

Spodletela telesa: o filmih Ulricha Seidla

Oskar Ban Brejc

»Nisem poročni fotograf«,¹ je stavek, s katerim se je nekoč opisal Ulrich Seidl. Izjava je zaradi svojega lakoničnega značaja nenavadno prikladna za opis Seidlovih filmov, dokumentarnih in igranih, ki v dolgih planih poslušajo in strmijo v ljudi, ko ti med drugim razlagajo o svojem navdušenju nad Hitlerjem, o svojih spolnih pripomočkih, ko streljajo živali na safariju in ko se ljubkujejo s svojimi domačimi ljubljenci. Ker Seidlovi (tako igrani kot dokumentarni) filmski liki pogosto delujejo groteskno, ravno obratno, kot se želijo prikazati, je režiser deležen številnih kritik, ki so njegove filme med drugim označili za voajeristične in za »socialno pornografijo«,² namenjeno višjemu družbenemu sloju obiskovalcev filmskih festivalov. Obenem je vsaj enako glasna nasprotna stran, ki ravno reprezentacijo človeštva kot grotesknega citira za dokaz, da skuša Seidl nekako po brechtovsko svoje občinstvo vreči iz običajne naravnosti in mu pokazati, da je v grotesknosti udeleženo tudi samo.³

Seidlovih filmov ne želimo zvesti na etično vprašanje, zato se v prvem delu besedilo osredotočamo na formalne načine, s katerimi avtor svoje nastopajoče prikaže

- 1 Prager, Brad. 2019: »Trophy Hunter: Ulrich Seidl's Portraits and Safari«. *New German Critique*, let. 46, št. 3, elektronski vir.
- 2 Erk, Corina. 2020: »Faction, Tableaus, Voyeurismus: Die Filme Ulrich Seidls – eine Werksichtung«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 12–13.
- 3 *Ibid.*

kot groteskne in bizarne pojave. Pri tem je ključna navezava na portretno fotografijo, še posebej na delo Diane Arbus, ki je za Seidla velikega pomena. Če obstaja razkorak med tem, kako se ljudje *želijo pokazati*, in tem, kako dejansko *izpadejo*, potem je pomembno razumeti, kaj je tisto, kar preprečuje popoln nadzor nad samopredstavitvijo pred kamero. Kako nastane portret ali posnetek, ki kaže in govori nekaj drugega, morda celo diametralno nasprotnega, od tega, kar želi portretiranec povedati in pokazati?

Drugi del besedila se posveča vlogi telesa v Seidlovih filmih. Seidl trdi, da je delitev na dokumentarni in igrani film umetna.⁴ Tisto, kar iz dejanskosti tako v igranih kot v dokumentarnih filmih prinašajo nastopajoči, je njihovo telo. Telo kot nosilec pomena, ki nastaja onkraj diegetske pripovedi in je vanjo prenesen iz dejanskosti. Drugi del besedila skuša pokazati, da je za Seidla telo eno najbolj zanimivih mest človeške grotesknosti zato, ker mu, četudi zgolj za trenutek, omogoča povezati dejansko in igrano.

Spodletela samopredstavitev

Moški srednjih let sedi na kavču, postavljenem v sredino simetričnega kadra. Obrnjen je naravnost proti kameri; ob bokih kavča stojita lutki v velikosti človeka, lično oblečeni v nacistični uniformi. Nad kavčem visi uokvirjena zbirka vojaških odlikovanj. Mož – skoraj kot da bi razlagal naravnost kameri – pravi, da je to najudobnejši in najbolj domačen prostor v hiši. Tu se vsaj enkrat na teden dobiva s svojimi kolegi iz godbe, tu se pogovarjajo, pijejo in igrajo.

Podoba iz Seidlovega dokumentarca *V kleti* (Im Keller, 2014) je bizarna, ker je občutje, ki ga vzbudi v gledalcu, tako očitno nasprotno občutju, ki ga ima in ki ga opisuje nastopajoči. Kako se lahko nekdo počuti tako domačno, ko je z vseh strani obdan z nacističnimi spominki? In pa kako to, da je moški pripravljen tako lagodno vse to povedati pred kamero oziroma kameri sami? Kako je lahko domačen prostor, posnet s tako simetrijo in tako statično, kot da robovi kadra prostor in ljudi pred sabo zapirajo?

Ali pa množice komajda oblečenih teles, ki skozi Seidlov prvi igrani film *Pasji dnevi* (Hundstage, 2001) zavzemajo vsakič znova isto pozicijo: ležeče telo v spodnjicah je postavljeno v središče statičnega simetričnega posnetka. A namesto občutka lagodja in mirnosti, ki naj bi ga telesa ob sončenju izžarevala, je svetloba žgoče bela, telesa pa v svoji želji po potemneli polepšani polti izpadejo nepokretna. Željo po lepi polti in lepem telesu prekrijejo trebuhu, predimenzionirana in kipeča telesa. Zaradi obupanega pehanja za *lepim* telesa večinoma delujejo ravno nasprotno – *groteskna*.

Tovrsten statičen posnetek s simetrično kompozicijo (in morda v kamero strmečim človekom na sredi) je pogosto opisan kot najosnovnejše izrazno sredstvo filmov

4 Mundhenke, Florian. 2011: »Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl«. *Austrian Studies*, let. 19, str. 117.

Ulricha Seidla.⁵ Namerno umetelno podobo kritiki interpretirajo kot posnetek, ki z robovi kadra opisuje meje možnega gibanja in ljudi vase zapira kot v celico,⁶ pa kot nad človeka privzdignjeno oko – oko boga, ki se mu ljudje pred kamero izpovedujejo⁷ – ali kot stilizirano kompozicijo v linearni perspektivi, kakršne izhajajo predvsem iz oltarnih poslikav v katoliških cerkvah.⁸ Najširšo interpretacijo Seidlovega *tableauxa* pa odpira primerjava s fotografijo – predvsem s fotografskim delom Diane Arbus, ki mu Seidl pripisuje tudi začetek svojega interesa za vizualno umetnost.⁹

Diane Arbus je zaslovela s svojimi portreti nenavadnežev in družbenih obrobnežev: s fotografijami pritlikavcev, velikanov, groteskno suhih otrok, enojajčnih dvojčkov itd. Ti so postavljeni naravnost pred fotoaparatus, obrnjeni proti svojim gledalcem. Seidlovi statični in simetrični *tableauxi* so portretom Arbus sorodni delno po svojih vizualnih lastnostih, predvsem pa po učinku, ki ga ustvarijo za gledalca. Zato niti ni čudno, da sta Arbus in Seidl deležna podobnih kritik ter da so kritike Arbus zlahka prenesljive tudi na Seidlovo delo.

Osnovno postavko, ki jo je v svojem delu raziskovala Arbus, je ta nekoč opisala kot »razkorak med intenco in učinkom«:¹⁰

Vsakomur se je že zgodilo, da se trudi izgledati na določen način; ampak na koncu izpade povsem drugače, in to je tisto, kar opazijo drugi. /.../ Naš videz je kot znak svetu, naj o nas misli na določen način, a obstaja razlika med tem, *kar hočeš, da svet ve*, in tem, *za kar ne moreš prepričati, da bi vedel*. To imenujem razkorak med intenco in učinkom.¹¹

Ljudje so postavljeni neposredno pred kamero, obrnjeni naravnost proti njej izžarevajo zavedanje, da so fotografirani – pozirajo. A prav poziranje, dejstvo, da poskušajo izgledati *bolje*, je način, kako se toliko bolj razkrijejo – na ogled ni njihova podoba, kot si jo zamišljajo, ampak sam manko, neprehojena pot do te idealizirane podobe.

5 *Ibid.*, str. 119, Erk 2020, str. 10–14, Naqvi, Fatima. 2020: »Zum Fremdschämen: Ulrich Seidls Filmgrammatik«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 51–52.

6 Prager, Brad. 2020: »Real oder realistisch?: Inszenierung und Bildkomposition in Ulrich Seidls PARADIES: LIEBE«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 68.

7 Naqvi 2020, str. 52

8 *Ibid.*, str. 55.

9 Ta primerjava je podrobno razdelana v Prager 2019; za pregled sorodnosti med Seidlom in predvsem modno fotografijo (v kontekstu filma *Models* [1998]) glej Glasenapp, Jörg. 2020: »Die Welt der Mode ist nich schön: Ulrich Seidls Models«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 39–42.

10 Fried, Michael. 2008: *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, str. 208.

11 *Ibid.* Poudarki avtorja.

Susan Sontag v svoji slavni kritiki Arbus zaradi tega njeno fotografijo opiše kot anti-humanistično: »Velik delež skrivnostnosti fotografij Diane Arbus tiči v vprašanju, kako so se fotografiranci počutili po tem, ko so privolili v fotografiranje. Ali sami sebe vidijo – se sprašuje gledalec – tako? Ali se zavedajo, kako zelo groteskni so? Zdi se, da ne.«¹² Nekaj sorodnega je med vprašanjem »ali se sami vidijo tako?« in občutkom, ki ga dobimo ob Seidlovih filmih. Se človek ne zaveda, da kot domačno opisuje sobo, polno nacističnih okraskov in spominkov? Se ne zaveda, da je v središču kadra njegov napihnjeni kipeči trebuh, da je njegovo na soncu ležeče telo groteskno?

Sontag zanimivo razmišlja o naravnost proti kameri obrnjenih figurah na portretih: »V običajni portretni fotografiji pomeni proti kameri obrnjena figura resnost [solemnity], odkritost – zajema subjektivno bistvo. Zato deluje frontalna poza primerno za svečane fotografije (poročencev ali diplomantov).«¹³ Pri poročni fotografiji gre za to, da se pokažeš v najboljši luči, da kameri pokažeš svoj najboljši jaz. In ravno pri tem spodleti nastopajočim pri Seidlu in Arbus: opazno postane njihovo poziranje za kamero, njihova samostilizacija; opazna pa postane ravno zato, ker spodleti. Pripoved dveh avstrijskih turistov o črcih (ti bojda zlahka tečejo hitreje od belcev – ampak le če to hočejo!) ne povleče gledalca za sabo, ne da mu novih informacij, ki bi ga presenetile – ampak ponavlja dobro znane rasistične stereotipe.¹⁴ »Poljubljanje« s psom na postelji v gledalcu verjetno ne vzbudi občutka ljubeče prikupnosti, ampak prej nečesa izrazi-to patološkega.¹⁵

Kaj zanima kamero?

Statična simetrična kompozicija s človeško figuro v sredini pa ni edino sredstvo, s katerim Seidl usmerja občutke gledalca v drugo – morda celo obratno – smer od občutka nastopajočih. Zanimivo je, da Seidlove teme same po sebi niso nič izrazito presenetljivega: turisti, ki v Namibiji streljajo živali, nacistični spominki in spolni pripomočki, ki polnijo kleti, patološki ali pa spolni odnosi med lastniki in njihovimi živalmi, odkrit rasizem itd. Gledalec Seidlovega filma najverjetneje že pred ogledom filma ve za obstoj vseh teh družbenih pojavov. Zato so nekateri avtorjevi dokumentarci bolj presenetljivi zaradi samoumevnosti, s katero so ljudje svoja mnenja in

12 Sontag, Susan. 2005: *On Photography*. New York: Rosetta Books, str. 28.

13 *Ibid.*, str. 30.

14 Zelo zanimivo občutke sramu za ljudi pred kamero razdela besedilo Naqvi 2020, kjer avtorica pokaže, kako Seidlov gledalec niha med obsojanjem prikazanega in zavedanjem samega sebe kot vpletenega.

15 Idejo, vzporedno naši izpeljavi, ki se nanaša ne glas in priložnost govoriti v Seidlovem filmu, zanimivo razvije Brad Prager. Piše o tem, zakaj Afričani, ki se v filmu *Safari* prav tako kot avstrijski turisti pojavljajo v simetričnih tableauxih, v nasprotju s turisti nikoli ne spregovorijo. Kot zapiše, je priložnost, da v Seidlovem filmu spregovoriš, bolj kot čemu drugemu podobna vrvi, ki si jo govoreči napelje okrog vratu in se z njo obes. Podobno kot v vizualnem smislu gre torej za obraten, nenameren učinek tudi v pripovedovanju (Prager 2019, elektronski vir).

prakse pripravljeni pokazati. Presenetljivi niso nujno *dogodki* pred kamero, temveč samo dejstvo, *da so pred kamero*.¹⁶

Pomenljivo je, da Seidl nastopajočih v svojih dokumentarnih filmih s kamero nikoli ne preseneti. Na vprašanje, ali se kot režiser vidi podobnega lovca na safariju, odgovarja, da bi moral za to svoje like s kamero presenetiti, česar pa ne stori nikoli. V skladu s tem je zanimiva teza Anne Granatowske, po kateri Seidl od šestih modusov dokumentarnega filma¹⁷ brez dvoma zavrača ekspozicijski modus, v katerem po pomembnosti prednjači avtorjev komentar.¹⁸ In res Seidl nikoli ne uporabi glasu v offu, ki bi pojasnjeval življenjske zgodbe nastopajočih ali jih postavljaj v širši družbeni kontekst. Konvencionalne pripovedne ekspozicije, ki bi gledalcu predstavila like in jih poimenovala, v večini avtorjevih filmov ni. Še imena nastopajočih (tudi v dokumentarnih filmih) se pogosto pojavijo le v zaključnih napisih. Seidl ne skuša ničesar pojasniti, zgolj pokazati. Zato je – kot opaža o filmu *Models* (1999) Jörg Glasenapp¹⁹ – struktura avtorjevih filmov pogosto parataktična; kot da bi posamezne sekvence povezoval veznik »in«, ne pa neka neizbežna vzročna veriga. Večina Seidlovih dokumentarcev se osredotoča na večje število protagonistov, kar neizogibno pomeni, da nobenega od njih ne prikaže celovito. Tudi film *Prijatelj prsi* (Der Busenfreund [1997]), ki se osredotoča izključno na ekscentričnega Renéja Rupnika, pušča mnoga vprašanja povsem brez pojasnila. Kako je razvil tak odnos s svojo mamo? Zakaj svoje stanovanje polni z najdenimi revijami, dokler se po njem skoraj ne more več premikati? Bolj kot celoviti posamezniki so tako pri Seidlu na ogled postavljene posamične ekscentričnosti.

Kljub številnim besedilom, ki se ukvarjajo s Seidlovimi simetričnimi kompozicijami in frontalno postavljenimi figurami, je treba poudariti, da njegovih filmov nikakor ne sestavljajo izključno ti posnetki. S stalnim sodelavcem, direktorjem fotografije Wolfgangom Thalerjem, ki je posnel večino njegovih filmov, pogosto uporabi tudi kamero iz roke, kot mnogo avtorjev, ki želijo ustvariti občutek realizma. Kamero iz roke lahko razumemo predvsem kot »pragmatični realizem«,²⁰ torej kot sredstvo, ki ni tako posebno in pomenljivo kot Seidlovi statični tableaux. A Seidlovi statični posnetki

16 Zato se Seidlu včasih očita cinizem: da le potrjuje klišeje, ki jih gledalci pred ogledom filma že poznajo. Najbolj artikulirano obliko te poante je razvil Glasenapp 2020.

Na tem mestu je smiselno omeniti še Michaela Frieda, ki o delu Diane Arbus pravi, da je vprašanje (ne)etičnosti pogleda pomembno, a da zaradi njega še ne smemo zvesti celotnega avtoričinega opusa na etično zagato (Fried 2008, str. 210). Strinjamo se, da isto velja za Seidla: te implikacije puščamo v besedilu ob strani in se podrobneje osredotočamo na tehnike, s katerimi Seidl ustvari podobe s specifičnimi učinki.

17 Granatowska povzema šest modusov dokumentarnega filma po Nichols, Bill. 2001: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

18 Granatowska, Anna. 2014: »Between Documentary and Fiction: Authenticity and Voyeurism in the Cinema of Ulrich Seidl«. *Images*, let. 15, št. 24, str. 64.

19 Glasenapp 2020, str. 43.

20 Mundhenke 2011, str. 122–123.

niso nujno le simetrične kompozicije s sredinsko postavljenimi figurami à la Arbus, temveč gre pri njih še za nekaj drugega. Seidl namreč učinek bizarnosti ustvarja tudi s subtilnim razumevanjem silnic interesa in koncentracije v prostoru. Pomen, ki ga razbere občinstvo, je spet obraten od pomena, ki ga v diegetskem prostoru razbirajo liki.

Paradigmatski primer pozornega postavljanja kamere najdemo v Seidlovih dokumentarjih *V kleti* in *Safari* (2016). V prizoru iz filma *V kleti* trije možje na strelišču streljajo v tarče; za njimi jih varno izza stekla opazuje lastnik strelišča. Vsi so zato-pljeni v svoje delovanje: strelci skušajo čim bolje meriti v tarče, lastnik pa pozorno opazuje njihov napredek. Koncentracija vseh štirih oseb v prostoru se intenzivno steka k strelskim tarčam. Glede na tovrstno usmeritev silnic interesa v prostoru bi bilo prizor najbolj razumljivo posneti v planu in kontraplanu. Prvi bi kazal strelca, kako strelja, kontraplan pa bi se vzpostavil ob glavni silnici pozornosti: vključeval bi strelca ob robu kadra, obenem pa bi bila v kadru prisotna tudi tarča.²¹ Tovrstno kadriranje bi interes gledalca priličilo interesu strelca – če bi se pojavili na strelišču, bi nas verjetno zanimalo ravno to: kako in kam streljajo strelci. Zato bi nas zanimal pogled od strelca do njegove tarče. Seidl pa prizor kadrira tako, da pusti tarče v zunanosti polja. Kamera se osredotoči na ljudi, ki streljajo, ne pa na to, na kar so dejansko osredotočeni oni – na tarče. Tisti del prostora, ki glede na dogajanje samodejno vleče interes nase, je iz kadra izpuščen. Seidl postavi široki plan, ki zajame vse tri strelce in opazovalca za njimi, a ne izza hrbta, temveč od strani. Ker v slikovnem polju ni predmeta, ki ključno organizira delovanje figur v polju, delujejo držje strelcev nekako nenavadno, skorajda bizarno: njihova ramena so nerodno potegnjena h glavi, ki čudno visi nad njimi ... Seidlov posnetek je v tem bistveno ne-empatičen: izpusti glavni element v prostoru, ki nase vleče pozornost prisotnih, in pokaže zgolj ljudi, z njihovo popolno pozornostjo, usmerjeno v predmet, ki ga (v kadru) ni.

Posnetek, ki iz polja namerno izpušča predmet absorpcije²², je zanimiv v kontekstu mišljenja Michaela Frieda. Dela, ki prikazujejo to, kar Fried imenuje absorbiranost, imajo dva pola: subjekt – človeka, tistega, ki je absorbiran v nekaj – ter objekt ali aktivnost – tisto, v kar je subjekt absorbiran. Dober primer je slika *Hiša iz kart* (okoli 1740) francoskega slikarja Jean-Baptiste Simeona Chardina. Na njej je naslikan fant, povsem absorbiran v postavljanje hiše iz kart pred seboj. Predpogoj, da je slika razumljiva in da lahko kot njeno temo razumemo absorpcijo, je to, da je poleg fanta prikazana še *dejavnost*, v katero je fant absorbiran – da so karte, s katerimi se igra, na sliki prisotne.²³

Zdaj lahko na novo razumemo pomen poziranja, kot smo ga opisali prej v kontekstu dela Diane Arbus: figure pri njej in pri Seidlu so absorbirane v samopredstavljanje,

21 Tako je posnet prizor na strelišču v filmu *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon, Richard Donner, 1987).

22 Friedov koncept »absorption« prejavamo kot »absorpcija«, čeprav ne gre za kemijsko absorbiranje nekih snovi, ampak za miselno zatopljenost. Tako se ohrani specifičen značaj Friedove uporabe termina.

23 Fried 2008, str. 39–40.

na neki način so absorbirane v dejstvo, da je pred njimi kamera. Njihova grotesknost izhaja iz tega, da je samopodoba, ki je predmet njihove absorpcije, drugačna od podobe, ki jo vidi zunanji opazovalec. Pri prizoru s strelišča pa ima grotesknost drugačen izvor: tu izhaja iz dejstva, da podoba *ne vsebuje obeh nujnih polov* absorpcije, temveč sta predmet (tarča) oziroma aktivnost (streljanje) iz vidnega polja izpuščena. Avtor tako ustvari bizarno podobo absorpcije same. Podobo absorpcije, ki je brez predmeta, na katerega bi se nanašala. Kot da bi se človek močno osredotočal na branje knjige, ki pa je ni. Zaradi tega delujejo geste, ki omogočajo boljše delovanje absorbiranega (recimo vzdignjena, zategnjena ramena), nesmiselno, kot geste, ki ne rabijo nobenemu namenu – kot usta, ki se odpirajo, ne da bi iz njih prišel glas.

Tako Seidl ustvari prostor, ki ima za gledalca drugačen ali obraten pomen, kot ga ima za nastopajočega pred kamero. Če gre pri tem za neko obliko ironije ali prenesenega pomena – pomen, ki ga razbere gledalec, ni enak pomenu besed in gest nastopajočega –, se moramo vprašati: od kod pride ta pomen? Kaj ostane, s čimer lahko Seidl pomen ustvarja? To je telo. Telo kot tisto, kar prestane režiserjevo stilizacijo, kot nekaj, kar tako profesionalni kot neprofesionalni igralci v film prinesejo iz dejanskosti.

Kaj pomeni telo?

Pogost motiv v Seidlovih filmih je motiv čiščenja. Branje stopnic, tal, ometanje slik; po eni strani gre za precej enoznačen motiv. Neokusno opremljeni prostori malomeščanskih domov, kamor Seidl postavi številne svoje filme, so predmet velikega ponosa njihovih malomeščanskih lastnikov. Prva asociacija prizore tako verjetno poveže z zatohlo in oblastno malomeščansko miselnostjo, ki od čistilke zahteva, da pozorno zdrigne zobe na steni visečim nagačenim živalskim glavam; previdno, ne, trdno jih moraš držati in šele potem zdrgniti, da ne padejo ...

Ob motivih čiščenja pa se odpira še en, morda bolj zanimiv razmislek. Obstaja še en širši filmski pomen, ki ga lahko pripišemo motivu čiščenja oziroma njegovemu protipolu, ki čiščenje zahteva – umazaniji. David Trotter v svojem članku o haptični vizualnosti v filmih Lynne Ramsay vpelje koncept umazanije [mess]. Opisuje uvodni prizor kratkega filma *Gasman* (1997), ki ga je Ramsay naredila še pred svojim celovečernim prvencem *Ratcatcherjem* (1999). V prizoru mali Steven, medtem ko se družina pripravlja na odhod iz hiše, v kabino svojega malega avtomobilčka natrese sladkor. Ta prizor – izrazito podoben uvodnim prizorom v filmu *Ratcatcher* – je posnet v samih bližnjih planih: izolirani so deli telesa, kosi pohištva in oblačil. Plitva globina ostrine izolira v razberljivost le eno od plasti podobe. »*Ta svet doživimo po kosih. Nikoli ga ne vidimo celega. Nič ni vzpostavljeno [established]. Tekstura prevlada nad perspektivo.*«²⁴ Za Trotterja je pri tem ključnega pomena ideja »umazanije«:

24 Trotter, David. 2008: »Lynne Ramsay's *Ratcatcher*: Towards a Theory of Haptic Narrative«. *Paragraph*, let. 31, št. 2, str. 138.

Umazanija [mess] je prekomernost snovi [excess of matter]. Je snov na napačnem mestu: snov, ki se pokaže kot snov ob nenadnem pomešanju osnovnih kategorij, ki omogočajo, da razločimo eno stvar od druge in razumemo svoje izkustvo. Sladkor v vrču je substanca na voljo: pripravljena predati svojo sladkost po potrebi. Sladkor, razmetan po kuhinjskem pultu, je pesek [grit]. /.../ Umazanija je vedno že v velikem planu. V trenutku, ko smo jo opazili /.../, je že prepozno, da bi si ustvarili pogled nanjo.²⁵

Umazanija torej stviri odvzame pomen in poudari njeno snovnost. Po pultu raztreseni sladkor ne deluje več kot *sladilo*, temveč kot kup razmetanih zrn. Trotterjeva razdelava koncepta umazanije omogoča povezavo z delom Laure U. Marks, in sicer z njenimi idejami o optični in haptični vizualnosti:

Haptična vizualnost se razlikuje od optične vizualnosti, ki pomeni opazovanje stvari z zadostne razdalje, da jih zaznamo kot prepoznavne oblike v globinskem prostoru; povedano drugače, optična vizualnost poimenuje običajno razumevanje vida. Temelji na ločenosti opazujočega subjekta od opazovanega predmeta. Pri haptičnem gledanju pa običajno ne gre za potapljanje v iluzionistične globine, temveč za premikanje po površini objekta; ne gre toliko za razpoznavanje oblik kakor za spoznavanje tekstur. Haptični vizualnosti je bližje gibanje kot pa osredotočanje; njen pogled raje šviga, kot pa strmi.²⁶

292

KINO, št. 49–50/2023

To, kar Trotter imenuje umazanija, je samo po sebi v bližnjem planu zato, ker umazanija ravno povzroča izgubljanje pomena na račun pridobivanja snovnosti. »Optična zaznava privilegira reprezentacijsko moč podobe, haptična podoba pa daje prednost njeni snovni navzočnosti.«²⁷ Kolikor neka stvar postane snov, mora izgubiti svojo vizualno prepoznavno objektnost, ki jo nadomesti tekstura. Izgubiti se mora razdalja, ki utemeljuje optično vizualnost, in nastopiti mora haptična vizualnost, zato da je snov zares videna kot snov, in ne več kot pomen.

Ta teoretski kontekst postavlja motiv obsesivnega čiščenja pri Seidlu v novo luč. Čiščenje – vrhovno malomeščansko opravilo – se lahko zdaj pokaže na novo: kot strah pred tem, da bi se stvari prikazale kot surovo snovne in nič več pomenljive. Da nagačene glave ne bi bile več statusni simbol ali pa odraz lovskega mojstrstva, temveč bi bile pač odsekane in nagačene živalske glave. Pred snovnostjo, ki z umazanijo grozi, da bo preplavila pomen, pa ne varuje le obsesivno čiščenje v Seidlovih *prispovedih*. Seidlovo najbolj osnovno vizualno sredstvo – statični široki plan, ki smo ga omenjali prej, je izrazito pomenljiv v okviru razdelitve haptičnega in optičnega pogleda.

²⁵ *Ibid.*, str. 139.

²⁶ Marks, Laura U. 2014: »Spomin dotika (odlomki)«. V: Baskar, Nil in Petek, Polon, ur. *Fenomenologija filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, str. 97.

²⁷ *Ibid.*, str. 98.

Značilnost optične (po Marks in Trotterju »običajne«) vizualnosti je »opazovanje stvari z zadostne razdalje, da jih prepoznamo kot prepoznavne oblike v globinskem prostoru«. ²⁸ Distanca v teh posnetkih ni samo vsebinska ali »osebna« – v prej poudarjenem smislu, da interesi kamere namerno ne sovpadajo z interesi ljudi pred kamero. Statična kamera, ki je zadostno oddaljena od svojega predmeta, dobi s to oddaljenostjo nenavaden značaj raztelesenosti; pogleda, ki vidi tako nevzdržno ostro ravno zato, ker v tisto, kar gleda, ni vpleten. Ker je vkopan v svoje mesto in zato ne more prekoračiti razdalje, ki ustvarja opazno razločitev: jaz – tu – sem subjekt; tisto – tam – je objekt. Med nama ni fizičnega stika, ampak le usmerjen pogled. ²⁹

Pri tem pride do zanimivega paradoksa: kamera ne prekorači razdalje, ki dela reprezentacijo vizualno razberljivo in pomenljivo, najpomembnejši motiv njenega pogleda pa je po navadi človeško telo. Ravno zaradi tega pa odnos med haptično in optično vizualnostjo ni povsem zlahka razrešljiv v prid enega pola. V filmu *Import/Export* eden od ostarelih prebivalcev v domu starejših na hodnik odvrže umazano plenico. Telo je tisto, ki še vedno – oddaljeni in netelesni kameri navkljub – dela »umazanijo«, telo jo proizvaja. Olga, protagonistka filma, ki v domu dela kot čistilka, mora plenico vreči v smeti – mora jo pospraviti. Njena gesta pospravljanja, način, kako odvrženo plenico prime, vseeno vsebuje učinek določene haptičnosti; ko Oglja prime plenico z rokami v rokavicah, se zdi, kot da lahko vonjamo smrad, ki se iz nje širi. Zanimivo je, da to nikakor ni edini trenutek, v katerem pri Seidlu ključno vlogo v prizoru igra voh. Film *Paradiž: Ljubezzen* (Paradies: Liebe, 2012), ki pripoveduje o avstrijskih spolnih turistkah v Keniji, se osredotoča na Tereso, žensko srednjih let. V prizoru, ko s prijateljico sedita za pultom bara v značilnem seidlovskem statičnem širokem planu, ji prijateljica s tihim navdušenjem pove o svojih dosedanjih izkušnjah z domačini: »Povohati moraš kožo črncev ... Tega ne pozabiš nikoli. Diši po kokosu ... grizla in lizala bi jo lahko večno, neverjetno je.«

Spet gre za ne povsem preprosto razmerje haptičnega in optičnega; ko Marks razmišlja o mimetičnih in simbolnih znakih, pravi, da sta sluh in vid pogosteje simbolna: »Vizualne in zvočne podobe priključijo v različnih merah skupno kulturno simboliko.« ³⁰ Zato obstajata pisan in govornen jezik, ne pa recimo jezik vonja. Vonj je težje narediti simbolno pomenljiv, težje ga je narediti zmožnega komunikacije, je nekaj singularnega,

28 *Ibid.*, str. 97.

29 »Namesto da bi poudarjala nemudnost telesnosti in s telesi likov v bližnjih in organsko premikajočih se posnetkih preplavila ekran, je kamera raje previdna, ravnodušna in distancirana, še celo v trenutkih, ko je uporabljena kamera iz roke in ko so plani nekoliko večji. Namesto da bi poskušal preplaviti ekran z materialnostjo teles, Seidl raje poudarja prostor med filmom in gledalcem.« (Hilpert, Stephan. 2012: »Mutual intrusions: Ulrich Seidl's *Import/Export* through Jean-Luc Nancy«. *Studies in European Cinema*, let. 9, št. 1, str. 61). Tako Stephan Hilpert opiše Seidlov film *Import/Export*.

30 Marks, Laura U. 2002: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 118.

utelešenega: »*Vonj je bogat v logiki smisla, ker se upira idealizaciji in vzpostavlja dialektiko med sedanjim trenutkom, v katerem vonjamo, in utelešenimi spomini, ki jih vonj poraja.*«³¹ Kompleksno razmerje med haptičnim in optičnim se vzpostavi tako, da je vsebina *raztelesenega* pogleda pri Seidlu pogosto tisto, kar je samo nujno *utelešeno*. Predmet pogleda, ki simbolizira, je občutje, ki je materialno, edinstveno.

A konfliktnost se tu ne konča: ko poslušamo Teresino prijateljico opisovati vonj kože temnopoltih, sta nezgrešljivo očitna rasizem in eksotizacija. Čeprav gre za neki občutek in skupek asociacij, ki jih povezuje s specifičnim vonjem, so te asociacije obenem prežete z rasističnimi predsodki. Tako ne le pogled ni povsem ločen od telesnosti tega, kar vidi, ampak tudi voh ni povsem osvobojen predsodkov, ki se jih je priučil. Pogled lahko tako izgubi abstraktno pomenljivost in vidi edinstveno telo pred sabo, obenem pa lahko vonj izgubi svojo singularnost in postane pomenljiv. Zanimivo je, da je ravno vonj pogost motiv pri Seidlu – če pomislimo na dezodorante in parfume, ki zakrivajo in olepšujejo vonj telesa, ter na zobne paste, ki zatohel zadah spremenijo v svež mentol, se zazdi, da vsi ti predmeti delujejo predvsem kot sredstvo za prekrivanje prvotnega telesnega vonja (in snovi, ki jih izloča). Telesni vonj je nekaj, kar skušamo znova in znova zakriti, a ga telo vseeno neumorno proizvaja, mimo naše volje ali nasproti njej. Telo je pri Seidlu torej prej objekt pogleda kot dotika, a ima kljub temu paradoksn vlogo, ker s tem sama telesnost telesa ne izgine, temveč je še poudarjena. Seidl vidi telo kot nekaj, kar neumorno proizvaja umazanijo in vse mogoče telesne produkte, a od njih ravno zato pogleda ne odvrne.

Pomen in učinek teles v Seidlovih filmih nam pomaga razumeti delo Catherine Wheatley, ki piše o Seidlu v kontekstu novega evropskega ekstremnega filma.³² Wheatley začne z idejo, da pri človeški smrti – izničenju človeškega telesa – filmska reprezentacija, ki jo zanimajo ekstremna stanja, trči ob mejo, ki je nikakor ne sme in ne more prekoračiti. Kot nadomestek za to se v nekaterih novih evropskih ekstremnih filmih pogosto srečamo s smrtjo živali. Živali vzbudijo pred kamero drugačne odzive kot ljudje: »*Žival je ujeta v nekem prostoru med naravnim in ustvarjenim.*«³³ Živali lahko v filmu »*nastopajo, lahko sledijo navodilom in izvajajo geste (pomislimo na Lassie ali na še boljši primer Bressonovega Balthazarja) /.../: ne morejo pa hliniti. Bolj natančno – ne morejo hliniti trpljenja.*«³⁴ Wheatley torej misli, da lahko hlini igralca kot tak, ne more pa hliniti njegovo telo, njegovo meso. To je za Seidla izrazito pomenljivo.³⁵

31 *Ibid.*, str. 123.

32 Wheatley, Catherine. 2011: »Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real«. V: Horeck, Tanya in Kendall, Tina, ur. *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburg: Edinburg University Press.

33 Wheatley 2011, str. 97.

34 *Ibid.*

35 Pri tem ne gre za to, da zanikamo kompleksne simbolne in vedenjske sisteme živalskih vrst. Ključno je to, da je žival v odnosu do režiserja v interakciji, ki je drugačna od interakcije, ki se zgodi med režiserjem in človeškim igralcem. Prav zato, ker so simbolni sistemi, v katerih

Brad Prager v tem kontekstu za paradigmatško označuje začetno sekvenco filma *Paradiž: ljubezen*. V njej se v tipičnem seidlovskem statičnem tableaux pojavi proti kameri obrnjena skupina otrok z Downovim sindromom: »Pri Downovem sindromu gre praviloma za nekaj, česar igralec ne bi mogel prepričljivo odigrati.«³⁶ Z izrazom, ki bi ga uporabila Wheatley – Downovega sindroma se ne da hliniti. In po drugi strani: gre za lastnost, ki jo ima človek tako v diegetskem kot v dejanskem svetu. Zdi se, da gre pri telesu kot pomenu, telesu kot sporočilu za nekaj ključnega za številne Seidlove filme. Lik je enak svojemu telesu – telo pa je tisto, kar prinaša iz dejanskega sveta. Tereso, protagonistko filma *Paradiž: Ljubezen*, zanimivo opiše Prager: v Kenijo potujejo »ženske s starajočimi se telesi«.³⁷ Starajoče se telo – to je ključna lastnost, ki jo opredeljuje kot filmski lik. Prav tako telo zaposluje Tereso v njenih pogovorih s prijateljicami: pogovarjajo se o svojih povešenih prsih in svoji debelosti, ob drugih priložnostih pa o temni koži domačinov, o tem, kako diši, itd. Telo je torej po eni strani tisto, kar ne hlini, obenem pa je tudi nosilec pripovednih zapletov: Teresa vse svoje ljubimce »učí«, kako se morajo dotikati njenih prsi. Ne tako kot živali, ampak nežno, pravi z očitno nezavednim rasizmom.³⁸

To vprašanje se dokončno zaostri v zaključnem prizoru filma, ko prijateljice Teresi za rojstni dan pripeljejo temnopoltega slačifanta – ki ima na penisu zavezano rožnato pentljico. Ko je moški gol, prijateljice tekmujejo, katera ga lahko prva vzburi do erekcije. V tem prizoru je lik slačifanta – in sam človek, ki ga igra – zveden izključno na svoj penis in na njegovo (ne)zmožnost erekcije. Rekli bi lahko, da gre v tem prizoru za srečanje žensk s starajočimi se telesi z moškim z mladim temnopoltim telesom in penisom. Podobno vprašanje se pojavlja ob prizorih v domu starejših v filmu *Import/Export*. Seidl je namreč snemal resnične nepokretne in dementne bolnike. Njihova vloga je bila tako sestavljena iz nepokretnosti in starosti – lastnosti, ki sta bili realni lastnosti njihovih teles.³⁹

delujejo živali, drugačni od človeških, je pogosto ravno njihovo telo tisto, s katerim v filmu nastopajo.

36 Prager 2020, str. 67. Poudarki avtorja.

37 *Ibid.*, str. 73.

38 Gre za motive, ki se pojavljajo v celotnem Seidlovem opusu: film *Paradiž: upanje* je tematsko osredotočen na tabor za pretežke otroke in mladostnike. Osnovna lastnost, ki definira tako nastopajoče v realnosti kot njihove like, je ravno njihova telesna teža. Podobno so ključna tema v filmu *Models* ponovno telesa – velikost prsi, velikost penisov, barva kože ipd. V obeh filmih nastopajo neprofesionalni igralci.

39 Zanimiva je zagata, v kateri se znajde opisovanje tovrstnih filmskih prizorov. Pripoved smo vajeni opisovati v sedanjiku, verjetno zato, ker kot pripoved v filmu zaživi vsakič, ko film znova pogledamo. Če pa govorimo o realnih gestah in telesih realnih ljudi, se zdi, da so te zavezane izključno tistemu trenutku, v katerem so se zgodile. Bi morali o filmskem telesu pri Seidlu torej govoriti v sedanjiku ali pretekliku? Morda je ravno v tem bistvo zanimive zagate, ki jo pred občinstvo postavi Seidl.

Tako paradokсно pomen v *pripovedi* ustvari nekaj, kar nujno izhaja iz dejanskosti *onkraj pripovedi*. Kot o filmu *Pasji dnevi* zapiše Justin Vicari: »Seidlova tema je meja človeškega – človek, postajajoč vse-telo, postajajoč žival.«⁴⁰

Liki v Seidlovih filmih so torej pogosto okarakterizirani predvsem s svojim telesom. Telo jih definira, in ravno zato se dokumentarni in igrani film pri Seidlu pokažeta za tako težko razločljiva: ker telesa ne hlinijo svoje nepokretnosti in demence; telesa ne hlinijo Downovega sindroma; telesa ne hlinijo špeha in celulita in visečih prsi; ne hlinijo ohlapnega penisa in temne kože.

Debata o »oblikovanju« teles tudi pri hollywoodskih igralcih pogosto prehaja iz diegetskega v dejansko. Ko je govora o igralcih, ki so se za vlogo izrazito zredili ali zanje shujšali, se razmislek pomika onkraj diegetskega sveta. V filmu *Izginjanje* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004) recimo protagonista ne gledamo povsem nevtralnno – gledamo ga kot grozljivo shujšanega Christiana Bala. Zdi se, da imamo ob tem opraviti predvsem z bizarno obliko slavljenja volje in predanosti vlogi: celo telo – telo, ki ga igralec neizbežno nosi s sabo in z njim živi v običajnem življenju –, celo to je pripravljen preoblikovati za svojo vlogo!

Seidlova telesa so precej drugačna od teles hollywoodskih igralcev, ki na nenavaden način utelešajo diskurz o ameriškem snu – o tem, kako je mogoče vse, če je le dovolj volje – tudi telo je gnetljivo. Seidlovi liki so v svoja telesa prej ujeti, vrženi, brez dejanske možnosti, da bi jih spremenili. Njihova telesa so neizbežna v tem, da ustvarjajo pomen onkraj tega, kar lahko igralci ustvarijo s svojo igro in s svojim vedanjem. Telo v Seidlovih filmih tako ni nekaj gibkega, kar se da prilagoditi glede na voljo in delo – ampak tudi telo deluje bolj arbusovsko. Tudi telo je tisto, kar se od igre razloči, kot se od intence loči učinek; igra ima v sebi intenco, a pod njo je vedno telo, telo kot učinek iz dejanskosti.

Seidlovi filmi torej temeljijo na precej nenavadni dialektiki telesa, pomena in pogleda. Lik se lahko izenači s svojim, ki je vedno vneseno iz dejanskosti. Telo je tisto, kar ne more hliniti, na njem ostaja nekaj nereduktibilno dejanskega. Posneto telo za gledalca filma deluje obratno kot za tistega, ki to telo je. Seidl teles ne obravnava s haptično vizualnostjo, ki bi jih pretvorila v teksture, ki jih gledalec »tipa z očmi«. Seidl strmi v telesa od daleč, a zato telesa niso nič manj dejanska.

40 Vicari, Justin. 2006: »Dog Days (Hundstage)«. *Film Quarterly*, let. 60, št. 1, str. 40.

Zaključek

Zdi se, da je dialektika pogleda, ki gleda, in pogleda, ki se dotika, v središču najnovejšega in doslej najbolj kontroverznega⁴¹ Seidlovega filma *Šparta* (Sparta, 2022). Georg, moški srednjih let, kupi na romunskem podeželju hišo, v kateri organizira šolo juda za otroke iz bližnje vasi. Georg se skozi film spopada s spolnim poželenjem, ki jo čuti do otrok – do otroških teles, ki so poleg teles v pripovedi obenem seveda tudi dejanska otroška telesa. V številnih prizorih Georg pozorno opazuje fotografije otrok v spodnjem perilu, ki jih je posnel. Pri tem so otroci tisti liki, ki nastopajo izključno s svojimi telesi. In prav ta otroškost telesa je tisto, kar Georga spolno privlači. Ker se zaveda, da je to poželenje nesprejemljivo, je omejen na fotografiranje teles, na njihovo vizualno beleženje in *optično* opazovanje. Paradoksen je trenutek, ko Georg poveča že tako bližnji posnetek hrbta enega izmed otrok. Njegova koža napolni ekran, Georg s pogledom drsi po koži, ki se je tako ne sme dejansko dotakniti. Seidlov film dobiva izrazito neprijeten značaj ravno s prisotnostjo dejanskega telesa, tistega, kar v fikcijo prihaja iz dejanskega nespremenjeno.

Figura pred kamero torej ne more biti povsem svobodna – ne more se pokazati tako, kot se poskuša. Namesto idealne podobe v misli gre njen učinek na opazovalca svojo pot, morda celo v obratno smer od zamišljene idealne podobe. V filmih Ulricha Seidla je pogosto telo tisto, ki ustvarja konflikt med samopodobo in podobo, ki pride do izraza navzven. Zato je lahko v svojem čistem materialnem smislu prav telo prehod med dokumentarnim in igranim filmom. Zaradi te vloge telesa lahko razumemo, zakaj Seidl nerad govori o distinkciji igrano – dokumentarno: kot pravi, gre v obeh primerih za določeno *oblikovanje*.⁴² Pogosto je to filmsko oblikovanje *telesa* – telesa, ki pa se ne more oblikovati samo niti v dokumentarnem niti v igranem filmu; in niti v čisti dejanskosti.

41 Članek v reviji *Der Spiegel* je zatrdil, da naj bi bili romunski otroci, ki so v filmu igrali, izpostavljeni goloti in nasilju na snemanju. Seidl je v izjavi, kjer te obtožbe zanika, zatrdil, da je bilo snemanje izvedeno z veliko pozornostjo na psihično in fizično počutje mladoletnih nastopajočih.

42 Mundhenke 2011, str. 118.

Literatura

- Erk, Corina. 2020: »Faction, Tableaus, Voyeurismus: Die Filme Ulrich Seidls – eine Werksichtung«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 2–19.
- Fried, Michael. 2008: *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, str. 208.
- Glaserapp, Jörg. 2020: »Die Welt der Mode ist nicht schön: Ulrich Seidls Models«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 36–47.
- Granatowska, Anna. 2014: »Between Documentary and Fiction: Authenticity and Voyeurism in the Cinema of Ulrich Seidl«. *Images*, let. 15, št. 24, str. 61–70.
- Hilpert, Stephan. 2012: »Mutual intrusions: Ulrich Seidl's Import/Export through Jean-Luc Nancy«. *Studies in European Cinema*, let. 9, št. 1, str. 53–67.
- Marks, Laura U. 2014: »Spomin dotika (odlomki)«. V: Baskar, Nil in Petek, Polon, ur. *Fenomenologija filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, str. 87–106.
- . 2002: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mundhenke, Florian. 2011: »Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl«. *Austrian Studies*, let. 19, str. 113–125.
- Naqvi, Fatima. 2020: »Zum Fremdschämen: Ulrich Seidls Filmgrammatik«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 48–64.
- Nichols, Bill. 2001: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Prager, Brad. 2019: »Trophy Hunter: Ulrich Seidl's Portraits and Safaris«. *New German Critique*, let. 46, št. 3.
- . 2020: »Real oder realistisch?: Inszenierung und Bildkomposition in Ulrich Seidls PARADIES: LIEBE«. V: Erk, Corina in Prager, Brad, ur. *FILM-KONZEPTE 59 – Ulrich Seidl*. München: edition text + kritik, str. 65–83.
- Sontag, Susan. 2005: *On Photography*. New York: Rosetta Books.
- Trotter, David. 2008: »Lynne Ramsay's *Ratcatcher*: Towards a Theory of Haptic Narrative«. *Paragraph*, let. 31, št. 2, str. 138–158.
- Vicari, Justin. 2006: »Dog Days (Hundstage)«. *Film Quarterly*, let. 60, št. 1, str. 40–45.
- Wheatley, Catherine. 2011: »Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real«. V: Horeck, Tanya in Kendall, Tina, ur. *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.