

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Rok Govednik

Neizrekljivi pogled: Od fotografske do filmske podobe

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Rok Govednik

Mentor:izr. prof. dr. Peter Stankovič

Neizrekljivi pogled: Od fotografske do filmske podobe

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Neizrekljivi pogled: Od fotografske do filmske podobe

Preko razumevanja fotografske podobe bomo izpeljali filmsko podobo, ki v nas zaključí neizrekljivo močno in prodorno. Ko bomo iskali podobe s fotografije in filma, bomo šli mimo besed, kakor je treba preiti tudi sama medija, ki podobe le zadržujeta. Neizrekljivi pogled je trenutek, ko se v nas prebudi notranja podoba, zaradi katere registriramo zunanjo, ki s svojo naravo želi vdreti v nas. Zanimajo nas torej podobe, ki v nas ostanejo dlje, ne kot virus (oglasí), temveč kot kompletirani del, ki je našel svoje mesto.

Pogled sestavljajo okvirji, ki pa so preseženi, saj si ne utvarjamo, da zremo le kamor usmerijo prst. Potrebno je pogledati izza kadra, kjer se skrivajo resnične dimenzije preseženega formata. Prava občutja stojijo za podobo, to je vodilo do aktivacije človeka kot »kraja podob«.

Šli bomo preko teorije Hansa Beltinga o notranjih podobah, Rolanda Barthesa o fotografski podobi, neizrekljivem in njegovih tērminov, ki se jih bomo oprijeli, do Pascala Bontizerja, ki je ponudil temeljno razumevanje pogleda, smislov izza kadra in Slavoj Žižka ter njegovega nadaljevanja in razčlenjevanja pogleda kot nesimbolizabilnega izmečka. Zaključili bomo s premislekom o vidcih, ki vidijo dlje in z Vilémom Flusserjem preizprašali video do njegove podobe.

Ključne besede: neizrekljivo, pogled, fotografska podoba, filmska podoba, videc.

Unspoken view: From photographic to film image

Trough understanding the photographic image we will create the movie image which in turn concludes with unspoken and penetrating force. When searching for images from photography and film, we will pass by words in the same manner as we should pass both media, which only combine images. The unspoken view is the moment when the internal image inside of us has been aroused, allowing us to register the external image that wants to invade us due to its inherent nature. Therefore, we are interested in lingering images which unlike commercial advertisements (viruses of a kind) stay as complementary part which found its place.

The view consists of frames which have been exceeded for it is not conceived that we are looking only in the direction where the finger is pointed. It is necessary to look behind the scene to discover the real dimensions of exceeded format. Behind the image are true feelings. That is the guide line that leads to activation of a human being as a »locus of images«.

We will go trough the internal images theory of Hans Belting, theory of photographic image of Roland Barthes, to Pascal Bontizer, who offered essential understanding of the view, and notions from behind the scene to Slavoj Žižek and his understanding of the view as unsymbolizable refuse. We will conclude with reflection about observers, in the field who can see further, and we inspect video image with the help of Vilém Flusser.

Key words: unspoken, view, photographic image, film image, observer.

Kazalo

1 UVOD	5
1.1 PODOBA	9
1.2 POGLED	10
2 NEIZREKLJIVO	12
2.1 FOTOGRAFSKA PODOBA	12
2.1.1 Uveljavljanje fotografske podobe	13
2.1.2 Roland Barthes in fotografska podoba	16
2.1.3 Prehod do filma	19
2.2 FILMSKA PODOBA	21
2.2.1 Pascal Bonitzer: vtis realnosti in parcialno videnje	22
2.2.2 Družina vidcev	25
2.2.3 Po(-o)gled filmskih podob	28
2.2.4 Andrejev <i>ujeti čas</i>	30
2.2.5 <i>Povečava z Dvoriščnega okna</i>	34
2.2.6 Fantazmatsko realno preko označevalca	36
2.2.7 Učitelj pogleda in sivina	39
2.3 Video podobe?	44
2.4 Sklep	46
3 ZAKLJUČEK	50
4 LITERATURA	55

1 UVOD

Od kar so podobe množičnih medijev ekspandirale v družbi, si ne moremo predstavljati komunikacije, pa naj gre za prenos digitalne informacije ali medosebni odnos, brez njene vizualne osnove. Še več, vizualna komponenta je povsem prevladala nad pisnim in verbalnim ter za svoj prenos izbrala povsem nove sporočilne površine.

Če je v novem veku¹ veljalo, da je slika spremljala pisno besedilo in ga kvečjemu krasila (inicialke, ilustracije), se je sedaj odnos obrnil: nekaj besed (slogan) spremlja eksplozivna vrednost vizualnih podob. »Če torej danes spet posegamo po slikah, in je, kakor v srednjem veku, vloga pisave spet razlaga slik, če se torej vloge površin in črt zopet menjajo, moramo govoriti o revoluciji kod².« (Flusser 2000, 184)

Seveda slikarije v Altamiri in Lascauxu pričajo, da je človekova prvobitnost iskanje lastnega izraza Sveta v podobah³. Od takrat se izraznost Sveta ni tako spreminjala, kakor so se spremenile površine, na katere se je ta izlila. V novem veku se je v tej spremembi dogodil preobrat, kar je sliko povrnilo v inferiorni položaj z besedo – začetek množične produkcije. Nekoč ročno pisana besedila so se začela tiskati, kar je besede vzpodbudilo k širjenju (informiranje, opismenjevanje). Slika je zaradi tehnične specifikke potrebovala bistveno več časa za izdelavo, zato je bila v primerjavi s tekstom na površinah manj prisotna; ponovno je prišla v ospredje z litografijo konec 18. stoletja, ko je les (lesorez) in baker (bakrorez, jedkanica) zamenjal kamen kot trden in vzdržljiv material za velike naklade tako besedila kot ilustracij. Čez dobri dve desetletji pa je litografske slike zamenjala fotografija⁴. »Ker oko prej dojame kot roka nariše, se je proces likovne produkcije tako povečal, da je držal korak z govorom.« (Benjamin 1998, 149)

¹ Novi vek je časovno obdobje, ki se začne leta 1492 z odkritjem Amerike ter se konča s koncem prve svetovne vojne leta 1918. (Wikipedia.org 2010č)

² »Koda je sistem simbolov. Njen namen je omogočanje komunikacije med ljudmi. Ker so simboli pojavi, ki nadomeščajo ('pomenijo') druge pojave, je komunikacija nadomestek: nadomešča doživljanje tistega, kar je 'mišljeno'.« (Flusser 2000, 10)

³ Podoba je mišljena več kot produkt zaznave. »Nastane kot rezultat osebne in kolektivne simbolizacije.« (Belting 2004, 13) Več v tem podpoglavju *Podoba*.

⁴ Joseph Nicephore Niepce je fotografijo iznašel leta 1826, javno priznan kot izumitelj fotografije pa je William Henry Fox Talbot devet let kasneje – torej leta 1835.

Spominjamo se torej, ko se je umetnino prvič tehnično reproduciralo; ob tem je Walterju Benjaminu in (posledično zato) še marsikomu, pomembna iznajdba fotografije, ki je povsem spremenila dotedanjo vizualno kulturo. S fotografijo se je ustvaril svet potvarjanja trenutka, enkratnega, nemogoče-večkrat-doživetega. Za trenutek si ob tem sposodimo Heraklita, saj se s fotografijo ruši Heraklitova ireverzibilnost *arhé*. S fotografijo lahko nek objekt vidim (vsaj) dvakrat v istem trenutku, kajti enkratni pogled nanj imam z njeno pomočjo zamrznjen. Heraklit je dvom v materialno nespremenljivost logično argumentiral tako: »Ni mogoče dvakrat stopiti v isto reko niti se dvakrat dotakniti minljive bitnosti v istem stanju, temveč se ta v ostrini in hitrosti spremembe razprši in zopet zbira, prihaja in odhaja.« (Dolenc 2008) Če se osredotočimo na drugo priredje povedi – »niti se dvakrat dotakniti minljive bitnosti v istem stanju« – in zamenjamo 'dotik' s 'pogledom' (ter se s tem premaknem v drugo človekovo zaznavno funkcijo), dobimo: »niti dvakrat pogledati minljive bitnosti v istem stanju«. Seveda je z množičnimi mediji takšna ideja spregledana. Kakor Roland Barthes govori o »plitki smrti« za fotografsko ovekovečenje, tako podobno misli tudi André Bazin s »kompleksom mumije«, ki ga ima fotografija s koncem realnosti.

S tehnično reprodukcijo umetnine se je koncipiral razkroj realnosti, ki so ga množični mediji potencirali. Potreben je nov način percipiranja umetnosti, pri kateri z reprodukcijo vedno nekaj odpade – »tukaj« in »zdaj«, kakor pravi Benjamin –, a hkrati ima nekaj večnega – realno, ki »vztraja še davno po tem, ko je realnost že padla.« (Pelko 2006, 154) Christian Metz je v snovanju semiotike filma v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja za razumevanje filma kot fikcije vzpostavil odnos gledalca kot osebe, ki se hkrati ne sme imeti za osebo, in ravno ta ambivalenca gledalca omogoči fikciji, da se v njem uveljavi (kot simbol). »Da razumem film (kar tako), moram tudi fotografirani predmet zaznati kot odsoten, njegovo fotografijo kot navzočo, navzočnost te odsotnosti pa kot označevalno.« (Metz 1987, 269) S semiotiko (ne samo filma) je postala realna podoba (kot simbol) in ne nek obstoječi predmet. Podoba v dobi komunikacijske posrednosti⁵ postane označevalec imaginaren. Slavoj Žižek gre ob tem dalje, saj navedeno Metzovo argumentacijo vidi kot preseženo, ne zaradi boljše argumentacije označevalne strukture, temveč, ker je prišlo do

⁵ Z razvojem medijev se krajša medosebni stik in povečujejo digitalni odnos.

ospredja »nesimbolizabilnih izmečkov: preostankov realnega, ki uhajajo označevalni strukturi, v filmu sta to dva: glas in pogled.« (1988, 25) Zatorej moramo ob fotografiji in filmu še dlje od semiotične analize.

Kakor sem že prej omenil, je potrebno za nove medije večsenzorično razpoznavanje podob; fotografija in film sta se od začetnih poizkusov statične postavitve in rigidne strukturalizacije preformirala tudi v funkcijo transferiranja imaginarnega in iluzornega. S tem sta prestopila prag dorečenega in zamajala domnevno omejeno strukturo. »Film je bil ob fotografiji prvi medij, ki je podvomil v tradicionalno perceptivne navade pri doživljanju neke nove estetske strukture,« (Jovanović 2008, 61) in s tem vizualno mišljenje nadgradil⁶. Filmsko mišljenje je tako sinteza vizualnega in avditivnega mišljenja, a »človeštvo je še zmeraj zasluženo s perceptivnimi navadami klasične estetike in s tradicionalnim razcepom med čuti in mislimi.« (prav tam, 60) Filmsko mišljenje je zame še več od tega razumevanja avdio-vizualnosti podobe, potrebno je namreč tudi razumevanjem mehaničnih principov teles v prostoru, torej razumevanje gibanj za film in v njem (gibanje kamere, mizanscena).

Ker smo s podobami prežeti na vsakem koraku in za to celo ne rabimo nikamor iti (TV, notranje podobe), je ključno vprašanje: kako selekcionirati podobe, kako in katere izbrati za bistvene? Tukaj je ključno odgovarjanje na 'kako': kako prepoznam pomembne podobe, kako se počutim, kako gledam, kako doživljam – vse to vodi do načinovnega prepoznavanja, gledanja, doživljanja in počutja, za kar se mora predpostavljati že neka želja, okus. Ta sta seveda pretirana, saj se mnogokrat ne zavedamo, zakaj kdaj kaj naredimo. Na tej ravni Jacques Lacan izjemno vpelje 'objekt mali a', ki je ravno neka neizrečena želja, nekaj, kar ni možno videti. Ta objekt a je vedno za podobami, je enak manku, ki ga podoba daje ali ne ponuja, je Realno.

Nenehno se dotikamo ključnega vprašanja kdaj (in katera) podoba nas doseže, katera nam kaj pomeni in kaj vsebuje, da jo odstopimo iz množice? In ker nas ne zanimajo kar vse podobe, temveč specifične filmske, se moramo pred tem ustaviti zgolj še pri fotografski. Zanimale nas bodo predvsem filmske

⁶ Rudolf Arnheim je v svojem delu *Visual Thinking* (1969) razvil tezo o vizualnem ali perceptivnem mišljenju umetnosti kot spoznavni proces na podlagi opažanja.

podobe, ki nas privedejo do učinka, o katerem ni dvoma, a »vendar ni določljiv, ne najde svojega znaka, svojega imena; je oster, a pristaja v nekakšnem medlem pasu mene samega; je predirljiv in pridušen, molče trobenta.« (Barthes 1992, 48) Ker je to iskanje neizrekljivega, Barthes uvodi zgornjo trditev s: »Kar lahko imenujem, me ne more zares zbosti.« (prav tam) Iščemo torej neizrekljivost v podobi, točneje, neizrekljivo podobo, ki se je ne da opisati, ji najti vzroke, še zdaleč pa ne opisati učinkov. Če sedaj sklenemo misel, se vprašajmo ponovno – kdaj filmska podoba doseže nivo neizrekljivosti?

Naredimo krajši vpogled naloge: lahko povemo, da bomo sistematično prehajali od ključnih pojmov podobe in pogleda do fotografije kot medija in tudi samega filmskega formata. Seveda ob tem nista temeljna medija kot taka, sta le ovitka za vredno vsebino, ki jo obdajata. Fotografska in filmska podoba sta cilja opazovanja. Do filmske pridemo, ko preidemo fotografsko, ob tem pa premislimo še stanje postanka, ko fotografija želi biti film. Ob koncu se bomo vprašali, kako je s podobami v video mediju.

Ključni avtorji bodo zagotovo Roland Barthes pri razumevanju neizrekljivih fotografskih podob, Pascal Bonitzer kot avtor dobro razdelanega pogleda v filmske podobe in Hans Belting, ki bo ključen pri razumevanju podob kot takih. Vilém Flusser pa bo veliko vplival na razumevanje videa, novodobnih medijskih površin in barv v podobah. Vse bomo pospremili z vidiki Walterja Benjamina, Andréa Bazina, Slavoj Žižka, Christiana Metza, Susan Sontag, Stojana Pelka in tudi Gillesa Deleuza. S primerjavami teoretskih izhodišč bomo skušali razviti in najti zaključek neizrekljivega, a doseči tudi nove teoretske izpeljave, nova razmerja v polju filmske teorije, ki bi vzpostavila ključen odnos, ki nas bo zanimal: med pogledom in podobo. Ob tem bomo izpostavili nekaj režiserjev, ki s svojimi opusi učijo pogledovanja podob, in ki meni kot piscu nenazadnje v tem trenutku nekaj pomenijo: Wim Wenders, Andrej Tarkovski, Andrej Zvjagintsev, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock in David Lynch. Od nekaterih bomo predočili le kakšen film, druge bomo obravnavali bolj celostno.

Ob začetku naloge najprej razčlenimo podobo na splošno, ki ji bomo nato sledili v mediju fotografije in filma. Ker si podobe ogledujemo, je nujno razčleniti tudi pogled kot operacijo analize.

1.1 PODOBA

Da bi lažje razumeli fotografsko in filmsko podobo, se najprej lotimo podobe. »V zadnjih letih je modno govoriti o podobah,« začne Hans Belting svoje delo *Antropologija podobe*, kjer želi poudariti, da podoba ni zgolj zaznava nekih dejstev iz realnosti, saj bi tako težko govorili o njej znotraj antropologije⁷, temveč je v njej zaobjet dvojni smisel – notranje in zunanje podobe. Podoba »nastane kot rezultat osebne in kolektivne simbolizacije.« (2004, 13) Belting z interdisciplinarnim razumevanjem podobe širi njeno razumevanje kot 'slike' dejstva in jo stalno umešča v prostor, čas. Ker so ti različni, so različne tudi podobe, ki so na človeka vezane, ta pa je s svojo telesno dispozicijo redno nekam umeščen. Da se človek lahko v svetu najde in diferencira (nenazadnje tudi, da se lahko telesno preseže), nosi v sebi nešteto podob, ki ga zaznamujejo. Belting zato govori o človeku kot »kraju podob«, »ki zasedajo njegovo telo: prepuščen je podobam, ki jih je ustvaril sam in jih poskuša vedno znova obvladati. Podobe, ki jih je ustvaril, izpričujejo, da je sprememba edina kontinuiteta, s katero razpolaga.« (prav tam, 13–14)

To razumevanje notranje podobe je ključno za kasnejšo argumentacijo neizrekljivega momenta kot presežka v fotografiji in filmu. Tako fotografske kot filmske podobe so sebi specifične in potrebujejo ločeno razčlemba, a oboje so del kolektivnih podob, torej skupinske zaznave, skupinske analize, zato je sensorika podrejena aktualnemu času. »V vsaki zaznavi, vezani na čas, se podobe spreminjajo kvalitativno, tudi če so njihove teme nadčasne.« (prav tam, 27) A kljub temu vsakdo v sebi podobe cenzurira, uvršča. Tako se videne podobe spremenijo v spominske, a se rabijo za to preobraziti – podobe je potrebno najprej ločiti, iztrgati od teles izvora in jih nato povezati z našim telesom (kot krajem podob). »Vzpostavi se menjava med njihovim nosilcem in našim telesom, ki je po svoje zopet naraven medij.« (prav tam)

⁷ Ta se ukvarja s človekom in njegovim razvojem telesnih ter duševnih značilnosti.

Preden se posvetimo najprej fotografski podobi in nato filmski, je potrebno umestiti še en pojem, to je pogled.

1.2 POGLED

Za medija kot sta fotografija in film⁸ je ključen odnos vidca do vidnega. Že prej sem omenil intervencijo Slavoja Žižka o uhajanju dveh elementov iz označevalne strukture, to sta nesimbolizabilna glas in pogled; ob tem mene, zaradi vloge videnja, vizualnega, zanima pogled. Avditivni element podobe je prav tako pomemben, a ne ključen, kakor je to tokrat zagotovo vizualni segment. Jacques Lacan je »svoj objekt, znameniti *objet petit a*, поближе opredelil prav kot glas in pogled.« (Žižek 1988, 25)⁹

Pogled je videnje, je relacija od oči do objekta, ki ga vid targira. Obstaja seveda veliko načinov pogledovanja, a nam je ključen samo ene vrste pogled – navdušeni. Ta presega splošno gledišče do objekta (rakurz, oddaljenost) in joka, ker vzbudi vnanje podobe vidca. Gre za pravo kombinacijo pogleda v kadru (*in*) in izven njega (*off*) ali drugače rečeno, razume moč »parcialnega videnja« Pascala Bonitzerja, ki je »tako kazalec vzroka, vzroka želje, saj podpira željo z željo (ali strahom) da bi videli.« (Botnizer 1985, 63) Ker ni vsak pogled vedno na voljo, ampak je viden le segment polja, je toliko bolj radoveden in željan novih podob.

Ko se lotimo analize fotografskega, filmskega ali katerega koli drugega pogleda v množičnih medijih, lahko govorimo tudi o po-ogledu podobe, to omogoča širše-časovnost dejanja, torej stremljenje ali vizualno motrenje. Če nismo mogli prej, lahko sedaj po-ogledujemo umetnine iz galerije in podobe podob ter tako (žal) jačamo komunikacijsko posrednost in z njo oddaljenost pogledov. »/.../ tehnična reprodukcija postavi izvornik v položaj, ki za sam izvornik ni dosegljiv. Predvsem mu omogoča, da se približa sprejemalcu.« (Benjamin 1998, 151) Nenazadnje je po-ogled tudi raziskovanje notranjih podob, stanje miru in tihe kontemplacije. Barthes pravi, če zapremo oči, s tem omogočimo podobi, da pregovori v tišini. (1992, 51) Po-ogled torej podobo

⁸ Pri obeh gre za vidno-senzorična medija.

⁹ Več o pogledu in psihoanalizi v poglavju *Fantazmatsko realno preko označevalca*.

vedno postavi v preteklost in jo s tem deaktualizira ter jo hkrati vseeno lahko izjemno vzpostavlja s »tukaj« in »zdaj« (Benjamin) – retrospekcija.

Ogledovanje podobe, ko je nimamo več v pogledu, je zelo pomemben postopek pri vzpostavljanju sebe s svetom. Preidimo sedaj na fotografsko podobo, ki nas bo vodila do filmske. V polju neizrekljivega.

2 NEIZREKLJIVO

Če nadaljujemo misel iz prejšnjega poglavja, bomo skušali argumentirati momente, ki v nas s pomočjo pogledovanja vzbudijo vznemirjenje. Neizrekljivost je položaj pred podobo, ki ga ne moremo obvladati. Reagira telesno, ko jezik ne najde besed in enostavno odstopi od ugotovitve detekcije, ker o njej ne more diskutirati. Neizrekljivo je opomin, da bi morda možganske celice lahko bolje izkoristili. Je točka, od katere nezavedna tendenca opisovanja ni mogoča, ki se jo popiše in izreče le z »ne znam opisati«.

Neizrekljivega se enostavno ne da izreči in ker čedalje bolj (p)opisujemo reči, stanja in postajamo novodobni imagisti¹⁰, se nam bo vse manjkrat dogodilo, da nas bo neizrekljivost doletela. Poglejmo torej neizrekljive podobe najprej v fotografskem in nato še v filmskem mediju.

2.1 FOTOGRAFSKA PODOBA

Gre pri iznajdbi fotografije za kakšen drug problem, kakor za spoprijemanje z realnostjo? Poskušajmo razumeti preskok iz litografskih odtiskov, izrezljanih podob, do povsem nove tehnike ovekovečenja, kjer so podobe pedantne odslikave otipljivosti. Kakor pogled v gladino jezera, je fotografija omogočila, da smo pogledali reči, ki so že davno v drugi agregaciji.

André Bazin v razumevanju iluzornosti sveta, ki jo ljudje nenehno iščejo, vidi fotografijo in film kot »odkritji, ki dokončno in v njenem bistvu (iluzije, op.R.G.) zadovoljujeta hrepenenje po realizmu.« (Bazin 2007, 292) S tem sta medija pridobila na veljavi kot historičnega zapisovalca in služabnika znanosti in umetnosti¹¹. Vsekakor ne bi smeli mimo izgube »avre«, ki jo Benjamin navaja za polje, ki obdaja unikatne umetniške izdelke, napolnjene z avtorstvom izključno za ta artefakt. Ko se fotografija lahko nenehno reproducira, »zamenjuje enkratni pojav umetniškega dela z množičnim.« (1998, 151)

¹⁰ Literarno-umetniška smer v Angliji in ZDA (okrog l. 1912), ki si je posebno prizadevala za slikovitost izraza. (Verbinc 1982, 284)

¹¹ Predvsem fotografija mora biti, kakor pravi Benjamin, kot »služkinja – in to zelo ponižna služkinja – znanosti in umetnosti...« (1998, 103)

Umetniško delo se lahko reproducira, a na tej točki je pomembno tudi, da fotografija je (lahko) umetniška.

2.1.1 Uveljavljanje fotografske podobe

Preden začnemo, je potrebno določiti razliko med fotografijo in fotografsko podobo. Prvo je iz vrste medijskega diskurza, ki obsega tako format, površino, tonacije in druge tehnične karakteristike. Je predmet prve obravnave množične produkcije, zato v sebi nosi odgovornost, 'krivdo' za preveč 'resnično' odslikavo realnosti. Na tej točki je fotografska podoba tega razbremenjena. Morda se res navezuje na določene časovne in prostorske dimenzije nekih objektov (o čemer bom še pisal), kakor sama fotografija, a v smislu se želi dotikati, se povezati s podobami v filmu, h katerim vedno in nevede pogleduje. Če se tako navežem na Beltinga, v sebi držimo podobe, ne fotografije, detajle, in ne celotnih formatov. »Vsako fotografijo beremo kot zasebno pojavitev njenega referenta...« (Barthes 1992, 84) Barthes tako govori o branju medijskega teksta, iz katerega razbiramo podobe. Susan Sontag je v razmišljanju *O fotografiji*, dejala, da »fotografije same po sebi ne morejo razložiti ničesar, so pa neizčrpno vabilo k sklepanju, spekuliranju in fantaziranju.« (2001, 26)

Pri analizi fotografije je ključen sam začetek, tj. njen tehnični nastanek in noviteta takšne narave reprodukcije stvarnosti, kakor sem omenil že malo prej. Sontagova bi k temu dodala: »Na podlagi fotografske podobe je bil zgrajen nov smisel informacije.« (prav tam) Fotografija – ki ravno zaradi svoje vsebine, torej podobe, ni zgolj tehnični izum, kljub svoji optični in kemični pogojenosti – se je že v samem začetku razumela kot popisovalec, dokument izseka časa in prostora. Jože Dolmark v eseju *Izum fotografije in boj fotografske podobe za njeno uveljavitev: nekaj estetskih dilem* pravi, da so tedanji pisci družbe izum fotografije razumeli v sklopu družbenih in socialnih sprememb, poskusili so umestiti »delovanje fotografske podobe, opisati njen odnos do tradicionalnih umetnostnih panog (prvenstveno do slikarstva) in razjasniti njene posledice v neizbežnem antropološkem spreminjanju konceptov o slikovni reprodukciji stvarnosti.« (2007a, 297) Ravno odnos s slikarstvom predstavlja estetske dileme za obe umetnostni panogi. Fotografija je s svojo (sprva samó) realistično

držo bolj doživljajsko sporočala stanja in jih je lahko fazno spremljala, med tem ko je slikarstvo pri tem (dobesedno) zaostajalo. Večina zgodnjih fotografov se ni zavedala resnične narave tega medija in se je fotografije lotila v tradiciji starih slikovnih konceptov – »nikakor ni razumela, da fotografija ne pomeni ujeti fizično realnost, ki se ponuja objektivu, temveč da gre za posnetek posameznih videzov, ki so pogojeni specifičnim zornim kotom in okvirom gledanja v povsem določenem trenutku svojevrstnega svetlobnega dogajanja.« (prav tam, 298-299)

Bazin v *Ontologiji fotografske podobe* poudarja (in s tem najdemo tudi razlog na njegovo trditev, ki smo jo navedli v uvodu tega poglavja), da se je slikarstvo sredi 19. stoletja znašlo v hudi krizi, saj je zaradi novega medija vse bolj rasel vpliv realizma na iluzijo. Eni umetniki (slikarji) so stremeli z umetnino estetsko – izraz duhovnega realizma »prestavljen v nadčutnost s pomočjo simbolizma oblik« (psevdo-realizem očesne prevare), drugi pa so imeli željo, »da bi nadomestili zunanji svet z njegovim dvojnikom« (pravi realizem). In zakaj je slikarstvo zapadlo v to krizo? Ker je fotografija prinesla tehnično izpopolnjen in nezgrešljiv mehanizem: perspektivo. (Bazin 2007, 291)

Izvirnost fotografije je torej v njeni bistveni poenostavljenosti dosega objektivnosti. Bazin sicer govori o povsem enostavni in zgolj tehnični prvini fotografiranja, ko se prvič zgodi, da ni »med predmetom kot takim in njegovo ponazoritvijo ničesar drugega kakor neki drug predmet,« (prav tam, 293) in nadaljuje irelevantnost fotografovega pogleda. Tako s tem ignorira dejstvo, da se dá kamero (pa naj gre za fotografsko ali filmsko) manipulirati in iz nje dobiti filmski trak navdušenja, ne pa zgolj ponovljenega vida. Ob tem je v filmu vsekakor pomembna montaža. Tudi Sontagova deli enako mnenje, da je nanoslo tako, da se čas med fotografom in fotografiranostjo minimalizira, s čemer pa se poudarja postopek upodabljanja, ki je tehnično bliskovit (2001, 146). Bazin pa želi ob tem še poudariti, da se fotografija ne more ločiti (ne more ubežati) od svoje reportažne ali arhivske funkcije. Pascal Bonitzer ob tem dodaja: »Fotografija ima pač neko dokumentarno, analitično moč, ki jo vzpostavlja kot nepogrešljiv naraven pripomoček znanstvenih opazovanj...« (1987, 171)

Prehajamo z estetskih in ontoloških dilem fotografije, s katerimi smo potrdili njeno močno vlogo realiz(em)iranja, in se preusmerjamo na fotografsko podobo, ki privede do neizrekljivosti.

Belting poudarja vlogo gledalca, njegovih življenjskih izkušenj in obsedenosti. »Njim se predaja s podobami, svojimi podobami, tudi če jih posredujejo fotografije.« (Belting 2004, 226) Notranje podobe so ključne za prepoznavanje in detektiranje zunanjih, s katerimi smo bombardirani in silijo v notranjost. »Fotografija, osrednji moderni vizualni medij, učinkuje kot novo zrcalo, v katerem se pojavljajo podobe sveta.« (prav tam, 227) Fotografija tako ustvarja nov svet, ki je morda lahko nadvse podoben temu, ki ga stvarno živimo, nikakor pa fotografija ni le kontingenca¹², ker ne bi mogla izražati širše dimenzije od vid(e)nega. Kakršen pogled izbere fotograf (objekt, rakurz, oddaljenost), takšne so tudi podobe, ki nastanejo. A kar je ključno, da se fotograf iz procesa upodabljanja nikakor ne more izvzeti. Objektivnosti ni, je le vedoželjnost in raziskovalni duh. In kakšen pomen ima fotografska podoba tako za ustvarjalce kot za gledalce? Belting navaja dva: »Iz sveta lahko izluščimo lepo podobo, ki nastopa sama zase, ali pa svet analiziramo s podobami. V prvem primeru bi bil svet motiv, v drugem je podoba ključ do sveta.« (prav tam, 230) Zanimala nas bo torej predvsem druga podoba, ki z optičnim nezavednim preseže prvo (kompozicija). Ta tako svet zaobjame »v večji ostrini, kot to zmorejo naše oči, predstavlja medij, ki ga vrivamo med sebe in svet.« (prav tam)

Vilém Flusser v eseju *Gesta fotografiranja* fotografa oceni z željo, da ustvari »nikoli prej obstoječe stvari, ki pa jih ne išče tam zunaj v svetu, saj je svet zanj samo pretveza za stanja stvari, ki jih ustvarja, temveč med možnostmi, ki jih ponuja program aparata.« (2009a, 63) Tako nikakor ne moremo ubežati tehnološki determinanti kamere, ki nenazadnje u-podablja. Benjamin pravi, ko fotografija stopi iz konteksta in »ko se emancipira od fiziognomskega, političnega in znanstvenega interesa, postane ustvarjalna.« (1998, 101) S tem, ko fotograf izbere del neke realnosti, v podobah kodira svet. »Svet tam zunaj ni

¹² Belting nasprotuje Barthesovemu stališču, da fotografija vedno je samo čista kontingenca, da vedno samo nekaj predstavlja. Barthes ob tem podaja nasprotno moč teksta, ki »lahko z nenadnim dejanjem ene same besede postavi stavek iz deskripcije v refleksijo.« (1992, 31)

dejanski, dejanska je fotografija, s katero ga ponotranjimo.«¹³(Belting 2004, 228)

Sestavljamo argument, ki se zaveda tehnične narave medija, a fotografijo vključuje v nadčutno zaznavanje sveta, saj se jo že od samega začetka uporablja »v nasprotju z njenim pravim ali domnevnim smislom.« (prav tam, 229) Tako je fotografija (ki ji sledimo) nujno izraz notranjega doživetja fotografovega pogleda, ki se s pomočjo tehnične uporabe manifestira v podobo, ki izžareva nekaj več, nekaj kar je izstopajoče iz mnoštva puhlih, praznih in izotopičnih podob. »Šklocar se od fotografa razlikuje po veselju nad strukturno kompleksnostjo svoje igrače,« pravi Flusser in poda lep primer o kameri in šahu. Prva je kompleksne narave in enostavne rabe, drugi je obratno, enostavne izdelave, a se ga lahko igraš le pod strogo določenimi pravili, zato je uporaba težka. Fotograf (kakor tudi šahist) išče nove poteze, nove informacije, neverjetno, med tem ko šklocarja opijanja nedoumljiva avtomatskost fotoaparata. (2009b, 66)

2.1.2 Roland Barthes in fotografska podoba

Belting je za Rolanda Barthesa povedal, da s svojo *Camera lucida – Zapiski o fotografiji* »ni razvil prave teorije fotografije, temveč je – skoraj proti svoji volji – odprl meje fotografije kot medija, ki so ga tako prevzemale, za splošno vprašanje podob.« (2004, 226) Podal je izjemno prvoosebno doživljanje fotografije, ki so mu blizu in iz njih nadaljnjo razčlemba. Nikakor ni želel pisati teorije ali o fotografiji filozofirati¹⁴, saj se mu že govoriti o fotografiji na sploh zdi nemogoče.

Fotografsko podobo Barthes razume neločljivo vezano na sam objekt, ki ga je kamera ujela (»lepljivi referent«), zaradi česar je fotografija težko diskutabilna, vsaj kaj več kot opis položaja teles, elementov pokrajine, kompozicije. A vseeno ima ta referent neko posebnost – ko ga opazujemo, ga lahko ni več, vsekakor pa zremo v nekaj, kar je že bilo. Barthes to »vračanje smrti«, referenta fotografske podobe, imenuje *spectrum*. Ta morda dela fotografijo, ki jo iščemo,

¹³ Beltingova vpeljava Flusserja z delom *K filozofiji fotografiji*.

¹⁴ Barthes je že v uvodu dela zapisal: »Fotografije ne moremo filozofsko predelati, fotografija je vsa prepojena s kontingenco, katere presojni in tanek ovoj je.« (1992, 12)

posebno, nikakor pa to ni nujno. Predstavljajmo si krajino, ki je predstavljena po vseh merilih gledljivega (kompozicija, svetloba, barve), a vsekakor ni nujno, da iz nas izvabi zadoščenje. Sproščujoči pogled. Krajina je danes tam, jutri bo ponovno, in najverjetneje jo lahko skoraj enako ujamemo tudi pojutrišnjem. To vsekakor ni fotografija, ki nas v tem ekspozéju zanima. »Vselej, kadar sem bral kaj o Fotografiji, sem mislil na neko določeno fotografijo, ki mi je pri srcu,« (prav tam, 14) in ko jo med množico ugledamo, vemo, da je podoba prava. A kdaj pride do take podobe?

Če Barthes ni vedel, kako je našel »pravo« fotografsko podobo, se je zavedal, občutkov, ki ga prevevajo ob pogledu nanjo. Povprečni afekt sprožijo podobe, katerim primanjkuje ostrina, neka presežna vrednost. *Studium* je torej nivo spekatorejvega (gledalčevega) dekodiranja podobe – sestavljajo ga neke politične, zgodovinske ali kulturne determinante, a ne vzbujajo kakšne posebnosti – recimo za primer pokrajina, ki smo jo omenili malo prej. Lahko podoba ostane le pri *studium*, a naj ima presežek!, saj želimo tako. Tega presežka ne iščemo sami, kakor to lahko naredimo na *studium* nivoju detekcije, »ta element namreč kakor puščica prileti iz prizorišča in me prebode.« (prav tam, 28) Gre torej za *punctum* fotografije, ki je tisto naključje, ki me na njej zbode, zadane, piči. Nadvse pomembno je, da gre za naključne puščice, ki me najdejo. Zakaj ravno mene?

Barthesovemu razmišljanje morda res lahko očitamo pomanjkanje eksplicitnosti, a ta očitek ne more biti pretiran, saj je že na samem začetku jasno, da piše o fotografiji zapiske in ne kaj bolj pretencioznega. Ravno zaradi doživljajskega nivoja zapisniškega pisanja, se je lahko Barthes spustil v raziskovanje fotografije sproščeno, a s še vedno zadostno mero akademske resnosti. Ravno ta sproščenost njegovega percepiranja nam je omogočila, da se lahko dotaknemo neizrekljivega v fotografski in kasneje tudi filmski podobi, ne pa tudi samega 'objekta'.

»Kar lahko imenujem, me ne more zares zbosti,« (prav tam, 48) saj neizrekljivo strelja nenapovedano. A zakaj se dotakne ravno mene. Vsekakor si moramo pomagati z Beltingovimi notranjimi podobami, kajti »to so podobe

spomina in predstav, s katerimi razpolagamo svet.¹⁵« (Belting 2004, 225) S tem se zunanja, kolektivna podoba lahko dotakne nas, saj se dotika naših vnanjenih. Kombinatorika usklajenosti spominov in videnega pa je pri vsakem spektatorju (gledalec) drugačna, zato je moja detekcija in reakcija svojstvena. V tem je ravno čar Barthesovih *Zapiskov o fotografiji*, saj zapisovalec izjemno poudarja ta subjektivni nivo, ki ga zna umestiti v resno argumentacijo.

Neizrekljivo v podobah iz fotografske kamere se zagotovo, včasih celo skoraj vedno, lahko vrača k nam naknadno¹⁶. »Zgodi se, da bolje poznam fotografijo, ki se jo spominjam, kakor fotografijo, ki jo gledam, kot da bi neposreden pogled speljal govorico na napačno pot in jo zapeljal v prizadevanje opisovanja, ki vselej zgreši učinek punctum,« zatorej ni potrebno reči nič, le »zapreti oči, pustiti, da detajl sam priplava na površino afektivne zavesti.« (prav tam, 51)

Punctum podobe je vsekakor tudi polje, ki vzbuja željo, ker je skrito. Skrito bo tudi vedno ostalo, a ravno zaradi tega je tako erotično. Ta erotizem, ki ga podoba izvaja, je lahko tisti 'the' faktor, ki povabi zunanjo podobo v zavest. Erotično je tako to, kar odvede gledalca ven iz okvira, kar ga vzpodbudi k namigom neupodobljenega, punctum (in s tem neizrekljivo) je potem podoba, ki »poganja željo onkraj tistega, kar ponuja na pogled.« (prav tam, 55)

V nadaljevanju iskanja neizrekljivega v fotografski podobi moramo nujno razumeti fotografijo in njen odnos do časa. Vsaka fotografija, ki nastane, je s svojim nastankom že preteklost – aorizem. Prav poseben je odnos, ki se odvija med operatorjem (fotografom) in portretirano osebo; Barthes trenutek samozavedanja portretirane(-ga), da se ob fotografiranju spreminja v objekt imenuje »plitka smrt«, saj s tem, ko je kaj ujeta v trenutek pogleda, avtomatično preide v podobo¹⁷. Najbolj jasno se da to prikazati ob portretiranju. »Fotografija imaginarno predstavlja tisti zelo subtilni trenutek, ko – če sem natančen – nisem ne subjekt ne objekt, temveč subjekt, ki čuti, da postaja objekt.« (prav tam, 18)

¹⁵ Belting tukaj omenja prav konkretno fotografske podobe, a poudarja, da te niso kontingenčne, temveč imajo polno pomenov in vzrokov. Ker notranje podobe razberemo v sebi in so del nas samih, govorimo tudi o njihovi antropološki lastnosti.

¹⁶ Seveda gre za pregledovanje arhiva podob, ki so v naši zavesti.

¹⁷ Vsak izvirnik preide v večno obstojno podobo. Temu je na splošno vedno tako, za to ne potrebujemo množičnih medijev – pogled ustvarja podobe, ki nas večno spremljajo in ki so objekti naših želja.

Tako nekako govorimo o smrti subjekta, ki jo Louis Althusser pripisuje celotni zgodovini, a to je povsem druga tema.

Časovna pogojenost fotografije je neizbežna, a vedno dvomljiva. Z nastankom fotografija postane preteklost, a je (samo) na to časovno določbo precej odporna: »Preteklost je odslej prav tako trdna kakor sedanost, kar vidiš na papirju¹⁸ je prav tako trdno kakor tisto, česar se dotakneš.« S tem ponovno vzpostavljamo nastavke realnega, ki ostaja še davno po tem, ko realnosti že ni več. K temu kasneje. Belting pa še dodaja, da »fotografija ne kaže več, kakšen svet je, temveč, kakšen je bil, ko so še verjeli, da se ga lahko polastijo s fotografijo.« (2004, 228)

Kakor punctum zareže tudi neverjetna prihodnost, ki jo ima lahko podoba v sebi (kot taka pa je odslikava nečesa zbežanega) – pred-prihodnjik. Kot nazoren primer Barthes navaja portret Lewisa Payna iz leta 1865, ki ga je posnel Alexander Gardner. Ne bi bilo nič posebnega, portret ne bi presegel studium, če Lewis ne bi nekaj trenutkov po zajetju fotografije umrl.¹⁹ Tako je punctum zagotovo: umrl bo.²⁰

2.1.3 Prehod do filma

Da bi prišli do filma in njegovih podob, je potrebno zaključiti s fotografijo, ki je še kako vpeta v formo filma. Sicer si nikakor ne moremo privoščiti, da bi govorili o filmu kot izjemno obsežni seriji fotografij (fotogramov) – saj s tem samemu filmu odvzemamo moč, ki je fotografijin večni manko: gibanje in zvok –, a vseeno ne moremo obiti tega prehoda. Ta je filmu podal pogled. »Fotografije se mogoče vtisnejo v spomin bolj kot gibljive podobe, zato ker so ličen, jasen izsek časa, ne pa tok.« (Sontag 2001, 21) To bi bilo le deloma resnično, saj je ravno časovni potek (četudi gre za lok znanstveno-fantastične fiktivnosti) in gibljivost to, kar poudarja filmsko doživetje. Se je o fotografskem doživetju in pogledovanju kdaj (sploh) pisalo toliko kot se je o filmskem? Vseeno, fotografija je stara učiteljica, ki še vedno ponosno poudarja že preživete stavke, a je, zaradi svojih izkušenj, vedno pred svojimi učenci.

¹⁸ Barthes v tem razdelku dela piše o minljivosti samega materiala, na katerega je podoba vlita.

¹⁹ Payne je poskusil ubiti ameriškega sekretarja W. H. Sewarda, zato je bil obsojen na smrt.

²⁰ Fotografija, ob absolutnem pretekliku njene narave, pripoveduje o smrti v prihodnjiku.

Pri fotografiji smo ugotovili, da je nenehno vezana na referenta, ki se lepi na podobo, za večno ustavlja čas in s tem redno ter neukrotljivo pušča za sabo vedno nova 'trupla'. V svoji časovni determinanti je fotografska podoba vsaj večno vezana na preteklost, na »to je bilo«, ki je po Barthesu noem Fotografije. Kar lahko za fotografijo rečemo, je zgolj to, da jo je oplazila neka realnost, da objekta ni več tam (če je sploh kje), da pa je tam vsekakor nekoč bil, zato je to, kot pravi Barthes, »nova oblika halucinacije: napačna na ravni percepcije, resnična na ravni časa: če lahko tako rečem, umirjena halucinacija, skromna, razdeljena²¹ (na eni strani 'tega ni tukaj', na drugi 'ampak, bilo je') ...« (1992, 98) Če je fotografija že samo po svoji naravi halucinogena, pa film to ni oziroma ne more biti. Sam je vse preveč podoben neki situaciji v nekem času, ki bi ju oba lahko določili. Seveda ne gre za nič drugega kot za fikcijo, ki sicer s svetom otipljivosti nima kaj preveč skupnega, le to da mu je podoben. Je to neka druga halucinacija?

Barthes pravi, da bi fotografija uspela preiti iz halucinantne pozicije, če bi postala umetniška. »Fotografija je zares lahko umetnost: ko ni v njej nobene norosti več, ko je njen noem pozabljen in ko zato njeno bistvo ne deluje več name...« (1992, 99) S tem se podoba izmuzne prvi opazki določitve časa, da jo determiniraš s komponentami realnosti, omogočiti ji je potrebno bivanje tudi po njej, v realnem.

Če torej fotografiji odvzamemo njen zaznavni preteklik in ga nadomestimo z absolutnikom, se dotaknemo njene presežne vrednosti, gremo torej mimo njene deklaracije, da odseva neko resnično stanje objektov, v nekem določenem času itd. Sedaj je fotografija dovolj izrazna za film in je lahko tako prisotna kot indeks ali simbol (preseganje njene ikonične lastnosti).

Vloga fotografije v filmu je, da napove gibanje in si s tem ogleduje svojo večno fantazmo²². Lep primer tega bi recimo bila fotografija neke pokrajine, ki se prekine (ali dopolni) s korakajočo figuro, ki v kader stopi kot srednji splošni plan in se oddaljuje (daljni splošni plan). Vzemimo za primer podobo iz *Paris*,

²¹ Bolj v smislu neodločna.

²² Ki si jo še vedno ogleduje, ko je namreč gibalo vzpostavljeno, se njen namen ustavi. Noem se ne more spremeniti.

Texas Wima Wendersa²³ (1984), ko jo na tak način v teksaški planjavi Travis mahne neznanu kam.

»Ustavitev gibanja ni ne-gibanje, temveč to, kjer se gibanje nameri v svojo spremembo hitrosti. Samo na vsaki ustavitvi je lahko gibanje v celoti izkoriščeno. Vsaka zaustavitev postane gonilo pospeška, pojemka in spremembe gibanja.«²⁴ (Gordon) Tako je ključna fotografičnost podobe, ki ni trenutek časa, temveč gibanja. To je fotografija v filmu kot sestavek sprotne montaže (sekvence), ki poudarjajo eksplicitnost podobe v gibanju, je gibka ali pa se je ravno ustavila. Tarkovski, Antonioni, Hitchcock in Wenders (ter še nekateri) to izjemno uporabljajo.

Na zgornjo Sontagino misel (v začetku tega podpoglavja) lepo odgovarja Bazin: »Fotograf s posredovanjem objektiv izvede dejanski posnetek svetlobnega vtisa, svojevrstno modeliranje /.../ film (pa op.G.D.) udejanji paradoks, da se udejanji po času predmeta in tako zapovrh posname še vtis njegovega trajanja.« (Deleuze 1991, 38) torej gre pri filmu vsekakor za večrazsežnostni medij, ki presega svetlobno igro. Glede na to, da je pogledovanje fotografije v filmu že malce preveč dražeče in je celo težko prenašati, preidimo na filmske podobe.

2.2 FILMSKA PODOBA

Prišli smo do filmske podobe²⁵, ki je naše središčno zanimanje. Kakor smo pri poglavju *Uveljavljanje fotografske podobe* uvodoma razložili fotografijo in njeno podobo, bomo naredili tudi s filmom in njegovo podobo. Ta se od filmskega formata loči po tem, da jo prav tako zazna pogled, vzbuja (po-)vtise in predstavlja sam film. Za neko knjigo ne moremo reči, da je dobra, ampak lahko govorimo le od dobrem delu – tako moramo tretirati tudi film(sko podobo). Če je neko literarno delo vezano in oblikovano v knjigo, so tudi filmske podobe vezane (montirane) v sebi primeren format. Belting na to odlično pripomni: »Kar

²³ K Wendersu se še vrnemo.

²⁴ »The arrest of movement is not a non-movement but it is where movement unleashes its variations of speed. Only at each stoppage can movement be fully grasped. Each stoppage becomes the motor of acceleration, deceleration and variation of movement.«

²⁵ Preko fotografije kot samostojnega artefakta – ki 'ubija' realnost – in fotografije, ki se vklopi v filmsko logiko, a z večno nezmožnostjo popolne komponiranosti vanj.

je v svetu teles in stvari njihova snov, je v svetu podob njihov medij.« (2004, 21) Filmska podoba je zato odraz in prikazatelj, saj sam format zaradi svoje povezljivosti še ne pomeni več kot tehnično omogočanje; kakor knjige ni brez romana (ali poezije, novele ipd.), tako tudi ni slike ali filma brez podob. »Fotografija: ne zna povedati, kar daje na pogled.« (Barthes 1992, 86)

Ne smemo pozabiti, da smo vseeno ves čas v iskanju posebnih podob; če jih najdemo v fotografiji, jih bomo zagotovo našli tudi v filmu. Ta vsebuje še dve dimenziji globine več, zvok in gibanje, in se tako še bolj približa življenju²⁶. Morda lahko govorimo, da je film bližje življenju²⁷, ne moremo pa reči, da so vse filmske podobe že s svojo formo prezenca neizrekljivega kot pojma nadpodobe, te ki jo vedno najdemo v sebi in zaradi katere gledamo svojstveno. Na tej točki lahko mirno dorečemo, da filmska podoba ne potrebuje vpeljave v diskurz neizrekljivega.

2.2.1 Pascal Bonitzer: vtis realnosti in parcialno videnje

Če je bilo pri fotografski podobi ključno odločno, silovito empatično in na trenutke zaradi nediskutabilne jakosti šibko stališče Rolanda Barthesa, je za moje pojme v filmu potrebno dati prvo besedo Pascalu Bonitzerju. S svojimi koncepti posega ne naše področje opazovanja, ali če se vzdržimo nečimernosti, zaradi svojega interesa smo mi vstopili v Bonitzerjevo polje.

Ko pomislimo na filmske podobe, ki nam kaj pomenijo²⁸ in želimo najti njihov skupni imenovalc, lahko zaključimo, da sicer vsaka od njih v nas reagira drugače, a imajo nekaj skupno podobnega. To je »neka notranja vznemirjenost, praznik, porodni krči, pritisk neizgovorljivega, ki hoče biti izgovorjeno.« (Barthes 1992, 22)

Govorili smo že, da je realno obstoječe to, kar nas prepriča, in da igra filmska fikcija pri tem pomembno vlogo. Bazin bi ob tem dodal: »Nujno je, da zmoremo verjeti v realnost fenomenov, čeprav vemo, da so ponarejeni.«²⁹ (Bonitzer 1985, 7) Bazin tako nadaljuje, da film ustvarja realnost, jo izumlja, ne želi je pa

²⁶ A hkrati je še vedno izjemno daleč. Realnost od človeka, ne film.

²⁷ To vsekakor lahko rečemo, ko ga primerjamo s fotografijo.

²⁸ Skušam narediti podoben zapis kot ga je naredil Barthes za fotografije.

²⁹ Iz *Montage interdite / Prepovedana montaža*, v *Que'ste-se que le cinema? / Kaj je film?*

posnemati. S tem želimo le opomniti na dejstvo, da je ravno ta način uporabe filma potreben, ko se ustvarijo podobe, ki nas zanimajo – z željo avtorja izraziti, interpretirati neka osebna stanja, dogodke –, a kdaj pride do njih?

Bonitzer je dodobra razdelal filmski pogled, ki se preko vtisa realnosti – odvija se v filmu –, razvija zaradi globine polja³⁰. »Globina je točka, kjer se zgublja in razdvaja pogled, gledalec, subjekt. Globina se vzdržuje z zatajevanjem površine: vemo, da smo tu, v dvorani, pred ekranom, in da ne sanjamo. Pa vendar sanjamo. To je razcep, drobna shiza, ki jo zaznamuje ta 'pa vendar' ...« (Bonitzer 1987a, 151) Kot gledalci moramo vsi vzpostaviti kritično držo, narediti 'odmik'. Bonitzer izjemno lucidno prepozna krizo absorpcije filmskih tekstov. Filmska realnost nikoli ne zadovolji, lahko sicer vznemiri, »vendar si ne zadošča; ko je presenečenje mimo, se prične iskanje vzrokov.« Bonitzer pravi, da ne gre za iskanje šepavosti v realnosti vtisa realnosti, temveč za realnosti te realnosti. Pri tem poudarja filme, ki želijo vse prikazati – zgodovinski, pornografski. (prav tam)

S tem smo močno posegli v pogled, saj ta nikoli ne more biti vseviden, in to je ravno njegov čar in hkrati prekletstvo. Platno ali »ekran ni le bela in pravokotna podlaga, ki nam daje videti (film), temveč tudi okvir, ki nam skriva (realnost).« (prav tam, 151–152) Omenili smo pornografsko podobo, ki razkrije vse in s tem pogledu odvzema srž, saj realnost nikoli ni takšna, vedno je preveč in ravno zato manko te podobe.³¹ Ni erotizma, ki navdaja nekatere filmske podobe, ki ne razkrijejo vsega, saj to ne zmorejo, ne želijo ali celo tako inscenirajo, da pogled trpi in uživa. »Vidno polje je vselej podvojeno z nekim slepim poljem, videnje je, če že ne nujno, pa vsaj zmeraj parcialno.« (Bonitzer 1985, 72)

Filmski kader ne ponuja na ogled vsega, kar bi želel prejeti, zato je v večnem trepetu po 'videti več', a hkrati še vedno 'ne videti preveč'. »Parcialno videnje je tako kazatelj vzroka, vzroka želje, saj podpira željo z željo (ali strahom), da bi videli.« (prav tam, 63) Parcialno videnje je vedno torej v stalnem odnosu blokiranega pogleda ali skritega polja s tem, kar se vidi na ekranu. Od Bazina

³⁰ Z Deleuzevo pomočjo razumem globino polja kot dinamiko med plani, gibanjem kamere in šivi med kadri.

³¹ Ob tem se odpira neka zanimiva dimenzija pornografske podobe: pogled, ki smo ga deležni v pornografskih filmih, je edinstven in nikakor mogoč, med osebno-doživetimi 'prizori'. S tem se vendarle impulzivno napaja perverzna plat (voajerizem), ki pa kmalu, zaradi pogleda v vse sponse in nedoživetosti, tudi ta preide zgolj v dolgočasno ali drugorazsežno spremljanje.

dalje vemo, »filmski ekran ne funkcionira kot okvir (cadre) slike, temveč kot skrivalnica (cache), ki pokaže le del dogodka.« (prav tam, 72) Ta nenehna napetost pogleda privede do vznemirjenosti, neizrekljivosti.

Kako torej deluje slepo polje ali *off* kader? Pogled (ki je pogled kamere) je usmerjen v del prostora, ki bi načeloma lahko bil ugledan, a mu kamera ne da te pozornosti. S tem tako kot gledalci domnevamo o ostalem prostoru (mizanscena, igralci), kakšen je in kaj se v njem dogaja. Igralci se gibljejo v njem in le »od kamere je odvisno, če jim sledi ali ne, če jih zagradi ali spusti ...« (prav tam) Zanimivo je to primerjati z gledališčem, v katerem nikoli ne predvidevamo, da igralci žive svoje vloge tudi, ko jih na odru ne vidimo (v zaodrju), med tem ko se filmska realnost, v verjetju v njene fenomene, s tem ne obremenjuje pretirano (časovna in prostorska kontinuiteta sta omogočeni), v gledalcu pa vedno vzbudi občutek življenja filmskih igralcev. Zunanost polja torej vodi v draž, igro skrivalnic med videnim in (še) ne videnim. Film bazira na dialektiki videnih učinkov in ne videnih vzrokov, slednje je šele kasneje dano videti – ta dialektika je gonilo parcialnega pogleda.

»Parcialno videnje postavi pod vprašaj tako filmski prostor kot tudi gledalca.« (prav tam, 65) Bonitzer s tem misli to, kar bo zanimalo tudi nas, da mora delovati režija v filmu ravno nasprotno od oblikovanja odgovorov, torej mora postavljati vprašanja tako filmskemu delu in za to delo, kakor gledalcu. Tako se jasno distanciramo od filmov deklarativne narave 'predstaviti, da lahko podoživite', saj v celoti ne morejo podati kaj več kot nenehni trud po 'povedati-čim-več'.

Strah (ali želja) pred (ne)videnjem razvija suspenz do zmagovalnega odkritja. Pri vsem tem je ključno, da želimo vedno imeti možnost izbire, ko vidimo ali ne, po večini pa se odločimo za videti. To določitev dobro poznamo iz grozljivk, kjer protagonist(-ka) pogumno stopa k smrti. Odpira skoraj izključno napačna vrata in vstopa v najtemnejše prostore, vse z namenom, da je našemu pogledu vedno dostopna groza. Ta je vezana na blokirano videnje, katere privilegij je. Tako sta poželenje in groza pogleda na isti tanki obmejni liniji, kjer se silovito in nekontrolirano izmenjujeta. Velikokrat pa sta želja in strah združena za videnje groze – za primer vzemimo kulturni prizor iz *Psycha*, ko Lila Crane, sestra

legendarno ubite Marion Crane³², kljub očitnemu zrenju smrti v oči (shizofreni Norman Crane je pritekkel v hišo, v kateri je Lila brskala po njegovi preteklosti), ko bi se morda lahko že davno rešila in bi smrti ubežala, se je odločila pokukati še v eno sobo v kleti³³, kjer je končno videla Normanovo mati, ki jo je tudi iskala. Že vstop v sobo, kaj šele kasnejše odkritje, da je starka, ki stremlje v prazno steno le okosteneli ostanek Normanove mama, kaže na radovednost pogleda in željo po raziskovanju groznega. A, to kot gledalec želimo, ta strah, ta trepet, razrešitev oziroma nadaljevanje napetosti. Kdo pa si bolj želi vse to videti kot mi gledalci? Igralci, seveda. Ti se podajajo po vseh napačnih poteh, z namenom, da to gledalci prepoznamo, »pa vendar« bomo vseeno še vedno vsakič znova prestrašeni. Strah kaj kmalu postane erotizem. Le želeli si ga moramo.

Ob parcialnosti videnja in gibalbu očesa kamere se razvija tudi močan suspens, ki pogled usmerjata do zelenih zaključkov. Zakaj si torej želimo videti grozo, ne bo dobil odgovora, saj nas bolj zanimajo 'zato'-ji, ki bodo odgovori na: zakaj nekatere filmske podobe tako 'zadenejo', zakaj je ta pogled nekaj posebnega?

2.2.2 Družina vidcev

»Moderni film je postal film vidca,« (Deleuze v Pelko 1994, 9) zato se moramo v snovanju pogleda, iskanju njegove poti in pravega cilja, dotakniti tudi tega ključnega pojma. Videc (*voyant*), poleg tega, da vidi, je ravno ta, ki res zmora preseči golo gledanjem, ki zna vzpostaviti interakcijo in poiskati sovideče ali ločiti te od nevidečih. Je ta, ki je poln *imagery*-ja in samorefleksije. Če se 'podobe–gibanja' in 'podobe–časa' Gillesa Deleuza vežejo na podobe junakov in žanrskih planov v kadru (podoba–afekcija, podoba–akcije itd.), želim svoje vidce kolonizirati tudi v druge svetove in ustvariti prav tako vez z gledalcem kot edinim in večno aktivnim v svoji vlogi videnja. Gledalce je med akterje vključil že

³² Igrala jo je Janet Leigh, ki je mama kasneje prav tako legendarne vreščalke groze, Jamie Lee Curtis (*Megla, Halloween*).

³³ Žižek je spretno izpeljal Normanovo analizo psihe preko nadstropij hiše. Podstrešje tako pomeni Superego, pritličje je Ego in klet je Id, nezavedno, kamor nenazadnje tudi stlači svojo mrtvo mamo – ki tako ponazarja podton zavest, kii še vedno živi. V filmu lahko psihoanalitično sledimo Normanovi selitvi svoje 'mame' oziroma, kar je od nje ostalo, po sobah in nadstropjih, tako se vidi, kdaj deluje katera od sfer Normanovega (ne)zavednega. (V filmu *Pervert Guide's to Cinema*, 2006)

Alfred Hitchcock preko poznavanja vplivov nanje, s čimer pa je v bistvu z njimi le manipuliral (montaža, učinek Kulešov) in jim določal videno, občutke in s tem razumevanje filma.

Stojan Pelko v delu *Očividci*, vidčevstvo pripisuje slepemu pogledu, »ki ni ne zgolj subjektiven ne zgolj objektiven,« vidci pa vidijo »navznoter in od blizu« (1994, 21, 65), s čimer se lahko razume ravno relacija, ki potuje od videnega do izvora detekcije in se nikjer ne ustavi. Pelka zanimajo predvsem podobe in figure misli³⁴, posplošeno rečeno, torej te, ki so za nas že povnanjene, ki mislijo in povezujejo svetove. »Vidci niso zato ker bi videli bolje, temveč zato, ker je njihov pogled usmerjen drugam – v delirij, halucinacije, nočne more in blodnje /.../ vidci vidijo prav zato, ker ne gledajo!« (prav tam, 65) Moji vidci se tako razlikujejo ravno za suverenost pogledovanja. Dinamika pogledovanja se izraža skozi množico gibanj razvrščenih »v globino tako, da vzpostavlja vezi, akcije in reakcije, ki se nikoli ne razvijejo druga ob drugi, na istem planu, temveč se razvrščajo na različnih razdaljah, iz enega plana v drugega.« (Deleuze 1991, 41) Te plane pa razumem tudi izven same podobe in formata.

Ko govorimo torej združeno o pogledu in podobi, imamo v mislih tri načina pogledovanja³⁵: (1) gledalčev pogled v podobo, (2) pogled podobe v gledalca in (3) medsebojno pogledovanje figur v podobi. Prvo ni nujno vezano na očesno srečanje, med tem ko nas druga podoba gleda in želi preko vida z nami komunicirati. Za drugo tako lahko govorimo o podobah, ki so vidci (podoba–videc), prve podobe pa ali gledajo stran (pasivni vidci) ali pa ne morejo videti, ker so reči (ne-vidci), zato vlogo aktivnega vidca prevzame *spektator* (spektator–videc). Aktivno gledanje se tretira tisto, ki ima stik, torej je odnos intermedialni, gre za relacijo podoba–spektator. Tretje podobe pa vsebujejo videče figure (figura–videc), ki so aktivne znotraj podobe in jo tvorijo. Tukaj gre pa za intramedialno aktivacijo gledanja, ki ohranja dinamiko pogleda. Najprej naredimo krajši korak nazaj in si oglejmo razliko v pogledu na fotografijo.

³⁴ Podobe je iskal še posebej kasneje v *Podoba misli*, Študentska založba, 2006.

³⁵ Snovanja družine vidcev smo se lotili po deleuzevsko, kjer smo prepoznali bistvena elementa v svojem raziskovanju: podobo in vidca, med tem ko je Deleuzu ključno gibanje v podobi. Preko izpeljave združi pojma – podoba=gibanje –, kakor bomo tudi mi povezali naše vidce. Nam je tako ključno gibalo pogled vidca.

Razlika med pogledom fotografske in filmske podobe je ključna³⁶, saj je fotografska podoba aktivni videc, ki nam ob katerem koli našem premiku pred njo sledi. Barthes je o portretu govoril (poleg plitke smrti portretiranca), da mora biti pogled brezumen in razbremenjen morebitnega pritiska, ki ga povzroča operator in njegov aparat.³⁷ Za dober, uspešen portret je ključno, da portretirani »ne gleda v nič; navznoter zadržuje svojo ljubezen in svoj strah: in prav to je pogled.« (1992, 97) Še vedno gleda v oko aparata in s tem nas, a se ne obremenjuje ne s tem, kar bo potem³⁸, ne, da presega čas, ob katerem je stal pred aparatom smrti. Tak pogled aktivnega vidca za Barthesa pomeni hkratni učinek resnice in norosti in nadaljuje, »da je nor vsakdo, kdor gleda naravnost v oči.« (prav tam)

Filmska podoba ne gleda v nas, saj bi s tem rušila enega od ključnih elementov filmskega doživetja – vztrajanje filmske fikcije. Čim se podoba preko filma spogleda s svojim gledalcem, je odnos realnega podrt³⁹. Zatorej so toliko bolj prisotni ostali pogledovalci: pasivni vidci, ne-vidci, figure–vidci in močnejša je vloga spektator–vidca. S tem govorimo o večji vlogi podobe, ki jo vidimo in sestavljamo njenih sporočilnih vrednosti operatorja.

Katere so torej te filmska podobe, ki me premaknejo? Kdaj dosežejo nivo neizrekljivosti?

Omenili smo že kar nekaj elementov, ki podobo plemenitijo in privedejo do neizrekljivega, od erotičnega naboja parcialnega videnja, do želje (oziroma straha) ne-videti preveč, torej gre pri obeh elementih za vlogo pogleda. Pri tem je pomemben izraz.

³⁶ Če izvzamemo, da je fotografija medij trenutka, med tem ko filmska podoba zaobjema več dimenzij.

³⁷ Morda se ob fotografijah, ki so uspešno neuspele, kjer je portretirani nefotogeničen in 'prazen', razume portretirančevo nezavedno razumevanje smrti zaradi fotografskega cilja. Bolj, ko bo fotografija uspešna, prej bo fotografirani v drugem svetu.

³⁸ Fotografija ima moč domnevno večnega gledanja in nesmrtnosti njene podobe.

³⁹ Redke so podobe, ki pa ravno s tem dosežejo moč realnega, vzemimo za primer Woodyja Allena in enega njegovih bolj eksplicitnih in zadnji dokončani film *Whatever Works* (2009), kjer se soigralci glavnega lika Borisa sprašujejo komu neki pripoveduje zgodbo – po allenovskem klišeju jo seveda neposredno nam. Presežek fiktivne realnosti se zgodi, ko jih Boris nagovori, da naj nas pozdravijo in ti to res storijo.

2.2.3 Po(-o)gled filmskih podob

Ko je Barthes opazoval fotografije, je pri vseh, ki so se ga dotaknile oziroma ga 'prebodle', opazil »to nekaj« skupno: izraz. Predvsem gre to za portrete, a sam dodajam še gestikulacije ter mimike sposobnih bitij (nekateri živali). »Izraz je tista neizmerna stvar, ki iz telesa sklepa dušo,« (1992, 92) Izraz je zanj nekaj, kar je evidentno, a se tega ne da dokazati. Izraz je neizrekljivo vezan na podobo, ki se povezuje z našimi notranjimi podobami. Pri fotografiji smo že prej detektirali bistveno distinkcijo, da podoba–videc aktivno spregovori s svojim ogledovalcem. Pri filmu pa je to bistveno drugače, saj morajo biti figure drugače izrazne. Izraz je lahko še kako ekspresiven tudi od psa in recimo opice. In zakaj? Ker ju počlovečimo, in sta njihov pogled ter drža telesa prav tako tudi razumljena, zato nista prav nič daleč od portretov ljudi.

Eden najizrazitejših podob mi je zagotovo kader iz *Paris, Texas*, ko Travis, ki je doživel amnezijo, vozi avto, z bratom Waltom, ki ga je prišel iskati v južni Texas, na zadnjem sedežu. Vse to je bistveno – Travis vozi–amnezija–brat Walt sedi na zadnjem sedežu – in naslednji trenutek sprovede punctum: gledamo skozi Waltove oči, ko nas skozi vzvratno ogledalo pogleda Travis in reče: »Spomnim se.« To ne bi bilo dovolj, če se Travis ne bi v tem trenutku zapeljal ravno v križišče cest, polno avtov. Vse to do spleta ključnega pogleda in avditivnosti deluje kot studium, a narava retro-vizorja in trenutek, v katerem se je Travis ob tem znašel ... Ne da se izreči, a vpliva še vedno. To podobo tako sestavljajo figuri, ki se gledata, figure–vidca, a vse lahko deluje celo kot podoba–videc, saj Travis v bistvu nagovori nas. Tako retrospektivni pogled v kamero ni uničil vtisa realnosti, temveč ga je le še okrepil in izvedel hipno zadovoljstvo, a to še kar traja.

Naslednja podoba, ki bi me punktirala s pogledom je že omenjena prej, iz filma *Psycho*, ko Lili obrne domnevno Normanovo mamo in se spogleda z minimalno ostanka od nje. Kar je tukaj punctum je, da se je Lili (kakor vsi pogumni protagonisti) odločila srečati z njo, iz oči v oči, a ni pričakovala, da se bo srečala z ne-vidcem.

Ko omenjamo neizrekljive izraze figur in podob, jih je v filmu največ v obliki ne-vidcev in pasivnih vidcev, katere aktivno opazuje spektator. Atraktivnih

podob na nivoju studiuorum je veliko, a teh, ki vznemirjajo, ki dajo presežek v pogledu, je v primerjavi s prvimi precej manj. Vedno jih je (vse) manj.

Omenimo še eno podobo figur–vidcev, ki je prav tako iz *Paris, Texas*. Travis se skupaj s sedemletnim sinom Hunterjem odloči poiskati Jane, svojo bivšo punco in Hunterjevo mamo. Naposled jo najdeta v 'zabaviščnem' centru erotike, kjer Jane ponuja hot-line usluge – podkrepljene pogovore v živo. Dekle na poziv pride v sobo z zrcalnim steklom na njeni strani (kar pomeni, da ona ne vidi skozenj), oseba na drugi strani žice in stekla jo seveda mora videti. Pravi prostor za igro pogledov! Tam se srečata Jane in Travis. Ta dogodek ima mnogo močnih trenutkov, saj, po dolgem pogovoru implicitnega namigovanja razkritja identitete, Jane le ugane (oziroma si prizna), da je na drugi strani žice in stekla Travis. Zbode me kot prvo to, da Jane v avtomatičnem pogledovanju, a nezmožnosti videnja, srepo zre skozi zrcalno steklo, Travis pa v rešitvi zgubljenega in nemočnega pogleda želi tega prestreči in ujeti njegov domet. »Nezamisljivo neravnovesje: kako lahko gledaš, ne da bi videl?« (Barthes 1992, 97) Barthes nadaljuje sicer za fotografijo, da ta prepušča samo percepcijo, subjekt, ki je portretiran pa od sebe odda tudi pozornost. V enako močni situaciji se je znašla tudi Jane, ki ji je umanjala pozornost, saj v resnici ni videla, kar je želela ali drugače rečeno, če bi zamrznili fotogram in gledali njen fotoportret: zrla je v fotoaparatus in ni videla ljudi, ki jo bodo (nekoč) gledali, ni videla posledice, izbrala je le percepcijo pogleda – v aparat.

Nekaj kadrov pred tem (smo še vedno v istem prizoru) je prav tako izjemna Wendersova podoba, ki samo še dodatno potrjuje moč pogleda kot vseobsegajočega. Ko začne Travis Jane razodevati kdo je, se obrne stran, kljub Janeinemu ne-videnju Trava. Delovalo je kot bi se želel izmakniti morebitnemu Janeinem prividu, saj sama videti ni morala. To me je prerezalo. Skoraj tako me je oblila podoba, ko je Jane kasneje le videla Trava (ugasnila je svojo luč v hot-line sobi, Travis pa je namizno svetilko usmeril v svoj obraz) in mu želela izliti svoja zadnja štiri leta, od kar se nista videla, tedaj pa se je tudi sama obrnila stran in iz sebe naredila pasivnega vidca ter s tem prekinila energijo gledovanja.

Izrazit in spreten je uvodni prizor v *Zrcalu* Andreja Tarkovskega, kjer poleg načina posnetka, ki deluje kot videodokumentacija pacienta Alekseja – ki jeclja

zaradi šoka vojne – ta spontano ošvrkne oko kamere. Že od samega začetka nam je dano vedeti, da gre za dokumentaristični prizor, a je prodoren ravno šele pogled v kamero, ki je v tem formatu filma dovoljen in nemoteč. Vame prodira zato, ker se Tarkovski tako izjemno zaveda elementarnosti, različnih realnosti. Trenutno izpostavljam samo ta prizor. Podali bi zagotovo lahko še marsikatero podobo iz filma, a naj bo toliko dovolj.

Že v uvodu sem zapisal, da nas bodo zanimale tudi podobe izza pogleda, ki ostanejo vidne. Po-ogledovanje (omenjenih) podob pomeni ponotranjiti, sprejeti kolektivne podobe različnih medijev. Ravno to smo naredili z miselnim predčenjem nekaj podob, to so torej notranje podobe, s katerimi in zaradi katerih bom videl podobno še naprej.

2.2.4 Andrejev ujeti čas

Andrej Tarkovski je avtor brez primerjave. S svojimi neskončnimi ostrinami počasnih podob in mehke, poetične montaže, psihološkega etiketiranja kadra ter preizpraševnja stanj figur, ki jih je ujel na drugi strani, se je zapisal kot veličastni umetnik v filmski medij neskončne kvalitete. Ni enostavno postaviti koga ob njegov bok; ko bi delali primerjavo, bi bilo mogoče le v segmentih njegove izjemnosti. Andrej Zvjagintsev, je z delom Tarkovskega posebno zaznamovan, a ohranja in ustvarja neke svoje specifikke. Posnel je šele dva filma, a zanj prejel številne nagrade, ki jih je uspelo Rusom do sedaj prejeti le s Tarkovskim, poleg več kot dvajsetih nagrad, pet nagrad v Benetkah, med drugim tudi zlatega leva (sicer vse za prvenec *Vrnitev*, 2003) in nagrado za najboljšega igralca v Cannesu (*Izgon*, 2007), slednja je bila sploh prvič dodeljena kakšnemu Rusu. Njune filmske podobe so stičišče svetov vseh nas. Ali je Andrej Z. filmske žirije spomnil na prekmalu pokojnega Andreja T.? Zagotovo. Pristopimo sedaj k Andreju T.

Tarkovskega zapisujemo ob bok režiserjem, ki so uspeli svoje ideje realizirati v sebi značilne podobe, prepoznavne, intenzivne, prefinjene in mnogokrat nerazumljene. S polno simbolike, sanjskimi kulisami, poglobljenimi uvidi in kadri se je zapisal kot avtor filmske poetike. »Moja pogosta vprašanja s sila različnimi vrstami občinstva so v meni ustvarila občutek, da moram izraziti, kar se da

popolno in izčrpno stališče.« (Tarkovski 1997, 7) Tako je napisal knjigo *Ujeti čas*, ki je zbirka zapiskov s filmskih snemanj, o svojih filmih, o filmu na splošno, izšla pa je prvič v nemškem jeziku leta 1986. V njej je obširno zapisal tudi o filmski podobi.

Pri podobah Andreja Tarkovskega se ne moremo distancirati in izločiti zgolj nekaj posamičnih punctum izstrelkov. S svojo konstantnostjo in intenzivteto podobe je vsakemu filmu vlil mnogo sebe, kar označuje tudi njegove filme s (samo)refleksijami skozi psihična stanja vlog. Mnogokje bomo lahko prebrali, da je bilo Tarkovskemu malo mar za psihoanalizo in tovrstna seciranja njegovih filmov, saj mu nikakor ni bil namen ustvarjati filme, ki bi bili poligon za teorijo. Postalo pa je obratno, saj je Tarkovski spretno in nadvse analitično razgrinjal tančice likov in jih nato še psihološko seciral. Vse to pa je bilo v avtorjevi želji prikazati svoje sanje, ideje. »In če se misel izraža skozi umetniško podobo, se zato, ker je v njej našla enkratno obliko, ki kar se da zvesto posreduje avtorjev svet in njegovo iskanje idealnega.« (prav tam, 78)

Kakor Bonitzer tudi Tarkovski piše, da je filmska podoba vtis resnice⁴⁰, ob tem pa dodaja: »Izmišljena podoba (filmska podoba op.R.G.) bo resnična, če nam bo omogočala zaznati vezi, ki jo z ene strani naredijo podobno življenju, z druge pa – kar je videti protislovno – enkratno in neposnemljivo, kakor je enkratna in neposnemljiva vsaka zaznava.« (prav tam, 79) Ob to pa moramo nujno dati nadaljevalni razmislek: »Bolj ko je neko opazovanje natančno, konkretno, bolj je enkratno. In čim bolj je neponovljivo, tem bližje je podobi.« (prav tam, 80) Opazovanje je tako osnova podobe, pri filmu še toliko bolj, saj je vezana s fotografskim snemanjem. Glede na to, da je fotografska podoba štiridimenzionalna⁴¹, Tarkovski meni, da so redki kadri v filmu, ki ne opisujejo zgolj katere od dimenzij in se tako ne morejo ponašati kot podobe sveta. »V filmu temelji podoba na sposobnosti tako podajanja kot opazovanja tistega, kar je dejanska in neponovljiva zaznava nekega predmeta.« (prav tam)

Tarkovski potrjuje moč pogledovanja podob, torej samih podob v nas kot tudi nas vanje. Poudarja iskanje nedeljivosti in neskončnosti v podobah. »Neskončno je na imanenten način v sami strukturi podobe. Ko človek opazuje

⁴⁰ Na tem nivoju sta realnost in resnica lahko enačena. Bonitzer govori namreč o realnosti.

⁴¹ Četrta dimenzija je poleg prostora, ki je sestavljen s tremi osmi, relativnostni čas. (Wikipedia.org 2010d)

podobo, izbira, išče v njej, kar je njegovega, postavi delo v kontekst svoje osebne izkušnje.« (prav tam, 82) Če nadaljujemo, zasledimo avtorjevo navdušenost nad podobo, ki sicer izraža nek tip realnosti izražen v odnosu, stanju, izgledu itd., in bolj ko podoba celostno izrazi to tipskost, bolj izvirna postane. Podoba je v nekem smislu »veliko bogatejša od življenja, morda prav zato, ker izraža idejo absolutne resnice.« (prav tam, 85) Tega nikakor ne bomo razumeli kot poduhovljeno stanje, absolutne resnice ne kot verskega momenta in teh podob nikakor ne kot sakralnih, čeprav bi katoliškost morda Tarkovskemu lahko kdaj očitali. V tem bomo videli, nasprotno, idejo absolutne resnice kot nedeljivost in neizrekljivost podob, ki nasproti diskutabilnim rečem presega enostavno in pavšalno pojmovanje realnosti. »Podoba ni niti neka konstrukcija niti simbol, ampak je nekaj nedeljivega, nekaj monoceličnega, amorfnega,« govorimo torej »o nedoumljivosti podobe, o njeni temeljni lastnosti: neizrekljivosti.« (prav tam, 87)

Tarkovski je izjemno poudarjal čas kot »temelj temelja« (prav tam, 90) in uvedel tērmin »pritisk časa«, kot silo časovne dimenzije na montažo, ki ne more delovati če ni konsistentna z njo. »Realni čas ne more biti montiran s konvencionalnim, tako kot ne moremo zgraditi cevovoda iz cevi različnega premer.« (prav tam, 89) S tem je seveda jasno izkazal stališče do minimalne tehnične montaže in čim pogostejše poetične, montaže kot del kinestetike kamere, torej vključene že ob snemanju (kader-sekvenca).

Tako je Tarkovski s svojimi filmi, ki so me nadvse očarali in ki jih ne moremo zreducirati na utrinke, kakor tudi s svojim pisnim argumentiranjem, povezal tako Beltingove notranje podobe, Bartesovo razumevanje neizrekljivosti, njegovo časovno ključnost podob (ki so bile) in Bontizerjevo pogledovanje podob. In Andrej Z.?

Tradicija Tarkovskega se občuti v filmih Andreja Zvjagintseva, kar nas nadvse veseli, saj si je s tem Zvjagintsev izbral odlični vzgled. Nikakor to ne pomeni, da nima svoje prepoznavnosti, a s Tarkovskim imata podobno razumevanje sveta. Tarkovski je povedal za svet, ki ga je ustvarjal: »Morda koga zanima, medtem ko druge pušča neprizadete, tretje pa morda celo moti,« (prav tam, 90) in z Zvjagintsevem podobno izrabljata načine rabe filmskih izraznih sredstev: način dinamičnosti kamere, montaža v snemanju, dolgi kadri, fotografičnost kadra itd.

Izjemno močno sta se mi usidrala dva sicer precej podobna prizora iz drugega filma *Izgon*, ki se ju da primerjati in ju analizirati. Kontinuirano horizontalno gibanje kamere spremlja Kira in Floro, otroka, ki se pogovarjata o svojih starših. Imata pomisleke in izpovesta si počutje do njih. V nekem trenutku Kir počepne, kot bi si želel zavezati vezalke, a zaradi ritma kamere, ki rutinirano teče dalje, ga s tem iz kadra izgubimo. Tako je v njem le še Flora, a se Kir naknadno le vrne v kader. Že samo to je zanimivo, saj ritem kamere določa ritem igre, ki je, kot bi šlo za napako, izzvala nehoteno parcialno videnje. Prestreljenost pa pride s prizorom, ki mu je podoben, a radikalno kontroverznejši. Tokrat se pogovarjata Alex in Vera, Kirova starša, pogovor teče o splavitvi Verinega otroka, katerega oče ni Alex. Podobno kot prej, horizontalno gibanje kamere, iz kadra izmanjka Alex, dalje sledimo Veri, a tokrat v kader Alex ne 'priteče' naknadno, temveč se v njem pojavi nujno in prednostno, torej je pred kadrom! Punctum je tako Alexovo sprejetje v kader (ali Alexovo čakanje kadra), zaradi gibanja kamere, ki sicer ne spremeni ritma in smeri gibanja, a se Alex kar iznenada pojavi na nasprotni strani okvirja, kjer po nobeni narativni in logični poziciji ne bi mogel biti.

Ker gre za precej kompleksen prizor, si sposodimo Deleuza. On bi ob tem povedal, da privede plan(-iranje) podobe podobo do njegove podobe–gibanje, ki se trudi po ohranjanju gibljivosti in to je zanj(o) ključno. O gibkosti podobe smo govorili že v prejšnjem podpoglavju in gibanje se lahko ustvari tudi kot gibanje kamere. »Za kinematografsko podobo–gibanje je značilno, da iz vozil oziroma gibal izlušči gibanje, ki je njihova skupna substanca, ali da iz gibanj izlušči gibljivost, ki je njihovo bistvo.« (Deleuze 1991, 37) Punctum izvede odklon konvergentnega mišljenja, ki ne more predvideti preskoka izza kadra (dobesedno!). Gre za štiridimenzionalno podobo, ki ravno s tem preskokom zaključuje in povezuje svetove vseh vidcev. Premoč nad nami pa je ravno skrito polje, umanjkljaj, ki pre-izvede mišljeno. Uau!

Naj gre za preigravanje kamere ali za strogo namero, pogled ob tem prejme mnogo mističnega, izjemnega. Verjamemo, da je tako kot oba dela Zvjagintseva, močno preiščeno, kaj več o(b) tem ni potrebno povedati, saj je le še analiza podobe glede na narativnost filma. Ostanimo rajši pri pogledu, fasciniranem pogledu.

2.2.5 Povečava z Dvoriščnega okna

Pogled je neizbežna norost videnja. Ta ujame vse mogoče podobe, ki jih na poti gledanja ne moremo selekcionirati in ki so po večini nepotrebne. Videti pa je za preživetje potrebno. Zato smo primorani sprejeti premnogo nepotrebnih izrazov komercialnega marketinga in politike; tudi najbolj površni švrk je včasih povsem odveč, če ne celo škodljiv. Ker pa pogled usmerjamo, oziroma se usmerjamo, da pogled prestrežemo, lahko tudi izbiramo, kaj in kam bomo pogledali. Kaj pa če si poklicno usmerjen ravno k iskanju videzov?

Fotografova pozicija iskanja posebnosti in iskanje unikatnosti je ihta zanosa, ki ga vodi v nenehno dinamiko. Videzi, ki jim fotografi sledijo so nadvse različni, a vsem je skupno: ujeti »pravi trenutek, kairos želje.« (Barthes 1992, 55) Vsak fotograf išče svoj 'pravi trenutek', ali je to nerodni položaj filmske zvezde, neponovljivi trenutek avtomobilistične dirke ali portret, vsem je skupni napeti pogled v iskanju prave podobe v pravem času.

Thomas, kreacija Michelangela Antonionija v *Povečavi* (1966), preseže vsakodnevno rutino modne fotografije in prenajedenosti z njo, ko si najde novo obsesijo. Jeff Alfreda Hitchcocka v *Dvoriščnem oknu* (1954) ne more iz svoje kože (obsesije), tudi ko je zaradi nezgode prikovan v stanovanju. Oba muči obsesija nenehnega pogledovanja. Thomas tako najde umor in vse njegove indice, Jeff pa z rednim pogledovanjem najde vse razlage, da se je zgodil umor.

»Fotografova jasnovidnost, ni v tem, da 'vidi', temveč v tem, da se je znašel tam.« (prav tam, 46) To zagotovo velja za Thomasovo, ki se je podal v naravo po nekaj podob. Iskal je nekaj pravega, torej *tisto, nekaj*, in nevede ujel podobo umora – truplo –, ki se mu izmika z vsako povečavo bolj. Gre za obujeno vprašanje fotografije, »ali fotografija sploh zajame resničnost?« Kajti ta se lahko izmuzne na razne načine. (Róandes 2009, 13)

Obsesija fotografa je fascinacija nad objektom. Na njem ga »fascinira pogled, tisti pogled, za katerega ta objekt obstoji, tisti pogled, ki se mu objekt nastavlja, (Žižek 1988, 79) in zaradi tega kot usmerjevalec pogleda norim. Omenili smo že, da je fotografija »nova oblika halucinacije: napačna na ravni percepcije, resnična na ravni časa,« (Barthes 1992, 98) in ravno ta 'katastrofa' se pripeti Thomasu.

Pri Jeffu je zanimiva nemoč gibanja, ki ga ovira pri raziskovanju in je toliko bolj aktiven v predvidevanju dogajanja pri sosedu. Ne gre za podobno situacijo kot pri Thomasu, a vsekakor se kaže ista obsesija 'videti', le da ima Thomas v ujeti fotografiji vse kar želi, torej mora iz formata le izjasniti želeno (cadre-cache), med tem ko Jeff brska v slepem polju, zato ga nori domneva. Thomasa ne obseda domneva, nasprotno, vse ima na dlani, le da dokazi nikakor niso jasni, saj je ključni cilj povečana povečava povečave. Antonioni je s tako vpeto figuro blizu misiji filma, »da bi osvobodil fizično realnost, ali bolje, da bi vnovič izumil fotografski libido, ki je bil njen (od realnosti op.R.G.) izgubljeni original in začetna točka, njena nostalgija in skrivna želja po smrti in eros obenem.« (Jameson v Šprah 1997, 117) Ravno ta fotografski libido je fotografa pripeljal do objekta in pogleda. Frederic Jameson nadaljuje, da je ta ideja po Bazinu presežena, da jo zamejuje že nekaj drugega, kar pa ni več modernizem. Antonioni preseže impulze fotografije iz fokusa na en objekt, ko Thomas na koncu sreča novi objekt (realnega) – skupino razigranih mladih pantomimikov, ki navidezno igrajo tenis in sledi iluzorični igri, kasneje jim tudi vrže žogo, ki je v bistvu ni – in tako nakaže na nenehno obsesijo med videnim in ne-videnim.

Ravno prizor, ki sem ga omenil – navidezno igranje tenisa – prinaša neizrekljivost, mnogo figur–vidcev, ki prepričljivo dosežejo suspenz videnja nevidnega. Temu se nenazadnje prepusti tudi Thomas. Glede tega je iz filma prav poseben sledeč pogovor med Thomasom in punco prijatelja slikarja. Ko ga obišče v ateljeju, ji Thomas pove o umoru:

Thomas: »Zjutraj sem videl, kako so nekoga ubili.« /.../

Patricia: »Si prepričan?«

Thomas: »Še vedno je tam.«

Patricia: »Koga?«

Thomas: »Nekoga pač.«

Patricia: »Kako se je zgodilo?«

Thomas: »Ne vem. Nisem videl.«

Ob zaključku omenimo, da je pozicija fotografa nič kaj nesluteno povezana s pozo aktivno seksualnega odnosa z objektom ovekovečenja (oziroma 'smrti'). Izjemno punctum je tako Thomasovo fotografiranje manekenke Veruschke ob začetku filma, ki s fotoaparatom (falusom akcije) manekenko poslika in ima tako

z njo (preneseni) seksualni odnos. Nenazadnje ne gre za nič manjše zadoščenje kot ob samem koitusu, saj se seksualnost našega življenja nenehno transformira, sublimira in realizira na mnogih drugih poljih udejstvovanja, daleč stran od postelje.

Že nekajkrat smo omenili realno in o njem načenjali pisanje, sedaj pa smo dolžni to tudi izpeljati.

2.2.6 Fantazmatsko realno preko označevalca

Če pogledamo natančneje psihoanalitičen odnos filmskega pogleda in realnega, je potrebno ponovno obuditi Metzovega *Imagarnega označevalca*⁴².

Christian Metz poudarja, da je označevalec v filmu že sam po sebi imaginaren, zaradi narave medija, med tem ko je imaginaren tudi zaradi podvojitve. »Pred (možno) podvojitvijo, ki uveljavlja fikcijski cilj, je v filmu neka prva podvojitvev, ki je vselej že izvršena, vzpostavlja pa označevalec.« (1987, 255) S tem se toliko lažje izražajo fantazme, ki tako le najdejo svoj izraz. Na filmskem platnu se kakor v drugih predhodnih medijih dogaja fikcijsko, le da »je zdaj samo dogajanje fiktivno: vse, igralec, 'dekor', besede, ki jih slišimo, je odsotno, vse je posneto,« in je za označevalec, ki vsebuje raznorazne odslikane podobe iz otipljivega sveta »očiten dokaz, da 'v resnici' vsega tega ne vsebuje,« (prav tam, 254) saj je od svojih podob oddaljen še z napravo, ki jih ujame, torej kamero.⁴³ Metz poudarja tudi dvojni karakter označevalca, ki hkrati ogromno pokaže, in kasneje vse to kmalu (po končani projekciji) odstrani; film tako »povzroča, da se zaznava scela dvigne, nato pa jo takoj prevesi v njeno lastno odsotnost,« zato toliko več odtegne, ker je že samo prikazano presežek.

Po Metzu je za pravo filmsko fikcijo ključno, da se gledalec tretira kot oseba, a se hkrati tudi ne. Predvsem slednje je ključno, da se fikcija lahko usidra vanjo, oseba je namreč prvenstveno vezana na imaginarni postopek, kar samo po sebi otežuje doživljanje – potrebno je prejeti »vse razumljivostne sheme, ki jih nosim v sebi«. V tem postopku filmskega fiksiranja na podobe je pomembna končna

⁴² Originalno napisan l. 1977 v Parizu.

⁴³ Lahko bi tako v Metzovo imaginacijo označevalca dodali še trejo dimenzijo – filmska projekcija, saj se označevalec kot nek videz tudi s tem oddaljuje.

stopnja, ko se fikcija uveljavi kot simbolna. (1987, 269) Nas bo ob tem zanimalo predvsem 'ne-osebna' stopnja, ki privede do t.i. »navideznega realnega«, a sili nazaj k realnemu kot takemu. Zaradi realnega se je možno identificirati in s tem fikciji omogočiti dostop do nas, do ponotranjenih podob, če izpeljemo po svoje. Poglejmo sedaj Metzovo identifikacijo s kamero in prehod do pogleda.

Vlogo monokularne perspektivne (se pravi kamere) in njenega 'bežišča', ki vnaprej postavlja mesto subjekta-gledalca na vsemogočno mesto, ki je mesto samega Boga ali, splošneje, mesto nekega zadnjega označenca. In res je, da gledalec, ki se identificira s samim seboj kot pogledom, ne more drugače, kakor da se identificira tudi s kamero, ki je pred njim gledala to, kar on gleda zdaj in katere položaj (= kadriranje) določa bežišče. (Metz 1987, 260-261)

Metz tako pogled poudarja kot identifikacijo s kamero, razumevanje njenega gibanja, kotov.

Žižek približno desetletje kasneje pove, da je pristop v filmski teoriji prešel »od označevalca do objekta«, s čimer se od semiotike premikamo k nesimbolizabilnima izmečkoma, preostankoma realnega, ki uhajata označevalni strukturi: to sta glas in pogled. Prvega je dodobra razdelal Michel Chion, drugega, ki je naše zanimanje, pa Pascal Bonitzer.

Žižek pravi, da ni čudno, da je Lacan svoj *objet petit a* pobjižje opredeli ravno kot glas in pogled: »Temeljni premik Lacanove teorije /.../ je premik od analize 'nezavednega, strukturiranega kot neka govorica', k Onemu, nesimbolizabilnemu, travmatičnemu jedru, ki ga uteleša objekt *a* kot presežno uživanje.« Ta objekt je neumestljiv med jezikom in realnostjo, stoji nekako vmes, v področju realnega. Lacan to področje opredeli 'med dvema smrtma' – med fizično in simbolno. Prva pomeni prenehanje življenja, druga nastopi, ko se zaključijo obredi za tem življenjem. In vmesno področje, je prostor, ki se ga ne da zapolniti ne s prisotnostjo ne z besedami. Na tem mestu je pogled, neotipljiv, nedorekljiv, neizgovorljiv, nesimbolen. (1987, 25–26) Pogled je torej realno, kjer je realnost mišljena kot podjezikovna, med tem ko jezik nadrealen.

Sedaj imamo odnos realnega do pogleda dodobra opredeljen, preidimo še malce dlje.

Naše stalno vprašanje je, kaj je tisto, kar vznemiri pogled do neizrekljivosti? Govorili smo že, da se vznemirjen pogled lahko čuti kot privlačnost do podobe

na sliki, ki se prepozna, Barthes bi torej rekel, če ponovimo, kot »neka notranja vznemirjenost, praznik, porodni krči, pritisk neizgovorljivega, ki hoče biti izgovorjeno«, »tisto naključje, ki me na njej (na fotografiji, op.R.G.) zbode.« (1992, 22) Vznemiri nas tudi aktivacija notranjih podob, torej teh, ki smo jih »tako ponotranjili, da jih imamo za naše lastne podobe,« (Belting 2004, 27) zaradi spretno in pametno izrabljenih filmskih izraznih sredstev – Benjamin gre tukaj celo do središča percepiranja, in kamero primerja s psihoanalizo, ta spoznava nagonsko nezavedno, kamera pa optično nezavedno. (1998, 170) Kot optično nezavedno bi lahko poimenovali virtualnost, ki se po Lacanovi izpeljavi vzpostavi iz realnega, in je nasproti aktualnemu.⁴⁴ Odnos med aktualnim in virtualnim je kompleksen, a kot pravi Žižek v tekstu *Organs Without Bodies: Deleuze and Consequences* je Lacan v tej opoziciji z Realnim na strani virtualnega. (Medvešček 2008, 33) »Izmenjevanje virtualnega in aktualnega torej prevaja dinamiko postajanja kot diferenciacije in kreacije, razlikovanja in ustvarjanja.« (Pelko 2006, 155) Pelko še doda, da moramo virtualno misliti kot idealnost, ki dosega isto ontološko stopnjo kot aktualno (prav tam, 157)

Žižek je, kot smo že malo prej pokazali, zarezal v kontinuirano teksturo realnosti in jo utrdil kot irelevantno. Zakaj? »Realno zares ugledamo ravno v razcepu, v vrzeli med resničnim vzrokom zgroženega pogledat 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 zaznano realnost. /.../ Realno vztraja še davno potem, ko je realnost že padla in ravno to je tisto fantazmatsko Realno v najbolj čisti obliki.« (Žižek v Pelko 2006, 154)

Realno je nek presežek, je Barthesov punctum, kot za-rez-a, tisto kar me zbode in v resnici pusti posledice, če se ponovim. Če to razvijem naprej, Marcel Proust je podal ustrezno definicijo stanja virtualnosti: »je realno, a ne aktualno in idealno, a ne abstraktno« (Pelko 2006, 155) Ravno to se sklada s tem Lacanovskim Realnim (in realnostjo), ki se ločuje(ta) od aktualnega (dogodka realnosti) in se s tem postavi na stran virtualnega. To pa je lahko zgolj v

⁴⁴ Virtualno je tako prekoračilo mejo navidezne resnice in se je z Realnim preobrazilo v bistveno stanje današnje kontemplacije ne samo v spektru optičnega, temveč dojetja na sploh. Izvirniki so postali kopije.

preteklosti ali prihodnosti (saj sedanost zavzema aktualno), s čimer pa zavzema v časovni realnosti njen presežek. To je namreč presežek, ki traja in obstane dlje kot aktualno.

Temu primerna sta medija fotografije in filma, ki sta vselej vse, razen 'tukaj' in 'zdaj', o katerima govori Benjamin, in ki nista prisotna v tehnično reproduciranih umetninah. Ravno zaradi tega virtu(re)alno ostaja mnogo dlje in obsežnejše kot si realnost sploh lahko domišlja.

Poglejmo si nekaj primerov filmskih podob. Kot prva podoba, ki jo najdem med svojimi notranjimi podobami, je kader iz filma Davida Lyncha *Eraserhead* (1976). Glavni lik Henry in njegovo dekle Mary X imata krizo, zato Mary zapušča Henryja. Fantazmatsko realno, ki seže onkraj podobe–vidca in ostaja v spektatorju, je trenutek, ko Mary preden zapusti Henryja, poklekne k postelji. V naslednjih sekundah izjemna moč Meryjinega pogleda v Henryja, ki leži na postelji, njeno tresenje postelje, ihta in nazadnje privlečeni kovček izpod postelje, privedejo eksplozivni punctum.

Filmskim podobam, ki se nas dotaknejo, ki nas punktirajo, in ki smo jih nekatere že omenili, tako dodajamo novo razsežnost neizrekljivega. Presežno realno.

Preden počasi sklenemo s poizkusom vpogleda v video podobe, pogledajmo še veličastne podobe Wima Wendersa, ki se nastavljajo našemu pogledu.

2.2.7 Učitelj pogleda in sivina

O ustvarjanju Wima Wendersa si je skoraj drzno upati pisati kaj novega, je namreč eden najbolj cenjenih, referiranih sodobnih režiserjev, ki je s tridesetimi režiranimi dolgometražci⁴⁵, dvema v postprodukciji in tremi filmi v razvoju trenutno tudi eden najbolj dejavnih avtorjev. Vsekakor lahko rečemo, da se včasih uspešno, kdaj pa manj posrečeno, in pogumno podaja tudi v izvedbe bolj komercialne narave. Kot je povedal v enem svojih intervjujev, mu je ob začetku režiranja veliko pomenilo, če je kdo povedal, da je naredil čudovite podobe,

⁴⁵ Poleg tega je producent okoli štiridesetim svojim in drugim ter scenarist prav tolikim filmom, da ne omenjamo tudi okoli štirideset odigranih vlog.

danes mu ta ocena pomeni, da je naredil napako, da ni naredil filma dobrega. Podobe zdaj razume v službi pripovedi, da so vodene z zgodbo. V nekem drugem pogovoru⁴⁶ pa omeni, da je glavna filmska prvina Hollywooda zgodba. To vsekakor ne pomeni, da se je z leti bolj odpovedoval nadzoru nad avtorstvom, kvečjemu ravno nasprotno⁴⁷, a vseeno je v komercialno filmsko kotlovnico še zašel, tedaj bolj preudarno.

Ne glede na raznorazna preigravanja filmskega medija, je Wenders s celotnim opusom izkazal: iskanje (možnih) podob, poglede vanje in znotraj njih; in ravno to preigravanje z medijem mu to omogoča. Wendersu se pozna, da v snemanju uživa, zaradi tega pa tudi mi kot spektator–vidci. Omenili smo že film *Paris, Texas*, ki je šola za vidce, torej mamljiva pogledovalnica, a pregledali bomo še vsaj nekaj ostalega Wendersovega dela.

Vsekakor je potrebno prvo izpostaviti *Nebo nad Berlinom*, ki ga je Wenders posnel leta 1987. Zgodba padlega angela, ki se nesmrtnosti odpove za voljo občutja ljubezni. Pri tem sta pomembna 'občutiti' in 'padec'. Če začnemo s slednjim, lahko kaj hitro najdemo izjemni nasprotji, ki ju magnetizira v podobo ljubezni. Damielu, angelu kot pojmu višav, nezmožnosti padca in poškodovanosti, stoji nasproti Marion, trapezistka v cirkusu, ki, zaradi krhkosti telesa kot takega, ne sme pasti. Krhka je tudi zaradi pomanjkanja ljubezni, ki bi ji jo Damiel z vso željo rad izkazal. Cirkus, kjer je Marion delala, se zapre. Kakor na tleh pristane Marion, postane prizemljen tudi Damiel, da lahko ljubi. Marion ljubezen prejme in z veliko novega zagona, se ona z Damielovo pomočjo ponovno dvigne v zrak. Tako je z ljubeznijo ponovno v elementu trapezistke, je torej dvignjena v zrak, med tem ko je z neba padel angel za to, da ljubi. Zaobjemimo to bipolarnost kot skupno podobo še z enim primerom, ki ga v *Očividcih* podaja Stojan Pelko: »Če je ona vanjo (v skupno podobo op.R.G.) vnesla angelsko gibanje, tedaj jo je on podpisal⁴⁸ z roko padlega angela.« (1994, 77) Zaključek filma pospremimo ob podobi Damiela, ki vrti svojo ljubo Marion, oba sta v barvah, le njegov bivši stanovski kolega Cassiel, ki ju opazuje, je, kakor vsi angeli v filmu, v črno-belini.

⁴⁶ Z Davidom Frostom v šovu *Frost Over The World* (YouTube 2008).

⁴⁷ Ob negativni izkušnji s producerskim sodelovanjem hollywoodca Farancisa Forda Coppole pri filmu *Hammett* (1982), ki mu je spremenil, po Wendersovi celo uničil, film.

⁴⁸ Ob zaključku filma izvemo, da smo skozi ves film spremljali njegove zapiske, ki so vodili misel filma. Na koncu Damiel zapiše: »Zdaj vem, česar noben angel ne ve.«

Ne samo občutenje ljubezni, pomembno je tudi samo občutenje, ki ga angel ni zmožen poznati, vedeti. Angel lahko posluša misli ljudi, torej presega fizičnost in prodira v misel, a same fizičnosti ne more prijeto (dobesedno!). Vzame lahko podobo predmeta, fotografijo realnosti, ki mu sicer v svetu angelov koristi kot ljudem v svojem svetu. S tem je angel fotoaparati, ki si 'vzame podobo' (*take a picture*), da zapolni manko občutja fizičnosti. Verjetno ni potrebno razpravljati, da je dejansko fizični svinčnik, ki ga v knjižnici tako Damiel 'vzame', kasneje nebitven, saj je (bolj) realen od originala, od katerega je bil odlit.

Še nekaj se mi zdi nadvse pomembno pri tem filmu, kdo v filmu vidi angele? Pelko pri tem pravi, da je to zagata časovnosti, saj so angeli večni, kar pomeni, da ga vidijo ostali angeli, ki so prav tako večni, tisti, ki so to nekoč bili (Peter Falk kot znani detektiv Columbo) ali še lahko postanejo (otroci). Gre torej za perspektive prihodnosti in preteklosti z manjkanjem sedanjosti. (prav tam) Sam mislim, da je pri tem bolj ključen naslednji premislek. Poleg vseh naštetih angele vidimo tudi mi, seveda, gre za vsevidne opazovalce⁴⁹, a vseeno. Ne gre za katerikoli pogled, temveč pogled in videnje angela, odposlanca dobrega, ljubezni. Kaj ni čudovito, da imamo možnost videti nekaj, kar je zunaj vidne narave? Wenders to še izjemno poudari, z močno interakcijo ostalih angelov (figure–vidcev), ki gledajo v kamero, slednja načeloma igra vlogo Damiela, a s tem rakurzom, nas režiser podaja v prav isto vlogo – Damiela – torej angela.

Kaj družijo *Nebo nad Berlinom*, *Lizbonsko zgodbo*, *Stanje stvari* in *Alico v mestih*? Črno-bela slika. Wenders pravi, da je edino črno-bela tehnika slike zmožna podati esenco filma. (Šprah 1997, 110) Andrej Šprah nadaljuje, da je Wendersu črno-belo še zadnja »trdnjava pred širjavo divjine komercialnih interesov, v katero se v zadnjem času pogreza film,« (prav tam, 111) zato je tudi posnel *Stanje stvari* kot zgodbo o snemanju filma v črno-beli tehniki, ki zaradi neprofitabilnosti izgubi mecene⁵⁰. Monohromatska podoba izraža večjo moč tonalitete, ki je izjemno prikazana skozi iskanje svetlobe in teme režiserjeve žene iz filma *Stanje stvari*, ko slika. Šprah poudarja, da gre za bistveno razmerje v filmu samem in Wendersovo »'obupano iskanje' primarnih struktur filmskega izjavljanja, da bi si z njimi okrepili samozavest... Zaverovanost vase, ki se hrani iz iskanja samih korenin filmske estetika, iz

⁴⁹ Še vedno pa je tudi veliko slepega polja.

⁵⁰ Film *Hammett* je bil sneman istočasno kot *Stanje stvari*, 1982.

preprostosti forme, ki bi mogla preusmeriti film nazaj k dozdevni čistosti svojih začetkov⁵¹« (prav tam, 109–110) Wenders je znan po tem, da medij filma (ali katerega drugega medija) ne samo preigrava in poizkuša, temveč ga tudi preizprašuje (kot neke vrste filmski esej), tako je eno zanimivejših komentarjev Phila v *Alica v mestih* (1974) na fotografije, ki jih je ustavil: »Nikoli ne pokažejo, kar si res videl.« S tem seveda Wenders reže v realnost. Še ena zanimiva opazka iz istega filma je letela na posiljujoče ameriške radijske oglase⁵², ki so redno prekinjali pesmi, zaključek te: »Nikoli ne slišiš konca pesmi!« je bila brca v radio.

Preden si pogledamo še posebno temo, v katero bomo vključili tudi vsaj en Wendersov film, se malce pomudimo še pri črno-belem in sivini. Vilém Flusser v delu *Digitalni videz* zadane v bistvo današnje barvitosti. »Pomenljive barve nas preplavljajo in programirajo. Barve so vidik kodificiranega sveta, v katerem moramo živeti.« (2000, 9) Seveda, vsaka barva kaj pomeni in nas opozarja, a ključni premik s preteklostjo je, da danes »živimo v slikovitem svetu, ki poskuša pomeniti teorije o 'svetu'.« (prav tam, 10) O tem smo sicer v uvodu že govorili, da se spreminjajo sporočilne površine (in ključno bo tudi za naslednjo obravnavano temo), a na tej točki pogledajmo, če je »technicolour«, kakor Flusser imenuje današnjo barvitost, redno igrala tako vplivanjsko vlogo?

»Predvojno okolje (in še pred tem, op.R.G.) je bilo razmeroma sivo, ker so površine takrat igrale manjšo vlogo v komunikaciji. Prevladovale so črte: črke in številke.« (prav tam, 9) Flusser pojasni, da obarvanje črk v tekstu ne spremeni pomena, zato take črke ne vzbujajo več kot pozornost. Sodobna eksplozija barv tako izjemno poudarja pomen spremenjenih medijev. »Odvračamo se od sive teorije, funkcije in koncepta, posvečamo pa se barvitosti zaznav in čutnosti.« (prav tam, 181–182) Sivina je tako z novimi površinami, novim načinom življenja, postala dolgočasna. Meni barvitost pomeni odmik od sebe, saj interpretacije, razmišljanje, obstaja že v barvitih podobah samih, s tem smo tako manj vključeni v proces življenja in bolj postavljeni v pasivni položaj, saj nas

⁵¹ Wenders stoji za prepričanjem, da se je film prehitro tehnično razvijal in ob tem hitel z razvojem nekega razmisleka o(b) mediju. (Šprah 1997)

⁵² Phil je štiri tedne kot novinar potoval po ZDA z namenom, da bi napisal, kaj se tam dogaja na sceni. Seveda je pot zaključil z nekaj polaroidnimi fotografijami, nič zapiskov in z besnim urednikom. ZDA ga ni tako inspirirala, kakor ga je nato mala Alice, s katero je nesluteno doživel mnogo več kot so mu lahko ponudile ZDA.

simboli in ikone neprestano opozarjajo na že dogovorjeno komunikacijo. Sivina je afront temu, saj s tem mnogo bolj odpira senzorje doživetja in vzpodbuja kreativno mišljenje.

Današnja kompromisa med sivino in barvitostjo sta: (1) premikanje na intervalu od popolne saturacije barv do zmernosti (normalni nivo intenzitete), ki poda pretirano barvitost, a s tem prav tako učinkuje, kot bi ne bilo barv, saj so tedaj ključne binarne opozicije svetlo–temno; (2) drug kompromis pa je premikanje barvne tonalitete od normalnega nivoja do monohormatskega, s tem bledimo intenziteto barve. Tako oba kompromisa šibita barvitost, poudarjata druge pomene podobe, a hkrati barv ne nujno odtegujeta. Tretji kompromis bi morda bila podoba v sivo rjavi barvi (sepija), ki jo poznamo že skoraj toliko časa kot črno-bele podobe, a ta deluje precej podobno kot črno–belo, saj nam ne ponuja več kot odtenke ene barve, vseeno pa ponudi ne-sivino.

Pri problemu barv in filmskih podob ima Andrej Tarkovski prav posebno rešitev, v kader ni dajal izrazitih barvnih odstopanj in poudarkov, s čimer sicer ni opustil barvitosti, a jo je reducirjal. Znana je anekdota, ko je za svoj zadnji film *Žrtvovanje* (1986) potrgal ves regrad v bližini hiše, kjer se je snemal prizor. Ugotovil je tudi, da je »barva manj vprašanje estetike kot komercialna nujnost,« (1997, 104) s čimer se strinja tudi Wenders. A ker ne gre pri vseh in vedno za nujnost komercialnega, se vse več avtorjev odloča za snemanje v črno–beli tehniki. »Barva je v protislovju z ekspresivnostjo fotografije.« (prav tam)

Če je fotografija iskala novo možnost, gibanje, in našla film, kaj je film iskal, da je nastal video? Na to vprašanje bomo kmalu odgovorili. Rad bi še zaključil z Wendersom, ki s svojim delom, načinom in vodilom dela zaobjema prav vse kar me v tem trenutku zanima. V nekem intervjuju je pojasnil celo nadvse navdušujoče delo kadriranja, kjer vedno nekaj izvzemaš in se odločaš, kaj v zgodbi bo. S tem se vidi, da so intence sorodne, referenti isti (Bonitzer, Barthes). V tem intervjuju je čudovito pojasnil, zakaj rajši nosi dioptrijska očala kakor leče. Tako kot pri kadriranju, ima rad tudi usmerjen in izbran pogled, pogled brez okvirjev pa ponuja preveč. (YouTube.com 2010a in YouTube.com 2010b)

2.3 Video podobe?

Za konec pa pogledajmo še naprej, na druge medije, pri čemer se bomo osredotočili le na video⁵³, kot naslednika filmskega celuloida, a precej predružačenega tudi v svoji formi. Magnetni nosilec je spremenil celotno produkcijo nastajanja podob in njihovo pozicijo v pogledu. »Video ne ponareja optične realnosti – saj deluje na drugem področju – je neposredno ročen, ali bolje, 'digitalen'« (Bontizer 1985, 25)

Površina videa je drugače dojeta, saj se ujeti trenutek ne izrisuje (kot pri celuloidnem traku filma) temveč je v milijonih kodno določenih informacij (točke), ki skupaj določijo izrisano podobo. Video kamera je ročni laboratorij. Videu ni *a priori* izvzeta globina, kakor pravi Bonitzer, temveč se ga mora razumeti kot 'priročen' format v koraku z digitalno dobo. Digitalna doba je res privedla poplavo podob, izpraznjenih pomenov, a zagotovo je video lahko tudi prenosnik neizrekljivega. Če je kdaj bilo bolj omogočeno, da se izrazijo razmišljanja o vidnem, je to danes z videom zagotovo.

Jaen-Luc Godard je za video nekoč dejal, da filozofira o vidnem. Za razumevanje sodobnih podob (in s tem podob videa) je potreben nov način mišljenja – upoštevajoč tehno-imaginarne kode –, ki razume stanje in naravo množične komunikacije ter tehnologijo. Tehno-imaginacija ima predstavo tudi o novodobnih površinah podob in zavedanje, da je besedilo v nasprotju s podobo čedalje bolj nepomembno. Gre torej za doumevanje⁵⁴, kar pomeni, da je njihovo sporočilo razprostrto na površini in sprejemniku dosegljivo,« (Flusser 2000, 185) in »s tem korakom iz besedil v tehno-slike je dosežena nova stopnja potujitve: izgublja se 'vera v besedila' – v razlage, teorije, ideologije –, ker besedila, kot nekoč slike, prepoznavamo kot načine 'posredovanja'.« (prav tam, 15) Če je bila slika nekoč zgolj obstransko sredstvo komunikacije, to danes zagotovo ni več in Flusser ob tehno-sliki še dodaja revolucionarno novost, ki »ni gibljivost, 'avdio-vizualnost', sevanje v katodni svetlobi itd., temveč to, da so 'modeli', se pravi, da pomenijo pojme.« (prav tam)

⁵³ Lahko bi analizirali tudi televizijske podobe, ki so sicer prav tako zanimive, tudi z gledišča pogleda in interakcije vidcev, a bi to bilo preobširno ter tudi precej bolj oddaljeno raziskovanje od trenutnega namena.

⁵⁴ Enorazsežne kode, tj. besedilo, beremo, dvorazsežne pa 'dojemamo'.

Video podoba tako nujno terja razumevanje prehoda tehnike (medij), da se znotraj nje lahko razume upodabljanje sveta. Medij videa omogoča drugačne podobe, je zgolj pavšalno reči, a vseeno precej daleč nismo, video podobe niso tako razbremenjene svoje tehnične narave, kakor je to film, s tem je video podoba bližje fotografski. Video podoba je zelo pogojena s tehničnimi nastavitvami – video kamera je neke vrste prenosni in priročni laboratorij. Video ne posnema realnosti in jo odslikava po optičnih principih, temveč je video kamera le pol-optični aparat, ki sliko zaobjame preko senzornih leč, a nato se slika ne odtisne kot podoba ujetega trenutka, temveč se prikaže kot podoba sestavljena iz mreže milijona točk, ki določajo njeno formo. V tem je bistvena razlika med filmom in videom ter torej njunima podobama.

Poglejmo sedaj še en Wendersov film *Zgodba iz Lizbone* (1994), ki je v svojem namenu predvsem tematiziranje odnosa do novodobnega medija, ki je prišel filmarjem v roke. Phillip Winter in Friedrich Monroe⁵⁵ v filmu problematizirata ravno status filma in prihod videa. Šele v zadnji tretjini filma se dejansko srečata, saj Phillip pride v Lizbono na povabilo Friedricha, da mu pomaga pri zvoku novega film o Lizboni, ki ga je posnel, a ko Phillip pride v Lizbono, ni Friedricha od nikoder. Najde posnete kolute filma in se tako kar sam loti snemanja zvokov zanj.

Zgodba iz Lizbone izrazito pokaže dve vrsti cinefilov: tradicionaliste – te, ki še verjamejo v film – in revolucionarje – te, ki se prepustijo zmožnostim novih medijev. Prve bi lahko, ob poplavi vse močnejših novodobnih podob, imenovali tudi nostalgiki ali konservativci, te zagovarja Phillip, med tem ko druge Friedrich. Ko se nenazadnje le srečata, Phillip izve, da film, ki ga je posnel Friedrich ni več v njegovem interesu, tam je sedaj namreč video, ki ga Friedrich vidi kot revolucionarno novost. Novi pogledi, ki se z videom ustvarjajo in vzpostavljajo, so ga povsem prevzeli in ga odvrnili od dokončanja film. Na koncu ga Phillip le prepriča, da dokončata film. Film se zaključí, kako z *oldtimer* kamero snemata raznorazne tudi vratolomne kadre.

⁵⁵ Wenders je mnogim svojim likom, ki so v zgodbi tako ali drugače povezani s filmom, anagram in analogije imena Friederich Monroe > Friedrich Murnau (*Stanja stvari*) – okrajšano Fritz > Fritz Lang, Lizbonci ga v filmu kličejo Federico > Federico Fellini. S tem Wenders izkazuje navezanost na režiserje, ki so nanj vplivali. (Šprah, 1997, 103) Tudi Phillip Winter je Wendersov redni lik, ki je včasih novinar (*Alice v mestih*), drugič filmski tonski mojster (*Zgodba iz Lizbone*).

Zgodbo iz Lizbone lahko tako razumemo kot Wendersov manifest na stoletnico filma (1995), da se je na tem jubileju znašel pred tovrstno dilemo: film/video? Zaključna misel filma, ki jo Wenders poda je vsekakor v prid filmski kameri, ki se jo kljub izjemni ročnosti video-kamere da še vedno dobro manipulirati, da pa temu vendarle ni povsem tako, Wenders Phillipove vloge ne postavi v prepričevanje Friedrichove zmote in opustitev videa kot relevantnega medija, temveč je bila njegova vloga prepričati Friedricha, da film ni vreden opustitve, še več, da niti film, ki je posnet v črno–beli tehniki in s starinsko kamero, ni vreden zavrženosti.

Tako bi morda lahko rekli, da vseeno ne smemo pozabiti na film, da ga čas ne bo že odpisal v arhiv, zato pogledjmo Deleuzovo novo nalogo filmu: »Film bi moral prenehati 'biti filmski', prenehati bi se moral zgolj samoustvarjati; vzpostaviti bi moral specifična razmerja z videom, z elektronskimi in digitalnimi podobami, zato, da bi lahko razvil novo obliko odpornišva in se zoperstavil televizijski funkciji nadzorovanja in kontrole.« (Deleuze v Šprah 2008, 236)

2.4 Sklep

Naš namen je bil, da poiščemo tiste filmske podobe, ki (v) nas vzbujajo in premikajo presežke, zaradi katerih se počutimo boljši, močnejši, prodornejši, ker smo vidci. Začenši s fotografijo, ki je z blaznim vtisom realnosti (perspektiva) zaslužnjila poglede javnosti, v krizo postavila celotno likovno umetnost, predrugachila kulturo samo in, če pretiravamo, vzpodbudila Fordov tekoči trak množične produkcije. A »tisto, kar fotografije neposredno predočijo ni stvarnost, temveč podobe,« (Sontag 2001, 147) kar je ključno za razumevanje fotografske karakteristike upodabljanja. »Zločin se prične s podobo. Očitno je, da govorimo o ubijanju Resničnosti.« (Róandes 2009, 12)

Fotografska podoba je tako neobremenjena tehničnih lastnosti fotografije, kakor je to slika na platnu od svojega avtorja. Podoba je zgolj tam, sama zase, brez predpostavk. Za fotografijo bi se lahko predvidelo, da je kakor slikar, saj je operatorjeva vloga ob tem reducirana. A po drugi strani gre le za bolj zakomplicirani čopič. »Čeprav fotografska kamera temelji na kompleksnih znanstvenih in tehničnih zakonitostih jo je zelo preprosto spraviti v delovanje. Je

strukturno kompleksna, vendar funkcionalno preprosta igrača,« (Flusser 2009, 66) Po več kot stoletju nenehnega pritiska in neenakopravnega odnosa v družini umetnosti (težek je bil že boj za status umetnosti), se lahko fotografijo sprejme kot plod materiala za umetnost, kakor je za kiparja to mavec, za slikarja so to akvareli, oljne barve, kamero pa kot pripomoček za ustvarjanje (kot roke, dleto, čopič). Tako bi se s kipom in sliko lahko primerjala le fotografska podoba in ne fotografija.

Če smo tako prispeli tudi do filmske podobe (status kamere je enak), smo iskali tiste podobe, katerih pogled ne zmore vzpodbuditi opisovanja, ker zareže tako globoko in ostro, da resonanca ne pride do površja. Iščemo torej tiste filmske podobe, ki ostanejo in vplivajo kot obuditev iz našega sveta vrednot, prepričanj, želja in strahov. Vseh tako privlačnih in hkrati odbijajočih. In vse zato, ker so že v nas; mi zunanje (filmske) podobe le ujamemo, ker so podobne in blizu tem, ki jih že držimo v sebi.

Za sklenitev lahko tako rečemo, da se ob pogledovanju podob iz filma in fotografije veliko teoretikov zaveda momenta neizrekljivosti, ko se zaključi tudi teorija, ko se ustavijo besede, da bi lahko kričala naša notranja bit. Ko najdemo prepotrebni mir, za kontemplacijo, motrenje zaradi podob, saj nenazadnje podobe vzpodbujajo in neverbalno govorijo, dekodiranje pa deluje na nezavedni ravni. Roland Barthes se je dobro zavedal moči fotografske podobe, ki jo je po večini enačil s fotografijo (ali pa gre za nepazljiv prevod), kar mi nismo storili. Vseeno je Barthes vzpodbudil z razmisleki in potrdil neizrekljivo, ki smo mu sledili. Hans Belting je podal antropološki vidik podobe, človeka kot kraj podob in notranje podobe kot merilo za razumevanje ter sprejemanje zunanjih, kolektivnih. Pascal Bonitzer je podal temeljno razumevanje pogleda, ki najde vznemirjenje tudi izven okvirjev vid(e)nega. Bonitzer je močno povezan tudi s psihoanalizo, ki smo jo v tem oziru predstavili z besedami Slavoj Žižka in povezovanjem z Lacanovim razumevanjem realnega in virtualnega. Ti štirje avtorji so temeljno vplivali na nastanek te naloge, a za neizrekljivo, ki nas je zanimalo smo potrebovali še več.

Barthesov punctum kot presežna podoba fotografskega medija, Beltingove notranje podobe ki na človeka vežejo znanje podobe in ga tako kompletirajo, Bonitzerjevo temeljno razumevanje pogleda, parcialnega videnja in Žižkova neposredna navezava pogleda kot nesibolizabilnega izmečka ter realno

obstoječega, so ključno razumevanje neizrekljivosti pogleda, a pri vsemu je manjkala še kakšna dimenzija.

Že Gilles Deleuze je izjemno poudarjal dinamiko podobe, ki se vzpostavlja z globino polja planov in kinestetiko kamere. To idejo smo skušali prenesti ne samo na podobe, temveč tudi na figure znotraj nje in celo na samega spektatorja, vsi so namreč del ritma pogledovanja in tvorijo energijo. Del te energije je tudi nekaj atomske, ki jo privedejo neizrekljivi pogledi.

Tako smo naredili poskus teoretskega koncepta in nekaj izrazov, ki poudarjajo vidčevsko moč pogleda ter možnost analiziranja z novimi koncepti. Prešli smo iz kadra po hallovsko do gledalca in mu predali moč, a nikakor ne izključno, saj je ravno nepričakovana zarez podobe v nas nekaj, kar lahko razumemo kot učinkujoče na ravni neizrekljivega. Lahko je prepoznamo ali ne, danes ali pa morda nikoli več. Nikakor to ne pomeni, da je zadostno že ogledovanje in analiziranje podobe, pogledov, s tem smo še izjemno daleč, ti novi tîrmini in odnosi so le poudarek kje energija kroži.

Podobno smo skušali narediti ob razumevanju barv, ki so novodobno polne interpretacije na sebi, kar posledično spektatorja postavlja v manj angažirani položaj. Če bi bile te vedno sporočilne, bi vsekakor bilo naravno in namensko, a mnogokrat ne vsebujejo nikakršne druge lastnosti kot površinsko zavajanje k pomembnejšim vprašanjem. Vilém Flusser poda lucidno analizo sivine in pojasni strah pred njo. Skušali smo iti od tod in razumeti, da sta recimo dve generaciji intenzivno bombardirani s komercializacijo vsakdana, zato smo podali rešitve k poglobljenemu pogledu preko ali mimo barv, s čimer jih ne odvzamemo. To bi bilo za ta čas prehud preskok (črno–bela slika), če na to nisi pripravljen (gre nenazadnje tudi za vzorce vzgoje). Lahko se ali približujemo monohromatskii sliki ali pa saturaciji barv, na oba načina barve izgubijo svoj prvi namen, saj so pri prvi barve zbledele, pri drugi pa tako izrazite, da že odbijejo.

Vse te koncepte so spremljali avtorji Andrej Tarkovski, Andrej Zvjagintsev, Wim Wenders, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock in David Lynch. Vsi ti režiserji so izrazili nekaj, kar me je kot pisca vzpodbudilo k pisanju, saj so s svojimi deli podali neizrekljive vtise, prestreljene poglede. Tarkovski in Zvjagintsev sta s sicer prefinjeno podobo, a izjemno močno podstatjo sanj in psiholoških motivov, ter z odličnim spoprijemanjem z barvami na način, ki smo ga navedli malo prej, podala neke filmske neizrekljive podobe. Wenders kot

učitelj pogleda je odprl tudi mnogo filmskih vprašanj, ki so z njegovimi deli dobila neke odgovore, ki so mi poleg samih podob, energije, dinamike vidcev, nadvse pomembni. Kakor Wenders, je tudi Antonioni s svojim opusom pokazal briljantne podobe, a ključne za to nalogo so predvsem osrediščene ob filmu *Povečava*, ki poda izjemno figuro–vidca, s problemom svetovne ravni: sem sploh ujel resničnost? Ob tem je Hitchcockov film *Dvoriščno okno* prikladen za primerjavo, saj s fotografsko obsesijo dokazuje meje pogleda in reakcije na madeže, ki jih ustvarja kriminal. David Lynch je nazorni režiser, ki se preigrava z gledalci (kakor sicer Hitchcock), le da mu ni toliko mar za gledljivost in zgodbo, podaja pa neverjetne podobe fantazmatskega realnega.

Če Belting pravi, da podoba »nastane kot rezultat osebne in kolektivne simbolizacije,« (2004, 13) je vseeno bolj ključno to, da se simbolizacijo preseže. Ta je omejujoča, saj ni jezika, torej kodnega sistema, ki bi zmožal pojasniti vsa stanja, ki jih doživimo, kaj šele ta, ki jih nismo. Tako smo z nalogo želeli zbežati iz realnosti (svet *fizisa*), kakor tudi od jezika (svet *ymbala*), saj tvorita sistema, ki nista odprta za nova spoznanja, za to pa je odprt svet realnega, torej pot pogleda.

Video podobe so vsekakor možne, le da je njihov nastanek mnogo dlje, kakor pri filmu. Če je pri filmu šlo le za optični prenos vidnega na trak, je tukaj proces predruženja vidnega v novo kodno zapisano informacijo, kjer vsaka točka vsebuje svoj zapis. Gre torej za digitalno omogočanje vidnega, ki se rešuje s čedalje večjo občutljivostjo tipala in s tem približevanju filmskem traku. S tem video dokazuje, da želi in zmore narediti vnos in ovekovečenje sveta lažji, a nikakor ne skriva nostalgije in spoštovanja filmskega medija. Tako se nimamo bati, da je video ubijalec filma, kakor se zaradi TV-ja nekateri ne bi potrebovali ustrašiti, da ne bomo poslušali več radia itd. Podobnih tehnoloških nadgradenj je veliko, video kamera je le en poskus tega tržnega kapitalizma.

3 ZAKLJUČEK

»Živimo s podobami in svet razumemo s podobami.« (Belting 2004, 13)

Neizrekljivost podob privede mnogo več kot to stanje opisujejo besede. Tišina dogodka in umirjena poglobitev te prevevata ob doživetju 'tistega'. Ni lahko govoriti in predstaviti natančneje to občutje, navsezadnje ni mogoče, ne zgolj enorazsežno z besedami. Katere podobe se nas dotaknejo, katere presežejo in dosežejo našo pozornost?

Vsekakor ne moremo mimo dejstva, da so podobe ključno vezane na naše prepričanje, želje, hotenje, slo in druge pogojenosti, zato je smiselno nenehno pod vplivom lastnega hotenja, in tako si iščemo podobe po svoji meri. Hans Belting je tako preko razumevanja človeka kot naravnega kraja podob vpeljal razumevanje notranjih podob: »Čeprav danes oddajamo in shranjujemo podobe z napravami, ki hočejo uveljaviti svoje lastne norme, je samo človek kraj, ki sprejema in razlaga podobe z živim čutom (torej bežno, težko nadzorljivo itd.).« (2004, 65-66) Notranje podobe so tako ključ za razumevanje zunanjih (kolektivnih), ki nas bombardirajo in želijo prodreti v nas. Temu se sicer ne moremo ogniti, vsekakor pa se med njimi najdejo tudi te, ki vplivajo na nas drugače, kvalitativno, z impulzijo vrednot in nekih konvencij, ki nam kaj pomenijo. Te nam nič ne pomenijo, če ne bi imeli notranjih podob že dodobra ovrednotenih, določenih in zaradi katerih zunanjim odpiramo vrata.

Zaradi notranjih podob torej vidimo podobe, ki nam ustrezajo v množici zunaj nas, a, da do nas vendarle sploh pridejo, pogledujemo. »Pogled verjame, da se vanj pogloblja, da preletava odprt in svoboden prostor – kot lahko zaobjame pejzaž z višine balkona – dejansko pa pometa le omejeno površino, površino ekrana, in sicer iz togega in blokiranega zornega kota.« (Bonitzer 1985, 73)

Kdaj torej filmska podoba doseže nivo neizrekljivosti? Lahko je s to nestabilnostjo videnja (parcialno), ki vzbuja erotizem in s tem navdaja tudi slepo polje podobe. Ta draž, to upanje je punctum, kakor bi rekel Roland Barthes sicer pri pogledovanju fotografije. Punctum je prebodenost zaradi podobe, ki je nad ostalimi, s svojim učinkom nenačrtovano za-reže v mehke konture realnosti. Sicer se čuti »pritisk neizrekljivega, ki hoče biti izgovorjeno,« a »ne najde svojega znaka, svojega imena,« učinek je namreč »oster, a pristaja

v nekakšnem medlem pasu mene samega; je predirljiv in pridušen, molče trobenta.« (1992: 22, 48)

Preden pogledamo dalje, kdaj filmske podobe segajo na nivo neizrekljivosti, je potrebno zaključiti vlogo fotografije, ki je predočena filmskemu mediju. Barthes je ob fotografskih podobah vedel, da ga preveva nekaj, česar ne more izreči in ki ga intrigira, kaj zmore izreči je »neizrekljivo« ali kvečjemu krik »to je to!«. Zanj je v raziskovanju fotografskega medija pomembno stanje fotografije, ki se veže na vse razen na sedanost, saj je to vedno pomaknjeno v že doživeto ali pa misteriozno drhti o prihodnjiku (primer fotografije osebe, ki je nato umrla). Pomembno je tudi, da se da ta medij prav tako uzreti kot film, le da je bolj strikten v svojih principih in nenazadnje tudi bolj omejen – fotografska podoba, ki ni omejena s tehničnim nastankom in možnostjo reprodukcije, kakor je to fotografija sama, se podaja naprej, v sebi soroden svet, svet filmskih podob.

Fotografičnosti filmskih podob ne moremo zanikati, mnogo avtorjev jih na tem izraznem sredstvu tudi venča, kar je povsem primarno, saj ne smemo pozabiti, da filmskih podob ne bi bilo brez fotografskih, obojih pa ne, če ne bi bilo aparata, ki bi jih znal (tehnično) proizvesti. Tako si lahko mislimo, kaj se je zgodilo v svetu umetnosti in zabave, ko je slikar (s čopičem in praznim platnom) kar naenkrat izvedel, da se ljudje ne hodijo več slikati (v pr(a)vem pomenu), temveč 'slikati' (*take a picture*) k sosedu z aparatom. Nenazadnje pa gre le za drugo sredstvo 'nanašanja barv na platno'.

Način pogledovanja fotografske podobe s filmsko je torej podoben, le da filmska podoba vključuje kinestetično in zvočno raven, ki je starejša podoba nima. Pascal Bontizer je s svojo razčlemba pogleda in zavedanjem njegove vloge v odnosu do podobe, močno vplival na zaključke tega teksta – kdaj filmska podoba doseže nivo neizrekljivega?

Preko razumevanja nas samih kot kraja podob, ki poseduje notranje podobe, do predogleda fotografije in njenih podob, razumevanja srčike (noema) tega medija, ki ga Barthes detektira s »to je bilo«, vkorakamo v film in si polastimo njegove podobe. A katere bomo izbrali? Lahko bi si ta trenutek predstavljali kot vstop v kinodvorano, v »javni kraj podob«, kot bi rekel Belting, torej nadvse primeren prostor za nadaljevanje zaključka. Vstopimo torej v klub Silencio⁵⁶.

⁵⁶ Klub iz filma *Mulhoand Drive* (2001) Davida Lyncha.

Slavoj Žižek (tudi) za (naš) namen zelenega izpostavi ravno ta klub in ravno poseben dogodek. Klub Silencio je nadvse podoben nekemu gledališču, ki je bilo zgrajeno v prvi dekadi filmske zgodovine (viktorijansko obdobje), z namenom predstaviti filmske iluzije intimnemu krogu ljudi. V tokratnem trenutku zastor zakriva večji del odra, torej ni čas za filmsko projekcijo, in na njem stoji zgolj neka ženska. Gostitelj večera pred njo napove, da je vse, kar bomo videli fikcija in ženska začne peti. Poje tako čuteče, da je dogodek, ki sledi nedojemljiv: ženska se zgrudi in bolj kot to je punctum dojetje, da je vse resnično bila le fikcija, potvorba, *playback*.

Kaj ni ta dogodek zrcalno stanje vtisa filmske projekcije, ki nas zareže z neko filmsko podobo? Kaj ni ta podoba lacanvska Realno, ki ostane v nas še mnogo dlje, ko realnost že zapusti avditorij? Lahko opisujemo in analiziramo, da je zgroženi pogled v iskanju vzroka našel nekaj drugega, kar je iskal, in ravno ta travmatični presežek je dejansko v tej zgodbi petje na posnetek. Lahko ostanemo v Silenciu in počakamo na filmski program.

»Kot medij obstaja film le za trenutno zaznavo in le v času zaznavanja,« (2004, 87) je rekel Belting, s čimer se poudarja tehnična narava filma in ključna vloga podobe, ki ostane bistveno dlje od dometa medija. Dogodek v Silenciu pa je ravno to stanje, ko se gledalčeve podobe »pretakajo v podobe filma ali ostanejo kot njegove lastne podobe v spominu.« (prav tam) To je namreč moč neizrekljivega, to realno, ki bije brez telesa, ki ne potrebuje besed, zadosten je lahko le še krik (glas).

Za nesimbolizabilna izmečka, kar sta pogled in glas, je mesto nekje med obema smrtma, kakor pravi Žižek, med simbolno in fizično. Pogled je tako ujet med izgonom in molkom. Izgnan je s sveta *fizisa* in neizrečen v svetu *ymbala*. In ker je realno na mestu lacanovskega objekta a, ta pa je nejezikoven in zunajsvetoven, ga kot neizrečene želje zapolnjuje pogled. Tako je ob takem trenutku kot v klubu Silencio neizrekljivo na mestu realnega in s tem pogleda – neizrekljivega pogleda.

V tem koncipiranju se mora razumeti tudi blokiran pogled kot pogled, ki užitek išče s tem, da ne vidi vsega. Bonitzer je blokirano videnje povezoval s parcialnim, ki sodita skupaj, saj ustrezata dispozitivu ekrana in projekcije. »Vsakovrstni objekt in bitja, ki se razvijajo na ekranu, se praviloma lahko svobodni sprehajajo sem ter tja, od kamere je odvisno, če jim sledi ali ne, če jih

zagradi ali izpusti, toda gledalec ima samo eno pravico – da gleda na platno ali zapusti dvorano.« (1985, 72) Ostanimo v dvorani še za trenutek.

Abbas Kiarostami je za doživetje v kinodvorani zapisal: »Med ogledom filma vsak posameznik ustvari svoj svet. Na osnovi vsake podrobnosti, ki se pojavi na platnu – mesta ali prerije, lika ali zgodbe –, si vsak gledalec nabere snov, s katero ustvari svoj univerzum,« (2001, 11) s čimer poudarja relativizem tako filmskega doživetja kot tudi samih podob. Temu se v pričujočem tekstu vsekakor nismo mogli ogniti, nikakor pa ta ne želi biti niti zaključni kamen zgodbe, ki bi omejil razumevanje filmskih podob, pogleda in neizrekljivosti. Je le zapisek subjektivnih videnj.

Videti, vid, videc: videc vodi vid v videnje, je enostavno rečeno, z nekaj dodane karakteristike, pa smo vidcu dodali večjo moč, kakor sta mu jo Gilles Deleuze in Stojan Pelko – iskala sta vidce misli, ki zato ne potrebuje sploh gledati niti videti, njihov cilj so podobe misli. Naš namen ni bil ponovno vzpostavljati teh razmislekov, temveč izvabiti moč pogledovanja v dinamiki spektator–podoba–figura. Energija, ki nastaja ob tem, se akumulira v neizrekljivo moč podobe, ki se za večno zapeče v našo notranjo bit. Tako smo ustvarili pestro družino vidcev, ob tem nadgradili že obstoječe tērmine od omenjenih avtorjev.

V eseju smo izpostavili predvsem tri režiserje, ki so me v tem obdobju napeljali k takšnemu zapisovanju: Andrej Tarkovski, Andrej Zvjagintsev in Wim Wenders. Vsak je s svojimi specifikami vame močno zarezal in del tega občutja (bolje rečeno vzroka, ki je bil zaznan seveda po učinku samem) in razumevanja njihovega dela utrnil za to priložnost. Omenili smo še podobe Davida Lyncha, Michelangela Antonionija, Alfreda Hitchcocka in lahko bi še od marsikaterega, a morda ob kateri drugi priložnosti. Filmske podobe teh avtorjev bom poogledoval večno, poogledujem jih tudi v tem trenutku.

Ob koncu naloge smo pogledali še na en segment filmske podobe – barve, ki so vse pogosteje senčilo resničnim učinkom podobe ali zaviralci do višjega namena. Kot kontranapad je reartikulacija sivine, ki se s saturacijo vpenja tudi v logiko barve, končno pa deluje kot nekakšen kompromis. Vsekakor so tudi avtorji, ki se ne bojijo črno–bele slike, torej sivine, in se neoziraje na nekomercialnost tega početja (ali ravno zato) lotijo ravno preseganja površinskosti, ki jih barve lahko sprovedejo.

Ali so video podobe možne smo se vprašali na samem zaključku in prišli preko Viléma Flusserja do ugotovitve, da je za današnje razumevanje podob ključna tehnoimaginacija, ki razume razvoj površin za upodabljanje. Tako video poznamo, razumemo in sprejmemo, če in ko se zavedamo, da je narava njegove podobe izrazito tehnično pogojena in ročno ter sproti po potrebi na mestu zajemanja slike manipulirana. Nikakor ne gre jemati videa kot ubijalca filma ali nečesa, kar bo film izpodrinilo, gre le za medij, ki je z enostavno rabo in cenovno ugodnostjo, bolj in lažje dostopen. Nikakor pa ne bo dosegel filmske razsežnosti.

Naloga, ki smo si jo zadali je večja kot nam dopušča čas, zato se zavedam, da so nekateri razmisleki v fazi nastavka za obširnejšo in bolj poglobljeno analizo. Odnos fotografije/ filma kot medija do svoje podobe, pogled in dinamika vidcev, črno–beli film kot odgovor na apatijo novodobnih gledalcev in še kaj bi lahko bili naslovi za nova raziskovanja. Ko seješ, nekoč tudi žanješ, le počakati moraš, da žito dovolj zraste.

Predno izstopimo iz kluba Silencio, podam le še eno misel Roberta Bressona iz njegovih *Zapiskov iz kinematografa*: »Tvoj film ne bo lep zaradi lepih slik /.../, temveč zaradi neizrekljivega, ki se bo iz njih sprostilo.« (1997, 48)

4 LITERATURA

Aumont, Jacques. 1987. Gledišče. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 13–45. Ljubljana: DZS.

Baras, Dora. 2008. Filmski esejizem Chrisa Markerja. *Kino!* (V–VI): 192–209.

Barthes, Roland. 1987a. Tretji smisel. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 131–147. Ljubljana: DZS.

--- 1987b. Ko grem iz kina. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 5–11. Ljubljana: DZS.

--- 1992. *Camera lucida: Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Baudrillard, Jean. 1999. *Simulacija in simulaker*. Ljubljana: Študentska založba - zbirka Koda.

--- 2001. Estetika, iluzija in deziluzija. V *Vrzeli med filmom in arhitekturo*, ur. Stojan Pelko, 147–156. Ljubljana: Slovenska kinoteka – zbirka Imago.

Bazin, Andre 2007. Ontologija fotografske podobe. *Kino!* (II–III): 290–295.

--- 2008a. Mit o totalnem filmu. *Kino!* (IV): 222–225.

--- 2008b. Razvoj kinematografske govornice. *Kino!* (IV): 211–221.

Belting, Hans. 2004. *Antropologija podobe: Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Benčić, Branka. 2009. Fotografija in film/ Fragmenti iz paralelne zgodovine gibljive in statične slike (prikaz gibanja in tvorba pomenov). *Fotografija* (40–41): 32–35.

Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Bonitzer, Pascal. 1985. *Slepo polje*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

--- 1987a. O zunanosti polja. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 149–162. Ljubljana: DZS.

--- 1987b. Zrno realnega. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 163–180. Ljubljana: DZS.

- Brenez, Nicole. 2008. Film, neukročena misel in razširjena teorija: Gilles Deleuze meets Paul Sharits. *Kino!* (V–VI): 72–90.
- Bresson, Robert. 1997. *Zapiski o kinomatografu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Brougher, Kelly, Anne Ellegood, Kelly Gordon in Kristen Hileman. 2008. *The Cinema Effects: Illusion, Reality, and The Moving Images*. London: D Gilles Limited.
- Carroll, Noël. 1998. *Interpreting The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Delo.si*. 2007. Benning: Zanima me bistvo podobe, 14. november. Dostopno prek: <http://www.delo.si/clanek/o252409> (14. maj 2010).
- Dolenc, Sašo. 2004. *Heraklit, Parmenid in prve kritike grškega naravoslovja*, 5. julij. Dostopno prek: <http://www.kvarkadabra.net/article.php/Heraklit-Parmenid> (14. maj 2010).
- Dolmark, Jože. 2007a. Izum fotografije in boj fotografske podobe za njeno uveljavitev: Nekaj estetskih dilem. *Kino!* (II-III): 296–299.
- 2007b. O bistvu in pomenu fotografske podobe. *Kino!* (II–III): 286–289.
- Flusser, Vilém. 2000. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba – zbirka Koda.
- 2009a. Gesta fotografiranja. *Fotografija* (39–40): 62–63.
- 2009b. Recepcija fotografije. *Fotografija* (40–41): 66– 67.
- Freund, Gisèle. 1974. *Fotografija i društvo*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Godnjov, Igor. 2003. *Filmska teorija v postmodernem kontekstu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Gordon, Stephen. 2003. *Photography in Film and Video*. Dostopno prek: [http://www.luxonline.org.uk/education/learning_tours/photography_in_film_and_video\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/education/learning_tours/photography_in_film_and_video(1).html) (27. maj 2010).

Imdb.com. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/> (23. maj 2010).

Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: UMco.

Kiarostami, Abbas. 2001. En film, sto sanj. V *Vrzeli med filmom in arhitekturo*, ur. Stojan Pelko, 11–12. Ljubljana: Slovenska kinoteka – zbirka Imago.

Krečič, Jela. 2009. Izginevajoči medij: K Lacanovski teoriji fotografije v filmu. *Fotografija* (40–41): 56–59.

Manghani, Sunil, Arthur Piper in Jon Simons. 2006. *Images: A Reader*. London: Sage Publications Ltd.

Medvešček, Brina. 2008. *Mesto realnega in virtualnega v filmu Večno sonce brezmadežnega uma*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Metz, Christian. 1987. Imaginarni označevalec. V *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, 251–293. Ljubljana: DZS.

Pelko, Stojan. 1994. *Očividci*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo – zbirka Analecta.

--- 2006. *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba - zbirka Koda.

--- 2007. *Intervju: Stojan Pelko*. Dostopno prek: http://www.filmsko.net/prispevki_objave_pelko.htm (14. maj 2010).

Ródenas, Gabri. 2009. Fontcubertova povečava povečave: Izkopavanje Antonionija. *Fotografija* (41–42): 12–13.

Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba - zbirka Koda.

Škafar, Vlado. 2007. Jaz sem prizorišče filma. *Kino!* (II–III): 155–160.

Šprah, Andrej. 1997. »Utrujen od podobe svojega pogleda«. V *Pogib in počas – Podobe Wima Wandersa*, ur. Stojan Pelko, 101–140. Ljubljana: Studia Humanitatis.

--- 2001. Film kot rekonstrukcija realnosti. V *Mi gradimo film – film radi nas*, ur. Simon Popek, 65–79. Ljubljana: Revija Ekran.

--- 2008. Podoba trenutka spoznavnosti in trenutek spoznavnosti podobe. *Kino!* (V–VI): 233–262.

--- 2009. Konceptualna nestabilnost: Graducije in preobrazbe filmskega realizma. *Kino!* (VIII–IX): 242–265.

Štrajn, Darko. 2001. Nezbrana percepcija. V *Mi gradimo film – film radi nas*, ur. Simon Popek, 81–91. Ljubljana: Revija Ekran.

Tarkovski, Andrej. 1997. *Ujeti čas*. Ljubljana: EWO.

Truffaut, François. 1986. *Hitchcock*. London: Grafton Books.

Vatovec, Matej. 2009. K ontologiji filma. *Fotografija* (41–42): 52–54.

Verbinc, France. 1982. *Slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Villain, Dominique. 2000. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinotek – zbirka Imago.

Wajcman, Gerard. 2007. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo – zbirka Analecta.

--- 2010. *Univerzalno oko in svet brez meje*. Dostopno prek:

<http://www.cona.si/2010-1/Gerard%20Wajcman-Univerzalno%20oko%20in%20svet%20brez%20meje,%20prevod%20predavanja.pdf> (27. maj 2010).

Wikipedia.org. 2010a. *Alfred Hitchcock*. Dostopno prek: [http:// sl.](http://sl.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock)

[wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock](http://sl.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock) (14. maj 2010).

--- 2010b. *Andrei Tarkovsky*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/](http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky)

[Andrei_Tarkovsky](http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky) (27. maj 2010).

--- 2010c. *Litografija*. Dostopno prek: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Litografija> (14. maj 2010).

--- 2010č. *Novi vek*. Dostopno prek: http://sl.wikipedia.org/wiki/Novi_vek (20. maj 2010).

--- 2010d. *Četrta dimenzija*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Fourth_dimension (22. maj 2010).

YouTube.com. 2008. *Frost over the world – Wim Wenders – 11 08*.

Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=i3F1xy16XcM&feature=related> (14. maj 2010).

--- 2010a. *Entervista som Wim Wenders*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=mFIHnl4rmd0> (27. maj 2010).

--- 2010b. *Janela da alma: Wim Wenders: »I see too much.«* Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=fV8Sg5RzBuM&feature=related> (14. maj 2010).

Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Ljubljana: Revija Ekran – zbirka Imago.

--- 2003. *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo – zbirka Analecta.