

# Učinek realnega

ROBERT KURET

**Krvav nos, prazni žepi** (Bloody Nose, Empty Pockets, 2020, Bill Ross IV. in Turner Ross) nas lahko zmede. Gre za film o zadnjem dnevu lasvegaškega pajzla Roaring '20, v katerem se še zadnjič srečajo njegove stalne stranke in prekrojkajo noč. V izredno tridimenzionalni atmosferi, kjer se mešajo klasične barske polartikulirane politične debate z občasnimi biseri, pecanja, pretiravanje z LSD-jem, osebne izpovedi, melanholija, skupinsko petje ob kitari, bi se jim gledalec najraje pridružil. Obenem pa se sprašuje: je to fikcija ali dokumentarec? So to naturščiki ali igralci? Ali špelunka Roarin' 20 res obstaja ali je to zgolj scena? Tudi ko si človek odgovori na ta faktična vprašanja (z izjemo enega igralca gre za naturščike, ki pa so bili izbrani posebej za ta film; bar še vedno obstaja, a v New Orleansu itd.), se zdi, da si na vprašanje ni odgovoril zares. *Krvav nos, prazni žepi* je morda najlažje opisati z izrazom dokufikcija.

Ko govorimo o dokufikciji, govorimo o dveh postavkah tega pojma, ki smo ju včasih dojemali ločeno, a ki jih v novi sintezi ne moremo več ločiti na prejšnje elemente. Ravno ta spoj povzroči tudi nujno spremembo v lastnih elementih. Dokufikcija povzroči, da dokumentarca ne moremo več dojemati ločeno od fikcije, da prepoznamo fikcijsko konstrukcijo samega dokumentarca (ki naj bi prikazoval resničnost, realnost), obenem pa tudi fikcija sama ni več samo »fikcija«, ampak je z njenimi prijemi možno resničnost tako dokumentirati kot vanjo intervenirati. Obenem pa je treba poudariti, da je to ponovitev razcepa, ki se je zgodil že znotraj samega dokumentarca: participatorni dokumentarec se recimo kaže kot eklatanten primer fikcije z učinkom na realnost, saj ne gre na teren zato, da bi »posnel« realnost, ampak da bi jo skonstruiral, torej šele ustvaril – participatorni dokumentarec se skratka zaveda moči lastne fikcije in prav to zavedanje uporabi pri tem, da to fikcijo s pomočjo dokumentaristične metode spravi v realnost. Pri čemer seveda ne smemo prezreti iste moči tudi pri opazovalnem dokumentarcu, ki naj bi sicer sodil v red reprezentacije, saj lahko ravno z dupliranjem realnosti in s posredovanjem te duplirane realnosti širši javnosti v tej realnosti povzroči spremembo. *Krvav nos, prazni žepi* nas torej postavi v pravi bar in ga poseli z naturščiki,

ki pa jih film ni našel na lokaciji, ampak jih je šele zbral in jih razmestil na lokacijo. Deluje torej kot observacijski dokumentarec, le da je tisto, kar opazuje, konstrukcija, ki pa je zaživela svoje življenje in se torej obnaša, kot da je realna. Gre torej za to, da observacijski dokumentarec opazuje, kako je ustvaril realnost.

*Krvav nos, prazni žepi* nas skratka postavi v okolje, ki zato deluje tudi kot resničnostni šov ob zadnjem dnevu radoživega pajzla Roaring '20. A poanta je ravno v tem, da kljub temu – ali pa ravno zaradi tega – deluje tako resnično, pravzaprav avtentično. Kot da bi ravno ta okvir zbudil občutek resničnega. Da skratka pri gradnji občutka avtentičnosti uporablja določen kod: v dialogu nimamo standardnih prijemov kadra-protikadra, ampak opazovanja pogovora z neke točke, in ravno ta prijem, ki bi ga lahko označili tako za dokumentarni kot za resničnostnošovovski (zanimivo, kako pri tem pride do spoja omenjenih) vpeljuje, generira občutek avtentičnosti.

Ta prijem lahko konec koncev prepoznamo tudi iz Ivanišinovega **Oroslana** (2019), ki se dogaja v ruralnih pokrajinah, a je izredno senzibilen za jezik sodobnosti, in ravno zaradi načina, kako je posnet, suspendira in izniči mejo dokumentarca in fikcije: je fikcija, posneta na način dokumentarca, zaveda se skratka »koda/jezika dokumentarnega filma«, s katerim gledalec dobi občutek resničnosti-avtentičnosti situacije, s čimer reflektira same filmske postopke, s katerimi je ta učinek dosežen.

Občutek realnosti-avtentičnosti film da v trenutkih, ko ustvari vtis, da ujame realnost, ko voajersko posname srečanje starega nergača in ženske, pri čemer nam brez besed ali občutnih gest postane v treh sekundah jasno, da jo moški ljubi. *Krvav nos, prazni žepi* je izredno močan v detajlih, v konstrukciji detajla kot tistega, kar naj bi nam razkrilo »resnico stvari«. A ravno zaradi svojega statusa dokufikcije nam kaže »resnico stvari« obenem kot resnico, ki se je sproducirala, a tudi kot konstrukcijo, ki sta jo ustvarila specifična pozicija kamere in način snemanja. So stvari kaj manj resnične, če so konstruirane? So manj konstruirane, četudi so resnične? Je Roaring '20 fikcijski bar, poseljen s pravimi ljudmi? Je pravi bar, poseljen s



Krvav nos, prazni žepi (2020)

fikcijskimi liki? *Krvav nos, prazni žepi* je kemijski eksperiment: nastavi bar kot prostor, sceno, situacijo, v katero vrže nekaj ljudi in opazuje njihove medsebojne odzive.

Bistveno je torej, da film proizvaja določen učinek, njegovi učinki so realni, da torej proizvede realnost, kar razkrije moč fikcije. Tudi če se ljudje niso spričkali zares, so se. In tudi če se niso pecali zares, so se. Poanta vsega tega seveda ni več, da v dokufikciji obstaja neka realnost, ki je bila posneta, ampak realnost, ki je bila sproducirana; ne zato, da bi v realnost nujno vnesla spremembo, ampak da bi pokazala, kako realno lahko deluje fikcija. Ključno je, kako se je simulacija

začela obnašati kot realnost, da je iz naključnih ljudi ustvarila pivsko družčino, ki deluje, kot da se pozna že leta, da je prav ta simulacija – kot umetna inteligenca – zadobila svoj obstoj, kjer se je na eni točki odcepila od svojih skonstruiranih pogojev in se začela razvijati kot samostojna realnost. In pri tem je zanimiv tudi vsebinsko-formalni preplet filma: po eni strani njegova inovativna forma, po drugi strani pa napoved nekega konca; kot da se s pajzлом *Roaring '20*, ki je ravno začel obstajati, obenem poslavljamo od nekega sveta.