

Glejte me! Kako krize spreminjajo naše gledanje filmov in kako nas pretočne platforme pripravljajo na življenje v nespečem kapitalizmu¹

Marcel Štefancič, jr.

Ko se peljete v potniškem letalu, ste v zelo izoliranem okolju. Vaš manevrski prostor je hudo omejen. Paralizirani ste. Nič ne morete. Nikamor ne smete. Obsojeni ste na mirovanje. Zato vam ne preostane drugega, kot da gledate filme. Toda letalo v vas ne prebudi le cinefila, ampak vam omogoči, da eksperimentirate. Ali kot je pred nedavnim na portalu *Polygon* opozoril Joshua Rivera (2021): ko si na letalu, daš priložnost filmom, ki jih doma ne bi gledal. Na letalu si pripravljen gledati filme, ki jih sicer ne bi – filme, ki jih nočeš gledati, filme, ki bi jih tam doli, na Zemlji, preskočil, zavrnil, ignoriral, spregledal. Filme, ki se ti zdijo pod nivojem. Nekaj privlačnega je v filmih, ki bi jih gledal le na letalu. A nihče ti ne more ničesar očitati, ni ti treba zardevati od sramu, nihče se ti ne more posmehovati: v letalu si, deset tisoč metrov nad Zemljo, odrezan od sveta – kakšne možnosti pa imaš? Ne potrebuješ izgovora, da bi gledal cenene, pompozne, kičaste, srečno smešne in klišejske *blockbusterje* – lahko jih

1 Pričujoče besedilo je nadgradnja dveh prispevkov: predavanja, ki ga je avtor izvedel na mednarodnem znanstvenem simpoziju *Film, radio in televizija med pandemijo* na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani 22. septembra 2022, in publicistične različice z enakim naslovom, ki jo je objavil v tedniku *Mladina* 23. septembra 2022.

gledaš brez občutka krivde. Letalo je *readymade* izgovor. Sploh pa teh filmov, ki so pod nivojem, ne gledaš ravno po svoji volji; bi filme, ki jih ceniš in slaviš, gledal v takšnih nemogočih pogojih?

Toda pandemija covid-19 je tu spodaj, na Zemlji, ustvarila simulacijo tega izjemnega, ekskluzivnega letalskega filmskega ambienta, v katerem lahko gledamo filme, ki jih sicer ne bi, in v katerem lahko v filmih, ki jih sicer nikoli ne bi gledali, uživamo brez občutka krivde. Ko so zaprli države, ko so razglasili *lockdown*, ko so nas poslali v totalno in že kar totalitarno karanteno, so nam namreč eksplicitno rekli, naj bomo lepo pri miru in gledamo filme. To so storili s povišanim tonom, ki je bil kombinacija grožnje, svarila in zapovedi: zahtevamo, da doma gledate filme, ki jih sicer ne bi!

In natanko to smo potem počeli: ždeli smo doma, mirovali in gledali filme, ki jih sicer ne bi. Kakršnekoli – cenene, trivialne, kičaste, konfekcijske, ne-preverjene, odbite, zabite. In pri tem nam ni bilo treba gledati v tla. Lahko smo jih gledali samozavestno – in brez občutka krivde. Ni se nam bilo treba opravičevati. Ni nam bilo treba iskati izgovorov za gledanje filmov, ki jih sicer iz principa ne bi gledali – *lockdown* je bil *readymade* izgovor.

Naša histerična razcepljenost med gledanjem tega, kar gledamo iz principa (iz prepričanja in podobno), in gledanjem tega, česar sicer – iz principa – ne bi nikoli gledali, se kakopak prepleta z našo dilemo, ali naj še naprej gledamo film, ki ga gledamo, ali pa naj raje gledamo kaj drugega. In če tisto drugo ne bo »potegnilo«, kaj tretjega. In tako dalje. Ta dvojna dilema je prišla s silovito pomnožitvijo digitalnih naprav, omrežij, pretočnih platform, kanalov in ekranov (pandemija se je časovno ujemala z lansiranjem platform, kot so Peacock, HBO Max, Paramount Plus in Disney Plus), potemtakem s pomnožitvijo, ki nam omogoča, da lahko hektično in brez občutka krivde skačemo od filma do filma. In od platforme do platforme. Itak nas nihče ne vidi. Filme klikamo, na hitro okušamo in preizkušamo, vzamemo vzorec – in če nam ne »potegne«, skočimo drugam, k drugemu filmu. In k tretjemu, četrtemu, petemu – dokler ne pademo dol.

Je to sploh še gledanje?

Do leta 2020 si je moral gledalec na Netflixu ogledati 70 odstotkov filma (ali epizode serije), da se je to gledanje kvalificiralo za ogled (*viewing*), leta 2020 pa je Netflix ta kriterij radikalno spremenil: če hočeš, da se tvoje gledanje filma

(ali epizode serije) kvalificira za ogled, zadošča že, da ga gledaš dve minuti. Zakaj le dve minuti? Če se odločiš, da boš film gledal vsaj dve minuti, to pomeni, da je bila tvoja odločitev namerna, pravi Netflix, ki je očitno hotel povečati in napihniti število ogledov svojih vsebin (in reči, da je imel Bayev *6 Underground* v prvih štirih tednih 83 milijonov ogledov); toda to, da so kriterij tako draistično znižali, govori o tem, da ljudje filmov ne gledajo več, ampak po njih res le še klikajo in brskajo. Vidijo le še delčke, koščke, drobce filmov. Gledanje je postalo brskanje, stikanje, klikanje.

Našo »tezo« je lepo anticipiral Roland Barthes, ko je v *Užitku v tekstu* zapisal:

Kljub temu ima najbolj klasična pripoved (Zolajev, Balzacov, Dickensov ali Tolstojev roman) v sebi neke vrste oslABLJENO tezo: intenzivnost branja se spreminja; vzpostavi se določen ritem, ki je netakten in ne spoštuje integritete teksta; samo poželenje po spoznavanju nas žene, da preletimo ali preskočimo določene odlomke (ki jih imamo za »dolgočasne«), da bi čim hitreje prišli do najbolj zanimivih delov zgodbe (ki so vedno jasno izraženi; to, kar pospeši razkrivanje skrivnosti ali usode): nekaznovano preskakujemo (nihče nas ne vidi) opise, razlage, ugotovitve, pogovore; torej smo podobni gledalcu v kabaretu, ki se vzpne na oder in pospeši plesalkin striptiz, tako da ji naglo, vendar v pravem vrstnem redu, sname oblačila: to pomeni, da po eni strani spoštuje, po drugi pa pospeši obred (kot duhovnik, ki na dušek pove svojo pridigo). (Barthes, 2013, 108–109)

Nasprotje med tem, kar prispeva k razkrivanju skrivnosti ali usode, in tem, kar je nepotrebno (pridevniki, besedne igre in podobno), potemtakem med tem, »kar se zgodi«, in tem, »kar uide«, »ne nastane v samih jezikovnih strukturah, ampak šele v trenutku njihove konzumacije«, med branjem. (»Je že kdo bral Prousta, Balzaca, *Vojno in mir* besedo za besedo?«) Avtor tega ne more predvideti. Nikakor. »Saj ne želi pisati tega, česar vendar ne bomo brali.«

Užitek v hitrem branju se danes, v dobi interneta, ki je pospešil konzumiranje vsega, prevede v užitek v hitrem gledanju. Filmov je pač več kot kadar koli in mi, prepojeni s kulturo »*fear of missing out*« (t. i. FOMO), nočemo ničesar zamuditi. Nočemo, da gre kaj mimo nas. Nočemo se narobe odločiti. Nočemo ostati zadaj. Biti hočemo podjetni, konkurenčni, storilni, produktivni. Osredotočeni, stalno budni, ažurirani, hiperinformirani, posodobljeni, na tekočem, tekoči. V stiku s pričakovani neoliberalne mašine. Nočemo izpasti. Zato hočemo biti povsod hkrati.

Tu se spomnimo Dostojevskega, ki je leta 1862 pri štiridesetih prvič odpotoval v tujino. Zanj je dotlej le slišal, a tja ga je, kot lahko beremo v *Zimskih zapiskih o poletnih vtisih*, ki jih je objavil naslednje leto v reviji *Čas*, vleklo od

ranega otroštva, ko je v zimskih večerih z odprtimi usti in okamnel od groze in navdušenja poslušal, ko so starši pred spanjem brali romane Anne Radcliffe, od katerih se mu je ponoči bledlo, kot da bi bil vročičen. »V tujino sem se končno odpravil pri svojih štiridesetih, in seveda sem si želel videti ne le čim več, ampak vse, nujno čisto vse, in sicer ne glede na časovno stisko.« (Dostojevski, 2022, 5–6)

V dveh mesecih in pol je – včasih celo večkrat – kliknil na Berlin, Dresden, Wiesbaden, Baden-Baden, Köln, Pariz, London, Luzern, Ženevo, Genovo, Firence, Milano, Benetke in Dunaj.

»Tudi če si ničesar ne bom podrobno ogledal,« sem razmišljal, »bom pa vsaj vse videl, povsod bil; iz vsega, kar bom videl, pa se bo že ustvaril nekakšen celosten vtis, nekakšen splošen pregled. Vso ‹deželo svetih čudes› bom uzrl naenkrat, s ptičje perspektive – kot bi z vrha gore zrl navzdol na obljubljenno deželo. Skratka, rodil se bo nekakšen nov, čudovit, močan vtis.« (Ibid.)

To smo mi. Videti hočemo vse, nujno čisto vse, in sicer ne glede na časovno stisko, biti hočemo povsod, ničesar si ne ogledamo podrobno, iščemo le nov čudovit, močan vtis; vso deželo svetih čudes – obljubljenno deželo – hočemo uzreti naenkrat, s ptičje perspektive. Zato stalno brskamo.

Naloga nove tehnologije pa je, da nas straši – da radikalizira in ekstremizira naš strah, da bomo kaj zamudili. In prav izraz *streaming*, pretakanje, najbolje povzema naš položaj: od povsod teče in curlja, se cedi in izliva. Preobilje vsega. Čudežni kapitalizem. *Streaming* nam omogoča, da ostajamo tekoči – na tekočem. Z odprtimi usti in okamneli od groze in navdušenja. V permanentni krizi srednjih let.

Streaming nam seveda privzgaja tudi delovne navade, ki jih potrebujemo za preživetje v neoliberalnem okolju. S tem, ko nas povsod – brez vsiljevanja občutka krivde ali slabe vesti – pušča le za kratek čas, nam privzgaja uživanje v začasnosti in prekarnosti. S tem, ko nas nenehno odnaša sem ter tja, nam privzgaja občutek za fleksibilnost in projektno naravnost. S tem, ko nas spreminja v stahanovske brskalce, pa nam privzgaja smisel za podjetnost, iniciativnost, učinkovitost, samozadostnost in neodvisnost. Pripravlja nas na »svobodo«, na življenje v neoliberalni državi, na čedalje bolj negotove, čedalje fleksibilnejše in čedalje bolj kompetitivne čase, ko stalne službe in socialna varnost izginjajo in ko se mora državljan stalno na novo izumljati, če hoče ostati konkurenčen, na stresno družbo tveganja, katere najboljše paradije so prav pretočne platforme, ki šepetajo: Znebi se odvisnosti od drugih, države, socialnih programov in javnega sektorja! Sam poskrbi zase! Vse to zmoreš

sam! Naredi sam! Sam se odloči! Ti si režiser svoje odločitve, direktor svojega klika!

Kapitalizem ne producira le filmov, ampak tudi ljudi – gledalce

Ko ob petkih na platforme pridejo novi paketi, novi filmi in nove serije, jih takoj pokonzumiramo. Tudi ob vikendih delamo. Oči ne zatismo več. Ko kapitalu zmanjka področij, ki bi jih lahko privatiziral, sprivatizira spanje – in sanje. Nespeči kapitalizem, ki ga po novem poganja *streaming*, v spanju vidi le nepotrebno anomalijo, pravi Jonathan Crary (2013): spanje nima nobene tržne vrednosti. Ko spiš, si nekonkurenčen, neuporaben, brez menjalne vrednosti, neprofiten. Nepodjeten, iracionalen, neznosen. Spanje ogroža kapitalizem. Ta, ki spi, je v očeh neoliberalcev le primitiven parazit, regresivna lenoba, ki živi na tuj račun in ki kapitalizmu krade čas.

Nespeči kapitalizem, ki temelji na stalni in absolutni dostopnosti vsega, hoče delovati nemoteno, kontinuirano in konstantno, brez prekinitev, brez počitka, brez motenj, brez ovir, brez meja, brez spanja, 24 ur na dan, 7 dni na teden. In če hoče izpolniti to svojo postzgodovinsko fantazijo, če hoče torej uresničiti svoj veliki neoliberalni sen, mora nujno in neizogibno odpraviti spanje. Ali natančneje, odpraviti mora samo »nujnost in neizogibnost spanja«, pravi Crary (ibid., 9).

Nespeči kapitalizem potrebuje »novega človeka«, ki se bo lahko brez težav in brez potrebe po spanju asimiliral v non-stop življenje in kroženje produktov, vsebin, storitev, komunikacij in informacij, »novega človeka«, ki bo onstran naravnih ciklusov (naravni ciklusi, sicer nujni za življenje, so z nespečim kapitalizmom nezdržljivi), »novega človeka«, ki ne bo ločil med spanjem in budnostjo ter med nočjo in dnevom. In prav *streaming* ustvarja tega »novega človeka«.

Če parafraziram Evana Calderja Williamsa, avtorja knjige *Shard Cinema* (2017), nelagodje vzbuja spoznanje, da se tehnologija spreminja hitreje kot mi, še bolj pa spoznanje, da smo se že spremenili, ne da bi to opazili.

Telefonski megaspektakli

Jasno, brskali po filmih, ne pa jih res gledali, smo že prej, toda pandemija in *lockdown* sta brskanje legitimirala, intronizirala in glorificirala. Tako kot

sta legitimirala, intronizirala in glorificirala platforme, ki so postale nadomestek kina. Še več: postale so kar stvar sama – novi kino. Za filme, ki so bili ustvarjeni za kino (in veliko platno) in ki bi jih sicer predvajali v kinu, je bilo nenadoma povsem samoumevno, da premiero doživijo na platformi. Na telefonu, če hočete.

Še bolj noro: za platforme so začeli producirati zelo drage, pompozne, monumentalne akcijske spektakle, ki so videti tako, kot da so narejeni za kino, za veliko platno – za naše konzumiranje na računalniškem ali telefonskem ekranu se jim res ne bi bilo treba tako truditi. Ne bi jim bilo treba tako pretiravati. A to je povsem logično: v času Snapchata, Instagrama, YouTubea in TikToka so resnična le še pretiravanja. Šele film, ki je videti tako, kot da je narejen za kino, je dovolj dober za telefon. Šele film, ki se drži principov, v katere ne verjame več, je dovolj dober za telefon. Šele film, v katerem je vsega toliko, da gledalec ne ve, kam bi gledal, je dovolj dober za telefon. Telefona je vreden šele film, v katerem je čutiti presežek evforije iz prejšnjega stoletja, iz časov starega kinematografskega režima – recimo Millerjev spektakel *Mad Max: Fury Road* (*Pobesneli Max: cesta besa*, 2015), v katerem so tudi v najbolj vratolomnih in nemogočih prizorih uporabljali prave avtomobile, ne pa le njihovih digitalnih avatarjev. Za Netflixov akcijski spektakel *The Gray Man* (*Mož iz sence*, 2022), ki sta ga posnela brata Anthony in Joe Russo, so zapravili 200 milijonov dolarjev – zato, da ga bomo konzumirali oziroma prebrskali na telefonu. (Ne spreglejmo podatka, da Netflix namerno producira filme z manj kontrastno sliko, da bi jih bilo mogoče lažje gledati na »malem platnu« telefona.) Jasno, tudi tu so uporabljali prave avtomobile, kar pa je nesmiselno: pravi avtomobili na telefonu delujejo tako irealno, tako ponarejeno kot prava letala in pravi Tom Cruise v *Mavericku*.

Platforme, ki naj bi nadomestile kino, delujejo kot brskalniki, ki nam omogočajo, da gledamo filme, ki jih sicer ne bi. Vse to novo filmsko okolje – vsi mediji, vsi ekrani, vse platforme – nas sili v brskanje po filmih, ki jih nočemo gledati. In sili nas, da v tem uživamo brez občutka krivde. A kako naj v tem uživamo brez občutka krivde? Ker le še hektično, histerično, fomovsko klikamo in brskamo, si ne moremo ničesar več ogledati do konca, zato se filmi stapljajo. Ko gledamo ta ali oni film, imamo pač neizbežen občutek, da zamujamo nekaj drugega, boljšega, atraktivnejšega, nujnejšega. Med gledanjem tega ali onega filma imamo občutek, da zamujamo drug film. Film je torej postal izgovor za to, da gledamo le še filme, ki jih sicer ne bi. In pandemija je ta metaizgovor legitimirala; *lockdown* nam je dal možnost, da ga izživimo. Požremo, pogoltnemo, izpijemo na dušek. In afirmiramo.

Naš filmski položaj spominja na Gabriadzejevo *Unfriended* (*Odklikana*, 2014), film, v katerem gledalci vidimo le to, kar protagonistka, najstniška Blaire, vidi na ekranu svojega prenosnika. Natanko pred enim letom se je skupaj s petimi prijatelji digitalno in viralno posmehovala sošolki, ta je potem naredila samomor, zdaj pa jih skrivnostni, vsevedni, vsevidni, po malem »paranormalni« anonymous med skajpanjem – z mučnimi vprašanji, šokantnimi razkritji, smrtnimi grožnjami in podobnim – pribije k računalniku, ekranom panike, napetosti, stresa in terorja, od katerih se ne morejo odlepiti. Lahko le klikajo in brskajo. Vidijo le koščke. Ničesar si ne morejo več ogledati do konca. Skrivnostni duh, alias »billie227«, jih obseda, muči, straši. Klikanje in brskanje sta srhljiva. Čista groza. To, kar počnejo, ni več gledanje.

Pa je gledanje to, kar počnemo mi? Vidimo namreč le to, kar pride skozi računalnik. So to res še filmi, kakršne smo gledali v kinu? *Unfriended* prevzame estetiko, ki je bolj povezana z brskanjem kot pa z gledanjem, bolj torej z načinom, kako po filmih brskamo, kot pa z načinom, kako filme gledamo, pravi Shane Denson v knjigi *Discorrelated Images* (2020). Filme smo gledali, po digitalnih slikah pa že od nekdaj bolj kot ne le brskamo – brez milosti in brez slabe vesti. In ko so filmi postali digitalni, smo začeli brskati tudi po njih – brez milosti in brez slabe vesti. Brskanje, ki ga *lockdown* ni le legitimiral, temveč tudi beatificiral, je znak, da je prišlo do velike percepcijske transformacije, do prehoda iz kinematografskega režima v postkinematografski režim, da postkinematografske kamere ne ločijo več med subjektivnim in objektivnim in da digitalne slike niso več v korelativnem razmerju z našo percepcijsko integriteto in zmožnostjo: ko spreminjajo tradicionalne prostorske in časovne odnose, ki so nas vezali na analogne oblike filma, spreminjajo tudi film kot tak, subjektivnost, telo, naše življenje in svet, pravi Denson.

Idealno bi bilo, če bi *Unfriended* gledali na računalniku: film bi se prekril in zlil z računalnikom. Na računalniku bi gledali računalnik. To bi vzbujalo mučno nelagodje. A precej bolj nelagodno je bilo, če ste *Unfriended* gledali v kinu – na velikem platnu ste uro in pol gledali računalnik.

Smrt filma

In tu pride film do konca – do ene izmed svojih končnih opcij, do svoje »smrti«, saj vidimo le še to, kar je na protagonistkinem računalniku. *Unfriended* – zgodba o tesnobi, ki jo sprožajo nove tehnologije in nov postkinematografski režim, ter grozotah digitalnega nadlegovanja, spletnega terorja, digitalnega

maščevanja, premoči tehnologije, adiktivnosti socialnih omrežij, spletne anonimnosti, neznosne viralnosti realnega časa in čedalje večje trivialnosti in kontingentnosti življenja – je bila idealna oznanjevalka »smrti filma«.

Strah, da bo televizija – medij inferiorne estetike – povsem spremenila in preoblikovala gledanje filmov, da bo digitalna tehnologija povsem spremenila in degradirala film, da kino ne bo več osrednja filmska institucija, ni nič novega. Ob koncu 90. let prejšnjega stoletja je Godfrey Cheshire, ko so filme v kinodvoranah prvič v zgodovini projicirali digitalno, v zelo odmevnih člankih *Smrt filma* (*The Death of Film*, 1998) in *Propad kina* (*The Decay of Cinema*, 1999) poudaril, da film – tradicionalno filmsko tehnologijo, kamere, projektorje, celuloid in tako naprej – čaka nenadna smrt (»film je, tako kot telegraf in Gatlingova puška, mašinerija 19. stoletja«). Film bo izginil iz kinodvoran, zamenjale ga bodo digitalna projekcija in digitalne produkcije. »Digitalno bo film zamenjalo s televizijsko tehnologijo«, filmov na celuloid ne bodo niti več snemali. Kinodvorane čaka diverzifikacija in filmi v kinu ne bodo več »dominantne atrakcije«; izrivati jih bodo začeli televizijski *specials*, prenosi športnih spektaklov, megakoncerti, teletoni, interaktivni programi in podobno. Nove tehnologije jih bodo krepko transformirale, premierno bodo hkrati startali v desetisočih dvoranah. Filmi ne bodo več »odsevi resničnega sveta, temveč umetno pričarani fantazijski svetovi« (vse to bo osupljivo, svojim očem ne bomo mogli verjeti), zato bodo njihove zgodbe povsem preproste, magično in sublimno bo iz njih izginilo. Videti bodo kot »*high-quality TV*« in ne bodo več »kulturna sila«, temveč bodo dobili »muzejski status« in ostali brez »estetske singularnosti«. Mi sami pa bomo na lepem »tujci v tuji deželi«.

A plaz je podžgala že Susan Sontag, ko je leta 1996 v časniku *New York Times* objavila esej *The Decay of Cinema*, v katerem ni puščala nobenega dvoma: film te lahko prevzame in »ugrabi« le v kinu, »v temi med anonimnimi tujci«. Ta, ki film gleda na televizorju, ne more reči, da ga je videl, saj so razmere, v katerih gledaš film doma, »radikalno nespoštljive do filma«. Film ni več podvig, ni več ne »knjiga umetnosti« ne »knjiga življenja« (ironično, Jean-Luc Godard je »filme o zgodovini filma snemal na video«). Ritualni zatamnjeni dvorane so izgubljeni, slike so povsod, na vseh površinah (na filmskem platu, na stenah diskotek, na megaekranih športnih aren in tako naprej), filmi z napadalnimi slikami in čedalje hitrejšimi montažnimi rezi si ne zaslužijo več polne pozornosti. Časov, ko smo vsak mesec videli novo filmsko mojstrovino, ni več; replika »Človek ne more živeti brez Rossellinija«, ki jo slišimo v Bertoluccijevem filmu *Prima della rivoluzione* (*Pred revolucijo*, 1964), ni več mogoča:

cinofilija – ljubezen, ki jo je navdihnil film (ta je v očeh cinefila veljal za nekaj posebnega, modernega, dostopnega, poetičnega, skrivnostnega, erotičnega in moralnega) – je mrtva, z njo pa je umrl tudi film, ki bi lahko oživel le z novo obliko cinofilije.

Te strahove pred digitalizacijo filmske slike, radikalno mutacijo filma, transformacijo vizualnega polja in prevlado digitalne slike, je famozno povzel ameriški filmski kritik David Denby, ki je leta 2007 v reviji *New Yorker* opozoril, da se status filma v digitalni dobi radikalno spreminja: nove generacije so »platformno agnostične« in popolnoma vseeno jim je, kje gledajo film – v kinu, na televizorju, na računalniku ali na mobilni napravi; med vsemi temi ekrani ne diskriminirajo, »avtentičnost« doživetja jih ne zanima, dostopu dajejo prednost pred kakovostjo in niti najmanj ne dvomijo o legitimnosti te nove digitalne slike.

Z leti je postajalo jasno, da se gledalske navade in kulturne preference neizbežno in nepovratno spreminjajo, stare filmske in kulturne hierarhije se rušijo in časi, ko je bil film glavni, ko so se filmi gledali v kinu, na 35-milimetrskem traku, in ko je bilo gledanje filma v kinu edino sprejemljivo doživetje, se selijo v preteklost.

Lockdown je udejanjil in legitimiral vse te »kinokaliptične« strahove in fantazije, vso to paranojo, in afirmiral morbidno tesnobo, ki nas navdaja ob invaziji novih digitalnih tehnologij. Prav v času pandemije smo namreč – doma, med platformami in kabli – izživeli vse te strahove in fantazije o »koncu filma«. Zaprtje družbe je bilo simulacija, enciklopedični povzetek in slavnostno dopolnilo »konca filma«: mi sami smo doma neposredno prakticirali detronizacijo kina in starega kinematografskega režima, platformni agnosticizem ter brisanje meja med kablom, videom na zahtevo, pretakanjem in prenašanjem. Le še hektično smo brskali in panično klikali, ničesar si nismo več ogledali do konca, ob gledanju filma smo se bali, da zamujamo drug film, tako da je tudi film kot tak postal izgovor za to, da gledamo le še filme, ki jih sicer ne bi – mar ni bila to popolna teatralizacija »konca filma«?

Bili smo kot »prijatelji« v *Unfriended*: doživljali smo smrt kina, konec starega kinematografskega režima, vdor digitalnih tehnologij in platformni agnosticizem. Naš boj proti nevidnemu zlu, virusu, je itak spominjal na njihov boj proti nevidnemu zlu, duhu najstniške samomorilke. To, da smo se mi v času pandemije »dogajali« na omejenih, zaprtih lokacijah, pa ni spominjalo le na *Unfriended*, kjer so se liki »dogajali« na omejenih, zaprtih lokacijah, ampak tudi na paradni filmski minižanr, ki ga je pognal covid – na asketske, karantenske

filme, filme socialne distance, filme *lockdowna*, filme nove normalnosti, ki so se dogajali na omejenih, zaprtih lokacijah. Tako kot se je računalniški ekran *Unfriended* prekril in zlil z našim računalniškim ekranom, so se sobe, v katerih so se dogajali ti filmi, prekrile in zlile z našimi sobami.

Corona (Korona, 2020, Mostafa Keshvari) se odvrti v dvigalu, *The Immaculate Room* (Brezmadežna soba, 2022, Mukunda Michael Dewil) pa v veliki beli sobi. Moški, sin bogataša, vse življenje materialno razvajan, in ženska, hči pijanca, vse življenje materialno prikrajšana (igrata ju Emile Hirsch in Kate Bosworth), vstopita v to anonimno veliko belo sobo – vsa srečna sta. In navdušena. In razposajena. Tu, v popolni karantenski izolaciji bosta za potrebe velikega socialnega eksperimenta preživela 50 dni. Če bosta drug z drugim zdržala vseh 50 dni, ju čaka nagrada – 10 milijonov dolarjev. Zavedata se velike priložnosti. Nista brez velikih načrtov. V kopalnico ne bosta smela skupaj, uživati bosta morala hrano brez vonja in okusa, toda vsa ta pravila ju ne motijo – takšni eksperimenti niso pač nikoli brez kapric. Sama sebi se zdita kot mentalna pacienta, a desetim milijonom ne gledata v zobe. Prepričana sta, da bosta zdržala tistih 50 dni. Jasno, ne zdržita. Izolacija ju začne mučiti, žreti in lomiti. Moškega popadejo teorije zarote; malce kasneje se začne pogovarjati z insektom, ki ga ženska mirno pohodi. Drug pri drugem iščeta le še temperaturo, pri kateri gorita. Razredni boj se razživi. Pod romantično agonijo tli razredna tesnoba. Potem pa najdeta ecstasy. In pištolo. Ha. Kaj je že rekel Čehov? *The Immaculate Room* je odgovor na dobro znani pandemijski dictum, da se bomo zdaj, ko bomo ostali doma, v *lockdownu*, lahko bolje spoznali, saj nedvoumno sporoča: ko se bolje spoznamo, si nismo več všeč! Ko se bolje spoznamo, se raztrgamo in požremo! Naši pravi »jazi« so nevarni, morbidni, gnusni, avtodestruktivni! Dom iz ljudi potegne najslabše! Doma je huje kot v kužni zunanosti! Ergo, bolje, da se ne spoznamo. Bolje, da ne rinemo drug v drugega. Če hočemo preživeti, je bolje, da se ne poznamo. In malo je verjetno, da se bomo spoznali – razredno smo vse manj kompatibilni.

Filmi so se morali v omejenih, restriktivnih, asketskih, špartanskih, karantenskih razmerah znajti, a ko so iskali nove, inovativne, inventivne pripovedne metode, so se zanašali na digitalne tehnologije, posebej na Zoom: Anne Hathaway je v Limanovi *Locked Down* (Izolacija, 2021) nenehno na Zoomu, filmi *Safer at Home* (2021, Will Wernick), *Zero Contact* (2022, Rick Dugdale) in *Host* (Gost, 2022, Rob Savage) se v celoti odvrtijo na Zoomu. Torej se zanašajo prav na tisto, kar pomeni »smrt filma« in smrt dominantnega kinematografskega režima.

Poleg tega so liki na Zoomu videti asinhrono, statično, anemično, monotono, dolgočasno, prav nič filmsko, dejansko antifilmsko. Niso v ritmu z drugimi, njihovo telo je brez govornice. Kar seveda pomeni, da je izbira Zooma res izbira »smrti filma«.

Ti covidski filmi so bili formalno minimalistični – narejeni po načelu »*less is more*«, manj je več, no, skorajda po načelu pravične trgovine. Vse je preprosto, funkcionalno, monotono, polno praznin, detoksikacijsko, antipotrošniško. Nobenega nepotrebnege, odvečnega trošenja. Tu je le tisto, kar je nujno in bistveno. Kot v hotelski ali bolniški sobi. K minimalizmu – obliki protistresne, terapijske karantene – se ljudje zatečejo, ko imajo občutek, da življenja nimajo več pod nadzorom in da se morajo resetirati. In ta minimalistični covidski detoksikacijski podžanr nam je hotel povedati natanko to: z vami smo! V istem čolnu smo! Pri nas je tako kot pri vas!

Ko nam začne v krizi kdo govoriti, da smo vsi v istem čolnu, se primemo za pištolo. Zato ne spreglejte razrednega podtona minimalizma: kdo odloča, kaj je nujno in bistveno? Kdo odloča, česa naj bo manj? Lahko ljudem, ki živijo v pomanjkanju in revščini, rečeš: hej, manj je več! Manj je bolje! Logika manj-je-več nas – tako kot resničnostni šovi in knjige o duhovnosti, ki učijo, da ničesar ne potrebujemo in da moramo živeti v askezi – pripravlja na življenje v neoliberalni državi, v kateri moramo pričakovanja zmanjšati.

Več je več

Zato ne preseneča, da je ta minimalistični covidski podžanr sočasno doživel tudi svojo maksimalistično covidsko resnico. Maksimalistični filmi, ki tvorijo drugi veliki covidski podžanr in ki že napovedujejo inflacijo, ne puščajo nobenega dvoma: več je več! Več je bolje! Napadajo vse čute. Hiperaktivni so, ekscesni, baročni, bombastični, orgiastični, nezemeljski, vseprisotni, agresivni, stresni, količinski, posesivni, živopisni, kaotični, kakofonični, ekstravagantni. Pretiravajo. Preobremenjujejo. Ponujajo vizualno in zvokovno razkošje in preobilje. Na vsak način hočejo biti vznemirljivi, osupljivi, frapantni. Hočejo čez vse – preseči hočejo politično ekonomijo multipleksnih *sequelov*, *prequelov* in *rebootov*.

Takšen je *The Gray Man*, tak je *Bullet Train* (*Hiter kot strel*, 2022, David Leitch), tak je *Top Gun: Maverick*, taka je *Army of the Dead* (*Vojška živih mrtvocev*, 2021, Zack Snyder), takšna je *House of Gucci* (*Hiša Gucci*, 2021, Ridley Scott), takšnih

je *Three Thousand Years of Longing* (*Tri tisoč let brepenjenja*, 2022, George Miller), tak je *Everything Everywhere All at Once* (*Vse povsod naenkrat*, 2021, Dan Kwan in Daniel Scheinert) in tak je *Elvis* (2022, Baz Luhrmann) – ko se Elvis na odru znoji, se znoji tudi sam film. In ti filmi res garajo in postcovidno nacijo vabijo: glejte, kaj vse počnem! Letim, frlim, lebdim, norim! Za vas sem pripravljen narediti vse! Protagonisti teh filmov so popolne metafore sodobnega človeka, ujetega v neoliberalni pornificirani začarani krog dela, ki ga ne pusti več spati. V *House of Gucci* Italijane – Guccije, ekscesne like s plaže zahodne civilizacije – igrajo Neitalijani, ki govorijo angleško s tako pretiranim italijanskim naglasom, da zvenijo kot ruski gangsterji iz Male Odesse, toda njihovo pretiravanje je v perfektni rimi s pretiranostjo in absurdnostjo sodobnega kapitalizma.

Tak pa je tudi Peelov *Nope* (*Nak*, 2022), remiks *Close Encounters of the Third Kind* (*Bližnja srečanja tretje vrste*, 1977, Steven Spielberg), *Independence Day* (*Dan neodvisnosti*, 1996, Roland Emmerich) in *Jaws* (*Žrelo*, 1975, Steven Spielberg), v katerem hočeta brat in sestra, sicer holivudska podizvajalca, ustvariti ultimativni »nemogoči posnetek«, s katerim bi obogatela. Posneti hočeta najsrhljivejšo stvar, zunajzemeljsko pošast, ki se ne vidi in ki terorizira njun ranč, a postane metafora vsega – invazivne, toksične družbe, militariziranih in monetiziranih odnosov, atomiziranega »ekonomskega« individualizma in boja za teritorij (da ne rečem tržni delež), v katerega je sodobni kapitalizem prisilil ljudi, družbe spektakla, ki vse umaže, konspirološke nevroze, rasističnega pogleda, ki ne prenese, da črnici zasedajo »belske« položaje (in lokacije), kulture slave, ki žre ljudi, obsedenosti z resničnostnimi šovi in viralnim gledanjem ter gledalcev, teh nenasitnih, krvoločnih parazitov (ki »nas« gledajo, a jih ni videti). Bolj garaške, hiperaktivne, karnevalske metafore – bolj učinkovitega »nemogočega posnetka« – zlepa ne boste videli.

Maksimalistični filmi so spektakli učinkovitosti in storilnosti in »nemogočih posnetkov«, ki zapovedujejo: glejte me! Na vsak način hočejo dominirati, na vsak način nas hočejo prevzeti, niti za trenutek nam ne pustijo, da bi pogledali stran. Hočejo, da bi jih gledali – da torej ne bi gledali česa drugega. Nenehno dogajajo, nenehno delajo, nenehno garajo – stalno so vznurjeni. Stalno so *busy*. Skačejo v oči, zapolniti skušajo vsako praznino, pokazati hočejo kreativnost, ustvarjajo učinek shoppinga, producirajo antidolgčas. Polni so trofej. Videti so kot dom nekoga, ki je veliko potoval. Ničesar nočejo zamuditi. Biti hočejo povsod naenkrat. Ne pustijo nam, da bi rekli »nak«. Videti so kot napovedniki zase. Ko jih gledate, imate občutek, da hočejo zase reči to, kar je menda zase rekla kraljica Elizabeta II: »*I have to be seen to be believed.*« Ali kot pravi googlov prevajalnik: »Moram biti vidna, da mi verjamejo.«

Maksimalistični filmi, ki so jih intonirale in legitimirale tudi platforme, na katerih so se v zadnjih letih udomačile kompleksne, labirintne, kinetične, romaneskne serije, ki so prehitale in preglasile film, so popolne metafore kapitalistične dirke navzgor – nenehnega tekmovanja v tem, kdo bo šel dlje v grandioznosti in ekscesnosti, kdo bo prej na Marsu (Musk ali Bezos?), kdo bo šel torej dlje v tistem »več«. S tem so tudi popolne metafore prerazporejanja družbenega bogastva navzgor, a obenem kažejo, kako težko je preživeti na sodobnem trgu: če hočeš preživeti, če hočeš torej konkurirati brezplačnemu fluksu informacij, ki v vsakem trenutku preplavlja in poplavlja ljudi, in če hočeš biti večji od baročne metateorije zarote QAnon, maksimalističnega pogreba kraljice Elizabete II. ali TikToka, moraš res pretiravati. In to tako zelo, da je tvoje pretiravanje videti kot filmska revolucija. Maksimalistični filmi spominjajo na velikega Jacka Palancea, ki je začel leta 1992, ko je prejel stranskega oskarja za vlogo v *City Slickers (Mestni kavboji, 1991, Ron Underwood)*, na odru delati sklece, da bi producentom in režiserjem na odprti sceni pokazal, da je še vedno konkurenčen in sposoben za delo.

Maksimalistični filmi so afirmacije vrnitve kapitalizma, »normalnosti« in kina. V *Elvisu* nam publika na Elvisovih koncertih kaže, kako bi morali reagirati na film *Elvis* – orgazmično. A vendarle nas navdajajo z nelagodjem, ki ga v *Elvisu* zelo dobro artikulira polkovnik Parker (Tom Hanks), Elvisov menedžer, ko pravi, da je dal Elvis ljudem »občutke, za katere niso bili prepričani, da jih lahko imajo«. Maksimalistični filmi so metaspektakli brezmejnega trošenja in neskončnega akumuliranja osupljivih, ekscesnih, frapantnih, »nemogočih posnetkov«, s katerimi skušajo obogateti. In ti posnetki so natanko to: posnetki silovite moči kapitala, kapitalske hiperaktivnosti in ekscesnosti – posnetki nenadnih pljuskov, brizgljajev in eksplozij kapitala, ki so ga investirali v te filme. Najbolj obsedeni z uničevanjem so prav najdražji, kapitalsko najintenzivnejši filmi, pravi Evan Calder Williams (2017).

Tako kot kapitalizem je tudi film po vsaki krizi še ekscesnejši, pa čeravno je vzrok vseh kriz in neenakosti prav tisti njegov »več je več«. Maksimalistični filmi nas pripravljajo na to, da bo po krizi kapitalizma še več kapitalizma. Zato delajo vse, da bi v filmu našli čim več filma. Da bi film optimizirali. Film *Three Thousand Years of Longing* je videti tako, kot da je posnet po *1001 noči*, a je posnet po delu *The Djinn in the Nightingale's Eye* britanske romanopiske A. S. Byatt. Maksimalistični filmi se res obnašajo kot kapitalisti: iz vsakega trenutka hočejo potegniti, izsesati in izžeti čim več filma, čim več vrednosti – no, čim več presežne vrednosti. A ironično, efekte za večino teh filmov – vse tiste krasne, neverjetne, presežne digitalne slike,

»nemogoče posnetke« – generira in renderira cenena delovna sila v studiih globalnega Juga.

Resnica teh »nemogočih posnetkov«, s katerimi nas hočejo fascinirati maksimalistični filmi, pa so *splatterji*, ekstremni šokerji, ki skušajo čim lepše, čim bolje, čim podrobneje in čim bolj ljubeče ujeti brutalni trenutek, ko človeško telo hiperbolično raznese, raztrga, razcefra, razbije, razseka, razkolje, razkosa, zmdra, stali. *Splatter*, ki vedno vse investira v te »nemogoče posnetke« in ki – tako pač kot grozljivke – napada in trpinči gledalčevo telo, je metafora kapitalizma, ki izkorišča in zlorablja delovno silo ter napada, deformira, muči, trpinči, travmatizira, troši in pohablja človeško telo, pravi Mark Steven v knjigi *Splatter Capital* (2017). »Nemogoči posnetki« spektakularne dezintegracije človeškega telesa so osupljive, frapantne slike novih in novih oblik kapitalističnega nasilja, novih in novih oblik kapitalističnih mučilnih naprav, novih in novih oblik kapitalističnega podrejanja in trženja človeškega telesa, obenem pa tudi metafore presežne vrednosti.

Ti *splatterski* »nemogoči posnetki«, pornificirani *money shoti*, ki hočejo, da uživamo v grotesknem preobilju, pa ujamejo hrbtno stran kapitala in kapitalizma, hrbtno stran te neoliberalne inflacije preobilja – nasilje, boj za preživetje, kri, torturo, teror, kanibalizem, smrt in ponižane, deklasirane, razlaščene ljudi, ki v kapitalizmu ne morejo zbežati pred svojim telesom in pred grozo svojega telesa. Ljudi, ki jih kapitalizem uči, kako biti nečloveški. Je kaj bolj nečloveškega od kamere? Prvi specialni efekt v zgodovini filma – ja, »nemogoči posnetek« – je bila *splatterska* eksekucija kraljice v Edisonovi produkciji *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895).

Resničnostno verzijo *splatterja* predstavljajo droni, brezpilotniki, ki razstreljujejo svetovno periferijo in te brutalne, bombastične, ekscesne, maksimalistične razstrelitve obenem tudi snemajo – kamera postane smrtonosno orožje, saj posname to, kar ubije, pravi Paul Virilio v knjigi *Guerre et cinéma I – Logistique de la perception* (1984). Droni, ki naj bi kapitalizem zaščitili pred disruptivnim terorjem, so stroji za gledanje in hkrati stroji za uničevanje. Tu imate ultimativni »nemogoči posnetek« – *snuff*: ubijanje za potrebe filma, ki ga bomo potem gledali.

Virilio je pokazal, da je bila zgodovina vojne zgodovina osvetljevanja sovražnika, zgodovina razsvetljevanja druge, sovražne strani, zgodovina oboroževanja očesa, zgodovina radikalnega spreminjanja in širjenja polja percepcije. To, kar se je začelo s protiletalskimi raketami, bombami in magnezijevimi žarometi, s katerimi so razsvetljevali nebo, bojišča, frontne jarke, sovražnikove linije in

nikogaršnja ozemlja, in kar se je nadaljevalo z radarji, sonarji, periskopi, teleskopi, akustičnimi in seizmičnimi detektorji, infrardečim skeniranjem, foton-skimi pospeševalci, ojačevalci svetlobe, filmsko fotogrametrijo, termografijo, laserskim orožjem, vohunskimi sateliti in izvidniškimi letali, ki so sovražnika delali vse vidnejšega in prozornejšega, se je končalo z droni, ki so polje percepcije dramatično razširili, ustvarili totalno vidnost in vidljivost, odpihnili mrak, odstranili vse naravne ovire in pregrade ter postali »leteče kamere«, očesa vrhovnih poveljstev in vojaških strategov, velikih režiserjev te nove panfilmske vizije sveta.

Nekoč pa so bili resničnostna verzija *splatterja* posnetki atomskih detonacij, za katere je skrbel tajni holivudski hladnovojni studio Lookout Mountain Laboratory, ki je – poročata Kevin Hamilton in Ned O’Gorman v monografiji *Lookout America!* (2018) – izdeloval posebne, »revolucionarne« kamere, da bi vizualno in retorično čim boljše ujele te »nemogoče posnetke«, s katerimi je skušala Amerika dobiti hladno vojno in kapitalizem zaščititi pred komunizmom. Tajni studio, ki je gobasti oblak prelevil v estetski objekt, namenjen javnemu konzumiranju, in ki je cinemascope, 3D, cineramo in stereofonski zvok uporabljal pred vsemi drugimi, s Hollywoodom vred, je bil vseskozi pred filmom. Vojska je izdelovala večje in boljše atomske bombe, tajni studio pa je izdeloval večje in boljše kamere, ki so poskrbele za »nemogoče posnetke« ultimativnega terorja – »nemogoče posnetke« apokalipse, konca sveta. Vidite jih lahko kakopak tudi v filmu *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Doktor Strangelove*, 1964, Stanley Kubrick).

In glede na to, da je prav zdaj, med krizo, zaživel Webbov teleskop, ki je ultimativna kamera (oziroma sistem kamer), saj lahko vidi in zelo natančno posname stvari, ki se ne vidijo, tudi najstarejše zvezde in galaksije, tiste, ki so nastale pred 13 milijardami let, kmalu po velikem poku (da, ta osupljivi teleskop je kamera, ki vidi v preteklost), je povsem jasno, kaj bi moral biti pendant »nemogočemu posnetku« konca sveta – »nemogoči posnetek« velikega poka, »nemogoči posnetek« nastanka sveta.

Ta bi filmski kanon povsem spremenil.

Literatura in viri

Barthes, Roland, 2013: *Užitek v tekstu* (*Le plaisir du texte*, 1973, prev. Špela Žakelj). Ljubljana: Koda/Beletrina.

Cheshire, Godfrey, 1999: The Decay of Cinema. *New York Press*, 11. avgust.

- Cheshire, Godfrey, 1998: *The Death of Cinema*. *New York Press*, 26. avgust.
- Crary, Jonathan, 2013: *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- Denby, David, 2007: *Big Pictures: Where Are the Movies Heading?*, *New Yorker*, 8. januar.
- Denson, Shane, 2020: *Discorrelated Images*, Durham and London: Duke University Press.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 2022: *Zimski zapiski o poletnih vtisih* (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863, prev. Urša Zabukovec). Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- Hamilton, Kevin in Ned O’Gorman, 2018: *Lookout America!: The Secret Hollywood Studio at the Heart of the Cold War*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Rivera, Joshua, 2021: Believe it or not, I miss movies on airplanes. *Polygon*, 16. februar. Dostopno na naslovu: <https://www.polygon.com/movies/22285672/i-miss-movies-on-airplanes> (citirano 20. december 2022).
- Sontag, Susan, 1996: The Decay of Cinema. *New York Times*, 25. februar.
- Steven, Mark, 2017: *Splatter Capital*. London: Repeater Books.
- Virilio, Paul, 1984: *Guerre et cinéma I – Logistique de la perception*. Pariz: Galilée.
- Williams, Evan Calder, 2017: *Shard Cinema*. London: Repeater Books/Watkins Media.

Filmografija

- 6 Underground*. Michael Bay, 2019, ZDA.
- Army of the Dead* (*Vojska živih mrtvecev*). Zack Snyder, 2021, ZDA.
- Bullet Train* (*Hiter kot strel*). David Leitch, 2022, ZDA.
- City Slickers* (*Mestni kavboji*). Ron Underwood, 1991, ZDA.
- Close Encounters of the Third Kind* (*Bližnja srečanja tretje vrste*). Steven Spielberg, 1977, ZDA.
- Corona* (*Korona*). Mostafa Keshvari, 2020, Kanada.
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Doktor Strangelove*). Stanley Kubrick, 1964, Velika Britanija in ZDA.
- Elvis*. Baz Luhrmann, 2022, Avstralija in ZDA.
- Everything Everywhere All at Once* (*Vse povsod naenkrat*). Dan Kwan in Daniel Scheinert, 2021, ZDA.
- The Execution of Mary, Queen of Scots*. 1895, ZDA.
- The Gray Man* (*Mož iz sence*). Anthony in Joe Russo, 2022, ZDA.
- Host* (*Gost*). Rob Savage, 2022, Velika Britanija.
- House of Gucci* (*Hiša Gucci*). Ridley Scott, 2021, ZDA.
- The Immaculate Room* (*Brezmadežna soba*). 2022, Mukunda Michael Dewil, ZDA.
- Independence Day* (*Dan neodvisnosti*). Roland Emmerich, 1996, ZDA.
- Jaws* (*Žrelo*). Steven Spielberg, 1975, ZDA.
- Locked Down* (*Izolacija*). Doug Liman, 2021, ZDA.
- Mad Max: Fury Road* (*Pobesneli Max: cesta besa*). George Miller, 2015, Avstralija.
- Nope* (*Nak*). Jordan Peele, 2022, ZDA.
- Prima della rivoluzione* (*Pred revolucijo*). Bernardo Bertolucci, 1964, Italija.
- Safer at Home*. Will Wernick, 2021, ZDA.

Three Thousand Years of Longing (Tri tisoč let hrepenenja). George Miller, 2022, ZDA
in Avstralija.

Top Gun: Maverick. Joseph Kosinski, 2022, ZDA.

Unfriended (Odklikana). Levan Gabriadze, 2014, ZDA.

Zero Contact. Rick Dugdale, 2022, ZDA.