podredil prav z ideologijo, ki zagotavlja, da je »vsi proti vsem« naravno stanje ter da je le posameznik sam odgovoren za svoje mesto v družbi in za svoj uspeh. To je sporočilo oglasov (»Tvoje življenje – tvoja izbira«,

»Ko vsak dan dobim, kar si zaželim, sem zmagovalec«) in to je sporočilo, ki ga posvojenega naprej vsiljujemo po družbenih medijih. Kot v intervjuju pove filozof Zdravko Kobe: »Danes pa neuspeh, ki je glede na razširjenost pač sistemski rezultat, razumemo predvsem kot osebni poraz, kot izraz lastnih psiholoških slabosti in napačnih odločitev.«³ *Vsi proti vsem* tako ni nič več kot tavanje po medprostoru popularne kulture in novinarskega senzacionalizma, s svojim nerazumevanjem tako mehanizmov zgodbe in filma kot tudi problematike sodobnih politično-gospodarskih ureditev pa

storil z vsem nakradenim denarjem. »Še vedno je hodil na morje z družino kampirat, v prikolico zraven naše.« In naši tajkuni so vedno res izgledali, kot da ne vedo, kaj početi s tem denarjem; v tem smislu so *Frenk, Korporacija* in *Vsi proti vsem* vsaj zvesti slovenski izkušnji. Za razliko od Noaha Crossa v *Kitajski četrti* prave prihodnosti ne bi zares videli, tudi če bi jim jo dostavil Amazon, saj prihodnost zanje izgleda kot BTC. Ti trije filmi prav tako ne vedo, kaj početi s svojim denarjem, razen morda tega, da lahko z njim nahranijo nekaj filmskih ekip. Če bi ga zažgali, kar naj bi v 90. letih perfor-



KITAJSKA ČETRRT (1974)

prispeva le k še večjemu odporu do slovenskega filma, za mnoge pa morda tudi do tovrstne tematike.

Pred leti mi je na vlaku sopotnik, ki je bil iz istega kraja kot eden izmed takrat obsojenih gospodarstvenikov, povedal, kaj ga je pri teh aferah najbolj fasciniralo: za omenjenega tajkuna se mu je zdelo, kot da nima pojma, kaj bi

mativno storil elektronski dvojec KLF (milijon funtov na otoku Jura), bi bil to bolj realističen in bolj udaren komentar prostega trga. Seveda pa bi bilo bolje, če bi ta denar namenili komu drugemu. Kot so na FSF namreč vseskozi glasno opozarjali, ima slovenski film že tako kronične težave s financiranjem; a še večje težave se kažejo na tistih področjih filma, ki sploh ne zahtevajo tolikšnih sredstev.

3 Mladina 39, 2016