

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nastja Vidmar

Umetnost in družbena realnost

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nastja Vidmar

Mentor: izr. prof. dr. Andrej A. Lukšič

Umetnost in družbena realnost

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

ZAHVALA:

Družini, ki mi je omogočila študij. Zahvala mentorju Andreju Lukšiču za vse konstruktivne pogovore, pomoč pri pisanju magistrske naloge in za pomoč pri vprašanjih, na katere sem v času študija naletela. Zahvala Matjažu Bergerju za vse dobre sugestije, ki so močno pripomogle k pisanju ter za priložnost, da sem поблиžje spoznala gledališče kot prostor misli. Zahvala Aldu Milohniću za teoretsko pomoč pri vstopu v svet gledališke umetnosti.

Dobrim prijateljem, ki ste mi polepšali čas študija in moji psički, iskrena hvala: Andrej, Barbi, Blaž, Bobi, Cuba, David, Eva, Jernej, Marko, Mateja, Nejc, Tina in Vesna.

Umetnost in družbena realnost

V vizualni družbi, kjer percepcija poteka predvsem skozi vizualno, oko za človeka predstavlja okno v svet; t.i. »*veliko okno*« za človeka predstavlja tako temelj zaznavanja, kot tudi temelj spoznavanja – človek namreč vidi veliko več kakor zazna ali občuti. Spoznavanje pa za človeka predstavlja tudi možnost, da se prične zavedati, da svet, ki ga zaznava ni nekakšen *absolutni* svet, ampak je zgolj eden izmed možnih svetov. Obstoječa neoliberalna realnost, ki sestoji iz določenih družbenih razmerij namreč ne pomeni nekakšne naravne danosti ali objektivne nujnosti, ampak se kaže kot ena izmed možnih realnosti, ki je vzpostavljena v družbenem svetu; in sicer kot izjemno problematična realnost, saj za človeka predstavlja neposredno eksistenčno grožnjo. Umetnost in umetniška dela znotraj kapitalistične realnosti, tako 20. kot tudi 21. stoletja, ne zavzemajo pozicije, da bi lahko družbeno realnost spreminjala *per se*, ampak lahko zgolj po-kažejo, razkrijejo in naredijo vidno tisto, kar se neposredno ne vidi. Filmska in gledališka umetnost kot področji vizualne umetnosti pa s svojo reprezentativnostjo omogočita estetsko izkustvo, ki pomeni spremembo pogleda; pogledati svet na nov, drugačen način pomeni pojav podija ali prostora, kjer se lahko vzpostavijo novi odnosi, le ti pa se lahko spreminjajo zgolj v okviru spremembe delovanja. Pozicija subjekta, ki je v neoliberalnem kapitalizmu skoraj popolnoma depolitiziran, se zatorej lahko predrugači samo skozi spremembo delovanja kolektiva kot celote.

Ključne besede: umetnost, vizualno, neoliberalizem, emancipacija, kolektiv.

Art and Social Reality

In a visual society, where perception is mainly the domain of the visual, the eye represents a window to the world for man; the so-called "*big window*" represents both the basis for perception as well as the basis for cognition – one, after all, sees a lot more than they can perceive or sense. Cognizance, however, also represents an opportunity for man to become aware of the fact that the perceived world is not *absolute* but merely one of the several possible versions. The existent neoliberal reality, comprised of certain societal relations, does not signify a kind of natural disposition or objective necessity, but appears instead as one of the possible realities that just happens to be established within the social world. This reality is especially problematic, as it represents an immediate existential threat to man. Artists and works of art within the capitalistic reality – of the 20th as well as the 21st century – do not take the stance that they could modify the social reality *per se*, but that they can merely reveal, expose and bring to light what cannot be seen immediately. Due to their representativeness, film and theatre as disciplines of the visual arts enable an aesthetic experience, which signifies a change of view. To consider the world in a new and different manner is to allow for the appearance of a podium or space, where new relations may be established. These can be altered exclusively through a change in the manner of operation. The position of a subject, which is almost completely depoliticised within the confines of neoliberal capitalism, may only be transformed through changing the behaviour of the collective as a whole.

Keywords: art, the visual, neoliberalism, emancipation, the collective.

KAZALO:

1 UVOD	6
1.1 Cilji in teze.....	12
1.2 Metodologija	16
2 OKO IN VIZUALNO	21
2.1 Vedenje - videnje	29
2.2 Cogito ergo moveo	32
3 POLITIČNA UMETNOST ALI POLITIČNOST UMETNOSTI	36
3.1 Neoliberalizem in umetnost pogleda – »undoing the demons«	40
3.2 Oralno oko	44
4 FILM IN GLEDALIŠČE – UMETNOST PREOBLIKOVANJA POGLEDA	48
4.1 FILM – OKO 20. STOLETJA	53
4.1.1 Subjekt in objektiv	55
4.1.2 Gledanje kot gibanje.....	57
4.1.3 Vidno – nevidno	61
4.1.4 Joris Ivens – politično in kolektiv	63
4.1.4.1 Naravni svet in družbeno-politični svet.....	67
4.1.5 Das Lied der Ströme (1954)	69
4.1.5.1 Reka kot konstantna sprememba	74
4.1.5.2 Boj proti strukturni eksploataciji	77
4.1.5.3 Delo in uničevanje naravnega sveta	78
4.1.5.4 Zaježitev skupnega	81
4.1.5.5 Emancipatorni potencial	81
4.1.5.6 Film kot prehod	83
4.2 GLEDALIŠČE KOT SVETOVNI ODER.....	86
4.2.1 Zgodovino krtačiti proti dlaki	87
4.2.2 20. stoletje	91
4.2.3 Gledati proti toku	94
4.2.4 Theatrum mundi	97
5 ZAKLJUČEK KOT ZAČETEK – AUF DIE SCHIFFE!.....	102
6 LITERATURA	104

1 UVOD

Z naslovom umetnost in družbena realnost odpiramo pot raziskovalnemu delu, kjer bomo umetnost v odnosu do družbene realnosti razumeli in vodili skozi védenje, da obstoječa družba percipira predvsem skozi vizualno, kar pomeni, da oko¹ (pogled) in misel², ki se vzpostavi skozi osmišljanje zaznanega sveta, postavljamo v samo središče naše obravnave. Ukvarjali se bomo torej z vprašanjem umetnosti in z njeno umestitvijo v širši družbeno-politični kontekst.

Govoriti o umetnosti pomeni spregovoriti o tistem delu obdajajočega, ki nas poskuša postaviti na pozicijo iz katere se nevidno polje razprostira prav za našimi »hrbti«. Kljub temu, da za nas možgani izpopolnijo ta nevidni prostor, tako, da človek vidi »okrog sebe v sebi zaključeno, zvezno okolje« (Mueller in Rudolph 1970, 15). V odnosu med zaznavanjem in spoznavanjem³ možganska dejavnost oblikovanja zaključenega, zveznega okolja človeku onemogoči, da bi tisto česar se neposredno ne vidi in kar je skrito, zamegljeno in nejasno⁴, ponovno vzel v obravnavo in odtegnil razsežnostim samoumevnega⁵. Da bi spregovorili o pogledu, moramo pazljivo stopiti na pot, ki je tlakovana skozi ne-vidne, zabrisane razsežnosti realnosti, skozi katere se neoliberalna kapitalistična dejanskost ohranja, tudi s pomočjo umetnosti. Raziskavo bomo nadgradili z obravnavo nekaterih avtorjev in umetniških

¹ Oko je za nas relevantno zaradi svoje osnovne funkcije, ki jo ima pri vizualni umetnosti. Razumemo, da proces razvoja človeka, ki je botroval tudi pojavi vizualne umetnosti in tehnične izpopolnitve mehanizmov, ki služijo kot nadomestek očesa, ni zgolj proces preoblikovanja vidne funkcije, temveč je tesno povezan tudi s spremembo človeka kot celote (Spengler 2013).

² Mišljenje bomo razumeli v kontekstu prekinitve s samoumevnostmi. To pomeni, da mišljenje označuje tudi izhodiščno pozicijo preizpraševanja in problematiziranja neoliberalnih družbenih zastavitev, ki se kažejo kot naravne danosti. Mišljenje v tem oziru in v nadaljevanju pomeni ponovno vzpostavitev vezi s svetom, ki razloči med naravnim in družbenim svetom. Vseskozi moramo namreč verovati v to, da so ljudje zmožni mišljenja. Mišljenje kot zavestno mišljenje vselej vsebuje človekovo sposobnost, da si zamišlja »kaj bi se zgodilo, če bi bilo nekaj drugače, kot je« (Ellis v Suvin 2010, 22), če torej ne bi bilo vključeno v gotovost.

³ Nihče izmed nas ne živi brez spoznavanja, spoznavanje pa razumemo skozi dvojnost, kjer je neko spoznanje bodisi relevantno bodisi irelevantno glede na naše interese. Relevantnost pa se veže na obstoječo dobo in možnost človekove rešitve v njej (Suvin 2010, 59–61).

⁴ Za namen razumevanja razmerja vidno – nevidno, bomo v nadalje uporabljali predvsem Althusserjevo razumevanje Marxovega branja teksta, ki ga začrta skozi določene poudarke v svojem tekstu z naslovom *Od Kapitala do Marxove filozofije* (Althusser 2007, 7–83).

⁵ V ozir moramo vzeti tudi to, da se skozi celotno človeško zgodovino pojavljajo tendence po spremembi splošno sprejetih določitev, ki so na videz nespremenljive in prav na tem poudarku temelji celotna usmeritev tega dela, ki se izraža skozi pojem politike. Že v obdobju antične Grčije (v Atenah) je denimo politična svoboda slonela na temelju suženjstva in prav suženjstvo je bilo za takratni čas nekaj ne-spremenljivega, samoumevnega in v širši zavesti ljudi je bilo to splošno sprejeto dejstvo, ki ga nihče ni preizpraševal ali problematiziral. Vendar ta samoumevnost le ni bila tako splošno sprejeta, da ne bi izzvala neodobravanja vsaj peščice (naj omenimo Antifonta in Hipiasa), ki so se tej samoumevnosti postavili po robu (Melchinger 2000, 21–35).

kolektivov, katerih delovanje in umetniška dela bodo pripomogla k boljšemu razumevanju ključnih konceptov in poudarkov tega dela.

Oko, t.i. »*veliko okno*«, za nas predstavlja osnovo za razumevanje sveta, kjer tako naraven, kot tudi družben svet zaznavamo pretežno z gledanjem, torej z zaznavanjem skozi osrednji percepcijski kanal (vid), ki pa je skozi naše celotno izkustvo tesno povezan z vsemi ostalimi zaznavnimi receptorji (sluh, vonj, tip, okus) (Solso 1994, 1). V okviru naše raziskovalne usmeritve bomo razumevanje spoznavne funkcije, ki jo ponuja povezava med neposrednim izkustvom in absolutnim spoznanjem razumeli na dva načina. Oko kot nekakšno okno v svet za nas predstavlja tako temelj zaznavanja, kot tudi temelj spoznavanja⁶, spoznavalec pa je »potapljač v globine morja« (Suvin 2010, 78). Videli bomo, da oko kot tako skozi zgodovino razumevanja, torej od antične Grčije pa vse do danes, predstavlja osrednji organ, ki ne zgolj vidi to, kar se mu pred očmi prikazuje, ampak z gledanjem tudi opaža in spoznava. Skozi raziskovalno delo bomo pričla različnim poudarkom – umetniškim delom, ki jih bomo v okviru vizualnih umetnosti⁷ umestili v konkretno družbeno realnost – obstoječo obliko neo-liberalne⁸ (re)produkcije, ki od nas terja, da jo pogledamo skozi oči procesualne spremenljivosti, ki pa vsebuje konstantno spremenljivost in spremembo kot svojo osrednjo kvintesenca. Za ta namen bomo obravnavali umetniške realizacije 20. stoletja kot stoletja, ki nam pred-hodi in ki nam tudi začrta nekatere orise, ki so bili preneseni na stoletje iz katerega izhajamo. Zategadelj bo tudi umetnost obravnavana specifično, s teoretskim pristopom⁹, poskušali pa bomo poudariti povezljiv moment, ki nosi vrednost predvsem skozi možnost razumevanja aktualne družbeno-politične realnosti in stanja v katerem živimo tukaj in zdaj, torej na točki med preteklostjo in prihodnostjo, kjer »preteklost, ki sega vse do svojega začetka, ne vleče nazaj, temveč pritiska naprej« (Arendt 2006, 20).

⁶ Tako pojem zaznavanja kot tudi pojem spoznavanja obravnavamo kot nedovršna pojma. Nekaj, kar nam je neznano, nikoli zares ne bomo mogli spoznati v celoti, saj se zgodovina nikoli ne bo zares ustavila, ne bo kar zamrznila (Suvin 2010, 81).

⁷ Posebno pozornost bomo posvetili prav vizualnim umetnostim, ki so svoj razcvet in svojo konkretnost doživele v preteklem stoletju, s tem pa so nakazale tudi na nov, specifičen obrat v smer, ki jo je zavzela obstoječa sistemska paradigma – pojav sodobne vizualne družbe.

⁸ Prefiks neo- pomeni nekaj novega, novost, ki pomeni tudi samo spremenljivost pojma, ki se »obnavlja, ponovno zaganja ali začenja na novo« (Mastnak 2015, 12). Neoliberalizem razumemo skozi njegov vznik v 20. stoletju, ko pride do povezave med liberalizmom in ekonomijo, torej v času krize liberalizma (Mastnak 2015, 13–16).

⁹ Teoretski pristop je bil v preteklem stoletju povezan s taktikami določenih umetnikov (Brecht, Artaud, Schechner), ki so s svojimi umetniškimi akcijami predstavljali kritično in subverzivno nasprotovanje modernističnemu mainstreamu (Šuvaković v Hrvatin 2005, 63).

Ob vseh aktualnih raziskavah in teoretskih analizah nam je znano, da je v 20. stoletju prišlo do mnogih pomembnih premikov na različnih področjih, ki so pomenili nove mejnike v razumevanju do tedaj znanega. Tako je tudi razvoj na tehnološkem področju pomenil in omogočil začetek dominante vizualnih umetnosti (vse od 18. Stoletja naprej), ki pa so ob pričetku prejšnjega stoletja zasedale popolnoma drugačno pozicijo kot danes (Crary 2012). Ni dovolj torej, da razumemo, da živimo v družbi, ki osrednjo percepcijo usmerja skozi vizualno in se prične tudi (re)producirati skozi pogled, ampak je potrebno raziskati nekatere razsežnosti ozadja, ali bolje, zaodrja. Z drugimi besedami, tako kot se razumevanja in raziskovanja vida in očesa ne moremo lotiti brez obravnave svetlobe, ki je za videnje osrednjega pomena, tako tudi ne moremo obravnavati pozicije, ki jo zaseda posamezni subjekt v aktualni neoliberalni realnosti, ne da bi obravnavali tisto realnost, ki ga v vseh možnih razsežnostih obdaja, definira, določa ter umešča v konkretno polje znotraj te realnosti. Raziskovanja se bomo lotili na specifičen način, skozi prepletanje različnih področij.

Poskus prepleta¹⁰ določenih momentov filozofije, znanosti in politike bomo začrtali skozi dve vizualni umetniški področji, skozi film in gledališče. Filozofija nam skozi čudenje nudi predpogoj za vstop na prizorišče sveta. Skozi filozofske pojme si zastavljamo vprašanja in definiramo smer v katero želimo popeljati svojo nit, zato so tudi naše osrednje navezave vseskozi spoprijemanje z idejami, ki so jih odprli in razvijali misleci od Platona in Heraklita, pa vse do Ranciera in Badiouja. Hawking in Mlodinow sta v svojem delu *Veliki načrt*, kjer se ukvarjata s problematiko ključnih vprašanj in novosti v okviru naravoslovnih znanosti zapisala, da je filozofija mrtva, ker naj ne bi sledila razvoju fizike in sodobne znanosti – zatorej sta ji pripisala smrt (Hawking in Mlodinow 2011, 9). Njun zaključek je razumljiv z vidika njunega izhodišča, saj izhajata iz imaginarija, ki degradira vlogo filozofije in družboslovnih znanosti, hkrati pa je nerazumljiv, saj razumeta, da sodobna naravoslovna znanost kot jo poznamo danes, izhaja prav iz filozofskih izhodišč, ki so sploh omogočila pojav te-iste znanosti in ju zatorej ne gre razbiti na dva med seboj ločena dela. Znanstvena drža za Brechta pomeni drža vsakogar, »ki v svet upira zvedav, začuden in potemtakem kritičen pogled¹¹« (Berger in drugi 2009, 221). Kvantna razsežnost mislečih subjektov se

¹⁰ Poudarjamo pomen prepleta kot pojavitev več različnih področij, kjer v nekem trenutku pride do bolj izrazitega dela enega področja, v nekem drugem trenutku pa drugega. S prepletom nikakor ne mislimo zlitja ali fuzije, ki bi pomenila združitve.

¹¹ Kot bomo videli v nadaljevanju drža kritičnosti in zavračanja v neoliberalizmu 21. stoletja »ni več ena izmed subjektivnih pozicij, ki jih je mogoče zavzeti, temveč znak neprilagojenosti in asocialnosti, simptom osebne psihopatologije« (Krašovec 2016, 75). Prav tako kot je v 20. stoletju, v času pojava neoliberalizma, zdravilo za

skozi *kósmos* razgrinja prav skozi predvidevanje, skozi misel o verjetnosti vseh mogočih dogodkov in to je tudi pozicija, ki jo kot snovalci tega dela zavzemamo – skozi pogled, ki zgodovino/zgodovine vselej obravnava kot odprt prostor¹² in odprte možnosti (Fischer 2004).

Vizualne umetnosti izpostavljamo tudi zato, ker odpirajo prostor in ker je pri njih ključen prav (ne)posredni pogled. Izbrali in izpostavili pa bomo tista dela, ki skozi nevronske procese omogočijo tudi spremembo gledišča – gledalčevega izhodišča in spremembo pogleda. Prva nit tega dela tako predstavlja razumevanje in videnje sveta kakor nekaj predrugačljivega, skozi misel¹³ in skozi pogled. Ta predrugačljivost pa se ne kaže zgolj v dometu nevroloških sprememb, ki jih povzroči čutna zaznava estetskih izkustev, ta se v našem primeru kažejo skozi umetniška dela na vizualnih področjih, ampak se kaže tudi skozi transformativne razsežnosti nevronskega procesa. Brecht pravi, da je svet »za današnjega človeka opisljiv samo, če ga opisujemo kot predrugačljiv svet« (Brecht 1987, 459). Na svet torej lahko pogledamo samo v kolikor ga gledamo skozi ključen korelat vsega bivajočega – skozi gibanje.

Politiko bomo v okviru teh nastavkov razumeli specifično – skozi prehod od Rancièra k Badiouju, torej kot prehod od emancipatoričnega potenciala (Rancière 2004) k politiki emancipacije¹⁴, ki se kažeta skozi možnost so-oblikovanja skupnega družbenega sveta – v aktualni neoliberalni realnosti to pomeni tudi novo razumevanje neoliberalnega subjekta in njegove vloge pri so-oblikovanju skupnega sveta¹⁵. Ob vseh trenutnih implikacijah depolitizacija, kot umik politike iz dosega množic (Krašovec 2016, 75), vse bolj vpliva tudi na naravni svet in s tem povzroča vse resnejšo problematiko ekološkega uničevanja planeta, ki

marksizem in socializem, kot odgovor na takrat obstoječe družbene prakse fašizma in neoliberalnih politik, predstavljala psihoanaliza (Mastnak 2015, 43).

¹² Omenimo, da Galilej v svojem času, času močne cerkvene ideologije, ni zanetil spora zaradi svojega (ali ponovnega) odkritja o tem, da se zemlja suče okoli sonca, temveč zaradi svojega poudarka na neskončnosti in neskončno odprtem prostoru (Foucault 1986, 22).

¹³ Misleči se tako znajde pred izbiro – »ali naj se odzove tako, da misli z nekim namenom, da najde svojo svobodo (kot bi skorajda rekel Engels) v soočenju z interpelirajočo nujnostjo, ali da se odzove kot otročje užaljen človek iz podzemlja Dostojevskega, tako da reče »prav zaradi tega, se ne bom odzval« (Suvin 2010, 4).

¹⁴ V mislih imamo prehod od subjekta, ki je vedno vezan na Drugega, k subjektu, ki se v brezsvetnem univerzumu sooča z odsotnostjo tega Drugega – subjekt namreč nima opore in se mora sam proizvesti (Šumič Riha 2012, 289–336).

¹⁵ Poudarek neoliberalne usmeritve 21. stoletja temelji na depolitizaciji – omejuje se možnost spreminjanj političnih in ekonomskih razmerij, to pa privede k pojavu novosti, ki ga neoliberalni kapitalizem na prehodu v novo stoletje proizvede – nov subjekt, ki kot učinek neoliberalnih razmerij zapade v depresijo in tesnobo (Krašovec 2016, 73–76). To pa predstavlja novo področje, ki ga neoliberalizem zavzame – nadzor na individualni ravni. Deleuze pravi, da se človeka najbolj nadzoruje na način, da se ga zadolži (Deleuze 2002, 176), kar je res, vendar je neoliberalna paradigma svojo usmeritev zgradila prav skozi učinek, ki ga ta zadolžitev proizvede – »nenehna skrb, da ne bomo mogli odplačevati računov ali odplačati kredita, nenehni strah pred izgubo službe ali deložacijo nikakor ni patološki simptom ali iluzija, temveč običajno duševno stanje prekarnih delavcev (James v Krašovec 2016, 78).

pa kot bumerang efekt izpodbija tudi družbene »stabilnosti« (Held 1998, 79). Predvidevamo, da tako globokega vprašanja, ki smo ga odprli, ne moremo obravnavati enostransko, enosmerno in enoznačno. V kolikor želimo doseči svoj cilj, se moramo podati po poteh raziskovanja, ki od nas terjajo preskoke na področja, ki na prvi pogled ne kažejo svoje poveztivosti s predmetom raziskovanja, vendar bomo z vsako nadaljnjo obravnavo in opombo bližje temu, da delo zaključimo v smiselno celoto. Namenoma se bralec skozi to delo sprehaja v obe smeri hkrati – s tem, ko hodi naprej, se sprehaja in retroaktivno ozira nazaj, je hkrati tu in je hkrati tam.

Uvodnemu delu, kjer bomo postavili tako temelje za razumevanje gledališča, kot tudi temelje za razumevanje filma, s poudarkom na očesu, vizualnem in svetlobi, bo sledila obravnavo filmske umetnosti, ki jo bomo razumeli vzporedno z nekaterimi nevro-znanstvenimi poudarki¹⁶. Na podlagi teh poudarkov bomo nekoliko поблиžje spoznali kaj se dogaja z gledalcem ob gledanju določenega umetniškega dela, hkrati pa bomo dobili uvid v nevronske procese, ki potekajo ob določenem estetskem izkustvu. Kako ali na kakšen način lahko estetsko izkustvo sploh povzroči najprej spremembo v zavesti, nato pa še spremembo v delovanju, ki deluje bodisi na ravni zavestnega ali na ravni nezavednega? Za nas zanimiv je prav tisti poudarek, ki pomeni preoblikovanje nečesa, kar gledalec skozi družbene ideološke napore ponotranji in konsolidira v svoje vsakdanje življenje. Vladajoča ideologija za namene ohranitve obstoječih razmerij in razmer eksploatacije ponavlja geslo »kot svoje vodilo: žrtvujte se, odpovejte se, soglašajte« (Berger in drugi 2009, 64). Človek je tako umeščen v ideološke zasnove, ki nasprotujejo osrednji kvintesenci vsega bivajočega: spremembi, kljub temu, da je sprememba imanentna tej isti neoliberalni predstavi. Za konkretno obravnavo filmskega dela bomo v nadaljevanju izpostavili dokumentarno delo Joris Ivensa, ki nosi naslov *das Lied der Ströme* iz leta 1953, ki je bil vse prevečkrat neupravičeno izpuščen iz konkretnih obravnav, filma namreč nihče doslej še ni vzel v resnejšo obravnavo, hkrati pa knjige, ki se ukvarjajo z dokumentarnimi filmi, vse prevečkrat puščajo to delo ob strani, kot zgolj obrobno omembo in mu ne posvečajo preveč pozornosti. Tako kot film, nam tudi gledališče ponuja svojstven preobrat pri razumevanju kolektivnega v odnosu do obstoječe družbene realnosti. Gledališče je namreč »estetska forma bratstva« (Badiou 2010, 44) in je družbeno izredno pomembno, kot pravi Gramsci (Romano 1983, 154).

¹⁶ Zavedajoč se, da področje nevroznanosti pripada obstoječi neoliberalni usmeritvi, kjer si nevroznanost želi zagotoviti hegemonsko pozicijo znanosti (Hess in Jokeit 2013).

Gledališču, ki bo za nas pomenil pomemben prehod, se bomo posvetili po obravnavi Ivensovega filmskega dela. Tako, kot smo se filmske umetnosti lotili vzporedno z obravnavo nevro-znanstvenih doprinosov in podlag¹⁷, se bomo gledališča lotili na specifičen način. Glede na to, da smo si za konkretno obravnavo gledališkega dela izbrali prav gledališko predstavo, ki temelji na istoimenskem delu Alaina Badiouja, *20. stoletje*¹⁸, bomo osrednjo navezavo gradili prav skozi znanstven premik, ki je v 20. stoletju pomenil popoln prelom v védenju in dojemanju sveta, hkrati pa je pomenil tudi prelom v mišljenju. Kot pravita DeWitt in Graham, ni imel noben drug preobrat v moderni znanosti večjega učinka na človeško mišljenje, kot ga je imel prav pojav kvantne fizike. Pojav kvantne fizike je v svetu znanosti povzročil to, da so se izkrivili stoletja trajajoči miselni vzorci, fiziki pa so morali prevzeti novo metafiziko, saj je pojav kvantne fizike povzročil to, da so znanstveniki izgubili svoj oprijem za realnost (DeWitt in Graham v Herbert 1987, 15). Skupno točko med gledališčem in kvantno realnostjo bomo iskali prav na področju razmerja subjekt – objekt glede na to, da neoliberalizem 21. stoletja postreže s pojavom nove subjektivnosti. Konkretno navezave bomo prikazali skozi predstavo *20. stoletje* v režiji Matjaža Bergerja, v izvedbi umetniškega kolektiva Anton Podbevšek Teater iz Novega mesta. Izvedba predstave *20. stoletje* prekine s prostorsko samoumevnostjo (*site specific theatre*) in odpre prostor misli. 20. stoletje je, kot pravi Badiou, »stoletje gledališča kot umetnosti. 20. stoletje je namreč izumilo pojem režije« (Badiou 2005, 58), prav tako pa je 20. stoletje prostor¹⁹, kjer se tudi prvič vzpostavi védenje o zgodovini kot celoti – ustvarjen je svetovnozgodovinski prostor in zaradi tega se »prav z 20. stoletjem v polni meri začinja svetovna zgodovina« (Južnič 1985, 10). Osrednjega pomena bo tudi obravnavo gledališča, ki nastopa kot metafora za t.i. »*Theatrum mundi*«, ves svet je namreč svetovni oder: »Ves svet je oder in moški vsi in ženske zgolj igralci« (Shakespeare 1968, 41). Na tem svetovnem odru je prav človek tisti, ki se skozi s strani neoliberalizma 21. stoletja predrugačeno subjektiviteto »bojuje sam s seboj«.

¹⁷ Poudarjamo, da te podlage veljajo sicer tudi za gledališko izkustvo estetskega, vendar bomo gledališko umetnost obravnavali skozi še en specifičen poudarek, skozi kvantno realnost ali t.i. kvantni teater, ki temelji na poudarku razmerja med subjektom in objektom, med gledalcem in opazovanim. V svojem delu *Quantum theatre: a language for the voices of contemporary theatre*, Fischerjeva obravnava prav povezavo med kvantno realnostjo in gledališčem (Fischer 2004).

¹⁸ Badiou v svojem delu *20. stoletje*, skozi obravnavo nekaterih dokumentarnih tekstov obravnava in poskuša misliti 20. stoletje skozi to, kar je 20. stoletje pravzaprav mislilo. Izpostavlja tako filozofske, znanstvene kot tudi umetniške in tehnološke doprinose, ki so oblikovali preteklo stoletje na prav specifičen način (Badiou 2005).

¹⁹ Naša doba je doba v kateri prostor zavzema obliko razmerij in odnosov med posameznimi prizorišči. Kot pravi Foucault ima naša doba veliko več opraviti s prostorom kot s časom. Prostor v katerem živimo, kjer se dogaja naš čas in naša zgodovina pa je heterogen prostor – raznovrsten, sestavljen iz različnih delov, sestavin. Ne živimo v nekakšni praznini v katero bi lahko umestili posameznike in stvari in ne živimo v praznini, ki bi lahko bila obarvana z različnimi odtenki svetlobe. Živimo znotraj odnosov in razmerij, ki prikazujejo prizorišča, ki jih ni mogoče zreducirati enega na drugega, vsekakor pa ni mogoče superponirati enega na drugega (Foucault 1986, 25).

1.1 Cilji in teze

»Gospod K. je nekoč dejal: »Kdor misli, ne trati po nepotrebnem luči, ne kruha, ne misli« (Brecht 2009, 9).

Primarni cilj magistrskega dela je odpreti vpogled v vez oz. v izhodišče, ki v obstoječi neoliberalni družbeni realnosti postane popolnoma zabrisano, posledice tega zabrisa pa pomenijo pojav dveh osrednjih problematik s katerim se sooča človeštvo, in na pojav problematike, ki se navezuje specifično, na vsakega odtujenega posameznika. Prvi dve problematiki sta pojav perversije političnega in uničevanje naravnega okolja (Held 1998, 79), ki predstavljata neposredno eksistencialno grožnjo celotnemu človeštvu. Vse od začetka krize globalnega neoliberalnega kapitalizma²⁰, ki je svojo preobrazbo nakazal skozi krizo, ki se je pričela leta 2008, je pomembna vesplošna usmeritev družbenih gibanj in posameznikov k dejstvu, da kapitalizem ne ogroža zgolj človeškega okolja, torej družbenega sveta, ampak pomeni skrajno tveganje tudi za naravno okolje, ki družbe obdaja. Na konkretni ravni posameznega subjekta pa se problematika produkcije neoliberalne subjektivitete pojavi skozi priložnost za ponovno preobrazbo kapitalističnega sistema, ki vpreže sodoben pojav posameznikove nezmožnosti samouresničevanja, v svoj sistem (re)produkcije. V svetu, ki ga Badiou označi kot *brezsvetni univerzum* (Žižek 2007, 183), se človek nima več česa trdno oprijeti in na posamezniku je, da se mora sam vedno znova proizvesti, iznajti – skozi to prepuščenost pa se neoliberalizem tudi (re)producira. Nemožnost se namreč preoblikuje v neskončnost možnosti, vendar te možnosti ostajajo znotraj neoliberalnega diskurza.

Cilj in namen dela je prikazati samo izhodišče iz katerega človek izhaja in kje tičijo pasti, ki ga odtujijo in vključijo v mentalno strukturo obstoječih neoliberalnih nastavkov, ki navsezadnje tudi omogočijo, da kapitalizem 21. stoletja prevzame popolnoma drugačno podobo kot jo je imel v 20. stoletju (Hess in Jokeit 2013). Do česar pride je ravno realizacija tega, kar vladajoča ideologija označuje kot nemožnost – znotraj nove preobrazbe kapitalizma pride do tega, da kemijske manipulacije z možgani privedejo do drugačnega izhodišča, ki

²⁰ Ko govorimo o kapitalizmu (v nadaljevanju), razumemo neoliberalno obliko kapitalizma kot obliko, ki se pojavi v 20. stoletju kot posledica preoblikovanja liberalizma, ki poveže politiko in ekonomijo. Kapitalizem torej razumemo posplošeno, kot pojem sistema, katerega osnovno vodilo je profitni motiv, neoliberalizem pa razumemo kot obstoječo preobrazbo kapitalizma, ki je specifična zaradi svoje radikalne pozicije: ljudstvo namreč izloča iz politike (Mastnak 2015, 148).

povzroči predrugačenje mišljenja²¹. Verjamemo namreč v zmožnost ljudi, da mislijo – to pa je tudi podlaga za politiko emancipacije. Ne gre torej za to, da bi svet doživljali drugače, ampak gre za to, da o njem drugače razmišljamo že v samem izhodišču vpetosti v neoliberalno dejanskost. Znotraj teh pasti in znotraj vseobsegajočih univerzalističnih sistemskih teženj bomo iskali odpore in odmike od teh zastavitev – iskali bomo možnosti, ki so zamaskirane v navideznosti nemožnosti ali v neskončnost deklariranih in prostorsko zamejenih možnosti, ki jih obstoječe (re)producira skozi gesla o nespremenljivosti obstoječega.

Heraklit v svojih filozofskih drobcih oz. fragmentih zapiše, da »ni mogoče dvakrat stopiti v isto reko ne dvakrat dotakniti se iste minljive snovi« (Sovre 1946). Sprememba in gibanje obstoječega sta torej temelja naravnega in družbenega sveta. Človek v tem svetu nastopa kot nekdo, ki je umeščen v naravni svet, kar pomeni, da se mora prilagajati naravnim zakonitostim in jih ne more spreminjati. Hkrati pa pomeni tudi to, da je človek skozi svojo subjektivnost umeščen v družbeni svet, ki ga skupaj z drugimi ljudmi so-oblikuje (Held 1987, 90). Predpostavljamo torej, da je ta družbena realnost zgolj ena izmed oblik možnih družbenih realnosti²², ki jih človek so-oblikuje skupaj z ostalimi subjekti. Obravnavana realnost (družbena razmerja) torej ne nastopa kot neka naturalizirana objektivna nujnost²³ (Krašovec 2016, 75), ampak je zgolj ena izmed možnih realnosti, ki je vzpostavljena v družbenem svetu. Spoznavanje nas namreč obvezuje, da se pričnemo zavedati, da svet, ki ga zaznavamo ni nek *absolutni* svet, ampak je zgolj eden izmed možnih svetov, ki ga so-ustvarjamo skupaj z drugimi. Prav tako pa nas spoznavanje sili v to, da uvidimo, »da bo svet drugačen le, če bomo drugače živeli« (Maturana in Varela 1998, 204), kar pa nagovarja na spremembo delovanja.

²¹ Obstoječa neoliberalna etika deluje od znotraj, kar pomeni, da ne poskuša preprečiti drugačnih pogledov na svet, prav tako pa ne želi vsiliti svojega pogleda na svet. Deluje namreč kot etika prilagoditve, kjer posamezni subjekt stremi k iskanju sreče (Krašovec 2016, 75), ki ga najde tudi skozi narativ zabave. Narativ zabave pa je tudi osrednji pojem vizualne družbe. Na kar naslavljamo misel je prav izhodiščna pozicija, ki pomeni preizpraševanje obstoječega in prekinitev s samoumevnostjo realnosti, ki se kaže kot naravna danost. Torej mišljenje za nas ne pomeni misel, ki misli drugače ali da vzpostavlja drugačen pogled, ampak pomeni prekinitev samoumevnosti, ki se kažejo kot naravna danost.

²² Skozi zgodovinski proces smo namreč videli, da se dogajajo prelomi in premiki, ki vzpostavijo drugačne realnosti. Po besedah Wallersteina sicer od 16. stoletja naprej, torej od časa pojava kapitalizma, ni bilo resnejših posegov, ki bi pomenili prestrukturiranje ali alternativo obstoječemu. Prišlo je zgolj do nekaterih poskusov znotraj obstoječega (t.i. socialistične in komunistične vlade), ki pa so po nekaj časa ponovno prevzeli podobo kapitalistične družbe (Wallerstein 2007).

²³ Družbena razmerja se v neoliberalizmu sicer kažejo kot naravna danost in nujnost (Krašovec 2016, 76).

Kot pravi Rothko obstajajo trije načini človekovega/umetnikovega prilagajanja svojemu okolju in vsi trije načini so načini s katerimi se človek spoprime s svojim okoljem. Lahko se podredi in sledi zahtevam, ki jih to okolje predpiše, lahko se mu tudi upira in s tem tvega svojo lastno ohranitev (vprašanje posameznikove eksistence), ali pa izbere tisto pot, kjer nasprotuje zahtevam okolja in si ga priredi v skladu s svojimi željami. Okolje je namreč nekaj spremenljivega, nekaj, kar človek vselej spreminja s svojim dejanji (Rothko 2008, 119). Zadnji izmed treh načinov povzema bistvo gledanja kot prakse, ki omogoči vzpostavitev novih odnosov in posledično možnost subjekta, da v bezsvetnem univerzumu spozna diskurzivno nezmožnost reševanja določenih situacij, ki jih neoliberalna politika zgolj deklarira in izjavlja, a nikoli ne udejanji. Iskanje rešitev znotraj sistema, ki odgovorov na vprašanja že v samem izhodišču sploh ne predpostavlja, pomeni tavati v temi. Brecht v kontekstu obravnave filma problematizira okus publike, ki ga lahko razumemo skozi slepo tavanje na področju, ki ne predvideva rešitve. Brecht napeljuje na odnos med filmom in gledalcem ter pravi, da »javnega okusa publike ne moremo spremeniti z boljšimi filmi, temveč le s spremembo razmer, znotraj katerih ta okus obstaja« (Brecht 2010,16).

Kolektivni boj kot boj za spremembo obstoječih danosti znotraj družbenega sveta pomeni najprej iskanje izhodišča, kjer je obstoječ diskurz neuspešen in nezmožen, nato pa skozi definiranje skupne točke²⁴ boja kolektiva, ki pripelje do sprememb šele s prepoznanjem svoje umeščenosti v ta diskurz. Na primeru Iversonovega filma bomo videli, da kolektiv, ki se kaže kot kolektiv delavskih množic, najde skupno stičišče oz. stekališče svojih pogledov prav skozi problematizacijo sistemskih nastavkov izkoriščevalskega kapitalizma²⁵, ki jih potisne v nepravilna takšna razmerja²⁶ – do premika v zavesti pride namreč šele, ko določen posameznik ali pa skupine ljudi prepoznajo²⁷, da so izkoriščani. Kot pravi Kosovel, hlapec »ni hlapec zato, ker hlapčuje, marveč zato, ker se ne zaveda« (Kosovel 2003, 106). Tisto, kar se skozi izkušnje krize neoliberalnega kapitalizma odpre je mnogoterost družbenih bojev, ki vzajemno, skozi svojo raznolikost in drugačnost, gradijo drugačne predstave o ideji

²⁴ Kolektiv, kot pravi Brecht, ne more delovati brez trdne usmeritvene točke. Tako namreč lahko deluje posameznik, ne pa kolektiv (Brecht 2010, 41).

²⁵ Danes se pojavljajo vprašanja glede raznolikih gibanj, ki imajo različna izhodišča in različne pozicije v odnosu do družbene realnosti. Kako lahko ta mnogoterost in raznolika gibanja so-bivajo in so-oblikujejo kolektiv? – Suvin pravi, da prav skozi ključni strateški interes, ki nasprotuje terorizmu kapitala (Suvin 2010, 105). V neoliberalizmu 21. stoletja to stičišče predstavlja prav boj proti kapitalizmu kot sistemu, ki ne deluje ne da bi uničil naravno in družbeno okolje.

²⁶ Načelo enakosti, tako kot denimo načelo pravičnosti, »v neki določeni situaciji, ki je glede na obstoječi red nemožno, že implicira, da je treba izumiti, dobesedno proizvesti ali ustvariti sredstva za »obdelavo« tega nemožnega« (Šumič Riha 2012, 322).

²⁷ Prepoznanje pomeni umestitev samega sebe v odnosu do obstoječega razmerja.

mogočega, s povezovanjem v različnih sferah in na različnih družbenih ravneh²⁸. Obstaja namreč toliko možnosti oz. »dob, kolikor je stabilnih in delujočih skupin s kritičnimi in ustvarjalnimi interesi in vrednotenji« (Suvin 2010, 76).

Umetnost ne nastavlja ogledala družbi, temveč zrcali razumevanje določenega časa, zrcali izhodišče. Brecht razume kaj pomeni proces in spreminjanje, ki pomeni presežek določene faze razredne zgodovine, ta pa se kopiči tudi skozi dejstvo, da se je družbena realnost kapitalizma v 20. stoletju drastično spremenila. Obravnavanje preteklih (umetniških) izrazov, od nas terja obravnavo umetnosti v oziru na tisto zgodovinsko realnost, ki obkroža določeno umetniško delo in ga zaznamuje v lastnem procesu predruženja oz. spreminjanja (Brecht v Adorno in drugi 2013, 76).

V tem delu se akútne sistemske problematike, ki so celovite narave, lotevamo v samem izhodišču in izpostavljamo ključno tezo dela: pri obravnavi kakršnekoli spremembe v odnosu do obstoječe družbene realnosti oz. družbenega reda, se je potrebno s problematiko soočiti že v samem izhodišču. Gledališka in filmska umetnost sicer skozi svoje prikaze lahko vplivata na spremembo pogleda, ki se lahko pokaže tudi kot sprememba v razmišljanju, vendar kot taka ne pomenita konkretne spremembe in premika na ravni družbenega reda. Za to, da se sploh vzpostavi podij za spremembo, je potrebno spremeniti osnovo ali temelj, ki omogoči samo-refleksijo v polnem pomenu besede²⁹ - na način, da subjekt prepozna, da znotraj diskurza nima opore. To pomeni odkriti zaodreje t.i. družbenega »*Theatrum mundi*« in uvideti zakonitosti v katere je človek vpet v svojem vsakodnevem življenju – prisvojiti si način življenja in mišljenja. Marx je pokazal kako »si človek pridobi zavest o objektivni stvarnosti in se polasti skrivnosti, ki ureja dejansko zaporedje dogodkov, ko dojame skrivnostni ritem zgodovine in tudi razprši to skrivnost, tako da postane močnejši v misli in delovanju« (Marx v Romano 1983, 187). Gledanje je namreč praksa. Pogledati svet na novo, kar omogočita tudi gledališče in film³⁰, pa pomeni vzpostavitev prizorišča za vzpostavitev novih odnosov – »novi odnosi se vzpostavljajo skoz prakse« (Močnik 2007, 7).

²⁸ Na primeru Ivensovega filma se umetniški kolektiv poveže z množicami delavskega ljudstva in skupaj z njimi preoblikuje nemožnost v možnost predruženja obstoječega. Slovenskemu prostoru je najbližje povezovanja umetnosti in politike skozi NOB. Miklavž Komelj pravi, da je prav povezava med partizansko umetnostjo in NOB pomenila začetek procesa gradnje novega sveta (Komelj 2009).

²⁹ V pomenu, ki ne pomeni novosti znotraj kapitalistične transformacije, ki ponudi samo-refleksijo v smislu preoblikovanja posameznikovega dožemanja samega sebe, ki ustreza potrošniškim in interesom (Hess in Jokeit 2013), ampak v smislu prodora do svoje lastne vezi s svetom in do razmerij v katere je vpet na prav poseben način.

³⁰ Gledališče skozi imanentno vez, ki jo razprostre neposredno pred gledalčevimi očmi, film pa skozi aparat, ki odpira oči s tem, ko ponudi različna percepcijska izhodišča.

Skozi kvantni preskok, ki fiziko najmanjših delcev obravnava v duhu vseh mogočih dogodkov vidimo, da zrcalni prenos na družbene spremenljivosti, ki se kažejo skozi vzpostavitev odprtega, heteronomnega prostora nikakor ne označujejo zgolj ene resnice – kot odgovor na neuspeh kapitalizma, ena sama resnica ne obstaja³¹. Kot je na nek način že iz samih raziskovalnih vprašanj razvidno, za konkretno spremembo umetnost kot taka ni dovolj. Zanima nas torej tudi politična nótá umetnosti – politična umetnost in političnost umetnosti ter preplet določenih področij, ki so na prvi pogled ne-povezljivi.

1.2 Metodologija

»Čas teče, in če ne bi bilo tako, bi bilo slabo za tiste, ki ne sedijo za zlatimi mizami. Metode se obrabijo, čari pa odpovejo. Pojavijo se novi problemi in ti terjajo nova sredstva. Resničnost se spreminja; da bi jo prikazali, se mora spremeniti tudi način prikazovanja. Iz nič ni nič, novo pride iz starega, toda zaradi tega je vse novo«

(Brecht v Adorno in drugi 2013, 104).

Zgodovina je vselej nedefinirana in odprta, v kolikor se skozi retroaktiven pogled obrnemo naprej. Zato bo ključen poudarek, ki bo podprt tudi metodološko, ravno poudarek na dvojnosti časovne optike: 1. Obravnavali bomo čas, v katerem so bili določeni umetniški izrazi realizirani, kar pomeni, da se bomo posvetili vsaj osvetlitvi okolja, ki je obdajalo umetnika oz. umetniške kolektive in njegovo/njihovo delo, s poudarkom na pomembnih segmentih, ki so relevantni za našo raziskavo. 2. Skozi te nastavke bomo obravnavali naš čas, kjer ni dovolj zgolj izkazovati interes za resnice, ki so (še vedno veljavne), pač pa je potrebno odkrivati tudi nove metode, ki te »nove« resnice šele odkrivajo (Melchinger 2000, 20), za ta namen pa nam bo služila historična metoda.

Skozi nakazano dvojnost bi radi poudarili pomembnost, ki jo ima obravnava preteklosti za razumevanje današnjega časa. Ni dovolj, da razumemo čas, ki je že minil in v njem obtičimo. Potreben je premik, ki se giblje skozi razumevanje in skozi ključno človekovo kognitivno

³¹ Skozi zgodovino 20. stoletja, se je oblikovala nekakšna alternativa obstoječemu znotraj obstoječega. Apelim na sovjetski »poskus« vpeljave denimo »komunizma« kot edine prave in možne oblike družbe. To, da komunizem ni prava alternativa kapitalizmu, ne more biti zadosten razlog za njegovo revidacijo, saj se kot tak nikoli ni realiziral, pač pa ostaja zgolj kot poskus vpeljave nečesa novega, drugačnega, znotraj obstoječega. Postavljajo se različna vprašanja kaj bi se bilo zgodilo, če bi dejansko prišlo do vpeljave poskusa denimo sovjetskega »komunizma« na svetovno raven in kakšne implikacije bi to imelo na naravno okolje, družbo, itd. – to vprašanje pustimo odprto za drugo priložnost.

akcijo – skozi mišljenje, ki ga nadgradi razumevanje. Predpogoj razumevanja je vedno naše lastno izhodišče, naša lastna pozicija, zato ne bomo dovolili, da bi zapadli v metodološke okvirje, ki stremijo k »objektivnosti« – zavedamo se namreč, da mi kot človeška vrsta obdarjena z *lógosom*, pripadamo zgodovini tako, kot za razliko od družbenega sveta pripadamo naravnemu svetu³². Zavedamo se tudi, da raziskovalec nikoli ne more nasloviti predmeta svoje obravnave, ne da bi vanj vključil sebe in izhajal iz svoje lastne pozicije. Kot pravi Heidegger, interpret vedno pripada svojemu predmetu, ne more umanjhati in se ne more izločiti iz raziskave (Heidegger v Armstrong 2015, 38). Raziskavo bomo zato začeli prav z očesom, ki nakaže na pred-pogoj razumevanja kot dogajanja smisla, ki se dovrši šele skozi gledanje/videnje. Oko je v povezavi z najkompleksnejšim organskim sistemom, z možgani³³, tako organ zaznavanja, kot tudi organ spoznavanja, naloga možganov pa je »da omogočajo dinamični vzorec odnosov med možgani, telesom in svetom« (Noë v Armstrong 2015, 41).

S tem (pred)razumevanjem bomo nakazali na uporabo sledečih metod, ki nam bodo služile za našo raziskavo. Za branje in obravnavo za nas relevantnih tekstov (tudi filmskih in gledaliških) bomo uporabili metodo analitičnega branja tekstov ter t.i. metodo *hermenevtičnega kroga* oz. še bolje, *hermenevtične spirale*, ki v prvi instanci predstavlja odprtost, ki ne omogoča zgolj odprtosti za drugačnost obravnavanega teksta, marveč omogoča odprtost za relevantna skupna področja – interdisciplinarnost³⁴. Poskus samostojne obravnave določenega problema pri našem raziskovanju torej ne pride v poštev. Politična znanost ima na prvi pogled kaj malo opraviti z umetnostjo in še manj z nevroznanostjo³⁵ ali s preobrati v svetu znanosti fizike, vendar nam ravno ta interdisciplinarna odprtost omogoča, da povežemo

³² Naravni svet bomo obravnavali v razmerju do družbenega sveta – človeku se naravni svet kaže skozi pojavljanje in obstaja neodvisno od človeške volje, medtem ko je družbeni svet tisti, ki ga človek so-ustvari skupaj z drugimi ljudmi (Held 1998, 90).

³³ Možgane razumemo po eni strani kot tesno povezane s kapitalizmom, ki so končno dosegljivi humanistiki, vodilna usmeritev si želi namreč uveljaviti monopol nad njimi (Hess in Jokeit 2013), po drugi strani pa predstavljajo drugačno izhodišče, v kolikor spoznamo vez, ki jo želi vladajoča ideologija zabrisati.

³⁴ Uporaba pojma interdisciplinarnosti pa lahko povzroči nemalo zmede. Prepričani smo namreč, da interdisciplinarna obravnavna začrta potek raziskovanja, ki že v samem izhodišču izhaja iz ideje, da družbenega življenja ne moremo razumeti brez razumevanja kompleksnosti celotnega področja. Interdisciplinarnost nakaže, da je potrebno telo, um in možgane obravnavati v odnosu z miljejem organizma – potrebno je torej očrtati odnos med organizmom in okoljem, ki mu pripada (Goldstein v Callard and Fitzgerald 2015, 5).

³⁵ Pri uporabi pojma nevroznanost moramo že na samem začetku opozoriti na določeno usmeritev in razumevanje tega pojma. Kot pravita Hess in Jokeit, si želi nevroznanost (nevroestetika, nevroekonomija, nevropedagogika,...) postati vodilna znanost 21. stoletja. Z željo po tem primatu, avtorja imenujeta novo kapitalistično paradigmo, ki se imenuje nevrokapitalizem, pojav te paradigme pa nagovarja na preobrazbo kapitalizma, ki se v 21. stoletju usmerja k iskanju rešitev za blažitev sistemskih napak, ki se kažejo neposredno na posameznikih. Pojavi se t.i. psihoterapevtski trg, ki lajša sistemske napake in ohranja gibalno kapitalistične (re)produkcije (Hess in Jokeit 2013). Pojava depresije in tesnobe sta, kot pravi Krašovec, učinka določenih družbenih razmerij (Krašovec 2016, 78).

skupna stičišča in premostimo prepreko, ki jo je ustvaril konflikt³⁶ družboslovje – naravoslovje. Menimo, da je strukturna zasnova tega konflikta problematična že v samem izhodišču. Problem odnosa med naravoslovjem in družboslovjem ni zasedanje drugačne izhodiščne pozicije in nadalje drugačne usmeritve, ki bi pomenila disonanco v smislu produktivne nad-gradnje in preseganja, ampak temelji na goli redukciji, kjer eno znanstveno področje nad-hodi drugega in s tem vzpostavi hierarhično razmerje. Interdisciplinarno raziskovanje razumemo skozi željo po povezovanju različnih smeri, z različnimi metodami³⁷, kjer poteka sodelovanje, izmenjava, delitev, ko prepoznamo, da nam druga stran ponuja nekaj, kar potrebujemo za našo raziskavo (Armstrong 2015, 26).

Da ne bi zapadli v redukcionistične³⁸ okvirje, smo načrtali hermenevitično strukturo skozi spiralno preseganje, ki omogoči, da ne obtičimo v krožnosti, ki nakazuje na rekurziven proces vračanja na točko iz katere smo izhajali, temveč, da se »vračamo« skozi proces prehajanja in nad-gradnje, ki omogoči ponovno obravnavo enakega, vendar na način dopolnitve z novimi dognanji – kot proces dialektičnega preseganja. V sodobnih družbenih znanostih namreč vse bolj pomembno mesto pridobiva ponovna obravnava že ustaljenih in konsolidiranih pojmov, ki od nas, zaradi spreminjajoče se realnosti, terjajo ponovno obravnavo – re-interpretacijo ali t.i. »up-date«. Brecht nam je tako s svojim »*verfremdungseffektom*³⁹« načrtal pot k ponovni obravnavi in preizpraševanju danosti, ki jih obravnavamo kot nekaj ustaljenega samoumevnega, ne-spremenljivega in mimo katerih hodimo brezbržno. Vse večji pomen pa dobiva tudi interdisciplinarni poseg⁴⁰ na področja, ki so bila do sedaj obravnavana samostojno, brez obravnave ali osvetlitve ostalih relevantnih segmentov in področij.

³⁶ Še bolje kot konflikt, bi lahko dejali, da gre za ne-razumevanje.

³⁷ Kljub temu, da govorimo o interdisciplinarnosti, se metodološko še vedno gibljemo v okvirih humanističnih in ne naravoslovnih določitev. Kljub temu, pa odpiramo pa prostor za preseganje teh okvirov.

³⁸ Omenimo, da oznaka redukcionizma v družboslovju pomeni nekaj negativnega in nosi žaljiv pred-zvok, medtem ko pri naravoslovnih znanostih pomeni pohvalo in za znanstvenike predstavlja način dela (Armstrong 2015, 210).

³⁹ Brecht v svojem epskem gledališču uporablja učinek potujitve ali t.i. »*Verfremdungseffekt*«, ki ga vzpostavi z namenom, da bi gledalcu omogočil kritično pozicijo pri obravnavi določenega dogodka. Učinek potujitve torej nastopa kot nekakšen prelom s samoumevnim, ki omogoči prekinitev z vsakodnevno rutino in udomačenostjo s tem, ko ustaljene in privajene danostizopet prične preizpraševati (Brecht 1987, 331).

⁴⁰ Interdisciplinarnost nakazuje tudi na so-oblikovanje skupnega raziskovalnega fokusa. Za izpeljavo takšnega pristopa, so potrebne tri razsežnosti skupnosti/kolektiva – so-organizacija, skupno eksperimentiranje in so-avtorstvo (Callard in Fitzgerald 2015, 34). Interdisciplinarnost torej odpira prostor, ki se ne pojavlja zgolj v dometu svojega področja, temveč povezuje različna znanstvena, filozofska in umetniška področja v eno skupno telo raziskovanja. fMRI tehnologija je npr. samo ena izmed skupnih izhodišč za raziskovanje nevroznanstvenih in tudi družbenih področij kot pravi Callard in Fitzgerald. Bolj podrobna pa je obravnava nevroznanosti v povezavi z umetniškimi deli, natančneje s filmskimi projekcijami, kjer z uporabo tehnologije fMRI lahko eksperimentalno prikažemo možganske aktivnosti gledalcev, ki si ogledujejo različne projekcije (Hasson in drugi 2008).

Pri obravnavi umetniških del/praks in pri obravnavi posameznih primerov bomo uporabili kvalitativno metodo študije primera, ki označuje subjektiven, interpretativen proces ter kvalitativno primerjalno metodo, s katero bomo povezali ustrezne povezujoče se segmente posameznih primerov. »Primerjalna metoda (primerjava manjšega števila primerov, proučevanje na ravni primerjanja dejstev, odnosov ali procesov z namenom odkrivanja podobnosti in razlik) se od študije primera razlikuje v tem, da slednja vključuje še raziskovanje znotraj posameznih primerov« (Starman 2013, 68). Prav tako bomo s primerjanjem razlik in podobnosti dobili še boljši vpogled v določene lastnosti preučevanih področij. Z uporabo teh dveh metod bomo znotraj določenih praks odkrivali značilnosti in izraze, ki so relevantni za obravnavo določenih del, ki jih bomo začrtali z idiografskim procesom⁴¹ (Vogrinc 2008, 14), ki označuje posameznikove predstave in izkušnje. Ta nadgradnja, ki sledi tudi nevroznanstvenemu dognanju, namreč da možgani delujejo na način, da kombinirajo posamezne dele v pomenske celote in nam s tem omogočijo videti svet (Armstrong 2015, 84) pa bo pomenila povezovanje določenih delov v neko, v zgodovinskem oziru sicer ne-zaključeno celoto, ki nam bo pomagala pri razumevanju in sklepu te raziskovalne naloge.

Po pregledu uvodnega dela, v katerem smo začrtali nadaljnjo raziskovalno pot in po artikulaciji ključnih tez tega dela ter z vzpostavitvijo metodoloških okvirjev, začnemo raziskavo z obravnavo osrednje komponente vizualne družbe – z obravnavo očesa, ki ob pomoči svetlobe, predstavlja tako organ zaznavanja kot tudi organ spoznavanja. Oko je namreč okno v svet in za sodobnega človeka, ki percipira predvsem skozi vizualno, predstavlja tudi vpogled v odnos med tistim kar človek (ne) vidi, torej odnos med objektom in subjektom. Pri očesu torej začnemo prav zaradi tega, ker ima v vizualni družbi izjemno pomembno pozicijo, hkrati pa oko izraža pozicijo opazovalca/gledalca, ki ni nikoli ločen od predmeta, ki ga opazuje, saj obstoj tega predmeta, ki je relevanten za družbeno realnost, vedno posledica načina človekove interpretacije.

V prvem delu obravnave se bomo ukvarjali z očesom kot organom, ki človeku omogoča, da s pomočjo svetlobe vidi in zaznava svet okoli sebe. Pokazali bomo, da oko kot tako nikoli ne

⁴¹ Kot pravi Vogrinc, objektivna realnost po mnenju konstruktivistov in fenomenologov ne obstaja in zato realnost kot taka za raziskovalca nima pomena, bolj pomembne so izkušnje in predstave o realnosti, ki jo ima posameznik (Vogrinc 2008, 27).

deluje samo, ampak je celotno človekovo izkustvo vedno (tudi umetniško) vezano na vse čute zaznave, prevladujoč čut zaznave v vizualni družbi pa je prav oko. V drugem delu obravnave pa se bomo posvetili očesu kot organu, ki omogoča spoznavanje. Oko, ob povezavi z možgani, kjer potekajo določeni nevronske procesi, namreč človeku omogoča, da obdajajočemu svetu pripisuje pomene. Premik od enega k drugemu, torej od zaznavanja k spoznavanju, pa bomo ponazorili skozi Platonovo parabolo o votlini, ki nas usmerja na pot spoznavanja, ta pot pa pomeni, da se od golega zaznavanja skozi filozofsko za-čudenje prebijamo iz votline na površje, da bi lahko razumeli v kakšnem odnosu je subjekt do svojega objekta in kakšno je njuno razmerje. Vse te poudarke pa bomo vseskozi povezovali skozi ključni komponenti tega dela, skozi umetnost gledališke igre ter skozi filmsko umetnost.

2 OKO IN VIZUALNO

»Naše oči vidijo zelo slabo in zelo malo. Zato so ljudje zasnovali mikroskop, da bi lahko videli nevidne pojave; odkrili so teleskop, da bi lahko opazovali in raziskovali daljne, nevidne svetove« (Vertov v Šprah 1998, 17).

Če ne bi bilo svetlobe, bi ne bilo umetnosti in če ne bi bilo očesa, ki lahko zaznava svetlobo, prav tako ne bi bilo umetnosti. Umetnost je namreč stranski produkt evolucije očesa in možganov, in od vseh petih čutov s katerimi zaznavamo pojavni svet, VAKOG⁴², je prav vid tisti, ki je najtesneje povezan z zaznavanjem in dojemanjem tako sveta, kot tudi umetnosti. *»Veliko okno«*, t.i. očesno okno skozi katerega zremo v obdajajoč svet, torej človeško oko, je instrument s katerim pridobimo ogromno informacij o svetu, prav tako pa je tudi vir spoznavanja in zaznavanja umetnosti, ki se je pojavil šele pred kratkim. Estetsko izkustvo, ki ga posameznik doživi ob gledanju določenega umetniškega dela, vsebuje »neko vrsto nevronske in kortikalne aktivnosti« (Armstrong 2015, 21) in prav umetnost je tista, ki ima določeno nevronske vrednost – spodbuja igrivost oz. giblјivost možganov. Ko človek zagleda določen objekt, pride do procesa temelječega na toku nevronskih aktivnostih, ki se prične z odbojem svetlobe od površine. Svetloba doseže očesno mrežnico, kjer se preoblikuje v nevronske aktivnosti in steče v možgane. Pomembno je tudi to, da vizualni vtis, ki ga človek dobi z gledanjem, ne temelji zgolj na zaznavnih izkustvih, ampak je relevantno tudi kognitivno ozadje opazovalca, ki tem zaznavnim izkustvom daje pomen. Vsakdo izmed nas namreč svet vidi različno⁴³, k temu pa botrujejo tudi razlike v razvoju posameznih mentalnih struktur. Videti svet različno pa je odvisno od fizične sestave samega vidnega polja, od

⁴² Pet osnovnih zaznavnih čutov ali »VAKOG« označujejo vid, sluh, otip, vonj in okus (Solso 1994, 1). Vid torej označuje samo enega izmed zaznavnih čutov. Ker aktualna družba percipira predvsem skozi vizualno, smo se usmerili predvsem na vidno zaznavo, ki pa od nas terja tudi obravnavo očesa v odnosu do možganov in ostalih zunanjih pogojev, npr. svetlobe, ki omogočijo vid.

⁴³ Nemški filozof Immanuel Kant je na podlagi svojega navdušenja nad Newtonovo matematično metodo razdelil vedenje na tri dele: podoba (videz), realnost in teorija. Podoba označuje vsebino neposrednih senzoričnih izkušenj naravnih pojavov, realnost (stvar-na-sebi) obsega vse tisto, kar se skriva za pojavi (podobami), teorija pa je sestavljena iz konceptov, ki jih je človek oblikoval z namenom, da bi lahko reflektiral tako videz kot tudi resničnost (Kant v Herbert 1987, 6). Videti svet različno pa nastopa tudi kot predpogoj za odkrivanje drugačnih, raznolikih možnosti znotraj te skupne družbeno-politične realnosti, katere glavna in ključna usmeritev je napor za dosego redukcije pogledov na isti ravni – da bi vsi videli svet okoli sebe na enak način. V nadaljevanju bomo videli, da aktualna kapitalistična (neoliberalna) realnost družbe deluje skozi poglede, ki se sistemsko reducirajo na eno samo možnost, ki je slogan Margaret Thatcher – t.i. TINA (There is no alternative). Kot nasprotovanje tej usmeritvi, so različna družbena gibanja, ki opozarjajo na možnost drugačne realnosti, izoblikovala nasprotujoča gesla kot je npr. *»El otro mundo es posible«*, ki se navezuje predvsem na tradicijo upornih množic latinske in srednje Amerike.

edinstvene osebne zgodovine ter od družbenega izkustva gledajočega/gledalca⁴⁴. Tisto, kar je celotni človeški vrsti skupno, je zgolj predelava osnovnih vizualnih dražljajev, ki pa je za vse enaka. Pomembno je torej to, da je vid izpopolnjen tako skozi vizualno stimulacijo očesa, kot tudi skozi interpretacijo zaznavnih znakov v možganih. Očesa torej ne moremo obravnavati ločeno od možganov, saj je vidni sistem med vsemi možganskimi sistemi tudi »najbolj poznan in zavzema večji del možganske skorje, kot katerikoli drug sistem« (Armstrong 2015, 79), hkrati pa so »*misleči možgani*« tisti, ki jih bolj ali manj efektivno uporabljamo za razumevanje tistega, kar zazna oko (Solso 1994, 1–102).

Tudi pri filmskem in gledališkem umetniškem izkustvu, ki ga bomo obravnavali v nadaljevanju, je proces zajetja in predelave informacij osrednjega pomena. Pomena, ki nam ga prikazuje bodisi filmska projekcija, bodisi gledališka predstava/performans, pa ne zaznavamo kot nekaj zunanjega, kot nekaj kar je zunaj naših teles, ampak ravno nasprotno – videno zaznavamo prav zaradi naših teles⁴⁵, ki nam to omogočajo (Sobchack v Baskar in Petek 2014, 55). Prav razumevanje nevroznanstvenih, natančneje nevroestetskih dognanj⁴⁶, nam lahko pojasni kako estetsko izkustvo vpliva na ustvarjanja smisla sveta, hkrati pa napeljuje na pozicijo, da je umetnost zmožna spreminjati nevronske sklope. To pomeni, da umetnost vpliva na naše vsakdanje kognicije in percepcije sveta (Armstrong 2015, 67). Razumevanje, da estetsko izkustvo spreminja percepcijo oz. podobo o svetu, lahko razumemo tudi v sklopu obravnave ustvarjanja ideoloških predstav skozi določene podobe, saj kot pravi John Berger, umetnost kateregakoli obdobja namreč »po-navadi služi ideološkim interesom vladajočega razreda« (Berger 2008, 102).

Vizualna družba, ki percipira predvsem skozi vizualne receptorje, skozi oko, namreč vso svojo imaginarno podobo usmerja proti pogledu. Pomembno je torej kdo in na kakšen način

⁴⁴ S tem izpostavljamo ključne mikro in makro družbene procese (osebna zgodovina, razredni položaj, družinska razmerja), ki ga neoliberalna družba izpušča kot irelevantna. V primerih duševnih bolezni se spregleda morebitne motnje, ki so družbeno pogojene ali pa se navezujejo na družbeni položaj posameznika. Če torej duševne motnje vidimo zgolj kot neravnovesje v kemičnih procesih v možganih, izgubimo vez z mikro in makro družbenimi procesi – to pa pomeni, da je tudi zdravljenje neodvisno od teh procesov, neodvisno od »neoliberalnih socioekonomskih in političnih razmerij« (Krašovec 2016, 76–78).

⁴⁵ Z drugimi besedami, svet zaznavamo na načine, ki nam jih omogoča telo. Človek je pri svoji zaznavi namreč omejen na svoje telo, poznamo pa tudi druge oblike zaznave, ki niso telesne narave. Z njimi se na tej točki, v okviru te raziskave, ne bomo ukvarjali.

⁴⁶ Poudarili smo že, da nevroestetsko področje predstavlja vodilno kapitalistično preusmeritev, ki pomeni, da to področje poganja motor, imenovan kapital (Hess in Jokeit 2013). Z vednostjo o tem, lahko nakažemo na nekatere doprinose s katerimi lahko razumemo, da je spremenljivost gibalo vsega in da je področje nevrokapitalizma prav tako vpreženo v sistem(re)produkcije obstoječega. Po tem področju torej stopamo pazljivo.

nekdo usmerja svoj pogled, ne pa toliko kam je ta pogled usmerjen⁴⁷. Vse naše vedenje in verjetja namreč vplivajo na to kako stvari vidimo in kar je še pomembneje – ko gledamo nikoli ne vidimo zgolj ene same stvari, ampak vedno gledamo tudi odnos med tistim kar vidimo, torej odnos med stvarmi in nami (Berger 2008, 22–23), to pa je za našo raziskavo osrednjega pomena. Vedno gledamo odnos med nami in stvarmi, ki jih opazujemo, tako v smislu tistega kar se nam prikazuje pred očmi, kakor tudi v smislu vezi, ki neposredno niso opazne⁴⁸. Pri procesu gledanja sta vedno dve razsežnosti, ki tvorita vidno in to je razmerje vidno – nevidno. Kot smo videli je telo tisto, ki nam omogoča, da vidimo stvari na točno določen način. Človeško oko je, v primerjavi z očesnimi sistemi drugih bitij, relativno enostaven sistem. Ima namreč bolj enostavne optične senzorje, zato pa ima tudi bolj kompleksne možganske strukture od drugih bitij (Solso 1994, 14). Evolucijski razvoj je pripomogel tudi k temu, da se je človeško oko navadilo na življenje, ki več ne potrebuje vida za namen preživetja, medtem ko se pri drugih živalskih vrstah vid označuje skozi lastnosti, ki omogočajo ohranitev in nadaljnjo reprodukcijo vrste. Orel in sokol sta npr. živali, ki imata najbolj oster vid in lahko že z višine 300m opazita svoj plen, sova pa vidi najbolje po noči – to vse so načini kako določeno oko zaznava svetlobo (Mueller in Rudolph 1970, 16–20).

Človek ima v očesu dve vrsti fotoreceptorjev, ki se delita glede na zaznavanje svetlobe in odzivnost na valovne dolžine barvnih spektrov, ki omogočajo videnje barv. Ob šibki svetlobi se človeško oko ne odziva, kar pomeni, da človeško oko, za razliko od nekaterih drugih živalskih oči, ponoči ne vidi oz. je barvno slepo (Armstrong 2015, 82–83). Človeka pa od živali loči še nekaj, na kar je opozoril že Aristotel in kar bomo v nadaljevanju bolj podrobno obravnavali. Aristotel je izpostavil človeka kot politično žival, *zoon politikon* (Aristotel 2010) – človek je, za razliko od živali obdarjen z *lógosom*, sposobnost mišljenja in kontemplacije pa človeku omogočata zaznavanje sveta, ki ima še eno razsežnost – spoznavanje.

⁴⁷ Že od časa renesanse, ko sta gledalec in njegovo oko postala središče, se je vse pričelo stekati v oko »kot v bežišče – v neskončno oddaljeno točko. Vidni svet je urejen za gledalca, kot so nekdanj mislili, da je vesolje urejeno za Boga« (Berger 2008, 30).

⁴⁸ Človeško oko zaznava tisto, kar je v okviru zaznavnih zmožnosti, tisto, kar torej omogoča telo, hkrati pa lahko vidimo še eno razsežnost, ki vključuje telo kot družbeno formacijo. Kot bomo videli v nadaljevanju, se tako naravno okolje, ki človeka izoblikuje skozi evolucijo, kot tudi družbeno okolje na zaznavanje odziva skozi ideološke aparate, ki usmerjajo podlago človekovega videnja. Poudarimo tudi to, da se prvi vidik preoblikuje skozi dolgotrajen razvoj, ki je v dometu evolucije, drugi vidik pa omogoča človeku kot družbenemu telesu, ki so-oblikuje skupen svet, da svoje videnje in gledanje spreminja glede na ideološke okvirje znotraj katerih se formira razmerje vidno – nevidno.

Oko, ki se je izpopolnilo kot zadnji izmed čutov, v vidnem svetu predstavlja tudi organ spoznanja, ki je odločilen za razvoj človeške civilizacije. Poudarek na vidu je pridobival vse večji pomen pri predniku človeka, natančneje pri opicah, ki so se preselile iz življenja na tleh na drevesa, saj je za živali, ki so bivale pretežno na zemlji, čut vonja predstavljal tudi ključni ohranitveni čut (Mikuž 1997, 40). V tem oziru človeku vid ni predstavljal zgolj ohranitvenega mehanizma, ki vidu nadene pomen ohranjanja človeka kot vrste, ampak je vid vse bolj predstavljal tudi orodje skozi katerega mislimo. Očesa tako nikoli ne moremo obravnavati neodvisno od možganov. Gre torej za medsebojen odnos, ki ga v nekem grobem oziru lahko, kot bomo pozneje videli pri Platonu, obravnavamo skozi razmerje vidno – miselno, skozi videnje in védenje. Pri prvem, pri videnju, gre za temeljno vprašanje zazna(va)nja, pri drugem, torej vedenju, pa gre za vprašanje spozna(va)nja, ki nikoli nista dovršena. Oba dela, tako telesne kot tudi umske zaznave, sta med seboj tesno povezana in prav noben drug organski sistem ni bolj spektakularen kot so prav možgani in oko. Tesna medsebojna povezava možganov in očesa pa skozi t.i. »masivni paralelizem« označuje tudi izjemno kompleksno povezavo in so-odvisnost funkcij v možganih – kljub temu, da v možganih obstajajo centri, ki so povezani s točno določenimi funkcijami, se delovanje možganov izpopolnjuje skozi simultano aktivacijo različnih področij. Posamezna možganska področja so namreč med seboj recipročno povezana (Armstrong 2015, 37).

Možgani so najbolj zapleten in kompleksen sistem kar jih poznamo, saj so jedro emocij, občutij, mišljenj, vizualnih zaznav in nam omogočajo, da vidimo, čutimo in razumemo tudi umetnost in procesiramo estetska izkustva. Vendar moramo razlikovati med možgani in med umom⁴⁹. Možgani so del centralnega živčnega sistema, ki sestoji iz bilijonov nevronov. Um pa je to, kar možgani pravzaprav počnejo (Solso 1994, 28–32). Prav tako o možganih sicer vemo izredno malo, vendar vemo, da so izjemno široki in univerzalni sistemi. V pomoč so nam lahko prav nevroznanstvena dognanja, ki poudarjajo, da so vsa naša zaznavanja razlik med različnimi izkustvi posledica vpletenosti različnih možganskih področij. Ne gre torej za

⁴⁹ Kako je človeški um povezan z možgani ni predmet osrednjega zanimanja v tej raziskovalni nalogi, vendar to vprašanje v nevroznanstvenih krogih zaseda izjemno pomembno področje, ki je sicer bolj slabo raziskano. Um v nevroznanstvenih krogih nastopa kot nekakšen obrobni epifenomen, torej kot nekaj kar možgane zgolj spremlja (Armstrong 2015, 36). V filozofskih krogih, denimo pri Aristotelu, pa um pomeni tisto resnično bit, ki je od preostalega sveta ločena. Resnična bit pomeni gibanje kot dejavnost združitve subjekta z objektom, kjer je resnična bit, torej um, prav mišljenje. Hegel svoje ontološke pojme izpelje na podlagi Aristotelovega razumevanja uma – zgodovina ima namreč opraviti zgolj z umom, saj so vsi pojmi izpeljani iz uma kot resnične forme dejanskosti (Marcuse 2004, 13–48). Uma tako rekoč ne moremo zgolj zvesti in obravnavati kot nekakšen epifenomen, saj bi s tem izgubili preveč. Pomen interdisciplinarnih, vključujočih raziskav pa je prav odprtost, ki v ozir vzame različne možnosti. Vprašanje razmerja med umom in možgani puščamo odprto za kakšno drugo priložnost.

delovanje zgolj enega možganskega področja, ampak gre za hkratno prepletanje mnogih različnih področij (Armstrong 2015, 21).

To dognanje nam namreč lahko služi pri razumevanju prav tako kompleksnega sistema v katerega smo vpeti, pri razumevanju kapitalističnega sistema, ki deluje, kakor pravi Lebowitz, kot organski sistem⁵⁰ (Lebowitz 2014, 5–10), torej na način kakor delujejo možgani⁵¹ – vpletena so namreč različna sistemska področja. V povezavi z očesom vidimo, da oko zaznava svet, ki se očesu prikazuje, možgani, s svojimi kompleksnimi procesi, pa mu prav s pomočjo očesa kot zaznavnega organa podajo smisel. Človeško oko namreč ni najbolj kompleksen optični sistem na svetu. Znano je namreč, da imajo bitja z bolj enostavno možgansko strukturo bolj kompleksne optične senzorje, medtem, ko imajo bitja z bolj kompleksnimi možganskimi strukturami tudi bolj enostavne optične senzorje. Med slednje spada tudi človek, katerega izredno zapleteni in kompleksni možgani mu omogočajo to, da »vidi« veliko več, kakor zazna oz. občuti (Solso 1994, 14).

Oko v povezavi z možgani omogoči, da podobam⁵² smiselno določimo in pripišemo pomene, oko je namreč tudi spoznavni organ. Že Aristotel je bil namreč prepričan, da je »vid najbolj priljubljen čut, saj lahko človek z njim spozna največ stvari in opazi veliko razlik. Pri tem ne misli na dejansko gledanje, ampak metaforično govori o razumskem spoznanju« (Mikuž 1997, 40–41). Središče vidnega polja, oko, je čut, ki je človeštvu omogočil, da je s procesom opazovanja in gledanja ne samo gledal, ampak tudi videl, opazil in posledično spoznaval. Nevroznanstvenica Margaret Livingstone vidu pripiše hermenevtičen značaj, saj vid ni prenosnik slik, ampak je procesiranje informacij, »informacij o tem, kar je tam zunaj v svetu in kako se na to odzvati – ne pa slika ki bi si jo lahko ogledovali (Livingstone v Armstrong

⁵⁰ Lebowitz v svoji knjigi *Socialistična alternativa*, kapitalizem označi kot organski sistem skozi katerega lahko razumemo (re)produkcijo kapitalizma. Kapitalizem Lebowitz označi kot družbeno telo, ki deluje skozi različne, med seboj povezane dele, ki sobivajo in so odvisni drug od drugega. Za vzpostavitev začaranega kroga kapitalizma je potrebno vzpostaviti razmerje med dvema ključnima akterjema, med delavcem in kapitalistom. Samo z nenehno reprodukcijo mezdnih delavcev, ki so ločeni od produkcijskih sredstev in ki z vstopom na trg vstopijo v kapitalistično produkcijo in posledično porabljajo proizvedene produkte kot sodobni, nenasitni potrošniki, se lahko vzpostavi kapitalistični cikel. Kot je dejal Marx, kapital obvladuje družbo in produkcijo zaradi usmeritve zavesti kolektiva, delavcev, ki verjamejo, da je kapital nujno potreben – ljudje pa venomer svoje razmere spreminjajo s svojim delovanjem, s spremembo delovanja katerega izhodišče je sprememba pogleda (Lebowitz 2014, 3–9).

⁵¹ Ne želimo reducirati ali primerjati delovanja organskega sistema možganov in kapitalizma, da bi zreducirali pomene, ki jih nosita obe razsežnosti, ampak želimo zgolj nakazati na pomembnost interdisciplinane obravnave realnosti, ki jo smiselno lahko razumemo skozi preplet različnih področij, ki na videz ostajajo ne povezljiva.

⁵² Podoba označuje nekaj kar je nečemu podobno in ima svoje mesto v svetu s povezavo z nečim drugim. Prav tako podoba ponudi neposredno pričanje o nečem in podoba (predvsem estetska podoba) v družbenem svetu označuje nekaj, kar je videno, kar je ustvaril človek in kar je znova ustvarjeno in reproducirano. Podoba je »pojavitve ali serija pojavitev, ločena od kraja in časa, v katerem se je prvič pojavila, in ohranjena – za nekaj trenutkov ali nekaj stoletij« (Berger 2008, 24).

2015, 80). Da bi lahko videli, pa poleg očesa potrebujemo še nekaj – svetlobo, ki tudi definira našo zmožnost videnja, a hkrati tudi spoznavanja v smislu Platonovega prehoda od stvarnem k idejam.

2.1 Zgodovinskost svetlobnega valovanja

»Brez svetlobe bi bilo oko, ta najnežnejši organ iz katerega posode teče edina človekova tekočina brez vonja, obsojeno na temo, na slepoto, na nič. Brez svetlobe ne bi bilo Van Gogha, Rembrandta, in ne bi nekdo zapisal, da je življenje sestavljeno iz niza kratkih samot. Brez svetlobe ne bi bilo sveta, ampak nič«

(Matjaž Berger 2007, 20. stoletje⁵³).

Svetloba⁵⁴, ki nam omogoča vid, je zgolj ena izmed oblik elektromagnetnega sevanja, ki nas obkroža. Prav tako pa je svetloba indikator preteklosti – svetloba, ki zadane naše oko nam dovaja informacije/podatke od trenutka, ko je bila odbita od določenega objekta. Sedanjost skozi vidno zaznavo vselej torej že generira preteklost, ki je posledica končne/omejene hitrosti svetlobe (Solso 1994, 8). To kar vidimo (tudi barve) obstaja zgolj skozi spekter »različnih dolžin valovanja svetlobe, ki jih odsevajo objekti okrog nas« (Bear v Armstrong 2015, 85). Svetloba tako ni zgolj nekaj, kar očesu omogoča vid, ki skozi neposredno in posredno vidno, torej skozi zaznavanje naravnega in družbenega sveta in spoznavanje nadčutnega ter v nekem oziru tudi metafizičnega ali transcendentnega⁵⁵ procesira zaznано, ampak je nekaj kar omogoča tudi posameznikovo samo-umestitev v svet. Sedanjost namreč vedno meče luč na pretekle procese ali kakor je dejal Kierkegaard: »živimo vnaprej, a mislimo za nazaj« (Kierkegaard v Armstrong 2015, 127).

Prekinitiv časa vedno določa subjekt, ki stoji na točno določeni točki zevi med preteklostjo in prihodnostjo, ki je pravzaprav zev mišljenja. Človek s to miselno prekinitvijo časa, ki nikoli ni

⁵³ 20. stoletje. Režija: Matjaž Berger. Anton Podbevšek Teater. Premiera: 15. novembra 2007, velodrom, Češča vas pri Novem mestu. V nadaljevanju se bomo, pri obravnavi gledališke prakse, posvetili tudi obravnavi omenjene gledališke predstave, ki za nas pomeni svojevrsten prelom.

⁵⁴ Na tej točki moramo poudariti, da določeno obnašanje svetlobe, ki očesu omogoči videnje, pravzaprav sploh ni lastnost svetlobe, ampak je lastnost opazovalčevega odnosa s svetlobo (Zukav v Fischer 2004, 19). Kot smo že poudarili, je realnost tega sveta prepletena z razmerji in z odnosi znotraj teh razmerij.

⁵⁵ Kot smo že dejali, umetnost nastopa kot možnost drugačnega pogleda, ki v vizualni družbi dobiva vse večji pomen skozi direkten pogled očesa (zaznavanje sveta in podob), kjer je potrebno poudariti, da z zaznavo še ne pride do mišljenja in osmišljanja sveta – naravni svet se pred očmi namreč sam vzpostavi. Za direktnim pogledom očesa (pogledom onkraj), pa se skriva tudi bolj kompleksen proces (spoznavanje), ki se preusmeri od podob in vidnega k bolj globljim, ne-vidnim instancam, ki tvorijo skupen svet.

kontinuum, ohranja stalni boj. Preteklost, »ki sega vse do svojega začetka, ne vleče nazaj, temveč pritiska naprej« (Arendt 2006, 20). Arendtova pa poudari tudi razliko, ki jo bomo začrtali v nadaljevanju skozi prikaz Platonove parabole o votlini⁵⁶. Arendtova namreč opozori, da je med mišljenjem in spoznavanjem zelo pomembna razlika. Medtem, ko se mišljenje, ki je tudi vir ustvarjanja umetnosti, manifestira neposredno v vseh velikih filozofijah, se spoznavanje⁵⁷, »ki posreduje védenje in zbira ter ureja védeno, zbira v znanostih« (Arendt 1996, 175). Razlika med umetnostjo in znanostjo je prav v specifičnosti podajanja istega predmeta. Kot pravi Althusser, nam umetnost isti predmet podaja skozi zaznavanje, videnje, medtem, ko nam znanost predmet podaja skozi spoznavanje (s koncepti). Umetnost torej da videti, znanost pa nam da spoznati (Althusser 1980, 324). Da pa bi oko videlo podobe pred seboj in, da bi lahko oko spoznanja stopilo na pot – da bi torej lahko gledali in spoznavali, pa je potrebno še nekaj tretjega – svetloba.

»Čeprav je v očeh vid, čeprav jih hočem uporabiti in čeprav v njih odseva barva, kljub temu ne morem, kakor veš, ničesar videti in barve ostanejo nevidne, če se vsemu ne pridruži še nekaj tretjega, ki je posebej za to ustvarjeno.«

»In kaj je to tretje?«

»To, kar imenuješ svetlobo.«

(Platon 1995, 201).

Platon v svojem prikazu na samem koncu šeste knjige dela Države, poveže vid, oko in zmožnost gledati/videti z nečim tretjim, s svetlobo. Svetloba je tista, ki sploh omogoča in omogoči ta zaznavno-spoznavni proces, ki deluje tako v sferi vidnega kakor tudi v sferi miselnega. Mišljenje je namreč zelo močno povezano z videnjem, »s perspektivo,

⁵⁶ Platon s parabolo o votlini prikaže razmerje med ne-izobraženimi, ki so ujeti v votlini, in izobraženimi, torej tistimi, ki so se podali na pot spoznanja – iz votline proti svetlobi. Ljudje v votlini prebivajo že od samega začetka (od rojstva) in so izpostavljeni podobam/sencam, ki se prikazujejo pred njimi. Svetloba ognja je tista, ki jim omogoča, da vidijo te podobe. Vse kar se pred njimi prikazuje smatrajo za edino resnično, kakor, da ne obstaja še tisti drugi svet, ki se razprostira onkraj (zunaj) votline. Ujetniki v votlini so tako ujetniki določenega prostora, kakor tudi časa. Pot spoznanja na katero nakazuje Platon pa je pot, ki omogoči odmak od predstav, ki se ponujajo kot edine možne. Edina pot spoznanja je torej pot k resnici resnici (Platon 1996).

⁵⁷ Proces spoznavanja, ki ima vedno postavljen določen cilj, se konča, ko je ta cilj dosežen, medtem, ko mišljenje nima niti določenega cilja niti namena, prav tako pa tudi ne rezultatov. Umetniške stvaritve so tako stvari mišljenja. Vendar ima spoznavanje izjemno pomembno vlogo v duhovnih in umetniških procesih, tako kot pri vseh procesih ustvarjanja. Pri mišljenju in ustvarjanju namreč ne gre za isto stvar, ima pa mišljenje v procesih ustvarjanja, tako umetniškega kot tudi duhovnega, podobno vlogo (Arendt 1994, 174–175).

interpretacijo, reprezentacijo (z »voljo do moči« v Nietzschejevi dikciji) (Frampton v Baskar in Petek 2014, 165).

Prispodoba z votlino, ki jo Platon obravnava v sedmi knjigi, tako nastopa kot izjemen prikaz razumevanja spoznavne poti, ki vodi navzgor – od vidnega k miselnemu svetu idej. V tej smeri tudi sicer poteka impulz, ki steče od projicirane slike v očesu v možgane, kjer se miselni proces tudi začne. Prispodoba z votlino v filozofiji predstavlja točko s katero se prične »napredek«, saj kakor je izraženo že skozi Platonovo misel, brez svetlobe oko ne bi ničesar videlo, luč in svetloba pa sta »predpogoj vida in vidnega⁵⁸. Kar vidimo je vidno in takšna je tudi podoba« (Erjavec 1996, 56). Platon s prispodobno o votlini nakaže na tisto pravo filozofsko spoznanje⁵⁹, ki loči izobražene od ne-izobraženih. Pravo filozofsko spoznanje zanj ne predstavlja zgolj mišljenja, saj tisti neizobraženi vztrajajo ob podobah, ki se jim prikazujejo pred očmi s pomočjo ognja, le-ta pa omogoči vidnost podob. Neizobraženi skozi mišljenje zaznavajo tisti svet, ki se jim s pomočjo ognja riše pred očmi in katerega ga vidijo kot edinega možnega⁶⁰. Vidno in nevidno ali miselno, se prikaže skozi dvojnost zaznavnega. Ideje tako lahko mislimo, a jih ne moremo videti, stvari pa ne moremo misliti, a jih lahko vidimo (Platon 1995, 200). Tisto, kar s Platonovo parabolo o votlini nakaže na zmožnost osvoboditve, torej osvoboditve od pogleda na sence, pomeni prav tako osvoboditev v smislu predrugačenja pogleda – kot gibanje, ki po Aristotelu nastopa kot aktualnost (Marcuse 2004, 46–47).

Specifična primerjava filma in parabole o votlini nakazuje na razmerje med resničnostjo in prikaznijo⁶¹, fikcijo, ki je vselej v osrčju filmskih raziskav. Zavest o spremembi univerzuma (Schefer 2006, 30) pa pripada prav temu razmerju. Fikcija v filmskem prikazu vselej ohranja tisto distanco med gledajočim in realnostjo, ki namesto gledalca interpretira realnost, gledalca pa iz te umeščenosti evakuira (Schefer 2006, 68). Vendar že samo razmerje napeljuje na

⁵⁸ Kot je dejal Marx, kapital sistemsko rop naše življenjske pogoje, naš prostor, našo svetlobo in naš zrak (Marx 1986, 457). Če na tej točki uporabimo metaforo kapitalizma v povezavi z vidom, vidimo da kapitalizem s svojim profitnim motivom posega v naše okolje in skozi svetlobo prodira v zaznavne percepcije osmišljanja sveta.

⁵⁹ Za Marxa spoznanje po eni strani pomeni znanost, po drugi pa pomeni bistveno človeško prakso (Suvín 2010, 178).

⁶⁰ V nadaljevanju, pri obravnavi kapitalističnega sistema, bomo opazili povezljivost te metafore z obstoječo družbeno realnostjo, ki prav tako temelji na prikazovanju točno določenih podob, ki jih posamezniki znotraj te družbe ponotranjijo in vzamejo za samoumevne.

⁶¹ Gre za nekakšno razmerje med sanjami in budnostjo na katero nakaže Pedro Calderón de la Barca v svojem delu *Življenje je sen*, ki prikazuje preplet resničnosti in iluzije skozi zaspana stanja življenj, ki jih ljudje živijo kot duhovi. Ta stanja pa lahko povzročijo, da ljudje realnost narobe interpretirajo (Milohnić 2016, 65). Za bolj podrobno obravnavo sanj v povezavi z gledališčem je na voljo tekst Alda Milohnića z naslovom *The Dream Work in Theatre*.

možnost, ki biva v izbiri gledalca – tudi če sprejme realnost ali pa sprejme navideznost, sprejema torej na polju med filozofijo ali utvaro (Vezjak 2010, 15). Gledalec je vedno v poziciji med tistim, ki je evakuiran iz podob, ki se mu prikazujejo pred očmi, v smislu da nima zavesti o razmerju med resničnim in fikcijo, in med neposredno vključenim akterjem, ki postane dejaven nosilec skupne prakse skozi preizpraševanje o razmerju med obstoječo realnostjo in med možnostjo predrugačenja te realnosti. Platon svojo negativnost (v odnosu do drame) vidi skozi posnemanje, skozi »*mimesis*«. Človekova usmeritev bi namreč skozi njegovo idejo morala biti usmeritev v realnost in ne v sence. Aristotel na drugi strani, posnemanje (*mimesis*) vidi pozitivno. Za razliko od Platonove negativnosti, predstavlja Aristotelovo razumevanje *mimesis*a nekaj pozitivnega. Ljudje v posnemanju namreč najdejo užitek, saj je realnost lahko predvidena za rast in učenje – v okviru podob popolne dejanskosti (Aristotel v Fischer 2004, 3). Če prerez razumevanja sveta med čustvenim in miselnim svetom združimo tako, kot to poskuša storiti Epstein, namreč, da združi življenje in fikcijo, potem dobimo tisto dvojnost, istovetnost, ki sta jo za samo načelo umetnosti postavila Hegel in Schelling. Gre namreč za istovetnost aktivnega in pasivnega, zavestnega in nezavednega, ki se »uteleša prav v dvojni moči zavestnega očesa cineasta in nezavednega očesa kamere« (Rancière 2010a, 14).

2.1 Védenje - videnje

Kot smo videli, estetsko izkustvo, ki je pravzaprav umetniško izkustvo, ne samo ustvarja smisel sveta, ampak tudi vpliva na spremembo percepcije in zaznave sveta. Neizobraženci v Platonovi votlini zasedajo mesta ne-spremenljivega oz. gledajočega »*pred sebe*«, ki je nepremičen in na podoben način se tudi reproducira določena vodilna ideološkost, ki je izpopolnjena tudi skozi element nasilja⁶². Pri tem gre seveda za element, ki deluje v okviru represivnih aparatov države, ki poleg ideoloških aparatov, kakor je dejal Althusser, vzpostavljajo in ohranjajo obstoječa razmerja eksploatacije (Althusser 2000, 80).

⁶² V Platonovi predstavi o državi, je element nasilja, ki se kaže skozi zgodbe o nagradah in kaznovanju osrednjega pomena, saj pričakuje, da bo v razmerju do naslovnika izzvala nekakšno prostovoljno poslušnost, pokornost (Arendt 2006, 117). Če govorimo skozi Althusserjevo branje ideologije vidimo, da reprodukcija obstoječih razmer in razmerij eksploatacije ponuja vpogled v delovanje ideoloških in represivnih aparatov države, ki delujejo vzporedno z namenom, da bi ohranili »status quo« in da bi v to reprodukcijo, skozi interpelacijo posameznika v subjekt, vključili celotno množico ljudi (Althusser 2000, 53–111).

Sposobnost gledanja je v določeni družbi oblikovana na specifičen način, vendar kot pravi Platon, »človek ne gleda tja, kamor bi moral gledati« (Platon 1995, 210). Njegova ideja o utopični državi nadalje pridobi vsebino in obliko s tem, ko definira smer v katero bi moral človek gledati, ta sprememba smeri pa se zgodi skozi spremembo izhodišča – torej skozi vzgojne umetnosti. Tisto, kar vemo in način kako to vemo je posledica vzgoje⁶³ oz. posledica ideološkega aparata, ki oblikuje okvire naše zaznave ali načine kako stvari vidimo. Ideološki mehanizmi sicer delujejo na način, da s pomočjo različnih mehanizmov zagotovijo podrejanje določenim predstavam, vendar možgani, ki delujejo na način, da se oprijemajo konstante, vseskozi ponujajo pripravljenost na spremembo okvirjev – »disjunkcije v kortikalni sintezi konfliktnih dražljajev odpirajo možnosti spreminjanja in nas tako varujejo pred nevarnostjo rigidne ter nefleksibilne uvedbe konstantnosti« (Armstrong 2015, 98). Platon denimo že v samem izhodišču jasno zavzame pozicijo spremenljivega, saj je prav on tisti, ki se je podal na pot proti svetlobi. Mišljenje, ki ga ponudi, je že v samem izhodišču presek med preteklostjo in prihodnostjo, saj neposredno nakaže kje se on (Platon) kot misleči subjekt nahaja. Konstantnost je vedno mogoča zgolj v ponavljajočih se podobah, ki pa izgubijo vrednost takoj, ko se pojavi novost, neka nova podoba. Možganski procesi delujejo namreč tako, da v nekaj kar je znanega vključijo neznano (novost) in s tem razširijo védenje, možnost drugačnega in spremenljivega (Armstrong 2015, 95–96).

Umetniške podobe, torej vizualne umetnosti kot sta npr. film in gledališče, ki bosta v nadaljevanju obravnavana v odprtih okvirjih, kot smo jih do sedaj dodobra nakazali, ponudijo očesnim in možganskim procesom nekaj, kar ne nadaljuje le procesa mišljenja, ampak nadaljuje tudi proces spoznavanja. Umetniške podobe ne označujejo zgolj filozofskega izhodišča, temveč tudi znanstvenega, ki pa se vselej prične s čudenjem. Za Platona pa je prav čudenje temelj filozofije in tudi izvori in zametki filozofije nakazujejo na to, da sta se preizpraševanje in želja po razumevanju sveta pričela z dvomom in kritično pozicijo v odnosu do splošno sprejetih mnenj. Prvi filozofi so namreč začeli »zavračati splošno sprejete predstave, ... nasprotovali so zdravorazumskim pojmom o tem, kako stvari so in razlikovali med resnično realnostjo in načinom, kako se stvari zgolj kažejo« (Solomon in Higgins 1998, 14).

⁶³ Pri obravnavi gledališke umetnosti bomo izpostavili še eno razsežnost, ki temelji na Žižkovem branju Badioujeve teze, ki pravi, da živimo v brezsvetnem univerzumu. s to tezo Badiou postavi novo podobo o delovanju aparatov države, ki več ne interpelirajo posameznika v subjekt, ampak ga prepustijo samemu sebi – da se sam vedno znova iznajde (Althusser 2007, 183–201).

Nepresušni vir čudenja, kot pravi Milohnič, je lahko prav tista odmaknitev, ki omogoči, da se nam nekaj, česar smo drugače privajeni, torej nekaj običajnega, prikaže drugače in nam postane čudno (Milohnič 2009, 102). V gledališki umetnosti 20. stoletja je ta nepresušni vir čudenja skozi transformacijo samoumevnosti in nečesa običajnega v nekaj, kar nam ni znano prikazal Bertolt Brecht z epskim gledališčem⁶⁴ in s t.i. »*verfremdungseffektom*« ali učinkom potujitve. Prelomi se, kot pravi Thomas Kuhn, dogajajo v smislu sprememb paradigmatskih razsežnosti, ki pomenijo spremembo pogleda na svet (Kuhn 1998). Glede na to, da Kuhn govori o znanstvenih revolucijah, lahko spremembo razumevanja gledališča, ki ga vpelje denimo Brecht, razumemo kot spremembo, ki se sicer zgodi znotraj določenega področja, vendar ima ta sprememba vselej lahko tudi družbene posledice⁶⁵. Za-čudenje⁶⁶, ki povzroči ponoven pogled na določene samoumevne in privajene danosti pa označuje tudi gibanje, ki novemu pogledu omogoči, da se v okviru možganske zaznave razširi skozi primerjavo z že znanim in le-to nad-gradi (Armstrong 2015, 95). Videli smo, da možgani delujejo na način, da nas varujejo pred »nefleksibilno uredbo konstantnosti« (Armstrong 2015, 98) in s tem omogočajo, da oko nikoli ni negibno, tako v smislu zaznavanja kot v smislu spoznavanja. Edina konstanta je, kot pravi Heraklit, sprememba (Heraklit 1951) in vsako védenje že v svojem bistvu imanentno vsebuje možnost predrugačenja, ki se skozi gibanje uveljavi kot novost. Kot pravi Brecht, novost nastane tako, da se staro prevrne, predela, preoblikuje in se nato izpelje in razvije naprej (Berger in drugi 2009, 94).

⁶⁴ Epsko gledališče predstavlja Brechtovo predrugačenje oz. prekinitev z meščanskim gledališčem. »Nalogi Brechtovega pedagoškega gledališča sta bili učiti amaterske igralce »besednjaka« družbenega delovanja in izpostaviti ta »besednjak« njihovemu kritičnemu očesu. V vajah in na delavnicah je bilo mogoče identificirati, proučiti in »razgraditi« geste vsakdanjega življenja v posebne drže, ki so bile predmet kritičnega pogleda celotne skupine. (Bishop v Milohnič 1999, 45).

⁶⁵ Če poskusimo povedati drugače. Vsaka velika sprememba znotraj določenega področja pomeni velik premik ali prelom na tistem področju znotraj katerega se oblikuje. Gre za majhen premik znotraj družbene realnosti, ki ne pomeni spremembe pogleda na svet v smislu npr. kopernikanskega obrata, ki je pomenil prekinitev splošno veljavne predstave, da je zemlja v središču sveta. »Kopernikova spoznanja (in njegov prelom z dotedanjimi spoznanji) so povzročila enega največjih obratov v paradigmi svetovne zgodovine in so odprla pot sodobni astronomiji ter imela močan vpliv na znanost, filozofijo in religijo (Hawking 2005, 15). Pozneje bomo videli, da se v nekaterih primerih prelomi dogajajo na različnih področjih hkrati, kjer različna področja in discipline nimajo vednosti o dogajanjih na drugih področjih, a do njih vseeno pride – kakor, da bi šlo za neposredni preplet teh ločenih področij. Znotraj kvantne realnosti je mogoče pojasniti takšne dogodke, ki jih brez razumevanja kvantov, težko pojasnimo.

⁶⁶ »Zastoj v realnem toku življenja, trenutek, ko se njegov tek ustavi, občutimo kot vzratni tok: čudenje je ta vzratni tok« (Benjamin 2009, 230).

2.2 Cogito ergo moveo

Merleau-Ponty pravi, da oko nikoli ni negibno, nasprotno, »oko se nenehno giblje« (Merleau-Ponty v Erjavec 1996, 68), to gibanje pa je pred-pogoj, da pogled sploh lahko zaznava. »Oko je gibljivo. S slehernim zasukom oči ali glave vstopajo drugačni predmeti v zorno polje. Vidnega sveta namreč ne moremo zaobjeti hkrati. Vedno zaznamo le zaporedje slik« (Mueller in Rudolph 1970, 15). Brez gibanja torej ni nikakršne zaznave in to pozicijo obravnavamo v dveh med seboj povezujočih se kontekstih. Zaznavanje gibanja namreč popolnoma spremeni odnos in še bolj jasno »pokaže stopnjo poseganja razuma v tisto, kar naj bi bil vid oziroma videnje« (Merleau-Ponty v Baskar in Petek 2014, 10). Oko v dveh povezujočih se kontekstih obravnavamo skozi dva ključna nastavka, kjer gibljivo oko predstavlja tudi percepcijske premike, ki služijo ustvarjanju širše, vseobsegajoče predstave o svetu.

Prvič, kadar govorimo o očesu kot čutu zaznave s katerim gledamo in vidimo podobe, ki se znajdejo v našem vidnem polju, nikoli ne govorimo o ločitvi očesa in drugih čutov – vedno gre za združeno izkustvo. Videne oz. zaznane podobe niso nikoli obravnavane zgolj v okviru razsežnosti očesa, v smislu izoliranega čuta, ki je, kakor so ga pojmovali že od samega začetka Grške filozofije – kot »najodličnejšega med čuti«. Hans Jonas za razliko od takšnega pojmovanja poudari, da oko oz. vid pri opravljanju spoznavne funkcije potrebuje še ostala čutila kot so npr. sluh in tip, brez katerih je pravzaprav nepopoln (Erjavec 1996, 52–53). Nobene podobe (tudi filmske in gledališke) namreč ne zajemamo zgolj z očmi⁶⁷. Umetniške podobe gledamo, »razumevamo in čutimo s svojo celotno telesno bitjo, ki jo oblikujeta celotna zgodovina njegovih čutnih zaznav in mesena vednost našega kulturi prilagojenega senzorja (Sobchack v Baskar in Petek 2014, 59). V Campanellovem filmu *El secreto de sus ojos* (Skrivnosti njihovih oči, 2009), ki je bil posnet na podlagi zgodbe Eduarda Sacherija, se zgodi za nas relevanten preobrat skozi vidno v povezavi z drugimi čuti zaznave. Benjamín Espósito, ki se ukvarja s primerom posilstva in umora dekleta, med pregledovanjem družinskih fotografij žrtve opazi podobo človeka, Isidoro Gómeza, ki ga izdajo njegove lastne oči. Njegov pogled, ki je na vseh fotografijah usmerjen v pokojnico, izraža čustveno stanje gledajočega v odnosu do objekta, ki ga opazuje⁶⁸. »Izrazi hladno pogledati ali vroč in strupen

⁶⁷ Izjema niso niti prvi filmi, ki so temeljili zgolj na sliki ter nemi filmi, ki jih v mnogih primerih spremlja glasbena podlaga. Človek že samo z očmi izraža čustva (Erjavec 1996, 56), ki jih gledalec opazi in na njih reagira skozi lastna občutenja. Podoba vedno vpliva na gledalca in spreminja njegovo podobo o podobi.

⁶⁸ Že tu pridemo do trojnosti, ki jo bomo pri povezavi kvantne realnosti in gledališča obravnavali kasneje. Vidimo namreč, da se odnos med tremi akterji zrcali skozi tistega, ki si ogleduje fotografijo, ki prikazuje

pogled povedo, da lahko človek z očmi izraža svoja čustva; s pogledom lahko grozi in z očmi joka. Oči so tudi ogledalo duše... Poleg gibov in glasu so oči eden glavnih človeških pripomočkov za komuniciranje z ljudmi ter za izražanje svojih čustev in želja» (Erjavec 1996, 56). Režiser skozi celotno projekcijo filma opominja, da oči vse vidijo, hkrati pa tudi kažejo. Odnos med pogledom, podobo in celotnim vidnim poljem, je zbran skozi filmski prikaz gibanja, ki ga vsebuje fotografija, le-ta pa nakazuje tako na imanentno kot tudi na površinsko obliko medsebojnega odnosa. Merleau-Ponty zatorej neupravičeno degradira pozicijo fotografske umetnosti⁶⁹, ki ji pripiše statično lastnost – nezmožnost prikaza gibanja, saj že samo ozadje, ki bi bilo z zamrznitvijo ločeno od svojega konteksta nakazuje na gibanje, ki je zgodovinsko vsebovano skozi spremembo. Filmsko gibanje potemtakem definira »umetnost, kolikor gibanje preoblikuje razdalje in načine percepcije, oblike potekanj in samo občutenje časa« (Rancière 2015, 157).

In drugič, reprezentativna funkcija umetniškega dela omogoči medsebojno vzročen proces kognitivnega delovanja, ki omogoči spozna(va)nje s tem, ko spreminja percepcije. Zato tudi v samem odnosu med družbeno realnostjo in umetnostjo znotraj te realnosti uporabljamo in se sklicujemo na poglede in umetniška dela, ki nosijo potencial emancipacije, le-ta pa se izraža skozi možno združevanje – svoj potencialni na-boj namreč izraža prav skozi kolektiv. V tem oziru pogled nikoli ni delo individualnega, saj temelji na kontemplaciji⁷⁰ oz. mišljenju, ki ga Arendtova razume kot »notranji, tihi dialog, katerega rezultat je velika pomnožitev razlikovanj, ki jih proizvede pogovor z mislečim partnerjem, in ne logično procesiranje, za kakršno so računalniki konec koncev bolje usposobljeni od človeških možganov« (Arendt

človeka, ki si ogleduje določen objekt. Pri gledanju neke umetniške projekcije ali predstave, si gledalec tako ogleduje podobe, ki prikazujejo in nakažejo na to kaj opazuje ustvarjalec/umetnik, kaj opazuje gledalec sam in celo kaj opazuje gledalec opazujoč umetnikovo opazovanje (Fischer 2004, 18).

⁶⁹ Merleau-Ponty fotografiji in filmu neupravičeno nadene sloves manjvrednosti v primerjavi s slikarsko umetnostjo. Potrebno je poudariti, da fotografija kljub »zamrznitvi« prikaže gibanje saj ga kot vidimo npr. na primeru Bressonovske ulične fotografije, tudi imanentno vsebuje. Odnos med umetnikom in umetniškim delo je vedno proizvod umetnikovega dela, kjer fotografija ni zgolj zrcalna podoba ujeta v objektiv, ampak kljub temu kar pravi Merleau-Ponty, namreč da je za razliko od slikarstva fotografija ploskovito dvodimenzionalna, vsebuje tudi subjektivno pozicijo umetnika, ki skozi svojo individualno pozicijo v odnosu do zunanjega sveta, izrazi svoj pogled. Kot je dejal Aumont, je ključno gledišče, ki je odvisno od ustvarjalca, da izbere pravo pozicijo v odnosu do gledanega predmeta. To pomeni razdaljo, položaj in vse tehnične vidike. Po drugi strani pa gledišče pomeni nekakšno »metaforično razširitev«, ki dejansko pomeni zavzetje določene pozicije, ki izraža stališče (mnenje, sodbo), le to pa je odvisno od luči, od svetlobe v okviru katere se opazuje določena stvar. V tej točki tiči podobnost med pogledom režiserja, ki skozi montažno kadriranje gledalcu pokaže svet kot ga vidi sam, skozi mnogotera gledišča, ki jih omogoči kadriranje, pri fotografiji pa gre za zgolj trenutek, za moment, ki imanentno vsebuje »sugestijo celotnega gibanja«, kot pravi Keith Cohen (Aumont v Vrdlovec 1987, 15–17).

⁷⁰ Aristotel v Nikomahovi etiki nakaže na človekovo sposobnost kontemplacije, ki je izredna prav zato, ker ji ne ustreza prav noben govor ali govorjenje. Arendtova pravi, da za Aristotela *lógos*, ki pomeni argumentirajoče mišljenje in sposobnost govora ter govorne argumentacije, ni bil najvišja človeška sposobnost, temveč je najvišja človekova sposobnost prav *nous* oz. kontemplacija (Arendt 1996, 29).

2006, 8). Subjekt torej potrebuje tiste druge s katerimi so-biva v svetu in s katerimi tvori skupni svet in so-odloča o skupnih stvareh – prav to pa je navsezadnje tudi bistvo politike⁷¹. V tej povezavi govorimo o gibanju kot o percepcijskem premiku misli, ki omogoči razumevanje tistih drugih s katerimi tvorimo skupni, družbeni svet. Svet namreč ne sestoji iz stvari, predmetov, ampak sestoji iz razmerij (Bohr v Fischer 2004, 18).

Videli bomo, da obstaja izredno tanka linija med umetnostjo, ki prikaže določeno razmerje in odkriva ne-vidno in med umetnostjo, ki zgolj (re)producira obstoječe. Vizualne umetnosti pa ponudijo prav različne percepcijske pozicije in poglede, ki v vidno polje vnašajo novosti. Te novosti in umetniške pozicije, ki odkrivajo zakrito, bomo iskali skozi politični domet, ki ga določene umetniške akcije vsebujejo. Vemo namreč, da obstoječa realnost aktualnega kapitalizma dosega svoj cilj tudi tako, da preobrazi »politično-ekonomske brutalnosti v (nič manj brutalen) narativ zabave« (Metz in Seeßlen 2015,53). Vizualna umetnost je tako tudi eno izmed osnovnih področij skozi katerega deluje ideološka usmeritev dobe in sodoben umetnik je podvržen zakonitostim, ki jih določa trg.

V tem oziru je tudi naše razumevanje politike tisto, kar tvori kolektiv in je ne moremo zreducirati zgolj na določene institucije oblasti, ki tudi v slovenskem političnem prostoru vse bolj izgubljajo legitimnost, ampak je nekaj povsem drugačnega, nekaj kar vsebuje emancipatorni potencial. Politika je namreč tisto, »kar se tiče vseh, je *res publica*, je *politeia*« (Melchinger 2000, 23). Vendar na tej točki ne moremo mimo poudarka, ki ga izpostavi Giorgio Agamben ki pravi, da družbene pogoje kapitalizma vzpostavlja prav izkoriščanje tistih življenjskih oblik, ki so skupne človeštvu (Agamben v Kunst 2012, 21). Govorimo torej o izkoriščanju tistega kolektivnega, kar navsezadnje tudi formulira pojem političnega.

Če na kratko povzamemo bistvo prvega dela, ki nam bo služil kot navezava na drugi del, omenimo, da ima oko v obstoječi (vizualni) družbi tako zaznavno kot spoznavno funkcijo, oko pa nima prav nobene funkcije v kolikor ni še nečesa, svetlobe. Oko v povezavi z možgani predstavlja organ spozna(va)nja, ki potrebuje percepcijske premike. Oko namreč nikoli ni negibno, ampak je nenehno v gibanju. Gibanje očesu, ob pomoči možganov, omogoča, da vidimo dosti več kakor zaznamo ali občutimo. Primer očesa kot organa spoznavanja smo prikazali s Platonovo parabolo o votlini, kjer ima tisti, ki si ogleduje družbene podobe izredno

⁷¹ Če politiko razumemo kot nekaj, kar se tiče vseh, kot *res publico* (Melchinger 2000, 23), ki pomeni odločanje o skupnih stvareh. Tako namreč razumemo pojem politike v tem raziskovalnem delu.

pomembno mesto, saj osmišlja in daje svetu okoli sebe nek pomen. Kadar govorimo o vlogi gledalca, ki v vizualni družbi zaseda pomembno pozicijo, vselej govorimo tudi o razmerju med gledalcem in predmetom opazovanja. Kot smo poudarili, v svetu niso pomembni predmeti ali stvari, ampak razmerja, ki so za naše razumevanje in raziskavo ključna. V zadnjem delu raziskovalne naloge bomo toliko več poudarka namenili odnosu med subjektom in objektom, ki ga bomo primerno izrazili skozi teorijo kvantne realnosti, ki poseben poudarek nameni prav razmerju subjekt – objekt. Subjekt oz. gledalec osmišlja svet skozi svojo lastno individualno pozicijo, ki izhaja iz specifičnega ozadja. To, kar vidimo ni zgolj to kar vidimo, ampak je naš način gledanja in videnja pogojen tako z osebno zgodovinsko podlago kot tudi z družbenim izkustvom gledalca, vsem ljudem pa je skupen samo en del in to je predelava osnovnih vizualnih dražljajev. Vizualne umetnosti (v našem primeru film in gledališče) predstavljajo razmerje med gledalcem in prikazovanimi podobami, te podobe pa prikazujejo različne percepcijske pozicije in (ne)posredno vplivajo na gledalčeva percepcijska izhodišča. V obstoječi neoliberalni realnosti se skozi narativ zabave predstavlja obstoječe kot edino možno in v svojem bistvu nespremenljivo, kljub temu, da človek skupaj z drugimi ljudmi sooblikuje svojo vsakodnevno realnost.

V naslednjem poglavju bomo videli kakšno družbeno okolje dandanes obdaja človeka in kakšne so njegove realne možnosti znotraj tega problematičnega okolja, ki predstavlja neposredno grožnjo tako človeku (človeštvu), kot tudi naravnemu okolju, ki človeka obdaja. Od obravnave očesa kot osrednjega organa, ki omogoča zaznavanje in spoznavanje, bomo nadalje obravnavali še eno razsežnost, ki človeka loči od živali, to pa je delovanje ali sposobnost začeti nekaj novega. Videli smo, da je umetnost tista, ki človeku omogoči spremembo percepcije s tem, ko ponudi različna percepcijska izhodišča oz. različne možnosti, ki se izražajo skozi ustvarjalčev pogled, vendar pogledati drugače še ne pomeni konkretne akcije v smeri spremembe delovanja. Ta poudarek bomo razširili na konkretno družbeno realnost neoliberalnega kapitalizma, saj se zavedamo, da brez razumevanja družbenega okolja, ki obdaja človeka, ne moremo razumeti kakšne so možnosti spremembe delovanja, ki pomenijo nasprotje tistega, kar se razglša kot edino mogoče. Skozi ta poudarek pa bomo nakazali tudi na emancipatorni in politični naboj (umetnosti), ki človeku omogoči, da se, ob prepoznanju svoje lastne pozicije v odnosu do dejanskosti, povezuje v kolektive in skupaj z drugimi sooblikuje družbeno realnost.

3 POLITIČNA UMETNOST ALI POLITIČNOST UMETNOSTI

»To, zaradi česar je človek politično bitje, je njegova sposobnost delovanja; usposablja ga, da se združi s sebi enakimi, da z njimi dela skupno stvar, si postavlja cilje in se posveča podvigom, ki mu nikdar ne bi mogli priti na misel, če ne bi imel tega daru; začeti nekaj novega. Filozofsko rečeno je delovanje človekov odgovor na dejstvo, da se je rodil, kot eden osnovnih pogojev njegove eksistence... Nobena druga sposobnost, razen jezika, pa tudi razuma in zavesti, nas tako radikalno ne razlikuje od živali. Nekaj narediti in nekaj začeti ni isto, a je tesno prepleteno med seboj«

(Arendt 1970, 63).

Gerard Wajcman poudari pomembnost marksističnega preobrata z namenom vzpostavitve drugačnega pogleda. Želja po interpretaciji sveta, ki jo Marx skozi svoje teze o Feuerbachu pripiše filozofom, postane drugotnega pomena ko izjavi, da je čas, da ta svet, ki so ga filozofi zgolj interpretirali, tudi spremenimo (Marx in Engels 1951, 516). Tisto, kar je pomembno je preobrat onkraj interpretacije, ki ustvari odprt prostor in omogoči ne samo delovanje, ampak tudi spremembo delovanja, ki nasledi spremembo pogleda. Svet pogledati skozi umetnost, s tem pa prekiniti z interpretacijo in vzpostaviti nov pogled – sprememba našega videnja sveta, naše perspektive, se navsezadnje kaže tudi skozi spremembo delovanja⁷². Umetnost, kot pravi Wajcman, nastopi kot preoblikovalka pogleda. Preoblikuje naše videnje sveta in nam omogoči, da isto stvar pogledamo popolnoma drugače (Wajcman 2007, 31). V razmerju med subjektom, pogledom in delovanjem, ki se kaže kot novost, imamo določena izhodišča, ki jih moramo upoštevati.

Človek je družbeno bitje in v svetu, ki mu Heraklit pravi *kosmós* (Heraklit v Held 1998, 80), so-oblikuje družben svet z vsemi ostalimi subjekti, prav tako pa skupaj z ostalimi subjekti so-ustvarja smisel skozi družbeno komunikacijo ki, kot pravi fenomenolog Wolfgang Iser, ne potrebuje zgolj subjektov, ki so zmožni prevajati en jezik v drugega in se s tem sporazumevati med seboj, ampak gre za to, da potrebuje komunikacija med ljudmi tudi »asimetrijo – vrzeli,

⁷² Znotraj nevroznanstvenega kroga ostaja eno izmed ključnih vprašanj prav kako in na kakšen način iz možganskih, elektrokemičnih nevrofizioloških procesov pride do vznika namernega delovanja, saj možgani niso nikakršen *agens* z nameni in cilji, ampak so izredno zapleten biološki organ (Armstrong 2015, 42). Vendar umetnost, kot Armstrong pravi nadalje, deluje na način, da spreminja nevronske sklope in s tem vpliva na vsakodnevne percepcije in izkustva (Armstrong 2015, 67).

disjunkcije in razlike, ki omogočajo »diadno interakcijo« in ustvarjajo njene spodbude, energijo in smotre« (Iser v Armstrong 2015, 22).

Kot pravi Husserl obstaja med določenim subjektom in objektom mnogo drugih subjektov, s katerimi se ustvarja smiselna podoba sveta. »To, kar jaz občutim, moj način mišljenja, izrekanja in delovanja, se vselej znova povezuje s tistim, kar mislijo, izrekajo in delajo drugi ljudje. To skupno življenje, ta naša skupnost je tisto, kar drži skupaj in ustvarja naš skupni svet« (Hribar Sorčan 2013, 18). Skupni, so-ustvarjen svet, ki mu lahko pravimo družbeno-političen svet pa je prav svet, ki se, kot bomo videli pozneje, razlikuje od naravnega sveta po tem, da se nam ne prikazuje samo od sebe, temveč vključuje človeško voljo. Pozicija, v katero se človek že rodi je tako že vnaprej določena z družbeno-politično realnostjo, v kateri se znajde kot subjekt – oblikovan s strani ideoloških in represivnih aparatov države⁷³ oz. s strani družbene realnosti, ki jo je človek že vzpostavil. Človek z rojstvom torej nikoli ni nepopisan list, ampak je že rojstvo samó tisto, ki ga umesti v odnosu do sveta, ki ga obdaja. Da bi preobrazba politično-ekonomske brutalnosti v narativ zabave uspela, potrebuje rojeni takšno okolico, ki vzpostavlja in ohranja umestitev v takšen svet. Subjekt že skozi svoj osnovni pomen pojma »subjekt«, lat. »subjectus«, imenuje nekoga, ki je podvržen, glagolska oblika pa izraža razmerje »položiti pod« in »podvreči« (Hribar Sorčan 2013, 25). Človek je torej že z rojstvom umeščen, vendar to ne determinira njegove ne-spremenljive pozicije v smislu spremembe percepcijske pozicije, ki pred hodi spremembi delovanja⁷⁴. Človek je že z rojstvom označen kot *initium*, začetek⁷⁵, in v tem oziru sta delovanje in novost (začeti nekaj novega) eno in isto. Vidna percepcija, ki je vse bolj relevantna v vizualni družbi ni nekaj priučenega, ampak je »naravna funkcija z lastnim, notranjim in določenim nevrobiološkim sistemom« (Armstrong 2015, 43), ki se sproži že takoj ob rojstvu. Emancipatorna praksa kot praksa spremembe določenih konsolidiranih danosti, ki jih tudi v aktualni kapitalistični realnosti vidimo kot ne-spremenljive pa preizprašuje ravno to – možnost spremembe skupnih

⁷³ Althusser v svoji obravnavi interpelacije posameznika v subjekt nakaže na vlogo, ki jo imajo državni aparati pri produkciji točno določenih subjektov, ki so s strani IAD in RAD (ideoloških in represivnih aparatov države) oblikovani na način, da ustrezajo reproduktivnim ciljem določene ideologije. S tem pa postanejo eden izmed gradnikov in reproduktorjev obstoječih razmer in razmerij eksploatacije, ki vztrajajo v ohranjanju teh razmer in razmerij (Althusser 1980). Videli bomo, da nova oblika neoliberalne realnosti pomeni tudi preoblikovanje subjekta, ki več nima tistega Drugega skozi katerega bi se lahko umestil.

⁷⁴ Poudariti moramo, da na odločitve jaza vplivajo tudi drugi razlogi, ki niso le ideološke narave (v smislu ideoloških in represivnih aparatov države), ampak na odločitve, med katerimi je tudi odločitev za spremembo delovanja, vplivajo še drugi dejavniki kot so: čustva, afekti, vsebine, ki so nezavedne, prav tako pa tudi zgodovinski, kulturni, socialni in ostali vplivi, ki delujejo na človekovo mišljenje in delovanje (Hribar Sorčan 2013, 24).

⁷⁵ *Initium* Avguštin razume kot začetek človeka, ki se začne z rojstvom (Arendt 1996, 183).

danosti, ki jih subjekt v svetu opazi kot neustrezne in se jim nasproti postavi s tem, kot pravi Badiou, da zahteva prav nasprotno od tistega, kar se prikazuje in razglašča za edino mogoče (Badiou v Hribar Sorčan 2013, 61).

Pozicija umetnosti, ki za razliko od znanosti omogoči zaznavanje s tem, ko prikazuje določene razsežnosti človekovega delovanja, nastopa tudi kot umetnost, ki mora podati svoj prispevek k razvoju človeške zavesti, hkrati pa prispevati k izboljšanju družbene ureditve (Plehanov 1951, 220), še posebej takrat, ko gre za ureditve, ki so neustrezne za večino ljudi, za celotne skupnosti⁷⁶ in za naravno okolje. Želja po izboljšanju stanja v družbi pa poudarja tudi vlogo političnega v umetnosti. Pri filmski umetnosti, skozi Godardovo načelo, to pomeni vpliv časovnosti – zrelega trenutka za akcijo⁷⁷. Nastopi namreč čas, ko je potrebno filme/umetnost »delati na politični način«, kar je nekaj popolnoma drugega kot delati politične filme ali politično umetnost (Godard v Šprah 2013, 52).

Gledališka in filmska praksa sta v tem oziru dve miselni razsežnosti, ki ponujata oblikovanje kolektiva skozi skupno akcijo, kjer vsak posameznik, ki si ločeno⁷⁸ ogleduje projekcijo, predstavo/performans, nastopa kot potencialni dejavni nosilec skupne, kolektivne prakse (Rancière 2010b, 11). Način kako politično vstopa v bistvo določene umetniške kreacije, bi lahko razumeli skozi t.i. »brechtovski antiiluzionizem«, ki se odraža v izjemni raznovrstnosti in raznolikosti materialov, ki so kombinirani z različnimi besedili, med-napisi, zvočnimi in vizualnimi učinki (Šprah 2013, 52). Brecht pravi, da so notranji monolog, montaža ali mešanje žanrov v istem delu »dopustni in rodovitni, vse dokler jih disciplinira budna zvestoba družbene realnosti. Plodnost neke tehnike ni znamenje »mehaničnega« osiromašenja umetnosti, temveč znak energije in svobode« (Brecht v Adorno in drugi 2013, 77).

⁷⁶ V neoliberalizmu kot ga poznamo danes gre za celotne skupnosti ljudi, ki so odrinjeni v nevzdržnih razmerah kapitalističnega načina (re)produkcije.

⁷⁷ Čakati na to, da bodo razmere zrele za revolucijo, lahko že pomeni, da lovimo zadnji trenutek (Berger in drugi 2009, 87).

⁷⁸ Ločenost označuje pozicijo, ki jo imajo gledalci, ko si ogledujejo določeno projekcijo/predstavo/performans. Gre za to, da je vsakdo, ki si ogleduje podobe, vedno najprej posameznik – njegova pozicija označuje aktivnost, ki je lastna prav njej/njemu in vsak posameznik si po svoje prevaja tisto, kar vidi pred seboj. Kot smo že dejali, je razlog za to nevronske procesiranje, ki različno za vsakega, saj izhaja iz posameznikove osebne zgodovine in njegove specifične izkušnje družbenega sveta (Rancière 2010b, 15). Gledalec je tako v prvi vrsti posameznik, ki specifično obdeluje prikazane podobe, vendar se moč singularnih enot združi v celoto, skupnost, ko pride do aktivacije v smislu Arendtovega razumevanja mišljenja. »Notranji, tihi dialog, katerega rezultat je velika pomnožitev razlikovanj, ki jih proizvede pogovor z mislečim partnerjem, in ne logično procesiranje, za kakršno so računalniki konec koncev bolj usposobljeni od človeških možganov« (Arendt 2006, 8). Vrednost kolektiva je prav v slednjem delovanju – v pogovoru z ostalimi mislečimi subjekti, ki si ogledujejo iste podobe, vendar iz specifične, singularne pozicije.

Ranciérovno razumevanje emancipacije se kaže skozi tisti subjekt, ki gleda, torej skozi gledalca, ki noče biti predmet »instrumentalizacije, ne spektakla, ne etičnega, ne participatornega režima« (Janša v Rancière 2010b, 87). Prav tako pa nadaljuje, da emancipacija skozi umetnost pomeni ne-pristajanje na vnaprejšnje pozicioniranje, ki je družbeno generirano, torej na ne-pristajanje na tisto, kar se razglša za edino mogoče, s tem pa označi pomembnost ponovnega preizpraševanja pogojev lastnega delovanja. To pomeni prodreti v bistvo družbenega sveta, ki pa je so-oblikovanje. To so-oblikovanje temelji na skupnem, kolektivnem in ne na individualnem in posamičnem, kar se pogosto sicer prikazuje skozi perverzije političnega. Individualizacija⁷⁹ ne samo, da osami posamezni subjekt in ga raz-loči od drugih (predstava liberalizma⁸⁰), ampak tudi prekine vez z zgodovinskimi pogoji, ki omogočijo vedenje o svetu, ki je so-oblikovan. S tem se vzpostavi samoumevnost, odtujenost in ločitev subjekta in družbenega sveta – izgubi se vednost in zavest subjekta o tem, da je tudi sam v razmerju do drugih v tem skupnem svetu in da je ta obdajajoč svet, svet medsebojnih interakcij. Ta razloček pa vzpostavi in omogoči zlitje družbenega in naravnega sveta, ki je nevarno zaradi dveh razlogov, ki jih izpostavi Held v svojih Fenomenoloških spisih.

Za razliko od Habermasovega prehajanja systemskega sveta v življenjski svet⁸¹, kar pomeni izgubo skupnega prostora, ki ga imenujemo »*agora*«, se poleg izgubljanja prostora, ki je osrednjega pomena za kritično mišljenje in delovanje, torej za aktivacijo kolektivnih teles (Habermas 1987), izgublja še nekaj – zlitje družbenega in naravnega sveta ima namreč dve ključni posledici, ki smo jih že nakazali v uvodnem delu. Zlitje družbenega in naravnega sveta postaja vse bolj grozeča in uničevalna. Posledica tega prehajanja enega sveta v drugega pa označuje pozicijo, ki omogoči na eni strani hegemonsko pozicijo človeka nad naravnim svetom, ki privede do ekološke katastrofe ali uničevanja naravnega sveta na eni strani, in hegemonsko pozicijo človeka nad drugimi ljudmi, ki privede do perverzije političnega in uničevanja družbenega sveta (Held 1998, 79).

⁷⁹ Pojem individualizem je skupen vsem oblikam liberalizma, tudi neoliberalizmu. Individualizem nastopa kot nekakšno moralno izhodišče osebe, ki je v nasprotju s kakršnimkoli kolektivom (Stanković Pejanović 2013, 152).

⁸⁰ Liberalizem je v Evropski tradiciji zasidran kot »pogled na svet in življenjska filozofija, za katero so njeni nosilci neskromno verjeli, da predstavlja vodila, vrednote in cilje« (Mastnak 2015, 15), ki bi jih moral privzeti prav vsak.

⁸¹ Habermas življenjski svet razume kot civilno družbo, znotraj katere potekajo različni procesi – proces komunikacije skozi jezik in proces kulturne tradicije. Sistem Habermas razume kot nasprotje življenjskega sveta – kot instrumentalno delovanje, kjer imata osrednjo pozicijo denar in moč. Denar in moč usmerjata ekonomske in politične interese, ki spadata med systemske interese. Univerzalistične obsežnosti teh systemskih interesov pa nakazujejo na vpliv, ki ga ima sistem na življenjski svet, v procesu, ko prehaja vanj. S tem prehodom se izgubi vmesni prostor, s tem pa izginja tudi prostor, ki je namenjen kontemplaciji oz. premišljanju (Habermas 1987).

Kot bomo videli nadalje pri obravnavi družbenega in naravnega sveta, je vzrok za ekološko opustošenje ter uničevanje planeta na eni strani in politično perverzijo na drugi predstava, ki se prične oblikovati v 16. stoletju⁸², ob času »odkritja⁸³« obeh Amerik in se vse bolj konkretizira v času industrijske revolucije. Danes pa se ta predstava kaže kot ne-spremenljiva in edina mogoča. Govorimo o času, ko se prične oblikovati podoba kapitalistične realnosti, ki se vse do danes velikokrat spremeni, na prehodu v 21. stoletje pa pridobi nezamisljive razsežnosti, ki sežejo tako v širino kot globino družbenega in naravnega sveta. Kot vse velike paradigmatične spremembe, je tudi kapitalistična pripoved o svetu le ena izmed pripovedi, ki se v okviru svojih kriz preoblikuje skozi svojo ekspanzivno naravo, vendar kot pripoved, označuje tudi možnost popolne transformacije, ki se z vsako krizo bolj nagiba k nujnosti zasuka v neko predrugačeno in ne zgolj popravljeno podobo o svetu.

3.1 Neoliberalizem in umetnost pogleda – *»undoing the demons«*

»Ne živimo preprosto v »gospodarski krizi« ali »krizi kapitalizma« - o kateri zdaj že vemo, kdo ima od nje dobiček in kdo plačuje zapitek. Živimo v krizi velike pripovedi o svetu« (Metz in Seeßlen 2015, 70).

Neoliberalni kapitalizem je v začetku novega tisočletja zasedel povsem novo pozicijo, pozicijo »za-sebe« [*für sich*], če uporabimo Heglov termin. Nič več torej ne zaseda pozicije t.i. laissez-faire, statusa, ki definira pozicijo »v-sebi« [*an sich*]. Iz nevtralnega položaja, kjer trg vodi nevidna roka, kakor je to označil Adam Smith, je kapitalistično ekspanzijo nadomestila povsem vidna roka, ki več ni nevtralna (Jagodzinski 2010). Torej vidna roka, ki jasno nakazuje, da neoliberalizem kot oblika kapitalizma pomeni stičišče ekonomije in politike (Mastnak 2015, 148). Zdaj je neoliberalizem popolnoma »razkril svojo naravo v globalnem obsegu in skupaj s človeškimi silami, ki jih je sprostil s povodca, prinesel tudi – kot je Marx napovedoval že dolgo tega – človeške katastrofe« (Mattick 2013, 32–33). Ob vsaki krizi, ki nastopi kot posledica krize kapitalizma, ki je ciklične narave, se kapitalizem nekoliko preoblikuje, vendar vselej v smeri ustvarjanja presežne vrednosti in kopičenja

⁸² Wallerstein s svojima tekstoma Utopistike in Uvod v analizo svetovnih sistemov, odpre vidno polje skozi katerega lahko dobimo nekakšen zgodovinski pregled razvoja kapitalističnega sistema in njegove usmeritve, prav tako pa vidimo vso fleksibilnost in spremenljivost samega sistema, ki se skozi različna zgodovinska obdobja močno spreminja. S svojo ekspanzivno težnjo po nenehnemu prehajanju svojih lastnih meja, kapitalizem namreč začenja vedno nove oblike razvoja (Wallerstein 1999 in 2007).

⁸³ Ameriški staroselci temu »odkritju« pravijo kar invazija, saj so bili (in še vedno so) prav Indijanci kot prvotni prebivalci obeh Amerik, žrtve surovega nasilja, ki so ga izvajali konkvistadorji.

kapitala. Tudi ekonomisti in poslovneži, ki sicer popolnoma ne razumejo delovanja kapitalizma teoretsko, povsem dobro vedó kako kapitalizem deluje v praksi – cilj vsega poslovanja je namreč profit (Mattick 2013, 97).

Vseobsegajoča, univerzalistična težnja po poblagovljenju vsega z namenom, da bi prav vse pridobilo blagovno formo, se nekako prične z odkritjem novega sveta in z vzpostavitvijo čezmorske trgovine, ki je pomenila nov mejnik v trgovanju in nov mejnik imperialističnih posegov. Marx v *Kapitalu* navaja, da so se na podlagi plenjenj evropskih konkvistadorjev, ob množičnih pobojih in zaslužnjevanih staroselcev, vse pridobitve, ko so bile dostavljene v Evropo, pričele preobraziti v kapital. Evropska kapitalistična produkcija je tako omogočila nastanek prvih tovarn, ki so nudile tudi vse večje število zaposlenih, delovne sile, industrijska revolucija pa je omogočila postopen razvoj kapitalizma kot ga poznamo tudi danes. V 21. stoletju se kapitalizem razbohoti prav na vsa področja, tako družbena kot tudi geografska in meje v tem oziru več ne obstajajo (Heinrich 2013, 1–9). Glede na to, da naš namen ni zgodovinska obravnavna razvoja kapitalizma od prvih zametkov pa vse do danes, bomo opozorili zgolj na naravo preobrazbe, ki jih je kapitalizem skozi zgodovino doživel – da bi razumeli spremenljivo naravo vsake družbene oblike. Neoliberalni kapitalizem, v katerem živimo danes, je zgolj ena izmed oblik možne družbene realnosti, razmerja in odnosi pa so le eni izmed možnih razmerij in odnosov. Obstoječa predstava o ne-spremenljivosti sistema pa je tako močna, da si danes človek lažje predstavlja konec sveta kot pa konec kapitalizma, kakor je dejal Fredric Jameson (Erjavec 1996, 30). In tudi te predstave so zgolj predstave o realnosti, ki pa je vedno konstrukt. Kakor pravi Samir Zeki, naj bi se tudi možgani zanimali »samo za konstantne, nespremenljive, stalne in značilne lastnosti objektov in površin v zunanjem svetu, tiste lastnosti torej, ki jim omogočajo kategorizacijo objektov« (Zeki v Armstrong 2015, 86). Vendar pa informacije, ki prihajajo iz zunanjega, naravnega sveta, nikoli niso konstantne. Možgani pa so vselej odprti sistemi, kjer je osnova normalnega delovanja prav nestabilnost. Ta nestabilnost narekuje na nestabilno ravnotežje, ki vseskozi niha med konstanto in spremenljivostjo – vseskozi izraža potrebo možganov po ustvarjanju vzorcev, na drugi strani pa odprtost za spremembo pomeni nasprotovanje togosti, ki jo predstavlja navada (Armstrong 2015, 31–95).

Umetnost v okviru obstoječe kapitalistične realnosti, ki za vsako ceno, torej z vsemi možnimi sredstvi, ki jih ima na voljo, ohranja obstoječo predstavo o ne-spremenljivosti v osrčju svojega diskurza, postane eden izmed ključnih področij skozi katerega se ta organski sistem

(kapitalizem) tudi ohranja in (re)producira. Imaginarij, ki ga ohranja in vedno znova poudarja skozi različne institucije, pa vzporedno generira še določeno zev. Govorimo o razkritju sveta, o samem izhodišču, ki sploh omogoči hegemonsko pozicijo kapitala v današnji družbi, to je pozicijo, ki izhaja iz doprinosov znanosti in demokracije⁸⁴. Kot pravi Klaus Held in kakor bomo videli pozneje na primeru Ivensovega filma *das Lied der Ströme*, sta napredka demokracije in znanosti prinesla dve izjemni posledici – totalitarno perverzijo političnega in uničevanje okolja⁸⁵, torej naravnega sveta. Obe sta človeški katastrofi, ki temeljita na predstavi o svetu, ki ne samo, da človeka osami in postavi nad vse, nad svet⁸⁶, ampak vzpostavi tudi totalitarne perverzije političnega, ki se vzpostavljajo skozi izgubo skupnega, kolektivnega (Held 1998, 91). Ali drugače, obstoječe kapitalistične družbe ne morejo in tudi niso sposobne, da bi izpolnile osnovne potrebe posameznika po skupni, kolektivni identiteti. Že s tem, ko človek izgubi kolektivno, skupnostno identifikacijo, človek je namreč družbeno bitje, izgubi povezavo z zgodovino in postane odtujen – nezmožen locirati samega sebe v tej realnosti. Če sledimo trditvi, da se ne more noben družbeni sistem (in to velja tudi za kapitalizem) (re)producirati zgolj z voljo in močjo vladajočega razreda (za to potrebuje naklonjenost vsaj večjega dela množice), potem vidimo, da so tako kot se skozi stoletja spreminja kapitalizem, spreminjajo načini za preoblikovanje in nadzorovanje pogledov ljudi (Podmenik 2013, 13). Za neoliberalne politike je značilno prav to, da več ne potrebuje naklonjenosti ljudstva in ne zahteva njegove aktivne privolitve – množice namreč nimajo »neposrednega vpliva na politiko« (Krašovec 2016, 72). Radikalnost neoliberalne politike se kaže ravno skozi razmerje med ljudstvom (množico) in politiko – neoliberalna politika ljudstvo sname s povodca oz. ljudstvo popolnoma izloči iz politike (Mastnak 2015, 148), v tem pa je tudi njena moč.

Človek, ki za so-oblikovanje družbenega sveta nujno potrebuje druge ljudi, je v matrici kapitalističnega stremljenja k profitu že vseskozi odtujen od procesa odločanja, depolitizacija pa je splošno vodilo. S tem, ko je subjekt zreduciran na individualiziranega potrošnika, izgubi

⁸⁴ Pojem demokracije ima v neoliberalizmu nekoliko piker prizvok – na demokracijo enostavno ne moremo več računati, saj se jo že kot konceptualno podlago razgradi in uniči s tem, ko neoliberalizem povzroči razbitje ljudstva (Mastnak 2015, 144–145).

⁸⁵ Metz in Seeßlen pravita, da takšna usmeritev kapitalizma, ki nastopa kot spektakel, ne pomeni nekakšne postranske škode na račun narave in kulturnih danosti, marveč je to tista prava vsebina (Metz in Seeßlen 2015, 30). Uničevanje naravnega sveta in posledično tudi vse večja načetost družbenega, skupnega sveta, torej ni le posledica določenih kapitalističnih usmeritev, ampak izraža pravo naravo in bistvo kapitalizma.

⁸⁶ V nadaljevanju bomo prikazali razmerje med naravnim in družbenim svetom. Predstava človeka, ki želi nadvladati tako naravnemu in družbenemu svet je ta, da prvega človek ni ustvaril, ampak je vanj človek zgolj umeščen, drugega pa človek so-oblikuje skupaj z drugimi ljudmi.

tudi vez, ki ga povezuje s procesom so-oblikovanja in so-odločanja. Posameznik, ki je kot subjekt interpeliran in podvržen točno določeni vzgoji, se vzgaja v malomeščanskem duhu, ki temelji na vzgoji množic v potrošnike. Ta vzgoja pa poteka v okviru takšne morale, ki je prav nalašč namenjena temu, da zadovoljuje potrebe množic, ki so pravzaprav potrebe po zabavi (Brecht 2010, 45). Skozi diskurzivno sporočanje navideznih drobcev demokratičnega sveta kot so npr. volitve, se ohranja čista fikcija namišljene participacije in vključitve ljudstva v politiko. Če smo prej označili, da v obstoječem neoliberalnem kapitalizmu nevidno roko trga zamenja vidna roka, pa vselej ostaja moment, ki je neulovljiv in se zakriva skozi narativ zabave in odtujitve. Dejanja povezovanja politike in ekonomije, ki se kaže kot »rezultat delovanja neoliberalističnega uma je razdejanje ljudstva: *undoing the demons*« (Mastnak 2015, 144–145).

Prehod k vidnemu/vizualnemu je predstavljal osrednji mejnik pri nadaljnjemu razvoju, ki je botroval in pred-hodil tudi pojavu sodobnega fenomena – vizualni družbi, ki brez razvoja določenih aparatov/mehanizmov, ki omogočajo, da je vid nenehno zaposlen in okupiran z bolj ali manj relevantnimi situacijami, ne bi ne obstajala v takšni obliki kot jo poznamo danes. Ekspanzivna narava, ki preveva obstoječo kapitalistično realnost, saj le-ta na njej tudi bazira, zaznamuje zgodovino modernega časa kot zgodovino, ki označuje nezadržno »širitev blagovne ekonomije, ki drugo za drugo zajema družbene sfere, vse dokler splošna blagovna proizvodnja ne zavlada celotni družbi (Močnik 2007, 59). Oko postane eden izmed ključnih indikatorjev skozi katerega deluje in skozi katerega se utrjuje oblast na način, da generira družbeno-politično vidno polje ali podobo o svetu, prav tako pa generira vidno in nevidno skozi politično razlaščenje ljudstva in skozi njegovo duhovno podrejanje (Mastnak 2015, 144).

Eden od ideoloških in institucionalnih vidikov neoliberalnega kapitalizma je tudi vzvod re-produciranja pozabe preteklega, vendar nikakor ne v Nietzschejevem smislu – v smislu konstruktivne pozabe preteklega, marveč v smislu tega, da preteklost postane problematična in sodobna kultura spominjanja⁸⁷ postane izjemno organizirana (birokratsko in komercialno), prav tako pa je politično instrumentalizirana (Kuljić 2012, 46). Skozi zgodovino je bil proces načina spominjanja različen, vse od začetka družb, kjer pismenosti ni bilo, pa vse do danes, ko imamo pred seboj virtualno-elektronski spomin. Od ustnega do pisnega in ne-nazadnje tudi

⁸⁷ »Človek oropan spomina, ostane ujet v iluzorni eksistenci. Pade iz časa in s tem izgubi zmožnost vzpostavljanja vezi med sabo in svetom« (Tarkovski 1997, 45).

do multimedijskega spomina, ki nas v tem trenutku obdaja, se je izjemno povečala možnost manipulacije s preteklostjo. Osebné pozabe so vezane na moč institucionalne in ideološke predelave preteklosti. Način oblikovanja informacij nujno vodi k načinu oblikovanja spomina. Pri tem gre poudariti vez med spominom in dokumentarnim filmom, za katerega je »realnost določena danost, ki jo je mogoče razumeti, in ne preprosto neki učinek, ki ga je mogoče ustvariti« (Rancière 2010a, 146–147). S tem kapitalizem prevzame tudi spektakelsko funkcijo, ki pa v določeni meri nagovarja tudi na to, da postane umetniško premišljevanje in preizpraševanje obstoječih vzorcev, aktivno poseganje v vnaprej definirano vidno polje s tem, ko tehnološke pridobitve uporabi za namen ponovne vzpostavitve vezi med človekom in njegovo zgodovino. Dokumentarni film prikaže tisto, kar se je zares zgodilo, prikaže arhivske dokumente, ki nakazujejo na dogodke, ki so bili zajeti iz vsakdanje realnosti, vendar na način kakor ga želi prikazati avtor.

3.2 Oralno oko

Jonathan Beller je ugotovil, da zajetje »oralnega očesa« kot način kinematografske produkcije ne pomeni zgolj nekakšne kinematografske izkušnje, pač pa tudi organizacijo, kjer produkcija postane organizirana na način, da eden izmed njenih momentov nujno poteka tudi skozi vizualno. Kot pravi Crary, se prakse gledanja skozi zgodovinski močno spreminjajo, vendar je za pojav fenomena vizualne družbe pomemben mejnik, ki je pomenil predrugačenje ustaljenih oblik pogleda. Pojav filma, TV in fotografije je tako pomenil tudi vzporeden razvoj novih oblik načina produkcije, komunikacije ter potrošništva. To pa je pomenilo tudi novost preoblikovanja gledalca, ki v vizualni družbi nastopa kot opazovalec na eni strani in kot potrošnik na drugi. Pojav človeka kot opazovalca nakazuje tudi na razmerje do (re)produkcije, kjer se opazovalec – potrošnik pojavlja kot produkt določene družbene realnosti, hkrati pa nastopa kot konstitutiven pogoj za njo. Pogled opazovalca in njegov način gledanja sta zaprečena oz. vključena v določen sistem konvencij, praks in omejitev, ki opazovalcu omogočajo gledanje in posledično tudi videnje točno določenega, točno določenih podob (Crary 2012, 5–16). To pomeni, da se ustvarja takšno sliko oz. »image«, ki je bistvenega pomena za splošno vodenje, organizacijo in gibanje obstoječe (kapitalistične) ekonomije. Siegfried in Benjamin temu pravita distrakcija v smislu motnje pozornosti zaradi nepomembnega dražljaja. (Jagodzinski 2010, 2). Oralno oko se kot metafora ne nanaša zgolj na akt potrošništva ali na izolacijo zrkla s strani različnih omrežij, ki gledalce preoblikujejo v

talce skozi spektakularne zabave, marveč se razširi tudi na slušno oko, ki je z enakim obsegom uglaseno z atmosfero ali okoljem, ki ga ustvari zvok. Le-ti pa vibrirajo na nivoju telesno-molekularnega obstoja. Medsebojno razmerje oralno/slušno, ki se kaže kot »oralizacija« besede, slike in zvoka, prevzame in definira posredovani globalni red (Jagodzinski 2010, 1).

Drug vidik motnje pozornosti na katerega opozori Jagodzinski, pa je percepcijska avtomatizacija, ki nastopi po tem, ko percepcija postane nekaj običajnega, nekaj na kar se subjekt navadi (Jagodzinski 2010, 2). »Brisal sem po sobi in, ko sem prišel spet naokrog, sem stopil k divanu in se nisem mogel spomniti, ali sem ga obrisal ali ne. Ker so ti gibi običajni in nezavedni, niti nisem mogel čutiti, da se tega ni mogoče spomniti« (Tolstoj v Berger in drugi 2009, 161). Šklovski ponovi za Tolstojem besede, »če vse zapleteno življenje mnogih ljudi poteka nezavedno, je to življenje, kot bi ga ne bilo« (Šklovski v Berger in drugi 2009, 161). Skozi ta odtujen prikaz se filmska fikcija kosa z realnostjo v katero je posameznik umeščen. Avtomatizacija življenja, ki se kaže skozi rutinizirane in ustaljene navade, pomeni postopen prehod k samoumevnostim, ki ne pomenijo nič drugega kot to, da se ustali tudi pripoved o svetu, ki je nespremenljiv⁸⁸. Gledalčevo oko se privadi podobam, ki se mu pred očmi svetovnega odra prikazujejo, njegova aktivna vloga pa se nadomesti skozi vlogo, ki jo definira razmerje na trgu, ki se kaže skozi odnos med delavcem in kapitalistom, ali bolje, odnos med tistimi, ki so ločeni od produkcijskih sredstev in lastniki produkcijskih sredstev (Lebowitz 2014, 8). Znotraj kapitalistične realnosti prevladuje ključno razmerje med omenjenima akterjema – nujno pa je razumeti, da vsak vstopi v to razmerje, ko ponudi svojo delovno silo na trgu. Tudi umetnik, ki ustvarja in oblikuje svoje lastno videnje sveta, je vključen v to isto realnost oz. je del le-te.

V drugem delu raziskovalne naloge smo se ukvarjali z vprašanjem razvoja kapitalizma od 16. stoletja pa vse 21. stoletja, da bi lahko razumeli potek dogodkov, ki so pripeljali do neoliberalne oblike kapitalizma kot jo poznamo danes in, ki postaja vse bolj problematična iz različnih vidikov. V danem poglavju smo izpostavili dve najpomembnejši posledici, ki jih ima sistemska usmeritev kapitalizma v današnjem času. To je na eni strani ekološka katastrofa, ki za človeštvo predstavlja vse večjo in neposredno grožnjo, saj uničenje naravnega okolja

⁸⁸ Lebowitz opisuje stanje pred razvojem kapitalističnega produkcijskega procesa in pravi, da »dokler se ne razvije specifično kapitalistični produkcijski način, delavci ne vidijo zahtev kapitalistične produkcije kot samoumevnih, temveč zaradi vzgoje, navajenosti, tradicije, vidijo prodajo svoje delovne sile kot nenaravno (Marx v Lebowitz 2014, 89).

predstavlja uničenje osnovnih pogojev, ki človeku omogočajo življenje. Po drugi strani pa usmeritev neoliberalnega kapitalizma, ki stremi k profitu za vsako ceno, pomeni perverzijo političnega, skozi katero se kaže »moč« (ali bolje: ne-moč) neoliberalne politike – ljudstvo se sname s povodca in se ga odtuji od procesov odločanja. Odtujitev ljudi od procesov odločanja pa ne pomeni zgolj (re)produkcije točno določene družbene usmeritve, ampak tudi izgubo vezi z naravnim svetom in s kolektivom, ki pomeni, da človek vedno in vselej skupaj z drugimi so-oblikuje družben svet, ki je umeščen v naravni svet. Človek torej so-oblikuje realnost tudi, če je pasiven in individualiziran, njegovo stanje v neoliberalni realnosti pa povzroči le to, da je odtujen od samo-refleksije in se ne zaveda pozicije v kateri se sam nahaja. Filmska umetnost in umetnost gledališča spreminjata nevronske sklope in s tem tudi vplivata na vsakodnevne percepcije in izkustva ljudi – brechtovska gledališka izkušnja nam govori, da lahko s konceptom potujitve isto stvar pogledamo drugače. V družbeno-političnem žargonu bi lahko potujitev brali skozi lastno razmerje do realnosti v katero smo že z rojstvom vpeti, vendar to še ne determinira in ne določa naše ne-spremenljive pozicije. Z dejanjem potujitve bi si lahko ponovno pridobili vez, ki je bila skozi stoletja procesa nad-gradnje kapitalizma, pretrgana, saj neoliberalizem povzroči razbitje ljudstva (Mastnak 2015, 144–145) umetniški področji filma in gledališča pa skozi svojo odprtost ustvarjata prostor za nastanek ali pojav kolektiva.

V nadaljevanju bomo podrobneje obravnavali dve vizualni umetniški področji, in sicer filmsko in gledališko umetnost. Poskušali bomo prikazati kaj pomeni ponovna vzpostavitev kolektiva (znotraj filma in gledališča), ki v neoliberalni realnosti, realnosti odtujenih, ločenih posameznikov pomeni prisvojitve tistega prostora, kjer poteka ponovno premišljanje ustaljenih, konsolidiranih in samoumevnih določil. Hkrati pa bomo poskušali nakazati tudi na pozicijo, ki jo umetnost zaseda v kapitalistični realnosti. Skozi pretekle obravnave se bomo posvetili umetnosti kot možnosti spremembe pogleda; (po)gledati nekaj, mimo česar se vsakodnevno sprehajamo, na drugačen, nov način, pomeni, da je umetnost zmožna spreminjati percepcijska izhodišča. Ti dve vizualni umetniški področji bomo torej obravnavali zaradi prav specifične usmeritve; umetnost kot taka ne more spreminjati družbene realnosti (v našem primeru realnosti neoliberalnega kapitalizma), ampak lahko omogoči spremembo pogleda. Konkretna sprememba je vedno posledica spremembe prakse oz. delovanja ljudi in ne spremembe pogleda. Tako pri gledališki kot tudi pri filmski umetnosti lahko razumemo politično emancipacijo skozi aktivacijo refleksivnega kolektiva, ki nosi potencial družbene spremembe s tem, ko pričinja razkrivati ne-vidne dele družbene realnosti, vendar na obeh

področjih ta proces poteka različno. Pogledali bomo kako se ti dve umetnosti povezujeta in razlikujeta. Na primeru filmske umetnosti bomo obravnavali film Jorisa Ivensa *das Lied der Ströme* kot delo kolektiva, saj je pri Ivensovem ustvarjanju osrednjega pomena prav kolektiv in združevanje tistih, ki so potisnjeni na sam rob družbe. Pri gledališki umetnosti pa se bomo posvetili obravnavi Bergerjeve uprizoritve dela *20. Stoletje*, skozi katerega bomo prikazali pomemben premik v razumevanju miselnega prostora, ki se odpre vselej kadar pričnemo preizpraševati samoumevnosti. Skozi pregled filmske in gledališke umetnosti bomo naposled le prispeli do krova, ki nas vodi na odprto morje neskončnih možnosti, ki se v neoliberalni realnosti zdijo nemogoče in neuresničljive. V naslednjih poglavjih bomo torej izpostavili ključne momente, ki nam bodo omogočili razumevanje naše lastne pozicije v odnosu do obdajajoče dejanskosti in nakazali na pomembnost delovanja kot temeljne podlage za spremembo.

4 FILM IN GLEDALIŠČE – UMETNOST PREOBLIKOVANJA POGLEDA

Gledališka umetnost in politično-emancipacijska aktivacija posameznika, za razliko od filmske umetnosti, nastopa skozi neposrednost, ki se odvija v skupnem prostoru in je mnogo bolj osebna in intenzivna od filmske projekcije, prav tako pa je gledališka umetnost nekaj, kar ima za seboj dolgo zgodovino, medtem, ko je filmska umetnost pridobila svoj pomen šele v času iznajdbe stroja, torej iznajdbe filmske kamere, ki omogoča snemanje in zajetje gibajočih se podob. Pri gledališkem ustvarjanju se predstava ponuja skozi direktno soočenje s prostorom⁸⁹, s subjekti in objekti, z vsebino in tudi s formo, medtem ko film vselej vzdržuje distanco med prikazovanimi podobami in gledalcem, ki deli gledalce in prizore na platnu z ekranom ali platnom. Vendar to, kar film – mehanično oko – vidi in prepíše, kakor pravi Epstein, »je materija, enaka duhu, nematerialna čutna materija, sestavljena iz valov in atomov, ki ukinja celotno nasprotje med varljivimi videzi in bistveno realnostjo« (Epstein v Rancière 2010a, 8). Gledališče in film kot aktivni vizualni umetnosti, omogočata, da naboj, ki se izraža skozi politično, postane praksa emancipacije, ki temelji na ustvarjanju kolektiva in skupnih kolektivnih praks, na seveda različne načine.

Gledališče je v tem oziru morda res nekoliko bolj »direktno⁹⁰« od filma, saj premosti dejansko prepreko, ki jo ustvari filmsko platno ali ekran⁹¹, vendar zato ni nič manj pomembno – še posebej, ko raziskujemo politične razsežnosti obeh njunih prikazov. Neposrednost ni samo ključ do zgodovine, ki si je skozi svoj proces naredila mnogo različnih plaščev, ampak tudi ključ do emancipatorične prakse. Ne moremo trditi, da je gledališče »nemara še edina »umetnost«, ki v individualističnem meščanskem svetu ohranja kolektivno naravo: medtem, ko bi za film in televizijo lahko rekli, da sta načina kako spektakelsko funkcijo, ki je »izvorno« kolektivna, »sprivatizirati⁹²« (Skušek-Močnik 1980, 49–55). In to bomo prikazali v nadaljevanju z obravnavo Ivensovega filma, kjer bomo pokazali, da tudi film lahko ohranja kolektivno naravo, vendar na malce drugačen način kot gledališče. Gledališče in film sta tako prostora misli, sta misel in mišljenje. Kognitivna dejavnost mišljenja pa označuje umsko

⁸⁹ Soočenje s prostorom pa pomeni, da gledalec v gledališču občuti vse tri razsežnosti prostora, medtem, ko pri filmu tretja razsežnost umanjka in to zajetje od gledalca zahteva popolnoma drugačen pristop oz. drugačen način gledanja (Comolli 2013, 61).

⁹⁰ V smislu neposrednosti.

⁹¹ Gledalec in gledalka sta, kot pravi Močnik, »zares v napravi, med projektorjem in platnom« (Močnik 2007, 10).

⁹² Tudi gledališče ima, tako kot film ali televizija, potencial spektakelske funkcije in naš namen je izpostaviti dela, ki to niso ali pa vsaj ne želijo biti.

dejavnost, ki pomeni vzpostavitev nekakšne filozofske podlage (primer gledališke uprizoritve 20 stoletje). Vizualne umetnosti tako razmišljajo pred nami, pred našimi očmi. Bistvo, skozi katerega se kaže način kako film ali gledališče mislita⁹³, omogoča gledalcu razumevanje, kako te gibajoče, dinamične podobe vplivajo na njegovo življenje in bivanje (Vezjak 2010, 9). Kot pravi Hannah Arendt, se »mišljenje, vir ustvarjanja umetnosti, ki je izven nje same, manifestira neposredno v vseh velikih filozofijah« (Arendt 1996, 175).

Skozi politično zasnovo pre-oblikovanja skupnega, družbenega sveta, nas na samem začetku svoje knjige *Politično gledališče* Siegfried Melchinger pre-okupira z vprašanjem »kaj naj politično gledališče sploh počne, če v dveh tisočletjih in pol ni bilo nič doseženega zoper tisto, kar smo – čeprav seveda nekoliko prenačljeno – navajeni imenovati »barbarstvo«, nič doseženega zoper možnosti tistega obnašanja človeka do človeka, ki je bolj zverinsko od vsega, česar so zveri sploh sposobne« (Melchinger 2000, 14–15). Tarkovski, ki sicer zadržano spregovori o političnem v kontekstu filmske umetnosti pravi, da »gre zgolj za to, da umetnik misli s podobami, s katerimi za razliko od občinstva, lahko izrazi svojo vizijo sveta. Očitno umetnost ne more nikogar ničesar naučiti. Ker se v štirih tisoč letih človeštvo ni naučilo ničesar (Tarkovski 1997, 39). Tako, kot pravi Hegel v povezavi s kreiranjem novosti, zgodovina človeka ni ničesar naučila in prav zato se vedno znova ponavljajo ponovitve oz. novosti, v smislu »Aufhebung⁹⁴«.

Novost torej razumemo skozi definiranje »preteklosti kot historično določene – in *novum*, ki nastane prek ponovitve, je *novum* nemožnosti, da bi dvakrat stopili v isto reko« (Berger in drugi 2009, 93). Kljub temu imata omenjeni in izpostavljeni umetnosti (filmska in gledališka) poziciji, da prikazujeta, kažeta in data videti tistemu, ki gleda. Na tej točki se kopiči moč vizualne umetnosti, ki vzdržuje politično skozi spremenljivost obstoječega, ki vedno ponudi »novost«. Novost v zaznavnem procesu, ki ga oko opazi in občuti, v možganih vzbudi krožnost, ki poteka med nečem kar je znano in nečem kar je ne-znano, kot smo že dejali. Novost vstopi skozi razširitev, ki ekspanzivne razsežnosti prikaže skozi razširitev znanega. Podoba se kaže skozi umetniški prikaz nečesa na kar možgani navežejo ne-znano in današnja civilizacija je prav civilizacija podobe (Mikuž 2014, 11), saj podoba pripada vsemu svetu

⁹³ Obe umetniški področji imata namreč različen pristop in oblikujeta misel na specifičen način.

⁹⁴ Pojem *aufhebung* ima pri Heglu in nemškem jeziku dvojni pomen. Pomenih hkratno ohranitev in opustitev oz. prekinitev. S tem ko nekaj vzamemo iz svoje zgodovinske umeščenosti povzročimo prekinitev, ki pa nikoli ne pomeni uničenja nečesa. Gre zgolj za odstranitev iz svoje zgodovinskosti, ki se ohranja skozi ponovitev, novost, ki vselej in vedno vsebuje nekaj, kar ni novo, ampak se ohranja skozi preteklo (Hegel 1991, 86–87).

(televizijske podobe, reklame,...). Podoba seveda označuje nekaj, kar je podobno nečemu drugemu, ta podobnost pa aktivira možgansko odprtost, ki razširi prostor znanega – s tem procesom se oblikujejo novosti. Skozi branje Rancièra lahko na primeru intelektualne emancipacije vidimo odnos med vedežem in nevednežem⁹⁵, ki jo obravnava v delu *Nevedni učitelj* (Rancière 2005). Novost⁹⁶ se vedno prikazuje v odnosu do tistega, kar nekdo že ve – »znak za znakom lahko odkriva odnos tistega, česar ne pozna, s tistim, kar ve« (Rancière 2010a, 12). V tem je torej razlika med poneumljanjem, ki ga je Tolstoj označil s pojmom »verdommen«⁹⁷ (Tolstoj 1980, 405) in med intelektualno emancipacijo, ki pa je predpogoj za to, da gledalec postane dejaven nosilec kolektivne prakse (Rancière 2010b, 12).

Omenimo Brechtovo delo *Leben des Galilei* (Življenje Galileja, 1938), kjer opazujoče oko zavzema neposredno vlogo glasnika resnice, nesovpadajoče z resnico, ki jo razglašata takratna vodilna cerkvena ideologija. Galilej se znajde v hudem sporu s cerkvenim naukom, čeprav njegova dognanja pridejo iz opazovanja (Brecht 1962), ki jih sonce/svetloba ponudi očesu, če se le poda iz votline proti površju. Skozi Platonov prikaz parabole o votlini, bi tistega, ki je izobražen in se poda na pot spoznanja, nemara še ubili, če bi se vrnil nazaj v votlino in bi skušal še ostalim pokazati kaj je videl, spoznal – in tako je tudi s tistimi spoznanji, ki premaknejo pozicijo/predstavo celotnega sveta v razmerju do določenih samoumevnih »danosti«, ki so, kot smo dejali, splošno sprejete in samoumevne. Galilej je namreč opazil, da se Zemlja giblje in, da ni v središču vesolja, kot je to zagovarjala obstoječa cerkvena oblast (Hawking 2005, 51). S tem spoznanjem in naznanjanjem spoznanja pa je Galilej tvegati tudi življenje, saj je oznanjanje nečesa, kar lahko tako korenito poseže v obstoječo, samoumevno predstavo o svetu, nedopustno in najstrožje kaznovano. »Realnost torej ni nekaj danega kar moramo le spoznati, temveč je to, kar konstituiramo samo skozi različne reprezentacije in

⁹⁵ Nevednost je vedno meja v odnosu do tega, kar že vemo, je »trajno in stalno gibajoče se stičišče z živo kolektivno in osebno zgodovino: nič ne more biti že vnaprej popolnoma spoznano« (Suvinić 2010, 78–79).

⁹⁶ Novost že v izhodišču izražamo skozi gledališko umetnost s poudarkom na Brechtovskem epskem gledališču, ki nastopa kot primer razumevanja tiste subverzivne matrice, ki omogoči predrugačljivost na videz nepredruagačljive dejanskosti. Subverzivnost brechtovske pozicije je namreč prav v gibanju perceptivne pozicije v odnosu do prikazanega. Omogoči nam torej, da isto stvar, ki jo gledamo skozi oči samoumevnosti in privajenosti, pogledamo z drugega zornega kota, kar narekuje na gibljivost pozicije, ki jo v prvi instanci omogoči prav čutna zaznava, ki v možganskem sistemu povzroči določene nevronske procese.

⁹⁷ Pojem »verdommen« Tolstoj uporablja v okviru obravnave določenih vplivov, ki jih ima šola na svoje učence. Zapiše, da so ti vplivi pravzaprav vplivi poneumljanja, ki pomenijo pačenje oz. izkrivljanje umskih sposobnosti, ki se vršijo skozi šolski proces. Nadalje zapiše še to, da je šola kot eden izmed aparatov države, »dobra samo tedaj, kadar se zaveda tistih temeljnih zakonitosti, po katerih živi ljudstvo« (Tolstoj 1980, 407). To pa pomeni, da je izobraževalna institucija šole koristna za človeka šele tedaj, ko se ukvarja z odkrivanjem za-kritih in prikritih delov družbene realnosti, ki so pomembne za človeka. Lahko bi rekli, da gre za možnost vzpostavitve tiste vezi, ki je denimo v neoliberalni obliki kapitalizma pretrgana.

prav te sestavljajo simbolne forme; realnost je totaliteta vseh oblik vednosti, pri čemer je vsaka oblika zase nosilka določenega pomena« (Hribar Sorčan 2013, 33).

Oko je tako kakor vsi mehanizmi, ki posnemajo njegovo delovanje, zamejeno z določenimi omejitvami, ki pomenijo biološko določnost možnosti vidnega. Razmerje med videnim in dejanskim se ponuja v mnogih različnih formah predstave o opazovanem objektu. Če se posameznik denimo zazre v zvezdnato nebo, ne bo opazil mnogoterega gibanja zvezd. Opazil bo zgolj žareče podobe, ki se nepremično rišejo na nebu. Za namen razumevanja gibanja je denimo Galilejo Galilej uporabljal pripomočke, ki so mu omogočili videnje oddaljenih, na videz negibljivih nebesnih teles. Samo z razumevanjem tega odnosa je lahko prišel do spoznanj, ki so mu omogočila nova, pomembna odkritja – tudi odkritja, da je zemlja v gibanju in slavne izjave »*Eppur si muove*« (»In vendar se giblje«) (Hawking 2005, 52).

Temelj novoveške znanstvene vzročnosti je prav opazovanje, ki nastopa kot temelj spoznanja (Erjavec 1996, 45). Brez ozadja, ki se skriva za pogledom bi tako Galilej, kot tudi denimo Evklid ne prišel do ugotovitev, ki so razgalile zanimanje za vprašanje prostorskih odnosov in vprašanje perspektiv, različnih načinov gledanja in videnja (Mikuž 1997, 42–43). Galilej je namreč prekinil stoletja trajajoče prepričanje, ki je slepo verovalo samo vase skozi vnaprej priučene poglede, ki so videli tisto, kar jim je bilo vnaprej dano videti. Vid je torej dal videti, opaziti, kar pomeni vzročni odnos med tistim, ki gleda in objektom, ki ga opazuje. Videti je namreč izredna sposobnost podiranja meja (Casetti 2013, 47).

Kaj določena doba reproducira skozi svoje predstave pa je izrednega pomena in v tem oziru sta film in gledališče prostora misli, skozi katerega vidimo in spoznavamo, odkrivamo in razumemo. Prehajata od t.i. zrcaljenih, imaginarnih podob, k realnim stvarim in nato sežeta onkraj. V razmerju vidno – nevidno, vedno pokazeta s tem, ko nečesa ne pokazeta in obratno. S tem razmerjem pa se formira/oblikuje tudi točno določen način gledanja, ki ga zaznamuje pogled umetniškega očesa. Pri filmski podobi gre namreč prav za to, da ni pomembno kaj film pridoda realnosti, ampak je pomembno to, kar film raz-krije (Bazin 2010, 36). Kot pravi Rancière, vez med politiko in umetnostjo ne izraža razmerja, ki razločuje, marveč umetnost razgali tiste vsebine, ki so politiki že imanentne – omogoči vidnost tistega, kar je močno povezano z bivanjem skupnosti – »umetnost naredi torej vidno delitev čutnega, artikulacijo političnega polja« (Rancière v Kunst 2012, 22). Politične umetnosti torej ne bi smeli terjati iz umetnostnih razlogov, marveč bi jih morali terjati iz političnih razlogov (Brecht 2010, 46).

Do sedaj smo obravnavali osrednje poudarke gledališča in filma, njune skupne točke in razhajanja. Videli smo, da obe umetniški področji, tako področje filma kot tudi gledališča, za nas predstavljata prostor misli. Kljub temu je gledališče mnogo bolj direktno in bolj neposredno od filma, saj film med gledalca in podobe postavi platno in onemogoči neposrednost, ki jo omogoča gledališče. Film ima, tako kot gledališče, izjemno pomembno vlogo v odnosu do družbeno-politične realnosti, saj prav pogled ponuja podiranje vnaprej postavljenih meja, skozi filmski prikaz pa se omogoči sprememba gledalčeve perceptivne pozicije. Film namreč ponudi različna percepcijska izhodišča, prav tako pa ohranja kolektivno naravo, vendar na drugačen način kot gledališče. Nad obe umetniški področji se zgrinja vprašanje, ki se neposredno dotika političnega in emancipacije, v smislu predruženja obstoječega stanja, ki je za veliko večino nevzdržno in zatoj problematično. Kaj torej počneta gledališče in film, se sprašujeta Melchinger in Tarkovski, če nista uspela storiti »nič« proti človeško »barbarstvo« in nezmožnost, da bi se človek iz zgodovine kaj naučil? Kot smo že poudarili, umetnost kot taka nikoli ni dovolj, da povzroči konkreten družbeno-političen premik, lahko pa ponudi raz-kritje, da naša realnost nikoli ni nekaj danega, nekaj kar mora človek le spoznati, ampak pomeni nekaj, kar človek konstituira samo skozi različne reprezentacije. V tem poudarku temelji osnova kot izhodišče za vpeljavo spremembe. V nadaljevanju se bomo ukvarjali prav s tem vprašanjem, ki pomeni tisto vrednost, ki jo človek skozi spozna(va)nje nad-gradi in izpolni skozi akcijo, skozi delovanje.

V nadaljevanju bomo obravnavali filmsko umetnost in si pogledali kaj nam film lahko (po)kaže ter kakšne so njegove transformativne razsežnosti, ki vključujejo ključno razmerje subjekt – objekt. Ukvarjali se bomo s filmskim ustvarjanjem nizozemskega režiserja Jorisa Ivensa, ki v osrčju svoje umetniške ustvarjalne poti skriva dve, za nas izredno pomembni razsežnosti, to pa sta kolektiv in politično. Še preden se posvetimo primeru filma kot dela kolektiva, pa si pogledajmo kaj predstavlja film kot oko 20. stoletja, kakor ga je označil Casetti in kakšen je odnos med snemalcem, med zajeto podobe in med gledalcem, ki si te podobe ogleduje.

4.1 FILM – OKO 20. STOLETJA

»Sem oko. Sem mehanično oko. Jaz, stroj, vam kažem svet na način, na katerega ga lahko vidim le jaz. Danes in za vedno se osvobajam človeške nemobilnosti. Sem v nenehnem gibanju. Približam se predmetom in se odmaknem od njih. Splazim se podnje. Premikam se ob glavi konja, ki teče. Spuščam se in se dvigam s padajočimi in vstajajočimi telesi. To sem jaz, stroj, ki manevriram skozi kaotično gibanje in snemam premik za premikom v kar najbolj zapletenih kombinacijah. Osvobojen časa in prostora, usklajujem katerekoli in vse točke univerzuma, kjerkoli hočem, da so. Moj način pelje v ustvarjanje svežega zaznavanja sveta. Tako na nov način razlagam svet, ki vam je neznan«

(Vertov v Berger 2008, 31–32).

20. stoletje je stoletje, kateremu film pripada zaradi vse hitrejšega razvoja tehnologije, prav tako pa je film oko 20. stoletja. Ta označitev ne pomeni zgolj tega, da je film postal priča dogodkom in je zabeležil dogajanje okrog sebe, ampak tudi to, da je opredelil način percepcije in zaznavanja sveta s tem, ko je stvari ponudil v vpogled in jih podal v razmišljanje (Casetti 2013). Film je tako prostor misli, prostor, ki ne definira in ne izpostavlja zgolj razmerja ter odnosov med opazovalcem in opazovanim, ampak raz-kriva tudi ozadje, ki uide vidnemu. Film je hkrati tudi umetniška praksa, umetnost, ki je najtesneje povezana z očesom in najintimneje izraža svojo povezavo z videnim svetom – prav vidljivost je namreč tista, ki omogoča film in ga navsezadnje tudi določa (Dolmark 2012, 16).

Pri umetniškem prikazu je vselej pomembna tudi razsežnost tistega, česar se ne pokaže – v odsotnosti (ne)prikazanega. V prvi instanci gre pri očesu 20. stoletja za to, da film v samo središče svojega delovanja postavi oko, pogled in podobo. Nov pogled oz. nov način gledanja privzame novo razsežnost – že samo z gledanjem filmskega platna vidimo realnost na nov način – gledamo jo namreč v duhu časa (Casetti 2013, 9–18). Zato je tudi pomembno, da razumemo vsaj očrt zgodovinskega trenutka, ki obdaja določeno dobo. Da bi lahko razumeli kontekst, ki je pomemben pri umetniškem delu, je za nas je izredno pomembna aktualna obravnava obdajajočega, torej tistega, kar umetnika obdaja⁹⁸. Kontekst je namreč pomemben

⁹⁸ Ajshilova tragedija, ki jo bomo obravnavali kasneje pri obravnavi političnega gledališča, namreč postane izjemno pomembna in se postavi v središče umetniških obravnav vselej kadar pride do vojn in zaostrovanj v svetu. Tragedija postane ponovno upodobljiva v času po drugi svetovni vojni, saj narekuje na nesmisel vojne in vojaških posegov, ki imajo katastrofalne posledice za človeka in naravno okolje, ki človeka obdaja (Melchinger

pri razumevanju, saj prikazuje načine sovpadanja posameznih delov, ki tvorijo celoto (Armstrong 2015, 76). Preden se posvetimo obravnavi filma in gledališča moramo opozoriti še na pozicijo, ki jo umetnost zaseda v obstoječi družbeni realnosti – v kapitalizmu, katerega grob oris smo že podali – v produkcijske procese neoliberalnega kapitalizma je namreč vpeta tudi umetnost.

Če smo pri obravnavi politične umetnosti, ki je zmožna po-kazati nekaj novega na drugačen način videti, da je sprememba predstave predpogoj za spremembo delovanja, moramo omeniti še en fenomen, ki ga izpostavi Žižek. Obstoječa družbena realnost se namreč ne sooča s pasivnostjo, marveč se dogaja ravno nasprotno, kjer pa aktivnost nadomesti psevdo-aktivnost – skozi to navidezno aktivnost pa se formira tudi pojmovanje političnega, ki se zreducira na golo in nenehno participacijo, aktivnost, ki nikoli ni zares to (Žižek v Kunst 2012, 16). Vsako človeško delovanje, pa naj bo pasivno, psevdoaktivno ali aktivno, pomeni so-oblikovanje skupnega sveta, človek namreč vselej prispeva k oblikovanju realnosti, jo ohranja, reproducira ali spreminja. Kot pravi Badiou je bolje, »da ne počnemo nič, kot pa da formalno delamo za vidnost tistega, kar Zahod razglasa za edino obstoječe« (Badiou v Kunst 2012, 17).

Umetnost v obstoječi družbeni realnosti privzame podjetniško strukturo, umetnik pa postane uslužbenec, delavec, ki sam ne kreira svojih izhodišč, marveč kontekste in premike zanj narekuje trg na katerega je umeščen. Vsako delovanje pa je že ujet in vpeto v vnaprej vzpostavljen tržni okvir. Emancipacija⁹⁹ prav tako postane orodje v rokah sodobnih oblik produkcije, ki avtorja kot proizvajalca postavlja v samo središče – vsakodnevno življenje in sodobne prakse ter načini življenja postajajo vodilo sodobne proizvodnje, ki svojo moč/oblast utrjuje skozi prezasičenost v vseh možnih oblikah (primer potrošništva). S tem pa so možnosti, da bi kreirali ali so-oblikovali različne oblike realnosti, ki bazirajo na skupnosti, izjemno otežene (Kunst 2012, 16–35). Sodobna oblast je prepričana, kot pravi Badiou, da s pomočjo trgovskih zakonov kroženja in z demokratičnimi zakoni komunikacije nadzira popolnoma celotno območje vidnega in slišnega in, da ne potrebuje več cenzure. »Pravi: »*Vse je mogoče*«. To prav tako pomeni, da nič ni mogoče. Prepuščanje tej dovoljenosti užitka je

2000). Če bi tragedijo obravnavali izven konteksta, bi ne opazili povezljivega segmenta, ki se skozi zgodovino ohranja, prav tako pa ne bi razumeli čemu je sploh ponovno uprizarjana.

⁹⁹ Udomaćenost emancipacije Mastnak zapiše skozi vprašanje: »Ali ljudstvo ni razdejano prav s tem, ko ostaja v demokratični formi političnega življenja, medtem, ko se vse odločitve sprejemajo tam, kjer ljudstva ni?« (Mastnak 2015, 146).

propad vsake umetnosti in tudi vsakega mišljenja. Neizprosno moramo biti sami svoji lastni cenzorji» (Badiou v Hrvatini 2004, 8).

4.1.1 Subjekt in objektiv

Pozicija, ki jo izražamo, je že v samem začetku vezana na obravnavo družbene realnosti, ki nikoli ne obstaja v neki gotovosti, sigurnosti, ampak je podvržena konstantni spremembi. V obstoječi družbeni realnosti se subjektiviteta nenehno izmika, saj je subjekt postal razbit, razpršen – ponujajo se neštete možnosti identitet in priložnosti, vendar ne omogočajo ničesar trdnega in oprijemljivega (Agamben v Kunst 2012, 35). Pomen vseh vplivov, ki jih človek že od samega začetka veže nase, so videni skozi družbeno strukturo, ki tudi definira sam položaj, ki ga posameznik zaseda v določeni družbeni realnosti, hkrati pa nagovarja na njegovo subjektivno izhodišče, ki se razlikuje od izhodišč vseh drugih. Zaznamujoče podobe, skozi katerega deluje določena usmeritev dobe, se manifestirajo skozi interpelacijo, kot jo je definirjal in obravnaval Althusser¹⁰⁰, vendar je pomemben vidik v odnosu med subjektom in svetom, ki ta subjekt obdaja, prav določnost obdajajočega. Vertov v *Человек с Киноаппаратом* (Človek s kamero, 1929) skozi zapisano besedo izrazi svoj pogled na pogled, ki ga ustvari s kamero. Njegova razsežnost pogleda se zrcali skozi gibanje kamere, ki jo usmerja le on sam in nihče drug¹⁰¹, vendar v okvirih določene realnosti. Njegovo mehanično oko je le podaljšek tega, kar on vidi v razmerju med obdajajočim svetom (družbenim in naravnim), svojim očesom ter svojo mislijo. Njegova pozicija v odnosu do sveta je izrazito subjektivna in je plod družbene prirojitve ter umestitve v svet. Če postavimo drugače, za kamero je vedno nekdo, »ki izbere predmet/dogajanje, ki ga fotografira, izbere kot, iz katerega slika, osvetlitev, barvo, kvaliteto filma ipd.« (Hamilton v Stankovič 2005). S filmsko kamero je prav podobno in gre za specifično interpretacijo sveta, ki že s samim prikazom oblikuje smisel zgodovinskega trenutka in s temi reprezentacijami oblikuje skupen svet, hkrati pa skozi svojo distanco do objekta postane prag »med opazovalcem in opazovanim« (Casetti 2013, 13).

¹⁰⁰ Althusser obravnava interpelacijo posameznika v subjekt, ki je posledica delovanja ideoloških in represivnih aparatov z namenom, da se ohranijo obstoječe razmere in razmerja eksploatacije (Althusser 1980).

¹⁰¹ Pri mnogih ustvarjalcih lahko jasno opazimo, da imajo do upodobitve sveta prav zanimiv pristop. Njihovo lotevanje upodabljanja je lahko popolnoma različno od vsega, kar smo videli do sedaj in so skozi svojo avratičnost neponovljiva. Hkrati čas-prostor narekuje na spreminjajoče se gibanje v odnosu do upodabljanja. Marsikateri umetnik je namreč skozi retroaktiven pogled na svoje delo izjavil, da bi nekaj storil na drugačen način, saj se je njegova percepcija s spoznavanjem sveta skozi leta, spremenila (Tarkovski 1997).

Dokumentarni film, v nadaljevanju bomo namreč obravnavali prav tega, ki gradi podobo prikaza nekakšnih resničnih dogodkov in resnice, prav tako temelji na specifični predstavi o svetu, ki pa je spet subjektivna, gre namreč za dvojnost kombinacije pogleda tistega, ki opazuje, torej umetnika, in mehničnega pogleda, ki zabeleži vse pridobljene podobe, ki so očesu avtorja zanimive in relevantne (Rancière 2010a, 149). Dokumentarni film ima ta privilegij, da »lahko – s tem ko ni več zavezan k proizvodnji občutka realnosti – realno obravnava kot problem in bolj svobodno eksperimentira s spremenljivimi igrami dejanja in življenja, pomembnostjo in nepomembnostjo« (Rancière 2010a, 22). Prav tako pa dokumentarni film prevzema vlogo znotraj procesa družbenih sprememb – ne gre zgolj za to, da pripoveduje zgodbe in razgali razmerja, ki so drugače nevidna, ampak spregovori tako o ljudeh kot tudi skupaj z njimi (Šprah 2013, 260). Kot pravi Benjamin, je filmsko prikazovanje resničnosti »za današnjega človeka neprimerno pomembnejše, ker z aparaturo najintenzivneje prodira v resničnosti in daje vpogled v to resničnost, ki se je ločila od aparature - vpogled, ki ga današnji človek upravičeno zahteva od umetniškega dela« (Benjamin 1998, 167).

Brecht v kontekstu obravnave filma problematizira tudi okus publike, ki napeljuje na odnos med filmom in gledalcem. Brecht pravi, da »javnega okusa publike ne moremo spremeniti z boljšimi filmi, temveč le s spremembo razmer, znotraj katerih ta okus obstaja« (Brecht 2010, 16). V dobi multinacionalnega kapitala govorimo o ideološki hegemoniji, ki skrbno deluje predvsem skozi podobe. To pomeni proces vzgoje, kjer se kapitaliste postavlja za vzgojitelje množic, kakor je dejal Brecht. Ideološka zasnova v nadaljevanju skozi svoj proces (re)produkcije obstoječega potrebuje iste poglede in iste okuse (Brecht 2010, 35–36).

Ne glede na to ali oko relativno miruje ali se gladko giblje v eno ali drugo smer, ni gibanje očesa, ki se giblje znotraj določenih strukturnih zastavitev, nikoli odvisno od prostovoljne izbire opazovalca, temveč je odvisno od ozadja, od izbranih podob, ki se prikazujejo, ki pa je vedno posledica vladajoče in prevladujoče predstave¹⁰². Izbira kaj bo oko v vidnem polju opazilo ali na kaj so bo oko odzvalo, ni izbira tistega, ki svoj pogled usmerja, ampak tistega, ki generira videno oz. prikazano, torej tistega, ki ponuja podobe različnim očesom z namenom, da prevladajo med podobami, ki se znajdejo v vidnem polju¹⁰³. Bloch je takšno mentalno vzdušje določene dobe označil skozi zapis: »V družbi, kakršnakoli že je, se vse med

¹⁰² Govorimo o ideološki produkciji realnosti, natančneje o kapitalistični ideologiji tržnih določil.

¹⁰³ Seveda bi lahko govorili o bivajoči realnosti v smislu naravnega okolja, ki se človeku prikazuje pred očmi, vendar je za nas relevanten družbeni svet ali, kot bi dejal Althusser, empirični svet, ki je pravzaprav svet ideološke produkcije, v katerem človek živi vsakodnevno, samoumevno življenje.

seboj povezuje in obvladuje: politična in družbena struktura, ekonomija, verovanja in tako najosnovnejše kakor najbolj vzvišene manifestacije mentalitet« (Bloch v Mikuž 2014, 160).

V odnosu med subjektom in objektom opazovanja, pri odmiku od okularocentrizma, naletimo na vez med podobo in subjektivno zaznavo. Vidimo, da podobe, slike, vplivajo na čustva tistega, ki podobe opazuje, saj delujejo na način, da otopijo razumevanje. Podoba namreč nastopa kot znak, ki se pretvarja, da to ni. Pretvarja se, da je nekakšna naravna neposrednost in navzočnost, v kar vernik dejansko tudi verjame. »Beseda je njen »drug«, je umetna in naključna proizvodnja človeške volje, ki s tem, da vnaša v svet nenaravne sestavine – čas, zavest, zgodovino ter odtujujočo intervencijo simbolnega posredovanja, prekinja naravno vzročnost« (Mitchell v Erjavec 1996, 27). Večkrat, ko se umetniška podoba ponovi, bolj kanonično postane umetniško delo, vendar ponovitve oz. ponavljajoča se izkustva lahko vzbujajo nasprotujoče si učinke – ali vzbujajo navade ali pa odklon od navad (Armstrong 2015, 141).

4.1.2 Gledanje kot gibanje

To kar film 20. stoletja ponudi, je na eni strani pozicija, ki omogoči nova videnja, ter hkrati pozicija, ki ponudi nove načine percepcije sveta s tem, ko prekine ustaljeno istost in težnjo po uniformnem. Prav tako pa videnje, ki ga vzpostavi 20. stoletje, omogoči, da gledalčevo oko vzpostavi distanco med tistim, ki gleda in objektom, ki ga gledalec opazuje. Kakor gledališče je tudi film misel. Po eni strani bi lahko rekli, da film predstavlja prostor misli, saj misli stvari in jih skozi vizualno poda naprej v razmišljanje in premišljanje, po drugi strani pa film pomeni tudi disciplino¹⁰⁴, saj podaja vnaprej pripravljene formule in deluje kot vodnik očesa (Casetti 2013, 14). Vid ne zadeva več zgolj in samo subjekta, ki gleda in s tem svoj pogled usmerja v določene podobe, ampak je pogled prej stvar strukturnih pogojev. Šele sprememba oz. preoblikovanje samega pogleda, preoblikovanje percepcijskih pozicij, je predpogoj za refleksijo, ki ponudi možnost tudi v smeri spremembe delovanja. Pojem refleksije je izredno tesno povezan s pojmom spoznanja. Refleksija v tem pomenu besede pomeni proces, »v katerem spoznavamo, kako spoznavamo. Je dejanje, v katerem se ozremo sami nase. Je edina priložnost, ki nam je na voljo, da odkrijemo svojo lastno slepoto« (Maturana in Varela 1998,

¹⁰⁴ Casetti pravi, da je film tudi disciplina in sicer v Foucaultovem pomenu besede. Film tako ne deluje odkrito in se odpove odkritim represivnim in prisilnim oblikam, ampak se rešitve, ki jih ponudi kažejo skozi razvedrilo in igro (Casetti 2013, 14).

19). Medtem, ko odtujitev človeka od svojih lastnih pogojev pomeni oddaljevanje od samega sebe (njegovo slepoto), pomeni umetniško, miselno preoblikovanje pogleda kot podlago, ki omogoči vračanje k sebi – vračanje k opazovalcu, kar gledalec vselej je. Refleksija mislečega, ki nastopa kot spoznavni proces, nagovarja tudi na načine »kako mora (mislec) igrati določeno vlogo v tem procesu, v katerem se znajde kot člen in akter obenem« (Macheray v Suvin 2010, 3).

Odnos med mislijo in gibanjem je še vedno ena izmed ključnih razmerij tudi znotraj vizualnih umetnosti. Jean-Louis Comolli v predgovoru svoje knjige *Film proti spektaklu* nakaže, da vseprisotnost trga tudi v primeru umetnosti deluje predvsem skozi vizualno in skozi zvočno. To kar v 21. stoletju doživljamo skozi stroje, ki nam dajo videti in slišati neskončno število podob in zvokov, je odtujitev gledalca skozi podobe in zvoke, ki težijo k vse večji uniformnosti. Odtujenost, na katero je naslavljala in katero je izpostavljala že Marx, pridobi še drugo razsežnost. Odtujenost ni več toliko usmerjena k temu, da služi kapitalu, ampak vzbuja vse večjo željo po njegovi prevladi. Avdiovizualno razvedrilo ali narativ zabave postane opij za ljudstvo skozi katerega deluje trg kot nekakšna tolažba. Akt mišljenja se skozi spektakularno odtujitev preoblikuje v akt nakupovanja, odsotnost mišljenja pa je tudi prvi poudarek, ki nakazuje na odsotnost refleksije. Heidegger označi sodobno mišljenje kot *brezsmiselno*, »vse manj mislimo, to pa predvsem zato, ker nam prevzetost ob informacijah in tehnologiji odreja prostor za mišljenje¹⁰⁵ (Heidegger v Baskar in Petek 2014, 161).

Boj proti oblikam, ki jih spektakularni in odtujevalni sistem kapitalistične (re)produkcije¹⁰⁶ uporablja za svojo prevlado potrebuje torej tisto, kar ne spada v njen okvir. Boj tako potrebuje iznajdbo drugačnih oblik gibanj, vendar glede na to, da nič ni zunaj, kot pravita Hardt in Negri¹⁰⁷, pomeni že vzpostavitev platforme, ki ponovno vzpostavi akt mišljenja, radikalno dejanje (Comolli 2013, 8–12). Ker obstoječa realnost gradi na odsotnosti mišljenja¹⁰⁸ (*»manj*

¹⁰⁵ Na primeru gledališke prakse Bergerjevega *20. stoletja*, bomo kasneje videli prav prelom, ki pomeni vzpostavitev miselnega prostora, ki nastopa kot prostor za mišljenje.

¹⁰⁶ »Boji (bojevitih in prepletenih vzajemnih razmerij) so konkurenčni boji razvijajočega se kapitalizma, ki so posameznike proizvedli na prav določen način« (Brecht v Adorno in drugi 2013, 98).

¹⁰⁷ Hardt in Negri v svojem skupnem delu *Imperij* obravnavata idejo, da kapitalistična ideologija vsebuje vseobsegajočo lastnost, ki pomeni, da ves svet in vse na njem postane del (re)produktivnega tkiva, ki ga ta ideologija uporabi za vzpostavitev in ohranitev obstoječe realnosti. Tudi družbeni subjekti so že vpeti v ta mehanizem in kot pravita, so družbeni subjekti *»obenem proizvajalci in proizvodi te unitarne mašine. V tej novi zgodovinski formaciji zato ni več mogoče identificirati znaka, subjekta, vrednosti ali prakse, ki je »zunaj«*. (Hardt in Negri 2003, 308).

¹⁰⁸ Žižek s terminom *»Denkverbot«* izrazi prepoved oz. prohibicijo mišljenja, ki preprečuje pojav realnih alternativ obstoječemu. Žižek pravi, da svobodno mišljenje ne pomeni prav nič v kolikor ne pomeni svobodnega

je treba misliti«), sta zatorej polji gledališke in filmske umetnosti polji, ki ne le vsebujeta misel in mišljenje, ampak lahko razsežnost miselne refleksije tudi ponovno vzpostavita in vzdržujeta. In v tem je, kot bomo videli nadalje, radikalna moč, ki jo ima umetnost v razmerju do obstoječe kapitalistične ideologije.

Razmerje vidno – nevidno, se v aktualni kapitalistični družbi reproducira na različne načine. Skozi primer obravnave filma *das Lied der Ströme* bomo videli, da so se ustvarjalci filma soočali z močno cenzuro s strani določenih držav, saj naj bi film prikazoval oz. kazal očesu nekaj, kar se ne bi smelo znajti v njegovem vidno-zaznavno-spoznavnem polju¹⁰⁹. Razmerje med družbeno realnostjo in umetnikovim ustvarjanjem, ki je hkrati točno določeno videnje, sta tako v nesorazmerju, kar pomeni nesorazmerje z matrico. Produkcija in reprodukcija obstoječih razmerij in razmer temelji na prikazu točno določenih podob – gibanj, ki ne nakazujejo možnosti refleksije človekove lastne pozicije v odnosu do teh podob in do ozadja, ki te podobe generira. Prerez družbene realnosti in umetniškega delovanja določenih umetniških smeri in del izcimi nekaj, čemur bi lahko rekli tudi moment presenečenja ali moment nepričakovanega, ki ustvari določeno vidno podobo, ki se navsezadnje uveljavi kot gibanje, aktivacija – »moveo«. Gibka misel ali gibanje, ki nakazuje na povezanost pogleda z mislijo, z nevronskimi možganskimi procesi, ki ustvarjajo smisel stvari in razmerij v svetu. Gledanje je vselej gledanje iz določenega gledišča, ki je vedno nujno »parcialno, kontingentno, subjektivno« (Casetti 2013, 45). Mislim, torej sem v gibanju, se gibljem. »Film je tudi umetnost umišljanja gibanj stvari v prostoru, ki ustrezajo zahtevam znanosti, utelešenje izumiteljevih sanj, najsi bo to znanstvenik, umetnik, inženir ali tesar; kinokizem¹¹⁰ uresničuje to, kar v življenju ni uresničljivo (Pudovkin 2011, 68).

Gibanje naših oči pa je izredno povezano z gibanjem naših teles. »Gibanje in mirovanje se ne porazdelita po našem okolju glede na hipoteze, ki jih zadovoljno konstruira naš razum, temveč v skladu s tem, kako se mi sami umestimo v svet in kakšen položaj v njem zavzamejo naša telesa (Merleau-Ponty v Baskar in Petek 2014, 11). Gibkost očesa nakazuje prav na apel,

preizpraševanja obstoječega post-ideološkega konsenza (Žižek 2002, 544–545). Svobodno mišljenje torej ne pomeni ničesar, če ne gre za preizpraševanje objektivnih danosti, ki se kažejo kot naravne in nujne.

¹⁰⁹ Delovanje ideoloških aparatov države, ki so delujejo skupaj z represivnimi aparati, se usmerja predvsem skozi zgrinjanje nad posameznika v kolikor želi izstopiti iz ustaljenih okvirov, ki so sistemsko vzpostavljeni in predpisani. Tudi filmska projekcija, predvsem dokumentarni film Jorisa Ivensa, kot tudi ostali kritični film so postali problematični predvsem zato, ker so pripomogli k prikazu aktualnih bojov političnih kolektivov po svetu.

¹¹⁰ »Kinokizem je umetnost organizacije neizbežnih gibanj stvari v prostoru v ritmično umetniško celoto, ki je ubrana z lastnostmi gradiva in notranjim ritmom vsake od stvari« (Pudovkin v 2011, 68).

ki naslavlja vizualno umetnost – kaj vizualna umetnost sploh dela, če ne tega, da iztrga zasušeno, oralno oko, iz rok spektakularnega kapitalizma? – S to iztrganostjo pa ponudi možnost tega, čemur Jameson pravi »kognitivno mapiranje« – »lociranje nas samih v tej novi stvarnosti multinacionalnega kapitala« (Jameson v Erjavec 1996, 34). To pa je tudi razsežnost, ki jo nosi film – človek namreč postane viden samemu sebi (Schefer 2006, 30). Če želimo pogledati določen objekt jasno oz. razločno, moramo premakniti glavo ali očesna zrkla, saj naše oko ni narejeno tako, da bi nudilo enako oster vid v vseh smereh pogleda – primarna funkcija gibajočega očesa je prav to, da se premakne z namenom, da bi videl bolje (Solso 1994, 132). In s tem namenom sploh pride do tehnološkega premika iznajdb strojev – mehaniziranih oces, ki bi lahko očesu kot organu zaznave pomagali videti bolje, očesu kot organu spoznavanja pa pomagali videti globlje in bolj univerzalno.

Tako je tudi objekt kamere, kakor pravi Pudovkin, gledalčevo oko ali pa gledalčeve oči nadomešča (Pudovkin 2011, 68). Če želimo vzpostaviti takšno oko, ki zna ločiti bistveno od nebistvenega, potem mora filmski ustvarjalec doseči jasnost, s tem pa tudi usmeri »pozornost gledalca na najpomembnejše trenutke v njem (v filmu). Potrebna je torej resnična selekcija, dosledna izločitev določenih delov sveta in ohranitev drugih, ki nam lahko prikažejo tisto, kar šteje« (Casetti 2013, 185). V filmu *Savlov sin*, režiserja Lászlá Nemesa, se kamera pomika skozi pridušeno vidno polje, ki je zamejeno s približanjem. Kamera, ki lovi bližnje izostrene podobe s fokusiranjem na približano funkcijo kamere, ob straneh pa riše nejasne sence, nejasno dogajanje, ki še bolj dosega svoj namen in deluje skozi princip odkrivanja. »Film gledalca osvobaja odvečnega dela izločanja nepotrebne iz vidnega polja, s tem ko mu pokaže detajl brez njegovega okvira« (Casetti 2013, 185). S tem ko ne prikaže nečesa, še bolj poudari prikazano, to pa nadgradi še z zvokom. Kognitivno delovanje možganov je močno povezano z vzpostavljanjem predvidevanja – razumevanje, tudi filmskega prikaza, je zato odvisno od predvidevanja celote in ta del lahko ponazorimo s primerom Kanizsovega trikotnika, ki ga možgani želijo osmisлити na način, da ga dokončajo z izpopolnitvijo osvetljenega vzorca. Dvojnost prikazanega trikotnika se vidi prav skozi podobo, ki je hkrati tam in ni tam, možgani pa poskušajo iz prisotne odsotnosti smiselno oblikovati celoto (Zeki v Armstrong 2015, 91). Okvir ustvarjalčevih miselnih razsežnosti je okvir, ki deluje v mejah vidno – nevidno. Savel je v zgodbi obsojen *sonerkomandos*, ki mora skrbeti za zakrivanje zločinov v nacističnem taborišču, njegov sojetnik pa s fotografskim aparatom poskuša

zabeležiti zločine SS-ovcev, da bi lahko ves svet videl usmrtitve¹¹¹, ki so posledica nacistične¹¹² politike. Kamera omogoči takšno zajetje vidnega polja, da se naša podoba v trenutku zlije z doživetji, ki spremljajo igralčevo življenje, ki je vselej prepleteno z navideznostmi in z lažnivimi predstavami. Te predstave nacistom omogočajo, da pod pretvezo, da bodo posamezni judje, ki so bili sprejeti v taborišče dobili službo in hrano, izvedejo masovne usmrtitve. Kamera gledalcu kaže s tem, ko prikriva. Montaža pa se izraža skozi preseke – ravno v trenutku, ko se opazovalec filma poistoveti in pričinja razumeti glavnega akterja v filmu, se kader premakne in vzdržuje hitrost, tempo, kar pa je še eden izmed režiserjevih prikazov gibanja – tako filmskega dogajanja kot tudi gledalčeve aktivnosti (Comolli 2013).

Gledalec 21. stoletja je torej gledalec, ki požira vse – propagandne filme in vse kar instrumentalizira film, prav tako pa tudi učinek resnice in svobode postaja vse bolj vprašljiv. Pri propagandnem filmu je denimo še posebej značilen nadzor, ki se uveljavlja nad gledalci – avtor želi namreč nadzirati odzive gledalcev, medtem, ko npr. avantgardni filmi ponudijo prav nasprotno – večjo stopnjo svobode pri odzivih in manj nadzora¹¹³. Različni poudarki, na katerih gradijo določene oblike filmskega in prav tako umetniškega ustvarjanja, pa se kaže tudi skozi razmerje vidno – nevidno, ki v določenih momentih postane odkrito ali pa deluje prikrito še naprej (Armstrong 2015, 20).

4.1.3 Vidno – nevidno

Vertov je dejal, da je človek iznašel instrumente z namenom, da bi videl tisto česar drugače ne vidi. Teleskop je omogočil človeku, da pogleda tisti svet, ki ga s prostim očesom ni mogoče videti. Za razliko od mehanizmov, ki bi razkrinkali svet, katerega ga naše oko prosto ne more uzreti, se je pojavila filmska kamera, ki je bila izumljena z namenom, da prodre v globine

¹¹¹ Fotografije, ki jih jetnik posname, so bile tudi v resnici najdene, s tem pa se je prikazala tudi resnica, ki so jo želeli nacisti skriti pred svetom. Ta taborišča takrat namreč še niso bila širše prepoznana kot taborišča smrti. Namen SS-ovske vojske je bil prav zakrivanje zločinov in ne-prepoznavanje resnice. Propagandni film je po predstavi nacistov namenjen snemanju množic v gibanju in ne snemanju umirajočih v plinskih celicah. Film je bil, kot pravi Comolli, narejen za krotenje množic, ne za snemanje (torej razkrivanje in razširjanje) spektakla množičnega umiranja (Comolli 2013, 69). Prav tako pa lahko t.i. propagandni film označimo tudi skozi moč, ki jo ima – filmsko platno ima namreč »večji učinek na mednarodne množice kot politični govor« (Delluc v Casetti 2013, 24).

¹¹² Nazizem, liberalizem in neoliberalizem kot ga poznamo danes ponazarja nekatere podobnosti, ki pa so značilne tudi za naš čas. Nekatere nacistične značilnosti so danes pravzaprav samoumevno dejstvo in odsotnost nacističnega voditelja nam nazizem kaže kot nekaj tujega, nekaj kar je našemu svetu neznano (Mastnak 2015, 155), čeprav temelji na istih predpostavkah depolitizacije in ločevalnih politik kot jih poznamo danes.

¹¹³ Najbolj znani propagandni filmi so tisti, ki odkrito nadzirajo odziv, npr. filmi Leni Riefenstahl, prav tako pa najdemo primere močnega nadzora tudi pri Hitchcocku (Armstrong 2015, 20).

vidnega sveta »za raziskovanje in snemanje vizualnih pojavov, da ne bi pozabili, kaj se je zgodilo in kaj mora prihodnost upoštevati« (Vertov v Šprah 1998, 17).

Poskušali smo prikazati, da nam poskuša film, ki je v bistvu podaljšano, mehanizirano oko snemalca oz. režiserja, prikazati svet kakor ga vidi on sam. Pomembne niso le prikazane podobe, ampak tudi tiste podobe, ki niso vidne. Gre za torej popolnoma subjektivno pozicijo tistega, ki misli svoje podobe na prav specifičen način. Kot smo videli na prvem delu obravnave očesa in možganov, človekovo izhodišče predstavlja (p)osebna zgodovina in njegovo družbeno izkustvo, ki tudi oblikuje njegove načine gledanja in videnja. Če bi vzeli dva snemalca in jima zadali nalogo, da posnameta denimo veter, bi nikoli ne dobili istih ali enakih posnetkov, saj imata oba različno predstavo o tem kaj veter za njiju pomeni. Primer vetra izpostavljamo zato, ker je prav Joris Ivens poskušal prikazati nevidno stvar kot je veter¹¹⁴. Vetra namreč kot takega nikoli ne vidimo, vidimo zgolj posledice njegovega delovanja. Film prav tako pripoveduje zgodbe in razgali razmerja, ki so drugače nevidna. Realnost človeka oblikuje na način, da ne vidi razmerij v katere je vpet, njegova pozicija je pravzaprav pozicija odtujenega subjekta, ki je podvržen zakonitostim trga in nima nikakršne trdne opore več. Film lahko predstavlja načine kako se subjekt vrne k sebi skozi samo-refleksijo, ki mu omogoča vpogled v lastno vlogo, ki jo igra pri (re)produkciji obstoječega. Človek samemu sebi postane viden, s tem pa vidi tudi razmerja v katera je vpet. Človek je znotraj družbene realnosti namreč hkrati gledalec in igralec, ki je neposredno vpet v okvire vladajoče predstave in v okvire določenega diskurza v katerem prostori mišljenja umanjajo in se vse bolj krčijo. Ponovna vzpostavitev prostorov mišljenja pomeni radikalno dejanje in pri obravnavi Ivensovega dokumentarnega filma bomo videli kaj to pomeni na konkretnem primeru. Še preden se posvetimo obravnavi filma, pa vzpostavimo podlago, ki je skupna vsemu Ivensovemu ustvarjanju in se kaže skozi kolektiv in skupnost skozi katerega se izraža tudi razumevanje politike, kakor jo razumemo v tem raziskovalnem delu. Politika se za nas kaže skozi zahtevo ljudi po so-odločanju o skupnih zahtevah in kot bomo videli v nadaljevanju, je politika stvar kolektiva, saj pomeni prelom s samoumevnostmi.

¹¹⁴ Ivens je prikaz nevidnega izrazil skozi svoj film *Une Histoire de Vent* (Zgodba o vetru, 1989), ki je nekakšna sanjska pesnitev vetru.

4.1.4 Joris Ivens – politično in kolektiv

»Kot da bi lahko o umetnost kaj razumeli, ne da bi karkoli razumeli o resničnosti!« (Brecht 2010, 32).

Joris Ivens nastopa kot eden izmed »očetov« dokumentarnega filma, ob boku z ostalimi ustvarjalci (Vertov, Lumière, Grierson, Shub, Flaherty,...), vendar ga je filmska zgodovina potisnila na rob predvsem po drugi svetovni vojni, ko je »prestopil« oz. zavzel svojo pozicijo onstran železne zaves. Film, ki ga bomo v nadaljevanju bolj podrobno obravnavali – *das Lied der Ströme* – je namreč izhajal iz Vzhodne Nemčije, poleg tega pa je Ivens med drugim snemal filme tudi v Rusiji, Severnem Vietnamu, Latinski Ameriki in Ljudski Republiki Kitajski. S prehodom onkraj železne zaves pa je postal žrtev političnih vzgibov hladne vojne in še vedno ostaja, sicer neupravičeno, marginalizirani ustvarjalec predvsem v dometu zahodne zgodovine dokumentarnega filma. Joris Ivens je bil namreč eden izmed ustvarjalcev dokumentarnih filmov, ki bi ga lahko označili za kozmopolitskega, saj je deloval na različnih kriznih žariščih po vsem svetu, s svojim delom pa je izpostavljal kritična prizorišča razrednega boja (Šprah 2013, 15).

Pri Ivensovem ustvarjanju najbolj pomembno mesto zaseda so-delovanje in kolektiv, ki nastopa kot ključni gradnik njegove filmske prakse. Kolektiv, kot pravi Brecht, ne more delovati brez trdne usmeritvene točke. Tako namreč lahko deluje posameznik, ne pa kolektiv. Bistvo kapitalizma je namreč prav ideja o tem, da nekaj enkratnega in posebnega lahko ustvari zgolj posameznik, medtem, ko kolektiv deluje zgolj za proizvodnjo normiranega masovnega blaga. Vendar, če ima kolektiv poučne – spoznavne namene, potem se lahko oblikuje v organsko telo – prav kolektiv je namreč tisti, ki lahko tudi gledalce pre-oblikuje v kolektive (Brecht 2010, 41–42).

Znotraj kapitalističnega načina (re)produkcije je potrebno paziti še na en moment, ki je izjemno pomemben, predvsem v okviru aktualnih umetniških kolektivov, to pa je razpršitev/razstavitev delovnih kolektivov na posameznike. Tudi pri Ivensu in delu, ki ga bomo obravnavali pride do razpršitve, ki pa je bolj geografske narave, kot pa razpršitev v smislu individualizacije in razbitja kolektiva na posamezne dele, kjer se delo vrednoti glede na delo posameznika (Brecht 2010, 123).

V osrčju družbenih konfliktov je Ivens torej iskal kolektiv, skupno delovanje in skupni vzrok, kmalu po snemanju filma *Misère au Borinage* (Beda v Borinageu, 1932) pa je prišel do spoznanja, da sicer presenetljiv/šokanten prikaz življenja, ki se ga v obdajajoči družbeni realnosti pravzaprav ne vidi, ni dovolj¹¹⁵ in, da je potrebno še nekaj drugega – zaščititi se pred umetniškimi normami, ki bi lahko spremenile ali popačile ustvarjalčevo perspektivo in zmanjšale njegov politični glas. Samo v primeru, da ustvarjalec »predstavlja svoj lastni pogled na stvari, torej če postane neke vrste filozof, bo režiser zares umetnik in film umetnost« (Tarkovski 1997, 47). Ivens je v političnem svetu zavzel jasno pozicijo in to je jasno izraženo tudi skozi njegove filme. V filmu *The Spanish Earth* (Španska zemlja, 1937), se postavi na stran Republikancev, braniteljev španske demokracije in tako nasprotuje Generalu Franco-u, ki deluje pod okriljem nacistične Nemčije in fašistične Italije. Ivens prav tako zagovarja načela demokracije in socializma, kar je videti denimo tudi v filmu *Indonesia Calling* (Indonezija kliče, 1946), kjer podpre Indonezijsko gibanje za neodvisnost in nasprotuje kolonialni vladavini Nizozemske¹¹⁶. To kar Ivens zagovarja in ohranja skozi svoj ustvarjalni opus, je participatorno dejanje, ki skozi film izvabi in ponazori pomen skupnosti. Lahko bi rekli, da Ivensov aktivizem sicer pomeni izjemen estetski izraz, vendar ta izraz nosi izjemno močan političen učinek – kljub temu, da je jasno izrazil svojo politično pozicijo, se ni obračal k vladam in oblastem, ampak je sodeloval z ljudmi, katerih beda sploh še ni bila naslovljena – s svojimi dejanji podpore in s tem, da je omogočil vidnost tistih, ki se jih ne vidi in slišnost tistih, katerih glasov se sicer ne sliši (Nichols 2010, 213–227). V nekem smislu bi lahko prav tu, na tej točki, našli bistvo politike, kakor jo v tem raziskovalnem delu tudi razumemo.

Aristotel že takoj na začetku svojega dela *Politika* označi, da je človek politična žival (Aristotel 2010). Človek je za razliko od živali¹¹⁷ obdarjen z *lógosom*¹¹⁸ in poseduje govor, s katerim lahko razpravlja o pravičnem in krivičnem. Za razliko od človeka, lahko žival s svojim glasom izraža zgolj užitek ali bolečino in zato ne poseduje *lógos*a. *Lógos*¹¹⁹, govor

¹¹⁵ Večina njegovih dokumentarnih filmov se ukvarja s prikazom življenjskih razmer ljudi na različnih celinah tega sveta.

¹¹⁶ S to podporo je bil dolgo časa nezaželen v svoji domovini, na Nizozemskem (Nichols 2010, 227).

¹¹⁷ Max Scheler se v svojem delu *Položaj človeka v kósmosu*, sprašuje kaj je tisto, kar človeku specifično pripada in kar ga loči od živali. Pravi, da človeka ne oblikuje nova, preoblikovana stopnja življenja, ampak princip, ki pripada vsakemu in vsemu življenju nasploh, to pa je um. Um poleg mišljenja, kot pravi Scheler, zajema določeno vrsto zrenja tako bistvenih vsebin kot tudi prafenomenov (Scheler 1998, 31–35).

¹¹⁸ Hannah Arendt poudari, da Aristotel *logos*a ne razume kot najvišjo človeško sposobnost, ampak to pozicijo zaseda *nous* oz. kontemplacija (Arendt 1996, 29).

¹¹⁹ Ključni filozofski pojem *lógos* vpelje Heraklit Efeški, *lógos* pa pomeni »besedo, izjavo, pa tudi razum in mišljenje, ki sta v sozvočju z jezikom. Logos je princip človeka in kozmosa« (Hribar Sorčan 2013, 30).

in beseda torej človeku omogočata to, kar je bistvo politike – odločanje o skupnem življenju. Politika, kot jo razumemo preko Rancièra, ni le izvrševanje oblasti, saj kot pravi Rancière, se politika dandanes reducira na birokratsko organiziranje vsakdanjosti in vsakdanjih interesov. Politika za Rancièra pomeni pravzaprav odločanje o skupnih zadevah, kjer obstaja vedno določeno razmerje med tistimi, ki imajo glas in med tistimi, ki glasu nimajo (Rancière 2004). V stari Grčiji so denimo sužnji veljali za tiste, ki so govor zgolj razumeli, ne pa posedovali v smislu odločanja o skupnem.

Ivens v svojem filmskem ustvarjanju ne deluje kot nekdo, ki skozi projekcijo spregovori v imenu nekoga, ki nima glasu¹²⁰, temveč nastopa kot nekdo, ki omogoči vidnost tistih, ki se jih ne vidi in slišnost tistih, ki se jih ne sliši. To pa je tudi pozicija, ki jo ima dokumentarni film, če prevzame vlogo v procesu družbenih sprememb – film v tem primeru ne pripoveduje zgolj o ljudeh, ki se vidijo na projekciji, ampak v enaki meri govori z njimi in zanje (Waugh v Šprah 2013, 260). S tem pa se tudi začne emancipacija – začne se, »ko preizprašamo nasprotje med gledati in delovati, ko razumemo, da očitnosti, ki tako strukturirajo razmerja med povedati, videti in narediti, tudi same pripadajo strukturi gospodovanja in podvrženosti« (Rancière 2010b, 13). Ivens se v svetu strukturne zastavitve gospodovanja in podvrženosti postavi na stran tistih, ki nimajo glasu in niso vidni. S svojim filmskim objektivom tako pripada tistim, ki po-kažejo, razgalijo in naredijo vidno in ne tistim, ki zgolj spregovorijo v imenu nekoga, a s tem vzdržujejo problematiko ne-naslovljeno in še bolj zakrito¹²¹. V tem razmerju tiči tudi ena izmed najbolj nevarnih tendenc, ki jih je obstoječa kapitalistična družba vzela v samo osrčje svoje pojavnosti – akterju ali skupini ljudi izmakniti besedo in spregovoriti v njihovem imenu. V Žižkovi Antigoni se denimo prikaz tega razmerja dogodi v eni izmed treh možnosti, kjer Antigona svoj glas ponudi vsem tistim, ki so izključeni:

Antigona: Toda zakaj? Mar ne vidite, da sem na vaši strani? Ko zahtevala sem časten pokop za Polinejka, sem dala svoj glas vsem tistim, ki so izključeni in brez glasu, primorani v životarjenje na robu mestne države.

¹²⁰ V filmu *das Lied der Ströme* so brez glasu številni svetovni delavci, proletariat, ki je neviden in neuslišan.

¹²¹ To pa je tudi pozicije neoliberalne depolitizacije, ki odmakne množice ljudi od politike in onemogoči njihovo politično delovanje.

*Zbor: Izključeni prav nič ne rabijo sočutja in skrbi privilegiranih.
Nočejo, da drugi govoré namesto njih. Naj sami spregovorijo in
razgrnejo svojo bedo. Ko si zanje govorila, si jih izdala še bolj kot tvoj
stric – vzela si jim njihov glas*
(Žižek 2015, 67–68).

Konsenzualna pozicija, ki je izredno problematična, in ki nastopa skozi pacifikacijo ideoloških konfliktov, vse prevečkrat v svojem enačenju demokracije in konsenza nastopa v imenu tistih, ki niso slišani in videni¹²² (Rancière 2004). Ta preobrat pomeni, da tisti, na strani katerih se kopiči moč, spregovorijo v imenu tistih, ki nimajo moči. To pa ne pomeni samo tega, da še naprej ostajajo brez glasu, ampak pomeni de-gradacijo njihove realne pozicije na neko navideznost¹²³, ki jo bodisi lahko prevzamejo in se z njo poistovetijo ali pa jo zavrnejo¹²⁴ in se postavijo po robu z ne-strinjanjem, odklonom in s tem, da si priborijo svojo pozicijo v skupnem svetu. O politiki spregovorimo prav takrat, ko politični subjekt poda pobudo ali, ko zaneti prepir glede določenih obstoječih zaznavnih danostih skupnega življenja. Do politike torej pride takrat, ko pride do konflikta o skupnem življenju in to je tisto, kar pomeni so-oblikovanje življenja in so-odločanje – torej to, čemur govor v političnem, odprtem prostoru tudi služi (Rancière 2004).

¹²² Razmerje med tistimi, ki so slišani in videni oz. tistimi, ki imajo določeno sposobnost in med tistimi, ki tega nimajo, se izraža skozi ti dve kategoriji, ki sicer lahko postane spremenljiva in spreminja svoje člene, vendar se bistvo kaže skozi ohranjanje strukture (Rancière 2010b, 13).

¹²³ V aktualni, multinacionalni kapitalistični družbi, interpelacija posameznika v potrošni subjekt ne predstavi tega subjekta kot nekoga, ki za življenje in preživetje potrebuje osnovne dobrine, ampak ga naslovi kot nekoga, ki potrebuje vse več stvari kljub temu, da je potreba po enormnih količinah dobrin s strani tistega, ki ima moč, fiktivna.

¹²⁴ Če povemo z drugimi besedami in s primerom – v tem razmerju nikoli ne gre zgolj za odnos med tistim, ki ima glas in tistim, ki glasu nima. Ključen je tudi odnos do ostalih skupin, ki ne sodijo v eno od navedenih strani. Pri vprašanju aktualne politične dejanskosti se med stranema, ki sta v odnosu, pojavi še tretja stran, ki opazuje in katere naklonjenost si želita pridobiti tako ena kot druga stran in ki nastopa kot močno politično orodje, ki je lahko izjemno emancipatorno ali izjemno nevarno. Migrantska kriza oz. kriza neoliberalnega kapitalizma, kolonialnih in imperialističnih politik je povzročila največje množične migracije v zgodovini človeštva. Ljudje, ki zaradi takšnih ali drugačnih razlogov zapuščajo svoje domove in odhajajo v »razvit« in vnaprej dobro promoviran svet, ki se navzven kaže kot obljubljena dežela (nekaj podobnega kot obljuba o ameriških sanjah), po večini nimajo glasu in ostajajo zgolj številke. V njihovem imenu pa spregovori marsikdo – evropska politična elita je pričela celo govoriti, da prihajajo, da bi se polastili naših služb, stanovanj in kar je za evropskega belega moškega najhuje, da se bodo polastili tudi 'njegovih' žensk. Fiktivna pozicija izzove presojo o pozicioniranju tistih, ki to opazujejo – na eni strani je prišlo do emancipiranosti mnogih, ki so se postavili v bran in omogočili, da se slišijo njihove partikularne zgodbe (torej glasovi), drugi pa so tehtnico prihodnosti pričeli nagibati v preteklo stoletje, ki močno spominja na obdobje malo pred drugo svetovno vojno. V tem je moč reprezentacije ali govora v imenu nekoga, ki svojega glasu ne izrazi neposredno, marveč si njegov glas prilasti in priredi nekdo drug.

4.1.4.1 Naravni svet in družbeno-politični svet

Da neka, sicer marginalizirana, ne-vidna in ne-slišna družbena skupina vstopi v sam proces so-odločanja, torej, da pride do politike, je potrebno še nekaj. Pri formuliranju lastne pozicije v odnosu do pozicij drugih ljudi ali skupin, je v tem oziru potrebno upoštevati določeno razsežnost, ki jo omogoča *lógos*, to pa je diskutabilnost, ki v samem osrčju skriva divergentnost. Pri formuliranju lastne pozicije je potrebno vnaprej formulirati prav *lógos*, torej razmerje do drugih pozicij, kar pomeni, da je potrebno spregovoriti jezik »skupnega«. In smisel filma je prav to, kakor pravi Tarkovski, da človeka postavi v »razmerje do celotnega sveta« (Tarkovski 1997, 51). Politika se tako pojavi kot prelom, kot prekinitev z samoumevnim, z ustaljenim. Kdor hoče biti slišan, mora upoštevati to razmerje, ta proces pa se izpelje izključno skozi tisto, kar smo označili kot kognitivno gibanje – premik na različne pozicije skozi mnenja drugih, ki skupaj z nami tvorijo skupnost (Held 1998, 82–89).

Avantgardna filmska dela so se največkrat pričela prav s prikazom fotografskih podob vsakodnevne realnosti, kjer tako kot v filmu *das Lied der Ströme*, naletimo na dualizem naravnega sveta in družbene realnosti. Naravni svet kot prikazovanje, ali naravna naravnost kot pravi Held, se pred nami odvija sama od sebe, kot nekakšna običajnost v kateri »zmeraj že živimo in, ki je zategadelj ni mogoče speljevati na kakršnokoli odločitev naše volje« (Held 1998, 83). Od naše volje pa je odvisen tisti drugi, družbeni oz. politični svet, ki ga človek ni naredil, ampak so-oblikoval in prav v razumevanju tega se nahaja tudi razumevanje naše umeščenosti v skupno celoto sveta ali *kósmos*, kakor temu pravi Heraklit. Družbeno-politični svet, ki ga je človek so-oblikoval določa človeka kot tistega, ki skupaj z drugimi ljudmi vzdržuje določene razmere in razmerja v družbi, hkrati pa je ta svet, ki ga človek so-oblikuje tudi svet, ki ga je mogoče pre-oblikovati. Naravni svet kot prostor našega življenja, ta *kósmos*, pa ni so-oblikovan, ni posledica človeka¹²⁵ in njegovega delovanja, in kot pravi Heraklit, tudi ni delo boga: »Ta *kósmos* tukaj, isti vsem, ni napravil nihče od bogov in ljudi...« (Heraklit v Held 1998, 87). Še več, kakor pravi Nietzsche v *Tako je govoril Zaratustra*, je bog delo in domislek človeka in je prav človek tisti, ki ustvarja smisel zemlje in mu podaja vrednosti (Nietzsche 1984). Tisto, kar pa človeku omogoča, da ustvarja smisel zemlje, naravnega in družbenega sveta, pa je vpetost v določene simbolne sisteme kot so jezik, miti, umetnost, religija, znanost. »Miti, umetnost, religija in znanost, prežeti z jezikom, niso spoznanja že

¹²⁵ Čeprav človek s svojim delovanjem vse bolj vpliva tudi na naravni svet in predstavlja, ne toliko grožnje naravnemu svetu, kot neposredno samemu sebi.

obstoječe realnosti, temveč so glavne smeri duhovnega procesa, s katerim človek skozi zgodovino sam konstituira realnost« (Hribar Sorčan 2013, 33). Jezik je poleg podob ena izmed najpomembnejših simbolnih form skozi katere poteka komunikacija in so-oblikovanje skupnega, družbenega sveta in podajanja smisla tistemu, kar človeka obdaja.

Ivens in ostali, ki so nam svet pokazali skozi objektiv dokumentarnega filma ponazarjajo, da je film tako kot svet ali misel gibanje, ki se kaže skozi premik, ki ga ponudi časovnost. S tem ustvarjalci potrjujejo Heraklitovo trditev, da ta svet, ki se nam kaže skozi vtis o nespremenljivosti, vsebuje eno samo konstanto – to pa je sprememba (Heraklit 1951). »Nikjer na svetu ni prav nič nepremičnega. Vedno in povsod je gibanje in v vsaki reprezentaciji, ki realnost predstavlja v stanju mirovanja, je neka predrzna ponarejenost« (Lindsay v Casetti 2013, 129). Heraklit svoje razumevanje prikaže skozi prispodobo, ki jo naznanja reka. Nikoli namreč ne moremo dvakrat stopiti v isto reko in prav simbolna predstava reke kot spremenljive - emancipatorne snovi, ki nikoli ne teče nazaj, marveč naprej v prihodnost - je tudi v filmu *das Lied der Ströme* znanilka spremembe, ki jo lahko človek kot ključen gradnik družbeno-političnega sveta vedno znova kreira, vendar le skupaj z drugimi. Boj za vidnost in slišnost v skupnem svetu je političen boj, ki pomeni, da si nekdo, ki je bil do tedaj strukturno zapostavljen in odrinjen od odločanja o skupnih zadevah, izbori svoj prostor, ki mu omogoča so-oblikovanje skupne, spremenljive prihodnosti. Ivens zapostavljenim, torej v njegovem primeru izkoriščanim delavcem tretjega sveta, ponudi vidnost in slišnost, hkrati pa refleksijo njihovih lastnih pozicij v odnosu do strukturnih zastavkov, ki generirajo eksploatacijo in izkoriščanje, v katerega so vsakodnevno ujeti skozi proces dela. Kar izraža Ivens skozi svoj film in kar srečamo tudi v ruskem filmu je, da igralci v njegovih filmih niso »igralci v našem pomenu besede, pač pa ljudje, ki prikazujejo sebe – predvsem v svojem delovnem procesu« (Benjamin 1998, 165).

Skozi pregled Ivensovega razumevanja, smo vzpostavili podlago, ki je skupna njegovim filmom in usmeritvi naše raziskovalne naloge. Dejali smo, da Ivens v osrčje svojega ustvarjanja vzame prav kolektiv, ki se izraža skozi politično, politika pa pomeni prekinitev z ustaljenimi podobami o možni realnosti. Skozi branje Ranciera razumemo, da do politike pride takrat, ko pride do konflikta o odločanju o skupnem življenju. Ta konflikt pa predstavlja konstruktivno pozicijo v odnosu do spremembe realnosti, saj gre imanentno za so-oblikovanje življenja in za so-odločanje. Temu namreč govor (*lógos*) v političnem, odprtem prostoru tudi služi, saj človeku omogoča sporazumevanje z drugimi ljudmi, ki tvorijo skupnost/kolektiv in

so-odločanje o skupnih stvareh. V nadaljevanju bomo prikazali konkreten primer realizacije tega razumevanja skozi dokumentarni film Jorisa Ivensa, ki ni zgolj delo enega človeka, ampak predstavlja delo kolektiva. Dokumentarni film sicer nastopa kot film, ki prikazuje »resnico« oz. kot film, ki poskuša prikazati nekakšno realno stanje svojega objekta in téme, vendar je za filmsko kamero vedno nekdo, ki videno spoji s podobo in v našem primeru bomo obravnavali Jorisa Ivensa in njegovo delo *das Lied der Ströme*. Dokumentarni film se skozi svojo zgodovino poda skozi dve pomembni spremembi. Prva sprememba se zgodi v 20. letih prejšnjega stoletja, ko raziskovalci, umetniki, novinarji in ostali pričnejo eksperimentirati z gibanjem se sliko, ki jo ponudi film. V tem oziru je njihovo ustvarjanje polno optimizma, kar pa se z ekonomsko krizo, ki prinese konflikt in napetosti, popolnoma spremeni. Ideološki boj si v tistem času pričanja prisvajati vse medije, dokumentarni film pa se tako pridruži bitki in postane instrument boja, to pa je druga ključna sprememba v filmski umetnosti (Barnouw 1993, 81). Film bomo zato v nadaljevanju tudi obravnavali kot instrument boja, vendar v okvirih razumevanja pogleda (re)prezentacije, ki nakazuje na odnos med zaznavanjem in spoznavanjem.

4.1.5 Das Lied der Ströme (1954)

Dokumentarni film *Das Lied der Ströme* (Song of the Rivers, 1954) režiserja Joris Ivensa, v svetovni kinematografski zgodovini in zgodovini nasploh predstavlja svojevrsten prelom. Gre za prvo večplastno umetniško delo v zgodovini, ki kopiči izjemne svetovne ustvarjalce iz različnih umetniških področij, hkrati pa dokazuje, da je tudi film lahko bojno sredstvo. Film se tako transformira iz golega prikazovanja v nekaj kar ponuja »izrazito razkrivajoč pogled: z izostritvijo določenega načina opazovanja nam omogoči videti stvari, in sicer v duhu časa... Hkrati gre tudi za zavezujoč pogled: s tem, ko nam odpre oči, nam film namigne, kaj in kako gledati« (Casetti 2013, 14). *Das Lied der Ströme* je pesnitev, oda mednarodni solidarnosti z nekaterimi specifičnimi poudarki, ki jih avtor oblikuje skozi objektiv. In prav skozi objektiv ujame ne zgolj duh časa, marveč še nekaj, kar je skupno vsej zgodovini – ujame povezljivost momenta, ki nas nagovarja k aktualizaciji in obravnavi situacije v kontekstu obstoječe, spremenljive družbene realnosti, z namenom gledanja – da bi videli. Film našemu pogledu ponudi to, kar bi pustili da se nam izmakne in omogoči, da skozi projekcijo doumemo realnost v katero smo vključeni (Casetti 2013, 39).

Film smo izpostavili zato, ker prikazuje ključna razmerja med lastniki produkcijskih sredstev in izkoriščanimi delavci, ki niso vključeni v proces odločanja. Njihova pozicija pa ni nespremenljiva in dokončno določena – njihov položaj in razmerje se spremeni takoj, ko si znotraj tega razmerja izborijo glas¹²⁶. Ta preobrat pa se zgodi le z vzpostavitvijo močnega kolektivnega telesa. Kot pravi Spinoza je gotovo to, »da se ljudje v skladu z zapovedjo narave povezujejo med seboj, bodisi zaradi skupnega strahu¹²⁷ bodisi v želji, da maščujejo skupno krivico« (Spinoza 1997, 55).

V času, ko je svet pričela ogrožati nenehna grožnja jedrskega spopada, na vrhuncu hladne vojne in ideološkega zaostrovanja, je umetniški kolektiv predstavil svetu nov mejnik v filmskem ustvarjanju – film kot delo svetovnega kolektiva. Ta projekt je bil tudi največja Ivensova produkcija za DEFA (*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*), s katerim je ponudil ekonomski in politični prikaz razmer v mnogih državah, predvsem v državah tretjega sveta, ki so kot posledica vse večjega bogatenja prvega sveta nosila bremena izobilja in nepravčnosti (Schoots 2000, 243–244). Zaradi tega razkritja in prikaza, so se ustvarjalci filma soočali z izjemno cenzuro v ZDA in v mnogih ostalih zahodnih državah¹²⁸. Kljub cenzuri in prepovedi prikazovanja, je film videlo kar preko 250 milijonov ljudi in glavni namen ključnih »*fine-fleur*« ustvarjalcev (Joris Ivens, Bertolt Brecht, Dmitri Shostakovich, Paul Robeson, Pablo Picasso in Vladimir Pozner) je bil dosežen (Musser 2002, 114–117). Njihov skupni doprinos se navsezadnje zrcali skozi simbolno, kolektivno združevanje vseh kontinentov, ki se realizira skozi objektiv kamere – do tedaj globalnega pristopa uporabe filmskih posnetkov številnih in zelo različnih filmskih ustvarjalcev, ki bi posneli dogajanje na vseh petih kontinentih, ni bilo. Z razdrobitvijo prikaza različnih realnosti iz celega sveta, ki so delo posameznih snemalcev pa nam Ivens omogoči, da vse te dele povežemo v smiselno celoto – skozi skupne imenovalce, ki tvorijo bistvo posnetega (Casetti 2013, 40).

¹²⁶ Kot bomo videli že na samem primeru dunajskega kongresa, je boj za zagotovitev glasu izjemno problematičen za vse tiste, ki znotraj tega odnosa postavljajo pravila. Kot je dejal že Althusser, je namen določene ideologije prav ohranitev razmer in razmerij eksploatacije z vsemi sredstvi, ki so na voljo (Althusser 1980).

¹²⁷ Kot pravi Balibar, Spinoza pojmuje pojem strah v kontekstu z množico. V svojem prispevku *Strah pred množicami*, poudari, da Spinoza strah množic (*crainte des masses*) razume »v dvojnem pomenu genitiva: objektne in subjektivne. To je strah, ki ga občutijo množice. To pa je tudi strah, ki ga množice vlivajo vsakomur, ki se znajde na položaju, kjer vlada ali politično deluje, torej državi kot taki (Balibar 2004, 56). Preobrat, ki ga nakazuje film, je preobrat od strahu, ki ga množice delavcev občutijo skozi oblastno in kapitalsko zatiranje, k strahu pred opolnomočenim množicam, ki skozi kolektiv zahtevajo izboljšanje stanja.

¹²⁸ Mnoge države so prepovedale projekcijo filma, v ZDA so namreč izjavili, da se dokumentarni film posmehuje njihovi svobodi izražanja in izmenjavi idej in je tako domnevno predstavljal napad na svobodo in vrednote ameriškega življenja – t.i. ameriških sanj (Musser 2002).

Dokumentarni film je bil podprt in financiran s strani Svetovne federacije sindikatov (*World Federation of Trade Unions* - WFTU¹²⁹), sam temelj filma pa predstavlja dogodek, ki se je odvil med 10. in 21. oktobrom leta 1953 na Dunaju, ko je prišlo do svetovnega kongresa sindikalnega organiziranja tretjega sveta (*The third World Union Congress*). Na tem kongresu je bila, po besedah Georgea Mavrikosa, med drugim sprejeta tudi resolucija za ustanovitev mednarodnega solidarnostnega sklada, ki bi tako materialno kot tudi praktično podpiral in združeval sindikalna gibanja povsod po svetu, na vseh celinah, z namenom osvoboditve delavskega razreda in revnih kmetov izpod jarma suženjstva in razmerij eksploatacije¹³⁰. Kongres na Dunaju je torej osrednji dogodek, okoli katerega se v filmu prikazuje problematika delavskega gibanja in nastopa kot nekakšna združitev celotnega delavskega predstavništva na enem mestu. Glavnino filma pa predstavlja filmski material posnet na vseh petih kontinentih sveta, ki je zajel različne realnosti različnih delovnih skupnosti in posameznikov, ki jih je družil en skupen cilj – izboljšanje življenjskih razmer in razmerij skozi boj za delavske pravice. Kot pravi Balibar, so pravice, ki pomenijo enako svobodo že po definiciji individualne pravice, pravice posameznih oseb. »Ker pa jih ni mogoče podeliti, jih je treba osvojiti, osvojiti pa se jih da zgolj kolektivno« (Balibar 2004, 14). Film prikaže kolektivno organiziranje odtujenih, obupanih in izkoriščanih delavcev, ki jih preoblikuje v gledalce s tem, ko jim omogoči pogled na svojo lastno pozicijo. Pogled v tem oziru ponuja refleksijo in razumevanje mesta, ki ga zasedajo v odnosu do obdajajočega, hkrati pa zasleduje eno izmed osrednjih tez tega dela, da človek skupaj z drugimi ljudi so-oblikuje družben svet v katerem živi.

Za namen realizacije pobude in ideje v film, ki je sicer prišla s strani DEFA¹³¹, so se amerškemu umetniku in aktivistu Paul Robesonu¹³² in nizozemskemu filmskemu ustvarjalcu Joris Ivensu pridružili še nemški gledališčnik in pisec Bertolt Brecht, ruski skladatelj Dmitri

¹²⁹ WFTU se je vse od samega začetka leta 1945 zavzemala za boj proti barbarskemu kapitalizmu, ki je temeljil na delavskem in sindikalnem organiziranju, za doseg večjih delavskih pravic. Vse do danes je WFTU svoje aktivnosti usmerjal v boj zoper kapitalizem, rasizem, kolonializem, apartheid in proti politikam, ki jih izvajajo vlade ZDA, NATO-a, Izraela in njihovih zaveznic. Za več informacij in podatkov o WFTU je na voljo govor z naslovom *The history of WFTU 1945–2013 is a history of struggles* Georgea Mavrikosa.

¹³⁰ Za več informacij in podatkov o WFTU je na voljo govor z naslovom *The history of WFTU 1945–2013 is a history of struggles* Georgea Mavrikosa.

¹³¹ Ivens je sicer dobil naročilo za izvedbo filma s strani DEFA, vendar je vztrajal in si izbral lastno neodvisno pozicijo pri zastavitvi in realizaciji filma (Musser 2002).

¹³² Paul Robeson je najbolj znan po svojem izjemnem glasu, ki ga srečamo že v samem začetku filma *das Lied der Ströme*, vendar ga poznamo tudi kot učenjaka, jezikoslovca, igralca, pevca, športnika, humanitarca, borca proti apartheidu oz. univerzalnega borca za socialno pravičnost. Robeson je bil tudi izjemno pomemben akter za mednarodno politiko, saj je s potovanji v mnoge problematične dežele direktno navezal stike z izkoriščanimi ljudstvi in se jim skozi svoje številne akcije, postavil v bran (Andrews 2014).

Šostakovič, francoski pisatelj Vladimir Pozner in španski umetnik Pablo Picasso. V delih vseh teh posameznih umetnikov, ki se združi v skupno celoto, je moč zaslediti kritičen pristop v odnosu do obravnavane tematike delavskega boja in njihov doprinos k združitvi kolektivnega dela v skupno, kolektivno silo, je bil pri tem projektu specifičen iz vseh gledišč. Združevanju mednarodnih ustvarjalcev, ki prihajajo iz različnih sfer umetniškega ustvarjanja, se je pridružilo še vsaj 32 anonimnih snemalcev¹³³, ki so prispevali izjemne posnetke iz različnih koncev sveta. Poleg osrednjih ustvarjalcev in snemalcev, se v filmu pojavijo še ključni akterji¹³⁴, torej tisti, ki nastopajo kot temelj izkoriščanih skozi svoje lastne podobe s tem, ko kameri nastavijo svoj obraz. Njihova anonimna podoba v filmu prikazuje ljudi, katerih zgodba je bila še neizražena, s filmom pa njihova zgodba postane ne le slišana in povedana, ampak se prvič tudi zares vidi – kaže realnost delavstva po vsem svetu, torej realnost izkoriščanja in nujnost povezovanja proletariata v kolektivno silo sveta, ki svoj pogled obrača proti gledalcu in s filmsko gesto apelira na aktivacijo domnevno pasivnega opazovalca. Gledanje namreč razumemo kot nekaj, kar ima transformativno razsežnost. »Film torej na nek način vodi gledalčevo oko za roko: usmerja ga k tistemu, kar je bistveno, spremlja njegove premike, osvobodi ga odvečnih naporov. V zameno mu ponudi boljše gledišče. Gledalca skratka *disciplinira*, da bi samo videnje postalo bolj funkcionalna in produktivna dejavnost« (Casetti 2013, 185–186).

Za ubeseditev razmer, ki jih prikazujejo posnetki iz vseh petih celin bi ne mogli izbrati boljšega zapisa, kot nam ga ponuja Tolstoj, ki nas, kakor da vodi skozi prikaz realnosti ob največjih svetovnih rekah Ivensove projekcije:

Na vsem svetu je več kot milijarda, na tisoče milijonov delavcev. Vse žito, vse blago vsega sveta, vse, od česar ljudje živijo in kar predstavlja njihovo bogastvo, je izdelek delovnega ljudstva. Vendar delovno ljudstvo ne uživa vsega, kar pridobi, temveč vlada in bogataši. Delovno ljudstvo živi v večni stiski, nevednosti, sužnosti in zaničevanju v očeh tistih, ki jih oblači in hrani, za katere zida in katerim služi. Odvzeta mu je bila zemlja in postala last tistih, ki ne delajo, tako da mora delavec napraviti vse, kar zahtevajo od njega

¹³³ Vseh 32 snemalcev naj bi bilo iz kar 32 držav, prav tako pa se je ustvarjalcem pridružilo kar nekaj svetovnih politikov in voditeljev.

¹³⁴ Gre za delavske mase ljudi katerih razmere so nevzdržne, to pa je tudi povod za nastanek filma, ki obravnava ključno razmerje delavec – kapitalist.

zemljiški posestniki, da more živeti od zemlje. Kakor hitro pa zapusti zemljo in odide v delavnico, zaide v sužnost pri bogatih, pri katerih mora vse življenje opravljati po deset, dvanajst, štirinajst in še več ur na dan neznano, enolično in pogosto za življenje škodljivo delo. Če pa se mu posreči, da si na deželi ali pri neznanem delu tako uredi, da more samo v revščini životariti, mu nikoli ne dajo miru, temveč izterjujejo od njega davke, njega samega kličejo za tri, za pet let k vojakom in ga prisilijo, da mora za vojaščino plačevati še posebne davke. Če pa želi uporabljati zemljo, ne da bi plačeval najemnino, sprožiti stavko ali onemogočiti dela voljnim, da bi zasedli njegovo mesto, ali odkloniti plačilo davkov, potem pošljejo nadenj vojaštvo, ki ga rani, pobije in s silo primora, da še naprej dela in plačuje... In tako živi večina ljudi po vsem svetu, ne samo v Rusiji, temveč tudi v Franciji, Nemčiji, Angliji, na Kitajskem, v Indiji, Afriki, vsepovsod (Tolstoj v Luxemburg 1977, 484–485).

Režiser ponudi svoje mehanizirano oko, ki se zrcali skozi subjekt, ki gleda. Skozi proces ponovnega prisvajanja čuta vida, se izostri tudi pogled tistega, ki se pojavi na filmskem platnu. Gledalec ima tako občutek, da je opazovan, da ga nekdo gleda in, da ni zgolj on tisti, ki usmerja svoj pogled. Odboj pozornosti od lika na platnu k gledalcu samemu pa izraža še eno razsežnost potencialne samo-refleksije. Medtem, ko na platnu gledamo določeno realnost, s tem odkrivamo sami sebe. Platno nam omogoči, da v razmerju do gledanega zavzamemo točno določeno pozicijo, določeno držo in usmeritev – skozi videno zavzamemo določen pogled na svet (Casetti 2013, 40). Film, ki je bil sicer namenjen delavskim masam, naslavlja prav delavske množice, ki bi skozi filmsko platno uzrle same sebe in prepoznale svojo lastno realnost, svojo lastno umeščenost v razmerje eksploatacije z namenom, da bi se to razmerje spremenilo. Spremembo Ivens nakaže skozi kolektivno združevanje delavcev vsega sveta, ki pa pomeni tudi prehod k političnemu delovanju.

Vse od samega začetka nastanka filma je bilo mnogo razmišljanj v smeri pozicije, ki jo zaseda film v odnosu do obdajajočega sveta, do družbene realnosti. Gre za izjemno specifičen odnos, ki postane še posebej relevanten v 20. stoletju, ko pride do izjemnega razvoja tehnologij, ki so

ponudile zajetje podob skozi različne mehanizme, aparate¹³⁵, katerih razvoj se nakaže že v 18. stoletju. V tem oziru je tudi film nekaj, kar »nam omogoča, da svetu znova pogledamo v obraz, potem, ko so nam navade in predsodki zameglili pogled« (Casetti 2013, 17) Še več, to kar nas zanima skozi pogled je novost, ki ga pogled ponudi. Ne uči nas zgolj tega, da znamo gledati svet, ampak nas uči gledati svet na nov način – ponudi nam novost, novo pozicijo v odnosu do sveta, v odnosu do ustaljenih form, ki jih vsiljuje priučen pogled¹³⁶ določene dobe, s tem pa označuje in izraža gibkost pogleda skozi zavzemanje različnih percepcijskih pozicij.

4.1.5.1 Reka kot konstantna sprememba

Že v samem naslovu je izražena reka, ki jo Ivens uporabi kot prispodobo, ta pa ima izjemno močno simbolno in zgodovinsko vrednost tako v takratnih ZDA kot tudi v Rusiji in Sovjetski Zvezi. Film *das Lied der Ströme* ali *Song of the Rivers*, v dobesednem slovenskem prevodu pomeni »pesem rek« oziroma »pesem tokov«, saj je tudi osrednja navezava na sam naslov poskus prikaza razmer na bregovih najpomembnejših svetovnih rek¹³⁷ (Amazonka, Misisipi, Nil, Ganges, Jangce, Volga). Hkrati pa naslavlja na primerjavo med rekami vodá in med rekami ljudi, kar izraža opolnomočenje ljudstva kot masovnih delavskih množic. Prve visoke civilizacije in prve države so se namreč skozi zgodovino razvijale ob velikih rekah, zato reke tudi v filmu posredno simbolizirajo napredek in izjemen tehnološki razvoj. Drugo plat tega uspeha in razvoja, rasti in napredka, pa vedno spremlja tudi tista manj prijetna, zasenčena plat, katere obraz pogled nerad zapazi ali celo načrtno spregleda¹³⁸. Film omogoči, da

¹³⁵ 20. stoletje je stoletje izjemnega razvoja na področju fotografije, filma, TV, gledališča in ostalih vizualnih umetnosti, ki se pojavijo kasneje z internetom in razvojem medmrežja. Razvoj tehnologije pomeni vpeljavo vizualnih elementov, ki se danes zdijo nepogrešljiv del sodobne umetniške izraznosti. Badiou pravi, da je 20. stoletje, stoletje gledališča (Badiou 2005), Casetti pa pravi, da je film oko 20. stoletja in zatorej predstavlja stoletje filma (Casetti 2013). Vsekakor bi lahko 20. stoletje proglasili za vizualno stoletje, ki je skozi različne umetniške oblike in tehnološke nastavke, omogočilo to, da je človek svetu pogledal v obraz. Aparat namreč »vodi pogled tako, da spodbuja k novemu prakticiranju gledanja« (Močnik 2007, 11).

¹³⁶ Ta pogled bomo v nadaljevanju imenovali transformativni pogled, ki je lahko bodisi posledica želenih in vnaprej načrtovanih naporov za doseg te transformacije bodisi gre za spontano transformacijo.

¹³⁷ Dežele, ki jih snemalci predstavijo so kolonizirane dežele, ki so še vedno izjemno močno zaznamovane s tujo hegemonijo. Že res, da denimo v prikazani Kalkuti ni več opaziti tuje, okupatorjeve vojske, so pa tam ostale tuje banke, ki skrbijo, da dežela zares nikoli ne bo neodvisna in samostojna. Vojsko, ki uveljavi svojo voljo nadomesti banka, ki še naprej, z ekonomsko (pri)silo obvladuje potek dogajanja v državah, ki jih je dosegel kapital vodilnih, zavojevalnih držav. Podoben primer smo videli v Čilu ob državnem udaru leta 1973, ki je bil tako vojaško kot tudi ekonomsko podprt s strani ZDA. Že dolgo po tem, ko je vojska zapustila prizorišče, je oblast prevzela ekonomska predstava iz ZDA, ki je nastopila kot prvi neoliberalni eksperiment, ki je surovo propadel (Klein 2009).

¹³⁸ Vzeti v vednost, da se terminološki pomen besede »spregledati« definira skozi dva nasprotna si pomena, ki jih skozi pogled izpostavljamo. 1. postati sposoben gledati; 2. ugotoviti, spoznati stvar, kakršna dejansko je; 3. ne videti, ne opaziti (hote ne videti, ne opaziti) (SSKJ). Dve različni konotaciji predstavljata pomembnost vmesnega in napeljujeta na tisto, kar predstavlja vez med sposobnostjo gledanja in med ne-videnjem – tisto kar

pogledamo v obraz tistemu, kar se skriva za sijajem in bliščem zahodnega napredka, rasti in postopne realizacije svetovnega trga, skozi katerega se realizira pošastni potencial kapitalizma, ki se dokončno razbohoti in prodre v prav vse sfere planeta in njegove bližnje okolice v aktualnem 21. stoletju (Badiou 2012, 12). Reka pa je, tako kot smo že dejali, prispodoba tudi za spremembo v smislu Heraklitovega razumevanja sveta¹³⁹, *kósmosa* (Heraklit v Held 1998, 80).

Pesem (*das Lied*) na nek način razširi vizijo, ki jo izraža pesem *Four Rivers*, katero je Paul Robeson izvedel leta 1952 na koncertu za mir, ki se je odvil blizu Vancouvra na meji med ZDA in Kanado. V njej razširi svoje posvetilo na šest najpomembnejših rek, s tem pa doseže učinek večjega poudarka na celotno svetovno ljudstvo in naposled tudi na vse tiste, ki so ujeti v okove razvijajočega se sveta. V filmu Ivens delavsko ljudstvo uporabi skozi primerjavo z reko oz. z vodo in izpostavi moč, ki jo imajo reke, ki se združujejo, ki tečejo skozi vse kontinente sveta in se nato združijo v skupno, mogočno morje, ki obdaja vse celine in vsa ljudstva. Tako kot reke vodá, tako tudi reke delovnih ljudi lahko dosežejo močno formacijo in kolektivno silo, ki se združi v skupno morje in lahko s svojim emancipatornim učinkom zasedejo pozicijo, iz katere se lahko prične so-odločanje o skupnem – politika. Reke vodá se že res na samem koncu izlijejo v prostrana morja, vendar se reke delovnih ljudi združijo skozi masovne demonstracije in ostala sredstva opozarjanja na svoje utišane glasove in zabrisane pojave, tako pa postanejo neustavljiva revolucionarna sila, ki skupaj organizira kongres na Dunaju (Musser 2002). Kot pravi Spinoza, »če se dva med seboj dogovorita in združita svoje sile, imata skupaj več moči in potentakem več pravice v naravi, kot jo ima vsak sam. Čim več bo torej takih, ki bodo sklenili takšno zvezo, toliko večja bo njihova skupna pravica« (Spinoza 1997, 48). Izpostavljen dogodek združenja svetovnega kolektiva, ki se z ustanovitvijo svetovne zveze združi v močno telo, daje poudarek na države in delovne ljudi tretjega sveta¹⁴⁰, kapital ima namreč tendenco po prestopanju nacionalnih meja in ena izmed posledic kapitalizma ter njegove usmeritve je tudi imperializem¹⁴¹. Tega pa je Lenin označil kot zadnji

je skrito in kar omogoča realizacijo bodisi prve bodisi druge opcije. Da lahko oko sploh gleda potrebuje svetlobo, ki mu skozi idejo Platonove prispodobе z votlino, omogoča nadaljnje spozna(va)nje.

¹³⁹ Heraklit v svojih filozofskih drobcih oz. fragmentih zapiše, da »ni mogoče dvakrat stopiti v isto reko ne dvakrat dotakniti se iste minljive snovi« (Sovre 1946).

¹⁴⁰ Vsakdanji filmi in realnost medijskega prikazovanja postaja tako morbidna in tako grozljiva, da človek do nje ne čuti več odpora, saj mu le pritisk na daljinec omogoči, da ta »oddaljena« realnost podob, izgine.

¹⁴¹ Kapital, skozi razumevanje imperializma, tako sestopi iz nacionalne ravni na mednarodno raven. Tendence po preseganju meja pomeni razširitev območja delovanja posameznih držav, na države obrobij (gre predvsem za območja Azije, Afrike in Latinske Amerike). Imperialistični kapitalizem s tem vsiljevanjem pridobi povsem parazitski značaj (Heinrich 2013, 237–238).

stadij t.i. monopolnega kapitalizma (Heinrich 2013, 237–243), države tretjega sveta pa so tiste, ki plačajo največjo ceno izobilja razvitih držav.

Združevanje ljudi zatorej nastopa kot problem¹⁴², saj vsako združevanje pomeni nekakšno grožnjo obstoječemu. To je dokazal tudi ukrep, ki je sledil dunajskemu združevanju delavskega sveta, ki ga prikaže Ivens. Aktivnosti WFTU so bile za globalno buržoazijo tako moteče in resne, da jih je avstrijska vlada smatrala za najhujšo grožnjo obstoječemu sistemu v odnosu do delavskega gibanja. Po tem, ko je avstrijska vlada leta 1956 izropala prostore v katerih so imeli predstavniki WFTU svoje dokumente in arhive, je okupirala njihove prostore z varnostniki, osebje WFTU pa izgnala iz države¹⁴³. Ne samo, da dokumentarni film izrazi izjemno pomembno in temeljno pozicijo združevanja, ki formira kolektivno delovanje v smeri zagotovitve pravic in opolnomočenja, prav tako lahko vidimo, da ponuja poudarke, ki so relevantni za razumevanje aktualne družbene realnosti. Ivensov poudarek temelji najprej na združevanju rek, ki jih nosijo tokovi, le-ti pa naposled vselej formirajo morje, kolektivni ocean kot silo. Tako se združijo tudi reke odtujenih delavcev, ki (še) nimajo pravice in izkušenj povezovanja in se pričnejo organizirati in združevati. Najprej pričnejo formirati skupnosti in kolektive na lokalni sferi, nato pa se združijo v ocean delavskih gibanj iz vsega, globalnega sveta (kongres na Dunaju). Konec filma se namreč izrazi prav skozi upanje na svetovno revolucijo (Musser 2002, 115–119).

Simbolno prisposodob med morjem in delavskim organiziranjem pa uporablja že Rosa Luxemburg na točki, ko obravnava medsebojno odvisnost posameznih pojavov, ki sledijo delavskemu organiziranju. Tako demonstracije, upori, tako politične kot tudi ekonomske stavke, ulični boji, mezdne bitke in boji na barikadah pomenijo to, da se vse »preliva drugo v drugo, drugo mimo drugega, se križa in meša in je pravo morje pojavov v večnem gibanju in v večnem spreminjanju (Luxemburg 1977, 343).

¹⁴² Problematičnost združevanja in organiziranja kolektivov je postala vsakodnevna realnost, znani so nam namreč ukrepi ob morebitnih dogodkih uporov, protestov (primer denimo policijskega nasilja nad ameriški staroselci ali temnopoltimi prebivalci ZDA), kjer je vsako združevanje prepovedano ali pa je uvedena policijska ura, kar se vse pogosteje dogaja tudi v Evropi ob t.i. »grožnji terorizma«.

¹⁴³ Sedež svetovne sindikalne organizacije je bil nato v Pragi, vendar je WFTU še vedno ostajala tarča napadov in agresije. Za več informacij in podatkov o WFTU je na voljo govor z naslovom *The history of WFTU 1945–2013 is a history of struggles* Georgea Mavrikosa.

4.1.5.2 Boj proti strukturni eksploataciji

Kapitalizem je tisti, ki je zaslužen in neizbežno odgovoren za revščino, avtorji filma pa tega dejstva ne prikrivajo in ga izrazijo skozi naratorjeve besede: »potrebujemo na milijone revežev, da bi ustvarili peščico bogatašev«. Skozi filmski prikaz vidimo in razumemo svet kot svet točno določene globalne ekonomije, in nenehno izpostavljanje skupnih lastnosti delavcev poudarja neposredno povezljivost gledalca z dogajanjem na platnu. Kljub temu, da jih le-ta ločuje, vsebinski poudarek gradi na prikazu skupnega – skupno izkoriščanje, ki strukturno vselej ostaja enako je tisti imenovalec, ki navsezadnje usmerja v isto stekališče – boj proti tistim razmerjem eksploatacije, ki so na videz nespremenljive. V predstavljenem in obravnavanem svetu, postane izkoriščanje univerzalna resnica, kar pomeni, da ekonomski odnosi primarno predstavljajo vidik oblikovanja in določanje človeških življenj, navsezadnje pa tudi umetniških praks. Atomska bomba, ki v filmu nastopa kot poslednje oz. končno orožje in dejanje plenilskega kapitalizma, simbolizira sistemsko pripravljenost in strmenje k temu, da gre preko vseh meja, da bi uveljavil svojo voljo¹⁴⁴. Za doseg svojega cilja se polašča vseh sredstev. Značilnost neoliberalizma je točno takšna usmeritev, kjer neoliberalne politike raje pustijo, da vse propade, kot da bi dopustile, da same padejo (Mastnak 2015, 11). V oziru na razumevanje sistemskih usmeritev kapitalizma avtorji poudarjajo, da je osvoboditev velike večine svetovnega ljudstva, torej tistega osiromašenega in izkoriščanega ljudstva, mogoča zgolj in samo skozi svet, ki nosi drugačno družbeno organiziranje in drugačno politično konfiguracijo – drugačno strukturno zastavitev. Učinek depolitizacije, ki pomeni odtujitev množic od procesa odločanja o ekonomskih in političnih razmerjih s katerimi se sooča trenutna oblika neoliberalizma, pa nakazuje na odsotnost kakršnekoli resne opozicije obstoječemu (Mastnak 2015, 11). Pesem rek nastopa torej kot nekakšna »utopična« moralnost, ki posamezniku omogoči uvid, da je del združene množice oz. mase ljudi, del skupnosti, ki kljub temu, da je umeščena v depolitizirano okolje, še vedno išče načine za vstop v procese odločanja – v dokumentarnem filmu gre seveda za delavske množice celotnega sveta, ki so združeni v skupnem boju zoper kapitalizem (Musser 2002, 132–147). To je njihovo stičišče oz. usmerjevalna točka, ki jih združuje v kolektive.

¹⁴⁴ Kapitalizem, kot pravi Suvín, ne samo, da pomeni vojno, ampak jo tudi nujno potrebuje (Suvín 2010, 111–151). To pa je tudi del perverzije političnega kot posledice prekinitev vezi med družbenim in naravnim svetom, kjer se človek v želji po hegemoniki poziciji, v vseh razmerjih postavlja nad-. Vojna kot perverzija političnega pomeni direktno eksistencialno grožnjo človeštvu kot celoti – kot pravi Žižek, da je zgolj vprašanje časa kdaj bo kak »malopriden narod ali skupina dobila v roke jedrsko ali pa kakšno uničujoče biološko ali kemično orožje in oznanila svojo »iracionalno« pripravljenost, da tvega in ga uporabi« (Žižek 2012, 11).

Z vidika obravnave obstoječe družbene realnosti, je film skoraj preveč aktualen in ne predstavlja nikakršnih novih zaključkov, ki bi jih še ne poznali. Celoten zgodovinski proces nam ponuja možnost uvida v povezljivost nekaterih ključnih momentov, ki se niso prav nič spremenili. Na tej točki si lahko pomagamo s Tolstojem, ki je znal zajeti momente, ki se ponavljajo in je še vedno eden izmed najbolj branih svetovnih pisateljev, tudi zaradi svoje izjemne sposobnosti ujemanja trenutka, ki je vsem skupen. Ne samo, da izjemnega umetnika izpopolnjuje sposobnost, da iz življenja izcimi skupne momente in jih ubesedi ali upodobi, pač pa ga izpopolnjuje tudi oko za družbene zakonitosti, ki vsakega od nas obdajajo, ne glede na to, da čas kakor reka teče naprej. Tolstoj je znal opaziti ponovljive trenutke in je v svojih zapisih izrazil tisto, kar se vseskozi ponavlja in kar se v večni spremenljivosti ohranja – to pa se močno navezuje na našo obravnavo, saj izraža pomen izhodiščne spremembe, ki se problematike ne loti v smislu zdravljenja simptomov, ampak skozi strukturno preoblikovanje obstoječega, ki se problema loti v samem izhodišču:

Ponavlja se popolnoma isto, kar se je dogajalo ob času tlačanskega prava. Kakor je takrat večina lastnikov tlačanov in sploh ljudi premožnih razredov lahko sicer priznavala, da položaj tlačanov ni docela dober, vendar so za njegovo izboljšavo predlagali samo take spremembe, ki ne bi prizadevale pglavitnih ugodnosti posestnikov, tako tudi zdaj ljudje premožnih razredov sicer priznavajo, da položaj delavcev ni popolnoma v redu, vendar predlagajo za njegovo izboljšavo samo take ukrepe, ki ne motijo ugodnega položaja ljudi premožnih razredov
(Tolstoj 1980, 461).

4.1.5.3 Delo in uničevanje naravnega sveta

»Nič ni lepše od človeškega dela, iz tam namreč izvira duhovna moč«, pravi narator med tem, ko se filmsko oko preusmeri od prikaza rek in nadaljuje s prikazom mogočnih konstrukcij, strojev in naprav, ki so delo človeka. Kot pravi Legotienova, film v svojem bistvu predstavlja človekovo sposobnost, ki se loči od živali po tem, da lahko transformira oz. preoblikuje naravni svet. Glavni namen sindikalnih organiziranj, ki jih film izpostavi je, da bi v celoti postavili v ospredje človeško delo in inteligenco (Legotien v Musser 2002, 115–116). Vendar

Legotienova s tem prikazom izpusti neko razsežnost oz. ji doda vrednost, ki je v tem trenutku problematična. Skozi strukturno zastavitev človeku podaja pozicijo, skozi katero oblikuje naravni svet. Kot vidimo, danes človek seveda lahko poseže in tudi posega v naravni svet, vendar te pozicije kot nekdo, ki je zgolj umeščen v naravni svet, nima in ne more imeti. Tu pa nastopi tudi problematika prekrivanja naravnega in družbenega sveta.

Aktualna problematika, ki želi hegemonizirati vlogo človeka v odnosu do *kósmosa*, je prav ideja o človekovem vzpenjanju nad-. Že Heraklit je nasprotoval t.i. »*duhu napravljanja*«, s katerim se današnji moderen človek postavlja nad naravni svet in nad tiste s katerimi bi naj so-oblikoval družbeno-politični svet (Heraklit v Held 1998, 90). Aktualna multinacionalna kapitalistična realnost gradi svoj/naš skupen svet na predstavi, ki jo vse bolj konsolidira pogled o ne-spremenljivosti obstoječega in se ohranja tudi skozi reprodukcijo ne-smiselne prekinitve vezi z zgodovinskim poreklom. Kot pravi Naomi Klein, ko prikaže obe razsežnosti zlitja naravnega in družbenega sveta, ki sta posledica t.i. »*duha napravljanja*«, sta naš gospodarski sistem in planet v vojni¹⁴⁵, ki ga je povzročilo prav to zlitje. »Naš gospodarski sistem je v vojni s številnimi oblikami življenja na svetu, vključno s človeško. Podnebje se propadu lahko izogne le tako, da človeštvo zmanjša porabo virov, medtem ko gospodarski model zahteva nebrzdano rast, da bi se izognil propadu. Spremenimo lahko le en nabor pravil in to niso zakoni narave« (Klein 2015, 33). Človek v naravni svet namreč lahko poseže, vendar pravil in zakonov narave ne more spreminjati – zakoni narave se spreminjajo v svojem ritmu, z njim pa se spreminja tudi človek. Gospodarski sistem multinacionalnega kapitalizma, ki nastopa kot produkt človeškega delovanja in so-oblikovanja realnosti, posega v tisti naravni svet, ki se je skozi zgodovino človeku zgolj prikazoval, v katerega je človek kot tak že v samem izhodišču zgolj umeščen. Vendar ima skupni družbeni svet zaradi svojih usmeritev izjemne uničevalne razsežnosti, ki korenito posegajo ne samo v zaostrovanje odnosov med ljudi v družbenem svetu, ampak v vse večji poseg v naravni svet. Vodilna predstava ponudi pozicijo, s katero odtuja ljudi od svoje vezi in svoje pozicije v svetu, ta vez pa nikakor ni ločena od naravnega sveta, temveč se na tak način zgolj kaže (Held 1998). Prelom v filmu predstavlja prav ločitev na izoliranega posameznika na eni strani in združen kolektiv na drugi. Kolektiv ne more delovati, v kolikor nima jasno določene, trdne usmerjevalne točke, ki poganja skupni napor. Večerno kratkočasje, ki spremlja utrujenega delavca, te trdne točke nima in ne more imeti. V kolikor bi kolektiv »imel kake poučne namene, bi se nemudoma

¹⁴⁵ To pa zaradi dveh posledic, ki smo jih že označili skozi Heldov poudarek – zaradi perversije političnega in uničevanja naravnega sveta (Held 1998, 79).

izoblikoval v organsko telo¹⁴⁶» (Brecht 2010, 41). Prelom od kolektiva k posamezniku (na katerega stavi neoliberalna ideologija) pa se v filmu prikaže s prehodom naracije iz družbenega »Wir« (Mi), v posameznikov »Ich« (Jaz), kar pa pomeni tudi prehod iz možne realnosti v obstoječo realnost neoliberalne kapitalistične družbe.

Naracija se v prvih minutah filma osredotoči skozi poudarek na družben »Wir« (Mi). Človek je skupaj s pomočjo drugih ljudi preoblikoval puščave in zgradil mesta, tovarne, ladje,... in si pokoril večji del naravnega sveta za svoje potrebe. Vseskozi se v filmu ponavlja stavek »*mi smo to naredili*« in napeljuje na pomen kolektivnega delovanja. »Če bi odločali delavci, na svetu ne bi bilo lačnih, brezdomnih, prezebljih, revnih – vsi bi bili srečni«. S tem uvodnim poudarkom nas ustvarjalci zapeljejo v iluzoren prikaz mogoče realnosti, ki bi sicer bila uresničljiva¹⁴⁷, vendar se opevanje človeškega dela kmalu sprevrže v tisti drugi, manj prijeten del, ki ga narator ob prikazu vse bede, odpre z vprašanjem: »Srečni!?«. S tem vprašanjem pa se celotna usmeritev filma iz utopičnega prikaza kako bi lahko bilo, preoblikuje v govor o dejanskem stanju družbene realnost, na katerega smo že nakazali. Iz »Wir« se tokrat naracija spremeni v »Ich«, ko iz utopične predstave o možnem svetu kolektivnega delovanja preklopi na individualizirano delovanje peščice ljudi, ki krojijo realnost in mase odtujenih, razdeljenih ljudi. »Ich« namreč pomeni tudi prikaz tega, kar liberalna ideologija poudarja kot izjemen dosežek – individualizem in osamitev posameznika, ki gradi realnost na principu tekmovalnosti in odtujevanja. Kot pravi Spinoza, bi ljudje »brez vzajemne pomoči le stežka zadovoljili svoje življenjske potrebe in negovali duha« (Spinoza 1997, 48). Vzajemno pomoč pa Peter Kropotkin vidi tudi kot temelj etičnih koncepcij človeka, ki je ustvarila »okolščine družbenega življenja, v katerih je človek zmožen razviti svoje umetnosti, védenje in inteligenco« (Kropotkin 1986, 331–332). Največji napredek v umetnosti, po Kropotkinu predstavljajo in so predstavljala prav obdobja največje vzajemne pomoči, solidarnosti, ki temelji na kolektivu.

¹⁴⁶ Lebowitz označi kapitalizem kot organsko telo (Lebowitz 2014, 5), Brecht pa poudarja, da kolektiv nosi potencial, da se izoblikuje v organsko telo, ki ima lahko poučne namene, ki se usmerja skozi skupno točno.

¹⁴⁷ Po nekaterih statističnih podatkih je v času snemanja filma na zemlji prebivalo 2,525,778,669 ljudi, danes pa na zemlji biva že okoli 7,405,000,000 ljudi.

5.1.5.4 Zajezitev skupnega

Glede na to, da smo že na začetku obravnave filma poudarili pomembnost aludiranja na celoten ustvarjalčev opus, ni odveč izpostaviti še enega vidika Ivensovega posvetila. Film je namreč tudi nekakšen poklon velikemu revolucionarnemu režiserju Vsevolodu Pudovkinu, ki je umrl leta 1953, torej v času, ko je Ivensov film pridobival svojo končno podobo. Pudovkin je naredil izjemen vtis in je močno vplival na Ivensa s svojim filmom *Mati*¹⁴⁸, ki je bil posnet po romanu Maksima Gorkega. Tako, kot se v drami hrabro delavno ljudstvo združi in oblikuje močno revolucionarno maso, se tudi v Ivensovem filmu reke ljudi združijo, da bi formirali neustavljivo revolucionarno silo (Musser 2002, 118). Pudovkin je v komentarju Ivensonove ideje dejal, da si je Ivens za svojo osrednjo temo izbral prav človeško delo, njegova ideja pa je omogočila pojav nečesa novega - novost imenovano »*umetniška resnica*«. Ta označuje tisto inherentno logiko, ki ustvarja skupnost in prepričljivo moč umetniškega dela, hkrati pa umetnost podredi živi družbeni realnosti (Pudovkin v Musser 2002, 119).

Film izraža tudi razmerje, ki se kaže v odnosu med ključnim ustvarjalcem Ivensom in ostalim umetniškim kolektivom – razmerje med posameznikom in kolektivom, saj je to filmsko delo, kot pravi Ivens, izjemno osebno in izraža njegovo lastno zgodovino filmskega ustvarjanja. Pravi, da osebna zgodba nikoli ne sme preseči okvirov tematskega materiala, prav tako pa ne sme gledalčev interes potiskati v smeri osebnega delovanja, saj se tako osrednja tema in splošni pojmi potisnejo globoko v ozadje in zakrijejo prvotno usmeritev in poudarke. Kljub temu, da je ta film Ivensova osebna zgodba, se sam nikoli ne pojavi v filmu in ostane neomenjen – njegova osebna zgodba se zrcali s filmom in skozi film (Musser 2002, 120).

5.1.5.5 Emancipatorni potencial

Joris Ivens je za prikaz »utopične« prihodnosti, ki je bila in je še vedno izredno povezana z mnogimi, tako preteklimi kot tudi sedanjimi družbenimi boji, leta 1955 prejel mednarodno

¹⁴⁸ V romanu *Mati*, se Gorki ukvarja s podobno tematiko. Osrednji lik romana predstavlja bogaboječa ženica po imenu Pelageya Nilovna Vlasova, ki ob neusmiljenih okoliščinah družbene realnosti, lakote in revščine, postane prava revolucionarna borka za boljši jutri. Nilovna se pridruži organizirani skupini, pri kateri sodeluje tudi njen sin Pavel in postane protagonistka. Delavci se morajo v izjemno napetih časih organizirati in njihov boj gre v smeri izobraževanja – v smeri osvoboditve, ki temelji na združevanju, le to pa pripomore k doseganju večjih delavski pravic in večje svobode (Gorki 1978). Pozneje nastane še nekaj adaptacij drame *Mati*, med drugim tudi v izvedbi Bertolta Brechta, ki leta 1932 napiše igro *Die Mutter*.

nagrado za mir¹⁴⁹. Ustvarjeno dokumentarno delo, ki je bilo delo kolektiva, pa je doseglo izjemno široko množico ljudi – predvsem delovnega ljudstva. Film je v najširšem smislu poskusil povezati odtujene množice delovnih ljudi, ki so izkoriščani in je poskrbel za to, da so se proletarci vsega sveta povezali skozi izrazen umetniški medij - film. Vizualni medij ima namreč tudi to moč, da kaže, oz., da gledalcu omogoči, da vidi in, da se v njem prepozna. Vendar ne v smislu čustvenega življenja v dogodke na platnu, temveč da spozna, da je mogoč drugačen pogled/drugačen svet, drugačna realnost¹⁵⁰. Prav tu se izpostavlja razmerje vidno – nevidno, saj gre za prvi dokumentarni film, ki je v enem dihu gledalcu prikazal podobe izkoriščanja ljudi po vsem svetu, ob največjih svetovnih rekah, ki prej ni bilo vidno. Ivens je gledalčevo pozornost usmeril na točno določene trenutke dogajanja, ki jih je najprej sam opazil. Ne samo, da je film gledalcu dal videti nekaj, česar prej ni videl, omogočil mu je tudi pojav emancipatoričnega skozi empatično sprejemanje dejanskosti, ki nastopa kot predpogoj za konsolidirano organiziranje kolektivov. Film zategadelj ne predstavlja zgolj golega videza - ki ima sicer izjemno sporočilno moč s tem, ko nekaj pokaže - ampak pomeni tudi poseg in vpliv na druga področja človekove zaznave, ki so izredno pomembna za to, da se ustvari atmosfera občutja empatične pripadnosti, ki izjemno poudari sam emancipatorični potencial. Ta potencial pripadnosti pa spremlja dejstvo, da obstajajo kar tri različne verzije filma¹⁵¹. Vsaka verzija nudi različen poudarek in je namenjena različnim naslovnikom. Vsaka verzija filma ima svoj lasten poudarek, ki se izraža skozi izpostavljene akterje, ki sodelujejo v filmu. V nemški verziji¹⁵² namreč ne nastopajo nekateri pomembni posamezniki, ki jih najdemo denimo v angleški verziji. Tako se Paul Robeson pojavi v nemški verziji le na samem začetku, ko poje pesem delovnih ljudi – *Hymn of the Workers*, kasneje pa, za razliko od angleške verzije, ne več. Pesem, ki je nadalje izražena skozi celoten film in predstavlja nekakšno vez med vsemi kadri, nosi naslov Pesem rek¹⁵³ (*Song of the Rivers*) ter izraža in združuje dva vidika. Poezija izpod Brechtovega peresa se močno nanaša na temo filma, prav tako pa je melodija, ki jo za film ustvari Šostakovič, izjemno poetična v sami strukturi in

¹⁴⁹ Mednarodno nagrado za mir (International Peace Prize) so med drugim prejeli tudi Dmitri Šostakovič, Pablo Picasso in Paul Robeson. Prejeli so jo vsi tisti, ki so ustvarjali na področju umetnosti, literature, filma ali industrijskega dela in so s svojim delom kakorkoli pripomogli k miru med narodi.

¹⁵⁰ Če prepoznanja na platnu, ki odpre možnost v uvid spremenljivosti obstoječega, primerjamo z zapiski Rose Luxemburg, vidimo, da so vse pravice in olajšave posledica hudih in krvavih delavskih bojev (Luxemburg 1977), ki so postopoma vodila k stanju, ki ga poznamo v našem okolju danes. Današnji osemurni delavnik (v večini) je nekaj, kar je posledica dolgoletnih bojev na področju zagotovitve večjih delavskih pravic.

¹⁵¹ Musser piše, da je Ivens film v post-produkcijo mnogokrat popravil in dodelal v različnih jezikih. Kljub temu so vselej relevantne tri verzije filma, ki so izdane v treh različnih jezikih – v angleškem, nemškem in francoskem jeziku (Musser 2002).

¹⁵² To je tudi edina verzija, ki nam je bila dostopna pri obravnavi tega filma.

¹⁵³ Pesem nosi različne prevode, v Nemščino pa se prevaja denimo kot *Lied von den Flüssen* in *Lied der Ströme*.

vzdržuje atmosfero upanja. Glasben uvod spremlja posnetek rek, oceanov, tokov, morij, vodá, in se zaključi s prikazom zemljevida sveta, kjer se poleg kontinentov vidijo še glavne in najpomembnejše reke, ki so na vseh kontinentih zelo poudarjene. Prikaz razmerja med pesmijo in sliko nakazuje na izjemno ojačen učinek (Musser 2002). Obe, druga ob drugi, postaneta še močnejši in veliko bolj izraženi kot bi sicer, saj skozi celotno projekcijo izražata prav tisto, kar združuje vse ljudi in kar jim je skupno – skupen planet, skupna zgodovina, zavest in navsezadnje tudi skupna prihodnost, ki se kroji le skozi povezovanje, skozi so-oblikovanje skupnega družbeno-političnega sveta. Zvok popolnoma spremeni podobo, hkrati pa nastopa kot »dodatno orodje predstavljanja« (Barthes v Vrdlovec 1987, 8). Tema filma tako predstavlja prav boj zatiranih delovnih ljudstev celotnega sveta, ki se organizirajo in združijo z namenom, da bi porazili zahodni kapitalizem, ki jih sili v nevzdržne razmere (Musser 2002, 146). Filmski prikaz lahko pomeni tudi spremembo, ki je pri dani projekciji ključna, saj pomeni spremembo delovanja.

5.1.5.6 Film kot prehod

Kaj je tisto, kar lahko definiramo kot prehod, na podlagi katerega se rodi zavest? Trenutek prehoda od ene točke k drugi, če razumemo trenutek kot konec ene točke in začetek druge? Ta prehod oz. pojav trenutka predrugačenja se skozi film zgodi prav skozi oko, skozi pogled, skozi t.i. »veliko okno«, usmerjeno v svet. Film omogoči rojstvo zavesti, pri čemer skozi kolektiv naslavlja individuum, posameznika, ki je v svoji bedi in izkoriščanju osamljen in odtujen. Prav zato filmu ne gre pripisati očitka o utopičnosti in sanjarjenju o svetu, ki ga nikoli ne bo moč realizirati, ampak ga je potrebno pazljivo umestiti v polje, ki predstavlja spremembo zavesti pri tistem, ki ga naslavlja – pri gledalcu. Joris Ivens je, in po nekajkratnem ponovljenem gledanju filma postane to dejstvo popolnoma očitno, uspel akumulirati na-boj spremenljivega, ki se neposredno ne vidi, ampak se realizira zgolj v trenutku, ko gledalec opazi podobnost med življenjem, ki ga sam živi in med življenjem drugih izkoriščanih delavcev, posameznikov in skupin. Na tej točki naletimo na dvojno plast vidnega. Najprej se izrazi tisto vidno, ki se neposredno kaže skozi izbor ustvarjalčevega kadriranja in scen, šele nato v ospredje pride tisto drugo vidno, ki v svojem osrčju nosi emancipatorični potencial in ob katerem se pojavi sprememba zavesti. Pojavi se kolektiv in določena situacija lahko postane revolucionarna šele, ko pride do odločitve – ko se delavec

odloči za revolucijo¹⁵⁴. Ključ za pojav revolucionarne prakse pa ni rezultat objektivnih razmer, ampak trenutka, ko povezave postanejo vidne v luči prepreke, ki je skupna bivanju vseh posameznikov. Z drugimi besedami, do revolucionarne prakse pride v momentu, ko se pogled mnogih obrača v isto, skupno smer – v isto stekališče (Merleau-Ponty 2006, 447–450), ko pride do dejanja v Lacanovem smislu – do stika med besedo in delovanjem, ki spremeni subjekt izrekanja (Šumič Riha 2012, 325). Vzročno delovanje ponuja uvid v medsebojno odvisnost, saj impulzi, ki ponesejo informacije in slike v možgane, pričnejo spreminjati tudi sam subjekt. Ricoeur poskuša pokazati, da bi umetniška dela pričeli razumeti in doživljati na način, da bi se iz njih učili in pričeli spreminjati svoja življenja v razmerju s tistimi pomeni, ki jih dela nakazujejo (Andrew v Baskar in Petek 2014, 29). Zato, da bi protest uspel, in v tem primeru je protest nastrojen skozi filmsko ustvarjanje, »mora proizvesti občutek gibanja naprej; ljudi mora prisiliti, da se zavejo krivice; hkrati pa si mora pridobiti nove zaveznike« (Bayard 1976, 42). To pomeni, da moment mišljenja nastane, ko subjekt spozna, da je sam sebi lastna rešitev in sicer v smislu mišljenja, ki kot ga razume Arendtova. Gre za dialog posameznika, ki se združi v skupno premišljanje, katerega pa povzroči šele stiska. Mislimi namreč pomeni spremeniti, prva figura mišljenja pa je »v odstranitvi mišljenja kot slepila iskanje točke, kjer mišljenje izhaja iz interesa, želje in realnosti – izolacija te naveze že je vzvod spremembe (Berger in drugi 2009, 60–63).

Ivens nam poda specifičen prikaz razmer in razmerij, kakor jih vidi in razume skupaj s celotnim kolektivom ustvarjalcev. Preobrat, ki ga ustvarjalci nakazujejo, je preobrat od strahu, ki ga množice delavcev občutijo skozi oblastno in kapitalsko zatiranje, k strahu pred opolnomočenim množicam, ki skozi kolektiv zahtevajo izboljšanje stanja. Da vidi in, da se v njem prepozna, vendar ne v smislu čustvenega vživljanja v dogodke na platnu, temveč v spoznanju, da je mogoč drugačen pogled/drugačen svet. Na primeru analize filma smo si ogledali, kako vpliva estetsko izkustvo na zaznavanje in na spremembo percepcije v trenutku, ko pride do spoznanja, da je naša lastna pozicija v razmerju do spremembe vedno odprta in nedokončno določena pozicija, ki vselej pomeni možnost predruženja. Ivensov prikaz skozi filmsko ustvarjanje pomeni tudi prehod k političnemu delovanju, ki pomeni združevanje, to pa je za kapitalizem izredno problematično, saj sprememba kolektivne (delavske) zavesti - v prvi meri spoznanje svoje lastne pozicije, ki se aktivira skozi definiranje skupnega, kolektivnega sovražnika, ki je odgovoren za problematično stanje. Končno dejanje

¹⁵⁴ Revolucijo razumemo kot »umetnost transformacije nemožnosti v možnost« (Berger in drugi 2009, 85), kjer se izcimi tisto, kar je treba preizpraševati in napasti, da bi lahko spremenili obstoječo situacijo.

kapitalizma Ivens prikaže z atomsko bombo, ki simbolizira težnjo po ohranjanju obstoječega za vsako ceno – tudi za ceno uničenja naravnega sveta in pogojev za življenje. Boj množic pa se izraža skozi boj proti skupnemu sovražniku, ki ga predstavlja kapitalizem skozi svoje strukturne zastavitve. Sklep filma, ki je tudi nekakšen sklep te raziskovalne naloge, nakazuje na to, da potrebujemo drugačno izhodišče in drugačno strukturno zastavitev ali pa se bo človeštvo, ki je v primežu vse večjega uničevanja naravnega okolja in pogojev za življenje ter vse večje politične perversije, pričelo soočati z osnovnimi vprašanji preživetja, ki niso več nekakšna znanstvena fantastika, ampak postajajo realna vprašanja današnje družbe.

Filmska umetnost, kakor smo jo spoznali skozi primer dokumentarnega filma, ponudi drugačno perceptivno izhodišče kot ga ponudi gledališče, vendar slednje prekine z ustaljeno prepreko, ki med gledalce in filmske podobe postavi platno in prekine z neposrednostjo. V naslednjem poglavju se bomo posvetili obravnavi gledališča, ki prav tako kot film, predstavlja prav specifično področje znotraj vizualnih umetnosti. Kolektiv, ki je pri Ivensu ključen, predstavlja tudi pri gledališki umetnosti (kot možnosti vzpostavitve miselnega prostora, kjer se oblikuje skupna akcija/delovanje) osrednjo navezavo, na katero opozarjamo že od samega začetka raziskovalne usmeritve. Pri gledališču torej začenjamo na samem začetku – v trenutku, ko se oblikuje politično gledališče, to pa se zgodi z Ajshilovo tragedijo *Peržani*, in nadaljujemo naše raziskovanje skozi zgodovino, pa vse do današnje neoliberalne realnosti, ki pomeni tudi specifične razmere in razmerja. Znotraj teh razmerij se nahaja subjekt (v odnosu do objekta), katerega vez s svetom želi obstoječa ideologija prekiniti ali vsaj zakriti. Naša naloga v naslednjem poglavju bo, da de-maskiramo in razkrijemo dejanskost do te mere, da bomo lahko skozi primer (kvantnega) gledališča kot svetovnega odra, nakazali na mnogoterost možnosti, ki jih ima človek, ki skupaj z drugimi ljudmi so-oblikuje družbeni svet in realnost v kateri živi. Ta pa že zaradi bistva *kózmōsa* (v Heraklitovem smislu) nikoli ne pomeni nekaj ne-spremenljivega.

4.2 GLEDALIŠČE KOT SVETOVNI ODER

Gledališka umetnost ima za seboj zgodovinsko trajanje, ki je prisotno ob človeku mnogo dlje kot film. Film je bil, kot pravi Tarkovski, rojen prav v času, ko je »človek postajal vse bolj odvisen od svoje socialne usode in, ko je standardizacija postala resnična grožnja« (Tarkovski 1997, 64). Za razliko od filma se začne zgodovina gledališča, natančneje političnega gledališča, v času Grške polis in se razvija ob dveh pomembnih doprinosih evropske tradicije: ob razvoju demokracije¹⁵⁵ in znanosti. Kot je zapisal Melchinger, je gledališče »bilo in je objekt politike, tako kot je politika bila in še vedno je objekt gledališča: njegova téma«. Prav tako pa nobena druga umetnost ne prikazuje ljudi tako konkretno v delovanju, kot to počne prav gledališče (Melchinger 2000, 8–18). Althusser je kot mislec o gledališču razmišljal o deležu, ki ga zaseda boj v gledališču na način, kako bi poskušal »prebuditi novo ozavešanje, novo stališče. Kajti gledališče ima vselej opravka s politiko in vedno preskoči meje političnega« (Pagon v Berger in drugi 2009, 215).

Kot pravi Badiou, pa je gledališče »kolektiv, je estetska forma bratstva. Zato trdim, da je v tem pomenu v vsakem teatru nekaj komunističnega. S »komunističnim«¹⁵⁶ tukaj označujem vsako postajanje, ki postavlja skupno nad sebičnost, kolektivno delo nad zasebni interes« (Badiou 2010, 44). Tako v gledališču kot tudi skozi filmsko umetnost, se forma bratstva oz. kolektivna forma vzpostavlja in ohranja skozi možnost, da se mirujoča, gledajoča telesa aktivirajo v neko skupno akcijo. Gledališče je, kot pravi Gramsci, »estetska katarza praktične dejavnosti« (Gramsci v Romano 1983.). Če se skozi Badioujevo branje 20. stoletja zazremo nazaj, opazimo, da umetnost ni namenjena temu, da bi zadovoljevala človeka v svojem konformističnem odnosu, ki ga ohranja v svojem običajnem, nespremenljivem življenju. Umetnost temveč priča o tem, »kar je v človeškem nečloveško« (Badiou 2005, 196). Z vsemi vidiki umestitve človeka v družbo, katere del je, in z vsemi razmerji, ki se vzpostavijo v odnosu do drugih ljudi, s katerimi so-oblikuje skupno družbeno realnost, se vse možnosti vselej nahajajo znotraj teh razmer in razmerij. Umetniška dela ne zavzemajo pozicije, da bi lahko dejanskost spreminjale *per se*, ampak lahko po-kažejo, razkrijejo in naredijo vidno tisto, kar posameznika veže znotraj danosti v katero je umeščen. Kritika kot estetska izkušnja načne

¹⁵⁵ V svojem eseu je Matej Bor zapisal: »Gledališče potrebuje več demokracije kakor vsaka druga umetnost – iz otopelih, nevednih, brezbržnih množic še nikoli ni zrasel dober teater« (Bor v Komelj 2009, 15).

¹⁵⁶ Badiou pravi, da praksa komunizma vsebuje specifičen emancipatorni in revolucionarni na-boj, ki ga ne vsebuje nobena druga ideja ali praksa (Badiou 2008, 114). Komunizem, kot pravi Darko Suvin, ostaja »najbolj energičen, upanja poln in množičen poskus tuzemskega odrešenja v modernih časih« (Suvin 2010, 82), vendar mora biti misljiv tudi skozi svoje grozljive in nedopustne napake, ki jih je izvedel t.i. »realni komunizem«.

danosti prav s svojo umestitvijo v njeno osrčje in tu pride do preobrata, ki ponudi možnost subverzivne afirmacije¹⁵⁷ ali kritike iz same umeščenosti v dejanskost. Ta kritika tako avtorju kot tudi gledalcu ponudi, da spozna in vidi določeno situacijo iz lastne pozicije, hkrati pa vzbudi kritiko iz te točno določene pozicije, v kateri se znajde (Arns v Hrvatin 2005, 55).

Preden se posvetimo obravnavi vloge, ki ga je imelo gledališče v 20. stoletju ter obravnavi dela *20. stoletje*, je potrebno vsaj orisati zgodovinski proces, saj je zgodovina neskončen in odprt prostor, kakor je dejal Galilejo Galilej. Ta neskončna odprtost pa za nas predstavlja nešteto možnosti, ki v okviru nadaljnje obravnave gledališča nakazuje na možnost vseh hkratnih dogodkov in možnosti, ki se v danem trenutku ponujajo¹⁵⁸. Prvi poudarek bo poudarek na zgodovinski prenosljivosti umetnosti, kar pomeni, da določeno umetniško delo lahko uporabimo (seveda skozi aktualizacijo) za današnji čas. Gre za dela, ki so prenosljiva in ne izgubijo svojega »duha« v smislu konca umetnosti. Drugi poudarek pa bo temeljil na različnih (nepričakovanih) percepcijskih izhodiščih, ki jih ponuja Ajshilova tragedija. Ta dva osrednja poudarka bomo prikazali skozi Ajshilovo tragedijo *Peržani*.

4.2.1 Zgodovino krtačiti proti dlaki

Badiou tako kot Hegel predpostavlja, da obstaja konec umetnosti. Pravi, da do konca umetnosti pride v trenutku, ko umetnina popolnoma izgubi svojega »duha« in sama sebi ostane zgolj še karikatura – kič (Jagodzinski 2010, 147). Vendar zgodovina kljub svoji konstanti, ki označuje konstantne spremembe, deluje prav skozi svoj nespremenljiv moment – deluje skozi razmerja, ki se skozi celotno zgodovino ohranjajo in ponavljajo. Vsako zgodovinsko obdobje namreč »konstituira svojo zgodovino tako, da iz pretekle izbere tisto, kar ponavlja« (Berger in drugi 2009, 168). Odnos do zgodovine je pri vprašanju umetniškega razvrednotenja ključno vprašanje¹⁵⁹, saj zgodovinskost označuje tudi tista, velika umetniška dela, ki izzivajo, da jih beremo proti toku. Hans Robert Jauss poskuša prikazati pomen takšnega branja/gledanja del, ki izzovejo ustaljene predstave in jih radikalno umesti – to so

¹⁵⁷ Kot piše Inke Arns je subverzivna afirmacija oblika kritike, kjer se gledalca postavi v točno takšne razmere in razmerja, ki jih bo sam kasneje pričel kritizirati. Ne gre za kritično distanco, ampak direktno izkušnjo, ki se zrcali skozi kritiko estetske izkušnje. Kot pravi de Certeau, subverzivna afirmacija omogoča umetniku, da sodeluje v določenem političnem, ideološkem ali ekonomskem diskurzu in ga spodkopava s tem, ko se umesti vanj. Avtorica ponazori ta primer kot primer trojanskega konja, ki vstopi v prostor znotraj katerega potem vzpostavi kritično pozicijo do prostora v katerem se nahaja (Arns v Hrvatin 2005, 55).

¹⁵⁸ To je namreč tudi način, na podlagi katerega Žižek ponovno premisli in napiše Antigono – skozi tri različne možnosti, ki se v primeru Antigone lahko realizirajo.

¹⁵⁹ V mislih imamo izgubo umetniškega duha.

dela, ki izzovejo ogorčenje, nerazumevanje, kritiko, kasneje pa izgubijo svoj prvotni učinek in lahko zapadejo v normativ. S tem, ko takšna dela potujimo (Jauss v Armstrong 2015, 40), če uporabimo Brechtov termin, lahko ta dela ponovno naostrimo in uporabimo zunaj normativnih in pričakovanih okvirjev. Tako umetnina ne postane kič, ampak vselej reproducira svojo prvotno »avro¹⁶⁰« prav skozi moment, ki je vselej nesprejemljiv in se odteguje normativu. Najhujše za umetniško delo je namreč prav to, da postane kanonično, da postane kič. Učinek potujitve, ali t.i. »*Verfremdungseffekt*«, pa ponudi možnost povrnitve ne samo tega, kar umetniško delo ponovno umesti v okvir njene pojavnne funkcije, temveč ponovno vrne občutek živosti¹⁶¹.

Zgodovina vselej kakor reka teče naprej (Heraklit 1951), vendar v tej Heraklitovi spremenljivosti, ki nastopa kot konstanta, v smeri rečnega toka nosi tudi določene družbene segmente, ki se sicer skozi zgodovinski proces spreminjajo, vendar ne popolnoma¹⁶². Spreminjajo zgolj vsebino in pojme, ki označujejo razmerja in odnose med posameznimi akterji. Zato umetniško delo izraža lastno individualnost skozi posameznika, ki deluje kakor prevodnik med okoljem, torej družbo, ki ga obdaja in med svojim zaznavanjem impulzov iz tega okolja – skozi duh, ki preveva določeno obdobje. V tem oziru vidimo, da obstajajo določena dela, ki so univerzalna in jih še vedno spremljamo v sodobni umetniški akciji. Ta dela izražajo prav to – segment, ki ga zgodovina nosi s seboj in ga dodeli momentu v katerem se izrazi, realizira, hkrati pa to delo zaznamuje zgodovinski oz. trajnostni domet. Delo, ki je zgodovinsko prenosljivo, se izraža skozi časovnost, ki ji omogoča, da se v različnih časovnih obdobjih uprizarja na nov, drugačen način, vendar vsaka ponovitev, skozi avtorjev pogled, ohranja tisto bistveno in ponovljivo nit, ki jo veže s trenutkom, v katerem je bila napisana. Veže jo z duhom umetniškega dela, zato v teh primerih ne moremo govoriti o kiču ali o izgubi umetniškega sijaja, ki iz svoje pojavnne forme izpusti »življenjsko energijo« oz. duha prvotne umetniške kreacije. Ravno nasprotno – v teh delih, ki kopičijo svoj zgodovinski moment, se izraža povezljivost, ki je ne samo pomembna, ampak tudi nujna pri vsakem raziskovalnem

¹⁶⁰ Benjamin »avro« umetnine vidi skozi enkratni, neponovljiv dogodek, ki ga ni moč ponoviti, avratičnost umetnine se namreč z vsako ponovitvijo izgubi (Benjamin 1998, 145–177). Ponovljivost umetnine ali umetniškega dela obravnavamo na način kot se Žižek loti Antigone – skozi prirejanje »zgodbe specifičnim potrebam vsakokratnega časa« (Žižek 2015, 9).

¹⁶¹ Šklovski pravi, da je namen umetnosti prav ta, da stvarjem povrne občutek živosti in da je namen umetnosti, da ponovno stvarjem da občutek. Namen umetnosti je dati videti in ne spoznati. Tu pa tiči tudi razlika med znanostjo in umetnostjo kakor je označil Althusser, umetnost da videti, medtem, ko umetnost da spoznati (Althusser 1980, 324).

¹⁶² Skozi psihoanalitično pozicijo bi lahko rekli, da se človek v svojem bistvu zgodovinsko ni prav dosti spremenil in ravno v tem tiči sprememba – v zgodovinskosti nespremenljivega, v sami biti, ki enostavno je.

procesu v kolikor želimo, da ima raziskovanje trdne temelje. To pa pomeni pogledati zgodovini v oči, gledati na preteklost z neposrednostjo oz. z očmi, ki jih ne moti nobena tradicija (Arendt 2006, 35). To pa ni mogoče brez procesa, ki ga imenujemo mišljenje. »Brez domišljajske dovršitve po dejanju, brez artikulacije, dosežene s spominjanjem, ni ostala nobena zgodba, ki bi jo lahko povedali« (Arendt 2006, 16).

6.1 Gledališka časovnost pri Ajshilu

Najstarejša igra, ki je bila napisana v Atenah, prvič uprizorjena v Dionizovem gledališču leta 472 p.n.št. in katero se dandanes še vedno veliko uprizarja, je Ajshilova tragedija *Peržani*. Za nas je izjemno relevantna predvsem zaradi dveh pomembnih vidikov. Prvi vsekakor nakazuje na dejstvo, da prav ta Ajshilova tragedija nima mitske podlage in zato ne vsebuje snovi iz mitologije, marveč vsebuje tisto zgodovinskost, ki omogoči prenos in nekaj, kar je za nas še posebej pomembno – uprizorljivost v kasnejših obdobjih zgodovinskega procesa (Gantar v Aeschylus 1982). Od sodobnega gledalca namreč ne zahteva vživljanja v mitsko ozadje zgodbe, ampak ponudi retroaktivno pozicijo povezave z npr. bližnjo, našemu okolju neposredno poznano polpreteklo zgodovino¹⁶³. Na primeru te igre lahko vidimo zgodovinski domet določenega umetniškega dela, ki svojega duha prenaša naprej, skozi zgodovinski proces in skozi njegove spremembe in predrugačenja, hkrati pa ostaja na mestu, uprizorljiva in aktualna, kakor da oznanja duh tega in ne nekega drugega časa. S to igro pa se tudi prične zgodovina političnega gledališča, kot pravi Melchinger.

*Mimesis*¹⁶⁴ kot temeljni pojem umetniške produkcije pomeni interpretacijo – »vsebuje kritičen element in izziva presojo« (Melchinger 2000, 22–23). Presoja bi ne imela nobene teže, v kolikor interpretacija ne bi bila usmerjena v prihodnost. »Čas je nepretrgano začenjanje zaporedja preteklost, sedanjost, prihodnost: sedanjost, ki nam jo prinese, ni nikoli za vedno

¹⁶³ S tem seveda mislimo na obdobje med drugo svetovno vojno, kjer lahko Ajshilovo tragedijo, ne samo beremo vzporedno z narodnoosvobodilnim odporom, ampak lahko vidimo nekatere ključne povezave z vsemi odporniški gibanji, pa naj gre za umetniška, kulturna, politična in druga gibanja. Najbolj očitna in našemu prostoru znana praksa povezovanja, ki omogoči konkretne družbene spremembe, je praksa gradnje novega sveta v okviru povezovanja umetnosti z narodnoosvobodilnim bojem na slovenskem, v času druge svetovne vojne. Obravnava te pretekle realnosti nam omogoča vpogled v pomembnost ne samo povezovanja, ki omogoči, da si umetnost pridobi politično nóto, pač pa izpostavi tudi pomembnost povezovanja različnih družbenih gibanj, ki v skupnem boju tvorijo sam proces družbene spremembe in transformacije. Miklavž Komelj v svojem delu *Kako misliti partizansko umetnost?*, imenitno prikaže kaj pomeni prešitje med umetnostjo in narodnoosvobodilnim bojem v času druge svetovne vojne na slovenskem (Komelj 2009).

¹⁶⁴ Pojem *mimesis* Aristotel definira kot nekaj, kar je skupno vsem umetnostim, pomeni pa tako posnemanje kot tudi prikazovanje, ki se izvaja v umetnostih (Aristotel 1982, 26).

sedanjost, saj je pretekla že, ko se pojavi, in prihodnost ima tu le na videz pomen cilja proti kateremu gremo, saj kmalu pride v sedanjost, mi pa se tedaj obrnemo proti novi prihodnosti« (Merleau-Ponty 2006, 457). Vsak »tukaj in zdaj« je vselej že indikator prihodnosti, a hkrati tudi preteklosti – se pomika naprej in se izraža skozi dejstvo, da je proces. Vsekakor ne stoji na mestu, kakor tudi človek nikoli ne visi v nič in ne obtiči v zgodbi, ampak se nadaljuje skozi svoja predvidevanja, skozi kreacijo novosti, skozi presojo, s katero tudi Ajshil sluti, da utegnejo Grki zavzeti enako zavojevalno pozicijo, ki jo imajo Peržani. Zgodba je skozi Ajshilove oči nekakšno svarilo »politiki njegove dežele, ki je bila tik pred tem, da se vrže v naročje enakemu imperializmu, kakršen je Perzijce sploh pognal v pogubo« (Melchinger 2000, 21). Šele takrat je namreč pričelo postajati vidno tisto, kar bo, kot pravi Melchinger, skozi zgodovino prihajalo vedno znova, kar nam torej omogoča povezljivost z današnjo situacijo.

Drugi vidik Ajshilove igre pa nam predstavlja pozicijo, ki jo ima v tragediji pogled in skozi katero lahko vidimo tudi različna perspektivna izhodišča. Ajshil se namreč ni osredotočil na zmagovalce Grke, ki so uspeli premagati takratno najmočnejšo vojsko. Osredotočil se je na poražence, njihovo zgodbo pa prikazal z dostojanstvom. In prav zaradi prikaza zgodbe skozi oči poraženca ima tragedija takšno vrednost. Že v samih zametkih grške filozofije je imel vid kot čut eno izmed najpomembnejših pozicij/funkcij, ne zgolj v smislu videnja, ampak tudi v smislu spoznavne funkcije. Vid in vidnost sta imela izjemno pomembno pozicijo v antični Grčiji in tudi v *Peržanih* se pogled kopiči na strani tistih, ki nastopajo kot poraženci. V oziru Althusserjevega razmerja vidno – nevidno, ki ga ponazori skozi Marxovo branje, lahko uvidimo moment, ki ga avtor tragedije, Ajshil¹⁶⁵, poudari s tem, ko ga sploh ne prikaže. »Ajshilova najučinkovitejša beseda je ravno – molk; ... In tudi ta molk je zelo zgovoren: z njim pesnik poudarja, da zmaga pri Salamini ni zasluga enega moža, temveč zmaga vsega atenskega ljudstva« (Gantar v Aeschylus 1982, 144), zmaga kolektiva in kolektivnega napora.

Opozorili smo na Ajshilovo tragedijo *Peržani*, igro, ki po Melchingerjevi domnevi spada v čas vznika gledališča kot političnega. Ajshilovo tragedijo smo obravnavali z namenom, da izpostavimo bistvene momente zgodovinske prenosljivosti umetniških del, ki nam ponudijo možnost, da se z njihovo pomočjo retroaktivno obračamo v zgodovino in konstruktivno oblikujemo in de-maskiramo realnost. Poleg te ključne pozicije, je Ajshilova tragedija

¹⁶⁵ Ajshil je videl vse to na lastne oči, tudi sam je bil udeleženec te bitke in je zato tudi presunljivo pričevanje, ki ga je znal preliti v umetniško obliko skozi lastno občutje (Gantar v Aeschylus 1982).

pomembna tudi iz vidika, ki pomeni spremembo percepcije v smislu vpeljave nepričakovanega zasuka, ki ga Ajshil kot pripovedovalec zgodbe zavzame ob predstavitvi zgodbe iz vidika poražencev. Obravnavo gledališča pa v naslednjih straneh nadaljujemo z gledališko akcijo Matjaža Bergerja in umetniškega kolektiva Anton Podbevšek Teater iz Novega mesta, ki je v premislek vzel Badioujevo delo *20. stoletje*. Primer *20. stoletja* nam bo služil kot podlaga za razumevanje realnosti, v kateri se realizira obstoječa neoliberalna dejanskost, ki omogoči tudi pojav nove subjektivacije. To razumevanje pa nas bo naposled le pripeljalo do t.i. »*Theatrum mundi*«, do svetovnega odra, ki ga bomo razumeli skozi kvantno mišljenje. David George meni, da kvantne realnosti in kvantnega mišljenja ne moremo zvesti zgolj na fiziko najmanjših, pod-atomskih in atomskih delcev. Uporabimo jo lahko tudi pri raziskovanju gledališke umetnosti, da bi razumeli področje med potencialom (možnostjo) radikalne, subverzivne spremembe na eni strani in med dejanskostjo pasivne udeležbe pri naši lastni tragediji. To, kar Heisenberg razume s pojmom potencial, je namreč prav nekaj na sredi med idejo dogodka in dejanskim dogodkom (George v Fischer 2004, 7).

4.2.2 20. stoletje

Brez besed, bi Shakespeare nikoli ne napisal Hamleta, ker je tam vprašanje: »Kaj čitate kraljevič?« - in je tam odgovor: »Besede, besede, besede«. Brez besed bi nihče nikoli ne prepoznal Hermesa, ki je bogovom vzel ogenj in ga podaril človeku, da bi videl, da bi vedel. Da bi videl vse tisto, kar mu je narava podarila v obliki neznanke s tisoč enačbami. Brez svetlobe, bi bila beseda lobanja nedolžna in bi v nogometu ne obstajal gol z imenom lóbanje. Ne bi Goethe rekel »več luči« in ne bi Hegel izumil največjega stavka v filozofiji: »Duh je kost«. Brez razsvetljenja ne bi Jurij Gagarin leta 1961 sporočil Hruščovu: »Nebo je črno, zemlja je modra«, ne bi Neil Armstrong julija 1969 z mesečeve površine poslal oranžne pismenke: »Majhen korak za človeka, velik korak za človeštvo«. Brez svetlobe bi bilo oko, ta najnežnejši organ iz katerega posode teče edina človekova tekočina brez vonja, obsojeno na temo, na slepoto, na nič. Brez svetlobe ne bi bilo Van Gogha, Rembrandta in ne bi nekdo zapisal, da je življenje sestavljeno iz niza kratkih samot. Brez svetlobe ne bi bilo sveta, ampak nič. Brez svetlobe ne bi nekdo v nekem Fassbinderjevem filmu vprašal: »Me še ljubiš?« In mu ne bi nekdo drug odgovoril: »Me moraš to vprašati? Dokler bom živa, bom vedno samo na tvoji strani«. Brez svetlobe ne bi bilo vseh piramid tega sveta in se v puščavi ne bi dotikali oranžna in modra na tanki liniji ljubezni in smrti. Brez svetlobe ne bi Galilejo Galilej nikoli

oslepel in ne bi Lacan nikoli napisal: »Nikoli me ne gledaš tam, kjer te jaz vidim« (Matjaž Berger, 20. stoletje¹⁶⁶).

20. stoletje je stoletje gledališča kot umetnosti – 20. stoletje namreč izumi pojem režije in preoblikuje sam pojem predstave. Režiser tako postane mislec predstave in preoblikuje postavitev predstave v samostojno umetnost ter vzpostavi vmesni prostor, iz katerega je mogoče »kompleksno razmišljanje o razmerju med tekstom, igro, prostorom in občinstvom« (Badiou 2005, 58–59). Kot pravi Milohnič, na slovenskem ostaja »najbolj zvest uprizarjalec Brechtovih besedil¹⁶⁷« Matjaž Berger (Milohnič 2009, 109). Njegovo delo 20. stoletje ni uprizoritev Badioujevega 20. stoletja, ampak je »uprostoritev idej, namigov, literarnih in drugih citatov, besednih slik in misli Badioujevega 20. stoletja (Milohnič 2009, 109). Skozi svojo režisersko gesto, mislec predstave išče dramaturško ravnotežje med kopico Badioujevih poudarkov iz sveta umetniških, znanstvenih, političnih doprinosov 20. stoletja ter med filozofskimi izpeljavami, »ki jih performativni dogodek lahko le bežno nakaže z izbranimi fragmenti iz njegovega besedila« (Milohnič 2009, 114). To umetniško akcijo pa izpostavljamo zaradi dveh ključnih poudarkov. Delo namreč že imanentno pomeni prekinitev z ustaljenimi praksami uprostoritve gledališke predstave s tem, ko je predstavljena iz odra dvoranskega prostora v prostor, ki ni običajen (t.i. »*site specific theatre*«). Gledališka predstava je bila namreč uprizorjena na velodromu v Češči vasi pri Novem mestu. Drugi poudarek, ki je močno vezan na prvega pa temelji na filozofski razpravi, ki nastopa kot podlaga te gledališke predstave (Milohnič 2009, 109). Sprememba uprostoritve gledališke predstave in pa filozofska podlaga, na kateri temelji celotna uprizoritev pomenita tako spremembo dejanskega, fizičnega, kot tudi spremembo miselnega prostora. Primeri se tisto, kar Henri Lefebvre pripiše platonistični filozofski tradiciji, katera se je zoperstavila nauku o kategorijah – vzpostavljen gledališki prostor namreč postane »miselna stvar¹⁶⁸« (Lefebvre 2013, 21), postane prostor misli, režiser pa postane mislec predstave. Kot pravi Brecht: »prihodnost gledališča je filozofija« (Pagon v Brecht in drugi 2009, 214).

¹⁶⁶ 20. Stoletje. Režija: Matjaž Berger. Anton Podbevšek Teater. Premiera: 15. novembra 2007, velodrom, Češča vas pri Novem mestu.

¹⁶⁷ Milohnič zapiše, da »slovensko politično angažirano gledališče prakticira brechtovske prijeme ne le v primeru inscenacij njegove dramatične, pač pa tudi tedaj, ko sega po raznorodnih, gledališko neznanih besedilih, kot so dramska agitka, zvočni zapis televizijskih poročil ali filozofska razprava« (Milohnič 2009, 115).

¹⁶⁸ Lefebvre pravi, da miselnega prostora ne smemo enačiti z družbenim ali naravnim prostorom. Miselni prostor namreč definirajo filozofi in matematiki (Lefebvre 2013, 48).

Tako kot Badiou v svojem delu *20. stoletje* uporablja privilegirane dokumente, ki označujejo tekste ali sekvence, ki izražajo in se »sklicujejo na smisel tega stoletja za akterje samega stoletja« (Badiou 2005, 16), tako tudi Berger, skozi retroaktiven pogled v preteklo stoletje, prikaže določene značilnosti 20. stoletja in jih prikaže na velikem filmskem platnu. Ideja 20. stoletja je prav »soočenje z zgodovino« (Badiou 2005, 29). Poleg filmskega platna, se dogajanje vrši tudi v areni športnega objekta. Brecht je v primerjavi med športom in umetnostjo izjavil, da »potrebujemo več dobrega športa v gledališču¹⁶⁹« (Kreft 2011, 5). V areni športnega objekta se tako pojavijo boksarji, plesalci, kolesarji, glasbena skupina Dan D, »mešani pevski zbor Krka, Citroenova »žaba«, Malevičev črni kvadrat, rušenje berlinskega zidu ..., skratka podobe minulega stoletja« (Milohnič 2009, 110), ki se simbolno zaključijo s požigom knjig največjih imen 20. stoletja. Kot pravi Badiou, je »20. stoletje od določenega trenutka dalje mučila ideja o spremembi človeka, o kreaciji novega človeka« (Badiou 2005, 19). Kreacija novega človeka¹⁷⁰ pa vedno zahteva uničenje starega človeka, saj je kreacija novega/novosti vedno tudi projekt prekinitve skozi ohranitev (v smislu *aufhebunga*). Vendar Brecht vselej vztraja in izhaja »iz pozicije človeka, ki se ne more spremeniti brez spremembe sveta« (Berger in drugi 2009, 81). To, kar je ponudilo 20. stoletje je prav sprememba sveta, pogleda na svet in osmišljanja sveta, ki mu sledi tudi sprememba človeka¹⁷¹. 20. stoletje je namreč čas in prostor znanstvenih, umetniških, političnih, filozofskih sprememb (...).

Sprememba prostora in odpiranje prostora misli, ki se zgodi skozi akcijo umetniškega kolektiva, pomeni vzpostavitev nečesa, kar v neoliberalni realnosti umanjka – to pa je miselni prostor, ki pomeni premišljanje možnosti znotraj konsolidiranih danosti, katere se vedno kažejo kot naravne in nespremenljive. Z gledališko uprizoritvijo *20. stoletje*, smo postavili temelj za razumevanje tistih momentov obstoječe družbe, ki nakazujejo na odprtost in možnost vzpostavitve nečesa novega, kjer novost kot taka ne pride v poštev ali pa je, skozi različne strukturne zastavitve, ne-opazna, ne-vidna. V naslednjem delu bomo videli kakšne

¹⁶⁹ Brecht vseskozi poudarja pomembnost preoblikovanja dotedanjega meščanskega gledališča. Šport in kino sta bili nekakšna alternativa obstoječemu, šport se je namreč izkazal za »pojav, ki sodi na neko drugo stran družbe, tja, kjer trda pravila obnašanja in ločevanja med ljudmi niso v veljavi« (Kreft 2011, 75), vendar je »Brecht hotel ustvariti tudi alternativno gledališče« (Kreft v Berger in drugi 2009, 129).

¹⁷⁰ Vendar če pogledamo na to spremembo vidimo, da se s spreminjanjem sveta spreminja tudi človek – v jeziku vodilne ideologije, bi lahko razumeli spremembo človeka, ki ni zgolj ideja 20. stoletja, ampak postane vodilna ideja 21. stoletja in neoliberalne kapitalistične usmeritve. Ta ideja temelji na kreaciji novega človeka v smislu posega v delovanje možganov (kemijsko) – to pomeni, da se (na množični ravni) manipulira s socialno-čustvenimi lastnostmi ljudi (Hess in Jokeit 2013).

¹⁷¹ Na eni strani gre seveda za dobesedne poskuse kreacije novega človeka v kontekstu določenih ideologij, ki so kreacije novega človeka vodile ob nasilnem uničenju starega, druga pa je znanstvena kreacija kot temelj modifikacije vrste (Badiou 2005, 19–21).

možnosti ima gledalec, ki se znajde v neoliberalnem svetu kot nekdo, ki je odtujen in odrinjen od ključnih procesov odločanja. Kljub temu, da je človek/subjekt odtujen in pasiven (ali psevdo-aktiven), zavzema pomembno pozicijo v smislu, da predstavlja enega izmed delov te neoliberalne strukture. Skozi Brechta in Artauda bomo nakazali na dve poziciji, ki jih človek znotraj te realnosti lahko zavzame. Razumevanje kvantne realnosti pa nam bo v pomoč, da bomo poskušali razumeti temeljno razmerje subjekt - objekt, ki ga bomo nakazali skozi pojav t.i. kvantnega gledališča oz. teatra.

4.2.3 Gledati proti toku

Gledališče, kakor pravi Brecht, mora biti sprememba. »Od gledališča ne zahtevamo dosti, če zahtevamo [...] le poučne posnetke dejanskosti. Naše gledališče mora zbujati *užitek* ob spoznavanju, organizirati *radost* ob predrugačevanju dejanskosti (Berger in drugi 2009, 122). Gledališče se mora spremeniti in mora postati »nekaj drugega, kot samoslavljenje gledalske buržoazije« (Badiou 2005, 60). Takšna usmeritev ne pomeni zgolj spremembe gledališča kot takega, ampak spremembo pogleda, spremembo gledajočega v odnosu do opazovanega. Če smo pri osrednji obravnavi, pri obravnavi filma, izbrali možnost spremembe pogleda skozi filmski objektiv, kjer se pozicija gledalca spreminja skupaj s spremembo nakazane pozicije režiserja, se v gledališču sprememba dogaja skozi dve formuli, ki ju najdemo že pri Brechtu in Artaudu.

Prva sprememba označuje, da je potrebno gledalca iztrgati iz pozicije opazovalca – gledalec tako postane dejaven opazovalec, ki je postavljen pred neobičajno predstavo, pred neobičajne podobe in vlogo pasivnega zamenja z vlogo »znanstvenega eksperimentatorja, ki opazuje pojave in raziskuje njihove vzroke« (Rancière 2010b, 9). Po drugi formuli pa je potrebno ukiniti to distanco, ki deli gledalca od igralca. »Gledalca je potrebno potegniti iz položaja opazovalca, ki si mirno ogleduje ponujeno predstavo. Treba mu je odvzeti to iluzorno obvladovanje, ga potegniti v čarobni krog gledališke akcije« (Rancière 2010b, 9). Zbris distance pomeni prav to, na čemur temelji kvantna realnost¹⁷², ki že v samem izhodišču izraža

¹⁷² Kvantna realnost temelji na razumevanju doprinosov kvantne teorije, ki se pojavi v prejšnjem stoletju in nastopi kot nov mejnik razumevanja sveta. Kvantna teorija je pravzaprav metoda s katero pojasnujemo kvantni svet na matematični ravni – torej gre za način razumevanja sveta skozi matematične simbole. Začetnik kvantne teorije bi naj bil po nekaterih virih celo sam Max Planck, ki je s svojo konstanto, t.i. Planckovo konstanto, omogočil opisovanje velikosti kvantov. Kvantna teorija, na kateri so gradili tudi Heisenberg, Schrodinger in Dirac, je bila usmerjena v rešitev problema interakcije med svetlobo in atomi, temelji torej na atomski ravni in mnogi fiziki so kvantno teorijo razumeli kot teorijo, ki je možna zgolj na tej atomski in pod-atomski ravni. Torej

razmerje med opazovalcem in opazovanim, ki je relevantno tudi za našo raziskavo. Walter Heitler pravi, da je realnost proizvod opazovalca in pravi, da že samo dejanje opazovanja zabriše mejo med opazovalcem in opazovanim. Opazovalec tako nastopa kot nujen del celotne strukture, predstave, v svoji polni zmogljivosti namreč predstavlja zavestno bitje. Ločevanje sveta na objektivno, zunanjo realnost na eni strani in na nas kot ločene opazovalce na drugi, torej na dva med seboj ločena dela, tako znotraj kvantne kot tudi znotraj družbene realnosti izgubi vso težo (vendar ima močno pozicijo v okviru neoliberalnega diskurza). Objekt in subjekt postaneta - oz. sta neločljiva drug od drugega - del celote skupnega sveta, kjer pomen in smisel sveta ustvarja prav tisti, ki opazuje. Tisti, ki je del te svetovne predstave ter daje svetu pomen v okviru svojih zaznavnih in spoznavnih zmožnosti (Heitler v Herbert 1987, 18). Eden izmed doprinosov kvantne teorije je tudi razumevanje sveta kot neločljive celote, kar obračuna tudi z ustaljeno predstavo klasične analize, ki svet obravnava ločeno, s poudarki na delih, ki so neodvisni od celote (Bohm v Herbert 1987, 18).

Gledališče v povezavi s kvantno realnostjo temelji na vedenju, da je gledališče s svojo prostorsko in vsebinsko umestitvijo prvič del realnosti, ki jo obravnava in prikazuje. Drugič pa, da se gledališče zaveda, da je gledališče in svojo samo-refleksijo uporablja skozi razbijanje vrednosti. V povezavi kvantne realnosti in gledališča lahko izpostavimo poudarek, ki ga izpostavi Leonard Shlain, ko govori o paradigmah, ki jih razume kot sisteme verjetja, ki so samoumevno sprejeti in domnevno tako točni, da jih nihče ne rabi več preizpraševati in dokazovati. Še preden pa se posvetimo Shlainovemu poudarku, omenimo Kuhnovo razumevanje paradigem. Thomas Kuhn v svojem delu *Struktura znanstvenih revolucij* paradigme razume kot »splošno sprejete znanstvene dosežke, ki skupnostim znanstvenikov začasno zagotovijo vzorec problemov in rešitev« (Kuhn 1998, 9). Kar je za nas relevantno in zanimivo, je poudarek na besedi »začasno«, kar izraža tudi lastnost paradigem kot preobratov splošno znanih in sprejetih dosežkov. Paradigmatski preobrat namreč pomeni prelom, ki je najlažje opazen pri znanstvenih teorijah in nakazuje na znanstvene revolucije¹⁷³, ki pomenijo

na ravni teh najmanjših delcev – na ravni *liminalnega*, komaj zaznavnega sveta. Moramo namreč poudariti, da opazovalci kvantnih delcev nikoli zares ne dobijo podobe o teh najmanjših delcih, saj jih niti ne vidijo. Vse kar opazijo so posledice, premiki ali zlitja delcev, nikoli pa ne delci kot taki. Fiziki si sliko teh delcev ustvarijo z matematičnimi enačbami in matricami (Fischer 2004, 19). Kot je dejal Bohr, je zmotno misliti, da je naloga fizike ugotoviti kako narava *jé*, kako *biva*, ampak je ključno kaj lahko povemo o naravi (Herbert 1987, 29–30). Zatorej tudi ne bomo gledališča obravnavali skozi kvantno teorijo, ki jo znotraj klasične fizike poznamo kot nekaj popolnoma drugačnega, v vsakodnevni realnosti smo namreč kvantne fizike vajeni na drugačen način. Za nas bo relevantna obravnava skozi pogled, torej skozi odnos med opazovalcem in opazovanim, odnos med subjektom in objektom.

¹⁷³ Pri filmski umetnosti, ki smo jo poskušali povezati s področjem nevro-znanosti, je mogoče paradigmatike spremembe razumeti v okviru vloge, ki jo ima tehnologija – ta ima namreč pri nastajanju novih znanosti, kot

to, da celotna skupnost zavrne »dolgo veljavno znanstveno teorijo na račun druge« (Kuhn 1998, 17), to pa pomeni transformacijo sveta. Kar nam prikaže Shlain pa temelji na nečemu, kar bi težko opazili s prostim, linearnim očesom. Shlain pravi, da do spremembe paradigme - torej splošno sprejetih določil, ki jih nihče več ne preizprašuje - lahko pride na več različnih področjih hkrati¹⁷⁴. Do sprememb namreč pride kljub temu, da določena disciplina nima vedenja in znanja o dogodkih in spremembah pri drugih disciplini, a vendar pride do hkratnega obrata tako pri eni kot pri drugi. Gre za vzporedno primarnost opazovalca v vizualnih umetnostih na eni strani in primarnost opazovalca v novih odkritjih v fiziki (Shlain v Fischer 2004, 35–36).

20. stoletje¹⁷⁵, stoletje, ki nam pred-hodi in, ki nam je časovno najbližje, temelji na takšnih preobratih, prelomih in prekinitvah, ki v samem bistvu zadevajo opazovalca in opazovano, subjekt in objekt. V kvantnem svetu (v kvantnem teatru/gledališču) se celoten fokus od iskanja pomena, s katerim se lahko identificira celotna populacija¹⁷⁶, preusmeri k podobam, ki prikazujejo in nakažejo na to kaj opazujeta ustvarjalec/umetnik in gledalec, celo kaj opazuje gledalec opazujoč umetniškovo opazovanje. Kvantna realnost se tako lahko zoži na odnos med subjektom in objektom. Kot pravi Capra, sveta ne moremo zvesti na samostojne in neodvisne enote. Svet se namreč z vsakim prodiranjem v materijo ne kaže kot izolirana, ampak kot izjemno komplicirana mreža odnosov med različnimi deli celote. Vsi ti odnosi vključujejo

pravi Thomas Kuhn, pomembno vlogo (Kuhn 1998, 25). Tehnologija s katero je mogoče opazovati nevronske procese v možganih, ki prikazujejo kaj se v možganih dogaja ob tem, ko si določen subjekt ogleduje določene filmske podobe, torej pri estetskem izkustvu, je predpogoj za rojstvo nove znanosti – nevro-kinematike, ki je v tem trenutku šele v zametkih, a vendar narekuje na nove premike in na nova spoznanja pri razumevanju dožemanja in spoznavanja sveta (Hasson in drugi 2008).

¹⁷⁴ Po mnenju Shlaina, so umetniki in fiziki najverjetneje v prvih vrstah, ko pride do takšnih korenitih sprememb, Fischerjeva pa na podlagi Shlainove trditve poda primer takšne vzporednosti, ki vključuje ti dve področji – področje umetnosti in fizike. Leta 1865 je Lewis Carroll napisal zgodbo z naslovom *Alice v čudežni deželi*. Zgodba namreč izkrivlja podobo o času in prostoru ter linearno logiko, kljub temu, da je do konkretne formulacije koncepta relativnosti prišlo nekoliko pozneje (Fischer 2004, 36). Kvantna realnost, se za razliko od Newtonovega zakona o gravitaciji loči po tem, da Newton medsebojno interakcijo med določenimi ločeni deli povezuje zgolj v kolikor so si dovolj blizu, kar pomeni, da oddaljene povezave postanejo irelevantne. Kvantna realnost pa neposredno interakcijo med zelo oddaljenimi delci obravnava ne glede na oddaljenost – prav oddaljene interakcije namreč postanejo relevantne (Herbert 1978, 18).

¹⁷⁵ 20. stoletje pomeni nov mejnik v znanstvenih odkritjih – predvsem na ravni kvantov, na ravni pod-atomskega sveta in skozi teorijo kaosa nastanejo nove znanosti.

¹⁷⁶ Avantgardne umetnosti 20. stoletja odprejo prav možnosti, ki se gibljejo od pomenov k sami percepciji. To pomeni, da povzroči bolj nedosegljiva izkustva človeške zaznave v tem smislu, da kvantna teorija znotraj teatra (ali bolje znotraj kvantnega teatra), več ne išče pomenov s katerimi se lahko identificira širša množica ljudi, temveč cilja na celoto s tem, ko razgali, da svet sestoji iz razmerij. Avantgardna umetnost išče te alternativne tokove, ki vzpostavijo svet znotraj obstoječega, znanega sveta s tem, ko oblikujejo drugačno realnost na podlagi predruženja imaginarija in podobe o svetu. Skozi nasprotovanje tradicionalni pripovedi, metodam komunikacije in ustaljenemu osmišljanju, so avantgardne umetnosti pripomogle tudi k temu, da so umetnosti odprle nove in tudi čudne, neustaljene in nepričakovane načine mišljenja, videnja in zaznavanja (Foreman v Fischer 2004, 14).

opazovalca, gledalca, kot nekoga, ki je bistven. Človek, opazovalec/gledalec, je namreč zadnja vez v verigi opazovalnega procesa. Vse lastnosti atomskih objektov lahko razumemo samo v pogojih interakcije med objektom in opazovalcem – subjektom. (Capra v Fischer 2004, 68).

Prav o tem namreč govori Foucault, ko govori o prostorih. Prostor namreč Foucault označuje kot heterogen prostor, »ki opredeljujejo položaje, ki niso zvedljivi eni na druge in, ki jih absolutno ni mogoče postavljati ene nad druge« (Foucault 2007, 216). Kvantna fizika kot znanost je svet, ki je sosednji našemu znanemu, človeškemu svetu; diha namreč v ritmu svojega edinstvenega dinamičnega vzorca, kot gledališče v katerega vstopiš skozi stranska vrata – pravila gledališkega prostora namreč ponudijo prekinitev pravil družbenega sveta takoj, ko človek vstopi v gledališki prostor. Kakor odhod na nogometno tekmo vedno predvideva točno določena, univerzalna pravila, tako tudi performans ali vstop v gledališče skozi stranska vrata odpira prostor, ki vedno znova odkriva svoja, z vsako predstavo posebej in z vsako predstavo drugačna, spremenjena pravila. Vesoljno gledališče kot svetovni oder temelji prav na predpostavkah prenosljivosti kvantne realnosti in njenih doprinosov, da lahko uvidimo mnogoterost in prepletanje različnih, heterogenih možnosti, ki subjekt že v samem izhodišču navežejo kot izhodiščni temelj vsega.

Skozi navezavo pomena, ki ga za razumevanje gledališča, katero je vpeto v obstoječo neoliberalno realnost, predstavlja kvantna realnost, vstopamo v prostor razumevanja sveta kot gledališkega odra. Na tem odru človek zavzema točno določeno, ideološko strukturirano pozicijo, ki pa narekuje na novost, do katere z neoliberalnim zasukom pride v 21. stoletju. V nadaljevanju bomo obravnavali neoliberalno realnost 21. stoletja, ki pomeni prelom. Vse simbolne vrednostne forme odpadejo in človek, ki nima nikakršne opore več, se znajde v univerzumu, ki ga Badiou označi kot brezsvetni univerzum. Kaj torej pomeni pojav nove neoliberalne subjektivacije in kakšne so gledalčeve možnosti znotraj takšne realnosti?

4.2.4 Theatrum mundi

Vojvoda: Vidiš, da nismo mi sami nesrečni:

široko to vesoljno gledališče

ima prizorov tožnih več kot to,

kjer mi igramo.

*Jaques: Ves ta svet je oder
in moški vsi in ženske le igralci:
nastopajo in spet odhajajo
in vsak igra v življenju razne vloge*
(Shakespeare 1968, 41–42).

George David postavi metaforo »*Theatrum mundi*« kot osnovno za filozofsko re-apropriacijo. Že Platon, St. Avgustin in Salisbury so uporabljali gledališče kot metaforo za svet, za svetovni oder, na katerem so bili ljudje sprva lutke v rokah boga, sedaj pa so lutke v rokah družbe (Fischer 2004, 4). Oba pogleda oz. obe poziciji – tako pozicija, da je človek lutka v rokah boga kot tudi pozicija, da je človek lutka v rokah družbe, ki posameznika transformira in interpelira v točno določen subjekt, ki je oblikovan skozi ideološke in represivne aparate države oz. vladajoče ideologije, ki jih naslovi Althusser – nakazujeta na oporo, ki jo človeku predstavlja tisti Drugi, bodisi »bog« ali »družba«. Človek ima tako zelo majhno možnost, saj je v obeh primerih zanj sedež v dvorani pripravil nekdo drug in vanj umestil gledalca, kakor, da gledalec sam nima svoje lastne volje – malo je torej verjetno, da bi sam izbral svoje možnosti, da bi bil samo-reflektiven¹⁷⁷ in da bi prepoznal svojo vez s svetom. Kot pravi Gramsci, ima občinstvo »preprosto željo po zabavi: katarza, s katero umetnost osvobaja pred neposrednostjo praktičnega življenja, je pomešana z gledalčevo telesno potrebo, da si sprostí živce pa tudi duha« (Romano 1983, 155–156). Z gledalčevim bežanjem pred realnostjo ima gledališče »opravka z utrujenim, od racionaliziranega dnevnega dela izčrpanim, od najrazličnejših družbenih trenj razdraženim gledalcem« (Brecht 1987, 309). Kar pomeni, da umanjka prostor misli. Gledalec postane ubežnik, beži pred družbenimi trenji in se zateče v gledališče in v kino z namenom, da vztraja v soglasju z danim. Gesla vodilne neoliberalne ideologije se polaščajo človeka na način, da sam soglašá z napotkom: »ni mogoče spreminjati sveta, spremeni sebe, tako da boš v soglasju z danim« (Berger in drugi 2009, 64). Neoliberalna politika vpliva na posameznike s svojim odmikom, z depolitizacijo – s tem, ko omejuje možnosti spreminjanja in vplivanja na politična in ekonomska razmerja, povzroča to, da posamezniki iščejo načine s katerimi bi se prilagodili (Krašovec 2016, 73). Biti v soglasju z danim pa ne pomeni nič drugega, kot vztrajanje na sedežu odtujenega in pasivnega

¹⁷⁷ Farmakološka manipulacija delovanja možganov povzroči pojav nove oblike samo-refleksije, ki pomeni tudi spremembo posameznikovega dožemanja samega sebe – te spremembe pa delujejo v tesni povezavi s komercialnimi interesi, ki posameznike tudi preko nepričakovanih vzvodov preoblikujejo v vzorne potrošnike, ne da bi se le-ti tega zavedali (Hess in Jokeit 2013).

gledalca, ki uživa v svoji prilagoditvi diskurzu obstoječega reda, saj zgolj gledati še ne pomeni spoznati, prav tako pa ne pomeni delovati (Rancière 2010b, 8).

Možnost za politično emancipacijo gledalca/subjekta predstavlja prelom, ki nastane kot posledica predrugačenje neoliberalizma, torej neoliberalizma kot ga poznamo danes. Kriza neoliberalnih politik in financiranja v 70. letih prejšnjega stoletja, je pomenila vzpostavitev podija za vstop nove neoliberalne usmeritve, ki je poleg spremenjenega subjekta ponudila tudi spremembo v mišljenju glede možnosti v odnosu do nemožnosti. Nova pozicija gledalca – subjekta – je ta, da je vzpostavljena možnost, da sam ugotovi svojo vlogo in, da svojim dejanjem sam pripiše nekakšen pomen – da se sam iznajde¹⁷⁸. V tem smislu aludiramo na Badioujevo tezo, da živimo v brezsvetnem univerzumu. Badioujevo tezo Žižek v svojem prispevku *Trije fragmenti o etiki onstran interpelacije* razširi skozi poudarek, da se ideologija »danes pri svojem delovanju ne opira več na mehanizme interpelacije posameznikov v subjekte (Žižek 2007, 183). To, do česar pride v aktualni kapitalistični (neoliberalni) realnosti je dejstvo, da se subjekt nima več česa trdno oprijeti¹⁷⁹ – vse simbolne vrednostne forme namreč odpadejo in posameznika se nagovarja k temu, da se »ponovno iznajde« (Žižek 2007, 183). Posameznik, kot pravi Krašovec, ostaja le še podjetnik samega sebe (Krašovec 2016). Nezmožnost oprijema je obstoječa kapitalistična realnost uspela postaviti za temelj svoje (re)produkcije, nezmožnost samouresničevanja pa je postal sindrom psihoterapevtskega trga (Hess in Jockeit 2013), ki obravnava posledice človeka brez kakršnekoli opore – tesnoba¹⁸⁰ in depresija sta tako tudi posledici družbenih razmerij (Krašovec 2016, 78).

Politika emancipacije v brezsvetnem času vzpostavlja pogoje za to, da se nemožnost v neoliberalnem diskurzu preobrne v možnost novosti – izum novosti na področju novega družbenega reda. Prostor politike emancipacije pa poteka zgolj v kolikor je ta prostor odprt. Z

¹⁷⁸ Na tem pa temelji nova paradigmska sprememba kapitalizma, ki se v 21. stoletju preoblikuje skozi nevroznanstveno željo po vodilni znanosti.

¹⁷⁹ Človek se v tej realnosti neoliberalne subjektivacije, ki se znebi vsake oporne točke, znajde v svetu kakor se v Beckettovi igri znajdetta Vladimir in Estragon, ki poosebljata kontinuiteto čakanja skozi svoje vsakodnevno stopicljanje ob poti, kjer naj bi se navsezadnje pojavil Godot (Bog ali tisti Drugi). Njuno življenje se vrti okoli večnega čakanja kot nedovršenega dejanja, ki se ne zaključi niti s koncem igre, ampak še kar naprej traja. Oba sta v procesu pričakovanja podvržena tesnobi, stiski, tisti, ki ga čakata namreč nikoli zares ne pride – pride zgolj deček, ki ju vedno znova opominja na to, da bo tisti, ki ga čakata, prišel jutri. Njuno čakanje zapolnjujejo nesmiselni pogovori, ki nakazujejo na življenje kakor ga ne bi bilo (Berger in drugi 2009, 161). Skozi svojo tesnobno stanje, ki ga lahko razumemo kot družbeno proizvedeno posledico v družbi, ki večno deklarira prihod tistega, ki ju bo odrešil, bodisi v smislu Boga bodisi v smislu trga, ju pripelje tako, daleč, da se poskušata obesiti. Njuna vrv je prekratka, drevo na katerega želita obesiti svoji telesi pa je prenizko – morata torej popustiti glede svoje želje in obviseti v aktualnosti v kateri se morata sama proizvesti (Beckett 1997).

¹⁸⁰ Tesnoba je, kot pravi Šumič Riha vmitev tistega afekta, »ki vlada v sodobnem »demokracijskem materializmu« (Šumič Riha 2012, 336).

odprtostjo se ponudi možnost kot možnosti kreacije in izumljanja novosti, ki nastopajo v razmerju do kreacije novega družbenega reda. Neoliberalizem že v svojem izhodišču predpostavlja umanjkanje določenih pojmov, ki jih sploh ne moremo iskati znotraj tega obstoječega reda, saj jih zgolj deklarira na ravni izjave, nikoli pa jih zares ne udejanji (Šumič Riha 2012, 320–323). Vprašanje o enakosti in pravičnosti, ki je bilo osrednje vprašanje tudi v filmski akciji Ivensovega kolektiva, torej implicira na nujnost predrugečenja obstoječega, saj obstoječ družben red sploh ne more udejanjiti načel kot sta npr. pravičnost in enakost. Kar se zgodi skozi neoliberalno subjektivacijo je to, da se subjekt, ki prične iskati izhod iz tega diskurza, sooči z dejstvom, da ta diskurz sploh ne pozna izhoda (Šumič Riha 2012, 323).

Na eni strani imamo torej nezmožnost subjekta, ki se znajde v svetu, kjer ni nikakršne opore – kakor bi se v vesolju ne znašel astronaut, ki ga z oddaljenim vesoljskim plovilom veže zgolj prerezana popkovina astronautske obleke. Odgovor subjekta na novo okoliščino, ki ga vselej tudi definira, je beg skozi depresijo in tesnobo v svet, ki se vzpostavi skozi diskurzivni odziv, odmev, ki se kaže kot želja na katero smo nakazali – kot želja po tem, da se subjekt prilagodi in umesti še globlje v ta diskurz. Na drugi strani pa imamo subjekt, ki mu je prav tako odtegnjena opora, vendar mu vedenje o njegovi lastni poziciji v odnosu do deklariranega diskurza omogoča to, da misli onkraj že s tem, ko je on tisti, ki izjavi »Ne«, in se sprehaja po robu prostora diskurza, ki jamči za to, da soba tega družbenega reda ne predpostavlja vrat in izhoda. V Brechtovem »epskem« (raje dialektičnem) gledališču »igralec igra tako, da kolikor je mogoče jasno vidimo alternativo; tako, da daje njegova igra slutiti še druge možnosti, ko predstavlja samo eno od možnih variant« (Jameson 1998, 73).

Če se vrnemo na Shakespearov zapis in ga beremo skozi neoliberalno subjektivacijo, vidimo v njem izraz umeščenosti subjekta v diskurz, ki proizvaja njegovo nesrečo in tesnobo: »Vidiš, da nismo mi sami nesrečni«, nesreča kot posledica posameznika vselej biva v obdajajoči družbeni realnosti – psihične motnje nesrečnih, kot so depresije in tesnobe, tehnike in teorije ne obravnavajo kot posledice družbenih razmerij, torej skozi specifično situacijo posameznika in njegovega družbenega položaja, ampak se zreducira na kemično ravnovesje v možganih (Krašovec 2016, 76). To pa je zgolj še eden izmed vzvodov odtujitve in osamitve posameznika, ki je sam odgovoren za svojo nesrečo, kljub temu, da je to zgolj določen diskurzivni moment (re)produkcije obstoječega skozi posledico depolitizacije množic. Prekinitev vezi osebnih, družbenih in političnih dejavnikov pa predstavlja možnost za uveljavitev nadzora, ki nadomesti uspešnost zdravljenja simptomov družbenih razmerij in

okolščin, v katere je človek umeščen (Krašovec 2016, 76). V gledališču, kjer kljub ponovitvam nikoli ne vidimo ene same igre¹⁸¹, je *Theatrum mundi* metafora za svet, ki zaradi spremenljivosti nikoli ne ponuja ponovitve¹⁸² kot take. Subjekt igra tako igralca, kakor tudi gledalca, mejo med enim in drugim pa zabriše njegova subjektiviteta, ki ponuja permanenten boj skozi subjektovo brezsvetno postajanje in vztrajanje: to široko vesoljno gledališče ima namreč »prizorov tožnih več kot to, kjer mi igramo« (Shakespeare 1968, 41).

¹⁸¹ V kinu – pri ogledovanju filma lahko vedno znova gledamo isto projekcijo, ki se razlikuje samo glede na subjekt, ki gleda in na prostorsko in časovno spremenljivost gledane projekcije.

¹⁸² »Dialektika ponovitve je lahka; kajti kar se ponavlja, je že bilo, sicer se ne bi moglo ponoviti, a ravno to, da je bilo, naredi iz ponovitve novo« (Kierkegaard 1987, 149–150).

5 ZAKLJUČEK KOT ZAČETEK – AUF DIE SCHIFFE!

»Kdor je izgubljen, bôri se!

Kdor je spoznal svoj položaj, kako naj se ga zaustavi?

Kajti današnji premaganci so jutrišnji zmagovalci.

In iz nikoli nastane: še danes!«

(Brecht 2007)

Videli smo, da umetnost kot taka ne more spreminjati obstoječe družbene realnosti zgolj s tem, da ponudi možnost drugačnega pogleda ali drugačnega percepcijskega izhodišča. Umetnost namreč potrebuje še nekaj - politično nóto, s katero poskuša obravnavati obstoječa razmerja in razmere v družbi. Politične umetnosti pa ne bi smeli terjati iz umetnostnih razlogov, marveč bi jih morali terjati iz političnih razlogov (Brecht 2010, 46), kar nagovarja na pomembno mesto, ki ga umetnost znotraj družbe zaseda. Umetnost torej ne deluje z namenom, da bi družbi postavila ogledalo, pač pa z namenom, da bi gledalec v tem prikazu našel sebe in pričel tudi razmišljati o svoji vlogi in o vlogi, ki jo ima v obstoječi neoliberalni dejanskosti kot ključen akter in (re)produktor obstoječega. Spremenljivost neoliberalizma namreč pomeni prav specifično produkcijo subjektivitete, ki pa povzroči novost – pojav t.i. nevrokapitalizma (Hess in Jokeit 2013), ki se vse bolj osredotoča in polašča posameznika, ki je ločen od procesov odločanja in od političnih odločitev. Ta preobrazba, ki postane vse bolj vidna v času prehoda iz 20. stoletja, torej v času pojava psihoanalize in nevroz, v aktualno 21. stoletje, ko se pojavi psihoterapevtski trg, pa pomeni še večjo pomembnost in nujnost obravnav izhodišč, ki nam lahko nakažejo kako je vsak posameznik vsakodnevno umeščen v procese (re)produkcije obstoječega kot depolitiziran subjekt, ne da bi se tega sploh zavedal.

V tem raziskovalnem delu smo nakazali na različne možnosti. Skozi prikaz določenih umetniških del, tako gledaliških kot tudi filmskih, pa smo skozi specifičen raziskovalni proces puščali odprt prostor, ki nakazuje na to kar dela Brechtovska igra – igralec v dialektičnem gledališču igra na način, da zlahka vzremo alternativo. Njegove igre nam namreč dajo slutiti, da obstajajo še druge možnosti, gledalec pa naj bi s tem zavzel pozicijo nekoga, ki premišlja možnosti znotraj dejanskosti v katero je vpet (Jameson 1998, 73). Pisanje tega dela sklepamo s potrjevanjem ključnih tez, ki smo jih nakazali na začetku. Teze tega dela, ki nam skozi vsebinske poudarke nakazuje, da se prostor neoliberalnega diskurza sooča z izhodi, ki jih sam

ne upošteva – izhodi iz tega diskurza, ki že v samem izhodišču ne predpostavlja odgovorov na ključne problematike družbenih gibanj in umetniških kolektivov (pravičnost, enakost,...) (Šumič Riha 2012, 322–323) nastopajo kot nujnost, ki se izraža skozi dve uničevalni posledici tako družbenega kot naravnega sveta. Perverzija političnega ima tako izjemne uničevalne posledice v družbenem svetu, ki neposredno zadevajo ljudi, prav tako pa uničevanje naravnega sveta predstavlja neposredno grožnjo človeštvu in človeku¹⁸³ kot vrsti (Held 1998, 79). Vprašanje smiselnosti obstoječe družbene ureditve se tako dotika vprašanja preživetja in ne nastopa več kot zgolj vprašanje o tem, kako sistemske zastavitve izboljšati in izvesti lepotne popravke nepopravljivih izhodiščnih zastavitev, ampak kako ta sistem, ki je človeka pripeljal tako daleč, da mu grozi izumrtje, odpraviti. Kapitalizem s »človeškim obrazom« namreč ne obstaja in nastopa kot iluzija, ki jo dosledna obravnava družbene realnosti zavrne že v samem izhodišču.

Kadar govorimo o prostoru, o svetu, katerega del smo tudi sami, vedno v njem bivamo kot opazovalci in kot akterji, ki skupaj z drugimi akterji so-oblikujemo realnost v kateri živimo – tudi, če je naša pozicija pravzaprav pozicija depolitiziranega subjekta, ki se svojega položaja ne zaveda. Z naslovom umetnost in družbena realnost smo tako nakazali na umetnost, ki pomeni človeško ustvarjanje znotraj tega sveta, pa naj si bo to ustvarjanje umetniško, ki bazira glede na estetski režim umetnosti, ali pa umetniško v smislu kognitivne sposobnosti povezovanja različnih delov, ki ponudijo možnost kreacije ali inovacije nečesa, s čimer si človek lahko olajša bivanje v tem skupnem svetu. Nietzschejev vzklik »auf die Schiffe« nas usmeri na ladje, ki se podajajo tako na pot proti še-ne-znanemu kot tudi na pot proti še-ne-obstoječemu, saj so horizonti po katerih plujemo ne samo mnogoteri, pač pa tudi izjemno gibljivi (Suvin 2010, 83). Nakazujejo na iskanje možnosti znotraj deklarirane nemožnosti, kjer se vzpostavi Foucaultovo vprašanje: »Kaj pravzaprav je sedanjost, ki ji pripadam¹⁸⁴?« (Foucault 2007, 50). V tem oziru se tu prikaže »das Unheimliche« neoliberalizma – nekaj postane grozljivo s tem, ko bi moralo ostati skrito, a vendar pricurlja na površje¹⁸⁵.

¹⁸³ Poleg seveda vseh uničevalnih posledic za živalski in rastlinski svet, ki si ga človek skozi svoje povzpenjanje nad-prilašča in podreja.

¹⁸⁴ V jeziku kvantne realnosti lahko z gotovostjo trdimo, da svet ni nekakšen deterministični mehanizem (v Newtonovem smislu) in daje izjemno težko reči kaj svet sploh je (Herbert 1987, 2).

¹⁸⁵ Eden izmed takšnih momentov t.i. Freudovskega pojma »das Unheimliche« je pojav t.i. žvižgačev (Snowden,, ki kljub izjemni pazljivosti oblasti pred iztekanjem informacij v svet, dopustijo možnost, da do tega le pride. Žižek v članku z naslovom: *Edward Snowden, Chelsea Manning and Julian Assange: our new heroes*, žvižgače obravnava kot umetnike, ki bi jih morali slaviti kot heroje, saj potrjujejo predvidevanja, da nam nenehno sledijo in prisluškujejo – odkrivajo torej moment, ki bi moral ostati skrit in ga vržejo v svet, s tem pa pokažejo, da ljudje nikoli niso brez moči (Žižek 2013).

6 LITERATURA

Aeschylus. 1982. *Peržani; Vklenjeni Prometej*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Adorno, Theodor W., Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, György Lukacs in Fredric Jameson. 2013. *Estetika in politika*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Althusser, Louis. 1980. Ideologija in ideološki aparati države. V *Ideologija in estetski učinek*, ur. Zoja Skušek Močnik, 322–327. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba *cf.

--- 2007. Od Kapitla do Marxove filozofije. V *Althusser*, ur. Mladen Dolar, 7–83. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Andrews, Penelope. 2014. A Champion for African Freedom: Paul Robeson and the Struggle Against Apartheid. *Albany Law Review* 77 (1): 473–498.

Arendt, Hannah. 1994. *Vita activa*. Ljubljana: Krtina.

--- 2006. *Med preteklostjo in prihodnostjo: Šest vaj v političnem mišljenju*. Ljubljana: Krtina.

Aristotel. 1983. *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 2010. *Politika*. Ljubljana: Založba GV.

Armstrong, Paul B. 2015. *Kako se literatura igra z možgani*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Badiou, Alain. 2005. *20. stoletje*. Ljubljana: Analecta.

--- 2008. *Ime česa je Sarkozy?* Ljubljana: Sophia.

--- 2012. *The rebirth of history*. London: Verso.

Balibar, Étienne. 2004. *Strah pred množicami: Politika in filozofija pred Marxom in po njem*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.

- Baskar, Nil in Polona Petek, ur. 2014. *Fenomenologija filma: tradicije in novi pristopi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Bazin, André. 2010. *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- Bayard, Rustin. 1976. *Strategies for Freedom: The Changing Patterns of Black Protest*. New York: Columbia University Press.
- Beckett, Samuel. *Čakajoč Godota*. Ljubljana: DZS.
- Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- 2009. *Poskusi o Brechtu*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Berger, John. 2008. *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emanat.
- Berger, Matjaž, Božidar Debenjak, Mladen Dolar, Miklavž Komelj, Primož Krašovec, Lev Kreft, Amalija Maček, Aldo Milohnič, Ciril Oberstar in Neda Pagon, ur. 2009. *Čas je za Brechta!* Ljubljana: Studia humanitatis.
- Brecht, Bertolt. 1987. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 2007. *Za nami rojenim*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 2009. *Zgodbe gospoda Keunerja; Me-ti. Knjiga obratov*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- 2010. *O filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
- Casetti, Francesco. 2013. *Oko 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Callard, Felicity in Des Fitzgerald. 2015. *Rethinking interdisciplinarity across the social sciences and neurosciences*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Comolli, Jean-Louis. 2013. *Film proti spektaklu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- Crary, Jonathan. 2012. *Tehnike opazovalca: videnje in modernost v devetnajstem stoletju*. Ljubljana: Sophia.
- Dolmark, Jože. 2012. *Tkanje pogledov*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Erjavec, Aleš. 1996. *K podobi*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

Fischer, Carol Anne. 2004. *Quantum theatre: a language for the voices of contemporary theatre*. Washington: San Jose State University.

Foucault, Michel. 1986. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Diacritics* 16 (1): 22–27.

--- 2007. *Življenje in prakse svobode: Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba ZRC.

Gorki, Maksim. 1978. *Mati*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Habermas, Jürgen. 1987. *The theory of communicative action, volume 2: Lifeworld and system – a critique of functionalist reason*. Boston: Beacon Press.

Hasson, Uri in Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin in David J. Heeger. 2008. Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections* 1 (2): 1–26.

Hawking Stephen in Leonard Mlodinow. 2011. *Veliki načrt. Novi odgovori na zadnja vprašanja o življenju*. Ljubljana: DMFA.

Hawking, Stephen. 2005. *Na ramenih velikanov: Zgodovinski mejniki v fiziki in astronomiji*. Tržič: Učila International.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1991. *Znanost logike 1*. Ljubljana: Analecta.

Held, Klaus. 1998. *Fenomenološki spisi*. Ljubljana: Nova revija.

Heraklit. 1951. *Svjedočanstva i fragmenti*. Zagreb: Hrvatska Matica.

Herbert, Nick. 1987. *Quantum reality: beyond the new physics*. New York: Anchor press.

Hess, Ewa in Hennric Jokeit. 2013. Nevrokapitalizem. *Sodobnost* 1–2: 1–8.

Hribar Sorčan, Valentina. 2013. *Jaz in drugi v (post)moderni filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Hrvatini, Emil, ur. 2005. *Scena akcije, scena misli – Performing action, performing thinking*. Ljubljana: Maska.

--- 2004. *Neznosna lahkost (umetniške) svobode – Unbearable lightness of (artistic) freedom*. Ljubljana: Maska.

Jagodzinski, Jan. 2010. *Visual art and education in an era of designer capitalism: Deconstructing the oral eye*. New York: Palgrave Macmillian.

- Jameson, Fredric. 1998. *Brecht and Method*. New York: Verso.
- Južnič, Stane. 1985. *Politična zgodovina 20. Stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kierkegaard, Sören A. 1987. *Ponovitev: filozofske drobtinice ali drobci filozofije*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Klein, Naomi. 2009. *Doktrina šoka: razmah uničevalnega kapitalizma*. Ljubljana: Založba mladinska knjiga.
- 2015. *To vse spremeni: Kapitalizem proti podnebjju*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Komelj, Miklavž. 2009. *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba *cf.
- Kosovel, Srečko. 2003. *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Krašovec, Primož. 2016. Še enkrat o neoliberalizmu III: psihoafektivni učinki neoliberalizma in neoliberalna subjektivnost. *Andragoška spoznanja* 22 (2): 67–79.
- Kreft, Lev. 2011. *Levi horog: filozofija športa v osmih esejih*. Ljubljana: Sophia.
- Kropotkin, Peter. 1986. Vzajemna pomoč. V *Antologija anarhizma*, ur. Rudi Rizman in Mitja Maruško, 329–334. Ljubljana: Krt – knjižnica revolucionarne teorije.
- Kuhn, Thomas S. 1998. *Struktura znanstvenih revolucij*. Ljubljana: Krtina.
- Kuljić, Todor. 2012. *Kultura spominjanja: teoretske razlage uporabe preteklosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Kunst, Bojana. 2012. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska.
- Lebowitz, Michael A. 2014. *Socialistična alternativa: resnični človekov razvoj*. Ljubljana: Sophia.
- Lefebvre, Henri. 2013. *Produkcija prostora*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Luxemburg, Rosa. 1977. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marcuse, Herbert. 2004. *Um in revolucija: Hegel in nastanek teorije družbe*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Marleau-Ponty, Maurice. 2006. *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba.

- Marx, Karl in Friedrich Engels. 1951. *Izbrana dela, II zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marx, Karl. 1986. *Kapital: Kritika politične ekonomije. I zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mastnak, Tomaž. 2015 *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*. Ljubljana: Založba *cf.
- Mattick, Paul. 2013. *Vse po starem*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Maturana, Humberto R. in Francisco J. Varela. 1998. *Drevo spoznanja*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Melchinger, Siegfried. 2000. *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Metz, Markus in Georg Seeßlen. 2015. *Kapitalizem kot spektakel ali stroji za poneumljanje in econotainment*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Mikuž, Jure. 1997. *Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja*. Ljubljana: Nova revija.
- 2014. *Poti k razumevanju podobe*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Milohnić, Aldo, ur. 1999. *Brecht/Gestus*. Ljubljana: Maska.
- 2009. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
- 2016. The Dream Work in Theatre. *A Journal of the Performing Arts* 21 (1): 65–71.
- Močnik, Rastko. 2007. *Veselje v gledanju*. Ljubljana: Založba *cf.
- Mueller, G. Conrad in Mae Rudolph. 1970. *Svetloba in vid*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Musser, Charles. 2002. Utopian Visions in Cold War Documentary: Joris Ivens, Paul Robeson and Song of the Rivers (1954). *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 12 (3): 109–153.
- Negri, Antonio in Michael Hardt. 2003. *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba.
- Nietzsche, Friedrich 1984. *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Indiana: University of Indiana Press.

Offe, Claus. 1985. *Družbena moč in politična oblast : protislovja kapitalistične demokracije - razprave o politični sociologiji poznega kapitalizma*. Ljubljana: Delavska enotnost.

Platon. 1996. *Država*. Ljubljana: Mihelač.

Plehanov, Georgij Valentinovič. 1951. *Umetnost in literatura I*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Podmenik, Slavko. 2013. *Dobra volja in (ne)moč civilnih gibanj, ki želijo spremeniti kapitalizem*. Mengeš: Ciceron.

Ranciére, Jacques. 2004. Introducing disagreement. *Journal of the theoretical humanities* 9 (3): 3–9.

--- 2005. *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: En-knap.

--- 2010a. *Kinematografska pripoved*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!

--- 2010b. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.

--- 2015. *Aisthesis. Prizori iz estetskega režima umetnosti*. Ljubljana: Maska.

Romano, Salvatore Francesco. 1983. *Gramsci*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Rothko, Mark. 2008. *Umetnikova realnost: filozofije umetnosti*. Ljubljana: Inštitut za likovno umetnost.

Schefer, Jean Louis. 2006. *O svetu in gibanju podob*. Koper: Hyperion.

Scheler, Max. 1998. *Položaj človeka v kozmosu*. Ljubljana: Nova revija.

Schoots, Hans. 2000. *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Shakespeare, William. 1968. *Kakor vam drago*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Skušek Močnik, Zoja. 1980. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Univerzum.

Solomon, Robert C. in Kathleen M. Higgins. 1998. *Kratka zgodovina filozofije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

- Solso, Robert L. 1994. *Cognition and the Visual Arts*. London: MIT Press.
- Sovre, Anton. 1946. *Predsokratiki*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Spengler, Oswald. 2013. *Človek in tehnika: prispevek k filozofiji življenja*. Ljubljana: A priori.
- Spinoza, Baruch De. 1997. *Dve razpravi*. Ljubljana: Analecta.
- Stankovič, Peter. 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Stanković Pejanović, Vesna. 2013. Nietzsche i liberalizam. *Filozofska istraživanja* 129 (33): 151–165.
- Starman, Adrijana Biba. 2013. Študija primera kot vrsta kvalitativne raziskave. *Sodobna pedagogika* 1 (1): 66–81.
- Suvin, Darko. 2010. *Kje smo? Kam gremo?: za politično epistemologijo odrešitve*. Ljubljana: Sophia.
- Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- 2013. *Neuklonljivost vizije: politični dokumentarni film po drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Šumič Riha, Jelica. 2012. *Večnost in spreminjanje: filozofija v brezsvetnem času*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Tarkovski, Andrej. 1997. *Ujeti čas: razmišljanja o filmu*. Ljubljana: EWO.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. 1980. *O umetnosti in družbi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vezjak, Boris. 2010. Filmske podobe iz Platonove votline: uročena razmerja med filmom in filozofijo. *Časopis za kritiko znanosti* 242 (XXXVIII): 7–19.
- Vogrinc, Janez. 2008. *Kvalitativno raziskovanje na pedagoškem področju*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.

Vrdlovec, Zdenko, ur.. 1987. *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Žižek, Slavoj. 2002. A Plea for Leninist Intolerance. *Critical Inquiry* 28 (2): 542–566.

--- 2007. Trije fragmenti onstran interpelacije. V *Althusser*, ur. Mladen Dolar, 183–199. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2012. *Življenje v času konca*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 2013. Edward Snowden, Chelsea Manning and Julian Assange: our new heroes. *The Guardian* (3. september).

--- 2015. *Antigona*. Ljubljana: Analecta.

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

Wallerstein, Immanuel. 1999. *Utopistike ali izbira zgodovinskih možnosti 21. stoletja*. Ljubljana: Založba *cf.

--- 2007. *Uvod v analizo svetovnih-sistemov*. Ljubljana: Založba *cf.