

Natalija Majsova

Kontekstualizacija duhov Prepovedane sobe ali Kako in česa se lahko spominja film?



BREZ SONCA | 1983

»Spominjanje ni nasprotje pozabljanja, ampak njegova obroba. Ne spominjamo se, ampak prepisujemo spomine, podobno kot se prepisuje zgodovino. Kako se spominjati žeje?« se sprašuje pripovedovalka v filmu Chrisa Markerja **Brez sonca** (Sans soleil, 1983), ko premišljuje o pismih, ki jih je nekoč prejela od skrivnostnega protagonista, »pobiralca podob« Sandorja Krasne.¹ Njeno spominjanje je poetičen proces; je *perpetuum mobile*, obsojen na neskončnost. Namesto stika s preteklostjo proizvaja vedno nove asociacije, neločljive od sedanjosti in spogledujoče se s prihodnostjo. Njeno spominjanje ni koherentna zgodba, v kateri bi zvoki, podobe in ideje gradili logično zaporedje jasnih sporočil; razen tistega o spominu kot procesu, ki učinkuje, vendar ne tako, kot bi si tisti, ki ga projicira v svet, želel ali znal predvideti.

Markerjevo vztrajanje pri razgaljanju mehanizmov spominjanja v **Brez sonca**, **Peti stopnji** (Level Five, 1997) in drugih filmskih esejih je še danes pomembno torišče razprav o razmerju med filmom in spominom, tako kolektivnim kot individualnim. Kot bom orisala v nadaljevanju, namreč ponuja premišljen in sporočilen odziv na reprezentacije preteklosti in procesov spominjanja v klasičnih, narativnih filmih, pa tudi dobro izhodišče za spominski aktivizem, tj. rabe filma kot varuha in pričevalca utišanim, zatiranim spominom na eni strani in za refleksije o filmskem spominu kot spominu, vpisanem v sam medij oziroma z njim povezane tehnologije, na drugi.

¹ Za koncizen in poantiran pregled Markerjevega pristopa k oblikovanju filmskega časa gl. Banko, Anja. »Iz tihe intime o razburkani zgodovini 20. stoletja«. Fokus: Chris Marker. *Slovenska kinoteka*. 21. 1. 2022. Dostopno na: kinoteka.si/preberi-vec/iz-tihe-intime-o-razburkani-zgodovini-20-stoletja/; pridobljeno 4. 10. 2023.

SPOMIN V FILMU, SPOMINJANJE S POMOČJO FILMA

Filmi delujejo kot agensi spominjanja, tako da na določen način posežejo v kolektivni spomin – zavedanje, ki ga ima določena družba o skupni preteklosti, na katero napotujejo razširjene zgodbe, skupne jezikovne konvencije, družbenokulturno specifični predmeti in z njimi povezane prakse idr. – to lahko počnejo prek afirmiranja in razgrinjanja družbeno široko sprejetih interpretacij preteklosti, prek preizpraševanja in dopolnjevanja le-teh ter prek aktivnega spominjanja zgodovine filma.² V tako široko zastavljen okvir lahko umestimo igrane filme z jasnim sporočilom glede preteklosti oziroma odnosom do nje (na primer epopeje in biografske drame, ki afirmirajo pomen določenega pretresljivega dogodka, kot so na primer vojne in katastrofe, praviloma skozi bolj in manj kompleksne zgodbe o junakih in žrtvah).³ Kot s spominom prežete produkcije lahko obravnavamo tudi izrazito komercialno naravnane projekte, ki stavijo na estetsko privlačnost polpreteklosti oziroma nostalgijo (na primer popularna miniserija **Damin gambit** [The Queen's Gambit, 2020]).

Tako produkcijam, ki obravnavajo travmatične plati zgodovine, kot tistim, ki stavijo na nostalgijo, je skupno, da premišljeno uporabljajo pripovedne in audiovizualne prijeme, ki posnemajo spominjanje kot utelešeno izkušnjo: prikazujejo travmatične, vesele in nevtralne prizore iz vsakdanjega življenja, se potapljajo v otroštvo oziroma mladost protagonistov; neredko se navdušujejo nad tehnologijami, modo, hrano in drugimi atributi preteklih časov in podobno. Vpeti v »brezčasne«, mitske pripovedi o boju dobrega proti zlu ter premagovanju ovir in uresničevanju individualnih in kolektivnih sanj, tovrstni prijem delujejo kot pragmatično izbrana sredstva, ki ciljajo na spontano vzpostavitev afektivne vezi z gledalko.⁴

Poleg orisanih rab reprezentacij spominov pa je zgodovina filma tudi bogat rezervoar produkcij, ki tematizirajo in preizprašujejo spomin kot proizvod raznolikih postopkov, medijev in tehnologij, ti pa omogočajo tako beleženje in propagiranje kot radiranje, bunkeriranje in skrivanje določenih dogodkov, zgodb, oseb in okoliščin. Poleg reprezentiranja lahko film torej prispeva k spominskemu aktivizmu – odstiranju novih, prej utišanih oziroma pozabljenih podob preteklosti z obujanjem spominov, ki jih nosijo ljudje in nečloveški nosilci, tj. raznoliki arhivi pisem, risb, fotografij in videokaset, disket, zgoščenk in drugih varuhov doživetij, tako spontanih kot zrežiranih.

Spominsko-aktivistični filmi navadno ne oglašujejo jasnih pogledov na zgodovino, marveč se z dobro mero distance in refleksije implicitno (recimo Andrei Ujica v filmih, kot je **Avtobio-**

grafija Nicolaeja Ceaușescuja [Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, 2010]) ali glasno (Marta Popivoda in Ana Vujanović v delih, kot sta **Jugoslavija – kako je ideologija premikala naše kolektivno telo** [Yugoslavia. How Ideology Moved Our Collective Body, 2013] in **Krajine upora** [Pejzaži otpora, 2021]) čudijo selektivnosti zgodovinopisja in luknjavosti kolektivnega spomina ter slabi obstojnosti sodobnih in polpreteklih audiovizualnih medijev na eni strani in tihi vztrajnosti spomina kot razpok, gub in brazgotin na drugi.

Spominski filmi, ki delujejo kot korekcijski poseg v dominantne zgodovinske naracije, se pogosto vsaj posredno dotikajo tudi nepredvidljivosti in nekonsistentnosti individualnih in širših, družbenokulturnih postopkov spominjanja in pozabljanja. Film **Mrk** (Formørkelsen, 2022) Nataše Urban tako na primer prek dokumentiranja osebnih spominov in arhivov presunljivo pokaže, kako deluje – tj. nastane in se reproducira – kolektivna potlačitev spomina na vojno pri tako imenovanih impliciranih subjektih: ljudeh, ki tragične bratomorne vojne sicer niso povzročili in se v njej niso aktivno borili, a niso naredili nič proti razvoju dogodkov.⁵

Spominsko-aktivistični filmi praviloma gradijo na kombinaciji medijsko-arheološkega raziskovanja osebnih in/ali marginaliziranih zgodb in kontemplativnega prikazovanja tako toplih in veselih kot tragičnih podob, povezanih s temi zgodbami – opozorila na afektivno in čustveno razsežnost spomina in hkrati svarila pred zdrsom v nekritično nostalgijo. Empatijo, ki jo razvijemo ob gledanju tovrstnih filmov, lahko razumemo kot protetični spomin⁶ – dobesedno kot protezo, ki nam pomaga začutiti in si tako zapomniti nov vidik preteklosti.

² Sodobne študije navajajo, da za spominjanje ni nujno, da dogodek dejansko doživimo. Občutek, da nekaj »poznamo« oziroma smo nekaj doživeli, lahko namreč enako učinkovito kot neposredne ustvarjajo posredne izkušnje (na primer spomini drugih, medijske reprezentacije), in to celo do mere, da ta vidik preteklosti doživljamo kot travmo ali pa do nje čutimo nostalgijo. Gl. tudi Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory*. Washington, DC: Columbia University Press, 2004.

³ Povedna – politično, vrednotno in vsebinsko sicer zelo različna – novejša primera tovrstnih produkcij iz naše regije sta **Quo Vadis, Aida?** (2020, Jasmila Žbanić) in **Dara iz Jasenovca** (2021, Predrag Antonijević).

⁴ Glej tudi Laks, Zoë Anne. »On longing for loss: a theory of cinematic memory and an aesthetics of nostalgia«. *New Review of Film and Television Studies*, let. 21, št. 3, 2023, str. 402–426.

⁵ Gl. Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

⁶ Landsberg 2004.

FILM KOT MEDIJ SPOMINJANJA

Ampak kako zares deluje spominjanje? V kontekstu tega vprašanja velja omeniti filme, katerih aktivistična nota je bolj fenomenološka kot zgodovinska – in se vrniti k uvodu besedila. V njem izpostavljeni Markerjev **Brez sonca** namreč velja za enega intrigantnejših filmskih esejev o naravi spominjanja; za film, ki spominjanje razgrne kot večdimenzionalni proces, v katerem se kolektivno in individualno; javno in zasebno; logično in nadnaravno neločljivo prepletejo v posameznikovo razumevanje časovnosti sveta in sebe.

Kot spominski film **Brez sonca** učinkuje kot sopostavitev kadrov, posnetih na videokamero, predvideno za domačo rabo, in poetičnih premislekov o pismih, ki jih berejo anonimne pripovedovalke.⁷ Rabo filma kot medija spominjanja Marker tako prikaže kot kolažiranje misli, podob in zvokov, ki na gledalko učinkuje kot pričevanje nepopolnosti spomina in obenem kot večkratni »saj res!«. Asociativno sopostavljene podobe in besede vzpostavljajo občutek bližine, razumevanja in jasne, a ne prevelike distance do videnega in slišane. Filmska kamera, snemalnik zvoka in proces montaže pa nastopijo kot orodja in tehnologije spominjanja; ne zgolj tihi posredniki sporočil o preteklosti, ampak agensi, ki ta sporočila sooblikujejo in izgrajujejo.

Brez sonca je spominski film tudi zato, ker je jasno zasidran v zgodovinski čas; vizualno, tehnično in tudi estetsko je umeščen v obdobje svojega nastanka, česar tudi ne poskuša prikriti. Četudi naslavlja univerzalno vprašanje mehanizmov delovanja procesa spominjanja in umeščenosti individualnih zgodb v skupne, družbenokulturne in politične okoliščine ter medkulturno razumljive pripovedne okvire, to počne v okviru podob, tehničnih zmožnosti in *zeitgeista* začetka osemdesetih let. Medij filma režiser tako uporabi kot medij pričevanja in beleženja in kot medij *sedanjosti*. Kaj pa se zgodi, če v enačbo spominjanja vpletemo še časovno, zgodovinsko razsežnost filma kot spominske tehnologije in izraznega sredstva?

FILM KOT GRADNIK SPOMINA OZIROMA MEDIJ, KI SE GA SPOMINJAMO

Guy Maddin je nekoč izjavil, da filme ustvarja zato, ker si prizadeva prikazati nepojmljivo – čustva in stanja, ki naj bi jih znali opisati le pesniki in pesnice. Rad pove tudi, da so ga, preden je iznašel lasten, v zgodovino potopljen izrazni način, v devetdesetih »strašili« filmi iz dvajsetih in tridesetih let dvajsetega stoletja; ne ker bi bili srhljivi, ampak zaradi pogumno izbranih tematik, pronicljivih sporočil in fascinantnih pripovednih linij. Je nepojmljiv in nedosegljiv tudi popoln spomin?

Prevzet nad začetki filma je Maddin sčasoma našel navdih ravno v konstitutivni nepopolnosti filmskih arhivov, ki zaradi nenehnega razvoja filmske industrije, tj. menjav proizvodnih sredstev in tehnologij ter drugih dejavnikov, na primer (ne)uradnih politik kanonizacije, nikoli ne morejo poskrbeti za hrambo in ohranjanje prav vse filmske produkcije. Samo v arhivih Ameriškega filmskega inštituta je prečesal več sto enot dolg seznam »izgubljenih filmov« – tistih, katerih kopij nimamo več. Od nekaterih so ostali scenariji, sinopsisi in drugo spremno gradivo, od drugih pa le naslovi. Veliko filmov na seznamu je bilo posnetih v prvih dveh desetletjih po izumu filmske kamere; sodijo torej v obdobje »zgodnjega filma«, ki mu raziskovalci dolgo niso posvečali veliko pozornosti, saj naj bi šlo za slabo ohranjeno in zato težko dostopno, poleg tega pa še pejorativno konotirano »predzgodovino filma«, v kateri naj ne bi bilo nič pretirano zanimivega.

Čeprav orisano stereotipno dojemanje zgodnje kinematografije že nekaj desetletij ne drži, problem slabe arhiviranosti posebej zgodnjega filma in problematika arhiviranja in restavriranja filma na splošno ostaja. Filmi se starajo, ne samo vsebinsko, ampak tudi dobesedno, s staranjem kopij, zastaranjem nosilcev in včasih zaradi neprimernih pogojev, v katerih so shranjeni. Kanonizirane filmske zgodovine torej vztrajno strašijo nelagodni spomini: slabo ohranjene kopije, vsebine, ki ne zdržijo preizkusa časa oziroma menjav generacij gledalcev, ne nazadnje pa nedokončani, izgubljeni in cenzurirani projekti.

Maddin črpa navdih ravno iz te spominske krajine več desetletij kinematografije. V svoje filme vpenja občutek izgubljenega – ugodja, filma in časa –, s tem ko gradi bolj in manj narativne filmske svetove, ki intertekstualno prepletajo pripovedne prijeme, vsebinske reference in estetike različnih obdobj zgodovine filma. Izgubljene filme, najdene na seznamih Ameriškega filmskega inštituta, je tako z Evanom Johnsonom poustvaril kot duhove zgodnjega filma in technicolorja ter prepletel v celovečercu **Prepovedana soba** (*The Forbidden Room*, 2015) in spremeljalnem spletnem projektu **Seanse** (*Séances*, 2016).

7 Florence Delay (v francoski različici filma), Riyoko Ikeda (japonska različica), Charlotte Kerr (nemška različica) in Alexandra Stewart (angleška različica).

Oba projekta sta digitalna in učinkujeta kot sodobni postspomin – afektivno zavedanje o pomenu in osnovnih potezah zgodovine zahodne kinematografije in njenih dominantnih tropov – pustolovščin, avantur, reševanja zalih mladenk in drugih mačističnih junaštev, pa tudi njene prekarnosti oziroma minljivosti. Oba projekta namerno učinkujeta narativno šibko; gledalko spodbujata, da vtise gradi na podlagi prostih asociacij, ponavljanj podob, barvnih shem, mednapisov in zvokov bolj kot na jasno zastavljeni pripovedi. Spodbujata jo tudi, da se ves čas sprašuje, zakaj je tako privlačno gledati parado dozdevno razkrajajočih se podob, duhov, ki zbujaajo vtis, da poznamo in razumemo preteklost filma, ker se je spomnimo v njeni raznolikosti, barvitosti in nepovratni minulosti. In če se bo spraševala dovolj vztrajno, bo sklenila krog: filmski spomin je utelešeni spomin na film kot vsebino, formo in tehnologijo beleženja časa ter vzpostavljanja odnosa do njegovega toka in minevanja.

