

FILMSKE PRIKAZNI

LUKA ARSENJUK

Film je od nekdaj znal rokovati s prikaznimi. Film sam je nekakšna prikazen. Serge Daney, na primer, je filmsko podobo razumel kot dodatek, dopolnilo, kot *suplement*. Estetska funkcija filmske podobe je, da služi kot *suplement* naravi, svetu, sedanjosti. Kot *suplement* našemu svetu se v njem pojavlja, a mu ne pripada povsem. Filmska podoba vrže čas iz tečajev, a ravno to ji omogoči, da opravlja svojo etično funkcijo ohranjanja. Ne preprosto ohranjanja zgodovinskih dogodkov, pa naj bodo svetovnih ali intimnih razsežnosti, ampak raje njihove singularnosti, njihove mikroskopske neponovljivosti in ekscentričnosti. Kot *suplementarna* uboga filmska podoba drugačno časovno logiko od tiste, ki obvladuje sedanjost in zdravorazumski koncept časa (čas kot preprosto sosledje sedanjosti). Filmska podoba nosi v sebi delec preteklosti. Niti ne nujno preteklosti kot nekega preteklega dogodka, kot pretekle sedanjosti, ampak raje delec preteklosti v čisti obliki, ki se trmasto drži filmske podobe in ji s tem onemogoča, da bi se preprosto stopila s sedanjostjo. Gilles Deleuze je to formuliral v razpravi o podobi-kristalu v svoji knjigi *Podoba-čas*: filmska podoba postane v nekem trenutku dvojna (po Deleuzu je ločnica druga svetovna vojna), od znotraj razcepljena na virtualno in aktualno podobo, ki v imanentni kristalizaciji in lomljenju dvojega v tej novi filmski podobi tvori ne-nehno kroženje. Film začne kreirati drugačno podobo časa. Lahko bi rekli, da začne filmsko podobo od znotraj preganjati njena lastna spektralnost. Ne gre zgolj za to, da filmska podoba prikazuje duhove in fantome, temveč predvsem za to, da zdaj filmska podoba sama, ali pa vsaj nek del filmske podobe, postane prikazen.

V filmski podobi soobstajata, ne da bi bilo mogoče eno zreducirati na red druge, sedanjost in preteklost. Filmska podoba je simultanost dveh heterogenih elementov. Televizijska podoba v svoji najbolj banalni obliki je, nasprotno, simultanost dveh sedanjosti,

KAKŠNO PODOBO ŽELIMO OD SODOBNEGA (EVROPSKEGA) FILMA? NAMESTO PODOBE, KI POČLOVEČI, POTREBUJEMO PODOBO, KI JE SPOSOBNA USTVARJATI DUHOVE IN ROKOVATI S PRIKAZNIMI. OB ROB FILMU ŽIVLJENJE DRUGIH.

soprisotnost homogenega: soprisotnost oddaje in sprejema, dogodka in prenosa, gosta in voditelja, voditelja in gledalca, sveta in njegove reprezentacije. Ni nenavadno, da je dialog – iluzija dveh, ki enakovredno prisostvujeta v situaciji – najbolj pogosta oblika televizijske vsebine. Film je, nasprotno, kot je rekel Eisenstein, notranji monolog. Tako tudi ni presenetljivo, da televizija, ki je kot orodje družbenega nadzora resnično alergična na vsakršne deviacije v času – prazen čas, preteklost v čisti obliki –, ne ve, kaj storiti z duhovi iz preteklosti, s prikaznimi, ki zmotijo njeno nenehno vztrajanje na sedanjosti brez ostanka. Televizija je ghostbuster.

Toda kaj sploh so prikazni, duhovi, fantomi? Jacques Derrida je v svoji knjigi *Spectres de Marx* ustvaril filozofski koncept prikazni. Prikazen je paradokсно »bitje«. Prihaja iz preteklosti, a vendar ne pripada preteklosti. Hkrati je bitje v sedanjosti, saj se v njej pojavlja, pa vendar ne pripada sedanjosti. Prikazen iz preteklosti je v sedanjosti nekaj, kar hkrati je in ni, bitje, za katerega se ni mogoče odločiti, ali obstaja ali ne, je živo ali mrtvo. Prikazni so tista bitja, o katerih se je nemogoče vprašati »kaj so?«. Prikazen je način, kako obstaja nekaj, kar nima nikakršnega obstoja; kako je v naši situaciji vidno nekaj nevidnega. Kot taka (prisotnost odsotnega, obstoj neobstoječega ...) prikazen preganja vsakršno ontološko gotovost. Derrida zato duhovito predlaga ime za soočanje s prikaznimi, za »znanost« o prikaznih: »hantologija« namesto ontologije (v francoščini zveni *l'ontologie* enako kot *l'hantologie* – Derridajev neologizem je izpeljan iz glagola *hanter*, ki pomeni preganjati, strašiti, prikazovati, a tudi pogosto in iz navade obiskovati, medtem ko pomeni angleški glagol *to haunt* med drugim tudi početi nekaj iz navade; pomen »hantologije« je tako blizu Freudovemu *das Unheimliche*). Pomembno je omeniti, da prikazen ne vnese le negotovosti v razmerju do sedanjosti, temveč da postane ob njenem pojavu tudi sam status pretek-

losti vprašljiv. Zamaje se naše doživljanje časa kot niza sedanjosti, ki si sledijo v linearnem redu. Derrida pravi: »Prikazovanje je brez dvoma zgodovinsko, a ni diktirano [tj. ni mu mogoče določiti izvora, op. L.A.], nikoli si ne pusti ubogljivo pripisati datuma v verigi sedanjosti, dnevu za dnem, glede na ustaljeni koledarski red.« V takšnem paradoksnem pojavljanju prikazen prepoznam, vidim in srečam, ampak le na način, da se hkrati s prepoznavanjem zrušijo vsa pravila, po katerih bi se to slednje moralo zgoditi. Končno, ne gre za nikakršno prepoznavanje in kot kažeta tako literarna kot filmska dediščina, ne obstaja nič takšnega kot pravi pristop k prikaznim in duhovom oz. da bi bilo potrebno z vsakim pojavom prikazni izumiti tudi način, kako se z njo soočiti, kako z njo rokovati. Pojav prikazni je ponavadi zanesljiv znak, da gre naša situacija po gobe.

Nedavni dogodki – na primer nenehni poskusi, da bi v evropskem političnem prostoru postavili enačaj med komunizmom in nacizmom/fašizmom in jih združili pod ideološko rubriko totalitarizma, pa vse do še sveže obljube novega francoskega predsednika Sarkozyja, da bo njegov prihod na oblast pomenil nepreklicen izbris revolucionarne zapuščine leta 1968 – kažejo na to, da obstaja v danes močna želja po dokončnem obračunu s preteklostjo, še posebej s preteklostjo emancipatornih projektov, velikih zgodovinskih fikcij. Nenehno so k življenju ubujane prikazni preteklih političnih sekvenc in njihovi nasilni izidi, zato da bi se enkrat za vselej opravilo z njimi in s samo željo, ki jih je vodila. Na delu je reakcionaren trud, katerega vsebina je preprosto hrepenenje po tem, da bi nas končno nekdo potisnil naprej v preteklost, v kateri se vsa »grozodejstva« zgodovine – ampak tokrat čisto zares! – ne bodo zgodila. To je seveda razumljivo za dobo, ki se ponaša s tem, da je opravila z zgodovino kot tako, in v kateri se lahko zgodovina pojavlja le kot madež, ki ga je treba brž odstraniti. Vendarle pa v svojih poskusih, da bi končno civilizirala in integrirala vse prikazni iz



Pripadniki Ljudske milice Nemške demokratične republike v svojem prostem času pomagajo kmetom pri iztrebljanju koloradskega hrošča. Vir: German Democratic Republic in Construction, 1952



Tako kot njihovi tovariši, tudi članice kulturne sekcije Ljudske milice rade čistijo ruševine v Berlinu. Vir: German Democratic Republic in Construction, 1952

preteklosti v brezšivno sedanjost liberalno-kapitalističnega reda, naša doba dosega ravno nasprotno: po eni strani smo priča neverjetnemu vračanju duhov iz preteklosti, po drugi strani pa se soočamo s produkcijo obsežne domene fantomskega nasilja (skrivni zapori, paralegalna domena vojne proti terorizmu itd.), s pomočjo katerega se danes vzpostavlja oblast.

Toda v sodobnem filmu lahko opazimo pravo in-

V sodobnem filmu lahko opazimo pravo inflacijo dokumentarističnega: iskanje vzrokov, razlaga povezav v ozadju, razkrivanje fikcije, prava inflacija faktičnega. Podoba, kot nosilec delčka nepomirljive preteklosti, si želi vedno bolj postati podoba, v kateri bi se bila naša sedanjost sposobna neposredno prepoznati.

flacijo dokumentarističnega: iskanje vzrokov, razlaga povezav v ozadju, razkrivanje fikcije, prava inflacija faktičnega. Filmska podoba tako ne služi kot suple-ment naši situaciji, temveč kot njena razlaga. Podoba, kot nosilec delčka nepomirljive preteklosti, si želi vedno bolj postati podoba, v kateri bi se bila naša sedanjost sposobna neposredno prepoznati. Predlagajmo v nasprotju s tem, da danes namesto filma, ki se trudi vseskozi prikazovati realnost, potrebujemo film kot »znanost« o prikaznih, film, ki bi bil (spet) sposoben

ustvarjati fikcijo in ki bi se uprl upravljanju z realnostjo. Ali o takšni moči filma ne pričajo ravno najboljši dokumentarni filmi sami? Ali nas na primer *Globine zraka so rdeče* (Le fond de l'air est rouge, 1977), Markerjev dokumentarec o burnih letih političnega upora s konca 60-ih in začetka 70-ih let prejšnjega stoletja, ne vrže v sam proces politične inovacije in boja, v odprt čas, preden so stvari vzpostavljene kot dejstva? Marker se vzdrži komentarja in svoj film sestavi iz najdenih posnetkov, zato, da bi prikazal stvari v postajanju, dogodke, ki se še niso konstituirali v neki situaciji in ko so še imeli značaj velike fikcije na delu (finger, od koder prihaja beseda fikcija, izvirno ne pomeni fingirati, hliniti, pretvarjati se, temveč oblikovati). Ali kot pravi Jacques Ranciere v *La fable cinématographique* ob nekem drugem Markerjevem filmu: »Privilegij tako imenovanega dokumentarnega filma je v tem, da se mu ni treba truditi, da bi ustvaril občutek resničnosti, in to mu omogoča, da se loteva resničnosti kot problema in bolj svobodno eksperimentira s spremenljivimi igrami dejanj in življenja, pomenljivosti in nepomenljivosti ... Dokumentarna fikcija z zgodovinskimi dokumenti izumi nove intrige in se dotika filmske pripovedi, ki združuje in razdružuje ... moči vidnega, govora in gibanja.« Film kot »znanost« o prikaznih zatorej ni nujno film, ki si za svojo vsebino vzame prikazni, duhove, fantomska bitja. Ne, gre za to, da postane film spet sposoben iz človeške figure in iz dejstev našega sveta narediti dostojno prikazen, nekaj, kar je večje od življenja samega, življenje, ki pre-živi.

Pred kratkim smo v kinih lahko gledali z oskarjem nagrajeni film *Življenje drugih* (Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck). Glavna ges-

ta tega filma je gesta humanizacije: iz hladnokrvnega vohuna, ki v času komunizma s svojim dejanjem reši disidentskega pisatelja, po padcu zidu pa se preživlja s sub-proletarskim delom, narediti »dobrega človeka«, iz podobe ljubezni narediti civilizatorsko orodje, iz umetnosti pa nekaj, kar počloveči; iz sveta prikazni narediti svet človeškega. Film je bil zaradi tega deležen navdušenih odzivov. Kritičen odziv je filmu nasproto-

Po eni strani smo priča neverjetnemu vračanju duhov iz preteklosti, po drugi strani pa se soočamo s produkcijo obsežne domene fantomskega nasilja (skrivni zapori, paralegalna domena vojne proti terorizmu itd.), s pomočjo katerega se danes vzpostavlja oblast.

val predvsem na ravni dejstev, ki seveda nosijo v sebi tudi etična vprašanja in jih ne smemo zanemariti. Dodajmo k takšni kritiki le, da se je potrebno takšnemu filmu upreti tudi na ravni same filmske podobe. Ključno vprašanje je, kakšno podobo želimo od sodobnega (evropskega) filma. Namesto podobe, ki počloveči, potrebujemo podobo, ki je sposobna ustvarjati duhove in rokovati s prikaznimi. Le tako se lahko film sooči z grozljivim nasiljem zgodovine, preteklih in sedanjih političnih režimov, in le tako bosta film in njegov ekran sposobna vsak na svoj način prepoznati resnično nove umetniške in politične želje, ki se jih brez izjeme vedno drži nekaj nečloveškega.