

I can hardly wait

Individualno,
družbeno in
nove tehnologije
v filmu **Zadnji dnevi**

melita zajc

Moč podob

"*Nasilja ni enostavno upodobiti*," je pred leti o Kathryn Bigelow rekel Peter Weibel. Bili smo na retrospektivni razstavi Rebecce Horn in on je njena dela primerjal z deli Valie Export in Kathryn Bigelow – kar je zvenelo precej neverjetno, saj sta prvi dve evropski konceptualni umetnici, Kathryn Bigelow pa je že takrat, kot hollywoodska režiserka, imela za sabo filme, kot sta *Near Dark* in *Modro jeklo* (*Blue Steel*, 1990). To, kar te filme povezuje z umetniškimi inštalacijami in performansmi Rebecce Horn in Valie Export je torej, po Weiblu, reprezentacija nasilja. Podobno je o Kathryn Bigelow zapisal *Artforum*, namreč, da "*nas njene baletne akcijske sekvence opominjajo, kako cinematično čist je lahko jezik nasilja*". Problem nasilja torej ne kot problem njegovega izvora (po enih teorijah družbenega, po drugih, teorijah moralne večine, medijskega), temveč kot problem upodobitve.

"*More Court TV!*" pravi Brian Eno v zvezi s televizijskimi prenosi sodnih obravnjav. Običajno jih odpravijo kot goli voyeurizem, toda, pravi Eno, voyeurizem ni nikdar gol: voyeuristični smo samo glede stvari, ki nas zanimajo. Velike sodne obravnave, ki smo jih zadnja leta spremljali po televiziji – William Kennedy Smith, brata Menendez, Lorena Bobbit in O. J. Simpson – so dokaz, da nas dileme, ki se postavljajo ob teh primerih (kako definirati odnose med ljudmi, ali so moralni odnosi isto kot pravni odnosi ipd.) zanimajo. Podobno bi lahko rekli, da tudi nasilje, ki ga vsakodnevno kažejo mediji, ni golo razkazovanje nasilja, temveč odgovor na problem njegove prepoznave. S tem, ko mediji upodabljajo nasilje, nam kažejo, v kakšnih različnih podobah se lahko pojavlja, da bi ga prepoznali, ko se z njim srečamo.

A s tem nismo še nič dlje od oguljene fraze o moči podob, *Die Macht der Bilder*. Le da je zdaj postavljena na glavo. Naj Leni Riefenstahl še tako vztrajno prisega, da ji je pri snemanju filmov šlo zgolj za estetski učinek – njena dela ostajajo predmet prezira zaradi njihovega političnega učinka. Joerg Immendorff, sodobni nemški slikar, je v sedemdesetih, nezadovoljen s tem, "da dekorira zidove", vstopil v radikalno levičarsko stranko in šel poučevat v predmestno šolo, "da bi ohranil stik z delavskim razredom" – odločil se je za politično in se povsem odpovedal estetskemu. Kathryn Bigelow je pri trinajstih prerisovala detajle s slik starih mojstrov, hodila je na Art Institute v San Franciscu in kasneje v New Yorku, s skupino Art & Language je razstavljala na Beneškem bienalu, Vitu Acconciju je pomagala pri instalacijah, poslušala predavanja iz filozofije, brala Freuda, sodelovala z uredništvom Semiotext(e) in se slednjič odločila za film¹. Ker se ji je, kot pravi sama, "zdelo, da je film bolj politično korekten".

Zdaj velja za najbolj brutalno ne le med hollywoodskimi režiserkami, temveč tudi režiserji. Na notorična poizvedovanja novinarjev, zakaj tako, odgovarja, da je v Los Angelesu, mestu, kjer živi (in kjer se tudi odvijajo *Zadnji dnevi*, zadnji dnevi tega tisočletja), nasilje del vsakdanjega življenja. S tem seveda odgovori samo na prvi del dileme, ki jo postavlja t.i. umetnostna teorija in je podobna dilemi glede izvora nasilja, namreč dileme o posnemanju/ustvarjanju kot izvoru podob: Kathryn Bigelow podob gotovo ne "ustvarja". Vendar tudi "posnema" ne. Podobe njenih filmov niso realistične odslkave domnevne resničnosti. Nasilje, ki ga vsakodnevno izkušajo prebivalci Los Angelesa, ni identično, in tudi ni brez ostanka prevedljivo v radikalno estetizirane podobe, ki jih nasilju daje Kathryn Bigelow. Kaj je tisto, kar eno povezuje z drugim, individualne izkušnje in javno dostopne podobe? To je problem, ki ga zastavlja film *Strange days*. Ne kot problem identifikacije, temveč kot problem menjave: kako individualne izkušnje postanejo predmet družbene menjave?

Nove tehnologije

"*V individualistični družbi, ki jo obvladuje trg, morajo izkušnje ostati zasebna last, posameznikova posest, ki je ni mogoče javno razširjati*," je zapisal Serge Daney³. Lenny Nero (Ralph Fiennes) v *Zadnjih dnevih* (*Strange Days*, 1995) počne prav to. Na črnem trgu prodaja osebne izkušnje, ki jih njegovi sodelavci, neposredno z možganske skorje, posnamejo na prenosne kompaktne plošče.

Pri tem uporabljajo Superprevodno kvantno interferenčno napravo (SKIN; oziroma Superconducting Quantum Interface Device, SQID), ki je kombinacija tehnologij, kakršne na eni strani razvija sodobna znanost, na drugi pa upodablja znanstveno fantastična literatura. Prvo so t.i. "možganski vložki" (*brain implants*), čipi, ki s posredovanjem električnih impulzov omogočajo zaznavanje zvoka ali svetlobe mimo zaznavnih organov, kot so oči ali ušesa – s tem bodisi izboljšajo zaznavo posameznikov (omogočijo videti

5 tistim, ki sicer ne vidijo, ali slišati tistim, ki ne slišijo), bodisi izboljšajo zaznavo človeške vrste, tako, da lahko

dojemamo reči, za katere sicer kot ljudje nismo dovzetni (da zaznavamo svetlobo, npr., na tako visokih frekvencah kot žabe). Na drugi strani pa je ideja uporabnikov Superprevodne kvantne interferenčne naprave ideja romanov Williama Gibsona – ideja novih TV zvezd, kombinacije zvezd iz TV nadaljevanj in TV voditeljev, ki imajo v očeh vgrajene kamere, tako da to, kar se jim dogaja, televizija neposredno prenaša kot del zabavnega programa. SKIN je v *Zadnjih dneh* pravzaprav edina reč prihodnosti; to pa, kot pravijo kritiki (in imajo seveda čisto prav) še zdaleč ni dovolj, da bi si film pridobil kultni status SF klasike kakršen je *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982). Prav primerjava med tema dvema filmoma nas po drugi poti pripelje do tega, kar je po moje bistven pomen filma Kathryn Bigellov, namreč način, kako tehnologije obravnava kot družbeno reč. *Iztrebljevalec* poganja problem, kako v navalu novih tehnologij razlikovati med človekom in strojem. Kaj je tisto, po čemer se človek razlikuje od androida, človekolikega stroja? To je konceptualen problem, ki ga postavljajo filozofi od Platona do Descartesa, in naprej do La Mettrieja in drugih materialistov, ki so prišli do zaključka, da razlike ni. Prednost konceptov je, da je njihova postavitev, njihova reprezentacija, estetska v tem pravem, aristotelovskem smislu – ničesar ni preveč in ničesar premalo, vse se ujema. Nič čudnega, da se nam, ki smo ob tem še sentimentalni in nostalgčni za najboljšimi leti naših življenj, *Iztrebljevalec* še danes zdi tako dober, tako nepresegljiv.

Slabost konceptov je seveda – že v naravoslovju, če naj verjamemo teorijam kvantne mehanike in endofizike, v humanistiki, ki se ukvarja z veliko bolj nepredvidljivimi rečmi kot je materija, pa še toliko bolj – v tem, da ostanemo slepi za historične in za individualne posebnosti, za razliko med gledišči oz. vpliv gledišč na stališča ipd. V tem smislu je *Iztrebljevalec*, ki sprašuje po ontološki razliki med človekom in strojem, res možen zgolj kot znanstveno fantastična fikcija – danes, ko tehnologije, ko stroji igrajo tako pomembno vlogo v vsakdanjem življenju ljudi, da dejansko že ne moremo več ločiti človeka od stroja, vidimo, da je sama razlika nepomembna. Milijoni ljudi živijo s pomočjo vgrajenega spodbujevalca srčnega utripa. In če to, ker pač še naprej stavimo na evidenco videnega, ni dovolj prepričljiv dokaz, je tu Stephen W. Hawking, oz. njegova javna podoba.

Znameniti fizik, avtor *Kratke zgodovine časa*, kljub temu, da je od specifične oblike multiple skleroze popolnoma ohromel, še naprej predava na različnih ustanovah in znanstvenih srečanjih. Za spoznanje lahko premika prste na roki, in na ta način – priklopljen na posebej zanj skonstruirano napravo – izbira besede, jih sestavlja v fraze, naprava pa jih zanj izgovarja. Vprašanje, kje je zdaj tu Stephen Hawking? Kje je tu to, čemur klasična filozofija, ali pa vsakdanja govorica, rečeta človek?, tu nima lahkega odgovora. A tudi, če bi do odgovora prišli, ko bi nam, z drugimi besedami, uspelo eno razločiti od drugega, človeka od stroja, bi s tem prav nič ne pridobili (nasprotno, ko bi izključili stroj, bi izgubili človeka). Kar seveda ne pomeni, da je ta situacija nekaj tako vsakdanjega in običajnega, da temu ni vredno posvečati pozornosti – nasprotno, situacija je tako neobičajna, da se s priseganjem na neko avtentično človeško naravo ne izvlečemo več iz nje. Prav nič nam namreč ne pove o tem, kako v taki situaciji živeti, kako živeti drug z drugim, kako občevati med sabo...

To so vprašanja, ki poganjajo *Zadnje dneve*, in ker te stvari nikoli niso konceptualno jasne, tudi film, kot bi rekli filmski esteti, ni popoln, ne teče in se ne izteče, teme in narativni nastavki uhajajo na vse strani. Kar uhaja, je seveda prav tisto idiosinkratično, neprimerljivo, tisto, česar ni mogoče zajeti v koncepte, česar ni

mogoče prevesti v besede, z drugimi besedami tisto, kar ne more biti predmet menjave. In to je topika, ki jo *Zadnjih dneh* odpira že na ravni naracije.

"*Kar dobim predse v Bessonovem filmu Velika modrina* (*The Big Blue*, 1988)," piše Serge Daney, da bi pojasnil svojo tezo o tem, da v individualističnih družbah osebnih izkušenj ni mogoče javno razširjati, "to ni morje, temveč je to propagandistični koncept morja, ki je povsem nadomestil morje. Hkrati pa hočejo od mene, da na besedo verjamem Bessonu, ko mi – s pomočjo propagandistov – zagotavlja, da se je osebno potapljal in da je to popolnoma nevsakdanja izkušnja. Po tej logiki je najprimernejši kritik filma član potapljaškega kluba."

Komentar ni le duhovit, prav lahko bi ga zapisali tudi ob tem, kar Kathryn Bigelow pravi za nasilje. Dovolj bi bilo, da bi njen argument, da ga upodablja v svojih filmih zato, ker ga je toliko v Los Angelesu, vzeli dobesedno. In bi na tej osnovi predpostavili, da so izkušnje nasilja tisto "omejeno število razpoložljivih elementov", ki jih, po modelu Duchampovega koncepta *ready made*, na novo kombinira v svojih filmih, med njimi vzpostavlja nove povezave in oblikuje nove pomene, kot je rekla v nekem intervjuju. Daneyevski protiargument bi bil, da Kathryn Bigelow pač ne dela filmov le za prebivalce Los Angelesa – a tudi nadaljevanje se ponuja samo od sebe: to o totalizirajočem izključevanju osebnih izkušenj sicer velja za kino, ne velja pa za to, kar se dogaja v diegetskem svetu filma *Zadnji dnevi*. Češ da Lenny Nero, njegove stranke in dobavitelji uporabljajo veliko bolj sofisticirane, in za individualne posebnosti bolj dojemljive naprave od kinematografskih.

To sicer ni interpretacija filma *Zadnji dnevi*, je pa prav zato primerna, da pokaže, v čem je prednost tega filma. Govor o tehnologijah, ki takorekoč vselej, začenši z Maussovo tematizacijo Telesnih tehnik, zadene na problematiko individualnega in družbenega, namreč ta interpretacija omeji na izhodiščno logiko opozicij. Logiko, ki tehnologije postavlja bodisi na stran družbene prisile (kino), bodisi na stran osebne svobode (Superprevodna kvantna interferenčna naprava).

Individualno in družbeno

"*Pravijo, da je Bog ustvaril človeka. Mene ne. Jaz se bom ustvarila sama*," pravi Orlan, ki uprizarja svoje performanse v operacijskih dvoranih, kjer plastični kirurgi oblikujejo njen obraz po idealu, ki ga je sestavila iz detajlov idealnih ženskih obrazov, kot so jih upodobili stari slikarski mojstri. Kiberpankerji so navdušeni nad tem, da lahko na Internetu poljubno menjavajo svoj spol. Sociologi telesa pa za temeljno značilnost sodobnih družb razglašajo samorefleksivnost oz. pojmovanje sebe in telesa kot projekta. Skratka, številne sodobne interpretacije novih tehnologij dejansko temeljijo na pričakovanju vse večje, če ne popolne avtonomije posameznika, ki da jo prinašajo te tehnologije.

Pa vendar – vzporedno s temi pričakovanji taiste reči, se pravi nove tehnologije, vzbujajo strah in grozo pred različnimi totalizacijami, tudi strah pred tem, da bodo nove tehnologije omogočile nove, še nezamisljive oblike totalitarizma. Orwelovski scenariji popolnoma nadzorovane družbe se ponavljajo v čisto resnih teorijah o tem, kako z usmerjenim oddajanjem zvokov na določenih frekvencah FBI v Ameriki onemogoča radikalno leve aktiviste. Kritiko medijske manipulacije, kot so jo razvili pripadniki t.i. kritične teorije, danes nadaljujejo Baudrillard in njegovi. Temeljno izpeljavo biosociologije, vede, ki individuume obravnava kot vsoto bioloških sledi in družbenih vpisov – namreč, da je vse pri posamezniku izmerljivo, torej prevedljivo v omejen niz znakov – pa udejanjajo tipične znanstvenofantastične upodobitve neposrednih prenosov ljudi, ko jih, hkrati ko jih poskenirajo/razstavijo na enem mestu, spet sestavijo na drugem. V *Zvezdnih stezah* (*Star Trek*), npr., na ta

način potujejo iz enega prostora na drugega; v seriji filmov *Nazaj v prihodnost* (*Back to the Future*) pa tako potujejo skozi čas. Da bi bile nove tehnologije bolj dojemljive za individualne posebnosti in razlike od kinematografskih naprav, tega na osnovi gornjih interpretacij ne moremo reči. Zato se vrnimo k izhodišču, h kinu. Teza, da kino briše individualne razlike in spremenljivosti na račun skupnega in danega je stara. Paul Virilio pravi⁴, da citira Marcela Pagnola, ko piše, da "v gledališču vsak član občinstva v dvorani nujno vidi drugačno predstavo. V kinu pa ti isti gledalci vidijo natanko tisto, kar je pred njimi videla kamera, kjerkoli že sedijo; namreč, vidijo isti film". Ne le Marcel Pagnol, in ne samo francoski režiserji, temveč tudi številni filmski teoretiki šestdesetih in sedemdesetih let so trdno verjeli v to poenotujočo, totalizirajočo potezo klasičnega filma⁵.

Izhodišče te podmene je bila kritika osnove klasičnega zahodnega reprezentacijskega sistema, namreč renesančne (linearne, monokularne,...) perspektive, pri kateri je upodobljeno organizirano okrog ene same, fiksne točke, bežišča, ki ga podvaja gledišče – fiksna točka, namenjena opazovalcu. Po sistemu monokularne perspektive naj bi bila narejena fotografska, in kasneje filmska kamera, ki naj bi, skupaj z načeli monokularne perspektive, prevzela tudi ideološko izhodišče, ki je vpisano vanjo, namreč idejo subjekta kot "izvora vsega"⁶. V teoriji kina, ki je bila takrat v Franciji gonilo teorij o tem, da komunikacijske tehnologije niso nevtralne, je teza, da je vladajoča ideologija takorekoč vgrajena v samo napravo, povzročala nemalo težav. Odlično jih povzema vprašanje: Kako z idealistično napravo delati materialistične filme? A odgovori le niso bili vsi tako rudimentarni, kot so kasneje namigovali kritiki, da je namreč dovolj, da film – po zgledu Vertovovega *Človeka s filmsko kamero* (*Človek s kinoaparatom*, 1929) – pokaže kamero, napravo iz-mesa-in-krvi. Sam Baudry, ki je leta 1970 zapisal sintagmo o kameri kot napravi iz-mesa-in-krvi, pa je po mojem mnenju v svojih spisih⁷ postavil temelje za obravnavo komunikacijskih tehnologij:

Prvič, s konceptom kinematografskega dispozitiva kot naprave v kontekstu njene rabe. Dispozitiv kina, to ni kamera, to ni naprava in ne vsota kinematografskih naprav, to so naprave v situaciji, ko jih uporabljamo. Da bi razumeli, kako neka tehnologija deluje, se ne moremo omejiti na naprave, temveč moramo te naprave obravnavati v kontekstu njihove družbene rabe.

Drugič, z interpretacijo, da kino kot dispozitiv subjekta konstituira, a tudi vključuje. Znan je Baudryjev zgodovinski sklep, da znameniti "vtis resničnosti" v kinu ni odvisen od tega, kar je upodobljeno na filmu, da kino ne simulira resničnosti, temveč subjekta – ki je seveda imaginaren subjekt, učinek reprezentacijskega sistema oz. strukturna funkcija ideologije. Pagnol-Viriliojeva teza temelji na tem poudarku, to je osnova teze, da kino ne dopušča mesta za individualne posebnosti in različnosti.

Vendar, dispozitiv ni naprava, je situacija, ki tudi, piše Baudry, "vključuje subjekta, na katerega se nanaša". Kinematografski dispozitiv torej subjekta konstituira, tako da vsem v dvorani predpiše skupno imaginarno subjektno pozicijo, in vključuje, ker se vselej nanaša na žive ljudi, na posameznike. To prav lahko pojasnimo, če se namesto na Althusserjev koncept *ideoloških aparatov* (kar je na tem mestu, ker gre za govor o ideologiji, običaj), opremo na Foucaultov koncept *dispozitivov oblasti*. Vse te fascinantne naprave, ti moderni mehanizmi nadzorovanja, ki jih Foucault analizira v *Nadzorovanju in kaznovanju*, po vrsti delujejo tako, da posameznike v skupini osamijo, ločijo od drugih. Zgled dispozitiva, Benthamov Panopticon sicer slovi kot mehanizem totalnega nadzora – pač po točki, s katere je mogoče z enim pogledom zajeti vse. A vendar je poanta Panopticona obenem v tem,



da tisti v njem ne vidijo drug drugega, da so nadzorovani kot posamezniki. Oziroma, kot problem, ki ga mehanizem Panopticona pomaga rešiti sodobnikom, opiše sam Foucault: "vzpostaviti nadzorovanje, ki bi bilo hkrati globalno in individualizirajoče, saj bi bili posamezniki, ki bi jih bilo mogoče opazovati z ene točke, hkrati tudi pazljivo ločeni med sabo."

Podobno velja za televizijo – še več, analiza rab radiodifuzne televizije v Sloveniji v časih, ko je bila ta tehnologija nova, pokaže, da se vzporedno z razvpito, potenotujočo, totalizirajočo naravo televizijskega dispozitiva razvija tudi njeno (domnevno) nasprotje – individualizirana raba⁸. Radiodifuzna TV je res povezala svoje gledalce v andersonovsko imaginarno skupnost, a le tako, da jih je, kot posameznike, osamila – povezovanje v skupnost in individualna osamitev se, v primeru rabe komunikacijskih tehnologij, ne izključujeta. Mediji nas povezujejo kot pripadnike skupnosti – tako, da se na nas naslavlja kot na posameznike.

Reč ne poteka gladko in ne brez odporov. Med posnetki, s katerimi v *Zadnjih dnevih* trguje Lenny Nero, ni posnetkov izkušenj smrti. In nasprotno, film, in z njim ves problem menjave osebnih izkušenj steče šele, ko tak posnetek postane predmet menjave. Smrt, pa tudi bolečina, seks – izkušnje pač, za katere vsi vemo, da je o njih težko ali celo nemogoče govoriti – so že tradicionalno zgledi za tisto, kar se upira simbolizaciji, dokaz, da individualno vendar ni brez ostanka prevedljivo v družbeno. Leningrajsko umetnostno gibanje s konca osemdesetih let, *nekreorealizem* na primer postavlja to kot paradokso zahtevo – realistično, čim zvesteje dejanskemu, reprezentirati smrt, torej tisto, česar zvestobe dejanskemu ni mogoče izkustveno preveriti. Vendar pa – občevanje med ljudmi pač ne temelji na tem, da bi izkustveno preverjali sleherno sporočilo. "Srca bolečine skrite trdosrčni oznanjaj," je zapisal Prešeren, Rastko Močnik pa s tem primerom ilustrira¹⁰ star problem filozofske analize. Kako razumemo izjave o dogodkih, ki so neposredno dostopni le individualnemu govorcu, npr. izjavo nekoga, ki pravi, da ga boli zob? Očiten odgovor bi bil, da ga razumemo zato, ker je tudi nas že kdaj bolel zob – vendar bo izjavo razumel tudi tisti, ki ga zob še nikoli ni bolel. Podobno je s Prešernom – kako oznanjati srca bolečine skrite ženski, katere srce ni dojemljivo za skrite bolečine?

A to, pravi Močnik, ni najhujša težava. Lahko rečemo, da je pogoj, da razumemo izjave o zobobolu, zgečkanju ipd. ta, da poznamo njihov pomen, njihov pomen pa poznamo, če smo te občutke že doživeli sami. Vendar moramo hkrati reči, da vsekakor ne bi vedeli, kaj to ali ono fiziološko stanje je, če ne bi poznali izraza zanj – če ne bi vedeli, da je to stanje *pomen* nekega izraza.

Za družbeno izmenjavo individualnih stanj torej potrebujemo družbeno konvencijo; v gornjem primeru besedo. Tako smo spet pri problemu tehnologij. Besede niso stvari, a dejansko je sleherna, bolj

izpopolnjena reprezentacijska tehnologija v določenem obdobju svojega razvoja veljala za najdoslednejši približek stvari sami – "življenju". Nekdaj je to veljalo za fotografijo (ki naj bi – v primerjavi s slikarstvom – to bližino dosegala z nevtralnostjo naprave), potem za film (ki naj bi nevtralnost fotografske podobe izpopolnil z gibanjem), pa za televizijo (ki naj bi temu dodala neposrednost). Zdaj taisto velja za virtualno resničnost, ki da zaznavo mobilizira po več zaznavnih oseh. Primerjava z "življenjem" je osnova tako promocijskih, kot teoretskih besedil (kjer o takšni razliki sploh lahko govorimo) o VR, redkejši – a zanimivejši – so pomisleki. Najpogostejši so tisti na račun še ne dovolj izpopolnjene tehnologije: slabe resolucije slike, izključitve čuta za ravnotežje ipd. Za našo rabo pa je veliko bolj relevanten pomislek, ki ga je Jaron Lanier, pionir drog in virtualne resničnosti, zapisal ob pogostih primerjavah virtualne resničnosti z drogami: *"Droge so močna metafora in lahko je pozabiti na razliko. A naj vam povem, kaj je najbolj vitalno: ko vstopite v virtualno resničnost, so tam drugi ljudje. Drugi ljudje oživijo zabavo. To je ključ. Zdrav razum je proizvod drugih. V virtualni resničnosti so tam. Pri LSDju jih ni."*

Superprevodna kvantna interferenčna naprava (SKIN) je domnevno korak naprej, in spet, kot doslej, je kot argument v rabi ista primerjava, ista metafora. *"To ni virtualna resničnost, to je življenje"*, se glasi promocijsko geslo filma. A kaj se dogaja, ko si v *Zadnjih dneh* ljudje izmenjujejo posnetke osebnih doživetij? *"Lahko vam dam karkoli. Karkoli. Samo povedati mi morate, kaj hočete."* pravi Lenny že prvemu kupcu. Ni vsak posnetek za vsakogar. Ko Max (Tom Sizemore) napade Iris (Brigitte Bako), je ta priključena na svojo napravo, posiljevalec pa na svojo. A ko jo on priklopi na svojo, ko ji torej – po žicah, brez besed ali kake druge domnevno družbene navlake – naravnost v možgane pošilja svojo izkušnjo dogodka, izkušnjo užitka, ona ne uživa, le še bolj groza jo je. Prav tako je groza Lennyja, ko si zavrti ta isti posnetek – ob posnetku uživanja nekoga drugega se Lenny zgrozi.

Kje je tu individualno, osebno specifično, samo moje in nedeljivo? Interpretaciji sta najmanj dve.

Lahko rečemo, da je individualno nekega posameznika predmet menjave le, če je kot individualno prepoznano tudi s strani drugih posameznikov – a kako naj bo potem individualno? Lahko pa tudi zaključimo, da je individualno tisto, česar ni mogoče spraviti v obtok, kar iz menjave izpade. A to nas po logiki našega filma – pravzaprav je takšna sama logika naprave, ki jo v ta namen uporabljajo v filmu – pripelje do projekta prestavljanja meje individualnega z zaznavnih organov (npr. oči, kot v rekle o lepoti, ki je v očeh opazovalca) v notranjost organizma – na rob možganske skorje in, ker se je tudi ta izkazala za skorumpirano, okuženo z družbenim, kdo ve kam naprej. Ta opcija sicer znova odpre možnost za opozicijo med individualno svobodo in družbeno prisilo, vendar tako, da za nosilce individualne svobode postavi notranje organe – snov, stvar, ki spet ni nič individualnega v smislu osebno specifičnega in nedeljivega.

Prednost filma *Zadnji dnevi* je torej v tem, da na novo opredeli sam pojem individualnega – individualno, to ni tisto, kar bi bilo samo moje in od nikogar drugega. Individualno, to je tisto, kar je – po drugi interpretaciji – meni kot posamezniku najbolj notranje, in hkrati najbolj tuje, organizem, sluzasta snov; oziroma – po prvi interpretaciji – tisto, kar za samo moje priznajo drugi.¹¹ Ta zadnja definicija je radikalna, Foucaultovska. V enem redkih spisov, ki jih je napisal v angleščini,¹² Foucault naravnost kritizira sodobne predstave o oblasti, ki da ignorira posameznike na račun interesov celote ali pač vladajočega razreda. Ne, pravi, sodobna oblast

totalizira in individualizira hkrati – še nikoli v zgodovini človeških družb ni bilo v istih strukturah oblasti takšne zahrbtnje kombinacije totalizacijskih procedur in individualizacijskih tehnik. Avtonomni, svobodni individuum sam je produkt oblastnih struktur, učinek diskurza.

Šolski primer tega je film *Sedem* (*Seven*, 1995): negativec (Kevin Spacey) se nameni uresničiti biblijsko zgodbo o sedmih naglavnih grehih v načrtu, ki vključuje sedem primernih žrtev. Načrt v določenem trenutku steče sam od sebe, tako, da je zadnja žrtev njegov tvorec, negativec sam, uresničijo pa ga filmski pozitivci, policisti. Najprej s tem, da se držijo svoje družbene vloge, dokončno pa – in to je lepota tega primera – ga uresniči Brad Pitt, v trenutku, ko nastopi ne kot policist, temveč kot avtonomen posameznik, ki se je iztrgal prisilam svojega poklica in družbenih konvencij.

Če obrnemo: v trenutku, ko je videti, da Brad Pitt ravna v skladu s svojimi najbolj intimnimi, osebnimi in neizrekljivimi emocijami in nagibi, zunaj vseh družbenih norm in prisil, dejansko le izvrši vnaprej mu predpisano nalogo.

Zaradi tega v filmu *Zadnji dnevi* ni svobodnih, avtonomnih individuumov, ni osamljenih junakov, ki bi uveljavljali svoje želje nasproti družbenim konvencijam in prisilam. Nasprotno: Lenny Nero, namesto da bi posnetek, ki dokazuje, da je policija do smrti pretepla črnega zvezdnika in političnega aktivista, namesto da bi ta posnetek uničil in si s tem pridobil Faith (Juliette Lewis), žensko, ki jo ljubi, namesto da bi končno segel po tem, za kar mu od samega začetka edino zares gre, namesto tega prepusti posnetek Mace, ko ga ta prepriča, da posneti dogodek ni zasebna reč in mora priti v javnost. Podobno Mace, namesto da bi sledila svojemu intimnemu občutku za pravično, namesto da bi posnetek predala medijem in s tem razkrinkala storilce, namesto tega pristane na pravila zakulisnih političnih iger, čeprav s tem tvega, da resnica – za kar ji osebno gre – nikoli ne pride na dan.

Kaj s tem doseže? Prepreči, da bi se ponovila zgodba Rodneya Kinga, ko so taisti posnetki – posnetki tega, kako so beli policisti pretepli črnca – objavljeni po televiziji, pripeljali do pravega razdejanja, in povzročili še več mrtvih.

Nemoč podob

Tu smo seveda pri dolgu iz začetka tega teksta. Zakaj pravim, da je moč podob oguljena fraza? Ker govor o moči podob poganja njihova nemoč. Spomnite se – Superprevodna kvantna interferenčna naprava osebam v *Zadnjih dneh* omogoča, da zaznavajo neposredno z živčevjem v možganski skorji. A kako mi, kot gledalci, to vemo? Na osnovi tega, kar vidimo, tega gotovo ne moremo vedeti. O tem, kaj zaznava, npr. Lenny Nero, ko se priključi na posnetke posilstva z umorom, si lahko samo mislimo, in to na osnovi tega, kaj o tem sam pove.

Nek moj prijatelj je zaradi tega zaključil, da je Kathryn Bigelow s filmom *Zadnji dnevi* napovedala skorajšnje izumrtje klasičnega filma, kinematografije – a na podoben pojav naletimo tudi v filmih, ki se ne ukvarjajo z novimi tehnologijami. V *Sedem*, na primer, je enako: če filma niste šli gledati prestrašeni od tega, s čemer so vam grozili v napovedih, temveč krvoločno, v pričakovanju, da boste videli kaj takega, česar še niste, ste morali biti razočarani – ves čas lije kot iz škafe, temno je, osebe v filmu si morajo svetiti z baterijami. A tega, kamor posvetijo, na filmu nikoli ne vidimo – vse, kar imamo, so njihovi komentariji, onomatopoejski uf, oh, wau,.... Ja, da je to, kar vidijo, grozljivo, gledalci tudi v tem filmu izvemo iz tega, kar osebe v filmu povedo.

Vendar je nemoč podob tradicionalno vzrok govora o moči podob. Že pri Leni Riefenstahl, npr., problem ni v podobah, temveč v tem, da delujejo na zunanjo oporo – na politični sistem, v katerem je delala filme. Še veliko boljši dokaz za to pa je prejšnje desetletje. Pisci so analizirali neznanske potenciale sveta podob, se zgražali nad simulakri simulakrov, dejansko pa je vse, kar se je zadnjih deset let novega zgodilo na področju gibljevih slik, poganjalo prav *nezaupanje* v podobe. Pomislite na *boom* MTV-ja in vseh možnih

klonov glasbene televizije, Vive ena in dve v Nemčiji, MCM v Franciji in tako dalje, torej produkcije podob pod diktatom zvoka – zvočnih podob. Ali pa MTV-jev športni program, kjer atraktivnost podob izhaja iz tega, kako so postavljene skupaj, namreč ostre, hitre, vratolomno drzne montaže. In seveda *reality TV*, torej televizijo, ki zaupanje v podobe vzpostavlja s tem, da jih ponuja kot podobe nekoga: bodisi neke poklicne skupine – gasilcev, policajev, zdravnikov, reševalcev – bodisi posameznikov. Ki naj, kot konkretni, živi ljudje iz-mesa-in-krvi jamčijo, da so to res njihove podobe, njihove izkušnje, njihove zaznave.

Toda, podobe so vedno podobe nečesa, in vedno je za njimi nekdo, ki jih je videl pred nami – v tem smislu so podobe vedno skorumpirane, vedno pripadajo nekomu drugemu. Le vloga jamstva v različnih zgodovinskih situacijah pripade različnim nosilcem. V zgodovini TV, npr., so bili to najprej snemalci, montažerji, vzdrževalci oddajnikov, ljudje tehnike pač. Šele kasneje, ko so to postali novinarji, so bile TV podobe postavljene pod diktat "objektivizma", tega, čemur danes – v vsakdanjem življenju, a tudi v teoriji – pravimo "TV realizem". Danes so to pač t. i. običajni ljudje, *Common People* iz videa skupine Pulp, gledalci sami. Skratka, koruptnost, družbena posredovanost podob je zgolj ena od različic koruptnosti, družbene posredovanosti individuuma, avtonomnega posameznika. Kakšne so, po filmu *Zadnji dnevi*, izpeljave?

Ni dovolj, da Mace posnetek policijskega umora črnega aktivista spravi v javnost, to mora storiti tako, da ne bo "vznemirila javnosti". Dejstvo, da nikoli, karkoli si že sami o tem mislimo, ne ravnamo kot avtonomni posamezniki, "po svoji volji", torej Kathryn Bigelow interpretira izrazito politično korektno. Če nikoli ne storimo le tistega, kar mislimo, da naredimo, to ne pomeni, da smo se s tem izognili sleherni odgovornosti za to, kar počnemo. Nasprotno, odgovorni smo tudi za tisto, česar ne naredimo, in hkrati za tisto, kar storimo več od tega, kar mislimo, da naredimo. To je tisto, kar v *Zadnjih dnevih* slednjič ostane od prihodnosti – poziv k odgovornosti za to, kar bo.

Zadnji dnevi torej vendar je klasičen znanstvenofantastičen film. A tudi več od tega. Zato, ker je tam Faith (Juliette Lewis). "*Mogoče danes ni cilj to, da odkrijemo, kaj smo, temveč da zavrnemo, kar smo*," predlaga Foucault. Faith tega niti ni treba zavrniti. To, kar je, je v tem, kar bi drugi – Lenny, Philo, Max, nenazadnje tudi Mace – radi, da je. Ali drugače, na tem liku, liku Faith, ni prav nič individualnega v tem, klasičnem pomenu besede. Tekom filma ničesar ne stori, nič se ji ne zgodi. Med njenimi pojavitvami v posameznih prizorih ni nobene kontinuitete, ki bi pričala o domnevno le zanjo značilnih potezah; med začetkom in koncem filma na njej ni nobene spremembe, ki bi kazala na domnevno specifičen razvoj teh potez – hkrati pa se prav v odnosu do nje manifestirajo prepoznavne poteze vseh glavnih likov. Tako, kot na začetku tam preprosto je, brez sleherne domnevno individualne biografije, tako na koncu tam enostavno ostane, brez vsake kakorkoli sugerirane prihodnosti. Kot da bi tam – kdo ve kje – od vedno, in za vedno, bila. Na veke vekomaj čakajoča, v jeklo ukleta princesa sodobne tehnokulture, ki, tako kot nekoč, lahko oživi le v drugih, a zdaj le komaj, le za trenutek. Objekt, stvar, tisto "nekaj", kar v ljubljani osebi nerazložljivo ljubimo bolj od nje same. In to ne samo v podobi, temveč tudi z glasom¹³. Lenny to ve. In ko pove tisti stavek (da so "v njenem glasu vse krivice tega sveta"), izreče najlepšo ljubezensko izjavo, kar jih je.

Opombe:

1 V Hollywoodu ni sama: tu sta, med najbolj znamenitimi, še newyorški kipar Robert Longo (ki je po tem, ko za snemanje Gibsonovega Mnemoničnega Johnnija ni mogel zbrati 1.5 milijona dolarjev, isti film posnel za 30 milijonov – a bi bil, kot je Longo priznal že med snemanjem, film s prvim proračunom gotovo boljši) in fotografinja Cindy Sherman,

katere prvi filmski projekt mnogi pričakujejo z večjim navdušenjem.

2 Razloga, da namesto slovenskega prevoda ohranjam izvirni naslov filma, sta dva: prvič prevod *Zadnji dnevi* deluje apokaliptično, čeprav v filmu ni nič samo-na-sebi apokaliptičnega, katastrofičnega. Nasprotno, občutje katastrofičnega je, kot nameravam pokazati kasneje, podrejeno problematizaciji novih tehnologij v kontekstu razmerij med individualnim in družbenim. Prav to pa je, kot razmerje med lastnim in drugim, med mojim in tujim, neposredno zajeto v besedah "strange", "seltsam", "čudno" – kot čudno in nenevadno pač opisujemo tako tisto, kar nam je najbolj tuje, kot tisto, kar nam je nerazumljivo blizu. Res, naslov bi lahko slovenila s Čudni dnevi – a tu je še drugi razlog: sam naslov *Strange Days* je citat, namreč skladbe Rolling Stones.

3 V *L'exercice à été profitable*, Monsieur, Edition P.O.L., Paris 1993.

4 V *L'art du moteur*, Editions Galilée, Paris 1993.

5 Za Ekran, katerega takratni uredniki so bralce do podrobnosti seznanili s temi teorijami, o tem pravzaprav ni treba posebej govoriti. Na kratko povzemam le tisto, kar je bistveno za izpeljavo.

6 Kontekst te kritike so bile takratne strukturalistične in poststrukturalistične kritike klasične metafizike in njene ideje transcendentalnega subjekta. Sama "evolucija" monokularne perspektive je seveda veliko manj linearna. Da so se rabe monokularne perspektive bistveno spreminjale, tudi v odnosu na pozicijo gledalca in koncepcijo subjektivitete, je kasneje na primer odlično pokazal Jonathan Crary v knjigi *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1990.

7 Jean-Louis Baudry, *Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, Cinéthique 7-8, Pariz 1970 in *Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, Communications 23, tematska številka *Psychanalyse et cinéma*, Seuil, Pariz 1975.

8 Več o tem pišem v knjigi *Nevidna vez* (ZPS, Ljubljana 1995), tu povzemam samo sklep.

9 Najbolj znan primer tega gibanja je celovečerec *Oče, dedek mrz* je mrtev režiserja Evgenija Jufita iz leta 1991.

10 V uvodu k slovenskemu prevodu izbranih spisov D. Davidsona (SH, Ljubljana 1987).

11 S tem *Strange Days* pravzaprav anticipira oba glavna pristopa k problematiki individualnega: psihoanalizo (z drugo interpretacijo) in antropologijo (s prvo interpretacijo – več o tem pišeta npr. C. Levi-Strauss v uvodu in R. Močnik v spremni besedi k zborniku del Marcela Maussa, ki je izšel pri Studia Humanitatis). V nadaljevanju tematiziram zgolj to interpretacijo. Glede povezave enega in drugega pa, kot zanimivost, opozarjam na teorijo subjekta, kot so jo na področju prava razvili Edelman in drugi – namreč, mesta subjekta v pravu ne zasedajo samo osebe, živi ljudje, temveč tudi korporacije, delniške družbe in celo živali. Subjekt torej niti ni nujno človeško bitje.

12 Zaradi tega je bil najbrž bolj neposreden; *The Subject and Power*, University of Chicago, 1982.

13 Dejstvo o nemoči podob se je, slednjič tudi v filmu, razvilo v formo: pri Stoneu (*Rojena morilca*) z montažo, pri Bigelow z zvokom – *Strange Days* je naslov komada Rolling Stones, avtor glasbe filma (kjer najdete ultimativne glasbenike tega časa, od Trickyja do skupine Deep Forest) je eden večjih obsedencev z zvokom, Graeme Revell (ex-SPK in *Musique Brut*; a tudi tisti, ki je uglasbil sinestetične podobe "norega" švicarskega slikarja Adolfa Woelflija), za zgodovino filma pa je seveda najpomembnejše to, da liku fatalne ženske, ki jo že od nekdaj povezujejo s skopofilijo, užitek ob gledanju – ki torej v tradiciji kina zastopa pogled kot objekt – da glas.

