

ESEJ O SVETLOBI IN ZAPISU: FOTOGRAFIJA, FILM, VIDEO

You'll never get a second chance to make the first impression.

Reklama na MTV

Barthes, Žagar 1. Fotografija, denimo, je **kairós**, ujet v večnost; tako rekoč — zapis svetlega trenutka; vzameš jo v roke, jo odložiš, naletiš nanjo, ko po nekdanjih knjigah iščeš kakšen odlomek; **1.a.** razkošje **konserviranega trenutka** so v prvih časih fotografije bržkone močno občutili: v meščanski sobi resda navadno manjka truplo, a praznino je včasih zapolnil družinski album: namesto galerije prednikov v paradni dvorani dvorca — družinska saga v secesijski embalaži. Takrat se je še zdelo, da tehnologija zlate dobe kapitalizma zadovoljivo ureja razmerje do smrti; tako naletiš na ruskega ujetnika s konjem (bil je za hlapca) in si rečeš: »tudi on je bil za leto, dve član moje družine« (je nosil rubaško ves čas ali samo za na slikanje? belo brado, seveda, je imel zmeraj: včasih so bili ljudje taki, kakršne si predstavljamo; samo na fotografijah?).

Benjamin

Lévi-Strauss

Ekran/Problemi

Marcuse

1.b. Nas fotografija oplazi bolj z okusom **zgubljene-ga trenutka**: tlačimo jih v predale, teh nikoli ne odpiramo, kakor bi se jih balo pogledati — a zato so se nam vtihotapile v spomin, sanjamo jih, tudi zgubljam — nimamo več preteklosti, a fotografije so postale del nezavednega. So eden izmed **odvečnih predmetov** naše civilizacije — ob njih še zmeraj nekaj divje misli (dati nekemu svojo fotografijo; raztrgati jo; nositi jo pri sebi; jo spraviti tako, da je ne bi nikoli več našli: zadnji divjakovi rituali v puščavi industrializma). **1.b.1.** Zakaj nam filmske fotografije pomenijo »nekaj drugega«? Ob njih se spominjamo filmov, ki smo jih videli, spominjamo se iluzij in nekdanjih čarov — sublimacijska obramba pred željo se nam je vselej že prikladla v že-

ljo samo. Kontaminiran je že koncept: ni ga mogoče misliti v čisti splošnosti pojma — vselej ga okuži kakšna idiosinkratična posamičnost. Spomin; ki se mi kompulzivno sproži ob tej problematiki — na zgubljeni trenutek. V starem filmskem muzeju so filmi prebivali na način zmrznjenih sličic: kakor preteklost nase-ljuje dušo.

1.a.c.b. Vzhodna cerkev, v nasprotju z našim naivnim katoliškim **malikovalstvom**, dobro ve, da so ikone samo znamenja — a hkrati jih na Vzhodu res znajo častiti: se je to dejavno protislovje med vednostjo in verovanjem za nas ohranilo samo še v fotografiji? — in je ta **materialna pregrada** še edino, kar lahko v družbi »represivne desublimacije« deluje kot **prepo-ved**; kar bi lahko bilo civilizacijsko pomembno, ne le, ker je nemara celotna možnost občestva odvisna le še od fotografije (to bi lahko pojasnilo tolikanj trivializirani in tako skrivnostni pomen »vizualnih komunikacij« v sodobnosti), temveč ker na prepoved Zahod obeša tisto malo plemenitosti, kar mu jo je še preostalo: ljubezen, denimo.

Resda je okužen s singularnostjo, koncept fotke: filmska fotografija še toliko bolj, ker je izvzeta iz toka, ki se **daje** za življenjsko gibanje (Bergson je postal znova aktualen nemara zato, ker je združil ideološki del obeh izrazov, zahodnega in vzhodnega: **kinematograf / bioskop**; kar je s stališča zapisa gibanje, njegovo nasprotje, je s stališča pogleda življenje, njegovo zgubljeno »dopolnilo«?); a naj bo s posamičnostjo še tako premrežen, prav ta mreža mu daje digniteto pojma, njene niti neogibno in vselej peljejo tja, od koder pojem dobiva pojmovnost: zguba, spodletela identifikacija, smrt. Singularni madež v pojmu fotografije je vpis **spekulativne sodbe** (prepoznavna subjekta

Lacan proti Dostojevskemu

Tristan in Izolda

Bergson

Lešnik

ZA DOLAR VEČ, REŽIJA SERGIO LEONE, 1965.



- Hegel** v predikatu), ki ob fotki nikomur ni prihranjena: nostalgija, ki nas ob njej prevzame, je seveda (umetnostna) avra, a to je avra smrti. »Zapis svetlobe« tedaj zazveni **tanatografsko**: vrača nas k izvirov evropskega portreta — k podobi s križa Snetega, k preokupacijam z zadnjimi stvarmi itn., a seveda brez vere v odrešitev.
- Derrida Belting** 2. Barthes je filme analiziral na sličicah, ker ni imel videa. Nikoli ne bomo videli, ali mu je bil Eisenstein zato tako všeč — ali pa je, narobe, najprej odkril univerzalni pojem topega smisla, pa ga je šel potem poiskati na fotko iz Eisensteina. Film je premagal fotografijo, ker jo je pomnožil — a nemara nas je šele 3. video poučil, kaj od slike se je z »živo sliko« zgubilo. Video je na filmu ponovil poseg, s katerim je film prizadel podobo: otopil je filmski smisel, s tem da ga je izostril. (Nazaj k:) 2. Zdi se, da je pojem **topega smisla** pojem vseh pojmov, s katerimi se lotevamo filma. 2.a. A preden se lotimo govornice o filmu, velja opozoriti na dva **analogona** (»analogija« je za misel prekleta operacija: a tu govorimo o govoru, **lógos**, mislimo je dobesedno): konceptualizacija filma se bode z analognimi težavami kakor — bolj tradicionalno — analiza **podobe** in analiza **stila** (nemara ni naključje, da so Stari med številnimi izrazi za slog poskusili tudi z **eikónas**, množino od ikone, »slika in prilika« predlaga Senc; ustrezní glagol je nepopoln — »zdi se«: pri podobi, stilu in filmu je tisto, kar »se zdi«, že kar tisto, kar »je« — in bizarni »nesodobni« dušni vzgibi, ki nas včasih presunejo ob fotografiji — tej **zastareli** »videotehniki« —, so pač pred-konceptualno **doživetje** težav, in naposled tudi radosti s konceptualizacijo). Nekdaj me je fasciniralo, pozneje mi je zlasti šlo na živce, da umetnostni zgodovinarji ob vsej grozljivi erudiciji v teoriji premorejo zgolj metaforiko (sintaksa, semantika, retorika podobe; metaforizirajo celo v svojem lastnem polju, kjer bi vendarle pričakovali kaj preciznejšega, npr. z izrazi tipa **mimesis**, **pietà**, celo **s close-up**): umetnostni zgodovinarji so teoretske želje. Kakor tudi preučevalci stila: stara retorika je navsezadnje še zmeraj najboljša, kar so na tem področju izumili. Koncept ima težave povsod, koder gre za dozdevek: torej zanesljivo pri vsej umetnosti — analogija velja tudi tam, kjer se sicer »govor o...«, ni niti kaj prida razvil, v glasbi, gledališču. 2.a.1. Pri teatrski metagovorici so, denimo, fascinantni **stranski učinki**, ki se sprožajo okoli praznine, od koder je pobegnil »predmet obdelave«: Lessing je **mimogrede** ustanovil nemški narod, pa sesul klasicistično interpretacijo Aristotela in odprl pot — meščanskemu gledališču z vsjo njegovo teoretsko avro: namesto umetnosti, ki je iz govora umanjala, torej **institucija** in **teorija**. Ogrodnje občestva in njegov izmeček, izvrtček, neobčestvotvorni presežek: teorija je tu dvakrat na psu — ker zgreši svoj predmet in ker na koncu ostane kot nekakšen **by-product**, s katerimi ni kaj početi. (Bi to lahko bila negativna določitev umetnosti? — sicer pa »omnis determinatio est negatio«.)
- 2.a.2. Še nekaj je pri gledališkem pisanju vredno pozornosti: ko se spravi nad predstavo, in omaga, se zdi, kakor da sem pa tja in tako rekoč nehote vseeno zadene besedilo: posreči se mu ujeti tisto, kar bi pisanje o tekstu zgrešilo. Kakor da bi božja pravičnost neuspeh pri govorjenju o predstavi, režiji, še toliko bolj o igri, kompenzirala z nehotim uspehom pri tistem, o čemer »ni govora«, pri besedilu. »Tam, kjer si želiš uspeti, ti bo spodletelo; uspehe boš žel nehote.«; nekakšna stendhalovska resignirana maksima. Še dobro, da je kritiki ne poznajo: sicer bi premalo — hoteli. 2.a. Mogoče bi si iz tega lahko razložili **postteoretsko depresijo** v sedanjem filmskem pisanju; nekje v Karlu Mayu je domislica »Potem meri vedno vame, da me ne boš zadel« — in tudi pri dozdekvu zadeneš tja, kamor ne ciljaš, le da tega ne smeš početi **hote**. Tako se skoz pisanje, ki se osredinja na nepertinentne razsežnosti (komerciala, marketing, personalna ozvezdja, katalogi imen, firm — »nepertinentnost« je seveda zelo relativna, saj je omenjeno **edino**, kar je za obracanje kapitala pomembno: a naj nam bo dovoljeno zagovarjati idealizem umetnosti), somnambulno uveljavlja ta logika, da nehote oplazi tudi kaj umetnostno (»dozdevkovno«) pertinentnega. **Týhe** in **autómaton**: če zajahamo drugega (in ta nam je tako in tako dan), bomo nemara ukradli kakšen poljub od prve. Teorija kot nepričakovani **kairós**: božja previdnost daje »šanso« tudi oportunistu.
3. Video je dokončno ohranil-presegel (za **Aufhebung** Derrida neke omenja prevod, ki se sicer ni prijel, se ga je pa vredno spomniti: **sublimation**) **nickelodeonski** izvir filma: še cinemascope, še dolby-stereo so sejmarske domislice — video pa... Video je urban: ni mogoče dognati, ali so morala najprej mesta podivjati v megalopolis, da je video lahko razvil svoje tehnološke zmožnosti, mi pa smo se ga naučili gledati; ali smo se šele skoz video adaptirali na okolje... Zase vem, da so me morala deca naučiti, kako naj gledam »spote«, takrat me je prešinilo, da je to percepcija urbanega človeka — poslej je tudi zame video umetnost. Za te druge, ki so ga gledali, še preden so spregovorili, je gotovo biološki mehanizem adaptacije. Nas vsekakor postavlja definitivno onkraj načela ugodja: v svoji progenituri moramo gledati drugo **species**...
- 3.a. Strukturno je Sergio Leone zadnji cineast: nemara bi morali povezati, da se je razglasil za **posthumanista** (»Man, an ancient species...« etc.), s tem, da je postavil epitaf za kavbojko, z njo pa za melodramo, gangsterski film, revolucijski film (je kdo že sploh pobral rokavico s konca **Zahoda**: ta je nemara edini zares uspeli socrealistični film: individualni junaki se — na ozadju zmagujočega kapitalizma — med seboj pobijejo, Bronson zgine, od koder je prišel, nekakšna »pot se začneja«, a vemo, da pelje v puščavo, na koncu zmaga kolektiv v izgradnji pacifiške proge, Claudia Cardinale — neusojna nevesta, prostitutka, **femme fatale**, you name it — prinaša vodo delovnemu kolektivu in se utopi v množici) — za njim pridejo spoterji (vampirizem filma, ki se »šlepa« na naprednejši umetnosti; porajajo se pošasti — tipa **9 1/2 weeks**). Kugo prehodnih obdobij zmagujejo tisti, ki tehnološko omejenost filma spreminjajo v estetsko kvaliteto. Postopek, ki ga je briljantno izpeljal Godina v **Splavu Meduze**. Problem je teoretsko pomemben, ker zadeva bistvo umetnostnih postopkov: ti morajo hkrati reševati paradokсне naloge (praktične zagate spreminjati v gonilo estetske uspešnosti — poteza, ki bi lahko pomagala k spravi med teorijo in umetnostjo: tudi teorija je tisto, kar nam še preostane, potem ko smo v praksi zavozilili; in izvrševati »nelegitimne« preskoke — kar se kaže kot zunanji »komunikacijski«, interpelacijski problem (pred publiko, ki se je razvadila ob vsakokratnih najnovejših hollywoodskih dosežkih, stopiti s tehniko, ki je celo po svojih lastnih merilih že odtrajala), je mogoče uporabiti za načelo »notranjega« umetnostnega dela. (Pervanje je tu naredil ironično parafrazo: njegove meje niso samo tehnične, ampak dobesedno **terenske**: mogoče so nekdanji alternativci tako radi gledali **Do konca in naprej** tudi zaradi te **materialne parodije** idealističnega ideološkega konteksta, v katerega je padla premiera.)
- 3.a. Stojanovičev **Plastični Jezus** je bil šok: ideološki učinek nastaja iz postopka, ki je inverzno simetričen operaciji videa (z istim postopkom je v raznih variantah eksperimental Makavejev, nekatere so že kar anticipacija videa): potek »sodobnega« filma trga vložki »starega«, pri tem pa nobeno filmsko ločilo ne nakazuje razmerij med okvirjem in vložkom, tako da včasih niti ni jasno, kaj je »okvir«, kaj »uokvirjeno«. (Gledalčevo zbežanost film izkorišča tudi dramaturško: učinek prehoda iz nove tehnike v staro je navadno »komičen« — zaradi znanega učinka »prihranjene energije«, o katerem govori Freud v **Witzu**; a nekajkrat nam zamrzne nasmeh, ko film v formi, ki jo mi — tako rekoč »na svojo odgovornost« — doživljamo za komično, ponudi krute, morbidne podobe; zlasti učinkovit udarec te vrste je bil prizor s Paveličem v saboru
- Lacan**
- Derrida, Hegel**
- Lamarck, mladi Marx**
- mutant teenage turtles**
Freud
Sergio Leone
Althusser
- Eisenstein**, mogoče **Dovženko**
- Sofokles**
mladi **Lukacs** etc.
- Gramsci**
- Karpo**
- Močnik**
- Jure**
- Lazar**
- Makavejev**
- Freud**

NDH — brzkone tudi, ker je bila premiera časovno le malo odmaknjena od podobnega rituala v podobni ustanovi.)

3.a.1. Na videz video izkorišča samo možnosti elektronske montaže: že to je čisto zadosti. Različic je seveda brez števila, paradigmska se vseeno zdi tista, pri kateri specifična »video tehnika« vdre šele na podlagi fingiranja tradicionalnih (tj. filmskih) postopkov. Ta različica namreč ponazarja način, kako gleda video vsak/a ob filmu vzgojeni/na gledalec/ka: video tehnika preseneča njegova/njena inertna pričakovanja — naša paradigmska različica samo »narativizira«, tj. diahronizira ta sicer sinhroni, strukturni učinek. V najbolj grobi in rudimentarni obliki je specifični video-postopek **staccatto** nizanje mikro-sekvenc, ki jih ne umeščajo nikakršna (ali vsaj nikakršna filmski/emu gledalki/cu znana) ločila: oko je pod rafalom. Ker se kračina »sekvenc« bliža spodnjemu zmogljivostnemu pragu percepcije, se gledalka/lec znajde v iritantnem **vel-** položaju: ali »bere« za nazaj in bo prej ali slej zgubil/a korak z dotekajočim materialom (in bo torej zgubil/a tako percepcijo kakor njeno interpretacijo: če po Diderotu slepci »vidijo« — pa ob videu videči intelektualci oslepijo: ali se »branju« že vnaprej odpove. A kaj tedaj? Ali poskušam ujeti vid in pomen, pa zgubim oboje; ali se že vnaprej odrečem pomenu — toda ali s tem pridobim vsaj »vid«? Seveda v zevi te alternative vznikne pogled —objekt želje. Video je nemara prav masturbatorni aparat, ki tudi zares da, kar obljublja — namreč predmet želje. Draži oko, res, a draži ga s kvalificiranim dražilom.

3.a.2. Zato ni presenetljivo, da je elementarni »diegetični« postopek v videu **ponavljanje** nekaterih izbranih mikro-sekvenc: kar spet zadene ob naš pri filmu pridobljeni predsodek, da naj bi se podobe nizale po **proznih** načelih. A pomislimo na poezijo, kjer je ponavljanje vodeče načelo — od metra do rime do refrenal Je video proti filmu kakor vezana beseda proti prozi? K temu bi napeljevala popolna prevlada **kratke forme** — in navsezadnje je video nastal ob popevkah, kakor je iz popevk nastala naša lirska poezija. Je torej video **lirika** žive slike?

3.a.3. Vsekakor lirika, kakršna je mogoča v sodobni kulturi. S pomočjo gramofonske plošče so lahko naredili vsaj **juke-box** z njegovo družabnostjo tipa »**diner**« — kakšna družbenost pa je možna z video-spotom? Lahko si jih sicer posnameš, to daje še nekaj možnosti (četudi prijatelja-prijateljice ne moreš povabiti na gledanje spotov, kakor si jo/ga lahko pred četrto stoletja povabil poslušat plošče); a **nove** spote vrtijo na raznih TV postajah — splošnemu terorizmu televizije se pridružuje še teror komerciale. Tisoče najstnikov v samotnih sobah pod topniškim ognjem mega-korporacij: osnovna kulturna skušnja našega fin-de-siècla. Lirika je zunaj, v občilu — ker je intima danes »zunaj«.

3.a.3.1. Video nas ne bi zmogetl prilèpiti ob debilni ekran, če ne bi bil njegov postopek, humanistično rečeno, v skladu z **modus vivendi** sodobnega človeka. Naše dnevne sanjarije potekajo na način filmske proze — doživetja, lirski trenutki pa prihajajo od **zunaj** na način video-spota. O pasantkah so pisali mnogi, od Baudelaira do Kocbeka, a pravo umetnost **mestne lirike** je omogočil šele video: naključen pogled, bežen gib, del neznanega telesa, preblisk koraka, krhka guba na tkanini, ko se ozreš, je vse skupaj že zagrnila množica. Ostane le **mnemična sled**: gorivo teh sledi prinaša video, prav tako bežno, prav tako krhko, prav tako minljivo. Glavna slast mesta, zapisana frustracija — je v videu postala glavna umetnostna procedura, zapisana minljivosti.

Vsa lirika sodobnosti je na ulici. Z videom je ulica stopila v meščansko sobo, še bolj v proletarsko — osamljenki/osamljencu stoletja, ki se je izteklo v spoznanje o svoji zamanskosti, je video zapečatil

njeno/njegovo ječo. A katera cena je za umetnost prehuda? Zdaj lahko na ekranu gledamo svojo dušo.

3a.3.2. Prvi, ki je doumel estetikost mesta, je bil nemara Balzac — prav on je izumil tudi izraz **gastronomie de L'oeil**. **Flanqueurjev** in njihovih estetik je bilo pozneje še dosti — bili so presenetljivo optimistični. Benjamin, tudi mislec mesta, je opazil, da romani (mestni žanr) anticipirajo filmske postopke: ali ni anticipacija filma v meščanski prozi samo v umetnostni postopek predelana njena sociološka razsežnost — umetnostna rešitev problema, da se roman s proznim orodjem bode z materialom, ki je temeljno **vizualen**? S kulturo, ki je v bistvu **voyeurska**? (Baudelaire ni samo pisal o svetovni razstavi, ampak je tudi skoz okna gledal **od zunaj**).

Vtisi z ulice — ti so vselej prvi, in hkrati zadnji; problematika »prvih vtisov« je tipično meščanska (roman **Pride and Prejudice** je sprva imel naslov »First Impressions«): aristokracija se ni samo že vselej nekako vnaprej poznala, ampak zaradi protokola prvega vtisa sploh ni mogla narediti, tudi če bi ji v aristokratski sprijenosti kaj tako perverznega prišlo na misel. Naša (a koliko je res »naša«) civilizacija se je nekaj časa v nemala za avtenticizem: zdaj za nazaj je bolj videti, da je bila to nostalgična mistifikacija, ki je hotela videti ozadje tam, kjer ga ni; mestna mravlja živi na površini. Ko so prišli svinčeni časi pridobitništva in povzpetništva, je tudi **površnost** postala eksplicitna norma. Da gre za zgodovinsko težnjo, daje misliti verižni avtomatizem, ki s površnostjo kolonizira še zadnje trdnjave tradicionalne **discipline**: célo področje, ki je od nekdaj pripadalo teoriji, tj. miselni askezi. Daljni zlom pravil javnega vedènja je samo del te zgodovine, ne njen vzrok. Predstava, da je intima izpuhtela iz notranjosti, hkrati ko je zunaj propadla javnost, je le prvi impresionistični približek; gleda že iz nove konstelacije, in površnost mišljenja uveljavlja za njegovo metodo. Bolje bi se bilo vprašati, kaj je bilo pravzaprav tisto, kar je romantika — že na likvidatorskem pohodu — koncipirala kot »notranje življenje duše«, uporabljajoč krščansko metaforo, ki je bila v tistem času že nespodbitno reakcionarna. Brž ko je um postal notranja kvaliteta, je razsvetljenstvo prešlo v svojo destruktivno fazo.

Bonton so zamenjali prometni predpisi.

3.b. Video nam je končno omogočil, da si prvi vtis lahko ponovimo. Mogoče bo tudi te obsesije konec, zdaj ko je **razpoložljiva**: kar bi bila seveda tipična rešitev à l'americaine.

Diderot

Lacan

Jakobson

Freud

Baudelaire/
Kocbek

mladi
Freud

à la »Hauser«

Balzac

Baudelaire

Benjamin

Jane Austen

Sennett