

KOT POTNIK GLEDAL NAZAJ

**RETROAKTIVNOST
FILMSKE
KRITIKE**

Med vprašanji, ki nam jih je v vabilu zastavil organizator tega kolokvija, sem za pričujoči prispevek izbral tisto o vplivih zgodovinskih in teoretskih raziskav na filmsko kritiko. Namesto razmejitve različnih polj se v poskusu svojega odgovora odločam raje za skico neke figure, ki oba polja družijo – zaradi česar si jo upam imenovati kar ključna figura. Gre za figuro **retrovizije**, nekega pogleda nazaj. Najsi gre za heglovsko sovo ali Benjaminovega Angelusa Novusa, je ta figura prisotna v interpretaciji zgodovine – in ravno zato bi rad našel njej analogno figuro v naši lastni zgodovini, ki je filmska zgodovina/zgodba. Naj za začetek izrazim svoje trdno prepričanje, da je nesporno najbolj pomembna knjiga zadnjega desetletja tako na področju zgodovinskih kot tudi teoretskih raziskav filma Deleuzeov podvig, ki ga vsi poznamo pod naslovom **Podoba-gibanje in Podoba-čas**. Zastavljam si torej naslednjo vprašanje: kakšen je lahko pomen tega dela za aktualno filmsko kritiko? Zdi se mi, da postaja odgovor na to vprašanje toliko bolj pomemben, kolikor pogostejši so »vdori« deleuzovskega žargona v kritike ne le specializiranih mesečnikov temveč tudi dnevnikov – in to najpogostejše prav v neki nereflektirani, nekoherentni in razdrobljeni obliki. Skušal vam bom torej predlagati neko precej bolj občo figuro, ki pa nam bo, upam, pomagala razumeti prav samo metodo filmske kritike. Gre natanko za figuro **retrovizije**.

V sklepnem poglavju **Podoba-časa** najdemo stavek, ki nam kaj lahko služi kot izhodišče pričujoče razprave:

»Vse, kar lahko rečemo, je, da nam podoba-gibanje še ne da podobe časa.« (**Podoba-čas**, str. 354)
Če je to res »vse, kar lahko rečemo«, tedaj je to obenem zelo malo in zelo veliko. Zelo malo, kajti odgovoriti na vprašanje o razliki med **a** in **b** s preprosto ugotovitvijo, da je **a** pač različen od **b**, ni prav daleč od tautologije. Obenem pa tudi zelo veliko, saj se sam odgovor že vmešča v razsežnost časa, je celo sploh lahko mišljen šele izhajajoč iz podobe-časa. Tovrsten postopek nas nujno spomine na »krst« t.i. nemega filma: neke take oznake mu preprosto sploh ni bilo mogoče pripisati vse dotlej, dokler ni obstajal zvočni film! V obeh primerih (podoba-čas izraža svojo odsotnost v podobi-gibanju; govor izraža svojo odsotnost v nemosti) gre natanko za nek retroaktiven postopek, za pogled nazaj, ki postaja konstitutiven ne le za nadaljevanje, temveč tudi za samo osnovo. To torej celo ni samo preprosta retrovizija, je resnična **retroakcija** – ravno kolikor sam ta pogled na svojevrsten način deluje za nazaj.

Deleuze seveda še zdaleč ne zanemari tega postopka. Prej nasprotno, ves njegov opus, posvečen »razliki in ponavljanju«, je kar najtesneje zvezan prav s to problematiko premikov na časovni osi. Zdi se nam, da v omenjenih dveh knjigah o filmu ta problematika dosega enega svojih vrhuncev v poglavju o **Kristalih časa**, natančneje, v tistem delu, ki je posvečen Viscontiju. Gre predvsem za idejo oziroma kar »razkritje, da nekaj prihaja prepozno«. Deleuze dodaja:

»Ta **prepozno** ni nesreča, ki bi se zgodila v času, je ravno razsežnost časa samega.« (**Podoba-čas**, str. 126)

Dovolj očitno je, da sama ugotovitev »prepozno« ne more biti izrečena drugače kot **a posteriori**. Toda če je ta »prepozno« razsežnost časa samega, torej nujna, tedaj po isti logiki obstaja tudi nujnost nekega pogleda, ki bo le-to konstatiral. In natanko ta pogled nas tu zanima – ta pogled, ki je tipičen za situacijo, v kateri se vsakič znova znajde filmski kritik. Zanj je na nek dovolj specifičen način »vedno prepozno«!

Ponavadi iščejo razlagalci te problematike pogleda nazaj referenco pri Nietzscheju. Le-ta seveda drži in je nešteto krat izpričana. Toda tokrat jo bomo poskusili najti pri nekem drugem avtorju, namreč pri Bergsonu. Namenoma se ob tej priložnosti izogibam podrobnejši analizi premen, ki jih Bergsonovi koncepti doživljajo pri Deleuzeu, da bi lahko preskočil neposredno k iskani figuri retrospekcije. Zgolj mimogrede opozarjam, da boste že na začetku **Ustvarjalne evolucije** našli pravcati pledoaje »interpretacije v retroaktivnem smislu« (str. 55 slov. prevoda), ki je svojevrsten »pogled na preteklost v luči sedanjosti« (ibid.). Posebej pa nas bo zanimala druga pojavitev taiste figure, na katero naletimo ob razpravi o **negaciji**. Ta razprava je toliko bolj zanimiva, kolikor neposredno predhodi vpeljavi »kinematografskega« mehanizma, ki ga Bergson postulira, Deleuze pa ponovno odkrije. Nikakor ne gre pozabiti, da je Bergsonov odnos do tega mehanizma pravzaprav odklonilen – kar je še posebej značilno, saj se dejansko zdi, da je Bergsonova misel svoje vrhunce dosegala natanko ob konceptih, ki jih je odklanjala. Tak je primer »kinematografskega« mehanizma in tak je navsezadnje tudi pričujoči primer z razpravo o negaciji. Bergson namreč negacijo zavrača, oziroma, če naj uporabim oznako iz nekega drugega konteksta (Jean-Louis Leutrat o Godarju, v **Des traces qui nous ressemblent**, str. 10), išče »ne-negativno negacijo, soočeno z ne-pozitivno afirmacijo«. Da bi vam vsaj približno predstavil razsežnosti te razprave, tvegam nekoliko daljši citat iz **Ustvarjalne evolucije**, ki pa nas bo ravno popeljal do tiste tako iskane figure »pogleda nazaj«. Upam, da se vam bo zdela vsaj tako filmična, kot sem jo sam sprejel ob prvem branju:

»Negaciji daje njeno subjektivno naravo natanko to, da se pri ugotovitvi, da gre za zamenjavo, meni le za tisto, kar je zamenjano,

in se ne ukvarja s tem, kar zamenjuje. Zamenjano obstaja le kot pojem duha. Če ga hočemo še naprej videti in zatorej o njem govoriti, moramo obrniti hrbet realnosti, ki teče od preteklosti v sedanjost, od zadaj naprej. Z negiranjem delamo prav to.

Ugotovimo, da gre za spremembo ali, splošneje, za zamenjavo: **tako bi videl iz avtomobila pot potnik, ki bi gledal nazaj** in bi v vsakem trenutku hotel vedeti le za točko, ki jo zapušča; svoj trenutni položaj bi lahko določil le glede na položaj, ki ga je pravkar zapustil, namesto da bi ga izrazil v funkciji njega samega. (Ustvarjalna evolucija, slov. prevod Zoja Skušek-Močnik, str. 239–240, podčrtal S. P.)

Nikakor ni zgolj naključje, da temeljni princip sledenja filmskih podob skoraj dobesedno sledi Bergsonovemu opisu poti tega imaginarnega potnika: mar nismo v temi filmske dvorane pravzaprav vsak trenutek posebej v situaciji, ko poznamo zgolj minulo točko; točko, »ki smo jo pravkar zapustili«?

Če torej toliko vztrajam na paralelizmu teh dveh postopkov, tedaj je to prav zato, da bi lažje vpeljal neko povsem specifično podobo tovrstne retrovizije – namreč **podobo v retrovizorju!** V mislih imam dva filma Wima Wendersa, dva »dnevnik«, **Tokyo-Ga** in **Beležko o oblačilih in mestih**. Oba namreč vsebujeta neko specifično podobo: podobo, ki jo uokvirja okvir šoferjevega okna, ki pa znotraj same sebe vsebuje še nek manjši madež v obliki podobe v retrovizorju. Kar tej podobi podeljuje status emblematičnosti, je preprosta zamenjava klasičnega odseva v ogledalcu z miniaturnim video-ekranom. Tako ne gre več zgolj za podvojitve na nek »naprej« in drug »nazaj« (v prostoru), temveč obenem tudi že za časovno podvojitve na »prej« in »pozneje«, na preteklost in sedanjost. Dobimo podobo, ki je hkrati pretekla in sedanja, ki je svojevrsten kristal v strogo deleuzeovskem pomenu podobe-kristala. V filmu **Tokyo-Ga** je tako poudarek prav na tej časovni razsežnosti, na razcepu med »prej« in »pozneje«, ki je vmeščen v razcep med okvirno podobo in madež v njej; v filmu **Beležka o oblačilih in mestih** pa postane ta razcep še dobesedno prostorski, saj se v potnikovo vizijo pariške obvoznice meša miniatura slika tokijskih avtocest. Dve različni gledišči sta seveda v neposredni zvezi s samo zgodbo: nostalgija (kot časovni fenomen) po Ozuju v prvem filmu; razločenost (prostorska, geografska, analitična) kreatorja Yamamota v drugem filmu. Upam, da ni preveč prisiljeno položaj filmskega kritika zaznati natanko **vmes** med obema zgodbama, med nostalgijo in analizo, med cinefilijo in znanstvenim diskurzom. Tudi on je torej po definiciji razcepljen, podvojen. In natanko ta tretja podvojitve nas najbolj zanima – ta podvojitve, ki je nujna hrbtna stran podvojitve časa in prostora, še več, ki je morda prav njun neposredni vzrok. Gre torej za **podvojitve tistega, ki gleda**.

Na neki prvi ravni je to seveda najprej avtor sam. Bilo bi več kot enostavno razpravljati o podvojitvi na primeru nekoga, čigar začetnici sta že sami po sebi podvojeni (**W.W.**), in čigar celoten opus pravzaprav sloni na poskusih preseganja nekega razcepa, pa najsi gre za razliko med umetnostjo in žanrom, med Evropo in Ameriko, med Parizom in Texasom. Vendar tokrat raje poiščimo artikulacijo te podvojitve kot neizogibne hrbtne strani pogleda nazaj kar pri samem Bergsonu. Četudi zavrača negacijo, ji vendarle pripisuje dve bistveni funkciji: ko negiramo, »držimo lekcijo« drugim in – samemu sebi! Prva funkcija ni posebej presenetljiva: ker pač negacija vselej meri na neko afirmacijo (nekega drugega), je po definiciji »začetek družbe«, je »v bistvu pedagoška in družbena«. Zato pa toliko bolj preseneča druga funkcija, ki jo Bergson vpelje nekako mimogrede, kot bi zares niti ne bila pomembna. Pa je! In prav zato velja naslednjemu citatu posebej pozorno prisluhniti:

»Negacija popravlja in opozarja – seveda pa je lahko oseba, na katero se opozorilo in popravek nanašata, tudi kar govorec, ki se je nekako razcepil.« (**Ustvarjalna evolucija**, str. 235)

Žal ni ne časa ne prostora, da bi na tem mestu odprli podrobnejšo

razpravo o presenetljivem sovpadanju te pozabljene Bergsonove sheme z dvojnimi postopkom »splitting« in »fading«, ki ga pri govorečem subjektu registrira Lacan. Naj bo dovolj le omemba pomenljive skovanke »**parlêtre**« (govoreče bitje, »govorilo«), ki zarisuje temeljno človeško izkustvo, svojevrstno **condition humaine par excellence**. V hipu, ko spregovorimo, se razcepimo – in žal se tudi filmska kritika preprosto ne more izogniti temu konstitutivnemu momentu.

Če smo torej pričeli razpravo z nekim dovolj partikularnim problemom, s preprostim pogledom nazaj potnika v vozilu, nas je nato pot popeljala mimo negacije kot svojevrstnega permanentnega gledanja nazaj vse tja do tiste skrajne točke, ko ugotovimo, da ni naš »pogled nazaj« nič drugega kot način izražanja temeljne podvojitve govorečega subjekta. V trenutku, ko nas govorica prime v svoje kremplje, vsi skupaj postanemo svojevrstni bergsonovski potniki, stisnjeni med preteklost in sedanjost; svojevrstni wendersovski potniki, ujeti med nostalgijo in analizo. Če naj še nekoliko podrobneje zarišem to zagato, tedaj bi jo kaj lahko opisal tudi z naslovom ne tako zelo davnega filma: vsi smo svojevrstni »**accidental tourists**«, ali, v povsem ustreznem francoskem prevodu, »**voyagers malgré nous**«.

Ne morem si kaj, da bi tega kratkega prispevka ne zaključil vsaj z bežno omembo filma, ki ni le zaplodel pravega vala deleuzovskega žargona v kritičnih spisih (cf. odmeve na festival v Cannesu), temveč dobesedno zgošča prav vse motive, ki so nas vodili skozi našo razpravo. Gre seveda za novi film Jean-Luc Godarja, **Novi val (Nouvelle vague)**. Prične se s potjo, zaplete se v zvezi z neko nesrečo, se pravi »accident«, ogromno se govori – navsezadnje pa se je treba celo podvojiti, da bi se sploh lahko doseglo tisto skrajno točko, ki glavnemu liku omogoča izreči sklepni stavek: »**To sem jaz!**«. Od tod dalje se pravo delo filmskega kritika šele pričinja.

izgovorjeno v Urbinu, 15. julija 1990

STOJAN PELKO