

Sodobni slovenski esej



Nenad Jelesijević

Preusmerjanje pogleda

Naš raj je tehnološki, saj skoraj vse razsežnosti človekovega bivanja na Zemlji slonijo na razvoju tehnologij – prehranjevanja, stanovanja, prevažanja, izobraževanja, zdravljenja, komuniciranja na daljavo, vojskovanja, zabave, vsakovrstnega zatiranja, izvajanja navidezne demokracije, nadomeščanja ljubezni itd. –, pri čemer je “razvoj” dvoumna reč, ker napredek civilizacije, kot jo poznamo, vključuje tudi njeno samouničevanje.

Tehnologije so vpete v prevladujoči izkoriščevalski modus človekovega bivanja, njihova nadzorno-disciplinirajoča plat je vse izrazitejša, kar še ne pomeni, da jih ne zaznamujejo tudi določene razpoke, določeni odrazi prekinitve kontinuitete hierarhije, temelječe na stalni “krizi”, ki je le drugo ime mnogoterosti načinov utečenega odtegovanja odprtega prostora svobode zaradi strahu pred svobodo oziroma odgovornostjo za lastno početje v umetnem raju *matrixa*.

Polje umetnosti je podvrženo tehnologiji vlad(ov)anja in merkantilni logiki kulturne industrije – tako je denimo distribucija izbranih filmov stvar rutine, medtem ko je drugim otežena, nekateri so nagrajeni in množično oglaševani, drugi getoizirani (ali prepovedani), nekateri so vir megaprihodkov, drugi peljejo avtorje v bankrot, nekateri so, skratka, kompatibilni s tehnologijo vladanja, drugi malo manj.

Umetnost je osnova samih začetkov človekovega ustvarjalnega izražanja radosti življenja (z lastnim telesom, kiparjenjem, slikanjem in risanjem) in vseh različic in odvodov umetnosti – filma, videa, odrskega in izvenscenskega izvajanja, plesa, petja, arhitekture, estrade (šov-biznisa) itd.

Umetnost je tako rekoč drugo ime filmskega/video izraza, uveljavlja pa se skozi montažne postopke oziroma skozi tehnologijo montaže, izhajajoč iz ideje, da je z montiranjem mogoče doseči pomembno predruagačenje tistega, kar izvirno vidimo/slišimo (bodisi kot vnaprej osmišljeno, režirano bodisi kot dokumentirano, torej zabeleženo tako, kot je videti) – predruagačenje, ki je bistvo umetniškega izražanja.

Montaža v vsakem primeru drastično spreminja obstoječe (premične podobe, ki so predmet obdelave), tudi takrat, ko ga le dokumentira (saj zaznavo vedno premešča iz domene otipljivega *drugam*), njeni izidi (kar gledamo oziroma poslušamo) pa so lahko osvobajajoči.

Montaža je igra, ludično početje.

Montaža je manipulacija, prevara očesa, hrana imaginacije, preizkušnja nepotvorjenosti.

Montaža je laž in je resnica, nič vmesnega.

Filmski trak je sosledje nepremičnih slikovnih segmentov, a ko se zavrti, se statične podobe prelevijo v premične, vendar je ta premičnost prevara, ki jo naše oko sprejme in procesira v povezavi z možgani, zaznana prevara.

Montirana/navidezna premičnost je resničnost imaginacije, imaginativna stvarnost.

Vedno sami zmontiramo, kar si želimo videti in slišati.

Posnamemo neki material, iz njega naredimo izbor, ta izbor oblikujemo v film in gledamo svetlobo imaginacije, smo tako rekoč razsvetljeni.

Montaža v službi kolažiranja – vzpostavitev prepleta med določenimi kontrasti in poudarki, ki lahko sproži radost gledanja – in montaža v službi sestavljanja narativa, ki se vedno izide v receptivni dolčas.

Film je tehnološko čudo in v večini primerov estetizacija nečesa zavoljo gole prodaje možnosti ogleda.

Film je na tehniki sloneča *atrakcija* le takrat, ko (inherentno mu) estetizacijo spreobrne v metavizualno, v nekaj, kar je več kot le umska (blebetajoča) predelava nepremičnih podob v premične, v sublimno, ki preskakuje tridimenzionalnost sveta.

Film je preteklost, a preteklosti ni.

Odiseja v vesolju (2001: *A Space Odyssey*, 1968) po Kubrickovih besedah kaže ravnodušnost vesolja, ki se je človek boji, asociira pa na potrebo po pobegu od odgovornosti *biti v sedanjosti*.

Tehnološki eskapizem tako imenovane znanstvene fantastike (v sebi protislovne besedne zveze) pogosto maskira civilizirano temeljno neenakost kot ključno skrivnost kapitalizma.

Odgovor na *problem vožnje po vesolju* (*Das Problem der Befahrung des Weltraums*, knjiga H. P. Noordunga iz leta 1928) ni stvar kakršne koli uresničitve ali upodobitve zunajzemeljskih kolonizatorskih poskusov, temveč generične domišljije, ki ne temelji na znanosti (učenosti) niti na specifični tehnologiji, temveč na brezmejnosti misli onkraj mišljenja.

Človeška žival je, tako so vsaj rekli na televiziji, bila na Luni, a je pred “velikim korakom za človeštvo” (Ali obstaja bolj patetična replika globalnega teatra absurda?) v vesolje poslala nečloveško žival Lajko – v hermetično zaprti konzervi jo je izstrelila v smrt, to specistično tehnologijo pakiranja mrtvih teles v razne embalaže pa prakticira še naprej ...

Kino je bil nekoč (pol)javni prostor, v katerem je vladala tehnologija frontalnega gledanja čudes, na katero je bil pripet družabni moment množičnega zbiranja ljudi na eni lokaciji, nakar se je znašel v “krizi”, a sam kino (kot institucija) je ta kriza, svojo menedžersko moč demonstrira, ko vstop v dvorane pogojuje z *Ausweisi* – na vhodih jih poslušno razkazujejo *zdravi ljudje za razvedrilo* (*Zdravi ljudi za razonodu*, film Karpa Godine iz leta 1971) in tako nazorno potrjujejo (siceršnjo) fašizacijo polja kulture.

Kino je simbol in praksa apartheida, tako kot nakupovalno središče in drugi objekti, v katerih se v času tiranije izvaja administrativna segregacija.

Obiskovalec kina je predmet štetja, za vstop potrebuje vstopnico, vhod v dvorano je mejni prehod.

V kinu se je mogoče z nekom poljubljati v (skorajšnji) temi, projektor in platno sta v tem primeru svetlobni par, ki ustvarja vzdušje, in iz vzdušja se poraja situacija, ki kina ne naredi za političnega, temveč ga sprevrča v eterično prostorsko konstelacijo, v onstran.

Kino je neki (ne)varni onstran, čudno vpet v matrico.

Kino je pornografska spreobrnitev *agore* v črno škatlo (gledališče), v kateri sedimo, kot bi bili v sami *cameri obscuri* ali celo v niču črne luknje.

Če je film sopomenka montaže, je videospot njena bistvena strnitev – videospot je metamontažna reč, namenjena začaranju trenutka prek pospeševanja doživetja gledanja/poslušanja v nekajminutnem obdobju, medtem ko film skoraj neizogibno sloni na prokrastinaciji, ker odteguje trenutek (projekcijo brezčasa) zavoljo kontinuitete daljšega ogleda (“porabe” časa).

Metamontaža in, še manj, kontinuiteta ogleda nista ključni za videoklipe (izrezke) na omrežjih, ki jih imenujejo socialna (njihova družabnost je šibkega značaja, korporativnost pa izrazita) – ti videoklipi so zadnja metamorfoza filma s sredstvi, s katerimi je enostavno ustvarjati, vendar pa z njimi ni ravno enostavno pritegniti pozornosti gledalcev.

Videoklipi na TikToku, Instagramu in YouTubeu so instantno ufilmljanje osebnih sporočil, izjav, videzov, situacij, ambientov, dogodkov in dokumentov, pri čemer tiktokovski izstopajo s svojim izrazito multimedijским in vsestransko povezovalnim značajem ter zaradi dejstva, da zelo jasno odražajo aktualni generacijski *hype*.

Osnova mrežnih videoklipov so pogosto različne utelesitve – plesa, petja, akrobacij, skečev, govorjenja, posnemanja drugih, citiranja tako rekoč česar koli, predelanih (izrezanih, zlepljenih, popačenih) posnetkov in še česa –, utelesitve, s katerimi se avtorji pogosto izpostavljajo kot interpreti in atraktorji ter dosegajo moč naslavljanja in samouresničitev tako prikazanega dejanja/geste kot svojih osebnosti.

Moč mrežnih videoklipov je v gesti, ki provocira oblikovanje situacije, sama njihova virtualnost pa je bistveno manj pomembna, situacija je praviloma tisto, kar ufilmljajo, na tej ravni se pomembno razlikujejo od filma-pripovedi.

Mrežni videoklip obrne film na glavo, sliko obrne iz vodoravnega v navpični položaj, taka slika postane tako rekoč smisel obstoja telefona

(oblikovanega z izrazito dominantnim zaslonom), preklon iz ležečega (krajinskega) v portretni format prinese večje osredotočenje na telo (kadar je predmet snemanja), veliko več velikega plana, pogosto izhajanje iz načina *selfie* (in možnosti hipnega preklapljanja med sprednjo in zadnjo kamero), pa novo dinamiko, v kateri je subjekt, ki snema (in montira) veliko bolj prisoten (viden ali naznanjen) kot pri filmu (kjer je njegova vidnost izjema, ki potrjuje pravilo nevidnosti režiserja/avtorja).

Tehnologija mikrokamere, ki snema videoklipe, izhaja iz tehnologije (nekdanje) filmske in televizijske kamere ter fotoaparata, in če se osnova upodobitve s pomočjo kamere od njenega odkritja praktično ni spremenila, je govorica mikrokamere po zaslugi tesne povezave z orodji za nadaljnjo obdelavo slike in zvoka ter njihove sprotne dostopnosti radikalno fragmentarna in fragmentirana.

Radikalna fragmentacija preobraža tako gledanje kot doživetje in smisel snemanja in montiranja.

Vzporedno s tehnološko (in tehnično) platjo radikalne fragmentacije imamo njeno (interaktivno) uporabniško razsežnost oziroma sam način, kako pristopamo k ogledu in kako ga upravljamo (usmerjamo) – ko skrolamo navzdol, navzgor, v levo in desno, dejansko fragmentiramo ponujene fragmente (množimo učinke fragmentacije), s čimer se odmikamo ne le od linearnosti (in frontalnosti) gledanja, temveč celo od same možnosti ogleda oziroma potrebe po ogledu (česar koli), saj se v oceanu podob okoli (in čutila nasploh) želijo občasno odpočiti.

Če je oko izpostavljeno dolgotrajnemu in rednemu gledanju mrežnih fragmentov, je njegova fiziologija v stanju stalne pripravljenosti – očesni aparat je dejansko del dinamike širokega spektra zunanjih reči, postavljenih na ogled; oko postaja tehnooko, podvrženo je tudi kolonizaciji s strani aparatura (močno naslonjenega na vanj integrirane medije in medijskost nasploh), kar še ne pomeni, da ni zmožno zaznati njegovih razpoklin.

Radikalna fragmentacija, na prvi pogled paradoksalno, omejuje možnost gledanja, celo odpravlja samo potrebo po gledanju, nahajamo se na razpotju – želimo ves ta montirani imaginarij sprejemati (upoštevati) ali ne?

Da ne želimo spremljati neslavno propadlih javnih televizij je jasno, njihov imaginarij je že tako anahronističen, cenzura, ki jo prakticirajo, že povsem očitna, njihova vpetost v *aparatus*, ki jih ohranja pri življenju in, kadar je treba, brani tudi s kordoni, pa le govori o razkroju modernističnega poskusa delovanja medijev za javnost (poskusa, ki je ves čas ohranjal korporativni duh v ozadju tako imenovanega javnega interesa).

Razkroj javnih medijev potrjuje, da se cenzuri vendarle lažje izmikamo na mrežah, kljub njihovi podvrženosti korporativnemu nadzoru oziroma represiji.

Četudi je urjenje ega lahko v ozadju selfistične estetike, je njena moč v avtonomiji ustvarjanja oziroma izražanja kreativnosti, ki je ne zamejujejo skoraj nobena produkcijska pravila, v tem smislu je pospešena hibridizacija tehnologije z življenjem njenih uporabnikov prinesla jasnejše dojetje vseh medijev (medijske resničnosti) in pospešila zaznavanje njihove prikriti plati (maskirane izključevalnosti).

Izrezki, kratki videi, kratke zlepljenke premičnih podob, imenujmo jih klipi, (de)montirajo sedanost in hkrati predrugačijo sebstva svojih ustvarjalcev – govorimo lahko o vmreženem tehnoplemenu (multitudi), kjer se posamezni egi rahljajo in vstopajo v krajino nenehne igrivosti, nadidentifikacije, odsotnosti razmejevanj (v tej krajini je le še bolj vidno, da svoje sebstvo do neke mere poznaš le ti, vsak, ki te sreča ali pozna, pa ustvarja lastno verzijo tebe, tvoj jaz tako sploh ni “nekdo”, temveč je množica različnih perspektiv).

Hipnost klipov je tista dimenzija filma/video, ki ga odločilno odmika od dominacije pripovedovalnosti in mu hočeš nočeš vrača (ali omogoča) poetsko razsežnost – tu je gesta pomembnejša od konteksta, kar odpira neslutene možnosti odmika od opresivne stvarnosti oziroma neka nova videnja realnosti (načinov bivanja), ki se izmikajo nekrofilnim vplivom, predvsem skozi afirmacijo radosti obstoja kljub vsemu/v vsem.

Klipu uspeva zvrtni ali odkriti razpoko v matrici zato, ker je ne dojema preveč resno, zato, ker jo vidi kot krinko, zato, ker je zanj matrica vir materiala za obdelavo, predmet humorja, okolje subverzije in velika motivacija za vstop v prepovedano.

Klip lahko stvarnost ukrivi do te mere, da izgine, to pa je mogoče, ker ustvarjalec čuti in ve, da je matrični sistem prepovedi le panoptikonska ukana.

Paradoks klipa je, da je hkrati integriran v matrico in štrli iz nje, iz te dvojnosti pa izhajajo njegove nenehne mutacije in posledična virulentnost, zelo pomembna med široko propagirano sterilnostjo, ki vsa življenja sili v umiranje.

Videospot ni banalizacija filma, niti klip ne banalizira spota, banalno je le tisto, kar se odločimo kot tako dojeti, a bolj kot banalnost je dolgočasnost tisto, kar odvrča od ogleda, tisti gledališki dolgčas, zelo navzoč tudi v filmu, posledica literarizacije oziroma aristotelizma, ki ga kulturna industrija zelo podpira, ker uspešno briše *animo* z odrskih in s kamero ustvarjenih umetniških del.

Možnost neskončnega preklapljanja med ponujenimi mrežnimi vsebinami, tudi tistimi, ki niso nujno klipi, omogoča sprotno odpravo dolgočasnih stvaritev – v mrežnem okolju, kjer je prav vse integrirano, so sami naši izbori montažne geste, ki iz fragmentov (in tudi dekompozicij) ustvarjajo enkratne sestavke.

Na mrežah je zgodovinskost prelomno odpravljena z vseprisotnostjo vsebin (ki vsekakor ni nujno večna) in z možnostjo vpogleda v tisto, čemur pravimo preteklost (filmske in video stvaritve iz preteklosti), ta možnost (odsotnost nesmisla časa in s tem tudi kolonizatorskega zgodovinenja) pa zagotavlja enakost vseh dostopnih stvaritev, današnjih, včerajšnjih in tistih iz prejšnjega stoletja, kar, dalje, omogoča fantastičnost (in absurdnost) poljubnega povezovanja med vsem in ničemer.

Klip preskakuje matrične klasifikacije, meje in prepovedi tako, da se ne zmeni za metriko matrice, za njeno zasnovanost na štetju vsega, kar obstaja, in izključevanju vsega, kar se ni voljno podrediti nekrofilnemu upravljanju – to praviloma počne tako, da performira neki ποιησις (projicira njegovo utelesitev) oziroma afirmira pesem (pogosto trendovski fragment pop pesmi ali instrumentala) v povezavi s podobami, s čimer lahko doseže transcendenco ustvarjalnega izraza (manifestacijo moči mrežnega igranja z montažo, kljub/onkraj vpetosti v hiperresničnost).

Mrežni klipi ničesar ne revolucionirajo, a spreminjajo vidike stvarnosti tako, da iz njih delajo metastvarnosti (psihedeličnost je, prej kot odgovor na kontraste sveta, gonilo nenehne preobrazbe stvarnosti, najizrazitejša pa je v osveščeni ustvarjalnosti).

Pop(ularna) razsežnost klipov je tisto, zaradi česar delujejo živo (živost je *ustvarjalno delovanje brez utilitarnega razloga*, ki se izmika smrtonosnemu

objemu kulturne industrije), z besedo pop pa opisujemo neuvrščeno izražanje, ki prehaja meje civiliziranosti (omike, "dovoljenega", kanoniziranega, koloniziranega).

Klip je do te mere individualen, da mu je vsaka družbenost tuja, a prav to je njegova velika prednost, saj skupnosti ne naslavlja voden s pričakovanjem, temveč zgolj nudi nastavke za individualno dožemanje ter nadaljnje (neskončno) predelovanje in deljenje vsebine, s čimer je omogočena hibridizacija izkušenj ustvarjanja in gledanja z vsakokratno nestvarno stvarnostjo.

Klipi so predmeti multitudne montaže kot prepleta tehnološko podprtega mrežnega avdiovizualnega okolja in gest posameznikov, ki jih ustvarjajo, delijo, komentirajo in citirajo, pri čemer je avtorstvo pomembno razrahljano, režiranje pa osvobojeno generične patetike (dehollywoodizirano).

Klip nenehno mutira v komunikaciji z drugimi klipi, tudi ko oko in uho počivata.

Življenje klipa je afirmacija tiste plati tehnologije, ki je sparjena z *animo*, zato ne more biti biopolitično ukročeno.

"Dolgo je pripravljaj Švaba ta nori, strašni let, da uniči človeštvo in zgradi novi svet ..."

Repetitiven klip v filmu *Kdo neki tam poje* (*Ko to tamo peva*, 1980) v obliki štirih songov dveh mladih muzikantov – dveh metaforičnih novogeneracijskih *izjem med istimi* – postane virulenten trideset let pred začetkom Instagrama, metastvarnost, ki jo z nestvarno zasedbo ustvari Šijan, pa je še naprej prostor svobodnega duha tistih, ki zaznavajo razpoke matrice, se pogumno smejejo njeni puhlosti in živijo ljubezen onkraj tehnološkega raja.

Če pristajamo na shizmo med izvajalcem in gledalcem, zakaj jo dramatiziramo?

Zakaj je moč nerežirane telesnosti (taktilnosti in subtilnosti soustvarjanja živih stikov) pogosto potlačena?

Od kod strah pred nepredvidljivostjo žive skupnosti?

Tema, ki je predmet performansa, je atraktivna, kadar je univerzalizirana – skozi kreativno gesto, izhajajočo iz zavedanja o univerzalnosti reči in pojavov, o Enem in enosti kot vzroku Vsega in stalni povezavi med *vsem* in vsemi nami. Atrakcija je značilnost performansa, ki se, v izogib dolgčasu (ključni patologiji gledališča, utapljajočega se v aristotelizmu), gradi tako sproti kot tudi vnaprej, nikoli ne nastaja po naključju, naključnost pa ji je imanentna. Ne gre za posvetno, temveč za sveto. Razlagati (z besedami) pomen atrakcije je nemogoče.

“Independent” je devalvirana anglosaksonska/ameriška oznaka, ki jo agenti *polja* kulturne produkcije uporabljajo, da določeno umetnost kategorizirajo kot domnevno samostojno, hkrati pa jo po tihem določajo kot revno in s sistemskimi merami vzdržujejo njeno materialno podhranjenost. Ta neodvisnost je žanr (!), kar je smešno, žanrzacija pa je drugo ime komodifikacije (Duchampova *Fontana* je bila značilna tarča tega postopka). Žanrskost (ali manirizem zavoljo prodaje/integracije) je nezdružljiva z avtonomijo in brezmejnostjo ustvarjalnosti. *Polje* z operacijami kategorizacije poskuša povsem ukiniti – izbrisati, izriniti, prepovedati – potencialno in obstoječo umetniško avtonomijo (suverenost delovanja v socializacijskem kontekstu). Za uspeh ukinitve je potrebno, da (“neodvisni”) umetniki ostanejo znotraj *polja* oziroma pristanejo na produkcijo nadomestkov odprtih načinov delovanja in osvobojenih izraznih form – na podrejenost administratorjem.

Tako imenovana neodvisna scena v državah, nastalih iz bivše Jugoslavije, je močno vpeta v merkantilno-tekmovalno miselnost (uvoženo z zahoda prek dedičev soc nepotizma), avtonomno (umetniško) delovanje pa (še vedno) poteka v *undergroundu*, podzemlju.

Podzemlje se mora stalno iztirjati iz ambivalentnih umetnostnih tirnic, kar ga od nekdaj tudi rešuje. Nikoli ni bilo in nikoli ne bo *post* (niti sredi tako imenovane postfaktičnosti, transhumanizma in podobnih izumov za histeriziranje eksistence), vedno je *in situ* in zdaj. Pospeseno krčenje fizičnih prostorov in simbolov svobode ga ne bo odvrnilo od delovanja v nedoločnem vsega določenega, v Neznanim – tam je ζωή, животь, torej možnost performativa.

Ugašanje odrskih luči ustavi gibanje teles na ravni vidnega (in uprizorjenega). Pavza je skrito bistvo gledališča, ki odraža (uteleša) nujo po izstopu iz teatra (kot spektakla). Pavza razgledališči Gledališče, ga (nas) izvrže iz režima gledanja v druge režime (na primer režim pitja in pogovora s prijatelji, znanci in neznanci).

Oder je vedno izprazen, kolikor je ekskluziven (čist, umeten, umetniški) prostor, v katerega se ne vstopa kar tako (vanj gredo le izvajalke in izvajalci). Oder je luknja, zev, ki jo "zapolnjujejo" le režimi pavze (oziroma časa, ki nastopi po koncu predstave), ko vanjo vnašajo čutno, izhajajoče predvsem iz socializacije (neki drugi art). Zato je oder radikalen šele, ko ga zares – "zares" je mišljeno na konceptualni ravni – ni, tako črno-belo je to, ko ni treba čakati na pavzo (konec predstave), da se zgodi socializacija, ko mu je torej inherentna možnost prerazporeditve čutnega (v rancièrovskem smislu). Inverznost odra (tisto, kar ni ne oder ne njegovo naličje, "črna luknja" njegove odsotnosti) odpira to možnost, tudi zato, da obračuna z (re) prezentacijo in odpravi njeno nevtralizatorsko (depolitizirajočo) moč.

Kaj je radikalno? Telesa kot takšna šele, ko so izpraznjena, nepotrošljiva, neproduktivna (v deleuzovskem pomenu) in ko delujejo na odru, ki to ni. Vemo, kaj je festivalizacija, in med premišljevanjem radikalnosti se ne moremo izogniti vprašanju produkcijskih razmer. Produkcija se mora ustaviti, da bi se radikalizirala. Prodaja estetizirane radikalnosti iz zavetja kulturnih centrov, kot tudi s strani agentov, ki poskušajo posnemati dominantne produkcijske prijeme, je agenda (nove) institucionalizacije. A radikalnosti se ne da profesionalizirati (enako velja za participacijo, kolaboracijo in podobne modne trende kulturne industrije).

Prebliski radikalnega (v umetnosti) so danes (in od nekdaj) v posameznih gestah. V širših razmerah Trumanovega šova so te sicer redke geste toliko bolj dragocene, če so se zmožne navezati na travmatično vprašanje pogojev umetniškega delovanja v obstoječem in to travmo tudi artikulirati, ne nujno med samo izvedbo, zagotovo pa v prostoru-času pavze.

Matrica je predvsem *gledljiva*, zapeljuje nas na najrazličnejše načine, vabi k udeležbi, nenehno poskuša pridobiti in kapitalizirati naše telesne in

duhovne vloške. Zavestno preusmerjanje pogleda *drugam* pomeni lahko zasuk iz partikularnega v univerzalno, iz totalnosti v neregulirane razsežnosti socializacije. Torej: preobrazba gledalcev v soudeležence skupnostnega praznovanja.