

KAKO SNEMATI MARXOV KAPITAL? O NOVEM FILMU ALEXANDRA KLUGEJA

V SERIJI DVD-JEV NEMŠKE ZALOŽBE SUHRKAMP JE PRED KRATKIM IZŠEL NOV FILM ALEXANDRA KLUGEJA Z NASLOVOM *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE: MARX – EISENSTEIN – KAPITAL*. KLUGE JE S TEM FILMOM, KI JE BIL PREMIERNO PRIKAZAN 16. DECEMBRA 2008 V HAMBURGU, V ČASU, KO SE VEDNO VEČ LJUDI VRAČA K BRANJU MARXA, K MARXU ZNOVA VRNIL TUDI FILMSKO UMETNOST.

LUKA ARSENIJUK

Kar je pri Klugejevem projektu še posebej zanimivo, je dejstvo, da tu ne gre za nekakšno posplošeno vprašanje o razmerju med filmsko formo in marksistično teorijo, temveč za zelo praktično in direktno vprašanje: kako posneti film po scenariju Marxovega *Kapitala*. Praktično in direktno vprašanje, ki postavlja nov izziv tako filmskim ustvarjalcem kot filmski teoriji sami.

Nachrichten aus der ideologischen Antike (v prostem prevodu: *Novice iz ideološke antike*), to skoraj deset ur dolgo delo, je težko žanrsko uvrstiti. Gre za dolg niz krajših, od petnajst do trideset minut dolgih sekvenc, ki združujejo precej raznolik material. Največji del *Nachrichten* predstavljajo pogovori, v katerih Kluge, v minimalni in odkrito artifični mizansceni, razpravlja o sposobnostih političnega filma, o Marxu in zgodovini marksizma, preteklosti revolucionarnih bojev in o na videz splošnejših temah, na primer o instituciji družine in ljubezni. Navedimo nekaj primerov. S filozofom Petrom Sloterdijkom govorita o elementih pravljičnega in metafizičnega v *Kapitalu*, o *Kapitalu* kot moderni verziji *Metamorfoz*, kjer transformacij teles in objektov ne povzročajo bogovi, ampak dejavna realnost menjalne vrednosti. S sociologom Oskarjem Negtom razpravljata o neodvisnem življenju objektnega sveta, predvsem strojev in industrijske mašinerije, ki v kapitalizmu obstaja kot mrtvo, pozunanjeno in tako od človeka neodvisno delo. S filmsko zgodovinarico Oksano Bulgakovo ugibata, kaj sta se leta 1929 pogovarjala Sergej Eisenstein in James Joyce, ko je sovjetski režiser v Parizu obiskal irskega pisatelja in ko je slednji Eisensteina izbral kot edinega, ki bi bil

sposoben posneti njegov *Ulikses*. S pesnikom Dursom Grunbeinom pa (v telefonskem pogovoru) analizirata Brechtovo verzifikacijo Marxovega *Komunističnega manifesta* in učinke, ki jih ima v tej prepesnitvi Brechtova raba epskega heksametra. Te pogovore Kluge prekinja s sekvencami, v katerih so v tehniki heterogene kolaža zlepljeni dokumentarni filmski in fotografski posnetki, glasbena spremljava in Klugejev glas v offu. Med bolj presunljivimi tovrstnimi sekvencami v celotnem filmu je gotovo tista z naslovom *Rosa Luxemburg in kancler: državnik izgubi svoj obraz*, kjer Kluge z reducirano rabo elementov uprizori nemško situacijo ob koncu prve svetovne vojne: delavsko gibanje, Spartakovce, smrt Rose Luxemburg in Karla Liebknechta, nasilni revanšizem dešničarskega malomeščanstva.

Nachrichten niso ne dokumentarec ne igrani film, so predolge za filmski esej in preveč odkrito pedagoške, da bi jih lahko označili za eksperimentalni film. *Nachrichten* lahko opišemo kot niz vinjet, ki bolj ustrezajo televizijskemu formatu kratke serije. Vendar lahko vztrajen gledalec različne segmente Klugejevega filma gleda v mnogih zaporedjih, od katerih nobeno ni pravo, a je zato vsako po svoje učinkovito. Morda je zato *Nachrichten* še boljše opisati kot nov tip DVD-filma, filma, narejenega z mislijo na specifične lastnosti DVD-formata, saj ga prav lahko »beremo« kot delo, razdeljeno na več poglavij, ki so sicer tematsko povezana, a njihova konsistenca ni odvisna od točno določenega vrstnega reda. Poglavja je mogoče gledati v več kombinatoričnih različicah, film pa tako implicitno vsebuje določeno zahtevo po ponovitvi, saj se namreč, če želimo slediti mnogim nitim, ki jih na-

pleta Kluge, ne moremo izogniti temu, da bi vsaj nekatera poglavja pogledali dva- ali večkrat.

Le na kratko o Klugeju samem. Alexander Kluge je svojo intelektualno kariero, za katero je ne glede na to, v katerem mediju deluje, značilna jasna avtorska konsistenca, začel kot študent prava in glasbe, pod mentorstvom Theodora Adorna, ki je Klugeja predstavil Fritzju Langu in je tako vsaj deloma kriv za njegovo filmsko kariero. Gotovo je nekaj ironije v dejstvu, da ima prav najbolj nefilmski nemški filozof – Adornova skepsa do filmske umetnosti kot take je dobro znana – ključni pomen za kariero enega najpomembnejših nemških povojnih filmskih režiserjev. Klugejeva vez s frankfurtsko šolo kritične teorije družbe je pomembno vplivala na to, da je bil njegov filmski angažma od samega začetka aktivističen. Že njegov kratki prvenec *Brutality in Stone* (*Brutalität in Stein*, 1961) je nakazal, da je za Klugeja filmska umetnost neločljiva od politične in zgodovinske intervencije. To se je povsem jasno pokazalo, ko se je pojavil kot sopodpisnik znamenitega Oberhausenskega manifesta (1962), s katerim se je začel novi nemški film. Od šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes Kluge tako združuje filmsko ustvarjanje – *Slovo od včeraj* (*Abschied von Gestern*, 1966), *Part-Time Work of a Domestic Slave* (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1973), *Nemčija jeseni* (*Deutschland im Herbst*, 1978), *The Female Patriot* (*Die Patriotin*, 1979), *The Power of Emotion* (*Die Macht der Gefühle*, 1983) – z nenehnim bojem za neodvisno kontra-javno sfero, ki bi omogočala ne zgolj avtonomno in avtorsko filmsko produkcijo, temveč bi služila predvsem kot horizont egalitarnega in svobodnega kolektivnega izkustva. Klugejevemu filmskemu delu



Nachrichten aus der ideologischen Antike



je treba dodati še njegov pisateljski opus, njegovo teoretsko delo (skupaj s sociologom Oskarjem Negtom je Kluge izdal dve vplivni študiji: *Javnost in izkustvo* ter *Zgodovina in svojepravost*) in ustvarjanje neodvisnega televizijskega programa, ki se mu Kluge posveča vse od srede osemdesetih (pripravlja redne nočne kulturne oddaje na postajah, kot so SAT1, RTL in VOX).

Kot rečeno se Kluge v svojem novem filmu, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, ukvarja z vprašanjem, kako posneti Marxov *Kapital*. Ideja o filmski verziji Marxove klasike ni nova. Leta 1927 je sovjetski režiser Sergej Eisenstein v svojem dnevniku z naslednjimi besedami zastavil ambiciozen načrt: »Stvar je odločena: snemali bomo Kapital, po Marxovem scenariju – to je edina logična rešitev.« Eisenstein je filmanje *Kapitala* razumel predvsem kot nujni korak naprej v svoji lastni koncepciji filmske montaže. Ves napor, ki ga je vložil v formulacijo novega umetniškega in konstruktivnega principa, katerega možnost se je po njegovem prepričanju odprla s filmsko umetnostjo, je šel v smeri tistega, kar je Eisenstein poimenoval intelektualna montaža, tj. v smeri novega načina organiziranja filmskih podob, ki ne sme sloneti ne na pripovedovanju zgodb, ne na osnovi dramatičnih situacij posameznih junakov, niti na razkrivanju psihološke motivacije slednjih, temveč mora služiti prezentaciji ali, kot bi rekel Eisenstein, materializaciji idej.

Revolucionarna koncepcija filma, ki stavi na filmsko podobo kot na neposredno orodje misli, se seveda mora preizkusiti ob *Kapitalu*. Glavni problem, s katerim se mora raziskovanje možnosti filmanja *Kapitala* soočiti, je namreč vprašanje, kako s filmskimi podobami in figurami uprizoriti glavne pojme Marxove kri-

tike politične ekonomije, katerih gibanje predstavlja jedro *Kapitala*. Gre za problem razmerja med filmsko podobo in pojmom, ki ga lahko morda najboljše razumemo, če ga zoperstavimo osi konkretno–abstraktno. Bistvenega pomena je, da ugotovimo, kako se dvojica podoba: pojem nikakor ne ujema z dvojico konkretno:abstraktno. Na prvi pogled je seveda težava v tem, da nikjer, v tem, čemur pravimo naše konkretno izkustvo, ne najdemo »menjalne vrednosti«, »blagovne forme«, »abstraktnega dela«, »kolektivnega delavca«, »generalnega intelekta«, »produkcijskih odnosov« in »produkcijske sile«, »družbenih razredov« in »družbenega boja« kot takih. Vseh teh pojmov se drži ireduktibilna stopnja abstraktnosti; in če jih kot takih ne moremo zaznati v neposredni čutni obliki, potem obstaja seveda problem, kako jih zajeti s filmsko podobo, ki vsaj na prvi pogled ne operira nikjer drugje kot v registru konkretnega in čutnega.

Toda po drugi strani lahko rečemo ravno obratno. Ključna gesta Marxovega dela namreč ni zgolj ta, da nam ponudi abstraktne kategorije, s katerimi zdaj lahko organiziramo naše konkretno izkustvo. Veliko pomembnejša je namreč Marxova ugotovitev, da je kapitalizem tisti družbeni red, v katerem so razne abstraktne entitete (menjalna vrednost, blagovna forma, abstraktno delo) v resnici mnogo bolj konkretne od tistega, kar zdravorazumsko doživljamo kot našo konkretno dejanskost. V kapitalizmu abstraktne entitete, katerih pojme Marx postavlja skozi svojo analizo, proizvajajo veliko več dejanskih učinkov, kot jih je sposobno proizvesti naše neposredno izkustvo samo. V tem obratu je zdaj naše neposredno čutno izkustvo tisto, ki je abstraktno v pejorativnem smislu, medtem

ko so vse te abstraktne kategorije, ki si jih nikakor ne moremo predočiti v čutni obliki, tiste, ki so v resnici najbolj konkretne; konkretne v tem smislu, da dejansko in dejavno proizvajajo in določajo našo družbeno dejanskost. To raven abstraktnih entitet, ki temeljno določajo naše družbeno življenje in našo vsakdanjo aktivnost, je Marx učinkovito poimenoval s pojmom realne abstrakcije.

Filmska podoba se v odnosu do ravni realne abstrakcije znajde v dvojni zagati. V prvem koraku si mora priznati, da se je kot entitete, ki se nahaja v registru vidnega in slišnega, vedno drži neki ireduktibilni element čutnega. Toda v drugem koraku, ki je morda za filmsko podobo še posebej boleč, mora filmska podoba prav ta element čutnega in dejanskega spoznati kot tisto, kar je pravzaprav najbolj abstraktno in najmanj konkretno. Vprašanje, kako filmati *Kapital*, je tako vprašanje, kako narediti vidno raven realne abstrakcije. Kako na primer prikazati buržuja ne kot posameznega individua, ampak kot družbeno maso ali družbeni tip? Kako prikazati stroje ne kot pač neki dejanski kos materiala, temveč kot pozunanjeno in mrtvo človeško delo, ki ga je, če naj se zgodi kakšenkoli revolucionarni prevrat, treba znova obuditi k življenju? Kako prikazati velike zgodovinske procese (na primer: primitivno akumulacijo) ne kot množstvo empiričnih dejstev, temveč kot neosebno in trans-situacijsko logiko, ki ji je malo mar za usodo posameznika kot takega?

Eisenstein filma o *Kapitalu* ni nikoli posnel. Od velikega načrta so ostali zgolj dnevniški zapiski, v katerih ne najdemo dosti več od začetnih poskusov in zastavkov. Lahko bi rekli, da velja zaradi svoje nedo-



Nachrichten aus der ideologischen Antike



končanosti Eisensteinov *Kapital* za nekakšen kuriozum celo v biografiji tega nepredvidljivega filmskega genija in da bi bila večina poznavalcev danes prav gotovo mnenja, da gre v bistvu za neizvedljiv projekt, proizvod zaletavega entuziazma, ki pa v zgodovini filma v resnici nima kakšne posebne teže. Klugejev pogum, nasprotno, je v tem, da vzame Eisensteinovo »norost« resno in postavi na Eisensteinove zapiske za film o *Kapitalu* izhodiščno točko svojega filma. Kot pravi Kluge, Eisensteinova ideja ni preprosto utopična, ampak je heterotopična. Bilo bi jo moč realizirati, če bi obstajala drugačna koncepcija filma. Ker predstavlja eno izmed skrajnih meja filmske umetnosti, se mora z Eisensteinovo idejo soočiti tudi vsak poskus prenove filmske forme.

Toda četudi je izhodiščni problem Eisensteina in Klugeja isti, se njuna principa močno razlikujeta. Če se Eisenstein svojega načrta loteva kot »odločene stvari«, potem se Kluge istemu vprašanju približuje bolj previdno in po ovinkih. Medtem ko je Eisenstein načrtoval filmsko verzijo *Kapitala*, ki bi, kot se je izrazil, množic naučila dialektičnega mišljenja, je Kluge zdaj posnel film o izvedljivosti takšnega načrta. Kakšno bi moralo biti naše razumevanje filmske umetnosti in kako bi morali postaviti razmerje med teorijo in filmom, da bi bil film po Marxovem libretu sploh mogoč? *Nachrichten aus der ideologischen Antike* tako niso eisensteinovska filmska verzija *Kapitala*, temveč film o možnosti filmske verzije *Kapitala*.

Zato se Kluge, ki *Nachrichten* sicer začne z Eisensteinom in se k njemu vseskozi po malem vrača, ne boji od njega tudi povsem oddaljiti. Nasprotno od Eisensteina, ki je verjel, da je prav s filmom posta-

la možna aktivna sinteza pojma in podobe, se Kluge vedno znova vrača k temeljnemu in neodpravljenemu nasprotju med njima. Če je Eisenstein filmske podobe »pospešil«, da bi jih priličil samemu procesu misli, potem skuša Kluge podobe upočasniti, zato da bi jih sploh lahko vzpostavil kot nekaj, kar se moramo šele naučiti brati in misliti. Če je Eisenstein stavil na fuzijo podob, v smislu, da pri njem dve sledeči si podobi vedno merita na združitev v nekem tretjem elementu – novem pomenu, ki ga ustvarita skupaj, potem Kluge nenehno vztraja na ločitvi, na intervalu med podobami, med podobo, besedo, glasbo in tekstom.

Osnovni dispozitiv, v katerem obstajajo vsi ti razni elementi v Klugejevem filmu, ni sinteza, kot pri Eisensteinu, temveč medsebojni komentar. Toda slednjega tukaj ne smemo razumeti kot nekakšne ilustracije že vzpostavljenega dejstva, pač pa kot nekaj mnogo bolj dejavnega: kot nenehno izzivanje tistega, kar komentiramo. Komentar kot disput, ki poskuša bolje izraziti tisto, kar že izraža njegov predmet, in tako zaostri razliko med sabo in svojim predmetom. Ali še bolje: komentar kot dejanje, ki skuša komentiranja presenetiti in o njem povedati nekaj, česar niti komentiranec sam o sebi ne ve. Tako v Klugejevem filmu, pravzaprav v vseh njegovih filmih, stvari nenehno komentirajo druga drugo.

Četudi Eisensteinu ni uspelo posneti filma o *Kapitalu*, je po Klugejevem mnenju s svojim načrtom kljub temu opravil velikansko kritično delo, postavil izziv, ali proizvedel še posebej drzen komentar naše koncepcije filmske umetnosti. Eisenstein je film o *Kapitalu* razumel kot absoluten prelom s preteklostjo, medtem ko Kluge svoje delo, nasprotno, razume kot

ponovno mobilizacijo preteklosti, ki je edina sposobna resnično pretresti našo sedanost. Za Klugeja je namreč preteklost tista, ki je na neki način bolj živa od sedanosti same. Preteklost – v benjaminovskem smislu kot tisto, kar ostaja neuresničeno v procesu nenehne aktualizacije človeške zgodovine – je teren, kjer se bo odločila naša prihodnost. Osnovna matrica komentarja v Klugejevih filmih je provokacija, ki jo je preteklost sposobna izvesti v razmerju do sedanosti. Podobe iz preteklosti so, kot pravi Kluge, dokazni material o obstoju nečesa, kar nam je popolnoma tuje. Naloga filma je podobe preteklosti, kot nečesa, česar ne moremo preprosto zgrabiti z merili sedanosti, zoperstaviti naši sedanosti in tako povzročiti potrebo po še eni podobi, ki bi ta razkorak, škandal zgodovinske nesoizmerljivosti, prekrila. Toda ker sta preteklost kot neaktualizirana in sedanost, ki ni nič drugega kot plod nenehne aktualizacije, inkomenzurabilni, ta tretja podoba umanjka. Treba jo je šele poiskati, ta proces raziskovanja in iskanja pa je hkrati tudi proces, skozi katerega se nam odtuji predvsem naše lastno izkustvo. »Postati mora oddaljeno kot luna. Šele potem se lahko z našo predstavno močjo tam spet naselimo.« V tem je uporabnost antike (in, da ne bo pomote, antika tukaj niso Grki ali Rimljani, temveč Marx, Eisensteinova koncepcija filma in dve stoletji revolucionarnih bojov). In zato lahko iz antike vedno znova pričakujemo kakšno dobro novico. Povsem jasno je, da Klugeju ne gre za preprosto vračanje v preteklost, saj gre pri vsej stvari za tisto, česar niti antika še ne ve o sebi: namreč, kako jo bomo mobilizirali mi, v našem lastnem raziskovanju.