

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Cvar

**Podoba misli Badiou-Vertov: analiza Vertovovega filma Mož
s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje in Nancyjevo evidenco
filma**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Cvar

Mentor: doc. dr. Peter Stanković

Somentorica: asist. dr. Ksenija Šabec

**Podoba misli Badiou-Vertov: analiza Vertovovega filma Mož
s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje in Nancyjevo evidenco
filma**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Diplomsko delo posvečam mojemu brezčasnemu etično–moralnemu zgledu, Tatu.

In Titu ter Chickotu.

Hvala vsem, ki ste mi stali ob strani na **tej** poti. Hvala mentorju dr. Petru Stankoviću in somentorici Kseniji Šabec za predloge in potrpežljivost, Galu Kirnu za koristne napotke v recenziji članka »Pogled s strani«: Interpretacija Vertovih filmskih podob iz Moža s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje in hvala Tisi Vrečko in Mojci Kambič za neumorne vzpodbude, ki so prišle vedno takrat, ko so bile najbolj potrebne. Prav posebna zahvala pa gre seveda mojim najbližjim.

Podoba misli Badiou-Vertov: analiza Vertovovega filma Mož s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje in Nancyjevo evidenco filma

V pričujoči diplomski nalogi izrisujemo podobo misli Badiou-Vertov preko dveh osrednjih tez, ki smo ju oblikovali na podlagi branja Badioujevega filozofskega teksta 20. stoletje. Obe tezi predstavljata prvovrstno arhimedovo točko, saj okoli njiju, z namenom njune agumentacije, oblikujemo vsa poglavja danega diplomskega dela. Prva teza se tako navezuje na Badioujevo »strast do realnega«, pri čemer trdimo, da slednjo lahko detektiramo tudi v izbranem vizualnem primeru, Vertovovem Možu s kamero. Druga teza pa se navezuje na t.i. »minimalno razliko« oziroma »odtegotanje«, ki pa jo med drugim izpeljujemo s pomočjo Nancyjeve evidence filma. Preden pa se natančneje lotimo razgrajevanja postavljenih tez, predočimo še odnos med filmom in filozofijo, pri čemer orišemo karkarakteristike obeh izbranih miselnih disciplin. V nadaljevanju se fokusiramo na Badioujevo filozofsko delo 20. stoletje, pri čemer predočimo »strast do realnega« in »minimalno razliko« oziroma »odtegotanje«, s čimer si pripravimo konceptualno platformo za analizo izbrane študije primera. Da bi še bolje ponazorili postavljeni tezi, analiziramo tudi izbrane Vertovove manifestne in druge zapise..

Ključne besede: Podoba misli Badiou-Vertov, filmozofija, strast do realnega, minimalna razlika oz. odtegotanje, evidenca filma

Image thought Badiou-Vertov: analysis of the Vertov's film The Man With A Movie Camera through Badiou's The Century and Nancy's evidence of film

We formulate the image-thought of Badiou-Vertov with two basic theses based on the reading of Alain Badiou's The Century philosophical work. Both theses form the distinctive epistemological center of my text and all the chapters are formulated through an argumentation of the aforementioned theses. The first thesis deals with the so called passion towards the real, which can also be traced in Vertov's film, Man with the movie camera. The second thesis derives from the first, but focuses on Badiou's second fundamental concept that in the The Century, besides a destructive handling of the real, a non-destructive path towards the real also existed, the path of minimal difference. In order to develop my theses I also focused on the relationship between film and philosophy. In my chosen visual study case, I find that Vertov's film inherits this minimal difference, which I demonstrate through Jean-Luc Nancy's evidence of film. Both theses are also supported with the help of several of Vertov's own writings and, of course, Vertov's film itself.

Keywords: Image-thought: Badiou-Vertov, filmsophy, passion towards the real, minimal difference, evidence of film

Kazalo

PROLOG.....	6
1 UVOD	7
1.1 Izbor teme.....	7
1.2 Metodologija, zgradba in teze diplomskega dela	9
2 FILOZOFIJA IN FILM/FILM IN FILOZOFIJA ALI CELO FILMOZOFIJA?	12
2.1 »Za-čudenje« kot počelo filozofije	12
2.2 Je bit duha nek filmski kolot?	15
2.3 Gilles Deleuze in nova podoba misli	16
2.4 Filmski jezik	20
2.5 Filmozofija	25
2.6 Vrnitev k Heglu	27
3 TLAKOVANJE POTI ZA NAPREJ: EVIDENCA FILMA PRI JEANU-LUCU NANCYJU	29
3.1 Evidenca kot središčni Nancyjev koncept	32
3.2 Evidenca filma kot razvidnost eksistence pogleda.....	33
4 ALAIN BADIOU: MISLEC, KI JE POZABIL UMRETI	35
4.1 Kdo je Alain Badiou?.....	35
4.2 Je filozofija za Badiouja ustvarjanje?.....	36
4.3 Anahronizem po Badiouju	38
4.4 Nazaj v 20. stoletje – z Alainom Badioujem!	39
4.4.1 Strast do realnega	43
4.4.1.1 Filmski rez, Realno in virtualno	46
4.4.2 Minimalna razlika oziroma odtegotvanje pri Brechtu in Maleviču.....	50
5 MOŽ S KAMERO DZIGE VERTOVA KOT ŠTUDIJA PRIMERA	53
5.1 Kdo in kaj se skriva za imenom Dziga Vertov?	53
5.2 Vertovovo avantgardistično potepanje v Možu s kamero	55
5.3 Mož s kamero kot primer Badioujeve strasti do realnega in minimalne razlike oziroma odtegotvanja skozi Nancyjevo evidenco	60
5.3.1 Strast do realnega v Vertovovih manifestih in ostalih zapisih	60
5.3.2 Strast do realnega v Možu s kamero	67
5.3.3 Minimalna razlika oziroma odtegotvanje v Vertovovem Možu s kamero skozi Nancyjevo evidenco	69
6 SKLEPNE MISLI ALI TEZEJI IN ARIADNE SODOBNEGA ČASA	78
EPILOG.....	81
7 LITERATURA.....	82

*When you look in the mirror
do you see yourself
do you see yourself
on the T.V. screen
do you see yourself
in the magazine
when you see yourself
does it make you scream
»Identity,«*

(Poly-Styrene of X-RAY SPEX v Friedberg 1990, 36).

Prolog

Identifikacija ni psihološki proces, ki bi bil izključno vezan na film. Anne Friedberg leta 1982 zapiše, da prežema vse odnose, v katerih nastopajo objekti (Friedberg 1990, 36). Večina premislekov o povezanosti med identifikacijo kot psihološkim procesom in filmom, se navadno prične z razpravo o t.i. pred-kinematografski identifikaciji, pri čemer Christian Metz govori o t.i. primarni kinematografski identifikaciji, pri kateri gre za identifikacijo gledalčevega pogleda s kamero in pa seveda s samim projektorjem. Kot otrok pred zrcalom je gledalec, pozicioniran pred filmskim platnom, nenehno vzpostavljač imaginarni konstrukt enotnosti lastnega telesa. Pa vendar, filmsko platno ni zrcalo. Zato tudi ne ponuja dejanske podobe samega sebe (ibid., 40). Prav zato lahko govorimo o treh tipih psihološke identifikacije, ki so povezani s filmskim tekstom: pred-kinematografskem, kinematografskem in ekstra-kinematografskem tipu identifikacije, pri čemer pa Lacanove reformulacije odnosov med objekti vztrajajo na primatu vizualnega in pri tem zmanjšujejo vlogo ostalih kanalov posredništva (ibid., 39). Zaključimo lahko, da identifikacija s filmsko zvezdo oziroma z zvezdnikom ni stvar kognitivne odločitve, temveč temelji na širokem repertoarju nezavednih procesov (ibid., 36).

1 UVOD

1.1 Izbor teme

V pričujočem miselnem eksperimentu bomo v filmu *Dzige Vertova, Mož s kamero* (Čelovek s kinoapparatom, 1929, Dziga Vertov), iskali razsežnosti Badioujeve misli, natančneje, nekatere koncepte, ki jih *Alain Badiou* razvije v svojem delu *20. stoletje* (2005). Naše iskanje *podobe misli¹ Badiou-Vertov* bomo obenem poskušali postaviti v širši kulturološki kontekst, s čimer ga bomo vsaj na deklarativni ravni zavarovali pred pregovorno samozadostnostjo akademskega »sui generisa« ter mu tako odtisnili pečat družbene aktualnosti oziroma »gramscijevske« združevanje teorije in prakse v maniri t.i. organskega intelektualca.

O izbranem filmu bomo mestoma pisali na način, ki mu Badiou pravi »aksiomatski« (Badiou v Baumbach 2006, 50). Aksiomatski način pisanja oziroma govorjenja o filmu filma ne instrumentalizira, temveč stremi k spoštovanju in nenazadnje ohranjanju avtonomije umetniškega dela – torej filma. Ni naključje, da gre za pozicijo, ki jo je potrebno pripisati prav Badiouju, saj slednji – podobno kot Gilles Deleuze – umetnost razume kot mesto proizvodnje, na katerem vznikajo koncepti, ki pa ne pripadajo niti umetnosti niti filozofiji: » (...) Umetnost ne more ustvariti konceptov in filozofija, kadar misli umetnost, ne more aplicirati svojih konceptov na umetnost« (ibid., 50). Je pa umetnost za Badiouju samolastna procedura resnice, zato je ni mogoče zvesti na druge postopke ustvarjanja in razkrivanja resnic (Badiou v Hribar Sorčan 2004, 206). Še več. »Resnica, ki jo izpostavlja umetnost, se torej bistveno razlikuje od znanstvene in politične procedure resnice, pa tudi od tiste, ki jo (...) izpostavljata ljubezen in filozofija (ibid., 206).

Mož s kamero, morda najboljši nemi film Dzige Vertova, je z dokumentarističnim slogom, specifično afirmacijo dialektike materije, montažo kot prvovrstnim avantgardističnim metodološkim prijemom in ultimativnim metodološkim principom

¹ Idejo za izrisovanje koncepta podoba misli smo dobili ob branju dela *Podoba misli* (2006), ki je nastalo iz pod rok Stojana Pelka.

gibljevih podob ter z zavezanostjo konstruktivističnemu in futurističnemu duhu prav gotovo izvrsten izziv filozofski misli. Je oblika misli, ki proizvaja izvirne koncepte in ima nedvomno posledice za samo filozofsko misel.

Pa vendar bomo v našem miselnem angažamaju, v katerem smo tako rekoč priča nastajanju »podobi misli«, nenehno prečili polje filma kot avtonomnega umetniškega teksta s poljem teorije, ki si – to si vendarle moramo priznati – pogosto jemlje umetnost kot pretekst za lastne potrebe, še bolj pa za svoje namene oziroma cilje. A ravno zaradi tovrstnega prehajanja med obema poljema, torej med teorijo in filmskim medijem, se v sledeči razpravi ne bomo posluževali zgolj t.i. aksiomatskega pristopa k analizi filma, temveč bomo naše raziskovanje prepletli z epistemološko-metodološkimi principi kulturnih študij. V okviru slednjih se filmske študije osredinjajo na širši spekter kulturnih praks, od katerih film predstavlja le eno izmed njih. Prav zato pa je moč trditi, da je film medij, ki je z družbeno prakso neločljivo povezan (Zei 2004).

K srečevanju, nenazadnje pa tudi oplajanju teh dveh miselnih disciplin², filma in filozofije, nas je napeljalo sočasno branje Badioujevega filozofskega dela *20. stoletje* (2005) in ogled Vertovovega filma *Mož s kamero*. Na sledi včasih težko razložljivih življenjskih naključij in kulture kot rizomatske strukture³ je osebni retrospektivni moment sprva porodil slutnjo, nato pa intelektualno napetost, ki se je sčasoma sprevrgla v vzgib raziskovanja teh dveh miselnih disciplin: filozofije kot znanosti z zgodovinskim primatom za diskurzivno analizo in filma, za katerega pa se zdi, da v marsičem funkcionira kot metafora⁴ za filozofijo. Povedano drugače, sledeč Deleuzu, gre bolj za to, da se išče tisti teritorij, na katerem bi lahko kar najlepše ilustrirali zasidranost določenega koncepta v filmu (Pelko 2004).

² Pojem »miselna disciplina« povzemamo po Stojanu Pelku, ki v spremni besedi k Deleuzovemu delu *Podoba–gibanje* uporabi pričujoči pojem (Pelko 2004).

³ Tu se navezujemo na kratek filozofski tekst »Rhizome–Micelij« Gillesa Deleuzea in Felixa Guattarija, ki je bil prvič objavljen leta 1976 kot samostojna publikacija, kasneje pa kot uvodni del vključen v delo »Mille plateaux/Capitalisme et schizophrénie«. Gre za eno izmed temeljnih del sodobne filozofske misli, pri čemer so rizomi nehierarhični sistemi deteritoriziranih linij, ki se naključno povezujejo z drugimi linijami (Best in Kellner 1991).

⁴ Četudi na primer Jakobson zapiše, da je film tipičen primer metonimije in da kot tak naj ne bi imel metaforične izrazne moči (Deleuze 2005).

1.2 Metodologija, zgradba in teze diplomskega dela

V pričujočem besedilu se bomo poskušali zgledovati po etičnem pristopu francoskega filmskega kritika Sergea Daneyja. Za slednjega je film varuh spomina, ki nas nenehno opominja, *da ne smemo pozabiti*. Za tega znamenitega pisca filmskih kritik in esejev, ki je profesionalnemu pisanju o filmu – z izjemo krajšega premora zavoljo revolucionarno vročičnega leta 1968 – posvetil vse svoje življenje, moderni film izvira iz neznosne ideje nacističnih koncentracijskih taborišč – Daneyev oče, srednjeevropski jud, ki ga Daney nikoli ni imel priložnost spoznati, namreč izgine v eni od nešteti tovarn smrti druge svetovne vojne. Da film zares obstaja, pa je Daney postal prepričan, ko je še kot gimnazijec prvič videl Resnaisovo *Noč in meglo* (*Nuit et brouillard*, 1955, Alain Resnais) (Vrdlovec 2001, 8).

Diplomsko delo bomo konstituirali okoli dveh temeljnih tez, ki bosta nastopali kot prvovrstni sidrišči oziroma liniji, okoli katerih bomo gradili dano besedilo, pri čemer njuno strukturo podčrtavata tudi dva ključna Badioujeva koncepta iz *20. stoletja* (2005): »strast do realnega« in »minimalna razlika« oziroma »odtegotanje«.

- 1. Zavoljo nekaterih temeljnih idejnih in epistemoloških potez, ki so risale fenomenologijo 20. stoletja in o katerih premišljuje Badiou v svojem tekstu 20. stoletje (2005), obenem pa jih lahko detektiramo tudi v izbranem Vertovovem filmu Mož s kamero, postavljamo tezo, da pričujoči film prav tako konstituira t.i. »strast do realnega«, osrednji koncept iz Badioujevega 20. stoletja (2005).*
- 2. T.i. »minimalno razliko« oziroma »odtegotanje« po Badiouju predstavlja alternativo disjunktivni zvezi med absolutnim začetkom na eni in absolutnim koncem na drugi strani. Poleg »strasti do realnega« predstavlja tudi osrednji poudarek Badioujevega 20. stoletja (2005), prek Nancyjevega filozofskega teksta Evidenca filma: Abbas Kiarostami pa ga lahko detektiramo tudi v Vertovovem filmu Mož s kamero.*

Na raziskovalno izrisovanje *podobe misli Badiou-Vertov* in na pot argumentiranja postavljenih tez se bomo odpravili s konceptom resnice, odetim v rahel ničejanski⁵ dvom, s čimer se na svojevrsten način poklonimo kompleksnosti osrednje teme, nenazadnje pa tudi epistemološkim principom in aksiomom družboslovja ter humanistike⁶. V Nietzschejevi maniri bomo tako Ariadnino nit dane tematike oziroma našo hermenevtično⁷ obarvano resnico iskali z analizo Badioujevega filozofskega teksta ter z analizo izbranega Vertovovega filmskega teksta.

Večplastnost obravnavane tematike od nas zahteva, da besedilo razdelimo v več poglavij, pri čemer se vsako od njih na takšen ali drugačen način navezuje na osrednji tezi. V drugem poglavju bomo tako predočili odnos med filozofijo in filmom, s čimer si bomo pripravili epistemološko in metodološko izhodišče za nadaljnje raziskovanje. V naslednjem poglavju se bomo pomudili pri Nancyjevem premišljevanju o filmu na prehodu iz dvajsetega v enaindvajseto stoletje, kar nam bo v zaključni etapi omogočalo argumentacijo, da gre pri izbrani vizualni študiji primera vendarle za Badioujevo »minimalno razliko« oziroma »odtegotvanje«. V četrtem poglavju bomo pod drobnogled postavili Alaina Badiouja, pri čemer bomo največ poudarka namenili »strasti do realnega« in »minimalni razliki« oziroma »odtegotvanju«, torej konceptoma, ki tvorita konceptualno arhimedovo točko Badioujevega teksta *20. stoletje* (2005). Predzadnje poglavje bo v znamenju Dzige Vertova, pri čemer bomo, zdaj že dodobra opremljeni z vsemi potrebnimi miselnimi poudarki, z analizo Vertovovega izbranega filma, nekaterih njegovih manifestnih angažmajev in drugih zapisov, izpeljali naši osrednji tezi ter s tem

⁵ Za Nietzscheja je resnica iluzija, agregat metafor, metonimij, antropomorfističnih postavk, je torej svojevrsten konstrukt človekovih relacij do sveta, ki se formirajo in afirmirajo v določenem momentu (Nietzsche v Frampton 2006). Nietzschejevo težnjo po redukciji absolutne resnice v estetski perspektivizem oziroma reletivizacijo resnice v videz, je prav gotovo potrebno gledati skozi prizmo Nietzschejeva izrecnega nasprotovanja platonizmu (Hribar Sorčan 2004, 204).

⁶ Po Janoviću lahko sprejmemo tri aksiome družboslovja in humanistike: družbena dejstva so realna (Durkheim), večnost družbenih konfliktov (Marx) in mehanizmi legitimacije obvladujejo družbene konflikte (Weber), pri čemer pa je za Janovića, na sledi Lacana, Foucaulta in Althusserja, tretja aksioma sporna, saj naj bi bila izraz temeljne paradigme oblasti (Janović 2007, 17).

⁷ Pojem »hermenevtika« izvira iz grščine, in sicer po Hermesu, glasniku bogov. Od tu izhaja tudi latinski Merkur, bog trgovcev in sleparjev. Hermenevtika označuje veččino interpretiranja, ki je pogosto specializirana za posamezne kategorije besedil, s katerimi se ukvarja. Od začetka devetnajstega stoletja, predvsem pa v dvajsetem stoletju, od Heideggra naprej, hermenevtika postane splošna filozofska struja, ki človeško bitnost pojmuje kot interpretacijo (Vattimo 2004, 80).

obravnavani snovi dodali novo interpretativno vrednost. V zadnjem poglavju, torej v sklepnih mislih, bomo vnovič – kot že v tretjem poglavju – osvetlili možnosti za nadaljnja raziskovanja, in sicer z revizijo celotnega procesa izrisovanja podobe misli Badiou-Vertov, vključujoč pregled postavljenih tez.

Dano diplomsko delo je po svoji naravi analitično, saj se v njem ne ukvarjamo z empiričnim, temveč z diskurzivnim raziskovanjem, teorijami, koncepti, paradigami, torej s teoretskimi praksami in interpretativnimi postopki, pri čemer si na nek način res prisvajamo predmet vednosti, a hkrati istočasno proizvajamo tudi novo vednost (Janović 2007, 15).

2 FILOZOFIJA IN FILM/FILM IN FILOZOFIJA ALI CELO FILMOZOFIJA?

2.1 »Za-čudenje« kot počelo filozofije

V pričujočem poglavju nameravamo pretresti odnos med filozofijo in filmom, ki sicer zaznamuje izredno živahen raziskovalni teren, ne glede na dejstvo, da se slednje še vedno sooča s problematiko legitimacije v akadameskih krogih, kar pa je bržkone potrebno pripisati genealoški razvojni poti samega filma. Tako je na primer Antonina Kłoskowska, poljska sociologinja in teoretičarka množične kulture, opazila, da je odpor elitističnih intelektualcev zoper film nastal bržčas zato, ker se v njegovem modelu nadaljuje tradicija populistične kulture oziroma naj bi prav film postal tisto prelomno področje množične kulture, v katerem se je popularizirala uporaba terminov kot sta »industrija« in »produkcija« (Kłoskowska v Jovanović 2008, 51).

Po besedah Daniela Shawa se pomen filozofiranja o filmih skriva v tem, da nam odstre nove vpoglede v naravo človekove eksistence: »Resnično navdihujoči filmi, kot je na primer *Being John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999, Spike Jonze), nam lahko razkrijejo marsikaj novega o tem, kaj pomeni biti človek, s čimer pa so nam v pomoč pri osmišljanju naših življenj (Shaw 2008, 3). Glede na vsebino osrednjih tez, ki se izrazito spogledujejo s filozofijo kot edinstveno ustvarjalno prakso, se bomo na tem mestu vprašali o samem izvoru filozofije⁸ – nedvomno svojstvene stvaritve Grkov. Tako Tine Hribar v *Filozofiji religije* (2000) zapiše, da je t.i. *za-čudenje* – slednjega razume kot čudenje nad bitjo bivajočega – v samem osrčju filozofije, česar so se zavedali tudi Grki (Hribar 2000, 9). Ali Platon v *Teaitetu*: »Izrecna strast (*pathos*)

⁸ Zgodovine antične filozofije se, sicer v platonskih metafizičnih kategorijah, izjemno natančno loti italijanski filozof Giovanni Reale, ki izhaja iz t.i. »tübingenske šole«. Ta med drugim zapiše, da je filozofska veda že od trenutka svojega rojstva zelo jasno kazala svojo vsebino (razlga celote bivajočega), metodo (logos-filozofija mora biti popolnoma razumska) in cilj (filozofija ima po Aristotelesu zrenjski oziroma teoretičen cilj) (Reale 2002, 25).

filozofa pa je čudenje (*thaumazein*); drugega počela (*arche*) filozofije kot tega ni in tisti, ki je dejal, da je Iris hči Tavmata⁹, ni bil slab v genaologiji« (Platon v *ibid.*, 9).

Martin Heidegger se t.i. »za-čudenju« kot počelu oziroma obvladujočemu izhodišču filozofije približa s trinajstimi koraki. Gre za analizo, ki poteka na način fenomenološke redukcije, njena srčika pa je izpostavitev dejstva, da se nam v t.i. »za-čudenju« – ta človeka postavi v prostor biti, v »ne-skritost« biti bivajočega oziroma »*aletheio*« – običajno pokaže kot nekaj povsem neobičajnega, nenavadnega. Ob priznanju nenavadnosti navadnega pa smo priča vzniku vprašanja, ki se sprašuje o tem, kaj je to, ki se nam pokaže kot nenavadnostno. Na to vprašanje ne moremo odgovoriti v običajni obrazložitveni formi, ki bi zadostila naši »vedo-željnosti«, temveč je potrebno vztrajati v radovednosti – temeljni nosilki filozofove pozicije, zapisane neprestanemu vztrajanju v vprašujočem.

Izhodišče filozofije je zatorej radovednost, ki pa se zavoljo zvedavosti lahko pretvori v golo »vedo-željnost« na eni strani in v golo preračunljivost na drugi strani. Oziroma gre vseskozi za nadvse zapleten odnos med *physis* (bivajoče po Grkih) in *techne* (človekova težnja po spoznavanju).

Tako lahko zaključimo, da gre pri »za-čudenju« za čudenje bivajočemu v njegovi biti in ne – kot je običajno za filozofijo kot metafiziko – za čudenje posameznemu bivajočemu (*ibid.*, 11–16).

Pa vendar, po Badiouju filozofija ne obstaja v vseh zgodovinskih konfiguracijah, kar pomeni, da je njen način biti časovno kot prostorsko diskontinuiran (Badiou 2004b, 85). Ravno zato pa filozofija po Badiouju zahteva posebne pogoje, ki so transverzalni, uniformni in od daleč prepoznani postopki, katerih odnos do mišljenja je nespremenljiv – nespremenljivost pa je resnica (*ibid.*, 85). Pričujoči postopki so t.i. resničnostni postopki, ki jih je mogoče identificirati v njihovem ponavljanju – kar prvi, s ciljem po razporeditvi le-teh v enovito filozofsko konfiguracijo, stori Platon. Če se vnovič vrnemo na omenjene postopke oziroma na generične postopke, so slednji matem, pesnitev,

⁹ Tavmat in Iris sta povedni imeni. Izvedenec v genaologiji, v orisu nastanka oziroma porekla boštev s povednimi imeni, na katerega se sklicuje Platon, pa tudi Hesiod v Teogoniji (Hribar 2000, 9).

politična invencija in ljubezen, pri čemer Badiou opozori »da je pogoj za filozofijo, da obstajajo resnice v vsakem izmed redov, v katerih jih je mogoče dokazati« (ibidb., 86). Po Badiouju naj bi bil torej specifični zastavek filozofije v tem, da ustvari poenoten konceptualni prostor, kamor se lahko umestijo poimenovanja dogodkov, ki so torej potrebna za izhodišče resničnostnih postopkov. To pa pomeni, da sočasno obdeluje več postopkov, ki so torej hkrati tudi njen pogoj (ibidb., 86). Potemtakem filozofija ne proizvede nobene resnice¹⁰, pač pa zanjo pripravi prostor. Filozofija je torej konfiguracija v mišljenju tega, da so njeni štirje generični pogoji oziroma postopki hkrati možni v dogodkovni obliki, ki predpiše resnice časa (ibidb., 101).

V navezavi na pričujočo Badioujevo trditvijo je smiselno, da si pogledamo, kdaj se po Badiouju zgodi ukinitvev filozofije. Badiou tako v *Manifestu za filozofijo* (2004) zapiše, da se uknitev filozofije zgodi kot posledica zablokirane svobodne igre, ki je torej nujno potrebna, da filozofija določi predhodni režim oziroma kroženje med omenjenimi resničnostnimi postopki, ki filozofijo pogojujejo (Badiou 2004b). Dani situaciji smo po Badiouju torej priča takrat, ko filozofija svoje funkcije prenese na ta ali oni svoj pogoj ali kot zapiše Badiou: » (...) da celotno mišljenje prepusti enemu generičnemu postopku« (Badiou 2004b, 101), pri čemer gre za situacijo, ki jo Badiou imenuje prešitje (sature).

Filozofija je suspendirana vsakič, ko nastopi kot prešita (saturee) z enim od svojih pogojev, s čimer si hkrati prepove svobodno vzpostavitev prostora sui generis, v katerega se vpisujejo poimenovanja dogodkov, ki pokažejo novost štirih pogojev, in v katerem je v miselni operaciji, ki se ne meša z nobenim izmed pogojev mišljenja, zatrjena njihova sočasnost in s tem tudi neko določeno konfigurabilno stanje resnic dobe (Badiou 2004b, 101).

¹⁰ V zvezi z resnico in njenim antipodom, lažjo, je med drugim zanimiva tudi asociacija z znanstveno modo Karla Raimunda Poppra. V osrčju Popprovih razmišljanj se namreč nahaja zamisel o znanstvenosti kot ovrgljivosti oziroma falzifikacije. Po Poppru, ki je bil sicer povezan z dunajskim krožkom, a nikoli njegov član, je namreč teorija znanstvena in smiselna, če je ovrgljiva. To se pravi, da mora predvidevati možne poskuse, ki bi jo utegnili postaviti na laž (Vattimo 2004, 52).

2.2 Je bit duha nek filmski kolut?

Za moj način mišljenja je nastanek (creation) filma bil kot nekaj, kar je bilo mišljeno/namenjeno (meant) za filozofijo – namenjeno temu, da bi preusmerilo vase vse, kar je filozofija rekla o realnosti in njeni reprezentaciji, o umetnosti in posnemanju, o sodbi in ugodju, o skepticizmu in transcendenci, o jeziku in izražanju (Cavell¹¹ v Štrajn 2008, 12).

Zgornji citat je izraz razmerja med mišljenjem in realnostjo, v katerega intervenira film. Predvsem pa film s svojim nastankom nepovratno transformira realnost – na slednje je med drugim opozoril že Benjamin, ki zapiše, da s filmom pride do transformacije percepcije oziroma do znamenite raztresene zaznave s povratnimi učinki – in ji s tem pripne imaginarni moment, brez katerega pa dandanes ni več moč misliti realnosti (Benjamin v Štrajn 2008). Prav zavoljo slednjega se okrepijo razlogi za nadaljnji obstoj in delovanje filozofije, kajti film s svojo reprezentacijsko navzočnostjo nedvomno razširi relevantnost filozofije za družbeni čas (ibid., 11–15). Le-tega pa označuje več označevalcev: Baumanova tekoča moderna, Beckova družba tveganja, Foucaultovska biopolitika, Jamesonova kultura postmodernizma, Lyotardovo postmoderno stanje, Debordov spektakel in Baudrillardova družba simulakra ter rizom Deleuza in Guattarija – torej sodobne filozofije, ki jih z različno intenziteto zaznamuje skupna prešitvena točka, to je »t.i. konec subjekta«, ki se je v t.i. Beckovi »drugi moderni« tako rekoč razgradil v postmoderni »razsrediščeni subjekt«, ki naj bi po Kurzu do sebe in sistema, ki ga je pomagal sproducirati, izgubil zmožnost kakršne koli kritične distance (Kurz 2000, 71).

Odnos med filmom in filozofijo je torej potrebno odbirati predvsem skozi prizmo njenega uvrščanja v dinamiko realnosti ter vlogo, ki jo ima izum filma za opredeljevanje subjektivne komponente realnosti; tako filozofija kot film sta namreč obliki mišljenja, katerih položaj se formira glede na problematizacijo realnosti oziroma

¹¹ Na Cavella so bistveno vplivali Wittgenstein, Heidegger in Nietzsche, saj z njimi deli marsikatero skupno zanimanje. Tako z Wittgensteinom in Nietzschejem Cavell spozna relativnost jezikovnih iger in zavedanje, da različne jezikovne igre generirajo različne perspektive pogleda na svet. Od Heideggerja pa si na primer sposodi koncept, po katerem ima umetniško delo moč kreirati (potencialni) svet, katerega prezentira na negativni bodisi pozitivni način (Shaw 2008, 25).

glede na pojme realnosti in realnega, film pa tudi v odnosu do drugih umetnosti (Štrajn 2008, 20–21). Ali kot zapiše Deleuze: »(...) pionirji filma so že zelo zgodaj opazili, da film pestijo vse tiste ambivalence, ki so značilne tudi za druge umetnosti« (Deleuze 2005, 152). A po izumu gibljivih podob se film in filozofija v gibanje realnosti vpleteta drugače – zdaj, kot pravi Štrajn, s stališča razsrediščene subjektivitete in anticipirane Deleuzove virtualnosti oziroma realnosti virtualnega (Štrajn 2008, 21).

2.3 Gilles Deleuze in nova podoba misli

Razmerje med filmom in filozofijo so pretresali mnogi, pri čemer pa je prav gotovo potrebno izpostaviti Gillesa Deleuza. V zvezi z njim že leta 1970 Michel Foucault v recenziji dveh Deleuzovih knjig, *Différence et répétition* (1968) in *Logique du sens* (1969) zapiše pomenljivo poved, v kateri se daljnosežno sprašuje, ali bo misel tega misleca nekoč postala razpoznavno znamenje stoletja ali pa se bo, obratno, samo stoletje upognilo v smer njegove misli (Foucault v Pelko 2004, 280). Iz tega Foucaultjevega zapisa pa je moč razbrati še eno pomembno karakteristiko, ki jo lahko pripnemo na Deleuzov ustvarjalni opus – to je iskanje nove podobe misli, poleg artikulacije razmerja med Enim in množtvom, Deleuzove druge najpomembnejše tematike, ki se porodi ob srečanju s filmom kot privilegiranim univerzumom *podob-gibanj* (Pelko 2006). Osrednjo vlogo pa med drugim igra tudi v Badioujevi interpretaciji Deleuzovega dela v *Deleuze: The Clamor of Being* (2000).

V maniri ničejanskega pogleda¹² na filozofijo, po katerem je smisel filozofije, da žalosti in demistificira, Deleuze drsi proti misli, ki je agresivna, aktivna in afirmativna, obenem pa zapeljiva kot Nietzschejeva podoba kometa. Ta spaja filozofijo in umetnost – kot naročeno za kasnejši Deleuzov opus, ki ga opredeljuje nietzschejanski *l'intempestif*, pojem, ki ni zgolj pomemben zavoljo nastavkov, s pomočjo katerih Deleuze kasneje formulira svoj znamenit koncept virtualnega, temveč tudi spričo funkcije, ki jo ima za razumevanje same podobe misli. *L'intempestif* namreč v en in isti blok *prostora-časa*

¹² Pričujočo misel Deleuze skoraj prvoosebno povzame, kar Nietzsche zapiše ob Schopenhauerju (Pelko 2006, 16).

lepi dve razsežnosti: neaktualno z aktualnim oziroma brezčasno z našim časom (ibid., 16–18).

Filmskemu času se torej Deleuze posveti v svoji drugi knjigi o filmu, *Podobi-času* (2005). Če je privilegirana forma t.i. *Podobe-gibanja* (2004) 'podoba-akcija', ki je organizirana po principih senzomotorične sheme (Rancière 2006), v *Podobi-čas* (2005) to mesto zaseda 'podoba-kristal' (Vrdlovec 1987, 26). 'Podoba kristal' torej prinaša direktno reprezentacijo časa, ki je v vsakem trenutku razcepljen na sedanost in preteklost – kot *l'intempestif*. Oziroma kot zapiše Zdenko Vrdlovec:

(...) 'podoba-kristal' tako nenehno izmenjuje dvoje različnih slik, ki ju sestavljata – aktualna (objektivna) slika sedanosti, ki mineva, in virtualna (subjektivna) slika preteklosti, ki se ohranja. In končno, v 'podobi-čas' naracija ne pretendira več na resnico, marveč se odpira 'silam lažnega', ki jim veliko pomaga montaža: vendar ne več montaža, ki vzpostavlja kronološki čas in homogen prostor, marveč montaža, ki maje in podira opornike in silnice enotnega in povezanega filmskega prostora-časa (Vrdlovec 1987, 26–27).

Deleuze, ki z marsikaterim svojim premislekom vpliva¹³ – seveda v maniri filozofskega razlaganja – na Alaina Badioua, zlasti v točki razumevanja zveze med filmskim medijem in njegovem odnosu do realnega, novo podobo izrisuje v soočenjih z umetnikoma Proustom in Baconom ter s filozofi kot so Nietzsche, Bergson in Hume. Nova podoba je brez imperativa resnice in kantovskega dogamtizma, začinjena z univerzalno abstraktnostjo (Pelko 2006), obenem pa zaznamuje prihod t.i. kinematografske modernosti, ki jo po Rancièreu simbolizirata Roberto Rossellini in Orson Welles; Rossellini zato, ker s svojimi filmi spričo diskontinuitet snemane realnosti kontrira klasični fabuli, Welles pa zato, ker prelomi s tradicijo narativne montaže in vpelje globino polja (Rancière 2006, 108).

¹³ V zvezi z Deleuzovim vplivom na Badiouja je vsekakor potrebno zapisati, da gre za svojevrsten polemični dialog med obema mislecema, ki pride do izraza predvsem v Badioujevi kontraverzni interpretaciji Deleuzovega opusa v delu *Deleuze: The Clamor of Being* iz leta 2000. V slednji Badiou dekonstruira splošno uveljavljena branja Deleuza, pri čemer na primer pravi, da gre pri Deleuzu za reinvenčijo koncepta Enega oziroma za t.i. virtualni platonizem (Burchill 2000).

Razlog, zakaj smo z Deleuzom naredili nekoliko daljši ovinek od našega osrednjega problemskega vprašanja pričujočega poglavja – odnosa med filmom in filozofijo – pa je potrebno iskati v dejstvu, da Deleuze s svojima dvema temeljnima deloma, *Podoba-gibanje* (2004) in *Podoba-čas* (2005), prepozna relevantnost filma za filozofijo oziroma konstitutivno opredeljenost filozofije s filmskim medijem glede na problematiko realnosti (Štrajn 2008, 21). Ali kot zapiše D.N. Rodowick, profesor vizualnih in okoljskih študij na Harvardu: »In zakaj je prav film, ta praksa podob in znakov, tako zelo zanimiv za filozofijo, da bo Deleuze sklenil *Podobo-čas* (2005) s trditvijo, da 'vedno pride čas, opoldne-polnoč, ko se ne sprašujemo več: Kaj je film?, temveč: Kaj je filozofija?« (Rodowick v Pelko 2006, 203).

Deleuze, za katerega Baumbach pravi, da piše o filmu na aksiomatski način (Baumbach 2006), skuša filozofijo (ali teorijo) podvreči filmu oziroma jo narediti za enega od njegovih pogojev (ibid., 50). Potemtakem gre torej za svojevrsten poskus, ki skuša misliti film kot teorijo ali kot je pripomnil Jean-Luc Nancy, postane po Deleuzu filozofija spet filmska (Nancy v ibid., 51).

Film je začel prvič misliti z Godardom¹⁴ (Pelko 2006) ali kot razgretega leta 1968 zapiše Deleuze: »Godard je preobrazil film, vanj je vpeljal misel (...) naredil je, da film misli – mislim, da je bil v tem prvi« (Deleuze v ibid., 113). Pa vendar so se teoretska preizpraševanja in predvsem zbliževanja med filmom in filozofijo začela že prej, in sicer s Hugom Münsterbergom¹⁵, ki je predlagal grobe analogije med delovanjem filmskega aparata in človekovimi mišljenjskimi procesi. Oziroma po Zdenku Vrdlovcu:

¹⁴ Jean-Luc Godard je ena ključnih figur avtentičnega modernističnega filma oziroma francoskega novega vala ter t.i. Teorije avtorjev. Njegovi filmi so znani po eksperimentiranju s samim filmskim medijem, obenem pa izpričujejo upor zoper fiksna pravila klasičnega Holivuda, četudi je znana Godardova ljubezen do ameriškega žanrskega filma. Film tega »auterja« so često kolaži resničnosti, z jump-cuti, mestoma pa je v njih zabeležen tudi vnos dokumentarističnega dispozitiva. V svojih filmih Godard pogosto raziskuje tudi pomen pisave in njen vizualni učinek (Wikipedia 2009a).

¹⁵ Huga Münsterberga Daniel Shaw šteje za predhodnika behaviorizma. Gre za freiburškega profesorja filozofije, ki je na povabilo Williama Jamesa odšel na Harvard, kjer je pomagal vzpostaviti prvi eksperimentalni laboratorij za psihologijo v ZDA. Münsterberga je zanimala predvsem povezava med kavzalnimi zakoni in psihološkimi procesi, pri čemer se je močno opiral na Immanuela Kanta. Proti koncu svojega življenja je objavil svoje delo *Photoplay* (1916), v katerem ga je zanimal domet psihologije za razumevanje Filma, obenem pa je v njem postavil hipotezo o pozitivni korelaciji med dinamiko misli in t.i. photoplaya (Shaw 2008, 7–8). Nasploh gre za prvo integralno teoretično delo v

Filmska teorija od Münsterberga in Balasza do Burcha in Bonitzerja na tej točki trdi eno in isto: za konstituiranje filma v reprezentacijsko formo je bil odločilen z gledališkim dispozitivom oziroma s tem 'osnovnim oblikovnim načelom gledališča, da vidi gledalec odigrani prizor v prostorski celoti'; prelom pomeni torej prav zlom nespremenljive, fiksne razdalje do prizora, fragmentiranje njegovega prostora z različnih kotov, skratka razgibanje, diferenciranje gledališča (Vrdlovec 1987, 6).

Vendar pa je bil Deleuze tisti, ki je film premislil kot ontologijo gibanja v prostoru–času, s čimer pa je med drugim potrdil tudi zmožnost filma, da producira filozofske koncepte – film se odslej naprej lahko misli sam, kar pomeni, da je zmožen transformirati podobo v nek formalen problem (Kino! 2008, 6–5). Vsled zapisanega je moč reči, da Deleuze filmu zgradi lasten pojmovni svet. Ali kot zapiše Pelko: »Toda če Deleuze postavi tak spomenik filmu, stori to predvsem zato, da bi v debato vpotegnil drugi pojem iz naslovja tega poglavja, namreč misel (Pelko 2006, 47). Ali kot spregovori Deleuze sam: »Z mano, s *podobo-gibanjem*, se ne morete izogniti šoku, ki zbudi misleca v vas« (Deleuze v *ibid.*, 48).

Zato pa se moramo – na skromni sledi velikih filmskih teorij, ki so na neki točki vzpostavile temeljne distinkcije filmskega medija – na tem mestu vprašati, katere so temeljne specifike filma oziroma, kaj je točka njegove difference, zareze, ki ga oskrbuje s specifično kinematičnostjo.

splošni teoriji filma, pri čemer Jovanović pravi, da gre za predhodnika sodobnega razumevanja narave filmskega doživetja (Jovanović 2008, 71).

2.4 Filmski jezik

»Ne prava podoba, temveč prav podoba« (Godard v Barthes 2004, 65).

Jurij Simoniti v kritiki razvpite Framptonove afektivno-deskriptivne antiteorije filma¹⁶ pravi, da ni slabo, če že na samem začetku razmejimo film od vseh drugih estetskih in interesnih praks človekove dejavnosti. Film je potemtakem »(...) sistem znakov, ki ni zvedljiv na noben drug sistem znakov, je praksa, ki ne služi siceršnjim praktičnim smotrom, in ima neko lastno fenomenologijo, ki ni izpeljiva iz percepcije in kognicije človeka v njegovem vsakdanjem svetu« (Simoniti 2008, 38). Ta, tako rekoč kantovska Simonitijeva pozicija, je pravzaprav odraz čiste avtonomije filmske umetnosti – zgledujoč se po formalističnem slogu Rudolfa Arnheima, nenazadnje pa tudi po Sergeiu Eisensteinu, ki film razume kot montažo (ibid., 46), obenem pa ga fascinirajo podobnosti med filmom in mislijo (Shaw 2008).

Za Eisensteina je torej montaža ultimativna formula filma, saj mu ta omogoča kar najbolj izrazito vizualno prezentacijo konfliktov, ki pa navsezadnje konstituirajo tudi samo umetnost in Marxovo dialektiko, prav tako bazirajočo na trku nasprotij (Shaw 2008). Poleg Eisensteinovega razumevanja montaže pa bomo navedli še Pudovkinovo percepcijo, po kateri je montaža tista dodana vrednost, ki okarakterizira film za umetnost, pri čemer gre za moment, ki nam prav po benjaminovsko razkrije temeljno ontološko diferenco med vsakdanjim dogodkom in njegovo filmsko projekcijo (Frampton 2006). In to pozicijo, ki nedvomno izpričuje specifičnost filmskega medija, bomo izkoristili za podrobnejšo depikcijo filmskega jezika, pri čemer bomo našteali t.i. temeljne označevalne sisteme filma, prek njih pokazali na specifičnost filmskega medija, posredno pa opozorili še na staro polemiko v filmski teoriji, t.j. na »bazinovsko« vprašanje odnosa med realnostjo in sliko.

¹⁶ Daniel Frampton svojo precej razvpito knjigo *Filmosophy* izda leta 2006 pri londonski založbi Wallflower Press. *Filmosophy* (2006) je strukturirano filmsko-teoretsko delo, zbir tako starejših kot bolj recentnih pristopov k filmski teoriji. Predvsem pa je poskus formuliranja lastnih konceptov za razumevanje gibljivih podob, ki jih avtor poskuša razviti kot odgovor na nezadovoljstvo z obstoječimi naborom filmske misli (Majcen 2009).

Pri opisu temeljnih označevalnih filmskih sistemov se bomo sklicevali na Greama Turnerja, ki uporablja semiološki pristop¹⁷. Turnerjeva posebnost je v tem, da sicer deluje v okviru kulturnih študij, a se znotraj teh še posebej ukvarja s filmom, ki pa ga vzporeja z jezikom oziroma ga razume kot sistem, podoben jeziku (Turner 2004). Turner tako zapiše:

Filmske naracije so razvile lastne označevalne sisteme. Film ima svoje »kode« – nekakšne bližnjice, s katerimi vzpostavlja družbene in narativne pomen – ter svoje konvencije – nize pravil, v katera občinstva ob spremljanju filma privolijo in ki, denimo, omogočajo, da prezremo pomanjkanje realizma v tipični glasbeni sekvenci (...). Film je na ravni označevalca razvil bogat niz kodov in konvencij. (...) Žanri so sestavljeni iz niza narativnih in reprezentacijskih konvencij. Da bi jih občinstvo razumelo, mora (...) s seboj v kino prinesiti niz pravil v obliki kulturnega vedenja o tem, kaj je vestern ali muzikal (Turner 2004, 342–343).

Če postavimo trditev, da je film označevalna praksa, ki poteka na ravni urejanja reprezentacij, odgovornih za konstruiranje pomenov za občinstvo, je potrebno obrazložiti analogijo med filmom in jezikom. In prav to stori Turner, in sicer prek koncepta slovnice. Tako Turner zapiše, da se pisni in govorjeni jeziki ponašajo s slovničnim sistemom, kar pa ne moremo reči za film (ibid., 343). Oziroma če že obstaja filmska slovnica, je ta minimalna in za razliko od slovnice pisnega jezika, ki je pretežno zelo natančno kulturno določena, bolj fleksibilna (ibid., 344). Vendar pa sistemi za proizvajanje pomenov v filmu nikoli ne delujejo ločeni drug od drugega (ibid., 343). Lik Benjamin Buttona (*The Curious of Benjamin Button*, 2008, David Fincher) – gre za holivudsko študijo nekaterih arhetipskih koncepcij časa – na primer Fincher, čigar filmi so pogosto odraz preigravanja različnih filozofskih konceptov, ekranizira s pomočjo posebnih učinkov, maske, uporabe kotov kamere, leitmotiva in seveda

¹⁷ Semiologi analizirajo film kot tekst, torej kot niz oblik, odnosov in pomenov (Turner 2004, 342). Semiologija kot splošna veda o znakih, preučuje različne jezikovne in ne-jezikovne znakovne sisteme oziroma pomen. Utemeljiten tekst semiologije je *Film: jezik ali govorica* Christiana Metza (Klemenčič 2001).

medsebojnega odnosa med vsem naštetim. Seveda pa je v svetu filma moč najti še več podobnih primerov: od spektakelskih junakov kot so Batman in Superman, do impozantnega Državljana Kanea (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles), v katerem se Orson Welles mojstrsko poigra s t.i. globino polja. Ali kot o pričujočem filmu zapiše André Bazin¹⁸: »Po zaslugi globine polja so celotni prizori posneti v enem samem kadru, tako da cela kamera ostane nepremična. Dramatični učinki, za katere je morala prej poskrbeti montaža, tu vsi vzniknejo iz premikanja igralcev znotraj kadra, izbranega enkrat za vselej« (Bazin 2008, 217).

Povrnimo se nazaj k filmskim označevalnim sistemom. Ti s svojim kombiniranjem oblikujejo, predvsem pa tvorijo pomene na filmskih platnih. Osnovni filmski označevalni sistemi, vsi s svojstvenimi nizi konvencij in reprezentacijskimi učinki, so *kamera, osvetlitev, zvok, mizanscena* in *montaža*, pri čemer je njihovo kombiniranje bodisi izraz medsebojnega dopolnjevanja bodisi nasprotovanja (Turner 2004).

Enega od pronicljivejših, a hkrati tudi izrazito kontroverznih uvidov v montažo kot ultimativne metodološke osnove filma, poda že omenjeni André Bazin, za katerega je film objektivnost v času (Frampton 2006, 5). Ta v eseju *Razvoj filmskega jezika* rehabilitira določene artefakte ameriškega filma, premakne razpravo s postavke, da so zvočni filmi reakcionarni, opozori na fetišizacijo določenih obdobij v filmski zgodovini na račun drugih, predvsem pa uvede znamenito dihotomijo med režiserji. Po Bazinu imamo tako dve vrsti cineastov: prva vrsta je tista, ki verjame v podobo, druga pa je tista, ki verjame v realnost (Cook 2007).

¹⁸ André Bazin je začel o filmu pisati leta 1943, leta 1951 pa z Lo Duco in Jacquesom Doniolom – Valcrozeom ustanovi znamenito revijo o filmu, *Cahiers du cinéma*. Po drugi svetovni vojni Bazin velja za enega od ključnih filmskih kritikov in teoretikov. Zanj je srčika filma prav njegova sposobnost mehanske reprodukcije resničnosti. Bazin – po Štrajnovem mnenju gre še vedno za premalo upoštevanega genija (Štrajn 2008) – je vseskozi zagovarjal, da naj bo interpretacija filma prepuščena gledalcu. Ravno zavoljo tega pa je vseskozi postavljaj globino polja pred montažo (Wikipediab). Naj ob tem še dodamo, da je Bazin na nek način sinonim za t.i. teorijo filmskega realizma, ki pa jo oblikuje prek distinkcije slikarski/filmski objekt (Simoniti 2008, 47). Tako je Bazin pokazal, da je slikarski objekt sredotežen, saj pade v sredino slike, medtem ko je filmski objekt sredobežen, nenehno uhajajoč iz plana, s čimer simulira off-prostor (ibid., 47). Na Bazina so bistveno vplivali njegov katoliški humanizem (slednjega izpeljuje iz Mounierjevega personalizma), fenomenologija, še posebno Henri Bergson, ter Sartrov eksistencializem (Shaw 2008).

Prav ta moment pa je bistven za našo krajšo razpravo o Turnejevem pristopu. In to ne zgolj z vidika razumevanja montaže, temveč tudi z vidika kristalizacije razlik med obema teoretskima tabora: semiološkim, ki je v filmsko teorijo prišel prek Ferdinanda de Saussura – slednjemu pripada Turner – in realističnim, z Bazinom in Siegfriedom Kracauerjem¹⁹ na čelu.

Bazin je namreč, v nasprotju s Turnerjem, zanikal film kot kulturno jezikovni sistem, saj odnosa med označevalcem in označencem ni razumel kot arbitrarnega. Predvsem pa je bil prepričan, da bi morala biti podoba v idealnem primeru transparentni posrednik domnevne realnosti, z minimalnim človeškim posredovanjem (Cook 2007, 526). V skladu s tem pa je – tu se vnovič vrnemo na vprašanje montaže – Bazin preferiral tisto skupino režiserjev, ki so delili skupno afiniteto do dolgih kadrov in si s tem prizadevali za ohranitev enotnosti prostora in časa. V to skupino je tako Bazin prišteval režiserje kot so bili Erich von Stroheim, Jean Renoir in Orson Welles, v drugo pa D.W.Griffitha, Sergeja Eisensteina in Alfreda Hitchcocka, ki naj bi po Bazinu verjeli v podobo, s tem pa dajali prednost montaži kot tehniki z omogočanjem vsiljenja interpretacije dogodkov, ki jih prikazujejo (Cook 2007, 525–526).

Nekoliko daljši postanek pri Bazinu je potrebno pripisati naši nameri, da opozorimo na star problem v filmski teoriji – t.j. na preizpraševanje odnosa med filmsko sliko in realnostjo, ki ga je izpostavil prav Bazin. Gre za svojevrstno problemsko bojišče, na katerem so se in se še lomijo teoretska, nenazadnje pa tudi ideološka kopja. V sedemdesetih letih naj bi tako Bazinov razloček po Bonitzerju botroval vroči polemiki o ideološkosti (Marcelin Plynet, Jean-Louis Baudry) oziroma objektivnosti filmske kamere (Jean-Patrick Lebel, Jean Mitry) (Klemenčič 2001). Ali kot zapiše Bonitzer: »Če obstaja iluzionistična funkcija filma, mélièsovska, obstaja tudi dokumentaristična, lumièrovska« (Bonitzer 1986, 169). Pravzaprav gre za dva različna pogleda na film,

¹⁹ Siegfried Kracauer, cenjen zaradi svojega izjemno znanstvenega pristopa k obravnavani tematiki, je lucidno obravnaval, predvsem pa analiziral različne fenomene moderne množične kulture. Bil je eden prvih, ki je na film gledal z vso znanstveno resnostjo in ga kot takega tudi obravnaval. V njem je namreč videl zrcalo vseh družbenih odnosov in želja (Wikipediatic).

»ontološkega in »transcendentalnega (Stojanović v Klemenčič 2001), ki pa se spričo tehnološkega razvoja in tudi sprememb na ravni družbe, in sicer z menjavo družbenih epoh – moderne in postmoderne – samo še zaostrita (Cvar 2006). Tu imamo v mislih zlasti novo filmsko podobo – seveda tudi fotogram – ki je podvržena digitalni manipulaciji, kar pa od nas zahteva vnovičen premislek ontološkosti podobe in seveda samega filma (Frampton 2006, 4).

Vprašanje odnosa med filmsko sliko in realnostjo pa je bilo potrebno pretresti tudi z vidika rdeče niti teme obravnavanega poglavja – t.j. preizpraševanje odnosa med filmom in filozofijo.

Upoštevajoč nove specifične organizacijske principe t.i. postindustrijske družbe²⁰, ki se zrcalijo tudi na ravni spremenjenih individualnih kognitivnih zemljevidov *posameznika družbe poznega kapitalizma*²¹, pospremljenih z razpadom označevalne verige (glej Lacan v Jameson 2001), in že zgoraj omenjenih sprememb na formalni ravni medija, si bomo v nadaljevanju pogledali nov, organski filmofilozofski pristop. Gre za pristop Daniela Framptona, med drugim tudi režiserja pragmatičnih dokumentarnih filmov in ustanovitelja spletnega portala *Film-Philosophy*, ki ga razvije v svoji razvpiti knjigi *Filmozofija* (2006) iz leta 2006. S pričujočim pristopom želi Frampton misliti ravno spremenjene ontološke statuse podobe oziroma filma. Te spremembe pa tako rekoč že leta 1964 napove Marshall McLuhan s svojim znamenitim aforizmom »*medij je sporočilo*«, ki je torej v šestdesetih letih 20. stoletja skušal teoretično opredeliti nove medije in njihov potencialne daljnosežne posledice za sodobno civilizacijo. Z omenjeno besedno igro torej ta znameniti medijski teoretik – za trenutek se celo pojavi v legendarni »novo holivudski Annie Hall Woodya Allena – dotedanji teoretski fokus, osredinjen na kvalitativni način razumevanja delovanja medija, preusmeri na kvantitativne karakteristike medija, s čimer pa popolnoma prevetri dotedanje

²⁰ Pričujočo sintagmo je skoval Daniel Bell (Best in Kellner 1991).

²¹ Ob tem naj spomnimo na zanimivo korelacijo med t.i. kapitalističnim načinom družbenosti in kliniko patološkega narcisa. Tovrstno kliniko Žižek definira kot korelacijo z borderline, ki pa se od slednje vseeno razlikuje (Žižek 1985). Psihološko formacijo patološkega narcisa smo sicer že večkrat imeli možnost videti na filmskih platnih; ne dolgo nazaj jo je lucidno vizualiziral Koen Mortier v filmu *Ex bobnar*, in sicer v liku uspešnega pisatelja Driesa Van Hegena.

predpostavke o ustroju in načinu delovanja medijske in nenazadnje filmske realnosti (Cvar 2006).

2.5 Filmozofija

Frampton v svoji odmevni knjigi, ki nastane kot odgovor na nezadovoljstvo z obstoječim naborom filmske misli (Majcen 2008), razvija idejo filmozofije, ki na film gleda kot na edinstven, samosvoj svet z lastnimi pravili, kar pa skorajda že referira na znanstvenofantastično teorijo filma (Frampton 2009). Ali kot zapiše Matic Majcen:

Pod označevalci, kot so filmo-um²² (filmind), filmo-mišljenje (film-thinking), pod novo definicijo obiskovalca kina (filmgoer) in seveda pod filmozofijo samo se skriva predvsem odgovor na vprašanje, kako se soočiti z »novim filmom«; avtorji, ki orjejo ledino izmikanja klasičnim uprizoritvenim in narativnim postopkom, so denimo Béla Tarr, brata Dardenne, Michael Haneke ali Terrence Malick (Majcen 2008, 1).

V spremnem besedilu, ki ga Majcen pripravi ob intervjuju z Danielom Framptonom, lahko preberemo, da filmozofija – za slednjo Frampton pravi, da je organska filozofija filma in da gleda na film kot *mišljenje*, obenem pa poleg teorije filma vsebuje tudi filmske oblike (Frampton 2006, 7) – v končni obliki predlaga način, s pomočjo katerega lahko gledalec formulira sebi lastno interpretacijo filma, pri čemer pa Frampton poudarja pomen in vlogo emocij ter v intervjuju z Majcnom opozori, da filmozofija ponuja le delno razumevanje filma in da je delo v nastajanju (Majcen 2008, 1–2).

²² Film-um je filmozofski koncept filmo-bit, teoretski, nikoli prenehajoč misliti (Frampton 2006, 84), snovalec podob in zvokov, ki jih doživljamo. Film-um je film sam, ki upravlja svoj lasten diskurz, s čimer gledalcu omogoča, da izkusi film sam na sebi. Film-um Frampton deli na dva vidika: prvi vidik se dotika stvaritve osnovnega filmo-sveta, drugi pa se veže na oblikovanje in preoblikovanje filmo-sveta. Če gre pri prvem vidiku za nereflektirano intencijo, gre pri drugemu za zmožnost filma, da premisli svet, ki ga je sam ustvaril. S tem pa preidemo k t.i. filmo-mišljenju, ki je teorija filmske oblike, kjer je dejanje oblike mišljenje filmu-uma. Frampton loči tri tipe filmo-mišljenja: osnovno (črno-belo ali barvno, format), formalno (kadriiranje in montaža) in fluidno filmo-mišljenje (specialni efekti in računalniško ustvarjene podobe) (Lovrenov 2008, 31–32).

Osrednja tendenca Framptonove knjige, ki se je razvila iz doktorske disertacije, je vzpostavitev filmozofije na predpostavki, da je film mišljenje in da je forma del vsebine (Simoniti 2008), pri čemer filmozofijo zanima, kako film ustvarja pomene, ki jih gledalci čutijo, onkraj mehanika in ustvarjalnega namena avtorja (Lovrenov 2008). V navezavi na temeljno predpostavko želi Frampton pokazati, da filmozofija odgovarja na vprašanja, ki jih zastavlja sodobni film s svojimi novimi oblikami, za katerega pa Jameson pravi, da zanj bržkone še ni bila napisana ustrezna filmska teorija (Jameson v Majcen 2008, 5). Predvsem pa naj bi Frampton s filmozofijo želel formulirati nov, drugačen način mišljenja, v katerega se naj bi iztekla filozofija po svojem metafizičnem koncu (Frampton 2006).

Bržčas pa ta Framptonova pozicija v nelagodje spravlja Badiouja, glede na to, da v *Pogojih* (2006) zapiše: »Filozofijo danes paralizira odnos do njene lastne zgodovine« (Badiou 2006, 59), pri čemer ima Badiou v mislih pesimistično držo filozofije do lastne metafizične preteklosti. K dodatnemu nelagodju pa nedvomno prispeva tudi Badioujev anahronizem, saj želi po skorajda stoletni kritike metafizike in Platona kot njene paradigmatske figure, ponoviti prav Platonovo gesto utemeljitve filozofije, torej želi proizvesti novo konfiguracijo matema, pesnitve, ljubezni in politike (Šumič-Riha 2004, 131).

Kritike Framptonovega dela so bile precej mešane. Nekatere so izkazovale izrazito navdušenje, spet druge odkrito neprizanesljivost. Mi se bomo osredotočili na tiste bolj kritične ocene, saj nam razkrivajo samo specifičnost oziroma distinkcijo filmskega medija²³, obenem pa napovedujejo smiselno zaokrožitev in zaključitev pričujočega poglavja, ki skuša v grobih obrisih razkriti odnos med filozofijo in filmom.

Jure Simoniti tako Framptonu očita več stvari. Pri tem izpostavi predvsem dejstvo, da Frampton v svoji *Filmozofiji* oziroma *Manifestu za potencialno novo filmsko misel* (2006), razen afektivne deskripcije neke filmske poetike ne ponudi ničesar radikalno novega. Še več. Simoniti vidi Framptonovo težavo predvsem v tem, da Frampton ne izhaja iz omejitev filma, temveč iz njegovega preseganja, kar pa rezultira v manku

²³ Slednjo naj bi po Simonitijevem mnenju Frampton premalo izpostavil (Simoniti 2008).

konceptualnega tkiva, ki je nujno potreben za formiranje neke čvrste teorije (Simoniti 2008). Poleg teh očitkov pa na Framptona leti še očitek preveč enotne kategorije gledalca oziroma bralca filmskega teksta, povedano z besednjakom Stuarda Halla, ki v tekstu *Zakodiranje in odkodiranje televizijskega diskurza* (1973) predstavi idealno-tipsko klasifikacijo treh tipov občinstva oziroma branj tekstov: dominantno-hegemonsko, pogajalsko in opozicijsko pozicijo (Stanković 2002, 36–38). Frampton se želi sicer v intervjuju z Majcnom temu problemu izmakniti s tezo o pomenu lastne izkušnje filma in s priznanjem, da gre za kompleksno problematiko. Kljub temu pa se zdi, da pozablja, da gre pri pričujočem konceptu vendarle za izrazito mnogoznačnost in kompleksnost.

Na sledi Maje Lovrenov, ki je prevedla Framptonovo knjigo, se bomo tudi mi vprašali, kakšna je pravzaprav vloga filmozofije v postmetafizičnem obdobju filozofije. Kot smo že zapisali, se po Framptonu filozofija izteče v film – svojo prihodnost naj bi namreč našla v filmo-mišljenju, ki proizvaja intuitivne podobe-pojme. Pa jo res? Mar ni, kot izpostavi Simoniti, Framptonova filmozofija izraz čiste imanence filmskega sveta (Simoniti 2006), kot taka pa se zavoľjo prevelike epistemološke in metodološke odprtosti na koncu izteče le v golo deskripcijo emocij gledalca, s čimer pa bolj kot ne pristane na spolzkem teoretskem terenu neuspelega poskusa izoblikovanja filmske misli za sodobni film?

2.6 Vrnitev k Heglu

Počasi se bližamo koncu poglavja, v katerem pretresamo odnos med filozofijo in filmom. V naslednjem zapisu bomo tako obravnavali parafrazo Heglove trditve: »*Bit duha je neki (filmski) kolut*«, s katero smo med drugim tudi začeli podpoglavje pod številko 2.2. S to parafrazo želimo genealoško začrtati izmuzljivo problematiko ontološkega statusa filma ter njegovega odnosa do filozofije. Omenjena Heglova trditev nam namreč razpre številne razsežnosti, ki jih poskušajo osvetliti različne teoretske perspektive. Je torej štartna, konec koncev pa prav lahko tudi končna točka premisleka o filmu in filozofiji – kot naročena za sklepno dejanje našega poglavja.

Naj se ob tem vnovič vrnemo k imanenci omenjene parafrazirane Heglove trditve, ki napeljuje – res da frivolno – na tezo, da je Hegel, ki je v misli zajel gibanje, že anticipiral upodabljanje gibanja, ki pa ga realizira ravno film: Film kot »(...) celuloid, ki je proizvod-delovanje duha, torej njegova bit« (Štrajn 2008, 13). Če torej izrečemo, da je »bit duha²⁴ nek (filmski) kolut«, se s tem približamo operacionalizaciji Hegla, obenem pa na ta način pokažemo na enačaj med mišljenjem in materialnim, kot tudi na provokativno tezo, da med filmom in mislijo obstaja enačaj. Več kot naročeno za nadaljevanje razvijanja argumentacije naših postavljenih tez, postavljenih v zvezi s filmom Dzige Vertova, *Mož s kamero*, če vemo, da gre za režiserja, ki je – sicer na sebi lasten način – sledil dialektični metodi, katere avtor pa je prav Hegel.

Upoštevajoč kritične glasove o t.i. zaprtosti Heglovega dialektičnega sistema treh spoznavnih stadijev, teze, antiteze in sinteze, bomo naše poglavje zaključili z nečim povsem novim v filmski teoriji: s koncepti Jeana-Luca Nancyja, francoskega sodobnega filozofa, ki ga med drugim poznamo po posebni korespondenci s francosko cineastko Claire Denis. Nancyjeva dognanja, ki jih izpriča v monografiji *Evidenca filma: Abbas Kiarostami* (2009), nam namreč omogočajo še bolj jasen izris zasledovane *podobe misli Badiou-Vertov*.

²⁴ Raba pojma »duh« se tu veže na Hegla, in sicer kot ga razvije v Fenomenologiji duha.

3 TLAKOVANJE POTI ZA NAPREJ: EVIDENCA FILMA PRI JEANU-LUCU NANCYJU

Doumel sem, kaj je tisto, kar je treba opisati: ne toliko filmski žanr, slog, osebnosti ali izvirnosti, temveč neko afirmacijo kinematografije – v nekem smislu afirmacijo kinematografije prek nje same, ki nas postavlja drugam med delitve filmskih slogov in izbir, stran od razmišljujočega odnosa do zgodovine filma in njegove prihodnosti; v neke vrste novo otvoritev, ki pa vendar ostaja nabita z vsemi stotimi leti sedme umetnosti. Kar pomeni, da se kinematografija začne znova, da je njena kontinuiranost njen ponovni začetek (Nancy 2009, 7).

Zapis o Jeanu-Lucu Nancyju²⁵ smo pravzaprav uvedli naknadno – potem ko smo praktično že končali z drugim poglavjem. Razlog, zakaj smo vpeljali še Jeana-Luca Nancyja, pa se skriva v slovenščino nedavno prevedeni monografiji, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami* (2009), katero lahko neskromno razglasimo za eno temeljnih del aktualne filmske refleksije. Gre namreč za delo, ki na začetku 21. stoletja dodobra začrta nekatera bistvena določila (samo)obnove umetnosti gibljivih slik (Šprah 2009, 49). In ta so nam dala misliti – zelo. Ali še bolje: napotila so nas k reviziji zgoraj že predstavljenih teoretskih pogledov in konceptov, gledano epistemološko, pa smo se z uporabo Nancyjevih uvidov izognili morebitni pretirano zaprti heglovski strukturi drugega poglavja, koncev koncev pa tudi same diplomske naloge. Hkrati pa nas Nancyjeva misel – v odnosu do Badioujevega koncepta »strast do realnega« – pravzaprav napoti na njegovo počelo. V želji po čim bolj konciznem koncipiranju pričujočega koncepta na ravni vizualnega, torej v našem primeru, Vertovovega filma *Mož s kamero*, nam namreč Nancyjeva monografija predstavlja nadvse uporaben teoretski pripomoček.

Če je Peter Greenaway na vprašanje o aktualnem stanju filmske umetnosti odgovoril, da je film zastarela tehnologija in da smo v zadnjih tridesetih letih tako rekoč spremljali

²⁵ Poleg delovanja v polju filozofije, v katerem je moč detektirati raznorodne miselne vplive avtorjev kot so Bataille, Blanchot, Descartes, Hegel, Kant, Nietzsche in Heidegger, je Nancy, podobno kot zdaj že razvpiti Alain Badiou, izjemno dejaven tudi na različnih umetniških področjih. Zato je bržčas kar prav, da ga okličemo za »filozofa-umetnika« (Cvar 2009).

umirajočo kinematografijo, pri čemer je Godard – zavoljo problematizacije filmske reprezentacije v modernističnem oziroma diskurzivnem filmu – v nekem smislu odigral ključno vlogo, potem Nancy ponudi prepričljivo svež, predvsem pa z nekakšnim zaupanjem v medij kot tudi v svet sam, podčrtan pogled na kinematografijo.

Z inovativnim subvertiranjem klasičnih konceptov pričujočega teoretskega polja – *pogleda, realnega, podobe, filma* in zlasti *reprezentacije* – seveda v živahno vzporednem miselnem dialogu s Kiarostamijevimi filmi, Nancy ponudi pravi pravcati miselni preboj. Navkljub nekaterim očitkom – Kretzschmar mu na primer očita metodološko nedoslednost in pomanjkanje teoretske sistematičnosti (Kretzschmar 2002) – Nancy s subtilnimi teoretskimi reminiscencami, pri čemer se na bralnem pladnju eksplicitneje ponudita Rene Descartes in Edmund Husserl, oblikuje koncept t.i. *evidence*, ki nas "zadane in s tem svojim sunkom odpre možnost za smisel" (Nancy 2009, 24). Z evidentno senzibilnostjo, ki v središče postavlja osrednji koncept monografije, t.i. *evidenco*, Nancy tako razgrne (samo)obnovitvene pretenzije kinematografije, ob tem pa skromno ponudi še redefinicijo razmerja, ki ga na pragu 21. stoletja film vzpostavlja z umetnostjo in svetom.

Prav na tej točki, torej v aktivnem stiku s svetom, pa je moč detektirati osrednjo karakteristiko Nancyeve miselne artikulacije, ki jo opredeljuje večpartitna struktura, konstituirana s strani meridiana film-človek: svet (Šprah 2009, 62).

S slogom, ki zavoljo poetičnosti aludira na delo Rolanda Barthesa *Camera lucida-Zapiski o fotografiji* (2004) in z uporabo kreativnih prijemov na sledi opusa omenjenega iranskega cineasta, Nancyeva monografija ponuja branje, ki ne izpričuje zgolj vere v film, temveč tudi vero v življenje samo. Za razliko od Greenawaya²⁶, ki je nove filmske artikulacije že v devetdesetih letih minulega stoletja iskal v multimedijskosti in interaktivnosti (Majcen 2009), Nancy izpričuje in povrne vero ne samo v film, temveč tudi v svet sam:

²⁶ Zato seveda ne preseneča, da se bo Peter Greenaway na letošnjem beneškem festivalu predstavil z multimedijsko projekcijo na temo Veronesejeve slike *Poroka v Kani* (MMC RTV SLO).

Evidenca filma je razvidnost eksistence pogleda, skozi katerega si lahko svet, ki se vrti okoli samega sebe, svet brez neba ali ovoja, brez fiksnega sidrišča ali točke, na katero bi bil pritrjen, svet, ki ga stresajo potresi in po katerem pihajo vetrovi, povrne svoje realno in resnico svoje enigme (Nancy 2009, 25). To (...) pomeni kinematografsko metafiziko, film kot mesto meditacije, kot njeno telo in oder, kot mesto vršenja odnosa do smisla sveta (ibid., 25).

Nedvomno je Nancyjeva miselna pobuda²⁷ specifična zavoljo več dejavnikov, med katerimi pa je prav gotovo ključen tisti, ki Nancyju – kot Kiarostamiju – omogoča, da svojo pobudo oblikuje in tvori v tesnem, nekakšnem prvobitnem stiku z življenjem samim ali kot še lepše pove Nancy sam: "Življenje, ki si snema svoj film" (Nancy 2009, 43). Prav to Nancyjevo črpanje iz življenja samega pa mu omogoča vzpostavitev pogleda, ki sega onkraj t.i. reprezentacijske paradigme.

Po Hartleyu lahko kompleksnost problema reprezentacije zožimo na Althusserjevo vprašanje subjekta oziroma njegove pozicije, pri čemer pa gre seveda za dva različna momenta v procesu t.i. ideološke konstrukcije (Hartley 2003). V zvezi z dano problematiko se sicer ne bomo ukvarjali podrobneje, vendar naj ob tem opozorimo, da se na pričujočo problematiko navezuje širok spekter kompleksnih tem, obravnavanih s strani različnih teoretskih praks oziroma šol: od heglovcev, psihoanalize, marksizma, do pomembnega dela francoske intelektualne srenje – v mislih imamo zlasti Wajcamana in Rancièrea, konec koncev pa tudi heterogen nabor poststrukturalističnih perspektiv. Slednje so v ospredje svojega zanimanja potisnile označevalce, s čimer pa so problematizirale konvencionalne reprezentacijske pomenske sheme in tako pomagale kovati pot t.i. »postmodernemu obratu, ki je določene poststrukturalistične poudarke še dodatno radikaliziral (Best in Kellner 1991). Nenazadnje pa se vprašanje reprezentacije izrazito povezuje tudi z umetnostjo 20. stoletja, ki razglaša krizo reprezentacije, s tem pa tudi konec same umetnosti, pri čemer Melita Zajc opozori, da ni toliko ogrožena umetnost kot taka, temveč vloga avtorja oziroma umetnika (Zajc 2005, 73).

²⁷ Nancyja lahko po besedah Andreja Špraha prištevamo v tisto linijo francoske filmske misli, kamor se umeščajo misleci, katerih temeljni raziskovalni fokus sicer ni filmska umetnost, temveč se z njo srečujejo sporadično, a v okviru svojih humanističnih in družboslovnih disciplin (Šprah 2009).

3.1 Evidenca kot središčni Nancyjev koncept

Kot rečeno, se Nancyjeva posebnost skriva v tem, da nekatere temeljne teme filmske teorije predstavi na popolnoma nov način. Vprašanje odnosa med filmom in reprezentacijo torej razreši tako, da film razume kot privlačnost za pogled oziroma kot vlečenje vzdolž gibanja (Nancy 2009, 23–24). Še več. V monografiji s precej nenavadno zgradbo celo zapiše, da tokrat za spremembo vid ni ujetje subjekta (ibid., 36), temveč da nas film na vsak način odnese: » (...) odnašanje je naša eksistenca in tako filmski pogled postane bolj neko stanje kot neka reprezentacija. To je stanje stalne transformacije ali neomejene in kontinuirane variacije« (Nancy 2009, 29).

Kot smo že omenili, je osrednji koncept Nancyjeve monografije evidenca, s pomočjo katere bomo nenazadnje lahko bolje razumeli tudi odnos med Badioujevo taksonomijo in izbrano študijo primera. Nancy pričujoči koncept razvija v kritičnem dialogu z dvema ključnima mislecema evidence, Descartesom in Husserlom (Šprah 2009). V Nancyjevi evidenci se tako žarčijo sledi Descartesovega cogita ter Husserlova definicija le-te kot t.i. izkustva o bivajočem. Kljub temu pa Nancy razvija svojstven pogled na evidenco, pri čemer opozori, da je Husserlovo izkustvo neoprijemljivo zaradi izmuzljivosti same eksistence, ki vseskozi prehaja (Šprah 2009).

Evidenca je s svojo fragmentarno strukturo za Špraha (Šprah 2009) nekakšno središče Nancyjeve miselne pobude vsaj zaradi dveh vidikov: prvi vidik se tako kaže v tem, da gre za strukturo, ki omogoča, da zadeva v cilje, ki so ključni in najaktualnejši za filmsko teorijo v tem trenutku. Drugi vidik – in prav ta je za koncipiranje naše izbrane *podobe misli Badiou-Vertov* bistven – pa je ta, da se strukturna specifičnost odraža tudi na konceptualni ravni, pri čemer gre za redefiniranje trdno uveljavljenih konceptov in oblikovanje novih konceptualnih prijemov kot so »pregnantnost«, »nadštevilna umetnost«, »kotaleča se stvar«, »spoštovanje« in »odnašanje«. Prav s pomočjo Nancyjevega miselnega preboja bomo namreč lahko še precizneje razumeli Badioujeve poudarke ter njihove implikacije za razumevanje izbranega vizualnega primera.

Pa si поблиžje oglejmo nekatere karakteristične poteze evidence. Evidenca je izmuzljiva enigma, saj vseskozi – tako kot življenje samo – ohranja neko bistveno skrivnost.

Zadane nas hipoma in nam s svojim nenadnim sunkom odpre možnost za smisel. Etimološka zgodovina evidence nam prav tako razkriva zbir njenih lastnosti. Latinska beseda »*evidentia*« se tako nanaša na lastnost tistega, kar se vidi od daleč, kar pa v primeru evidence predstavlja ravno njeno odmaknjenost, ki pa obenem pomeni tudi njeno moč: »Odmaknjenost evidence je hkrati mera njene oddaljenosti in njene moči« (Nancy 2009, 24). Nadaljujmo z Nancyjevo razlago, ki evidenco poveže s podobo. Evidenca nas torej zadane nenadoma. Ker pa do konca ohranja svojo skrivnost, je oddaljena, pri čemer je podoba vedno tisto, kar izstopa na ozadju – se torej vidi od daleč in je rezultat izreza, kadiriranja. (ibid., 24). Zakaj je pomemben izrez? Zato ker obkleše pogled, s čimer pa nam ga režiser odpre za razločnost, »*realno*« (Nancy 2009).

Latinska beseda *evidentia* izhaja iz grške besede »*enargeia*«, ki se nanaša na mogočno in hipno belino sredi strele: »*argos*«. Kot evidenca se nas torej dotakne v trenutku in ne dopušča nikakršnega oprijema. Obdržimo ga lahko samo kot trenutek v prehajanju, zato je mirovanje kot tudi zaporedje – zaporedje 24 sličic na sekundo (Nancy 2009, 24–25).

Kot vidimo, je evidenca svojevrstna sila, ki vsili, a s seboj odnese še nekaj več kot resnico – eksistenco.

3.2 Evidenca filma kot razvidnost eksistence pogleda

Najznamenitejša evidenca zahodne filozofije je po Nancyju tista od Descartesove, ki jo predstavlja »*ego sum*«. Z njim ni dana zavest o sebi, temveč prav neka eksistenca. Prav ta eksistenca pa se identificira kot misel (*cogito, sum*) in je kot taka povezana s svetom: » (...) da je zastavljena, občutena in sprejeta kot poseben prehod v kroženju smisla« (Nancy 2009, 25). In kaj to pomeni za film? Kaj je torej evidenca filma? »Evidenca filma je razvidnost eksistence pogleda, skozi katerega si lahko svet, ki se vrtili okoli samega sebe, svet brez neba ali ovoja, brez fiksnega sidrišča ali točke, na katero bi bil pritrjen, svet, ki ga stresajo potresi in po katerem pihajo vetrovi, povrne svoje realno in resnico svoje enigme« (Nancy 2009, 25).

Sodeč po zgornjem citatu gre za kinematografsko metafiziko²⁸ oziroma za razumevanje filma kot mesta meditacije oziroma kot mesta vršenja odnosa do smisla sveta. Tovrstna meditacija misli je bila po Nancyju brez dvoma v veliki meri prisotna pri projekciji podob na steno že odkar so ljudje v daljni kameni dobi na stene svojih jam risali in razmeščali simbolične figure. Vendar pa večstoletni obstoj meditacije - misli seveda ni isto kot gibanje njenih spreminjanj:

Vse do našega časa je bila stena s podobami trdna in je pričala o zunanosti ali globinah sveta (...). S filmom pa stena postane odprta v svetu, ki se odpira v ta isti svet. Zato večkrat slišana primerjava filma s Platonovo votlino²⁹ ne vzdrži: dno votline res priča o zunanosti sveta, toda v negativu, in prav s tem diskreditira podobe, kot nam je znano, ali pa zahteva, da se obrnemo k drugim, višjim in čistejšim podobam, ki jih imenujemo »ideje«. Film deluje obratno: ne odraža zunanosti, temveč notranost odpira v njo samo. Sama podoba na platnu je ideja (Nancy 2009, 26).

²⁸ Metafizika je izraz za filoz. razglabljanja o biti in dejanskosti, o temelju in naravi vsega obstoječega. Izraz se je ustalil po zgodovinskem naključju: ko je Aristotelesov učenec, peripatetik Andronik z Rodosa urejal njegove spise, naj bi bil velik sveženj, ki je obravnaval predvsem ontološko problematiko, uvrstil za *spisi o naravi* – oz. za Fiziko. Kant je staro metafiziko kritiziral in odklonil, češ da posega tja, kamor človekova spoznavna moč ne sega – podobno kot tudi že njegov vzornik David Hume. Hegel, Marx in Engels so metafiziko odklanjali kot nedialektični način mišljenja: dialektični način mišljenja motri svoj objekt dinamično, metafizični način pa ga motri statično, dialektika zgodovinsko, metafizika nezgodovinsko, dialektika kot proces, metafizika kot stanje, dialektika celovito, metafizika parcialno, dialektika z vidika vseh relevantnih vplivov, metafizika izolirano, dialektika z vidika notranje protislovnosti in konfliktnosti, metafizika kot istovetnega, dialektika z vidika kontinuitete, metafizika z obzorja momenta itd. (Filozofija–Leksikon Cankarjeve založbe 1995, 203).

²⁹ V zvezi s t.i. platonistično tradicijo razumevanja podob Melita Zajc zapiše, da so podobe v kontekstu pričujoče tradicije razumljene kot ječe, ki blokirajo, zatirajo in zavajajo (Zajc 2005, 72).

4 ALAIN BADIOU: MISLEC, KI JE POZABIL UMRETI

4.1 Kdo je Alain Badiou?

Alain Badiou³⁰ dandanes prav gotovo sodi med najpomembnejše, inovativne in provokativne francoske filozofe. Od šestdesetih let naprej, vse do leta 1999, je na univerzi Paris VIII poučeval filozofijo. Nato pa svojo kariero nadaljeval na École Normale Supérieure in na Collège International de Philosophie (Krečič 2009). Badioujevo življenjsko pot – kot še mnoge druge – je precej zaznamovalo leto 1968 s številnimi družbeno-političnimi implikacijami. Alain Badiou pa je znan tudi po svojem političnem udejstvovanju; tako je sprva deloval med mladimi komunisti, v osemdesetih letih pa je soustanovil postrankarsko »Politično organizacijo« (ibid.).

Badiou – čigar prepoznavnost in priljubljenost sta v angleško govorečem okolju v zadnjem času močno narasli – kot filozof navkljub postmodernističnim stavam o koncu filozofije, ostaja zvest nekaterim klasičnim filozofskim konceptom kot so resnica, bit in subjekt. Je oster kritik postmoderne stanja³¹ in analitične filozofije. V njegovem opusu pomembno mesto zaseda matematika³² (ibid.). Na Badiouja sta znatno vplivala Platon in Hegel, v mnogih tekstih pa obravnava tudi dela filozofov in teoretikov, kot so

³⁰ Valentina Hribar Sorčan v spremni besedi v Badioujev *Mali priročnik o inestetiki* opozori, da so se miselni drži tega sodobnega francoskega misleca posvečali zlasti pri revijah *Filozofski vestnik in Problemi*. V knjižni obliki je leta 1995 pri *Problemih* izšlo Badioujevo odmevno delo *Etika*, v prevodu Jelice Šumič-Riha, dve leti kasneje pa še *Sveti Pavel*, prav tako pri *Problemih*, le da tokrat v prevodu Alenke Zupančič (Hribar Sorčan 2004). Leta 2005 pri *Analecti* izdajo Badioujevo *20. stoletje* (2005). Badioujevi estetiki pa so se med drugim posvetili tudi v reviji *Maska*.

³¹ Gre za tekst, priložnostni zapis t.i. Poročila o vednosti v najrazvitejših družbah, ki ga Jean-François Lyotard spiše na zahtevo predsednika vlade Québeca, v njem pa Lyotard koncept postmoderne povezuje z mankom pravil, kriterijev in principov ter s potrebo po eksperimentiranju in formiranju novih diskurzov ter pravil (Best, Kellner 1991). V pričujočem tekstu Lyotard razvija postmoderno epistemologijo za nove pogoje vednosti, predloži pa tudi svojo znamenito tezo o postmodernem zatonu velikih modernih zgodb oziroma pripovedi. Gre torej za študijo postmoderne vednosti, ki jo Lyotard razume kot kritiko zahodnega racionalizma in instrumentalizma (ibid., 164).

³² Badiou matematiko promovira kot ontologijo, ki naj bi mu kot taka omogočila konstrukcijo filozofiji lastnega časa (Šumič-Riha 2004, 143). Tovrstni status matematike pa na primer problematizira F. Wahl, ki opozori na nezavedno cirkularnost: »Ne bi iskali ontologije v matematiki, če matematika ne bi zmerom našla filozofije (Wahl v Šumič-Riha 2004, 143).

Gilles Deleuze, Michel Foucault in Jacques Lacan. V svojih tekstih često izraža izrazito kritično držo do avtorjev kot so Levinas, Glucksmann in Henry-Levy (Critchley 2007, 42).

Poleg izvirnega ustvarjanja v polju filozofije, ki jo Badiou na sledi Nietzscheja in Deleuza ter svoje umetniške žilice opredeli kot ustvarjanje, gre za filozofa, ki je obenem tudi uveljavljen umetnik, romanopisec, pisec dramskih del, dramaturg in režiser, torej *filozof-umetnik*, kar pa se nenazadnje kaže tudi v Badioujevi refleksiji odnosa med filozofijo in umetnostjo (Hribar Sorčan 2004).

4.2 Je filozofija za Badiouja ustvarjanje?

Alaina Badiouja z Nietzschejem nedvomno povezuje pozornost, ki jo oba namenjata refleksiji odnosa med umetnostjo in filozofijo. Zato bržčas ni naključje, da želi Badiou – tudi na sledi svoje umetniške žilice – opredeliti filozofijo kot ustvarjanje, saj se – tako Valentina Hribar Sorčan – čuti filozofa in ustvarjalca v eni osebi (Hribar Sorčan 2004). Vendar pa opredelitev filozofije kot ustvarjanja s seboj prinaša tudi nekatere pomembne konsekvence. Tovrstna formulacija konec koncev predstavlja enega ključnih filozofskih problemov oziroma gre za »vez, ki jo od nekdanj zaznamuje simptom, simptom nihanja in utripanja (Badiou 2004a, 7). »Če je filozofija ustvarjanje, potem ji preti nevarnost, da bo zapadla v platonsko, transcendentno samoprodukcijo« (ibida., 204), čemur se poskušata izviti tako Nietzsche kot Deleuze³³. Badiou njun napor sicer razume, vendar se – v nasprotju z njima – ne pusti omrežiti brezčasnemu premetavanju registra resnice in registra simulakra. Prav zato pa nikoli povsem ne obrne hrbta platonizmu (Hribar Sorčan 2004).

V intervjuju s Petrom Halwardom in Brunom Bosteelsom v Parizu drugega julija 2002, se Badiou tako zelo jasno razglasi za platonista. Njegovo zavezanost platonizmu lahko med drugim pojasnimo tudi z družbeno-kritično trditvijo, da subjekt danes ni nič drugega kot telo, soočeno s trgom – subjekt kot figura posebnega nihilizma, nihilizma

³³ Nietzsche naj bi se temu vidiku poskušal izogniti z redukcijo absolutne resnice v estetski perspektivizem, Deleuze pa je vseskozi opozarjal na vse težjo razločljivost med resnico in njeno lažjo, simulakrom (Hribar Sorčan 2004, 204).

užitka, čigar temeljna poteza je teza, da navsezadnje obstajajo zgolj telesa in govornica (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 133–134). In kam v tem oziru pade naš poskus obrazložitve Badioujeve platonistične filozofske drže? Badiou v omenjenem intervjuju opozori, da platonizem, za razliko od sodobnega nihilizma, v osnovi trdi, da obstaja tudi nekaj drugega od teles in govornice in ravno zaradi tega se Badiou razglša za platonista (ibid., 135).

Badiou odnos med filozofijo in umetnostjo upodobi tudi s pomočjo podobe para, ki referira na Lacanov par Gospodarja in Histeričarke, pri čemer zapiše:

Vemo, da histeričarka pride gospodarju povedat: »Resnica govori skozi moja usta, tu sem in ti, ki veš, povej mi, kdo sem.« In lahko uganemo, da bo histeričarka gospodarju ne glede na učeno pretanjenost njegovega odgovora naznanila, da to še ni to, da se njen tu izmika prijemu, da je treba za ugajanje njej začeti vse od začetka in trdo delati. S čimer si pridobi prednost pred gospodarjem in postane gospodarjeva priležnica. In enako je tudi umetnost vedno že tu in mislecu zastavlja nemo in iskreče se vprašanje o svoji identiteti, medtem pa s svojim stalnim izumljanjem, preobražanjem razglša razočaranje nad vsem, kar filozof izjavlja v zvezi z njo (Badiou 2004, 8).

Od prav tu naprej Badiou identificira še odnos filozofije, histeričarkinega gospodarja do svoje sužnje: »In gospodar filozof glede umetnosti ostaja prav tako razdvojen med malikovanjem in cenzuro« (Badiou 2004a, 8).

Kompleksen odnos med umetnostjo in filozofijo Badiou prikaže na primeru treh shem: didaktične, romantične in klasične. Po prvi je umetnost nezmožna resnice oziroma ji je vsaka resnica zunanja. V okviru didaktične sheme se umetnost obnaša kot histeričarka, ponuja se kot dejanska resnica, pri čemer je ključna golota umetnosti, saj ta izpostavlja čar gole resnice oziroma resničnosti. In prav v tem oziru je potrebno razumeti Platonovo polemiko, ki zadeva mimezis, kjer Platon kritizira zlasti točko posnemanja učinka resnice oziroma domišljavost, ki opredeljuje umetnost v tej shemi (Badiou 2004a, 9). Ta moment smo izpostavili zato, ker se dotika vprašanja odnosa med domnevno neposredno resnico umetnosti in dozdevkom, ki je torej po svoji strukturi lasten učinku

resnice. Umetnost pa je torej »čar dozdevka resnice« (ibida., 9). Prav o tem odnosu pa bomo še več spregovorili v nadaljevanju, in sicer v podpoglavju o odtegotvanju ter študiji primera.

Kar se tiče romantične sheme, je potrebno poudariti, da umetnost razume kot edino zmožno resnice – po Nancyju gre za literarno absolutno (Nancy v Badiou 2004, 10). Končajmo pa s t.i. klasično shemo umetnosti, ki jo predlaga Aristotel. Slednja se giba v obnebu dveh tez: umetnost je torej mimetična, torej ni zmožna resnice, s čimer pa po Aristotelesu ni nič narobe (Badiou 2004a, 11). Če povzamemo. Didaktičnost, romantizem in klasicizem so možne sheme vozla med umetnostjo in filozofijo, pri čemer Badiou opozori, da je za 20. stoletje značilno, da ni proizvedlo nobene nove sheme, da je torej ostalo na ravni nazadnjaštva in eklekticizma (ibida., 13).

4.3 Anahronizem po Badiouju

Osrednje poglavje o Alainu Badiou smo naslovili s precej provokativnim naslovom »*Mislec, ki je pozabil umreti*«³⁴ s čimer smo želeli podrčati Badioujevo anahronistično držo, ki se kaže tako na ravni »intelektualne« sociologije, kot na ravni Badioujevega zastavka v samem diskurzu filozofije. Badiou sam zase pravi, da je, potem ko so padli vsi veliki njegovega časa, Althusser, Lacan, Foucault in Deleuze, tako rekoč pozabil umreti (Šumič-Riha 2004, 131).

Zakaj torej na Badioujev ustvarjalni opus pripeti anahronistično etiketo? Prvič. Zato ker se Badiou sam izreka za filozofa v času, ko večina sodobnih mislecev razglašča konec filozofije. Drugič. Ker, sledeč tezi Jelice Šumič-Riha, želi ponoviti Platonovo gesto utemeljitve filozofije (Šumič-Riha 2004), in sicer s proizvodnjo nove konfiguracije matema, pesnitve, ljubezni in politike, Badioujevih štirih generičnih postopkov oziroma pogojev (Badiou 2004b). Slednje pa je glede na skorajda stoletno neprekinjeno kritiko metafizike in Platona nedvomno svojevrsten anahronizem. Po drugi strani pa ravno ta vidik izpričuje Badioujevo definicijo filozofije, ki se razpira in razteza v anahronistično dimenzijo. Ali kot je še lepše zapisala Valentina Hribar Sorčan: »V Badioujevi filozofiji

³⁴ Gre za parafrazo povedi, ki jo je sicer zapisala Jelica Šumič-Riha v tekstu *Filozofija in njen čas* (2004).

vse, za kar se je zdelo, da je preživeto, vstaja od mrtvih« (Hribar Sorčan 2004, 220). Od mrtvih pa – tako kot v Heglovi metafori vzleti Minervina sova šele, ko se znoči – v sodobnost na svojevrsten način vstane tudi Badioujeva koncepcija filozofije. Badiou namreč vztraja, da filozofija vedno prihaja »po«, da je inherentno nesodobna za svoj čas (Šumič-Riha 2004). In ravno vzlic tega je osrednja Badioujeva naloga filozofije ta, da poda bilanco svojega časa, da torej, kot pove Badiou v enem izmed intervjujev, najde miselno pot (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 132). Celo več. Za Badiouja filozofa obstaja le: »Filozofija obstaja, če prevzame nase živost sodobnega časa. Tu ne gre zgolj za vprašanje angažiranosti ali za vprašanje politične pozunanosti, marveč za to, da je sodobno vedno le tisto, kar je v živo, in o tej živosti mora filozofija pričati in se vpeti vanjo, najsi je njeno snovanje še tako izpopolnjeno (...) Kot filozof bom odgovarjal za bistvo tega, kar je sodobno: ne bi zmožel ne odgovarjati zanj« (Badiou v Hribar Sorčan 2004, 207–208).

Filozofija mora torej najti miselno pot, »videno od znotraj«, in podati diagnozo svojega časa (Šumič-Riha 2004, 132). Filozofija mora namreč misliti čas prav »od znotraj«, kar pomeni, da je za filozofijo bistveno ravno razkrivanje načina, preko katerega čas misli samega sebe (ibid., 132). In prav v *20. Stoletju* (2005) Badiou to koncepcijo filozofije izrazito razvije (ibid., 132).

4.4. Nazaj v 20. stoletje – z Alainom Badioujem!

20. stoletje je prekleto stoletje (Badiou 2005, 10).

20. stoletje (2005) je prvovrsten odraz Badioujeve misli – njegove etične in filozofske drže. Filozofija, ki ni ločena od mišljenja prevladujočih ideologij in ki ne dopušča kritike konsenzualnih idej in lažnih očitnosti, za Badiouja ne služi prav ničemur (Badiou v Halward, Bosteels 2006, 132). In ravno v *20. stoletju* (2005) se tega Badiou predano drži. V pričujočem delu³⁵ namreč želi podati drugačno bilanco stoletja, ki pa seveda ni

³⁵ Osnovo zanj predstavlja serija 13 predavanj iz seminarja, ki ga je Badiou imel na Collège International de Philosophie v šolskih letih 1998-1999, 1999-2000 in 2000-2001. Navdih za besedila pa je bila Natache Michel, ki se je postavila po robu blatenja revolucij in aktivistov in je nekega dne enostavno dejala, da se je zgodilo 20. stoletje« (Michel v Badiou 2005, 7).

nujno nasprotna, kar zadeva zgodovinska dejstva. Je pa specifična ali še boljše, samosvoja glede na iskanje miselne poti za osmišljanje minulega stoletja

Na sledi preišljevanja o filozofiji, ki jo Badiou razume kot pogoje, gre pri Badioujevem predzadnjem delu³⁶ za svojevrsten odraz njegove lastne filozofske držbe. Ne samo, da gre za delo, ki ga bolj ali manj prežemajo vsi štirje pogoji ali še boljše generični postopki, pri čemer »odsotnost enega samega povzroči, da filozofija izgine, in narobe, njihova hkratna pojavitev je pogoj za njen nastop« (Badiou 2004b, 86), gre tudi za očitno preplet umetnosti in filozofije. Ali rečeno z rahlo provokativno noto: Nietzsche³⁷ bi bil na Badiouja bržčas zelo ponosen, saj oba – kot smo sicer že zapisali – ugledata v prepletu filozofije in umetnosti živahno, predvsem pa plodovito kreativno moč. Badiou v umetnosti vidi resnico enega od redov oziroma generičnih postopkov, ki so zmožni proizvesti resnice (Badiou 2004b, 86), Nietzsche pa umetnost želi postaviti na mesto metafizike, pri čemer mora seveda razbiti njeno dualistično strukturo in v njen prvi plan postaviti dionizični ustvarjalni nagon (Mohorič 2008).

V *20. stoletju* (2005) Badiou torej raziskuje, kako je stoletje mislilo samo sebe, pri čemer ne pozabi izpostaviti problematične izbire ustreznega metodološkega pristopa, dolžan pa ne ostane niti preizpraševanju pojma »stoletje«:

Kaj je stoletje? (...) stoletje, koliko let je to? Sto let? Tokrat se zastavlja Bossuetovo vprašanje: »Kaj je sto let, kaj tisoč let, če jih izbriše en sam trenutek?« Ali se bomo torej vprašali, kateri je tisti izjemni trenutek, ki izbriše 20. stoletje? Padec Berlinskega zidu? Dešifriranje zaporedja genoma? Uvedba

³⁶ Badioujeva zadnja knjiga, ki je prevedena v slovenski jezik, je *Ime česa je Sarkozy*. V njej Badiou poda ostro analizo francoskega političnega prostora, pri čemer dokazuje, da izvolitev Nicolasa Sarkozyja za predsednika sama po sebi ni prav nič posebnega. Badiou namreč pokaže, da je njegova izvolitev le nadaljevanje reakcionarne tradicije, ki se razrašča vse v 19. stoletje. V omenjeni knjigi Badiou predlaga tudi alternativo za novo emancipatorno politiko 21. stoletja (Sophia).

³⁷ Nietzsche se smatra za enega od znanilcev postmoderne kritike filozofije in ostrega kritika modernosti. Poleg Heidegggra, Wittgensteina, James in Deweyja je Nietzsche, z Dionizom na čelu, napadal nekatere temeljne kategorije zahodne filozofije: koncepte kot so subjekt, reprezentacija, vzročnost, resnica, vrednota in sistem. Prav tako je vztrajal, da je ves jezik metaforičen in da je subjekt zgolj odraz jezika. Namesto pretenzij razuma je branil željo telesa in umetnost pred teorijo oziroma znanostjo (Best in Kellner 1991, 22).

evra? (...) A tudi če predpostavimo, da nam uspe konstruirati stoletje, ga konstruirati kot objekt za misel, ali bi šlo za filozofski objekt, ki je izpostavljen temu posebnemu, spekulativnemu hotenju? Ali ni stoletje predvsem neka zgodovinska enota? (Badiou 2005, 9–10).

S fokusom na umetnost, ob pomoči nekaterih dokumentov, poskuša Badiou v *20. stoletju* (2005) podati bilanco preteklega stoletja oziroma želi najti miselno pot za pristopanje k stoletju, ki bi bila drugačna od vrste prevladujočih mnenj in kampanj o pomenu minulega stoletja (Cvar 2008). Razloge za aplikacijo umetnosti v zadevni knjigi je potrebno iskati v Badioujevem prepričanju, da je ta eksemplarična za preteklo stoletje, konec koncev pa v že omenjeni živahni Badioujevi umetniški žilici.

Badiou želi odgrniti tančico z enigme sintagme »20. stoletje« s pomočjo načinov, preko katerih se je stoletje nanašalo samo nase, pri čemer mu za temeljno izhodišče njegovega premisleka služi pesnitev ruskega pesnika Osipa Mandelštama³⁸ s pomenljivim naslovom »*Stoletje*« (Cvar 2008). Mandelštam je za Badiouja pesnik stoletja, ker v središče pesnitve postavi vprašanje: *Kaj je življenje časa?* Oziroma po Badioujevo, kaj je življenje, kaj pomeni zares živeti, kaj pomeni živeti življenje, ki ustreza organski intenzivnosti bivanja (ibid.). Če se povrnemo nazaj k Mandelštamu, se ta v svoji pesnitvi sprašuje – v času nenehnega gibanja in kreiranja »krasne nove prihodnosti« – ali je zmožen živeti življenje stoletja, ki ni zgolj enolično rojevanje, vegetiranje in umiranje (ibid.)? Na to vprašanje Mandelštamova pesnitev ponudi tri odgovore, prežete z večnim nihanjem med historičnim in vitalističnim pogledom na čas, ki ga živi, prav tako pa so slednji tudi idealnotipski načini, preko katerih se je stoletje subjektiviziralo (ibid.). Izhajajoč iz imanentnosti, Badiouja ne zanima presojanje stoletja kot objektivne danosti, temveč želi razgrniti njegovo misljivo bit, pri čemer pravi, da ključ za razumevanje stoletja, v nasprotju z Gérardom Wajcmanom, niso koncentracijska

³⁸ Osipa Mandelštama poleg žene Nadežde in Ane Ahmatove, prištevamo v enega od ključnih stebrov akmeizma, ruske različice pesniškega modernizma. Gre za pesnika in esejista judovskega rodu, ki je zaradi svoje poezije – natančneje šestnajstvrstičnice, uperjene proti Stalinu, padel v nemilost oblasti. Po letu dni na begu z ženo Nedeždo pristane v delovnem taborišču blizu Vladivostoka, kjer tudi umre (Wikipediad).

taborišča, temveč voluntaristična »strast do realnega« ki je za Badiouja centralna izkušnja minulega stoletja in ki po Pelku niha med destrukcijo in redukcijo (Philologos 2007).

Glede na to, da Wajcman vse stavi na umetniško delo oziroma na premiso, da je umetniško delo misleči objekt, pri čemer gre seveda za eno od temeljnih idej estetike oziroma likovne teorije, lahko rečemo, da v primerjavi z Badioujem Wajcman o minulem stoletju razmišlja preko objektivne danosti. Tako se je pred dobrim desetletjem Gérard Wajcman v *Objektu stoletja* (2007) retorično vprašal:

Kaj, če bi sedaj, ko je čas, da upihnemo svečke tega stoletja, odprli razpis za izbor Objekta 20. stoletja? (...) Da bi brez goljufanja in ne da bi nam šlo za slavljenje ali propagiranje poiskali objekt časa našega časa, tisto stvar ali nekaj, karkoli, kar bi bilo najbolj eksemplarično ali reprezentativno, najpristnejše, kar bi lahko dalo najboljšo Podobo, izoblikovalo Znamko, najzanesljivejši Simbol ali natančen Spomenik tega stoletja (...) (Wajcman 2006, 9).

V zvezi z Wajcmanom Ksenija Berk zapiše, da se je le-ta lotil zastavljene naloge tako, da je po odgovor odšel v ruševine (Berk 2007). Ruševina kot objekt stoletja obenem pa tudi spomin na objekt, ki ga je použil njegov lastni spomin. »Ruševina je objekt, ki je postal skupna sled, objekt, ki je vstopil v Zgodovino (...), je objekt, ki je postal zgodovinska spužva, akumulator spomina« (Wajcman 2006, 12). Po Berkovi naj bi Wajcman objekt konstruiral tako, da ga je umestil v radikalno ukinitev, torej v tisto, kar prekinja z vsakim simbolnim redom, pomenujoč, da ga je umestil v praznino (Berk 2007). Potemtakem Wajcman postavi tezo, da je naloga objekta ta, da pokaže in seže onkraj samega sebe, pri čemer pa Wajcman ta isti objekt išče preko dveh vzporednih poti: prva naj bi vodila skozi idejo nepredstavljivega v filmu Shoah (Shoah, 1985, Claude Lanzmann) režiserja Clauda Lanzmanna, druga pa skozi Duchampov ready-made *Kolo* in Malevičev *Črni kvadrat na belem polju* oziroma *Štirikotnik* (Berk 2007). Po drugi strani pa Berkova opozori na določene probleme v Wajcmanovi metodologiji. Tako na primer izpostavi, da se Wajcman oklepa koncepta o umetniškem delu kot mislečem objektu, kar pa v likovni teoriji in estetiki ni nič novega. Prav slednje pa bi lahko nenazadnje očitati tudi Framptonu in njegovi tezi, da je film samosvoj svet z

lastnimi pravili. Obenem pa je potrebno omeniti še opozorilo Berkove, da gre pri Wajcmanu za pretirano umeščenost v modernistične okvire, zaradi česar prezre tako visoki modernizem kot postmodernizem, kar pa mu onemogoča, da bi celovito izpeljal zastavljeno nalogo (Berk 2007).

4.4.1 Strast do realnega

Za izkustveni center dvajsetega stoletja Badiou identificira t.i. »strast do realnega«. Gre za izraz, ki ga Badiou definira na sebi lasten način:

Kaj je ta strast? Je volja, da za vsako ceno dosežemo realno potrditev hipotez ali programov. Ta strast do realnega je voluntarizem. Gre za to, da se ne zadovoljimo z idejo, da Zgodovina v svojem lastnem gibanju prinaša realizacijo določenega števila obljub, napovedi ali programov. Potrebna je realna volja, da preidemo k realizaciji te obljube ali tega programa (...) Dvajseto stoletje je bilo v osnovi stoletje realnega, volje do realnega. Bilo je stoletje, v katerem je bilo treba imeti natančne in uresničljive projekte, ki so zadevali transformacijo sveta (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 112). Prav zato predlagam ime strast do realnega, in prepričan sem, da bi moral biti to tudi ključ za celotno razumevanje tega stoletja. Obstaja namreč neko patetično prepričanje, da smo poklicani k realnemu začetku (Badiou 2005, 50).

Strast do realnega je torej srž 20. stoletja – prvobitni označevalec stoletja, ki poziva, »da se morajo stvari zgoditi tukaj in zdaj« (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 112). Po mnenju Jelice Šumič-Riha gre za izraz, s katerim skuša Badiou prevesti željo stoletja do absolutnega začetka (Philologos 2007): » (...) Kar subjektom, borcem zbuja strast, je zgodovinskost novega človeka« (Badiou 2005, 50). Ali bolje. Pričujoči pojem po Badiouju implicira še cel niz drugih pojmov: »Na primer, pojem nastopa novega človeka ali totalnega revolucionarnega pretresa obstoječih družb, pa tudi pojem kreacije novega sveta« (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 112).

Dvajseto stoletje je torej stoletje, ki želi ustvariti novega človeka. Hoče torej neposredno zarezati v realno, hoče radikalno diskontinuiteto glede na preteklo, v nasprotju z 19.

stoletjem pa ne samo napoveduje in sanja, temveč izjavlja » (...) da dela, in sicer tu in zdaj« (Badiou 2005, 50). Če je bilo devetnajsto stoletje ideje napredka, ki je vezana na določeno obliko zgodovine, je dvajseto stoletje v svojem temelju stoletje strasti do realnega. Torej stoletje, v katerem je bilo potrebno imeti natančne, predvsem pa uresničljive projekte, navezujoče se na veliko transformacijo sveta. Doživljanje dvajsetega stoletja je upanje na radikalno spremembo za vsako ceno, obenem pa ga spričo širokopotezno postavljenih ciljev neprestano glodajo dvomi; ali je sploh možno uresničiti postavljene cilje, obsesivno izprašujoč se, če ni morda že vse za njim, za vedno zamujeno, izgubljeno v meandrih realnega – nenehno, po orfejsko ozirajoč se nazaj kot Mandelštamova pesniška zver (Cvar 2008, 97).

Težnjo po absolutnem začetku oziroma doseganje končnosti in dokončna potrditev zastavljenih programov je moč detektirati na vseh področjih, pri čemer pa je reprezentativno zlasti polje umetnosti (ibid.). Prav na tem področju se z vso vehementnostjo poskuša prekiniti z vsako relativnostjo imitacij in reprezentacij ter tako doseči absolutno umetnost. Tako rekoč smo priča obsesiji, za katero je značilno vročično šahiranje med konceptoma končnosti na eni in »počelom realnega« na drugi strani. Ali kot zapiše Badiou: »20. stoletje se je obenem mislilo kot konec, izčrpanost, propad, a tudi kot absolutni začetek« (Badiou 2005, 48). Problem tega stoletja je tako nedvomno združevanje teh dveh prepričanj. »Rečeno drugače: dvajseto stoletje se je imelo za nihilizem, toda za dionizično afirmacijo« (Cvar 2008, 97). Razmerje med obema usmeritvama pa ni enostavno: prisotna je močna volja do formalizacije, s pomočjo katere se doseže radikalno, aksiomatsko poenostavitev, saj omogoča sprostiti jedro nasprotja med novim in starim (ibid.). S tovrstnim postopkom se tako minimizira vse t.i. odvečne odtenke, kompleksnosti in se torej doseže radikalne poenostavitve, ki pa so podčrtane z disjunktivnostjo in nasiljem.

Zveza med absolutnostjo začetka in absolutnostjo konca ni dialektična, gre torej za svojevrsten preplet. Dvajseto stoletje je mučilo nedialektično razmerje med nujnostjo in voljo« (Badiou 2005, 49) in pričujoče razmerje, ki to pravzaprav sploh ni, Deleueza imenuje »disjunktivna sinteza«. Za Deleueza torej disjunktivna sinteza, za Badiouja pa odnos, ki ga predoči z naslednjimi besedami:

Zakon, ki v 20. stoletju vlada svetu, ni ne Eno ne Mnoštvo, temveč Dvoje. Zakon ni Eno, ker ni harmonije, hegemonije enostavnega, enotne Božje moči. In ni Mnoštvo, saj ne gre za to, da bi dosegli ravnovesje moči ali pa harmonijo zmožnosti. Zakon je Dvoje, in svet, ki je reprezentiran v modalnosti Dvojega, izključuje tako možnost enodušne podreditve kot tudi možnost kombiniranega ravnovesja. Treba je izbrat» (Badiou 2005, 55).

Realno kot strast minulega stoletja, pospremljeno z ambivalentnimi občutki izmenjevanja grozljivega, smrtonosnega in evforičnega, se kaže kot *antagonizem, zaključni boj* – stoletje kot zaključni boj, ki vsled doseganja absolutnega začetka zahteva neprekinjeno očiščenje t.i. realnega in s tem vodi v neprekinjen krog destrukcije. Oziroma kot pojasni Badiou v intervjuju s Petrom Halwardom in Brunom Bosteelsom:

Videl sem, da je pogoj vseh teh posledic postopek neprekinjenega očiščenja realnega. Da bi prišli do tega realnega, da bi ga ustvarili, je bila potrebna neka metoda, ki je odstranila stari svet, stvari in navade. Po mojem mnenju velik del nasilja dvajsetega stoletja – skrajna politična krutost, ki je vladala njegovima prvima dvema tretjinama – korenini v prepričanju, da absolutni začetek nima cene (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 112).

Badioujeva pronicljivost in izvornost se nedvomno kažeta v njegovi sposobnosti, da uvide, ki jih proizvaja na ravni umetnosti, aplicira tudi na politiko. Prav na tovrstno sposobnost abstraktnega apliciranja pa med drugim opozori tudi Jelica Šumič-Riha (Šumič-Riha 2009). Tako Badiou v pogovoru s Halwardom in Bosteelsom umetniške avantgarde vzporeja s politiko, natančneje z marksizmom–leninizmom, in sicer na formalističnem nivoju, ki pa ga vzpodbuja ravno »strast do realnega«. Pri tem Badiou pravi: »Toda te poenostavitve je treba primerjati, ne z neumnim dogmatizmom, temveč, navsezadnje, z Malevičevimi³⁹ ali Mondrianovimi platni, za katera lahko prav tako

³⁹ Kázimir Severínovič Málevič (rusko Казимир Северинович Малевич, ukrajinsko Казимир ~ poljsko Kazimierz Malewicz), ruski slikar ukrajinskega rodu in poljskega porekla. Med letoma 1895 in 1899 je študiral na umetnostni šoli v Kijevu, med letoma 1904 in 1910, pa na moskovski Akademiji umetnosti. Prvi uspeh je doživel z razstavo »*Oslovski rep*«. Poleg Pieta Mondriana velja za največjega mojstra radikalne abstrakcije, v njegovem opusu pa je izražena močna tendenca k doseganju skrajne redukcije

rečemo, da so radikalne poenostavitve projekta slikarstva (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 113).

4.4.1.1 Filmski rez, Realno in virtualno

»Realno se ne navezuje na nič« (Lacan 2007, 139).

Pričujoče podpoglavje bomo izkoristili za še eno zanimivo teoretsko navezavo, t.j. odnos med filmskim rezom, Lacanovim Realnim in Deleuzovim virtualnim, v navezavi na Badioujevo »strast do realnega« in »minimalno razliko« oziroma »odtegotvanje«. Pomen slednje teoretske navedbe se skriva v odnosih med elementi znotraj nje, saj nam le-ti omogočajo izris še bolj harmonične kompozicije *podobe misli Badiou-Vertov*.

Navkljub temu, da Lacanovo Realno zaradi prvenstvenega fokusa na specifično definirano Badioujevo realno presega okvir pričujoče diplomske naloge, si bomo vseeno na hitro skicirali nekatere njegove bistvene poteze. Lacanovo Realno je morda eden najbolj zapletenih, izmuzljivih, a zanimivih konceptov. Razloge za kompleksnost danega koncepta je potrebno iskati tako v njegovih strukturnih značilnostih kot tudi v dejstvu, da gre za koncept, ki ga je Lacan – slednji se sicer vrne k Freudu, a preko Descartesa (Dolar 2008) – tekom akademske kariere večkrat spreminjal oziroma razvijal, pri čemer je poudarek na Realnem variiral glede na razvojno fazo Lacanove teoretske misli. Če je bil v petdesetih letih minulega stoletja koncept realnega v Lacanovem teoretskem opusu še precej nedodelan, ga v obdobju med letom 1964 in zgodnjimi sedemdesetimi preoblikuje, z namenom osvetlitve odnosa med t.i. imaginarnim in simbolnim – gre za formo t.i. trojiške logike, pri kateri – kot pravi Lacan sam v *Sintomu* (2007) – ubira isto pot kot Charles Sanders Peirce, le da zadevne stvari imenuje z njihovimi imeni (Lacan 2007, 141). Zavaljo tega pa postane pričujoči koncept tudi sidrišče Lacanove misli, ki ga je nujno potrebno razumeti v navezavi na vlogo fantazije, objekta a in ugodja (Homer 2005, 81).

motivike. Vseskozi je Malevič skušal doseči t.i. supremacijo občutka, pri čemer gre za estetiko, ki bazira na ploskovitih čistih geometrijskih oblikah. Njegovi najbolj znani deli iz tega obdobja sta *Črni kvadrat na belem ozadju* ter serija *Belo na belem*. Med drugim je vplival tudi na Mondriana (Wikipediae).

Realno se nenehno izmika simbolizaciji; je travmatično jedro subjektivnosti in simboličnega reda. Povedano drugače, sledeč Elizabeth in Edmondu Wrightu, je Realno vir simbolizacije kot tudi tisto, ki vseskozi ostaja zunaj nje (Wright in Wright 1999, 4). Prav zato pa ga je moč asociirati z gonom smrti in ugodjem kot končno mejo človekove eksistence. Ugodje je opozicija želje, je večni manko, ki ga občutimo kot neuspeh želje. Prav skozi fantazijo in objekt a pa subjekt vztraja v tem nemogočem scenariju (Homer 2005, 94).

Lacananov koncept Realnega smo zgoraj predstavili zgolj na kratko, saj se torišče naše analize skriva drugje – v izrisovanju *podobe misli* Badiou-Vertov, ki jo torej rišemo s pomočjo dveh osrednjih tez naloge: prva tako pravi, da Vertovov film *Mož s kamero* konstituira t.i. »strast do realnega«, osrednji koncept Badioujevega *20. stoletja* (2005), druga pa se navezuje na t.i. »minimalno razliko« oziroma odtegotvanje, pri čemer trdimo, da jo lahko, sicer prek Nancyjevega filozofskega uvida detektiramo tudi v omenjenem filmu iz leta 1929.

Zdaj pa se posvetimo filmskemu rezu, ki se po Pelku, konec koncev pa tudi po Deleuzu, Foucaultu in Badiouju navezuje na eno od ključnih relacij, ki jo je retroaktivno potrebno misliti, če želimo ustrezno koncipirati minulo stoletje – kar pa seveda počne ravno Badiou v *20. stoletju* (2005).

Pričujoča relacija se kaže kot odnos med mislijo in dogodkom (Philologos 2007). Badiou slednjo najde pri Brechtu oziroma v njegovemu teatru, v katerem imamo možnost, da detektiramo odnos med mislijo in dogodkom. Na tej točki Pelko Badioujevo trditev obrazloži s pomočjo treh argumentov: 1. Brechtovo gledališče je izumilo pojem režije 2. V umetnost je preoblikovalo misel predstave 3. V misli in prostoru je iskalo posredovanje, kar pa predstavlja ravno občinstvo (ibid.).

In kam tu pade filmski rez? Ne samo, da je film sosledje rezov in da smo od teatra do filma le rez stran, sledeč Pelku, lahko postavimo tudi tezo, da je prav rez tista minimalna razlika oziroma redukcija in formalizacija, ki se zoperstavi zoper destrukcijo, o kateri govori Badiou v *20. stoletju* (2005) (ibid.).

Tisti, ki misli zgoraj navedeni odnos, pa je ravno režiser. Režiser mora torej misliti ali še bolje inscenirati omenjene relacije in s tem občinstvu pokazati, da je film tisti prostor oziroma kraj, v katerem lahko vidimo razliko med krajem oziroma prostorom in mislijo, ki se torej v njem vrtinči. Prav s tem pa režiser občinstvu pokaže minimalno razliko med destrukcijo in redukcijo. Primer filma, v katerem prihaja do tovrstnega režiserjeva ravnanja, Pelko najde v Lynchevem filmu *Mulholland Drive* (Mulholland Drive, 2001, David Lynch), v katerem režiser s pomočjo t.i. Realnega prezentira prav to minimalno razliko, hkrati pa razkrije še odnos med realnostjo in Realnim.

Odnos med Realnim in realnostjo v danem filmu nam med drugim ponazori tudi Slavoj Žižek⁴⁰. Skozi gibljive Lyncheve podobe *Mulholland Drive* v prizoru, v katerem pevka izgubi zavest na odru nočnega kluba Silencio, nas Žižek zbliža z lacanovskima kategorijama realnosti in Realnega. Moment predrtja realnosti s strani Realnega, Žižek reprezentira z dvostopenjskim procesom, pri čemer je sprva t.i. *presežek* še vedno del realnosti, v naslednji etapi pa že nastopi avtomatizacija, ki povzroči dezintegracijo realnosti (Pelko 2006, 157).

Če abstraktnost prevedemo v konkretnjšo izrazno formo: trenutek, ko se pevkin glas sliši še po tistem, ko slednja omedli sredi odra, ni zgolj pomemben z vidika razlage, da smo pred tem poslušali playback, temveč se njegov pomen skriva v vsaj še dveh vidikih. Prvi pomenski vidik je tako poudarek, da gre za moment dekonstrukcije filma oziroma umetnosti kot take, drugi pa se nanaša na odnos fikcija/realnost. Pričujoči prizor namreč, spričo vznika fikcije, razbije samo realnost.

Zadevno pa za seboj potegne nekatere pomembne konsekvence za koncipiranje Realnega in realnosti; povedano z Žižkovimi besedami: »Veliko težavneje od razkritja/razkrinkanja (navidezne) realnosti kot fikcije je prepoznavanje fiktivnega dela same 'realne' realnosti« (Žižek v Pelko 2006, 158).

⁴⁰ Slavoj Žižek v enem izmed svojih tekstov tudi pojasni, zakaj artikulira nekatere ključne Lacanove koncepte ravno skozi filmske tekste, pri čemer navede, da je uporaba Lacanovega teoretskega korpusa v filmski teoriji znana in da je bila priljubljena zlasti v sedemdesetih letih minulega stoletja v Veliki Britaniji, pa tudi v Franciji, čeprav na osnovi različnih poudarkov na označevalcu oziroma objektu (Žižek v Wright in Wright 1999, 14).

Tako Pelko v *Podobi misli* (2006), v kateri gre prazaprov za poklon Gillesu Deleuzu⁴¹, zapiše, da:

Realno zares ugledamo ravno v razcepu, v vrzeli med resničnim vzrokom zgroženega pogleda in tistim, kar nam je pozneje dano videti kot njegov vzrok: resnični vzrok namreč ni tisto, kar nam je pozneje razkrito, temveč ravno sam travmatični presežek, ki ga pogled »projicira« v znano realnost. Kar se nam gledalcem zgodi, je ravno neki razcep med realnostjo in Realnim: Realno vztraja še davno po tem, ko je realnost že razpadla. In ravno to je tisto fantazmatsko Realno v najbolj čisti obliki (Pelko 2006, 154).

Če pa se premaknemo še k t.i. virtualnemu, nas prav Žižkova ponazoritev odnosa med Realnim in realnostjo med drugim odnese tudi k ontološkemu statusu filmskega reza in virtualnosti. Filmski rez – gre za čisto nedosežnost, omejitev filmske forme, ki neposredno ne obstoji nikjer v dejanskosti in postane tisti moment, ki iz ene izmed umetnosti, in to celo najmlajše in najbolj neugledne, naredi privilegirano kulturno prakso določenega historičnega trenutka (Eisenstein v Simoniti 2008, 46) – zareže v teksturo realnosti, pri čemer sprevrne časovni red in predstavlja intervencijo Realnega. Prav ta sprevrnitev časovnega horizonta pa nas pripelje do Deleuzovega virtualnega, ki ga lahko izkusimo le v procesu nenehnega lomljenja časa (Pelko 2006). Še več. Virtualno po Deleuzu seveda obstaja in tudi kreira realne učinke, s čimer pa iz kaosa dela kozmos oziroma dogodek.

Dogodek še zdaleč ni stanje stvari, temveč se aktualizira v stanju stvari, v telesu, v doživetju, ima pa senčno in skrivnostno plat, ki se neha odzematati ali dodajati njegovi aktualizaciji: v nasprotju s stanjem stvari se niti ne začneja niti ne konča, temveč si je pridobil oziroma ohranil neskončno gibanje, ki mu dogodek daje konsistenco. Je virtualno (...), toda virtualno, ki ni več kaotično, saj je postalo konsistentno oziroma dejansko na ravni imanence, ki ga iztrga kaosu (Pelko 2006, 157).

⁴¹ Marcel Štefančič JR. v recenziji Pelkove knjige »Podoba misli« na primer pravi, da Gilles Deleuze svoje filozofske razprave nemalokrat konstruira prav s pomočjo filmskih tehnik kot so upočasnitve (»ralenti«) in zamrznitve (»figeage«) (Štefančič JR. 2007).

4.4.2 Minimalna razlika oziroma odtegotanje pri Brechtu in Maleviču

»Je destrukcija, ki se izogiba reprezentacijam realnega, saj stremi k neposrednemu dostopu do le-tega, edini način pristopanja in uresničevanja t.i. strasti do realnega« (Cvar 2008, 97) So v preteklem stoletju morda obstajale drugačne poti rokovanja z realnim (ibid.)? Je stoletje le razvilo možnost vzpostavitve distance do realnega v svetu vsesplošne obsedenosti s trenutkom prehoda iz starega v novo, pri čemer je bila singularnost človeškega življenja brez pomena, človek dvajsetega stoletja pa je moral prav po prometejsko zdržati težo zgodovine, na svojih plečih noseč primerljivost misli in zgodovine (ibid.). Badiou išče in alternative najde pri Brechtu, Maleviču, pa tudi Pirandellu, in sicer s pomočjo ti. odtegotanja, ki rezultira v t.i. minimalni razliki, sledeč Jelici Šumič-Riha (Šumič-Riha 2006).

Za Badiouja je odtegnitev tisto, kar se je znotraj same notranjosti predhodne sekvence od začetka 20. stoletja naznanjalo kot možna pot, različna od prevladujoče (Badiou v Halward in Bosteels 2006, 119). V intervjuju s Halwardom in Bosteelsom Badiou nadaljuje:

(...) če vzamemo Malevičevo slikarstvo, lahko podamo dve različni branji. Lahko rečemo, da gre za destruktivni radikalizem: Malevič na podlagi destrukcije vsake figuracije priključuje čisto slikovnost kot absolutni začetek. Tako rečemo lahko tudi, da v resnici to slikarstvo izhaja iz tistega, kar sem imenoval minimalna razlika, minimalni razmik – na primer, razmik med belim in belim – in da iz dojetja te minimalne razlike potegne pomembne konsekvence. Ti dve interpretaciji nista protislovni. Tukaj obstaja nekakšna ideološka odločitev, po kateri dodelimo prvenstvo odtegnitvi (ali antagonističnemu) (Badiou v ibid., 119).

Za Badiouja je prvovrsten primer t.i. »minimalne razlike« oziroma odtegotanja prav Bertolt Brecht, ki zaradi svoje politične usmeritve velja za enega najbolj spornih dramskih avtorjev dvajsetega stoletja. Zavaljo slednje je med drugim prisotna tudi tendenca strogega ločevanja med njegovim dramskim delom in teoretskimi spisi (Radojević 2007). Nedvomno Brecht velja za avantgardističnega umetnika, ki mu, po

besedah Matjaža Bergerja, pripada prav posebno mesto v umetnostnem diskurzu. Brecht je namreč inovator potujitvenega učinka, s katerim je nedvomno zaznamoval zgodovino političnega gledališča. S slednjim se namreč postavi nasproti Aristotelesovemu poimenovanju katarze, Lessingovi dihotomiji nacionalno/politično in igralskemu sistemu Stanislavskega vživetje/potujitev (Berger 2003). Prav gotovo so umetniki, ki so svoja dela artikulirali v obliki umetniških akcij, intervencij in soarej – gest, v njem videli model, ali še boljše, paradigmo za svoja ustvarjanja (ibid.).

Brecht kaže izrazito zanimanje za družbo, kar ga ločuje od takratnih različnih tokov ekspresionizma, naturalizma ter večine avantgardnih umetnosti. Brecht se – za Badiouja je emblematična osebnost dvajsetega stoletja spričo dejstev, da je Nemeč, gledališki režiser, pristaš komunizma in sodobnik nacizma (Badiou 2005, 57) – v svojih delih osredotoča na slehernika, ki se vsak dan spopada z družbenimi protislovji in krivicami. Njegovi značaji so kot platna, na katera Brecht brez olepšav projecira tegobe, ki izhajajo iz družbenih neenakosti (Radojević 2007, 21).

»20. stoletje je stoletje gledališča kot umetnosti«, zapiše Badiou (Badiou 2005, 58). Pričujoče stoletje je namreč razvilo pojem režije, ki v umetnost preoblikuje misel predstave, pri čemer pa gre Brecht še dlje, saj teoretično misel oplemeniti z umetniško invencijo, izpostavljajoč problematiko ustrezne gledališke upodobitve razmerja med osebno usodo, osebo in zgodovinskim tokom (ibid., 59–60).

Brecht pa je za Badiouja zanimiv tudi zato, ker predstavlja stik med politiko in umetnostjo. Umetnost kot prizorišče, ki nam pokaže, kako misliti tisto, kar nismo mi (prav s tem nam ponudi način, kako se vesti do le-tega v paru destrukcija/formalizacija). Prav tako pa je umetnost tudi prizorišče družbenih transformacij oziroma se nam ponuja kot platforma za njihovo konstrukcijo (Pelko 2007). V tem oziru lahko tudi razumemo Badioujevo trditev: »Gledališče je aparat za konstrukcijo resnic« (Badiou 2005, 60). Ravno ta akt konstrukcije nas napoti h ključnemu momentu Brechtovega rokovanja z realnim, s katerim torej uspe vzpostaviti drugačno razmerje med dozdevkom in realnim: »Če se Brechtu posreči razkriti mehanizme delovanja fikcije, moči, zmožnosti fikcije, da se predstavi kot realno, kot stvar sama, je to zato, ker je bil gledališčnik, saj gledališče ni nič drugega kot umetnost mask par excellence, umetnost dozdevka. V tem,

ko izkorišča isti mehanizem, gledališče pokaže razpoko, razmik med dozdevkom in realnim« (Šumič-Riha 2007).

Usoda minulega stoletja je igra med dvema ognjema – nihanje med destrukcijo in redukcijo, pri čemer je vsekakor vrhunec nastop formalizacije, ki je ključ za ločevanje dozdevka od realnega. Če je namreč t.i. formalni kriterij odsoten, nas to vodi v destrukcijo realnega samega. Ali kot pove Jelica Šumič-Riha: »Iz perspektive očiščevanja ni nobeno realno dovolj realno, da bi bilo izvzeto sumu, da ni zgolj dozdevek« (Šumič-Riha 2007). Brechtov teater ne ponudi enostavnih interpretativnih receptov, temveč v maniri že omenjenega potujitvenega učinka hoče obiskovalca pripraviti k razmišljanju ali kot je nekoč dejal Brecht: »Gledalec naj bi pri nas plačal za to, da mora misliti« (Brecht v Radojević 2007, 23). Brechtu in Maleviču je torej v praksi odtegotovanja oziroma skozi minimalno razliko uspelo najti drugačen, nedestruktiven odnos do realnega.

Če Brecht to stori z gledališčem, naredi Malevič to s slikarstvom. Za Badiouja je tako Malevičev *Črni kvadrat na beli podlagi*⁴² primer ti. destruktivnega suprematizma, popolno izničenje predmetnosti, prikaz praznine, kamor se vpiše absolutni začetek. Po drugi strani pa je *Beli kvadrat na beli podlagi* primer prakticiranja minimalne razlike, izmik obsodbi na večno destrukcijo.

⁴² Slavoj Žižek v *Paralaksi* (2004) na primer zapiše, da je Malevičev *Črni kvadrat na beli podlagi* poskus izraziti mesto kota tako, oziroma minimalno razliko med mestom kot elementom, ki predhodi razliki med elementi (Žižek 2004, 101).

5 MOŽ S KAMERO DZIGE VERTOVA KOT ŠTUDIJA PRIMERA

V prvih poglavjih smo pripravili teoretska izhodišča, ki nam bodo služila za nadaljnje potrebe pričujočega miselnega eksperimenta. Ariadnina nit, ki smo jo skozi besedilo vseskozi napenjali, sta bila nedvomno »strast do realnega« in »minimalna razlika« oziroma »odtegotvanje« torej Badioujeva koncepta, ki sta nas med drugim tudi navdihnili k poskusu soočenja filmskih podob Dzige Vertova z nekaterimi strukturnimi razsežnostmi Badioujevih miselnih poudarkov v knjigi *20. stoletje* (2005). A za *razvidnejše* razumevanje predpostavljene zveze med Badioujem in Vertovom ter seveda za zaris *podobe misli Badiou-Vertov* je bilo potrebno pretrsti kar nekaj podob-gibanja, podob-časa in podob-misli.

V pričujočem poglavju bomo tako poleg fokusa na izbrani film, upoštevajoč Barthesovo tezo o »smrti avtorja in rojstvu bralca« oziroma nujnosti zavedanja o tekstu kot tkivu citatov, ki izhajajo iz različnih žarišč kulture (Barthes 1995), predstavili nekaj dokumentov, povezanih z omenjenim režiserjem, ki po našem mnenju izpričujejo širok domet Badioujeve analize minulega stoletja, hkrati pa nam odpirajo nadaljnje možnosti za sveža interpretativna (po)doživetja zadevnega Vertovovega filma, ki je imel izjemen vpliv na prihodnost filmske zgodovine (Šprah 1999). V nadaljevanju se bomo torej odpravili v kinematični prostor teme, za katerega na sledi Stojana Pelka predpostavljamo, da v njem lahko izkusimo »strast do realnega«, in sicer kot radikalno izkustvo časa v filmskem rezu.

5.1 Kdo in kaj se skriva za imenom Dziga Vertov?

Vsi ljudje so na nek način poeti, umetniki ali glasbeniki. Bodisi tako, ali pa poeti, umetniki in glasbeniki sploh ne obstajajo. Človekova ustvarjalnost v njegovem vsakdanjem delu vsebuje elemente umetnosti, če lahko uporabimo takšno označbo (Vertov 1999, 35).

Dziga Vertov se je rodil leta 1896 v Bialistoku v judovski družini intelektualcev z rojstnim imenom Denis Arkadijevič Kaufman. Ni pa edini znan Kaufman v filmskem svetu. Poleg Vertovovega ustvarjanja sta se v anale sedme umetnosti zapisala še

njegova brata, Mihail Kaufman (snemalec Vertova, kasneje tudi režiser, med drugim znan po film-simfoniji *Moskva* iz leta 1926) ter Boris Kaufman, prav tako filmski snemalec, poznan po sodelovanju z znamenitim francoskim režiserjem Jeanom Vigojem (Sinko 2006).

Sprva je Vertov študiral glasbo na konzervatoriju v Bialistoku, ob izbruhu vojne pa se je z družino umaknil v Moskvo, kjer je začel s pisanjem poezije in znanstvenofantastičnih besedil. Med letoma 1914 in 1916 se je navdušil nad avantgardami, pod tem vplivom pa si nadene tudi svoj znameniti psevdonim, *Dziga Vertov*, pri čemer »*vertov*« pomeni vrteti in krožiti, »*dziga*« pa je onomatopoetična beseda, ki ob ponavljanju ustvarja zvok vrtečih se kolesc kamere (dziga, dziga, dziga itd.) (ibid.).

Med letoma 1916 in 1917 je v St. Petersburgu študiral medicino, 1918 pa se je pridružil Filmskemu komiteju Narodnega Komisariata za ljudsko izobraževanje, kjer je pod budnim očesom Leva Kulešova postal montažer filmskih vladnih tednikov, imenovanih Kino-teden oziroma *Kinonedelja*. V tem obdobju je Vertov spoznal tudi svojo bodočo ženo Elizaveto Svilovo, ki je bila kasneje njegova zvesta sodelavka (ibid., 2006).

V nemirnem obdobju sovjetske državljanske vojne je delal kot vojni poročevalec s fronte blizu Caricina, vozeč se s propagandnim vlakom *Oktobrska revolucija* pa je s kamero vestno beležil dogajanja z južnih bojišč. Na podlagi te izkušnje je osnoval serijo obzornikov *Kinopravda* (prevod kino–resnica – kot posnetek stvarnosti, šlo je za 33 številke), od koder na primer izhaja tudi francoski prevod cinéma vérité) (ibid., 2006).

Leta 1922 je z Elizaveto Svilovo in bratom Mikhailom ustanovil *Svet treh*, ki je često podpisan pod objavami in manifesti, ki jih je Vertov tega leta začel pisariti. Leto dni kasneje je v reviji LEF objavil znameniti manifest *Kinooki: Revolucija*, to pa je tudi čas, ko snema pod okriljem državnih agencij. 1926. leta je Mikhail Kaufman posnel film *Moskva* (Moskva, 1927, Mikhail Kaufman), ki je vplival tako na Ruttmanov Berlin: Simfonija vele mesta (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, Walter Ruttmann) kot na Vertovov *Mož s kamero* (ibid., 2006).

Nezadovoljen z delovnimi pogoji in skromno distribucijo svojih filmov, se je Vertov sporazumno razšel s produkcijskim studiem Goskino ter pričel z veliko mero umetniške svobode snemati pod okriljem ukrajinske filmske enote VUFKU. Prav tu pa je ustvaril najpomembnejša dela: *Enajsto leto* (Odinnadtsatyy, 1928, Dziga Vertov), *Mož s kamero* in *Navdušenje ali Simfonija Donbasa* (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, 1930, Dziga Vertov), njegov prvi zvočni film. Po tem filmu, v spremenjeni politični klimi Stalinovega režima, Vertov ni dobil več možnosti za celovečerne projekte, zato je snemal bolj ali manj krajše prispevke in obzornike. Umrl je v Moskvi 1954. leta (Michelson v Sinko 2006).

Dziga Vertov je vplival na t.i. gibanje cinéma vérité, ki je bilo aktivno zlasti v šestdesetih letih 20. stoletja. Specifičnost njegovih snemalnih tehnik in idej je inspirirala marsikaterega ustvarjalca, med drugim tudi Guya Deborda oziroma situacioniste. Nezamenljive sledi Vertovove dediščine pa je moč zaslediti tudi v britanskem gibanju za svobodni film, torej v Free Cinema Movement itd. (Wikipedia).

5.2 Vertovovo avantgardistično potepanje v *Možu s kamero*

»V Možu s kamero se soočamo s stoddstotno kinematografijo, kjer življenje, takšno kot je videno s pomočjo očesa filmske kamere (kino-očesa), izrazito nasprotuje življenju, takšnemu kot je, gledano z nepopolnim človeškim očesom (Vertov v Šprah 1999,41).

Vertov kot zaprisežen futurist⁴³ in konstruktivist⁴⁴ – k filmu ga je usmerilo intenzivno raziskovanje relacij med zvokom, besedo in podobo (Komelj 2007) – poudarja

⁴³ Futuristične ideje se zrcalijo zlasti v glorificiranju stroja oziroma tehnike ter osvobajanju človeka iz spon narave, in sicer s pomočjo razgradnje psiholoških elementov, ki mu preprečujejo, da bi postal podoben stroju. Odnos med futurizmom in konstruktivizmom je v Vertovovem idejnem kredu vsekakor zanimiv. Opisane futuristične ideje je namreč Vertov nadgrajeval s teorijo montaže, s pomočjo intervalov, kar pa je bilo blizu Ganovi zamisli konstruktivističnega filma (Šprah 1999, 28).

⁴⁴ Konstruktivizem je umetniško in arhitekturno gibanje, ki izvira iz SZ, njegova ključna postavka pa je bila zavračanje umetnosti zaradi umetnosti same. Ali kot ga je še lepše opredelil Majakovski: »Ne gre za konstruktivizem umetnikov, ki najboljšo in potrebno nitko železa ali pločevine pretvarjajo v nekoristne strukture, pač pa za konstruktivizem, ki umetnikovo formalno obdelavo pojmuje zgolj kot inženirstvo, kot delo, ki je nepogrešljivo za oblikovanje našega skupnega praktičnega življenja« (Majakovski v Šprah 1998, 21). A. Gana je prav Vertovovo koncipiranje montaže kot intervalov prepričalo, da je kinematografija lahko najbolj celovita aktualizacija konstruktivističnih metod. Za Gana pa izraz kinematografija pomeni neposredno absorbiranje življenja samega (Šprah 1999).

družbeno koristnost filma; v maniri *avantgardističnega prizadevanja po družbeni revoluciji*⁴⁵ s pomočjo estetske prenovitve deli »ideološko skrb za vlogo umetnosti kot silo človeškega izpopolnjevanja, vero v družbeno transformacijo kot sredstvo za proizvodnjo transformacije zavesti in prepričanost v dosegljivost "sveta gole resnice"« (Michelson 1984, xxv).

Spričo Vertovovega prepričanja v demiurški status montaže, ki jo na avantgardističnih⁴⁶ kolesih poganja vročična revolucionarna ideologija, funkcionira pa po principu dialektike, nenazadnje pa tudi industrijskega tekočega traku, ga filmski kanon uvršča v ti. sovjetski film montaže, ki vključuje še Sergeja Eistensteina, Leva Kulešova in Vsevoloda Pudovkina (Cvar 2008, 98). Montaža je izrazit ilustrator avantgardističnih metodoloških prijemov, saj ti izbrane elemente najprej izolirajo in izdrejo iz totalitete njihovih izvorno organskih zvez, nato pa jih naknadno povežejo v novo konstrukcijo (Debeljak 1989). Po besedah Gillesa Deleuza pa se Vertovova edinstvenost kaže v tem, da v primerjavi z ostalimi tremi režiserji dialektike ne uporablja za to, da bi transformiral t.i. organsko kompozicijo podob-gibanj, temveč iznajde način, da z njo prelomi (Deleuze 2004, 59). »Pri njem se celota meša z neskončno množico materije, interval pa se meša z očesom v materiji, Kamero« (ibid., 59). Tako je moč reči, da je vsak posamezni režiser – navkljub enotni zaslugi sovjetskih režiserjev, ki so montažo

⁴⁵ Aleš Debeljak v *Ruševinah modernosti* (1999) avantgardo razume kot tisti prvovrstni kriterij, do katerega se mora opredeliti sleherno umetniško gibanje, ki prihaja za njo. Pod pojem t.i. zgodovinske avantgarde prištevamo ruski konstruktivizem, italijanski futurizem, francoski nadrealizem, dadaizem, Bauhaus itd. Avantgarda se je razmahnila zlasti v dvajsetih letih 20. stoletja, po Debeljakovem mnenju pa gre za primer prvega umetniškega gibanja minulega stoletja, ki se je na radikalno kritičen način poskušalo spopasti s posebnim družbenim statusom moderne umetnosti (Debeljak 1999). Res je, da lahko avantgardo najrazločneje prepoznamo v njenih radikaliziranih prekoračitvah modernizma, vendar pa se njena edinstvenost kaže predvsem v njenih družbenih ter estetskih prizadevanjih po napadanju položaja umetnosti v meščanski družbi: »Drugače povedano, radikalno družbeno revolucijo naj bi bilo mogoče uresničiti s pomočjo radikalne estetske prenovitve« (Debeljak 1999, 145), in sicer z vnovičnim vstopom umetnosti v življenjski vsakdan (ibid., 145).

⁴⁶ Položaj avantgarde v takratni SZ je zasedal specifični položaj. Umetniki so namreč izkazali pripravljenost sodelovanja z novonastalo sovjetsko oblastjo. Kar pa v luči dejstva, da je tudi revolucija sama pomenila »razkroj« predhodnih ideoloških norm niti ni presenetljivo. V tem aspektu je nazorna trditev Majakovskega, ko izreče, da je bilo za umetnike avantgarde sodelovanje z oblastjo nekaj povsem samoumevnega: »Sprejeti ali ne? To vprašanje se mi (kot tudi drugim moskovskim futuristom) sploh nikoli ni zastavljalo. To je moja revolucija (Majakovski v Šprah 1999: 19). Revolucija in z njo obljube o novem družbenem redu, so avantgardi pomenili afirmacijo njenih prizadevanj, pri čemer se je lahko odslej njena energija usmerila v konkretne družbeno-aktivne aktivnosti (Šprah 1999).

teoretsko odkrili in jo prepoznali kot temeljno filmsko izrazno sredstvo (Vrdlovec v Šprah 1999, 32) – razvijal sebi lastno zasnovano montaže. Poleg Vertovove⁴⁷ je tako potrebno omeniti še efekt Kulešov in njegov koncept nalaganja opeke na opeko ter Eisensteinovo teoretsko linijo montaže atrakcij oziroma t.i. intelektualno montažo (ibid., 1999).

Montaža je sicer resda inherentno povezana s spremenjenim odnosom do sveta, pri čemer pa v središču zdaj ni več mimetični posnetek narave, temveč človek in sam proces nastajanja umetniškega dela. Ob tem pa je potrebno med drugim tudi opozoriti, da filmska montaža znotraj montažnega principa zaseda prav posebno mesto, saj naj bi slednja bržkone najbolj radikalno prevzela in razdelala t.i. montažni princip (Šprah 1999).

Dziga Vertov se tako na filmsko popotovanje⁴⁸ v pričujočem filmu⁴⁹ odpravi z vseprisotno kamero, zmogljivejšo in popolnejšo od človeškega očesa, ki z dokumentaristično natančnostjo beleži gibanje materije in z aluzijo na deziluzionistično podmeno Platonove prispodobe o votlini, nenazadnje pa tudi na Lacanovo fenomenologijo pogleda, pod taktirko mehničnega »Kino-očesa«⁵⁰, obogati naš vidni svet na »freudovski način« (Benjamin 2003) oziroma nam razkrije t.i. optično nezavedno⁵¹. Prav s tem in pa s pomočjo t.i. vzvratnega gibanja⁵² kamere oziroma

⁴⁷ V skladu z zavedanjem pomembnosti montažnih prijemov je Vertov v *Napotkih za klube kinokov* objavil tudi natančna in dialektična montažna navodila (Šprah 1999).

⁴⁸ Annette Michelson zapiše, da naj bi bilo slednje filmska različica Marxove Nemške ideologije (Michelson v Beller 2006, 38).

⁴⁹ Gre torej za Vertovovo mojstrovino, ki skuša poleg fokusa na prikazovanje stvarnosti in odnosa do revolucijskih sprememb ujeti tudi življenje samo (Šprah 1999, 36).

⁵⁰ Vertov je verjel, da lahko njegov koncept »Kino-oko« pomaga izboljšati sodobnega človeka. Da mu torej lahko omogoči preskok iz nepopolnega človeškega bitja v bolj dovršeno bitje, izpopolnjeno kot stroj. Kot ostali Sovjetski režiserji je tudi Vertov poskušal povezati svoje ideje in tehnike z velikopoteznimi cilji Sovjetske zveze. Če je Eisenstein svojo montažo nasprotij povezoval s propagando oziroma jo videl kot propagandistični pripomoček, potem je bil Vertov eshatološko prepričan, da lahko s Kino-očesom neposredno vpliva na dejansko evolucijsko razvojno pot človeka (Wikipediaf).

⁵¹ Gre za pojem, ki ga v kontekst fotografije vpelje Susan Sontag, in sicer preko Walterja Benjamina in njegovega zanimanja za nadrealistično. Pričujoči pojem pa je pozneje postal skorajda delovno geslo Rosalind Krauss in nekaterih drugih sodelavcev revije *Oktober* (Mikuž 2001).

snemanja nazaj je gledalcu dana možnost dešifriranja dinamike obstoječih, »buržoaznih« materialnih odnosov, saj film ni zgolj podaljšek in zaokrožitev družbenih odnosov v industrijski produkciji (Beller 2006), temveč v skladu z manifestno retoriko Vertovovega kinoškega prevrata odraža tako raziskovanje strukture realnosti, kot tudi prvovrstno tehnološko posredovano analogijo kolektivnega pogleda, ki izvrstno sovпада s futurističnimi stremljenji pesnika Vladimirja Majakovskega⁵³ in njegovih somišljenikov.

Film kot sredstvo za doseganje resnice omogoča videti stvari na način, ki je resničnejši od običajnega človeškega pogleda (Kornelj 2007). Zato ni naključje, da ima Vertov igrane filme za »kino-nikotin«, buržujsko drogo, ki uspava gledalčevo zavest o družbeni in politični stvarnosti. »Zakaj bi zgolj kopirali življenje, če nam *Kino-oko* omogoči vstopiti v »areno življenja« (Cvar 2008, 99)? Ker je realnost sama že igrana, je potrebno prelomiti s posnetki igrane realnosti in s pomočjo montaže kot radikalne intervencije spremeniti laž v resnico (ibid.) oziroma omogočiti, da življenjska dejstva kot organizirani intervali prehajajo v filmska dejstva, pri čemer Vertov »montaže ne razume kot lepljenje posnetega materiala, ampak kot organizacijo vidnega sveta v neprekinjenem procesu od začetnega opazovanja do končnega filma« (Villain 2000, 115). Vertovovo montažo podpisuje koncept nepretrgane montaže, ki je bil v t.i. carstvu montaže sovjetskega kroga režiserjev primarni tehničnokonstruktivni postopek ter temeljna estetska kategorija (Šprah 1999, 32).

Vertov skozi objektiv kamere, sledeč tezi o *Kino-očesu*, pri kateri gre za dvojno ekspozicijo očesa v okviru leče objektivna (Šprah 1999), tematizira industrijsko

⁵² Vzratno gibanje oziroma snemanje nazaj omogoča Vertovu prvovrstno analitično strategijo dešifriranja realnosti

⁵³ Vladimiri Vladimirovič Majakovski je bil eden od osrednjih revolucionarnih pesnikov, zapisan ruskemu futurizmu. Podpisal se je pod kubo-futuristični manifest *Klofuta družbenemu okusu*, v pesništvu pa mu je uspelo povezati avantgardistično poetiko in revolucionarno angažiranost. Njegovo liriko je podrčevala urbana revolucionarnost, proti koncu dvajsetih let pa ga je začela napadati proletarska kritika. Na tovrstne napade se je Majakovski odzival z ostrimi satirami, satirično-grotesknimi komedijami (*Stenica* in *Velika žehta* na primer). Njegovo ključno delo je pesnitev *Oblak v hlačah*. Razočaranje nad ljubeznijo, sovjetsko realnostjo, neprestanimi napadi s strani kritikov ter neuspela pridobitev vize so ga pahnili v smrt. Leta 1930 namreč Majakovski stori samomor, star komaj sedemtrideset let (Wikipediag).

produkcijski proces, ob tem pa izpostavi tako lastno mesto v njem kot tudi vlogo in pomen kamerinega objektivna. Slednje lahko prav gotovo pripišemo radikalni spremembi značaja in funkcije podobe v dvajsetih letih dvajsetega stoletja (Beller 2006, 37). Najbolj prepričljivo se Vertov s fenomenologijo podobe ukvarja prav v *Možu s kamero*⁵⁴, ki funkcionira na dveh nivojih: konkretnem in abstraktnem. Konkretno na filmskem traku zaživi v podobah dokumentiranja moskovskega vsakdana, medtem ko abstraktno nastopa kot označevalec totalitete družbene produkcije in samorefleksije – *Mož s kamero* je namreč tudi film o lastnem nastanku (Cvar 2008, 99). Prav spričo tega lahko govorimo, da je pričujoča Vertovova filmska avantura primer dvojnega filma o filmu oziroma, da bazira na dvojni kodiranosti (Šprah 1999, 37–38). Ali kot je zapisal Deleuze: »Po drugi strani pa ima – ob Busterju Keatonu, ki je princip filma v filmu prvi uporabil v fikcijski (Mélièsovski) veji kinematografije – Vertov pionirske zasluge za uvajanje »filma znotraj filma« (Deleuze v Šprah 1999, 37). Gre torej za film z dvema sklopoma: »*film v filmu*« in »*film o filmu*«, ki kot tak od gledalca zahteva izrazito aktivno vlogo, kar se vidi tudi na ravni obilice optičnih in montažnih trikov, ki Vertovu služijo za izpraševanje ontološkega statusa podobe, prav tako pa omogočijo tudi daljnovidno detekcijo fetišistične narave podobe, v slogu Guya Deborda. Ta družbo, v kateri vladajo moderne produkcijske razmere, razume skozi spektakel, ali kot zapiše sam: »Spektakel je na splošno, kot konkretno sprevačanje življenja, avtonomno gibanje neživega. Spektakel se istočasno kaže kot družba sama, kot del družbe in kot orodje poenotenja« (Debord 1999, 29).

V sklop »*filma o filmu*« se uvršča tudi Vertovovo raziskovanje podobnosti in razlike dveh fenomenologij: filma in fotografije; nenehna mimobežanja filmskih podob Vertov za trenutek zaustavi in gledalčevo oko stakne s fotogramom – asociativni tok nas nevsiljivo zanese k Barthesu, k njegovim *Zapiskom o fotografiji, Cameri Lucidi* (2004), kjer z milino, a teoretsko ostrino premišljuje o fotografiji in filmu ter med drugim zapiše: »Kino torej opredeljuje drugačna fenomenologija: pri Fotografiji je nekaj poziralo pred luknjico in tam tudi obtičalo za zmeraj. Pri filmu pa je nekaj šlo mimo luknjice; nepretrgani niz podob, ki odnaša pozo fotografije« (Barthes 2004, 70). »Pri

⁵⁴ Naum Kaufman ga na primer označi za »matematično regulirano glasbeno konstrukcijo« (Naum Kaufman v Komelj 2007, 249).

filmu, katerega material je resda fotografski, pa fotografije vendarle nimajo polnosti. (...) Fotografijo, zajeto v filmski tok, neprestano vleče, potiska k drugim pogledom; seveda je pri filmu zmerom prisoten tudi fotografski referent, vendar pa ta nenehno drsi« (Barthes v Cvar 2008, 100); rečeno z Nancyjem, se nenehno kotali, teče dalje.

Še natančneje pa odnos med filmom in fotografijo definira Pelko, ki tovrstni preplet razume skozi prizmo prepleta misli in filma. Pelko tako zapiše, da ob tem naletimo na fotografijo v dveh pomenih: kot objekt v pripovedi ali kot fotogram. Tretji pomen pa je trenutek, ko se fotografija na filmu ujame s fotogramom filma, pri čemer govorimo o t.i. dvojni ekspoziciji, ki je torej neke vrste štartna pomenska točka oziroma ničti označevalec (Pelko 2006, 168).

5.3 Mož s kamero kot primer Badioujeve strasti do realnega in minimalne razlike oziroma odtegotovanja skozi Nancyjevo evidenco

5.3.1 Strast do realnega v Vertovovih manifestih in ostalih zapisih

Raziskovanje ustvarjalnega opusa Vertova, zlasti njegovih manifestnih zapisov, pri čemer sledimo Badioujevi metodi, ki jo uporablja v *20. stoletju* (2005), nam posredno potrjuje pravilnost naše postavljene teze, da je torej analizirani film očiten primer »strasti do realnega«. Na tej točki si torej pogledjmo nekaj izbranih Vertovovih manifestnih in ostalih zapisov, ki se gibajo po tirnici »strast do realnega«.

Vertovova retorika v manifestih je neposredna, uporabljene jezikovne strukture pa gradijo ostro formulirani napadi na stanje obstoječe kinematografije in pozivi k radikalnim družbenim spremembam (Daniel 2002). Po Vertovovih besedah je manifest pomemben zaradi dveh momentov. V prvi etapi predstavlja prvo proklamacijo nove estetike filma na področju SZ, in sicer v odnosu do družbene ideologije. V drugi etapi pa uvaja montažo kot geometrično esenco gibanja na način sugestivnega povezovanja slik (Vertov v Šprah 1999, 27).

V manifestih tako lahko razberemo prevladujoč leitmotiv minulega stoletja, tj. napet in težaven odnos med začetkom in koncem, ki po Badiouju ne opredeljuje zgolj t.i. »strasti do realnega«, temveč tudi samo dvajseto stoletje. V naslednji sekvenci si bomo torej ogledali nekaj Vertovovih zapisov, ki na svojstven način, v različnih variacijah, izpričujejo postavljeno tezo, da je Vertovov film *Mož s kamero* vsebinski in vizualni primer Badioujeve strasti do realnega:

Primer 1:

»Kinematografija **mora umreti**, da bi lahko **živela** filmska umetnost. Mi kličemo njeni smrti – naj pohiti« (Vertov v Michelson 1984, 5–7).

V danem primeru se nam zelo nazorno pokaže t.i. disjunktivni odnos med absolutnim začetkom in koncem, saj smo v eni sami povedi priča uporabi dveh distinktivnih, dimetralno nasprotnih glagolov: umreti in živeti. Slednja dva torej izpričujeta misel preteklega stoletja ali kot zapiše Badiou: »20. stoletje se je obenem mislilo kot konec, izčrpanost, propad in kot absolutni začetek« (Badiou 2005, 48).

Primer 2:

» (...) Moja pot k izgradnji **sveže** percepcije sveta. Ravno na ta način jaz **na novo dešifriram** vam neznani svet« (Vertov 2007, 260).

Gre za Vertovov manifestni zapis, ki ga prežema futuristična težnja, ki pa je spričo pozivov h konstruiranju nove percepcije sveta in njenega odbiranja, komplementarna enemu od členov t.i. »strasti do realnega«.

Primer 3:

» (...) Organizem kinematografije **je zastrupljen** s strašnim strupom navade. Mi **zahtevamo** možnost, da na **umirajočem** organizmu **eksperimentalno** preskusimo **protistrup**, ki smo ga **odkrili**. Mi predlagamo nevernim, da se sami prepričajo: mi smo

pripravljene preliminarno preskusiti svoje zdravilo na »zajcih«, kino–studijah« (Vertov 2007, 257).

Po našem mnenju – poleg tipičnih avantgardističnih karakteristik, kot so: radikalno odklanjanje predhodnih umetniških slogov znotraj meščanske institucije umetnosti kot tudi v njeni celoti, vstop umetnosti v vsakdanje življenje, uporaba montaže in kolaža ter prvič v zgodovini umetnosti razumevanje umetnosti kot institucije z lastnim načinom delovanja (Debeljak 1999) – se v pričujočem primeru med drugim izrisuje diferenca med 19. in 20. stoletjem. Motiv zastrupljenosti t.i. navade lahko namreč razumemo kot meščansko umetnost 19. stoletja, poziv k eksperimentalnemu protistrupu pa kot eno od pglavitnih smotrnosti 20. stoletja – to je Badioujeva premisa, da je 20. stoletje realno tistega, česar imaginarno je bilo 19. stoletje (Badiou 2005, 33).

Primer 4:

» (...) rad bi samo pokazal, da je bilo vse, kar smo doslej počeli v kinematografiji, stooootna zabloda in popolno nasprotje tistega, kar bi morali početi« (Vertov 2007, 255).

Vnovič smo priča osrednjemu Badioujevemu označevalcu, ki obenem implicitno vključuje še t.i. figuro čakanja oziroma poetiko praga, pri kateri gre za koncipiranje preteklega stoletja kot prehoda, ki izraža intenzivnost prežanja (Badiou 2005) – prežanje, ki zaobjema detektiranje preteklosti in imperativ prihodnosti. Slednja pa lahko nastopi samo kot zajetje ruševin oziroma: »Novost bo nastopila zgolj v elementu popolnoma dovršene destrukcije« (Badiou 2005, 64).

Primer 5:

Uvod k pesmi »I see«

Cinema

arises

from the dead.

*With death
Death
is corrected,
and the Truthful
in play
recieve the Kino- Eye
as a gift (Vertov v Tode in Wurm 2006, 162).*

Pričujoča pesnitev vnovič preigrava variacije koncepta »strast do realnega«, pri čemer vplete vanj še odnos med realnim in dozdevkom – sicer ne eksplicitno, temveč implicitno, v točki subvertiranja smrti in odnosa Filma do le-te.

Primer 6:

*...Vi, filmarji:
vi, brezdelni režiserji in brezdelni umetniki,
izgubljeni snemalci
in scenaristi, porazgubljeni po vsem svetu,
vi, **potrpežljivo občinstvo kinodvoran**, trpežno kot mula **pod težo ponujenih doživetij**,
vi, nepotrpežljivi lastniki še ne propadlih kinodvoran, ki lakomno lovite drobtine z
nemške, redkeje ameriške mize –
vi čakate,
izčrpani od spominov, vi sanjavo koprnite po luni **nove produkcije** v šestih dejanjih
(nervozno naprošamo, da zamižijo),
vi čakate na to, česar ne bo
in česar ne sme čakati.
Priateljsko vas svarim:
ne skrivajte svojih glav v pesek kakor noji,
dvignite pogled,
ozrite se naokrog –
tamle!
jaz vidim
in sleherne otroške oči vidijo:*

*droboyje,
čreva doživetij
lezejo iz trebuha kinematografije,
ki jo je razparala čer revolucije,
tamle se vlečejo
in puščajo krvavo sled na zemlji,
ki drhti od osuplosti in gnusa.
Vsega je konec (Vertov 2007, 256).*

Izrazito nazoren primer »strasti do realnega«, z vsemi motivi, ki smo jih že omenili – preplet absolutnega začetka z absolutnim koncem, tematiziranje občinstva itd. – obenem pa se jasno kaže tudi značilnost avantgarde v njenem boju za družbeno spremembo in hkratno preobrazbo življenja v estetskem smislu (Debeljak 1999).

Primeri enega od ključnih motivov 20. stoletja: »Kreacija novega človeka«:

1.

*»Naše poti vodijo preko poezije strojev, od zmaličenega državljana do **popolnega električnega človeka.***

*V razkritju duha strojev, s tem da pripravimo delavca, da vzljubi svojo delovno mizo,
kmet svoj traktor, inženir svoj motor –
vpeljemo ustvarjalno veselje v vse strojno delo,
približamo človeka k tesnejšemu sorodstvu s stroji,
vzgajamo novega človeka.*

Novi človek, osvobojen okornosti in nebogljenosti, se bo gibal lahko, natančno kot stroji, in bo hvaležen predmet naših filmov« (Vertov v Michelson 1984, 7–8).

Tu ne gre zgolj za prvovrstni izraz futuristične ideologije, temveč tudi za projekt novega človeka, ki ga anticipira že Nietzschejev nadčlovek. Badiou namreč idejo o spremembi človeka oziroma kreacijo novega človeka izpostavi kot eno ključnih vidikov t.i. »strasti do realnega« (Badiou 2005).

2.

»Glavno in bistveno je:

Čutno raziskovanje sveta s filmom.

*Tako si torej za izhodiščno točko jemljemo uporabo kamere kot kino–očesa, bolj **popolnega od človeškega**, za raziskovanje kaosa vidnih pojavov, ki zapolnjujejo prostor.*

Kino–oko živi in se premika v času in prostoru; vtise zbira in beleži na popolnoma drugačen način kot človeško oko. Položaj naših teles, ko opazujemo ali naša sprejemanje nekega določenega števila potez vidnega pojava v danem trenutku, niso na noben način nujne omejitve za kamero, ki, glede na to, da je natančna, sprejema več in bolje.

Ne moremo izboljšati ustroja naših oči, lahko pa neskončno izboljšujemo kamero«
(Vertov v Michelson 1984, 16).

Vnovič primer futurističnega pogleda na realnost, pospremljenega s tendencami h kreiranju novega človeka.

3.

»Jaz sem **kino-oko**. Tebe, ki sem te danes ustvaril, sem postavil v nenavadno sobo, ki je ni bilo, dokler je nisem jaz ustvaril. V tej sobi je dvanajst zidov, ki sem jih posnel jaz na različnih delih sveta. Ko sem povezal zidove in detajle, mi jih je uspelo sestaviti v red, ki je prijeten in s pravilnimi intervali ustvariti filmski stavek, ki je ta soba.

*Jaz sem kino-oko, **ustvarjam človeka, ki je popolnejši od Adama**, ustvarjam tisoče različnih ljudi v skladu z vnaprejšnjimi načrti in diagrami različnih vrst.*

Jaz sem kino-oko.

*Od enega človeka vzamem roke, najmočnejše in najspretnейše; od drugega vzamem noge, najbolj urne in najlepše oblikovane; od tretjega, najlepšo in najbolj izrazito glavo – in z montažo **ustvarim novega, popolnega človeka**« (Vertov v Michelson 1984,*

17).

Ponovitev ideoloških smotrov iz zgornjih treh primerov, ki jih podčrtava projekt vzpostavitve novega človeka.

Primeri razmerja med dozdevkom in realnim:

1.

*To so kajpak naključja, toda mi pripravljamo sistem, premišljen sistem takšnih naključij, sistem navideznih neurejenosti, ki raziskujejo in organizirajo pojave. Do današnjega dne smo delali silo kameri in ji nalagali kopiranje delovanja našega Očesa. **In boljša ko je bila kopija, bolj smo hvalili posnetek.***

*Z današnjim dnem mi **osvobajamo** kamero in ji nalagamo delovanje v nasprotni smeri, proč od kopiranja (Vertov 2007, 258).*

Tu smo priča problematiki reprezentacijske paradigme oziroma nenehni igri med realnim in dozdevkom, saj je strast do realnega nujno tudi sum oziroma: »Nič ne more potrditi, da je realno zares realno, razen sistem fikcije, kjer bo igralo vlogo realnega« (Badiou 2005, 73).

2.

*»Do zdaj smo nad kamero izvajali nasilje in jo silili h kopiranju dela naših oči. In **boljša ko je bila kopija, za boljšega je veljal posnetek.** Z današnjim dnem samo osvobajamo kamero in jo uporabljamo za delo v nasprotni smeri – **stran od kopiranja**« (Vertov v Michelson 1984, 16).*

3.

*I swim
I swim away from the bank
Into the world of **TRUTH**
At the window
I open up
to all
an America
of non-feature
Film«...*

Cinema

Arises

From the dead (...) (Vertov v Tode in Wurm 2006, 164).

Oba primera prežema t.i. »strast do realnega«, in sicer z izpostavitvijo fiktivnega oziroma dozdevka v odnosu do realnega.

5.3.2 *Strast do realnega v Možu s kamero*

Mož s kamero je modernistični mestni pohajkovelec, flâneur, ki se potepa po moskovskih ulicah, parkih, kavarnah, tovarnah, športnih prireditvah in mestnih uradih, prepričan v eshatološko popolnost filmskega medija in ozaljšan z avantgardistično vizijo po spreminjanju sveta (Cvar 2008, 100).

Zavoljo prvovrstne avantgardistične želje po »izgradnji« novega človeka in nove percepcije sveta, prevevajočega prezira do »stare« filmske umetnosti (slednje rezultira v nujnosti osamosvojitve filma od vplivov gledališča in književnosti), transformiranja narativne koherentnosti zahodnega filma s pomočjo neposredne reprezentacije »živeče realnosti« in iskanja t.i. čistosti filmskega izraza⁵⁵ (ta vidik se zrcali v natančnem študiju kamere, neodobravanju preprostega imitiranja delovanja človeškega očesa, zavračanju kopij kot takih in uporabi dokumentarističnih posnetkov) smo prepričani, da *Mož s kamero* odseva prvovrstno »strast do realnega«, ki je po Badiouju dominantni princip dvajsetega stoletja. Naše prepričanje pa nenazadnje zaokroža tudi sama Vertovova koncepcija in praksa »filma resnice« (že omenjena kino-pravda), ki je prav v izbranem filmu dosegla svojo kulminacijo v preobratu te formule v »resnico filma«, in ki je torej ena sama refleksija svojih pogojev izjavljanja (Vrdlovec v Šprah 1999, 38).

Avantgardistična ekstravaganca, ki jo v *Možu s kamero* dopolnjuje sožitje med premišljeno programsko izbiro tipa filmske forme (tj. dokumentaristični pristop) in njeno sporočilnostjo, fokus na živo sedanost, aktualnost trenutka, navdušenost nad

⁵⁵ Dziga Vertov tako na primer v enem od svojih zapisov za pričujoči film zapiše, da *Človek s kamero* predstavlja eksperiment prevoda vizualnih fenomenov v filmski jezik – brez mednapisov, scenarija in gledaliških karakteristik (Vertov 2006, 189).

prihodnostjo, zaradi katere je potrebno preoblikovati sedanost (Debeljak 1989), pričajo o komplementarnosti Badioujeve teze o dvajsetem stoletju kot stoletju, ki ga definira prav diada absolutnega konca oziroma začetka. Je pa ob tem potrebno omeniti še to, da je v *Možu s kamero* Vertovu uspelo združiti oba pola avantgardne produkcije: refleksijo mu je torej uspelo vplesti v sam umetniški akt (Šprah 1999).

Četudi je Vertov v času stalinistične vladavine zgrmel v objem relativne obskurnosti, *Mož s kamero* še vedno, po več desetletjih, svoje občinstvo preseneča z dinamiko, vizualnimi triki, tehničnimi inovacijami, konec koncev pa tudi z intelektualnimi enigmatičnimi protislovnostmi, pri katerih se prav mi ustavljamo .

Dani film sicer sestoji iz štirih tematskih sklopov: prologa (uvajanje glavne teme filme, to je kinodvorana in snemalec), prvega dela (podobe zgodnjega jutra v prebujajočem se mestu, nadaljevanje z dejavnostjo kamermana in montažerke, na to sledijo teme rojstva, poroke in smrti), drugega dela (mestni vsakdan, vključujoč delovne obveznosti, a tudi prosti čas z zabavo in športnimi aktivnostmi) in epiloga (režiser gledalca prestavi nazaj v kinodvorano, zato da zanj povzame diegetske in filmske elemente celotnega filma) (Šprah 1999).

Z zornega kota Badioujeve »strasti do realnega« in »minimalne razlike« oziroma »odtegotvanja«, so za nas pomenljivi predvsem začetni prizori, ki funkcionirajo kot prolog. Gre za sekvence, ki se odvrtijo pred začetkom osrednje zgodbe. Začnejo se s posnetkom velike kamere, na katero pleza Vertovov brat Mikhail, zato da bi posnel nekaj novih posnetkov. Vizualna naracija se nato nadaljuje s prihodom Mikhaila v prazno kinodvorano, ki čaka na občinstvo. Slednje se počasi nabira, orkester se pripravlja na igranje pripravljene kompozicije za filmsko projekcijo, koluti se ogrevajo, luči kinodvorane pa ugašajo. Dirigent dvigne paličico, glasbeniki pa inštrument; zamahne s paličico, snop svetlobe se zgosti, izriše gibljive podobe in projekcija se prične.

Projekcija pričujočega filmskega dogodka, bazirajočega na dvojni kodiranosti, je umeščena v prostor, ki zavoľjo zgodovinskega razvoja filma aludira na gledališče, vendar pa Vertov s prijemi t.i. meta-narativnega filma – domena slednjega je

izpostavitvev in razkrivanje svojih pripovednih in formalnih postopkov – in očitnim samonanašalnim paradoksom (ta se razkrije v trenutkih, ko gledamo kamermana in v naslednji sekvenci predvajane posnetke, za katere vemo, da so delo še ene druge kamere, ki pa konstituira zunanost polja) gledalce nenehno opozarja, da gre vendarle le za fikcijo in ne realnost kot tako. Tekom filma Vertov torej vseskozi, na sledi avantgardističnega fokusa na sam proces nastajanja umetniškega dela⁵⁶ in očitne reminiscence na Brechtov potujitveni učinek, opozarja občinstvo, da gledajo film, da je torej lepota 24 sličic na sekundo »le« iluzorna čarovnija. Prav ti, z avtoreferencialnostjo definirani vidiki, ki torej dekonstruirajo fiktivnost pričujočega filma in kinematografije v občem oziru, četudi seveda še vedno na osnovi izoblikovanega Vertovovega ustvarjalnega creda, pa izpričujejo »strast do realnega«, pa tudi »minimalno razliko« oziroma »odtegotanje«.

5.3.3 Minimalna razlika oziroma odtegotanje v Vertovovem Možu s kamero skozi Nancyjevo evidenco

Pričujoče poglavje je svojevrstno veristično nadaljevanje prejšnjega, saj se »odtegotanje« oziroma »minimalna razlika« nanašata prav na vprašanje »strasti do realnega«. V nadaljevanju bomo tako poskušali pokazati, da Vertovov film *Mož s kamero* ne prežema zgolj t.i. »strast do realnega«, temveč da gre tudi za umetniško delo, za katerega je moč reči, da je primer odtegotanja, ki torej rezultira v »minimalno razliko«.

Sledeč Badiouju bomo v prvi instanci pojasnili, zakaj smo se odločili za analizo prav tega filma oziroma za izbiro prav tega režiserja. Razlogi za to so torej naslednji: Vertovova usoda je filmska, pri čemer lahko rečemo, da film spričo svoje umeščenosti v tehnične konfiguracije po Benjaminu predstavlja umetnost, ki v 20. stoletju nedvomno zaseda status umetnosti par excellence – tudi glede na izgubo t.i. tradicionalnega ritualnega temelja, ki je definiral umetniško delo v tradicionalni družbeni formaciji (Benjamin 2003). Drugič: Vertov je bil intenzivno vključen v avantgardistične tokove

⁵⁶ Pri tem je na primer zanimiva Debeljakova primerjava z raziskovalnimi ugotovitvami Clauda Levi-Straussa, ki je ob raziskovanju različnih metodologij priprave hrane prišel do zaključka, da skrivanje tako hrane in misli označuje celoten horizont zahodne metafizike (Debeljak 1989).

20. stoletja, katere pa lahko adekvatno koncipiramo ravno skozi Badioujeva koncepta »strast do realnega« in »minimalna razlika« oziroma »odtegotvanje«.

Izbira Vertova za dano analizo pa se ne skriva zgolj v dejstvu, da gre za režiserja, film in filmsko gibanje, ki je z nekaterimi zamislili in prijemi daljnosežno vplivalo na razvoj sedme umetnosti, temveč so pričujočo izbiro vodili tudi očitni poudarki, ki jih analizira in razkrije prav Badiou. Tu imamo v mislih zlasti Vertovov motiv »novega«, ki se kaže v uničenju starega (tovrstne tendence smo pokazali v podpoglavju manifestov in ostalih Vertovovih zapisih), pri čemer je poleg svetovnonazorske usmeritve potrebno izpostaviti tudi dekonstrukcijo ustaljenega filmskega jezika. Prav na ravni jezika se je v minulem stoletju kazala simptomatika t.i. »strasti do realnega«, saj je bilo za marsikaterega umetnika zelo pomembna razgradnja in uničenje jezika, torej same reprezentacije. Za nas se ključni moment izbire Dzige Vertova in njegovega *Moža s kamero* tako nedvomno skriva v vprašanju maske, saj lahko na tej točki povlečemo vzporednice med Vertovom in Brechtom, s pomočjo katerega – poleg Maleviča in Pirandella – poskuša Badiou misliti 20. stoletje.

Če Brecht s t.i. masko ravna v polju gledališča in če je funkcija maske v njegovem gledališču zmožnost demaskiranja realnega, saj je gledališče v prvi vrsti umetnost maske oziroma dozdevka, potem se vprašanje maske, ki ga konstituira razmerje med »strastjo do realnega« in nujnostjo dozdevka, pri Vertovu, v nasprotju z Brechtom, ki na razmik med realnim in igro pokaže z distanciranjem znotraj igralčeve igre, kaže skozi že omenjeno avtoreferencialnost.

Distanciranje – ta pri Brechtu zaseda maksimo igralčeve igre – je tehnika demontaže vezi, ki združujejo realno in dozdevek. Dozdevek ali maska pa pri Vertovu nastopi kot kritika fikcije, in sicer v obliki uporabe meta–narativnih filmskih prijemov, s čimer pa se umesti realno samo.

Potrebno je omeniti, da je bil poskus misliti komplicirano razmerje med realnim in dozdevkom, med obličjem in masko ter goloto in preobleko ena od osrednjih miselnih preokupacij 20. stoletja na različnih področjih, pri čemer je v ospredje vsekakor potrebno potisniti umetnost in politično teorijo. Če so v umetnosti v zvezi s tem

osrednjo vlogo igrale prav avantgarde, je v polju politične teorije potrebno izpostaviti marksiste, ki so v 20. stoletju izjemen pomen pripisovali ravno ideologiji, ki funkcionira kot diskurzivna figura, skozi katero se udejanja reprezentacija družbenih razmerij oziroma imaginarna montaža, ki reprezentira realno. Po Althusserju je reprezentacija namreč svojevrsten simptom realnega, tako rekoč simptomatična dispozicija, ki se na ravni subjekta kaže v obliki sprevidov (Althusser v Badiou 2005). Badiou na primer opozori, da je prav 20. stoletje razvilo motiv učinkovitosti sprevida, v nasprotju z 19. stoletjem, ki je afirmiralo motiv spoznanja.

Vertov v *Možu s kamero* sprevid vzpostavi na podlagi distanciranja v okviru avtoreferencialnosti, pri čemer gre za gesto, ki je prvovrsten aksiom avantgardistične umetnosti, saj gre za umetnost, katere imanentna karakteristika je prav refleksija, s pomočjo katere pokaže na svoj lasten proces. Prav to pa v pričujočem filmu vseskozi počne Vertov, ki torej iz same fikcije ustvari fikcijo; s tem pa – z intervencijo dozdevka – izpostavi odklik od realnega. Na sledi tega je Vertovov sodobnik Pirandello, čigar bistvena teza je ta, da je reverzibilnost realnega in dozdevka edini umetniški dostop do realnega (Badiou 2005, 69). Ali če se navežemo na našo študijo primera, Vertov nam dostop do realnega omogoči s preizpraševanjem filmske in ideološke forme, saj je *Mož s kamero* tako ostra kritika družbenih razmer v pooktobrski Rusiji, kot tudi precizna študija filmske forme. Posledica tovrstnega Vertovovega angažmaja pa je, da se realno razkrije s svojo evidenco neposredno skozi masko oziroma dozdevka.

Eden osrednjih problemov minulega stoletja je po Badiouju razmerje med dozdevkom in strastjo do realnega. Gre namreč za problem, ki ne samo, da je pristen izraz Badioujeve koncepcije filozofije – ta torej funkcionira kot prostor za štiri generične resničnostne postopke, ljubezen, pesnitev, matem in politično invencijo (Šumič-Riha 2004) – temveč nam izpostavi tudi problemsko točko poskusa razumevanja t.i. revolucionarnega terorja oziroma fenomenologije revolucionarne politike. Tu se Badiou sklicuje na Hegla, ki je dani problem zaznal že zelo zgodaj: realno, razumljeno v svoji kontingentni absolutnosti ni namreč nikoli dovolj realno, ne da bi bilo osumljeno dozdevka ali če citiramo Badiouja: »Strast do realnega je nujno tudi sum (Badiou 2005, 73).

Sum v obnebu »strasti do realnega« se pojavi v odsotnosti vsakega formalnega kriterija, kar vodi v nezmožnost diference med realnim in dozdevkom, pri čemer pa je prav smrt naposled edino možno ime čiste svobode – zavaljo tega zdaj lahko razumemo, zakaj Badiou pravi, da je 20. stoletje stoletje destrukcije. In kam tu padeta gledališče in film? Odgovor je kratek, a jasen: v gledališču in filmu lahko smrt hlinimo.

K izpostavljeni problematiki lahko torej plodno, nenazadnje pa tudi emancipatorno, pristopimo prav z aktivno tematizacijo umetnosti oziroma avantgard kot sinonimom za »strast do realnega«. Slednje so sicer po nekaterih tezah pripomogle k estetizaciji življenjskega sveta oziroma »Lebenswelta«, s čimer pa so konec koncev pomagale sooblikovati kulturno logiko poznega kapitalizma ter ga s tem v zadnji instanci tudi afirmirale (Debeljak 1999).

Na tej točki se moramo torej vprašati, kje se skriva omenjena emancipatornost premisleka o umetnosti – v našem primeru je torišče tega vprašanja skoncentrirano v izbrani študiji primera. Badiou v svojem tekstu zelo jasno zapiše, da je v 20. stoletju vseeno moč najti dve poti: tisto, ki sprejme destrukcijo kot tako in se tako podvrže neskončnemu očiščevanju, ter tisto, ki poskuša »izmeriti« neizogibno negativnost, pri čemer gre za odtegnitve, iskanje minimalne razlike (Badiou 2005, 75). Badiou vseskozi išče, se pomika od maksime »*Destrukcija je bila moja Beatrice*« (Mallarme v ibid., 75) in se ustavi pri umetnosti. Zakaj? Zato ker pravi:

*Če hočemo misliti par destrukcija/odtegnitev, je prva vodilna nit umetnost. 20. stoletje se doživlja kot umetniška negativnost, in sicer v smislu, da je eden od njegovih motivov, ki so ga že v 19. stoletju anticipirale številne razprave (na primer Mallarmejev tekst *Crise de vers*) ali še bolj zgodaj, Heglova *Estetika*), motiv konca umetnosti, konca reprezentacije, slike in naposled umetniškega dela. V ozadju tega motiva konca gre seveda, še enkrat, za vprašanje, kakšno je razmerje umetnosti do realnega oziroma kaj je realno umetnosti (Badiou 2005, 76).*

Če se sedaj vrnemo na Vertovov izbrani film, opazimo, da na prvi ravni pričujoči film sicer res funkcionira v kontekstu »strasti do realnega«, kar smo med drugim pokazali

tudi s pomočjo konkretne analize uvodnih kadrov filma ter z navedbo posrednih primerov Vertovovega angažiranja v polju manifestne retorike. Poleg navedenega pa je v obeh navedbah izrazita tudi nagnjenost k avtentičnosti⁵⁷, ki se na ravni Vertovovega manifestnega izrekanja kaže kot linija, ki k realnemu pristopa na način destrukcije, dolžna pa ne ostane niti konkretnemu vizualnemu študijskemu primeru: »Ta film namenoma počne prav tisto, čemur se skuša večina drugih izogniti za vsako ceno: razgrajuje lastno iluzijo« (Vrdlovec v Šprah 1999, 38).

Po drugi strani pa pri Vertovovem *Možu s kamero* vendarle obstaja še druga pot k realnemu; to je »minimalna razlika« oziroma »odtegotvanje«, ki se zoperstavi maksimalni destrukciji. Aksiomatika minimalne razlike se v pričujočem filmu kaže v kontekstu filmskega reza, o katerem smo pisali v četrtem poglavju. Če ponovimo. Eno od temeljnih vprašanj 20. stoletja je odnos med mislijo in dogodkom, pri čemer Badiou tovrstno relacijo najde pri Brechtu. Brechtovo gledališče je namreč prostor izuma režije, ki v umetnost, v okviru posredovanja med mislijo, prostorom in občinstvom, preoblikuje misel predstave. Če Brecht to počne z nizom gest, Vertov misel formulira ter jo občinstvu posreduje s sosledjem filmskih rezov.

Navkljub temu, da Vertov tekom filma vseskozi preigrava motiv dekonstrukcije samega filmskega medija oziroma destrukcije, rečeno z Badioujevim besednjakom, to počne (...) z upanjem, da bo realnost »vzniknila« iz samega procesa: ne kot stvaritev iluzije na platnu, temveč kot osvobajajoči duh« (Vaughan v Šprah 1999, 38). Potemtakem pa torej ne gre za destrukcijo, temveč za »minimalno razliko«, ki pri vzpostavljanju osvobojenega pogleda, tako rekoč pretrese lastno bit in tako kot Malevič v likovnem delu *Beli kvadrat na beli podlagi*, vzpostavi »minimalno razliko«.

Omenjeno »omejeno negativnost« oziroma »minimalno razliko« Badiou torej najde prav pri Maleviču, čigar likovno delo *Beli kvadrat na beli podlagi* predstavlja višek očiščenja (Badiou 2005). A Vertov, podobno kot Malevič v pričujočem slovitom

⁵⁷ Zanimiva je na primer Jamesonova uporaba avtentičnosti – med drugim Sartrove in Heideggrove kategorije – saj z njeno pomočjo Jameson uspe pokazati na razliko med visokomodernističnim in postmodernističnim momentom v umetniških delih, pri čemer analizira Van Goghove in Warholove čevlje (Jameson 2001).

umetniškem artefaktu, realnega ne obravnava kot identitete, temveč kot razmik. Če Malevič to stori tako, da odstrani barvo in obliko ter obdrži le geometrično aluzijo, Vertov to gesto ustvari s pomočjo formalističnega eksperimentiranja, pri čemer sprva sicer zabriše mejo med realnim in iluzornim, gledano retrospektivno pa uspe med njima vzpostaviti prav omenjeni razmik, in sicer z avtoreferencialnostjo oziroma kot zapiše Vrdlovec:

S tem osvobajajočim aktom, ki so ga omogočili posebni »tehnični« postopki, lastni izključno filmski reprezentaciji, realnost, ki naj bi bila središčna tematika dokumentar(istič)nega pogleda, postane popolna last iluzije, v kateri se hkrati odraža slikovna narava posnete realnosti in značaj filmske reprezentacije kot videza, iluzije, vmes pa v figuri snemalca, hitečega za svojimi posnetki, utripa moment, ki predstavlja nemogoče srečanje filma z realnim. Realno niso tisti koščki realnosti, ki jih snemalec ujame v objektiv kamere, marveč je to samo jedro, okoli katerega se film organizira, je prav tisto, kar skuša film razkriti kot proces svojega nastajanja, »rojevanja« (Vrdlovec v Šprah 1999, 39).

Zadnja dva glagolnika iz zgornjega citata, »nastajanje« in »rojevanje«, izpričujeta nedestruktivno Vertovovo držo, hkrati pa nas napeljujeta na interpretacijo izbranega filma skozi Nancyjevo evidenco filma. Sledeč Nancyjevemu »odnašanju« (gre za enega od Nancyjevih konceptov, na katerega se odpira pogled, hkrati pa izpričuje tako gibljivost sveta, v katerem nič ne ostaja na mestu, kot tudi Nancyjevo redefinicijo filmskega pogleda, ki pa torej ni reprezentacija), nas argumentacija postavljenih tez v uvodu pripelje do Badiouja. Prav s pomočjo Nancyjeve eksistence razvidnosti pogleda – na sledi intertekstualnosti – lahko v Vertovovem filmu *Mož s kamero* koncizneje detektiramo tako Badioujevo »strast do realnega« kot tudi njegove alternativne predloge nedestruktivnega postopanja z realnim, ki nastopajo v obliki t.i. »odtegotvanja«. Razložimo. Nancyjeva evidenca, ki jo kot senca spremlja »slepa pega«⁵⁸, nam

⁵⁸ Slepa pega funkcionira kot odprtina za pogled, kot taka pa oko vseskozi vleče h gledanju in s tem evidenco dela za razvidno (Nancy 2009).

Badioujevo štartno točko premišljevanja o 20. stoletju v danem filmskem primeru vsekakor naredi za »razvidnejšo«.

»Strast do realnega« je v izbranem Vertovovem filmu namreč evidenca filma, ki se obrne proti realnemu. Njena eksistenca razvidnosti je »odtegotanje«, »minimalna razlika«, izražena v avtoreferencialnosti oziroma potujitvenem učinku, ki funkcionira kot razvidnost. »Razvidnost«, ki nam torej pogled odnaša k podobi misli in nam ga odpira v *podobo misli Badiou-Vertov*. Vendar pa se nam pričujoča podoba misli razpre šele na pravi razdalji, saj Nancy pravi, da evidenca ni nekaj, kar je na kakršen koli način »jasno kot beli dan« (Nancy 2009, 39). Prav zato smo lahko *podobo misli Badiou-Vertov* ugledali šele na primerni razdalji, ki dopusti udejanjanje razmerja in tako odpira kontinuiteto.

Brez Nancyjevega konceptualnega preboja, ki malodane zašepeta nove potencialne razvojne poti filmske prihodnosti za 21. stoletje, bi naša predpostavljena zveza med Badioujem in Vertovom ostala nemobilizirana, statična, nenavzoča: »Gledati navsezadnje ni nič drugega kot misliti realno, podvreči se preizkusu nekega smisla, ki ga ne obvladamo« (Nancy 2009, 22).

Nancyjev teoretski angažma zavoljo enigmatičnosti evidence, s katero pritiska na oči in tišči h gledanju, podpisuje nenehno gibanje, prehajanje in odnašanje. Nancy gibanje tako rekoč vgradi v film, vendar pa je to gibanje tudi gibanje življenja. In prav to gibanje nas osvobodi od destruktivnega rokovanja z realnim – tudi pri Vertovovem *Možu s kamero*. Namesto da bi bili zavezani dražestni histerični preži diagnosticiranja realnega oziroma dozdevka, nam Nancy s svojim filmskim tekstom, nedvomno enim od najpomembnejših v zadnjih letih na področju filmske teorije, razpre drugačen pogled na filmsko reprezentacijo. Ta namreč v maniri »minimalne razlike« oziroma »odtegotanja« prelomi z vse preveč stereotipnimi, izrazito pejorativnimi generalizacijami primerjave filma s Platonovo votlino, ki diskreditirajo filmske podobe. Ali kot zapiše Nancy: »Film deluje obratno: ne odraža zunanosti, temveč notranjost odpira v njo samo. Sama podoba na platnu je ideja« (Nancy 2009, 26).

Tovrstna Nancyjeva pozicija pa je za našo študijo primera, nenazadnje pa tudi za samo diplomsko nalogo, pomembna zaradi vsaj treh vidikov: prvi je ta, da Badioujevemu iskanju »minimalne razlike« oziroma »odtegotvanju« odtisne mobilizacijsko noto, s čimer se Badioujeva misel uspe uspešno umestiti v kontekst nekaterih novejših konceptov, kot so gibanje, prehajanje in kotaleča se stvar – vsi formulirani s strani Nancyja.

Drugi vidik se kaže na ravni izbranega vizualnega primera, saj se Nancyjev premislek izkaže za nadvse uporabno analitično orodje pri argumentaciji naše druge postavljene teze, da gre pri *Možu s kamero* tudi za »minimalno razliko«. Svežino Nancyjevega pristopa je torej moč razbrati tudi na ravni naše analize. S pomočjo Nancyjevih miselnih zastavkov lahko namreč pokažemo na »minimalno razliko« v izbranem analiziranem filmu, pri čemer pa moramo prav tako obrazložiti, zakaj smo se sploh odločili za povezavo Vertov-Nancy.

Razlog za našo namero se tako skriva v dejstvu, da oba, Vertov in Nancy, svoj angažma gradita v tesni prepletenosti z življenjem samim: Vertov namreč stremi k snemanju arene življena, torej življenja, kakršno se pač daje, Nancy pa svoj premislek formulira tako, da ga umesti v register življenja. Če torej življenje vseskozi drsi in je kot tako sinonim za nenehno gibanje, specifika filma ni nič drugega kot nizanje oziroma neomejeno drsenje predstavljanja vzdolž samega sebe (Nancy 2009). Film je po Nancyju torej vseskozi v gibanju in drsi:

(...) v brezpomenskost življenja, ki si podaja svoje podobe, ves čas je v gibanju. Ne vodi do nobenega razkritja; nič drugega ni kot to drsenje vzdolž samega sebe, s katerim samo sebe vodi od podobe do podobe. (...) Življenje, ki si snema svoj film. (...) Film označujejo najtežji, najbolj dvoumni znaki – mit, množica, oblast, denar, vulgarnost, cirkuške igre, razkazovanje in voajerizem. A vse to tako zelo odnaša neskončno nizanje. (...) Četudi (film) sam služi mitom, jih naposled odnese s seboj; vse epifanije smisla in negibnih navzočnosti potegne v evidenco gibanja (Nancy 2009, 43).

In tudi Vertovove podobe v *Možu s kamero* so nenehno v gibanju, vseskozi drsijo, se kotalijo k zaključnim sekvencam, ki se pred gledalci v kinodvorani, na način velikega vizualnega finala, še enkrat zgostijo v že prej videne mimobežne podobe univerzuma hektične moderne, prežete s subtilno tesnobnim občutkom evolucionističnega divjanja epohe, ki se z rekonfiguracijo kategorij časa in prostora (Bauman 2002) zlagoma razblini v hiperrealnost postmodernega obnebjaja, zabrisujoč mejo med realnim in nerealnim. *Mož s kamero* se tako zaključi z vizualnim epilogom, ki se izteče v *Kino-oko*, ozaljšanim z meta-narativnimi prijemi.

Pa se res? Film se z zadnjim prizorom res da zaključi, vsekakor pa se ne zaključi z destrukcijo. Očitno je, da Vertovu, tako kot Lynchu v prizoru Klub Silencio iz filma *Mulholland Drive* (*Mulholland Drive*, 2001, David Lynch), uspe misliti drugačen odnos do realnega. Vertovu to uspe tako, da pokaže, da je film tisti kraj, v katerem lahko vidimo razliko med destrukcijo in minimalno razliko oziroma med prostorom in kontekstom, v katerega je film vpet, ter mislijo, ki se v njem vzpostavlja. Če Lynch minimalno razliko ponazori s preigravanjem odnosa med Realnim in realnostjo, Vertov to stori s prijemi meta-narativnega filma in filmskim rezom, ki v kontekstu montažnega gibanja zadobi izrazito ontološke razsežnosti. Z vsakim novim rezom se Vertov namreč izmika destrukciji, s finalno podobo *Kino-očesa* pa da »piko na i« »minimalni razliki. Ali povedano z naslovom Kiarostamijevega filma: »In življenje teče dalje«.

Prav zadnja dva odstavka pa ponazarjata tretji vidik Nancyjevega miselnega preboja; zavoljo prehajanja, kina kot gibanja realnega (Nancy 2009), nas Vertovov vizualni eksperiment odnese naprej – vse do Badiouja, Lyncha, Nancya in še dlje, s čimer pa filmu pripiše prav poseben, nedvomno emancipatorni značaj za 21. stoletje.

Torej film kot primer nedestruktivnega pristopanja k realnemu: ne samo kot retrospektiven pogled na preteklo, temveč tudi kot razvidnost eksistence pogleda za 21. stoletje in kot tak potencialni akter družbeno-političnega angažmaja.

6 SKLEPNE MISLI ALI TEZEJI IN ARIADNE SODOBNEGA ČASA

Simbolna forma labirinta – v okcidentalnem prostoru je morda njena najbolj znana mitološka variacija prav tista o Tezeju in Ariadni – naj bi bila po nekaterih pričevanjih skupna vsem antičnim civilizacijam. Glede na to, da so simbolne forme po Cassirerju⁵⁹ skupni imenovalci za temeljne, transcendentalne strukture v različnih sistemih, jezikih, mitologijah, religijah, filozofijah in pa tudi v znanostih (Uršič 2009), se mit o labirintu prav gotovo razteza prek prostora in časa. Podoba človeka, ki se zavoljo nenehne rasti labirinta okoli svojega središča izgublja v njegovih neskončnih, zavutih stezah, bi prav lahko bila analogija Badioujeve *figure človeka na preži v 20. stoletju*, ki išče dokončno rešitev iz spon preteklosti, zato da bi zaživel absolutno svobodo, se naužil novega začetka. A kaj ko je pot iz labirinta težko prehodna, nevarna in kaotična, saj človek zavoljo labirintove strukture nikoli ne uspe videti celote – zadovoljiti se mora le z njenimi polovičarskimi okruški.

Tako se je človek 20. stoletja vseskozi vrtel v neskončnih koncentričnih hodnikih labirinta, nenehno išoč absolutni začetek, ne meneč se za ceno, ki jo je zanj moral plačati – a vedno z visoko izstavljenim računom.

Pomembna strukturna karakteristika mita o labirintu pa je tudi ta, da se včasih v brezizhodnem prostorju labirinta pojavi nenadna rešitev: pravljичno bitje ali oseba, ki s čudežnim ključem razbije labirintovo enigmo in tako najde pot iz njega; Tezeju na primer pomaga Ariadnino vreteno, ovito z nitjo, Dannyju iz Kubrickovega *Izžarevanja* (The Shinning, 1980, Stanley Kubrick) pa njegove snežne sledi, s katerimi premeteno – uporaba razuma je vedno prisotna pri razbitju labirintove enigme – zavede Jacka Torrenca, ki v tem primeru zaseda simbol Minotavra, in tako najde pot iz zasneženega labirinta.

⁵⁹ Ernst Cassirer je nemški filozof, pripadnik novokantovske šole v Marburgu. Njegovo temeljno delo je *Filozofija simbolnih form* (1966), v katerih je poskušal podati celovit prikaz simbolne reprezentacije na različnih področjih kulture. Simbolne forme je Cassirer formuliral v intenzivnem dialogu s Kantom in Jungom, pri čemer jih Cassirer oblikuje v kritičnem dialogu do Kantovega dualizma in Jungovega poudarka na nezavednem (Uršič 2009).

Soočeni z dvema zgodbama iz dveh popolnoma različnih zgodovinskih epoh ugotovimo, da se določene strukture v svojih različicah kot nit vlečejo skozi čas in prostor: vedno se bo nekje za vogalom skrival Minotaver – ne glede na enigmatičnost sfinge moderne oziroma postmoderne epohe – in vedno se bodo našli Tezeji in Aridane, ki ga bodo ugnali – sodeč po Badiouju in njegovi »minimalni razliki« oziroma »odtegotvanju« pa lahko to storijo na nedestruktiven način.

S pomočjo medsebojnega oplajanja filozofije in filmskih podob, na katere se prilepijo naše oči, občutki in misli pa se zganejo in zaplešejo divji ples asociacij in reminiscenc (Barthes 1987), smo v pričujočem diplomskem delu izhod iz labirinta destrukcije izrisali s pomočjo *podobe misli Badiou-Vertov*. Preko dveh osrednjih tez, ki smo ju peljali skozi različna teoretska cestišča in ju tudi izpeljali do končne *podobe misli Badiou-Vertov*, smo uspeli pokazati, da slednja lahko nastopa kot alternativa dražestni pasti dialektike dozdevka in realnega, da je torej primer nedestruktivnega pristopanja k realnemu.

Podoba misli Badiou-Vertov tako konstituirata dve bistveni potezi, ali še bolje, izpeljani tezi, ki pa jim spričo njune argumentacije tekom besedila pritrjujemo. V univerzumu Badioujeve »strasti do realnega« se *podoba misli Badiou-Vertov* tako giblje zaradi naslednjih momentov: režiserjeve umeščenosti v čas in prostor, saj gre za avtorja, čigar credo podpisuje avantgardistična drža, njeno fenomenologijo pa je moč razbrati tako v Vertovovih manifestnih zapisih (glej peto poglavje) kot tudi v analiziranem filmu (glej peto poglavje).

Poleg »strasti do realnega« izrisano *podobo misli Badiou-Vertov* konstituira še druga poteza oziroma izpeljana teza, to pa je Badioujeva »minimalna razlika« oziroma »odtegotvanje« (glej peto poglavje). Slednjo, nedvomno tudi najbolj emancipatorno točko pričujoče diplomske naloge, smo vnovič izpeljali z vzajemnim branjem filozofskega in filmskega teksta, torej Badioujevega *20. stoletja* (2005) in ogleda Vertovovega filma *Mož s kamero*. »Minimalno razliko« oziroma »odtegotvanje« pa v *Možu s kamero* nismo našli le s pomočjo Badiouja – slednji nas je do nje napeljal – temveč tudi z branjem Nancyja in njegove evidence filma, s katero smo v analiziranem filmu našli »minimalno razliko« oziroma »odtegotvanje«. Prav iskanje »minimalne

razlike« med realnim in dozdevkom pa je Ariadnino vreteno iz zavitega labirinta destrukcije saj, kot je zapisala Jelica Šumič-Riha, je to »(...) praksa, ki jo je sicer privilegirala umetnost, vendar bi jo bilo mogoče aplicirati tudi zunaj umetnosti, recimo v politiki« (Šumič-Riha 2007).

EPILOG

Peter Greenaway v intervjuju z Auroro Fonda za Emzin, revijo za kulturo, leta 1994 pripoveduje:

Nima smisla uporabljati tehnologije zaradi tehnologije same. To je lahko samo orodje za različne načine pogleda na stvari. Vedno se zavedam dejstva, in mogoče se boste strinjali z mano, da je ideja, kako si filmski ustvarjalec zamisli novo estetiko kar tako z jasnega, napačna. (...) Velike nove estetske teorije, podobno kot Eisensteinova teorija o montaži, so nastale iz velikih praktičnih tehnoloških preučevanj. Vsa revolucija, ki jo povezujemo z Goddardom, lahкими kamerami in uporabo 16mm filma, je spremenila naš način razumevanja filma. Vse te nove tehnologije, ne samo high-definition, temveč tudi koncepti virtualne resničnosti (...), vse spremembe od analognega do digitalnega zapisa informacij (...) bodo spremenile način, kako sedaj gledamo na podobe, način, kako bomo ocenjevali podobe. (...) To ni samo vprašanje ustvarjanja, kot je delal Gutenberg, novega načina tiskanja, ampak nenadoma eksplozija nove intenzivne vizualne pismenosti (Greenway v Fonda 1994, 8.)

Odvrtela se je zaključna špica. Črnina kinodvorane in v erotizem odeta kolektivna filmska hipnoza sta se umaknili prižganim lučem in šepetu izmenjujočih se izgovorjenih pogledov.

So projecirane mimobežeče podobe res samo mimobežeče? Rez.

7 LITERATURA

- Badiou, Alain. 2004a. *Mali priročnik o estetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- 2004b. *Manifest za filozofijo*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU.
- 2005. *20. stoletje*. Ljubljana: Analecta.
- 2006. *Pogoji*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Barthes, Roland. 1987. Ko grem iz kina. V *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 6–11. Ljubljana: DZS.
- 1995. Smrt avtorja. V *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, 19–23. Ljubljana: Krtina.
- 2004. *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba *cf.
- Baumbach, Nico. 2006. Nekaj misli o uporabi Badioujeve filozofije v sodobni filmski teoriji. *Ekran* 43 (6–7): 49–51.
- Bazin, André. 2008. Razvoj kinematografske govorice. *Kino!* 1 (IV): 211–221.
- Berger, Matjaž. 2003. *Brecht med vedenjem in soglasjem*. Seminarska naloga. Ljubljana: ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Beller, Jonathan. 2006. *The cinematic mode of production. Attention Economy and the Society of Spectacle*. Lebanon: University Press of England.
- Benjamin, Walter. 2003. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Best, Steven in Kellner Douglas. 1991. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: Macmillan.
- Berk, Ksenija. 2007. *Kdo se boji estetike?* Dostopno prek: <http://www.reartikulacija.org/RE2/SLO/zgodovina2.htmlb> (4. julij 2009).
- Bonitzer, Pascal. 1987. Zrno realnega. V *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 163–194. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Burchill, Louise. 2000. Translator's Preface: Portraiture in Philosophy, or Shifting Perspective. V *Deleuze: The Clamor of Being*. VI–XXIII. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.
- Critchley, Simon. 2007. *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York: Verso.

- Cvar, Nina. 2006. *Forma in sloga sta vsebina in vsebina je forma in slog: Vzajemno občudovanje (Mutual Appreciation): retro vizija Andrewa Bujalskega*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/mala-sola-pogleda/2006/vzajemno-obcudovanje/nina-cvar> (12. marec 2009).
- 2008. »Pogled s strani«: Interpretacija Vertovih filmskih podob iz Moža s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje. *Agregat VI* (13–14): 95–101.
- 2009. *Jean-Luc Nancy: Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=19676> (23. junij 2009).
- Daniel, Marko. 2002. *The man with the movie camera. Speed of vision, speed of truth?* Dostopno prek: http://www.25hrs.org/i_home.htm (26. junij 2009).
- Debeljak, Aleš. 1989. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec in Salzburg: Wieser.
- 1999. *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Debord, Guy. 1999. *Družba spektakla, komentarji k družbi spektakla, Panegrik*. Ljubljana: Študentska založba.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- 2005. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 2000. *Micelij: esej*. Koper: Hyperion.
- Frampton, Daniel. 2006. *Filmosophy: A manifesto for a radical new way of understanding cinema*. London: Wallflower Press.
- Friedberg, Ann. 1990. A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification. V *Psychoanalysis and Cinema*, ur. E. Ann Kaplan, 36-45. New York: Routledge.
- Fonda, Aurora. 1994. Potapljanje z Greenawayem. Intervju. *Emzin IV* (26–27): 5–10.
- Halward Peter in Bosteels Bruno. 2006. *Onstran formalizacije. Intervju z Alainom Badioujem*. Problemi XLIV (7–8/2006): 111–144.
- Hartley, George. 2003. *The Abyss of representation: marxism and the postmodern sublime*. Durham in London: Duke University Press.
- Homer, Sean. 2005. *Jacques Lacan*. New York: Routledge.
- Hribar, Tine. 2000. *Filozofija religije: Poglavja o onto-teo-logiji*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Hribar Sorčan, Valentina. 2004. Spremna beseda. V *Mali priročnik o inestetiki, Alain Badiou*, 203–221. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Analecta.

- Janović, Nikola. 2007. *Popularna kultura kot primer univerzalizacije blagovnega fetišizma*. Magistrsko delo. Ljubljana: FDV.
- Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: UMco.
- Kaplan, Ann E., ur. 1990. *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge.
- Klemenčič, Samo. 2001. *Mitologija in film*. Diplomaska naloga. Dostopno prek: http://www.ethnos.skuc.org/Vsebina/Vsebina_frames.htm (6. marec 2009).
- Komelj, Miklavž. 2007. Metoda Entuziazma. *Kino!* (I): 244–279.
- Krečič, Jela. 2009. *Današnja ideologija je dezorientacija*. Dostopno prek: <http://www.delo.si/clanek/77923> (21. marec 2009).
- Kretzschmar, Laurent. 2002: *Is Cinema Reinventing Itself?* Dostopno prek: <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n15kretzschmar> (15. junij 2009).
- Kurz, Robert. 2000. *Svet kot volja in dizajn: postmoderna levica in estetizacija krize*. Ljubljana: Krtina.
- Kvarkadabra.net. 2008. *Jacques Lacan: Spisi*. Dostopno prek: <http://www.kvarkadabra.net/article.php/Jacques-Lacan-Spisi> (23 maj 2009).
- Lacan, Jacques. 2007. Sintom. *Problemi* 45 (4–5): 139–162.
- Lovrenov, Maja. 2008. Nekaj pomislekov ob branju Filmozofije Daniela Framptona. *Kino!* (V/VI): 30–35.
- Majcen, Matic. 2008. *Filmozofija, ta sci-fi filmska teorija*. Dostopno prek: <http://www.ekran.si/old/februar-marec-09/intervju/filmozofija-ta-sci-fi-filmska-teorija> (12. marec 2009).
- 2009. *Vincent Morisset*. Dostopno prek: http://fimupodobaglasba.blogspot.com/2009_03_01_archive.html (11. marec 2009).
- Michelson, Annette, ur. (1984): *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of Berkley, Los Angeles, London: California Press.
- Mikuž, Jure. 2001. Varuhinja modernizma V *O fotografiji/Susan Sontag*. Ljubljana: Študentska založba.
- MMC, RTV SLO (2009): *Peter Greenaway*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/citat/peter-greenaway/204240> (1. junij 2009).
- Mohorič, Mojca. 2008. *Pomen patosa v Nietzschejevi filozofiji*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- Nancy, Jean-Luc. 2009. *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.

- Pelko, Stojan. 2004: *Analysir deleuzement, spremna beseda V Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- (2006): *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba.
- Philologos. 2007. *Alain Badiou, 20.stoletje. Kaj je stoletje? Dr. Jelica Šumič-Riha in Dr. Stojan Pelko*. Dostopno prek: http://www.kud-logos.si/philologos2006_8.asp (12. februar 2009).
- Ranciere, Jacques. (2006): *Film Fables*. Oxford, New York: Berg.
- Radojević, Lidija. 2007. »Der Brecht hat immer recht«. *Dialogi* 43 (11–12): 20–23.
- Reale, Giovanni. 2002. *Zgodovina antične filozofije: I. Zvezek: Od izvirov do Sokrata*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Shaw, Daniel. 2008. *Film and philosophy: taking movies seriously*. London, New York: Wallflower.
- Sinko, Darko. 2006. *Realno in dokumentarni film: Ideje Griersona in Vertova v zgodovini dokumentarnega filma*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- Simoniti, Jurij. 2008. Framptonova afektivno-deskriptivna antiteorija filma. *Kino!* (V//VI): 36–53.
- Srunk, Vlado. 1994. *Leksikon Cankarjeve založbe: Filozofija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Stanković, Peter. 2002. Uvod v kulturne študije. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.
- Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Šprah, Andrej. 2009. Jean-Luc Nancy/Abbas Kiarostami: soočenje v prehajanju. V *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana: Društvo za oživljanje filmske kulture! in Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
- Štefančič, Marcel, (jr.). 2007. *Stojan Pelko: Podoba misli*. Dostopno prek: http://www.mladina.si/tehdnik/200714/clanek/kul-knjige-marcel_stefancic_jr/ (10. januar 2009).
- Štrajn, Darko. 2008. Bit duha je neki filmski kolut. *Kino!* (V//VI): 11–22.
- Šumič-Riha, Jelica. 2004. Filozofija in njen čas. V *Ali je mogoče misliti politko? Manifest za filozofijo*. 131–152. Ljubljana: Založba ZRC.
- 2007. *Stoletje in njegova umetnost*. Dostopno prek:

<http://www.antonpodbevsekteater.si/si/kolokviji/20stoletje/?v=jelicariha> (6. julij 2009).

Tode, Thomas in Wurm Barbara. 2006. *Dziga Vertov: die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Wien: Synema Publikationen.

Turner, Graeme. 2004. Filmski jezik. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 339–355. Ljubljana: Študentska založba.

Uršič, Marko. 2009. *Teorija simbolnih form*. Dostopno prek: http://www2.arnes.si/~mursic3/TSF_studijsko_gradivo.htm#1 (4. julij 2009).

Wajcman, Gérard. 2007. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta.

Vertov, Dziga. 1929. *Chelovek s kino-apparatom*. Kiev: VUFKU.

--- 2007. Kinoki: prevrat. *Kino! (II/III)*: 255–262.

Villain, Dominique. 2000. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Vattimo, Gianni. 2004. *Filozofska karta 20. stoletja*. Ljubljana: Založba Sophia.

Wikipedia (2009a). *Jean-Luc Godard*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard (22. marec 2009).

--- (2009b). *André Bazin*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Andre_Bazin (3. april 2009).

--- (2009c). *Siegfried Kracauer*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Kracauer (4. april 2009).

--- (2009d). *Osip Mandelstam*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Osip_Mandelstam (10. april 2009).

--- (2009e). *Kazimir Malevich*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Malevich> (10. april 2009).

--- (2009f). *Dziga Vertov*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov (3. junij 2009).

--- (2009g). *Vladimir Vladimirovič Majakovski*. Dostopno prek: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Majakovski> (15. junij 2009).

Wright, Elizabeth in Wright Edmond, ur. 1999. *The Žižek Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Vrdlovec, Zdenko. 1987. *Lepota prevare*. Ljubljana: Analecta.

--- 2001. Predgovor: Cinefilska etika. V *Filmski spisi*, ur. Zdenko Vrdlovec, 7–12. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

- Zajc, Melita. 2005. *Digitalne podobe: vidnost, vednost in digitalni mediji*. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Založba Sophia. 2009. *Ime česa je Sarkozy?* Dostopno prek: <http://www.zalozba-sophia.si/knjiga.php?knjiga=265> (12. maj 2009).
- Zei, Vida. 2004. Uvod v Filmski jezik. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 338. Ljubljana: Študentska založba.
- Žižek, Slavoj. 1985. Patološki narcis kot družbeno-nujna forma subjektivnosti. *Družboslovne razprave* 2 (2): 105–141.
- 2004. *Paralaksa: Za politični suspenz etičnega*. Ljubljana: Analecta.