

FILMSKI KONCEPTI V VZGOJNO-IZOBRAŽEVALNEM PROCESU

Andrej Šprah

Kinoteka, Ljubljana

Uvod: »vzgoja pogleda«

Soočanje z nezavidljivo situacijo perečega pomanjkanja obravnave filmske umetnosti v slovenskem vzgojno-izobraževalnem procesu nas vselej postavlja pred vrsto zagat, ki le redko pripeljejo do zadovoljivih rešitev. Nerazumljivost odsotnosti filma v šolah, na katero na vseh ravneh zaman opozarjajo že vrsto let, je še toliko večja zaradi dejstva, da v konkretnosti filmska vzgoja vsekakor obstaja, vendar pa poteka daleč od šolskih klopi. Ena ključnih žrtev takšnega manka je splošna izobrazba kot tisti segment védenja, ki zajame najširši spekter populacije in prispeva k njeni »filmski pismenosti«, če se zatečemo k zelo pogojni opredelitvi. Splošna izobrazba v tistem smislu, ki naj bi danes predstavljal izjemno pomembno »aktivnost«:

»... družbeno nujni del splošne izobrazbe danes morda bolj kot prej postaja izobraževanje za svobodo duha. Vendar tega ne gre dojeti kot še eno kompetenco, ki je dodana nizu drugih. Svobode duha ni brez sposobnosti za konkretno in vselej že umeščeno samoizpraševanje, s katerim si res prisvojimo svoj jaz, in za hkratno raziskovanje tradicije, v katero smo vpeti« (Šimenc, 2007: 21).

Sama predpostavka »filmske pismenosti« nas seveda neizbežno pahne na negotovo nikogaršnje ozemlje med pojmovanjem filma kot specifične »govorice« z značilnimi gramatičnimi določili na eni strani in na drugi predpostavko, da so gledalci samoumevno sposobni »sprocesirati« informacijsko razmerje slikovnih aspektov reprezentacije dogodkov in objektov brez kakršne koli ustrezne izobrazbe. Izhod iz zagate se ponuja v hipotezi, da je zaradi sodobne vseprisotnosti avdiovizualnih vsebin šola prisiljena priti do »soočanja z zunajšolsko realnostjo«, določeno z

vsenavzočnostjo avdiovizualnega, zaradi česar so tudi učenci vedno bolj »akulturirani v družbeni kontekst, ki je tako rekoč eno s svojimi avdiovizualnimi reprezentacijami« (Štrajn, 2002: 31). S tem zavezujoče dileme, kako vzgajati in obenem »razvijati kritično moč razsojanja«, ki so izpostavljene v programskih usmeritvah pričujočega raziskovalnega polja, dobijo še posebej intrigantno reflektivno območje »*vzgoje pogleda*« (Štrajn), ki se širi daleč onstran zgolj kurikularnih koordinat. V njih namreč ne odzvanja samo vprašanje strategij in sistematik p(r)oučevanja filma znotraj vzgojno-izobraževalnega procesa, marveč tudi vprašanje odpiranja prostora svobodnega raziskovanja.

Ena izmed pomembnih specifičnosti narave razmerja med filmom in učenci tako predstavlja dejstvo, da so učenci ob vstopu v šolo

»... že gledalci filmov (televizije itd.), in v nasprotju z npr. branjem in računanjem jih šola ne more 'šele naučiti' gledati filmov. Kar šola lahko počne, zadeva območje reflektivnosti. Gre za to, da pravi objekt njene pedagoške dejavnosti ni toliko predvsem razlaga in pojasnjevanje tistega, 'kar vidimo', ampak je njen objekt sam pogled, kar je oznaka subjektivne dejavnosti z vsebovanimi učinki delovanja nezavednega in zavednega« (Štrajn, 2002: 31).

Prav izhodišče tovrstne »*vzgoje pogleda*«, ki ne predpostavlja fiksiranosti v zamejevanje z določili specifičnih normativnih kontrol, nas usmerja v prepričanje o dobrodošli odprtosti, v katero se vselej lahko umeščajo aspekti značilnega filmskega »mnogogledja«. Čeprav pogleda ni mogoče »neposredno ujeti v verbalno razlago« (Štrajn), pa si je treba prizadevati za njegovo edukacijo z izjemno pozornostjo predvsem zaradi občutljivosti problematike, ki zadeva pogled, videnja, vizije, perspektive, gledišča ..., in vseh vrst »radovidnosti«, ki so vselej socio-kulturno pogojevane. Zato se je treba vseskozi zavedati dejstva, da vzgoja nikoli ne poteka v vakuumu, brez referenčnega spektra z družbeno-kulturnim kontekstom tako edukacijskega procesa kakor samega subjekta p(r)oučevanja. V jedro problematike tako postavljamo zavest, da naj bi sama družbena nujnost izobraževanja usmerjala k vzpostavljanjem pogojev »svobode duha«, s katero se je mogoče povzpeti nad prevladujoče modele uveljavljenih pedagoških konceptov. Predvsem tistih, ki si prizadevajo za »določitev mesta ciljne osebnosti v družbenem kontekstu« (Štrajn). Tako je tudi vzgoja pogleda svoji podvrženosti načelom demokratizacije, v kateri prihajajo do izraza vprašanja drug(ačn)osti, ki so še posebej pomembna v skup(i)n(sk)osti, kar pedagoški proces vselej je:

»Kolektivni okvir, ki ga zagotavlja šola, to prakso omogoča v formi, ki se lahko kar najbolj približa razumevanju 'pogleda drugega', kar pomeni, da bi se šola prav prek filmske vzgoje približala temu, da bi opravila s problemom 'razsrediščenega subjekta'« (Štrajn, 2002: 31).

Dejstvo je, da je pogled neizmerno dojemljiv za »vizualno kontaminacijo« (spomnimo se samo antologijskih prizorov analiziranja pogleda iz dokumentarca *Češke sanje* (2005)¹), zato sta izjemno pomembni njegova zaščita in »očiščevanje« – seveda ne v smislu pravilnih in napačnih videnj, marveč v pomenu vzpostavitve pogojev za možnosti »neodvisnega« gledalskega sodelovanja v filmskem dejanju. Pri tem imamo v mislih predvsem dejstvo, da določena stopnja vizualne (nasploh) in (specifično) filmske izobrazbe gledalcu omogoča razumeti širši družbeni pomen podob in je tako tudi »manj dovzeten za njihov vpliv« (Messaris). Končni cilj izmikanja vplivom je seveda možnost svobodnega pogleda. V smislu postulata, da če hočemo ljudje resnično videti, potem mora biti naš pogled svoboden. Takšna »vzgoja pogleda« bi potem pogojno lahko dobila status svojstvenega osvobajanja – osvobajanja pred klišeji in vsakršnimi samoumevnimi, vnaprej predpostavljenimi povezavami, s katerimi so vseskozi zatrpana obzorja naših videnj.

V sklopu samega območja refleksije pa seveda prihaja na dan vsa kompleksnost na eni strani filmskega dela kot »sinteze vseh umetnosti« – v smislu, da zajema označevalce večine drugih umetnosti, ko nam lahko pokaže slike, predvaja glasbo, pripoveduje zgodbo in da videti svoje fotografsko bistvo ... – in na drugi strani vprašanje filmske recepcije, ki je vselej ujeta v več kot zgolj dvosmerno razmerje med dogajanjem na filmskem platnu in (pasivnim) gledalcem v temi kinodvorane. Tukaj nimamo v mislih samo razvpite Godardove maksime o »obujanju« mrtvih podob na platnu, ki jim življenje vdihne šele gledalčev pogled, marveč predvsem nič manj znamenito predpostavko »treh pogledov« Laure Mulvey.

»Obstajajo trije različni pogledi, povezani s filmom: pogled kamere, ki snema profilmski dogodek; pogled občinstva, ki gleda končni produkt; in pogled med osebami znotraj iluzije na ekranu. Konvencije pripovednega filma zanikajo prva dva in ju podrejata tretjemu, pri čemer je zavestni cilj vedno izločiti vsiljivo prisotnost kamere in preprečiti v občinstvu distanco vzbujajoče zavedanje« (Mulvey, 2001: 288).

Intencionalnost, kateri najpogosteje podlegajo določila konvencionalne mainstreamovske filmske pripovedi, še vedno prevladujočega modela takšne narativne konstrukcije, ki skuša (najpogosteje uspešno) zanikati prva dva pogleda in ju »podrediti tretjemu« (Mulvey). Končni

- zavestni - cilj tovrstnih prijemov je dezangažiranost gledalca, ki tako postaja predvsem potrošnik, s katerim je mogoče poljubno manipulirati; kar pa seveda ne bi bilo mogoče brez njegovega pristajanja na takšno »ugodje pogleda«. ² S tem principom, ki temelji na t. i. »nevidni montaži«, je predvsem onemogočena možnost aktivnega »analitičnega« gledanja, saj sta v sami strukturi predpostavljena celovitost (pripovedi) in sklenjenost (sveta). ³ Gre za v polju filmskega (še vedno) prevladujoče idioime »uveljavljenih pogledov«, s katerimi se utrjujejo okviri konsenza, proti katerim je treba nastopati s stališča demokratizacije v odpiranju možnosti njihovega prestopanja, ki pa - v šolskih okvirih - nikakor ne predpostavlja odsotnosti vsakršnega učiteljskega angažmaja in seveda z njim povezane odgovornosti.

V tem kontekstu je očitno, da tako Štrajnov postulat »vzgoje pogleda« - v specifično filmsko-izobraževalnih razmerjih - kot tudi Šimenčeva zahteva po »izobraževanju za svobodo duha« - v splošnejšem kontekstu vprašanje »vzgoje za demokracijo« - stopata v dejavni dvogovor z razpravami, ki obravnavajo doumevanja vzgoje v občutljivih območjih razmerja med kritičnim mišljenjem in kritičnim delovanjem. To pa so debate, kakršne so se, denimo, razplamtele v ZDA po tragičnem 11. septembru 2001 in se med drugim zaostriale tudi ob vprašanih statusa gibljivih podob ob preučevanju travmatičnih dogodkov (ne samo 11. 9.). Gre za vrsto perečih dilem, ki jih izborno ponazarja Henry A. Giroux, ko izpostavi potrebo nujne »etične in politične odgovornosti« vseh udeležencev demokratičnega vzgojno-izobraževalnega procesa, ki se ne zaustavi zgolj pri razvijanju sposobnosti »kritičnega mišljenja«.

»Moja hipoteza je, da pedagogika kritičnega razumevanja ni zadosti. Pedagoški pogoji za kritično delovanje zahtevajo, da študentov za demokracijo ni mogoče vzgajati zgolj z razvijanjem njihove sposobnosti kritičnega mišljenja, temveč tudi s pripravljenostjo, da z dejavno soudeležbo v procesih upravljanja in spoprijemom s pomembnimi družbenimi problemi prevzamejo javno odgovornost« (Giroux, 2004: 124). ⁴

Prevzemanje javne odgovornosti namreč na tem mestu beremo sinonimno s Štrajnovim imperativom »odpiranja družbenega prostora za samoidentifikacijo subjekta«, ki jo avtor predpostavlja kot privilegirano dejavnost »vzgoje pogleda«. Razlika med kritičnim mišljenjem in kritičnim delovanjem je v Štrajnovi intervenciji razvidna v zanikanju izhodišča »finalističnega koncepta« filmske vzgoje, ki pripelje do njegove kategorične zavrnitve:

»Različne zamisli o vzgajanju 'kritičnih osebnosti', ki naj bi jim končno obliko dala prav medijska vzgoja (z vsebovano filmsko vzgojo), zamisli o 'izboljševanju okusa' učencev itd. v svoji vrednostno pozitivni drži razkrivajo zamisel o indoktrinaciji« (Štrajn, 2002: 32).

Indoktrinacija tukaj pomeni popolno nasprotje samostojnega mišljenja, s katerim se identificira ideal »vzgoje za demokracijo«, kakor ga – v predpostavki pedagoškega procesa kot tistega, ki bo študente opremil z vednostjo in veščinami, potrebnimi za »vero, da je dejanska demokracija resnično mogoča in vredna prevzemanja odgovornosti boja zanjo« – izpostavlja Giroux.⁵ Potemtakem je motivacija tovrstnega raziskovanja lahko umeščanje v tisto pozicijo, ki nikakor ne zanika legitimnosti »razmerja med vednostjo in angažmajem«, v katerem se predpostavlja razvijanje sposobnosti refleksije. Ta predstavlja v primeru filmske vzgoje še posebej občutljivo vprašanje, zlasti ob dejstvu, da imamo pri filmski teoriji opraviti s procesom »aplikacije njenih uvidov za pedagoško interakcijo, ki šele v predpostavljenem učinku proizvede refleksivnost pogleda« (Štrajn).

Novi realizem

V izhodišču osredotočenja na neposredni predmet naše obravnave znotraj rabe filmskih konceptov v vzgojno-izobraževalnem procesu je treba poudariti, da nikakor nimamo namena filma »izrablјati« kot sredstvo za doseganje določenega cilja. Naš namen je, nasprotno, izbrano konceptualnost obravnavati kot kraj dogajanja, kjer je mogoče zaznavati tako delovanje kakor do določene mere tudi že (samo)premišljevanje izpostavljene pojmovnosti. Iz povedanega je namreč razvidno, da je prav zaradi delikatnosti »območja pogleda« potrebna še toliko večja previdnost pri »konceptualnosti« pristopov k njegovi vzgoji. In zato je smiselno opozoriti na vrsto izhodišč, ki bi lahko prispevala dobrodošlo strateško osnovo za konkretizacijo razmišljanj v neposrednosti tematike, ki se nahaja v interesnem žarišču pričujočega premišljevanja: povezave človeka in sveta. Tako bi bilo mogoče izpostaviti vsaj nekatere ključne parametre filmskih reprezentacij samega razmerja oziroma tudi njegove ne-možnosti. Izhajamo namreč iz predpostavke, da se vrsta problemov, ki jih obravnava filmska umetnost, izkazuje za univerzalne dileme človeškega življenja (tudi kadar so na videz povsem parcialnega značaja). To pa so območja, ki so tako ali drugače povezana z vprašanji teoretskih intervencij, s pomočjo katerih posamezne pojmovne sklope in vprašanje njihovega družbenega učinkovanja lahko šele dejavno inkorporiramo v vzgojno-izobraževalni proces.

»Glede na to, da se v šolski kurikulum na vseh področjih vednosti in znanj vedno 'prevede' teorija, je jasno, da za oblikovanje filmske vzgoje kot šolskega predmeta ni dovolj samo obstoj filma, kinematografa, filmske industrije, televizije itd., dokler tega obstoja, delovanja in učinkovanja reflektivno ne zajame vsaj minimalna teorija« (Štrajn, 2002: 31).

Ključnega pomena je potemtakem dejstvo, da se v jedru metodologije vzgoje, ki se ukvarja (tudi) s sedmo umetnostjo, soočamo z »analizami pojmov in konceptov, teorij in specifičnih tipov diskurzov edukacijskih ved«. Zato se tudi v pričujočem izvajanju osredotočamo na poskus reflektiranja enega izmed konceptualnih izhodišč, ki se zaradi svoje univerzalnosti dozdeva izjemnega pomena za razumevanje filma nasploh. V mislih imamo, kot rečeno, vprašanje razmerja med človekom in svetom oziroma problem artikulacije tako njune povezanosti kakor razcepljenosti v filmski reprezentaciji. In sicer v tisti njeni specifični perspektivi, ki si prizadeva za čim večjo »verodostojnost« podajanja življenja »takšnega, kakršno je«. Dejstvo je namreč, da se je pričujoče razmerje oziroma njegova reprezentacija v filmskem historiatu vselej znašlo v precepu takrat, kadar je prihajalo do ustvarjalnih prevratov, s katerimi so si nove – revolucionarne – avantgardne ali vsaj odporniške pobude prizadevale za preseganje ustaljenih konvencij:

»Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma. In prav vsakič ta nova forma oznanja zajetje življenja takšnega, kakršno je: italijanski neorealizem, francoski novi val, novi nemški film, newyorški neodvisni film, vzhodnoevropska osemdeseta, danska devetdeseta. In seveda avtorji – kaj avtorji, 'politika avtorjev': Rossellini, Godard, Fassbinder, Cassavetes, Kieslowski, von Trier ...« (Pelko, 2006: 61).

V zgodovinski cikličnosti izpostavljanja prevratniških strategij pa je (bilo) ob najavljanju novega odločnemu preizpraševanju vselej podvrženo tudi vprašanje samega estetskega sloga, ki naj bi bil najprimernejši za njihovo realizacijo. Govorimo seveda o realizmu – kar pa ne nazadnje ni zgolj filmska specifičnost, saj nas zgodovina umetnosti pogosto sooči s predpostavko, da je velik del revolucij v umetnosti zaznamoval »povratak k realizmu« – ki v sebi odraža svojo izrazito pojmovno ambivalentnost, če ne celo polivalentnost. Vendar pa je pojmovnost, ki si jo na tem mestu jemljemo za izhodišče, tako realizem nasploh, še posebej pa ena njegovih najaktualnejših variacij, ki se je, če bi se zgledovali po gornjem Pelkovem izvajanju, pojavila kot (zgodovinsko) zadnji impulz med najnovejšimi, z

zaobseganjem dejanskosti življenja najtesneje povezanimi filmskimi oblikami. V mislih imamo fenomen *novoga realizma*, o katerem se je začelo razpravljati nekje v sredini devetdesetih let 20. stoletja.

Novi realizem je pojem, ki ga povzemamo pri enem od izvirov⁶ – na »praktični« ravni pri cineastih, ki so s svojimi deli odgovorni za proces t. i. »družbene prenove« francoskega filma devetdesetih let, na primer Agnes Varda, Bertrand Tavernier, Matthieu Kassovitz, Claire Denis, Laetitia Masson, Hervé le Roux, Pascale Ferran, Malik Chibane, Pierre Jolivet, Arnaud Desplechin, Kerim Dridi, Bruno Dumont, Eric Zonca, Laurent Cantet, Robert Guédiguian, Luc in Jean-Pierre Dardenne ..., na teoretski ravni pa v francoski filmski misli, ki je pojem problematizirala znotraj širšega konteksta novega »angažiranega« oziroma »političnega« filma v razpravah avtorjev, kot so Jean-Pierre Jeancolas, Franck Garbaz, Emmanuel Burdeau, Jacques Rancière, Serge Toubiana idr. Celotni sklop »prenovitvenega« filma naj bi tako poleg *novoga realizma* zajemal še vprašanje *filma obrobja* (cinema de banlieue) in problematiko t. i. *brezpravnih* (sans-papiers), ki je ob koncu devetdesetih na barikadah javnih protestov združila velik del francoskih režiserjev in filmskih delavcev domala vseh generacij.⁷ K mednarodni uveljavitvi teorema pa je ob angažmaju domačih cinefilskih imen pomemben delež prispeval tudi del francoskemu filmu naklonjene »zahodne« teoretske javnosti, med njimi avtorji, ki so pod uredniško taktirko Phila Powrieja združili svoje poglede na sodobni francoski film v zborniku *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*.

Powrie v uvodnem eseju »Heritage, History and 'New Realism'« obravnava problematiko *novoga realizma* na osnovi teoretskih intervencij Francka Garbaza in Jean-Pierra Jenacolasa v *Positifu* št. 434 in 442 leta 1997, kjer oba razmišljata o »tričlenski« sestavi teorema:

»Jeancolas, na osnovi Guédiguianove 'militantnosti bližine' (militantisme de proximité; sam ga prevajam kot 'javna politika'), imenuje ta novi realizem 'realnost bližine' (un réel du proximité), sama 'bližina' pa se izraža skozi dvojnost; prisotna je tako v dokumentarnem stilu observacije kakor v samih objektih režiserskih obravnav – ljudi njihovih let, v mnogočem sorodnih z njimi samimi. Intelektualci in brezposelni ..., študenti, igralci in skrb zbujaajoči klošarji v metroju. Vse to pa navaja, meni Jeancolas, na tretji element 'bližine', na zblizanje z občutkom za socialne spremembe v razpršeni družbi« (Powrie, 1999: 15).

Naslednji triadni model v Garbazovi razdelavi pa govori o treh tipih realizma. Prvega predstavljajo *filmi konstante*, drugega *alarmantni filmi* oziroma *filmi, ki opozarjajo na nevarnost*, tretjega pa *filmi solidarnosti*. *Filmi konstante* obravnavajo stvari takšne, kot so – ugotavljajo stanje stvari.

Njihov pristop k izbranim tematikam je neposreden, strog, skoraj etnografski. *Alarmantni filmi* so izraziteje politično angažirani in s svojim izpostavljanjem anomalij družbe opozarjajo na njene nevralgične točke, medtem ko *filmi solidarnosti* z nič manjšo zavzetostjo prispevajo svoj pogled na že »odprte rane« v socialnem tkivu sodobnosti. Kljub določenim terminološkim in morebiti tudi idejnim razlikam pa obe triadi družbi predvsem tisto, kar naj bi bilo po mnenju Jean-Michela Frodona skupna – čeprav morda manj intenzivna kot v sedemdesetih letih, v »starih dobrih časih« *političnega filma* »s sporočilom« – značilnost mlajše generacije francoskih filmarjev: očitni socialni angažma v tistih filmih, ki »gredo v korak« s svojo družbeno realnostjo, pa čeprav se pogosto znajdejo v nehvaležni vmesni poziciji med »... etnografsko nepristranskostjo in dramatsko sočutnostjo« (Powrie, 1999: 16). Ne glede na dejstvo, da pri nekaterih starejših filmskih raziskovalcih obravnave sodobnih tokov angažiranega filma mestoma privreva na dan nostalgija po zlati dobi *političnega filma*, je treba upoštevati predvsem specifičnost družbeno-političnih kontekstov, ki se je zaradi razpršenosti in raznorodnosti avtorske geneze posameznih ustvarjalcev v devetdesetih izkazala za občutno bolj heterogeno kot v sedemdesetih.⁸ Logična posledica je dejanska raznovrstnost v načinih angažiranosti – kar sugerirajo tudi obravnavane triade – ki pa temeljno enotnost vendarle združujejo pod skupnim imenovalcem lastnosti, izborna opredeljene v metafori režiserja Karima Dridija:

»... v naših filmih mora biti razvidno politično, socialno in humanistično stališče. To je namreč način boja, ki sem si ga izbral; brez neobhodne militantnosti hočem snemati filme s sporočilom. Filme skušam ustvarjati kot protitelesca, s katerimi se borimo proti virusom« (Powrie, 1999: 17).

Kategorija družbenega angažmaja je torej ključna predpostavka, ki jo ves čas srečujemo ob opredelitvah pojma filmski *novi realizem*. Ob vseh pomembnih osredotočanjih na makro in mikro ravni perečih družbenih aspektov pa je v teh zavzemanjih – skupaj s poglobitno misijo »ozaveščanja« – očitno izpričano tudi dejstvo širše zaznavnega fenomena »vračanja (k) realnosti«, ki je zaznamovalo razsežen spekter umetnostnih iskanj ob tradicionalni *fin de siècle*ski heterogenosti ustvarjalnih pristopov. Tako ne preseneča dejstvo, da se je ob razpravljanju o *novem realizmu* znova dodobra razplamtelo vprašanje realizma kot filmskega sloga, saj so se tudi v njegovi »inkarnaciji« na prelomu kinematografskega stoletja skozi novo presvetljava spet zaostriale dileme, ki segajo mnogo širše od konteksta socialnega aktivizma in so skozi celotno zgodovino sedme umetnosti v fenomenu realizma razkrivale enega najbolj zapletenih in problematič-

nih, hkrati pa izrazito trdovratnih filmskih konceptov.⁹ V mislih imamo predpostavko, da je (bil) film zaradi svojega »analoškega značaja«, torej podobnosti tistemu, kar kaže, zaradi »evidenčnega statusa« in izvorne povezanosti z neposrednostjo realnosti oziroma zaradi sposobnosti reproduciranja »vizualnih podrobnosti« življenja in sveta, ki zajema tako njuno prostorsko kot časovno komponento – gibanje in trajanje – po letu 1927, pa tudi njun zvočni ambient, zgodovinsko pogosto obravnavan kot eden najprikladnejših medijev reprezentacije realnosti. V sklopu celotne sfere umetnosti, kjer realizem predstavlja dominantno obliko reprezentacije v evro-ameriški kulturi, je (bila) tako filmu samoumevno zagotovljena prednostna pozicija med množičnimi mediji, ki jim je (bil) zaradi izrazitega interesa kapitala namenjen skokovit razvoj. Hkrati pa je prav pojav vztrajnega vračanja realističnih pobud v prelomnih trenutkih kinematografske zgodovine, in z njimi pogojevanega prevrednotenja fenomena filmskega realizma, katalizator predpostavke, da le-ta nikakor ne more biti edin(stven) i, homogeni, enoznačni način reprezentacije, temveč da gre za izrazito heterogeno estetsko kategorijo, ki v svojih posameznih strategijah vzpostavlja specifično razmerje z realnostjo – predmetom njegove konkretne obravnave. Tako je ob dejstvu, da se realizem najpogosteje izpostavlja kot način reprezentacije realnosti, ki je podvržen principu »zdravega razuma« in v službi dominantnih ideologij, vselej treba upoštevati argumente, ki ga, nasprotno, obravnavajo kot družbeno progresivno ter prevladujočim idejam in vrednotam opozicijsko ustvarjalno prakso.¹⁰

V takšni večplastnosti je še posebej značilno vprašanje materialnih filmskih izraznih sredstev – podobe in zvoka, ki sta predmet nenehnih modifikacij v stopnjevanju tehnološkega napredka:

»Realizem se je vedno zdel dobiček realnosti – v odnosu do predhodnih načinov reprezentacije. Ker se zaradi tehnoloških inovacij ta dobiček nenehno prenavlja, je prav takšna nedokončnost tudi v dejstvu, da realnosti ne bo moč nikdar doseči.« (Aumont, et. al., 1992: 109).

Pričujoča podmena predstavlja pravšnje iztočnico za nujno dopolnilo, da je vprašanje realizma samo eno izmed tematskih določil znotraj razsežnega razmerja med filmom in realnostjo, ki je v širšem kontekstu vselej uravnavano na podlagi soodnosnosti človeka in sveta. Živa priča slednjega je zagotovo neposredni kontekst dogajanj na teritoriju kinematografije v devetdesetih, najznačilneje opredeljenih s širšimi tendencami »novega svetovnega filma« (Škafar), ki se v veliki meri posvečajo vnovičnemu vzpostavljanju izgubljene vezi med človekom in svetom; vezi, ki je, po prepričanju dela sodobne filmske misli, na čelu z Gillesom Deleuzom,

s svojim pretrganjem zaznamovala enega ključnih prelomov v razvojnem procesu modernega filma.

Na svetovnem filmskem zemljevidu je tako mogoče zaznati vrsto žarišč, kjer poteka dejavna reafirmacija vprašanja razmerja človeka in sveta. Ob že omenjenih evro-ameriških lokacijah – predvsem na območjih neodvisne produkcije – je treba informativno omeniti vrsto (gibanjsko tesneje ali ohlapneje določenih) pobud na vseh meridianih sveta, od novega iranskega filma, *tajvanskega novega filma*, nekatere hongkonške ustvarjalce in večji del predstavnikov *šeste generacije* režiserjev s celinske Kitajske, tu in tam predstavnika ali predstavnico Japonske oziroma Vietnama, *novi argentinski film* ter seveda danski film na čelu z Larsom von Trierjem in *Dogmo 95*. Čeprav pogled na geostrateški zemljevid razporeditve sil v tem novem kinu kaže izrazito prevzemanje ustvarjalnih pobud s strani cineastov, ki ne izvirajo iz evro-ameriške naveze – slednja je, družno z nekaterimi izjemnimi posamezniki z »Vzhoda«, zgodovinsko predstavljala vztrajno in kontinuirano gonilno silo filmske inventivnosti in inovativnosti – pa bi težko rekli, da takšna »prerazporeditev sil« predstavljala korak nazaj, v predmoderno stanje, ki bi ga pogojevala filmska »nepopolnost« kinematografij tako imenovanega »tretjega sveta«. ¹¹ Nasprotno, lahko bi predpostavili, da gre za prenovo filma na podlagi določenih posebnosti, ki skozi svojo specifičnost razkrivajo tiste segmente najbolj propulzivne med avdiovizualnimi umetnostmi, ki so bili v njej vseskozi navzoči, vendar pa so ostajali globoko v senci prevladujočih tendenc, tako da so šele skozi njihovo razslojevanje ter izčrpanost dobili možnost polne artikulacije.

Seveda je treba poudariti, da je izpostavljeni vidik zgolj eden izmed dveh bistvenih momentov, ki sta v devetdesetih zaznamovala (u)smer(itev) razvoja svetovnih kinematografij. Kajti na drugi strani – gledano s perspektive »Zahoda« pa bržkone prej na prvi – je v prednostni poziciji predvsem fenomen hiperrealnosti, ki se stopnjuje skozi izrazito ekspanzivnost novih tehnologij in obljube skorajšnje popolne podvrženosti »analogne« kinematografske podobe vrtincem tokov virtualnosti. Pri tem ne gre samo za vprašanje tehnološke inovativnosti, saj so digitalne aparature že lep čas sestavni operativni dejavnik tudi velikega števila tistih cineastov, ki še vedno prisegajo na filmska razmerja v konvencionalnem pojmovanju realnosti, temveč za bistveno bolj odločilen problem prerazporejanja težišč moči na osnovi tendence po totalni globalizaciji in razvrednotenju filma na raven instantnega, svoji spremljevalni, izrazito potrošniško naravnani infrastrukturi ekvivalentnega konzumnega artikla. V tem procesu se znotraj mainstreamovske produkcije nove tehnologije – paradoksalno – upo-

rabljajo predvsem za dosego stopnje »čim večje realističnosti« podob, ki so še vedno strukturirane po načelih *klasičnega pripovednega filma*. Vsekakor obstajajo tudi izjeme, ki se z raziskavami možnosti tehnoloških radikalizacij zavzemajo za stopnjevanje kreativnih potencialov filma, ne pa za večanje njegove komunikativnosti. Vendar pa se dejanska inovativnost na polju vizualnih tehnologij – prav tako paradoksalno? – iz kinodvoran vse pogosteje seli v umetnostne galerije. Prav premik težišča filmske inventivnosti od tradicionalnih »centrov moči« na filmsko »periferijo« na eni strani, na drugi pa dejstvo, da se »tehnološka avantgarda« na polju vizualnih raziskav s svojimi projekti iz kina množično seli na računalniške spletne strani in pa na območja, kjer se nove vrste tehnološko generiranih podob preizkušajo v vlogi razstavnih artefaktov, priča tako o zaostrovanju krize kakor o stopnjevanju prenovitvenih tendenc »analognega načina (re)prezentacije«, ki še vedno obvladuje večino filmske produkcije. Obenem pa navaja na misel, da ima vztrajanje pri predpostavki »vračanja realnosti« bistveno globlji pomen, kot je zgolj revitalizacija določenih kreativnih konceptov.

Gilles Deleuze o razmerju človeka in sveta

Z odločnimi težnjami po re-kreiranju se tako soočamo, kadar govorimo o avtorskih imenih, gibanjih ali nacionalnih grupacijah, ki so s pomočjo imperativa zajetja življenja v njegovi dejanskosti, kljub izraziti heterogenosti v svojih ustvarjalnih principih, zaslužni za specifično obliko upora proti globalizaciji in banalizaciji informacij – tako v »formah avdiovizualnega« kot v »strukturiranju vsakdanjosti« (Rodowick) – ki temelji na načelu obnove izgubljene vere v svet. To pa je predpostavka, ki jo Gilles Deleuze obravnava kot bistveni potencial moderne kinematografije – ko bo sposobna preseči svojo lastno slábsto.¹²

»Dejstvo modernosti je, da v ta svet ne verjamemo več. Ne verjamemo več niti v tisto, kar se nam dogaja, kot da bi nas ljubezen, smrt, zadevala le še napol. Nismo mi tisti, ki ustvarjamo kinematografijo; svet je ta, ki je videti kakor slab film. Godard je o Nenavadni tolpi dejal: 'To so ljudje, ki so resnični, svet pa je dejanska odpadniška skupina. Svet je tisti, ki sam zase producira filme. Svet je tisti, ki ni več sinhron; oni imajo prav, oni so resnični in predstavljajo življenje. Oni živijo preprosto zgodbo; svet okoli njih je tisti, ki živi slab scenarij.' Vez med človekom in svetom je pretrgana. V prihodnje mora postati prav ta vez predmet vere: to je nemogoče, ki se lahko obnovi edino znotraj verovanja. Vera se ne naslavlja več na drugačen ali preoblikovan svet. Človek je v svetu, kakor da bi bil v čisti optični in zvočni situaciji. Odpor do vsega, česar je bil človek oropan, je mogoče nadomestiti zgolj z verovanjem. Edino vera v

svet lahko človeka ponovno poveže s tistim, kar vidi in sliši. Ne zgolj svet, temveč vera v ta svet, ki je naša edina vez, je tisto, kar mora film snemati. Pogosto so se spraševali o naravi filmske iluzije. Povrniti vero v svet – takšna je moč modernega filma (ko ne bo več slab)« (Deleuze, 1989: 171–72).

Deleuzova klasifikacija modernega filma je zasnovana na konceptu *podobe-časa*, ki se je vzpostavil skozi krizo klasičnega filma, filma *podobe-gibanja* oziroma njene najrepreszentativnejše oblike *podobe-akcije*; krizo, ki je zajela svet po kataklizmi druge svetovne vojne in se razmahnila v univerzalno socio-kulturno sfero.¹³ Seveda gre pri tematizaciji koncepta *podobe-časa* za izrazito kompleksno problematiko; dotaknili se je bomo zgolj v segmentu razmerja filma in misli, ki ga sam Deleuze postavlja na ključno mesto vprašanja «filmske duše» ob obravnavi ustvarjalne izčrpanosti *podobe-akcije*, ko poudarja, da je bila:

»... kriza, ki je pretresla podobo-akcijo, odvisna od številnih vzrokov, ki so se polno izkazali šele po vojni in od katerih so bili eni družbeni, ekonomski, politični in moralni, drugi pa bolj notranji sami umetnosti, še zlasti literaturi in filmu. Našteli jih bomo kar počez: vojna in njene posledice, opotekanje 'ameriškega sna' v vseh njegovih vidikih, nova zavest o manjšinah, vzpon inflacije podob hkrati v zunanjem svetu in glavah ljudi, vpliv literarnih eksperimentiranj z novimi modusi pripovedi na film, kriza Hollywooda in nekdanjih žanrov ... Seveda se še naprej delajo filmi SAS' in ASA': največji komercialni uspehi gredo vedno po tej poti, vendar ne več tudi duša filma. Filmska duša zahteva vse več in več misli, čeprav misel začenja razkrajati sistem akcij, percepcij in afekcij, iz katerega se je dotlej film hranil« (Deleuze, 1989: 265).¹⁴

Razcep, kot ga obravnava Deleuze, je torej nastopil po vojni in se na evropskem filmskem teritoriju uresničil z italijanskim *neorealizmom* okrog leta 1948, nadaljeval s francoskim *novim valom* okoli leta 1958 in *mladim* oziroma *novim nemškim filmom* okoli leta 1968, v Združenih državah Amerike pa je potekal skozi avtorske dosežke zunajhollywoodske produkcije vse do konca sedemdesetih let. Najznačilneje ga je opredeljevala izguba orientacije človeka v situaciji, na katero ni znal več »reagirati«, in v prostorih, ki jih ni znal več »opisati«. V vojnih grozodejstvih razosebljeni individuum in razrušeni svet (zaznamovan z nedoločljivimi prostori opustošenih naselij ali mest v fazi obnove, z razseljevanjem, z opustelimi, a vendarle obljudenimi območji) sta se lahko konstituirala le še skozi svojo razpuščenost in izpraznjenost, skozi »blodna gibanja« in »neodločenost o svojem delovanju« (Vrdlovec).

Ob vseh teh zunanjih vzrokih, ki so neizbežno vplivali na spremembe, pa so prerojevanje povojne kinematografije v veliki meri pogojevali tudi notranji vzgibi »re-kreiranja« njenih stvaritvenih pogojev. V njih se je

med drugim izoblikovala nova vrsta filmskega lika: iz akterja se je prelevil v svojevrstnega gledalca, ki dogajanje »... zgolj registrira, namesto da bi reagiral nanj. Bolj kot ujet v dejanje je prepuščen neki viziji, bodisi da ona preganja njega ali on njo« (Deleuze, 1991: 3). Podoba takšnega razpršenege in razvezanega sveta, naseljenega z novo raso »očarljivih in ganljivih oseb«, ki se komajda še odzivajo na dogodke, pa čeprav tako odločilne, kot je »izdajstvo ali celo smrt«, je postala *podoba-čas*; podoba, ki je v nasprotju s *podobo-gibanjem* opredeljena z izginjanjem senzo-motoričnih vezi, ki so predstavljale zagotovilo kontinuitete kot temeljnega elementa *podobe-akcije*.

»In zahvaljujoč temu razrahljanju senzo-motorične vezi je postal čas osebno, 'tisto malo časa v čistem stanju', tisti, ki je vzniknil na površino ekrana. Čas ne izhaja več iz gibanja. Pojavlja se v samem sebi in sam poraja lažna gibanja. Od tod pomembnost lažne kontinuitete v modernem filmu: podobe niso več povezane z racionalnimi rezi in s kontinuiteto, temveč se na novo vežejo skozi pomene lažne kontinuitete ter iracionalne reze« (Deleuze, 1989: XI).

V takšnih pogojih se situacija ne nadaljuje več v akcijo oziroma reakcijo v skladu z zahtevami *podobe-akcije*. Nastopijo čiste »optične in zvočne situacije«, na katere »protagonisti« ne zmorejo več reagirati, pač pa se prepuščajo trenutnim vzgibom v popolni indiferentnosti do morebitnih posledic svoje (ne)dejavnosti. Novonastale čiste optične in zvočne podobe, ki se ne morejo razviti v akcijo, potrebujejo za svojo realizacijo povsem drugačna razmerja, kot jih je v *podobi-gibanju* opredeljevalo linearno pojmovanje časa v zaporednosti trenutkov, ki izhajajo drug iz drugega. In obrat, ki ga tukaj predpostavlja Deleuze, je v samem dejstvu, da se mora za vznik *podobe-časa* aktualna podoba konstituirati onstran »posrednih« povezovanj ter stopiti v neposredno relacijo s svojo lastno virtualno podobo kot tako.

Znotraj tovrstnega razmerja se zasnavlja »dvolična, hkrati aktualna in virtualna podoba«, ki jo Deleuze poimenuje *podoba-kristal* in predstavlja najčistejšo obliko *podobe-časa*.¹⁵ »'Podoba kristal' prinaša direktno reprezentacijo časa kot v vsakem trenutku razcepljenega na sedanost in preteklost: 'podoba kristal' tako nenehno izmenjuje dvoje različnih slik, ki jo sestavljajo – aktualno (objektivno) sliko sedanosti, ki mineva, in virtualno (subjektivno) sliko preteklosti, ki se ohranja« (Vrdlovec, 1987: 26). V pričujoči nenehnosti podvajanja sedanosti v dve smeri – »od katerih se ena vzpenja v prihodnost, druga pa pada v preteklost« (Pelko) – tudi ni več mogoča povezava med realnim in imaginarnim, temveč obstaja le še nerazločljivost obeh v njuni stalni izmenjavi. Tolikšne modifikacije privedejo

do »vladavine nedoločljivega«, ki jo moderni film vpeljuje z metodama odklonskih gibanj in iracionalnih rezov. V prvi gre za gibanja brez smeri oziroma središča, pri drugi pa za situacijo, ko z rezom ne dobimo več dela ene ali druge podobe, ampak zaporedje sekvenc tvori serije, med katerimi pa ni vzročnosti oziroma sosledja, temveč rez, vrzel, razprtje ... Interval se osvobodi, razcep pa osamosvoji. Nove povezave se zasnaujajo na iracionalnih rezih, vendar ti vnovični spoji ne predstavljajo dodatne, drugostopenjske vezi, marveč način originalne, specifične povezave med raz-vezanimi podobami. Mednje se prebija zunanost, ki nadomesti koncept celote in poraja misel, ki se sooča z notranjostjo – »nezamisljivo oziroma ne-mišljeno, globljo kot vsakršen notranji svet«. Tako ne obstajajo več nikakršna

»... gibanja ponotranjanja ali povnanjanja, integracije ali diferenciacije, temveč le še konfrontacija zunanosti in notranosti, neodvisna od razdalje – ta misel zunaj sebe in to ne-mišljeno znotraj misli. To je nesključivo pri Wellesu, neodločljivo pri Resnaisu, nerazložljivo pri Straubih, nemogoče pri Marguerite Duras, iracionalno pri Sybebergu« (Deleuze, 1989: 278).

V konceptu *podobe-časa* je pod udarom tudi »model resnice«, ki ga nadomeščajo »moči lažnega kot postajanja«. V njih se medsebojna razmerja v režimih podobe uravnavajo tako s stališča deskripcije, ki je lahko organska ali kristalna, s stališča naracije, ki je lahko resnična ali lažna, kot tudi s stališča zgodbe, ki je lahko verodostojna ali potvorjena. V slednjem primeru, ki sega onstran deskripcije in naracije, naj bi bile v najsplošnejšem zajete relacije subjekta in objekta ter njihov razvoj, v katerem pride »model resnice« do polnega izraza skozi njuno uravnoveženje. Vendar pa se v modernem filmu značilno ruši tudi meja med subjektom in objektom, kar je morda še najočitneje razvidno znotraj modifikacije razmerij med igranim in dokumentarnim filmskim principom (*»fiktionalnim filmom«* in *»filmom resnice«*, kot ju opredeljuje Deleuze) oziroma odnosnosti »resničnega« in »lažnega« v tej specifični situaciji. V tem sorazmerju se je kljub nenehnemu izpodbijanju fikcije s strani filma, ki je pretendiral na resnico, vse do začetka šestdesetih let ohranjal in povzdigoval »ideal resnice, ki je bil odvisen od filmske fikcije kot take«. Film si je resda prizadeval za kljubovanje uveljavljenim fiktionalnim principom s pomočjo realnosti, ki jo je bil sposoben zajeti ali odkriti, vendar pa se je v realnem, ki je nadomestilo fikcijo, ohranil »model resnice«, ki je bil še vedno zavezan in pogojevan z načeli fikcije. »Film še ni odkril, da je ideal resnice najgloblja fikcija v srcu realnega, kot je dokazal Nietzsche. Resničnost zgodbe je še naprej ostajala utemeljena v fikciji« (Deleuze, 1989: 149).

Čeprav je na formalni ravni prihajalo do izrazitih sprememb, pa so določila zgodbe ostajala nespremenjena, ker se s fikcionalnim bistvom njene resničnosti ni zgodilo nič usodnega. Prelom, ki je nastopil v viharnih šestdesetih, se ni osredotočil neposredno na razmerje med fikcionalnim in realnim, marveč na vprašanje zgodbe same, ki je s svojimi spremembami odločilno vplivala nanju. Pod udarom se je znašla predvsem fikcionalnost v svojem naravnem razmerju podložnosti do vnaprej določene resnice, ki neizogibno izraža dominantno ideologijo in stališča »gospodarjev«. Obrat tako ni pomenil izločenja fikcije, temveč njeno osvobajanje izpod jarma »modela resnice«, v katerega je bila ujeta, in vnovično odkrivanje »fabulacijske dejavnosti«, ki se je temu modelu upirala:

»Fikciji se ne upirata ne realno in ne resnica, ki je vedno resnica gospodarjev in kolonizatorjev; upira se ji fabulacijska dejavnost ubogih, kolikor daje lažnemu moč, ki iz nje dela spomin, legendo in pošast. /.../ Filmu ni treba doseči identitete ene osebe, realne ali fiktivne, skozi njene objektivne in subjektivne vidike. Doseči mora postajanje realne osebe, ko se ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v 'flagrantni delikt legendiranja' in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva« (Deleuze, 1989: 150).¹⁶

Z vprašanjem »... mesijanskega poziva k 'novemu ljudstvu', [ki] je v bistvu le klic po drobnih trenutkih kreativne misli, umetnosti in znanosti ...« (Pelko, 1997: 93), pa z območja filmskega teritorija vodi neposredna povezava do Deleuze-Guattarijevega vprašanja *Kaj je filozofija?*, ki si ga francoska filozofa zastavljata v istoimenski monumentalni razpravi.¹⁷ V njej obravnavani koncept »novega ljudstva« oziroma »postajanja ljudstva« predstavlja brez dvoma enega ključnih momentov znotraj fenomena »odpora do sedanjosti«, v katerem se zastruje tudi vprašanje razmerja med kreacijo – kot svobodno ustvarjalno dejavnostjo – in komunikacijo – kot sredstvom proizvodnje in vzdrževanja konsenza. V jedru pojmovanja same kreativnosti, opredeljen s prepričanjem, da »kreacija ni komunikacija, temveč odpor« (Deleuze), se nahajamo v vrtincu tistih teženj, s katerimi si tako misleci kakor ustvarjalci prizadevajo za preseganje ključnega, univerzalnega manka sodobnosti, ki ga poudarjeno prizivata Deleuze in Guattari: »Ne manjka nam komunikacije, nasprotno, preveč je imamo: manjka nam kreacije. Manjka nam odpora do sedanjosti« (Deleuze, Guattari, 1999: 112).

Če se zdaj vrnemo k razmerju filma in misli v Deleuzovi klasifikaciji podob, lahko sklenemo, da je moderni film razvil nova razmerja z mislijo v treh bistvenih vidikih:

»... razvezanost celote oziroma totalnosti podob zaradi zunanosti, ki se vriva mednje; izbris notranjega monologa kot celote filma v zameno za svobodni pol-premi govor in vizijo; zabrisanje enotnosti človeka in sveta zaradi preloma, ki nas zdaj pušča le še z vero v ta svet« (Deleuze, 1989: 187-88).

Ne torej vera v drugačen – transcendenten ali transformiran – svet, temveč v ta svet in njegove »moči transformacije«, ki predstavlja tudi zasnovo preoblikovanja vere same; ta se ne zateka več k nadčutnemu, temveč se naslavlja na tel(esn)o in njegova razmerja z mislijo v njihovi potencialnosti izražanja lastne dovzetnosti za spreminjanje. »Transformacija verovanja kot volja do moči je afirmacija časa in njegove moči postajanja ter vere v življenje, ki ga je mogoče preoblikovati z aktivno in kreativno voljo« (Rodowick, 1997: 192).

Prenos težišča verovanja iz drugo-svetnega v ta-svet pa se ne nanaša zgolj na vprašanje vere, temveč ima z zaostrovanjem imperativa vdora zunanosti tudi povsem konkreten značaj »odporniškega dejanja«, ki ga Deleuze, družno z Guattarijem, razglša v moči filozofije znotraj konteksta njenega odpora proti stopnjevanju razvoja informacijsko-komunikacijskih omrežij in tehnologij, s katerimi se globalizacijski apetiti korporativnega kapitalizma po prevladi razpredajo v sleherno interesno sfero, neodvisno od njene lokacije na karti sveta.

In po prepričanju Deleuza je »... prav področje filma tisto, na katerem prihaja do najbolj radikalne kritike informacije«. V situaciji popolnega informacijskega nadzora, ki mu načeluje televizijski medij, kjer so nove kontrolne sile postale neposred(ova)ne in direktne, je treba

»... začeti borbo v samem srcu filma, pripraviti film do tega, da jo sprejme za svoj problem, namesto da bi se z njo srečal zgolj od daleč: to je tisto, kar je storil Burroughs v literaturi, ko je vidik nadzorovanja in nadzornikov nadomestil z vidikom ustvarjalcev in njihovo avtoriteto« (Deleuze, 1995a: 75).

V filmskem razmerju s svetom je odločilnega pomena dejstvo, da so pravzaprav edina sredstva, ki jih imamo na voljo za restavriranje njune – prekinjene ali poškodovane – povezave, prav tista kinematografska sredstva, ki so razcep povzročila, kajti »film sam ima še vedno neskončno možnosti«, kot pravi Deleuze v predgovoru k Daneyjevim *Filmskim dnevnikom*. Zato se je smiselno vprašati, ali niso določeni, proti izteku stoletja vse bolj zgošče(va)ni, manevri preizpraševanja filmskega razmerja s svetom v bistvu že težnja v razvoju sodobnega filma, da se prav posebna pozornost namenja vračanju izkušnje oziroma povezave med telesom in svetom, kreaciji novih vizualnih in zvočnih podob, ki bodo – oziroma so

že – sposobne povrniti telesno razmerje s svetom, izgubljeno v »kaosu klišejev«.

»Potemtakem, kot dokazuje Deleuze, film ne more intervenirati neposredno v svet, niti sprožiti transformacije tega sveta v drugega, verjetno pa je edino sredstvo, ki ga imamo na voljo za obnovo naše vere – nenavadni optimizem, ki ga je mogoče formulirati takole: nadaljevanje vere v film kljub vsemu, celo ponavljajočim se 'neuspehom' filma samega navkljub, pomeni vero v aktualizacijo sveta takšnega, kakršen je« (Lambert, 2000: 280).

Prav vera v film sam – v umetnostno vrsto, ki se je v trenutni situaciji silovitega naraščanja proizvodnje podob mainstreamovske kinematografije, »premosorazmerno z drastičnim upadom njihove kakovosti«, kot bi rekel Gustav Deutsch, znašla v nezavidljivem položaju – je edino jamstvo za vnovično »overovitev« njegovega statusa umetnosti, ki ima s svetom neposredno so-razmerje.

To pa je tudi pozicija, ko se – po pretrganju vezi, ki se je v določenem historičnem trenutku zazdela za vselej izgubljena – v novih konstelacijah avtorskih vizij, zgoraj izpostavljenih pod oznako *novi svetovni film*, izpričuje radikalna revitalizacija nekaterih, za prenovo odločilnih konceptov; tistih pravzaprav, ki naj bi jih dejstvo stopnjevanja »tehnološkega neurja« na eni in brutalnost popolne »prefabrikacije emocij« skozi načela tržne logike na drugi strani dokončno izbrisala z obličja filmske dejanskosti v situaciji milenijske »prelomnosti«. Govorimo o vprašanju ko-relacij, ki v bistvu niso nič revolucionarno novega na zgodovinski sinusoidi – uvodoma izpostavljenega – cikličnega oživljanja problematike odnosa filma in sveta. Pomemben delež prenovitvenih trenutkov v razvoju kinematografije je (bil) namreč utemelje(va)n na zaostrovanju vprašanj, povezanih s filmskim dostopom do življenja v njegovi neposrednosti, saj je fenomen »vračanja (k) realnosti« predstavljal standardno strategijo določenih prevratniških gibanj ali angažiranih posameznikov. Toda njegova vztrajnost se je morda bolj izražala v raziskavah realnosti in njenih socio-kulturnih silnic na eni strani, v samem eksperimentiranju s »tehnologijami direktnosti« pa na drugi kakor v samoumevnosti zavzemanja za tisto filmsko moč obnove vere v svet, ki jo je zagovarjal Deleuze; moč, ki jo danes, v situaciji »radikalne negotovosti«, Gregg Lambert opredeljuje kot eno izmed možnosti na listi nezavidljivih odločitev sodobnega človeka:

»V vsakem primeru smo /.../ soočeni z neznosno izbiro: ali naj nadaljujemo življenje na način, ko ni mogoče več verjeti ničemu, kar vidimo in slišimo (posledica izgube vsakršne povezave s svetom), ali pa naj aktivno razvijamo razlog vere v svet, naseljen z norci, zaupanja vrednimi ljudmi in sleparji. Obnovitev naše zveze

s svetom, vendar s predpostavko konstantne čuječnosti nad klišeji in ready-made povezavami - to so naloge filma, ki dandanes vznikata iz takšne nove situacije misli« (Lambert, 2000: 280-81).

Prišli smo torej do tiste - možne - spremembe, ki (lahko) vpliva na samo pojmovanje sveta »takšnega, kakršen je«. Nemalokrat se je namreč imperativ »zajetja sveta« upravičeval od drugod, ne pa iz - in zaradi - sveta samega, zato je tudi določanje razlogov, ki bi omogočali preseganje njegove »univerzalne shizofrenosti«, ostajalo odprto. Tako ne preseneča, da Francesco Casetti v svojem pregledu filmskih teorij v letih od 1945 do 1995 ob obravnavi Deleuzove taksonomije podob zapiše: »Če obstaja prihodnost filma kot tudi drugih umetnosti, potem ta vodi (Bazin?) v srce življenja« (Casetti, 1999: 287). Videti je, da se je z osredotočenjem na svet, takšen, kot je, brez potrebe po zunanjem alibiju za njegov pomen, prav v devetdesetih zgodil pomemben korak v tisto smer, ki omogoča »... rekonstrukcijo življenja in tudi rekonstrukcijo filma kot medija ter umetnosti, ki pretendira na resnico« (Škafar, 1999: 31).

Jean-Luc Nancy in samoprenova sodobnega filma

Poleg zgoraj izpostavljenega jedra *novega realizma* v območju sodobne francoske kinematografije se v našem širšem interesnem območju, zamejeno z uvodoma izpostavljenimi dejavniki kot poročtvom inventivnosti ter inovativnosti, pokaže, da obdobje milenijskega preloma premore vrsto filmskih teritorijev, močno zaznamovanih tudi z imperativom *svobodne ustvarjalne dejavnosti*. Gre za območja, ki, kot rečeno, sovpadajo pod dovolj splošno oznako *novi svetovni film*. A čeprav sama sintagma izvira iz izraza »New World Cinema«, ki v analogiji s fenomenom »World Music« sugerira predvsem etnografske vidike in »eksotiko« t. i. tretjega sveta, še zdaleč ne gre za filmska raziskovanja lokalnih ezoterik. Kajti v besedni zvezi je ključnega pomena dejstvo *novosti*, z vsemi značilno filmskimi konotacijami na zgodovinsko težo predpostavke *novega*. Hkrati pa so izpostavljeni tudi vidiki (nad)nacionalnega, ki v pričujočih socio-kulturno-ekonomskih okoliščinah splošne globalizacije dobivajo povsem svojstvene razsežnosti. Zato opredelitev pojmujejo predvsem kot oznako revitalizacije progresivnega filma, ki se iz nekdanjih evro-ameriških »centrov moči« premešča širom zemeljske oble. Takšen prepoved je mogoče opaziti v estetskih, kulturnih in družbenih zavzemanjih tako znotraj posameznih nacionalnih kinematografij kot v delih dislociranih »prostih strelcev«. Njegova temeljna

določila na eni strani zajemajo vsakršne oblike političnega protesta, kritike vladajočega reda in njegovih teženj po stopnjevanju nadvlade, na drugi strani pa so odločilnega pomena prizadevanja za »konstitucijo ljudstva«, ki ga pojmuje v širokem smislu skupnosti svobodnih posameznikov. Eno najpomembnejših kakovosti sodobnega angažiranega filma tako predstavlja boj za samozavedanje, za odpor in osvoboditev ljudstev, ki so žrtev kolonializacije, deteritorializacije, eksila, etničnega čiščenja, totalitarnih režimov ali brezobzirnosti tržne ekonomije ... Sam boj pa se izraža tako v neposrednih filmskih obravnavah dejavnosti ogroženih družbenih akterjev oziroma njihove nezavidljive vsakdanjosti kot tudi skozi posredne – simbolne ali alegorične – oblike artikulacije, ki sedanji dobi zagotavljajo historično perspektivo.

Seveda so oblike in načini aktivizma kot sestavnega dela ustvarjalnosti *novega svetovnega filma* vsaj toliko heterogeni, kolikor je večplasten sam ustroj njegovih dejavnikov. Bistveno je predvsem dejstvo, da izpričujejo neusahljivo potrebo po družbenem delovanju, ki je zaznavna tako v filmskih kot tudi kinematografskih dejstvih. Torej v znotraj-filmskih dejavnostih, kjer je vzpostavljanje aktivnega dialoga s historiatom same umetnostne vrste enakega pomena kot odkrivanje njenih novih kreativnih možnosti, in v zunaj-filmskih razmerjih, v katerih je – med drugim – že všteti tudi družbeni, politični in ideološki domet konkretnega filmskega dejanja. V tematskih naravnostih so vidiki posameznih opustošenj tesno zvezani z njihovo izvorno družbeno strukturo, kar pa ne pomeni, da pod skupni imenovalc ne bi mogli zvesti izrazito raznorodnih avtorskih vizij z vseh vetrov sveta. Tako lahko podoben angažma pripisujemo, recimo, von Trierjevemu »idiotskemu projektu«; zavzemanju za povračanje zatrite kolektivne identitete skozi vidike »odrešenja narodove duše« filipinskega monumentalista Lava Diaza; Jia Zhang-kejevim nomadskim rockerjem kot novemu plemenu kitajske demokratizacije; odkritim težnjam po emancipaciji svobodomislenih iranskih žensk v opusu Rakshan Bani-Etemad; Sembenejevim upornicam proti nevzdržnim zakonitostim okostenelega plemenskega patriarhata; analizi nacionalne biti skozi dialektiko mesta in podeželja v delih tajvanskega novovalovca Hou Hsiao-hsiena; raziskavam razmerja med tradicijo in neizbežnostjo napredka v kontemplativnih družinskih freskah japonske intimistke Naomi Kawase; pa seveda tudi »evropskemu kontekstu« v že omenjenem Guédiguianovem ali Cantetovem sondiranju poskusov de-sindikalizacije francoskega delavstva ali obrobnežem z odstavnega tira evropske »prosperitete« finskega minimalista Akija Kaurismäkija ..., če izpostavimo zgolj nekaj naključnih opozicional-

nih akterjev. Dejstvo je, da imamo pod črto opraviti s tisto vrsto angažmaja, ki ga izborna ponazarja premisa Vlada Škafarja iz analize filma *Idioti* (1998), kjer poudarja, da von Trierjev projekt predstavlja

»... poskus družbenopolitičnega aktivizma – idiotskega terorizma, ki smisla svojega obstoja nikakor ne more črpati 'iz sebe', marveč za svoj obstoj nujno potrebuje ustrezno družbeno klimo, na katero lahko projicira svoje ideje« (Škafar, 1999: 31).

Če se zdaj osredotočimo na specifičnost določenih procesov »samoprenove« sodobnega filma – natančneje tistega njegovega segmenta, ki ne glede na (upo)rabo tehnoloških inovacij, s katerimi se je v mnogočem redefiniral status same podobe, vztraja pri raziskavah razmerij človeka in sveta – ne moremo mimo ene ključnih raziskav, ki ga skušajo detektirati na osnovi podrobne analize enega samega konkretnega filmskega opusa. V mislih imamo študijo o iranskem režiserju Abbasu Kiarostamiju – s posebnim poudarkom na njegovem filmu *In življenje teče dalje* (1991) – *The Evidence of Film*, ki jo je podpisal Jean-Luc Nancy.¹⁸ Ta namreč Kiarostamija postavlja na pozicijo enega ključnih nosilcev in »odločilne priče« aktualne filmske preнове, ki naj bi ji bili priča od devetdestih let naprej:

»Film je bil umetnost imaginarnega (ali mitskega) in bil je semiologija (kombinatorika znakov – 'govorica' se je reklo). /.../ Medtem ko filmska dela še vedno ustrezajo tema dvema različnima opredelitvama, se jima odzivajo ter ostajajo razpeta med njiju, pa prav zdaj postajajo tudi drugačna oblika prezentacije; takšna, kakršna je v resnici tudi že bila od samega začetka, a se šele dandanes razkriva v svoji dejanskosti. Ali natančneje: film postaja umetnost pogleda, ki jo omogoča in pogojuje svet, ki se nanaša le sam nase in na svojo resničnost: prav zato *In življenje teče dalje* zavzema posebno mesto v Kiarostamijevem dosedanjem opusu. Obrača se na življenje v njegovi naključnosti in prehajanju, v prehajanju, ki ne vodi drugam kakor proti smrti; obravnava nenavadne in boleče sestavine življenja, kot so rojstvo, ljubezen, spremljanje tekom svetovnega nogometnega prvenstva, ali snemanje filma« (Nancy, 2001: 18).

Čeprav pri Nancyjevi problematizaciji (samo)preнове filma v turbulentnih okoliščinah iztekanja stoletja ne gre za tektonske premike tolikšnih razsežnosti, kot jih je Deleuze predpostavil v dejstvu »kopernikanskega obrata« na prehodu iz klasičnega v moderni film, in čeprav Nancy zavešno dosledno zožuje območje svojih raziskav na eno samo eksemplarično cineastično ime (mestoma mu eksplicitno sopostavlja avtorska imena kot, recimo, Hou Hsiao-hsien, Claire Denis ali Edward Yang), pa je predpostavka vseskozi-že-prisotne drugačnosti v biti filma samega na moč podobna Deleuzovi metodi obravnave koncepta *podobe-časa*. Oziroma tistemu njegovemu principu, v katerem je izpostavljen latentni, zgodovin-

ski obstoj filmske *podobe-časa*, ki pa je potrebovala specifične pogoje, da je prišla do svojega dejanskega izraza. Za ponazoritev takšne teze podaja Deleuze kar nekaj primerov »pred-navzočnosti« *podobe-časa*, na primer neposredno občutenje časa »v čistem stanju« skozi Ozujeva *tih-žitja* oziroma *pillow-shots* ali pa »izmuzljivost« Dreyerjeve Gertrud v enigmatičnosti planov lažne kontinuitete in odklonskih gibanj:

»Seveda so bili [plani lažne kontinuitete] vselej tam, v filmu samem, kot tudi odklonska gibanja. Toda kaj je povzročilo, da so prevzeli specifično novo vrednost do stopnje, ko Gertrud ni bila razumljena tedaj in jo celo še danes zgrešeno dojemajo? Izbiramo lahko med poudarjanjem kontinuitete kinematografije kot celote ali naglaševanjem razlike med klasičnim in modernim filmom. Potreben je bil moderni film, da smo prišli do novega razmejevanja celote kinematografije kot že zasnovane iz odklonskih gibanj in planov lažne kontinuitete. Direktna podoba-čas je fantom, ki je vselej oblegal film, vendar je bil potreben moderni film, da je ta fantom dobil telo« (Deleuze, 1989: 41).

Tako kot je Deleuze vodilo prepričanje, da je bil potreben moderni film, ki je omogočal redefiniranje kinematografije v njeni celovitosti, s tem pa tudi odkritje dejstva v njej ves čas prisotne vsebnosti določenih elementov, značilnih prav zanj, je tudi Nancy mnenja, da se je (pre)nov(itven)a filmska forma lahko pojavila šele takrat, ko so zanjo nastopili ustrezni pogoji. Nancy skuša definirati novo esenco filma, ki naj bi bila sicer vseskozi že navzoča, a potrebna je bila filmska (pre)razporeditev razmerja med človekom in svetom, da je, rečeno z Deleuzom, dobila telo. Ključna sprememba v obravnavanem razmerju izvira iz Nancyjevega obrata, po katerem se temeljni »manko« sodobnega sveta, izražen v krilatici, da »svet nima več nobenega smisla«, v resnici izkazuje za njegovo prednost. Izguba pomenskosti kot posledica procesov modernizacije, ki naj bi bila najizrazitejša hiba pričujočega sveta, je v Nancyjevih očeh odločilna za vzpostavitev novega – seveda šele takrat, ko se zavemo, da je mogoče preseči tisto, kar je bilo (po)dajano kot manko oziroma neuspeh. V toku zgodovinskega razvoja kinematografije je klasični film vzpostavljal razmerje z vnaprej opredeljenim svetom, ki je bil deležen svoje filmske strukture glede na odnos do določene pomenskosti, medtem ko se je moderni film soočil s situacijo razkroja vezi med človekom in svetom, kar je vplivalo tudi na razvrednotenje vsakršne pomenskosti. In prav dejstvo »izgube kot temeljnega manka« je postalo središčni predmet njegove obravnave – s pomočjo strategij dekonstrukcije »klasičnih oblik« oziroma s formalnim naglaševanjem same odsotnosti vsakršnega pomena.

Nancy pa utemeljuje svoje raziskave sveta na predpostavki, da je tisto, kar nastopi pred sleherno pomenskostjo, kar je »tostran ali onkraj vsake pomenskosti«, smisel sveta. Svet tako ne more biti prostor pomenskosti, temveč je smisel tisti, ki je »pred pomenskostjo in jo presega«. »Svet, ki ga Nancy označi tudi z 'il y a', kar naj bi pomenilo isto kot 'je', namreč že sam po sebi razkriva torišče smisla. Že samo to, da nekaj je, pravzaprav celo samo to, da svet je, izraža smisel. Sveta torej ne gre več interpretirati in mu (pri)dajati kakršnega koli smisla, temveč gre poslej za to, da vstopimo v ta smisel, v ta dar smisla, kar svet je« (Hribar Sorčan, 2001: 112).¹⁹ Preseganje tistega, kar je bilo pojmovano kot manko, dobesedno omogoča dostop do sveta, občutje neposrednega filmskega razmerja s svetom. Na podlagi takšne zasnove sveta se tudi film osvobaja svoje obsedenosti z izgubo pomena in se spoprijema z življenjem samim. Vseskozi prisotno, a šele prek obravnavane koncepcije na novo razkrito, naravno stanje filma potemtakem ni reprezentiranje (vnaprej) predpostavljene sveta niti reprezentiranje izgube pomenskega sveta, temveč podajanje navzočnosti sveta samega. Sveta, ki se nanaša zgolj sam nase in na svojo resničnost.

»Kiarostami ni zgolj samo še en nov avtor. Svoj pečat je vtisnil tudi kot privilegirana priča tega dogajanja, zavedajoč se, da se film prenavlja, kar pomeni, da se znova približuje tistemu, kar je in kar ga je še vedno vrnilo v igro. Tisto, kar se z njim spreminja, je svet, kultura sveta in njegovo obličje; spreminja se tisto, kar imenujemo 'civilizacija'. Ne gre zgolj za, v duhu vulgarnega in reakcionarnega platonizma zasramovano, 'civilizacijo podobe'. Drugačen svet prevzema drugačne oblike in si prizadeva biti v njih izražen. Kiarostami ni sam: obstajajo številni drugi stili in raznolikosti pogledov. Toda vsi imajo opraviti s poudarjanjem filma, ki ima znova značilnosti svojega pričevanja; ta svet vpliva sam nase, čeprav ne privede do sklenitve. Film (z njim pa tudi televizija, video in fotografija – vsi v Kiarostamijevih filmih igrajo vlogo, ki ni naključna) omogoča pričevanje vidne oblike sveta, oblike ali smisla« (Nancy, 2001: 12).

Tisto, kar je po Nancyjevem mnenju ključno dogajanje na pragu novega stoletja, je afirmacija kinematografije: na neki način gre za afirmacijo filma skozi film sam. V samoreferencialnosti sveta – kjer odsotnost pomenskosti ne predstavlja več manka, saj je takšno stanje način obstoja sveta – je ta novi film predvsem umetnost pogleda, prek katerega »svet sam sebi povrača svojo realnost in resnico svoje skrivnosti«, in podobe, ki se »odpira v realnost«. ²⁰ Je umetnost samolastne prezenca sveta brez njegove sovisnosti s pomenskostjo – oziroma potrebe po opredeljevanju do nje, kar je predstavljalo omejitve tako klasične kakor tudi moderne in post-moderne kinematografije. Pričujoča Nancyjeva intervencija – po njegovih lastnih besedah – ne želi biti teorija filma, temveč predvsem izraz občut-

kov ob tem, kar se dandanes dogaja na filmskem področju. In tisto, kar je v tem pogledu bistveno, je Nancyjevo vztrajanje pri načelu pričevanja filma, prežetega z imperativom umetnosti, ki lahko »priča le kot umetnost bivanja v svetu« ... V tem pa tudi delimo Nancyjevo prepričanje o »novem začetku«, o »odpiranju oči (ali pogleda)«, v katerem je mogoče odmeve sprememb s filmskih prizorišč širom zemeljske oble zaznati znotraj prenovitvenih *novo-realističnih* spodbud.

Opombe

- [1] V mislih nimamo samo izjemnih investicij, ki jih za propagandne in marketinške potrebe namenjajo analizam in izpopolnjevanju mehanizmov »atrakcije pogleda«, marveč tudi dejstvo, da so za ogromen delež mainstreamovske filmske produkcije ter medijskega entertainmenta, infotainmenta, edinfotainmenta itn. ciljna publika – čeprav se pretvarjajo, da v resnici merijo na odraslo populacijo – v bistvu otroci in mlajši mladoletniki. In da je torej navidezno »nevtralen« pristop zasnovan na »zapeljevanju« otroškega pogleda; po eni strani zato, ker je v svoji vizualni »nedolžnosti« najbolj dovzeten za vrsto dražljajev, po drugi pa zato, da si »pri-vzgoji« pogled bodočega potrošnika in konzumenta instantnega fast-food podobarstva.
- [2] Gérard Wajcman v svojih raziskavah umetnosti 20. stoletja na eno njenih ključnih mest uvršča imperativ »aktivacije pogleda«, ki ga postavlja nasproti sodobni preobloženosti in preobjedenosti z instantnim podobarstvom, ki je privedlo do popolne gledalske »dezaktiviranosti« in »dezangažiranosti subjekta«. Odgovornost zanj pa pripisuje tako posredovalcem kakor sprejemnikom takšnih podob. Slednji postajajo obsedeni z »ugodjem za oči«, ki jih obvaruje pred vsakršno napetostjo, vsakršno aktivnostjo – tudi pred najmanjšim »napenjanjem oči«: »To pa tudi krepí spremljevalno iluzijo, da je – z izjemo (komajda) perverznega voajerja ali vohuna – gledati nekako več kot pasivno opravilo, tako nevtralnó, da celo sploh ni aktivnost. Ne zločin ne spolni akt, ne biti priča, nič od tega, tudi nič drugega, pravzaprav čisto nič, le neko polno zadovoljstvo, le krma za oči, basanje s podobami za hitro potešitev. Seveda pa gledalci pri tem niso žrtve, temu dremavemu prebavljanju podob dajejo več kot svoj pristanek« (Wajcman, 2007: 192).
- [3] Govora je seveda o fenomenu *klasičnega realističnega filma*, poimenovanem tudi *brežšivni* oziroma *presojni realizem*, ki je bistveno zaznamovan s tendenco, da bi se s pomočjo filmskih tehničnih možnosti in ustroja pripovedi kar najbolj zabrisala predpostavka iluzoričnosti filma in ustvaril čim prepričljivejši vtis realnosti. Tega je mogoče doseči predvsem s striktnim upoštevanjem narativnih strategij in konvencij, zasnovanih za prikrievanje dejstva skonstruiranosti prikazovanega sveta in ustvarjanje »popolne realnosti«. »Klasični film evocira vzpostavitev fikcionalnega sveta, opredeljenega z notranjo koherenco, verjetno

in linearno vzročnostjo, psihološkim realizmom in videzom prostorsko časovne kontinuitete» (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992: 188).

- [4] B. Ruby Rich je v svoji analizi neobhodne transformacije filmskih študij po 11. septembru povsem neposredna v svojih »akcijskih predlogih«: *»V tem hipu je izjemnega pomena pretresti kurikulum in poiskati povezave, ki nam lahko pomagajo pri usmerjanju naših študentov k ravni razumevanja, ustreznih trenutku, ki je pri mnogih povzročil stanje intelektualne paralize in zanikanja«* (Rich, 2004: 113).
- [5] Na specifičen vidik »vzgoje za demokracijo« opozarja tudi Šimenc, ko izpostavlja vprašanje »skupnosti raziskovanja« kot specifične odprte kode, v kateri je demokracija tako rekoč neposredno na delu: *»Skupnost raziskovanja kot taka pomeni pripravo na demokracijo. V njej poteka dialog, v katerega so vsi prisotni (razen učitelja kot bistvene izjeme) enakopravno vključeni. Če ga povežemo z diskusijo, ki predhodi odločanju v demokraciji, skupnost z demokratično diskusijo modelira demokracijo. Na drugi strani pa prav zato, ker gre za vzgojo za demokracijo, (vsebinske) demokratične vrednote niso sprejete, temveč so v diskusiji predmet premisleka. V nekem smislu gre tudi pri tem za modeliranje demokracije, saj se tudi v demokraciji ne odloča samo o tem, kdo bo zasedel prazno mesto oblasti, temveč implicitno tudi o tem, ali bo še naprej ostalo načeloma prazno«* (Šimenc, 2007: 154).
- [6] Francoski film devetdesetih seveda nima »ekskluzivne« pravice do samega pojma *novi realizem*, saj se je ta pojavil na različnih delih filmskega zemljevida. Enega izrazitejših realističnih izbruhov najdemo v ameriškem »črn(sk)em« filmu devetdesetih – v delih kot npr. *Fantje iz soseščine* (Boyz n the Hood, 1991), *Juice* (1992), *Menace II Society* (1991), *Straight Out of Brooklyn* (1991) ipd. – najpogosteje poimenovanem *novi realizem* ali *novi črni realizem*. Podrobneje glej: Diawara, 1993: 3–25.
- [7] Konkretna obravnava problematike celotnega sklopa novega francoskega angažiranega filma bi v pričujočem kontekstu predstavljala preobsežen korak vstran, zato v ilustracijo podajamo zgolj besedilo tematske najave mednarodne konference »Film in angažma: očrt predanosti v francoskem filmu« na Nottingham Trent University, septembra 2002: *»Čeprav so v osemdesetih in zgodnjih devetdesetih ortodoksni levičarski protesti skoraj izginili iz zavesti francoske javnosti, se je na vrhu družbene in politične aktivnosti skozi skoraj vse preteklo desetletje krepila pozicija političnega protesta in odpora do neo-liberalizma in njegovih teženj po popolni nadvladi. Takšen prepород je bil močno opazen v estetskih, kulturnih, ekonomskih in institucionalnih zavzemanjih sodobne francoske kinematografije. Tako v političnem aktivizmu skupnosti filmskih ustvarjalcev (od cinema de banlieue do sans-papiers, 'novega realizma' in naprej) kot tudi pri vključevanju filma in videa v dejavnosti ogroženih skupin in marginalnih glasnikov (od mouvement social prek anti-globalističnih protestov do proti- in sub-kulturnih skupin) se je družbena tematika znova uveljavila kot primarna usmeritev francoskega filma, ki se na dogodke ni samo odzivala, temveč je tudi usmerjal javno razpravljanje.«* O razsežnosti boja za pravice brezpravnih (sans-papiers) – priseljencev

brez dovoljenj za bivanje – oziroma boja skupaj z njimi pa pričajo podpisi devetinpetdesetih filmskih režiserjev pod peticijo proti regresivnemu Debréjevemu imigracijskemu zakonu, ki so jo v nadaljevanju privzeli tisoči umetnikov in liberalnih intelektualcev, sama akcija pa je kulminirala v številnih družbenih pobudah in demonstracijah stopetdesettisočglave množice 22. februarja 1997. Peticijo sta sestavila prvopodpisnika Pascale Ferran in Arnaud Desplechin, podpisali so jo v največji meri mlajši cineasti kot Assayas, Audiard, Denis, Kassowitz, Klapisch, pa tudi nekateri starejši kot Breillat, Chéreau, Miller ali Tavernier; pozneje so se jim pridružili tudi »staroste« kot Chabrol, Corneau, Godard, Lanzmann in predstavniki generacije osemdesetih – Charef, Chatiliez, Chibane idr. Posebno »cinefilsko« težo fenomenu *brezpravnih* dodaja dejstvo, da se je prvič v novejši zgodovini določena nepartijska politična akcija začela na pobudo filmarjev – prvotno peticijo »Manifesto 1997« so namreč podpisali izključno filmski režiserji – ki so v preteklosti seveda pogosto sodelovali v političnih protestih, vendar praviloma kot »pridruženi člani« večjih skupin, ki so vključevale predvsem humanistično-družboslovno in pisateljsko srenjo.

- [8] O tem, recimo, razpravljata tudi Will Higbee, z obravnavo fenomena »*družbenega preloma*« v filmih Mathieuja Kassovitza, ali Martin O'Shaughnessy, ko izpostavlja raznovrstnost pristopov k perečim družbenim vprašanjem: »*Če je bila ključna karakteristika francoskega filma po letu 1995 vrnitev družbenega, pa različnost njihovih scenarijev nakazuje, da je družbeno kot tako razcepljeno na vrsto raznoterih potez. Takšna fragmentacija vprašanja družbenega nas vsekakor navaja na vnovičen premislek razumevanja angažiranosti. Medtem ko je nekatera zavzemanja mogoče povezovati s širšo kritiko ekonomskega sistema kot osrednjim vidikom njihove politiziranosti, pa druga bojevanja (na primer za pripoznanje manjšinskih skupnosti) zagotovo ne morejo vsega podrediti gospodarskim aspektom oziroma se osredotočiti zgolj nanje*« (O'Shaughnessy, 2003: 195).
- [9] »*V soočenju s takšno prodorno vero v foto-mimezis se je treba zaustaviti in vprašati: kaj je vodilo željo, ki tako trdovratno postavlja kamero na prestol resnice v interpretaciji? Jasno je namreč, da simbioza med kamero in realizmom predstavlja prej izhodiščno točko kot pa končni cilj. 'Realizem' je sporen koncept in konstantno trpi za krizami identitete v enaki meri kot znotraj lastne zasnove jemlje v okrilje različne in pogosto spremenljive tendence. Razločevanje med 'esenco' in 'videzom', ki se je izkazalo za tako trpežno v filozofiji, je imelo pogost odmev v estetiki znotraj ponavljajočega se razcepa med 'ekspresionizmom' in 'čistim' realizmom. Dejstvo, da obe strani tega argumenta trdita, da imata edinstveno moč nad realnostjo – glede na predpostavko, ali je realizem zasnovan kot rekonstrukcija pojavov, ki predira 'golo površje' stvari, ali kot popolna zvestoba pojavom, ki sama razkriva esencialno resnico – je manj znak zmede znotraj koncepta kot pa odraz konfliktnega območja njegove zasnove*« (McQuire, 1998: 15–16).
- [10] Pojem »*progresivnega filma*« obravnavamo v kontekstu opredelitve Roberta Philipa Kolkerja, še zlasti v tistih poudarkih, s katerimi opozarja, da gre za film, »... ki spodbuja čustvene reakcije in intelektualno soudeležbo, ki je zavezan

zgodovini in politiki ter kulturnim raziskavam, ki terja zavezo tudi od svoje publike; za film, ki nakazuje smeri sprememb, če že ne sveta, pa vsaj načina pogleda nanj» (Kolker, 2001: 2).

- [11] Če se ilustrativno opremo zgolj na avtorsko figuro Abbasa Kiarostamija – kot enega ključnih nosilcev prenove sodobnega filma – vidimo, da se v analizi njegovih mojstrov in slikovito preplete prenekateri »zahodnjaško-vzhodnjaški« koncept: Vlado Škafar tako ob raziskavi »Kiarostamijev MacGuffin« samo zasnovo MacGuffina obravnava kot »... posrečeno sprego zahodnjaškega principa percepcije, katerega arhetipska struktura je detektivka, iskanje ključa, ki vodi do rešitve oziroma cilja, ter vzhodnjaškega principa, katerega arhetipska struktura je potovanje, kjer cilj ni toliko pomemben kot pot do njega« (Škafar, 2002: 82). Gilberto Perez vidi v Irančevem filmskem razvoju nujen proces cineastovega »neposrednega vključevanja v predstav(lje)no realnost: »Kiarostami je z izjemno naravnostjo izpeljal premik od naturalizma v modernizem, od reprezentacije realnosti k reprezentaciji kot sestavnemu delu realnosti, kot sredstvu reprezentacije« (Perez, 1998: 269). Jean-Luc Nancy pa med drugim razpravlja o specifični naravi koncepta pomena v Kiarostamijevih filmih: »Pomen ni niti narativen niti teleološki ali ponavljajoč. Morda sploh ne gre za 'pomen', ali pa se morda od 'pomena' ohranja samo 'smisel' oziroma usmerjeno pomenjanje: sledimo poti ali iščemo način. Vendar pa je, v sozvočju z mnogimi modrimi vzhodnimi in zahodnimi nauki, način sam po sebi že resnica, in pojem metode (pomeni pot ali način iskanja nečesa) ima vlogo njihovega filozofskega povzetka« (Nancy, 2001: 54).
- [12] Deleuze se sklicuje na Godardovo pojmovanje filma kot »slabega prostora«, ki predstavlja dokaj zapleteno problematiko, izvirajočo iz *novalovskega* razočaranja nad filmom ob dogodkih iz leta 1968, ki so pomenili potrditve sumov o filmu kot o »amoralnem in neustreznem prostoru«, o prostoru »zločina« in »magije«. Podrobneje glej: Daney, 2001: 28–33.
- [13] S konceptom *podobe-akcije* Deleuze pravzaprav opredeljuje vprašanje filmskega Realizma (z veliko začetnico), ki pa ga v kontekstu razpravljanja o modernem filmu obravnava kot »stari realizem«. Na začetku poglavja o *podobi-akciji* v knjigi *Podoba-gibanje* tako pravi: »Lotevamo se področja, ki ga je lažje določiti: izpeljana okolja postanejo neodvisna in veljajo sama zase. Kakovosti in potence se ne razstavljajo več v poljubnih prostorih, ne naseljujejo več izvornih svetov, temveč se neposredno aktualizirajo v geografsko, zgodovinsko in socialno določenih prostorih-časih. Afekti in pulzije se kažejo le še utelešeni v vedenjih, v obliki čustev ali strasti, ki jih urejajo in kvarijo. To je Realizem. /.../ Realizem kratko malo vzpostavlja tole: okolja in vedenja, okolja, ki aktualizirajo, in vedenja, ki utelešajo. Podoba-akcija predstavlja razmerje med obojim kakor tudi vse različice tega razmerja« (Deleuze, 1991: 186).
- [14] Deleuzovi formuli reprezentacije SAS' in ASA' obravnavata »veliko« in »malo« formo *podobe-akcije*. Formula SAS' vodi od izhodiščne situacije prek individualne akcije do spremenjene situacije; je organska in spiralna ter zajema predvsem velike kinematografske žanre. Princip ASA', ki iz akcije prek situacije privede k novi akciji, ni globalen in spiralen, temveč lokalni in eliptični, zajema pa

prvenstveno komično dimenzijo filmskega na čelu z burlesko. Podrobneje glej: Deleuze, 1991: 186–230.

- [15] »Priraziskovanju strukture [podobe-kristala] je Deleuze značilno 'nesistematičen', kot bi že na ravni analize želel pokazati, da smo stopili v radikalno drugačen univerzum od tistega, kjer je čutna percepcija sprožila gibalno akcijo, vmes pa se je praviloma rodila še afekcija. Zadeve so zdaj bistveno bolj 'messy', hkratnost aktualnega in virtualnega lahko opazujemo pri tako različnih primerih, kot so zrcalo (ali je odsev v zrcalu res samo virtualna podoba?), igravec (kako aktualizirati virtualno v sebi?), ladja (njena 'dvolična struktura presojnega krova in mračnega podpalubja), končno pa tudi pri delu v delu, bodisi v obliki zasnutka nečesa, kar se bo še razvilo, bodisi v obliki čistega zrcaljenja v delu« (Pelko, 1997: 27).
- [16] Vprašanje koncepta *fabulacije* – oziroma Deleuzove rabe principa *legendiranja* (*«flagrant délit de légender»*), ki ga je izmojstril znameniti kanadski dokumentarist Pierre Perrault – je v svojih raziskavah Deleuzovih filmskih konceptov koncizno razdelal Stojan Pelko v monografijah *Očividci* ter *Pogib in počas*, še posebej v razdelku »Legendiranje« prve ter poglavju »Trajektoriji libida« druge navedene knjige. Podrobneje glej: Pelko, 1994: 60–62 in Pelko, 1997: 69–98.
- [17] »Ljudstvo je notranje mislecu, saj gre za 'postajanje ljudstva', kolikor je mislec notranji ljudstvu kot nič manj neomejeno postajanje. Umetnik in filozof sta nesposobna ustvariti ljudstvo, lahko ga le pozivata z vsemi svojimi močmi. Ljudstvo se lahko ustvari le v neznosnih mukah in se ne more več ukvarjati z umetnostjo ali filozofijo. Toda tudi filozofske knjige in umetniška dela predstavljajo nepredstavljivo vsoto trpljenja, ki daje slutiti prihod nekega ljudstva. Druži jih, da se upirajo, upirajo smrti, sužnosti, neznosnemu, sramoti, sedanjosti« (Deleuze, Guattari, 1999: 114).
- [18] Nancy je prepričan, da je prehajanje v novo stoletje odločno zaznamovano tudi s prelomom znotraj filmske umetnosti, ki ga najbolj reprezentativno izpričuje prav Kiarostamijeva kinematografija, v kateri je »... očitna nedvoumnost filmskega pogleda kot upoštevanja sveta in njegove resničnosti. Ta kinematografija (ne omejuje se samo na Kiarostamijevo ime, čeprav on najbolje služi mojemu namenu kot primer in simbol) izpoveduje takšna načela, kakršna prihajajo na plan tukaj in zdaj, ob prelomu stoletij in po desetletjih gibljivih slik trasirajo novo pot filma ...« (Nancy, 2001: 14).
- [19] »Nancy že v knjigi *L'oubli de la philosophie* (*Galilee, Paris 1986*) začenja svojo filozofijo smisla z mislijo, da smisel ne izvira iz neke interpretacije sistema pomenov, kajti že interpretacija sama spada v sistem, v pomenski kozmos. Vendar ta misel, poudari Nancy, ne pomeni, da ni nobenih drugih dejstev, ki so interpretativna. Nakazuje le, da je dejstvo že zajeto v interpretativnem območju pomena, kar velja še zlasti tedaj, ko smisel zdrсне pod gospostvo pomena. A samo dotlej, dokler ne premislimo reprezentacije do skrajnih meja pomenskosti kot take« (Hribar Sorčan, 2001: 112).
- [20] »Kiarostami podobe in znake vsepovsod nadomešča s pogledom. Ali natančneje: pravzaprav ne 'nadomešča' ničesar v toliko, v kolikor podob in znakov ne izganja, temveč jih mobilizira, usmerja proti pogledu, pogled pa proti realnemu.

Pogled: preciznost v kadriranju, v senzibilnosti filmskega materiala, v osvetlitvi – letni čas, obdobje dneva, avto, ujet v prežo objektiva (skratka, nič drugega kot film ..., toda, rečeno drugače: film, ki je intenziviran, gnan od znotraj proti bistvu, ki ga v veliki meri oddaljuje od reprezentacije in usmerja v prezenco; in 'reprezentacija' tako razkriva svoje dejansko delovanje). Prezenca ni več stvar vidnega; podaja se v spopadu, skozi nemir ali zaskrbljenost» (Nancy, 2001: 30).

Literatura

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1992). *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema: 1945–1995*. Austin: University of Texas Press.
- Daney, S. (2001). *Filmski spisi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: the Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1991). *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Deleuze, G. (1995a). *Negotiations: 1972–1990*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1999). *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Študentska založba.
- Deleuze, G. (2000). The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze. V Gregory Flaxman, (ur.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, str. 365–375. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Diawara, M. (1993). Black American Cinema: The New Realism. V Manthia Diawara, (ur.), *Black American Cinema*, str. 3–25. New York: Routledge.
- Giroux, H. A. (2004). Pedagogy, Film, and the Responsibility of Intellectuals: A Response. *Cinema Journal*, 43(2), 119–126.
- Higbee, W. (2005). The return of the political, or designer visions of exclusion? The case for Mathieu Kassovitz's 'fracture sociale' trilogy. *Studies in French Cinema*, 5(2), 123–135.
- Hribar Sorčan, V. (2001). Estetizacija resnice in smisla pri Jean-Lucu Nancyju. *Filozofski vestnik*, XXII(3), 109–128.
- Kolker, R. P. (2001). *The Altering Eye: Contemporary International Cinema* (Online Edition). <http://otal.umd.edu/~rkolker/AlteringEye/>
- Lambert, G. (2000). Cinema and the Outside. *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, 253–292.
- McQuire, S. (1998). *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Cinema*. London: SAGE Publications.
- Mulvey, L. (2001). Vizualno ugodje in pripovedni film. V Ksenija H. Vidmar, (ur.), *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, str. 271–289. Ljubljana: ISH.
- Nancy, J. L. (2001). *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Publisher.
- O'Shaughnessy, M. (2003). Post-1995 French cinema: return of the social, return of the political? *Modern & Contemporary France*, 11(2), 189–203.

- Pelko, S. (1994). *Očividci: filmski pogledi*. Ljubljana: Problemi – Razprave.
- Pelko, S. (1997). *Pogib in počas: podobe Wima Wendesa*. Ljubljana: ISH.
- Pelko, S. (2006). *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba.
- Perez, G. (1998). *The Material Ghost: Films and their Medium*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Powrie, P. (1999). Heritage, History and 'New Realism'. V Phil Powrie, (ur.), *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, str. 1–21. Oxford: Oxford University Press.
- Rich, R. B. (2004). After the Fall: Cinema Studies Post-9/11. *Cinema Journal*, 43(2), 109–115.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, London: Duke University Press.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London, New York: Routledge.
- Šimenc, M. (2007). *Didaktika filozofije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Škafar, V. (1999). O dogmi – II. O idiotih: (druga stran podobe). *Ekran*, XXXVI(3/4), 29–31.
- Škafar, V. (2002). Kiarostamijev MacGuffin. V Simon Popek, Andrej Šprah, (ur.), *Drugi film »tretjega sveta«: 12. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, Ljubljana, 2001*, str. 81–90. Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija *Ekran*.
- Štrajn, D. (2002). Vzgoja pogleda. *Ekran*, XXXIX(7/8), 30–32.
- Vrdlovec, Z. (1987). *Lepota prevare*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Wajcman, G. (2007). *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.