

# Rekonfiguracija izpraznjenih podob

*Rada bi prazno besedo, ki bi jo napolnila.*<sup>1</sup>

## Uvod

»Veliki filmski avtorji so kot veliki slikarji ali skladatelji: najbolje pripovedujejo o tem, kar počno. A s tem ko govorijo, postajajo nekaj drugega, postajajo filozofi in teoretiki – celo Hawks, ki ni maral teorij, celo Godard, ki se dela, da jih prezira. Filmski koncepti niso dani v filmu. A so vendarle filmski koncepti, ne teorija o filmu. Tako vselej napoči ura, poldan-polnoč, ko se ne kaže več spraševati, kaj je film, temveč kaj je filozofija. Film je nova praksa podob in znakov in filozofija mora proizvesti njeno teorijo kot konceptualno prakso. Kajti nobeno strokovno določilo, niti aplikativno (psihoanaliza, lingvistika) niti reflektivno ni zadosti za konstituiranje samih filmskih konceptov.« (Deleuze, 1985: 366) Pričujoče besede izražajo sklepno spoznanje monumentalne taksonomije filma Gillesa Deleuza, ki je zagotovo še vedno eno najbolj referenčnih torišč filozofije umetnosti gibljivih podob. Ko tako Deleuze svoje raziskovanje *Filma* (krovni naslov monografij *L'image-mouvement* in *L'image-temps* je namreč *Cinéma*) končuje s predpostavko, da je treba bazinovsko vprašanje »Kaj je film?« nadomestiti z vprašanjem »Kaj je filozofija?«, dejansko usmeri bralca k »izteku« svojih »kinoraziskav« – k premisleku filozofije, ki ga je (skupaj s Félixom Guattarijem) objavil leta 1991.<sup>2</sup>

Ko je Daniel Frampton petnajst let pozneje objavil razpravo *Filmozofija*, je poskušal (v veliki meri tudi na podlagi Deleuzovih dognanj) vzpostaviti možnosti »za radikalno nov način razumevanja filma«. Ker sta na vprašanje, ali mu je to dejansko uspelo, pri nas nadvse relevanten odgovor že priobčila Maja Lovrenov in Jurij Simoniti,<sup>3</sup> se bo naš razmislek na Framptonova izvajanja nanašal zgolj v

<sup>1</sup> Pričujoči stavek je individualno »estetsko geslo«, ki si ga je na majico odtisnila ena od prebivalk predmestja Pariza, kjer so leta 2005 potekali siloviti upori brezpravnih. Natisnjena misel je sestavni del umetniškega projekta *Urban Encampment Je e Nou*, ki ga je kot posledico nemirov v eni najrevnejših predmestnih četrti zasnovala skupina umetnikov, da bi dala možnost individualnega izraza določenemu segmentu najbolj zapostavljenega prebivalstva francoske prestolnice. Podrobneje glej Rancière, 2009: 51–82, Rancière, 2010: 33–52 in <http://www.sylvieblocher.com/eng/accueil.html> (29. 7. 2010).

<sup>2</sup> Tako se na zadnji strani drugega zvezka o filmu (1985) znajde naslov knjige, ki sta jo avtorja skupaj izdala šest let pozneje. Bolj neposrednega napotka o tem, kje se nadaljujejo in kam se v resnici iztečejo Deleuzove kinoraziskave, si skoraj ne moremo predstavljati. (Pelko, 2006: 230)

<sup>3</sup> Razprava *Filmosophy* je podnaslovljena kot *a manifesto for a radically new way of understanding cinema*. Omenjene analize njegove korenitosti najdemo v razpravah: Maja Lovrenov, *Nekaj pomislekov ob branju Filmozofije Daniela Framptona*, in Jurij Simoniti *Framptonova afektiuno-deskriptivna antiteorija filma*. Podrobneje glej KINO!, 2008, št. 5/6, 30–35 in 36–53.

<sup>4</sup> Frampton o razlikah med obema koncepcijama »sveta« razpravlja zlasti v uvodnih izhodiščih in v razdelkih *Film-world creation* ter *Film-world re-creation*. Podrobneje glej Frampton, 2006: 1–12 in 76–82.

<sup>5</sup> Politiko pojmuje skladno z naslednjimi izpeljavami Jacquesa Rancièra: »Politika je zadeva subjektov ali, rajši, način subjektivacije. S subjektivacijo bomo razumeli vrsto dejanj, ki proizvedejo instanco izjavljanja oziroma zmožnost izjavljanja, ki ju ni bilo mogoče identificirati znotraj danega izkustvenega polja in katerih identifikacija implicira torej preoblikovanje izkustvenega polja. Formalno vzeto je kartezijanski ego sum, ego existo model za te subjekte, neločljive od vrste operacij, ki implicirajo produkcijo novega izkustvenega polja. Vsaka politična subjektivacija vsebuje to formulo. Ta formula se glasi: *nos summus, nos existimus*. To pomeni, da subjekt, ki mu omogoči obstoj, nima nič več in nič manj kakor konsistentnost tega množstva operacij in tega izkustvenega polja. Politična subjektivacija proizvede množstvo, ki ni bilo dano v policijski konstituciji skupnosti, množstvo, katerega štetje se postavlja kot protislovno glede na policijsko logiko. Ljudstvo je prvi primer teh množtev, ki ločijo skupnost od nje same, je prvi vpis subjekta na področje prikazovanja, na ozadju katerega lahko drugi modusi subjektivacije vpišejo druga 'bivajoča', druge subjekte političnega spora.« (Rancière, 2005: 50–51) [Vsi poudarki v citatih pripadajo samim avtoricam oziroma avtorjem.]

<sup>6</sup> Žižek kot potencial preprečevanja brez-krajne reprodukcije današnjega globalnega kapitalizma vidi v štirih njegovih ključnih antagonizmih, ki jih razporeja v naslednjem zaporedju: »... grozeča nevarnost *ekološke* katastrofe, neujemanje *zasebne lastnine* s tako imenovano 'intelektualno lastnino', družbeno-etične posledice razvoja *novih znanstvenih tehnologij* (zlasti v bioenergetiki) in – ne nazadnje – *nove oblike apartheida*, *nove Zidove* in *izključevanja*, *nove neopaznosti* ...« (Žižek, 2010: 167)

<sup>7</sup> To specifično obliko novega izključevanja je pred kratkim izborno prikazal kitajski dokumentarec *Pritožba* (Petition, Zhao Liang, 2009). Zhao Liang v njem

kontekstu pomembnosti, ki jo namenja razmerju med filmskim svetom (*film-world*) in realnim svetom (*real-world*) – razmerja, ki je navedeno v samem izhodišču razprave.<sup>4</sup> Zato se bomo posvetili določenim intervencijam, ki skušajo svojo konceptualizacijo utemeljiti skozi soočenje z novimi, prenovitvenimi oziroma revolucionirajočimi kreativnimi praksami, s katerimi aktualni film pristopa k obravnavi pozicije človeka v svetu. Referencialni okvir nam bodo tako zagotavljala filozofska imena, ki jih obravnavamo kot ključna za doumevanje izpostavljenega razmerja: Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy in Jacques Rancière.

\*\*\*

Sodobna filozofija filma razmerje med filmskim svetom in družbeno realnostjo pogosto obravnava znotraj raziskav potencialnosti filmske umetnosti v funkciji zasnove ljudstva kot enega od »množtev, ki ločijo skupnost od nje same«, kar je predvsem politično vprašanje.<sup>5</sup> Opraviti imamo torej s problematiko, ki se zaostruje zlasti znotraj tistih območij, kjer poteka neposreden boj brezimnih, brezpravnih in zatiranih za uveljavitev lastne identitete, za doseganje pravice do glasu, s katerim bodo svobodno odločali o svoji družbeni poziciji kot tudi o opredeljevanju svojega odnosa do družbe. Takšna področja seveda še zdaleč niso zgolj kolonizirani ali totalitarizmom podvrženi teritoriji t. i. tretjega sveta in lokacije najmnožičnejših segregacij (kjer sicer poteka najintenzivnejši proces poskusa »osvobajanja s filmskimi sredstvi«), marveč najrazličnejša prizorišča, na katerih si manjšinske skupnosti prizadevajo pridobiti ali povrniti pravico odločanja – o sebi, o svetu in lastnem položaju v njem. Govorimo o položaju, ki ga Slavoj Žižek v svoji analizi antagonizmov globalnega kapitalizma, opredeljuje kot »... nove oblike apartheida, *nove Zidove* in *izključevanja*, *nove neopaznosti*«. <sup>6</sup> Na podlagi marginalizacije, ki so ji izpostavljene posamezne skupnosti, je tako v istem redu izključenosti in prezrtosti mogoče obravnavati žrtve rasne, spolne, verske, razredne, ekonomske in vrste drugih diskriminacij (o čemer, denimo, priča primer slovenskih *izbrisanih*, francoskih *sans-papiers* – brezpravnih imigrantov brez zakonsko urejenega statusa ali kitajskih *peticionarjev*<sup>7</sup>); skratka vse tiste, ki jim razmere onemogočajo kolektivno izjavljanje znotraj instanc odločanja. V procesu emancipacije, za katero si prizadevajo podjamrljene skupine, pa, po prepričanju enega ključnih sodobnih predstavnikov politične filozofije Jacquesa Rancièra, prihaja do specifične zasnove *čutnega sveta brezimnega*: »Če je politika v pravem pomenu besede v proizvajanju

subjektov, ki podeljujejo glas brezimnim, je politika umetnosti v estetskem režimu v izdelavi čutnega sveta brezimnega, načinov za *to* in za *jaz*, iz katerih vznikajo lastni svetovi političnih *mi*.« (Rancière, 2010: 41) Zato se zdi dileme potrebe, možnosti in realizacije ponovnega premisleka razmerja filma in filozofije smiselno zaostri znotraj okvirov, ki jih Rancière opredeljuje skozi aspekte filmske »politične subjektivacije« kot dejavnika procesa diskonsenza.<sup>8</sup>

## Moderni politični film

V okoliščinah današnje situacije na kinematografskem zemljevidu, kjer težnje filmske emancipatornosti segajo prek vseh meridianov zemeljske oble, najbolj prodorna pa se njihova vizija dozdeva v območjih t. i. tretjega sveta, se zdi dostop k tem teritorijem smiselno osvetliti z lučjo filmske filozofije Gillesa Deleuza. To pa pomeni krajši sestop na ono stran milenijske pregrade, kajti Deleuze je že sredi osemdesetih let 20. stoletja na nezahodnih lokacijah prepoznal avtohtoni kraj realizacije modernega političnega filma. In to prav na podlagi opredelitve statusa »političnih *mi*«, zaznavnih v Deleuzovi kategoriji »ljudstva«, znotraj njegove taksonomije filmskih podob.<sup>9</sup>

Osnovna predpostavka modernega političnega filma v Deleuzovi misli je kategorija ljudstva, ki ga še ni, torej odsotnega oziroma manjkajočega ljudstva, katerega odsotnost je posledica nevzdržnega »razvoja« političnih dogodkov v prvi polovici 20. stoletja. V velikih kinematografijah klasičnega filma (sovjetski revolucionarni film, ameriški film pred 2. svetovno vojno itn.) je bilo namreč ljudstvo kot specifični politični subjekt že konstituirano; obstajalo je, pa četudi je bilo podjarmljeno in zatirano. Prav navzočnost ljudstva je zbudjala idejo o filmu kot umetnosti množic, ki bi z osredinjenjem na svoj masovni imperativ lahko bila poglobljena »revolucionarna ali demokratična umetnost«. Vendar pa so politične razmere, ki so zaznamovale turbulentno dogajanje od vzpona tretjega rajha naprej, to vero izničile.<sup>10</sup> Samo dejstvo nekonstituiranosti manjšinskih in marginalnih skupnosti seveda ni nekaj, kar bi bilo ekskluzivna zadeva tretjega sveta; vsekakor so se ga zavedali tudi nekateri »zahodni« režiserji, vendar pa je bilo takšnih relativno malo, saj so ga mehanizmi moči in sistemi nadvlade nadvse uspešno prikrivali. »Po drugi strani pa je to popolnoma jasno v tretjem svetu, kjer zatirani in izkoriščani narodi ostajajo v stanju trajne manjšinskosti, v nenehni kolektivni krizi identitete.« (Deleuze, 1985: 282)<sup>11</sup>

Po prepričanju Deleuza so teritoriji tretjega sveta in območja marginalnosti, kjer je prevladujoči status bivanja deprivilegira-

raziskuje življenje ljudi, ki so s kitajskega podeželja prišli v prestolnico vložiti pritožbe proti zlorabam in krivicam, ki so jim jih povzročali lokalni oblastniki. Ker je proces pritoževanja praviloma nadvse dolgotrajna zadeva, (ki zelo redko pripelje do epiloga, s katerim bi bila krivica popravljena), se je množica iskalcev pravice naselila v improviziranih bivališčih blizu urada, iz česar je nastalo pravo ilegalno barakarsko naselje, v katerem so ljudje nenadoma postali skupnost brezpravnih ravno zavoljo zahteve, da bi bilo zadoščeno pravici.

<sup>8</sup> »Diskonsenz pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost. Vsaka situacija se namreč lahko razkolje v svoji notranjosti, lahko se rekonfigurira v nekem drugem režimu zaznavanja in pomena. Rekonfiguriranje pokrajine zaznavnega in misljivega pomeni predugečenje ozemlja možnega in porazdelitve sposobnosti in nesposobnosti. Diskonsenz hkrati postavi pod vprašaj tako očitnost tistega, kar je lahko zaznano, mišljeno in narejeno, kot tudi delitev tistih, ki so sposobni zaznavati, misliti in predrugačiti koordinate skupnega sveta. Prav to tvori proces politične subjektivacije: akcija neupoštevanih sposobnosti, ki razkoljejo enotnost danega in očitnost vidnega, da bi zarisale novo topografijo možnega.« (Rancière, 2010: 32)

<sup>9</sup> Deleuze pojem *tretjega sveta* uporablja kot opozicijo *Zahodu*. Samo vprašanje in poimenovanje *lokacije* pa je tudi dilema, s katero se po nadvse vznemirljivem razmahu nezahodnih kinematografij spoprijema klasifikatorika filmske teorije. Gre za vprašanja poimenovanj, kjer se poudarja zlasti pojem *svetovni film (world cinema)*. Čeprav njegova raba nemara še ni povsem konsolidirana, se v razmerju do sorodnih kategorij, kot *nacionalne kinematografije, film tretjega sveta, mednarodni umetniški film*, dozdeva najbolj ustrezen za opredelitev filmske ustvarjalnosti, ki se tako ali drugače upira dominantnemu diskurzu evro-ameriške nadvlade. Pri tem pa je pomembna tudi njegova naslednja razčlemba – *novi svetovni film*, ki se ne osredinja več toliko na geostrateške

koordinate kinematografij, ki jih zajema, temveč predvsem na njihove emancipacijske težnje in zavzemanja. To pomeni, da lahko vanj poleg »navadnih osumljencev« iz tretjega sveta mirno uvrstimo, denimo, brata Dardennene (Belgija), Johna Gianvita (ZDA), Pedra Costo (Portugalska), Ulricha Seidla (Avstrija) ali Vlada Škafarja (Slovenija).

<sup>10</sup> Deleuze vidi ključne razloge takšne deziluzije v »... vzponu Hitlerja, ki za objekt filma ni uporabil množic, postajajočih subjekt, marveč podrejene množice; stalizmu, ki je enoglasnost ljudstev zamenjal s tiransko enotnostjo partije; razkroju ameriškega ljudstva, ki samega sebe ni moglo več pojmovati bodisi kot talilni lonec preteklih ljudstev bodisi kot kali ljudstva, ki prihaja (neovestern je bil tisti, ki je prvi demonstriral ta razkroj).« (Deleuze, 1985: 282)

<sup>11</sup> Ključna avtorska imena, ki imajo v Deleuzovi obravnavi status eklatantnih predstavnikov modernega političnega filma, v katerem je v jedru obravnava ljudstev, ki jih ni, so tako režiserji tretjega sveta (Lino Brocka – Filipini, Glauber Rocha – Brazilija, Yılmaz Güney – Turčija, Youssef Chahine – Egipt, Ousmane Sembene – Senegal), predstavniki zatiranih manjšin »zahoda« (kot, denimo, ustvarjalci afro-ameriškega oziroma črnškega filma v ZDA – Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane) ali raziskovalci nepriznanih, neopaznih skupnosti (Pierre Perrault v Kanadi, Jean Rouch v Franciji itn.).

<sup>12</sup> Takšno situacijo nadvse precizno ponazarjajo besede ene ključnih ameriških temnopolnih feminističnih aktivistk bell hooks, ko na analizah segregacijske politike v ZDA podrobno razkriva resnico avtoritarnega govora o »drugem«: »Samo govorjenje o 'drugem' je pogosto tudi pretveza, s katero so prekrile skrivne vrzeli zatiralske govorice, praznine, prostor, v katerega bi poniknile naše besede, če bi govorili, naše tišine, mi sami, če bi bili tam. Ta 'mi' smo tisti z obrobij, tisti 'mi', prebivajoči v marginalnem območju, ki ni prizorišče dominacije, marveč prostor odpora. V to območje je treba vstopiti. Samo govorjenje o 'drugem' pogosto izničuje, iztreblja. *Ne potrebujem tvojega glasu,*

nost, kraji, na katerih se pojavljajo avtorske figure, ki so glede na svojo lastno pozicijo in v odnosu do svojega naroda sposobne opredeliti dejstvo »manjkajočega ljudstva«. Med drugim tudi zato, ker je njihova izrazna možnost vselej že politična. Na enak način kot v »manjšinski književnosti«, kjer je »vsaka individualna zadeva nemudoma povezana neposredno s politiko« (Deleuze, Guattari), je moderni politični film zavezan ozaveščanju in emancipacijskim težnjam. Ustvarjalci so tako v položaju, ko njihove izjave ne izražajo drže posameznika, marveč ima njihova produkcija vselej že kolektivno vrednost. Samo priznanje manjkajočega ljudstva tako nikakor ne pomeni »... samoodpovedovanja političnemu filmu, temveč prav nasprotno, je nov temelj, na katerem se zasnavlja v tretjem svetu in znotraj manjšin. Umetnost in še zlasti filmska umetnost ima dolžnost dejavno se udeležiti nove naloge: ta ni nagovarjanje ljudstva, za katero se predvideva, da že obstaja, ampak sodelovanje pri invenciji ljudstva. Trenutek, v katerem gospodar ali kolonizator razglašča 'Tukaj ljudstva nikoli ni bilo', je moment postajanje ljudstva, ki ga še ni, je njegova invencija v barakarskih naseljih, v taboriščih ali v getih, v novih pogojih boja, v katerem je nujno politična umetnost zavezana sodelovati.« (Deleuze, 1985: 283)

Naslednji odločajoči dejavnik kinematografske politične aktivacije je aspekt dvojne kulturne kolonizacije, ki jo Deleuze prepoznava v dejstvu, da so pripovedi, zgodbe (kot eno ključnih prizorišč zasnove ljudstva), s katerimi se soočajo podjamrljeni ljudje, na eni strani prišle od drugod, vsiljevane s strani zatiralcev, po drugi plati pa se jim, ko se jih začnejo posluževati kolonizatorji, odtujujejo tudi njihovi lastni miti. Zato vsaka osebna zgodba v enaki meri kot »neosebni mit pristane na strani 'gospodarjev'«. Vendar pa v nasprotju s tistimi intervencijami, ki možnost osvoboditve vidijo v instanci *odrešitelja* – denimo filmskega dokumentarista, ki zatiranemu »drugemu« daje možnosti, da se sam izrazi s svojo osebno zgodbo (pogosto je ta »zgodba« že njihova nezavidljiva življenjska situacija sama),<sup>12</sup> Deleuze emancipatorni potencial vidi drugje. Tudi on sicer ključno vlogo namenja realnemu liku, dejanski zatirani osebi, ki pa ne izpričuje svoje individualne usode, marveč pripoveduje izmišljeno zgodbo. Ustvarjalec tovrstnega političnega filma si tako izbere »posrednika«, ki s svojo specifično izjavno metodo, ki se zasnavlja kot tuj jezik znotraj dominantnega diskurza, izpričuje dejanskost nemogočega življenja v deprivilegiranem položaju. Ta posrednik je torej dejanska in ne fikcionalna oseba, ki pa je postavljena v situacijo, v kateri si izmišlja zgodbe, zamišlja legende, pripoveduje: »Avtor pristopa k svojim likom, a tudi osebe pristopajo k avtorju: dvojno postajanje. Fabuliranje ni neosebni mit, hkrati pa tudi ni osebna izmišljilja: je beseda na

delu, je govorno dejanje, skozi katero oseba nenehno preči meje, ki ločujejo njegovo zasebnost od politike, in *ki sam na sebi ustvarja kolektivne izjave*.« (Deleuze, 1985: 289) V tem procesu *dvojnega postajanja*, v ubesedenju skozi izjavljanje oziroma fabulacijsko dejavnost, Deleuze zaznava potencialnost *prihodnjega ljudstva*, ki je ena ključnih komponent njegove filozofije filma. In prav govorno dejanje, način pripovedovanja je tista oblika odpora, tisti emancipatorni potencial, ki zlagoma, a vztrajno zasaja elemente *prihodnjega ljudstva*.

## Kritični film »tretjega sveta«

Med misleci, ki dandanes proces svojevrstne »nove otvoritve« filma prav tako izrecno uvrščajo v območja onkraj meja »zahodnega« sveta, nesporni primat pripada francoskemu filozofu Jean-Lucu Nancyju. Natančneje, njegovi razpravi *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Nancy v svojih analizah, ki temeljijo na ustvarjalnosti enega samega cineasta – Abbasa Kiarostamija, v iranskem režiserju vidi emblematično figuro filmske samoprenove, kakršni smo priča od devetdesetih let 20. stoletja naprej. Torej od časa, v katerem je mogoče govoriti o silovitem razmahu novih kinematografij, ki so v marsičem preoblikovale sorazmerje kreativnih silnic na svetovnem kinematografskem zemljevidu.

V konstelaciji pričujočega razmisleka je poglobitno dejstvo, da Nancy Kiarostamijevo ustvarjalnost obravnava v striktni zvezi z družbeno in politično realnostjo Irana. Hkrati pa je pomenljivo, da je trenutek, v katerem Nancy izpostavlja politično vlogo Kiarostamijeve kinematografije, najtesneje povezan z nosilnim (in tudi naslovnim) konceptom njegove raziskave – *evidenco filma*. In čeprav je sam koncept filmske razvidnosti v osnovi zavezan imperativu pogleda, ki je izhodiščno mesto v procesu kinematične prenovе, ga v enaki meri opredeljuje tudi njegova »eksistencialna« razsežnost, ki jo Nancy izpeljuje iz kartezijanskega izhodišča: »Sila evidence vsili in odnese nekaj več kot resnico – neko eksistenco. To je tisto, kar ustvarja najznamenitejšo evidenco zahodne filozofije, Descartesovo, ki jo predstavlja *ergo sum*, s katerim ni, kot včasih pravijo, dana neka 'zavest o sebi' (vsekakor ne psihološka ali introspektivna), temveč neka eksistenca. Dejstvo, da se ta eksistenca identificira kot misel (*cogito, sum*), pomeni, da je povezana z nekim svetom: da je zastavljena, občutena in sprejeta kot poseben prehod v kroženju smisla.« (Nancy, 2009: 25)

V navezavi na neposredno politično usmerjenost Kiarostamijeve kinematografije je odločilnega pomena njegova težnja, da emancipatorne vidike svojega dela osredinja na iskanje načinov zagotavljanja vračanja javnega *glasu in podobe* ženskam, ki so jim bile z uvedbo šeriat-skega prava in pravili spodobnosti kot »pridobitvami« islamske revolucije te možnosti brutalno odvzete.<sup>13</sup> Skozi vrsto filmov tako cineast zasnavlja pretanjeno logistiko mehanizmov implicitne obravnave nevzdržnega položaja žensk, da bi v filmu *Deset* (10, 2002) to nehvaležno stanje

*ko pa lahko jaz o tebi govorim bolje, kot to zmoreš sam. Ne potrebujem tvojega glasu. Le o svoji bolečini mi pripoveduj. Želim slišati tvojo zgodbo. In potem jo bom jaz povedal tebi na nov način. Povedal ti jo bom tako, kot bi postala moja, moja lastna. S prepisovanjem tebe na novo opisujem sebe. Še vedno sem jaz avtor, avtoriteta. Še zmeraj sem kolonizator, govoreči subjekt in ti si zdaj v središču mojega govora. Mi vas pozdravljamo kot osvoboditelje. Ta 'mi' smo tisti z obrobij, tisti 'mi', prebivajoči v marginalnem območju, ki ni prizorišče dominacije, marveč prostor odpora. V to območje se je treba umestiti.« (hooks, 1990: 343)*

<sup>13</sup> Med postavljenimi pravili je eno ključnih mest pripadalo zapovedi zakrivanja oziroma brezpogojnega spoštovanja islamskega sistema hidžaba, ki ženskam predpisuje oblačila »čistosti, zakrivanja in poštenosti«: »V striktnem pomenu je hidžab ruta ali pokrivalo, ki ženske zakrije pred pogledi moških, s katerimi niso v sorodu; v širšem smislu pa je celoten 'sistem spodobnosti', ki na splošno prikriva postave žensk pred nenehnem tveganjem razkritja skozi geste ali premikanje. Zdi se, da hidžab dejansko temelji na prepričanju, da pri ženskah vselej obstaja nekaj, česar ni nikoli mogoče dovolj zakriti, in tako se problem zakrivanja dopolnjuje z arhitekturnimi rešitvami in rigidnimi družbenimi protokoli, ki še dodatno varujejo ženske pred izpostavljanjem.« (Copjec, 2007: 20)

<sup>14</sup> Film *Deset* je v celoti posnet v notranjosti avtomobila, v katerem se ločena intelektualka prevaža po svojih vsakdanjih opravkih širom Teherana. V avto prisedajo bolj ali manj naključne sopotnice (in edini moški – njen mladoletni sin). Skozi pogovore med voznico in sogovornicami prihaja do izraza Kiarostamijeva obravnava izjemno širokega spektra ključnih vprašanj položaja ženske v rigidni, na religijskih temeljih zasnovani družbeni ureditvi, kot so na primer: javne pravice žensk (v zakonu, v družini, ob ločitvi – ženska se lahko loči, če moža obtoži nasilja, impotence, norosti, nezmožnosti preživljanja družine ali narkomanije); patriarhalne vrednote; vloga ženske kot umetnice; strah pred samoto, osamljenostjo; vprašanje »pravilne« vzgoje otrok; družbeni status religije, romarstva, uboštva v pokornosti bogu; vprašanje prostitucije, pornografije ...

<sup>15</sup> »Tako se vzpostavi kompleksna konfiguracija odnosov med navzočnostjo in odsotnostjo po eni strani ter med videzom in resničnostjo po drugi. Ta konfiguracija – v kateri je film hkrati njen proizvod, zdaj pa tudi njen konstitutivni del – opredeljuje neki svet, ki se predvsem razlikuje od tistih, za katere je navzočnost (bit, reč, realno, sporočanje nekega smisla) najprej dana (kot to velja za simbole in obrede tradicionalnega žalovanja). V našem [Kiarostamijevem] svetu je dano najprej odtegnjeno: neprosojno je ali pa odtegnjeno /.../ Podoba torej opredeljuje takšen svet, v katerem mora biti dano povrnjeno: da je lahko tisto, kar je, mora biti prejeto in poustvarjeno. /.../ A povrniti realno z namenom, da bi ga realizirali, pomeni ravno gledati ga.« (Nancy, 2009: 20)

<sup>16</sup> »Od enega do drugega sveta podoba deluje kontinuirano in prekinjeno, tako kot film deluje skozi gibanje in prekinitev (ne obstaja namreč Kiarostamijev film, v katerem ne bi bilo cezure ali zeva, sinkope ali neznanke: vedno je vsaj nekaj ali vsaj nekdo, ki ga ne vidimo, ne najdemo).« (Nancy, 2009: 25)

<sup>17</sup> »Kritičen« izvorno pomeni: ki zadeva ločevanje, izločevanje, delanje razlike. Kritična je umetnost, ki premešča črte ločitve, ki vnaša ločitev v konsenzualno tkivo realnega in prav zato zabrisuje črte

pripeljal do faze neposrednega izraza.<sup>14</sup> Njegova subtilna strategija, ki se je uveljavila kot načelo *navzočnosti skozi odsotnost*, je metoda, ki na podlagi *povračanja realnega* spodkopava red dominacije in konsenza.<sup>15</sup> S tem pa se afirmira tudi kot postopek preiskovanja načinov bivanja oziroma, v radikalnejših izpeljavah, strategija odporništv, ki je boj za nove moduse eksistence – tj. prizadevanja za uveljavljanje njihove različnosti, variacij, metamorfoz in ustvarjanje novih oblik.

Skladno s povedanim je nadvse pomembno dejstvo, da Kiarostami tudi v hipu, ko si drzne neposredno prekršiti niz pravil zakonskega omejevanja svobode iranskih žensk, ne odstopi od svoje temeljne kreativne metode. Tako tudi v filmu *Deset*, kjer emancipacijski vidiki možnosti žensk, da se izrazijo, da pridejo do podobe in besede, silovito izbruhnejo v eksplicitni obliki, še vedno ostaja na delu imperativ zaprečenosti, ločitve oziroma, z Nancyjevimi besedami, »prekinitve«. <sup>16</sup> Ta se odraža na dveh ravneh. Na eni ravni je očitno v dejstvu, da določenih sogovornic protagonistke filma ne vidimo, marveč samo slišimo. Na drugi ravni pa ga zaznavamo v sofisticirani zasnovi (na videz docela preproste) vizualne strukture filma. V njej se kompleksnost konfiguracije odnosov med »navzočnostjo in odsotnostjo ter med videzom in resničnostjo« le še stopnjuje. Svet, ki ga podaja film, se tako ne daje v svoji neposrednosti, temveč skozi odtegnitve, ki vplivajo na gledalčev angažma. Predpostavka *odtegnjenosti* opredeljuje dejstvo, da vselej gledamo tudi pogled, način pogleda; da se zavedamo *gledanja*, ki je podajano v gibanju, skozi vetrobransko steklo, prek napol odprtih stranskih oken, v vzvratnih ogledalih – pogled, ki je neprosojen, zaprečen, razplaten itd. Tako se vsako trenutno realno vselej zasnavlja v odnosu do pogleda oziroma v njegovem zavedanju, kar pomeni, da se konstituira skozi filmsko samorazvidnost.

Mesta odtegnitve pa vsekakor pomenijo tudi odpiranje prostora za vpis gledalčevega angažmaja, kar je spodmik konsenzualnosti realnega, saj se, kot izpričuje Kiarostamijev postulat »nedovršene-ga filma«, en film mnogoteri na toliko različic, kolikor je aktivnih gledalcev, ki prispevajo svoj delež k njegovi strukturi. Skozi dva ključna dejavnika – vidik »ločitve« oziroma »odtegnitve« ter imperativ »aktiviranja gledalca« – pa je zaznavno svojevrstno sozvočje, z Rancièrovim – seveda na docela drugih izhodiščih zasnovanim – pojmovanjem »kritičnega dela«: »... kritično delo, delo na ločitvi, je tudi delo, ki preiskuje meje lastne prakse, ki noče anticipirati svojega učinka in upošteva estetsko ločitev, prek katere pride do tega učinka. To je skratka delo, ki noče odpravljati pasivnosti gledalca, ampak namesto tega znova preiskuje njegovo aktivnost.« (Rancière, 2010: 48)<sup>17</sup>

## Aktualni emancipacijski film »zahoda«

Vsesplošna razširjenost novih oblik apartheida, ki se, kot rečeno, ne odvija samo nekje daleč znotraj avtoritarnih režimov tretjega sveta, marveč se zajeda v vse družbene pore današnjih »demokracij«, dobiva svoj relevantni filmski odraz tudi v vnovičnem razmahu političnega filma na stari celine in v ZDA. Govorimo o tistih modusih ustvarjalnosti gibljevih podob, ki v osrčju »prvega« oziroma dominirajočega sveta ne priznavajo več segregacijske logike delitve, marveč manjšinskost detektirajo v združenih oblikah deprivilegiranosti. Za zgled avtorjev, ki si za izhodišče svoje ustvarjalnosti postavljajo vidike neopaznosti (ne glede na spolno, rasno, nacionalno, razredno itn. pripadnost), si bomo vzeli delo portugalskega cineasta Pedra Coste, francoskega aktivističnega filmarja Sylvaina Georga in ameriškega »agitatorja« Trava Wilkersona.

V izhodiščno načrtani usmeritvi naše intervencije je bil politični vidik aktualne filmske produkcije najtesneje povezan z imenom Jacquesa Rancièra. Avtor vrste zapisov o sodobni filmski produkciji (zlasti v revijah *Cahiers du cinéma* in *Traffic*) in monografije *La Fable cinématographique* (2001),<sup>18</sup> kjer se posveča vrsti velikanov umetnosti gibljevih podob, se s političnimi vidiki filmskega boja za enakopravnost nemara najintenzivneje ukvarja v monografiji *Emancipirani gledalec*. V razpravah, ki obravnavajo različne dejavnike boja za enakopravnost, Rancière njegovo filmsko artikulacijo obravnava skozi analizo znamenite fontainhaške trilogije ponižanih Pedra Coste, ki govori o izgubljenih, domala brezimnih naseljencih (lokalnih marginalcih, narkomanih in zelenortskih priseljencih) barakarske četrti Fontainhas portugalskega glavnega mesta. Trilogijo (poimenovano tudi »Pisma iz Fontainhasa«) sestavljajo filmi *Kosti* (Ossos, 1997), *Vandina soba* (No Quarto da Vanda, 2000) in *Mladost na pohodu* (Juventude Em Marcha, 2006). Rancière v Costovih filmih prepozna zlasti cineastovo dopuščanje možnosti, da si obstranci vnovič prisvojijo lastno življenje, ki se jim je odtujilo oziroma jim je bilo odtegnjeno z avoljo neznosnih eksistencialnih okoliščin, v katerih so se znašli.<sup>19</sup>

Zlasti v zadnjem filmu trilogije Rancière poudarja emancipatorni potencial Costovega dela, ki ga vidi v razmerju med možnostjo posameznikov, »da bi se polastili svoje usode«, in konstitutivno nemožnostjo, da bi se v takšni »pomiritvi« hkrati že ne vzpostavljala tudi napetost stanja sveta, v katerem je posameznik izpostavljen vedno novim razcepom in ponovnim osvobodilnim prizadevanjem. Eno ključnih artikulacij kreativne metode, ki v vsaki pomiritvi že najdeva nov razkol, Rancière prepozna v figuri Venture, »... zelenortskega priseljenca, nekdanjega zidarja, ki je zaradi padca z zidarskega odra postal nesposoben za delo, zaradi mentalne razpoke pa za običajno socialno življenje. /.../ Pri Venturi, njegovi visoki postavi, njegovem divjem pogledu in skopih besedah, ne gre za ponujanje dokumentarca o težkem življenju; gre za zbiranje vsega bogastva izkušnje, vsebovane v zgodbi kolonizacije, upora in priseljevanja, hkrati pa tudi za soočanje z nedeljivim, z razpoko, ki je na koncu te zgodbe ločila nekega posameznika od njegovega sveta in od njega samega.« (Rancière, 2010: 50)

ločitve, ki konfigurirajo konsenzualno polje danega, na primer črto, ki ločuje dokumentarno od fikcije: razločevanje na zvrsti, ki rade volje ločuje dva tipa človeštva – tisto, ki trpi, in tisto, ki deluje, tisto, ki je objekt, in tisto, ki je subjekt.« (Rancière, 2010: 48) Skoraj odveč je poudarjati, da lahko na podobno zavračanje ločevanja dokumentarnega in fikcijskega filma naletijo tudi v Nancyjevih izvajanjih.

<sup>18</sup> V *Filmskih pripovedih*, v katerih je vsako poglavje namenjeno posameznemu režiserju (z izjemo Godarda, ki sta mu namenjeni dve, in pa posebnega poglavja, namenjenega filmski misli Gillesa Deleuza), so obravnavana dela naslednjih slovitih cineastov: Sergej Eisenstein, Friedrich Murnau, Fritz Lang, Yasujiro Ozu, Anthony Mann, Nicholas Ray, Roberto Rossellini in Chris Marker.

<sup>19</sup> V filmih smo tako priča »... tavanju oseb med zaprtimi kraji droge in zunanostjo, kjer opravljajo razne priložnostne zaposlitve, pa tudi počasnostim, približnostim, ustavitvam in ponovnim povzemanjem govora, s katerim mladi narkomani kašlju in pobitosti iztrgajo možnost izrekanja in mišljenja lastne zgodbe, preizpraševanja lastnega življenja in s tem njegovega – četudi še tako neznanega – ponovnega prisvajanja.« (Rancière, 2010: 49)

<sup>20</sup> Iz besedila pisma, ki se v filmu ponavlja na različnih ravneh izjavljanja, je za naše izvajanje še posebej pomenljiva misel o prisvajanju »novih besed«: »Vsak dan, vsako minuto se naučim čudovitih novih besed, samo zate in zame, ki so ustvarjene, da se nama priležejo kot nežne svilnate pižame.«

<sup>21</sup> Sylvain George, filozof, pesnik, aktivist in, na prvem mestu, režiser, čigar retrospektivo je bilo mogoče videti na letošnjem zagrebškem *Subversive film festivalu* (v sklopu programa *Film kot subverzivna umetnost*), se v svojem celotnem delu posveča vprašanju sodobnega zatiranja, možnostim emancipacije ter upora imigrantov in neformalnih kolektivov, ki si prizadevajo razkrinkavati nepravilnosti prevladujočih političnih sistemov v Franciji in Evropski uniji.

Najadekvatnejši odraz Venturove identitete je njegovo pismo ljubljeni, ki je ostala v domači deželi in ostaja tudi objekt njegovega hrepenenja in poželenja.<sup>20</sup> Za naš pogled pa je ključnega pomena podatek, da samo pismo »o ljubezni in pregnanstvu« temelji na dveh različnih virih; na eni strani so to avtentična pisma dejanskih izseljencev, na drugi pa pismo pesnika Roberta Desnosa, eno zadnjih pisem, ki jih je, kot ugotavlja Rancière, »... poslal Youki iz taborišča v Flöhi, na poti, ki ga je vodila v Terezin in v smrt« Pričujoča kombinacija pristne ljudske umetnosti in pisanja, ki izvira iz poetskega navdihla znamenitega pesnika, tako postane oblika izraza, s katero se govor ponižanih uglaši s konstitucijo že afirmirane identitete – govor, ki se vstavlja v drugi govor, postane oblika intervencije v ostrče same nemožnosti, da bi bil film še vedno umetnost, »... ki ponižnim preprosto vrača čutno bogastvo njihovega sveta. Mora se ločiti, privoliti v to, da je le površina, na kateri se umetnik trudi z novimi figurami izraziti izkušnjo tistih, ki so odrinjeni na rob ekonomskega kroženja in socialnih poti.« (Rancière, 2010: 51)

\*\*\*

Problem politične subjektivacije kot privzemanja pravice izjavljanja oziroma »možnosti izrekanja in mišljenja lastne zgodbe« v svojem opusu še posebej poudarja francoski režiser najmlajše generacije Sylvain George.<sup>21</sup> George si na sorodni ravni s Costo, a z docela drugačnimi ustvarjalnimi sredstvi, prizadeva zasnovati specifične izrazne možnosti, ki bi mu omogočile najti način, kako naj bi se različnim deprivilegiranim in zatiranim skupinam (migrantom, imigrantom, prosilcem za azil, delavcem, brezposelnim, študentom itn.) povrnilo dostojanstvo in dodelila možnost kreativnega izraza. Tako v svojem celotnem filmskem opusu, zlasti pa v celovečernem prvencu *Nemogoče – iztrgane strani* (*L'Impossible – Pages arrachées*, 2009), postavlja v ospredje vidike človeka nevrednega obstoja, ki so pripeljali do vstaje, boja in, posledično, brutalnega obračuna z deprivilegiranimi prebivalci socialno najbolj ogroženih predelov Francije. Film se osredinja zlasti na dve prizorišči – pristanišče Calais (eno največjih migrantskih središč stare celine) in Pariz, kjer so v času študentskih nemirov leta 2005 vladale izredne razmere in policijska represija.

Projekt *Nemogoče* že s svojo formalno strukturo v prvi plan postavlja prav načine, kako si deprivilegiranci pridobivajo, povzemajo oziroma prisvajajo pravico (do) govora, hkrati s tem pa tudi aspekte njegove inkorporacije v aktualni, pa tudi historični kontekst. Slednji se vzpostavlja skozi navezave na »velike mislece« preteklosti – Rimbauda, Lautréamonta, Dostojevskega ali Benjamina. O tem razpravlja, denimo, Antoine Thirion, ki v svoji analizi filma poudarja zahtevo po nekaterih nujnih operacijah, ki jih George izvaja spričo zavedanja, da je nujno »... osmisлити podobo in zgodovino ljudstev iz Nemogočega ter žrtve medijskega diskurza in diskurza nevladnih združenj spremeniti v voditelje boja, ki je zdajšnji in starodaven hkrati« (Thirion, 2010: 164). Obenem pa prepredenost filmov s citati omenjenih intelektualnih veličin vidi kot metodo, s katero avtor tem »... ljudem brez porekla dodeljuje neko drugo, poetsko in politično preteklost« (Thirion, 2010: 164).

Poglavitna formalna karakteristika izpostavljenih vidikov znotraj *Nemogočega* je tako sama operacija zvoka, dejstvo govora in aspekt artikulacije (bodisi posamičnega bodisi skupinskega) izraza. Film v formalni avditivni razsežnosti prehaja od nemega do zvočnega; znotraj same zvočne dimenzi-



je pa od »živega« zvoka do artificialne »glasbene opreme«; na vizualni ravni pa od črno-belega do barvnega ali od analognega do digitalnega slikovnega zapisa. Ta izmenjava različnih modusov filmske artikulacije izpričuje zlasti potrebo po iznajdevanju *prave* podobe, s katero se določeno ljudstvo lahko ustrezno izrazi. Čeprav je sam »izraz« ponižanih in razžaljenih lahko tudi tišina, zamolk, razlomljeno jecljanje ali izogib pogledu kamere, je ključnega pomena dejstvo, da si film prizadeva iznajti formalne rešitve, v katerih se bo najboljše odrazila njihova »politična singularnost« (Thirion).

\*\*\*

Svojevrsten način podeljevanja glasu – možnosti izrekanja – deprivilegirancem, vegetirajočim na ruševinah »ameriškega sna«, je temeljna značilnost ustvarjalnosti ameriškega neodvisnega režiserja Trava Wilkersona. Cineast, ki si ne obotavlja priznavati svoje agitatorske, pamfletistične in didaktične agende, je v svojem prvem, igranem celovečercu *Kdo je ubil Cocka Robina?* (*Who Killed Cock Robin?*, 2005) izbral docela svojstven način artikulacije. Marginaliziranim, brezposelnim in brezperspektivnim delavcem iz od boga pozabljenega mesta Butte, nekdanje rudarske prestolnice Montane, je namreč možnost izraza zagotovil z glasbenimi intervencijami, s katerimi je film na gosto prepreden. Protagonisti filma, ki ob svojem vegetiranju znotraj mrtvega teka na robu preživetja (kar jih v skrajni konsekvenci neredko pahne celo v brezno kriminala), razpravljajo zlasti o sindikalnem gibanju kot o idealnem načinu organiziranega odpora, so namreč izvrstni samonikli glasbeniki, ki v songovskih »medklicih« preigravajo (bodisi prirejene bodisi izvorne) folk komade o delavskem gibanju, o stavkah, o solidarnosti in tragičnem zatrtju revolucionarnih rudarskih pobud.

Wilkerson v svoji raziskavi marginalnih eksistenc uprizarja tisto vrsto »nove deprivilegiranosti«, ki je posledica ekonomsko-političnih turbulenc, v katerih se zavoljo tržnih zakonitosti nekdanj izjemno prosperitivna in perspektivna območja lahko čez noč spremenijo v kraje razočaranja, nemoči in obupa.<sup>22</sup> Skladno z »dvosmerno« naravnostjo film tudi v formalni avdiovizualni strukturi poteka na dveh osnovnih ravneh – na ravni podajanja izpraznjenega krogotoka monotonega vsakdana, ki se opoteka med priložnostnimi deli in ubijanjem preostanka neusmiljenega časa in na ravni glasbenih intervencij, ki potekajo neposredno, »v živo« in nimajo funkcije »glasbene opreme«, marveč so enakovredni pripovedni (proti)pol. V tej dvotimosti, v kateri filmar skozi glasbo oziroma zgodbe, ki jih ta obuja ali napleta, afirmira dejansko proletarsko poreklo protagonistov, ki so ga nemara izgubili, pozabili ali zatajili,<sup>23</sup> se odraža osnovna tendenca filma: težnja na podlagi ideje *nedovršene filma* Julia Garcíe Espinose ustvariti »filmski ekvivalent folkovskega songa«, kot poudarja avtor sam.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Avtor, ki kot domačin pozna življenje in razpoloženje mesta do obisti, v svojem lastnem občutenju kraja še zmeraj zaznava izjemno vzdušje solidarnosti, hkrati pa poudarja, da je vsakdanost prebivalstva prežeta z »... izjemnim dolgočasjem in vznemirjenostjo, z zloslutnostjo, ki se, po moje, odraža v filmu. Butte je bilo kraj možnosti. Bilo je mesto, kamor so se ljudje priseljevali, da bi si ustvarili novo življenje. Bilo je kraj, kjer je radikalni delavski razred dosegel svoj vrhunec v ameriški zgodovini in je potemtakem obstajala možnost dejanskih družbenih sprememb. Sam čutim navzočnost te možnosti in njene izgube.« (glej Wilkerson v Charity, 2005)

<sup>23</sup> Eden od treh protagonistov, ki se preživlja s podnajemništvom, svojega kolega, s katerim so dotlej domala vsakdan skupaj upravljali čas z razpravljanjem o zlatih časih sindikalizma, s popivanjem in prepevanjem, brezkompromisno vrže na cesto takoj, ko ta ostane brez denarja.

<sup>24</sup> Wilkerson se seveda sklicuje na sloviti Espinosov esej *Za nedovršeni film* (prvič objavljen leta 1969), ki v svojem zaključku potencial prihodnosti pripisuje »ljudski umetnosti«: »Prihodnost je v ljudski umetnosti. Vendar pa je ne gre več podajati z demagoškim ponosom in obdajati s slavnostnim vzdušjem. Treba jo je predočiti kot kruto obtožbo, kot boleče pričevanje o ravni, na katero so bila ljudstva sveta prisiljena omejiti svojo umetniško ustvarjalnost. Prihodnost bo nedvomno pripadla ljudski umetnosti, toda takrat ne bo več potrebe, da bi jo še imenovali tako, kajti nikogar in ničesar več ne bo, kar bi moglo ponovno paralizirati kreativni navdih ljudstva.« (Espinosa, 1997: 82) V neposrednem dvogovoru z Espinoso je treba razumeti tudi njegov manifest *Incomplete Notes on the Character of the New Cinema*, ki se končuje z zagotovilom: »Novi film si bo prizadeval ljudsko kulturo vrniti samim ljudem.« Podrobneje glej Wilkerson, 2007: 378–379.

<sup>25</sup> Tukaj seveda aludiramo na misel Walterja Benjamina iz znamenitih tez *O pojmu zgodovine*; natančneje iz XVII. teze, kjer poudarja konstrukcijsko načelo materialističnega zgodovinopisja, v katerem se historični materialist poloti »... zgodovinskega predmeta edinole tedaj, kadar stopi predenj kot monada. V tej strukturi prepozna znamenje mesijanske pomiritev v dogajanju ali, z drugimi besedami, revolucionarno priložnost za zatirano preteklost.« (Benjamin, 1998: 224)

<sup>26</sup> Podnaslov povzemamo po naslovu razprave Sylvaina Georga (2008): *Ljudstvo*, ki prihaja: *gestus* preroške kinematografije. *KINO!* 5/6: 142–171.

<sup>27</sup> O nujnem deležu nedoločljivosti v kritični umetnosti razpravlja tudi Jacques Rancière – glej op. št. 28.

<sup>28</sup> Govorimo o angleški verziji knjige, kjer, v nasprotju z izvirnikom (in slovenskim prevodom), na osrednjem mestu monografije ni razprave *Paradoks politične umetnosti*, ampak besedilo *Aesthetic Separation, Aesthetic Community*. Ta članek temelji na transkripciji plenarnega predavanja, ki ga je avtor priobčil 20. junija 2006 na konferenci *Aesthetics and Politics: With and Around Jacques Rancière*, ki je potekala na univerzi v Amsterdamu. Podrobneje glej Rancière, 2009: 51–82.

Oziroma kot ugotavlja Tom Charity: »Pripovedna trajektorija filma poteka premočrtno proti tej stari rudarski bolečini, v brezno brezupa. Toda Wilkerson najde nekaj utehe v pesmih odpora in solidarnosti – film sam gre najprimerneje razumeti kot brezkompromisno delavsko protestno pesem.« (Charity, 2005)

Ko si tako Wilkerson prizadeva za najustreznejšo rešitev, s katero bi v zloslutnem vzdušju brezperspektivnosti vendarle vnesel kanček vizije možnosti sprememb, očitno deluje skladno z lastnim postulatoma, zapisanim v manifestu *Incomplete Notes on the Character of the New Cinema*: »Namesto, da bi se spraševali, ali podobe lahko spremenijo svet (vprašanje, katerega odgovor se dandanes dozdeva samoumeven), si novi film prizadeva odkriti, kaj je treba spremeniti in kako.« (Wilkerson, 2007: 378) S pomočjo filmske intervencije je sprememba, ki je za Wilkersona ključnega pomena, v težnji, da bi se ljudem, ki so izgubili svoje poreklo in z njim »vero v ta svet«, zbudilo, rečeno benjaminovsko, upanje odrešitve zatirane preteklosti.<sup>25</sup> S poskusom artikulacije samozavedanja skozi protestne pesmi skuša tako obuditi tisto zavest delavskega razreda, ki bo v »... imenu generacije poražencev dokončala osvobajanje« (Benjamin, 1998: 221).

## Ljudstvo, ki prihaja<sup>26</sup>

Ko smo uvodoma omenili »napotitev«, v kateri je Gilles Deleuze v sklepu *Podobe-misli* bralcem predočil, da gre ustrezen odgovor na vprašanje bistva filma iskati znotraj prespraševanja filozofije,

smo imeli v mislih dve posledici tega zaključnega obrata. Na eni strani nas je vodilo prepričanje, da Deleuze pravzaprav sugerira povsem konkretno vizijo: izpeljavo, ki bo v samem izteku monografije *Kaj je filozofija?* kristalizirala v podobi »prihodnjega ljudstva«. V nasprotju z »manjkajočim ljudstvom« kinematografij tretjega sveta iz *Podobe-misli*, kjer je »prihodnje ljudstvo« navzoče predvsem v elementih svoje potencialnosti, ki se, kot smo videli, zasnavlja skozi spomin in fabulacijsko dejavnost, je artikulacija »prihodnjega ljudstva« ob koncu razprave *Kaj je filozofija?* nadvse zavezujoč koncept. Ne samo zato, ker procesa pozivanja ljudstva ne pripiše zgolj umetnosti, ampak tudi filozofiji in znanosti (torej vsem trem disciplinam, ki jih podajanje odgovora na vprašanje *Kaj je filozofija?* proučuje), temveč tudi zavoljo dejstva, da se njihova nerazločljivost odraža ravno v imperativu »sence 'prihodnjega ljudstva'«. Tako na koncu raziskovanja filozofije pričamo spoznanju, da (zavoljo svojega neizogibnega razmerja z nekim »negativom«) »... pojmi občutja in funkcije postanejo nedoločljivi, filozofija, umetnost in znanost pa nerazločljive, kot da bi si delile isto senco, ki sega vzdolž njihove različne narave in jih nenehno spremlja.« (Deleuze, Guattari, 1999: 226)<sup>27</sup>

Na drugi ravni pa je ideja »prihodnjega ljudstva« za našo izpeljavo še posebej intrigantna zavoljo dejstva, da je svojo interpretacijo dobila tudi v razmisleku o politični rekonfiguraciji »skupnosti diskonsenza« Jacquesa Rancièrea. V njegovem *Emancipiranem gledalcu* namreč naletimo na neposreden dialog z Deleuzom in Guattarijem oziroma njuno vizijo »pridobivanja jezika« kot materije, ki tke vezi novih skupnosti, novih »političnih ljudstev«. <sup>28</sup> In sicer

<sup>29</sup> »Umetniške prakse niso instrumenti, ki oskrbujejo oblike zavesti ali mobilizacijske energije za politiko, ki naj bi jim bila zunanja. Vendar pa tudi ne izstopajo iz samih sebe in postajajo oblike kolektivne politične akcije. Sodelujejo pri zarisanju nove pokrajine vidnega, izrekljivega in izvedljivega. V nasprotju s konsenzom kujejo nove oblike 'skupnega smisla' [*le sens commun*], oblike polemičnega skupnega smisla.« (Rancière, 2010: 47)

se Rancière sklicuje na eno ključnih mest iz umetnosti posvečenega segmenta Deleuze-Guattarijeve razprave, v kateri avtorja, po njegovem prepričanju, poudarjata stališče politične pomembnosti umetnosti. Sam vidik politične nujnosti filozofa strneta v podobi spomenika, ki pa nikakor ne usmerja v slavljene preteklosti, marveč se sestavlja skozi »upanje na ljudstvo, ki ga še ni«: »Spomenik ne komemorira, ničesar minulega ne slavi, temveč zaupa ušesu prihodnosti vztrajna občutja, ki utelešajo dogodek: vedno znova obnovljeno človeško trpljenje, njihovo negodovanje, njihova vedno znova začeta bitka. Je mar vse zaman, če je trpljenje večno, revolucije pa ne preživijo lastnih zmag? Toda uspeh revolucije počiva le v njej sami, natanko v vibracijah, objemih, odprtjih, ki jih je ponudila ljudem v trenutku, ko je potekala, in ki v sebi tvorijo spomenik, ki je vedno v postajanju, kot tiste nagrobne gomile, ki jim vsak nov popotnik prinese po en kamen.« (Deleuze, Guattari, 1999: 183)

Na izhodišču primera spomenika Rancière v umetniškem »glasu ljudstva« prepozna glas »prihodnjega ljudstva«. Ljudstvo, ki prihaja, je tako »nemožno ljudstvo«, ki je hkrati trpeče in upirajoče se ljudstvo »protesta« in ljudstvo, ki se skuša uglasiti z »dihom narave«. Rancière na podlagi izpostavljene nemožnosti predlaga definicijo specifične vrste »*estetske skupnosti*«, ki jo obravnava skozi artikulacijo imperativa »skupnega smisla«.<sup>29</sup> »Umetniško delo je prihodnje ljudstvo in je spomenik njegovega pričakovanja, spomenik njegove odsotnosti. Artistična 'skupnost diskonsenza' ima dvojno telo: je kombinacija sredstev za proizvajanje učinkov iz sebe samega: ustvarjanje nove človeške skupnosti, novega političnega ljudstva. In je anticipirana realnost tega ljudstva.« (Rancière, 2009: 59) Skladno z avtorjevo opredelitvijo koncepta diskonsenza (glej op. št. 7) diskonsenzualna skupnost temelji na paradoksalnem razmerju med umetnostjo in politiko, ki sta »... druga na drugo navezani kot obliki diskonsenza, operaciji rekonfiguracije skupne izkušnje čutnega.« (Rancière, 2010: 40) Obe izpostavljeni viziji, ki si delita zlasti imperativ nedoločljivosti, se potemtakem zavzemata predvsem za takšno rekonfiguracijo filmske podobe, ki bo omogočala predočiti vezi, s katerimi si zatirani skozi iskanje lastnih izraznih možnosti prisvajajo in hkrati (nenehno) preobražajo svojo zgodovino in prihodnost.

## Sklep

Prazna beseda/podoba, ki smo jo omenili na začetku, tako pomeni vizijo, ki je v nenehni potencialnosti, v permanentnem iskanju možnosti izraza, s katerim se vsako trenutno realno konfigurira skozi zaupanje v neizmerno zmožnost podob. Monološki dialogi v avtomobilski kabini tako niso zgolj izpovedi ranjenih, zatiranih, brezpravnih predstavnic iranske skupnosti; Venturovo ljubezensko pismo ni samo obupni krik iskanja stika z izgubljeno domovino; preigravanje protestniških songov Wilkersonovih brezperspektivnežev ni le objokovanje izgubljene revolucionarne priložnosti; in Georgeovo retroaktivno konstruiranje poetsko-politične identitete ni zgolj izraz naknadnega osmišljanja upora. Vsaka izpostavljena umetniška intervencija na svojstven način rezonira v vibracijah, prižema v objeme in se razpira v vrzeli, skozi katere se v izpraznjenih mestih zasnabljujejo specifične konfiguracije skupnega smisla, tako pa

<sup>30</sup> Celotna Rancièrova izpeljava na podlagi analize del Arnija Sale in Pedra Coste se glasi: »Z omembo teh dveh del nisem hotel ponujati modelov za to, kar naj bi bila politična umetnost danes. Upam, da sem dovolj prepričljivo pokazal, da taki modeli ne obstajajo. Film, fotografija, video, instalacije in vse oblike telesnih, glasovnih in zvočnih performansov pripomorejo k ponovnemu izumljanju okvira naših zaznav in dinamizma naših afektov. Tako odpirajo prehode k novim oblikam politične subjektivacije. A noben od njih se ne more izogniti estetski zarezi, ki ločuje učinke od namenov ter onemogoča kakršno koli lahko pot k realnosti, ki bi bila druga plat besed in podob. Ni druge plati. Kritična umetnost je umetnost, ki ve, da njen politični učinek vodi prek estetske distance. Ve, da tega učinka ni mogoče zagotoviti, da vedno vsebuje neki delež nedoločljivosti.« (Rancière, 2010: 51)

hkrati odpira »...možne prehode k novim oblikam politične subjektivacije.« (Rancière, 2010: 51)<sup>30</sup>

Tisto, kar se v pričujočih konstelacijah potemtakem izkazuje za relevanten predmet filozofije filma je predpostavka, da se skozi proces kreacije – tako ustvarjanja podob kakor konceptov – zasnaujejo dejavniki součinkovanja, ki nedvoumno izpričujejo svoj emancipatorni potencial: »Umetniške podobe ne zagotavljajo orožja za boj. Pripomorejo k zarisovanju novih konfiguracij vidnega, izrekljivega in misljivega in prav s tem k zarisovanju nove pokrajine mogočega.« (Rancière, 2010: 63)

## Literatura

- BENJAMIN, W. (1998): O pojmu zgodovine. V: *Izbrani spisi*, ur., 215–225. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- CHARITY, T. (2005): Interviews | Crime Scenes: Robinson Devor's *Police Beat* and Travis Wilkerson's *Who Killed Cock Robin?* *Cinema Scope* 22. Dostopno prek: [http://www.cinema-scope.com/cs22/int\\_charity\\_crimescenes.htm](http://www.cinema-scope.com/cs22/int_charity_crimescenes.htm) (29. 7. 2010).
- COPJEC, J. (2007): The Descent into Shame: The Cinema of Abbas Kiarostami. *Studio Art Magazine* 168: 20–33.
- DELEUZE, G. (1985): *Cinéma 2: L'image-temps*. Pariz, Minuit.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1999): *Kaj je filozofija?* Ljubljana, Študentska založba.
- ESPINOSA, J. G. (1997): For an Imperfect Cinema. V: *New Latin American Cinema: Theory, Practices and transcontinental Articulations*, ur. M. T. Martin, 71–82. Detroit, Wayne State University Press.
- FRAMPTON, D. (2006): *Filmosophy*. London, Wallflower Press.
- HOOKE, B. (1990): Marginality as site of resistance. V *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures*, ur. R. Ferguson [et al.], 341–343. New York, The New Museum of Contemporary Art [etc].
- NANCY, J.-L. (2009): *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- PELKO, S. (2006): *Podoba misli*. Ljubljana, Študentska založba.
- RANCIÈRE, J. (2005): *Nerazumevanje*. Ljubljana, Filozofski inštitut ZRC SAZU.
- RANCIÈRE, J. (2009): *The Emancipated spectator*. London, New York, Verso.
- RANCIÈRE, J. (2010): *Emancipirani gledalec*. Ljubljana, Maska.
- THIRION, A. (2010): Nemogući opstanak krijesnica. V *Subversive Film Festival: Socijalizam*, ur. D. Baras, 163–164. Zagreb, Udruga Bijeli val.
- WILKERSON, T. (2007): Incomplete Notes on the Character of the New Cinema. *KINO!* 1: 378–379.
- ŽIŽEK, S. (2010): Začeti od začetka. V *Začeti od začetka*, ur., 159–192. Ljubljana, Cankarjeva založba.