

KONFIGURACIJA POLITIČNEGA FILMA

V PRVI POLOVICI 20. STOLETJA SE JE ZDELA POLITIČNA VLOGA FILMA JASNA IN NA DOSEGU MISLI. SPOMNIMO SE SAMO EISENSTEINOVE DEFINICIJE FILMA KOT ORODJA ZA ORANJE PO MOŽGANIH OBČINSTVA, LENINOVE SLAVNE IZJAVE, DA JE FILM OD VSEH UMETNOSTI NAJPOMEMBNEJŠI ZA SOVJETSKI PROJEKT, PA TROCKIJEV KLIC, DA MORA V SOVJETSKEM VSAKDANU FILM NADOMESTITI GOSTILNO IN CERKEV.

LUKA ARSENJUK

Temu optimizmu je po drugi svetovni vojni sledilo razočaranje. Gilles Deleuze je prelom med pred- in povojnim filmom povzel na naslednji način: »[V] klasičnem filmu so množice prisotne, četudi so zatirane, prevarani subjekt, četudi slepe in brez zavesti ... V ameriškem in sovjetskem filmu so ljudje vedno že prisotni, realni, preden so dejanski, idealni, ne da bi bili hkrati abstraktni. Od tod ideja, da bi lahko bil film ... najvišja revolucionarna ali demokratična umetnost, ki bi naredila iz množic resničnega subjekta. Toda veliko dejavnikov je omajalo to vero: Hitlerjev vzpon ..., stalinizem, ... zlom ameriškega ljudstva ... Na kratko, če obstaja moderni politični film, potem obstaja na naslednji predpostavki: ljudstvo je prenehalo obstajati ali še ne obstaja ... ljudstvo manjka.«

To pomeni, da se po določeni zgodovinski izkušnji umetnost in politika pogovarjata preko prepada. Kar tvori njuno vez, je praznina, katere status je poseben: ta praznina je hkrati več kot gola odsotnost vezi (kako naj si drugače razlagamo, da so v preteklosti velike politične projekte vedno spremljali tudi umetniški programi in da so veliki umetniški programi redki v odsotnosti pomembnih političnih gibanj); po drugi strani pa je ta praznina manj kot bistvena vez, katere mesto bi imelo jasno vsebino in bi vzpostavljalo natančno opredeljive kriterije prevedljivosti političnih pojmov v umetniške in obratno. V takšni situaciji se politična umetnost (v našem primeru film) znajde pred nemoogočo nalogo: politične učinke mora biti sposobna proizvesti znotraj lastne domene in to mora storiti brez vsakršne garancije, da bodo ti politični učinki kot taki prepoznani tudi v njenem drugem, politiki. Nekaj podobnega je gotovo imel v mislih Jean-Luc Godard, ko

je izjavil, da cilj ni ustvarjati politične filme, temveč delati filme politično.

Možnosti za politično koncepcijo umetnosti ne moremo več iskati v umetnosti, ki bi bila zgolj modifikacija ali umetniška prezentacija političnih resnic. Umetnost samo moramo razumeti kot tisto, ki je sposobna proizvajati resnice. Filozof Alain Badiou je v *Malem priročniku inestetike* to zahtevo po novem mišlj-

Možnosti za politično koncepcijo umetnosti ne moremo več iskati v umetnosti, ki bi bila zgolj modifikacija ali umetniška prezentacija političnih resnic. Umetnost samo moramo razumeti kot tisto, ki je sposobna proizvajati resnice.

enju umetnosti formuliral v naslednji obliki: *razmerje med umetnostjo in resnico je treba misliti s kategorijama imanence in singularnosti*. Imanenca pomeni, da je umetnost sorazsežna z resnicami, ki jih proizvaja. Singularnost pa pomeni, da »te resnice niso podane nikjer drugje kot v umetnosti.« Umetnost kot imanentno in singularno resnico, pravi Badiou, je mogoče misliti s konceptom umetniške konfiguracije. Predlagamo, da začnemo misliti politični film kot umetniško konfiguracijo. To nam bo omogočilo, da mislimo konkreten niz filmov, ne da bi se zatekali k uporabi nekaterih dobro poznanih in izrbljenih zunanjih kriterijev: obdobja, ki mu filmi pripadajo, žanra, po katerega konvencijah so ustvarjeni, kriterija nacionalnih filmskih industrij, v katerih so ti filmi proizvedeni, partikularne identite-

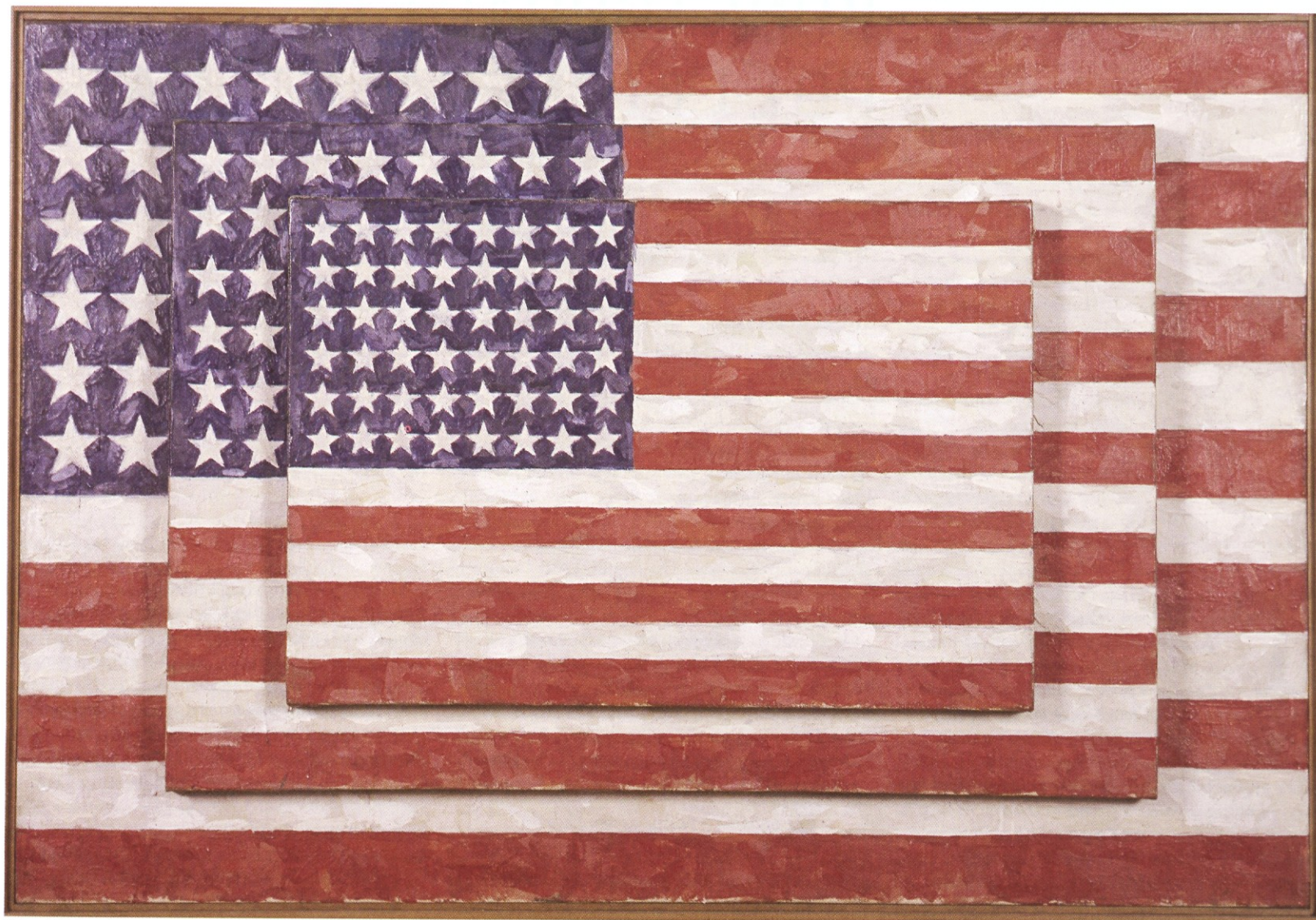
te, ki naj bi jo predstavljali, kriterija avtorja itd.

Kaj je torej umetniška konfiguracija? Badiou jo definira kot sekvenco, »ki jo je mogoče identificirati in jo je vpeljal dogodek, sestavlja pa jo virtualno neskončen kompleks del in o njej je smiselno reči, da v strogi imanenci umetnosti, za katero gre, proizvede neko resnico te umetnosti, neko resnico-umetnost.« Badioujevo definicijo umetniške konfiguracije torej sestavljajo trije členi: umetniška konfiguracija je sekvenca, (1) ki jo vpelje dogodek, (2) ki je potencialno neskončna in (3) ki jo je mogoče identificirati kot nekaj, kar proizvede neko resnico-umetnost.

1) Politični film je umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal dogodek

Umetniško konfiguracijo moramo razumeti kot vdor nove subjektivne možnosti v neko situacijo. Konfiguracija je sekvenca, skozi katero umetnost odloči, da bo dogodek – nekaj, kar strogo rečeno ne pripada situaciji in je z vidika situacije same nemogoče – »pripadal« tej situaciji. Umetnost spremeni nemogočnost situacije v novo subjektivno (z)možnost. V umetnosti in torej tudi v filmu je vprašanje nove subjektivne možnosti vprašanje nove forme, ali bolje rečeno: novih form, v množini. Razprave in spori o vprašanju forme so tako konstitutivni za konfiguracijo političnega filma. To je pomembno, saj se moramo izogniti temu, da bi politični film razumeli kot neko specifično obliko ustvarjanja filmov. Politični film ni specifična forma ali filmski žanr, saj vključuje množstvo form in je sestavljen iz kontingentnih raziskav, ki niso nič drugega kot številne formalne inovacije. Konfiguracija političnega filma torej vzpostavi vprašanje filmske forme, ne da bi se hkrati odločila za neko uniformno rešitev.

Kako politični film vzpostavi to vprašanje forme?



3 Flags, 1958, Jasper Johns

Morda je najbolje začeti na samem začetku, s Sergejem Eisensteinom. V tekstu z naslovom »Naproti materialističnemu pristopu k formi« iz leta 1925 lahko vidimo, kako poskuša Eisenstein svojo originalno koncepcijo formalnega načela razločiti od svojih dveh glavnih nasprotnikov: klasičnega koncepta forme kot pravšnje forme na eni in formalizma na drugi strani. Eisenstein zavrne formo kot pravšnjo formo, tj. formo, ki je vsiljena od zunaj in kot taka deluje kot vladajoči princip vidnosti neke določene vsebine. Novo formalno načelo (Eisensteinov koncept montaže in ideogramatskega jezika) torej ne sme proizvesti pravšnje forme, kot jo pozna klasična umetnost in tudi klasični (hollywoodski, buržuazni) film. Toda zgolj zavrnitev klasične forme – klasičnih narativnih vzorcev, kontinuirane montaže – ni dovolj, saj obstaja nevarnost,

da se takšna negativna gesta izteče v goli formalizem, spontanost formalnega načela, nekakšen formalni voluntarizem, ki v končni fazi ni sposoben proizvesti prave formalne določenosti filmskega dela. Gola negacija klasične (pravšnje) forme še ne proizvede prave forme. Eisenstein torej pravi dvoje: novo formalno načelo ne more biti osnovano na pravšnji formi, tj. temeljiti mora na nepravšnji, odstopajoči, blodni in nečisti formi, vendar hkrati ne sme končati v golem formalizmu, tj. obstajati mora racionalnost tega novega formalnega načela. Nova forma mora biti, kot reče Eisenstein, »globoko determinirana«.

V kolikor se bori tako zoper manko strogo določene forme kot zoper pravšnost forme, je Eisensteinova želja želja po generični formi. Generične forme, blodne in »globoko determinirane«, tako ne smemo zamešati

z žanrsko formo, ki temelji na kategoriji konvencije in pravšnosti. Politični film kot umetniška konfiguracija, ki jo vpelje nek dogodek, meri na vprašanje, kaj pomeni v filmu proizvesti generično formo.

2) Konfiguracijo političnega filma sestavlja virtualno neskončen kompleks del

Generična narava vsake nove forme, ki jo vpelje konfiguracija političnega filma, nas pripelje do pomembne točke. Vsako umetniško konfiguracijo, pravi Badiou, čeprav ni sestavljena iz ničesar drugega kot posamičnih del, ki so končna, moramo razumeti kot neskončno mnoštvo. »Vsekakor je neka resnica-konfiguracija v nasprotju z deli, ki tvorijo njeno snov, notranje neskončna.« Koncept umetniške konfiguracije je na tem mestu uporaben, ker nam omogoča, da vzpostavimo dialektiko političnega filma kot po-

tencialno neskončne in hkrati dejansko nasičene sekvence filmskih del. Politični film tako postane odprto vprašanje in obenem sekvenca, ki se je znašla v krizi. »Konfiguracijo,« pravi Badiou, »si je v obdobjih negotovosti vedno mogoče prisvojiti in jo ponovno artikulirati v imenovanju nekega novega dogodka.« Kako si lahko mi, v našem negotovem obdobju, prisvojimo politični film? To vprašanje, ki ga moramo razumeti skozi dvojnost virtualne neskončnosti in dejanske saturacije, in ki je usmerjeno k opisu neke dejanske obstoječe sekvence filmskih del, je hkrati tudi nekakšno arheološko delo, saj si želi v tej obstoječi sekvenci izkopati tiste elemente, ki bi jih bilo mogoče uporabiti v ustvarjanju novih form, form, ki jih še ne poznamo in jih moramo šele proizvesti.

3) Konfiguracijo političnega filma je mogoče identificirati

Katera dela pripadajo konfiguraciji političnega filma in katere kategorije moramo uporabiti, da lahko to konfiguracijo opišemo in jo s tem ločimo od ostalih? Kaj predstavlja mero konsistence, v razmerju do katere lahko nek film identificiramo kot pripadajoč konfiguraciji političnega filma? Ker smo na začetku vzpostavi-

našem mnenju ne smejo manjkati nobenemu opisu konfiguracije političnega filma (recimo zaenkrat, da mislimo, ko rečemo konfiguracija političnega filma sekvenco od Eisensteina do dvojca Strauba/Huillet, sekvenco, ki vključuje Brechta in Syberberga, nekatere avtorje tretjega filma, tako Dzigo Vertova kot Groupe Dziga Vertov, etc.)

Predlagamo naslednjih pet kategorij: kategorijo vzgoje, kategorijo razdeljenega gledalca, kategorijo enakosti, kategorijo zavzema države do zgodovine, kategorijo dela/produkcije.

Mišljenje političnega filma kot imanentne in singularne resnice nam mora vsaj načeloma omogočiti, da ločimo politični film od vsakršne vrste didaktizma. Če si političnega filma kljub temu ne moremo predstavljati brez kategorije vzgoje, potem moramo razumeti, kako lahko film nekaj nauči, ne da bi bil poučen. Kakšno obliko potemtakem zavzame vzgoja v političnem filmu? Ta problem se vrti okoli težkega vprašanja, ali obstaja možnost za vzgojo, učenje novih načinov gledanja in poslušanja, ki ne sestoji iz golega prenosa znanja in informacij.

Razumevanje političnega filma kot imanentne in singularne resnice nam prav tako omogoča, da politični film ločimo od propagande. Rečemo lahko, da politični film deli, ne da bi hkrati propagiral. Politični film nujno deli. Ne moremo ga opisati brez kategorije razdeljenega gledalca. Jean-Marie Straub in Danièle Huillet sta nekoč s temi besedami opisala svoje filme: »Imeti moraš metode za delitev ... Toda če je namen razdeliti zgolj film, razcepiti samega sebe, potem to ni preveč zanimivo. To je, kot da bil kača lovila svoj rep ... Mislim, da najini filmi najdejo svoje občinstvo skozi delitev ... Šele črta delitve je tista, ki ustvari nekogaršnjo publiko. In ta črta delitve je v končni instanci na takšen ali drugačen način vedno črta razrednega boja.« Z delitvijo ustvariti svojo publiko. To pomeni, da politični film ne deli le gledalcev med sabo, sledeč že obstoječi distribuciji družbenih mest. Če bi zgolj raziskoval že obstoječe delitve, film ne bi bil političen, temveč film mnenj, mnenjski film. Da politični film šele z delitvijo ustvari svoje občinstvo, pomeni, da mora vstaviti razcep znotraj vsakega gledalca samega. Politični film vzpostavi stopnjo neidentičnosti, ki gledalcu onemogoči, da bi svoj položaj opisal na tak način, da bi se skliceval na eno samo mesto.

Posamičnega filma tako ne zanima reprezentacija partikularnih identitet ali ugibanje vzorca svojega občinstva. Vse, kar zanima politični film, so ljudje, razcepljeni od samih sebe. In ker je biti neidentičen sam s sabo, biti neustrezajoč mestu, ki ga zasedam, generična človeška lastnost, je to hkrati tudi tista dimenzija političnega filma, ki vzpostavlja njegov univerzalni egalitarni poziv. Tretja kategorija, s katero opišemo politični film, je tako kategorija enakosti. Egalitarno načelo političnega filma vedno zgrabimo posredno: šele z ustvarjanjem razdeljenega gledalca ustvari političen film v prostoru lastnega dela možnost za subjek-

tivacijo absolutne enakosti vseh z vsemi.

Kolikor negacija te absolutne enakosti nastopa v obliki zgodovine, kolikor je zgodovina zgodba zanižanja te egalitarne zahteve, se politični film ne more izogniti temu, da zavzame do zgodovine svojo lastno držo. Kljub temu da je prepričan, da je nemogoče preprosto stati zunaj zgodovine, si politični film prizadeva zgodovino prelomiti. Prizadeva si spremeniti tisto, kar se je že zgodilo. Politični film se prepira o statusu tega ali onega zgodovinskega dogodka, o odsotnosti te ali one prigode in peripetije iz uradne zgodovinske pripovedi, ker mu gre za vprašanje kaj je tisto, kar zgodovino šele konstituira, kaj pomeni zgodovinskost zgodovine. Vsak opis političnega filma mora torej odgovoriti na vprašanje: kakšno držo zavzema politični film do zgodovine?

Če politični film verjame, da je mogoče do zgodovine zavzeti držo, potemtakem je to zato, ker razume zgodovino kot nekaj ustvarjenega, narejenega, kot produkt človeškega dela. Politični film mora zastaviti vprašanje človekovega produktivnega statusa na Zemlji. Ne more se izogniti vprašanju vidnosti in vidlj-ivosti ostalih oblik produkcije, izkoriščenega dela itd. Ven-

Z delitvijo ustvariti svojo publiko. To pomeni, da politični film ne deli le gledalcev med sabo, sledeč že obstoječi distribuciji družbenih mest. Če bi zgolj raziskoval že obstoječe delitve, film ne bi bil političen, temveč film mnenj, mnenjski film. Da politični film šele z delitvijo ustvari svoje občinstvo, pomeni, da mora vstaviti razcep znotraj vsakega gledalca samega.

»Namesto da vprašam, 'Kakšno držo zavzema neko delo do obstoječih produkcijskih odnosov?' bi rad jaz vprašal, 'Kakšen položaj ima znotraj njih?'«

vili, da moramo razumeti razmerje med umetnostjo in resnico s kategorijama imanence in singularnosti, sledi, da lahko mero konsistentnosti vzpostavijo zgolj filmi v svoji zaporedni razgrnitvi. Nobenega drugega načina ni, da bi opisali notranjo konsistentnost konfiguracije političnega filma, kot da si naložimo delo zelo konkretne analize posamičnih filmskih del, v kateri nam vsak film predstavlja možno redefinicijo te konfiguracije. Vsak film v konfiguraciji je nova, kontingentna in subjektivna inskripcija resnice. Umetniška konfiguracija lahko tako zadobi nujnost in konsistenco zgolj v prihodnjem pretekliku.

Kot rečeno, nobene druge poti ni kot skozi zelo konkretno analizo posamičnih filmskih del, ki konfiguraciji političnega filma ali pripadajo ali pa ne. In dokler te analize nismo opravili, ne moremo vedeti, katere kategorije najboljše opisujejo konfiguracijo političnega filma. Kljub temu – neke moramo začeti – lahko poskusimo vzpostaviti nekaj kategorij, ki po

dar je morda še pomembneje, da se v političnem filmu film sam zaveda lastnega mesta v produkcijskih odnosih. Za politični film velja vprašanje, ki ga je literaturi že leta 1934 postavil Walter Benjamin (v spisu »Avtor kot proizvajalec«): »Namesto, da vprašam, 'Kakšno držo zavzema neko delo do obstoječih produkcijskih odnosov?' bi rad jaz vprašal, 'Kakšen položaj ima znotraj njih?'« Kakšen položaj torej zavzema film v obstoječih produkcijskih odnosih in ali je sposoben kakorkoli posegati vanje? Kategorija dela/produkcije nas vrne nazaj k vprašanju vzgoje in z našimi petimi kategorijami (vzgoja, razdeljeni gledalec, enakost, zavzem države do zgodovine, delo/produkcija) smo naredili nekakšen krog. Sklenimo ga z rahlo prirejenim citatom iz že omenjenega Benjaminovega teksta: »Avtor, ki ne nauči filmarjev ničesar novega, ne nauči nikogar. Ključen je torej eksemplarni status produkcije, ki je sposobna, prvič, napeljati ostale proizvajalce k ustvarjanju in jim, drugič, dati na razpolago izboljšano 'orodje'. Večje kot je število porabnikov, ki jih uspe spremeniti v proizvajalce – gledalce v sodelavce – tem boljše je to 'orodje'.«