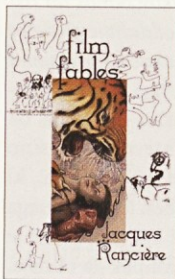


FILM FABLES

O knjigi: Jacques Rancière, *Film Fables*, Berg Publishers, 2006, New York (v izvirniku: *La fable cinématographique*, Seuil, 2001, Paris)

Film Fables, knjiga esejev, ki oriše tudi svojevrstno zgodovino filma, spada med tista dela Jacquesa Rancièreja, s katerimi je ta francoski filozof prenovil sodobno debato o estetiki. Estetska modernost, ali kot ji pravi Rancière, estetski režim umetnosti, katerega začetek lahko lociramo

v nemški romantiki, pomeni prelom s klasičnim, aristotelovskim režimom umetnosti. V slednjem so osrednjega pomena konstrukcija zgodb kot reprezentacij dejanj junakov, manipulacija gledalčevih čustev in vztrajanje na žanrskih konvencijah. Podoba misli, ki jo vzpostavlja klasična doba, se zanaša na možnost ločevanja aktivne forme od pasivne materije, na ločljivost razumnega od čutnega, fikcije od resničnosti, umetnosti od življenja. V estetskem režimu in misli, ki ga vzpostavlja, pa se vse te jasne razmejivne pomešajo. Novalis je izjavil »Vse govori!« in ta stavek predstavlja Rancièreju enostavno formulo te nove dobe. Ker vse govori, lahko vse postane predmet umetniške obdelave. Klasične konvencije in pravila padejo. Ustvarjajo se hibridni žanri. Zgodbe se pomnožijo ali pa se umaknejo pripovedim, v katerih je neaktivnost pogosto edina dejavnost junaka, ki tako ni več nikakršen junak (niti ni nujno človek). Zlomljen pa se zdi tudi mehanizem identifikacije, ki je poprej omogočal preložitev naloge gledalčevega čustvovanja v fiktivni svet umetniškega dela. Umetniki in misleci odkrivajo logiko, ki je imanentna čutni materiji sami in se ne vsiljuje kot transcendentna forma, spoznavajo, da obstaja aktivnost pasivnega, da sta fiktivno in resnično notranja momenta istega, in stavijo na neločljivost umetnosti in življenja. Moderna estetska doba je doba, v kateri sta praksa in mišljenje neločljivosti v nenehni kon-



frontaciji s klasičnim vztrajanjem na ločevanju in pravnosti.

Eno od osrednjih vprašanj Rancièrejeve knjige, v kateri je splošnejša razprava o pomenu estetskega režima umetnosti razkrojena po posameznih esejih in prepletena s konkretnimi analizami filmskih sekvenc in idej, je zato naslednje: v kakšnem odnosu do estetske modernosti je film? Na prvi pogled je film moderna umetnost *par excellence*, uresničitev vizij estetske dobe. Mar nista pri filmu, že na ravni njegovega tehničnega aparata, aktivno delo misli in gibanje pasivne materije sveta neločljiva? Kamera, katere aktivnost je pasivno zapisovanje na filmski trak in ki je indiferentna do tega, kaj z njo snemamo, omogoča filmu, da se osvobodí klasičnega oblikovanja zgodb in pokaže materialni svet takšen, kot je: svet, ki sam po sebi ne spoštuje narativnih obrazcev, temveč se nenehno giblje v neskončnem in neločljivem množstvu smeri. Namesto drame kot reprezentacije, dramo sveta! »V zapisovanju gibanja s svetlobo sovpadeta fiktivna in čutna materija: temačnost prevare, strupenost zločina in tesnoba melodrame prideta v stik s suspenzijo delčkov prahu, dima, ki prihaja iz cigare in arabesk na preprogi. In to isto pisanje zreducira vse to na intimno gibanje brezsnovne materije. To je nova drama, ki je našla svojega umetnika v filmu. Misli in stvari, zunanost in notranost so ujeti v isti teksturi, v kateri ostajata čutno in razumsko nerazločljiva.«

Nedvomno obstaja v zgodovini filma tudi vera v njegovo absolutno modernost. Predstavniki te vere, ki jih Rancière najpogosteje omenja, so Jean Epstein, Jean-Luc Godard in Gilles Deleuze, lepo pa jo povzema kratka Epsteinova izjava »Zgodba je laž. Film je resnica.« Toda, kot želi pokazati Rancière, ker film že v svojem izhodišču opravi pot do paradoksnega mojstrstva umetnika, katerega stava je ta, da se bo v neki točki prelomilo in izgubilo v govoru sveta, v prisotnosti stvari samih, obstaja v srcu filma neka neodločnost. Film kot umetnost, ki se najbolj približa modernemu estetskemu idealu, je hkrati in morda prav zaradi lahkotnosti, ki je vpisana v sam mehanični avtomatizem filmskega aparata, tudi umetnost, ki je skoraj ves

svoj napor vložila v restitucijo klasičnega, »reprezentativnega reda, ki so ga književnost, slikarstvo in gledališče tako globoko ranihi. [Film je ponovno] vzpostavil zaplet in tipične junake, ekspresivne kode in staro motivacijo patosa in celo strogo ločevanje med žanri.« Če se ostale umetnosti v modernem estetskem režimu gibljejo od reprezentacije in zgodb k stvarem samim, potem je film to gibanje vselej že opravil in zdi se, da se lahko tako zgolj vrača od stvari samih nazaj k reprezentaciji in zgodbam.

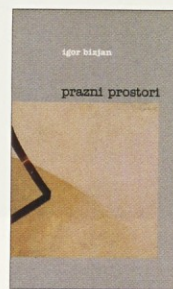
Kako (lahko) torej film ostaja zvest principom estetske modernosti? Zgolj tako, pravi Rancière, »da doda še en obrat vijaka svoji sekularni dialektiki. Filmska umetnost je bila empirično omejena na zatiranje svojih umetniških lastnosti skozi nasprotovanje nalogam, ki ji jih je dodeljevala industrija. Toda v vidnem procesu, s katerim filmska umetnost povzroča, da te naloge spodletijo, se skriva še intimnejši postopek: da bi spodnesel svojo uslužnost, mora film najprej onemogočiti svoje mojstrstvo. Uporabiti mora svoje umetniške postopke, da bi skonstruiral dramaturgijo, ki prekriza račune njegovim naravnim močem.« In to je tudi osnovni okvir Rancièrejeve knjige. Skozi enajst esejev, v katerih obravnava filme Sergeja Eisensteina, F.W. Muranua, Fritza Langa, Anthonyja Manna, Nicholasa Raya, Roberta Rossellinija, Chrisa Markerja in Jean-Luca Godarda, nam predstavi niz vpogledov v dialektiko operacij, s katerimi ti veliki režiserji spodnesejo klasično pripoved in afirmirajo moč podobe. Rancière gre po sledeh nekaterih singularnih postopkov, ki zoper manipulacijo čustev in psihologijo junakov sprostito možnosti mizanscene, ki sprevača tok zgodbe, ga lomi in povzroči, da se v vidnem, v razpokah in kontradikcijah vidnega, pojavi resnica.

LUKA ARSENIJUK

PRAZNI PROSTORI

O knjigi: Igor Bizjan, *Prazni prostori*, Zbirka *Arija*, založilo društvo *Obzorje*, 2006, Ljubljana

Nova, četrta pesniška zbirka Igorja Bizjana je za *Ekran* zanimiva vsaj toliko, v kolikor njen osrednji del, naslovljen »Prag«, sestavljajo pesmi, porojene iz pesnikovih ogledov posameznih filmov. Ubeseđitev avdiovizualnega doživetja? Interpretacija enega umetniškega izraza z drugim, primerljiva s tistim, kar danes



počne Manny Farber, ki je nekeje v osemdesetih dokončno odvrgl kritiško pero in o(b) filmu začel izključno še slikati? Artikulacija izkušnje, ki v dveh izrazih išče skupni imenovalc poetičnega? Vse to in še več: Bizjan je cinefil bulimičnega kova; podobe golta navidez brez kakršnihkoli predsodkov, vnaprejšnjih pričakovanj, obstoječih uravnilovk, izoblikovanega okusa – s *Široko zaprtih oči* hipoma preskočimo na *Cvetje v jeseni*, *Solaris* si deli list papirja z bondijado *Vse in še svet*, prijazno se spogledujeta *Matrica* in *Tropska vročica*, *Teorija zarote* se rima z *Iztrebljevalcem*, *Peterka: Leto odločitve* z *Zbogom, Dragon Inn* – zato pa kot poet besede bruha s kirurško natančnostjo, kakršno v jeziku slik prakticira le Peter Kubelka, sicer svetlobna leta oddaljen univerzum. Kjer Godard zakoliči, da ne gre za *pravo*, marveč *prav* za podobo, Bizjan odgovarja z besedo, ki ni *prava*, temveč preprosto *prav* beseda. Takšna in tista, ki petnajst neprespanih ur na nočnem Orient ekspresu z Dunaja v Pariz strne v eno samo podobo. Da je temu tako, gre nedvomno orjaško zaslugo pripisati tudi uredniku zbirke Andreju Šprahu, ki je iz nepregledne množice napravil pričujoči izbor pesmi; Bizjan, ki jih stresa kot pes bolhe, nato – ko ti knjižico potisne v roke – z neponarejenim vetrnjaštvom dahne, da gre za »prvo zbirko, ki se je znebim brez sramu.«

JURIJ MEDEN