

deleuzacija ali deložacija?

stojan pelko

Trije morebitni vzvodi premikov francoske filmske teorije v devetdesetih. Če bi danes na naslov "francoske filmske teorije" poslali paket, bi bile možne vsaj tri od tistih opcij, s katerimi pošta tako rada opremi vrnjeno pošiljko: od prve, da je naslovnik neznan, prek druge, da se je preselil, pa do tretje, najbolj radikalne: da je preprosto umrl. V vsakem od teh treh primerov bi se vam torej pošiljka vrnila nazaj – in znajti bi se morali po svoje! Natanko taka je danes naša, Ekranova, slovenska pozicija, ko kukamo k francoski teoriji: tam, od koder smo se vsi skupaj veliko naučili, se je zdaj vse težje in težje znajti, predvsem pa sploh še kaj koristnega najti. Zadeva sploh ni tragična, je pa neposredna posledica svojevrstne "fraktalizacije" diskurza filmske teorije, ki ji je mogoče delovno najti vsaj tri vzajemno pogojene vzvode, ki jih za lažjo orientacijo in z veliko mero poetske svobode lahko "polepimo" z že omenjenimi poštnimi nalepkami.

1. Naslovnik neznan

Prvi vzvod zadeva "interni" problem same filmske teorije. Videti je, kot da bi po velikih, včasih skorajda enciklopedičnih podvigih osemdesetih let, bili v devetdesetih možni le še unarni udarci, fragmentarni posegi in monografski pobegi. Nista bila zgolj oba Deleuzova zvezka *Filma, Podoba-gibanje* (1982) in *Podoba-čas* (1985), taki totalni sumi – tudi objav drugih velikih avtorjev osemdesetih se je držala aura odpiranja povsem novih konceptualnih polj in obenem že njihovega sumarnega povzemanja. Kar je Chion storil z glasom in zvokom, je Bonitzer storil s pogledom, Aumont z obrazom, Bellour pa s premenami podob iz enega medija v drugega. Z "uvažanjem" konceptov in metod iz drugih humanističnih disciplin se je oblikovala povsem samosvoja šola, ki je slišala na generično ime "filmska teorija", še predno ji je bilo treba pridati nacionalni, kronološki ali tematski orientir. Zaradi te abstraktnosti še zdaleč ni bila hermetična. Nasprotno, kot dokazuje zgled Serga Daneya, pokojnega urednika *Cahiers* in esejista ter kolumnista dnevnika *Libération*, je bila v svojih vrhunskih dosežkih taista teorija obenem tudi briljantna žurnalistika. Če so se torej še ne tako dolgo nazaj koncepti uvažali v filmsko teorijo iz psihoanalize, semiologije ali filozofije, in tam dobesedno oživali v naslonitvi na film, tedaj smo zdaj prej priče obratnemu procesu: filmska teorija ostaja prazen okvir, izgubljen nekje vmes med "kulturnimi študijami" in "audio-vizualnimi raziskavami", iz nje pa so se izvili revitalizirani pojmi, ki zdaj tvorijo osnovna orodja medijskih študij, urbane arhitekture in popularne kulture.

S tega stališča so tri ključna imena francoske filmske teorije devetdesetih Paul Virilio, Jean Baudrillard in Jean Louis Schefer.

2. Naslovnik se je preselil

Drugi vzvod zadeva sam objekt filmske teorije, filme torej. Daleč od tega, da bi na tem mestu ponavljali običajen diskurz o anti-intelektualizmu sodobnega filma. Nasprotno, prepričani smo, da je uspel avtorski film tako intenzivno posrkati vase doneske filmske teorije osemdesetih let, da se večina "resne" sodobne evropske produkcije gleda

kot ekranizirani seminarji pridnih študentov, ki so še v osemdesetih brali *Cahiers* in *Sight and Sound* ter študirali Deleuza. S tem se je seveda radikalno spremenil tudi status teorije v odnosu do teh filmov, saj zdaj sredi kinematografskega "trdega jedra" ta naleti sama nase – s čimer se užitek odkrivanja novega in razstiranja dotlej nevidenih pogledov bistveno premesti. Drugače rečeno: dokler sta Rivette ali Bonitzer v Hitchcockovih filmih odkrivala madeže in slepe pege, je imelo to status "odkritja"; ko pa smo enkrat soočeni z Rivettovim filmom po Bonitzerjevem scenariju, ima uzrtje tovrstnih postopkov kvečjemu še status "konstatacije". A v nasprotju s pričakovanji šele ta "razveza" filmske teorije od objekta razpre možnost, da se začne zares ukvarjati sama s sabo; da preizpraša svoje lastne predpostavke kot disciplina mišljenja, kot konceptualna praksa. Ko se sooči s filmano teorijo, filmska teorija morda najbolj tesno sledi Deleuzovemu napotku, da "filmska teorija ne zadeva filma, temveč filmske koncepte, ki niso nič manj praktični, učinkoviti ali obstoječi kot sam film." (*L'Image-temps*, str. 365-366).

S tega stališča so tri ključna imena francoske filmske teorije devetdesetih Pascal Bonitzer, Alain Bergala – in pa seveda Jean-Luc Godard.

3. Naslovnik umrl

Tretja opcija bi se kaj lahko brala kot teoretski odgovor na večno Wendersovo fobijo pred smrtjo filma. Ali torej obstaja možnost, da se filmska teorija ni niti fraktalno razpršila niti ponosno prešla v prakso, temveč je preprosto preminila? Ta vzvod kar naenkrat ne zadeva več niti nosilcev teorije niti izvajalcev prakse, temveč širši kontekst. Ali torej film sploh še lahko preživi v tem svetu – ali pa mora s seboj v grob potegniti tudi filmsko teorijo? V zvezi s tem katastrofičnim pogledom je izjemno pomenljiv odlomek iz nedavnega nagovora francoskega sociologa, profesorja na Collège de France, Pierra Bourdieuja, ki je v Parizu zbranim direktorjem največjih medijskih hiš zastavil eno samo vprašanje: Gospodarji sveta, ali obvladujete svoje gospostvo? V ostrem tonu, s katerim jim je očital morilske učinke kratkoročnega maksimiziranja profita na dolgoročno preživetje kulture in samega pojma avtorstva, je poleg renesančnega boja za pravico do podpisov kot primer ponudil prav filmski socialni mikrokozmos, ki ga je opisal takole: "Če naj imamo avtorski film, je treba imeti cel socialni univerzum, majhne dvoranice in kinoteke, ki predvajajo klasične filme in ki jih obiskujejo študentje; filmske klube, ki jih vodijo sinefilski profesorji filozofije, ki so se oblikovali v taistih dvoranah; kompetentne kritike, ki pišejo za Cahiers du cinéma; režiserje, ki so se naučili obrti tako, da so gledali filme, o katerih so pisali v Cahiers – skratka, cel socialni milje, v katerem je mogoče prepoznati kakovosten film." (Pierre Bourdieu, "Questions aux vrais maîtres du monde", *Le monde*, 14. Oktober 1999, str. 18).

Če pa na prihodnost filmske teorije pogledamo s tega stališča, se nam kar naenkrat ne sme več tožiti po "velikih knjigah", ki so bile pač napisane v osemdesetih, pa tudi prehoda v prakso ni dobro preveč glorificirati. Ne, izkaže se, da je za preživetje te konceptualne prakse, ki ji še vedno najraje pravimo filmska teorija, še kako pomembno, da večina najboljših piscev piše le še avtorske monografije (Jousse o Cassavettesu, Ciment o Kubricku) ali predstavitve posameznih filmov; da *Cahiers* namesto velike teorije izdaja *Petite bibliotheque* s ponatisi in scenariji; da se eni profesorji (Chion, Leutrat...) držijo svojih kateder, drugi izdajajo poetsko-esejistične revije (Bellourjev *Trafic*), tretji pa tesno sodelujejo s Kinoteko in festivali (Aumont). Da torej skratka vsi in vsak po svoje pletejo tisto mrežo intersubjektivnih in socialnih razmerij, ki sploh omogoča, da avtorski film – kot hkratna porodna babica, krstni boter in poročna priča filmske teorije – obstane kot živ spomin in živahen opomin.

S tega stališča pa so tri ključna imena francoske filmske teorije devetdesetih Thierry Jousse, Raymond Bellour in Michel Chion. Seštejte trikrat tri imena, pa se vam bo zdelo, da ste na ljubljanski *Jesenski filmski šoli* konec osemdesetih – in da devetdesetih sploh nikoli ni bilo. Morda pa res šele pridejo. Do takrat pa zelo osebno seznam nekaj naključno izbranih knjig, ki so nastale v tem času, ki se ni nikoli zares zgodil. •

Literatura:

- AUMONT, Jacques: *A quoi pensent les films?*, Seguyer, 1996
 BELLOUR, Raymond: *L'Entre-Images I, II*, La Différence, 1990, 1999
 BERGALA, Alain: *Voyage en Italie*, Yellow Now, 1990
 CHION, Michel: *Le promeneur écoutant*, Editions Plume, 1993
 GODARD, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, 1998
 SCHEFER, Jean Louis: *Du monde et du mouvements des images*, P.O.L., 1997