

Ohranjanje razsute slike sveta: Jean-Luc Godard *Notre Musique* (2004)

*Ker je naša doba prežeta z brezkončno destruktivno silo,
potrebuje revolucijo primerljive kreativne sile, ki naj okrepi spomin,
razjasni sanje in podobam zagotovi substanco.*

Notre Musique

¹ S takšno delitvijo nikakor nočemo obnavljati (post)modernističnega razpravljanja o »visoki« oziroma elitni in popularni kulturi, temveč jo uvajamo v zavestnem zavračanju uravnilovke »presoje« na osnovi tržnih zakonitosti in razmaha zahteve po *uspešnosti* kot vse bolj uveljavljajočega se vrednostnega absoluta. Pri tem se med drugim sklicujemo na kategoričnost Gillesa Deleuzea v njegovi kritiki interesa, ki se skriva za poskusi zanikanja razlik med komercialnim in kreativnim: »Prav zdaj se mnogo napora vlaga v zanikanje razlik med komercialnim in kreativnim. /.../ Komercialna umetnost ne obstaja: to je nesmisel. Obstajajo seveda popularne umetnosti. Obstajajo tudi oblike umetnosti, ki zahtevajo določen delež finančnih investicij; obstaja trženje umetnosti, ne pa komercialna umetnost. /.../ Ljudje danes mislijo, da je pametno zanikati razlike med komercialnim in kreativnim: to pa zato, ker se v tem skriva določen interes« (Deleuze, 2000: 369–70).

Uvod

Odgovore na nekatera zavezujoča vprašanja problemskih zastavkov pričujočega tematskega bloka bomo skušali iskati znotraj medijsko najbolj izpostavljene pojavne oblike sodobne filmske ustvarjalnosti – v t. i. fikcijskem oziroma namišljenem filmu. V filmski vrsti torej, ki, rečeno enciklopedično, »temelji na fiktivnem, izmišljenem in posebej uprizorjenem, insceniranem dogajanju«. To nepregledno široko polje, markirano z absolutno prevlado mainstreamovske studijske produkcije, bomo skrčili na območje tiste ustvarjalne dejavnosti, ki je še vedno najbolj prepoznavna pod, morda že nekoliko arhaično, oznako avtorski film. V osnovi gre za opozicijo, ki bi jo – namesto v sferi filmskih študijev najbolj uveljavljene razlike mainstreamovsko–avtorsko – lahko opredelili tudi z antagonizmom komunikacije in kreacije. Predvsem zavoljo dejstva, da se zahteva po »komunikativnosti« filmskih del, ki je seveda imanentni dejavnik komercialne filmske produkcije, vse bolj uveljavlja tudi v tistem filmskem segmentu, ki naj bi v svoji »estetsko-umetniški potencialnosti« segal onstran klišejskosti in si prizadeval doseči čim višjo stopnjo samostojnosti oziroma mnenjske neodvisnosti.¹ Zato se zavzemamo za metodologijo razlikovanja, ki jo kot načelo »odpora do sedanosti« izpostavljata Gilles Deleuze in Felix Guattari v razpravi *Kaj*

je filozofija?: »Ne manjka nam komunikacije, nasprotno, preveč je imamo: manjka nam kreacije. *Manjka nam odpora do sedanosti.*« (Deleuze in Guattari, 1999: 112) Pojem kreativnosti tako uvajamo v Deleuzovem pomenu *svobodne ustvarjalne dejavnosti*, da bi se izognili nespo-razumu njegove inflatorne rabe, ki se je – paradoksalno – najbolj razmahnila v segmentu (tržne) komunikacije, proti kateremu ga je Deleuze sam striktno in kategorično protipostavljal.

In to ne samo v teoretskih intervencijah, temveč tudi v poljudnejšem javnem nastopanju, kjer skozi variacije postulata »ustvarjati pomeni upreti se« kreacijo dosledno obravnava kot način odpora pred stopnjujočim pronicanjem komunikacije v vse pore življenja.

Izhodišče takšne striktno držimo najdemo v predpostavki, da je kreativnost mogoče pripisati filozofiji, umetnosti ali znanosti, ne pa komunikaciji.² Ta se namreč ukvarja s fabrikacijo mnenj, ki so

zavezana proizvodnji konsenza, medtem ko ima, denimo, filozofija opravka z idejami, ki si prizadevajo povzdigniti se na raven pojma. V problematiki kreativnosti tako nikakor ne gre za vprašanje ozko zamejenih sfer privilegiranih dejavnosti, temveč za hipotezo, da se impulzi svobodne ustvarjalnosti odražajo v vseh tistih aktivnostih, ki prebijajo okvire družbenega konsenza in se zavzemajo za presežanje uveljavljenih načinov bivanja.

»Naš aktualni boj za nove moduse eksistence se definira v nasprotovanju dvema oblikama subjektivacije. Prvo predstavlja individuacija, podvržena zapovedi: 'ti si Eno'. Drugo opredeljuje označitev posameznika z enkrat za vselej poznano in prepoznavno identiteto: ti si bel ali črn, moški ali ženska, heteroseksualec ali gay, kolonialist ali kolonizirani itn. Odpor pa, nasprotno, predstavlja boj za nove moduse eksistence. To je bitka za njihovo različnost, variacije, metamorfoze in ustvarjanje novih oblik. Vendar pa novih modusov eksistence ni mogoče niti izumiti niti izbrati, če sila časa kot večnega vračanja, postajanja ali spreminjanja ne spodkoplje identitete s pomočjo razlike.« (Rodowick, 1997: 201)

Znotraj opozicije komunikacije in kreacije seveda ne moremo govoriti samo o razliki med vpeljavo novih vsebin in invencijo novih oblik, determiniranih z dejstvom odpora proti konvencionalnosti, ter o razkrivanju s strani establišmenta – kot nosilca informacijskega nadzora in represivnih agensov – zatajevanih in prikrivanih realnosti. Nujno je treba imeti v mislih tudi vidike temporalnosti, ki jih na osnovi Deleuzovega instrumentarija časovnosti izpostavlja David N. Rodowick. Kajti šele skozi poln izkoristek »sile časa« prihaja do pravega izraza tista filozofija (in umetnost), ki ne predstavlja samo opozicije kapitalizmu, temveč tudi moč, da ga obrne proti njemu samemu, kar lahko pripelje celo do izničenja »komunikacije, menjave, konsenza in mnenja«. Tako je z vidika kreacije še kako pomembno dejstvo *utopije*, ki filozofijo (in umetnost) sočasno »spenja« tako z njeno dobo kakor z zgodovinskim mestom njenega vznika, medtem ko samo razpravo približuje historični *utopiji* kritične teorije frankfurtske šole. »Pri utopiji (kot pri filozofiji) vedno obstaja tveganje restavracije transcendence, včasih celo njene ošabne afirmacije, tako da je treba ločiti avtoritarne utopije ali transcendenco od svobodnjaških, revolucionarnih, imanentnih utopij. Prav za to gre: reči, da je revolucija sama utopija imanence, ne pomeni, da je nekaj, česar se ne da udeležiti ali vsaj ne udeležiti, ne da bi jo izdali. Nasprotno, to pomeni postaviti revolucijo kot ravnino imanence, neskončno gibanje, absolutni prelet – če se te poteze zvežejo s tistim, kar je realno tukaj in zdaj v boju s kapitalizmom, in če na novo sprožijo nove boje vsakič, ko je prejšnji boj izdan« (Deleuze in Guattari, 1999: 103–104).

² Eno najodločnejših zanikanj istovetenja kreacije s komunikacijo najdemo v uvodu razprave *Kaj je filozofija?*: »Dno sramote je bilo doseženo, ko so se same besede pojem polastili informatika, marketing, dizajn, oglaševanje, vse discipline komunikacije – in začeli govoriti: to je naša stvar, mi smo kreativci, mi smo *konceptualci*« (Deleuze in Guattari, 1999: 16).



NOTRE MUSIQUE

Novi svetovni film kot varianta osvobodilnega filma

Že bežen prelet nad segmentom kinematografije, ki ga postavljamo v interesno središče, zamejeno z uvodoma izpostavljenimi dejavniki kot poroštvo inventivnosti ter inovativnosti, pokaže, da obdobje milenijskega preloma premore vrsto filmskih teritorijev, močno zaznamovanih tudi z imperativom aktivizma, ki ga pojmuje v tesni zvezi z načelom *svobodne ustvarjalne dejavnosti*. Gre za območja, ki sovpadajo pod dovolj splošno oznako *novi svetovni film*. A čeprav sama sintagma izvira iz izraza »New World Cinema«, ki v analogiji s fenomenom »World Music« sugerira predvsem etnografske vidike in »eksotiko« t. i. tretjega sveta, še zdaleč ne gre za filmska raziskovanja lokalnih ezoterik. Kajti v besedni zvezi je ključnega pomena dejstvo *novosti* z vsemi značilno filmskimi konotacijami na zgodovinsko težo predpostavke



NOTRE MUSIQUE

novoga. Hkrati pa so izpostavljeni tudi vidiki (nad)nacionalnega, ki v pričujočih socio-kulturno-ekonomskih okoliščinah splošne globalizacije dobivajo povsem svojstvene razsežnosti. Zato opredelitev pojmuje predvsem kot oznako revitalizacije progresivnega filma, ki se iz nekdanih »centrov moči« premešča širom zemeljske oble. Takšen preporod je mogoče opaziti v estetskih, kulturnih in družbenih zavzemanjih tako znotraj posameznih nacionalnih kinematografij kot v delih dislociranih »prostih strelcev«. Njegova temeljna določila na eni strani zajemajo vsakršne oblike političnega protesta, kritike vladajočega reda in njegovih

teženj po stopnjevanju nadvlade, na drugi strani pa so odločilnega pomena prizadevanja za »konstitucijo ljudstva«, ki ga pojmuje v širokem smislu skupnosti svobodnih posameznikov. Eno najpomembnejših kvalitiet sodobnega angažiranega filma tako predstavlja boj za samozavedanje, za odpor in osvoboditev ljudstev, ki so žrtev kolonializacije, deteritorializacije, eksila, etničnega čiščenja, totalitarnih režimov ali brezobzirnosti tržne ekonomije ... Sam boj pa se odraža tako v neposrednih filmskih obravnavah dejavnosti ogroženih družbenih akterjev oziroma njihove nezavidljive vsakdanjosti kot tudi skozi posredne – simbolne ali alegorične – oblike artikulacije, ki sedanji dobi zagotavljajo historično perspektivo.

Seveda so oblike in načini aktivizma kot sestavnega dela ustvarjalnosti *novoga svetovnega filma* vsaj toliko heterogeni, kolikor je večplasten sam ustroj njegovih dejavnikov. Bistveno je predvsem to, da izpričujejo neusahljivo potrebo po družbenem delovanju, ki je zaznavna tako v filmskih kot tudi kinematografskih dejstvih. Torej v znotraj-filmskih dejavniki, kjer je vzpostavljane aktivnega dialoga s historiatom same umetnostne vrste enakega pomena kot odkrivanje njenih novih kreativnih možnosti, ter v zunaj-filmskih razmerjih, v katerih je – med drugim – že všteti tudi družbeni, politični in ideološki domet konkretnega filmskega dejanja. V tematskih naravnostih so vidiki posameznih opustošenj tesno zvezani z njihovo izvorno družbeno strukturo, kar pa ne pomeni, da pod skupni imenovalac ne bi mogli zvesti izrazito raznorodnih avtorskih vizij z vseh vetrov sveta. Tako lahko podoben angažma pripisujemo, denimo, von Trierjevemu »idiotskemu projektu«; zavzemanju za ponovno obujanje zatrite kolektivne identitete skozi vidike »odrešenja narodove duše« filipinskega monumentalista Lava Diaza; Guédiguianovemu ali Cantetovemu sondiranju poskusov de-sindikalizacije francoskega delavstva; Jia Zhang-kejevim nomadskim rockerjem kot novemu plemenu kitajske demokratičizacije; odkritim težnjam po emancipaciji svobodomiselnih iranskih žensk v opusu Rakshan

Bani-Etemad; obrobnežem z odstavnega tira evropske »prosperitete« finskega minimalista Akija Kaurismäkija; Sembenejevim upornicam proti nevzdržnim zakonitostim okostenelega plemenskega patriarhata; analizi nacionalne biti skozi dialektiko mesta in podeželja v delih tajvanskega novovalovca Hou Hsiao-hsiena; raziskavi razmerja med tradicijo in neizbežnostjo napredka v kontemplativnih družinskih freskah japonske intimistke Naomi Kawase ...; če izpostavimo zgolj nekaj naključnih opozicionalnih akterjev. Dejstvo je, da imamo pod črto opraviti s tisto vrsto angažmaja, ki ga izorno ponazarja premisa Vlada Škafarja iz analize filma *Idioti*, kjer poudarja, da von Trierjev projekt predstavlja »poskus družbeno političnega aktivizma – idiotskega terorizma, ki smisla svojega obstoja nikakor ne more črpati 'iz sebe', marveč za svoj obstoj nujno potrebuje ustrezno družbeno klimo, na katero lahko projicira svoje ideje« (Škafar, 1999: 31).

Enega najaktualnejših primerov filmskega aktivizma lahko najdemo znotraj zavzemanj sodobnega francoskega *novega realizma* oziroma njegove najbolj radikalne oblike: *alarmantnega filma*. Gre za izrazito politično angažirani film, ki z brezkompromisnim izpostavljanjem anomalij družbe opozarja na njene ključne nevalgične točke. V središče njegovega zanimanja sodijo predvsem manjšinske skupine: od brezpravnih imigrantov, marginalnih gibanj do brezperspektivnih prebivalcev revnih primestnih, pogosto priseljenjskih četrti – filmska obravnava njihove nezavidljive situacije je dobila celo opredelitev specifičnega »podžanra« *cinema de banlieue* (pogojno prevedljivi kot film primestja) –, katerih »obrobnost« je eskalirala v nedavnih vsesplošnih nemirih. Temeljno značilnost takšnega angažmaja predstavlja dejstvo, da v njegovem »opozarjanju na nevarnost«, ki predpostavlja tudi vključevanje filma in videa v dejavnosti ogroženih grupacij in marginalnih glasnikov (od *mouvement social* prek antikapitalističnih protestov do kontrakulturnih in subkulturnih skupin), ne gre zgolj za odzivanje na pereče dogajanje, temveč tudi za dejavno usmerjanje javnega razpravljanja. V luči povedanega se kot bistvena kvaliteta aktivizma *novega svetovnega filma* izkazujejo, rečeno zelo posplošeno, prizadevanja za družbeno in kulturno neodvisnost. Njegove najvitalnejše izpostave pa – z nemalo zadolženosti pri teoriji *tretjega filma* in njenih revolucionarnih izhodiščih v manifestu Fernanda Solanasa in Octavia Getina³ – posebej zavezo »odpora do sedanosti«, ki z inspiriranjem opozicionalnih praks in alternativnih ustvarjalnih pristopov predstavlja prvo linijo okopov *osvobodilnega filma*.

³ »Resnične alternative tistemu, kar nudi Sistem, so mogoče edino ob izpolnitvi enega izmed dveh pogojev: *ustvarjanje filmov, ki jih Sistem ne more asimilirati in so popolnoma tuji njegovim potrebam, ali pa filmov, ki so usmerjeni v neposredni in eksplicitni spopad s Sistemom*. Nobena od teh zahtev ne ustreza alternativam, ki jih še vedno ponuja *drugi film*, lahko pa jih najdemo v revolucionarni zasnovi filma, ki nastaja izven in proti Sistemu – v filmu osvoboditve: *tretjem filmu*« (Solanas in Getino, 1976: 52).



NOTRE MUSIQUE

Dialektična podoba [v] *Notre Musique*

Zakaj si torej, namesto katerega od zgoraj izpostavljenih »vročih« avtorskih imen progresivnega filma, za argumentacijo vidikov angažmaja v sodobni svetovni kinematografiji jemljemo »kompromitirano« ime – pogosto omalovaževano kot malo-buržoazna institucija in instanca hkrati – filmskega staroste Jean-Luca Godarda (pa še to z redukcijo njegovega zavidljivega opusa sto štirih filmov na en sam naslov)? Prvič zavoljo dejstva, da je Godard sam – ki je v svojih filmskih prehajanjih prečil večino razvojnih faz družbeno-kritičnega

⁴ To godardovsko pojmovanje se navezuje na koncept trenutka, ki pulzira s podvojenim utripom prihodnosti in preteklosti hkrati. »Vsak naslednji Godardov film gledalca zavezuje filmski zgodovini. A vendar ne smemo pozabiti, da ukvarjanje z današnjim Godardom ne pomeni zgolj ukvarjanja s filmsko zgodovino, temveč tudi z njeno prihodnostjo. /.../ V zadnjem času pričamo preboju novejših valovanj – vidna so v delih Gasparja Noéja, Bruna Dumonta, Sharunasa Bartasa, Chaterine Breillat, Phillippa Grandrieuxa. Preporodu pa smo lahko priča tudi v tripartitni strukturi *Notre Musique*, v slutnji novega filma, ki se rojeva iz preostankov lastne zgodovine« (Norton, 2005: 5).



NOTRE MUSIQUE

povojnega evropskega filma – nosilec filmske zgodovine kot oblike »odkrivanja resnice v impulzivnosti trenutka«. ⁴ In drugič zaradi prepričanja, da je prav *Notre Musique* delo, ki s svojo kompleksno, hkrati pa izrazito paradigmatško strukturo preizprašuje ne/možnosti sodobnega filma kot načina »odpora do sedanjosti«. Vprašanje, ki ga Godard postavlja v središče svojega zadnjega filma, namreč ni (kot se mu skuša neredko podtakniti): kako lahko film reši samega sebe, temveč: ali je film še vedno tisto sredstvo, ki zmore ohranjati razsuto sliko sveta kot radikalno opozicijo lažnosti zgodovine, ki jo narekuje hegemonistični diskurz? Ali torej film še vsebuje dejavnike »osvobodilnosti«, ki mu jih večina mainstreamovske kritike vse glasneje oporeka?

Za ogrodje svojega zadnjega filma je Godard uporabil dantejsko strukturo pekel-vice-raj, vendar tako, da uvod (desetminutni *crescendo* apokaliptičnih podob iz vseh historičnih obdobij) in zaključek (godardovsko sprevrnjena vizija raja) predstavljata predvsem prolog in epilog purgatoriju, ki zavzema več kot dve tretjini filma. (O)srednji del je lociran v povojno Sarajevo. V bosanski prestolnici, kamor Godard pripotuje kot predavatelj na Evropskem literarnem srečanju, kjer podaja ekspozice o razmerju »teksta in podobe«, se soočamo s pestro mednarodno zasedbo raziskovalcev, umetnikov, politikov in novinarjev. Ob režiserju samem so tu še španski pisatelj Juan Goytisolo, palestinski pesnik Mahmoud Darwick, francoski kipar Pierre Bergonioux, francoski arhitekt

Gilles Péqueux ter seveda niz fikcionalnih likov, med katerimi pglavitna, skorajda alternacijska vloga pripada francoski židinki ruskega porekla Olgi Brodsky in izraelski novinarki Judith Lerner. In zakaj ravno Sarajevo? Judith pojasnjuje: »Zaradi Palestine in zato, ker živim v Tel Avivu. Želela sem videti mesto, kjer se zdi sprava možna.« Mesto, ki je intelektualce in umetnike med vojno in po njej privlačilo prav zaradi svoje tragične usode in zavoljo dostojanstva ter upornosti njegovih prebivalcev v času obleganja, je po Godardovem prepričanju (p)ostalo simbol eksila. V njegovem opusu, kjer je Sarajevo že od začetka vojne v BiH konstantno navzoče, pa ima podobno vlogo kot Vietnam pred letom 1968, ko so bile, kot pravi sam, »nenehne aluzije moj način protesta«. Zato predstavlja ranjena prestolnica večnoacionalne države pravnje prizorišče razreševanja prenekaterih preteklih spodletelih razmerij in neuresničenih upanj različnih ljudstev sveta. Od t. i. »palestinskega vprašanja« do židovske »semiotike« prek »poravnave dolgov« iz vichyjske Francije ali *premostitve* mednacionalnih razlik v sami BiH. In ne nazadnje imamo tu celo skupino severnoameriških Indijancev, »duhov«, ki v Sarajevo prihajajo iz »onostranstva«, da bi se osvobodili »Kolumbovega prekletstva«.

Čeprav se velik del filma, vključno s samim predavanjem, ki predstavlja formalni razlog Godardovega prihoda v oskrunjeno mesto, ukvarja z imanentno filmskimi vprašanji, jih v odločilnih trenutkih vselej preseže univerzalna problematika samo-identifikacije protagonistov. Zato kot osrednjo tematiko filma obravnavamo iskanje – tako individualne kakor nacionalne – identitete, ki deluje kot motivno središče, iz katerega se v koncentričnih krogih nizajo poskusi razrešitve travmatičnih eksistencialnih stanj, spričo katerih zadobiva verodostojnost tudi niz znotraj-filmskih preizpraševanj. Prek nevalgičnih žarišč vidikov apokaliptičnosti – od etnične

⁵ »Ta podoba je cenzura v toku misli. Njen prostor seveda ni arbitraren. Na kratko, pojavlja se tam, kjer je napetost med dialektičnimi nasprotji največja. Dialektična podoba je potemtakem sam objekt, zasnovan v materialistični prezentaciji zgodovine. Identičen je historičnemu objektu; upravičuje svojo, iz kontinuumu zgodovinskega procesa izstreljeno bit« (Benjamin, 1984/85: 27).

ga čiščenja, genocida, kolonizacije, pregnanstva do kolaboracionizma, holokavsta, palestinsko-izraelske kalvarije ipd. – se tako soočamo tudi z nekaterimi temeljnimi zagatami sodobne filmske umetnosti. Od moralnih, kot je vprašanje o etični (ne)odgovornosti filma v nekaterih ključnih travmatičnih obdobjih novejše zgodovine, mimo formalnih, kot so fenomen »vračanja realnosti« v sodobni film, razmerje dokumentarno–realno ali analogno–digitalno, do analize elementarnih sestavin filma in njegovega »poslanstva«, ki se odraža v skoraj programskih zastavkih tipa: »Načelo filma: pojdi proti svetlobi in prežari našo noč.«

Strukturno je film izrazito heterogen, podvržen tako estetski kakor tematski razslojenosti. V takšni radikalni hibridnosti prihaja do pogoste razvezanosti vizualne in govorne komponente, ki vsakič znova sovpadata v preoblikovana sorazmerja. Stilistični vrhunec te metodike predstavlja postapokaliptična sekvenca v ruševinah nacionalne biblioteke, kjer se v razsežnosti videnja in vidnega zadirajo prebliski ubesedenja raztreščenega smisla sveta. Kot na primer v epizodi s španskim pisateljem Goytisolom, ki, postopajoč po knjižničnem blodnjaku, recitira odlomke iz svojih znamenitih, v času vojne napisanih *Cahiers de Sarajevo* (mednje sodi tudi epigraf pričujočega razmišljanja). Ali v prizorih ponavzočenja Indijancev, ki že s svojstvenostjo vznika v podobo izpričujejo posebnost svojega poslanstva, medtem ko v svojem »nagovoru« podčrtujejo, da je ravno specifičnost narave časa tista, ki v Sarajevu združuje tujce iz različnih prostorskih in časovnih odredišč. V teh podobah in besedah pa je bistvenega pomena dejstvo, da se Godard vseh sestavin loteva s historične perspektive, v kateri ne gre zgolj za pogled na sedanost skozi optiko preteklih dogodkov, temveč za zavest, da »moramo mi, 'dejanski' sedanji zgodovinski dejavniki, sebe dojeti kot materializacijo duhov preteklih generacij, kot prizorišče, na katerem te pretekle generacije retroaktivno razrešujejo svoje zagate« (Žižek, 2000: 69). To pa je tudi izhodišče predpostavke, da je v samem estetskem pristopu film tesno zavezan – godardovsko modificiranemu in naši dobi prirejenemu – konceptu *dialektične podobe* Walterja Benjamina.

Govorimo o zasnovi, ki je v svoji mnogopomenskosti za nas zanimiva predvsem z vidika navezave na tiste Godardove upodobitve, v katerih se trenutno izpostavljena emblematičnost *sedanjosti* vselej transformira v filozofijo zgodovine, zgodovinska podoba pa v politično pedagogiko, ki, kot poudarja Susan Buck-Morss, »zagotavlja dialektičnim podobam njihov eksplozivni naboj«. Oziroma, rečeno z Benjaminovim postulatoma: »Dialektična podoba je kot blisk. Preteklost je mogoče zajeti samo kot podobo, ki zablisne v trenutku spoznavnosti. Tako – in edino tako – dosežena rešitev lahko pride do izraza samo v tej podobi, ki je v naslednjem trenutku že nepovrnljivo izgubljena« (Benjamin, 1984/85: 9). V primeru Godardove historične perspektive, ki je v *Notre Musique* eksplicitno izpostavljena v »peklenosti« prologa, implicitno pa navzoča v vseh ključnih sekvencah, se lahko tako sklicujemo na polno izkoriščanje tistih zmožnosti filmskega mehanizma, ki omogočajo večdimenzionalnost pogleda v »globine senc preteklosti«. Značilnost metode, ki enako historično relevantnost podeljuje igranim in dokumentarnim upodobitvam zgodovinskih dejstev, ne pripelje do *hermenevtične podobe*, v kateri bi se sedanost in preteklost v kontinuirani obliki vzajemno razjasnjevali, temveč do *dialektične podobe*, v kateri nekdanje in sedanje »zažarita v konstelaciji«.⁵ Historična zasnova *dialektične podobe* kot »produktivnega objekta zdajšnjega časa« – Benjaminovega *Jetztzeit*: to je »zdajšnji čas«, ki ni niti trenutnost niti sedanost, temveč »sedanjost kot zdajšnji čas« – temelji na prepričanju, da je dejanska koncepcija zgodovinskega časa utemeljena na predstavi

⁶ Daney poudarja, »da se godardovska pedagogika nenehno vrača k podobam in zvokom, ki jih označuje, podvaja, komentira, jih zrcali, kritizira kot prav toliko nerešljivih enigem: pomembno je ne zgubiti jih iz pogleda, bdeti nad njimi, jih *ohranjati*« (Daney, 2001: 31).

odrešitve. Vsaka takšna podoba, kljub svoji trenutni samo-zadostnosti v čisti zdajšnjosti enkratnega videnja, izpričuje svojo strukturno ne-celovitost glede na zgodovino kot celoto, ki se mora vselej še dopolniti. Kajti njeno osnovno določilo predstavlja utopični perspektiva odrešitve.

Revolucijo kreativnih sil, ki jo Godard v filmu eksplicitno izpostavlja, v pričujoči konstelaciji obravnavamo kot izhodišče aktualnosti, ki je »realno tukaj in zdaj v boju s kapitalizmom«. Verjamemo namreč, da je najbolj relevantna oblika odpornosti tista, ki v sebi nosi nezgrešljiv historični imperativ; ki svobodno ustvarjalnost kot način »odpora do sedanosti« udejanja skozi vidike preteklih, nerazrešenih dilem. V imperativu preteklosti, ki se lahko ohranja le skozi dialektično pojmovanje zgodovine, pa prihaja do polnega izraza tudi ena bistvenih razsežnosti »godardovske pedagogike« – dejstvo *ohranjanja*, v katerem Godard sam izpisuje nadaljevanje pronicljive analize vprašanja filmskega angažmaja, ki ga zastavlja, denimo, Serge Daney v eseju »Terorizirani«. ⁶ To Daneyjevo razpravo o ključnih določilih »godardovske pedagogike« namreč lahko postavimo na teoretsko izhodišče dialektike, ki ji je Godard striktno zavezan prav z vztrajanjem na njeni temeljni predpostavki: na dejstvu, da njegovi filmi ne govorijo »o« svetu, temveč »z« njim. Tako Godard ne govori »o« zgodovini, holokavstu, Vietnamu ..., »o« sedanosti, Sarajevu, Palestini ..., »o« filmu, podobi, dokumentarnosti in fikcionalnosti ..., temveč spregovarja »z« njimi: »z današnjo realnostjo, s spominom civilizacije, s humorjem, besom in radovednostjo, z glasbo in filozofijo« (Frodon, 1996: 29). Zato lahko *Notre Musique* obravnavamo kot konceptualno delo, v katerem se ne *ohranja* le zavest o najtesnejši zvezi med znotraj-filmskimi razmerji podob različnih »vizualnih vrednosti«, marveč se v *dialektični podobi* ohranja tudi sama zaveza »skrivnega dogovora med preteklimi in našimi rodovi« (Benjamin). To pa je predpogoj, da lahko Godard skozi kriterije *osvobodilnega filma* dosega tisti stadij filmske kreacije, ki je, predvsem zaradi imanentne utopičnosti, zmožna »pozivanja ljudstva«, kar v obravnavanih okoliščinah pomeni predvsem prizadevanje, da bi deteritorializirane, izgubljene in zatirane množice prišle do svojih območij istovetnosti. »Umetnik ali filozof sta nesposobna ustvariti ljudstvo, lahko ga le pozivata, z vsemi svojimi močmi. Ljudstvo se lahko ustvari le v neznosnih mukah in se ne more več ukvarjati z umetnostjo ali filozofijo. Toda tudi filozofske knjige in umetniška dela vsebujejo nepredstavljivo vsoto trpljenja, ki daje slutiti prihod nekega ljudstva. Druži jih, da se upirajo, upirajo smrti, sužnosti, neznosnemu, sramoti, sedanosti« (Deleuze in Guattari, 1999: 114).

Zato je ključnega pomena struktura pekel-vice-raj, ki v *Notre Musique* zadobiva razsežnost sinhrona aktualnosti in virtualnosti, v kateri mesijanski klic k novemu ljudstvu predstavlja tako sinonim osvobajanja izpod jarma preteklih opustošenj kakor tudi utopijo. Zato si Godard ne obotavlja v istem frenetičnem defileju združiti igranih, dokumentarnih, arhivskih, obzorniških in reportažnih prizorov historiatu najsrhljivejših civilizacijskih opustošenj. Zato ne pomišlja razmerij znotraj kadra vizualno prilagoditi istovetnostni zapovedi – »Jaz je drugi«: »Da bi postali-drugi, potrebujemo podobo, da prebudi drugo, ki je doslej o(b)stajalo ne-mišljeno v nas« (Rodowick, 1997: 201; glej tudi op. št. 8). In zato se, ne nazadnje, ne izogiba povsem konkretni simboliki, ki razgalja dejanski »domet« nekontekstualizirane podobe (kot, recimo, v prizoru s predavanja, kjer Godard pokaže sliko razrušenega Richmonda iz ameriške državljanske vojne, ki jo poslušalci seveda locirajo v bistveno bližji čas). Izpostavili smo zgolj nekaj parcialnih ilustracij metode Godardove *dialektične podobe*, ki »vzdrži« zavoljo neposrednega dialoga z zahtevo, da mora biti pogled nazaj prežet z zavestjo historične perspektive, zavrača-

joče evolucionistično vizijo linearnega napredovanja človeškega rodu v »homogenem in praznem času« (Benjamin).⁷ To pomeni, »da v resnični zgodovinski perspektivi kot zoperstavljeni evolucionističnemu historicizmu preteklost ni enostavno preteklost, temveč v sebi nosi lastno utopično obljubo prihodnje Odrešitve: za to, da bi pravilno razumeli preteklo dobo, ne zadostuje, da upoštevamo zgodovinske dogodke, iz katerih je nastala – ravno tako je treba upoštevati tudi utopična upanja Prihodnosti, ki jih je ta doba izdala in izneverila, tj., ki so bila 'negirana', ki se *niso* zgodila, tako da je bila pretekla zgodovinska realnost takšna, kakršna je bila« (Žižek, 2000: 67). In prav zavoljo zavezanosti takšni zgodovinski perspektivi na literarno-filmskem simpoziju zastavljeno vprašanje – »Ali bodo nove majhne digitalne kamere rešile film?« – lahko naleti edinole na pomenljiv Godardov molk. In zato je – v negativni utopiji – njegova »idilična« podoba raja omadeževana z oboroženimi vojaki imperialistične armade ZDA.

Sklep

V skladu z redukcijom celotnega besedila naj tudi zaključimo s skrčenjem obravnavanega filma na eno samo, paradigmatično podobo. Gre za nadrealistični prizor, v katerem severnoameriški Indijanci v tradicionalni opravi pozirajo pred gradbiščem obnavljanja Starega mostu v Mostarju. Sama podoba znotraj sekvence, ki se začne z arhivskim videoposnetkom razrušenja mostu, ne pomeni zgolj simbolike vztrajnosti in globalnosti genocida. V kontekstu celotne sekvence – v kateri se dejstvo krivde sooča z vprašanjem odgovornosti vsakega posameznika: »Nismo odgovorni za žrtve, temveč pred njimi« (Deleuze in Guattari, 1999: 112) – predstavlja zavest o nujnosti obnove porušenega mostu vero v možnost »hkratnega restavriranja preteklosti in omogočanja prihodnosti«, kot poudarja film sam. Predstavlja pa tudi dogodek, v katerem se znotraj Godardove filmske vizije – najbolj v oči bijoče – srečata Benjaminovo dialektično pojmovanje zgodovine skozi »šibko *mesijansko moč*« našega rodu, »na katero računa preteklost« (Benjamin), in mesijanskost Deleuzovega »poziva k novemu ljudstvu«, ki korenini v imperativu »Jaz je drugi!«. V filmskem izhodišču gre za »konstitucijo ali rekonstitucijo ljudstva, kjer režiser in njegove osebe skupaj postajajo drugi in eno skozi drugega ...« (Deleuze, 1989: 153)⁸ Ta kinematografska zasnova ljudstva iz *Podobe časa*, ki se je v mnogočem navezovala prav na Godardovo filmsko (pre)interpretacijo nekaterih ključnih razsežnosti *cinéma vérité*, je v Deleuzovih poznejših raziskavah dobila univerzalnejši značaj: »rasa, h kateri poziva umetnost ali filozofija, ni tista, ki se ima za čisto, temveč je zatirana, pankrtska, inferiorna, anarhična, nomadska, nepopravljivo manjšinska rasa – tista, ki jo je Kant izločil iz poti nove Kritike ... Artaud je govoril: pisati za nepismene – govoriti afazično, misliti za brezglave. Toda kaj pomeni 'za'? To ne pomeni 'namenjeno temu in temu ...', tudi ne 'namesto tega in tega ...'. Pomeni preprosto 'pred nekom'. To je vprašanje postajanja. Mislec ni brezglav, afazičen in nepismen, vendar to postaja. Postaja Indijanec, celo ne neha postajati, morda tudi 'zato, da' bi Indijanec, ki to je, sam postal nekaj drugega in se iztrgal iz svoje agonije« (Deleuze in Guattari, 1999: 113–114).

⁷ »V nasprotju z evolucionističnim pojmovanjem napredka bi morali vztrajati pri pojmovanju, da Novo vznikne zato, da bi razrešilo nezno napetost znotraj Starega in da je bilo kot takšno že prisotno v Starem na negativen način, v preobleki neskončne žalosti in hrepenenja. To je tisto, kar je skušal na povsem drugačni ravni artikulirati Walter Benjamin s svojim eksplicitno anti-evolucionističnim pojmom mesijanske obljube revolucionarnega Dejanja, ki bo retroaktivno odredilo samo Preteklost: sedanja revolucija bo retroaktivno udejanjila izneverjena hrepenenja vseh preteklih, spodletelih revolucionarnih poskusov« (Žižek, 2000: 67).

⁸ Tako ne preseneča, da se opisovana sekvenca Starega mostu zaključuje z estetsko izjemno subtilnim prizorom »identifikacije« osrednje protagonistke Olge, ki jo spremlja notranji monolog: »je kot podoba, toda oddaljena podoba. Sta dve osebi, druga ob drugi. Jaz sem ob njej. Še nikoli je nisem videla. In prepoznam sebe. A vsega tega se sploh ne spominjam. Očitno sem daleč od tod. Ali mnogo pozneje.«

* Ker avtorica bell hooks svoje ime in priimek ter svoja dela striktno piše z malimi začetnicami, upoštevamo njeno različico (op. ur.).

⁹ Ena najvidnejših ameriških temnopoltih feminističnih aktivistk, bell hooks, zatrjuje: »Za zatirane, izkoriščane in kolonizirane ljudi je ključnega pomena razumevanje marginalnosti kot položaja in mesta odpora. Če na margino gledamo zgolj kot na znak, ki opredeljuje razloge naše bolečine in prikrajšanosti, potem določena brezupnost, določen obup in destruktivnost trdovratnega nihilizma prodirajo v samo jedro naše biti. Prav v takšnem vzdušju kolektivnega obupa je v največji nevarnosti naša kreativnost in imaginacija; tam je naša zavest popolnoma kolonizirana; tam je svoboda, po kateri hrepenimo, izgubljena. Edino zavest, ki se upira kolonizaciji, se resnično bori za svojo svobodo in možnost izražanja« (hooks, 1991: 342).

¹⁰ Tukaj se sklicujemo na lucidni sklep, ki ga izpelje Nil Baskar v zaključku analize filmskega opusa Roberta Guédiguiana: »In če na koncu še enkrat poskušam Guédiguianovemu kinematografskemu političnemu projektu določiti mesto znotraj sodobnega političnega filma, bi lahko trdil, da bolj kot evropskemu pripada nekemu drugemu, manjšinskemu političnemu filmu tretjega sveta, kjer mora angažirani avtor takorekoč postati ljudstvo, govoriti skozi njegova usta in se izražati skozi njegova telesa. Še več, skonstruirati mora unikatno, lokalizirano mitologijo, okoli katere se bo 'novο' ljudstvo zbralo« (Baskar, 2003: 6).

zatirane, razčlovečene pozicije – oziroma lastnega modusa eksistence – za »položaj in prostor odpora« (hooks^{*}).⁹ Torej za ključno akcijsko izhodišče razseljenega, izkoriščanega, razosebljenega človeka.

Zato smo z izbranim filmom skušali poudariti, da se, v enaki meri kot se danes za deplasi-rano izkazuje opredeljevanje *novega svetovnega filma* zgolj na osnovi značilnosti »geostrateškega« izvora njegovih ustvarjalcev, dozdeva zgrešeno revolucionarno dediščino *osvobodilnega filma* obravnavati le v kontekstu »manjšinskega političnega filma« t. i. tretjega sveta.¹⁰ Tako lahko pritegnemo tistim analitičnim glasovom – Paul Willemen, Mike Wajne, Nil Baskar idr. –, ki v nizu teoretskih in filmskih dejavnosti, s katerimi se sodobni cineasti zavzemajo za družbeno in kulturno emancipacijo, ne iščejo usklajenosti z manifestnimi zastavki militantnih filmskih gibanj polpreteklosti in njihovimi novodobnimi ekvivalenti, temveč idejo *osvobodilnega filma* prepoznavajo za univerzalno prizorišče opozicionalnega filmskega izraza.

V pričujoči konstelaciji tako ne moremo pristati na stališče, da imamo pri realizaciji *Notre Musique* opraviti z avtorjem, ki kot umetnik v trenutnem stanju stvari ne predpostavlja več političnega angažmaja, in njegovim »fatalističnim, defetističnim filmom, v katerem se vsi dualizmi (resnica/fikcija, tekst/podoba, dobro/zlo ...) pretaplajo in jih ni mogoče razrešiti z akcijo« (Peranson, 2005: 55). Daleč od tega. Celο na metaforični ravni Olgine absurdne samomorilske »pacifistično-teroristične akcije«, ko v jeruzalemskem kinu zajame talce in jih pozove k skupni »smrti-za-mir«, v nahrbtniku pa ima namesto eksploziva knjige, bi – in to ne samo v navezavi na *Notre Musique*, kjer Olgino dejanje predstavlja hrbtno stran nekaterim osrednjim prizorom v požgani sarajevski nacionalni knjižnici – prej našli odjek »bojevitega« potenciala umetnosti kakor nemi krik resigniranega buržoaznega intelektualca. Oziroma ustvarjalca, ki kljub vsem prizadevanjem ne (z)more prevzeti nase žrtvenega dejanja za »grehe civilizacije« (»Vsi smo krivi za vse in vsakogar. In jaz bolj kot drugi,« pravi film) in se zato zateka k letargičnemu preigravanju znotraj-filmskih razmerij, metodologije filma-v-filmu in razpravljanja o bistvu filmske podobe. Ravno nasprotno: *Notre Musique* predstavlja odporniško dejanje *par excellence*, pa četudi je »dirigirano« iz cvetličnega vrta idiličnega predmestja mondene Ženeve. Zahteve po »revoluciji kreativnosti«, ki smo jo izpostavili v *mottu* pričujočega razmišljanja, nikakor ne moremo – niti v kontekstu zgolj »inkriminiranega« filma, še manj pa, seveda, glede na celotni Godardov opus – obravnavati kot pretenciozne kvazi-intelektualistične floskule ... Prepoznamo jo predvsem kot opozicijski glas, ki ni v sozvočju zgolj z revolucionarnimi pozivi »filozofije odpora« kakšnega Benjamina ali Deleuza, temveč tudi v tesni kreativni sinhronosti s prizadevanji *osvobodilnega filma* z vseh meridianov zemeljske oble. Tistega filmskega angažmaja potemtakem, ki pred(po)stavlja zavzemanje za identifikacijo lastne marginalne,

Literatura

- BASKAR, N. »Pesimizem intelligence, optimizem volje: utopija na robu Evrope v filmih Roberta Guédiguiana«. *Ekran*. 2003: št. 3/4, 6–7.
- BENJAMIN, W. »'[N]' Theoretics of Knowledge, Theory of Progress«. *The Philosophical Forum*. 1984/85: št. 1/2, 1–39.
- BENJAMIN, W. *Izbrani spisi*. Studia humanitatis. Ljubljana, 1998.
- DANEY, S. *Filmski spisi*. Slovenska kinoteka. Ljubljana, 2001.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1989.
- DELEUZE, G. in GUATTARI, F. *Kaj je filozofija?* Študentska založba. Ljubljana, 1999.
- DELEUZE, G. »The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze«, v: FLAXMAN, G. (ur.). *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2000, 365–375.
- FRODON, J.-M. »Quand J-L G Orchestre l'Esprit Critique«. *Le Monde*, 28. nov. 1996: 29.
- hooks, b. »marginality as site of resistance«, v: FERGUSON, R. [et al.], (ur.). *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures*. The New Museum of Contemporary Art [etc.]. New York, 1990, 341–343.
- NORTON, G. W. »Nostalgia for the Present: The Godard Renaissance Continued«. *Senses of Cinema*, april–junij 2005: št. 35, na http://www.sensesofcinema.com/contents/05/35/godard_renaissance.html
- PERANSON, M. »*Notre Musique*«. *Cineaste*. 2005: št. 2, 54–55.
- RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press. Durham, London, 1997.
- SOLANAS, F. in GETINO, O. »Towards a Third Cinema«, v: NICHOLS, B. (ur.). *Movies and Methods: Volume 1*. University of California Press. Berkeley [etc.], 1976, 44–64.
- ŠKAFAR, V. »O dogmi – II. O idiotih: (druga stran podobe)«. *Ekran*. 1999: št. 3/4, 29–31.
- ŽIŽEK, S. *Krhki absolut: enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*. Društvo za teoretsko psihoanalizo. Ljubljana, 2000.