



Antropomizanscena

prevod: Marko Bauer

film in antropocen
McKenzie Wark

To je torej antropocen¹: zgodovinski, morda celo geološki čas, v katerem se usodi človeškega in naravnega, ki ju mislimo kot ločeni entiteti, prepleteta. Kar je bilo nekdanj ločena narava oziroma okolje, ni v položaju, da bi nas utemeljilo kot nas.

Ne le da je Bog mrtev, mrtva je tudi ekologija, ta panteistični kraj, v katerega se je Bog skrnil. Biosfera ni več samopopravljajoče se, homeostatično božanstvo. Poznejše civilizacije, je dejal

¹ Antropocen, dobesedno vroča tema tako naravoslovja kot družboslovja, je hipotetična geološka doba, v kateri naj bi človeške dejavnosti pričele odločilno vplivati na Zemljine ekosisteme. Njegov začetek nekateri postavljajo v čas industrijske, drugi neolitike revolucije oziroma pojava kmetijstva (pred 12.000 leti), revija Nature spet stavi na leti 1610 ali 1964 ... Izraz, že v 60. letih naj bi ga uporabljali sovjetski znanstveniki, je skoval ekolog Eugene F. Stoermer, populariziral pa atmosferski kemik Paul J. Crutzen (op. prev. ali prosto po wikiju).

Valéry, vedo, da so smrtne. Ta, zadnja civilizacija, ve, da je smrtna tudi Zemlja.

Ko govorim takšne reči, se počutim kot Nietzschejev blaznež na tržnici. Dejansko nihče noče vedeti, da je svet, ki smo ga nasledili, svet naših prednikov, že nekaj nerealnega. Ljudje se ne zmenijo za to, spremenijo temo. In vendar, kot se je nekoč nepozabno izrazil kanadski nacionalni pesnik Leonard Cohen: *everybody knows*. Vsakdo ve, da stvari ne morejo iti naprej.

Film to ve. Ena izmed stvari, zaradi katerih film obstaja, je, da najde neke vrste *objektivni korelat* občutjem, ki ne morejo biti priznana. Morda v filmu sploh ne gre za željo ali celo tesnobo. Morda gre za zapeljevanje, morda nas odvrača od nepriznanih občutij ter nas potisne v svet objektov in relacij, ki nadomestijo ta občutja z nečim drugim. Torej: morda je zdaj ves film o

antropocenu. Gre za občutek, da to ni *Neskončna zgodba*.

Domača obrt, ki film bere kot film o antropocenu, se že zaganja. Preden se pridružim tej majhni delavnici, bi rad dodal še en kader. Morda film ni le o antropocenu, temveč *od njega*. Film je iz iste snovi kot preostala civilizacija. Je sestavni del tiste iste stvari, ki je lahko in bo spremenjena v nekaj drugega.

Poleg arhitekture je film morda največji porabnik virov med umetnostmi. V nasprotju z arhitekturo je tisto, kar je zanj zgrajeno, začasno. Njegove kulise in rekviziti in vozila so izdelani, da bi se prikazovali, ne da bi bili. Včasih pride do resničnega potlača vseh teh čudovito, a začasno izdelanih reči, uprizorjenih za sam film. Avtomobili se zaletavajo, stolpi eksplodirajo v ognjenih kroglah. Film je alegorija za ognjevite konce sveta. Včasih se filmsko scenerijo

prepusti, da strohni. V nevadski puščavi so arheološki ostanki starodavnih mest.

Film je tudi velikanski porabnik energije. V New Yorku in, predstavljam si, tudi v Torontu lahko pogosto vidite na ulici parkirane mobilne generatorje, ki ustvarjajo trifazni tok, da šov lahko teče. Film je, kakor bolj ali manj vse drugo, koagulirano fosilno gorivo.

Globoki čas Zemlje se izkopava precej dobesedno, da bi se lahko delalo *quick-time* filme naše ere. Medijska tehnologija, tako Jussi Parikka v knjigi *The Anthroscene*, porabi 36 % vsega kositra, 25 % kobalta, 15 % paladija, 15 % srebra, 9 % zlata, 2 % bakra in 1 % aluminija. Kot pravi, »viri iz globokega časa Zemlje so tisto, kar omogoča tehnologijo«.

Vladajoči razred našega časa, ki mu pravim vektoralni razred², nas je privadil, da o informaciji razmišljamo kot nečem breztežnem, a posebnem; zlahka dostopnem, a vselej v lasti nekoga. Ne mara govoriti o tem, koliko energije ali infrastrukture terja, o čudnem nakupovalnem seznamu elementov, ki jih je treba pridobiti iz Zemlje, da bi zadeva tekla naprej. Če niti ne omenjamo odpadov, kjer končajo vse naše naprave. Daleč od oči, daleč od srca. Film je kot kratkotrajno svetlo digitalno svitanje, ki preči površino naprav, katerih usoda je, da bodo znova prestale eone, zakopane v analogni noči.

Film je torej tako o antropocenu kot od njega. Med gledanjem napovedi filmov naslednje sezone se zdi, da vsi pripadajo žanru antropocena. Zdi se, da gre pri vseh za naracijo o civilizaciji, spopadajoči se z mejami, ki so njeno lastno delo. Filmi kot **Spomladanske žurerke** (Spring Breakers, 2012, Harmony Korine) se odzovejo tako, da poudarjajo veličastno porabo energije, kurijo jo s podobami hitrih avtomobilov, hitrih letal, hitrih žensk. In strelnega orožja, veliko orožja.

Drugi izberejo apokalipso. Če se sedanjost ne more raztezati v neskončnost, potem se lahko le sesuje. V narativni obliki si ni mogoče zamisliti

nobene kvalitativne spremembe. Za nami potop: podemokratena napoved Sončnega kralja. Film težko uide ponavljanju.

Na robu jutrišnjega dne (Edge of Tomorrow, 2014, Doug Liman) je zanimiva variacija. Da, gre za akcijski sci-fi zvarek s Tomom Cruisom, toda ti niso brez čarov. Tomov obraz priskrbi mašinski lesk, ob katerem se roboti in alieni zdijo topli in nekako človeški. Znova in znova se vrača srhljivi posnetek njegovega desnega ušesa s čudaškimi strijami, kot bi nekdo v plastično folijo zavil ročno bombo.

Če odmislimo Cruisa, je *Na robu jutrišnjega dne* zanimiv zaradi nekaj razlogov. Mehanika zgodbe je čista video igra. Cruise in njegova sozvezdnica premoreta posebno lastnost – po naključju jima jo podelijo vpadajoči alieni –, s katero, vsakič ko umreta, vnovič začeta akcijo. *Na robu jutrišnjega dne* izživlja [lives out] – in ugaša [dies out] – željo po loti-se-znova, po digitalnem času. Čas programov za video editiranje kot tudi čas video igre, kjer je merjeni, reverzibilni čas realni čas in kjer je trajanje nerealno, kot bi Bergsona obrnili na glavo.

Na robu jutrišnjega dne gre za čas video igre, kjer smrt ni finalna, ni konec, temveč prej začetek, loti-se-znova. Tom in njegova sozvezdnica se časa lotevata znova in znova, poskušata premagati aliene, napredujeta s stopnje na stopnjo, se vračata iz slepih rokavov, vse do stopnje boss, končnega obračuna z glavnim nasprotnikom. Toda čas, s katerim tekmujeta znotraj te video igre, ni trajanje, temveč prej zgodovinski čas antropocena. Je človeški val, ki z najnaprednejšo tehnologijo-ki-je-meso-postala te civilizacije napada tiste meje, ki jih je ustvarila sama.

Ne pretiravamo, če temu zgodovinskemu času filma rečemo čas civilizacije. Alieni so zavzeli Evropo. Rusija in Kitajska jih zadržujeta. Odločilna bitka je ponovna uprizoritev dneva D, prek angleškega kanala. Film očarljivo predstavi Britance kot nič več kot fasado ameriške imperialne moči. Toda na neki način se vse aktualne različice kapitalizma, tj. civilizacija, soočijo z istim sovražnikom.

Fantazira se torej o tem, da digitalni čas te civilizacije – naj bo to še vedno kapitalizem ali kaj hujšega – premore zmožnost premagati amorfnost, brezoblično, mrgolečo lovcasto nadlogo antropocena, katere kuriozitet je, da ima neke vrste mimetično moč. Podvaja nas in bega. Plane iz zemlje ali iz morja, ali se pojavi iz ničesar na nebu.

Antropocen je malodane molekularni sovražnik. Je tehnicističen kot mi, in hkrati ne. Morda je senčna podoba naših lastnih produkcijskih sil, posredujočih med zemljo in zrakom in vodo ter prinašajočih ogenj. Je nadvse strašen, razen v tistih trenutkih, ko filmarje zajame panika in mu dajo obraz.

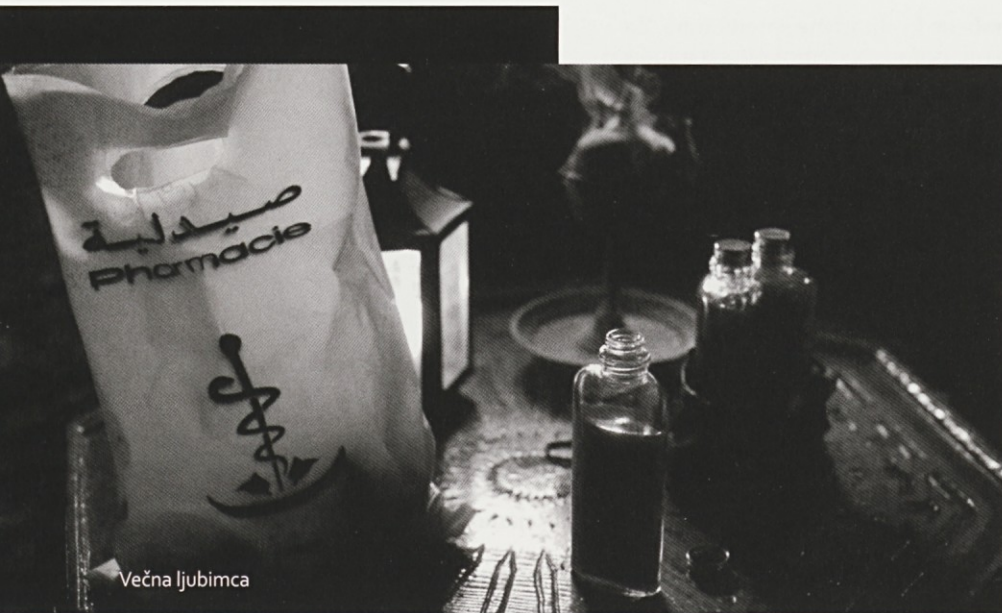
Tom in sozvezdnica se z antropocenskim alienom spopadeta z digitalno močjo časa loti-se-znova. Sozvezdnica je Emily Blunt, popolno utelešenje oborožene, v orožje spremenjene ženske. Medtem ko izvaja sklece v črnem šik topu, ki se poda k skrivnim operacijam³, vidimo njene zagorele in naoljene roke, kamera vztraja tik nad njeno ritjo. Kasting je mojstrski. Bluntova igra globalni arhetip Britanca s stisnjenimi zobmi, pomešanega z dodatkom nedostopne angleške lepote. Izvedba Bluntove je tako na mestu, da se Cruise ob njej zdi skorajda človeški, tako kot se alieni ob Cruisu zazdijo, kot bi bili dejansko mi.

Ne bom izdal, kje se spopadejo z glavnim alienom, a gre za pokrajino pod vodo. Čudno vreme kot posebnost številnih filmov antropocena. Lahko ga povzroči karkoli, razen emisije toplogrednih plinov, ki so kolektivni produkt te civilizacije. To je ključno. Film antropocena je o čemerkoli razen o vzrokih antropocena. A je zelo odkrit glede učinkov.

Tako se z glavnim alienom spopadejo v stari Evropi, kjer je vzniknil produkcijski način te civilizacije. Vidimo staro Evropo pod vodo, kakršna na neki način že je, v prihodnosti, že predoločeni zanjo. *Na robu jutrišnjega dne* na skrivaj hrepeni po času loti-se-znova, da bi uporabil

³ *Black operation* oziroma *black op* je skrivna operacija vlade, vladne agencije ali vojaške organizacije, pri kateri slednje prikrivajo svojo vpletenost in/ali ustvarijo vtis, da je zanjo odgovoren nekdo drug (op. prev.).

² https://www.academia.edu/182789/A_Hacker_Manifesto



Večna ljubimca

to magično časovno sposobnost in se soočil s točno tistim produkcijskim načinom, v katerem je bil ustvarjen.

Cruise, furanje, in Blunt, tòp: popolni imeni za naša junaka, za dva afekta, ki obvladujeta akcijo. In seveda zmagata. V tem je morda poanta. Če bi lahko predvideli vse permutacije narativnih virov te civilizacije, jih vse preigrali, vnaprej opravili z vsemi našimi prihodnostmi, bi lahko opravili s to celotno narativno formacijo. Morda moramo igrati to igro, dokler se je ne naveličamo. Morda se je bomo naveličali dovolj zgodaj in odkrili, da nje digitalni čas ne ustreza zgodovinskemu času antropocena. Ta drugi čas je tam zunaj – kot brezoblični alien.

Gravitacija (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón) si antropocen zamišlja precej drugače. Je film mehurčka, kakor **Izgnubljeno s prevodom** (Lost in Translation, 2003, Sofia Coppola), le da je v tem primeru mehurček popolnoma dobeseden: mehurček vesoljske obleke ali vesoljske kapsule. Več kot enkrat vidimo samo Zemljo, biosferični mehurček, kot bi bilo gledalcu nežno namignjeno, da je težava z mehurčkom [bubble-trouble] Sandre Bullock pravzaprav naša lastna. Vesoljska obleka postane objektivni korelat občutij glede mehurčkov, tako razsežnih, da zajamejo

občutek,« reče George Clooney. Vi imamo ta občutek.

Mehurčki začnejo v *Gravitaciji* pokati kot nehoteni stranski učinek. Rusi so sestrelili enega izmed svojih satelitov, kar sproži plaz kaosa. Kot v odličnem eseju o filmu⁴ pove Stephanie Wakefield: »Ne le da infrastrukture, ki naj bi obvladale in izpopolnile svet, tega ne zmorejo, še več, do katastrofe vedno bolj prihaja ravno znotraj teh mrežno povezanih infrastruktur.«

Ali kot George Clooney pove Sandri Bullock: »Precej strašno sranje, če tukaj zgoraj nisi na povodcu, mar ne?« Gre za romantično zgodbo, le da se naša romantična lika v nerodnih rokavicah ne moreta prijemat za roke. Kakor v **Titaniku** (Titanic, 1997, James Cameron) se bo on žrtvoval zanjo. Kot da moškost na svetu ne bi bila več za nobeno rabo, a bo še vseeno morala zganjati spektakel iz lastne neuporabnosti.

Gravitacija je dobra novica v tem, da – spoiler alert – Bullockova najde način, kako končati antropocen. Najde način, kako vzpostaviti stik z Zemljo, izplavati iz mehurčka v vodo in se na kopnem, z obrazom, potisnjanim v ilovico, znova roditi. Clooney, stari vojaški prdec, ji da

zaupanje vase. Ni tako težko pilotirati plovila Sojuz za ponovni vstop v atmosfero. Clooney pravi: »Presneto stvar usmeriš proti Zemlji. Ni raketna znanost.«

In vendar se je Bullockova v simulatorju rešilne kapsule Sojuz vsakič ponesrečila, ko je še lahko vadila v digitalnem času loti-se-znova. Film rad reinscenira nesrečo, znova in znova. *Gravitacija* vztraja na upanju, da nam bo, ko bomo morali dejansko ponovno vstopiti, uspelo. Sandra se bo izvlekla, se otresla krivde, žalovanja, želje po smrti, odvrnjenosti, kompulzivnega skrivanja v specializiranem delu – v trenutku, ko se je bo trening prijel, bo vedela, kaj ji je storiti.

Trening – simulator – je film. Vrsta filma, ki še ne obstaja povsem, a katerega namig je *Gravitacija*. Film za antropocen. Ne o njem, zanj. Zgodbe o pogumu, o hekerski prilagodljivosti. Za vsak slučaj. Sandra: »Naj bo, kar bo, vožnja bo od hudiča. Pripravljena sem.«

»Kaj zdaj?« reče Sandra, ko njen drugi izmed treh možnih mehurčkov preživetja izgine v plamenih. Ko vesoljski šrapnel pridrvi, se ekran spremeni v breztežnostno različico zaključnega prizora **Doline smrti** (Zabriskie Point, 1970, Michelangelo Antonioni), le da tokrat eksplodirajoči drobir ne bo padel nazaj na zemljo in obnovil statusa quo. Ni fiksne točke. Ni gravitacije. Vse se bo še naprej vrtele izven nadzora. Bog znova vzpostavljenega ravnovesja je mrtev. To je tisto, za čimer Sandra žaluje. Njen mrtvi otrok je objektivni korelat melanholije nepredstavljive [unfigurable] izgube, ki daje osnovni ton [ground tone] časom.

Sandro vidimo dvakrat sleči vesoljsko obleko. Prvič se zdi, kot bi bila fotorealistična Jane Fonda v **Barbarelli** (1968, Roger Vadim) sredi breztežnostnega striptiza, za trenutek varna, vsaj v mehurčku vesoljske kapsule. Drugič, pod vodo, nazaj na Zemlji, ko se življenju na ljubo na vse pretege trudi otestiti njene teže.

»To je torej tvoja divjina. Detroit,« Tilda Swinton poreče Tomu Hiddlestonu v **Večnih ljubimcih** (Only Lovers Left

⁴ https://www.academia.edu/9093684/Man_in_the_Anthropocene_as_portrayed_by_the_film_Gravity_

Alive, 2013, Jim Jarmusch). Vampirski žanr prek narativnega okvira antropocena razreši poglavitni problem. Nihče ne živi dovolj dolgo, da bi dejansko izkusil geološki čas. Ti liki ga. Tilda glede Tomovega Detroita: »Toda ta kraj bo znova vstal. Tu je voda. In ko bodo mesta na jugu gorela, bo ta kraj cvetel.«

Tom v Detroitu pelje Tildo gledat ruševine gledališča Michigan, ki je bilo med drugim kino in je zdaj parkirna hiša. Vampirjem so ljubi artefakti industrijske civilizacije, njene plošče, avtomobili, kitare in predvsem nje umetnost, njena literatura in glasba, še zlasti romantična umetnost. Kot bi bil občutek romanticizma, po katerem je realno vselej nekje drugje, nit, ki kaže na tisto, kar bo nekega dne ostalo živo. »Trdoživa sem, bejbi,« pove Swintonova, ko ližeta lučko krvne skupine O Rh-negativna. Medtem rdeče mušnice poganjajo izven sezone, ti objektivni korelati »se precej čudno vedejo«.

Resnica *Večnih ljubimcev*, na katerega se včasih gleda kot film o resnični ljubezni, se nahaja v njegovih zadnjih sekundah. Potem ko sta ostala brez virov hrane s črnega krvodajalskega trga, vampirja pokažeta podočnike in naskočita mlada ljubimca v tihi slepi ulici Tangierja. Vampir je tu hkrati figura umetnosti, ki bo vselej našla način, da ostane živa, a tudi figura belega zahodnjaškega vampirja vektoralnega razreda, ki si rad domišlja, da je spremenil svoja pota, a jih morda ni.

T. S. Eliot si je drznil kritizirati Shakespearjevega *Hamleta*⁵, češ da Hamlet postane prečustven. Njegovi intenzivnosti manjka objektivni korelat, objekt ali situacija, ki bi zmogla sestaviti in omejiti afekt, ga spremeniti v umetnost. Kate Zambreno v knjigi *Heroines* vztraja pri nujnosti, da se kot del projekta feministične obuditve to razveljavi, s čimer bi se v kader ali na stran priklicalo surovost in kolobocijo čustvovanja, brez estetskega izmikanja. Zambrenova skuša priklicati ženska življenja: življenje Ofelije ali Eliotove dolgo trpeče žene Vivienne.

Morda gre za smer poizvedovanja, ki bi se ga dalo tukaj še razširiti. Če opravimo z žensko kot muzo, lahko morda opravimo tudi z naravo kot ozadjem, prizoriščem, scenerijo, nečim, čemur je treba odrediti mesto, sicer postane besneča pošast. Morda je čas za nove poglede na svet. Ali nove stare. Morda gre za vprašanje, kako re-editirati način, kako vidimo svetove.

Ter kako vidimo film. V tem primeru bi šlo najprej za preusmeritev fokusa od ospredja k ozadju, za uvid, kaj ima film povedati o temelju namesto o figuri. Lahko bi začeli z genialnim delom Thoma Andersena *Los Angeles Plays Itself* (2003) ali se umaknili še dlje.

In drugič, kazalo bi se vprašati glede filma, te tako prakse kot reprezentacije energije, ki uporablja sisteme. Morda obstaja določena homologija: kako film rad kaže porabo in je obenem odvisen od nje.

Besedilo, prvotno objavljeno na publicseminar.org, temelji na predavanju, ki ga je imel avtor na konferenci medijskih in filmskih študij z naslovom »Imagining Crisis« na univerzi York v Torontu konec novembra 2014.



Na robu jutrišnjega dne

⁵ Eliot, T. S.: »Hamlet«, v Gledališkem listu SNG Drame, letn. 92, št. 6 (2012/13), str. 25-27. Prevod: Valerija Cokan. 2013, Ljubljana.