

vseeno uspe vnesti dinamiko, večurni obred reže spoštljivo do rituala in povprečnega gledalca hkrati. Nepričakovana lastnost filma je, da se gledalec na koncu zave, da so v njem praktično same ženske. Spremljamo ženske svetove in geste, ki so potopljene v starodavno estetsko in filozofsko veščino, povezano z mojstrsko izvedbo na eni ter principi harmonije, čistosti, spokojnosti in spoštovanja na drugi strani. Če bi obred, ki se je, kot piše sociologinja Kristin Surak v knjigi *Making Tea, Making Japan*, skozi stoletja v svojih pomenih večkrat spremenil – od religijske prakse in prakse višjih slojev do nacionalnega simbola in nazadnje prostočasne dejavnosti gospodinj –, lahko v njegovi zadnji reinkarnaciji brali kot nekakšno podreditev, film pokaže, da je vse prej kot to, hkrati pa nudi ženskam, ki se zbirajo pri Takedi, zatočišče pred zunanjim svetom.

Japonski učenjak Kakuzo Okakura je na začetku 20. stoletja v angleščini napisal knjigo *The Book of Tea*, ki naj bi zahodnim bralcem omogočila boljše razumevanje starodavne veščine *chadō*. Norikino vseživljenjsko učenje uteleša njegov opis *chada*, ritual priprave čaja pa se razkrije kot popolna metafora življenja: »V svojem bistvu je čaščenje Nepopolnosti in hkrati nežen poskus doseči nekaj mogočega v tej nemogoči stvari, ki jo imenujemo življenje.«

SEMIŠ JAKNA

ROBERT KURET

Vstaja stvari

Quentin Dupieux je tisti odbiti avtor, ki se vsakih nekaj let pojavi v liffovski Ekstravaganci. A njegove filme večinoma neupravičeno reducirajo na zgolj dadaistični/surrealistični štos, na poigravanje s filmom in njegovimi mejami ter zabavanje gledalca z norimi idejami, na primer o gumi, ki kar naenkrat vstane sredi puščavskega smetišča in se *slashersko* poda na morilski pohod (*Guma* / Rubber, 2010); o izgubljenem psu, ki ga lastnik skuša najti s pošiljanjem telepatičkih signalov (*Narobe svet* / Wrong, 2012)); o nadobudnem filmarju, od katerega bodoči producent zahteva najdbo najboljšega krika v filmski zgodovini (*Resničnost* / Réalité, 2014) ... Pri tem pa del »krivde« zagotovo nosi tudi avtor sam, saj je v



nekaj intervjujih izjavil, da so njegovi filmi mišljeni kot čista zabava in da jih s tem namenom tudi dela. A da so mnogo več kot to, kaže njegova najnovejša **Semiš jakna** (La daim, 2019), film, s katerim je Dupieux ponudil najbolj fokusiran izraz do zdaj.

Semiš jakna je na prvi pogled zgodba o Georgesu, ki praktično ves svoj denar – skoraj 8000 evrov – porabi za skoraj novo semiš jakno, ki je leta in leta neuporabljena ležala na dnu zaboja nekega visokogorskega kmeta. Georges kmalu spozna, da želi biti edini človek na svetu s semiš jakno, obenem pa tudi semiš jakna z njegovim lastnim glasom izrazi svojo najglobljo željo: biti edina jakna na svetu. Če se na tem mestu ponuja branje filma in semiš jakne kot Georgesovega nezavednega, ida, manifestacije njegove skrite želje, se v kontekstu Dupieuxovih filmov ponuja bolj produktivna različica dožemanja, in sicer jakne kot subjekta, ki si Georgesu podredi. *Semiš jakna* iz avtorjevega opusa najbolj korespondira z *Gumo*: stvar oživi in začne terorizirati svojega lastnika – terorizirati tako, da ga kot zaveznika spremeni v morilsko mašino. Od *Jakne* torej pošteno zaveje blagovni fetišizem.

Marx je v analizi blagovnega fetišizma opozoril, da objekt pridobi magične lastnosti v trenutku, ko je zgodovina njegove produkcije zastrta, ko sta zabrisana material, iz katerega je narejen, in delo, ki je bilo vanj vloženo. Objekt ravno zaradi te potlačitve postane avtonomen, torej od delavca odtujen. Delavec je svoje produktivne in kreativne zmožnosti prelij v objekt, ki z odcepitvijo od pogojev lastnega nastanka dobi »dušo« in metafizične lastnosti. Ravno zaradi tega je lahko postal fetišiziran; fetišizem v antropološkem smislu namreč pomeni primitivno vero, da nežive stvari, kot recimo totem, postanejo bivališče božjih sil.

Tenzija, ki nastane med objektom in človekom oziroma človeškim stvarnikom tega objekta, sčasoma postane tudi podžanr hororja – objektov v filmih se polasti demonska moč,

kar spominja na magijo in nekromanstvo blaga pri Marxu. Morilski pralni stroj (**The Mangler**, 1995), demonski avto (**Christine**, 1983 in **The Car**, 1977), mesojeda postelja (**Death Bed**, 1977), podivjani hladilnik (**Refrigerator**, 1991), stroji, ki začnejo terorizirati delavsko skupnost (**Maximum Overdrive**, 1986), ljudem pa znajo zatežiti še paradižniki (**Attack of the Killer Tomatoes**, 1978), jogurt (**The Stuff**, 1985) in obleka (**In Fabric**, 2018) ... V to kategorijo sodi že omenjena Dupieuxova *Guma*, na bolj subtilen način pa tudi *Semiš jakna*.

V *Gumi* gre recimo za zavrženo gumo, ki je obležala nekje med drugimi odpadki v puščavi Mojave. Pri svojem začetnem kotaljenju večinoma terorizira pripadnike delavskega razreda (medtem ko spektakel od daleč z daljnogledi opazuje bolj ali manj razvajeno občinstvo). A pravi pokol se začne, ko guma vidi, kako zažigajo ostale gume (neuporabne, odvečne). Tako film po eni strani upodablja zaznavno nasilje in po drugi kaže nasilje, ki ga proizvaja abstrakcija, pa tudi zakrivanje dela in pogojev produkcije avtomobilske industrije. V *Gumi* je delo odsotna prisotnost – utelešeno je zgolj v živem objektu. Guma oživi – je magična – prav zato, ker v filmu ne vidimo ničesar, kar bi bilo povezano z njenim nastankom: ni industrijskega obrata, delavcev ... Guma torej predstavlja človeško delo v reificirani obliki, ki vzpostavlja kontradikcijo: po eni strani stvar oživi in delavci v njej umrejo (personifikacija objekta), po drugi strani pa stvar predstavlja prav odsotno delo delavcev (reprezentacija človeka v objektu).

V Franciji in ZDA je bila zaradi zloma finančnega trga na udaru predvsem avtomobilska industrija in posledično vsa delovna mesta, ki jih je zagotavljala. Tako so leta 2008 delavci v francoski tovarni Michelin ugrabili dva menedžerja, saj je grozila izguba skoraj 1000 delovnih mest. Prav ta akcija je sprožila val in že leta 2010 je bilo prijavljenih kar 15 ugrabitev ljudi na vodilnih položajih. Takšne odločnosti francosko delavsko gibanje ni pokazalo vse od maja '68, ko so zasedli več kot 120 tovarn. Najbolj znana okupacija se je zgodila leta 2009 z zasedbo pisarne Continental Tire Factory, ko so delavci zahtevali preklic izbrisa več kot 1000 služb. Besni zaradi rastoče nezaposlenosti in korporativnega umikanja iz Evrope in Amerike so organizatorji protesta na pisarniškem parkirišču zažgali goro gum. Podoba torej, ki je – ne glede na zavednost, nezavednost, srečo ali nesrečo – našla svoje mesto tudi v Dupieuxovem filmu.

Dupieux je torej daleč od zgolj dadaističnega poigravanja, čeprav *Guma* uvede policistov monolog, ki opozarja na esencialno prisotnost *nonsens* elementov v vseh filmskih



mojstrovinah. Tako s pozicije avtoritete že vnaprej zavrne vsakršno osmislitev in nastavi dimno zaveso: kar deluje kot Dupieuxov manifestativni uvod v *nonsens*, lahko razumemo kot kritiko pretirane interpretacije in iskanja pomenov, namesto čistega uživanja v filmskem dadaizmu, a tudi kot kritiko o-ne-smišljanja filmske vsebine in ignoriranje njenih političnih namigov ter njeno zvajanje na čisti žur nesmisla. Podobno nas s svojo interpretacijo »zavaja« tudi Georgesova pomočnica pri snemanju filma v *Semiš jakni*, ki jakno sicer pravilno opazi kot subjekt, a jo v svoji interpretaciji reducira na zgolj ščit, zunanjo podobo, ki jo človek nosi, da bi skril svojo krhko notranjost.

Dupieux se v *Semiš jakni* zaveda, da alien/kapitalizem za svoj obstoj nujno potrebuje gostitelja/delavca, ki pa ga po določenem času zavrže/obrazi, zato potrebuje novega gostitelja. Tu ne gre samo za stvar, ki oživi (kot guma), ampak tudi za stvar, ki se polasti človeka – semiš jakna nad Georgesom prevzame nadzor. Če je guma delovala sama od sebe in je stala nasproti ostalim človeškim subjektom, semiš jakna deluje na način demonske polastitve: sama v svoji pojavnosti je kot mrtva, a deluje prek človeških subjektov, ki jih spreminja v objekte. Dupieux torej izvede še malo bolj radikalno premestitev človeka proti objektu, s katerim manipulira tuja sila – kar se je kazalo že v prejšnjih njegovih filmih, recimo v *Narobe svetu*, kjer se vrtnar čudi, zakaj je pravkar rekel nekaj, pri čemer ga preveva občutek, da tega sploh ni rekel on sam.

Če se je *Guma* navezovala na veliko krizo avtomobilske industrije in slutnjo zloma kapitalizma, *Semiš jakna* seže v njegove začetke. (Jelenje) usnje je bilo namreč pred ameriško revolucijo leta 1775 najstabilnejše izvozno blago južnih kolonij, približno stoletje prej pa je predstavljalo prvo blago, ki so ga Indijanci obeh Karolin ponudili angleškim trgovcem. Kolonialisti so jelenje usnje kmalu prepoznali kot

najdonosnejši komercialni produkt za izvoz. Tako lov na jelene ni predstavljal več zgolj lova na hrano, ampak tudi lov za oddaljeni evropski trg. Drugi pomemben izvozni artikel so predstavljali sužnji. Te so kolonialisti potrebovali za rastoče plantaže sladkornega trsa na karibskem otočju, ki je oblikovalo oblike delavskih odnosov in mobilizacije, ključne za razvoj evropskega kapitalizma.

Če je torej nastajajoči trg jelenjega usnja pomenil začetek lova za tržne potrebe, potem *Semiš jakna* – v komično *slasherskem* stilu a la *Guma* – obrne lov človeka na »stvar« v lov stvari na človeka oziroma v lov v-človeka-zakamuflirane-stvari na človeka oziroma v-človeka-zakamuflirane-stvari na v-človeka-zakamuflirano-stvar. Odnosi med ljudmi prav zares postanejo odnosi med stvarmi: jakna, ki se hoče znebiti ostalih jaken, pri čemer se s pomočjo svojega človeka znebi tudi njihovih nosilcev. In eliminira vso konkurenco.

A pri tem ne smemo pozabiti ključne komponente, ki se vije praktično čez vse Dupieuxove filme. Gre za metafilmskost, za vpeljevanje več ontoloških ravni, ki se med sabo prepletajo, filma v filmu, gledalcev/voajerjev in filmskih ustvarjalcev. Zato je pomemben detajl, da Georges ob nakupu jakne zaradi bajne vsote, ki jo zanjo plača, poleg dobi še droben bonus: filmsko kamero, s katero kasneje beleži urešničevanje načrta – biti edini človek na svetu z jakno. Tako Dupieux nasilje ravno z aktom snemanja spreminja v spektakel – akt snemanja ga naredi bolj komičnega, komično/distanca pa je način legitimacije, saj postane »upravičeno« v sklopu filmskega projekta. Ko Georges »eliminacijo konkurence« oziroma svoje poboje snema na film, ki ga preda montažerki, svoje misije več ne skriva, ampak vanjo vključi priče, svoj zločin že v aktu *zločinjenja* prizna, s čimer pokaže na ideološko finto sodobnosti, kjer je nekaj spornega včasih najlažje opravičiti prav s priznanjem – priznanje napake ne služi kot poskus njenega preseganja, ampak kot njena legitimacija. Ravno verbalno priznanje odveže odgovornosti in sprejemanja posledic.

V uvodu *Gume* nas je policist skušal prepričati, da bomo gledali čisti *nonsens*, nekje v sredini filma pa skuša vse kolege policiste prepričati, da nič od tega, kar se dogaja, ni resnično, da so vsi del uprizoritve, spektakla, kar dokaže s tem, da preživi strel iz pištole. A čeprav je bilo vse zaigrano, da je bil vse le šov, ga kolegica opozori: truplo, zaradi katerega smo prišli, še vedno ostaja brez glave in mrtvo leži v spalnici. V *Semiš jakni* Georges nihče več ne opozori, nihče ne predstavlja glasu razuma, vsi postajajo vse bolj nori, kot bi izgubili razum – zdi se, da edino še jakna ve, kaj počne. Jakna je dobro vedela, da

ena ključnih fascinacij nad njenim načrtom, nad »pridobivanjem« ljudi za svoj načrt, leži prav v filmskem obeleženju.

Film s tem pogumno odpira vprašanja o cikličnosti nasilja in zakoreninjenosti družbeno-kulturnih vzorcev, ob čemer z odprtim koncem pomen Agovega neizbežnega prehoda v moškost prepusti gledalčevi interpretaciji. Bo ob nadaljnjem druženju s Cero, edinim očetovskim likom, ki mu je v tem odmaknjenem okolju na voljo, prevzel njegove karakteristike in postal sin svojega očeta? Ali pa bo ob poznavanju svojih temnih korenin prekinil cikel mizogine agresije in utrll pot novi generaciji moških?

UNCUT GEMS

JERNEJ TREBEŽNIK

O newyorških diamantih

Hoja po tanki meji med uspehom in dokončnim propadom ter s tem povezana odvisnost od tveganja predstavljata osrednji motiv filma *Uncut Gems* (2019), novega igranega celovečerca bratov Safdie, na podoben način pa lahko opišemo tudi sam način dela bratske filmske naveze.

Benny in Josh Safdie s samosvojim pristopom k ustvarjanju in z nenavadnimi kariernimi odločitvami že od zgodnjih filmov izpred dobrega desetletja veljata za samotna volkova ameriške neodvisne scene. Filme sta še do nedavnega snemala s smešno nizkimi proračuni in z raznimi gverilskimi prijemi,

