

# DE FILM

## EDITORIAL

- 7 **Boris Vezjak:** Film Images from Plato's Cave:  
The Spellbound Relationships between Film and Philosophy

## THE MIND OF FILM: THE PHILOSOPHICAL SUBSTANCE OF FILM, THE CINEMATIC SUBSTANCE OF PHILOSOPHY

- 19 **Darko Štrajn:** Lasting Encounters between Film and Philosophy
- 29 **Robert Petrovič:** Film and Reality
- 43 **Rok Benčin:** The "Impurity" of Film and Philosophy:  
Towards Ontology of the Film Image
- 51 **Andrej Šprah:** The Reconfiguration of Emptied Images
- 63 **Nina Cvar:** 3, 2, 1 ... Action: Film, Philosophy, Image  
of Thought, Cinematic Approaches to Production,  
Digital Image and Digital Approaches to Production
- 72 **Jure Simoniti:** The World Ended Before We Were Born:  
Fellini and 'The Other Ontology' of the Twentieth Century
- 84 **Dušan Rebolj:** Illuminated Other: The Figure of the Serial  
Killer as a Descendant of Greek Heliocentrism
- 92 **Andrej Adam:** Stargate: Atlantis, Philosophy, and Critical Thought

## ARTICLES

- 109 **Jernej Prodnik:** Cloakroom Communities and Cyberspace:  
Towards a Concept of "Pseudo-Environment" Niches
- 125 **Daniel Popović:** Universal Basic Income:  
The Principle of Reciprocity and Justice
- 136 **Simona Šemen:** Gandhi's Method of Non-Violent Resistance, Satyagraha
- 148 **Daša Tepina:** Contemporary Radicalism of the Left, Reactions to It,  
and how Political Violence Echoes in the Media
- 158 **Sandi Abram:** Floating Cities of Serenissima in Rough Waters of Art –  
Interview

## REVIEWS

- 165 **Andrej Srakar:** *Ensembles* – Spatial Rebuses /A Stone in the Sky,  
A Scheme of a Share for Art
- 169 **Jernej Prodnik:** Language, Capital, Crisis

## 177 SUMMARIES

## UVODNIK

- 7 **Boris Vezjak:** Filmske podobe iz Platonove votline:  
Uročena razmerja med filmom in filozofijo

## FILMSKI UM: FILOZOFIČNOST FILMA, FILMSKOST FILOZOFIJE

- 19 **Darko Štrajn:** Dolgotrajno srečanje filma in filozofije
- 29 **Robert Petrovič:** Film in resničnost
- 43 **Rok Benčin:** »Nečistost« filma in filozofije.  
K ontologiji filmske podobe
- 51 **Andrej Šprah:** Rekonfiguracija izpraznjenih podob
- 63 **Nina Cvar:** 3, 2, 1 akcija: film, filozofija, podoba misli, kinematični način produkcije, digitalna podoba in digitalni način produkcije
- 72 **Jure Simoniti:** Svet se je končal, še preden smo se rodili.  
Fellini in »druga ontologija« dvajsetega stoletja
- 84 **Dušan Rebolj:** Obsijani drugi – lik serijskega morilca  
kot dedič grškega heliocentrizma
- 92 **Andrej Adam:** Zvezdna vrata – Atlantida,  
filozofija in kritično mišljenje

## ČLANKI

- 109 **Jernej Prodnik:** Garderobne skupnosti in kiberprostor:  
h konceptu »psevdo-okoljskih« niš
- 125 **Daniel Popović:** Univerzalni temeljni dohodek:  
načelo vzajemnosti in pravičnost
- 136 **Simona Šemen:** Gandhijeva metoda nenasilnega odpora – satjagraha
- 148 **Daša Tepina:** Sodobni radikalizem levice, odziv nanj in medijski  
odmev političnega nasilja
- 158 **Sandi Abram:** Plavajoča mesta Serenissime v razburkanih vodah  
umetnosti – intervju

## RECENZII

- 165 **Andrej Srakar:** *Ensembles* – prostorski rebusi / Kamen na nebu,  
Schema deleža za umetnost
- 169 **Jernej Prodnik:** Jezik, kapital, kriza

## 177 POVZETKI

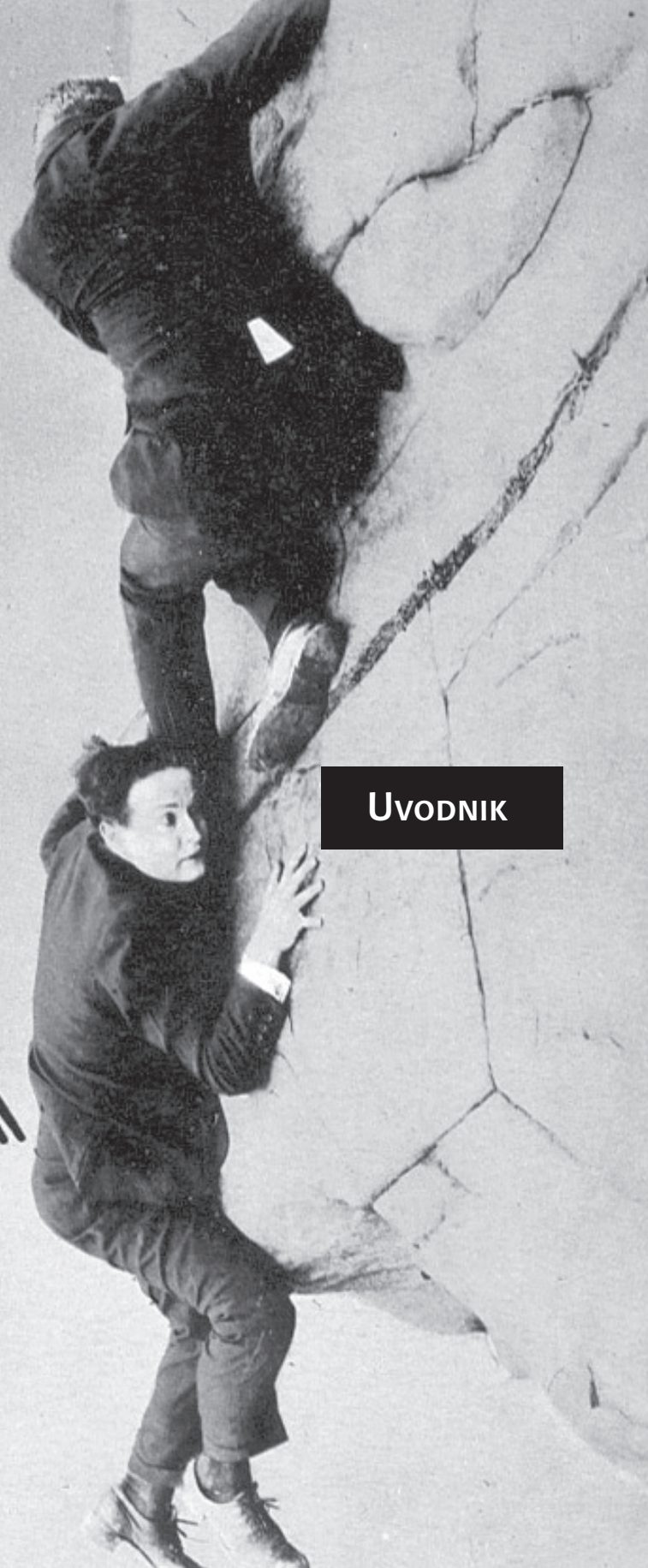


HOUDINI I

HO

THE MAN

Uvodnik





# Filmske podobe iz Platonove votline

## Uročena razmerja med filmom in filozofijo

»Si kdaj imel takšne sanje, Neo, da si bil zanje prepričan, da so resnične? Kaj pa, če se ne bi bil sposoben iz njih prebuditi, Neo? Kako bi znal razlikovati med sanjskim in resničnim svetom?« (famozni citat iz famoznega filma *Matrica*)

Od izida knjige Daniela Framptona z naslovom *Filmozofija* mineva slabih pet let.<sup>1</sup> Težko je smiselno trditi, da smemo govoriti o delu, ki je kolosalno začrtalo razumevanje odnosa med filmom in filozofijo, zaradi česar bi si zaslužilo posebno pozornost, ovrednoteno in umerjeno s časovnim jubilejnim spominom. Nesporna pa je njegova ambicija, da poskuša biti nekakšen manifesto, protreptična podlaga za naš razmislek o obojem. Iz tega suhoparnega dejstva izvira naše dolžno zanimanje. Pustimo delikatno vprašanje ob strani, kako uspešen je bil Frampton v svojem poskusu nadgraditi filmskoteoretsko zapuščino Gilla Deleuza. Intenca pričujočih besedil, zbranih v nadaljevanju, ni bila v kakšnem memoarskem vračanju, miselnem preigravanju ali novem odkrivanju njegovih hipotez in stališč. Ne, Framptonova knjiga po svoji konceptualni svežini, povedano iskreno in naravnost, verjetno ne predstavlja kakega izjemnega dosežka s tektonskimi posledicami v našem dojemanju nevarnih razmerij med filmsko in modroslovno dejavnostjo, kolikor se ti stikata, križata, prehajata in prihajata nasproti. A je treba priznati, kar so storili številni teoretiki, da vsebuje kar nekaj dobro otipljivih izhodiščnih konceptualizacij, zaradi katerih se vedno znova splača vračati k nekaterim njenim provokativnim poudarkom, ki sicer morebiti ne upravičujejo neologistične narave filmozofije kot na novo odkritega konceptualnega orodja. Povedano drugače in preprosto: vedno znova smo primorani filozofsko misliti film ali filmsko misliti filozofijo, oziroma smo v to celo prisiljeni, včasih tudi *per negationem*. Zavezanost ene drugi ni bila še nikoli večja. Deloma se to dogaja s pomočjo oprijemališč, o katerih se celo ne strinjamo in se tudi ne rabimo strinjati. Zakaj? Neogibnega prehajanja vsaj dela filozofske dejavnosti in artikulacij v filmski medij, njihovo tematizacijo torej, ne moremo zanikati. Prav tako ne moremo zanikati naših teoretskih naporov – kot da je filozofija delno postala kinematična in kino filmski. In kot da je film postal privilegirani medij ali umetnostna zvrst teoretskega

<sup>1</sup> Knjiga je izšla leta 2006, pomemben spletni vir komentarjev, recenzij in povezav, ki zasledujejo pojem filmozofije, pa je mogoče najti na strani <http://www.filmosophy.org/>. V Sloveniji se je o filmozofiji pisalo sorazmerno veliko, glede na preostale države in teoretska področja – velja npr. omeniti tematsko številko revije *Kino* (5/6, 2008), kot tudi intervju s Framptomom v reviji *Ekran* (34/36, februar-marec 2009).

mišljenja, vsaj tistega za najširše množice. Ob tem ne ciljam na visokoteoretske zastavke pri pomembnih filozofskih avtorjih, prej na vselej vulgarni *populus* – če je religija opij za ljudstvo, če je platonizem krščanstvo za množice, mar ne postaja filmska umetnost prav takšen medij, v katerem filozofija za množice še edinole živi? Skozi katerega je filozofija v profanizaciji tega sveta skorajda še kot edina razpoložljiva sleherniku, ki bi jo sicer rade volje spregledal? Je morebiti zavezanost filozofov poetiki tega medija bistveno večja, kot bi si to upali priznati? Bodoimo še radikalnejši: bi filozofija brez filmskega platna že bila Jurski park, svet neprebavljivih brontozavrov, za katere se nihče ne bi zmenil, če tako rekoč ne bi bilo Stevena Spielberga in njegovega filma iz leta 1993? Ali seveda, še raje, kakšnega drugega?

Obupno pretiravanje, bodo kot prvi ogorčeno vzkliknili filozofi. Za to, da bi filozofija prežive-la, ne potrebuje filma. Nenadoma lahko zazveni običajni zaznavi samoumevno in neizpodbitno navzoče; nemogućnost misliti ali misliti modroslovje onstran filmskega, mogoče celo obratno, bi po svoje morala proizvesti pesimistično spoznanje, morebiti bi se morali zdrzniti ob dejstvu, da nam nek medij diktira način mišljenja. Nenazadnje pretežni del slovenske filozofije, še zlasti lacanovske, ne le jemlje zalet za interpretacijo filozofskih idej in konceptov skozi film, tj. z njegovo pomočjo, temveč poskuša celo historičnomaterialno podstat, stvarno zgodovinsko in druž-beno dogajanje, naravnost destilirati iz filmskega platna. Toda kaj, če provokacijo relativiziramo, stehntamo in se zadovoljimo le s partikularno tezo o močnem vzvratnem učinku? Substanciali-zacija mišljenja v filmu, torej filmskega mišljenja, zrcali kajpak obrat od filozofskega mišljenja filma. In prav v to vzajemno vrzel obojega pade pojem »filmozofije«, njegova provokativnost in porojena zahteva, da se z njim spopademo: sicer ne moremo reči, da film misli filozofsko, toda lahko rečemo, da film misli. Mišljenje, kognicija, umska dejavnost, pripisana kot zmožnost filmu, pravzaprav pomeni filozofsko prakso *par excellence* – med trditi, da film misli, ali reči, da film misli filozofsko, ni posebne utemeljene razlike, razen če je nismo utemeljili dodatno. Framptonova »filmozofija«, njegov *tour de force*, je že zato, in to je treba nedvoumno priznati, izmakljiv in dovolj neujemljiv koncept. A zveni atraktivno, pleni pozornost in radovednost, nagovarja vsaj dve heterogeni publiki in obeta, da bosta obe govorili isti jezik. Lahko ga vzamemo za izhodišče ultimativnega srečanja enega z drugim. Gledano v časovnem loku, po svoje začrtuje vse posku-se filozofskega preišljanja filmskega, kot smo ga začrtali tudi v pričujoči zbirki, zgoščeni okoli »nevarnih razmerij« med obema, okoli njunih usodnih privlačnosti.

Kot pravi Shusterman [1997: 50], je morebiti film medij, ki demokratizira filozofsko življenje in mišljenje. V smislu, da filozofija ni zgolj ezoterična, za izbrance rezervirana domena, hobi za čudake in kapriciozno miselno izživljanje za preveč izobražene, temveč je v dostopnosti vsem, v zavezanosti množicam in pop kulturi, dragocena vez med obojim. Ker omogoča izstop iz »resničnega« življenja, ki je dejansko vstop v še bolj resnično življenje, tako rekoč onstran Platonove votline – o tem več v nadaljevanju. Reanimirana prisproda o votlini, v kateri smo kot ujeti čilski rudarji leta 2010 – torej v času, ko to pišem – nesporne zvezde enega največjih televizijskih spektaklov, ne da bi opazili naše lastno stanje, s filmsko realnostjo dobi svoj smisel. Film ni le medij za nefilozofske množice, je tudi medij slutnje, da obstaja ta druga realnost, ne da bi se poglobljali v debele vrelce učenosti. Je medij, ki terja temo in mrak, saj vas lahko nenaden obrat k svetlobi oslepi, pred čemer nekajkrat svari Platon – še ena reminiscenca iz dramatičnih scen spektakularnega reševanja čilskih rudarjev, ki so jih dvignili na površje, opremljene s sončnimi očali.

Kaj torej početi s filmozofijo? Namen tukaj ne bo znova opozarjati na provokativnost tega manifesta »filmske filozofije«, temveč misliti njene morebitne posledice. Frampton želi



vzpostaviti »radikalno filozofski način razumevanja kina« (udarne besede založnika), ki združuje ideje filma kot misli, kakor so se pojavljale v 20. stoletju vse od Huga Münsterberga do Gillesa Deleuza. Vseobsegajočo praktično teorijo filmskega mišljenja (ali filmovega mišljenja, dvoumnost, ki jo implicira angleški *film-thinking*), po kateri »filmski stil zajame svojstveno poetično idejo skozi konstantno dramatično intenco glede značajev, prostora in dogodkov v filmu«. <sup>2</sup> Kajti kaj natančno pravzaprav počne filozof, ko gre v kino? Upoštevajoč Framptonovo inovacijo, da je film nekaj, kar ima svoj um, lahko pravzaprav tam sreča privilegirani predmet (ali subjekt) svoje obravnave. Dobesedno, kajti sam zapiše tole: »Zdi se, da film razmišlja prav pred nami ... Če bomo začeli razumeti, kako film 'misli', bomo lahko razumeli tudi, kako gibajoče se podobe vplivajo na naše življenje in bivanje.«

Kakor ugotavlja Hansen [2006: 391], je že francoski filmski kritik Alexandre Astruc v članku iz leta 1948 pod naslovom »The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo« nakazal, da je »fundamentalni problem filma v tem, kako izraziti misel«. Režiser po njegovem uporablja kamero kot pero, na podoben način kot pisatelj, in prav v tem mora biti njegovo poglavitno vodilo. Toda film, ki razmišlja pred nami? Kako metaforično ali nemetaforično razumeti ta rahlo enigmatičen opis, v katerem se zrcali bistvo inovacije filmozofije? Drži, »filmind« kajpada ni um, ostajajoč zunanji filmu, lasten npr. ustvarjalcu filma, mogoče režiserju, marveč je imanenten samemu filmu. Seveda nihče ne dvomi, da obstaja realnost avtorskega prispevka ustvarjalca, ki se strukturira s pomočjo npr. nezavednih vsebin avtorjev na podoben način, kot iz premišljenih nagibov in želja. Ali preprosto nehotenih impulzov, ki niso nujno vzniknili iz njegove psihologije nezavednega. Da skratka obstaja dvojnost vpisa v kinematično stvaritev, ki poteka npr. po ločnici zavedno/nezavedno in da je slednje samostojna sfera, ki se nekako »vpišuje« v film, kajti v njem je lahko navzočega ali vpisanega pač več, kot je avtor sploh želel ali imel namen povedati ali prikazati. Je to tisto področje, o katerem govorimo? Nujen in potreben se zdi kakšen korak nazaj v skepticizem; Brian Price v svoji kritiki dovolj lapidarno ugotavlja, da je »skrajno čudno, da bi film imel kakšen um«. Ter nadaljuje, češ »kaj natančno naj bi pomenilo, da film misli?« Ali je tisti, ki misli, namesto nas kot subjekta pravzaprav projiciran na filmsko platno? Je ne le um, ampak natankoma duh, kakor z dvojnim pomenom evocira že angleški izraz »mind«, namesto v človeku skrit (tudi) na filmskem platnu? Smo na sledi izumu nekakšnega »pimum filmere, deinde philosophari«? Dvom je vselej na mestu, celo neizbežen, in zato ponujenega dejstva o filmskem mišljenju ne moremo kupiti kot samoumevno hipotezo, ki je ne bi izprašali. Da bi počeli kaj takega, se moramo v nadaljnjem koraku vprašati, kako zelo je podoben našemu umu in kaj ga dela njemu podobnega.

## Kratek ekskurz k antičnemu filozofu

Odgovor na elementarno poizvedbo, kaj točno se dogaja, ko filozof obiše kino, obetajočo določitev skrivnostnega razmerja med umom in filmskim umom, je najbrž mogoče nekam paradoksalno iskati že pri Platonu. Zadeva namreč epistemološko, a hkrati tudi ontološko naravo samega medija proizvedenih podob. V dialogu »Sofist«, vsebinski sekvenci »Teajteta« in razprave o statusu znanja ali vednosti, se Elejski tujec, kot je ohlapno in dovolj anonimno poimenovan, skupaj z družčino spusti v dialektično iskanje tistega, ki je sofist. Sokratsko dieretično preizpraševanje izjemoma ne sledi vprašanju »Kaj je x?«, tako tipičnemu za iskanje definicij pojmov, ki ga od sogovorcev

<sup>3</sup> Vsi citati so prevzeti iz slovenskega prevoda Gorazda Kocijančiča (Platon, 2009).

venomer terja Sokrat, temveč subjektivni inačici istega, torej »Kdo je sofist?«, implicirajoči poprej opisano definitorično vednost.

Izpeljano pa je ob molčeče navzočem Sokratu in iz ust tujca iz Eleje, ko pogovor steče v smeri odkrivanja njegove prave narave in trči ob pomembna vprašanja »rodov bivajočega«, med katerimi se bo skrivala tudi kategorija, tako značilna zanj – navideznost, pojavnost, fantazmatskost. Naravi sofističnega bo namreč lastna nekakšna neujemljiva bivajočnost, ki to ni – kot nakazuje že uvedba in tacitno poslanstvo tujca iz Eleje, domovine Parmenida kot prvoborca Bivajočega. Za katerega, Bivajoče namreč, se je zaklinjal, da edinole biva. Od kod potemtaka vznikne ta videz bivajočnosti, prikazovanje znanja, *doxa*, navideznost resnice? In mar ni ta navidezna bivajočnost podob v filmski umetnosti natanko v istem razmerju do bivajočega? Odprta dilematika v pogovoru s Teodorjem in Teajtetom zato večkrat zaide na pot preizpraševanja odnosa med paradigmatkostjo in upodobitvijo, zgledom in posnetki, resničnostjo in dozdevnostjo, kajti sofist je obtožen večšine ustvarjanja podob. Teajtet in družina, s katero se pogovarja tujec, želi ubežati težavi karseda »podobnih« podob, ki ustrezajo realnosti tega sveta s tem, da jim pripiše določeno popačitev in nepopolnost. Med drugim je za kiparje in slikarje rečeno, da so to tisti, čigar dela vsebujejo prevelika sorazmerja, zaradi česar nastopi popačitev: »Če bi namreč podali resnično sorazmerje lepih stvari, bi se – saj več – zgornji deli kazali manjši, spodnji pa večji od tega, kar je primerno, ker prve gledamo od daleč, druge pa od blizu ...« (Sofist, 235e)<sup>3</sup>

Nato Teajtet nadaljuje: »Ali potemtaka ustvarjalci zdaj pustijo resničnost ob strani in v svojih upodobitvah ne ustvarjajo dejanskih sorazmerij, ampak takšna, ki se zdijo lepa? Vsekakor. Ali ni prav, da to, kar je drugo, imenujemo podoba, ker je res podobno? Da. In tisti del večšine posnemanja, ki se ukvarja s tem, je treba imenovati, kot sva rekla prej, večšina upodabljanja?« (Sofist, 235e–236a) Po Teajtetovem strinjanju z rečenim Elejski tujec pove, da je natankoma privid tisto, kar se »kaže kot podobno lepemu«, če to gledamo iz neprimernega položaja, vendar »ni podobno tistemu, čemur naj bi bilo podobno« (236b). Takšen privid obsega »zelo velik del slikarstva« in je značilen za »celotno večšino posnemanja«. Na kar želi opozoriti, je navidezna točnost in ustreznost podobe ali posnetka, s pomočjo katere ta reproducira resničnost – celo sanje o neki popolni podobi so neizogibno takšne, da so nujno obarvane s slabostmi subjektivne zaznave, kajti predstava navidezno naravne in odlične stvari bo vselej podvržena neki popačitvi, od katere je odvisna, domnevno točna reprezentacija je hkrati tudi popačena. Veščino (*technē*), ki ustvarja privide, ne pa podobe, pa »najpriljubitejšo« poimenujemo večšina ustvarjanja prividov« (236c). Platon je torej razvil dve izhodišči, ki vodita do dveh večšin:

»Govoril sem torej o dveh oblikah večšine ustvarjanja podob: o večšini upodabljanja in ustvarjanja prividov (*touto toinun to duo elegon eide tes eidolopoiikes, eikastiken kai phantastiken*)« (236c).

Kaj ima torej filmska tehnika s sofistiko in v čem je to izziv za filozofa? Za začetek si delita vsaj neulovljivost: tako kot Platonov »Sofist« na sledi razpravi o resnici in laži, pravemu znanju in iluzivnemu znanju, poskuša zajeti težavno naravo njegovega bistva, ker je, kot pravi, »rod sofista težaven in težko ulovljiv« (218d), filozofi s težavo zagrabimo osnovno bistvo filmske tehnike, ker imamo opravka s »prividi«. Če je odnos resnice in privida moment, do katerega pridemo v pogovoru, le analoška izpeljava resničnosti in podobe, novo možnost odpre potencialna elaboracija resnice skozi privid – na podoben način torej, kot se dela kiparjev in slikarjev vendarle zdijo resnična, je dozdevnost tu izpeljana le iz velikostnih razmerij, ki jih je nekdo namerno popačil.

»Sofist« nam torej ponuja ironično zgodovinsko izhodišče za razpravo o ontologiji podobe. Ena je domnevna resnica, ki bi se skrivala v aдекватni reprezentaciji »idealnega« objekta, ki je nepopolno upodobljen, kot se to dogaja v platonski metafiziki odnosa med idejo in njenimi posnetki v tem svetu, ki predpostavlja istovetnost vsake tako imenovane podobe. Toda nekaj povsem drugega je različnost, ki razblinja in po svoje konstituira naš dostop do resničnosti, s čimer se istovetnost vsake podobe ustvarja na novo. Upodabljanje in ustvarjanje prividov sta torej dva različna postopka – prvi vsebuje načelo razmerja podobe in »originala«, fantazmatskost se vpisuje v neistovetnost obojega in predpostavlja ontološko določenost. Drugi vsebuje načelo diferenciacije, razkriva ontološko nedoločenost in jo jemlje za edino dimenzijo resničnosti.

Kaj to pomeni v sferi kinematičnega? Primerjavo s filmsko realnostjo kot umetnostjo ustvarjanja podob in prividov je težko zanikati – celo služi kot dobra, ali malodane ultimativna ilustracija istega. Vzemimo, da namesto Platonovega kiparja ali slikarja na tem mestu nastopa filmski ustvarjalec. Je njegov postopek bližji naskakovanju ontološko določene realnosti, ki se fantazmatsko bolj ali manj odmika od naskakovane resničnosti – ob predpostavki, da svojo umetnost ustvarjanja podob hote ali nehote spravlja v takšen odnos z njo –, ali pa je filmska stvaritev nekaj, kar ni povezano z reprezentacijo stvarnega ter s tem podvrženo distinkciji na resnico in podobo, temveč reprezentaciji različnosti in multiplikaciji podob, ki konstituira materialnost podobe?

Ko govorimo o moči filma, njegovi sposobnosti torej, da nas začara in ponudi okvir pogleda na svet, smo prišli do Sokratovega učenca kot prvega potencialnega teoretika filma *avant la lettre*. Toda s tem še nismo vzpostavili situacije, ki jo, kot rečeno, terja Frampton. Svet [filmskih] podob zato še ni imanentno umski, še vedno ni – denimo temu tako – sestavljen iz »mišljenin« (*Gedankendinge*), kot bi rekel Hegel. Razprava o tem, kakšen je status filmske resničnosti, še ni nujno povezana s tem, kakšna je narava podob, ki tvorijo to resničnost, in še manj s statusom umskosti v njih. A za naše razumevanje ni pomemben le Platonov »Sofist«, pokukajmo še v njegov *magnum opus*, v »Državo«. Notorna prisposoba z votlino, ki nas bo tu zanimala, nam s svojo intenco nastanka riše situacijo, v kateri je takšna moč filma prišla do izraza kot medij, ki nas želi zaslepiti in prevarati. Filmska teorija je mogoče, zgodovinsko vzeto, zavezana tudi nastavkom antičnega filozofa, znova kot fusnota k Platonovim dialogom, če znova uporabimo zelo znano krilatico Alfreda Whiteheada, s katero običajno utemeljujejo njihov usodni vpliv na evropsko duhovno tradicijo in širše. Kot pravi kanadski sociolog Ian Jarvie (1987: 45), neizogibno dejstvo je, da je Platonova votlina »najbolj potentna podoba človekovega epistemološkega in ontološkega položaja v celotni zgodovini zahodne filozofske misli«. Kar lahko pomeni, da je film kot tak lahko razumljen kot zaostrena upodobitev tega položaja. Po prisposobi, ki jo pitoreskno pripoveduje Sokrat, so ljudje prebivali v podzemni votlini vse od otroštva. S svetlobo, ki je prihajala od ognja za njihovimi hrbtmi, so priklenjeni z verigami lahko gledali le podobe v na ta način osvetljenem prostoru, ki so se zarisovale pred njimi. To so bili odsevi in sence, kot bi jih spremljali v kakšni lutkovni predstavi. Platonova alegorija ima enostavno ambicijo – pojasniti, na kakšen način se zmotno obnašamo v odnosu do resničnosti oziroma tega, kar imamo za stvarno – gledamo sence pred sabo in jih jemljemo za edine resnične, kot da ne bi poznali nobene druge. Za nas, uboge smrtnike, ujeti v tej votlini, je privid pred nami resničen in hkrati edina stvarnost. Nobene druge sposobnosti nimamo, da bi zaslutiti resnico, upodobitveno »pravo« naravo stvari, kot se kažejo na steni votline. Ne le, da smo ujetniki nekega prostora, hkrati smo ujetniki časa. Ker so dobesedno ujetniki podob pred sabo, se Platonovi »gledalci« teh senčnih podob ne morejo udejstvovati v procesih nastajanja in minevanja – kar pomeni, da so v svoji omejenosti ujetniki obojega, časa in prostora.

<sup>4</sup> Penley (1990: 61) v knjigi *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis* zelo jasno nakaže, da so vključeni ujetniki v votlini, fascinirani s sencami na stenah Platonove votline, »prvi gledalci 'kina' – edina zgodovinska sprememba v aparatu od tistih časov naprej je le v malo čem drugim kot v tehnoloških modifikacijah«.

<sup>5</sup> Država, 514b in dalje. Sokratova ambicija pokazati, da imajo ujetniki »za resničnost ... sence izdelkov« (515b), torej slike ali podobe pred sabo, je filmska v tem smislu, da »gledanje utvar« pred sabo ljudje jemljejo za izhodišče svoje fascinacije z resničnostjo, a seveda s to razliko, da se ji bo filmski gledalec predal ob predpostavki, da je »nekako« resnična kot *simulacrum*, medtem ko Platonovi ujetniki, nasprotno, izhajajo iz predpostavke o edino resničnih podobah, ki bi jo šele morali odpraviti. Parafrazirano: če filozof v votlini ve ali sluti, da so podobe na steni neresnične, filozof v kino zahaja, da bi se prepričal, zakaj ljudje pri teh neresničnih podobah vztrajajo.

<sup>6</sup> Shaviro (1993: 14).

<sup>7</sup> Allen (1995: 81).

Analogija med filozofom, ki zaide v kino, pa tudi »običajnim« gledalcem, ter tistim, ki je bodisi ujetnik votline ali njen naključni obiskovalec, tu ni le površinska in zunanja.<sup>4</sup> Lahko bi se porodila marsikomu. Ob tem bi lahko našteali običajne psihološke okoliščine: podobnost situacije npr. v »atmosferskem« smislu, evocirani skozi temačnost kinodvorane, ki spominja na votlino, ali živahnih upodobitev na steni (filmskem platnu), naši zaverovanosti v resničnost podob na njem, malodane hipnotični uročenosti in istovetenju s temi podobami. Nenazadnje nam Platon ponuja kar celoten spekter opisov »slikovne predstave«, ki jo doživljajo prebivalci votline. Govori o tem, kako prebivalci votline ne morejo zasukati glave, o poti med ognjem, ki ustvarja sence, ujetnikih in nizkem zidu, ki si ga moramo zamisliti na način »kot lutkarji pred ljudi postavijo pregrade, nad katerimi kažejo umetnije« (Država, 514b). Toda lutke so le en tip podob, ki smo jih deležni, kajti Platon nadaljuje z opisom »raznovrstnih predmetov«, omenja človeške kupe in druge podobe živih bitij, izdelane iz kamna, lesa in vseh mogočih snovi.«<sup>5</sup> Primera je še učinkovitejša od tega, globlja in kompleksnejša. Toda v čem?

Ena možnost je, da analoškost vidimo in uzremo v historičnem dogajanju filmske umetnosti, v specifični njenih etap. In to ne zgolj izhajajoč iz prispodobe o votlini, temveč iz platonске kritike umetnosti kot posnetka posnetka (*mimesis mimeseos*). V mislih imam naslednje: Richard Allen (1995) verjame, da je mainstream produkcija Hollywooda oživila prispodobo o votlini in ideološko diseminacijo gledalčeve izkušnje predvsem v svoji poklasični fazi, v sedemdesetih in tudi osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Tudi zaradi tega, ker je takrat bilo, kot podobno ugotavlja Steven Shaviro, v metafiziki verbalno v prednosti pred vizualnim, inteligibilno pred čutnim, besedilo pred sliko, rigorozna artikulacija pomenov pred dvoumnostjo nevodene zaznave.<sup>6</sup> Teoretski dvom večine filmov zrcali Platonova svarila pred potencialno negativnimi učinki umetnosti. Allen zapiše: »Platon verjame, da je umetnost v svojem bistvu prikazen, kajti namesto da bi bili gospodarji tega, kar vidimo, smo prepuščini na milost in nemilost pogledu na svet, ki nam ga diktira umetniško delo ... Zgodovino zahodne estetike lahko razumemo kot poskus, da bi rešili umetnost iz položaja, ki ji ga je pripisal Platon. Ta cilj je bil dosežen z vrednostno razliko med umetnostjo in množično kulturo. Slednja se označuje skozi navideznost, regresivnost in čutnost, visoka umetnost pa se jemlje za pristno, plemenito in gonilno.«<sup>7</sup>

## Uročena razmerja med filmom in filozofijo

Kaj pa, če bi poskušali nevarna in uročena srečanja filma in filozofije ujeti ne le z eno zanko, ampak z večimi, jih tako rekoč kategorizirati? Evidentno je namreč, da se odnos med njima vzpostavlja na heterogenih ravneh, ki terja vsaj minimalno taksonomijo. Dober vodič po tem, kakšna je dejanska relacija med njima, najdemo v članku Jerryja Goodenougha (2005). Vzemimo njegov razmislek za izhodišče in izhajajmo iz četvorne opredelitve odnosa med njima,

<sup>8</sup> Goodenough (2005: 2).

<sup>9</sup> Prav tam.

<sup>10</sup> Goodenough (2005, 3).

<sup>11</sup> Prav tam.

predpostavljajoč historično zanimanje filozofov za kino. Seveda to niso vse možnosti filozofskega pristopa do filma oziroma medijev, vendar ponujajo ustrezno vstopno točko, ki zgodovinsko osmišljajo razpravo o tem. Pojdimo po vrsti.

Prvič, filozofa »lahko zanima kino kot takšen, njegova tehnologija, procesi, socialni pomeni gledanja filmov« (2005: 1). Goodenough ima v mislih predvsem sociološke kontekste, izvirajoče iz filozofskih historičnih zanimanj za kino, predvsem za staro analogijo med množicami, naseljenimi v temačnih sobanah kinodvoran, ter npr. omenjenimi priklenjenimi prebivalci Platonove votline, prisposodbami iz »Države«. V to kategorijo bi lahko vključili še različne razprave, ki se dotikajo ontologije filma, saj so ontološki horizonti pogosto speti s tehnologijo, ki se uporablja v filmu, in se nanjo nanašajo. V širšem smislu je ontologija filma topika, ki se zajeda v temelje klasične filmske teorije. Recimo tej kategoriji zanimanja »film skozi ontološki in sociološki substratum«.

Drugič, strokovna razprava med filmom in filozofijo se velikokrat vrti okoli vprašanja, kako uporabiti filozofijo, da bo ta našla svojo »upodobitev filozofskih tem in zadev«. <sup>8</sup> Klasičen primer zadnjih desetih let je gotovo film *Matrica* (Andy in Lana Wachowski, 1999), ki sicer ne vpeljuje povsem svežih idej k poprejšnjim filozofskim izhodiščem, temveč služi kot kažipot do nerešljivih dilem, ki jih najdemo v zaprašenih knjigah. Po Goodenoughu so filmi, kakršen je »Matrica«, pot do »starodavnih filozofskih problemov: razlike med navideznostjo in resničnostjo, vprašanja solipsizma, narave sanjanja ... ne da bi nujno prispevali kaj novega k razumevanju teh dilem«. <sup>9</sup> Recimo tej kategoriji »film skozi filozofsko ilustracijo« – *Matrica* ali *Trumanov šov* sta dober zgled filmske upodobitve problema kartezijanskega dvoma, *Memento* ali *Biti John Malkovich* osebne istovetnosti, in tako dalje.

Tretjič, film lahko uporabi filozofijo kot svoj vsebinski zastavek ali podlago na ekspliciten način. Ta tip povezave je sicer povezan s prejšnjim, a je vseeno poseben. Goodenough tu nima v mislih filmov, kot je *Matrica*, temveč tiste, ki v obliki govorjenega dialoga ali predstavljenih oseb artikulirajo filozofijo na ravni eksplicitnega in konkretnega vsebinskega materiala. Primer tega najdemo v diegetskem pripovedovalcu v *My Night at Maud's* (Eric Rohmer, 1969), kjer najdemo temo o marksistični in krščanski filozofiji, ali prostitutko Nano, ki se pogovarja s filozofom Briceom Parainom v *My Life to Live* (Jean-Luc Godard, 1962). Goodenough navaja še film, kot je *Dereka Jarmana Wittgenstein* (1993), ki je »imaginativen v svoji vizualizaciji in je resen poskus ponuditi Wittgensteinovo misel in to, kar Jarman razume kot bistveno vez med mislijo in njegovim življenjem«. <sup>10</sup> Znotraj svoje diegeze ta film učinkuje kot rahlo fiktivna in stilizirana forma razvijanja filozofskih idej skozi dialog, reflektirana v dramski in stilistični strukturi filma samega. Sem bi lahko prišteli še dokumentarec o Derridaju (Kirby Dick in Amy Ziering Kofman, 2002). Recimo tej kategoriji »film skozi eksplicitno filozofsko vsebino«.

Četrta vrsta, ki po svoje tudi vključuje prejšnje, je tudi najbolj zanimiva, obravnava namreč situacije, ko film kot takšen, *per se*, učinkuje in funkcionira »kot filozofija, kot nekaj, kar je v nekem smislu početje oziroma ustvarjanje filozofije«. <sup>11</sup> V tej inačici torej film prispeva nekaj svojstvenega k izvornemu in čistemu filozofiranju. Recimo tej kategoriji dovolj ohlapno »film kot filozofija«.

Naše spraševanje o tem, zakaj bi filozof sploh želel v kino, kaj ga torej vodi v carstvo filmskih užitek, oziroma enakovredno preizpraševanje, zakaj bi filmski kritik ali teoretik želel na film in filmsko teorijo gledati s filozofskimi očali, lahko dobi zgoraj taksonomično naštete možne odgovore. Mogoče ne zgolj teh, toda osnovnih kategorij verjetno ni veliko več. Eden od mejnih je verjetno primer tridelnega dokumentarca Sophie Fiennes o filozofu Slavoju Žižku z

naslovom *The Pervert's Guide to Cinema*, v katerem ta v prvi osebi ne le razlaga svoje filozofsko razumevanje nekaterih filmov, temveč simulirano v njih – vsaj v nekaterih slavnih scenah – obenem tudi nastopa.

## Od neznosne resničnosti nazaj v votlino

»Če pa bi ga kdo s silo zulekel od tu po težavnem in strmem vzponu in ga ne bi izpustil prej, dokler ga ne bi zulekel na sončno svetlobo: ali ne bi pri tem ta, ki bi bil ulečen, trpel bolečine in bil nejevoljen – in ali ne bi potem, ko bi že prišel na svetlobo, imel oči polne lesketa, tako da ne bi mogel videti niti ene od stvari, o katerih pravimo, da so resnične?« (Platon, *Država*)

Ponujeno metaforo o votlini, figuro našega vstopa v filmsko realnost, lahko najbolj striktno razložimo tudi skozi temeljno avtorjevo intenco. Če je Platon kot mojster izganjanja pesnikov iz države nenazadnje sam uporabljal pesniško govorico v svojem »eksotičnem« nauku, kamor nekateri štejejo njegove dialoge – sicer skorajda edino avtorsko zapuščino, ki jo poznamo –, jo je zanesljivo prav zato, da bi nam z njo nekaj povedal. Zapisani dialogi, končno tudi omenjena prispodoba, so nesporno koncipirani kot njegova filozofska povabila k razmisleku. In so natančno povabila k temu, da se ne predajamo šibki gotovosti čutnega zaznavanja in tega, kako se nam stvari prikazujejo, temveč se prepustimo dvomu v takšno servirano gotovost. Mar ne bi mogli reči, da je – tako kot je Platonov dialog dejansko filozofski *protreptikos*, nagovor k tehtnemu premisleku, naslovljen na najširše množice – tudi film takšna umetnina, ki nas nagovarja k istemu? So filmi, vzeto in povedano banalno, tu za kaj drugega, kot da nam dajo misliti, da vzburjajo razmerja med sanjskim in resničnim in nas s prestavljanjem iz enega dispozitiva v drugega prisiljujejo problematizirati dihonomijo med njima? Za nekatere morebiti ne, toda za nezanemarljivi del med njimi tega gotovo ne bi mogli zanikati. Preskok v neko drugo realnost torej ni potreben, da eskapistično bežimo pred tegobami tega vsakdana, morebiti ni terapevtsko zdravljenje naših psihičnih frustracij, način »izklopa«, prediha in užitka, temveč ima lahko sublimnejšo poslanstvo v vzpodbudah mišljenja. Kajpada ne v vsakem primeru in ne glede na materialne okvirje kinematičnih vsebin, ki so lahko večkrat povsem banalne in miselno nestimulativne – včasih celo eksplicitno. Mehanizem mišljenja, sprožen ob spremljanju filma, zahteva opuščanje sprejetih varljivih mnenj in prepričanj, puhlic in vsakodnevnih samoumevnosti, na podoben način kot za dovolj pozornega ujetnika votline obstaja dvom v sence, ki se porajajo pred njim, in slutnja počela, ki stoji za njimi. Bi smeli reči, da je Platon cineast *avant la lettre* tudi v tem oziru – bi torej smeli njegovo intenco vabila k mišljenju, ki se ne sme ozirati na stvari, kakršne so pred nami, prepoznati tudi v »filmski« dimenziji njegove prispodobe o votlini? Seveda lahko to zveni kot utopistično branje – tega ne moremo pričakovati vsakič in za slehernika, ampak le v primeru, če je film dovolj filozofski in prav takšna tudi njegova publika in njena intenca.

V kulturni *Matrici* (1999), ki jo je zaradi hiperkomentarjev že težko komentirati znova na dovolj uporaben način, Thomas Anderson (igra ga Keanu Reeves) ob računalniškem programiranju živi še eno življenje – v prostem času je nekdo po imenu Neo; kot heker vdira v računalniške sisteme in v tej vlogi pride v stik z Morfejem (igra ga Laurence Fishburne). Življenje v iluziji, zakrita resnica o opustošenosti tega sveta in virtualna *Matrica*, ki nas prepričuje v resničnost

<sup>12</sup> Povezavo med filmom *Matrica* in Platonovo prisposodobno je opazilo že več avtorjev; prim. recimo knjigo *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, urednika Williama Irwina (Open Court, Chicago 2002).

tega sveta, je težko spregledljiv »analogon« votline. *Matrica* kot paradigmatski »filozofski« izdelek na nek način ponavlja osnovno platonsko dilemo – v izbiri med realnostjo in navideznostjo, med filozofijo in utvaro, med prebivanjem v matrici votline (ali votlini matrice) ter izhodom iz nje. Kjer se, končno, Neo odloči, da bo votlino zapustil in izbral rdečo tabletko. V tem oziru je torej parabola, ki upri-  
zarja Platonovo epistemološko ujetost.<sup>12</sup>

Vključimo zdaj ob epistemološkem še ontološki vidik, ki zadeva platonistično poanto: mar ni v danem primeru analoškost primerjave tudi v tem, da nas, tako kot Platon, tudi film ne vodi v nek manj realen svet, kjer si lahko odpočijemo in zbežimo od tega ponorelega sveta, temveč prav nasprotno, po poti od neresničnosti filmske resničnosti k spraševanju o večji resničnosti onstran filmskega? Kajti, če filmska resničnost poraja dvom v našo resničnost in ni kar preprosto njegova fenomenalna podvojitve, potem odpira prostor nenehnemu preizpraševanju tega, kaj točno je resničnost kot takšna. Spomnimo, Noël Carroll (1985) je v zelo odmevnem eseju *The Power of Movies* razvil model zgodbe, ki, kot pravi, najbolj značilno opisuje filmsko umetnost – pravi ji »erotetičen model zgodbe«. Beseda erotetičen (iz grškega pridevnika *erotetikos*) pomeni toliko kot spraševalni, torej temelječ na paradigmi odnosa vprašanje-odgovor. Njegova razlaga je preprosta, filmski dogodki naj bi temeljili na in se odvijali po načelu odgovora na vprašanja, ki so bila zadana pred tem. Film torej »poganja« naše iskanje takšnih odgovorov. Še zlasti hitro si to lahko predočimo v žanru drame – erotetična narava filmskih scen narekuje vrstni red scen, sledečih po načelu vprašanje-odgovor. Recimo: Se bo junak še pravočasno rešil? Kdo je morilec? Kaj se bo zgodilo s truplom? Se bosta na koncu poročila? Erotetičnost kot sestavina razvoja filmske zgodbe nas znova spomni na Sokrata in njegove metode iskanja resnice, na majevtiko in večno drezanje z vprašanji v sogovorci, ki ga tako večše opisuje Platon. Carrollovo poanto bi zato lahko smiselno nadgradili. Ne le, da je erotetična sama struktura zgodbe, ki poganja film, v filozofski perspektivi iskanja odgovora na vprašanje, kakšno je razmerje med manj in bolj resničnim, nas dobesedno napeljuje na večno spraševanje o tem, kje je njuna meja. Spraševanje, ki išče in terja odgovor ter sproža nenehno verigo, nenazadnje nenehno verigo iskanja podob.

Povedano še drugače: mogoče pa je vsak novi obisk filozofa v kinu, vsako novo povabilo na srečanje s filmom, natanko strukturirano na takšen erotetičen način.

## Literatura

- ALLEN, R. (1995): *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JARVIE, I. (1987): *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York in London, Routledge and Kegan Paul.
- NOËL, C. (1985): »*The Power of Movies*«. *Daedalus* 114, št. 4.
- NOËL, C. (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, Blackwell Publishing.
- FRAMPTON, D. (2006): *Filmosophy*. London, Wallflower Press.
- GOODENOUGH, J. (2005): »A Philosopher Goes to the Cinema«. v: *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York, Palgrave Macmillan.
- HANSON, K. (2006): »Minerva in the Movies: Relations Between Philosophy and Film«. v: Noël Carroll in Jinhee Choi (ur.), *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Malden, Blackwell Publishing.

- PENLEY, C. (1990): *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PLATON (2009): Država (IV) in Sofist (I). v: *Zbrana dela*. Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba, prevedel Gorazd Kocijančič.
- PRICE, B. (2008): »*Labor thought theory: on Frampton and Beller*«. *New Review of Film and Television Studies*, vol. 6, št. 1, April, 97–109.
- SHAVIRO, S. (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- SHUSTERMAN, R. (1997): *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. New York, Routledge.





**FILMSKI UM**

*FILOZOFIČNOST FILMA, FILMSKOST FILOZOFIJE*



# Dolgotrajno srečanje filma in filozofije

Ugotovitev o tem, da je med filmom in filozofijo že od začetka nastajala vez na podlagi nemara neizogibne privlačnosti take vrste objekta, kot je film za filozofijo ali vsaj za filozofsko formirano mišljenje, je povsem razvidno projekcija za nazaj. To pa ne pomeni nujno, da je ta projekcija povsem napačna. Že dejstvo, da je v letu 2009 nastal obsežen »priročnik« desetih avtorjev o filozofiji in filmu, priča o tem, da imamo opravka z izoblikovanostjo posebnega interdisciplinarnega polja, v katerem so mogoče vsakršne refleksije o utemeljitvenih pogojih samega obstoja diskurzivnega, teoretskega in dialoškega prostora, opredeljenega s ključnima pojmomoma filozofije in filma. Priročnik (companion) sta urednika na prvi pogled zlahka utemeljila. Uvodni ugotovitvi o velikem vzponu filmskih in medijskih študij v svetovnem akademskem prostoru sledi jasna diagnoza: »Vendar pa je film postal medij zanimanja v drugih disciplinah, še posebno v filozofiji, ki je zdaj priča 'bumu' na splošnem področju filozofije in filma.« (Livingston, Plantinga, 2009: xviii.) Vsa obsežna zbirka raznolikih besedil v Routledgevem priročniku potem z mestoma spremenljivo in dubiozno zanesljivostjo v razmeroma heterogenih besedilih potrjuje to ugotovitev s tem, da se kaže kot svojevrstna evidenca teoretske dejavnosti na področju, ki je v času izhajanja tega priročnika po Framptonovi zaslugi že imelo oznako filmozofija. Ampak le-te (in tudi ne avtorja skovanke) v vseh šestdesetih poglavjih priročnika nihče ni niti omenil.

Čeprav samo ime interdisciplinarnega polja ali področja, kjer se srečujeta film in filozofija, ni povsem gotovo, in če se nedvomno kažejo dokaj različni pristopi k vprašanju »filozofskega pogleda«, vse to hkrati ni nič kaj presenetljivo opredeljeno tudi s tradicionalnimi označevalci, denimo kontinentalne in anglosaške filozofije. Če je težko povsem jasno opredeliti mesto estetike v tem razmerju, ki je pogosto disjunktivno, je prav zato jasno, da govorimo o področju, ki je zelo vitalno, neobremenjeno s kanoni, dogmami in drugimi disciplinarnimi omejitvami ter, upajmo, vsebinsko še dodobra presega vsakršne institucionalne okvire. O srečanju filozofije in filma seveda ne govorimo kot o nečem povsem novem, saj so evidence o nekaterih zgodnjih implicitnih ali eksplicitnih interferencah med obema dejavnostma na voljo, začeni, če ne z drugim, pa z

<sup>1</sup> Tu je treba opozoriti, da je v slovenskem prevodu besedila, na katero se sklicujemo, zelo resna prevajalska napaka. Del izvirnega besedila »*Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie ...*« (Benjamin, 1991: 481) je v slovenščino preveden takole: »Ko je namreč umetnost z nastankom prvega resničnega reprodukcijskega sredstva – fotografije ...« (Benjamin 1998: 154) Razvidno je opuščen pridevnik »revolucionarnega«, s čimer je pomen besedila bistveno okrnjen. Zadevni pridevnik je Benjamin uporabil v vseh treh verzijah besedila, prav tako pa ga najdemo v vseh relevantnih prevodih.

»Deleuzovim« Bergsonom, ki je mislil film tako rekoč skupaj in hkrati z njegovim nastankom. Vendar pa kljub vsem tem evidenca, ki vključujejo nemalo teoretskih opusov na področju teorije filma ali filmskih študijev (od Münsterberga, prek Bazina do Bordwella in Elsaesserja), šele zadnjih nekaj let, morda največ kako poldrugo desetletje, lahko govorimo o razvidno oblikovanem diskurzivnem (pa tudi sorazmerno avtonomnem filmskem s poudarjeno vizualnostjo) polju, o pravzaprav bližnjem stiku filma in filozofije, ki v derridajevskem pomenu postaja notranji obema členoma razmerja. Čeprav se tu sklicujemo na teoretske mejnike, na pojmovne vrhunce in na prebojne artikulacije v polju teorije filma, v vseh njenih oblikah značilno kontekstualizirane in inherentno interdisciplinarne, pa je gotovo, da imamo opravka z veliko širšim mentalnim prostorom, v katerem se odnos

filma in filozofije meša z vsakdanjim mišljenjem in učinkuje na generativne sheme družbenosti vseh »civilizacij«, če hočete, fordističnih in postfordističnih svetov in tudi svetov, ki jih v njihovi postavljenosti ni mogoče zaobseči s kategorijo kritičnega in hkrati datiranega pojma fordizma. Prav gotovo je za »trend« mišljenja s filmom mogoče odkriti veliko vzrokov v zadnjih tehnoloških, družbenih in kulturnih premenah ter v logikah spremenjene reflektivnosti in prav tako je mogoče sklepati na množico posledic teh vzrokov. V svetu kognitivnega kapitalizma je glede na to mogoče ugibati bodisi o porajanju kake še nedosežene intelektualizacije v jedru družbenosti, bourdiejevsko rečeno pa o transformacijah habitusa, bodisi o tem, da končno stopamo skozi vrata percepcije, ki organizira huxleyjevski svet dominacije brez povratka na ideje o emancipaciji. Ne glede na konsekvence vzporednih in prepletajočih se gibanj filmske produkcije in reflektivnih reakcij pa je jasno, da je, odkar obstajata film in množična praksa gledanja filmov, v samo možnost pravkar navedenih podmen, vpisan »filmorazum«, če vsaj za trenutek sprejmemo Framptonov izraz filmind.

## Od avre do problematizacije lastnine

Vprašanje, ki nas predvsem zanima v tem besedilu, je med drugim opredeljeno temporalno. Zakaj so se namreč raznolika srečevanja med filozofijo in filmom akumulirala tako, da lahko govorimo o kvalitativnem preskoku prav v času, ko se čedalje bolj intenzivno sliši, da je prihodnost (kinematografskega) filma kot družbenega, ekonomskega in estetskega fenomena vsak dan bolj negotova? Poglaviten krivec za te domneve naj bi bila predvsem digitalna tehnologija, ki omogoča revolucionarne spremembe na področju vizualne reprezentacije, s kakršnimi se v preteklosti lahko meri samo nastanek fotografije, na revolucionarnost katere je dovolj izrecno opozoril Walter Benjamin v znamenitem prelomnem besedilu o tehnični reprodukciji.<sup>1</sup> Ne omenjamo po naključju Benjaminove teoretizacije sprememb, ki so posledica procesov produkcije, v katerih je nastanek filma končni in neovrgljivi dokaz daljnosežnosti in nepovratnosti zadevnih sprememb. Njihov splošno razvidni učinek je bila pač množična kultura. Tako kot je Benjamin v pisanju Duhamela jasno pokazal na morebitno reakcijo s pozicij zastarevajoče estetike in še bolj z razredno determinirane kulturne »elitne« pozicije, se zdaj kaže zagovarjanje filma nasproti vdoru digitalne tehnologije kot vztrajanje na estetiki, ki je izpostavljena

novim transformacijam. »Zares, vzpon novih medijev je prinesel rast akademskega varovanja svete ontologije filma kot nečesa, kar je čistejše in bolj zdravo kot vse, kar je digitalno.« (Murray, 2008: 87) Le kako bi se ob tej ugotovitvi ne spomnili na Benjamina:

Primerjajmo filmsko platno s slikarskim. Drugo vodi gledalca h kontemplaciji, ob njem se prepušča toku svojih asociacij. V filmu to ni mogoče. Komaj ujame podobo v svoj pogled, že se spremeni pred njegovimi očmi. Ni je mogoče fiksirati. Duhamel, ki sovraži film in ne razume njegovega pomena, razume pa marsikaj o njegovi strukturi, opisuje te okoliščine takole: »Ne morem več misliti, kar bi hotel. Gibljive podobe so zasedle mesto mojih misli.« V resnici se asociacijski tok zaradi nenehnega spreminjanja filmske podobe takoj pretrga. (Benjamin, 1998: 172)

Ne da bi opozarjali na množico podobnih, recimo klasičnih modernističnih artikulacij problema opredelitve razmerja slikarstvo – film – gledalec v teorijah filma, bi lahko rekli, da Benjaminovo izhodišče ne utemeljuje samo filozofije filma, ampak je sâmo že filozofija filma, v katero pa je vpisana posebna klavzula s pojmom izginjanja avre, dialektičnim pojmom procesa, ki ga film kot umetnost reprodukcije relativno dovrši. Če se gibljemo prav v okviru Benjaminove »dialektike avre«, je jasno, da enkrat dopolnjeno izginotje avre ne more biti ponovljeno. Vendar pa je ravno zakoreninjenost filma v industrijskem kontekstu reprodukcije skozi sisteme filmske proizvodnje omogočila določilo, ki je nadomestilo nekdanjo avro v njeni kulturni in banalni funkciji. Ogroženost – ali natančneje: že dovršeno izginotje avre v tridesetih letih – se v množični kulturi 21. stoletja reaktualizira kot nova zvrst ogroženosti, namreč kot ogroženost kategorije lastništva.

Ne samo, da so filmski odlomki zlahka na voljo za nalaganje na medmrežju, ampak se je tudi amaterski diskurz o filmu razmnožil z elektronskimi poštnimi seznamami (Listervs), zvezdnikiškimi portali, amaterskimi filmskimi kritikami, You Tubom, elektronskimi revijami, zgoščenkami in DVD. Vseeno pa je ravno tâko krizo filmske (cinematic) lastnine, od specializirane magije računalniško generiranega podobja do posplošenih določil amaterskega videa in klepetalnic, treba razumeti kot konstitutivne bistvene navezave na rast filma in na pogoje njegove teoretizacije. (Murray, 2008: 87)

Filozofija filma tako v okviru, ki ga zarišejo zgodovina, industrija, poraba, forme percepcije in podirajoče se estetike, vznikne kot rešilno področje vednosti za obstoj filma, ker filozofija lahko abstrahira od spreminjajočih se pogojev produkcije ter reprodukcije in artikulira pojem filma. Seveda to ne pomeni, da je filozofija kaj takega že storila, je pa z delom na tej artikulaciji čedalje bolj zaposlena. Film nato filozofiji »vrne uslugo« ne toliko samo tako, da omogoča estetiške diskurze, ampak, kar je še pomembnejše, zagotavlja prostor za epistemološko utemeljeno družbeno prakso. To moramo zdaj nekoliko bolj razložiti.

Že v kratkem času po tem, ko je Murray zabeležil ugotovitve v zgornjem citatu, so se omenjene oblike amaterskih diskurzov o filmu samo še pomnožile. Prav tako je treba upoštevati, da je računalniški reprodukciji filmskih (in vseh drugih) vizualnih produktov vzporedna produkcija, ki jo Murray imenuje »amaterski video« in je dostopna vsakomur, ki ima mobilni telefon katere od poznejših generacij. Če v tem trenutku (torej v letu konca prvega desetletja 21. stoletja) še ni povsem jasno, kako se bo, če se sploh bo, izoblikoval digitalni kino, ki ga tehnično že omogoča super, hiper ... HD-tehnologija, pa je koncept navzoč, če ne govorimo še o tem, da zlasti hollywoodska produkcija filmov, ki temelji na razkošnih specialnih efektih, že

<sup>2</sup> Prvi film v formatu *imax* so prikazali na EXPO 70 v Osaki, prvi stalni sistem *imax* pa so postavili v Torontu leta 1971. (Najbrž ni treba posebej poudarjati, da so podatki o tem dostopni vsakomur, ki zna v spletni iskalnik vpisati ustrezno ključno besedo.)

<sup>3</sup> Ta problematika se je z druge, namreč avtorske strani, zgledno pokazala v primeru Lynchevega filma *Inland Empire* (2006), o čemer sem obširneje pisal v reviji KINO! (Štrajn, D. (2007): Prodirati v abstrakcijo. *Kino!* 1 (1), 105–111).

prakticira še pred nedavnim bolj ali manj hipotetične koncepte. A vendar, Cameronov *Avatar* (2009), ki so ga med drugim promovirali kot prelom glede na produkcijo in reprodukcijo filma, je nakazal možnosti novih tehnologij pri animacijah še nekoliko bolj kot nekaj filmov tega žanra pred njim, toda projekcije *imax* v 3D tehniki, ki so trideset in več let navzoče kot atrakcija večjih mest,<sup>2</sup> same na sebi še niso dopolnile prestopa v drugo obdobje filma. *Avatar* je nakazal odgovor na vprašanje prihodnosti filma, a sam ta film ni bil kaj bolj decidan odgovor na nobeno od aktualnih vprašanj prihodnosti. V vsem tem kontekstu se namreč na novo odpira temeljno Bazinovo vprašanje: Kaj je film? In

kar sama se ponuja skoraj banalna analogija. Vsesplošna navzočnost vsakršne reprezentirajoče, odsevajoče, vsiljujoče asociativne itn. vizualnosti postaja komplementarna in nerazločljiva sestavina simbolnega univerzuma, ki ga slej ko prej determinira jezik v kontekstu pomnožene komunikacije. »Vsakdo« (tu govorimo o singularni pojavnosti subjektivnosti) govori in piše, vendar zato »vsakdo« še ni pisatelj, pesnik ali, slednjič, filozof. Tudi »vsakdo«, ki karkoli že snema z digitalno kamero, pri čemer se amaterski pripomočki čedalje manj razlikujejo od profesionalnih, še ni filmski avtor.<sup>3</sup> Pa vendar, vsenavzočnost računalniške komunikacije – kot bi nemara za silo lahko prevedli izraz *ubiquitous computing* – ustvarja nevzdržnost dosedanjih sistemov lastništva filmov in pravzaprav vsega drugega, kar je mogoče reproducirati in komunicirati po spletu. Sedanje lastništvo, ki temelji na zakonodaji o avtorskih pravicah (to pa pomeni, da so avtorji pravzaprav ujeti v kapitalsko logiko, saj imajo od njihovih »pravic« še največ koristi korporacije), se že transformira, čeprav ni povsem jasno, kakšen bo končni razplet. Klasična marksistična interpretacija tega dogajanja, ki bi trdila, da razvoj produktivnih sil, katerih bistvena sestavina je kajpak hitro razvijajoča se tehnologija, subvertira obstoječe družbene odnose, je lahko izhodišče novega razmisleka, sama na sebi pa ne pojasnjuje vseh posledic tega dogajanja. Prav gotovo digitalizacija že poganja spremenjeno delovanje filmskega »katalizatorja« družbene percepcije, kar pomeni, da se vsa vprašanja v polju filma, na katerem je lahko relevantna filozofija, dodatno izostrujejo.

## »Ena-več«

Govoreč na tej ravni torej lahko skladno tudi z dokaj širokim konsenzom v relevantnih humanističnih vedah rečemo, da je v kontekstu množične kulture, ki je – kot je jasno in lucidno ugotovil Benjamin v tridesetih letih 20. stoletja – nastal nov premik, ki zadeva materialno plat, ekonomijo filmske (re)produkcije in seveda tudi še posebno pomembno na novo zadeva strukturo celotnega področja estetike. Le-ta je kot »dopolnilna« disciplina filozofije vseskozi izpostavljena krizam, ki se zdaj enačijo s težavami opredeljevanja umetnosti glede na vse, kar se z umetnostjo dogaja v dobi modernizma in po njej zdaj z epistemološkimi in celo ontološkimi dogodki znotraj filozofije, ki njeno mesto ter vlogo redefinirajo, reducirajo ali pa, nasprotno, na novo afirmirajo. Schaeffer (prim.: Schaeffer, 2000: 6) je na začetku tega tisočletja glede tega spomnil na iluzijo o obnovi estetike, ki se je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja skušala legitimirati na podlagi težnje po institucionalni hierarhiji vrednosti umetniških del proti prevladovanju historicističnih in avantgardističnih meril, ki da so veljala do takrat. Ne da bi se podrobneje spuščali v vse probleme, ki so

v zadevnem obdobju opredeljevali »krizo« umetnosti, »krizo« kritike itn., zatrdimo predvsem to, da so vzponi estetiških diskurzov praviloma simptomalni tako, da jim sledijo temeljne predelave in nova razvrščanja konceptov v polju estetike, in tako se tudi dogaja omenjeno prestrukturiranje celotnega področja. Prav področja »(...) umetniških dejavnosti, ki jih, razen izjemoma, filozofija nekoliko preveč teži pozabiti, ker se ukvarja z vprašanjem, kaj je umetnost« (Schaeffer, 2000: 7), in ki zajemajo pojave množične kulture, kot so film, jazz in/ali rock, stripi, fotografija, po prodoru digitalnih tehnologij na ontološki ravni postavljajo vprašanje umetnosti na novo. Kaj pa ta sintagma novosti zajema brez upoštevanja filma, ni mogoče odgovoriti, ker je to »neupoštevanje« že konstitutivno nemogoče. Od tod torej na začetku tega zapisa omenjeni »bum« na relaciji filma in filozofije, saj se spričo vprašljivosti estetike, soočene z umetnostjo, ki jo s težavo kategorizira, imperativno postavljajo vprašanja na bolj ontološki ravni, pri čemer tudi ontologija (prav tako kot na svoji ravni estetika) prestopa okvire dosedanje definiranosti. Kot pa je ugotovil že André Bazin, ima film kot »realistična umetnost« veliko opraviti na ontološki ravni, s čimer se postavlja vprašanje o mogočih modusih tematizacije teh vprašanj v okviru estetike. Ni dvoma, da je opredelitev filma v terminih estetike, torej določitev filma za pojav, ki spada med umetnosti, že vse od začetkov vsaj preozka, čeprav seveda ni povsem napačna.

Film je namreč nemogoče misliti zunaj nekakšnega splošnega prostora, v katerem lahko zapopademo njegovo zvezo z drugimi umetnostmi. Sedma umetnost je v nekem povsem posebnem smislu. Ne dodaja se šestim drugim na isti ravnini, kot je njihova, vključuje jih, je ena-več ob šestih drugih. Nanje, izhajajoč iz njih, deluje z gibanjem, ki jih odtegne njim samim. (Badiou, 2004: 113)

Medtem ko bi tej Badioujevi observaciji, ki je v izvirniku nastala leta 1998, že lahko pripisali atribut zastarelosti glede na vse, kar smo doslej rekli v zvezi z digitalizacijo, pa gre vseeno za ugotovitev, ki se, nemara skupaj zlasti z Deleuzovimi refleksijami še iz osemdesetih let, vpisuje v temelj razmerja filma in filozofije. O filmu je bil že od nekdaj govor kot o umetnosti, ki »podobo spravlja v gibanje«, toda le postopoma so se pojasnjevale vse konsekvence za sam pojem gibanja, ki ga ima nerazločljivost filma od gibanja. Pri tem je filmsko gibanje, torej reprezentirano gibanje, večkrat poimenovano za mišljenje v podobah in s podobami, kot je že na povsem filozofsko-filmski ravni zaslutil Bazin, vse prej kot zgolj umetniški objekt pogleda; pravzaprav gre vedno za »vrnjeni pogled«, torej hkrati za to, da je pogled, ujet v tok gibanja podob, objekt filma. Glede na realnost zunaj okvira ekrana imamo opravka s procesom, kakršnega v znamenitem 11. seminarju omenja Lacan v zvezi s Holbeinovimi Ambasadorji v terminu anamorfoze, ki zadeva samo konstitucijo percepcije tudi v družbeni perspektivi. Glede na to se potem razmerje filma s filozofijo – in nasprotno – v času digitalizacije izkaže tudi za nazaj kot ključno v tem smislu, da ne gre več samo za vprašanje o tem, kako misliti film, ampak za vse bolj očitno nemožnost mišljenja na splošno »zunaj filma«, pri čemer to nemožnost presega edino še nemožnost mišljenja zunaj jezika. Od te točke naprej lahko nadaljujemo k dodatni radikalizaciji vprašanj filozofije (ali tudi kako drugače poimenovane relacije filma in filozofije). Glede na že postavljeno analogijo med jezikom in filmom se filozofija in film srečata v polju refleksije in refleksivnosti, v luči katere nam je jasno, da vsa manifestiranja jezika niso filozofija in tudi vse filmske tvorbe niso filmi z enakim estetskim, epistemološkim in ne nazadnje »ontološkim« učinkom. Pri tem ne pozabimo, da je prepletanje filma in filozofije vendarle neizogibno diskurzivno dogajanje, ki še zdaleč ni enoznačno ter zato tudi o kakih enoznačnih definicijah česa takega, kot naj bi bila »filmozofija«, ni mogoče govoriti in vprašanje je, ali bo to sploh kdaj mogoče.

<sup>4</sup> Med vrsto kompendijev, ki jemljejo za izhodišče prav ta aspekt razmerja med filmom in filozofijo, lahko kot enega zanimivejših omenimo zbornik besedil *Film as Philosophy ...* (glej Read, Goodenough, 2005).

Ugotovili smo torej, da je temelj vsake relacije filma in filozofije prav to, kar označujemo z mišljenjem, ki je, če sledimo vsaj Kantu, dejavnost v asimetričnem odnosu subjekta z objektom, pri čemer je za nas zanimiv predvsem aspekt transcendentalizma. Brez posebnega pretiravanja bi torej rekli, da film pravzaprav

sooblikuje transcendentalno formo mišljenja, kar pomeni, da avdiovizualni vtisi, ki se vpletejo v kognitivne aktivnosti subjekta, raznoliko determinirajo percepcijo zunanje realnosti, kar se ne nanaša samo na čutno zaznavanje, ampak na cel spekter kompleksnih shem (transcendentalnih form) mišljenja. Film in drugi produkti »avdiovizualizacije«, ki jih prinašajo nove tehnologije in njihove družbene rabe, so čedalje bolj postajali »notranje« povezani s filozofijo. Seveda pa to lahko rečemo na podlagi ugotovitve o tem, da imamo opravka z množico različnih tematizacij razmerja filma in filozofije. Številne napisane monografije, priročniki, zborniki ipd., ki sistematizirajo opravljeno delo na tem področju, zdaj omogočajo tudi nekakšno klasifikacijo različnih »žanrov« diskurzov filmozofije, če to skovanko sprejmemo za vsaj tehnično opisno ustrezno, a brez zavezujočih Framptonovih opredelitev. Za osnovni namen tega zapisa bi bilo odveč podrobneje razgrinjati tako klasifikacijo. Omenimo samo nekatere elemente. Če se ne ukvarjamo preveč s filozofskimi sestavinami zgodnejših in poznejših filmskih teorij, je gotovo prvo pojavno obliko filmozofije mogoče najti v bodisi sporadičnih bodisi tudi bolj fokusiranih različno kontekstualiziranih omembah filma v filozofskih besedilih predvsem 20. stoletja.<sup>4</sup> Tu nemara ne kaže spregledati pomenljive posebnosti: bolj biografsko in le nekoliko dokumentirano navajanje Wittgensteinovega zanimanja za film, torej za spominjanje na zadevnega filozofa kot navdušenega gledalca filmov, in to zlasti filmov, ki so tisti čas šteli za manjvredno zabavo. Naslednji pomembni aspekt filmozofije bi našli v delih filozofov, ki se izrecno ukvarjajo s filmom, pri čemer tu vsekakor izstopata Stanley Cavell ter Gilles Deleuze in v to »kategorijo« bi najbrž sodili tudi nekoliko mlajši avtorji, kot so Ranciere, Nancy ipd. Nasprotno pa bi lahko našli tudi vrsto filmskih avtorjev, ki bi jih lahko prišteli k filozofom, ki so bodisi implicitno v filmih bodisi v eksplicitno diskurzivni formi spregovorili filozofsko kot, denimo, Eisenstein, Lang, Bergman, Antonioni in seveda Godard. Končno pa bi lahko našli zdaj že kar lepo število avtorjev, ki bi jih lahko kar označili kot predstavnike že utemeljene filmozofije; Bordwella, Lauro Mulvey, Heatha, Bellourja, Elsaesserja, Žižka ... Že ta minimalna projekcija klasifikacije polja filmozofije jasno kaže na to, da se diskurza na relaciji filma in filozofije ne da zapreti, zaključiti, enoznačno opredeliti in tudi velika večina tovrstnih diskurzov tega niti ne poskuša, pri čemer je treba poudariti, da se vendarle malodane vsa filmozofija elaborira onstran meje, ki jo določa tradicionalna razmejitev med estetiko in njenim privilegiranim predmetom, umetnostjo. Filmozofijo je torej mogoče, kot se kaže iz dosedanjega našega pisanja, opredeliti predvsem kot diskurzivno polje in ne kot nastajajočo ali kakršnokoli že povsem formirano disciplino. Toda discipline, ki so udeležene v oblikovanju tega polja, izgublajo ožino svoje bodisi institucionalno bodisi doktrinarno (ideološko) postavljene disciplinarnosti, iz katere se torej v odnosu s filmom osvobajajo. Zdi se, da vsak diskurz v tem polju sproži še vrsto drugih interdisciplinarnih povezav. Vzemimo kar prvo poglavje Deleuzove *Podobe-gibanja*, v kateri v reaktualizaciji Bergsonove filozofije ne opredeli samo ključnega pojma gibanja, ki konstituira reflektivni tok med filmom in mišljenjem, ampak stopi še na področje psihologije. (glej Deleuze, 1991) Slednja v bergsonovskem kontekstu implicitno zastopa vse, kar so kmalu po izidu Deleuzove knjige brez odnosa do nje opredelili za kognitivizem, ki je po tem, ko je okupiral diskurzivni prostor velikega dela sodobne psihologije in pedagogike, vstopil tudi na področje filma. Nedorečenost kognitivizma



na področju filma je kot zunanji impulz pospešila proizvodnjo diskurzov filmozofije, medtem ko kognitivizem lahko čaka na kakšna odločilnejša dognanja nevroznosti. Vsekakor pa velja, da Deleuzov prispevek ostaja v vsej filmozofiji ključen zato, ker se je z njim »uzakonilo« srečanje filma in filozofije z jasnim razlogom, kot ugotavlja Chateau v kontekstu poglavja knjige, ki se nanaša na Deleuza: »Filozofija in film se srečata zato, ker oba mislita. To se pravi, da filozofija nima izključne pravice na mišljenje, in še več, da način, na katerega misli filozofija, ni edini način mišljenja.« (Chateau, 2003: 106) Posamezne instance, imena in težnje v zamisljivi klasifikaciji filmozofije v svoji heterogenosti kažejo tudi na to, da v omenjenem polju potekajo raznoliki diskurzi, tudi vrsta takih, ki vzajemno ne komunicirajo ali pa si oporekajo konceptualno ustreznost. Ne nazadnje pa poudarimo še to, da filozofija kot sestavina filmozofije ne nastopa v nikakršni obliki *reine Philosophie*, kakor so jo skušali misliti na kontinentu še v zgodnjem 19. stoletju, ampak v nerazločljivem prepletu z vsakršno bolj ali manj postavljeno vednostjo, pri čemer pa je malo bolj poudarjeno v »neanalitični« filmozofiji mogoče govoriti o prodornejših tokovih, ki se navezujejo zlasti na frankfurtsko kritično teorijo in psihoanalizo. Vendar pa, upoštevaje še zlasti paradigmatične intervencije Stanleyja Cavella, vsaj deloma lahko govorimo tudi o tem, da filmozofija pomeni eno plodnejših novejših področij, kjer se oblikujejo dialogi dveh največjih filozofskih tradicij – racionalistične in empiristične.

## Ekranski svetovi

Iz povedanega sledi, da je interpretacija filmskega (in zdaj čedalje širšega digitalno pospešenega audiovizualnega) medija v njegovih neizčrpnih teoretskih konturah in seveda interpretacijah posameznih filmskih fenomenov, še zlasti ko gre za njihovo singularnost, že uokvirjena s filmozofijo. Toda iz tega izhaja tudi to, da je raven filmozofije, kajpak različno umeščena v širše filozofske tradicije (analitično, hermenevtično, kritično teoretsko, fenomenološko, dekonstruktivistično ..., nemara tudi že še v kako azijsko različico), vendarle že toliko razvidna, da je mogoče opredeliti, če že ne povsem pozitivno, kaj filmozofija je, pa vsaj, kaj filmozofija ni v primerih, ko se določeni pristopi sicer investirajo v zadevno polje, pa lahko ugotovimo, da kljub svoji pretenziji le ne spadajo vanj. Kaj hočemo s tem reči, pokažimo na enem številnih mogočih ilustrativnih primerov, kakršen je knjiga Richarda Gilmora *Doing Philosophy at the Movies*. V značilnem ključnem delu knjige avtor meni, da je najboljši del obiska filmske predstave za filozofsko razmišljanje čas po predstavi, ko se imamo možnost pogovarjati o filmu ob skodelici kave, kozarcu piva ali vina.

Če filme jemljemo kot orodja, ki jih lahko uporabimo za ponovni premislek o naših življenjih, da bi naredili svoja življenja za bolj intenzivna in bolj zadovoljiva, potem so načini, na katere je mogoče uporabiti kak film, pa to, kaj je v filmu dobro, slabo, zanimivo ali nevarno, pravi predmet pogovora. Če lahko govorimo o seksizmu, nasilju, o neutemeljenih nasproti smiselnim spolnim srečanjem, o plemenitosti kakega karakterja ali o etičnih izbirah, s katerimi se sooča drugi karakter, potem nismo več v pasivnem položaju, ko v filmu reprezentirane vrednote oblikujejo naš značaj, ampak smo prej v položaju, ko pripoznavamo in prepoznavamo tiste sile ter presojava zase, kako naj jih razumemo v kontekstih naših lastnih življenj. Ta proces ni samo krepilen, ampak tudi prijeten. Kaj lahko se pogovarjamo o Terminatorju Jamesa Camerona ali o Renoirjevih Pravilih igre in pogovor je lahko tudi zelo koristen. Ko to počnemo, bolj narativiziramo teme filma v kontekst naših

<sup>5</sup> V slovenščini se pri prevajanju tovrstnih terminov srečujemo s problemi. *Screen* lahko, ko govorimo o kinematografskem filmu, prevedemo v »platno«, v drugih primerih pa je po mnenju podpisanega še najboljši približek izraz »ekran«, saj se sicer že nekoliko poslovenjeni *display* vendarle še ni prijel, poleg tega pa ravno v danem besedilu ne ustreza osnovnemu pomenu. Drugi slovenski prevod, kot je »zaslon«, s svojo dvopomenskostjo tudi ni uporaben.

lastnih življenj kot pa da bi naša življenja narativiziralo to, kar vidimo v filmih. Filmi tako bolj postanejo orodja za izboljševanje, krepitev in osvobajanje naših življenj kot pa opresivne ali manipulatorske sile, ki korumpirajo naša življenja s tem, da nas naredijo za bolj nasilne, solipsistične ali fetišistične v naših razmerjih z drugimi ljudmi. (Gilmore, 2005: 7–8)

Seveda ni mogoče zanikati možnosti za tako »uporabo« filma s pomočjo pragmatične filozofije in njenih različic etike, estetike itn., vendar pa branje Gilmoreve knjige, ki vseeno ni tako »neumna«, kot bi kdo sklepal samo po tem navedku, nazadnje pripelje do sklepa, da tovrstno tematiziranje filma bolj s filozofijo in veliko manj v filozofiji ne more spadati v središče polja filmozofije. Zakaj smo o tem lahko tako prepričani? Iz besedila je namreč razvidno, da se Gilmore pravzaprav sploh ne ukvarja s problemom, ki ga rešuje, ali naj bi ga reševala filmozofija; v njegovi instrumentalizaciji filma tudi filozofija postaja »orodje«, ki naj nam omogoči (kar je nekako rdeča nit avtorjeve nadaljnje obravnave, tudi v obliki analiziranja posameznih filmov ipd.) odkrivati smisel (meaningfulness) našega življenja, dejanj, oblik sožitja in estetskih momentov (npr. učinke sublimnega) v filmskih reprezentacijah. Gilmorevo besedilo dejansko počne to, kar si zadaja kot nalogo v zgornjem navedku: organizira konverzacijo o filmih in sugerira pomoč filozofije pri tem, pri čemer pa bistveno omeji razpon refleksije, ki vptegne pojmovne učinke filmskih oblik mišljenja. V Gilmorevi perspektivi se ukvarjamo predvsem z razumevanjem nekakšne intersubjektivnosti, pri čemer je vsa filozofija na strani gledalca, ki ga Gilmorev diskurz pravzaprav brani pred morebitnimi učinki uvida razcepa v sami subjektivnosti skozi filmske gibljive podobe s posledicami za dožemanje družbene realnosti. Četudi so analize posameznih filmov v zadevni knjigi mestoma zanimive in tudi po svoje lucidne, pa ostaja odprto vprašanje prav v tistem, kar smo šteli za učinek v območju transcendentalnosti, ki se, če nekoliko pretiravamo, z nastankom filma že na osnovni ravni projekcije gibljivih podob, glede na izvorno Kantovo postavitev, poveže z »objektnostjo« v trikotniku: gledalec–kamera–realnost. To pa je področje epistemologije, ki je koncipirana z drugačnih izhodišč, kot so Gilmoreva.

Nasprotni primer, ki hkrati pritrjuje naši hipotezi o dialektični povezanosti vprašanj digitalizacije avdiovizualnega z razcvetom filmozofije, najdemo v predgovoru Felicity Colman h knjigi *Film, Theory and Philosophy*, zbirki zapisov različnih avtorjev o ključnih mislecih filmozofije. Avtorica sicer označuje naš predmet razpravljanja z izrazom film-filozofija in sploh je mogoče v njenem besedilu najti še nekaj tovrstnih pojmovnih inovacij (dvobesednih z vezajem povezanih terminov), kar je v njenem besedilu eden zunanjih znakov, ki kaže na avtoričin vpis v »postdeleuzovsko« misel, v kateri se film-filozofija kot področje vednosti opredeli v kontekstu »epistemologije dogodka«. Problematiko filmozofije avtorica poudarjeno konceptualizira kot tematiko ekranskih<sup>5</sup> form (screen forms). Le-te pa postavlja v družbene, historične in epistemološke okvire, pri čemer je njeno izhodišče locirano v kompleksnost vsebin in v strukture konstitucije družbenega prostora.

Film, televizija, spletni servisi, podatkovna skladišča, igralne konzole, mobilni ekrani ter na umetnosti temelječe nekomercialne, z ekranom povezane forme materializirajo tematike in ideje vsebin v njihovem umeščenem mediju ter v posredovanju (mediation) vsebin, ki jih proizvajajo: globalne novice, športni dogodki, svet narave, domišljjski svetovi itn. Bodisi komercialne bodisi alternativne vse te forme prehajajo skozi posredovanje distributivnih mrež (vsakovrstnih skupnosti, človeških in nečloveških) ter proizvajajo različne vrste form vednosti

(knowledge). Nadalje ekransko postavljene vsebine – ideje, zgodovine, empirični podatki – generirajo različne tipe filmskih položajev (cinematic conditions). (Colman, 2009: 1)

Kar je tu treba vzeti najresneje, je prav instanca vednosti, ki v nasprotju z Gilmorem ni dana od poprej kot že formirana v filozofiji, v soočenju s filmom pa se samo elaborira, ampak se reproducira, nenehno proizvaja v vzajemno stikajočih se gibanjih, se prenavlja, vzpostavlja, historizira hkrati s procesi teoretizacije, med katerimi je film-filozofija ena čedalje bolj nepogrešljivih. »Vendar pa film-filozofija in teorija filma mutirata, ko vzniknejo novi dogodki v svetu, ki premikajo tehnološko epistemologijo perceptivnih zgodovin vednosti. Zgodovina je dinamičen proces, preudarjan s tehnologijo in dogodkovnimi epistemologijami. (Colman, 2009: 6) Ekranski svetovi, ki kličejo k interpretacijam, teoretizacijam in kritičnim razpiranjem v kontekstih teorij postkolonialnih, spolnih in drugih zrenj (gazes), ne nakazujejo samo mogočo, ampak že kar konstitutivno vsebovano težnjo filmozofske refleksije k vpisu v historični niz emancipacijskih temeljnih diskurzov. Kot smo pokazali v prejšnjih razdelkih, je vsaj od Benjamina naprej – ali bolj natančno, odkar je Benjaminov epistemološki preboj postal razumljiv (šele tam nekje proti koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja) – na delu nasproten proces, ki postavlja emancipacijske diskurze v okolje množične kulture, v kulturno pluralnost in jih kar naprej tudi zavezuje h kritiki in refleksiji ekonomske ter tehnološke baze produkcije imaginarnih korelatov družbene realnosti, torej imaginarijev, ki postopoma postajajo bolj realni kot družbena realnost sama. Filozofija, ki se prenavlja ter ohranja relevantnost tudi s tem, da je agens in akter v prostoru filmozofije, ker kajpak drugače ne more, si s tem odpira novo perspektivo. Le-ta se kaže v opredelitvi, ki je še najbližje temu, kar bi si lahko predstavljali kot definicijo filmozofije:

Film-filozofijo torej lahko označimo kot zaposleno z ontološkim raziskovanjem, ki priteguje znanosti percepcije, gibanja in vednosti. Gibljive podobe so filozofiji pokazale različne stvari o naravi abstrakcij prostora in časa ter kategorij spolnosti in spola (sex and gender). Tako kot filozofija je film ustvaril nove pojme za artikulacijo biti in ontologije. (Coleman, 2009: 11)

Film kot tista »ena več« umetnost v srečanju s filozofijo gotovo premeša tradicionalne pojme o filozofski sistematiki, o urejenosti in razvidni razločenosti filozofskih disciplin ter skladno s sklepi Felicity Colman, filozofijo opozori na njene ontološke temelje. André Bazin je to vedel v svoji teoretski zastavitvi razumevanja filmskega fenomena, v anticipaciji filmozofije, ko se mu je zastavil problem ontologije filma. Morda si takrat sam Bazin še ni čisto predstavljal, da se kdaj utegne filozofija artikulirati tudi v filmski obliki. Godardove Histoire(s) du cinema (1997–1998) so zelo poseben dosežek izjemnega avtorja in hkrati s tem, ko jih kaže šteti za uspeli poskus prakse filmozofije s filmskimi sredstvi, je najbrž treba uvideti tudi neponovljivost tega poskusa. Toda v njem se hkrati povnanjajo sredstva avdiovizualne artikulacije filozofske misli, ki jih lahko zasledimo tudi v vrsti drugih filmov, v katerih gre še za kaj več kot samo za narativni učinek v ožjem pomenu besede.

## Sklep

Naše razpravljanje pravzaprav ni vodilo h kakršnemukoli enoznačnemu sklepu ali k (s formo znanstvenega članka predpisanemu) ugotavljanju, koliko nam je uspelo dokazati izhodiščne hipoteze. Omejimo se torej na upanje, da smo s tem pisanjem demonstrirali obstoj filmozofske

refleksije in da smo, ne nazadnje, pokazali na njeno neizbežnost in tudi na njeno produktivnost za vsakršno delovanje na področju razvijanja humanistične vednosti. Filmozofija v sedanjih univerzitetnih sistemih še ni kdo ve kako institucionalizirana – zaman bi jo za zdaj tudi iskali v frascatijskem priročniku OECD za klasifikacijo znanosti in raziskovanja –, čeprav pa se na vrsti bolj odprtih visokošolskih in/ali raziskovalnih ustanov za zdaj kar živahno razvija v okvirih večinoma »filmskih in medijskih študij«. Tovrstna dejstva lahko razumemo kot znake potenciala te vednosti tudi na področjih, ki zadevajo kritiko vladajočih ideologij in sistemov dominacije. Koliko to pomeni, da imamo opravka s področjem, ki utegne proizvesti nove preboje v družbenih, političnih in kulturnih kontekstih, pa je vprašanje, ki navsezadnje zadeva umetniško in drugo prakso avdiovizualne produkcije, ki je proizvodnja, kakršno nekatere od filmozofskih teorij opredeljujejo kot proizvodnjo ekranskih svetov.

## Literatura

- BADIOU, A. (2004): Mali priročnik o inestetiki. Ljubljana, Društvo Apokalipsa.
- BENJAMIN, W., (1974/1991): Das Kunstwerk im Zietalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. V *Gesammelte Schriften*, Band I–2, (ur.), 471–508. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V *Izbrani spisi*, (ur.), 145–176. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- CHATEAU, D. (2003): Cinéma et philosophie. Pariz, Nathan.
- COLMAN, F. (ur.) (2009): *Film, Theory and Philosophy/The Key Thinkers*. Montreal & Kingston, Ithaca, McGill-Queens University Press.
- DELEUZE, G. (1991): Podoba-gibanje. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- FRAMPTON, D. (2006): *Filmosophy/a manifesto for radically new way of understanding cinema*. London, Wallflower Press.
- GILMORE, R. A. (2005): *Doing Philosophy at the Movies*. Albany, State University of New York Press.
- LIVINGSTON, P., PLANTINGA, C. (ur.) (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon, New York, Routledge.
- MURRAY, T. (2008): *Digital Baroque/New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- READ, R., GOODENOUGH, J. (ur.) (2005): *Film as Philosophy - Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. Houndmill (New Hampshire), New York, Palgrave Macmillan.
- SCHAEFFER, J.-M. (2000): *Adieu à l'esthétique*. Pariz, Presses universitaires de France.

# Film in resničnost

***Nič ni težjega kot ne varati samega sebe.***

*Ludwig Wittgenstein - Vermischte Bemerkungen*

V filmu Jeana-Luca Godarda iz leta 1963 *Le petit soldat (Mali vojak)* slišimo naslednjo trditev: »Fotografija je resnica. In film je resnica, (ki se ponovi) 24-krat v sekundi.« Leta 2005 je avstrijsko-francoski režiser Michael Haneke ta stavek parafraziral z besedami: »Film je 24 laži na sekundo, ki so na razpolago resnici oziroma poskusu najti resnico.« (glej *24 Wirklichkeiten in der Sekunde*, 2005) Ko filozofi govorimo o filmu, seveda nemudoma trčimo ob problem resničnosti. Filozofija si vsaj v svoji idealistični preobleki prizadeva za resnico, film je sam po sebi prevara, sleparsko orodje, ki ustvarja videz. Najprej gre za prevaro na čutni ravni, nato še na intelektualni. Kako torej iz te kombinacije ustvariti nekaj, kar bo svetu prineslo kaj vrednega?

Čeprav je filozofija vprašanju resnice na različnih področjih skozi zgodovino namenjala izdatno pozornost, se zdi, da je s filmom naletela na izredno težek problem. Razrešiti mora dilemo, ki je filmu pravzaprav vdahnila življenje in od katere živi še danes – vprašanje tega, kaj na filmu je stvarnega.

Večina (intelektualne) zgodovine podob preprosto ni jemala resno in v veliki meri, kar je po svoje tragično, jih še vedno ne. To je problem, na katerega mora filozofija danes izdatno opozarjati. Kljub temeljni razliki v svojem učinku ali namenu imata namreč film in filozofija tudi kaj skupnega. »Nobena druga vrsta zapuščine ali besedila iz preteklosti ne more ponuditi tako neposrednega pričanja o svetu, ki je obkrožal druge ljudi v drugih časih, kot podoba. V tem oziru so podobe natančnejše in bogatejše od literature.« (Berger, 2008: 24)

Izhajal bom iz predpostavke, da je film umetnost, umetnost pa je stvar interpretacij in ne resnice. Torej nam film sam po sebi ne sporoča nič resničnega, lahko pa iz njega izluščimo resnico, če ga izpostavimo primerni kritiki. In tukaj ima nedvomno svoje mesto filozofija. Seveda pa moramo za to v filmu prepoznati še kaj več kot zgolj umetniško formo, ker potem dejansko ne bi bila nič drugačna od drugih umetniških form. Da je drugačna, po dobrem stoletju učinka, prav tako ne more biti več dvoma. Pravi izziv je film šele tedaj, ko spoznamo, da v njegovem jedru brsti tudi nekaj, kar lahko prepoznamo kot resnično, le naučiti se moramo, kako to resnico prepo-

<sup>1</sup> Rudolf Arnheim je eden najbolj znanih in najpomembnejših teoretikov psihologije zaznavanja in psihologije umetnosti. Objavil je veliko razprav in knjig o kognitivnih procesih, med najpomembnejše šteje *Vizualno mišljenje* (glej *Visual Thinking*, 1969).

<sup>2</sup> Knjiga *Film kot umetnost* je izšla leta 1957 pri kalifornijski univerzitetni založbi in je deloma predelan ponatis starejše knjige z enakim naslovom v nemščini, veliko pa je v njej esejev in razprav, ki jih je napisal pozneje, med letoma 1933 in 1939, to je v obdobju hitrih in radikalnih sprememb filmske tehnike (zvočni film, barvni film) in nastajanja novih vizualnih medijev (televizija). Knjiga je pionirsko delo na področju filmske umetnosti in posebno psihologije filmske umetnosti in je zlasti poučna kot prikaz »temelja«, na katerem so gradila poznejša desetletja filmskih ustvarjalcev. Marsikateri vidik tega temelja je po nepotrebnem ostal prezrt ali celo neizkoriščen. Konec koncev lahko razumemo sedanje stanje neke umetnosti le, če poznamo njene začetke in njen razvoj.

<sup>3</sup> V petnajstih letih intenzivnega kritiškega življenja je André Bazin napisal 1370 člankov o mladi filmski umetnosti. Na koncu je iz gore popisanih papirjev izbral petinšestdeset esejev in zapisov, ki so si vedno znova, posamič in hkrati, zastavljali isto vprašanje: Kaj je film? Najpomembnejši med njimi so zbrani v omenjeni knjigi (glej Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2010).

znati. Kakšna je ta resnica in kaj to pomeni za njegovo filozofsko interpretacijo in ne nazadnje, kakšen učinek ima to na gledalce, bo jedro pričujočega razmisleka. Govorili bomo torej o podobi v razmerju do tega, kaj in kako nam pripoveduje ali sporoča. Kaj in kako nam laže in posledično, kako nam govori resnico – kako v tem kontekstu filozofiramo in kako lahko skozi gibajoče se podobe prepoznamo resnico.

## Resničnost

Vprašanje, ki je prežemalo zgodnja filozofska raziskovanja in vprašanja o filmu, je bilo tole: Ali je film lahko umetnost? Bila sta dva razloga, zakaj se je zdelo, da si film te oznake ne zasluži. Prvi je bil način, kako so film na njegovem začetku prikazovali. Sprva se je film prikazoval kot cirkuška posebnost – v tem je bil vulgaren, kar se v primerjavi z gledališčem, slikarstvom, opero in drugimi visokimi umetnostmi nikakor ni skladalo. Drugi problem je bil, da si je film veliko izposojal od drugih umetnosti. Veliko preveč zgodnjih filmov je bilo zgolj posnetkov uspešnih gledaliških predstav ali vsakdanjega življenja. Film se je tako zdel zgolj kot uspešno sredstvo za posnemanje umetnosti, ne pa tudi kot umetnost sama. Sama reprodukcija življenja se ne kvalificira kot umetnost, saj se zdi, da je v njem veliko premalo zavestnih odločitev. Da bi dokazala, da si film zasluži biti umetnost, se je filozofija podala na pot raziskave ontološke strukture filma. Filozofija je želela razviti koncept filma, ki bi dokazoval, da se razlikuje od drugih umetniških form. Zato je bilo vprašanje narave filma bistveno za razumevanje filma samega.

Eden pionirjev filmske teorije, Rudolf Arnheim,<sup>1</sup> v svoji knjigi *Film kot umetnost*<sup>2</sup> o filmu tako pravi, »... da je podoben slikar-

stvu, glasbi, književnosti in plesu v tem, da je medij, ki ga lahko, kar pa ni nujno, uporabimo za ustvarjanje umetniških izdelkov.« (Arnheim, 2000: 13) Arnheim v nadaljevanju natančno razdela in argumentira, zakaj meni, da je film nedvomno umetnost, spotoma pa navede tudi najpogostejši argument, ki ga uporabljajo nasprotniki tega pogleda in ki vztrajno zanika, da bi film lahko bil umetnost: »Film ne more biti umetnost, ker le mehanično reproducira stvarnost.« (Arnheim, 2000: 13) Številni teoretiki, ki so bili podobnega mnenja kot Arnheim, kot recimo Eisenstein in Munsterberg, so poskušali stališče nasprotnikov izpodbiti z argumentom o tehnični sposobnosti filma, da manipulira in filtrira realnost. Za Eisensteina recimo film ne reflektira ali posnema realnosti, ampak ustvarja nove odnose in okolja, ki gledalca šele spodbudijo v želji, da bi spoznal resnico.

Se pa reproduciranje stvarnosti zdi v jedru človekovega hrepenenja po večnosti, ki se v zametkih pojavlja že na primitivnih stenskih slikarijah in se nadaljuje v praksah balzamiranja mrtvih. Francoski filmski kritik in teoretik Andre Bazin v znameniti knjigi *Kaj je film*<sup>3</sup> zelo natančno opiše, da je izvor slikarstva in kiparstva v »kompleksu« mumiije: »To verovanje je zadovoljevalo eno osnovnih potreb človeške psihologije: obraniti se pred časom.« (Bazin, 2010: 13)

<sup>4</sup> Knjiga *Načini gledanja* je prvič izšla leta 1972. Nastala je na podlagi televizijske oddaje BBC. Bergerjeve poglobljene analize razmerij med biološkimi, estetskimi in kulturološkimi aspekti vizualne recepcije radikalno preiščujejo kulturno zgodovino gledanega in videnega. Eseji v knjigi nam predlagajo način, kako razumeti tradicijo in uživati z očmi sodobnosti (glej Zavod Emanat, 2008).

Kiparstvo in slikarstvo sta tako s časom in razvojem tehnologije, še zlasti v našem zahodnem svetu, čedalje bolj prehajala od religioznega oziroma magičnega v reprodukcijo videza. Človek se ni več zanašal na obljubo večnega življenja onkraj smrti, temveč si je želel del večnosti tudi med živimi. »Kakšna domišljavost je slikarstvo, če v svojem ničevem občudovanju podobe ne razberemo prvobitne potrebe, da bi premagali čas z nesmrtnostjo oblike!« (Bazin, 2010: 14)

In ta želja se skozi zgodovino kaže v čedalje večjem realizmu podob.

John Berger, angleški umetnostni kritik in pisatelj, v svoji kulturni knjigi *Načini gledanja*<sup>4</sup> ta proces opiše tako: »Sprva so ustvarjali podobe, da bi pričarali pojavitve nečesa, kar je odsotno. Sčasoma je postalo jasno, da podoba lahko preživi tisto, kar predstavlja; potem je posredovala, kako je bilo kaj ali kdo videti nekoč – tako je posredno pokazala, kako so stvar ali osebo nekoč videli drugi ljudje. Še pozneje so kot del zapisa pripoznali tudi specifični pogled ustvarjalca podobe. Podoba je postala zapis tega, kako je X videl Y, kar je bila posledica naraščajoče zavesti o individualnosti, ki je spremljala naraščajočo zgodovinsko zavest.« (Berger, 2008: 24)

Z renesanso se je dovršila še zadnja potrebna revolucija, ki je slikarja preusmerila na pot dovršenega posnemanja zunanjega sveta. Pri tem je bila nedvomno odločilna iznajdba prvega znanstvenega in na določen način tudi že mehničnega sistema: perspektive. Perspektiva je umetniku omogočila, da je ustvaril iluzijo tridimenzionalnega prostora, v katerem so predmeti lahko razmeščeni kot pri našem neposrednem dojetanju. Šolski primer tega je Brunelleschijeva perspektiva krstilnice v Firencah iz leta 1413.

»Konvencija perspektive, ki je značilna samo za evropsko umetnost in ki se je prvič uveljavila v zgodnji renesansi, kot središče vsega postavi oko gledalca. Je kot snop luči iz svetilnika – samo da namesto svetlobe, ki bi potovala navzven, podobe potujejo navznoter. Konvencije so poimenovala te podobe resničnost. Zaradi perspektive postane eno samo oko središče vidnega sveta. Vse se steka 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. Po konvenciji perspektive ni vizualne recipročnosti. Ni potrebe, da bi se Bog umestil v odnosu do drugih: on sam je situacija. Inherentno protislovje perspektive je bilo, da je vse podobe resničnosti skonstruirala tako, da so nagovarjale enega samega gledalca, ki je bil v nasprotju z Bogom lahko samo na enem mestu hkrati. Po izumu kamere je to protislovje polagoma postalo očitno.« (Berger, 2008: 30–31)

Izvirni greh zahodnega slikarstva je tako po Bazinu kot Bergerju perspektiva. Nicéphore Niépce, pionir fotografije, in brata Lumière, pionirja filma, sta njegova odrešenika. Fotografija je uresničila vse omenjene aspiracije in likovno umetnost osvobodila njene obsedenosti s podobnostjo. Kajti slikarstvo si je zaman prizadevalo ustvariti iluzijo. Ta iluzija je umetnosti zadostovala, vendar pa sta šele fotografija in film odkritji, ki dokončno in v samem bistvu zadovoljujeta hrepenenje po realizmu. Fotografija v popolnosti poteši našo lakoto po iluziji s pomočjo mehnične reprodukcije, iz katere je človek izključen. »Objektivnost je dala fotografiji določeno mero verodostojnosti, ki manjka slehernemu slikarskemu delu. Naj se temu kritični duh še tako upira, smo prisiljeni verjeti v obstoj reprezentiranega objekta: ta je dejansko reprezentiran, se pravi predstavljen v času in prostoru. Fotografija torej prenaša realnost objekta na njegovo reprodukcijo. Natančna risba nam lahko še tako zvesto predochi svoj model, a kljub vsem našim kritičnim zadržkom nikoli ne doseže iracionalne moči fotografije, ki zahteva, da ji verjamemo. Le objektiv nam lahko da podobo objekta, ki je v globinah nezavednega sposobna zadovoljiti

našo potrebo, da bi ta objekt nadomestili s čim boljšim kot zgolj s približnim odtisom: torej prav s samim objektom, ki pa je osvobojen sleherne kontingentnosti časa.« (Bazin, 2010: 19) V tej luči se film kaže kot dovršitev fotografske objektivnosti v dimenziji časa. Film ni več omejen na hranjenje nekega objekta, ki je vklenjen v svoj trenutek. Bazin zaključí: »Fotografija se torej kaže kot najvažnejši dogodek v zgodovini likovnih umetnosti. Je hkrati osvoboditev in dovršitev, saj je zahodnemu slikarstvu omogočila, da se je dokončno otrslo obsedenosti z realizmom in ponovno odkrilo svojo estetsko neodvisnost.« (Bazin, 2010: 21)

Za Moholy-Nagyja, madžarskega konstruktivista iz dvajsetih let 20. stoletja, fotografija ni nič drugega kot tehnični pripomoček vida. Vidi jo kot pripomoček za dosego resnice in realnosti, popolnoma pa zanemarija estetski vidik podob in njihov pomen. Najbolj prepričljivo ta pogled, čeprav tudi s pomembno razliko, zaznava in opiše sovjetski filmski režiser in teoretik Dziga Vertov, ki v članku iz leta 1923 zapiše:

»Sem oko. Sem mehanično oko. Jaz, stroj, vam kažem svet tako, kakor 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 meja 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)

Izum kamere je spremenil način gledanja. Vidno je dobilo nov pomen, kar se je takoj odrazilo na vseh področjih vizualnega. »Kamera je izolirala bežne pojavitve in s tem pokopala idejo, da so podobe brezčasne. Kamera je pokazala, da je predstava o minevanju časa neločljivo povezana z izkušnjo vizualnega. Kaj si videl, je bilo odvisno od tega, kje si kdaj bil. Kaj si videl, je bilo odvisno od tvojega položaja v času in prostoru. Ni si bilo mogoče več predstavljati, da se vse steka v človeško oko kot v bežišče. To ne pomeni, da so ljudje pred izumom kamere verjeli, da lahko vsakdo vidi vse, toda perspektiva je tako organizirala vidno polje, kot da bi to zares bil ideal. Vsaka risba ali slika, na kateri je bila uporabljena perspektiva, je gledalcu govorila, da je edino središče sveta. Fotoaparat in zlasti filmska kamera sta pokazala, da središča ni.« (Berger, 2008: 32)

Če nekaj vidimo s svojimi očmi, imamo to za realno, čeprav nikoli ne moremo biti povsem prepričani, ker nas vid in drugi čuti varajo. Če pred oko postavimo tehnično sredstvo za reprodukcijo podob, kot je recimo kamera, velja podobno, s to pomembno razliko, da pač zaupamo tehniki, da premaga naše slabosti pri zaznavanju realnosti. Vsa iluzija se torej sprevrže v vero v tehniko in njeno sposobnost, da nam nepopačeno predoči realnost. Film še vedno teži k temu prastaremu cilju po čim več realizma (spomnimo se samo primera Dogme 95), kar je pravzaprav samo bistvo obrti – pričarati pristno iluzijo resničnosti.

Film in fotografske podobe so umetnost, vendar takšna, ki se presodno dotika realnosti. Drugo, verjetno veliko težje vprašanje je, kje ta stik nastane oziroma kje je med njima meja. Odgovor na to vprašanje je verjetno odvisen od vsakega filma, podobe posebej.

Razvoj od rojstva zahodne misli do nastanka filma je zgodovinsko kompleksen. Konvencionalna filmska zgodovina še vedno locira začetek medija v Grand Cafe v Parizu, 28. decembra 1895, ko sta brata Lumière prvič za gledalce na platno projicirala film. Že prej kot pri Andreju Bazinu se ta podatek o rojstvu filma spodbija. Ni težava v samem dogodku, ampak v njegovi zgodovinski interpretaciji, ki projekcijo filma šteje za njen začetek. Zakaj je bil to



tako pomemben dogodek, vse prejšnje dogajanje na tem področju pa ne? Kinematografija kot vse tehnologije izhaja iz dinamične interakcije znanosti, tehnologije in družbe. Seveda je film potem brez priznanja vpliva ideologije in želje po logični kavzalnosti dogoditve v zgodovini prikazan precej osiromašeno. Tehnologije se porajajo iz družbe in za družbo in so tako nujno okužene tudi z ideologijo. V tem pogledu se tako vse prerado pozabi, da sta tako brata Lumière kot Edisonov pogon inovatorjev film smatrali zgolj za kratkotrajno finančno malho, ki se bo hitro izpela. Ceneni vizualni trik, da radovedni drhali iz žepov izvabi nekaj kovancev. Rado se zgodi, da zgodovinsko nekatera dejstva založimo, da lažje pojasnimo določene družbene posledice in fenomene. Zato tako številne bližnjice do tega, kar je slednjič postal film, čeprav mu na poti stojijo tako epohalni in kompleksni dogodki v človekovi kulturni zgodovini, kot so recimo slikarstvo, kiparstvo, gledališče, opera, fotografija, arhitektura, pantomima, burleska, vaudeville, industrializacija, prosti čas in tako naprej. Znanost ob rojstvu teh realističnih podob kot da ni prisotna, ter se karavani priključi šele, ko se zave, da se s filmom godi nekaj revolucionarnega. Sicer pa v času te revolucije, se pravi na začetku 20. stoletja, tega ni bilo težko spregledati. Godilo se je vse še kaj drugega, česar človeštvo na svoji intelektualni agori prav tako ni utegnilo pretehtati.

Meje znanega sveta so se konec 19. stoletja podrla. Ni bilo več stabilnosti, gotovosti. Bog je mrtev! Cantor je raziskoval neskončnost in odkril nedoločeno neskončnost. Boltzmann je odkril entropijo, se pravi, da v naravi vse teži k neredu. Gödel je z izjavo, da bodo nekatere izjave vedno napačne, četudi bodo argumenti pravilni, razglasil smrt logike. Čas je prežemal ultimativni dvom v razum in razumno. Človek se je počutil izgubljenega, ker ni imel več gotovosti. Začela se je serija paradoksov, kako ustvariti to izgubljeno gotovost.

Filmi so sestavljeni iz slik, ki jih zaradi hitrosti interpretiramo kot gibajočo se podobo, in s tem ustvarjajo iluzijo naracije in kontinuitete. »... Ker so v neskladju s sedanostjo, zameglijo preteklost. Mistificirajo, namesto da bi pojasnjevale. Preteklost nikoli ne čaka, da bi jo odkrili, da bi jo prepoznali kot natančno tisto, kar je. Zgodovina je vedno odnos med sedanostjo in njeno preteklostjo. Zaradi tega strah pred sedanostjo vodi v mistifikacijo preteklosti. Preteklost ni namenjena temu, da bi živeli v njej, ampak je vir sklepov, iz katerega črpamo pri svojem ravnanju. Kulturna mistifikacija preteklosti pomeni dvojno izgubo. Umetniška dela po nepotrebnem postanejo odmaknjena in preteklost nam ponuja manj sklepov, na podlagi katerih bi ukrepali. Ko »vidimo« krajino, se umestimo vanjo. Če bi »videli« umetnost preteklosti, bi se umestili v zgodovino. Ko nam kaj prepreči, da bi jo videli, smo prikrajšani za zgodovino, ki nam pripada. Kdo ima korist od te prikrajšanosti? Navsezadnje je umetnost preteklosti mistificirana, ker si skuša privilegirana manjšina izmisliti zgodovino, ki bi za nazaj upravičila vlogo vladajočega razreda. Tako upravičevanje v jeziku sodobnosti ne more biti več smiselno, zato neizbežno mistificira.« (Berger, 2008: 25)

Z nastopom digitalne dobe se možnosti za manipulacijo s časom večajo do neslutnih razsežnosti. Digitalno po mnenju profesorice medijskih študij Laure Mulvey gledalca osvobodi diktata naracijske kontinuitete in kinematičnega časa. Odsotnost gumbov za »stoj« in »previj nazaj« ali »previj naprej« pa naredijo klasičen kino zastarel. Nenadoma smo soočeni z dejstvi, ki popolnoma popačijo vsakršen odnos do dožemanja preteklosti, sedanosti in prihodnosti.

Razvoj tehnologije – videokamer, mobilnih telefonov in interneta, ki kažejo novi obraz množičnih medijev – nas je postavil v novo socialno in politično klimo, ki medije jemlje za temelj. To nas sili v avdiovizualni »inferno«, v katerem je debata o možnostih, da se posameznik z novimi sredstvi izrazi, popolnoma zakrila debato o tem, kaj to za posameznika in družbo pomeni.

## Neresničnost

*Vsak obisk v kinu me proti moji previdnosti dela neumnejšega in slabšega.*

*Adorno - Minima Moralia*

Legenda o že omenjenem prvem filmskem dogodku, prikazovanju bratov Lumière leta 1895 v Parizu, pravi tudi, da so ljudje bežali izpred platna. Anekdota priča o vedno prisotni dilemi v filmu, o stopnji realnosti, ki jo omogoča iluzija, in o moči, ki jo ima kinematografija na človekov um. Zmede nas, da mislimo, da je objekt prezentiran na platnu dejansko tam. Seveda so od takrat milijoni pred platni in TV-sprejemniki povsem mirno sedeli, ne da bi prikazano občutili kot grozljivo in zaradi tega kako ukrepali. Redko kdo bi lahko trdil, da kdor gleda filme, temu, kar tam vidi, dejansko verjame. Še vedno pa se dogaja, da ljudje med filmi jočejo ali se smejiijo, se prestrašijo ali skočijo od presenečenja. Vprašanje pa je, kako prikazano vpliva na našo zavest in podzavest.

Narava gledalca sproža vrsto težavnih filozofskih vprašanj, kot je recimo njegovo razmerje do videnegega, odnos med gledalci kot novo obliko psihološke množice, tekst oziroma kontekst videnegega za gledalca in odnos gledalca do interpretacije in učinka. Ko govorimo o vplivu filma ali podob na gledalca, trčimo na teoretsko razločitev na hipotetičnega in dejanskega gledalca. Hipotetičen gledalec je idealen oziroma gledalec po volji te ali one teorije, dejanski gledalec pa je gledalec s svojo vsakdanjo izkušnjo, ki seveda ni laboratorijsko ugotovljiva. Gledalec je umetni produkt izkušnje gledanja. Kaj se v tem procesu godi, je zadeva, ki presega naše zmožnosti ocene. Posega pa na številna področja, ki segajo od psihologije prek sociologije do filozofije.

Filmska teorija nam v prenekaterem pogledu ponuja precej poenostavljeno teorijo o gledalcu kot o subjektu, ki ga motivirata želja in nagon po iskanju zadovoljitve, ki se nato združi s številnimi psihoanalitičnimi koncepti podzavestnega. Vse to z določenim ideološko zlahka določljivim namenom. Odziv gledalstva seveda nikoli ne more biti univerzalen, a je kljub temu skrbno načrtovan in vključen v »znanost« o tem, kako je film ustvarjen, predstavljen, reklamiran in distribuiran. Kulturne študije vztrajajo, da je gledalec produkt družbenokulturnih in ideoloških sil in diskurzov. Četudi podoba ne more prenesti neposredno vseh implikacij na subjekt in na njegove občutke ter misli, je ta vpliv lahko tudi posreden. V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja so se problema vpliva filma na gledalca lotevali skoraj izključno iz perspektive psihoanalize. Psihoanaliza filma se je osredinila na želje in užitke gledalca, skoraj povsem pa je zanemarila čustva, ki so seveda pomemben element kognicije in razumevanja in s tem tudi vpliva. Čustva delujejo tako, da so lahko povsem ločena od tega ali je njihov objekt resničen ali ne. Pri soočenju s podobami smo pahnjeni v funkcijo opazovalca in takšno je pri tem tudi naše čustvovanje. To je čustvovanje nekoga, ki opazuje. Čustveno se gledalec odziva tako na karakter, ki ga prepozna in se z njim identificira, kot na naracijo oziroma pripoved, nekoliko zapostavljen pa je aspekt stila, ki gledalca z ustvarjanjem vzdušja prav tako emocionalno vznemirja. Gledalčev odziv na vizualne stimulacije, gibanje, zvok, teksturo, barvo, prostorsko in časovno manipulacijo je avtomatičen. Človekov um se evolucijsko ni razvijal prilagojen tovrstnemu zaznavanju. Filmar lahko gledalca zapeljuje s celim setom različnih filmskih orodij, kot so kompozicija posnetka, koreografija, montaža, barva, zvok itd. Ustvarja zelo kompleksen konglomerat občutkov, ki jih le stežka kontroliramo in nadzorujemo, zato moramo z njimi ravnati toliko bolj previdno in premišljeno. Kognitivni in naturalistični pristop do učinkov, ki jih imajo podobe na ljudi, je področje, ki se šele dobro razvija in je v njem še vedno veliko neznank. Toliko teže je iz tega potem sklepati na stvarne učinke filma na človeka. Kako se vpliv teh učinkov kaže v

ustvarjanju naših prepričanj in vrednot, z eno besedo ideologij, je zato zelo težko reči in lahko v glavnem le ugibamo.

Profesor filmskih študij Richard Allen v svoji knjigi *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (*Projiciranje iluzije: filmsko gledalstvo in vtis resničnosti*) trdi, da nas filmi prostovoljno podvržejo senzorni iluziji, skozi katero dojemamo filmske slike kot resničen svet. Ta iluzija zadeva zgolj našo percepcijo teh slik, ne spreminja pa neposredno naših prepričanj ali vere. Nikoli ne vzpostavimo prepričanja samo pod vplivom podobe, četudi se nam včasih tako zdi. Ta učinek posreduje vsaka oblika prezentacije, najbolje pa jo zastopa prav kinematografska izkušnja. Seveda je takšna izkušnja odvisna od tega, kako uspešna je iluzija realnosti, ki jo podoba ustvari v gledalčevem umu. Kot smo že ugotovili, film nedvomno ustvarja iluzijo realnosti. Človek si jo nekako tudi želi. Izkušnja je podobna izkušnji gledalca, ki gleda nekaj realnega. Za filmsko teorijo je to pasivno podvrženje filmski iluziji analogno pasivnemu podvrženju konstruktivnim silam ideologije in jezika. Subjekt se tem manipulativnim silam podreja, ker ne pozna njihovega vpliva. Ta nezavest ima korenine v subjektivem občutku za lastno identiteto, ki je zgrajen okoli koncepta sebe kot osebe, ki lahko ve in kontrolira realnost okoli sebe, kar je neodvisno od procesov pomena in konstrukcije konceptov, ki jih uporablja za svoj opis. Namesto da bi reflektiral, kakšne so stvari v resnici, je ta koncepcija sama produkt subjektovega konceptualnega okvira, kar povzroča njegovo odvisnost od tega okvira. Zato subjekt v temelju ne razume narave svojega bivanja in položaja v svetu. To nerazumevanje družba predvsem skozi medije ohranja, da bi preprečila nezaželeno družbeno spremembo. Veliko dejavnikov prispeva k ustvarjanju te iluzije. Ne samo, da so filmi videti kot objekti, ki jih prezentira, reproducira se tudi koncept vednosti, ki je v jedru našega občutka za identiteto – koncept vednosti kot nezamegljena transparentna percepcija realnih objektov. Z reprodukcijo teh konceptov podobe spodbujajo gledalca, da se identificira s kamero in njenim na prvi pogled brezmejnem dostopom do sveta. Ta identifikacija se še bolj okrepi in razvije s tehnikami montaže in naracije, ki delujejo kot garanti, da nas iluzija posrka vase in drži, vse dokler se ne pokaže zaključna špica. Zato, po teh teorijah, lahko film postane orodje družbene spremembe samo, če razbijemo objem kinematografske iluzije in začnemo ustvarjati filme, ki presegajo filmske konvencije realizma, in pri tem uporabimo nestandardne tehnike montaže in naracije.

Vendar pa Allen hkrati tudi meni, da je gledalec lahko vsaj do neke mere aktivni udeleženec v tej izkušnji: sam lahko izbira, ali bo sodeloval v izkušnji filmske iluzije, ali se bo identificiral s kamero in ali bo izkušal film skozi družbeno uveljavljeno interpretacijo, ki jo navzven predstavlja film. Ne strinja se, da bi bil gledalec pri tej operaciji popolnoma pasiven udeleženec, kot nekdo, ki je nemočno prepuščen prevari. Čeprav je posameznik gotovo oblikovan z družbenimi normami in merili, ta proces ni povsem zunaj njegovega nadzora. Gledalca podobe ne varajo nujno, on te podobe lahko tudi uporablja. Film nam omogoča, da se prostovoljno prepustimo iluziji, ki jo dojemamo kot film, ki je popoln svet izkušnje in reprezentacije. Filme lahko tako gledamo tudi samo kot filme, kot podobe in nič drugega. Podobnost objektov z realnimi nam omogoča, da se poistovetimo z gledališčem kamere. Realno dojemamo v fikciji. Da bi pojasnil, kako lahko percepcija deluje na prepričanje, pokaže na primeru eksperimenta Muller-Lyerjeve iluzije. Dve enako dolgi črti, ki sta videti, kot da bi bila ena daljša kot druga. Ko je iluzija pojasnjena, še vedno vidimo razliko, čeprav vemo, da je ni. Podobni primeri nam pokažejo, da naša prepričanja ne sovpadajo avtomatično z našo percepcijo. Zaznava in interpretacija sta na različnih ravneh dojemanja. Gotovo obstaja razlika med dejanskim dogodkom in sliko. Sliki manjka globina in je zaobjeta v okvir. Toda kako nam uspe ohraniti iluzijo, čeprav smo

<sup>5</sup> Glej Peter Watkins, <http://pwwatkins.mnsi.net/>. Delo Petra Watkina in njegovo razumevanje krize avdiovizualnih medijev natančneje predstavljam v prispevku Film kot medij; FNM – filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente; 1/2-2010 (40. številka, 17. letnik); Državni izpitni center; Ljubljana 2010; str. 73–80.

sposobni menjavati med načini, kako na nekaj gledamo? Lahko se vživimo v like in zgodbo, toda kako ločimo realno od iluzije? Gre za to, na kaj med percepcijo mislimo. Allen to prezentira s sliko, ki ima v sebi dve podobi. Enkrat vidimo eno, drugič spet drugo. Dogodke na filmu gledamo s psihološko bližino in intenzivnostjo naših sanj. Intenzivnost priča o našem užitku ob gledanju filma, vendar je drugačna od sanj, saj smo v procesu

zavestni. Kako ohraniti iluzijo, čeprav smo soočeni z vero, ki je nasprotna iluziji? Allen se za ta sklep zateče k psihoanalizi. Začasno mora eno nadvladati drugo. Kot pri igri otroka »je in ni«, se pokaže in se ponovno skriva. Ko gledamo film, nehamo misliti o samem sebi in o naši poziciji v svetu in se predamo iluziji nekakšne vzporedne realnosti.

Na zgleden, čeprav kontroverzen način, se razblinjanja ideologije množične kulturne industrije iluzij loteva tudi angleški filmski režiser in teoretik Peter Watkins.<sup>5</sup>

Potem ko opiše tehnične značilnosti današnje produkcije gibajočih se podob, za katere ugotovi, da so po svoji formi monotone, zato jih poimenuje kar »monofornne«, se poloti kritike percepcije in tega, kako se izvleči iz trenutne zagate.

»Monoforma« ima po Watkinsu izjemno sposobnost, da zamegli pravo sporočilo. Ustvarja učinek, ki onemogoča posamezniku, da vzame zares grozeča sporočila, ki mu jih posredujejo podobe. V tem efektu prepoznamo slabljenje naše sposobnosti prepoznavanja prioritet in osebne vpletenosti v globalne probleme ter sposobnost, da znamo dogodke postaviti v smiselni in holiističen kontekst. Problem »monoforne«, kot jo vidi Watkins, seveda ni v sami njeni strukturi, ker je to pač samo eden od filmskih jezikov. Problem nastane, ko se ta struktura ponuja kot edina in nesporno prevladujoča. Filmar bi moral imeti svobodo praktimirati alternativne filmske forme ne glede na pritiske in grožnje z marginalizacijo. Vsakdo bi moral imeti pravico do dostopa do alternativnih form nenasilnega, nekomercialnega, nehierarhičnega množičnega medija in če bi želel, bi takšnega lahko tudi soustvarjal. Vse se dogaja hitro, ljudje reagirajo prehitro in brez premisleka, brez sposobnosti za temeljit premislek. Kadarkoli gledamo film, participiramo v repetitivnem procesu manipulacije. Konstantna uporaba te osnovne narativne strukture z vnaprej določeno repetitivno in mono-linearno zgodbo je avtoritativni proces, ki se globoko zajeda v sodobno družbo. Predvsem zato, ker ta proces posamezniku zanika, da bi vstopil v diskurz in refleksijo o tem, kaj vidi in sliši. George Orwell je dejal, da če ne nadzorujemo načina, kako govorimo, ne moremo nadzorovati svojega mišljenja. Zdaj počasi izgublamo to sposobnost. Izgublamo samo bistvo našega jezika – komunikacije, ki je jedro tega, kako dojemamo sebe in svet.

V zadnjem stoletju so pod vplivom tehnoloških in socioloških sprememb nastale nove oblike množic, t. i. medijske množice, ki med seboj niso vidne – Howard Rheingold jih poimenuje »nevidne množice«. Pravzaprav so to množice v domačem naslonjaču, a s skupnim imenovalcem – medijem, recimo radiem, televizijo ali če smo bolj aktualni, internetom, ki so novi viri manipulativnosti. Vendar moramo biti pri obravnavi teh množic veliko bolj previdni, zakaj privoliti moramo v njihovo povsem novo psihologijo. Od vseh teh medijskih sredstev so za množico najbolj dovezeta tista, ki so dostopna milijonskemu občinstvu, ob vsakem času na vsakem kraju. Televizija kot verjetno danes najdostopnejši in najpogostejši prenosnik podob ima naslednje psihološke prednosti pred drugimi mediji: stvarnost pričara bolj kot katerikoli drug medij, identifikacija z junaki je zaradi tega močnejša in lažja. Sam proces gledanja je izrazito nenaporno dejanje in je v glavnem pasivno, TV vpliva podobno kot hipnoza, gledalec pred zaslonom je omamljen, zavest oslABLJENA, podzavest ojačena. Poleg tega je TV izrazito enosmerno sredstvo, je

nekako na mestu vodje, zato je tudi sugestivno tako močna. »... Slika vstopi v dom posameznega gledalca. Tam je obkrožena z njegovimi tapetami, njegovim pohištvom, njegovimi spominki. Vstopi v njegovo družino. Postane njihova tema pogovora. Da svoj pomen njihovemu pomenu. Obenem vstopi v milijon drugih domov in v vsakem od njih jo vidijo v drugačnem kontekstu. Zaradi kamere zdaj slika potuje h gledalcu, namesto da bi gledalec potoval k sliki. Na njenih potovanjih se njen pomen razveji.« (Berger, 2008: 33–34)

Če nič drugega, nam danes oglaševanje priča o tem, kako učinkovita je lahko umetnost podob. Edward Bernays, nečak Sigmunda Freuda in svetovalec ameriške propagandne mašinerije med prvo svetovno vojno, je eden pionirjev tega, kar danes neprizanesljivo imenujemo politična propaganda oziroma čemur v »novoreku« rečemo odnosi z javnostmi. Bernays, ki ga njegovi sodobniki definirajo tudi kot »patriarha okultnega prepričevanja«, je razumel pomembnost množične in brezobzirne uporabe medijev. V svoji avtobiografiji iz leta 1965 je odkrito priznal, da se je Joseph Goebbels pri vzponu nacistov na oblast izdatno opiral na njegova dela, še zlasti na knjigo *Crystallizing Public Opinion*, ki bi jo naj imel vedno pri sebi. Več generacij vidnih političnih osebnosti je menilo in še vedno je tako, da so Bernaysove tehnike v sodobni politiki nepogrešljive. Za Bernaysa samega je bila ključnega pomena knjiga *La psychologie des foules* (*Psihologija množice*) francoskega družbenega psihologa in sociologa Gustava Le Bona, ki je bila izdana leta 1895. Kaj je Le Bon odkril med proučevanjem množic? Le Bon definira pojem »psihološka množica«: »... Oženje zavestne osebnosti in usmeritev čustev in misli v isto smer, kar so prvi elementi množice, ne potrebujejo nujno velikega števila ljudi na enem mestu. Tisoči posameznikov lahko v določenem trenutku, pod vplivom nasilnih čustev (npr. velik državni dogodek), pridobijo lastnosti psihološke množice. V tem primeru bo poljuben dogodek, ki jih poveže, dovolj, da bo njihovo obnašanje dobilo lastnosti psihološke množice. Ni pa to vedno nujno. V določenih trenutkih v zgodovini lahko pol ducata ljudi vzpostavi psihološko množico, medtem pa na tisoče naključno zbranih ljudi tega ne bo sposobnih ...« (Le Bon, 2001: 14) Izkaže se, da je zanje iluzija pomembnejša kot resničnost. »... V zgodovini je imel videz vedno pomembnejšo vlogo kot resničnost. Razmislek in argumenti na množico nimajo vpliva. Na množico ima velik učinek predvsem tisto, kar je čudovitega v stvareh. Mislijo v slikah in te slike si sledijo brez vsakršne povezave.« (Le Bon, 2001: 40) Po Le Bonu torej za množice nemogoče ne obstaja in ena od lastnosti, ki jih ima množica, je pretirana nagnjenost k sugestiji. »... Kljub temu, da množica lahko deluje nevtralnno, je velikokrat v stanju nekakšnega pričakovanja, ki je ugodno za sugestijo. Prva formulirana in sprejeta sugestija se kot okužba zasidra v možgane vseh ljudi v množici in takoj vzpostavi skupno usmeritev (cilj).« (Le Bon, 2001: 23)

Le Bon trdi, da pri tem ni razlike med intelektualcem in osnovno izobraženim človekom. Med njima je lahko brezno v intelektualnem pogledu, ko pa sta del množice, se bosta vedla enako in bosta reagirala čustveno in ne razumsko. Edward Bernays je ideje Le Bona in drugih učenjakov na to temo premešal s psihološkimi teorijami slavnega strica Freuda in prišel do sklepa, da bi bila množica dovzetna za podzavestno manipulacijo, ki bi temeljila na čustvih in množični uporabi simboličnih slik. Bernays je veliko pred svojim časom dojel velikansko moč novih tehnologij množične komunikacije, kot so film, televizija, radio, in sklepal, da bi zavestna in pametna manipulacija z mnenji in navadami množic lahko imela pomembno vlogo v demokratični družbi. Bernaysova pravila se danes vsakodnevno uporabljajo na vseh področjih medijskega komuniciranja. V svojem eseju *The Engineering of Consent* iz leta 1928 je med drugim zapisal: »Če razumeš mehanizme in logiko, ki vodijo obnašanje neke skupine, lahko nadziraš in usmerjaš množice po lastni želji in brez njihove vednosti.« Podobe, simbolika,

<sup>6</sup> Povzeto po <http://www.luogocomune.net> (5. 9. 2010).

<sup>7</sup> Negative images, [http://www.breixoviejo.com/t\\_writings\\_adorno.html](http://www.breixoviejo.com/t_writings_adorno.html) (5. 9. 2010).

besede, filmi, televizija in glasba so elementi oziroma orodja izjemne moči. Ta moč se v zadnjih desetletjih širi v vse pore zabavne industrije. Film je nedvomno globoko spremenil kulturo, pogled na svet in verjetno tudi miselno strukturo ljudi, ki imajo posledično popolnoma drugačen pogled na resničnost kot

ljudje, ki čarovnjiki filmskega platna niso bili izpostavljeni.<sup>6</sup>

Ameriški profesor literature Patrick McGee v knjigi *Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture (Kino, teorija in politična odgovornost v sodobni kulturi)* najde svoje teoretsko izhodišče v Adornovem vztrajanju na tem, da je pravo delo umetnosti in filozofije tisto, ki naredi svojo neavtentičnost in neresničnost vidno. McGee meni, da je umetnost mogoča samo, če jasno pokaže na dejstva svoje lastne produkcije, svoje lastne ideološke podtöne, na svoj status kot reprezentacije in kot laži – tako, da so vse reprezentacije, ki v jedru niso original, laž. Ta struktura objekta umetnosti, naj bo film ali knjiga ali kaj tretjega, bo razkrita skozi uporabo Adornovega imanentnega kriticisma, ki jemlje zares princip, da ni ideologija neresnična sama v sebi, temveč njeno pretvarjanje, da korespondira z realnostjo. Umetnost oziroma dela umetnosti, ki so v stiku z resnico, uničujejo svojo lastno iluzijo in diktirajo, usmerjajo misel subjekta proti temu, kar leži onkraj iluzije – ne realnost v smislu absolutne interpretacije sveta, ampak realno kot podlaga za vse mogoče interpretacije. McGee zaključí z Adornovo tezo iz *Estetske teorije*, da kulturna industrija goljufa svoje potrošnike tako, da jih zapeljuje stran od analitične refleksije dejstva, da umetnosti ne uspe izpolniti svojih obljub. V enem bolj lucidnih momentov v članku iz leta 1966 *Filmtransparente*, Adorno to razjasni tako: »V poskusu manipulirati množice, ideologija kulturne industrije postane sama v sebi prav tako antagonistična kot družba, ki jo želi kontrolirati. Ideologija kulturne industrije vsebuje protistrup za svoje lastne laži.«<sup>7</sup>

Podobno razmišlja tudi Berger: »Tisto, kar so storila sodobna sredstva reprodukcije, je, da so uničila avtoriteto umetnosti in jo prestavila – oziroma bolje rečeno, prestavila njene podobe, ki jih reproducirajo – iz kakršnegakoli zaščitenega območja. Prvič doslej so podobe umetnosti postale mimobežne, vseprisotne, nematerialne, razpoložljive, brez vrednosti, zastonj. Obkrožajo nas na enak način, kot nas obkroža jezik. Vstopile so v glavni tok življenja, nad katerim same nimajo več moči. Zelo malo ljudi pa se zaveda, kaj se je zgodilo, ker se sredstva reprodukcije tako rekoč nenehno uporabljajo z namenom utrjevanja iluzije, da se ni spremenilo nič, razen tega, da zaradi reprodukcij zdaj množice lahko začnejo uživati v umetnosti kot nekdanj omikana manjšina. Če bi drugače uporabljali novi jezik podob, bi nam ta podelil novo vrsto moči. Znotraj njega bi lahko na področjih, kjer besede ne zadoščajo, začeli natančneje opredeljevati svoje izkušnje. Ne samo pri osebnih izkušnjah, ampak tudi pri temeljni zgodovinski izkušnji našega odnosa do preteklosti: z drugimi besedami, pri izkušnji prizadevanja osmisliti naše življenje in razumeti zgodovino, v kateri lahko postanemo dejavni udeleženci.« (Berger, 2008: 48)

Medijem je v zadnjih 20 do 30 letih uspelo efektivno vnesti v moderno družbeno psihologijo klimo, ki krepi potrošniške ideologije, v kateri sta subverzija jezika in standardizacija tega, kako dojemamo prostor, čas, ritem in proces človeške komunikacije, dojeti kot normalni. Cilj potrošništva, ki zasičuje medijske produkte, je ojačen na mnogih podzavestnih ravneh s pomočjo specifičnih hierarhičnih procesov. Za to uporablja socialni diskurz, ki se nam ga zdi nemogoče identificirati ali prepoznati. Temu aparatu je uspelo spremeniti celo našo zaznavo. Zmanjšal je našo sposobnost pozornosti, zmanjšal je toleranco do posnetkov, daljših od 10 sekund, hipno pozabo in težnjo h konstantni in nenehni spremembi. Vse to je pomagalo oblikovati čedalje bolj zasebno, negotovo in nemirno družbo. Družbo, v kateri so tekmovalnost, egoizem, osebni

dobitek, neobčutljivost na nasilje postale norme. In družbo, v kateri pristna pluralnost in družbena interakcija izginjata.

Zgodbe, ki jih »čarajo« podobe, so manipulativne z zelo določenimi političnimi in socialnimi cilji, ki vsebujejo veliko dvomljivih zglede in vrednot. Te zgodbe so igrale in še vedno igrajo pomembno vlogo pri ohranjanju imperialistične vizije in stereotipov, nepredstavljivega nasilja, seksizma in rasizma povsod po svetu. To so skriti procesi v navidezno neškodljivi obleki zabave. Odsotnost javne debate o teh vprašanih preprečuje izzvati mite o objektivnosti in o odsotnosti politične in ideološke indoktrinacije posameznih zgodb. Zato je poudarek na izbiri. To ne pomeni, da bi morali iz našega življenja izgnati »monoforno«, pomeni samo to, da bi morali imeti možnost ustvarjanja vzporednih prostorov za alternativne forme in procese komunikacije. Namesto da bi medijsko realnost prepoznali takšno, kakršna je – manipulativna in uničujoča sila sodobnih družb –, jo je večina sprejela kot potreben družbeni servis. Zavesti o naravi »monoforne« in drugih oblik medijskega nasilja pa v javnosti tako rekoč ni. Cilji množične avdiovizualne kulture so, da potrošniško družbo zadržijo na mestu, ki ji pripada. Veliko glavne, v družbi prevladujoče medijske struje je zato zelo blizu ali povsem podrejene splošnim družbenim in avtoritativnim vzorcem.

## Namesto sklepa

Vidno zaznavanje je psihološko pred besedami. »Otrok gleda in prepoznava, preden zna govoriti. Vidno zaznavanje pa je pred besedami še v nekem drugem smislu. Prav vidno zaznavanje nas namreč umesti v svet, ki nas obkroža; razlagamo ga z besedami, vendar besede ne morejo zabrisati dejstva, da je svet okrog nas. Odnos med tem, kar vidimo, in tem, kar vemo, se nikoli ne razreši. Vsak večer vidimo sonce zaiti. Vemo, da se Zemlja obrača stran od njega, toda vede-nje, razlaga nikoli zares ne ustrezata videnemu.« (Berger, 2008: 21)

Filozof opazuje svet okoli sebe, kot to počne tudi kamera. Filozofom je film od nekdaj zelo blizu. Celo kot orodje. Koliko je film sam filozofski? Naštejemo lahko vsaj štiri načine. Najprej je to golo zanimanje za medij, kot drugo, film kot orodje, kot ilustracija filozofskih tem, kot tretje je to film o filozofiji ali filozofu in kot četrto, film kot filozofija sama – film, ki filozofira. Zdi se verjetno, da tako kot lahko gredo podobe v filozofiji onkraj ilustracije in imajo svoj prostor pri argumentiranju, lahko tudi določeni scenariji v filmu igrajo pomembno vlogo v filmski naraciji o občutku in vednosti o realnosti. Bi lahko filozofija bila razbijalec iluzije in smernik k naprednejšemu razumevanju gibajočih se podob, kot nam sugerira Allen?

Argentinska režiserka Lucrecia Martel, predstavnica tako imenovanega »novega argentinskega filma«, je ob premieri svojega filma *The Headless Woman* (*La mujer sin cabeza*, 2008) povedala naslednje: »Danes je v Argentini prav posebna situacija, ker si oblast prizadeva razčistiti nekatera dejstva iz preteklosti – kaj se je dogajalo v času diktature v sedemdesetih letih 20. stoletja. A oblast je popolnoma slepa za naš današnji čas, za to, kar se dogaja danes. Želela sem to slepoto o preteklosti povezati s slepoto o današnjem času. ... Celoten film je mišljenjski proces. Zame je pri filmu to bistveno. Večina filmov ta proces mišljenja zamaskira za zgodbo o karakterjih, s katerimi se gledalec identificira, karakterji, ki so ali dobri ali slabi in nam omogočajo komično sproščanje ali katarzo. Sebe uvrščam med tiste manj priljubljene v filmski tradiciji, ki poskušajo gledalca namerno izpostaviti provokativni intelektualni vaji, s katero ga soočim z neprijetnimi dejstvi o svetu in samem sebi. Ne želim samo pripovedovati zgodb. Film

nam zaradi svojih karakteristik omogoča, da izrazimo določen način mišljenja skozi zgodbo. A zgodba je trik. Je nekaj površinskega. Je umetna. Celo v svetu umetniškega filma se ljudje zelo težko soočijo s to idejo.« (glej Salon, 2008)

Nekaj primerov, kako nam film in filozofija lahko pomagata skupaj premagovati težave v postmodernem svetu, navaja tudi profesor filozofije Richard Gilmore v knjigi *Doing Philosophy at the Movies (Filozofiranje v kinu)*. Konceptov ljubezni, sublimnega, interpretacije, identitete, estetike, moralnega relativizma, smrti in tako naprej se loteva iz različnih filozofskih perspektiv in jih demonstrira skozi filme. Sebe postavi na pragmatično stran filozofske misli – filozofija bi morala nekaj početi. Ta intelektualni odnos do našega vsakdanjega življenja in praks bi nam omogočil bogatejše in srečnejše življenje. Tako bi tudi filme gledali kot boljši ljudje. Kritično mišljenje seveda še ni avtomatično filozofija, čeprav je že produkt neke različice tega. Film je kot pripomoček filozofiji, da pride do kritične misli. Vsak izraz lahko sicer vodi do reflektivne analize, film v tem ni nič posebnega, vendar je filmu njegov pomen dovolila filozofija. Smisla ima tako samo toliko, kolikor mu ga da filozofija.

Oxfordski profesor filozofije Stephen Mulhall v svoji knjigi z naslovom *On Film: thinking in action (O filmu: mišljenje na delu)* piše, da filmi niso surovo gradivo za filozofijo, kot tudi ne vir za njeno izražanje, filmi so vaja v filozofiranju, filozofija v akciji – film kot filozofiranje. »Brezposelnost« filozofov bi tako lahko zaposlila debata, ki jo med drugimi v svojih knjigah obravnava Mulhall in Falzon. Za avstralskega filozofa Christopherja Falzona je film v službi filozofije, za Stephena Mulhalla je film filozofija. Zaradi ranljivosti občutkov in varanja – nekakšen Descartesov skepticizem – vodi Falzona do nekakšnega filozofskega treninga kot načina pobega iz verig našega zanašanja na občutke in k uporabi razuma. To lahko ima za gledalce učinek, ker tudi najbolj racionalni filozofi ne morejo ubežati filmski manipulaciji realnosti na zaslonu. Falzon piše o filmarjevi manipulaciji s sliko in načinu, kako ta neogibno vodi naše gledanje. S tem pa se dotika tudi tega, kako lahko gledalec sam aktivno posega v to, kako konstruira pomen gledanega.

Zgodovina filozofske misli v nasprotju s psihološko priča o poti civiliziranega človeka od govornene besede do pisane besede in slednjič do slike, kar pomeni, če verjamemo interpretacijam antične misli, degradacijo človekove modrosti. Hkrati pa je ta zgodovinski vrstni red omogočil revolucijo na področju komunikacije in vzpon tehnologij, ki nam lajšajo – po drugi strani pa tudi otežujejo – življenje. Podoba stopi v našo pripoved in tako poskuša nadomestiti antični mit. S svojo prepričljivo sliko, ki spominja na realnost, stopa na mesto realnosti in jo pervertira. Ima izjemen potencial, a kot ponavadi se rabi površno. Ta raba se vsiljuje kot potrošno blago, čeprav za gledalca pomeni usoden prelom z njegovim spoznavnim aparatom.

Če nekako razvijemo idejo, da občinstvo lahko in mora sodelovati in igrati pomembnejšo vlogo pri odločanju in ustvarjanju tega, kar vidimo prek podob, bomo naredili velik korak naprej. To bi pomagalo porušiti marsikatero obstoječe hierarhične forme sodobnih medijev.

Watkins ponuja recept v treh točkah: analiza in znanje, neposredna politična akcija in ustvarjanje alternativnih medijev. Skozi analizo podob, ki naj vključuje medijske učitelje in filmarje kot sodelavce, lahko učeče pripravimo do sprememb, ki so potrebne. Čedalje bolj vsiljiva komercializacija medijev in izobraževalnega sektorja ne sme ljudem onemogočati, da si pridobivajo znanje, ki ni v jedru osrednje kulture. Vse udeležene v medijske procese poziva, da premislijo o dolžini, prostoru, strukturi in ritmu v formi njihovega dela. Naj premislijo o pluralizmu v procesu njihovega odnosa do občinstva. Fragmentirana sporočila se tako lahko razširijo v počasnejše, daljše, manj agresivne in bolj kompleksne ritme in strukture, ki bodo ljudem omogočili vstopiti



v gradivo, ki ga bodo sposobni reflektirati in si ustvariti kritično in alternativno interpretacijo. Obravnavajmo te probleme in alternative kot del človekovih pravic. V tem kontekstu predlaga tudi akcije za ustavno spremembo, ki bi ljudem zagotavljala demokratično izbiro pri vstopanju v »monofornne« diskurze in dostop do alternativne in participatorne oblike avdiovizualnega medijskega diskurza, ki bi ga morali razširili tudi na kritičen holističen pristop k izobraževanju. Nobena država tega še nima v ustavi, kar samo ponazarja dolgo pot, ki jo imamo na tem področju pred sabo. Velik korak naprej bomo storili že, če bomo v odločanje o tem, kaj vidimo in spremljamo v medijih, vključili posameznike in skupine. Vendar samo, če bo ta sprememba prinesla rušenje obstoječih hierarhij in praks sodobnega medijskega diskurza.<sup>8</sup>

## Literatura

- ALLEN, R. (1995): *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ARNHEIM, R. (1966): *Toward a psychology of art*. Berkeley, Los Angeles, University of California press.
- ARNHEIM, R. (2000): *Film kot umetnost*. Ljubljana, Krtina.
- BAZIN, A. (2010): *Kaj je film?* Ljubljana, KINO!
- BERGER, J. (2008): *Načini gledanja*. Ljubljana, Zavod Emanat.
- BERNAYS, E. (1969): *The Engineering of Consent*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- BERNAYS, E. (1928): *Propaganda*. New York, Horace Liveright.
- BURNETT, R. (1995): *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*. Bloomington, Indiana University Press.
- CARROLL, J. (1980): *Toward a Structural Psychology of Cinema*. Hague - Paris - New York, Mouton.
- FALZON, F. (2007): *Philosophy Goes to the Movies*. London, New York, Routledge.
- GILMORE, R. (2005): *Doing Philosophy at the Movies*. Albany, State University of New York.
- HEATH, J., POTTER, A. (2006): *The Rebel Sell*. Capstone
- LE BON, G. (2001): *The Crowd: A Study of the Popular Mind*. Kitchener, Batoche Books.
- LIVINGSTON, P., PLATINGA, C. (ur.) (2009): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London, New York, Routledge.
- MAISO J. in VIEJO, B. (2006): *Negative images, Theodor W. Adorno and cinema*. Povzetek. Dostopno prek: [http://www.breixoviejo.com/t\\_writings\\_adorno.html](http://www.breixoviejo.com/t_writings_adorno.html) (5. 9. 2010).
- MCGEE, P. (1997). *Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MULHALL, S. (2002): *On Film: thinking in action*. London, New York, Routledge.
- MULVEY, L. (2006): *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London, Reaktion Books.
- O'HEIR, A. (2008): *Why the Cannes boo-birds are wrong (as usual)*. Dostopno prek: [http://www.salon.com/entertainment/movies/beyond\\_the\\_multiplex/feature/2008/05/25/martel/index.html?CP=IMD&DN=110](http://www.salon.com/entertainment/movies/beyond_the_multiplex/feature/2008/05/25/martel/index.html?CP=IMD&DN=110) (5. 9. 2010).
- POVOLERI, F. (2009): *Propaganda: se la conosci la eviti*. Dostopno prek: <http://www.luogocomune.net/site/modules/news/article.php?storyid=3379> (5. 9. 2010).
- RANDOLPH, J. (2003): *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception*. Dostopno prek: [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/documentary\\_truth.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html) (5. 9. 2010).
- READ, R., GOODENOUGH, J. (2005): *Film as Philosophy: Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*. Hampshire, Palgrave Macmillan.

- SMITH, D. (2006): *In Praise of Self-deception*. Dostopno prek: <http://www.entelechyjournal.com/davidlivingstonesmith.htm> (5. 9. 2010).
- WARTENBERG, T. in CURRAN, A. (2005): *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- WINSTON, B. (1996): *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. London, British Film Institute.

## Spletni viri

- Philosophy and Film*. <http://www.philosophytalk.org/pastShows/Film.html> (5. 9. 2010)
- Spletna stran Petra Watkinsa*. Dostopno prek <http://pwatkins.mnsi.net/> (5. 9. 2010).
- Stanford Encyclopedia of Philosophy: Philosophy and Film*. Dostopno prek: <http://plato.stanford.edu/entries/film/> (5. 9. 2010).
- Zofijini ljubimci: Upor Petra Watkinsa*. Dostopno prek: [http://www.zofijini.net/modrost\\_watkins.html](http://www.zofijini.net/modrost_watkins.html) (19. 9. 2010).

# »Nečistost« filma in filozofije. K ontologiji filmske podobe

## Filozofija kot film mišljenja

Razmislek o tem, kaj lahko filozofija *kot* filozofija pove o filmu *kot* filmu, o tem, ali imata ta dva »*kot*« sploh kakšen smisel, lahko začnemo z obratom perspektive, ki ga je nedavno predlagal Alain Badiou. Izhajajoč iz svoje interpretacije teze Andréja Bazina<sup>1</sup> o filmu kot o »nečisti« umetnosti je filozofijo označil kot »nečisto« disciplino mišljenja, kot »film mišljenja«. <sup>2</sup> Film je nečist, ker kombinira že obstoječe umetnosti, gledališče, glasbo, literaturo, pri čemer definiranje njemu lastnega umetniškega postopka ostaja nejasno. Nečist je tudi zato, ker se umešča natanko na ločnico, ki umetnost razmejuje od neumetnosti. V še tako »umetniškem« filmu mrgoli klišejev, vulgarnosti, ki merijo na množično identifikacijo. Zato, pravi Badiou, je film umetnost vzpona: slaba slika je zgolj slaba slika, gledati si je ne želi nihče, pri ogledu slabega filma po napornem dnevu pa smo nenadejano priča vrhunskemu umetniškemu dogodku, ki se lahko izlušči iz najbolj banalnih podob.<sup>3</sup> Vse to je značilno tudi za jezik filozofije, kot ga je zakoličil že Platon v svojem *blockbusterju*, kot pravi Badiou, *Državi*, kjer najdemo najrazličnejše načine izražanja: gledališke scene, formalno-matematične izpeljave, mite itn. »Filozofski jezik je nečist jezik, kar pomeni, da nima določene paradigme. Kot sem vedno govoril, gre od pesnitve do matematike, in to skozi vse vmesne stopnje.« Nikakršnega smisla nima, da bi se, denimo, v imenu logičnih formalizmov borili proti nietzschejanskemu stilu ali nasprotno: »Resnična filozofija mora v celoti vzeti nase svojo lastno nečistost.« (Badiou, 2010).

Filozofija tako kot film nima izraznega sredstva, ki bi ji bilo lastno, kakor tudi nima svojega objekta. Toda različni filozofi lahko iz tega potegnejo različne sklepe. Ali to, da »lastno« filozofije ne obstaja, pomeni, da lahko na poljuben način govori o čemer koli? Kako in s kakšno pravico govori o umetnosti, o filmu? Zelo grobo in shematično rečeno so bile historično-filozofske sodbe o umetnosti postavljene skozi tri različna vprašanja. Najprej: »Kaj je resnica umetnosti?« Na to vprašanje meri že davno klišejska kritika filozofije in zanjo domnevno značilne uzurpatorske

<sup>1</sup> André Bazin, *Kaj je film?*, prev. K. Kraigher, U. Zorman, J. Žgank, Kino!, Ljubljana 2010.

<sup>2</sup> Alain Badiou, *Pour aujourd'hui: Platon!*, seminar na Ecole normale supérieure, 10. marec 2010.

<sup>3</sup> Alain Badiou, »Du cinéma comme emblème démocratique«, v: *Critique*, št. 692–693 (2005).

metapozicije. Filozofija naj bi umetnost obravnavala znotraj vnaprej oblikovanega sistema, jo merila ob ideji resnice, ki je sami umetnosti zunanja. Pri tem je lahko umetnost zavrnjena kot odvrčajoča od resnice (Platon) ali povzeta v filozofski sistem (Hegel) ali pa je zgolj ilustracija teoretičnih konceptov (ta očitek lahko navsezadnje leti na kogar koli).

Obstajata dva načina, na katera se je filozofija skušala izogniti tej pasti. Prvi zastavlja vprašanje, značilno že za Aristotelovo *Poetiko*: »Kaj je umetnost?« Umetnost je tu določena kot posebna domena realnosti, katere zakone naj bi proučili, neodvisno od metafizične resnice. S tem se filozofija približa temu, da si določi objekt, s čimer lahko sčasoma svoje delo prepusti specializiranim vedam, ki razvijajo adekvatno metodologijo za proučevanje tega objekta, s čimer naj bi se izognili filozofski nečistosti. Medtem se druga rešitev noče odpovedati pojmu resnice, ampak ga imanentizira. Vpraša se: »Kaj je umetnost kot resnica?« To vprašanje na sicer zelo različne načine zastavljajo Nietzsche, Heidegger, Deleuze in še kdo. S tem pride do obrata prvega vprašanja: resnice ne moremo vsiljevati umetnosti, ker je umetnost ali celo edino umetnost nosilka resnice, torej se je moramo od nje šele naučiti. Takšno povzdigovanje umetnosti sovpada s kritiko metafizike in imanentizacijo resnice, ki je odslej pojmovana ontološko kot razkritje biti, kar pa ni s stališča drugega vprašanja, ki se nagiba k strokovni vednosti, nič manj »metafizično«, torej oddaljeno od proučevanja določenega objekta (spomnimo se lahko na Schapirovo kritiko Heideggerjevega pogleda na van Goghovo sliko čevljev).

Predlagana shema treh vprašanj se v veliki meri ujema z Badioujevo diagnozo različnih načinov filozofske obravnave umetnosti skozi zgodovino (didaktičnost, klasicizem, romantizem) (Glej Badiou, 2004). Badiou sam predlaga alternativo trem vprašanjem in umetnost postavi kot enega od »pogojev« filozofije. Resnica je proces, ki se dogaja v umetnosti (ne samo v umetnosti, obstajajo tudi resnice v politiki, znanosti in ljubezni), filozofija pa »opisuje znotraj-filozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisen obstoj nekaterih umetniških del« (*Ibid.*, str. 5). Ko Badiou govori o filmu, kot alternativo sodbam vsečnosti (»ta film mi je/ni všeč«) in strokovnosti (»ta film je kvaliteten«, »ta film se uvršča v ta in ta stil/žanr«, »uvaja te in te formalne rešitve«) postavi »aksiomatično« sodbo, »ki se sprašuje, kakšni so učinki tega ali tega filma za mišljenje« (*Ibid.*, str. 121). Nekaj podobnega beremo pri Deleuzu: »Zdelo se nam je, da je mogoče velike filmske avtorje soočiti ne le s slikarji, arhitekti in glasbeniki, temveč tudi z misleci. Filmski avtorji namesto s pojmi mislijo s podobami-gibanji in s podobami-časi« (Deleuze, 2004: 7). Na tej sledi najdemo tudi Jacquesa Rancièra: »V osnovi obstajata dve logiki, tista, ki deli misel na pridržane kompetence, domene specialistov, ki jo fragmentirajo po razlikah, ki služijo kot valuta načelne neenakosti, in tista, ki jo misli kot nedeljivo zmožnost, podobno v vseh svojih izvajanjih, ki jo lahko deli kdor koli. Moj pogled na filozofijo jo vidi najprej kot zmožnost deklasifikacije, redistribucije delitev teritorijev, dodeljenih disciplinam in kompetencam.« (Rancière, 2009)

Če za zdaj zanemarimo razlike med omenjenimi avtorji, lahko opazujemo njihov skupni poudarek na »nečistosti« filozofske misli, ki nam rabi kot izhodišče razmisleka, kaj lahko filozofija kot filozofija pove o umetnosti in s tem o filmu. Po eni strani filozofija abdicira iz svoje metapozicije, po drugi pa se ne zateče v naivni imanentizem, bodisi fenomenološki, ki naj bi se vrnil k stvarem, kakršne so, in jim to tudi pustil biti, bodisi k strokovnim delitvam, ki želijo po načelu adekvatnosti primernim objektom nameniti primerno metodološko obravnavo. Filozofija, ki vzame nase svojo nečistost, se hkrati zaveda svojih teoretskih predpostavk, ki pa ne omadežujejo izvirne preprostosti zretja na umetnino, temveč ponujajo linijo misli, ki se kot alternativa vpisuje v vedno že obstoječi *Kampfpfplatz* družbeno, ideološko ali kako drugače določenih pogledov.

Takšna filozofija se izpostavi umetniškemu delu kot točki zunanosti, ki filozofijo sili, da iznajde nove koncepte, da bi imela o njej kaj povedati. Ne pretvarja se, da ob umetnini doživi šok ob uzrtju nečesa nadracionalnega, ampak umetnino vzame kot nekaj mislečega, kar filozofskim konstrukcijam zoperstavlja izziv, in kar je v določenih primerih mogoče obravnavati tudi kot reprodukcijo vladajoče ideologije. Četrto vprašanje bi se tako lahko glasilo: »Kakšnih resnic je zmožna umetnost?«

## Ontologizacija in »ovire«

Nejasno ostaja razlikovanje med vprašanjem o umetnosti kot resnici in vprašanjem o umetnosti kot umetniški misli, ki pogojuje filozofsko mišljenje. V ta namen si lahko ogledamo nekatere momente Deleuzovega obsežnega dela o filmu, *Cinéma*, v dveh zvezkih. V uvodnih stavkih pove, da knjiga ne prinaša zgodovine filma, temveč je »klasifikacija podob in znakov« (Deleuze, 2004: 7). Za kakšno klasifikacijo pravzaprav gre? Motili bi se, če bi namesto zgodovinskega razvoja filma pričakovali ahistorično tipologijo. Gre prej za nekakšen logični razvoj filma, katerega koraki se deloma ujemajo z zgodovinskim razvojem, deloma pa so vsi njegovi momenti vsebovani skozi celotno zgodovino filma. Deleuze se tu drži svoje definicije filozofije kot izumljanja konceptov: poglobitno razlikovanje, ki deli delo v dve knjigi, je razlikovanje med podobo-gibanjem in podobo-časom, ki naj bi pomenili dve veliki dobi filma, pri čemer je zadnja »tisto pravo«, prelom, ki filmu omogoča razviti mišljenje. Drznimo si postaviti trditev, ki ji »pravoverni« deleuzovci najbrž ne bodo pripravljeni slediti: Deleuzov projekt z vrstjenjem konceptov, ki kot klasifikacijska mreža prekrijejo filmsko materijo in katerih red nikakor ni brez teleološke usmeritve, še najbolj spominja na zgradbo Heglove *Znanosti logike*.

Tudi Rancière opaža, da sta obe filmski dobi pravzaprav nerazločljivi – Deleuze iste filme pogosto uporablja kot primere ene ali druge dobe –, in pravzaprav le dva različna vidika na film, ki izhajata iz siceršnje Deleuzove filozofije, njegove filozofije narave in duha: »Filozofija narave, *Podoba-gibanje*, nas preko specifičnosti filmskih podob uvaja v kaotično neskončnost metamorfoz materije-svetlobe. Filozofija duha, *Podoba-čas*, nam skozi operacije filmske umetnosti kaže, kako mišljenje razvije moč po meri tega kaosa.« (Rancière, 2001: 152) Ta kaotična neskončnost in njeno mišljenje ni toliko končni cilj serije konceptov obeh zvezkov *Cinéma*, kot operacija, ki je na delu v vseh mini-sekvencah konceptov, torej na vsakem koraku te poti.

Matrico spoznamo že v prvem poglavju, komentarju Bergsonovega pojma gibanja. Navedimo Deleuzov povzetek treh ravni gibanja: »[...] 1) množice oziroma zaprti sistemi, ki so določeni z razločljivimi predmeti oziroma zaprtimi sistemi, ki so določeni z razločljivimi predmeti oziroma razločenimi deli; 2) gibanje translacije, do katerega pride med temi objekti in ki spremeni njihov medsebojni položaj; 3) trajanje oziroma celota, duhovna realnost, ki se ne neha spreminjati glede na svoje lastne relacije« (Deleuze, 2004: 21). Že naslednje poglavje govori o kadru kot določitvi zaprte množice, ki pa prehaja v svojo zunanost k odprtemu. Zaprtost kadra je dokončno presežena z montažo, ki podobo zares spravi v gibanje, toda tudi montaža od zaprte in organske prehaja v intenzivno in sublimno. Podoba-percepcija, eden od treh momentov podobe-gibanja, prehaja iz svoje trdne oblike v tekočo in nazadnje v plinasto, s čimer smo spet pri vsesplošnem gibanju, ki razkrajja svoje člene, da bi se razpustilo v odprto celoto. Operacija filma je ista kot operacija denimo Baconovega slikarstva, ki mu je Deleuze prav tako posvetil knjigo:<sup>4</sup> prehajanje stanja aktualnosti »nazaj« v svojo virtualnost, ki mu Deleuze pravi postajanje. Postajanje je seveda

kompleksen pojem, katerega momenti Deleuzu omogočajo plodno razpravo o najrazličnejših umetniških delih, toda rezultat bo nazadnje vedno enak – umetnost je serija mišljenjskih postopkov, ki aktualno odpirajo postojanju.

Še en heglovski moment najdemo na koncu prvega dela, v katerem Deleuze opisuje veliki filmski prelom, ki se napove s krizo filma, ki temelji na podobi-akciji: »Seveda se še naprej delajo [takšni] filmi [...]: največji komercialni uspehi gredo vedno po tej poti, vendar ne več tudi duša filma.« (Deleuze, 2008: 265) Ravno tako »konec« razume Hegel: religija in umetnost obstajata še tudi po njenem koncu, le da se duh odslej ne razvija več v njiju, temveč v filozofiji. Deleuzovo dojetje filma vsekakor odlikuje imanentno filozofska konceptualna konsistenca, ki mu omogoča boljše poudariti to, kar film »resnično je«, kot večina tavajočih esejističnih približevanj objektu, ki se skušajo za vsako ceno izogniti nasilju interpretacije, ali večina filmskih strokovnjakov, ki bi lahko Deleuza znova in znova faktografsko popravljali. Če kje, je Deleuzov problem v »ontologiziranju«: umetnost je izraz resnice biti, obstaja torej ena resnica Umetnosti. Če raje govorimo o množstvu resnic, veliko začetnico zamenjamo z malo ter govorimo torej o množstvu resnic posameznih umetniških del ali njihovih sekvenc, s tem ne mislimo na odprtje umetnosti neskončnemu številu mogočih interpretacij, torej prostemu trgu hermenevtičnih prisvojitvev in ideoloških investicij. Če se vprašamo, kakšnega mišljenja je umetnost zmožna v čutnem, se sprašujemo o konstrukcijah, značilnih za neko delo, avtorja, žanr. Umetnost *kot* umetnost ali film *kot* film ne izražata ničesar.

Rancièrov odgovor na Deleuzovo ontologizacijo umetnosti je pojem režima čutnosti: »Toda ta ontologija je le fikcija, točkovna konstrukcija sensoriuma, ki se daje kot ločen fragment resnično čutnega sveta, ki dejansko ne obstaja zunaj odprte in nedovršljive zbirke svojih izumov. Po Deleuzu obstaja resnična heterogeneza. Zame pa obstaja singularna povezava heterogenih čutnih režimov.« (Rancièr, 2009) Določen režim čutnosti določa pogoje možnosti izrazljivega in zaznavnega, distribucijo zmožnosti izraziti se in zaznavati (kdo so tisti, ki lahko, in kdo tisti, ki ne morejo) in serijo razmejitvenih črt med čutnim in intelegibilnim, umetnostjo in neumetnostjo itn. Že v enem samem delu pa lahko najdemo nasprotja med več režimi, od katerih vsak določa svoj »lokalni« *a priori*, in prav protislovje med njimi je tisto, kar je za nekega avtorja, stil ali celo dobo lahko problem, katerega reševanje je gonilna sila ustvarjanja.

Podobno reakcijo najdemo tudi pri Badiouju. V poglavju o filmu *Malega priročnika o inestetiki* Badiou Deleuza sicer ne omenja, a že v prvih stavkih lahko brez težav prepoznamo implicitno polemiko: »Film operira s tistim, kar odvzame vidnemu, podoba je v njem najprej razrezana. Gibanje je v njem zavirano, prekinjano, obrnjeno, zaustavljeno. Pomembnejši od prisotnosti je razrez, ne samo zaradi montaže, ampak že takoj s kadriranjem in obvladovanjem prečiščenjem vidnega.« (Badiou, 2004: 112) Pri Deleuzu sta vsaka podoba in vsak rez že gibanje, katerega bistvo je kontinuiteta. Resnično gibanje odpravlja svoje prekinitve, nasprotno pa je gibljiva kontinuiteta za Badiouja zgolj danost, resnica pa vedno odvisna od določene zareze in preloma. Medtem ko Deleuze navaja k odprtju, je za Badiouja pomembna omejitev. Medtem ko Deleuze išče »čiste zvočne in optične senzacije«, išče Badiou odtegnitev čutnemu. Deleuzovemu ontološkemu projektu pri Badiouju stoji nasproti suhoparna trditev: »Film je navsezadnje zgolj kader in montaža. Nič drugega ni.« (*Ibid.*, str. 123). Vse drugo smo že videli pri drugih umetnostih. Film ni nič drugega kot to preprosto zato, ker ne obstaja nič takšnega, kot je resnično gibanje. Obstajajo le singularna mišljenja, ki imajo lahko znotrajfilozofske učinke.

Svojevrstno filmsko raziskavo o tem, kaj je film, ki nekako sporoča, da res ni nič drugega kot kader in montaža, lahko vidimo v projektu *Pet preprek* (*The Five Obstructions*, 2003)

danskih režiserjev Larsa von Trierja in Jørgena Letha. Leth naj bi petkrat ponovno posnel svoj eksperimentalni kratki film *Popolni človek* iz leta 1967, upoštevajoč von Trierjeve »ovire«, torej prepovedi in zapovedi, ki so, kot se sprva zdi, postavljene arbitrarno. Za prvi *remake* von Trier postavi dve formalni oviri: vsak kader naj bo posnet le z 12 sličicami in brez postavljene scene. Ti pravili poznavalce von Trierja takoj spomnijo na slavni manifest *Dogma 95*, kjer mora biti film posnet brez krajevnih in časovnih zamikov, postavitev scen, dodatne osvetlitve, z ročno upravljano kamero, skratka brez vsega artifičnega v konkretnem času/prostoru. Originalni *Popolni človek* je veliko bolj »deleuzovski« film. Popolnost je prikazana ravno skozi abstrakcijo od aktualnih določil moškega in ženske, ki nastopata v filmu. Film se dogaja v nedoločenem prostoru na belem ozadju. *Off-glas* komentira preproste vsakdanje geste (hoja, oblačenje, hranjenje, kajenje, ples itn.) in velike plane telesnih delov. »Tu je par kolen.« »Tako popolni človek je.« »Kaj razmišlja?« »Zakaj se tako premika?« Tako pripovedovalec karakterizira tudi prostor: »Tu ni omejitev. Tu ni ničesar.« Zato von Trier Lethu naroči, da mora popolnega človeka konkretizirati: posneti ga mora na Kubi, retorična vprašanja, ki jih postavlja *off-glas*, pa morajo biti odgovorjena.

Ko von Trier Lethu kot svoj cilj predstavi prehod od popolnega k človeškemu, gre pravzaprav za prehod od virtualnega k aktualnemu. Ravno v tem gibanju vidi *Dogma* »izsiljenje resnice«, ki si ga zastavlja za cilj. Ustvarjalne svobode po von Trierju ne dosežemo prek »prostih rok«, temveč prek invencije, ki jo izsili bolj ali manj arbitraren niz pravil. »Popolna svoboda« je celo ovira, ki jo von Trier *kazensko* postavi Lethu za tretji *remake*, saj se v drugem ta ni strogo držal vseh pravil. Seveda je bila *Dogma* s svojim »izsiljenjem resnice« napisana v duhu, kot bi rekel Badiou, »strasti do realnega«. Na skoraj metafizičen način je zahtevala resničen film, njegovo očiščenje vsega lažnega, »komercialnega« itn.

A von Trier je dejansko posnel le en *dogma* film (*Idioti*, 1998). Pozneje je marsikatero teh zapovedi kršil (ena od zapovedi je prepoved žanrskega filma, von Trier pa se je od takrat preizkusil v musicalu, komediji, srhljivki), kar nakazuje, da »ovire« niso mišljene dogmatično v smislu veljavnosti »za vse večne čase«, hkrati pa s svojo rigoroznostjo nakazujejo, da, četudi je v njih določena mera samopropagande, provokatorskega cinizma ali samoparodirane megalomansko-sti, niso prosta igra, katere pravila lahko poljubno spreminjamo. V nekem intervjuju pravi: »Ne mislim, da je nujno slediti pravilom Dogme. Mislim pa, da je vprašanje, ali lahko kaj pridobimo s tem, da se odrečemo popolni svobodi v zameno za niz pravil, vredno razprave.«<sup>1</sup> Takšna pravila niso svobodno poigravanje, hkrati pa nimajo funkcije priti do »resničnega« filma v ontološkem pomenu. Prej gre za vedno vnovično preizkušanje in preseganje njegovih meja in zmožnosti. Pravila so morda res arbitrarna, a v trenutku svojega izraza zato niso nič manj nujna. Svoje univerzalnosti ne dosegajo z brezpogojnim vsiljenjem svoje veljavnosti v vseh situacijah, temveč s svojo singularno postavitvijo v določeni situaciji in lokalno omejeno absolutnostjo.

## Antireprezentacija, nereprezentabilno in perverzija

Deleuzovi koncepti resničnega gibanja, čiste čutnosti, kaosa itn. se uvrščajo v tradicijo antimetične in antireprezentativne misli o umetnosti. Umetnost naj bi opustila realizem in merila na realno. Z nanašanjem na artifičnost sredstev sebi lastnega izraza naj bi uničila iluzije domnevno resničnega. Podoba-gibanje v svoji čisti obliki napotuje na »svet univerzalnega spreminjanja, univerzalnega valovanja, univerzalnega pljuskanja: ni ne osi in ne središča, ni desne

ne leve, ne obstaja ne zgoraj ne spodaj ...» (Deleuze, 2004, 83). Aktualizacija tega valovanja in pljuskanja je sekundarna: »Šele percepcija in naša govorica dejansko razlikujeta telesa (samostalniki), kvalitete (pridevniki) in akcije (glagoli).« (*Ibid.*, str. 84–85) Tako obraz v velikem planu, eni izmed tehnik virtualizacije, izgubi svojo individualizirajočo, socializirajočo in relacijsko oz. komunikacijsko funkcijo (*Ibid.*, str. 134).

Toda film hkrati s tem, ko umetnosti ponudi nove možnosti eksperimentiranja, porodi tudi resnično množično umetnost. Kot pravi Badiou, so filmska dela prve umetnine, ki jih v trenutku njihovega nastanka občudujejo milijoni (Badiou, 2005). Množičnost pa je seveda neločljiva od popularnosti. Film prinese tudi »restavracijo celotnega reprezentativnega reda, ki so ga omajali literatura, slikarstvo in gledališče. Restavriral je intrige in tipizirane osebe, izrazne kode, staro gonilno silo patosa in strogo razlikovanje med žanri« (Rancière, 2001: 9–10). Vendar naš namen nikakor ni na silo vpeljevati ločnico med »umetniškim« in »popularnim« filmom, temveč opozoriti na nemožnost takšnega razlikovanja. Toda ne v imenu postmoderne mešanice ali enakovrednosti »visokega« in »nizkega«, temveč glede na izvorno »nečistost« filma. Tako kot lahko umetniško pretenciozen film ne ponuja drugega kot klišejsko poanto, tako lahko tudi Slavoj Žižek Heglove podobe iz *Fenomenologije duha* zamenja s hollywoodskimi. Bolj kot to nas zanima nekaj drugega: deleuzovska antireprezentacijska virtualnost nikoli v čisti obliki ne stoji nasproti zgodbam, junakom, posnetkom realnosti, klišejskim podobam itn. Tudi v slikarstvu Deleuze svojega ljubljenca najde v Francisu Baconu, pri katerem lahko pokaže na dvojno gibanje, ki razkrajja in sestavlja figuro iz brezoblične materije. »Univerzalnega valovanja« nikoli ne najdemo v čisti obliki, ampak vedno prisotnega v nečem aktualiziranem.

Drugi način boja proti reprezentaciji ne stavi toliko na kaos čiste prezence, ki ždi pod njo in ji grozi, da jo bo raztrgal, ampak na točko nereprezentabilnega, ki mu z vsakim poizkusom upodobitve že delamo krivico. Ta diskurz je v postmoderni filozofiji povezan z odločilnim dogodkom, ki s svojo nereprezentabilnostjo uniči vsako reprezentacijo – dogodkom koncentracijskega taborišča. Toda izbris žrtev, ki se je dogajal v taboriščih, je bil podvojen tudi z izbrisom samega izbrisa, načrtovanim uničenjem vseh njegovih sledi. Kakšen dolg ta dogodek nalaga umetnosti? Kako biti na ravni njegove nereprezentabilnosti, hkrati pa ne podvojiti še enkrat umanjkanja dogodka? Gérard Wajcman umetniško delo, ki mu uspe ta nemogoča naloga, vidi v filmu Clauda Lanzmanna *Shoah* (1985), ki ga ob odsotnosti arhivskih podob sestavljajo pričevanja preživelih, prič in nacistov. »Ničesar reprezentirati potemtakem ne izhaja iz neke prepovedi, neke volje vzvišenega dostojanstva ali neke minimalistične estetske drže, temveč iz neke izbire, prisilne izbire, ki je nemožno v navezi z nujnim; nemožnost videti in nujnost pokazati. Zdi se, da film od začetka do konca drži pokonci neka kinematografska etika, omejena na eno sólo pravilo: tisto, česar ne moremo videti, je treba pokazati. [...] Nepredstavljivo postaviti kot objekt samega filma.« (Wajcman, 2007: 222)

Jean-Luc Godard problem zastavi drugače: »Naivno smo verjeli, da bo novi val začetek, revolucija. A bilo je že prepozno. Vsega je bilo konec. Dovršilo se je v trenutku, ko nismo posneli koncentracijskih taborišč. V tem trenutku je filmu povsem spodletelo izpolniti svojo dolžnost.« (Godard, 2003: 175) S takšno zavestjo se Godard loti nekakšne de- in rekonstrukcije zgodovine filma v svojih *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998). Godard seveda ne brska po arhivih, ampak na ozadju tega, kar ni bilo in ni moglo biti nikoli posneto kot film, izolira slavne filmske podobe in jih montira v nove, virtualne povezave. Umetnostni zgodovinar Georges Didi-Huberman njegov projekt z Lanzmannovim primerja takole: »Lanzmann misli, da ni nobena podobna zmožna 'povedati' te zgodbe, zaradi česar neutrudno snema govor prič. Godard pa misli, da



odslej vse *podobe* ne govorijo o ničemer drugem kot o tem (s tem da reči, da 'o tem govorijo', ne pomeni reči, da to 'povejo'), in zato neutrudno na novo obiskuje vso našo vizualno kulturo postavljajoč si to vprašanje.« (*Ibid.*, str. 157)

Toda kaj Godard pravzaprav doseže, ko posnetek trupel iz Dachaua poveže s podobo Elizabeth Taylor v kopalkah? Njegov *off*-komentar nam pove, da je George Stevens 16-milimetrski barvni film, na katerega je posnel *A Place in the Sun* (1951), prvič uporabil za posnetke taborišč nekaj let prej. Toda ali se s takšno sopostavitvijo podob ali že s postavitvijo kakršne koli podobe ne izneverimo nereprezentabilnemu in s poskusom upodobitve ne zapademo v perverzijo? Vprašanje je, ali lahko točka realnega v zaznavnem, nereprezentabilno, res zapoveduje neko estetiko. Didi-Huberman trdi, da pojem nereprezentabilnega ne more vpeljati nobene razločitvene črte, saj je točka realnega, ki se izvzema podobi, navzoča že v podobi kot taki. »Vsako dejanje podobe se iztrga nemogočemu opisu nekega realnega.« (*Ibid.*, str. 156) Tudi Rancière zanika, da bi bilo mogoče v pisavi pričevalcev najti literarno specifičnost njihovega jezika, ki ga ne bi že prej izumila literatura: »Tam, kjer bi moralo pričanje izraziti izkustvo nečloveškega, naravno najde že konstituiran jezik nečloveškega postajanja, identitete med človeškimi občutji in nečloveškimi gibanji. [...] V strogem pomenu bi lahko rekli, da nereprezentabilno leži prav tu, v tej nemožnosti izkustva, da bi se izreklo v sebi lastnem jeziku.« (Rancière, 2003: 142)

Vmimo se k našemu precej preprostejšemu primeru. Formalne ovire von Trier kmalu zamenja za bolj vsebinske, s katerimi želi nekako »izsiliti resnico« Lethovih filmskih postopkov, zlomiti njegovo umetniško distanco. Drugi *remake* ga tako pošlje snemat na »najbolj beden kraj na svetu«. Ali bo Leth sredi bede lahko posnel prizor, v katerem popolni človek – v originalnem filmu na nedoločenem belem ozadju – uživa v večerji ob polno obloženi mizi? Von Trier mu hkrati prepove pokazati bedo tega kraja, čeprav se Leth tega pravila ne drži povsem. V rdeči četrti Mumbaja tako tamkajšnje ulične prebivalce vidimo zamegljene skozi polprozorno »ozadje«, postavljeno sredi ulice. V četrtem filmu želi von Trier uničiti njegov perfekcionizem in mu naroči, naj iz filma naredi risanko. Lars noče svežine in inspiracije, hoče površnost, banalizacijo, neumnost, pravi Leth. Prav tako, pravi, naivno misli, da je mogoče estetsko distanco uničiti ob bedi sveta: igra je igra, minimalna distanca vztraja.

V teh zapovedih se razkrije ena temeljnih potez von Trierjevega filmskega izraza: perverzija. Zvonovi, ki visijo z neba, da bi oznanjali svetniško smrt Bess iz *Loma valov*, prizor obešenja v *Plesalki v temi*, pokol na koncu *Dogvilla*, samomutilacija v *Antikristu* – von Trier želi pokazati preveč. S tem se dotakne temeljnega vprašanja ontologije filmske podobe, ki jo Rancière in Didi-Huberman razumeta v terminih njene hkratne nemoči in čezmerne moči. »Logika 'zloma senzomotorične sheme' je dialektika nemoči in presežka moči.« (Rancière, 2001: 21) »Godard je, se mi zdi, vedno umeščal svoj razmislek o zmožnostih in omejitvah filma v krčenje in raztezanje same podobe: njeno bistveno *defektivno* naravo, ki se izmenjuje z njeno zmožnostjo nenadoma postati *ekscesivna*.« (Didi-Huberman, 2003: 168) Tako se pri von Trierju potujitvene redukcije (pravila *Dogme*, odrska abstrakcija vasi v *Dogvillu*), s katerimi se trudi ne pokazati ničesar preveč, s hiperrealizmom prelomiti z iluzijami realnosti, mešajo z naštetimi skrajnimi podobami na meji čiste perverzije. Morda se obe ravni mešata že na ravni ene podobe. Žižek v *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) *Dogville* komentira ravno na ta način: samo s potujitvenimi učinki še lahko verjamemo filmski iluziji. »Film je ultimativna perverzna umetnost,« še doda.

To vprašanje odigra pomembno vlogo pri Deleuzovem prehodu od podobe-gibanja k podobi-času. Prvi zvezek *Cinéma* se konča s tematizacijo klišejskosti filmskih percepcij, akcij in afektov. Naloga resničnega filma pa je, »da iz vseh klišejev izlušči eno Podobo in da jo postavi

njim nasproti« (Deleuze, 2004: 269–270). Z istim vprašanjem se odpre drugi zvezek: »Kako iz klišejev iztrgati resnično podobo? Po eni strani podoba ne neha zapadati v stanje klišeja [...]. Po drugi strani skuša, sočasno, nenehno pretrgati kliše, iziti iz njega.« (Deleuze, 1985: 32–33) Očitno je, da hoče von Trier iz Lethovega filma izsiliti ravno kliše, v čemer je tudi perverznost njegovega postavljanja ovir.

Razmejitvene črte med filmom kot umetniškim mišljenjem v čutnem in njegovim »klišejskim« nasprotjem, sklepamo iz povedanega, ne moremo povleči po nobenem ontološkem prelomu. Aktualno posnemanje in virtualno postajanje, nereprezentabilno in podoba, stopajo v določeno dialektiko; filmsko mišljenje se lahko dogaja tudi prek klišeja. To ne pomeni, da ni razmejitvene črte, ki bi omogočila v določenih filmih prepoznati neko resnično mišljenje. Toda ta črta navedenih členov ne loči med sabo, ampak poteka skozi vsakega posebej. Filozofija tako ne more definirati resničnega izraza filma, temveč mora preverjati njegove singularne konstelacije.

## Literatura

BADIOU, A. (2004): *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana, Društvo Apokalipsa.

BADIOU, A. (2005): Du cinéma comme emblème démocratique. *Critique* 692–693, str. 4–13.

BADIOU, A. (2010): *Pour aujourd'hui: Platon!* Seminar na Ecole normale supérieure.

Transkripcija dosegljiva na <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/09-10.2.htm>.

BAZIN, A. (2010): *Kaj je film?* Ljubljana, Kino!

DELEUZE, G. (1985): *L'image-temps*. Pariz, Minuit.

DELEUZE, G. (1991/2004): *Podoba-gibanje*. Ljubljana, Studia Humanitatis.

DELEUZE, G. (2008): *Logika občutja*. Koper, Hyperion.

DIDI-HUBERMAN, G. (2003): *Images malgré tout*. Pariz, Minuit.

HJORT, M., MACKENZIE, S. (ur.) (2003): *Purity and Provocation. Dogma 95*. London, British Film Institute.

RANCIÈRE, J. (2001): *La Fable cinématographique*. Pariz, Seuil.

RANCIÈRE, J. (2009): Politique de l'indétermination esthétique. V *Jacques Rancière, Politique de l'esthétique*, ur. Jérôme Game in Aliocha Wald Lasowski. Pariz, Editions des archives contemporaines.

WAJCMAN, G. (2007): *Objekt stoletja*. Ljubljana, Analecta.

# Rekonfiguracija izpraznjenih podob

*Rada bi prazno besedo, ki bi jo napolnila.*<sup>1</sup>

## Uvod

»Veliki filmski avtorji so kot veliki slikarji ali skladatelji: najbolje pripovedujejo o tem, kar počno. A s tem ko govorijo, postajajo nekaj drugega, postajajo filozofi in teoretiki – celo Hawks, ki ni maral teorij, celo Godard, ki se dela, da jih prezira. Filmski koncepti niso dani v filmu. A so vendarle filmski koncepti, ne teorija o filmu. Tako vselej napoči ura, poldan-polnoč, ko se ne kaže več spraševati, kaj je film, temveč kaj je filozofija. Film je nova praksa podob in znakov in filozofija mora proizvesti njeno teorijo kot konceptualno prakso. Kajti nobeno strokovno določilo, niti aplikativno (psihoanaliza, lingvistika) niti reflektivno ni zadosti za konstituiranje samih filmskih konceptov.« (Deleuze, 1985: 366) Pričujoče besede izražajo sklepno spoznanje monumentalne taksonomije filma Gillesa Deleuza, ki je zagotovo še vedno eno najbolj referenčnih torišč filozofije umetnosti gibljivih podob. Ko tako Deleuze svoje raziskovanje *Filma* (krovni naslov monografij *L'image-mouvement* in *L'image-temps* je namreč *Cinéma*) končuje s predpostavko, da je treba bazinovsko vprašanje »Kaj je film?« nadomestiti z vprašanjem »Kaj je filozofija?«, dejansko usmeri bralca k »izteku« svojih »kinoraziskav« – k premisleku filozofije, ki ga je (skupaj s Félixom Guattarjem) objavil leta 1991.<sup>2</sup>

Ko je Daniel Frampton petnajst let pozneje objavil razpravo *Filmozofija*, je poskušal (v veliki meri tudi na podlagi Deleuzovih dognanj) vzpostaviti možnosti »za radikalno nov način razumevanja filma«. Ker sta na vprašanje, ali mu je to dejansko uspelo, pri nas nadvse relevanten odgovor že priobčila Maja Lovrenov in Jurij Simoniti,<sup>3</sup> se bo naš razmislek na Framptonova izvajanja nanašal zgolj v

<sup>1</sup> Pričujoči stavek je individualno »estetsko geslo«, ki si ga je na majico odtisnila ena od prebivalk predmestja Pariza, kjer so leta 2005 potekali siloviti upori brezpravnih. Natisnjena misel je sestavni del umetniškega projekta *Urban Encampment Je e Nou*, ki ga je kot posledico nemirov v eni najrevnejših predmestnih četrti zasnovala skupina umetnikov, da bi dala možnost individualnega izraza določenemu segmentu najbolj zapostavljenega prebivalstva francoske prestolnice. Podrobneje glej Rancière, 2009: 51–82, Rancière, 2010: 33–52 in <http://www.sylvieblocher.com/eng/accueil.html> (29. 7. 2010).

<sup>2</sup> Tako se na zadnji strani drugega zvezka o filmu (1985) znajde naslov knjige, ki sta jo avtorja skupaj izdala šest let pozneje. Bolj neposrednega napotka o tem, kje se nadaljujejo in kam se v resnici iztečejo Deleuzove kinoraziskave, si skoraj ne moremo predstavljati. (Pelko, 2006: 230)

<sup>3</sup> Razprava *Filmosophy* je podnaslovljena kot *a manifesto for a radically new way of understanding cinema*. Omenjene analize njegove korenitosti najdemo v razpravah: Maja Lovrenov, *Nekaj pomislekov ob branju Filmozofije Daniela Framptona*, in Jurij Simoniti *Framptonova afektiuno-deskriptivna antiteorija filma*. Podrobneje glej KINO!, 2008, št. 5/6, 30–35 in 36–53.

<sup>4</sup> Frampton o razlikah med obema koncepcijama »sveta« razpravlja zlasti v uvodnih izhodiščih in v razdelkih *Film-world creation* ter *Film-world re-creation*. Podrobneje glej Frampton, 2006: 1–12 in 76–82.

<sup>5</sup> Politiko pojmuje skladno z naslednjimi izpeljavami Jacquesa Rancièra: »Politika je zadeva subjektov ali, rajši, način subjektivacije. S subjektivacijo bomo razumeli vrsto dejanj, ki proizvedejo instanco izjavljanja oziroma zmožnost izjavljanja, ki ju ni bilo mogoče identificirati znotraj danega izkustvenega polja in katerih identifikacija implicira torej preoblikovanje izkustvenega polja. Formalno vzeto je kartezijanski ego sum, ego existo model za te subjekte, neločljive od vrste operacij, ki implicirajo produkcijo novega izkustvenega polja. Vsaka politična subjektivacija vsebuje to formulo. Ta formula se glasi: *nos summus, nos existimus*. To pomeni, da subjekt, ki mu omogoči obstoj, nima nič več in nič manj kakor konsistentnost tega množstva operacij in tega izkustvenega polja. Politična subjektivacija proizvede množstvo, ki ni bilo dano v policijski konstituciji skupnosti, množstvo, katerega štetje se postavlja kot protislovno glede na policijsko logiko. Ljudstvo je prvi primer teh množtev, ki ločijo skupnost od nje same, je prvi vpis subjekta na področje prikazovanja, na ozadju katerega lahko drugi modusi subjektivacije vpišejo druga 'bivajoča', druge subjekte političnega spora.« (Rancière, 2005: 50–51) [Vsi poudarki v citatih pripadajo samim avtoricam oziroma avtorjem.]

<sup>6</sup> Žižek kot potencial preprečevanja brez-krajne reprodukcije današnjega globalnega kapitalizma vidi v štirih njegovih ključnih antagonizmih, ki jih razporeja v naslednjem zaporedju: »... grozeča nevarnost *ekološke* katastrofe, neujemanje *zasebne lastnine* s tako imenovano 'intelektualno lastnino', družbeno-etične posledice razvoja *novih znanstvenih tehnologij* (zlasti v bioenergetiki) in – ne nazadnje – *nove oblike apartheid*a, *nove Zidove* in izključevanja, *nove neopaznosti* ...« (Žižek, 2010: 167)

<sup>7</sup> To specifično obliko novega izključevanja je pred kratkim izborno prikazal kitajski dokumentarec *Pritožba* (Petition, Zhao Liang, 2009). Zhao Liang v njem

kontekstu pomembnosti, ki jo namenja razmerju med filmskim svetom (*film-world*) in realnim svetom (*real-world*) – razmerja, ki je navedeno v samem izhodišču razprave.<sup>4</sup> Zato se bomo posvetili določenim intervencijam, ki skušajo svojo konceptualizacijo utemeljiti skozi soočenje z novimi, prenovitvenimi oziroma revolucionirajočimi kreativnimi praksami, s katerimi aktualni film pristopa k obravnavi pozicije človeka v svetu. Referencialni okvir nam bodo tako zagotavljala filozofska imena, ki jih obravnavamo kot ključna za doumevanje izpostavljenega razmerja: Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy in Jacques Rancière.

\*\*\*

Sodobna filozofija filma razmerje med filmskim svetom in družbeno realnostjo pogosto obravnava znotraj raziskav potencialnosti filmske umetnosti v funkciji zasnove ljudstva kot enega od »množtev, ki ločijo skupnost od nje same«, kar je predvsem politično vprašanje.<sup>5</sup> Opraviti imamo torej s problematiko, ki se zaostruje zlasti znotraj tistih območij, kjer poteka neposreden boj brezimnih, brezpravnih in zatiranih za uveljavitev lastne identitete, za doseganje pravice do glasu, s katerim bodo svobodno odločali o svoji družbeni poziciji kot tudi o opredeljevanju svojega odnosa do družbe. Takšna področja seveda še zdaleč niso zgolj kolonizirani ali totalitarizmom podvrženi teritoriji t. i. tretjega sveta in lokacije najmnožičnejših segregacij (kjer sicer poteka najintenzivnejši proces poskusa »osvobajanja s filmskimi sredstvi«), marveč najrazličnejša prizorišča, na katerih si manjšinske skupnosti prizadevajo pridobiti ali povrniti pravico odločanja – o sebi, o svetu in lastnem položaju v njem. Govorimo o položaju, ki ga Slavoj Žižek v svoji analizi antagonizmov globalnega kapitalizma, opredeljuje kot »... nove oblike apartheid, *nove Zidove* in *izključevanja*, *nove neopaznosti*«. <sup>6</sup> Na podlagi marginalizacije, ki so ji izpostavljene posamezne skupnosti, je tako v istem redu izključenosti in prezrtosti mogoče obravnavati žrtve rasne, spolne, verske, razredne, ekonomske in vrste drugih diskriminacij (o čemer, denimo, priča primer slovenskih *izbrisanih*, francoskih *sans-papiers* – brezpravnih imigrantov brez zakonsko urejenega statusa ali kitajskih *peticionarjev*<sup>7</sup>); skratka vse tiste, ki jim razmere onemogočajo kolektivno izjavljanje znotraj instanc odločanja. V procesu emancipacije, za katero si prizadevajo podjamrljene skupine, pa, po prepričanju enega ključnih sodobnih predstavnikov politične filozofije Jacquesa Rancièra, prihaja do specifične zasnove *čutnega sveta brezimnega*: »Če je politika v pravem pomenu besede v proizvajanju

subjektov, ki podeljujejo glas brezimnim, je politika umetnosti v estetskem režimu v izdelavi čutnega sveta brezimnega, načinov za *to* in za *jaz*, iz katerih vznikajo lastni svetovi političnih *mi*.« (Rancière, 2010: 41) Zato se zdi dileme potrebe, možnosti in realizacije ponovnega premisleka razmerja filma in filozofije smiselno zaostri znotraj okvirov, ki jih Rancière opredeljuje skozi aspekte filmske »politične subjektivacije« kot dejavnika procesa diskonsenza.<sup>8</sup>

## Moderni politični film

V okoliščinah današnje situacije na kinematografskem zemljevidu, kjer težnje filmske emancipatornosti segajo prek vseh meridianov zemeljske oble, najbolj prodorna pa se njihova vizija dozdeva v območjih t. i. tretjega sveta, se zdi dostop k tem teritorijem smiselno osvetliti z lučjo filmske filozofije Gillesa Deleuza. To pa pomeni krajši sestop na ono stran milenijske pregrade, kajti Deleuze je že sredi osemdesetih let 20. stoletja na nezahodnih lokacijah prepoznal avtohtoni kraj realizacije modernega političnega filma. In to prav na podlagi opredelitve statusa »političnih *mi*«, zaznavnih v Deleuzovi kategoriji »ljudstva«, znotraj njegove taksonomije filmskih podob.<sup>9</sup>

Osnovna predpostavka modernega političnega filma v Deleuzovi misli je kategorija ljudstva, ki ga še ni, torej odsotnega oziroma manjkajočega ljudstva, katerega odsotnost je posledica nevzdržnega »razvoja« političnih dogodkov v prvi polovici 20. stoletja. V velikih kinematografijah klasičnega filma (sovjetski revolucionarni film, ameriški film pred 2. svetovno vojno itn.) je bilo namreč ljudstvo kot specifični politični subjekt že konstituirano; obstajalo je, pa četudi je bilo podjarmljeno in zatirano. Prav navzočnost ljudstva je zbudjala idejo o filmu kot umetnosti množic, ki bi z osredinjenjem na svoj masovni imperativ lahko bila poglavitna »revolucionarna ali demokratična umetnost«. Vendar pa so politične razmere, ki so zaznamovale turbulentno dogajanje od vzpona tretjega rajha naprej, to vero izničile.<sup>10</sup> Samo dejstvo nekonstituiranosti manjšinskih in marginalnih skupnosti seveda ni nekaj, kar bi bilo ekskluzivna zadeva tretjega sveta; vsekakor so se ga zavedali tudi nekateri »zahodni« režiserji, vendar pa je bilo takšnih relativno malo, saj so ga mehanizmi moči in sistemi nadvlade nadvse uspešno prikrivali. »Po drugi strani pa je to popolnoma jasno v tretjem svetu, kjer zatirani in izkoriščani narodi ostajajo v stanju trajne manjšinskosti, v nenehni kolektivni krizi identitete.« (Deleuze, 1985: 282)<sup>11</sup>

Po prepričanju Deleuza so teritoriji tretjega sveta in območja marginalnosti, kjer je prevladujoči status bivanja deprivilegira-

raziskuje življenje ljudi, ki so s kitajskega podeželja prišli v prestolnico vložiti pritožbe proti zlorabam in krivicam, ki so jim jih povzročali lokalni oblastniki. Ker je proces pritoževanja praviloma nadvse dolgotrajna zadeva, (ki zelo redko pripelje do epiloga, s katerim bi bila krivica popravljena), se je množica iskalcev pravice naselila v improviziranih bivališčih blizu urada, iz česar je nastalo pravo ilegalno barakarsko naselje, v katerem so ljudje nenadoma postali skupnost brezpravnih ravno zavoljo zahteve, da bi bilo zadoščeno pravici.

<sup>8</sup> »Diskonsenz pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost. Vsaka situacija se namreč lahko razkolje v svoji notranjosti, lahko se rekonfigurira v nekem drugem režimu zaznavanja in pomena. Rekonfiguriranje pokrajine zaznavnega in misljivega pomeni predugečenje ozemlja možnega in porazdelitve sposobnosti in nesposobnosti. Diskonsenz hkrati postavi pod vprašaj tako očitnost tistega, kar je lahko zaznano, mišljeno in narejeno, kot tudi delitve tistih, ki so sposobni zaznavati, misliti in predugečiti koordinate skupnega sveta. Prav to tvori proces politične subjektivacije: akcija neupoštevanih sposobnosti, ki razkoljejo enotnost danega in očitnost vidnega, da bi zarisale novo topografijo možnega.« (Rancière, 2010: 32)

<sup>9</sup> Deleuze pojem *tretjega sveta* uporablja kot opozicijo *Zahodu*. Samo vprašanje in poimenovanje *lokacije* pa je tudi dilema, s katero se po nadvse vznemirljivem razmahu nezahodnih kinematografij spoprijema klasifikatorika filmske teorije. Gre za vprašanja poimenovanj, kjer se poudarja zlasti pojem *svetovni film* (*world cinema*). Čeprav njegova raba nemara še ni povsem konsolidirana, se v razmerju do sorodnih kategorij, kot *nacionalne kinematografije*, *film tretjega sveta*, *mednarodni umetniški film*, dozdeva najbolj ustrezen za opredelitev filmske ustvarjalnosti, ki se tako ali drugače upira dominantnemu diskurzu evro-ameriške nadvlade. Pri tem pa je pomembna tudi njegova naslednja razčlemba – *novi svetovni film*, ki se ne osredinja več toliko na geostrateške

koordinat kinematografij, ki jih zajema, temveč predvsem na njihove emancipacijske težnje in zavzemanja. To pomeni, da lahko vanj poleg »navadnih osumljencev« iz tretjega sveta mirno uvrstimo, denimo, brata Dardennene (Belgija), Johna Gianvita (ZDA), Pedra Costo (Portugalska), Ulricha Seidla (Avstrija) ali Vlada Škafarja (Slovenija).

<sup>10</sup> Deleuze vidi ključne razloge takšne deziluzije v »... vzponu Hitlerja, ki za objekt filma ni uporabil množic, postajajočih subjekt, marveč podrejene množice; stalizmu, ki je enoglasnost ljudstev zamenjal s tiransko enotnostjo partije; razkroju ameriškega ljudstva, ki samega sebe ni moglo več pojmovati bodisi kot talilni lonec preteklih ljudstev bodisi kot kali ljudstva, ki prihaja (neovestern je bil tisti, ki je prvi demonstriral ta razkroj).« (Deleuze, 1985: 282)

<sup>11</sup> Ključna avtorska imena, ki imajo v Deleuzovi obravnavi status eklatantnih predstavnikov modernega političnega filma, v katerem je v jedru obravnava ljudstev, ki jih ni, so tako režiserji tretjega sveta (Lino Brocka – Filipini, Glauber Rocha – Brazilija, Yılmaz Güney – Turčija, Youssef Chahine – Egipt, Ousmane Sembene – Senegal), predstavniki zatiranih manjšin »zahoda« (kot, denimo, ustvarjalci afro-ameriškega oziroma črnškega filma v ZDA – Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane) ali raziskovalci nepriznanih, neopaznih skupnosti (Pierre Perrault v Kanadi, Jean Rouch v Franciji itn.).

<sup>12</sup> Takšno situacijo nadvse precizno ponazarjajo besede ene ključnih ameriških temnopoltih feminističnih aktivistk bell hooks, ko na analizah segregacijske politike v ZDA podrobno razkriva resnico avtoritarnega govora o »drugem«: »Samo govorjenje o 'drugem' je pogosto tudi pretveza, s katero so prekrile skrivne vrzeli zatiralske govorice, praznine, prostor, v katerega bi poniknile naše besede, če bi govorili, naše tišine, mi sami, če bi bili tam. Ta 'mi' smo tisti z obrobij, tisti 'mi', prebivajoči v marginalnem območju, ki ni prizorišče dominacije, marveč prostor odpora. V to območje je treba vstopiti. Samo govorjenje o 'drugem' pogosto izničuje, iztreblja. *Ne potrebujem tvojega glasu,*

nost, kraji, na katerih se pojavljajo avtorske figure, ki so glede na svojo lastno pozicijo in v odnosu do svojega naroda sposobne opredeliti dejstvo »manjkajočega ljudstva«. Med drugim tudi zato, ker je njihova izrazna možnost vselej že politična. Na enak način kot v »manjšinski književnosti«, kjer je »vsaka individualna zadeva nemudoma povezana neposredno s politiko« (Deleuze, Guattari), je moderni politični film zavezan ozaveščanju in emancipacijskim težnjam. Ustvarjalci so tako v položaju, ko njihove izjave ne izražajo drže posameznika, marveč ima njihova produkcija vselej že kolektivno vrednost. Samo priznanje manjkajočega ljudstva tako nikakor ne pomeni »... samoodpovedovanja političnemu filmu, temveč prav nasprotno, je nov temelj, na katerem se zasnavlja v tretjem svetu in znotraj manjšin. Umetnost in še zlasti filmska umetnost ima dolžnost dejavno se udeležiti nove naloge: ta ni nagovarjanje ljudstva, za katero se predvideva, da že obstaja, ampak sodelovanje pri invenciji ljudstva. Trenutek, v katerem gospodar ali kolonizator razglašča 'Tukaj ljudstva nikoli ni bilo', je moment postajanje ljudstva, ki ga še ni, je njegova invencija v barakarskih naseljih, v taboriščih ali v getih, v novih pogojih boja, v katerem je nujno politična umetnost zavezana sodelovati.« (Deleuze, 1985: 283)

Naslednji odločajoči dejavnik kinematografske politične aktivacije je aspekt dvojne kulturne kolonizacije, ki jo Deleuze prepoznava v dejstvu, da so pripovedi, zgodbe (kot eno ključnih prizorišč zasnove ljudstva), s katerimi se soočajo podjamrljeni ljudje, na eni strani prišle od drugod, vsiljevane s strani zatiralcev, po drugi plati pa se jim, ko se jih začnejo posluževati kolonizatorji, odtujujejo tudi njihovi lastni miti. Zato vsaka osebna zgodba v enaki meri kot »neosebni mit pristane na strani 'gospodarjev'. Vendar pa v nasprotju s tistimi intervencijami, ki možnost osvoboditve vidijo v instanci *odrešitelja* – denimo filmskega dokumentarista, ki zatiranemu »drugemu« daje možnosti, da se sam izrazi s svojo osebno zgodbo (pogosto je ta »zgodba« že njihova nezavidljiva življenjska situacija sama),<sup>12</sup> Deleuze emancipatorni potencial vidi drugje. Tudi on sicer ključno vlogo namenja realnemu liku, dejanski zatirani osebi, ki pa ne izpričuje svoje individualne usode, marveč pripoveduje izmišljeno zgodbo. Ustvarjalec tovrstnega političnega filma si tako izbere »posrednika«, ki s svojo specifično izjavno metodo, ki se zasnavlja kot tuj jezik znotraj dominantnega diskurza, izpričuje dejanskost nemogočega življenja v deprivilegiranem položaju. Ta posrednik je torej dejanska in ne fikcionalna oseba, ki pa je postavljena v situacijo, v kateri si izmišlja zgodbe, zamišlja legende, pripoveduje: »Avtor pristopa k svojim likom, a tudi osebe pristopajo k avtorju: dvojno postajanje. Fabuliranje ni neosebni mit, hkrati pa tudi ni osebna izmišljilja: je beseda na

delu, je govorno dejanje, skozi katero oseba nenehno preči meje, ki ločujejo njegovo zasebnost od politike, in *ki sam na sebi ustvarja kolektivne izjave*.« (Deleuze, 1985: 289) V tem procesu *dvojnega postajanja*, v ubesedenju skozi izjavljanje oziroma fabulacijsko dejavnost, Deleuze zaznava potencialnost *prihodnjega ljudstva*, ki je ena ključnih komponent njegove filozofije filma. In prav govorno dejanje, način pripovedovanja je tista oblika odpora, tisti emancipatorni potencial, ki zlagoma, a vztrajno zasaja elemente *prihodnjega ljudstva*.

## Kritični film »tretjega sveta«

Med misleci, ki dandanes proces svojevrstne »nove otvoritve« filma prav tako izrecno uvrščajo v območja onkraj meja »zahodnega« sveta, nesporni primat pripada francoskemu filozofu Jean-Lucu Nancyju. Natančneje, njegovi razpravi *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Nancy v svojih analizah, ki temeljijo na ustvarjalnosti enega samega cineasta – Abbasa Kiarostamija, v iranskem režiserju vidi emblematično figuro filmske samoprenove, kakršni smo priča od devetdesetih let 20. stoletja naprej. Torej od časa, v katerem je mogoče govoriti o silovitem razmahu novih kinematografij, ki so v marsičem preoblikovale sorazmerje kreativnih silnic na svetovnem kinematografskem zemljevidu.

V konstelaciji pričujočega razmisleka je poglobitno dejstvo, da Nancy Kiarostamijevo ustvarjalnost obravnava v striktni zvezi z družbeno in politično realnostjo Irana. Hkrati pa je pomenljivo, da je trenutek, v katerem Nancy izpostavlja politično vlogo Kiarostamijeve kinematografije, najtesneje povezan z nosilnim (in tudi naslovnim) konceptom njegove raziskave – *evidenco filma*. In čeprav je sam koncept filmske razvidnosti v osnovi zavezan imperativu pogleda, ki je izhodiščno mesto v procesu kinematične prenovе, ga v enaki meri opredeljuje tudi njegova »eksistencialna« razsežnost, ki jo Nancy izpeljuje iz kartezijskega izhodišča: »Sila evidence vsili in odnese nekaj več kot resnico – neko eksistenco. To je tisto, kar ustvarja najznamenitejšo evidenco zahodne filozofije, Descartesovo, ki jo predstavlja *ergo sum*, s katerim ni, kot včasih pravijo, dana neka 'zavest o sebi' (vsekakor ne psihološka ali introspektivna), temveč neka eksistenca. Dejstvo, da se ta eksistenca identificira kot misel (*cogito, sum*), pomeni, da je povezana z nekim svetom: da je zastavljena, občutena in sprejeta kot poseben prehod v kroženju smisla.« (Nancy, 2009: 25)

V navezavi na neposredno politično usmerjenost Kiarostamijeve kinematografije je odločilnega pomena njegova težnja, da emancipatorne vidike svojega dela osredinja na iskanje načinov zagotavljanja vračanja javnega *glasu in podobe* ženskam, ki so jim bile z uvedbo šeriat-skega prava in pravili spodobnosti kot »pridobitvami« islamske revolucije te možnosti brutalno odvzete.<sup>13</sup> Skozi vrsto filmov tako cineast zasnavlja pretanjeno logistiko mehanizmov implicitne obravnave nevzdržnega položaja žensk, da bi v filmu *Deset* (10, 2002) to nehvaležno stanje

*ko pa lahko jaz o tebi govorim bolje, kot to zmores sam. Ne potrebujem tvojega glasu. Le o svoji bolečini mi pripoveduj. Želim slišati tvojo zgodbo. In potem jo bom jaz povedal tebi na nov način. Povedal ti jo bom tako, kot bi postala moja, moja lastna. S prepisovanjem tebe na novo opisujem sebe. Še vedno sem jaz avtor, avtoriteta. Še zmeraj sem kolonizator, govoreči subjekt in ti si zdaj v središču mojega govora. Mi vas pozdravljamo kot osvoboditelje. Ta 'mi' smo tisti z obrobij, tisti 'mi', prebivajoči v marginalnem območju, ki ni prizorišče dominacije, marveč prostor odpora. V to območje se je treba umestiti.« (hooks, 1990: 343)*

<sup>13</sup> Med postavljenimi pravili je eno ključnih mest pripadalo zapovedi zakrivanja oziroma brezpogojnega spoštovanja islamskega sistema hidžaba, ki ženskam predpisuje oblačila »čistosti, zakrivanja in poštenosti«: »V striktnem pomenu je hidžab ruta ali pokrivalo, ki ženske zakrije pred pogledi moških, s katerimi niso v sorodu; v širšem smislu pa je celoten 'sistem spodobnosti', ki na splošno prikriva postave žensk pred nenehnem tveganjem razkritja skozi geste ali premikanje. Zdi se, da hidžab dejansko temelji na prepričanju, da pri ženskah vselej obstaja nekaj, česar ni nikoli mogoče dovolj zakriti, in tako se problem zakrivanja dopolnjuje z arhitekturnimi rešitvami in rigidnimi družbenimi protokoli, ki še dodatno varujejo ženske pred izpostavljanjem.« (Copjec, 2007: 20)

<sup>14</sup> Film *Deset* je v celoti posnet v notranjosti avtomobila, v katerem se ločena intelektualka prevaža po svojih vsakdanjih opravkih širom Teherana. V avto prisedajo bolj ali manj naključne sopotnice (in edini moški – njen mladoletni sin). Skozi pogovore med voznico in sogovornicami prihaja do izraza Kiarostamijeva obravnava izjemno širokega spektra ključnih vprašanj položaja ženske v rigidni, na religijskih temeljih zasnovani družbeni ureditvi, kot so na primer: javne pravice žensk (v zakonu, v družini, ob ločitvi – ženska se lahko loči, če moža obtoži nasilja, impotence, norosti, nezmožnosti preživljanja družine ali narkomanije); patriarhalne vrednote; vloga ženske kot umetnice; strah pred samoto, osamljenostjo; vprašanje »pravilne« vzgoje otrok; družbeni status religije, romarstva, uboštva v pokornosti bogu; vprašanje prostitucije, pornografije ...

<sup>15</sup> »Tako se vzpostavi kompleksna konfiguracija odnosov med navzočnostjo in odsotnostjo po eni strani ter med videzom in resničnostjo po drugi. Ta konfiguracija – v kateri je film hkrati njen proizvod, zdaj pa tudi njen konstitutivni del – opredeljuje neki svet, ki se predvsem razlikuje od tistih, za katere je navzočnost (bit, reč, realno, sporočanje nekega smisla) najprej dana (kot to velja za simbole in obrede tradicionalnega žalovanja). V našem [Kiarostamijevem] svetu je dano najprej odtegnjeno: neprosojno je ali pa odtegnjeno /.../ Podoba torej opredeljuje takšen svet, v katerem mora biti dano povrnjeno: da je lahko tisto, kar je, mora biti prejeto in poustvarjeno. /.../ A povrniti realno z namenom, da bi ga *realizirali*, pomeni ravno *gledati* ga.« (Nancy, 2009: 20)

<sup>16</sup> »Od enega do drugega sveta podoba deluje kontinuirano in prekinjeno, tako kot film deluje skozi gibanje in prekinitev (ne obstaja namreč Kiarostamijev film, v katerem ne bi bilo cezure ali zeva, sinkope ali neznanke: vedno je vsaj nekaj ali vsaj nekdo, ki ga ne vidimo, ne najdemo).« (Nancy, 2009: 25)

<sup>17</sup> »Kritičen' izvorno pomeni: ki zadeva ločevanje, izločevanje, delanje razlike. Kritična je umetnost, ki premešča črte ločitve, ki vnaša ločitev v konsenzualno tkivo realnega in prav zato zabrisuje črte

pripeljal do faze neposrednega izraza.<sup>14</sup> Njegova subtilna strategija, ki se je uveljavila kot načelo *navzočnosti skozi odsotnost*, je metoda, ki na podlagi *povračanja realnega* spodkopava red dominacije in konsenza.<sup>15</sup> S tem pa se afirmira tudi kot postopek preiskovanja načinov bivanja oziroma, v radikalnejših izpeljavah, strategija odpornosti, ki je boj za nove moduse eksistence – tj. prizadevanja za uveljavljanje njihove različnosti, variacij, metamorfoz in ustvarjanje novih oblik.

Skladno s povedanim je nadvse pomembno dejstvo, da Kiarostami tudi v hipu, ko si drzne neposredno prekršiti niz pravil zakonskega omejevanja svobode iranskih žensk, ne odstopi od svoje temeljne kreativne metode. Tako tudi v filmu *Deset*, kjer emancipacijski vidiki možnosti žensk, da se izrazijo, da pridejo do podobe in besede, silovito izbruhnejo v eksplicitni obliki, še vedno ostaja na delu imperativ zaprečenosti, ločitve oziroma, z Nancyjevimi besedami, »prekinitve«. <sup>16</sup> Ta se odraža na dveh ravneh. Na eni ravni je očitno v dejstvu, da določenih sogovornic protagonistke filma ne vidimo, marveč samo slišimo. Na drugi ravni pa ga zaznavamo v sofisticirani zasnovi (na videz docela preproste) vizualne strukture filma. V njej se kompleksnost konfiguracije odnosov med »navzočnostjo in odsotnostjo ter med videzom in resničnostjo« le še stopnjuje. Svet, ki ga podaja film, se tako ne daje v svoji neposrednosti, temveč skozi odtegnitve, ki vplivajo na gledalčev angažma. Predpostavka *odtegnjenosti* opredeljuje dejstvo, da vselej gledamo tudi pogled, način pogleda; da se zavedamo *gledanja*, ki je podajano v gibanju, skozi vetrobransko steklo, prek napol odprtih stranskih oken, v vzvratnih ogledalih – pogled, ki je neprosojen, zaprečen, razplaten itd. Tako se vsako trenutno realno vselej zasnavlja v odnosu do pogleda oziroma v njegovem zavedanju, kar pomeni, da se konstituira skozi filmsko samorazvidnost.

Mesta odtegnitve pa vsekakor pomenijo tudi odpiranje prostora za vpis gledalčevega angažmaja, kar je spodmik konsenzualnosti realnega, saj se, kot izpričuje Kiarostamijev postulat »nedovršene-ga filma«, en film mnogoteri na toliko različic, kolikor je aktivnih gledalcev, ki prispevajo svoj delež k njegovi strukturi. Skozi dva ključna dejavnika – vidik »ločitve« oziroma »odtegnitve« ter imperativ »aktiviranja gledalca« – pa je zaznavno svojevrstno sozvočje, z Rancièrovim – seveda na docela drugih izhodiščih zasnovanim – pojmovanjem »kritičnega dela«: »... kritično delo, delo na ločitvi, je tudi delo, ki preiskuje meje lastne prakse, ki noče anticipirati svojega učinka in upošteva estetsko ločitev, prek katere pride do tega učinka. To je skratka delo, ki noče odpravljati pasivnosti gledalca, ampak namesto tega znova preiskuje njegovo aktivnost.« (Rancière, 2010: 48)<sup>17</sup>



## Aktualni emancipacijski film »zahoda«

Vsesplošna razširjenost novih oblik apartheida, ki se, kot rečeno, ne odvija samo nekje daleč znotraj avtoritarnih režimov tretjega sveta, marveč se zajeda v vse družbene pore današnjih »demokracij«, dobiva svoj relevantni filmski odraz tudi v vnovičnem razmahu političnega filma na stari celine in v ZDA. Govorimo o tistih modusih ustvarjalnosti gibljevih podob, ki v osrčju »prvega« oziroma dominirajočega sveta ne priznavajo več segregacijske logike delitve, marveč manjšinskost detektirajo v združenih oblikah deprivilegiranosti. Za zgled avtorjev, ki si za izhodišče svoje ustvarjalnosti postavljajo vidike neopaznosti (ne glede na spolno, rasno, nacionalno, razredno itn. pripadnost), si bomo vzeli delo portugalskega cineasta Pedra Coste, francoskega aktivističnega filmarja Sylvaina Georga in ameriškega »agitatorja« Trava Wilkersona.

V izhodiščno načrtani usmeritvi naše intervencije je bil politični vidik aktualne filmske produkcije najtesneje povezan z imenom Jacquesa Rancièra. Avtor vrste zapisov o sodobni filmski produkciji (zlasti v revijah *Cahiers du cinéma* in *Traffic*) in monografije *La Fable cinématographique* (2001),<sup>18</sup> kjer se posveča vrsti velikanov umetnosti gibljevih podob, se s političnimi vidiki filmskega boja za enakopravnost nemara najintenzivneje ukvarja v monografiji *Emancipirani gledalec*. V razpravah, ki obravnavajo različne dejavnike boja za enakopravnost, Rancière njegovo filmsko artikulacijo obravnava skozi analizo znamenite fontainhaške trilogije ponižanih Pedra Coste, ki govori o izgubljenih, domala brezimnih naseljencih (lokalnih marginalcih, narkomanih in zelenortskih priseljencih) barakarske četrti Fontainhas portugalskega glavnega mesta. Trilogijo (poimenovano tudi »Pisma iz Fontainhasa«) sestavljajo filmi *Kosti* (Ossos, 1997), *Vandina soba* (No Quarto da Vanda, 2000) in *Mladost na pohodu* (Juventude Em Marcha, 2006). Rancière v Costovih filmih prepozna zlasti cineastovo dopuščanje možnosti, da si obstranci vnovič prisvojijo lastno življenje, ki se jim je odtujilo oziroma jim je bilo odtegnjeno zavoljo neznosnih eksistencialnih okoliščin, v katerih so se znašli.<sup>19</sup>

Zlasti v zadnjem filmu trilogije Rancière poudarja emancipatorni potencial Costovega dela, ki ga vidi v razmerju med možnostjo posameznikov, »da bi se polastili svoje usode«, in konstitutivno nemožnostjo, da bi se v takšni »pomiritvi« hkrati že ne vzpostavljala tudi napetost stanja sveta, v katerem je posameznik izpostavljen vedno novim razcepom in ponovnim osvobodilnim prizadevanjem. Eno ključnih artikulacij kreativne metode, ki v vsaki pomiritvi že najdeva nov razkol, Rancière prepozna v figuri Venture, »... zelenortskega priseljenca, nekdanjega zidarja, ki je zaradi padca z zidarskega odra postal nesposoben za delo, zaradi mentalne razpoke pa za običajno socialno življenje. /.../ Pri Venturi, njegovi visoki postavi, njegovem divjem pogledu in skopih besedah, ne gre za ponujanje dokumentarca o težkem življenju; gre za zbiranje vsega bogastva izkušnje, vsebovane v zgodbi kolonizacije, upora in priseljevanja, hkrati pa tudi za soočanje z nedeljivim, z razpoko, ki je na koncu te zgodbe ločila nekega posameznika od njegovega sveta in od njega samega.« (Rancière, 2010: 50)

ločitve, ki konfigurirajo konsenzualno polje danega, na primer črto, ki ločuje dokumentarno od fikcije: razločevanje na zvrsti, ki rade volje ločuje dva tipa človeštva – tisto, ki trpi, in tisto, ki deluje, tisto, ki je objekt, in tisto, ki je subjekt.« (Rancière, 2010: 48) Skoraj odveč je poudarjati, da lahko na podobno zavračanje ločevanja dokumentarnega in fikcijskega filma naletijo tudi v Nancyjevih izvajanjih.

<sup>18</sup> V *Filmskih pripovedih*, v katerih je vsako poglavje namenjeno posameznemu režiserju (z izjemo Godarda, ki sta mu namenjeni dve, in pa posebnega poglavja, namenjenega filmski misli Gillesa Deleuza), so obravnavana dela naslednjih slovitih cineastov: Sergej Eisenstein, Friedrich Murnau, Fritz Lang, Yasujiro Ozu, Anthony Mann, Nicholas Ray, Roberto Rossellini in Chris Marker.

<sup>19</sup> V filmih smo tako priča »... tavanju oseb med zaprtimi kraji droge in zunanostjo, kjer opravljajo razne priložnostne zaposlitve, pa tudi počasnostim, približnostim, ustavitvam in ponovnim povzemanjem govora, s katerim mladi narkomani kašlju in pobitosti iztrgajo možnost izrekanja in mišljenja lastne zgodbe, preizpraševanja lastnega življenja in s tem njegovega – četudi še tako neznanega – ponovnega prisvajanja.« (Rancière, 2010: 49)

<sup>20</sup> Iz besedila pisma, ki se v filmu ponavlja na različnih ravneh izjavljanja, je za naše izvajanje še posebej pomenljiva misel o prisvajanju »novih besed«: »Vsak dan, vsako minuto se naučim čudovitih novih besed, samo zate in zame, ki so ustvarjene, da se nama priležejo kot nežne svilnate pižame.«

<sup>21</sup> Sylvain George, filozof, pesnik, aktivist in, na prvem mestu, režiser, čigar retrospektivo je bilo mogoče videti na letošnjem zagrebškem *Subversive film festivalu* (v sklopu programa *Film kot subverzivna umetnost*), se v svojem celotnem delu posveča vprašanju sodobnega zatiranja, možnostim emancipacije ter upora imigrantov in neformalnih kolektivov, ki si prizadevajo razkrinkavati nepravilnosti prevladujočih političnih sistemov v Franciji in Evropski uniji.

Najadekvatnejši odraz Venturove identitete je njegovo pismo ljubljeni, ki je ostala v domači deželi in ostaja tudi objekt njegovega hrepenenja in poželenja.<sup>20</sup> Za naš pogled pa je ključnega pomena podatek, da samo pismo »o ljubezni in pregnanstvu« temelji na dveh različnih virih; na eni strani so to avtentična pisma dejanskih izseljencev, na drugi pa pismo pesnika Roberta Desnosa, eno zadnjih pisem, ki jih je, kot ugotavlja Rancière, »... poslal Youki iz taborišča v Flöhi, na poti, ki ga je vodila v Terezin in v smrt« Pričujoča kombinacija pristne ljudske umetnosti in pisanja, ki izvira iz poetskega navdihla znamenitega pesnika, tako postane oblika izraza, s katero se govor ponižanih uglaši s konstitucijo že afirmirane identitete – govor, ki se vstavlja v drugi govor, postane oblika intervencije v ostrče same nemožnosti, da bi bil film še vedno umetnost, »... ki ponižnim preprosto vrača čutno bogastvo njihovega sveta. Mora se ločiti, privoliti v to, da je le površina, na kateri se umetnik trudi z novimi figurami izraziti izkušnjo tistih, ki so odrinjeni na rob ekonomskega kroženja in socialnih poti.« (Rancière, 2010: 51)

\*\*\*

Problem politične subjektivacije kot privzemanja pravice izjavljanja oziroma »možnosti izrekanja in mišljenja lastne zgodbe« v svojem opusu še posebej poudarja francoski režiser najmlajše generacije Sylvain George.<sup>21</sup> George si na sorodni ravni s Costo, a z docela drugačnimi ustvarjalnimi sredstvi, prizadeva zasnovati specifične izrazne možnosti, ki bi mu omogočile najti način, kako naj bi se različnim deprivilegiranim in zatiranim skupinam (migrantom, imigrantom, prosilcem za azil, delavcem, brezposelnim, študentom itn.) povrnilo dostojanstvo in dodelila možnost kreativnega izraza. Tako v svojem celotnem filmskem opusu, zlasti pa v celovečernem prvencu *Nemogoče – iztrgane strani* (*L'Impossible – Pages arrachées*, 2009), postavlja v ospredje vidike človeka nevrednega obstoja, ki so pripeljali do vstaje, boja in, posledično, brutalnega obračuna z deprivilegiranimi prebivalci socialno najbolj ogroženih predelov Francije. Film se osredinja zlasti na dve prizorišči – pristanišče Calais (eno največjih migrantskih središč stare celine) in Pariz, kjer so v času študentskih nemirov leta 2005 vladale izredne razmere in policijska represija.

Projekt *Nemogoče* že s svojo formalno strukturo v prvi plan postavlja prav načine, kako si deprivilegiranci pridobivajo, povzemajo oziroma prisvajajo pravico (do) govora, hkrati s tem pa tudi aspekte njegove inkorporacije v aktualni, pa tudi historični kontekst. Slednji se vzpostavlja skozi navezave na »velike mislece« preteklosti – Rimbauda, Lautréamonta, Dostojevskega ali Benjamina. O tem razpravlja, denimo, Antoine Thirion, ki v svoji analizi filma poudarja zahtevo po nekaterih nujnih operacijah, ki jih George izvaja spričo zavedanja, da je nujno »... osmisлити podobo in zgodovino ljudstev iz Nemogočega ter žrtve medijskega diskurza in diskurza nevladnih združenj spremeniti v voditelje boja, ki je zdajšnji in starodaven hkrati« (Thirion, 2010: 164). Obenem pa prepredenost filmov s citati omenjenih intelektualnih veličin vidi kot metodo, s katero avtor tem »... ljudem brez porekla dodeljuje neko drugo, poetsko in politično preteklost« (Thirion, 2010: 164).

Poglavitna formalna karakteristika izpostavljenih vidikov znotraj *Nemogočega* je tako sama operacija zvoka, dejstvo govora in aspekt artikulacije (bodisi posamičnega bodisi skupinskega) izraza. Film v formalni avditivni razsežnosti prehaja od nemega do zvočnega; znotraj same zvočne dimenzi-

je pa od »živega« zvoka do artificialne »glasbene opreme«; na vizualni ravni pa od črno-belega do barvnega ali od analognega do digitalnega slikovnega zapisa. Ta izmenjava različnih modusov filmske artikulacije izpričuje zlasti potrebo po iznajdevanju *prave* podobe, s katero se določeno ljudstvo lahko ustrezno izrazi. Čeprav je sam »izraz« ponižanih in razžaljenih lahko tudi tišina, zamolk, razlomljeno jecljanje ali izogib pogledu kamere, je ključnega pomena dejstvo, da si film prizadeva iznajti formalne rešitve, v katerih se bo najbolj odrazila njihova »politična singularnost« (Thirion).

\*\*\*

Svojevrsten način podeljevanja glasu – možnosti izrekanja – deprivilegirancem, vegetirajočim na ruševinah »ameriškega sna«, je temeljna značilnost ustvarjalnosti ameriškega neodvisnega režiserja Trava Wilkersona. Cineast, ki si ne obotavlja priznavati svoje agitatorske, pamfletistične in didaktične agende, je v svojem prvem, igranem celovečercu *Kdo je ubil Cocka Robina?* (*Who Killed Cock Robin?*, 2005) izbral docela svojstven način artikulacije. Marginaliziranim, brezposelnim in brezperspektivnim delavcem iz od boga pozabljenega mesta Butte, nekdanje rudarske prestolnice Montane, je namreč možnost izraza zagotovil z glasbenimi intervencijami, s katerimi je film na gosto prepreden. Protagonisti filma, ki ob svojem vegetiranju znotraj mrtvega teka na robu preživetja (kar jih v skrajni konsekvenci neredko pahne celo v brezno kriminala), razpravljajo zlasti o sindikalnem gibanju kot o idealnem načinu organiziranega odpora, so namreč izvrstni samonikli glasbeniki, ki v songovskih »medklicih« preigravajo (bodisi prirejene bodisi izvorne) folk komade o delavskem gibanju, o stavkah, o solidarnosti in tragičnem zatrtju revolucionarnih rudarskih pobud.

Wilkerson v svoji raziskavi marginalnih eksistenc uprizarja tisto vrsto »nove deprivilegiranosti«, ki je posledica ekonomsko-političnih turbulenc, v katerih se zavoljo tržnih zakonitosti nekdanj izjemno prosperitivna in perspektivna območja lahko čez noč spremenijo v kraje razočaranja, nemoči in obupa.<sup>22</sup> Skladno z »dvosmerno« naravnostjo film tudi v formalni avdiovizualni strukturi poteka na dveh osnovnih ravneh – na ravni podajanja izpraznjenega krogotoka monotonega vsakdana, ki se opoteka med priložnostnimi deli in ubijanjem preostanka neusmiljenega časa in na ravni glasbenih intervencij, ki potekajo neposredno, »v živo« in nimajo funkcije »glasbene opreme«, marveč so enakovredni pripovedni (proti)pol. V tej dvotimosti, v kateri filmar skozi glasbo oziroma zgodbe, ki jih ta obuja ali napleta, afirmira dejansko proletarsko poreklo protagonistov, ki so ga nemara izgubili, pozabili ali zatajili,<sup>23</sup> se odraža osnovna tendenca filma: težnja na podlagi ideje *nedovršene filma* Julia Garcíe Espinose ustvariti »filmski ekvivalent folkovskega songa«, kot poudarja avtor sam.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Avtor, ki kot domačin pozna življenje in razpoloženje mesta do obisti, v svojem lastnem občutenju kraja še zmeraj zaznava izjemno vzdušje solidarnosti, hkrati pa poudarja, da je vsakdanost prebivalstva prežeta z »... izjemnim dolgočasjem in vznemirjenostjo, z zloslutnostjo, ki se, po moje, odraža v filmu. Butte je bilo kraj možnosti. Bilo je mesto, kamor so se ljudje priseljevali, da bi si ustvarili novo življenje. Bilo je kraj, kjer je radikalni delavski razred dosegel svoj vrhunec v ameriški zgodovini in je potemtakem obstajala možnost dejanskih družbenih sprememb. Sam čutim navzočnost te možnosti in njene izgube.« (glej Wilkerson v Charity, 2005)

<sup>23</sup> Eden od treh protagonistov, ki se preživlja s podnajemništvom, svojega kolega, s katerim so dotlej domala vsakdan skupaj upravljali čas z razpravljanjem o zlatih časih sindikalizma, s popivanjem in prepevanjem, brezkompromisno vrže na cesto takoj, ko ta ostane brez denarja.

<sup>24</sup> Wilkerson se seveda sklicuje na sloviti Espinosov esej *Za nedovršeni film* (prvič objavljen leta 1969), ki v svojem zaključku potencial prihodnosti pripisuje »ljudski umetnosti«: »Prihodnost je v ljudski umetnosti. Vendar pa je ne gre več podajati z demagoškim ponosom in obdajati s slavnostnim vzdušjem. Treba jo je predočiti kot kruto obtožbo, kot boleče pričevanje o ravni, na katero so bila ljudstva sveta prisiljena omejiti svojo umetniško ustvarjalnost. Prihodnost bo nedvomno pripadla ljudski umetnosti, toda takrat ne bo več potrebe, da bi jo še imenovali tako, kajti nikogar in ničesar več ne bo, kar bi moglo ponovno paralizirati kreativni navdih ljudstva.« (Espinosa, 1997: 82) V neposrednem dvogovoru z Espinoso je treba razumeti tudi njegov manifest *Incomplete Notes on the Character of the New Cinema*, ki se končuje z zagotovilom: »Novi film si bo prizadeval ljudsko kulturo vrniti samim ljudem.« Podrobneje glej Wilkerson, 2007: 378–379.

<sup>25</sup> Tukaj seveda aludiramo na misel Walterja Benjamina iz znamenitih tez *O pojmu zgodovine*; natančneje iz XVII. teze, kjer poudarja konstrukcijsko načelo materialističnega zgodovinopisja, v katerem se historični materialist poloti »... zgodovinskega predmeta edinole tedaj, kadar stopi predenj kot monada. V tej strukturi prepozna znamenje mesijanske pomiritev v dogajanju ali, z drugimi besedami, revolucionarno priložnost za zatirano preteklost.« (Benjamin, 1998: 224)

<sup>26</sup> Podnaslov povzemamo po naslovu razprave Sylvaina Georga (2008): *Ljudstvo*, ki prihaja: *gestus* preroške kinematografije. *KINO!* 5/6: 142–171.

<sup>27</sup> O nujnem deležu nedoločljivosti v kritični umetnosti razpravlja tudi Jacques Rancière – glej op. št. 28.

<sup>28</sup> Govorimo o angleški verziji knjige, kjer, v nasprotju z izvirnikom (in slovenskim prevodom), na osrednjem mestu monografije ni razprave *Paradoks politične umetnosti*, ampak besedilo *Aesthetic Separation, Aesthetic Community*. Ta članek temelji na transkripciji plenarnega predavanja, ki ga je avtor priobčil 20. junija 2006 na konferenci *Aesthetics and Politics: With and Around Jacques Rancière*, ki je potekala na univerzi v Amsterdamu. Podrobneje glej Rancière, 2009: 51–82.

Oziroma kot ugotavlja Tom Charity: »Pripovedna trajektorija filma poteka premočrtno proti tej stari rudarski bolečini, v brezno brezupa. Toda Wilkerson najde nekaj utehe v pesmih odpora in solidarnosti – film sam gre najprimerneje razumeti kot brezkompromisno delavsko protestno pesem.« (Charity, 2005)

Ko si tako Wilkerson prizadeva za najustreznejšo rešitev, s katero bi v zloslutnem vzdušju brezperspektivnosti vendarle vnesel kanček vizije možnosti sprememb, očitno deluje skladno z lastnim postulatoma, zapisanim v manifestu *Incomplete Notes on the Character of the New Cinema*: »Namesto, da bi se spraševali, ali podobe lahko spremenijo svet (vprašanje, katerega odgovor se dandanes dozdeva samoumeven), si novi film prizadeva odkriti, kaj je treba spremeniti in kako.« (Wilkerson, 2007: 378) S pomočjo filmske intervencije je sprememba, ki je za Wilkersona ključnega pomena, v težnji, da bi se ljudem, ki so izgubili svoje poreklo in z njim »vero v ta svet«, zbudilo, rečeno benjaminovsko, upanje odrešitve zatirane preteklosti.<sup>25</sup> S poskusom artikulacije samozavedanja skozi protestne pesmi skuša tako obuditi tisto zavest delavskega razreda, ki bo v »... imenu generacije poražencev dokončala osvobajanje« (Benjamin, 1998: 221).

## Ljudstvo, ki prihaja<sup>26</sup>

Ko smo uvodoma omenili »napotitev«, v kateri je Gilles Deleuze v sklepu *Podobe-misli* bralcem predočil, da gre ustrezen odgovor na vprašanje bistva filma iskati znotraj prespraševanja filozofije,

smo imeli v mislih dve posledici tega zaključnega obrata. Na eni strani nas je vodilo prepričanje, da Deleuze pravzaprav sugerira povsem konkretno vizijo: izpeljavo, ki bo v samem izteku monografije *Kaj je filozofija?* kristalizirala v podobi »prihodnjega ljudstva«. V nasprotju z »manjkajočim ljudstvom« kinematografij tretjega sveta iz *Podobe-misli*, kjer je »prihodnje ljudstvo« navzoče predvsem v elementih svoje potencialnosti, ki se, kot smo videli, zasnavlja skozi spomin in fabulacijsko dejavnost, je artikulacija »prihodnjega ljudstva« ob koncu razprave *Kaj je filozofija?* nadvse zavezujoč koncept. Ne samo zato, ker procesa pozivanja ljudstva ne pripiše zgolj umetnosti, ampak tudi filozofiji in znanosti (torej vsem trem disciplinam, ki jih podajanje odgovora na vprašanje *Kaj je filozofija?* proučuje), temveč tudi zavoljo dejstva, da se njihova nerazločljivost odraža ravno v imperativu »*sence 'prihodnjega ljudstva'*«. Tako na koncu raziskovanja filozofije pričamo spoznanju, da (zavoljo svojega neizogibnega razmerja z nekim »negativom«) »... *pojmi občutja in funkcije postanejo nedoločljivi, filozofija, umetnost in znanost pa nerazločljive, kot da bi si delile isto senco, ki sega vzdolž njihove različne narave in jih nenehno spremlja.*« (Deleuze, Guattari, 1999: 226)<sup>27</sup>

Na drugi ravni pa je ideja »prihodnjega ljudstva« za našo izpeljavo še posebej intrigantna zavoljo dejstva, da je svojo interpretacijo dobila tudi v razmisleku o politični rekonfiguraciji »skupnosti diskonsenza« Jacquesa Rancièrea. V njegovem *Emancipiranem gledalcu* namreč naletimo na neposreden dialog z Deleuzom in Guattarijem oziroma njuno vizijo »pridobivanja jezika« kot materije, ki tke vezi novih skupnosti, novih »političnih ljudstev«. <sup>28</sup> In sicer

<sup>29</sup> »Umetniške prakse niso instrumenti, ki oskrbujejo oblike zavesti ali mobilizacijske energije za politiko, ki naj bi jim bila zunanja. Vendar pa tudi ne izstopajo iz samih sebe in postajajo oblike kolektivne politične akcije. Sodelujejo pri zarisovanju nove pokrajine vidnega, izrekljivega in izvedljivega. V nasprotju s konsenzom kujejo nove oblike 'skupnega smisla' [*le sens commun*], oblike polemičnega skupnega smisla.« (Rancière, 2010: 47)

se Rancière sklicuje na eno ključnih mest iz umetnosti posvečenega segmenta Deleuze-Guattarijeve razprave, v kateri avtorja, po njegovem prepričanju, poudarjata stališče politične pomembnosti umetnosti. Sam vidik politične nujnosti filozofa strneta v podobi spomenika, ki pa nikakor ne usmerja v slavljene preteklosti, marveč se sestavlja skozi »upanje na ljudstvo, ki ga še ni«: »Spomenik ne komemorira, ničesar minulega ne slavi, temveč zaupa ušesu prihodnosti vztrajna občutja, ki utelešajo dogodek: vedno znova obnovljeno človeško trpljenje, njihovo negodovanje, njihova vedno znova začeta bitka. Je mar vse zaman, če je trpljenje večno, revolucije pa ne preživijo lastnih zmag? Toda uspeh revolucije počiva le v njej sami, natanko v vibracijah, objemih, odprtjih, ki jih je ponudila ljudem v trenutku, ko je potekala, in ki v sebi tvorijo spomenik, ki je vedno v postajanju, kot tiste nagrobne gomile, ki jim vsak nov popotnik prinese po en kamen.« (Deleuze, Guattari, 1999: 183)

Na izhodišču primera spomenika Rancière v umetniškem »glasu ljudstva« prepozna glas »prihodnjega ljudstva«. Ljudstvo, ki prihaja, je tako »nemožno ljudstvo«, ki je hkrati trpeče in upirajoče se ljudstvo »protesta« in ljudstvo, ki se skuša uglasiti z »dihom narave«. Rancière na podlagi izpostavljenе nemožnosti predlaga definicijo specifične vrste »*estetske skupnosti*«, ki jo obravnava skozi artikulacijo imperativa »skupnega smisla«.<sup>29</sup> »Umetniško delo je prihodnje ljudstvo in je spomenik njegovega pričakovanja, spomenik njegove odsotnosti. Artistična 'skupnost diskonsenza' ima dvojno telo: je kombinacija sredstev za proizvajanje učinkov iz sebe samega: ustvarjanje nove človeške skupnosti, novega političnega ljudstva. In je anticipirana realnost tega ljudstva.« (Rancière, 2009: 59) Skladno z avtorjevo opredelitvijo koncepta diskonsenza (glej op. št. 7) diskonsenzualna skupnost temelji na paradoksalnem razmerju med umetnostjo in politiko, ki sta »... druga na drugo navezani kot obliki diskonsenza, operaciji rekonfiguracije skupne izkušnje čutnega.« (Rancière, 2010: 40) Obe izpostavljeni viziji, ki si delita zlasti imperativ nedoločljivosti, se potemtakem zavzemata predvsem za takšno rekonfiguracijo filmske podobe, ki bo omogočala predočiti vezi, s katerimi si zatirani skozi iskanje lastnih izraznih možnosti prisvajajo in hkrati (nenehno) preobražajo svojo zgodovino in prihodnost.

## Sklep

Prazna beseda/podoba, ki smo jo omenili na začetku, tako pomeni vizijo, ki je v nenehni potencialnosti, v permanentnem iskanju možnosti izraza, s katerim se vsako trenutno realno konfigurira skozi zaupanje v neizmerno zmožnost podob. Monološki dialogi v avtomobilski kabini tako niso zgolj izpovedi ranjenih, zatiranih, brezpravnih predstavnic iranske skupnosti; Venturovo ljubezensko pismo ni samo obupni krik iskanja stika z izgubljeno domovino; preigravanje protestniških songov Wilkersonovih brezperspektivnežev ni le objokovanje izgubljene revolucionarne priložnosti; in Georgeovo retroaktivno konstruiranje poetsko-politične identitete ni zgolj izraz naknadnega osmišljanja upora. Vsaka izpostavljena umetniška intervencija na svojstven način rezonira v vibracijah, prižema v objeme in se razpira v vrzeli, skozi katere se v izpraznjenih mestih zasnavlja specifične konfiguracije skupnega smisla, tako pa

<sup>30</sup> Celotna Rancièrova izpeljava na podlagi analize del Arnija Sale in Pedra Coste se glasi: »Z omembo teh dveh del nisem hotel ponujati modelov za to, kar naj bi bila politična umetnost danes. Upam, da sem dovolj prepričljivo pokazal, da taki modeli ne obstajajo. Film, fotografija, video, instalacije in vse oblike telesnih, glasovnih in zvočnih performansov pripomorejo k ponovnemu izumljanju okvira naših zaznav in dinamizma naših afektov. Tako odpirajo prehode k novim oblikam politične subjektivacije. A noben od njih se ne more izogniti estetski zarezi, ki ločuje učinke od namenov ter onemogoča kakršno koli lahko pot k realnosti, ki bi bila druga plat besed in podob. Ni druge plati. Kritična umetnost je umetnost, ki ve, da njen politični učinek vodi prek estetske distance. Ve, da tega učinka ni mogoče zagotoviti, da vedno vsebuje neki delež nedoločljivosti.« (Rancière, 2010: 51)

hkrati odpira »...možne prehode k novim oblikam politične subjektivacije.« (Rancière, 2010: 51)<sup>30</sup>

Tisto, kar se v pričujočih konstelacijah potemtakem izkazuje za relevanten predmet filozofije filma je predpostavka, da se skozi proces kreacije – tako ustvarjanja podob kakor konceptov – zasnablajo dejavniki součinkovanja, ki nedvoumno izpričujejo svoj emancipatorni potencial: »Umetniške podobe ne zagotavljajo orožja za boj. Pripomorejo k zarisovanju novih konfiguracij vidnega, izrekljivega in misljivega in prav s tem k zarisovanju nove pokrajine mogočega.« (Rancière, 2010: 63)

## Literatura

- BENJAMIN, W. (1998): O pojmu zgodovine. V: *Izbrani spisi*, ur., 215–225. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- CHARITY, T. (2005): Interviews | Crime Scenes: Robinson Devor's *Police Beat* and Travis Wilkerson's *Who Killed Cock Robin?* *Cinema Scope* 22. Dostopno prek: [http://www.cinema-scope.com/cs22/int\\_charity\\_crimescenes.htm](http://www.cinema-scope.com/cs22/int_charity_crimescenes.htm) (29. 7. 2010).
- COPJEC, J. (2007): The Descent into Shame: The Cinema of Abbas Kiarostami. *Studio Art Magazine* 168: 20–33.
- DELEUZE, G. (1985): *Cinéma 2: L'image-temps*. Pariz, Minuit.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1999): *Kaj je filozofija?* Ljubljana, Študentska založba.
- ESPINOSA, J. G. (1997): For an Imperfect Cinema. V: *New Latin American Cinema: Theory, Practices and transcontinental Articulations*, ur. M. T. Martin, 71–82. Detroit, Wayne State University Press.
- FRAMPTON, D. (2006): *Filmosophy*. London, Wallflower Press.
- HOOKS, B. (1990): Marginality as site of resistance. V *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures*, ur. R. Ferguson [et al.], 341–343. New York, The New Museum of Contemporary Art [etc].
- NANCY, J.-L. (2009): *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- PELKO, S. (2006): *Podoba misli*. Ljubljana, Študentska založba.
- RANCIÈRE, J. (2005): *Nerazumevanje*. Ljubljana, Filozofski inštitut ZRC SAZU.
- RANCIÈRE, J. (2009): *The Emancipated spectator*. London, New York, Verso.
- RANCIÈRE, J. (2010): *Emancipirani gledalec*. Ljubljana, Maska.
- THIRION, A. (2010): Nemogući opstanak krijesnica. V *Subversive Film Festival: Socijalizam*, ur. D. Baras, 163–164. Zagreb, Udruga Bijeli val.
- WILKERSON, T. (2007): Incomplete Notes on the Character of the New Cinema. *KINO!* 1: 378–379.
- ŽIŽEK, S. (2010): Začeti od začetka. V *Začeti od začetka*, ur., 159–192. Ljubljana, Cankarjeva založba.

# 3, 2, 1, akcija: film, filozofija, podoba misli, kinematični način produkcije, digitalna podoba in digitalni način produkcije

Sledeč poziciji Andreja Špraha, filmskega teoretika, pisatelja in avtorja številnih člankov s področja filmske misli, bomo v pričujočem besedilu zavzeli stališče, da odnos med filmom in filozofijo – filozofijo kot znanostjo diskurzivne analize in filmom, za katerega se v marsičem zdi, da deluje kot metafora za filozofijo – prežemata dve temeljni tendenci. Medtem ko prva želi skozi film tvoriti konceptualizacijo, vezano na film, je druga tendenca tista, ki film uporablja kot sredstvo za obravnavo določenih že vzpostavljenih konceptov. Dve temeljni liniji torej, ki pa se često prepleteta in spletata svojevrstno rizomatsko strukturo *nehierarhičnih sistemov deterritorializiranih linij*, ki se naključno povezujejo z drugimi linijami, v katere pa se *konjunkcijsko zapleta tudi dani zapis*.

## Film in filozofija = realnost?

Film je začel prvič misliti z Godardom (glej Pelko, 2006) ali kot leta 1968 zapiše Deleuze: »Godard je preobrazil film, vanj je vpeljal misel (...) naredil je, da film misli – mislim, da je bil v tem prvi.« (glej Deleuze v *ibid.*, 113) In tudi D. N. Rodowick, avtor izvrstne monografije *Gilles Deleuze's Time Machine* iz leta 1997, se sprašuje, zakaj ima razmerje med podobo in mislijo takšne konsekvence za filozofijo (Rodowick v Pelko, 2006: 203). Zakaj je torej prav film kot nova praksa podob in znakov tako zanimiv za filozofijo, da Gilles Deleuze »Podobo-čas« sklene s trditvijo, »(...) da vedno pride čas, opoldne-polnoč, ko se ne sprašujemo več, kaj je film, temveč kaj je filozofija« (Deleuze, 2008: 269).

In Rodowickov odgovor na zastavljeno vprašanje bi bil, da so dobe filozofsko določene prav s podobami misli:

Zgodovina filma zagotavlja konkretne primere mišljenja s pomočjo avtonomnosti gibanja v kreaciji konceptov. Dva filmska režima sta tako zaznamovana po eni strani z avtomatizacijo gibanja v podobi, po drugi pa z avtotemporalizacijo podobe. Vsak režim tvori prostorske in časovne artikulacije, katerih logika vzpostavlja pojme, ki jih je iz filozofske perspektive mogoče

<sup>1</sup> Walter Benjamin je že leta 1936 tematiziral režim vidnosti industrijsko-tehnološke reproduktibilnosti, ki ga opredeljuje problematika originala in kopije, pri čemer pa je bistvena konsekvence ta, da se funkcija umetnosti v pričujočem režimu ne utemeljuje več v ritualu, marveč v politiki (Benjamin v Gržinič, 1996: 37).

artikulirati kot duhovne avtomate, mentalne kartografije in noo znake. (Rodowick v Pelko, 2006: 204)

Na sledi zapisanega Rodowickovega citata pa lahko zarišemo odnos med filmom in filozofijo. Njun odnos se tako nujno uvršča v dinamiko realnosti, saj film s svojo eksplozivno reprezentacijsko navzočnostjo razširi polje za filozofijo (glej Štrajn, 2008). Ali kot zapiše Stanley Louis Cavell:

Za moj način mišljenja je bil nastanek (*creation*) filma kot nekaj, kar je bilo mišljeno/namenjeno (*meant*) za filozofijo – namenjeno temu, da bi preusmerilo vase vse, kar je filozofija rekla o realnosti in njeni reprezentaciji, o umetnosti in posnemanju, o sodbi in ugodju, o skepticizmu in transcendenci, o jeziku in izražanju. (Cavell v Štrajn, 2008: 12)

Gre torej za izraz razmerja med mišljenjem in realnostjo, v katerega intervenira ravno film. Predvsem pa film s svojim nastankom nepovratno transformira realnost, na kar med drugim opozori že Walter Benjamin,<sup>1</sup> ki zapiše, da s filmom pride do transformacije percepcije oziroma do znamenite raztresene zaznave s povratnimi učinki, s čimer se ji pripne imaginarni moment, brez katerega pa dandanes ni več mogoče misliti realnosti (glej Benjamin v Štrajn, 2008). Zavaljo slednjega pa se še okrepijo razlogi za nadaljnji obstoj in delovanje filozofije za družbeni čas (ibid.: 11–15), katerega konec koncev označuje več označevalcev: Baumanova tekoča moderna, Beckova družba tveganja, Foucaultjeva biopolitika, Jamesonova kultura postmodernizma, Lyotardovo postmoderno stanje, Debordov spektakel, Baudrillardova družba simulakra, Deleuzov in Guattarijev rizom itd. – torej sodobne filozofije, ki jih z različno intenziteto zaznamuje skupna prešitvena točka, to je »t. i. konec subjekta«.

Zatorej je treba odnos med filmom in filozofijo odbirati zlasti skozi prizmo njunega uvrščanja v dinamiko realnosti in vlogo, ki jo ima izum filma za opredeljevanje subjektivne komponente realnosti; tako filozofija kot film sta namreč obliki mišljenja, katerih položaj se formira glede na problematizacijo realnosti oziroma glede na pojme realnosti in realnega, film pa tudi v odnosu do drugih umetnosti (Štrajn, 2008: 20–21). Ali kot zapiše Deleuze: »(...) pionirji filma so že zelo zgodaj opazili, da film pestijo vse tiste ambivalence, ki so značilne tudi za druge umetnosti« (Deleuze, 2005: 152).

Po izumu gibljivih podob se torej film in filozofija v gibanje realnosti vpleteta drugače – zdaj kot pravi Štrajn – s stališča razsrediščene subjektivitete in anticipirane Deleuzove virtualnosti oziroma realnosti virtualnega (Štrajn, 2008: 21).

## Od Gillesa Deleuza in »podobe misli« do »kinematičnega načina produkcije«

Gilles Deleuze je bil torej tisti, ki je film premislil kot ontologijo gibanja v prostoru-času, s čimer pa je potrdil zmožnost filma, da producira filozofske koncepte – film se odslej lahko misli sam, kar pomeni, da je zmožen transformirati podobo v formalen problem. Na podlagi zapisanega pa je moč reči, da je Deleuze filmu zgradil lasten pojmovni svet. Ali kot zapiše Pelko: »Toda če Deleuze postavi tak spomenik filmu, stori to predvsem zato, da bi v debato potegnil drugi pojem, (...) namreč misel.« (Pelko, 2006: 47) Oziroma: »Z mano, s *podobo-gibanjem*, se ne morete izogniti šoku, ki v vas zbudi misleca.« (Deleuze v ibid.: 48)



<sup>2</sup> Claire Denis je po *Vsiljivcu*, Nancyjevi esejični noveli, spisani ob njegovi transplantaciji srca, posnela istoimenski film, v katerem je na sledi svojega značilnega tematskega créda vizualizirala motive vsiljenosti, drugosti, odtujenosti in zagonetnosti identitete.

Sicer pa bi Deleuza lahko uvrstili v tisto konceptualno tradicijo francoske filmske misli, ki se s filmom ukvarja v okviru svojih humanistično-družboslovnih zanimanj, kar pa seveda še ne pomeni, da se s tem film kakor koli postavlja na teoretski stranski tir. Ravno nasprotno. Nekatere najizvirnejše zamisli v zvezi s tematiziranjem filmskega medija so namreč izšle ravno iz pričujočega miselnega créda, pri čemer izstopata Deleuzovi kapitalni deli »Podoba-gibanje« in »Podoba-čas«, s katerima je Deleuze v osemdesetih letih minulega stoletja povzročil pravi pravcati kopernikanski obrat v koncipiranju genealoških sprememb na področju filma, hkrati pa je v njih opazil relevantnost filma za filozofijo.

Morebitno mitologiziranje Deleuza, ki bi lahko vzniknilo iz zgornjega zapisa, bomo *prizemljili* z že omenjenim Rodowickom. Ta namreč zapiše, da je Deleuzova filmska študija primerjalno le malo vplivala na sodobno anglosaksonsko tradicijo teorijo filma (glej Rodowick v Pelko, 2006). A ravno za pričujočo tradicijo je v intervjuju za Radio Študent Andrej Šprah na primer dejal, da ima ta zavoljo gravitiranja k t. i. aplikativnosti precejšnje težave, in sicer zlasti na mestih, kjer njena uporabnost ni toliko izrazita – ravno tu namreč ostane nekoliko kratkega daha (glej Šprah, 2009).

Deleuze s *Podobo-gibanjem* in *Podobo-čas* torej pripozna konstitutivno opredeljenost filozofije s filmskim medijem glede na problematiko realnosti (Štrajn, 2008: 21). Sledeč Badiouju bi sicer lahko zapisali, da Deleuze o filmu piše na aksiomatski način, saj filma ne instrumentalizira, temveč stremi k spoštovanju, ne nazadnje pa tudi k ohranjanju avtonomije umetniškega dela (Badiou v Baumbach, 2006: 50). Potemtakem smo priča svojevrstnemu poskusu, ki film skuša misliti kot teorijo ali kot je pripomnil Jean-Luc Nancy: po Deleuzu postane filozofija spet filmska (Nancy v Baumbach, 2006: 51).

Jean-Luc Nancy je v lani izdani monografiji *Evidenca filma: Abbas Kiarostami* v živahno vzporednem miselnem dialogu s Kiarostamijevimi filmi – Nancyju je izbiro Kiarostamijevih filmov vsekakor treba šteti v dobro, saj v nasprotju s svojimi sodobniki skuša misliti tisti teritorij, ki je odvod od ustaljenega evropocentričnega teoretskega miljeja – začrtal nekatera bistvena določila (samo)obnove sedme umetnosti na začetku 21. stoletja. Z inovativnim subvertiranjem nekaterih osrednjih konceptov filmske teorije, kot so »pogled«, »realno«, »podoba«, »film« in »represenzacija«, Nancy namreč ponudi zanimiv miselni preboj – sicer še vedno znotraj nekažnega modernističnega obnebja –, s čimer pa vzpostavi pogled, ki ga ne ujame problematika represenzacijske paradigme oziroma – sledeč Badiouju – nenehna igra med iskanjem realnega in vročičnim diagnosticiranjem dozdevka (glej Badiou, 2005).

Razlog v pravkar izpostavljeni Nancyjevi teoretski invenciji je sicer treba pripisati naši nameri, da pokažemo na »podobo misli« kot mogoč način vzpostavljanja odnosa med filmom in filozofijo. »Podoba misli« je sicer termin, ki ga je v istoimenski monografiji, izdani leta 2006, razvijal Stojan Pelko. Zavoljo intenzivne korespondence z iranskim cineastom Abbasom Kiarostamijem – poleg naveze z njim je znana tudi Nancyjeva vez s francosko cineastko Claire Denis<sup>2</sup> – pa je Jean-Luc Nancy nedvomno emblematičen primer »podobe misli« v akciji.

Poleg omenjenih dveh primerov »podob misli« bomo navedli še eno, in sicer »podobo misli« »Badiou-Vertov«, spleteno iz »strasti do realnega« in »minimalne razlike« oziroma »odtegovanja« iz Badioujevega *Stoletja* (glej Badiou, 2005), ki pa se zgoščata prav v Vertovovem filmu *Mož s kamero* (*Man with a Movie Camera*, 1929, Dziga Vertov). A »podobo misli« »Badiou-Vertov« pomembno podčrtava še en (miselni) element: to je Nancyjev koncept evidence filma, ki ga

razvije v že omenjenem besedilu *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, izdanem leta 2009. Prek slednjega miselnega elementa namreč v Vertovovem filmu *Mož s kamero* lahko ne le detektiramo, temveč tudi izpeljemo »minimalno razliko« oziroma »odtegotvanje«. (glej Cvar, 2009)

Termin »podoba misli« je za dani prispevek pomemben z vsaj dveh vidikov: z njegovo uvedbo smo torej orisali »potencialen« odnos med filozofijo in filmom, obenem pa nas njegova uvedba vnovič pripelje v družbo Gillesa Deleuza. V zvezi z njim je Michael Foucault leta 1970 v recenzijah njegovih del *Razlika in ponovitev* ter *Logika smisla* zapisal pomenljivo poved, v kateri se je daljnosežno spraševal, ali bo misel tega misleca nekoč postala razpoznavno znamenje stoletja ali pa se bo, nasprotno, samo stoletje upognilo v smer njegove misli (Foucault v Pelko, 2004: 280). Prav iz tega Foucaultjevega zapisa pa je mogoče razbrati še pomembno karakteristiko, ki jo lahko pripnemo na Deleuzov ustvarjalni opus – to je iskanje nove podobe misli, poleg artikulacije razmerja med Enim in množtvom, Deleuzove druge najpomembnejše tematike, ki se porodi ob srečanju s filmom kot privilegiranim univerzumom »podob-gibanj« (glej Pelko, 2006).

In kakšno vlogo ima film za Deleuzovo »podoba misli«? »(...) ob soočenju s filmom kot privilegiranim univerzumom podob-gibanj (...) se mu sama podoba misli tako temeljito preobrazi, da nosi pomen te preobrazbe iz kina v vsa poznejša srečanja: z barokom, Foucaultom in celo sama s seboj, v testamentnem delu *Kaj je filozofija?*« (Pelko, 2006: 14).

A v zvezi z Deleuzovimi intervencijami v polje filma je treba opozoriti na nekaj nadvse pomembnih vidikov. Res je, da je monografija *Podoba-gibanje* ob svojem izidu sprožila izjemno navdušenje, a vendar – kot piše Darko Štrajn – tudi hkratno razočaranje (Štrajn, 2008: 21). Deleuze namreč ni postavil filozofije filma kot discipline, ki bi jo bilo mogoče naprej razvijati, marveč ostane zvest poziciji filozofa (ibid.: 21), saj – kot med drugim poudarja tudi Rodowick – lahko na oba modela, torej tako na *Podoba-gibanje* kot na *Podoba-čas* gledamo kot na filozofski deli, pri čemer pa se zdi, da Deleuze svoje splošne zastavke razvija prav skozi srečanje s filmom (Rodowick v Pelko, 2006: 201).

Če shematsko razčlenimo oba Deleuzova modela, opazimo, da je privilegirana forma *Podoba-gibanja* »podoba-akcija«, ki je organizirana po načelih senzomotorične sheme (glej Rancière 2006), v *Podobi-čas* pa to mesto zaseda »podoba-kristal« (Vrdlovec, 1987: 26). »Podoba kristal« torej prinaša direktno reprezentacijo časa, ki je v vsakem trenutku razcepljena na sedanost in preteklost – kot *l'intempstif*. Oziroma kot zapiše Zdenko Vrdlovec:

(...) 'podoba-kristal' tako nenehno izmenjuje dvoje različnih slik, ki ju sestavljata – aktualna (objektivna) slika sedanosti, ki mineva, in virtualna (subjektivna) slika preteklosti, ki se ohranja. In končno, v 'podobi-čas' naracija ne pretendira več na resnico, marveč se odpira 'silam lažnega', ki jim veliko pomaga montaža: vendar ne več montaža, ki vzpostavlja kronološki čas in homogen prostor, marveč montaža, ki maje in podira opornike in silnice enotnega in povezanega filmskega prostora-časa. (Vrdlovec, 1987: 26–27)

Nova podoba je brez imperativa resnice in kantovskega dogmatizma, začinjena z univerzalno abstraktnostjo (glej Pelko, 2006), obenem pa zaznamuje prihod t. i. kinematografske modernosti, ki jo po Rancièreu simbolizirata Roberto Rossellini in Orson Welles; Rossellini zato, ker s svojimi filmi spričo diskontinuitet snemane realnosti kontrira klasični fabuli, Welles pa zato, ker prelomi s tradicijo narativne montaže in uvede globino polja (Rancière, 2006: 108).

Naslednja kritična razsežnost, ki jo je treba v povezavi z Deleuzovima modeloma – skozi njiju Deleuze torej preiskuje vez med pomenskim in vidnim v filmski podobi – potisniti v

ospredje, pa je tista, na katero opozori Nicole Brenez v članku *Film, neukročena misel in razširjena teorija: Gilles Deleuze meets Paul Sharits*, objavljenem v reviji Kino!

Nicole Brenez v pričujočem besedilu namreč opozarja na relativni manko Deleuzove obravnave eksperimentalnega filma, a vseeno doda: »Odsotnost eksperimentalnega filma najprej ni popolna in prisotnost izjemnih del na ključnih mestih *Podobe-časa* in *Podobe-gibanja* daje slutiti, kaj bi s sistematičnim pristopom do eksperimentalnega filma lahko nastalo.« (Brenez, 2008: 73)

Čeravno je torej eksperimentalni film v Deleuzovih zvezkih številčno odsoten – razlogi za njegovo pretežno odsotnost so po Brenezovi praktični ali pa naključni, pri čemer pa je vsekakor treba poudariti Deleuzovo kopanje v t. i. *politiki avtorjev*, ki je bila nedostopna ali pa celo sovražna do eksperimentalnega filma (ibid.: 73) – je le-ta »temeljno prisoten« (ibid.: 75).

A prav reartikulacija koncepta režiserja kot *auteurja*<sup>3</sup> nam razgrne možnost drugačnega epistemološkega pristopa k osrednjemu tematiziranemu odnosu, konec koncev pa nam odpre tudi možnost za drugačno branje Deleuzovega zastavka na področju filma.

Tako Jonathan Beller v intervjuju z Marino Gržinić pravi – prav po bazinovsko spričo Bazinovega zagovarjanja t. i. sociološkega pristopa k filmu, ki naj bi upošteval zgodovinski produkcijski trenutek ter bil med drugim tudi kritičen do pojmovanja filmskega ustvarjalca-režiserja kot vira pomena (Cook, 2007: 390) –, da z umikom koncepta *auterja* iz filma vzpostavimo drugačen, tako rekoč sistemski pristop k obravnavi filma, prav tako vključujoč odnos filma do realnosti. Tovrstna teoretska podmena pa je za pričujoče besedilo pomembna tudi zato, ker nam omogoči, da sledimo spremembam tako znotraj samega filmskega medija kot tudi spremembam v širši družbeni realnosti (glej Beller v Gržinić, 2009).

Bellerjev pristop k obravnavani tematiki se torej ne osredinja toliko na t. i. velike mislece deleuzovskega univerzuma, marveč na analizo filmskega dela – v dobi *kinematičnega načina produkcije*, sklicujoč se na Nila Baskarja, ki v delu *Umetniško delo v dobi kinematičnega načina produkcije* prek Diazovega *Heremiasa* (Heremias, 2006, Lav Diaz) pokaže, kako pričujoči film zavzame mesto specifične politične prakse, ki v bistvenih točkah sovpade z umetniško prakso, ki pa jo potem tudi nadgradi in jo kontekstualizira (Baskar, 2007: 140) – kot tisto entiteto, ki nujno pripada kolektivnosti družbenega življenja. Pravzaprav gre za comollijevo teoretsko pozicijo, ki je vsita v znamenit sklic, ki pripominja, da so vrste pred kinematografi tiste, ki naredijo film (glej Beller v Gržinić, 2009).

Tovrstna pozicija tudi sicer dodobra podčrtuje Bellerjevo teoretsko držo, izrazito žarčeno v njegovem obširnem delu *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*, v katerem na sledi raznorodnih teoretskih tokov, a s poudarkom na kritični teoriji, psihoanalizi in (kritičnem) branju obeh Deleuzovih del o filmu tematizira odnos med filmskim medijem in reprodukcijo širšega globalnega kapitalizma znotraj t. i. kinematičnega načina produkcije. Ta deluje kot sinonim za nov način pozicioniranja vizualnega in senzualnega, pri čemer pričujoči polji zasedata pozicijo (re)produciranja samega kapitala. Na tej sledi kinematični način produkcije kaže, kako se finančni kapitalizem reproducira v digitalni/filmski industriji, ki so jo dodobra rekonfigurirali prav procesi financiranja (glej Gržinić, 2009), na katere pa niso imuna niti polja umetnosti, kulture in teorije.

Če smo bili tako v osemdesetih letih minulega stoletja priča intenzivnemu prevpraševanju postmodernizma – Jameson ga je, sicer še vedno znotraj diahrone, (mandelovske) logike »ozna-

<sup>3</sup> V zvezi z reartikulacijo pričujočega koncepta se nam v prvi miselni plan (znotraj ameriškega neodvisnega filma) prerinejo subverzije bratov Coen, katerih filmi vseskozi funkcionirajo kot nekakšni označevalci, pri čemer pa je njihova semantičnost učinek nenehnega premikanja z označevalca na označevalec, kar pa konec koncev ustreza vseskozi prisotnemu spreminjanju pomenov označevalcev v jezikovnih sistemih, rezultirajoč v manku »resničnih« pomenov (Cvar, 2010: 225).

čil za specifično 'kulturno logiko' kapitalizma« (Gržinić, 1996: 140) – ki je sledilo postmodernistični dediferenciaciji, potem smo v primeru financijalizacije priča nadaljnji, intenzivirani dediferenciaciji v modernih avtonomnih kulturnih področij. Prav vsako od zgoraj naštetih sfer namreč podpisuje algoritem financijalizacije – popolna izguba avtonomije oziroma apropiacija estetskega kot sublimnega s strani kapitala, ki nastopa kot prvovrsten virnovski postfordistični stroj eksploatacije, reguliran znotraj biopolitike, a ob sočasnem obstoju nekropolitike, delujoče v horizontu smrti.

A da bi Beller pokazal na kolonizacijski proces vizualnega, senzualnega in estetsko sublimnega, se je v omenjenem besedilu fokusiral prav na sovjetski film montaže – po Deleuzu je ta poleg organske težnje ameriške, intenzivne nemške ekspresionistične in kvantitativne francoske predvojnne šole ena od štirih intenc v genealogiji montaže kot kompozicije razvrstitve podob-gibanj (Deleuze, 2004: 46) –, saj prek Vertova in Eisensteina pokaže na funkcijo cirkulacije podob, ki pa je tako rekoč vzpostavila prvovrsten algoritem za financijalizacijo. Zadnje je sicer treba brati kot analitične lakmus papirje novih tipov eksploatacije, razlaščenja in nadzora v (globalni) digitalni dobi, pri čemer pa eksploatacijski mehanizmi, ki so se oblikovali pred nastopom algoritma kot konstitutivnega simptoma vseprisotnosti računalnika v svetu, še vedno zelo dobro delujejo, četudi so »potlačeni« v čvrst ideološki konstrukt postmodernizma, ki realnost uokvirja kot nevtrarno (glej Gržinić, 2009). Še več. Spričo nekropolitike, ki se povezuje s konceptom nekrokapitalizma kot sodobnega tipa kapitalizma, utemeljenega znotraj horizonta smrti (glej Gržinić, 2010), se slednji vpišujejo v sam sistem vojnega stroja (glej Mbembe, 2003).

Četudi je z Bellerjevim kinematičnim načinom produkcije mogoče pojasniti genealogijo filmskega medija – tega je pravzaprav izumil kapitalizem, ki pa sprva ni natančno vedel, kaj naj z njim sploh počne –, je Beller pričujoči termin formuliral še pred množično uporabo interneta in novih tehnologij. Pomenujoč, da v svojo formulacijo ni vključil nove digitalne podobe, konec koncev pa tudi novih tehnologij ne, brez katerih dandanes ne moremo razumeti globalizacijske matrice, saj se moč kapitala oplaja prav skozi inovacije omenjenih tehnologij (glej Gržinić, 2010), često reprezentiranih skozi naivno ideologijo Silicijeve doline.

Spričo tega kinematični način produkcije v svoji esenci temelji na organizacijskem načelu fordističnega traku oziroma – kot lahko zaznamo v Bellerjevi monografiji – na hibridiziranem načelu fordizma in postfordizma. A manko prevpraševanja novega tipa podobe rezultira v odsotnosti tematizacije enega ključnih političnih (in pa seveda filmo-filozofskih) vprašanj sodobnega časa: to je odnos med digitalno podobo in konstrukcijo oziroma reprodukcijo širše družbene realnosti. Če je računalniška podoba virtualna, variabilna in spremenljiva v vseh pikslih (Bovcon, 2009: 108) in če tovrstna podoba prekine z mimetičnim modelom (glej Gržinić, 1996), se znajdemo v obnebjju krhanja nam do zdaj znanih reprezentacijskih modelov in razumevanj subjekta.

## Onkraj »podobe-gibanje« in onkraj »podobe-čas« = »virtualna podoba«?

Spričo neposredne računalniške manipulabilnosti nove podobe digitalne estetike (glej Gaut, 2010) – ta po Weiblu napoveduje razvoj novih medijev v liniji od razširjenega kina, videa in vse do virtualnih okolij, pri čemer Weibel odnos med novimi in klasičnimi umetnostnimi mediji formulira kot t. i. postmedijsko stanje (Weibel v Bovcon, 2009: 99–104) – smo priča

spremenjenemu odnosu med označevalcem in referentom v simulacijskem tipu označevanja.<sup>4</sup>

Vznik novega tipa podobe, ki se še posebno izrazito kaže v današnjem intenzivnem razvoju t. i. digitalnega filma, tako nedvomno odpre marsikatero temeljno vprašanje v klasični filmski teoriji. Ali kot je zapisal Darko Štrajn v svojem članku *Bit duha je neki filmski kolot*, ki je bil 2008 objavljen v reviji Kino!:

Vsekakor pa ekspanzija digitalnih tehnologij v nastajajoči vseprisotnosti digitaliziranih podob dodatno transformira in multiplicira reprezentacijska razmerja, čeprav je vprašanje, ali s tem prestopamo iz okvira osnovne filmske »podvojitve realnosti«. Toda vsega tega, kar se je že (in se še bo) odvilo v prestopu v vseprisotnost digitalizacije, ne bo mogoče interpretirati brez vsega, kar se je že zgodilo z realnostjo spričo vseprisotnosti filma. (Štrajn, 2008: 19)

Ravno spričo slednjega pa smo pričujoče besedilo tudi začeli s tematizacijo načina vpisa filma in filozofije v realnost, in sicer v kontekstu filma kot (še) optičnega medija, pri čemer lahko naravo optičnosti filmskega medija in njene potencialnosti v smislu samopreiskovanja zelo dobro ponazorimo s t. i. strukturalnim filmom, ki je konec šestdesetih in v sedemdesetih letih prevladoval znotraj eksperimentalnega filma. Strukturalni film – vanj se je umeščala raznolika plejada ustvarjalcev: od Paula Sharitsa, Michaela Snowa do Petra Kubelke, Guya Fihmana itd. – je namreč prav zavoljo svojega celostnega raziskovalnega programa o lastnostih in zmožnostih filma ter reflektivni nameri po pojasnitvi lastnega delovanja (glej Brenez, 2008) kar dober primer za prikaz (z)možnosti fenomena filma kot optične forme.

Vrnimo se k orisu karakteristik digitalne podobe v navezavi na poskus izrisa konsekvenc, ki jih le-ta poraja za klasično filmsko teorijo. Berys Gaut v monografiji *A Philosophy of Cinematic Art*, izdani leta 2010, tako zapiše, da lahko digitalno podobo izdelamo na tri načine (1. digitalna kamera, 2. programi kot so Adobe Photoshop, Corel Painter in 3. računalniška sinteza serij algoritmov, ki generirajo digitalno podobo iz 3D modela), pri čemer pa slednje za nastanek zgolj ene podobe lahko kombiniramo brez kakršnekoli sledi in izgube kvalitete – v nasprotju z analognim tipom podobe (Gaut, 2010: 16–17). Prav tako z novo tehnologijo digitalne podobe klasična dihotomija med relativno težavnostjo manipuliranja s podobo in s samim montažnim postopkom sekvenc umanjka (ibid.).

Ker pa opisane karakteristike nove digitalne podobe ne povedo kaj dosti o logiki, ki stoji za njo, moramo slednjo umestiti v širši teoretski okvir. A da bomo to lahko storili, se bomo vrnili k Deleuzu, in sicer zato, ker Deleuzu ni šlo za formuliranje še ene filmske teorije – na kar smo že opozorili –, temveč ga je predvsem zanimalo, kako estetski, filozofski in znanstveni mišljenjski modusi konvergirajo in sočasno vzpostavljajo raznolike strategije kulturne imaginacije (glej Gržinić, 2000).

Na tej točki se je tako treba vnovič vrniti k označevalnima modeloma oziroma paradigmama »podoba-gibanje« in »podoba-čas«, saj ponazarjata spremembe označevalnih praks v zgodovini kinematografije (glej Gržinić, 2000); medtem ko je torej »podoba-gibanje« primer posredne podobe časa – ta se manifestira v filmih Eisensteina, Keatona, francoski impresionistični kinematografiji itd. –, je drugi Deleuzov model, tj. podoba-čas, odraz neposredne podobe časa kot konsekvence zloma senzomotorične sheme (ibid.). In medtem ko se v »podobi-čas« tok podob vzpostavlja serialno – čas kot postajanje – »podoba-gibanje« tvori organsko kompozicijo (ibid.).

<sup>4</sup> Jean Baudrillard po Kellnerju in Bestu morda še najbolj uteleša t. i. postmoderni obrat, saj naj bi bil prav on tisti, ki je bržčas šel še najdlje pri poskusu artikulacije koncepta postmodernosti (Best, Kellner, 1991: 111) – trdi, da smo v dobi simulacije, v kateri računalniki, informacijski procesi, mediji, kibernetični nadzorni modeli in sistemi s t. i. implozijo nadomestijo produkcijo kot osrednji organizacijski proces družbe znotraj moderne paradigme.

<sup>5</sup> Prav koncept intervala v Deleuzovem zastavku izrisa njegovih dveh modelov igra ključno vlogo. Deleuze namreč interval podredi reartikulaciji, pri čemer poudari, kako način njegove organizacije vzpostavlja prostorsko organizacijo časa v filmu (glej Gržinić, 2000).

Tako bomo na sledi Marine Gržinić – ta v delu *Fiction Reconstruced: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* iz leta 2000 predlaga, da se dvema modeloma/paradigmama podob (kot jih koncipira Deleuze) doda še tretja, t. i. virtualna podoba (glej Gržinić, 2000) – pokazali na principe, zlasti pa na logiko nove digitalne podobe. S pričujočo gesto pa ne nazadnje opredelimo tudi način njenega umeščanja v realnost, izpostavljajoč časovne in prostorske paradigme, ki so v vsaki družbi del širše kompleksnosti, saj so temeljno povezane s procesi reprodukcije in transformacije družbenih odnosov (Gržinić, 1996: 20).

Virtualna podoba je tako primer *preobrnjenih temeljnih deleuzovskih odnosov časa in prostora*: »Namesto prostorskega renderiranja časa oziroma renderiranje časa skozi prostor, katerega izkusimo v kinematični podobi, (...) je 'virtualna' podoba renderirana skozi čas« (glej Gržinić, 2000), pri čemer je ta čas t. i. realni čas, ki ga v celoti procesira računalnik, enak pa je prostoru nič (*ibid.*). Oziroma kot nadaljuje avtorica: »V virtualni podobi interval<sup>5</sup> izgine; realni čas torej ni neposredni čas, temveč gre za čas brez intervalov, kjer ima prostor vrednost nič. Še več. »Neprostor«, ki ga lahko opredelimo kot interval kiberprostora, je tisti, ki proizvaja pomen, katerega distribucija je rezultat sintetiziranega procesa kalkulacije. To pa torej ni odraz diferenciacije in integracije pomena, ki smo mu priča v »podobi-gibanje« (...), temveč simulacijski proces. Namesto organske kompozicijske forme, ki pripada »podobi-gibanje«, in namesto serialne kompozicijske forme, ki pripada »podobi-čas«, je »virtualna podoba« sintetična (glej Gržinić, 2000).

Sledeč temu lahko mirno zatrdimo, da smo priča spremenjenemu odnosu med označevalcem in referentom v simulacijskem tipu označevanja oziroma, če se sklicujemo na Baudrillarda, je digitalizacija postala malodane metafizični princip sveta. Vendar pa omenjeni odnos ni edini, ki ga bo v prihodnosti nujno analizirati, če bomo želeli precizno koncipirati status digitalne podobe v globalnem kapitalizmu.

Ker so nove tehnologije tako rekoč v *incestoidnem odnosu z biopolitičnim in nekropolitičnim delovanjem matrice globalnega kapitalizma, znotraj katerega ima film, kot smo nazorno prikazali s pomočjo Bellerjevega termina kinematični način produkcije, konstitutivno vlogo, intenzivirani prihod digitalne podobe razpre marsikatera temeljna vprašanja filmske pa tudi širše teorije. A nedvomno najpomembnejše problemsko polje, ki se ob konstituiranju digitalne podobe vzpostavlja in ki ga bo v prihodnosti nujno natančneje analizirati, pa je vsekakor tisto, ki se dotika tako emancipacijskih praks kot détournementa znotraj t. i. digitalnega načina produkcije, podpisanega z radikalno kontrakcijo intervala ekspozicijskega časa.*

## Literatura

- BADIOU, A. (2005): *20. stoletje*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- BELLER, J. (2006): *The cinematic mode of production. Attention Economy and the Society of Spectacle*. Lebanon, University Press of England.
- BEST, S., KELLNER, D. (1991): *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London, Macmillan.
- BASKAR, N. (2007): Umetniško delo v dobi kinematičnega načina produkcije. *Kino!* 1. Ljubljana.
- BAUMBACH, N. (2006): Nekaj misli o uporabi Badioujeve filozofije v sodobni filmski teoriji. *Ekran* 43 (6-7): 49–51. Ljubljana.

- BOVCON, N. (2009): *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana, Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje.
- BRENEZ, N. (2008): Film, neukročena misel in razširjena teorija: Gilles Deleuze meets Paul Sharits. *Kino!* 5/6. Ljubljana.
- COOK, P. (2007): *Knjiga o filmu*. Ljubljana, Umco in Slovenska kinoteka.
- CVAR, N. (2009): *Podoba misli Badiou-Vertov: analiza Vertovovega filma Mož s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje in Nancyjevo evidenco filma*. Diplomsko delo. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/cvar-nina.pdf> (6. 9. 2010).
- CVAR, N. (2009): *Jean-Luc Nancy: Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=19676> (23. 6. 2009).
- CVAR, N. (2010): Schrödingerjeva mačka kot rešitev enigmatičnosti novega filma bratov Coen: Zresni se. *Dialogi* 46 (1–2): 223–228.
- CVAR, N. (2010): *Totalnost kinematičnega načina produkcije*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=22502> (30. 8. 2010).
- DELEUZE, G. (2004): *Podoba-gibanje*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- DELEUZE, G. (2005): *Cinema 2: The Time-Image*. London, Continuum.
- GAUT, B. (2010): *A Philosophy of Cinematic Art*. New York, Cambridge Press.
- GRŽINIČ, M. (1996): *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- GRŽINIČ, M. (2000): *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde*. Vienna, Selene Vienna + Springerin.
- GRŽINIČ, M. (2009): *Capital, Repetition*. Dostopno prek: <http://www.reartikulacija.org/?p=695> (10. 2. 2010).
- GRŽINIČ, M. (2009): *Pogovor o sodobnem kapitalizmu in kinematičnem načinu produkcije*. Dostopno prek: <http://www.reartikulacija.org/?p=617> (10. 2. 2010).
- GRŽINIČ, M. (2010): *Biopolitično umetniško in nekropolitično družbeno*. V pripravi za novo številko Časopisa za kritiko znanosti.
- MBEMBE, A. (2003): *Necropolitics*. Public Culture, 15 (1).
- NANCY, J-L. (2009): *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
- PELKO, S. (2004): Analyser deleuzement. V *Podoba-gibanje*, spremna beseda. Ljubljana, Studia humanitatis.
- PELKO, S. (2006): *Podoba misli*. Ljubljana, Študentska založba.
- RANCIÈRE, J. (2006): *Film Fables*. Oxford, New York, Berg.
- ŠTRAJN, D. (2008): Bit duha je neki filmski kolut. *Kino!* (V/VI): 11–22.
- VRDLOVEC, Z. (1987): *Lepota prevare*. Ljubljana, Partizanska knjiga.

# Svet se je končal, še preden smo se rodili. Fellini in »druga ontologija« dvajsetega stoletja

<sup>1</sup> Med drugim je Lacan v enem svojih seminarjev rekel, da smo lahko njegov slavni *object petit a* nazadnje videli prav v tem Fellinijevem prizoru.

Fellinijev najslavnejši film *Sladko življenje* (*La dolce vita*, 1960) se konča s prav tako slavnim prizorom junaka, ki stoji na obali,

ko iz morja ribiči potegnejo mrtvega morskega lista. Marcello Mastroianni ob pogledu nanj izreče svoj zadnji stavek: »*E questo insiste a guardare.*«

Goethe je leta 1774 s *Tipljenjem mladega Wertherja* postavil tako močno paradigmo, da je samomor še v vsem 19. stoletju veljal za najbolj tipičen izhod junaka iz narativnih kretnic romana. Dostojevski je zgodbe po navadi končeval z obratom k Bogu, kar gotovo ni vredno literature, Tolstoj z institucijo družine, tradicije in vere, kar je literarno le deloma hvaležno, Balzac se je samomoru junaka večinoma lahko izognil zato, ker *Človeška komedija* še ni bila končana in je nemu romanu sledil drugi (Luciena de Rubempréja na koncu *Izgubljenih iluzij* pred tem, da bi se vrgel v jezero, kot *deus ex machina* reši skrivnostni španski opat, tako da junak smrt po lastni roki le odloži na naslednji roman in se obesi v *Blišču in bedi kurtizan*), toda Madame Bovary, Ana Karenina in Stavrogin so vzeli lekcijo romaneskne taktike zares in končali na ravni literarnih pretenzij svojega časa: konec romana je moral pomeniti tudi konec sveta. Goethe je po tem, ko je nastopila Wertherjeva smrt, lahko napisal le še šest kratkih, hladnih, suhih stavkov, katerih zadnji: »*Kein Geistlicher hat ihn begleitet*« sporoča, da duše umrlega duh skupnosti ne more več naseliti vase. In če pomislimo na usodo moža in hčere Emme Bovary, njegovo pobjaznelost in smrt, njeno revščino in delo v predilnici bombaža, vidimo, da je samomor igral vlogo totalne zareze, ob kateri je celoto smisla junak odnesel s seboj v grob in stran s tega sveta.

Toda dvajseto stoletje je nemara izumilo neko novo ontologijo, ki omogoča, da se potem, ko je vsega konec, smisel ne preneha proizvajati. Eden njegovih velikih objektov je utelešen v tem *insiste a guardare* mrtvega morskega lista.<sup>1</sup> Zato bi lahko pogledali, kaj se je zgodilo v mišljenju zadnjih nekaj več kot sto let, da konec sveta ne stoji več na poti njegovemu nadaljevanju. In videli bomo, kako ravno film, paradigmatična umetnostna zvrst tega stoletja, zna misliti njegove največje miselne premike.



## Samooplajanje kapitala, gon smrti, užitek, ponavljanje in *autopoiesis*

Evropsko kontinentalno filozofijo 20. stoletja bi lahko razdelili tudi po naslednji, morda arbitrarni ločnici. Na eno stran dajmo eksistencializem, ki v tradiciji Kierkegaarda in Nietzscheja izhaja iz Heideggerjeve *biti-k-smrti*, nekakšne absolutne limite smisla in resnice, morda največje invencije filozofije zadnjega časa, ki podobno kot Wertherjev samomor igra vlogo določenega nujnega vzora za dovršen del prihodnje filozofije. Odzven forme biti-k-smrti najdemo namreč vsepovsod: v rojstvenosti Hannah Arendt, Sartrovi absolutni svobodi posameznika, Levinasovem srečanju z drugim, pa nazadnje, po malce bolj majavi analogiji, morda celo v Habermasovi teoriji racionalnega konsenza. To smer mišljenja označuje nekakšen *heroizem absolutnega dogodka*, izvorne ali ciljne točke, ki totalizira človekovo eksistenco in ji nalaga imperativ dejanja, samoinvencije, odgovornosti, nošenja planetarne usode, zvestobe, iskanja konsenza prek racionalnih argumentov, intersubjektivnega pripoznanja, predvsem pa zasnovo nekakšne samolastne eksistence običajno z moralnimi, celo moralističnimi konotacijami. Toda obstaja tudi druga, konceptualno manj poetotena in bralcem večinoma manj prezentna ontologija z drugačnimi, celo nasprotnimi izhodišči in pretenzijami. Medtem ko nam 20. stoletje ponavadi pomeni epoho smrti Boga in tragične zgodovine, katerih protiutež lahko najde posameznik le še v nekem absolutnem dejstvu svoje končne eksistence (naj bo to smrt, rojstvo, svoboda, smrt drugega, intersubjektivni konsenz in socialno pripoznanje), pa je to obdobje po drugi strani razvilo tudi mišljenje nekakšne *imunosti na velike eksistencialne cezure*, imunosti do vprašanja po obstoju Boga,<sup>2</sup> do neposredne realnosti, smotrov skupnosti, absolutnosti rojstva ali smrti.

Verjetno je v 19. stoletju najeminentnejši predhodnik te 'druge ontologije' Karl Marx s svojo teorijo *samooplajanja kapitala*, torej gibanja akumulacije bogastev, ki se odcepi in osamosvoji od vseh 'realnih' razlogov, denimo uporabne vrednosti blaga, stare družbene, fevdalne hierarhije, božjih in naravnih zakonov, kulturnih predsodkov ter predvsem od vsakršnih subjektivnih intenc človeka. Kapital mora proizvajati presežno vrednost in s tem doseže določeno ontološko avtarkijo, neki slepi mehanizem cirkulacije in rasti, *Geld hackendes Geld*, ki je povsem nedovzet na velike zasnutke in male resnice posameznikovega življenja. Zelo podoben princip, le da na ravni človekovega psihičnega sistema, konceptualizira Freud s svojim *Todestrieb*, gonom smrti, po našem mnenju najlepšo idejo 20. stoletja. Gon smrti je bil dolgo slabo poznan in nerazumljen, med drugim zato, ker celo Freud sam ni povsem vedel, kaj z njim početi, in je, sicer prepričan naravoslovec in empirik, ob njem nehote postal metafizik in nekakšen negativni panteist. Najprej mu je gon smrti pomenil biološko lastnost živega bitja, ki stremi po odpravi lastne energijske napetosti in ponovni vrnitvi v neživo stanje. Imenoval ga je tudi načelo Nirvane, po katerem živa stvar spet doseže »spokoj velikih medzvezdnih prostranstev«, kot se je iz Freuda ponorčeval Jean Laplanche (Laplanche, 2009: 116). Šele poznejši interpreti so prepoznali pravo funkcijo gona smrti, ki ni ne biološka ne kozmična, temveč psihična, izključno človeška in bistveno seksualna. Zato smemo za njegova dediča jemati dva velika pojma francoskega poststrukturalizma, Lacanovo *jouissance*<sup>3</sup> in Deleuzovo *repetition*. Nekakšen odmev te

<sup>2</sup> Čeprav zase trdimo, da smo ateisti, implicitno še vedno priznamo, da je, čeprav nanj odgovarjamo negativno, vprašanje po obstoju Boga nekaj pomembnega, da se na nas zastavlja v slogu nekakšne eksistencialne imperativnosti, da nas v njem interpelira globina univerzuma in velika skrivnost biti. Zdi se, da določene teorije, ki jih obravnavamo spodaj (kapital, gon smrti in *autopoiesis*), pokažejo neko kavzalnost, ki ni ateistična, temveč onstranteistična – kavzalnost, po kateri ne le odgovor, temveč že samo vprašanje po Bogu izgubi vso svojo nujnost.

<sup>3</sup> Lacan je bil sicer tisti, ki je iznašel plodnost srečanja Freudove z Marxovo teorijo. Njegov koncept *plus-de-jour*, presežnega užitka, je nekakšen križanec freudovskega gona in Marxove presežne vrednosti.

miselnosti, brez sklicevanja na Freuda in iz povsem drugih teoretskih nastavkov, pa se ob koncu stoletja utelesi v verjetno najbolj veličastnem znanstvenem sistemu po Heglovi *Enciklopediji*, v sistemski teoriji Niklasa Luhmanna.

Na kratko se posvetimo zgolj Freudovemu gonu smrti in Luhmannovi *autopoiesis* sistema. Po letu 1920 je Freud prišel do svojega zadnjega dualizma gonov, gonov življenja in gonov smrti. V nasprotju z življenjskimi gon smrti pomeni neko ponovljivost lastnega, psihičnega užitka, ki ne služi nobenemu biološkemu, naravnemu smotru, to pomeni preživetju ali razmnoževanju. Pomeni gon v svoji čisti obliki, saj iz drugih gonov, ki služijo načelu ugodja, destilira zgolj čisto gonsko količino, prisilo ponavljanja, *Wiederholungszwang*. V njem pride neposredno do izraza struktura libida in libidinalna investicija pri Freudu pomeni prav to, da na mestu zadovoljevanja neke naravne funkcije v trenutku manka zadovoljitve najdemo specifično človeško kroženje okoli lastnega užitka (Freudov paradni primer je otrokovo sesanje palca, ko mu manjka hrane). Ta na novo nastali užitek je zgolj psihičen in sam postavlja pogoje svoje reprodukcije, kar ga naredi neodvisnega od končnih potencialov narave, zato je neskončen in neustavljiv.

Opozoriti pa hočemo na določeno podobnost med avtarkijo libidinalne psihične organizacije pri Freudu in autopoetično reprodukcijo sistema v Luhmannovi sociologiji. Luhmann se opira na pojem čilenskega biologa Humberta R. Maturane *autopoiesis*, samostvarjenja oziroma samoohranjanja, torej sposobnosti živega organizma, da elemente, iz katerih sestoji, reproducira sam in tako, onstran fizikalne kavzalnosti, predvideva obstoj svoje enotnosti pred obstojem svojih delov. »Organizacija živega je tista vrsta cirkularne organizacije, v kateri so *sestavni deli*, ki jo določajo, ravno tisti, katerih sintezo oziroma ohranjanje zagotavlja sama cirkularna organizacija. Od tod je produkt delovanja sestavnih delov natanko funkcionirajoča organizacija, ki producira te dele.« (Maturana, 1998: 27) Sistem se pri Luhmannu konstituira, ko med seboj in okoljem potegne mejo, reducira kompleksnost zunanjega sveta in postavi zakone lastne, avtonomne reprodukcije. Tako se denimo socialni sistem vzpostavlja prek operacije komunikacije, ki obstaja le v tem sistemu in deluje po svojih zakonih. Medtem ko je pri Habermasu cilj komunikacije dosega javnega konsenza, pokaže Luhmann na tisto v komunikaciji, ki se ne ustavi na nobeni točki smisla, ob nobenem dogovoru, spravi, ugotovljenem dejstvu in poslednji resnici, temveč jo nadaljuje ne glede na vsebino, ki jo nosi s seboj. Za boljše razumevanje lahko navedemo kratek odlomek iz ene Luhmannovih študij o delovanju sredstev javnega obveščanja: »In tako tudi sistem množičnih medijev deluje le ob predpostavki, da se bodo lastne komunikacije nadaljevale v naslednji uri oziroma naslednjega dne. Vsaka oddaja obljublja nadaljnjo oddajo. Pri tem ne gre nikoli za reprezentacijo sveta, kot je v tem trenutku.« (Luhmann, 1995: 26) Priča smo torej vzniku neke nove oblike resnice, kjer ritem začne odgovarjati na vprašanje realnosti: določena ponovljivost reprezentacije zdaj postane močnejši garant resnice kot njena utemeljitev v dejanskem stanju stvari.

Če se torej vrnemo k dvema smerema v misli 20. stoletja, bi prvo šolo mišljenja lahko imenovali *eksistencialiste*, saj gradi na izvorni faktičnosti človekove končne eksistence in se na neki točki argumentativno mora opreti na humanistično jedro naše biti. Čeprav je verjetno njen iniciator in vodilni predstavnik, nanjo sicer ne bi smeli v celoti strniti Heideggerja, ki je ponavadi pametnejši od svojih nasprotnikov in katerega pozno filozofijo jezika bi bilo morda bolje razumeti v registru *Todestrieb* kot *Sein-zum-Tode*. Zanimivo bi bilo premisliti, ali v to šolo spada Derrida (vstop v *différance* lahko mislimo kot nekakšno eksistencialno limbo, toda dekonstrukcija ideje izvora in iterabilnost znaka kažeta bolj v drugo smer), omeniti pa smemo, da danes precej priljubljena, morda precenjena filozofija biti in dogodka Alaina Badiouja

kljub temu, da se skuša kar se da oddaljiti od humanizma in metafizike končnosti, v tej luči izkazuje popoln neobčutek za 'drugo ontologijo' gona smrti, ponavljanja in reprodukcije, zato bi Badiouja kot poganjek sartrovstva raje uvrstili med eksistencialiste (in seveda moraliste).

Drugo smer mišljenja poimenujmo, da izkažemo prvenstvo Freudu, kot *libidinaliste*, če *libido* latinsko pomeni gon, in lahko podenj spravimo tako gon smrti kot, preneseno, tudi samooplajanje kapitala, presežni užitek, ponavljanje ali reprodukcijo sistema. Jedro te libidinalistične misli je prej antihumanistično, teorija se vzpostavlja mimo konceptov izvora in smotra ter ob precejšnji ravnodušnosti do velikih vprašanj človekove eksistence, morda tudi onstran vseh etičnih in svetovnonazorskih pretenzij. Zanimiva podobnost med Freudom in Luhmannom je določena nenaklonjenost do zavzemanja javne moralne držice, netaleantiranost za izražanje stališč glede aktualnih problemov sodobnosti in nekakšna vzdržnost do političnega angažmaja.

Freud je imel slab občutek za realnost zgodovine, ki je trkala na njegova vrata, in je Einsteinu na njegova vprašanja o naravi vojne odgovarjal cinično; Luhmann je bil zaradi distancirane ironičnosti in hladne melanholije svoje misli ves čas tarča kritik frankfurtske šole. Ta programski odmik od angažirane sedanjosti pa odtehta skorajda erotična lepota njunih teorij.

Med obema tendencama nastane tudi temeljni premik fokusa znanstvenega zanimanja. Medtem ko se eksistencialisti sprašujejo, kako v svetu, ki so ga bogovi zapustili, še zasnovati smisel biti, moralno odgovornost, univerzalne vrednote, zgodovinsko pravičnost in veliko politiko, si libidinalisti zastavljajo povsem drugačna vprašanja: če je človek le bitje, zgrajeno okoli manka, zakaj ne preneha uživati? Če nič več ne zagotavlja pomena, zakaj je smisla vselej preveč?<sup>4</sup> Če se biološko življenje poraja le iz fizikalnih lastnosti materije, zakaj se reproducira po lastnih, nujnih zakonih? Če čas ne pozna ne izvora ne smotra, zakaj ne moremo ustaviti njegovega nadaljevanja?

## Fellinijeva literarna predhodnika: Goethe in Joseph Roth

Instinkt za ta premik od velikih vprašanj po smislu bistva reči k nesmiselnemu nadaljevanju reprodukcije njihove površine je seveda znala misliti in prikazati tudi umetnost, verjetno nikjer bolj načelno, strože, lepše in bolje kot v Fellinijevih filmih. A najprej pogledimo, ali ima morda tudi Fellini svoje predhodnike, ali struktura tistega nezgrešljivega melosa fellinijevskih tragikomedij, ki jih tukaj skušamo predstaviti kot povsem miselni kompleks in poskus nove ontologije, pozna v zgodovini umetnosti nemara kakšne predoblike. Obravnavali bomo Goetheja in Josepha Rotha, predvsem zato, da nekako omikamo svojo senzibilnost za prepoznanje specifične magije fellinijevstva.<sup>5</sup>

Čeprav smo ga predstavili kot inovatorja samomora v smislu narativno-tehnične razrešitve nekega romanesknega vozla, je prvi 'dovršeni' mislec gona smrti v literaturi morda ravno Goethe. Ker je že svoj prvi roman, pri petindvajsetih letih, končal s tako veliko zarezo, kot je samomor, se zdi, kot da je v nadaljnji karieri svojega nekratkega življenja odgovarjal na vpraša-

<sup>4</sup> Določeno razliko med obema ontologijama bi lahko videli tudi v neki zelo obrobni menjavi znanstvenega objekta, v *premiku od pesništva k vicu*. Po Heideggerju v času pozabe biti stik z resnico ohranja le še pesništvo (predvsem Hölderlinovo), medtem ko je Freud, s povsem teoretskim interesom, napisal razpravo o vicu, torej formi, kjer neka vrzel v smislu proizvede njegov presežek.

<sup>5</sup> S predhodniki ne mislimo dejanskih in zavestnih vplivov. Tako kot Freud ni bral Marxa in Luhmann (ki je sicer prebral bolj ali manj vse) ni izhajal neposredno iz Marxa in Freuda, temveč iz Parsonsovega strukturnega funkcionalizma, tako se tudi Fellini, kolikor vemo, na Goetheja in Rotha ni prav izrecno skliceval. Njegova najljubša literarna avtorja sta bila sicer Kafka in Dickens.

<sup>6</sup> Glej Dolar (2007), predvsem str. 36–37.

<sup>7</sup> Glej Alenka Zupančič (2005).

nje, kaj je tisto, kar to zarezo vendarle preživi in nadaljuje svoje preživetje pod lastnimi pogoji. Kako živeti po smrti? Podobno vprašanje so s strani luhmannovske sociologije zastavljali Habermasu: Če komunikacija uspe in je konsenz dosežen, kaj potem? Naj nehamo govoriti? Precej Goethejeve literature po Wertherju lahko razumemo kot prikaz nadaljevanja smisla po nekem dogodku, po katerem smisla ne bi več smelo biti.

V *Izbirnih sorodnostih* se tako, v najslavnejšem prizoru – priznajmo svoje partizanstvo: to je naš najljubši prizor v vsej literaturi –, po naključju v spalnici najdeta zakonca, ki sta se medtem zaljubila že vsak po svoje in sta zato postavljena pred težavo, kaj početi drug z drugim, potem ko med njima ni več ognja nekdanje ljubezni. Ne preostane jima drugega, kot da ugasneta svečo in skupaj preživita ljubezensko noč. Po izteku ljubezni se še vedno ohranja zmožnost obnavljanja seksualne energije; čeprav medtem mislita vsak na svojega ljubimca, to ne moti realnosti seksa, celo njegove realne reprodukcije, saj ravno v tej noči spočneta otroka, ki, slavno, nosi lastnosti oseb, o katerih sta oba fantazirala med spolnim aktom. Ah, lahko rečemo, da gre za paradigma- tično fellinijevsko spolno razmerje.

*Izbirne sorodnosti* je Goethe najprej hotel kot kratko zgodbo vključiti v *Popotna leta Wilhelma Meistra*, ki ga zaradi neorganiziranosti in mestoma dolgočasnosti priporočamo v branje le najbolj zakrknjenim Goethejevim oboževalcem. Njegov zadnji roman prikazuje neusahljivost starega, ostarelega sveta in če kje obstaja kakšna knjiga, ki bi jo lahko brali kot Fellinija *avant la lettre*, potem je to ta. Svet je že narejen, kot se je Goethe izrazil v neki pesmi, postal je skorajda arheološko najdišče, ki v svojih plasteh vselej na novo spravlja na površje mrtve spomenike; junakova *Bildung* je končana, ostajajo le še potovanja po svetu, ki prej kaže podobo muzeja kot dejanskosti; enotno naracijo in dramski lok nadomeščajo razdrobljene anekdote in vrinjene novele; ob tem ni težko pomisliti na Fellinijeve filme, kot so *Rim (Roma, 1972)*, *Casanova (Il Casanova di Federico Fellini, 1972)*, *In ladja plove (E la nave va, 1983)*. Vse je končano, a vse se bo spet ponovilo: »Vse, kar je pametno«, pravi Goethejeva maksima iz te knjige, »je že bilo mišljeno, a treba je poskusiti, to misliti še enkrat.«

Ta stavek bi kot moto lahko postavili pred romane avstrijskega pisatelja Josepha Rotha, ki v prejšnjem stoletju nekako zaseda mesto vzorčnega književnega libidinalista, tako rekoč literarne- ga Fellinija. Rotha smo vpeljali med drugim tudi zato, ker lahko prek njega omenimo zanimivost, da se tako imenovano 'mišljenje gona smrti' v vsaj dveh točkah dotika tudi našega, slovenskega prostora. Prvič je eden pomembnih promotorjev natančnega razumevanja gona smrti v svetovni filozofiji ravno Ljubljanska lacanovska šola (o Beckettu je pri nas v tej maniri pisal Mladen Dolar,<sup>6</sup> o libidu kot Freudovi revoluciji Alenka Zupančič),<sup>7</sup> drugič, kar je pri nas malo znano, pa je glavni junak ene najbolj osupljivih knjig 20. stoletja, Rothove *Radetzkyjeve koračnice*, Slovenec. Rothov roman je preveden v slovenščino, a pri nas ne uživa takšne slave kot ponekod v tujini: v kanon dvajsetih največjih romanov v nemškem jeziku, od Goetheja do Bernharda, ga je uvrstil tudi Marcel Reich-Ranicki.

*Radetzkyjeva koračnica* govori o zadnjih letih avstro-ogrske monarhije, o zatonu velikega cesarstva. A to ni pripoved o koncu, temveč, nasprotno, o tem, kako se nič ne more končati, kako, čeprav substance ni več, se neki njen del, blesk formalnosti k.u.k. patine, ne more ustaviti v svojem enakomernem ponavljanju. Naslovno Radetzkyjevo koračnico očeta Straussa, katere *Trommeltakte* neomajno donijo vsako nedeljo, lahko razumemo natanko kot metaforo nekonca.

Junak Josef Trotta, ki izvira iz fiktivne slovenske vasi Sipolje, v bitki pri Solferinu reši življenje cesarju Francu Jožefu I., zato je povzdignjen v plemiški stan in sme zapustiti nizki rod slovenskega

<sup>8</sup> V parafrazi Marxove *das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce*, bi lahko rekli: prvič kot herojstvo, drugič kot farsa. Toda rothovska resnica se je preselila na stran farse in pravo resnico to dejanje izkaže šele v pervertiranosti svoje ponovitve. Carl-Josephovo ponovitev dedovega junaštva bi lahko brali tudi kot parodijo na Badioujev naivni koncept zvestobe dogodka.

kmečkega življa. Roman prikazuje tri generacije rodu Trotta von Sipolje, očeta, sina in vnuka, ki živijo življenje malega plemstva v nepomembnih uradniških in vojaških službah, ki vselej zgrešijo pravi stik z dejanskostjo in prebivajo v nekakšnem pravljicnem, pa tudi žalostnem snu na robu velike, vse bolj nerealne mašinerije donavske monarhije. V njih se porajajo mala hrepenenja, nežnosti in ljubezni, a tudi tedaj, ko bi radi povedali kaj prijaznega, iz njihovih ust zaradi nemočne ujetosti v birokratske forme lahko prihajajo le vojaški ukazi in vljudnostne fraze. Še takrat, ko si nekdo z nosu sname očala, da bi jih očistil, se pri tem opravi lu malce zadrži, da bi bil lahko svet vsaj trenutek dlje zavrt v dobrodelno meglo kratkovidnosti.

Sinovi so ujeti v specifično prisilo ponavljanja herojskega dejanja svojega prednika, njegove rešitve cesarjevega življenja. Čeprav je substanca medtem postala že povsem banalna in je cesarstvo le še parodija samega sebe, reprodukcija njegove površine ostaja enaka in ni nič manj stroga in imperativna. O tem govori eden najboljših prizorov, v katerem Trottin vnuk Carl Joseph obiše javno hišo in tam na steni zagleda portret cesarja v snežno beli uniformi z rdečo lento in zlatim runom. Tedaj pomisli na junaštvo svojega deda, se zgrozi nad profanacijo cesarjeve podobe, odpre okvir, vzame sliko iz njega in jo vtakne v žep. Seveda dostop do realne Reči ni več mogoč, cesar je star, senilen in ujet v lastne sanje, dnevi epskih bitk so mimo in življenja so se preselila v bordele, na mesto ljubezni pa so stopile prostitutke, a če Carl Joseph ne more rešiti originala, lahko dejanje še vedno ponovi na njegovem posnetku.<sup>8</sup>

## Fellini: od neorealizma do samoreferencialnosti Cinecittà

Morda bi lahko tudi Fellinijeve filme najbolj konsistentno razumeli kot prikaz vprašanja: Če je sveta že davno konec, zakaj se tedaj nič ne more končati?

Tako kot je Joseph Roth tipični potomec habsburškega patosa in dunajske briljantne melanholije, je Fellini veliki Italijan, verjetno najbolj italijanski od vseh režiserjev, bolj kot Visconti, Rossellini ali De Sica. Njegovo italijanstvo bi smeli locirati v nekakšno napetost med veličastjem preteklosti in travestijo italijanske sedanjosti. Rimski imperij, začetki krščanstva, renesansa in barok naredijo iz Italije verjetno državo z najbogatejšo in najdalgotrajnejšo zgodovino v Evropi. Če bi, takole čez palec, pogledali še na druge narode, bi morali reči, da imajo gotovo tudi Nemci, Francozi in Angleži slavno preteklost, a z določeno razliko: ti narodi svoje sedanje stanje nemara še razumejo kot realni kavzalni nasledek lastne zgodovine. Za Francoze je francoska revolucija dogodek, ki neposredno določa sedanjo državno ureditev, njihova sekularna, od Cerkve ločena država je neposredna razsvetljenska pridobitev; prevlada angleškega jezika in anglosaškega pragmatizma po vsem svetu je brez dvoma posledica njihove kolonialne zgodovine; današnjega nemštva si ni mogoče predstavljati brez zavesti krivde zaradi druge svetovne vojne. In če, malce slikovito, pomislimo na Kolosej v Rimu, ki je bil zgrajen kot zabavišče tistega časa, ter na vso svilo in brokat papeške države, bi lahko rekli, da je v Italiji zgodovina prej zaloga svoje lastne parodije kot neke, da tako rečemo, 'realne teleologije'. Šele v Italiji je svet zares star in zdi se, da se nenehno kruši v nekakšno množico parcialnih momentov in monumentov, od katerih se vsak ponuja povsem lastnemu, zgodovinsko neobremenjenemu pervertiranju. To poenostavljeno sliko italijanske zgodovine smo začrtali iz ozke perspektive Fellinijeve umetnosti, ne zato,

<sup>9</sup> Če trdimo, da realnost ne obstaja, tedaj v Fellinijevi burki ni vsebovana nikakršna 'realna' kritika krščanstva ali vsaj Rimskokatoliške cerkve. Vselej je treba zelo natančno določiti, na kateri točki se kreira specifični umetniški pomen določenega avtorja. Če hočemo torej razumeti natančnost Fellinijeve imaginacije, moramo vztrajati, da v njej nikoli ne gre za razkrivanje pravega bistva za lažnim videzom, temveč zgolj za nekakšno koaptacijo, celo eksaptacijo videza v smoter samega videza. Fellini je povzel spektakelske elemente katolištva, ne da bi o tem podal neko resno tezo o njegovem bistvu. Njegova teza velja prej določenemu mehanizmu avtarkije videza in to je vse. Podobno kot Freud in Luhmann se je tudi Fellini izmikal političnim stališčem. Zaradi navidezne protikatoliškosti in frivolnosti njegovih filmov ga je hitro posvojila italijanska levica, predvsem komunisti, a Fellini se je izrecno izrekel proti kakršnemukoli angažmaju (drugače kot Visconti, Antonioni, Pasolini in Bertolucci, ki so bili deklarirani marksisti). V tem je treba videti nekakšno stringenco države umetniške kreacije, ki se, ne da bi imela kaj proti politiki in ne trdi nujno, da je apolitična, predvsem ne pusti omejiti na nobeno pozicijo, ki verjame v obstoj realnosti. Za Fellinija, morda pa še za koga drugega, velja, da umetnost nima svetovnega nazora, pa ne zato, ker ne bi imela nazora, temveč zato, ker nima sveta – ker ni prepričana, da svet sploh obstaja.

<sup>10</sup> Seveda to ni 'objektivna slika' tedanjega starja Italije, temveč zgolj pogled nanjo z očmi Fellinijeve umetnosti. Verjetno vsako okolje daje dovolj raznoliko sliko, da poraja najrazličnejše umetniške sublimacije: Rossellini je v taisti Italiji snemal filme o odporniškem gibanju in junaštvih partizanov, De Sica pa o povsem realnih tragedijah malih ljudi, njihovi brezposelnosti, revščini in kriminalu. Govorimo le o tem, da je bilo farsičnih in parodičnih momentov v Italiji dovolj, da jih je nekdo, ki je imel občutek za specifično 'resnico', ki se proizvaja v njih, zaokrožil v enotno vizijo, vizijo nerealnega, karnevalsko krožnega sveta.

da bi povedali kaj o Italiji, temveč da bi določili trenutek, ki ga je Fellini v svojem italijanstvu znal izkoristiti. Posnel je na primer *Satirikon* (*Fellini Satyricon*, 1969), film o tisti pozni fazi Rima, po kateri je dekadenca dobila svoje ime; verske obrede je vselej prikazal kot katoliški spektakel čiste površine (*Cabirijine noči* (*Le notti di Cabiria*, 1957), *Sladko življenje*); v *Rimu* pa je denimo iz škofovskih in papeških oblačil naredil modno revijo. Modna revija katoliškega blišča mašniških ornatov kot resnica dvatisočletne zgodovine krščanstva – za to navidezno površno persiflažo se skriva vsa nepopustljivost Fellinijeve ontologije.<sup>9</sup>

Fellini je svoj prvi film posnel leta 1950, scenarije pa je za filme drugih režiserjev pisal od leta 1942 naprej. Na prizorišče svetovne umetnosti je stopil takrat, ko je zgodovina njegove države že zdrknila v bližino farse.<sup>10</sup> Glede na to, da Italijani v drugi svetovni vojni niso bili ne veliki zmagovalci ne pravi poraženci, leta '45 niso imeli možnosti ne herojske države Rusov ali Angležev ne kolektivne krivde Nemcev ali nuklearnega uničenja Japoncev. Rossellini je film *Nemčija leto nič* (*Germania anno zero*, 1948) seveda moral prestaviti v Nemčijo in nekoliko pretirano bi lahko rekli, da je natanko to tedanji Italiji manjkalo: leto nič, totalna zarez, veliki konec in možnost novega začetka.

Fellini je torej poet starega sveta, ki se, ob pomanjkanju določenega pretresa, ki bi reči spet naredil dejanske, začenja odslikavati sam vase v lastni nekonsistenci. Italija, predvsem pa Rim, je prizorišče preštevilnih, razpadlih, nepovezanih ruševin, ki jih čas naključno spravlja na površje. Tisto, kar po dolgih tisočletjih spet splava na plan, ni kakšen zgodovinski vir v digniteti svojega nacionalnega pomena, znanstvene zanimivosti ipd., temveč neki spomenik ravno v trenutku izstopa iz koherence spomina, objekt v trenutku svojega umika realne kavzalnosti napotovanja na sedanjost. Ko v *Rimu* med arheološkimi deli kopanja po podzemlju odkrijejo prelepo dvorano z nedotaknjenimi freskami iz časov velikega cesarstva, te v naslednjem hipu zbledijo. Čudežna reč preteklosti uprizori dejstvo, da se je ne da več prišiti na današnji čas, da ni nosilka nobenega drugega pomena kot zgolj svoje hipne lepote.

Zato je prednost Fellinija pred njegovimi epigoni v strogosti nekakšne *ontološke teze*, ki jo podajajo njegovi filmi. Obstaja nešteto *hommageov* filmu *Amarcord* (1973) ki prevzamejo približno enako ikonografijo: malce zadirčno, a še vedno srečno družino, trafikantko z velikimi prsmi, nekaj potegavščin v šoli, prve masturbacije itd. Vse imitacije pa padejo na izpitu nečesa, čemur

bi lahko rekli *past neposrednosti*, saj se zadovoljijo s prikazom spominov na nedolžno mladost, ko je bil svet še svež in resničen, in glede na katerega je vse, kar sledi, le poigra (to smo lahko videli v preveč naivnem Tornatorejevem filmu *Malena* (*Malèna*, 2000). Fellini v *Amarcordu*, nasprotno,

kaže nekaj povsem drugega: svet je bil star že v naši mladosti, še več, realnost očitno ni nikoli obstajala. *Amarcord* je tako galerija zgrešenih srečanj s stvarjo samo, vrsta nemožnosti stika s tistim X, kjer bi stopile na isto mesto in se prekrile dejanskost, sedanost, neposrednost in resnica. Ko denimo malo obmorsko mestoce, Rimini, zajame megla, začne vsak od vaških fantov plesati sam s seboj, držeč v rokah namišljeno ljubico. Megla vnese ravno toliko distance v normalno, vsakdanje lociranje vlog v intersubjektivni igri, da vsak od igralcev na lepem dobi pravico do neposredne inscenacije svoje male fantazije, ne da bi to delovalo smešno. Še lepši prizor zgrešenega srečanja je Tittovo zasledovanje lepe Gradisce med kupi snega. Ko Rimini pozimi doživi zamete, na glavnem trgu utrejo poti tako, da med njimi ustvarijo ravno toliko visoke snežne pregrade, da se ljudje med seboj ne morejo videti, srečati in prepoznati. Ko se junak spusti v labirint na sledi svoje mladostne muze, ga naključja nenehno spravljajo s poti, motor, ki drvi mimo, nekaj vprašan lokalnega trgovca o zdravju matere. Nazadnje se spet požene v eno od stezic med bloki snega, kot da prepričan v pravo smer, ravno v tem pa z druge steze na isto mesto, od koder je začel svojo pot, prikoraka Gradisca.

Morda je neobstoje realnosti osrednja teza Fellinijevih filmov in manko vsebine njihova glavna vsebina. Čeprav bi lahko te momente prepoznali v prav vseh njegovih filmih, tudi zgodnjih neo-realističnih mojstrovinah *Cesta* (*La strada*, 1954) in *Cabirijine noči*, pa so status velike 'ontološke teze', kot smo temu rekli, dobili v dveh najslavnejših, verjetno tudi najboljših filmih, v *Sladkem življenju* in *Osem in pol* (*8 1/2*, *Otto e mezzo*, 1963). V *Sladkem življenju* spremljamo glavnega junaka skozi vrsto epizod, ki kažejo njegovo nezmožnost storiti neko realno dejanje: spati z žensko, dotakniti se lepotice, slišati besede mladega dekleta. Marcello v tem filmu nič ne naredi, dovrši, vidi ali sliši, temveč, kot nazadnje morski list na obali, zgolj *insiste a*, zgolj nadaljuje reprodukcijo življenja v njegovi nerealni sladkosti. Pri naslednjem filmu, *Osem in pol*, ki je seveda zgodba o iskanju vsebine za naslednji film, pa manko vsebine postane samonanašalen in metafikcijski. V pomanjkanju teme in konkretnih motivov se filmsko ustvarjanje ozre nazaj nase, kar požene nenehno produkcijo novega filmskega materiala, ki pa krši vsa logična in narativna pravila. Film sicer nima nobene dejanskosti in si ne zasluži niti naslova (Fellini je dotlej posnel šest polnih filmov, enega v soavtorstvu in dva kratka filma, torej še tri polovice, kar pomeni sedem in pol, zato se pač naslednji imenuje *8 1/2*), obenem pa postane avtorefleksija Fellinijevega dotedanega ustvarjanja, je točka, kjer celotna filmografija nekega režiserja vstopi v neki njegov film in tam ne more več brzdati svojih permutacij. Polovica iz naslova *Osem in pol* morda tudi nakazuje, da ne gre za cel film, temveč le polovico, saj nima naracije, ki bi ga lahko pripeljala do konca zgodbe; a njegova polovičnost ne pomeni, da se konča nekje sredi poti, da ga zmanjka na sredini zgodbe, po eni uri, temveč pomeni le to, da se pravzaprav ne more končati oziroma se, po več kot dveh urah, lahko konča le v točki, ko zavest nezmožnosti konca doseže točko samoreferencialnosti. Ko nazadnje pred filmsko sceno velikega, zelo dragega stolpa za izstrelitev rakete zaplešejo vse osebe filma v dolgem karnevalskem plesu, se začne železni kolos sicer krhati in rušiti, kólo pa nadaljuje svojo krožno pot v neskončnost.

Morda v *Osem in pol* Fellinijeva umetnost najbolj natančno premisli strukturo mogočega konca njegovih filmov, njihovega zadnjega prizora, točko, kjer se tok podob njegovega imaginarija lahko ustavi in poslovi. To strukturo bi mi opisali kot *hkratnost razpada scenografije in preživetja filmskega objekta*, hkratnost pogleda v 'predontološko brezno' filmskega sveta in 'nemrtvosti' nečesa, kar preživi vsak konec. Scena se zruši, igralci igrajo naprej. Na tej točki bi lahko podali še en, finalni argument. Dejali smo, da je to, kar smo poimenovali libidinalna ontologija, svoje najbolj dosledno utelešenje doživelo v Fellinijevih filmih. A zakaj se je neka pravzaprav filozofska

teza znala tako lepo utelesiti ravno v filmu? Zakaj film? Morda lahko tu premislimo, na kateri točki nastane določen stik med filmom in filozofijo.

Fellini je svoje filme načelno snemal v studiu in ne na terenu, s čimer je rimske studie Cinecittà povzdignil v enega najslavnejših krajev filmske mitologije. Medtem ko je Cinecittà v zgodnjih filmih do *Sladkega življenja* zgolj ponujal odlične tehnične možnosti za realizem njegovih filmov, postane pozneje studijska realnost vzvod samonanašalnosti in bistvene derealizacije, ki ju je Fellini potreboval za razreševanje svojih nekončljivih zgodb. V nekaterih filmih, predvsem v *Intervjuju* (*Intervista*, 1987), Cinecittà pravzaprav postane sam glavni junak filma, medtem ko se vse druge osebe, Fellini, Mastroianni, mladi igravec, zdijo le kot obrobni statisti v nekakšni neskončni samorefleksiji velikanske studijske mašinerije.

Od *Osem in pol* naprej Fellini ne skriva več scenografije oziroma jo na neki točki v filmu tendenciozno, čeprav uglajeno pokaže. Ladja *Rex* je v *Amarcordu* povsem očitno kulisa, morje je, tako kot v *Casanovi*, le zaplata polivinila. Razkrinkanje filmske realnosti ima jasno narativno funkcijo, kar lahko najbolje vidimo v podcenjenem poznem filmu *In ladja plove*. Križarko, ki slavne goste pelje na pogreb velike operne dive, da bi prisostvovali raztrošenju njenega pepela pred otokom, na katerem se je rodila, nazadnje napade avstro-ogrška vojaška oklepnicca in jo potopi. Kamera se odmakne od potapljajočega se plovila, v kader stopijo mikrofoni, snemalec, tonski tehnik itd., in vidimo lahko v obisti velikanskega gibljivega studijskega odra, na katerega so postavili ladijske interierje, da bi ustvarili iluzijo zibanja na valovih. Slika se nazadnje približa tudi skritemu možu za kamero in počasi zleze v njen objektiv – seveda je to Fellini sam, ki je tako stopil v lasten film, film pa nazadnje stopi v njegovo glavo. Tedaj, očitno v tej glavi, zagledamo novinarja, sicer filmskega naratorja, ki je ves čas v kamero pripovedoval in komentiral zgodbo, predstavljal osebe, prenašal govornice, kako sedi v rešilnem čolnu skupaj z nosorogom, ki je, kot ena od ladijskih atrakcij, bolehal skozi ves film. Prej barvni, zelo lep film, postane črno-bel (tak je tudi začetek filma), praske na filmskem traku pa, kot potujitveni efekt, opozarjajo na iluzijo filmske reprezentacije. Novinar je preživel v dvojnem smislu: v realizmu zgodbe je preživel bombardiranje Avstrijcev in se rešil na čoln, a še pomembnejše je drugo preživetje: preživel je tudi metafizijsko derealizacijo filma, razkrinkanje kulis in vstop režiserja v film. Režiser se lahko nazadnje, kot gospodar, prikaže v filmu, a le, da bi priznal hlapčevstvo filmski fantazmi, ki ga preživi, tako kot je pogled preživel morskoga lista, ki je bil nekdanj sam gospodar nad očmi in jih je odpiral in zapiral po svoje. Metafizijski prijemi pri Felliniju igrajo funkcijo poslednje destilacije tiste realnosti, kjer fantazma doseže točko svoje neskončnosti, v tem primeru možkega, ki mu konec zgodbe ne nameni ženske, temveč nosoroga, katerega mleko, kot pove, ima odličen okus. Kulisa je padla, film je pred kamero izgubil svojo realnost, za kamero pa je preživela in vztraja v svojem bivanju neka *čista struktura nekončljivosti*: mož, ki je sredi polivinilnega morja ostal v čolnu sam z nosorogom, tako kot filmski junaki v *Osem in pol*, ki se potem, ko snemanje filma odpade – »il film non si fa più« –, zberejo, da bi zaplesali kólo.

To, za kar si je Joseph Roth stilistično prizadeval s ponavljanjem vedno istih besed, s skorajda pravljničnim jezikom in zvoki reganja žab, ki napolnjujejo zadnji del njegovega romana, torej to hkratno gibanje derealizacije in nekakšnega zategovanja njene nujnosti in nenaključnosti (čim manj je svet dejanski, toliko več pravilnosti, stalnosti in zakonitosti izkazuje), je Fellini dosegel s filmskimi sredstvi. V zgodnji fazi neorealista je izhajal iz šole, ki je skušala iluzijo filmskega realizma prignati do nove neposrednosti (natuščki namesto igralcev, uporaba nizkega jezika in dialektov, izogibanje hollywoodski dramatizaciji, snemanje na terenu). Film velja za umetnost z najbolj mimetičnim odnosom do neposredne realnosti: če mora pisatelj izbirati detajle, da bi



<sup>11</sup> Velika tema zgodnjih teoretikov filma, Münsterberga, Tynjanova, Arnheima, je vprašanje, ali je film s svojo popolnostjo reprezentacije sploh umetnost. »[Veliko ljudi pravi:] Film ne more biti umetnost, saj ne počne nič drugega, kot da preprosto mehanično reproducira dejanskost.« Glej Rudolf Arnheim (2004), str. 332. Lotman je zapisal: »Film je podoben svetu, ki ga vidimo. (...) Šele ko bomo razumeli jezik filma, bomo ugotovili, da film ni hlapčevska, prazna kopija življenja, temveč aktivno dejanje ponovnega ustvarjanja, ...« (Lotman, 1976: 6)

poustvaril sliko celote, lahko film v enem posnetku zajame več čutnih podatkov, kot jih lahko opiše cela knjiga; če je slikarstvo omejeno na en trenutek v času, lahko film prikaže tudi gibanje; če je gledališka reprezentacija prikovana na en, fiksen oder, lahko film preskakuje med prizorišči in snema realen svet itd.<sup>11</sup> Film je torej umetnost najpopolnejšega realizma, zato pa tudi *privilegirana umetnost, kjer njegov zlom, razkrinkanje kulise, proizvede največ umetniškega pomena*. Tam, kjer je stava realizma najvišja, bo tudi njegovo razgaljenje lahko imelo status neke teze ontologije. Prav Fellini je tisti, ki je do konca prignal nekaj, kar bi, po lacanovsko, lahko poimenovali *la traversée de la scénographie*. Na tej točki se nekaj zlomi in nekaj ne preneha. *Resničnosti ni, resnica se nadaljuje*, bi lahko rekli, in zato v filmu, zaradi njegovega 'apriornega realizma', zaradi vnaprejšnje zavezanosti neposrednemu posnemanju, še posebno uspe prikaz, kako manko dejanskosti ne ustavi nastajanja resnice, kako bit nastaja iz nič, kako se smisel proizvaja, čeprav za to ni nobenega razloga, in kako se logika naših želja reproducira po lastni logiki, tudi ko tega nočemo več.

Na tem mestu se najtesneje prekrivata določena struktura Fellinijevih filmov in naša 'druga ontologija'. Pri Felliniju pade iluzija resničnosti in se nadaljuje forma njenega vzpostavljanja. Na podoben način bi pri Freudu veljalo: hrane je zmanjkalo, sesanje palca ostane, ali pri Luhmannu: racionalnih razlogov ni več, komunikacija se nadaljuje. Morda bi se še zlasti lepe vzporednice s to formo videle pri Marxu in Lacanu. Zlomu scenografije pri Felliniju ustreza Marxovo nadomeščanje uporabne vrednosti z menjalno, strukturalno vzporednico preživetja objekta pa je reifikacija družbenih odnosov, fetišizacija univerzalnega ekvivalenta vrednosti v denarju. V ekonomiji svet ostaja enak, njegova vrednost pa rase, in ko se vrednost osamosvoji od dejanskosti, se utelesi v fetišu kot kompenzaciji te derealizacije. Podobno pri Lacanu večno nezadovoljenost želje zaokroži užitek gona, njeno usmerjenost na realne objekte pa nadomesti samoreferencialni fantazmatski objekt a.

## Sklep: svetovni nazor libidinalizma

Glede Fellinijevih filmov bi radi opozorili še na nekaj. Ples na koncu filma *Osem in pol*, pesem mladih ljudi na koncu *Cabirije*, vsesplošna komičnost in prazničnost njegovih filmov bi lahko koga premotili, da bi v Felliniju videl nekakšnega apologeta optimističnega pogleda na svet, ki tragiko življenja nazadnje vendarle obleče v vesele in dobrohotne tone. Po drugi strani sta *Sladko življenje* in *Osem in pol* svoj čas veljala za paradni dokument zatona zahodne kulture, njene brezciljnosti in vakuuma v njenem osrčju, kar je Felliniju pridalo oznako nekakšnega moralnega skeptika in kulturnega pesimista. Mi raje vztrajamo pri dosledni strogosti 'ontološke teze', ki se vleče skozi njegovo delo in prej zagovarja popolno *svetovnonazorsko nevtralnost glede alternative optimizma in pesimizma*. Fellini ne igra vloge oraklja temne usode in glasnika pogubljenja niti nikomur noče olajšati življenja, tako da resnica njegove umetnosti ni ne apokaliptična ne terapevtska. Karnevalskost morda zbuja videz veselosti, a ne zato, ker bi ponujala odgovor na vprašanje smisla človekove eksistence in deležila na kakem skupnem projektu prihodnosti človeškega rodu, temveč zato, ker se preprosto ne more končati. Tudi občutek pra-

<sup>12</sup> Da bi dobili boljši občutek za 'libidinalno' nasproti 'eksistencialni' kavzalnosti, lahko omenimo prizor iz Fellinijevega zadnjega filma *Glas lune* (*La voce della luna*, 1990). Medtem ko se je Adorno spraševal, ali je po holokavstu pesništvo še mogoče, se zdi, kot da Fellini na ta problem, morda komu neokusno, odgovarja z gagom: prikaže festival cmokov, tipično fellinijevsko karnevalsko scenerijo, polno plebejske nizkotnosti, kjer za neko mizo sedi gospod in se nažira. Glass v *offu* pove, da je preživel tri leta v koncentracijskih taboriščih, zdaj pa je za vse tiste, ki so tam umrli od lakote – ponovljivost hranjenja tu preživi in premaga vso resnost velikih eksistencialnih prelomov.

znine smisla, ki ga kažejo njegovi junaki, ali pa votlost pogleda mrtvega morskega lista ni podajanje objektivne teze o naravi sveta, temveč služi le *dedukciji momenta čistega nadaljevanja*. Šele morski list, ki je mrtev in ničesar ne vidi, lahko gledanje zgolj nadaljuje, šele tu ta insistenca dobi predikat svojevrstne večnosti in neki ontološki pomen. Zato fellinijevska nesmiselnost ni izjava o tragičnosti življenja, temveč zgolj reevalvacija smisla prek pogojev njegovega nadaljevanja.

V *Sladkem življenju* se namesto glavnega junaka Marcella ubije prijatelj Steiner. Toda narativna funkcija tega samomora je prej v kontrapunktu do glavnega junaka kot v lastni sporočilnosti: Steinerjev samomor ni kakšna režiserjeva kozmična teza o praznini biti, temveč le prikazuje nemožnost, da bi to dejanje izvršil tudi Marcello sam. V *Osem in pol* pa se režiser nazadnje,

soočen z novinarji, ki ga hočejo spraševati o njegovem filmu, celo zateče pod mizo in se ustrelji. Film je na tej ravni realnost in fikcijo že tako pomešal med seboj, da se seveda samomor izkaže za zgolj umišljenega in režiser se v naslednjem prizoru že pogovarja s svojim scenaristom. Če Fellinijev junak ne stori samomora, to ni zato, ker bi kar na lepem našel razloge proti njemu, ker bi ga presvetlila nekakšna realna utemeljenost smisla, temveč zato, ker to dejanje v svetu nekončljivosti pravzaprav ni mogoče. Edini razlog proti samomoru je v tem, da ga boš v svetu fellinijevske fantazije v vsakem primeru preživel.

Tudi Rothovi junaki se nahajajo v medprostoru med praznino življenja in odtegotvanjem smrti, tako kot cesarstvo lebdi med zatonom vojaške moči in neuničljivim ritmom svojih koračnic. Verjetno ni naključje, da se z enako dilemo ukvarja tudi Rothov junak Carl Joseph, ki nekje v romanu reče: »In tudi nočem umreti. In moje življenje je prav tako nesmiselno.« Če je življenje nesmiselno, bi se zdravemu razumu zdelo, da je umreti tedaj nekaj preprostega, pa vendar je verjetno ravno nesmisel tisti, ki je iznašel strah pred smrtjo in se ponavadi posebno krčevito oklepa življenja – in to stanje, ta nekončljivost nesmisla, je morda edini smisel, ki smo ga danes še sposobni misliti. Tak smisel poslej ni več odvisen od svojega izvornika in smotra, temveč od avtonomije lastne reprodukcije, ne od svoje preteklosti in prihodnosti, temveč od večnosti neke zgolj površinske sedanosti.

In v tem bi nemara lahko videli tudi nekakšno malo lekcijo oziroma miselno alternativo, ki nam jo je ponudilo toliko omalovaževano 20. stoletje: če smisel ne obstaja, temveč nastaja in se poraja, če nima razloga, zato pa tudi ne konca, tedaj se velika vprašanja smisla človekove eksistence (kdo smo, od kod prihajamo, kam gremo itd.) preprosto ne zastavljajo več. Pokazali smo na dve filozofski težnji preteklega stoletja: eksistencializem, ki bi mu lahko rekli *filozofija zarezze*, in libidinalizem, ki bi mu lahko rekli *filozofija nekonca*. Ta delitev v filozofiji nam morda omogoča tudi dvojen pogled na realnost tega časa: na 20. stoletje po navadi gledamo kot na čas tragičnih dogodkov in velikih prelomov (holokavst se ponavadi misli kot ultimativna cezura človeške zgodovine),<sup>12</sup> torej privilegirani čas velikih eksistencialnih vprašanj, obenem pa nam je šele ono ponudilo možnost povsem neterapevtske, libidinalne resnice, ki ne pozna ne optimističnih vulgarnosti ne samovšečne pretencioznosti pesimizma.

## Literatura

- ARNHEIM, R. (2004): *Weltbild und Filmbild. V: Geschichte der Filmtheorie*, ur. Helmut H. Diedrichs. Frankfurt na Majni, Suhrkamp.
- DOLAR, M. (2007): Kamen in glas – od Hegla do Becketta. *Problemi* 4–5.
- FREUD, S. (1987): *Metapsihološki spisi*. Ljubljana, ŠKUC.
- GOETHE, J. W. (1996): *Izbirne sorodnosti*. Ljubljana, Mihelač.
- GOETHE, J. W. (1991): *Wilhelm Meisters Wanderjahre. V: Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, zv. 17. München, Carl Hanser Verlag.
- LAPLANCHE, J. (2009): *Seksualnost in enigma*. Ljubljana, Analecta.
- LOTMAN, J. (1976): *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd, Institut za film.
- LUHMANN, N. (1995): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- MARX, K. (1986): *Kapital. Kritika politične ekonomije*. Prvi zvezek. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- MATURANA, H. R. (1998): *Biologie des Lebens*. Frankfurt na Majni, Suhrkamp.
- ROTH, J. (1982): *Radetzkijeva koračnica*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- ZUPANČIČ, A. (2005): ABC freudovske revolucije. *Problemi* 7–8.

# Obsijani drugi – lik serijskega morilca kot dedič grškega heliocentrizma

*»Film lahko postane to nenaavadno ali nemišljeno kraljestvo domišljije, saj proizvaja neki svet, ki je našemu podoben, a se od njega pomembno razlikuje. In to nemišljeno v mišljenem lahko razkrije prav meditativno, čutno (čutečno) filmsko mišljenje – tiho, odprto, refleksiвно filmsko mišljenje.«*

Daniel Frampton, *Filosophy*

*»Če hočeš, da ti ljudje prisluhnejo, jih ne moreš več potrepeljati po ramenu. Mahniti jih moraš z macolo. In potem opaziš, da ti namenjajo vso pozornost.«*

John Doe v filmu *Sedem* (Seven, režija David Fincher, 1995)

*»Nekoč me je poskusil izprašati neki anketar. Njegova jetra sem pojedel z bobom in jih poplaknil z dobrim chiantijem.«*

Hannibal Lecter v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, režija Jonathan Demme, 1991)

Obravnava, ki sta je v svojih »matičnih« filmih deležna lika serijskih morilcev Hannibala Lecterja in Johna Doeja, se kljub nekaterim bistvenim razlikam izvrstno podaja uokvirjenju v osnovne pojme filozofske teorije Daniela Framptona. Demme in Fincher svoj pristop oziroma nagnjenje do upodobljencev med drugim izdajata z rabo osvetlitve in simbolnimi razsežnostmi, ki jih osvetlitev pridobi kot pripovedno orodje. Svetloba v obeh pripovedih nastopa kot nosilka morilčevega značaja in poslanstva. Teoretsko optiko, skozi katero se bo v naslednjih vrsticah ta svetloba lomila, si bomo seveda najprej izposodili pri Framptonu. Na hitro bomo spregovorili o njegovem pojmovanju filozofije ali natančneje filmskega mišljenja, nato pa bomo sledili njegovemu napotku k pre-mišljevanju Derridaja o okostenelosti tradicionalne metafizike; pomudili se bomo pri Derridajevi obravnavi Levinasovega obrata od starih Grkov, temu smerokazu pa bomo sledili do Platonovega dialoga *Gorgija*, kjer bo lepo sovpadlo s pravičnim in dobrim ter nam podalo iztočnico za razmislek o naravnosti Lecterja in Doeja do kaznovanja svojih žrtev. Vse skupaj bo študija primera – primera, kako lahko filmski tehnični prijemi skladno s Framptonovo ugotovitvijo zavzamejo obliko prisposodnega oziroma upodobitvenega mišljenja. Derrida je s svetlobo ponazoril nasilje

metafizike, Demme in Fincher pa z njo, kakor bomo videli, pravzaprav počneta isto, le iz izrazito drugačnih zornih kotov.

Osnovna postavka Framptonovega razmišljanja je prekinitev s filmsko teorijo, ki išče ustrežanje med filmom oziroma tistim, kar film kaže, in realnostjo. Film je prešel vse faze klavnega posnemanja realnosti – začenši s tisto, v kateri je bil filmski svet mrtev, tih, črno-bel svet senc in duhov – in je iz povsem tehnoloških razlogov dosegel stopnjo, ko je bolj kakor kdajkoli prej sposoben ustvarjati neko novo, notranjo realnost. Zgovoren primer, ki ga navaja Frampton, je odločitev režiserja Roberta Zemeckisa, da v filmu *Stik* (*Contact*, 1997) z digitalnim učinkom popravi izraz na obrazu igralka Jodie Foster. Izteka se torej čas, ko je bila »prepričljivost« filma v veliki meri odvisna od večine igralca, da se čim bolj približa videzu, ki bi pri gledalcu ustvaril vtis pristnosti oziroma ganotja. Filmar oziroma režiser – in pomenljivo je, da z besedo *filmar*, ki pomeni avtorja filma, nikoli ne naslavljamo igralca; ta je potisnjen malodane na raven filmarjevega instrumenta – ima vzvode te manipulacije čedalje bolj v svojih rokah. Ko režiserji dandanes govorijo o prijemih, za katere se odločajo v imenu večje čustvene udarnosti svojih stvaritev, pogosto slišimo izraz *hiperrealnost*, ki v tej rabi pomeni dopolnjevanje ali preoblikovanje prepoznavnih elementov naravnega sveta: ogenj postane malo bolj žareč, zven udarca topega predmeta ob človeško lobanjo nekoliko rezkejši, športni dogodek občutno razburljivejši. Film izgublja značaj posnetka, reprezentacije in hkrati postaja čedalje učinkovitejši kanal prenosa idej med filmarjem in gledalcem. Še več, Framptonova teza ni le, da je film *vmesnik* za posredovanje filmarjevega mišljenja, temveč da je še zlasti zdaj, ko so padle vse tehnične ovire upodobljivega, film kot tak *nekakšno* mišljenje: »*Film is a thinking.*« (Frampton, 2007: 193)

Frampton mora to drzno trditev omejiti. S svojima pojmom filmskega mišljenja (*filmthinking*) in filmskega uma (*filmind*) filmu seveda ne pripisuje notranje intence ali zavesti. S kratkim izletom v človeško kognicijo nam zgolj nakaže, da je domišljija – *imagination*, ki se v angleščini izvrstno poda pomenu »upodabljanje« – tisto polje, v katerem vznikajo novi, še nemišljeni ali neizoblikovani pojmi. Ko vrec kategorialnega mišljenja presahne, ko pridemo do konca filozofije, kakor ga je pojmoval Wittgenstein, je treba, če hočemo, da se filozofija v neki obliki ohrani, potipati po novi metodi, po novi obliki mišljenja. In tu, trdi Frampton, nam lahko priskočita na pomoč film in filmozofija kot »proučevanje filma kot mišljenja«. Filmozofija naseljuje vrzel med možnostjo, da je filozofije konec, in možnostjo, da je film nadaljevanje filozofije z drugimi sredstvi (glej Frampton, 2007).

Kavelj, s katerim Frampton pripne film na filozofsko mišljenje, je pojem metafore. To pripojitev mu omogoči delo *Metaphors We Live By* Georgea Lakoffa in Marka Johnsona, in sicer predvsem s trditvijo, da je vez med pojmi – in s tem pravzaprav lepilo konceptualnega mišljenja – metafora, prispodoba. Metaforičnost, pravi Frampton, obstaja tam, kjer med predmeti vlada »pomanjkanje prilaganja« (*a lack of fit*). Metafora zajema množico različnih referentov in s tem odpira nešteto smeri nadaljnega mišljenja. Pomeni lahko torej prvo, drugo ali tretje, vendar vsekakor *pomeni* (Frampton, 2007: 186).

Primer spletanja takšnih metaforičnih povezav so filmske (pris)podobe. Vzemimo uvodne kadre Kubrickove *Odiseje v vesolju* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Vidimo predčloveškega primata, ki si pri nekem opravilu pomaga z živalsko kostjo. Nato vidimo, kako s takisto kostjo do smrti potolče drugega primata. Zmagoslavno kričoč zabriše kost v zrak. Podoba kosti, ki se v počasnem posnetku obrača v zraku, se počasi umakne podobi elegantne vesoljske postaje, ki se v vesolju vrti okrog svoje osi. To sosledje dogodkov ne odraža nikakršne neposredne kavzalne povezanosti. Da sami pri sebi spletemo pripoved o prehodu človečnjaka v človeka in dvoznačnosti tehnologije,

potrebujemo množico vnaprej podanih referentov, idejnih zasevkov, ki jih nekako *prinesemo* k filmu. Film računa na ta kognitivni nastavek in ga prek niza podob spravi v gibanje, v preobrazbo. Če prisluhnemo Framptonovemu navedku Victorja F. Perkinsa – »Pomen filma leži v njegovem utelešanju napetosti, zapletenosti in dvoumnosti.« (Perkins v Frampton, 2007: 196) –, filmsko mišljenje, če mu sploh lahko rečemo »mišljenje«, leži v potencialu, v napetosti, ki jo ustvarja sopostavitve določenih, bolj ali manj strateško izbranih podob.

Filozofsko tematizacijo in razvrstitev tega napetostnega mišljenja si Frampton izprosi pri Heideggerju. Postavi ga v okvire razmerja med Heideggerjevima pojmom dogodja in postavja (ne izrecno, a njegova »diagnoza« filmskega mišljenja je mednju zelo očitno razpeta). V Heideggerjevem obratu od filozofije k mišljenju naj bi tičalo »napenjanje filozofske retorike, da bi zajela ideje« (Frampton, 2007: 185). Pot skozi plasti tako imenovane ontološke diference, začeni z razliko med bivanjem in bistvom – ki se poenotita šele v pojmu boga, katerega bistvo je, da biva –, prek razlike med bitjo in bivajočim – kjer se izkaže, da bit kot bivajočnost bivajočega dejansko ne biva –, Heideggerja na koncu pripelje do *dogodja*, do prostora ali potenciala, po katerem se bit *dogaja*. Dogodje je izstop iz dialektike. Je nekakšna točka nič, v kateri je svet omejen na svoj temelj; prazen kraj, s katerega je, prevedeno v filmsko govorico, mogoče začeti *gledati*, zreti v reči, kakršne so, jim dopuščati, *da* so.

Postavje je po Heideggerju način, kako so reči v dobi tehnike *postavljene* v okvir njim zunanjih smotrov. Ne gre le za, denimo, vpreganje narave v produkcijske procese. Gre za celotno področje človeških zadev, za tradicionalno filozofijo in politiko. Tudi duhovna »materija«, mišljenjska snov, je podrejena kategorijam, ki jo grobo pačijo in podrejajo predhodnim smotrnostnim strukturam.

Kolikor je torej dogodje jasni prostor svobodnega vznikanja, dogajanja biti in kolikor je postavje ukleščenost bivajočega v trdo, tehnično mehaniko smotrov in sredstev, Frampton razlikuje med meditativnim in kalkulativnim filmskim mišljenjem oziroma umom. Prvo je mišljenje, ki ga odlikuje spoštljivo puščanje stvarem, da so, kakršne so. Drugo je mišljenje, ki stvari ukaluplja v sredstva, v instrumente za doseganje namenov oziroma smotrov. Z drugimi besedami, dialektično mišljenje. Frampton si v ponazoritev tega razlikovanja izmislil celo »heideggerjevskega cinefila«, ki meni, da »filmsko mišljenje dovoljuje resnici, da skoči naprej, resnica sama pa postane nekakšno filmsko mišljenje« (Frampton, 2007: 193). Meditativno zamišljeni so po Framptonu tisti filmi, v katerih so podobe gledalcu prepuščene v svobodnejše, bolj umirjeno zaužitje, saj jih vsak trenutek, ki ga prebijejo na platnu, ne zaslužnjuje pripoved. Kalkulativno misleči so angažirani, sporočilnostni filmi, v katerih je izrazna celota – in z njo seveda podobe – strogo podrejena sporočilu oziroma zgodbi.

Za filmozofijo so glede na že razloženo najzanimivejši meditativni filmi. To so namreč filmi, katerih podobe uhaja vzpostavljenim jezikovno-kategoričnim okvirom in lahko zato goji divjo misel. »Meditativno mišljenje postane poetiziranje misli, poskus pomakniti mišljenje onstran jezika, proti neki 'prvobitni poeziji' – saj se vse poetiziranje začne z mišljenjem.« (Frampton, 2007: 192) Filmozofsko izkustvo filma je torej v samem dogodku srečanja gledalca s podobo, v točki hipne asociacije. Takoj ko ta asociativni vtis vstopi v nadaljnjo kognitivno obdelavo, kjer se neizogibno sreča z že obstoječimi dialektičnimi kategorijami, se njegov prvinski učinek porazgubi. Če film dejansko pomaga filozofiji iz dialektičnih slepih ulic, to počne s hipnimi sunki, ki zamrejo, kakor hitro se zgodijo.

Iz tega zornega kota lahko nekoliko razčlenimo Framptonov seznam meditativnih in kalkulativnih režiserjev. Med prvimi omenja Davida Lyncha in Davida Cronenberga. Pri Lynchu klasifikacija drži. Framptona je pri ugotovitvi celo prehitel, ko je opisal, kako mu pri delu pomaga

transcendentalna meditacija. Meditiranje je primerjal z ribolovom. Če sedi dolgo in pri miru, trdi Lynch, uloviš večje ribe, ki plavajo v globlji vodi – oziroma dobiš zamisli za podobe in njihova sosledja, ki gledalca – in celo režiserja – porinejo v svež prostor brez kategorialnih oprijemal. Pogumna izpeljava tega načela je Lynchev zadnji dolgometražni film *Notranje zadeve* (*Inland Empire*, 2006). Lynch zanj ni imel scenarija, snemal ga je tri leta in vsak prizor si je izmislil, tik preden ga je posnel. Nato je zmontiral film, ki ni toliko pripoved kakor plavž razpoložen, pogojenih s pripovednimi temami maščevanja, spolne nezadostnosti in nezvestobe. Skozi zid šumov sicer razberemo, da gre za zgodbo v zgodbi (v zgodbi), a vsak poskus konstrukcije vsebine oziroma ugotovitve, katera zgodba je okvir druge ali kateri lik je sanjski izmislek katerega lika, kratko malo propade. Vsakič, ko pomislimo, da smo narativ dešifrirali, nas spodnese kakšen prevrat, ki nas kakor v Escherjevi grafiki sooči z nemogočostjo, iracionalnostjo položaja. Gledalec filma ne more zapopasti, ne more ga upogniti in zmašiti v pripovedni konstrukt, odfecljati od njega pa se tudi ne more. Tako filma preprosto ni konec, z njim ni »pomiritev«, je le generator napetosti, ob katerem se gledalski um ne more spočiti.

Pri uvrstitvi Cronenberga v isti predalček pa se Frampton zmoti. Drži, da je Cronenberg mojster podobe preobrazbe in da tej podobi rad pušča dihati, a preobrazba je vedno povsem jasno kontekstualizirana. Njegovi liki – naj si telesa in ume pačijo s telepatijo, gensko zasnovano muh ali seksualnimi paraziti – so dediči popolnoma artikuliranih filozofskih problemov. Grozote in bizarnosti, ki nam jih kaže Cronenberg, so vsekakor fascinantne, a vedno natančno vemo, kam meri. Čeprav gledamo nekaj nevidnega, znamo to uvrstiti v obstoječe kategorije. Cronenberg se tega zaveda. V dokumentarcu *Ameriška mora* (*The American Nightmare*, režija Adam Simon, 2000) pravi: »Pojmi torej obstajajo, jaz pa moram vse skupaj napraviti dobesedno. Po eni strani sem fantazist, po drugi pa literalist. Ugaja mi vzeti nekaj, kar je zgolj pojmovno, in reči: 'Kaj pa, če ni le pojmovno? Kaj, če je realno v telesnem pomenu?' In zame je realno že samo po sebi telesno. Tako da nekaj utelesiti pomeni napraviti to kar se da realno.« Cronenberg sicer predlaga nove upodobitve, a snov zanje črpa iz vzpostavljenega kategorialnega aparata. Protagonist njegovega filma *Drget* (*Shivers*, 1975) skuša zajeziti epidemijo okužb z zajedavcem, ki spremeni okužence v poblaznele nimfomane, a ji nazadnje podleže. »Kot prisposodba,« razmišlja Cronenberg, »je parazit ideja. Kakor boljševidem, islam ali katerakoli ideja, ki se ljudi prime in jih okuži. Bil je nekakšen model za širjenje filozofije. [...] Prisposodno sem na to gledal, kakor bi gledala normalna družba. Čustveno in nagonsko pa je bilo občinstvo po mojem mnenju na strani osvobojenih norcev, v katerih so se zaredili paraziti. To je bila zvijača filma – konec je bil srečen.« Cronenberg se zaveda, da je učinek njegovih filmov odvisen od nekakšnega »predznanja« – *Drget*, na primer, je bil posnet že v času polne zavesti o seksualni revoluciji –, s katerim razpolaga občinstvo. V tem pogledu je njegov pristop nedvomno kalkulativen.

To pa ni tisto, kar od meditativnega filmskega mišljenja pričakuje Frampton. Filmske podobe kot filmsko mišljenje naj bi sprožale nove povezave, odpiranje pomena, ne pa prilagajale »materijo« filma starim metafizičnim kategorijam: »Filmsko mišljenje nas poziva k spoznanju, da znanje v naši dobi bolj poganja raba nepojma; da lahko jezikovni pojmi pačijo mišljenje in da nam lahko iz te slepe ulice pomaga film.« (Frampton, 2007: 200) Od filma in filozofije pričakuje, da bosta vzpostavila simbiotičen odnos, v katerem bo film s svojim podobjem rojeval pojme, ki jih bo potem obdelovala filozofija. Tu se opira na Deleuzovo soodvisnost pojma in podobe, še prej pa na Nietzscheja in njegovega dediča Derridaja.

Nietzsche je dognal, da jezik realnost pači in razsekava – slutiti je, da Frampton kot protistrup tej pomanjkljivosti predpisuje fluidnost filmskega izrazja, dasiravno bi rad ohranil tudi predpostavko, da film proizvaja lastno realnost, neodvisno od korespondenčnih teorij resnice –

ter da resnica zato ni nekaj odkritega, temveč nekaj ustvarjenega.

Ta uvid je soroden Derridajevim tezam o soodvisnosti govornice in pisave. Govornica in pisava se med seboj ne razlikujeta po stopnji oddaljenosti od čistega logosa, pač pa »logos« z medsebojnim vplivanjem soustvarjata. Zapis in z njim govor sta vedno zapečateni s podpisom, z biografijo pisca (ali, če hočemo, filmarja). Tako je filozofski objektivizem izmišljotina. Dogmatična metafizika ni odsev kakega objektivnega, čistega uma, temveč proizvod obsesij in teženj njenih konkretnih tvorcev.<sup>1</sup>

Frampton se z omembo teh tez vnaprej otepa morebitne kritike, da s teorijo filozofije prilikuje nakladaški relativizem ali obskurantstvo. A njegov pripis ločene realnosti filmu omaja že derridajevska zahteva po upoštevanju biografije avtorja, izvornega jezika in drugih dejavnikov, ki botrujejo nastanku teksta oziroma filma ter določajo njegovo »notranjo« logiko. Naj bo film še tako meditativen, je za to, da njegova metaforičnost steče, potreben minimum korespondence z okolnim svetom.

In kakor opozarja Derrida, je osvobajajoči učinek metafor zelo dvorezen. Metafore »odvezujejo krivde, manjšajo težo reči in dejanj« (Derrida, 2007: 114). Njegov pretres Levinasovega odmika od Parmenidove totalitete, od monolitne celote istega kaže, da je metafora sonca, svetlobe, dejansko zatiralna in zaslepljujoča. Grški heliocentrizem, katerega šolski primer je Platonova prisposoba z votlino, je odgovoren za zanemarjanje tistega, kar je po Levinasu vir našega izvornega etičnega doživljanja: obličja drugega.

Če zrenje v obličje drugega in premostitev brezna med sabo in drugim, ki smo ga zmožni zaradi tega zrenja, zamenjamo za kolektivno zagledanost v svetlobo enega – če v bivajočem iščemo enotni »ekstrakt« ali formalno logiko – sta posledici dve. Prvič, izguba zgodovine. Drugosti vsakega trenutka posebej, in z njo časa, »ni mogoče proizvesti znotraj identitete subjekta ali bivajočega« (Derrida, 2007: 113). Drugič, padec v samoto. Če subjekt vstopi v identiteto z drugim, se izgubi možnost Levinasove etične transcendence. Po tej dvojni izgubi ostanemo zariti v sfero brezčasnih fenomenoloških in ontoloških resnic, brez slehernega čuta in razumevanja za zgodovinski, meseni razvoj. »Ker sta fenomenologija in ontologija nezmožni spoštovanja do biti in pomena drugega, sta postali filozofiji nasilja. Skoznju je celotna filozofska tradicija v svojem pomenu ter pri svojih koreninah našla skupni cilj z zatiranjem in totalitarizmom istega. Starodavno, skrivno prijateljstvo med lučjo in močjo, starodavna soudeležnost teoretske objektivnosti in tehnično-političnega posedovanja.« (glej Derrida, 2007)

V soju takšnega vsesplošnega poenotenja se odvija Platonov dialog *Gorgija*, v katerem luč dobrega obseva ideje pravičnosti, koristnosti in sreče, dokler ne sovpadajo v eno samo, nerazločljivo gmoto. Sokrat se s sogovornikom Polosom sporeče o (ne)sreči kaznovanih zločincev oziroma tistih, »ki ravnajo krivično« (Platon, 2006: 837). Pragmatični Polos si skuša pri utemeljevanju trditve, da so krivičneži, ki ubežijo kazni, srečnejši, pomagati z naslednjim primerom: »Reciva, da nekega človeka zasačijo, ko si skuša s krivičnim ravnanjem prisvojiti tiransko oblast, in ga potem, ko ga zasačijo, mučijo, mu odsekajo ude in izžgejo oči, poleg tega pa mora prestati še mnoge, velike in raznotere muke, in sicer jih mora prestati sam in tudi videti, kako jih pretrpijo njegovi otroci in žena, končno pa ga križajo ali skuhamo v smoli –, ta človek naj bi bil srečnejši tako, kot pa če se temu izogne in postane tiran, vlada v polisu do konca življenja in dela, kar hoče, medtem ko mu prebivalci polisa ter drugi tujci zavidajo in ga blagrujejo?« Sokrat se ne pusti omajati: »Spet strašiš, plemeniti Polos, ne da bi me spodbijal.« (Platon, 2006: 837–838)

Morebitna bolečnost in zverinskost kazni za Sokrata ne zmanjšata objektivne sreče, ki zaradi izničanja zagršene krivice doleti dušo kaznovanca. Preskrbljenost duše – tistega univerzalnega,



v čemer je človeštvo eno(tno) – presega vse telesne oziroma biografske pomisleke. Zločin in kazen postaneta izolirana dogodka znotraj, da se tako izrazimo, »brezsvetja«. Uveljavitev pravičnosti, do katere pride, če je zločin kaznovan, pa je lepa – če nam je všeč ali ne.

V soju takšne svetlobe – svetlobe, ki ponazarja linearno enoumje in čistost namena – uprizarjata svoja grozodejstva John Doe in Hannibal Lecter. Oglejmo si, kako metafori sledita, se z njo soočata, kako jo »mislita«, filma *Sedem* in *Ko jagenjčki obmolknejo*.

Morda je najbolj smiselno začeti pri njunem odnosu do geografske umestitve, tako rekoč do svetnosti. Oba filma sta policijski proceduralki, tako da je nabor infrastrukturnih postavk – mrtvašnica, laboratorij, policijska pisarna itd. – pri obeh nujen za odvitje zapleta, ni pa zanemarljivo, v kaj so te postavke vpete. Za *Sedem* je bistvenega pomena, da Fincher zgodbo postavi v neimenovano ali, še bolje, *brezimno* Mesto. Tisto, kar se v njem odvija, je zastavljeno kot simptom dobe, ne le kot konkreten pripetljaj. Videz mesta ne izpoveduje krajevne določenosti, temveč značaj Mesta kot takega. Medtem se film *Ko jagenjčki obmolknejo*, posnet po romanu Thomasa Harrisa, godi v natanko določenih, pogosto neizmišljenih krajih in ustanovah (Washington, Baltimore, Zvezni preiskovalni urad, inštitut Smithsonian ...). Upodobljeni dogodki niso ukalupljeni v izjavo o dobi ali svetu, temveč so melodrama o posameznih čutečih in ranljivih likih. Pripoved ne naslavlja česarkoli »občečloveškega«. Njen poglobitveni »šus« je srečanje z radikalnim drugim v obliki serijskega morilca. To se seveda pripeti tudi v *Sedem*, a »kozmoška« funkcija morilca (oziroma njena odsotnost) je v zadevnih pripovedih povsem različna. Preden se odpravimo v to smer, poudarimo: film *Ko jagenjčki obmolknejo* je na določljivo svetnost tesno navezan, *Sedem* pa se ji v prizadevanju za izjavo o nečem občem namenoma izogiba.

John Doe, morilec v *Sedem*, je po značaju učitelj. Okolico bi rad pahnil v moralno prebujenje. Ko se proti koncu filma z detektivoma Williamom Sommersetom in Davidom Millsom pelje na kraj razpleta, pravi: »Smrtne grehe vidimo na vsakem vogalu, v vsakem domu in jih trpimo. Trpimo jih, ker so pogosti, trivialni. Trpimo jih dan in noč. Nič več. Jaz dajem zgled. In to, kar sem storil, bodo vekomaj premelevali, proučevali in posnemali.« Njegova učna metoda je pošasten *reductio ad absurdum*. Zagrešitelje sedmih smrtnih grehov – požrešnosti, pohlepa, lenobe, napuha, pohote, zavisti in jeze – kaznuje tako, da se njihovi grehi obrnejo proti njim, kraje zločinov pa spremeni v didaktične instalacije.<sup>2</sup> Svoj nauk skuša povzdigniti na raven objektivnega – kljubujoč Derridaju – z izbrisom podpisa. Ime si je spremenil v John Doe, angloameriško oznako neidentificirancev, ustreznico slovenskega N. N. Pred začetkom projekta se je temeljito izbrisal iz vseh družbenih registrov (še njegov bančni račun je star le pet let) in da je razosebljenje dokončno, se je z nenehnim drgnjenjem prstnih blazinic znebil še prstnih odtisov.

Tudi Hannibal Lecter zavzema učiteljsko oziroma mentorsko vlogo. Je nekdanji psihiater, ki je po aretaciji zaradi niza umorov zaprt v umobolnici. Agentka FBI Clarice Starling skuša od njega izbežati kakšen nasvet pri lovu na serijskega morilca z vzdevkom Buffalo Bill, ki svoje ženske žrtve odira in si iz njihovih kož šiva obleko. Lecter svoji učenki pomaga do teze, da morilec hlepi po preobrazbi ter s tem do ugotovitve, da ga je treba iskati med neuslišanimi prosilci za spremembo spola. Pod svoj nauk je v nasprotju z Doejem nenehno podpisal. Ne le, ker že od

<sup>2</sup> Debeluha prisili, da se nažre do smrti; odvjetnika, da si skuša po vzoru Shylockove zahteve iz *Beneškega trgovca* rešiti življenje z rezanjem lastnega mesa; preprodajalca mamil za leto dni priklene na posteljo in ga muči do stanja, v katerem bi, če bi mu s svetilko posvetili v oči, umrl od šoka; manekenki odreže nos, ji v eno dlan prilepi telefon, v drugo pa stekleničko uspavalnih tablet ter ji prepusti izbiro med klicem na pomoč in samomorom; obiskovalcu prostitutke opáše osramnik, iz katerega štrli rezilo, in mu ukaže, naj z njim prodre vanjo; na koncu umori ženo detektiva Millsa in da na dogovorjeno mesto srečanja dostavi dokaz, da je mrtva (vidimo sicer zgolj škatlo, a največ gledalcev seveda predvideva, da je v njej glava); detektiv Mills ga v navalu jeze umori ter ga s tem kaznuje za greh zavisti (Doe mu je zavidal družinsko življenje).

<sup>3</sup> Žal je Lecterja v filmskih priredbah doletelo grobo pohabljenje. Prvi je ta zločin zakrivil režiser Ridley Scott, ki ga je v svoji priredbi *Hannibala* spremenil v nesebičnega zaljubljenca. Še hujšo napako pa je zagrešil sam Harris, in sicer na spodbudo bedastega in prostaškega producenta Dina De Laurentisa. De Laurentis je Harris postavil pred dejstvo, da bo kot lastnik pravice do uporabe Lecterjevega lika o njem posnel še en film – s Harrisovim blagoslovom ali brez njega. Harris je storil najslabše, kar je mogel. Ker si je s koncem *Hannibala* zaprl pot za smiselno nadaljevanje, je na hitro napisal roman *Hannibal Rising* (istoimenski film se je v slovenskem prevodu imenoval *Hannibal: Rojstvo zla*), v katerem je Lecterja »razložil«. Njegova asocialnost in ljudožerstvo izvirata iz pripetljaja v otroštvu – bežno nakazanega že v *Hannibalu* –, ko mu je tolpa sestradanih vojaških dezertarjev pred očmi požrla mlajšo sestro. Tej epizodi sledi Hannibalovo bivanje v sirotišnici, posvojitve ter zgodba o neizpoljeni ljubezni do posvojiteljeve žene. Tako je Harris Lecterja oropal nedosegljive drugosti in iz njega dokončno naredil romantičnega junaka.

začetka pripovedi vemo, kdo je, temveč ker se niti ne pretvarja, da ga pri ravnanju usmerja kakšen transcendenten, brezseben cilj. Njegov odnos s Clarice Starling je svojevrstno (na trenutke sokratsko) spogledovanje, med katerim mora učenka požrešnemu – Lecterjevu morilski metodi je ljudožerstvo – učitelju v zameno za namige o Buffalo Billu streči s koščki svoje osebne zgodovine. Doe skuša svet spremeniti ali celo rešiti ter se nato izničiti; Lecter svet podreja svojim apetitom.

In medtem ko je Doe brezupno zapleten v platonsko trojico dobro–lepo–pravično (»lepo« v toliko, kolikor se mu grešniki telesno gnusijo), jo je Lecter razmrcvaril, si iz nje prilastil lepo in ga absolutno poistovetil z všečnim, s tistim, kar povzroča užitek – s tistim, kar nima z lepim in pravičnim Platona nikakršnega odločilnega opravlja. Lecter je vseskozi esteta. Je gurman (tudi sicer). Za žrtve si najraje izbira ljudi, ki se grdo vedejo. Po spominu riše arhitekturne znamenitosti Firenc. Da bo nezavestnemu pazniku odrezal obraz, si ga nadel in kot navidezna žrtev pobegnil v rešilcu, se pripravi s poslušanjem Goldbergovih variacij. Flautista baltimorskega simfoničnega orkestra je umoril, ker je zasedbi kazil zvok, nato pa je njegov priželjec in trebušno slinavko v raguju postregel orkestrovemu upravnemu odboru.

Lecterja v filmu – razen v sklepnem prizoru, ko se s prostosti po telefonu poslovi od Clarice z dvoumnim opravičilom: »I'm having an old friend for dinner.« – vedno vidimo skozi steklo

ali rešetke, osvetljenega od zgoraj, kakor eksponat v galeriji ali žival v živalskem vrtu. Takšen položaj osvetlitve sledi Levinasovi domnevi, da z uztajem obličja drugega vedno napoči uvid o njegovi neodpravljeni nezapopadljivosti. Drugi nas vabi v etično preseganje samih sebe, a hkrati je njegova pojava srhljiva. Jonathan Demme nas s takšno osvetlitvijo in uokvirjenjem Lecterja od njegove tujosti razmeji in nam s tem naredi uslugo. Njegova hudodelstva so zaradi svoje neomajne notranje logike privlačna, fascinantna, a to, da skuša vse, kar vidi, subsumirati pod totaliteto svojega téka, za nas ne sme biti sprejemljivo.

Demmejeva odločitev, da se Lecterju postavi nasproti in ga motri s skrajnim nezaupanjem, je toliko pohvalnejša, ker z njo sledi Harrisovi literarni zasnovi lika. Harris se v prvih treh knjigah, v katerih nastopa Lecter – *Rdeči zmaj* (*Red Dragon*), *Ko jagenjčki obmolknejo* in *Hannibal* –, načeloma ne odreče njegovi absolutni drugosti. Večkrat poudari, da velja Lecter za psihopata oziroma sociopata le zato, ker stroka zanj nima ustrezne kategorije. Njegova morilska in kanibalska nagnjenja niso nikakor pojasnjena, tako da nas ob nekaterih odlomkih obide sum, da Harris kokekira z idejo radikalnega oziroma demonskega zla.<sup>3</sup> Zev med Lecterjem in nami je nepremostljiva in Demme to nepremostljivost zvesto ohranja.

*Sedem* je topogledno nevarnejši film. Mesto, ki nam ga kaže, je klavstrofobičen, temačen panj, katerega prebivalci se vlačijo skozi špalir svojih in tujih zločinov in brezobzornosti, zvečer pa se, če imajo srečo, zatečejo nazaj v zaklenjeno in zapahnjeno zasebnost svojih bivališč – bivališč, ki so osvetljena popolnoma v skladu s Platonovo prisposodobno o votlini. Tudi če zunaj sijajo sonce, jih osvetljujejo električne svetilke in še zlasti, kadar je dan, so okna vedno zagrnjena z zavesami, karnisami in roletami (prikljenjenci so zadovoljni s senčnimi prividi na stenah votline in sovražni

do vsakogar, ki bi jih rad popeljal na plan). *Sedem* je film kadrov, ki so tudi, če so posneti na prostem, zaradi nizkih kotov in zamejenosti z masivno, umazano arhitekturo videti kakor interierji. Naravna svetloba, ki jo večino filma vidimo le v utrinkih, je bleda in zanemarljiva ali pa rezka in zoprna. In takšno svetlobno stanje vlada, dokler ne pridemo do izteka Doejeve učne poti. Kadrov neba, sonca, jasnitve smo deležni šele na vožnji do kraja, kjer se Mills znese nad Doejem in kjer se poslanstvo slednjega uspešno dovrši.

Lahko rečemo, da Doe svoje sporočilo dokonča s skrunitvijo tistega, kar je hotel zaščititi, da torej vas, zato da bi jo rešil, zravnava s tlemi. A postavitev in doziranje osvetlitve nas vabita v povsem drug zorni kot. *Sedem* je od začetka v mračnih domovanjih umorjencev do konca, ko se v pušča-vskem prostranstvu zgodi zadnji umor, sočuten popis neke platonistične iluminacije.

Njena izhodišča so tudi naša. Film gledamo v solidarnosti – če že ne v poistovetenju – s Sommersetom: »Ne morem več živeti nekje, kjer se apatija sprejema in ohranja, kakor da bi bila vrlina.« Kmalu z nelagodjem opazimo, da je ta občutek, če prezremo drugačno ubesedenje, popolnoma enak Doejevi pritožbi o toleranci do greha. Razlika je edino v tem, da Doe, zaverovan v ontološko oziroma metafizično svetlobo, ni zmožen etičnega upoštevanja drugega. Vprašanje je torej, ali bomo sledili Sommersetovi naraciji – »Sočustvujem, popolnoma sočustvujem. Apatija je rešitev. Izgubiti se v mamilih je lažje kakor shajati z življenjem. Tisto, kar hočeš, je lažje ukrasti kakor zaslužiti. Otroka je lažje pretepati kakor vzgajati. Tudi ljubezen nekaj stane, saj zahteva trud in delo.« – in njegovi odločitvi, da kljub temu vztraja v pogledu na drugo obličje, naj bo še tako polno hib, ali se bomo pustili zapeljati Doejevi brezobzirni, zaslepljujoči luči.

Po vsem povedanem lahko ocenimo, da ne *Sedem* ne *Ko jagenjčki obmolknejo* ne ustrezata Framptonovim ambicijam o filmu, ki da naj filozofiji odpira nove poti. Svetlobno prisposodbo v obeh naslavlja napetost med tujostjo in privlačnostjo drugega, a ta miselna pot je v filozofiji že dodobra izhojena. Obravnavana filma nam nanjo pokažeta zgolj nekoliko izostren razgled.

## Literatura

### Pisni viri

- DERRIDA, J. (2007): *Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas*. V: *Writing and Difference*, (ur.), London, Routledge.
- FRAMPTON, D. (2007): *Filmosophy*. London, Wallflower Press.
- PLATON (2006): *Gorgija*. V *Zbrana dela*, 1. zv. Celje, Mohorjeva družba.
- REILLY, B. J. (2006): Jacques Derrida. V: *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*. V: KRITZMAN, L. D. (ur.). New York, Columbia University Press.

### Filmski viri

- CRONENBERG, D. (1975): *Shivers*. Cinépix.
- DEMME, J. (1991): *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures Corporation.
- FINCHER, D. (1995): *Seven*. New Line Cinema.
- KUBRICK, S. (1968): *2001: A Space Odyssey*. Metro–Goldwyn–Mayer.
- LYNCH, D. (2006): *Inland Empire*. Asymmetrical Productions.
- SIMON, A. (2000): *The American Nightmare*. Minerva Pictures.

# Zvezdna vrata – Atlantida, filozofija in kritično mišljenje

## Uvod

V članku bomo razmišljali o filmu, filozofiji in kritičnem mišljenju. V nekaj zadnjih letih je pouk o filmu vključil tudi v gimnazijski program, čeprav ne v okviru predmeta medijska vzgoja ali kaj podobnega – kar bi bilo glede na socializacijo sodobne mladine koristno – vseeno pa v obliki številnih projektov, ki se lotevajo posameznih vidikov filmske umetnosti. V tej zvezi velja omeniti zlasti dolgoletna prizadevanja filmske pedagoginje Mirjane Borčič, prizadevanja Dušanja Rutarja in strokovnjakov z Zavoda za šolstvo, ki so filmsko vzgojo zasidrali v večini slovenskih gimnazij; a kar zadeva samo navezo med filmom in filozofijo ne bi smeli mimo Alenke Hladnik z Gimnazije Rudolfa Maistra v Kamniku, ki med kolegi, učitelji filozofije, opravlja podobno vlogo. To kaže, kot ugotavlja Robert Petrovič v članku *Film kot medij*, da se tudi država »čedalje bolj zaveda moči vpliva avdiovizualnih medijev oziroma potrebe po učenju njihovega kritičnega branja« in da tudi na področju filma »intenzivno poteka kar nekaj pilotskih projektov, ki so si zadali za cilj povečati filmsko pismenost učečih se« (Petrovič, 2010: 74).

Tukaj želimo pokazati, kako je mogoče s filmom oziroma z razpravo, ki jo sproži ogled filma, obravnavati nekatere zahtevnejše filozofske teme in pri tem razvijati kritično mišljenje, ki je eden pomembnejših ciljev pouka filozofije v gimnaziji. Pokazali bomo, kako lahko s filmom uvedemo razpravo o odnosu med telesom in duhom, hkrati pa bomo predstavili nekaj korakov, za katere menimo, da so koristni za učitelje filozofije (in tudi druge), če želijo dvigniti razpravo na raven, primerno za šolajoče se gimnazijce, in poleg ogleda filmskih virov uvesti še branje relevantnih besedil iz bogate filozofske tradicije. Ker pa je, kot rečeno, razvijanje kritičnega mišljenja tako pomemben cilj pouka filozofije in ker v zadnjih letih sproža nemalo nesporazumov – zlasti pri prenovi gimnazije –, bomo uvodne besede posvetili temu pojmu.

## Nekaj besed o kritičnem mišljenju

Richard Paul, eden najuglednejših proučevalcev in promotorjev kritičnega mišljenja, v članku *Kritično mišljenje in položaj izobraževanja danes* oriše stanje, kakršno je bilo v Združenih

državah Amerike na začetku devetdesetih let 20. stoletja. Takrat je s sodelavci izvedel obsežno raziskavo o tem, »kako naključno izbrane fakultete razumejo kritično mišljenje oziroma kako dejavno ga spodbujajo in vključujejo v svoja predavanja – raziskavo, ki je zaobjela 75 visokih šol in univerz« (Paul, 2008: 76). Paul rezultate te raziskave strne takole:

»Na podlagi pridobljenih podatkov ali z minimalnih sklepanjem iz njih postane jasno, da velik odstotek intervjuvanih fakultet (oziroma *večina*, če sprejmemo, da je vzorec reprezentativen):

- ne razume povezanosti kritičnega mišljenja z intelektualnimi normami;
- ni sposobna podati razlage za ključna intelektualna merila in norme;
- nemarno meša *aktivno* sodelovanje študentov pri predavanjih s *kritičnim mišljenjem*;
- ni sposobna podati razdelanega in jasnega pojmovanja kritičnega mišljenja;
- ne more ponuditi verodostojnih primerov spodbujanja kritičnega mišljenja v razredu;
- ni sposobna poimenovati posameznih večšin kritičnega mišljenja, za katere meni, da so pomembne pri učenju;
- ni sposobna verodostojno razložiti, kako uskladiti obravnavanje učne vsebine s spodbujanjem kritičnega mišljenja;
- ne meni, da je osredinjenost na sklepanje pomembno za kritično mišljenje;
- ne meni, da je osredinjenost na sklepanje v okviru posameznih disciplin poglavitna točka poučevanja;
- ne zna navesti osnovnih struktur, bistvenih za analizo sklepanja;
- ne zna podati razumne razlage temeljnih sposobnosti kritičnega mišljenja ali sklepanja;
- ne razlikuje med *psihološko* in *intelektualno* razsežnostjo mišljenja;
- ni vključena v raziskovanje kritičnega mišljenja in se ni udeležila nobene konference o tem predmetu;
- ni sposobna navesti nobene teorije oziroma teoretika, ki je izoblikoval njihovo pojmovanje kritičnega mišljenja (prav tam: 77).«

Pri tem velja omeniti, da so takšne rezultate dobili v ZDA, kjer tradicije razvijanja in uvajanja kritičnega mišljenja v izobraževanje sploh ne moremo primerjati z našo, saj pri nas takšne tradicije tako rekoč ni – če odmislimo nekaj neopaženih poskusov strokovnjakov Zavoda RS za šolstvo in peščice učiteljev filozofije na srednjih šolah in univerzah, ki smo poskrbeli za nekaj knjig, člankov in temeljnih prevodov s tega področja. Glede na to verjetno ne tvegamo preveč, če rečemo, da bi podobna raziskava pri nas pokazala še bolj klavarno stanje, kot je bilo tisto, na katero je pred malo več kot poldrugim desetletjem naletel R. Paul v ZDA. Toda to pri nas nikogar ne odvrne, da ne bi v ta ali oni dokument ali v ta ali oni razpis zapisal, da s svojimi prizadevanji razvija in krepi kritično mišljenje – karkoli to že je.

O tem, kako si učitelji filozofije v gimnaziji predstavljamo razvijanje kritičnega mišljenja, smo na straneh tega časopisa že pisali. Takrat smo se oprli na dela Harveyja Siegla, ki kritično mišljenje predstavi kot dobro staro razumnost in hkrati kot ideal, h kateremu bi moral stremeti vsak šolski sistem (Siegel, 2006: 305–319). Pri tem mu ohranjanje razumnosti pomeni spodbujanje sposobnosti dobrega razmišljanja, pod čemer razume iskanje in analizo razlogov za naša prepričanja in spodbujanje pripravljenosti (drže), da se ravnamo v skladu s prepričanja, ki so podprta z razlogi. Povedano drugače, ideal izobraževanja je po njegovem mnenju takšna oseba, ki bo svoja prepričanja, dejanja, predloge premislila, jih poskusila podpreti z najboljšimi mogočimi razlogi, ki so na voljo v nekem času, nato pa se bo po njih tudi ravnala in ne bo klonila vsakič, ko bi ji odstopanje od teh razlogov utegnulo prinesiti večje koristi. To kaže, da utemeljevanje naših prepričanj ni le spoznavno-teoretski (epistemološki) problem, temveč tudi moralni (etični) problem. In cilj pou-

čevanja filozofije v gimnaziji je prav to – izobraziti in vzgojiti takšne državljane in državljanke, ki bodo za večino svojih projektov navedli razumne razloge in se bodo – če so ti dejansko razumni – pripravljene zanje boriti, kar je isto kot reči, da se bodo – soočeni s takšnimi in drugačnimi interesi – prepustili vodstvu razuma, četudi bi s tem nasprotovali kakšni avtoriteti in jim to ne bi prineslo neposrednih koristi.

Siegel torej govori o dveh razsežnostih razumnosti oziroma kritičnega mišljenja, ki pa sta, če smo natančni, zapisani v samem začetku zahodne misli.

Karl Popper v knjigi *Ugibanja in ovržbe* omenja, da so bile teorije ob zori zahodne civilizacije, torej v antični Grčiji, zelo podobne mitom, toda pri tem ne smemo spregledati, da jih je že odlikovala tudi kritična drža. Popper vidi v tem rojstvo tradicije svobodnega razpravljanja. Bistveno se mu zdi, da Grki niso le predlagali odgovorov na številna vprašanja, ki so se jim zastavljala, temveč so dopuščali tudi popravljanje teh odgovorov, iskanje njihovih šibkih točk, nelogičnosti itd. (Popper, 2002: 67).

Poglejmo, kakšna je po Popperju razlika med kritičnim in nekritičnim mišljenjem. Najprej nekaj besed o nekritični, dogmatični misli: »V vseh ali skoraj v vseh civilizacijah najdemo nekakšne verske in kozmološke nauke; v številnih družbah pa tudi šole. Ampak za šole, zlasti primitivne šole, se zdi, da imajo značilno strukturo in funkcijo. Daleč od tega, da bi bile prostor za kritično razpravo, imajo za svojo nalogo prenašanje in ohranjanje končno-veljavnega nauka, neoporečnega in nespremenljivega. Naloga šole je predati naslednji generaciji tradicijo, nauk svojega ustanovitelja, prvega učitelja in za ta cilj je najpomembnejše ohraniti nauk neokrnjen. Tovrstna šola nikoli ne dopušča novih idej. Nove ideje so herezije in vodijo do razkolov; če član šole poskuša spremeniti nauk, je kot heretik izključen. In heretik kot po pravilu trdi, da prav on poseduje resnični nauk utemeljitelja. Tako niti izumitelj ne priznava, da je uvedel kakšno novost; raje verjame, da se je vrnil k pravi ortodoksiji, ki je bila nekako popačena. [...]« (Popper, 2002: 200–201).

Temu nasprotna je kritična, nedogmatična misel: »Lahko bi rekli, da je značaj grške filozofije in filozofskih šol osupljivo drugačen od opisanega tipa dogmatične šole. [...] Predlagane so bile nove zamisli, ki so [...] vzniknile kot posledica odprte kritike. [...] To je enkratni pojav in je tesno povezan s presenetljivo svobodo in ustvarjalnostjo grške filozofije. [...] Če iščemo prva znamenja te kritične drža, te nove svobode mišljenja, smo napoteni nazaj do Anaksimandrove kritike Talesa. To je kar se da presenetljivo dejstvo: Anaksimander kritizira svojega učitelja in sorodnika, enega izmed sedmerice modrih ter ustanovitelja jonske šole. Glede na izročilo je bil le štirinajst let mlajši kakor Tales, tako da je moral svojo kritiko in svoje nove zamisli razviti, ko je bil njegov učitelj še živ. [...] Kljub temu v virih ni niti sledu o nesoglasju, prepiru ali razkolu. To, mislim, kaže, da je bil Tales tisti, ki je zasnoval novo tradicijo svobode – temelječo na novem odnosu med učiteljem in učencem – in ki je potemtakem ustvaril nov tip šole [...]. Zdi se, da je bil sposoben tolerirati kritiko. In kar je še pomembnejše, zdi se, da je ustvaril tradicijo, po kateri kritiko moramo tolerirati.

Toda rad si predstavljam še celo več kakor to. Težko si predstavljam odnos med učiteljem in učencem, v katerem učitelj zgolj tolerira kritiko, ne da bi jo aktivno spodbujal. Ne zdi se mi verjetno, da bi si učenec, izšolan v dogmatični drža, kadarkoli drznil kritizirati dogmo (še najmanj dogmo slavnega modrijana) in to kritiko izraziti. Zato se mi zdi, da je razlaga lažja in preprostejša, če privzamemo, da je učitelj kritično držo spodbujal [...]« (prav tam: 202–203).

Popper torej podobno kot Siegel govori o dvojni naravi kritičnega mišljenja. Oba pravzaprav poudarjata, da bi moral biti ideal vsakega izobraževalnega sistema razvijanje sokratske drža, če

jo odlikujeta priznanje nevednosti in pogum za skupno in svobodno raziskovanje danega vprašanja. Menimo, da morajo učitelji, če hočejo ohranjati razumnost (kritično mišljenje), zavzeti enako držo.

Od tod lahko izpeljemo, kakšen mora biti pristop k poučevanju filozofije v gimnaziji. Če hočemo zadostiti svobodnemu raziskovanju vprašanj, potem se ne smemo zapreti v kakršnokoli avtoritarno držo, temveč si moramo najprej tudi sami upati – kot pravi Marjan Šimenc v knjigi *Didaktika filozofije* – zastaviti »vprašanja, ki jih navadno ne postavljamo« (Šimenc, 2007: 16).

Ker so takšna vprašanja po navadi zahtevna – zahtevna v tem, da nimajo preprostih odgovorov – moramo takoj nato učencem pokazati, da odgovori nanje niso dani, da jih ne moremo kar prebrati v tem ali onem učbeniku oziroma priročniku, temveč se moramo poskušati sami dokopati do njih.

To kaže, da filozofija ni preprosto podajanje znanja oziroma vednosti o tem, kaj so povedali posamezni filozofi, temveč je tudi dejavnost. Ampak »če filozofije ne moremo opredeliti zgolj kot prenašanja vsebine, če je filozofija dejavnost, za kakšno dejavnost potemtako gre?« (prav tam: 24)

Kar zadeva filozofijo kot dejavnost, Šimenc omenja tri ključne elemente: problematizacijo, konceptualizacijo in argumentacijo. Problematizacija se nanaša na samo prepoznavanje filozofskih problemov: učenci morajo znati ločevati med problemi, hkrati pa biti sposobni podvomiti o vsakdanjih (zdravorazumskih) odgovorih na pomembna vprašanja. To nam pomaga, da nismo dogmatični, da ne zapademo v nekritično mišljenje, pred katerim nas svari Popper. Konceptualizacija zajema oblikovanje pojmov in njihovo analizo. Tukaj je pomembno, da učenci ne ostanejo le pri opredeljevanju pojmov, temveč doumejo, da so posamezni pojmi povezani z drugimi pojmi, da tvorijo pojmovne mreže itd. Tudi to nasprotuje nekritičnemu mišljenju, saj nas obvaruje pred tem, da bi se zaprli v neke vnaprej določene meje (prav tam: 38). Argumentacija pa zadeva vzgajanje učencev, zahtevo, da svoje odgovore na dana vprašanja utemeljijo z razumnimi razlogi, kar je že samo po sebi ščit pred nekritičnim mišljenjem – ker nasprotuje samoumevnemu sklicevanju na avtoritete. V igri je torej vzgojni moment – izhodiščna »pripravljenost drugemu pojasnjevati svoja stališča« (prav tam: 58).

Narava samega predmeta potemtako od učitelja filozofije zahteva, da ni le posredovalec vednosti (učbeniškega znanja), čeprav je to ravno tako pomembno, temveč tudi nekdo, ki zna zastavljati zanimiva in pomembna vprašanja, ki zna usmerjati razpravo in vanjo vključevati logično analizo predlaganih rešitev itd., hkrati pa poskuša doseči, da bodo učenci te miselne navade ponotranjili in jih uporabljali v življenju. Učitelji filozofije morajo torej ravnati tako kot Tales ali Sokrat, če hočejo zadostiti spoznanju, da pri razvijanju kritičnega mišljenja ne gre le za kognitivne veščine (analizo, oceno, iskanje logičnih napak itd.), temveč za vzgojo širokega obsega navad uma, drž in značajskih potez, ki naj bi bile značilne za razumno in pametno osebo.

## Film pri pouku

Uvajanje filma v pouk na splošno in poučevanje filozofije posebej je obširno vprašanje, ker ponuja izjemno veliko možnosti. Tukaj se bomo osredinili zlasti na film kot pripomoček pri problematizaciji vprašanj, in sicer vprašanj s področja metafizike (konkretnije filozofije psihologije). S primerom, ki ga bomo predstavili, poskušamo doseči, da si učenci zastavijo vprašanja o lastni zavesti, o odnosu med psihičnim in fizičnim ter da podvomijo o kopici vsakdanjih (najpogosteje nepremišljenih) odgovorov, ki jih imajo o teh zadevah.

Ko gre za problematizacijo, je za učitelje sicer dokaj vseeno, kateri vir uporabijo – lahko je zgodba, slika, film, karkoli. Toda zakaj sploh uporabljati zgodbe pri pouku? Marjan Šimenc v članku *Poučevati z zgodbami* na to vprašanje odgovarja z zunanjimi in notranjimi razlogi. Zunanji izhajajo iz raziskav kognitivne psihologije, da si učenci lažje zapomnijo vsebine, ki jih obravnavamo z zgodbami, ker so tako bolj motivirani (Šimenc, 2005: 121). Tudi za film se odločamo, ker menimo, da imamo opravka z učenci, ki ob filmih in drugih vizualnih vsebinah (internet) odraščajo in so tako bolj motivirani. Nekaj takega pravi tudi Dušan Rutar v knjigi *Vzgoja za družino in vrednote*: »Danes otroci predvsem gledajo televizijo. Gledajo tudi filme. To ni nič narobe. Film je namreč nadaljevanje pravljič z drugačnimi sredstvi. Z ne preveč drugačnimi sredstvi. In nekatere pravljič oz. zgodbe so zares izvrstne, izjemne večne« (Rutar, 2005: 10). Ali kot pravi Robert Petrovič v navedenem članku: »Film je mogočno izobraževalno orodje. Približa nam prostorsko in časovno oddaljene zgodbe, še pomembnejše pa je, da danes verjetno lažje kot katerikoli drugi medij prisili k razmišljanju. Kje so otroci še sposobni sedeti pri miru in zbrani za polni dve uri?« (Petrovič, 2010: 73)

Drugi, vsebinski razlog pa je, da zgodbe (ali filmi), ki jih izberemo, že sami obravnavajo temo, ki je potem predmet razmišljanja v razredu. »Zgodba nas sooči s problemom, mu da minimalni kontekst [...]. Pravzaprav je le ubesedena in uprizorjena dilema [...]« (Šimenc, 2005: 121) In filmi so v tem pogledu – če tudi sami filozofirajo – odličen pripomoček, o čemer na zanimiv način pišeta tudi Rutar v omenjeni knjigi in Petrovič (zelo kritično) v omenjenem članku.

Filmov, s katerimi je mogoče uvesti ali s katerimi je mogoče interpretirati posamezno filozofsko temo, je precej. Tukaj predlagamo ogled ene izmed epizod TV-serije *Zvezdna vrata – Atlantida*. To med drugim omogoča tudi razpravo o produkciji izdelkov, kakršni so TV-serije, klubih oboževalcev ipd., torej nekaj, kar zadeva ekonomske, kulturne in druge vidike tovrstne produkcije. Več o tem lahko preberemo v članku Marka Boulda *Film in televizija*. Po njegovem mnenju lahko žanr znanstvene fantastike v grobem razdelimo v tri etape. V letih 1930–1960 so se znanstveno fantastične zgodbe objavljale pretežno v ceninem časopisnem tisku, v letih 1960–1990 se je produkcija preselila pretežno v založništvo knjig, od leta 1990 naprej pa je poglobitveni prostor popularne znanstvene fantastike postala televizija (s filmsko produkcijo). Čeprav je ta razdelitev groba (najti je namreč mogoče nekatera pomembna odstopanja), pa kaže na trend, ki bi ga težko zanikali. Stvar je namreč v tem, da je velika rast znanstvenofantastične produkcije zlasti v elektronskih medijih posledica globalizacije in konglomeracije, za kar si prizadevajo multinacionalne korporacije, ki prevladujejo v medijski industriji. Pri tem je ena poglobitvenih strategij njihovega delovanja razvijanje programov, ki jih je mogoče prodati vsemu svetu, s hkratnim ustvarjanjem posebnih pravic za različne oblike stranskih proizvodov. Odličen primer so *Zvezdne steze*, ki zajemajo pet več let trajajočih igranih televizijskih serij, kopicu risanih filmov, deset igranih filmov, na stotine novel in drugih knjig ter goro drugih povezanih prodajnih izdelkov. Ključ do uspeha takšnih franšiz so klubi oboževalcev, ki so zelo glasni in pogosto v resnici soustvarjajo vsebino nastalih produktov. Podobna industrija se je po besedah Boulda razvila tudi okoli drugih serij, kot so *Doctor Who* (1963–1989), *Babylon 5* (1993–1998) in nanizanke *X-Files* (1993–2002) (Bould, 2003: 88).

K temu bi veljalo dodati še Bouldovo opozorilo, da je v osemdesetih letih 20. stoletja – torej še preden so ga dokončno prevzele multinacionalke – znanstvenofantastični žanr doživel juvenilizacijo in sentimentalizacijo. Številni filmi v tem času »niso le nazorno izkazovali, v kolikšnem obsegu so bile znanstvenofantastične zamisli in predstave integrirane v občeljudsko domišljijo, temveč tudi odmik kinematografije osemdesetih od družbenih k magičnim rešitvam



osebnih problemov. To je morda neizogibna posledica sprememb, ki sta jo doživela ekonomija in kontekst produkcije Novega Hollywooda, prav tako pa tudi jasen izraz in ideološka mistifikacija zmanjševanja izdatkov, ki ga je desno politično krilo v poznih sedemdesetih letih zasidralo na Zahodu« (Ibid.: 92).

Iz tega zornega kota celo nedavni film *Avatar* Jamesa Camerona, ki ima na prvi pogled tako subverzivno, zoper multinacionalke naperjeno vsebino, ni nikakršna izjema. Še več, ena njegovih posledic je bila ta, da se nekateri gledalci preprosto niso več želeli vrniti v realnost.

Oboroženi s temi opozorili, ki jih najbrž ne bomo zamolčali šolajoči se mladini, preidimo k TV-seriji *Zvezdna vrata – Atlantida*, ki glede vsega tega gotovo ni izjema, čeprav to še ne pomeni, da posamezne epizode te produkcije niso vrhunski izdelki in da jih z ustrežno kritično distanco ni mogoče uporabiti pri delu v šoli. Poleg tega velja omeniti, kot to stori Sandi Cvek v članku *Cinèma Descartes*, da »lahko edino znanstvena fantastika s svojo svobodo, ki si je drugi žanri ne morejo privoščiti, skozi svoje izmišljene svetove ustvarja prave filozofske laboratorije, v katerih je mogoče izvajati drzne poskuse« (Cvek, 2010: 91). V nadaljevanju bomo predstavili 4. epizodo druge sezone serije *Zvezdna vrata – Atlantida*. A najprej nekaj splošnih podatkov.

Vir, na katerega se na tej točki opiramo, je knjiga Franka Garcie in Marka Phillipsa *Znanstvenofantastične televizijske serije 1990–2004*. Okvir zgodbe v *Zvezdnih vratih – Atlantida*, ki je trajala pet sezon, gradi na predhodni seriji *Zvezdna vrata SG-1* in filmu *Zvezdna vrata*. Arheolog v projektu *Zvezdna vrata* dr. Daniel Jackson ugotovi, da so zapuščeno bazo na Antarktiki, v seriji poznano kot *Atlantida*, zgradili davno izginuli predniki (Pradavni), izumitelji tehnologije zvezdnih vrat, ki so živeli na Zemlji v davni preteklosti. Dr. Jackson je menil, da so Pradavni zapustili Zemljo in se preselili v galaksijo Pegaz. Uvodna epizoda serije tako predstavi skupino glavnih junakov, ki sledijo Pradavnim in v oddaljeni galaksiji dejansko najdejo starodavno mesto. Mesto je zapuščeno in takoj sledi kopica prigod, v katerih junaki naletijo na smrtno sovražnike Wraith, izjemno inteligentna humanoidna bitja, ki se prehranjujejo tako, da iz človeških bitij posesajo življenjsko energijo (Garcia, Phillips, 2009: 299–300). V naslednjih epizodah pogosto vidimo, kako Wraithi »nabirajo« ljudi. S svojimi lovskimi ladjami, imenovanimi puščice, jih teleportirajo najprej – zgolj kot informacijo – v računalnik ali nekaj temu podobnega na sami puščici, nato pa jih materializirajo v shrambe na velikanskih zbirnih ladjah, kjer jih čaka žalosten konec.

Preidimo zdaj k četrti epizodi druge sezone, ki jo priporočamo za ogled v razredu. Naslov epizode je *Duet*. Običajna skupina glavnih junakov, ki jo v tej epizodi spremljajo vojaške okrepitve, na enem izmed planetov v galaksiji Pegaz raziskuje, kolikšno škodo so naredili Wraithi. V tistem trenutku prileti puščica in teleportira v svoj računalnik Dr. McKaya in častnico Cadmanovo. Puščico sestrelijo, še preden ji uspe pobegniti na zbirno ladjo, ampak čakajo jih težave. McKay in Cadmanova sta ujeta v računalnik in niti sanja se jim ne, kako bi ju materializirali nazaj. Ker nimajo s seboj dovolj opreme, ugotovijo, da bi lahko materializirali le enega izmed njiju, a ne vedo, katerega. Vse, kar vidijo, sta le dva signala na računalniškem zaslonu. Po sistemu »eci-peci-pec« se odločijo za enega in izkaže se, da je to McKay. Puščico vzamejo s seboj, da bi ugotovili, kako iz nje spraviti še Cadmanovo, in zdi se, da bo vse v najlepšem redu. Toda McKay kaj hitro ugotovi, da v svojem telesu ni sam. Zaradi spleta okoliščin sta bila v njegovo telo prenesena oba: on in Cadmanova. Sledi nekakšna komedija, bitka za McKayevo telo, v kateri nihče ne popušča.

Kdor je bral knjigo *Oko duha*, bo ugotovil, da je naša strategija podobna tisti, ki jo uporabita avtorja te knjige. Začneta namreč z znanstvenofantastično zgodbo, da lahko zastavita vprašanja

s področja ontologije oziroma ože, vprašanja o zavesti, o psihičnem in fizičnem, ali lahko računalniki mislijo, itd. Njun namen je – tako kot naš – preprost. Knjiga naj bo »bralcem predvsem v izziv, zmede jih naj in spravi v zadrego, iz samoumevnega naj napravi nenavadno in iz nenavadnega samoumevno« (Hofstadter in Dennett, 1990: 9).

Mimogrede, zgodba, ki sta si jo izmislila, je naslednja:

»Na Marsu si, milijone kilometrov od doma, [...], tvoja vesoljska ladja je pokvarjena in ne da se je popraviti. [...] Toda nemara je vendarle še nekaj upanja. V komunikacijskem predelku pokvarjenega vozila namreč najdeš teleporter Teleklon št. IV in navodila za rabo. Če vključiš teleporter, usmeriš njegov žarek na njegov sprejemnik na Zemlji in potem stopiš v oddajno komoro, ti bo teleporter bliskovito in neboleče razstavil telo, izdelal do molekule natančno kopijo in jo v žarku poslal na Zemljo, kjer bo sprejemnik, katerega shrambe so dobro založene s potrebnimi atomi, skoraj v trenutku iz teh sevanih navodil naredil – tebe!« (prav tam: 13)

V obeh primerih, našem in njunem, se pojavi teleportacija. To omenjamo, ker teleportacija, če nanjo opozorimo učence, sproži kopico nenavadnih vprašanj, ki zadevajo nas same. Seveda ni nikoli mogoče povsem predvideti, kakšne probleme bodo ob ogledu nekega filma odkrili učenci, toda dolgoletne izkušnje nas učijo, da se marsikaj vendarle da predvideti. Recimo, kako lahko trdimo, da sta McKay in Cadmanova obstajala, ko sta bila ujeta v wraithski računalnik? Ali je McKayevo telo, potem, ko so ga rešili iz wraithskega računalnika, isto kot tisto, ki ga je imel, preden so ga ujeli? Če ni, ali je to še vedno isti McKay, čeprav misli, čuti, se spominja natanko tako kot McKay in tudi verjame, da je McKay? Kaj nam – če upoštevamo predhodno vprašanje – daje istovetnost – oziroma, kaj je tisto, čemur pravimo *Jaz*? »Ali lahko človek nosi v možganih več kot en zavestni subjekt oziroma ego?« (Hofstadter in Dennett, 1990: 18). Ali lahko duša (duh, zavest) obstaja brez telesa? Itd.

Seveda ne moremo pričakovati, da bodo učenci zastavili do te mere izdelana vprašanja, toda učiteljeva naloga na tej točki je, da v njihovih vprašanjih prepozna podobnosti z vprašanji, ki si jih je zastavila filozofska tradicija, in jih ustrezno preformulira. Ali kot pravi Matthew Lipman: »Za vodenje filozofske diskusije si moramo razviti občutek za to, katero vprašanje ustreza dani situaciji in kdaj ga lahko zastavimo. Učitelj filozofije se lahko ustavi pri neki učenčevi razlagi, ji sledi in jo razišče, hkrati pa tudi presodi, ali bo pri pripombi drugega učenca dopustil njegovo argumentacijo brez dodatnega preiskovanja, ker bi bila nadaljnja analiza lahko neproduktivna.« (Lipman, 1996: 103)

Skratka, ko si film ogledamo, obnovimo zgodbo, začnemo z učenci iskati filozofsko relevantne probleme in jih ustrezno formuliramo. Toda to je komaj prvi korak. Če hočemo razvijati kritično mišljenje, moramo v razredu sprožiti razpravo, kjer se pri pouku filozofije ravnamo po naslednjih Lipmanovih korakih:

1. Izvabljanje pogledov ali mnenj
2. Pomoč učencem pri izražanju: pojasnitev in preoblikovanje trditev
3. Eksplicacija pogledov učencev
4. Interpretacija (izpeljevanje logičnih implikacij, izpeljava sugeriranega)
5. Iskanje konsistentnosti
6. Zahteva po definiranju
7. Iskanje predpostavk
8. Odkrivanje napak

9. Zahteva po razlogih
10. Povpraševanje učencev, kako vedo
11. Iskanje in raziskovanje alternativ
12. Usklajevanje diskusije

Ideja teh korakov je, da relevantna mnenja učencev premislijo vsi v razredu, pri čemer jih interpretirajo, iščejo, ali so protislovna, zahtevajo od sošolcev, da definirajo nejasne pojme, iščejo predpostavke za posamezne trditve in morebitne napake, od sošolcev zahtevajo razumne razloge, zaradi katerih bi sprejeli njihova mnenja, itd. Na začetku jih k temu seveda vodi učitelj, a sčasoma te korake ponotranjijo in sami razmišljajo o mnenjih drugih.

Če torej izbrani film (ali zgodba) poskrbi, da učenci sploh prepoznajo problem in podajo prva mnenja o tem problemu, vsi nadaljnji koraki izbrani problem analizirajo, tehtajo, ga postavljajo v različne kontekste itd. Toda poleg naštetih korakov, ki omogočajo podajanje pogledov učencev in njihovo analizo, je treba pri pouku filozofije uvesti tudi rešitve, ki jih je predlagala filozofska tradicija. Brez tega namreč pouk filozofije ne bi podajal nikakršne vednosti. Izkušnje kažejo, da nekateri učenci v predhodni razpravi do določene mere sami razvijejo precej podobne misli, kot so jih o istem problemu razvili uveljavljeni filozofi ali znanstveniki. To precej pripomore k razvijanju njihove samozavesti za predlaganje posameznih rešitev, a največkrat se pozneje izkaže, da imajo njihovi predlogi notranje težave. Te težave, ki so pogosto posledica kakšnega njihovega predhodnega samoumevnega prepričanja, je morda lažje obravnavati s pomočjo filozofskih virov, ki imajo podobne težave.

## Uvajanje virov

Viri, s katerimi je mogoče nadgraditi razpravo med učenci, ki so do zdaj formulirali problem in podali prve preproste rešitve, so lahko vzeti iz filozofske tradicije, kar je priporočljivo, ni pa to nujno. V nadaljevanju bomo prikazali uvajanje tako filozofskih kot nefilozofskih virov, vendar oboji vodijo do filozofsko relevantne razprave.

### Nefilozofski viri

Zgoraj smo omenili teleportacijo, ki se pojavlja v *Duetu* in v uvodu v knjigo *Oko duha*. Teleportiranje je bolj ali manj stalnica številnih znanstvenofantastičnih filmov: od filmov *Muha* do TV-serij *Zvezdne steze*, *Zvezdna vrata* itd. Sodobne raziskave v kvantni fiziki so pokazale, da teleportacija celo ni več zgolj znanstvena fantastika, saj je znanstvenikom že uspelo teleportirati fotone.<sup>1</sup> Čeprav je od teleportiranja kvantnih delcev do teleportiranja materialnih teles še veliko, zakoni vesolja tega menda ne izključujejo, nam pa takšni pojavi ponujajo obilo možnosti za miselno eksperimentiranje. Privzemimo torej, da je teleportiranje mogoče (celo teleportiranje ljudi), in premislimo posledice. To lahko naredimo s pomočjo naslednjega vira (oziroma delovnega lista):

Michael Hanlon: Znanost v Štoparskem vodniku po galaksiji

- »Težave s teleportiranjem, tako tehnične kot filozofske, izvirajo iz postopka kopiranja. Vzemimo najpreprostejši scenarij. Stopite v teleport – nekakšno kabino ali celico, bržkone

<sup>1</sup> Glej Jeffrey Bub (2005): Quantum computing and teleportation. V: *Encyclopedia of Philosophy*, druga izdaja, Vol. 8. Donald M. Borchert; Thomson Gale (ur.), str. 198–202. Prav tako glej Brian Greene (2006): *Tkanina vesolja: Prostor, čas in tekstura resničnosti*. Tržič, zbirka Žepna knjiga, Učila International.

tako kot v pravzornem filmu *Muha* iz leta 1958 ali njegovi obnovi iz leta 1986 z Jeffom Goldblumom. V celici nekakšen žarek, nemara laser ali rentgenski curek ali kar že bodi, analizira vaše telo in zabeleži položaj slehernega atoma. [...] Z analizo je vaše telo uničeno. [...]. Vsa informacija o vrstah in legah atomov se potem prenese [...] do druge celice: do sprejemnega teleporta. Ta sestavi vaše telo atom za atomom – [...] – v nekakšno trirazsežno kopijo. Kaj pa potem? [...]

To je točka, kjer se začnejo problemi – in hec. [...] Vzemimo [...], da se je med prenosom v teleportu nekaj pokvarilo. [...] Družbi Teleport, Inc. ste plačali 1000 funtov, da bi vas švistnila iz Londona v New York. Tam so že napravili kopijo, [...], podatke za izdelavo kopije pa so pomotoma poslali še v München, Sydney in Montreal.

[...] Kakor so poudarili že mnogi, se nam nekaj podobnega, kot je teleportiranje – to je original, uničen in nadomeščen s kopijo – dogaja povsem naravno vse življenje. Telo, ki ga 'jaz' naseljuje zdaj, ni isto kot ono, v katerem sem živel pred 20 leti. Predvsem je starejše in znatno bolj zamaščeno in zgubano. Toda sprememba je še veliko globlja. Moje celice ves čas umirajo in so nadomeščene z novimi. Od osem tisoč kvadriljonov atomov v mojem telesu jih velika večina pred 10, 20 ali 30 leti še ni bila tu. [...] Sem iz čisto novih atomov. Res je, da je večina v mojih možganih [...] izvorna, vse pa niso. Danes vemo, da odrasli možgani obnavljajo svoje celice vse življenje. Pravzaprav je bil moj mlajši jaz teleportiran v prihodnost, v sedanjo bolj uvelo kopijo, z novimi atomi in v obliko, ki niti približno ne ustreza prvotni. Vendar nihče ne bi podvomil, da sem to še vedno jaz, najmanj jaz sam.« (Hanlon, 2006: 132–137)

Delovni listi, kakršen je tale, nekoliko zožijo obseg začetne razprave, ker napeljujejo k bolj določnim vprašanjem. Tukaj gre vsekakor za vprašanje istovetnosti (identitete). Učenci si sicer še kar pogosto zastavljajo vprašanja, ki se nanašajo na osebno identiteto, toda v glavnem se ta vprašanja nanašajo na njihov položaj med vrstniki ipd. Filozofska vprašanja o osebni identiteti, kot kaj je tisto, kar nam podeljujejo istovetnost skozi čas, so že redkejša. Toda Hanlonov tekst omogoča. Če ga povežemo z ogledom *Dueta*, bi morda lahko sklepali – ker je pri teleportaciji telo uničeno in ker se nam nekaj podobnega tako in tako dogaja med staranjem, da je istovetnost povezana z nečim drugim – našim duševnim življenjem.

Takšno razmišljanje morda potrjuje tudi naslednji primer, o katerem piše Hanlon:

»Pred leti sem v reviji o veteranskih avtomobilih prebral zgodbo o tem, kako je ljubitelj rešil zelo redko staro Roverjevo limuzino, ki je zapuščena rjavela na polju. Avto je bil v obupnem stanju, ker pa jih je bilo takrat na svetu le še pol ducata, se je najditelju zdel vreden obnove. Temeljito ga je pregledal in ugotovil, kaj vse je treba storiti. Podvoze je bilo preveč rjasto, da bi ga bilo mogoče rešiti, pa ga je nadomestil s podvozjem podobnega modela. Ploščevina je bila skoraj vsa prežrta, tako da jo je zamenjal z aluminijastimi ploščami, oblikovanimi in izrezanimi na roko. Motor? Brezupno, ampak našel je nadomestilo iz podobnega avta. Enako je bilo s prenosom, pogonsko osjo, kolesi in notranjo opremo. Vendar je ne glede na težave avto obnovil. V resnici je bil skoraj edini del, ki se je ohranil od prvotnega avtomobila, tovarniški znak – ta pa je bil tako dragocen, da so napravili posnetek in original varno shranili (ibid.).«

V tem primeru sicer ne bi mogli trditi, da je prenovljeni avtomobil ohranil svojo istovetnost, (če jo je?), zaradi duše – čeprav bi nekateri ljubitelji starih avtomobilov brzkone verjeli tudi to – toda zanimivo bi bilo ugotavljati, v čem je razlika med tem primerom in teleportiranjem človeka, čigar »deli« so, podobno kot pri avtomobilu, novi.

## Filozofski viri

Recimo, da skupina učencev po ogledu *Dueta* in razpravi ob Hanlovovem razmišljanju o teleportaciji sklene, da zavest ali duša vendarle lahko obstaja brez telesa. To poskuša utemeljiti in braniti v razpravi z učenci, ki se s tem ne morejo strinjati. V razredu se pogosto zgodi, da nekatere predpostavke posameznih mnenj kljub njihovem iskanju ostanejo neizrečene, zlasti če izhajajo iz vzgoje – v našem primeru tistega, kar v teh krajih poučuje religija. Verjetno ni treba posebej razlagati, da je vloga učitelja filozofije v takšnih primerih zahtevna, saj mora razvijati kritičnega duha in ne sposobnosti za prepir.

Uvajanje filozofskih virov se tako zdi kar dobra rešitev, ne le zaradi poglobitve razprave, temveč tudi, ker nas filozofska vprašanja prej ali slej začnejo zadevati bolj, kot smo pričakovali. Izvrsten vir, ki nam pomaga razpravljati o našem problemu, so Descartesove *Meditacije*. O njihovi izjemni uporabnosti za analizo filozofskih problemov, ki se skrivajo v znanstvenofantastičnih filmih, je trdno prepričan Sandi Cvek v omenjenem članku: »Descartes zagotovo nikoli ne bo prejel posebnega oskarja za izjemen prispevek k filmski umetnosti, zato bi bilo lepo, če bi se kakšen z oskarjem nagrajeni filmar v svojem zahvalnem govoru ne spomnil samo svojih staršev, življenjskih sopotnikov, sodelavcev, prijateljev in ljubega boga – ampak končno tudi Descartesovih *Meditacij*.« (Cvek, 2010: 91) Cvek v nadaljevanju članka ob predstavitvi filmov, ki ju podrobneje obravnava (*Čudoviti um*, *Čarovnik iz Oza*), začne z odstavkom iz *Meditacij*, ki ga film ilustrira (prav tam). To je zanimiva taktika, ki jo lahko privzamemo tudi tukaj. Odlomek iz *Meditacij*, ki ga ilustrira *Duet* in ki pomaga pri premisleku o filozofskem problemu v tej epizodi, je lahko naslednji:

»Tu najprej opažam, da je velik razloček med duhom in telesom v tem, da je telo po svoji naravi zmeraj deljivo, duh pa popolnoma nedeljiv. Ko namreč opazujem duha ali samega sebe, kolikor sem misleča stvar, ne morem v sebi razločevati nobenih delov, temveč vidim, da sem popolnoma ena celovita stvar. In čeprav se zdi, da je celoten duh združen s celotnim telesom, vendar spoznavam, da ni duhu odvezetega nič, če odsekam nogo, roko ali kakšen drug del telesa. Pa tudi o zmožnostih hotenja, čutenja, umevanja itn. ni mogoče reči, da so deli duha, kajti en sam duh je, ki hoče, čuti, razume. V nasprotju s tem pa si ne morem misliti nobene telesne ali razsežne stvari, ki je v mislih ne bi zlahka delil na dele in po tem spoznal, da je deljiva. Že to bi me dovolj dobro, da je duh povsem drugačen od telesa, ko bi tega ne bil že sicer dovolj dobro vedel.« (Descartes, 1988: 114)

Odlomek sicer ne navaja, da je duša poleg tega nekaj, kar lahko (po smrti) biva ločeno od telesa, toda to je mogoče razviti ob razpravi k odlomku.

Izkušnje kažejo, da je poleg klasičnih filozofskih virov v razpravo priporočljivo vključiti tudi druge, zlasti sodobnejše vire. Tukaj navajam nekaj besed iz knjige *Fizično in psihično* Olge Markič in Nenada Miščevića:

»Soočeni s smrtjo in razpadanjem telesa so se ljudje že zelo zgodaj vprašali, ali so psihični procesi povsem odvisni od telesa, tako da so preprosto del telesnega življenja, ali pa je psihično, navadno imenovano duša, nekaj posebnega in različnega od telesa. Tako se je že zelo zgodaj postavilo splošno vprašanje o naravi psihičnega in o odnosu med psihičnim in fizičnim. K njegovemu razreševanju veliko prispeva znanost, je pa zaradi splošnosti vprašanja to predvsem filozofski problem, pogosto imenovan *problem duh–telo* [...].«

Človek je pač izjemno kompleksen in zapleten organizem. Možgani ovce so v primerjavi z možgani človeka precej bolj preprosti, zato ne preseneča, da je tudi njeno psihično življenje

veliko bolj siromašno. Razlika med človekom in drugimi bitji v naravi je v tem, da je človek v procesu evolucije prišel do možganov, ki mu omogočajo, da lahko poleg tistih procesov, ki se odvijajo pri živalih (npr. zaznavanje, učenje s pogojevanjem), tudi sporoča misli, rešuje probleme ter se zaveda svojih občutkov in samega sebe. In ker je človek biološko bitje, morajo biti tudi ti procesi naravni procesi.

S takim načinom razmišljanja se mnogi ne bi strinjali, saj si ne morejo misliti, da bi bil človek le skupek materije. [...] V duši se odvijajo procesi mišljenja in čustvovanja, duša je sedež človekovega jaza. Po njihovem mnenju mora biti nekaj nefizičnega, nekaj, kar je povsem drugačno od drugih stvari v naravi, kar odlikuje človeka in mu zagotavlja posebno mesto v svetu. Različne vere učijo, da ob človekovi smrti razpade le telo, medtem ko duša živi naprej. [...] Človek ima torej v nasprotju z neživo naravo, rastlinami in živalmi dušo. Je iz dveh različnih komponent, fizičnega telesa, ki zavzema prostor in ga vidimo ter se ga lahko dotikamo, ter nefizične (nematerialne) duše, ki omogoča psihično življenje. Takemu stališču do problema duh–telo pravimo *dualizem* oziroma bolj natančno *dualizem substanc*.« (Markič, Miščević, 1998: 15–16)

Takšni navedki so torej primerni za delovne liste, ker – z uvajanjem strokovnih izrazov (dualizem...) – učencem pomagajo nadaljevati razpravo na splošnejši ravni. Ne gre samo za to, da nekateri učenci ugotovijo, da so dualisti, kot rečeno, se nenadoma soočijo s kritiko sošolcev, ki pa zdaj ni več naperjena toliko na njih same, kolikor na dualizem kot uveljavljen in legitimen filozofski nazor. Tako se (1) lažje soočijo s stavki, kot so: dualizem je problematičen, zato ker...; dualisti spregledajo te in te posledice ipd.; (2) hkrati pa je razprava kakovostnejša.

Na tej točki velja omeniti, da ne manjka filmov, ki na komičen način obravnavajo samo-umevne predpostavke dualističnega stališča. Murray Smith v članku *Zavest* omenja filme kot so *All of Me* (1984), *Mož z dvoje možgani* (*The Man with Two Brains*) (1983), *Biti John Malkovich* (*Being John Malkovich*) (1999). V slednjem se osebnost Johna Malkovicha seli skozi različna fizična telesa, dokler ne konča v telesu otroka; v filmu *All of Me* pa duša junakinje, ki jo igra Lili Tomlin, nekaj časa živi skupaj s Steveom Martinom v njegovem telesu (Smith, 2009: 46) – zaradi česar zgodba v *Duetu* niti ni posebno izvirna.

Toda tudi nasprotniki dualizma kmalu zaidejo v težave. Zopet navajamo iz knjige Markičeve in Miščevića:

»Iz opazovanj in raziskav danes vemo, da obstajajo sistematične korelacije med psihičnimi procesi in procesi v možganih. [...] Dobro so znani primeri nesreč s poškodbami možganov, ki vplivajo na spomin. Če so poškodbe zelo hude, lahko pripeljejo do tako imenovane možganske smrti [...]. Nevrofiziološka raziskovanja so nedvomno pokazala na osrednjo vlogo možganov, saj brez njih ni psihičnega življenja. [...] Vendar je ugotovitev, da je med psihičnimi in nevalnimi (fizičnimi) stanji korelacija, šele prvi del odgovora. Kadar med dvema tipoma dogodkov opazimo korelacijo, jo skušamo pojasniti. [...]. Pri pojasnjevanju odnosa med psihičnim in fizičnim je zato težji del vprašanja, zakaj prihaja do sistematične korelacije med njima. Ker fizikalisti trdijo, da obstajajo samo fizične stvari – fizikalni delci in njihovi agregati, ki se vsi vedejo v skladu s fizikalnimi zakoni, s tem zavračajo idejo, da bi lahko obstajalo nekaj, kar bi bilo zgolj psihično (npr. ... duša). [...] Ali lahko psihične lastnosti pojasnimo s fizičnimi lastnostmi in jih tako v končni konsekvenci reduciramo na fizične lastnosti ali ne?« (Ibid: 60–61)

Težava je v osnovi v tem, da četudi sprejmemo to ali ono naravoslovno teorijo o korelaciji med psihičnimi in fizičnimi procesi, se vsaka od teh teorij znajde pred (trenutno) nerešljivimi

vprašani. Na to nas opozorita tako avtorja zgornjih navedkov kot tudi drugi raziskovalci tega področja. Murray Smith, denimo, v omenjenem članku *Zavest* pravi, da težave izhajajo že iz samega dejstva obstoja zavesti.

»Možgani so zapletena stvar, vendar niso zgrajeni iz ničesar drugega kot mesa in krvi. Kako omogočajo vznik zavedajočega se duha? Kako lahko iz mesa nastane pomen, subjektivnost iz vznurjenja sinaps? [...] Fizikalisti običajno menijo, da zavest neposredno sledi (*supervene*) iz materialnega stanja možganov, in spodbujajo raziskovanje 'nevralnih korelatov zavesti', to je posebnih stanj možganov, ki so v korelaciji s stanji zavesti duha – in so potemtakem verjetni kandidati za njihovo povzročanje. Toda kot bi trdili številni skeptiki – med njimi so tudi sami fizikalisti – še vedno se nam niti sanja ne, *kako* je mogoče, da fizikalni dogodki, kakorkoli že zapleteni so, omogočajo vznik zavestnih prebliskov.« (Smith, 2009: 41)

Poanta navedka je, da moramo za neko trditev, stališče, ki opisuje posamezen pojav v svetu, znati podati teorijo, ki bo sprejemljivo pojasnila ta pojav. Toda vprašanje, kako je mogoča zavest v tem vesolju, še nima jasnega odgovora in če ga nima, potem lahko za svoje stališče navedemo le bolj ali manj dobre razloge, ne moremo pa dogmatično trditi: natančno tako je in nič drugače.

Še več, nekateri filozofi, ki sicer dosledno sprejemajo spoznanja znanosti in z vso resnostjo jemljejo fizikalizem, so prepričani, da slednji sploh ne more ponuditi ustrezne razlage. David Chalmers, denimo, tako pravi: »Kako je lahko fizikalni sistem, kakršen so možgani, hkrati *nekaj, kar ima izkušnje*? Ne le da o tem sploh nimamo natančne teorije, o tem, kako se zavest prilaga naravnemu redu, tavamo v popolni temi« (Chalmers v Smith, 2009, 41–42). Chalmers zato sprejme dualizem; čeprav tudi po njegovem mnenju najbrž ne obstaja posebna substanca, ki bi tvorila zavest, pa to še ne pomeni, da bi le-to lahko zreducirali na materialno telo.

Podobno je morda razmišljanje Dušana Rutarja v knjigi *Matrica forever*, kjer pravi takole:

»Kaj sploh je duša, ki ima globine in se je mogoče zazreti vanjo? Aristotel je v spisu *O duši* skušal razumeti njeno delovanje. Takole se je spraševal: Kako se duša lahko giblje? Kaj jo giblje? Potem je odgovoril: Če se duša lahko sama giblje, mora biti v njej diferenca, razlika. Torej je odveč misel, da dušo poganjajo geni; poganja jo diferenca. Zaradi razlike je človek svoboden; če ne bi bilo razlike, bi dušo poganjali geni. Razlika je motor, zaradi katerega se duša giblje, zaradi nje pa se giblje tudi telo. Giblje se tudi telo robota, toda na drugačen način. Potem se človek lahko odloča; svoboden je, če se lahko odloča, svoboden je, da se odloča.« (Rutar, 2003: 87–88)

Navedek je zanimiv še zaradi nečesa – v razpravo uvede nov pojem, to je pojem svobode oziroma sposobnosti odločanja, kar si ljudje pripisujemo. To tudi kaže, da je filozofska razprava o odnosu med duhom in zavestjo plodna, ker sproža nova zanimiva vprašanja, kakršno je vprašanje svobode. Fizikalisti, zlasti skrajni, imajo s tem bržčas težave. Težko je zanikati vtis, da se lahko svobodno odločamo, toda fizikalisti so prisiljeni prav to. Phil Washburn v knjigi *Filozofske dileme* pravi takole: »Če priznamo zakonite pravilnosti v vseh vidikih vesolja, bi bilo nerazumno trditi, da je eno samo majhno področje – človeška volja – popolnoma drugačno in ni determinirano s predhodnimi dogodki. To bi bilo enako, kakor če bi trdili, da so znanstveniki doumeli, zakaj se povsod, razen na majhnem otoku v Tihem oceanu, dogajajo potresi, zakaj delujejo stroji, zakaj imajo modrooki starši modrooke otroke, in tako naprej in tako naprej. Le na otoku ne veljajo nobeni zakoni. Vse, kar se zgodi tam, je čudež.« (Washburn, 1997: 237)

## Sklep

V članku smo želeli pokazati, kako je mogoče uporabiti film pri pouku filozofije in upati, da bomo tako dosegli cilje, predvidene v učnem načrtu – zlasti smo se osredinili na razvijanje kritičnega mišljenja pri obravnavi problema *duh–telo*. Videli smo, da nam film – predlagali smo *Duet*, epizodo TV-serije *Zvezdna vrata – Atlantida* – ponuja dobro izhodišče za samo formulacijo problema in nato za njegovo reševanje. *Duet* sam lahko gledamo na dva načina: (1) kot zagovor dualističnega stališča, po katerem sta duh in telo ločeni substanci; ali kot (2) komično obravnavo tega stališča. Toda kdor v to verjame, morda sprejema še celo vrsto drugih stvari, ki zadevajo naše notranje, psihično življenje. Ne le to, da se lahko duh loči od telesa, temveč da se lahko naseli v kateremkoli telesu itd. Zato mora imeti pripravljene odgovore na vprašanje, kaj je zavest oziroma kakšne lastnosti ima, da je vse to mogoče. Podobno velja za nasprotno, fizikalistično stališče, po katerem je duh le neposredna posledica delovanja fizikalnih zakonov, ki se odvijajo v možganih. Kdor torej ne verjame, da se duh lahko loči od telesa, in meni, da vsako stanje duha ustreza fizikalnemu stanju v možganih, mora prav tako imeti pripravljene odgovore na isto vprašanje.

Avtor tega prispevka je gotovo bliže kateri izmed fizikalističnih rešitev danega problema, vendar smisel takšnih razprav pri urah filozofije ni toliko posredovanje njegovega prepričanja – čeprav ga prej ali slej mora izraziti in utemeljiti z razlogi, se torej enakopravno vključiti v razpravo z dijaki in uvedenimi viri – kolikor v spodbujanju premisleka o problemih, ki, če še enkrat spomnimo na besede Hofstadterja in Dennetta, udeležence v razpravi spravijo v zadrego in jim odprejo pot k samostojnemu razmisleku o vprašanih, ki so se pred tem zdela rešena in samoumevna, in k uvidu, da reševanje enega vprašanja vodi k drugemu, enako zanimivemu vprašanju, in tako naprej.

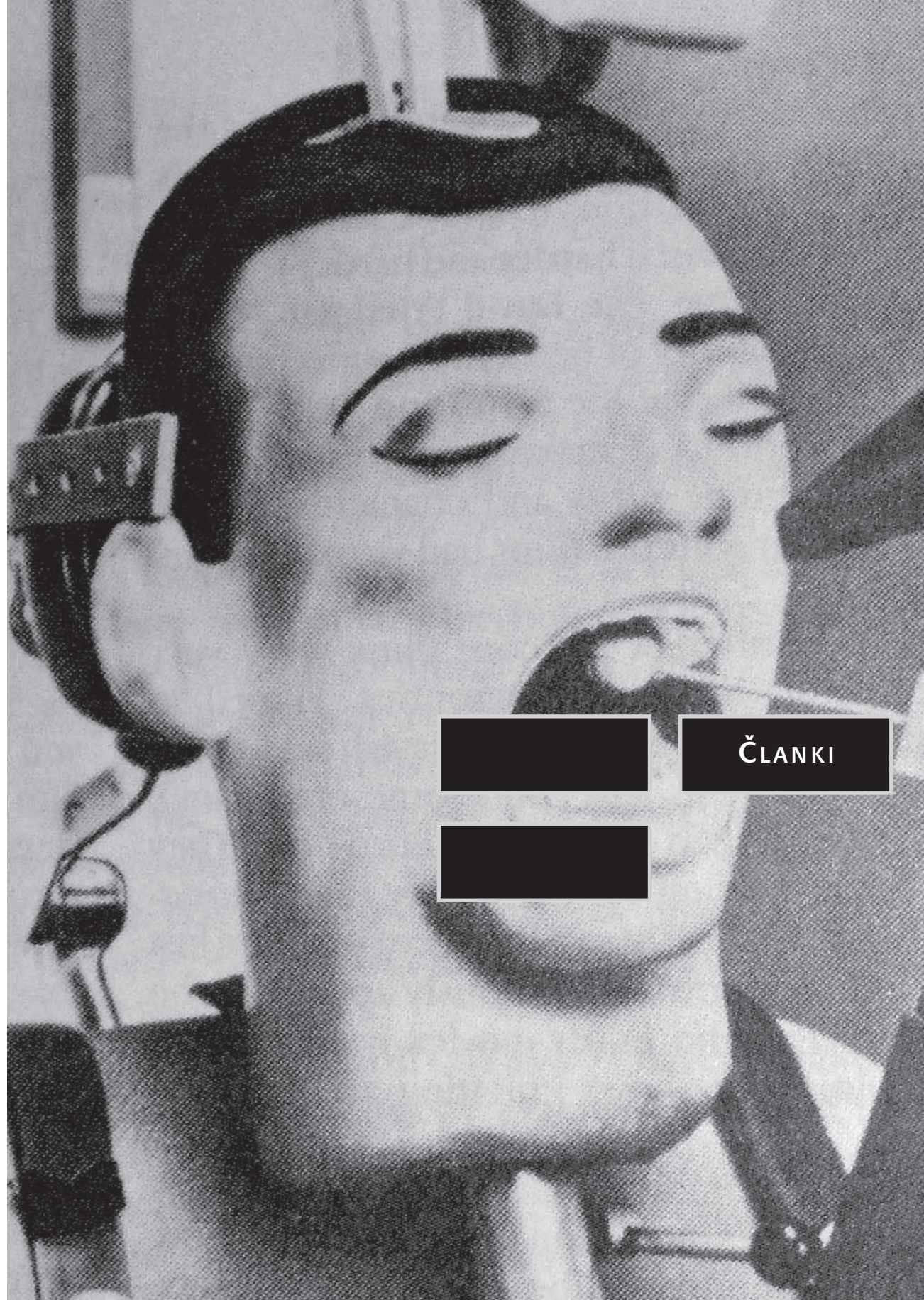
## Literatura

- BOULD, M. (2003): Film and television. V *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ur. James Edward in Farah Mendlesohn, 79–95. Cambridge, Cambridge University Press.
- CVEK, S. (2008): Cinemà Descartes. *FNM – filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente* 1/2, št. 40, let. 17: 91–98. Ljubljana, Državni izpitni center.
- CHALMERS, D. J. (1996): *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*. New York: Oxford University Press.
- DESCARTES, R. (1988): *Meditacije o prvi filozofiji, v katerih je dokazano bivanje božje in različnost človeške duše in telesa*. Filozofska knjižnica – zvezek XIII. Ljubljana, Slovenska Matica.
- GARCIA, F., PHILLIPS, M. (2009): *Science Fiction Television Series, 1990-2004: Histories, Cast and Credits for 58 Shows*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- HANLON, M. (2006): *Znanost v Štoparskem vodniku po galaksiji*. Ljubljana, Tehniška založba Slovenije.
- LIPMAN, M. (1996): Vodenje filozofskega dialoga. V *Filozofija v šoli: prispevki k didaktiki filozofije*. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- MARKIČ, O., MIŠČEVIČ, N. (1998): *Fizično in psihično: uvod v filozofijo psihologije*. Šentilj, Aristej.
- DENNETT, D. C., HOFSTADTER, D. R. (ur.) (1990): *Oko duha: fantazije in refleksije o jazu in duši*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- PAUL, R. (2008): Kritično mišljenje in položaj izobraževanja danes. *FNM – filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente* 3/4, št. 37, let. 15. Ljubljana, Državni izpitni center.



- PETROVIČ, R. (2010): Film kot medij. *FNM – filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente* 1/2, št. 40, let. 17: 73–80. Ljubljana, Državni izpitni center.
- POPPER, K. (2002): *Conjectures and Refutations – The Growth of Scientific Knowledge*. Routledge Classics.
- RUTAR, D. (2005): *Vzgoja za družino in vrednote: kako s pomočjo filmov bolje vzgajati otroke*. Ljubljana, UMco.
- RUTAR, D. (2003): *Matrica forever: totalna analiza filmske trilogije*. Ljubljana, UMco.
- SIEGEL, H. (2003/2006): Cultivating Reason. V *A Companion to the Philosophy of Education*, ur. Randall Curren, 305–319. Blackwell Publishing.
- SMITH, M. (2009): Consciousness. V *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ur. Paisley Livingstone in Carl Plantiga, 39–51. Routledge.
- ŠIMENC, M. (2007): *Didaktika filozofije*. Ljubljana, Filozofska fakulteta.
- ŠIMENC, M. (2005): Poučevati z zgodbami. *FNM – filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente* 1/2, št. 29, let. 12: 121–126. Ljubljana, Državni izpitni center.
- WASHBURN, P. (1997): *Philosophical dilemmas: building a worldview*. Oxford, Oxford University Press.





ČLANKI



# Garderobne skupnosti in kiberprostor: h konceptu »psevdookoljskih« niš

## Identifikacija problema

Razprave o *virtualnih* skupnostih in identitetah se pogosto vrtijo okrog pojmov, kot so razkroj, širjenje cinizma, odtujenost in neavtentičnost. Gre predvsem za pristope avtorjev, katerih teorije temeljijo na tehnoloških spremembah ter obenem pesimistično napovedujejo, da je za naraščajočo individualizacijo in razkroj trdnih skupnostnih struktur, ki so prinašale varnost, odgovorna prav nova tehnologija. Kriva naj bi bila predvsem družbena izoliranost ob njeni uporabi, ki ima dolgoročno gledano izjemno negativne posledice na družbeno vzajemnost ter tradicionalno dožemanje skupnosti. Ta pogled, podobno kot pretirano optimističen, ki *virtualne* prostore (in posledično skupnosti) postavlja kot rešitelje težav same zase, pozablja na širše družbene dejavnike in spremembe, oba pristopa pa bi morala biti izpostavljena kritiki zaradi tehnološkega determinizma.

Internet in tehnologija na splošno se še vedno pre pogosto jemljeta kot čudežni lek, ki bo po utopistični verziji odpravil družbene tegobe, ali po distopični le še poslabšal stvari; oba torej družbi implicitna predpostavka, da tehnologija nastaja (in vpliva) v družbenem vakuumu. Čeprav bo glavna naloga tega prispevka pogled prek tovrstnih binarnih

pristopov, to ne pomeni, da jih jemljem kot povsem nepomembne. Ob svoji mitološkosti so namreč lahko pomembni indikatorji o stanju današnje družbe in vzrokih za njene osrednje antagonizme. Z njimi pa se ne da spopadati drugače kot s politiko.

Zato so skupnosti, ki se zamišljajo tudi prek novih tehnologij, v drugem delu prispevka obravnavane v kontekstu strukturnih sprememb kapitalizma in sprememb v delu, pri čemer se opiram predvsem na dela Zygmunta Baumana in Paola Virna. Od zadnjega si izposojam koncept psevdookoljskih niš, s katerim poskusim razložiti, kako se različni pristopi poskušajo spopadati z nestabilnostmi fleksibilnega postfordističnega kapitalizma. Prispevek pa se v prvem delu sooča s subjektivnimi razsežnostmi konstituiranja skupnosti, pri čemer si pomagam z Andersonovimi »Zamišljenimi skupnostmi« in drugimi avtorji, izhajajočimi iz družbenega konstruktivizma, ki omogočajo dožemanje skupnosti kot družbeno pogojene, ne pa dane po naravi. Iz tega izhajata ugotovitvi, da (izključno) *virtualna* skupnost ne more obstajati in da je skupnost produkt razmerij med komuniciranjem, materialnim in vsakdanjimi praksami. Skozi prispevek se pokaže, da gre pri vprašanju skupnosti, ki bi ga bilo treba premisliti na novo, za prvovrstno politično vprašanje.

## Od psevdoskupnosti k zamišljenim skupnostim

Koncept psevdoskupnosti Jamesa R. Benigerja in problematika njihovega čedalje večjega razraščanja se pogosto uvrščata med pesimistične poglede na to, kakšne naj bi bile posledice novih oblik komunikacije na skupnosti. Bistvo Benigerjevega pogleda je v problematizaciji neosebnega komuniciranja in izpostavljanje (oziroma idealiziranje) komuniciranja od-ust-do-ust, kar je bil pozneje tudi osrednji teren za kritiko tega pristopa (glej Beniger, 1986; tudi Jones, 1999: 226–233). Množični mediji in širši tehnološki razvoj naj bi izkoreninjala intimne

skupnostne odnose, odkritost in avtentično bližino, značilno za *Gemeinschaft*. Množični mediji so potencialno namreč lahko dosegali čedalje večjo populacijo, kar je načenjalo medosebno komuniciranje in globlje intimne skupinske odnose. Beniger začetkom teh premikov sledi vse do predindustrijske dobe, nastanek industrijske družbe pa je po njegovem mnenju le še dodatno povečal prizadevanje za personalizacijo množične komunikacije, ki je vsaj delno prikrivala njegovo neosebno naravo.

Kljub tej dolgi zgodovini prikrivanja velikosti predvidenega občinstva, usmerjenih sporočil in izumljanja intimnosti v vsebinah se je človeška komunikacija v zadnjega četrta stoletja revolucionarno spremenila, saj je prišlo do zamegljevanja razločevanja med množično in medosebno komunikacijo.

Počasi je vsakdo od nas postal omrežen s površinsko medosebnimi odnosi, ki zamenjujejo osebna z množičnimi sporočili in vedno bolj vključujejo interakcijo s stroji [...] Te spremembe ne predstavljajo nič drugega kot transformacijo tradicionalnih skupnosti v neosebne zveze – proti nezamisljivemu hibridu dveh ekstremov, ki jih lahko imenujemo psevdoskupnosti (Beniger, 1986: 352–354).

Ključna težava naj bi bila v personalizaciji posredovanih (ciljanih) sporočil, ki izhaja tudi iz sposobnosti korporacij, političnih strank, podjetij za proučevanje trga in drugih, da zbirajo čedalje večje baze podatkov o posameznikih ter jih nato še dodatno izkoriščajo za personalizacijo sporočil. Množična komunikacija torej ni le množična, ampak je v številnih primerih hkrati tudi osebna (Ibid.: 354–365; glej tudi Beniger, 1990: 70–74).

Danes je ta pogled zaradi številnih razlogov zastarel; veliko teorij in teoretskih tokov je bilo treba zaradi precej radikalnih sprememb, ki jih je prinesla digitalna komunikacija, vsaj dodobra revidirati (glej Scolari, 2009). A precej večja težava kot to je Benigerjev očiten tehnološki determinizem, ki tehnologiji pripisuje

svojsko avtonomnost, kot da bi bila neodvisna od družbe, ne pa njen produkt. Nujno je treba omeniti, da nikakor ne gre za osamljen primer; ne le v žurnalističnih in drugih popularnih diskurzih, temveč tudi v znanstveni sferi. Posledice, ki naj bi jih na družbenih odnosih pustila tehnologija (skorajda povsem neodvisno od drugih okoliščin), še danes dominirajo tudi v razumevanju interneta, virtualni prostori pa so že samodejno označeni kot prinašalci neavtentičnosti. Družbeni odnosi po spletu so tako velikokrat zaznani kot nekakšen malce prismojen produkt posameznikove fantazije.

V tem prispevku bom poskušal prikazati, da je ta dihotomna delitev na *virtualne* in *realne* prostore že v osnovi napačna in da bi k temu vprašanju morali pristopiti iz drugačne perspektive. Virtualno namreč nikoli ni ločeno od preostalega družbenega življenja, kaj šele da bi bilo lahko od t. i. *realnega* ločeno v popolnosti. Prav tako je že samo pisanje o *virtualnih* skupnostih prežeto s številnimi paradoksi in nasprotji, ki že tako pogosto težijo k različnim konceptualizacijam skupnosti, z *virtualizacijo* pa te težave le še eskalirajo.

Številni avtorji, ki pišejo o t. i. virtualnih skupnostih, se pogosto opirajo na Zamišljene skupnosti Benedicta Andersona. Njegova knjiga o izvorih nacionalizma namreč daje možnost dojetja skupnosti kot konstruktov, ki imajo svoj izvor v komunikaciji. Ena najpomembnejših funkcij jezika naj bi tako bila »njegova zmožnost generiranja zamišljenih skupnosti s tem, ko v bistvu oblikuje *specifične solidarnosti*« (Anderson, 1983/2007: 163). Irelevantno je torej, za kakšen vernakular gre, v ospredje stopi sama sposobnost človeškega komuniciranja, ki omogoča proces zamišljanja. Primeren termin za opis tega bi bil »komunifikacija« (Calhoun, 1991: 108), saj je lahko komunikacija iz te perspektive formativna za skupnosti; ljudje brez neposrednih odnosov se lahko zamišljajo kot člani iste skupnosti skozi simbole in kulturne artefakte posebne vrste, oboje pa lahko izzove in ustvari močne vezi.

Andersonova osrednja teza je, »da so zamišljene vse skupnosti, ki so večje od prvotnih vaških skupnosti in preraščajo neposreden medčloveški stik (morda pa celo te). Skupnosti moramo razlikovati ne po tem, ali so pristne ali lažne, ampak po načinu, kako so zamišljene« (Anderson, 1983/2007: 23). Zamišljanja ne smemo mešati z izmišljanjem ali potvarjanjem, saj skupnosti vedno obstajajo v mislih in predstavah njihovih članov, to pa se pri nacijah prenaša v njihov vsakdan skozi različne ideološke mehanizme za ustvarjanje trdnosti in pripadnosti temu *kulturnemu artefaktu*. Pri časopisu tako že sama zasnova pomeni prelamljanje v specifični zamišljeni svet bralcev, saj je za zamišljanje potrebna tudi ideja stalne, trdne hkratnosti (Ibid.: 88). Zamišljeni svet ima tako »vidne korenine v vsakdanjem življenju. Fikcija se potihem in nenehno pretaka v realnost« (Ibid.: 56). Kot piše Balakrishnan (Balakrishnan, 1995: 62), je za Andersona »družba nujno obenem socialna struktura in zamišljeni izdelek imaginacije, te enačbe pa ne izniči niti prihod kapitalizma«. Skupnosti se skozi zgodovino zamišljajo na številne raznolike načine, z različnimi orodji, iz tega pa Craig Calhoun (Calhoun, 1991: 111) izpeljuje, da »televizija in drugi množični mediji ponujajo izjemen potencial za nadaljnja ustvarjanja zamišljenih skupnosti, tako objektov identifikacije kot tudi objektov antagonizmov«.

Andersonov pristop bi v osnovi lahko označili kot družbeno konstruktivističen, podobno kot velja za Anthonyja Cohena, ki je pozneje skupnosti obravnaval s pomočjo simbolov (Day, 2006: 154–163). Po Grahamu Dayu (Ibid.: 156) se ta pristop »bolj osredinja na načine, kako skupnosti zaživijo skozi interpretativne aktivnosti njihovih članov in se izražajo skozi koncepte, ki so v uporabi v njihovem vsakdanu«, čeprav upoštevajo tudi fizične, materialne in demografske procese. To je pomembno predvsem zaradi izpostavitve subjektivnih dimenzij pri proučevanju tvorjenja in obstoja skupnosti. Cohen (glej Cohen, 1985) pa je,

kot bomo videli, prepričan tudi, da ne bi smeli imeti predpostavk glede točnih individualnih pomenov samih članov o teh skupnostih.

## »Virtualna« skupnost ne obstaja

Reproduciranje skupnosti in njenega življenja skozi vsakodnevne prakse ima (tudi) po mnenju konstruktivistov veliko težo, čeprav se na to dejstvo pogosto pozabi. To pa lahko igra pomembno vlogo v našem približevanju problemom, ki se dotikajo vprašanj kiberprostora in njegovega *dejanskega* (ne)obstoja. Glede na konceptualizacijo Marka Nunesa (glej Nunes, 2006) bi namreč lahko našli veliko podobnosti med problematiko prostora in problemi z zmeraj težavnim konceptualiziranjem skupnosti. Sam izhaja iz ugotovitev Henryja Lefebvreja, ki je ponovno premislil povsem moderne dihotomije in ob tem pokazal, da prostora ne smemo jemati kot stvar, ampak v resnici predvsem kot družbeni proces. Iz tega izhaja, da kiberprostor ni nekaj, kamor bi šli s tehnologijo, ampak nekaj, kar v resnici živimo. Kot zgovorno zapiše Nunes, »uporabnik prej uporablja omreženo tehnologijo kot medij, ne pa kot neki računski mehanizem« (Ibid.: xiii). Množica zadnjih dogodkov v družbi bi morala biti izjemen dokaz dejstva, kako internalizirano in samoumevno je že komuniciranje, ki je posredovano prek relativno novih tehnologij (računalnika, mobilnega telefona itd.).

Pri tem je nujno poudariti, da je izjemno diskutabilno sploh govoriti o *virtualnih* skupnostih kot takšnih, za kar obstaja več razlogov. Prvič, bodisi tako imenovana *virtualna* skupnost kot takšna ne obstaja, ali pa gre za bržkone prvi primer v zahodni zgodovini, ko se je skupnost, ki se zamišlja skozi določen tip medija oziroma tehnologije, v veliki meri začela enačiti s tem specifičnim *orodjem*. Kajti virtualna skupnost v resnici ni nič drugega kot skupnost, ki naj bi obstajala v nekem prostoru, povsem ločenem od »resničnega«

<sup>1</sup> Glej na primer Malpas (2009), za podobno argumentacijo pa tudi Nunes (2006) in Saco (2002). Za to vprašanje je izjemno primeren stavek Paula Éluarda: »Obstaja še en svet, ampak je tale.«

življenja; zadnji naj ne bi imel skorajda nikakršnega vpliva nanjo in nasprotno, zaradi obstoja nekje tam, na internetu, pa je obenem dojeta kot nekaj fiktivnega. Kako naj bi bila tovrstna skupnost pod kakršnimkoli pogojem resnična, če je virtualna, kar se pogosto jemlje kot binarno nasprotje realnega, neresnično? Že sama beseda nosi konotacijo izmišljenosti in precej fascinantno je, kako je lahko to še zmeraj tako pomembna tema za razpravo. Recimo tako: bodisi skupnost obstaja ali pa ne obstaja, kajti skozi določene procese imaginacije (v tem primeru prek virtualnih prostorov) gredo vse. Internet se po tej logiki lahko jemlje le kot nadgrajen aparat omogočanja nezavednega imaginacijskega procesa.

Za Vincenta Mosco (Mosca, 2005: 6) šele »ko tehnologije [...] prenehajo biti veličastne ikone mitologije in vstopijo v prozaičen svet banalnosti –, ko izgubijo svojo vlogo virov utopističnih vizij – postanejo pomembne sile družbenih in ekonomskih sprememb.« Ta čas je več kot očitno že mimo, računalnik in prek njega posredovano komuniciranje je (podobno kot pri mobilnem telefonu) postalo nevidno za izjemen del svojih uporabnikov, ki o njihovi uporabi ne razmišljajo več zavestno. Nasprotno se v številnih primerih zgodi šele, ko začnejo o uporabi *pretirano* razmišljati, ko se jim v zavest obenem prikradejo stereotipi popularnih diskurzov, ki pa zaradi te samoumevnosti prav tako čedalje bolj izgublajo na veljavi in izginjajo.

Drugi pomemben razlog, ki je tesno povezan s prvim, je v posebnostih in specifikah posameznih skupnosti. Številne ločnice med različnimi skupnostmi po Cohenovem (glej Cohen, 1985) mnenju obstajajo le v očeh njihovih članov; ko delijo enake simbole skozi določene kulture, a jim podeljujejo samosvoje pomene, ki jih ljudje zunaj teh skupnosti bodisi vidijo ali pa tudi ne. Velikokrat se zgodi

celo, da enakega pomena tem simbolom ne pripisujejo niti sami člani, vseeno pa imajo poseben pomen za vsakega posameznika in posledično omogočajo ohranjanje obstoja specifične skupnosti. Meje in ločnice, ki so konstruirane skozi simbole in koncepte, tvorijo (kakor bi jim lahko rekli) *posebne* skupnosti, posredovane pa so lahko tudi skozi internet. Ker je nekaj posebnega v vsaki posamezni skupnosti, kar jo za njihove člane dela drugačno od preostalih, lahko hitro ponotranjajo njeno življenje in kulturne specifikke. Podobno kot smo že omenili, skupnosti temeljijo na subjektivnih izkustvih ter jeziku in komuniciranju simbolov, ki jih ohranjata pri življenju. Najbrž je povsem jasno, da v lastnih očeh nihče ni član *virtualne* skupnosti (kot najbrž ni televizijske skupnosti), ampak zelo specifične, posebne skupnosti, v obstoj katere podzavestno verjame, ne glede na to, kako se zamišlja.

Tretji in obenem najpomembnejši razlog pa je, da umetni kontrast med dvema domnevno ločenima prostoroma v resnici ne obstaja in je že v osnovi zgrešen; to še zlasti velja od trenutka, ko začne izjemno množično uporabo dopolnjevati nevidnost tehnologije. Tako imenovano *virtualno* v nobenem pogledu ne more biti neodvisno ali avtonomno od *realnega*. Dejansko je zmeraj v stanju odvisnosti skozi naravne in telesne strukture, družbeno-ekonomske in družbeno-kulturne procese, jezik, vsakdanje življenje ter obstoj in tako naprej. Gre le za enega izmed (novih) delov oziroma aspektov že obstoječega vsakdanjega življenja; morda gre za njegovo popestritev, ali pa celo (navidezno) ločevanje in odtujevanje od krutega vsakdana, varovalno nišo.<sup>1</sup> Izhajajoč iz Nunesovih ugotovitev bi lahko dejali, da je prav kiberprostor lahko eden lepših primerov, kakšna je lahko moč komunikacije, kajti če naj nosi s seboj kakršenkoli vpliv, *mora* imeti tudi materialne posledice.

Komunikacija se izvršuje kot vrsta odnosov in se sama zase vključuje v medij [...] Kiberprostor se dogaja in kaže skozi odnosne



interakcije med posamezniki, vključenimi v računalniško posredovano komunikacijo, in uveljavlja kot zveza med materialnimi in semiotskimi procesi. Problem prostora, ki ga kiberprostor postavi v ospredje, prikazuje stopnjo, do katere so prostori vsakdanjega življenja v omreženi družbi proizvedeni s strani teh dinamičnih odnosov med materialnimi in semiotskimi procesi (Nunes, 2006: 12).

Obstajata torej relacijska povezava in vzajemen vpliv med materialno strukturo/manifestacijo, simbolnim pomenom (npr. komuniciranje, izražanje, semiotska struktura) in živečo prakso (npr. vsakdanje življenje, kontekst govorjenja, izkustva), ki na primer omogoča naše razumevanje prostora kot družbene stvaritve. Kot je bilo že rečeno, gre ta konceptualizacija prek dihotomije med materialnostjo in metaforičnostjo, ki v veliki meri bremeni moderno imaginacijo, saj v resnici ne moreta obstajati ločeno: obstaja dialektična relacija med materialnim in konceptualnim/simbolnim, ki obenem ni ločena od vsakdanjega življenja in njegovih praks. Veliko teh predpostavk drži tudi za naše razumevanje skupnosti kot družbenega konstrukta, ki mora biti sočasno subjektivno prepoznana s strani posameznikov, a hkrati obstaja objektivno – tako zaradi materialne manifestacije v vsakdanjem življenju, kot zato, ker jo kot obstoječo prepoznavajo tudi drugi. Iz tega izhaja, da ne more obstajati skupnost, ki nima nikakršnih možnosti za pomembno vplivanje na naše vsakdanje življenje in ki se prek njega obenem ne reproducira; ki nima vsaj možnosti za vplivanje na materialne pogoje našega skupnega obstoja; in ki ne premore medsebojnega komuniciranja v najširšem pomenu te besede ter posledično tudi zamišljanja. Kot je poskušal pokazati tudi Žižek (glej Žižek, 1992), bi po drugi strani močno zavajali, če bi skupnost zreducirali na rezultat tekstualnih praks, saj ima tudi svoje nediskurzivno jedro. Poudarimo torej lahko, da se tako ali drugače *virtualno* materializira tudi v nekih *realnih*

<sup>2</sup> Kritiko njegove percepcije individualizma in (tako navaja Bauman) propadanja trdnih družbenih razredov, ki so bili značilni za moderno – podobne trditve, kot jih najdemo pri Giddensu (1991) in Becku (2009) – podaja na primer Atkinson (2008). Kljub problematičnosti številnih aspektov Baumanovih teorij, predvsem pa popolni neoprijemljivosti predstavljenih konceptov in neobstoju razlogov, zakaj je do teh sprememb v družbi prišlo, lahko daje dobro podlago, ko je govor o *trenutnem* stanju družbe, v kateri se klasični družbeni razredi čedalje težje samoprepoznajajo.

praksah in življenju, če ne drugače prek ritualov in ločevanja Nas od Onih, ki hočejo vzeti Našo Stvar; oziroma v zvezi s tem prispevkom morda že samo z introvertiranim zapiranjem pred nevarnostmi sveta.

Dejstvo je, da so danes le redke skupnosti tako močno povezane, trdne in dojete za samoumevne, kot je v preteklosti na primer veljalo za nacionalno skupnost. Ampak kot poskušam pokazati v nadaljevanju, je čas tovrstnih vnaprej določenih identitet in skupnosti v veliki meri morda že minil, saj so postale precej bolj izbirne in stvar osebne odločitve. Čeprav so skupnosti torej v veliki meri subjektivno skonstruirane, kot smo pravkar pokazali, pa ne smemo pozabiti na širše strukturne okvire v družbi, ki bodisi podpirajo trdne, *vrojene* («naravne») skupnosti, ali pa z latentnim vplivom delujejo proti njihovemu obstoju.

## Garderobne skupnosti v času tekoče moderne

Pri opisovanju širših družbenih razmer se bomo oprli na teorijo Zygmunta Baumana. Ne toliko zato, ker pri njem ne bi bilo številnih predpostavk, vrednih kritike,<sup>2</sup> ampak predvsem zato, ker kljub fragmentiranosti pisanja in raznolikim spremembam, skozi katere je šel njegov pester teoretski opus, ostajata skupnost in identiteta eni glavnih točk njegovega interesa, obenem pa ju velikokrat uvršča celo v središče form sodobne družbe in političnih procesov, ki se odvijajo v njej (glej npr. Bauman, 1992: 181–83; 1995; 1996; 2001; 2002a: 213–254; 2008).

Bauman je že od osemdesetih let dalje eden ostrejših kritikov koncepta moderne družbe, predvsem *zanjo* značilne racionalnosti, slepega zaupanja v tehnologijo in znanost, omejevanja svobode in posledično tudi njej imanentnih institucij. Iz središča uravnavana, po možnosti racionalno dizajnirana in nadzorovana družba naj bi bila tista dobra družba, ki jo je po Baumanovem mnenju (Bauman, 1997: 227) hotela skonstruirati moderna. Racionalni dizajn koordiniranja iz središča pa se enako dobro prilega tako šoli kot zaporu, le da ta univerzalna aplikabilnost po njegovem mnenju potencirano dela celo šolo za zapor.

Najbolj očitne poteze Baumanovega videnja postmoderne družbe: institucionalizirani pluralizem, raznolikost, naključnost in ambivalenca so v neposrednem nasprotju z univerzalizmom, homogenostjo, monotonijo in jasnostjo, za katere si prizadeva moderna. Prav zato naj bi postmoderna koncept potreboval ostro odcepitev in teoretsko emancipacijo od idej in diskurza moderne, ki poleg omenjenega zajema še sistematično urejanje, vsesplošno racionalizacijo ter gibanje v natančno določeno smer proti nekemu končnemu cilju zaželene družbe (glej Bauman, 1992). Ta proces prehoda v drugačno družbo naj bi se v Evropi in z njo povezanih državah začel v drugi polovici 20. stoletja, Bauman pa je na prehodu v novo tisočletje bolj kot ne zavrnil postmoderna pristop in z njim povezane avtorje ter ugotavljal, da »kapitalizem in moderna živita naprej, le da v permanentni revoluciji tekoče moderne« (Bauman, 2002b: 15). Temeljev svojega projekta, zgrajenih okoli pluralizma in svobode posameznika, zaradi tega ni bistveno spreminjal, je pa zato posvojil metaforo *utekočinjenja*, ki se prvič pojavi v delu *Tekoča moderna*, s katero je hotel pokazati, v kateri fazi se trenutno nahaja družba obilja.

Posledica omenjenih sprememb naj bi bila, da revolucioniranje ni več prelom z rutini, ampak prej vsakdanji način življenja družbe, pravilo, ne izjema. Z utekočinjenjem so vzorci, kodeksi in pravila, ki služijo podre-

janju in lahko obenem igrajo oporno vlogo stalnih orientacijskih točk, v sodobni družbi čedalje bolj neoprijemljivi. »Zdaj prehajamo iz dobe vnaprej razvrščenih 'referenčnih skupin' v obdobje 'univerzalnega primerjanja', v katerem je smer individualnih samograditvenih naporov endemično in neozdravljivo nedoločena, ni dana vnaprej,« je prepričan Bauman (Bauman, 2002a: 12). Breme odgovornosti in tkanja vzorcev je tako padlo na posameznika, sile, ki so poprej ohranjale red in sistem na politični agendi, pa so bile razpuščene. »Na vrsto za utekočinjenje so prišli vzorci odvisnosti in interakcije, ki so zdaj tako zelo gnetljivi, da česa takega prejšnje generacije niso poznale in si niso mogle zamišljati; toda – podobno kot vse tekočine – svoje oblike ne obdržijo prav dolgo.« (Ibid.: 13)

Posledice širših strukturnih družbenih premikov, ki jih je že poprej poetično zaznaval Guy Debord, so po Baumanu torej signifikantne predvsem za posameznikov položaj v družbi, saj ne vedo, kakšna natančno je njihova vloga v družbi, poleg tega pa je v tovrstnih razmerah skorajda nemogoče dolgoročneje načrtovati življenjsko pot proti linearno določenemu cilju. Ni presenetljivo, da obenem drugačno vlogo dobivata identiteta in skupnost. Medtem ko je v tekoči moderni identiteta postala središče pozornosti posameznikov, pa s svojo protislovnostjo niha med moro in sanjami, saj hrepenenje po njej izhaja iz želje po varnosti, ki pa jo zaradi prostora in časa, ki ni naklonjen trdnosti, omogočajo le začasno (Bauman, 2008: 19–34). To se odraža tudi na zahtevah posameznikov; izogibajo se fiksni identiteti in jih kupujejo v identitetnih supermarketih, nosijo pa jih kot »lahko ogrinjalo, ki ga je mogoče kadarkoli sneti« (Ibid.: 32). Podobni argumenti veljajo za skupnosti, ki so čedalje tesneje povezane z osebni identitetami, zato bi lahko govorili tudi o (reakcionarnih) skupnostnih nadomestkih. Bauman jih zopet metaforično poimenuje »garderobne skupnosti«, saj je zanje značilna kratkotrajnost in komaj kakšna zavezanost, da lahko

v njih vseeno uživamo. Kakovost nadomesti njihova količina (Ibid.: 33; 2002a: 252–253). Skupnosti so številnih barv in velikosti, predvsem pa so bolj »projekti kakor stvarnosti, nekaj kar pride *po* individualni izbiri in ne *pred* njo« (Bauman, 2002a: 214). So hlapljive in pogosto potrebujejo spektakel, da prebudi podobne interese v različnih posameznikih, zato se zdi Baumanu (Bauman, 2002a: 252–253) zanje primeren še en izraz, in sicer »karnevalske skupnosti«, ker ponujajo začasen oddih od vsakdanjih agonij in monotonosti samote.

To so prikazni skupnosti, fantomske skupnosti, *ad hoc* skupnosti, karnevalske skupnosti – skupnosti, pri katerih posameznik čuti, da se jim pridruži že samo s tem, da je tam, kjer so prisotni drugi, preko športnih znakov in drugih simbolov, deljenih namenov, stilov ali okusov [...] gre torej za 'trenutno' izkušnjo skupnosti, ki šteje. V potrošniškem obstoju, ki je forsiran pod tiranijo hipnosti in merjen s točkastim časom, ima lahkotnost pridruževanja in zapuščanja, ki jo nosi izkustvo fantomske, *ad hoc* skupnosti, razumljivo prednost pred neprijetno trdnimi, zvezanimi in zahtevnimi 'resničnimi stvari' (Bauman, 2007: 111–112).

Čeprav postajajo skupnosti čedalje krhkejše in stvar osebnih projektov, tega prikaza ne bi smeli jemati kot pretirano pesimistično napoved za prihodnost. Zaradi Baumanove robustne kritičnosti do moderne močno nasprotuje zadušljivosti tradicionalnih koncepcij skupnosti, ki se pogosto idealizirajo kot nekakšni izgubljeni modeli, ki bi jih bilo treba znova oživiti. Unitarnosti, homogenosti in enakosti ne moremo najti v njegovem teoretskem repertoarju, prav nasprotno, to nikakor ni skupnostni ideal, ki naj bi ga iskali. Tako bi morala skupnost vključevati refleksijo, kritiko, vključevanje eksperimentiranja, predvsem pa nikoli ne bi smela biti imuna za debate; noben dogovor ne bi smel biti 'naraven' ali 'samoumeven'. Družbenih sprememb torej ni mogoče jemati nujno kot nazadovanje za skupnost, ampak samo kot drugačen tip nečesa, čemur bi se bilo

<sup>3</sup> Pozneje je kot učenka Heideggerja ta koncept kot enega pomembnejših v svoji politični teoriji prevzela Hannah Arendt (glej npr. 1996), vendar v nasprotju s svojim učiteljem, podobno kot pozneje velja tudi za Paola Virna, *svetnosti* ne jemlje kot nekaj negativnega. Med italijanskimi avtorji se je s temi vprašanji ukvarjal predvsem filozof Giorgio Agamben (glej npr. 2002).

treba izogniti v prizadevanjih po svobodnejšem življenju (glej Bauman, 2001).

Skupnost občega razumevanja bo ostala krhka in ranljiva, tudi če bo dosežena, zmeraj bo v nuji po pazljivosti, utrjevanju in obrambi. Ljudje, ki sanjajo o skupnosti v upanju po iznajdbi dolgoročne varnosti, ki jo tako boleče pogrešajo v svojih vsakodnevni težnjah, ter po osvobajanju samih sebe od neprijetnih bremen vedno novih in zmeraj riskantnih izbir, bodo boleče razočarani (Ibid.: 14).

## Človeška narava med »okoljem« in »svetom«

To čedalje bolj *tekoče* stanje družbenih razmer in odnosov vedno znova potiska ljudi v svet, kamor dejansko spadajo po naravi svoje bioantropološke konstante. Človeška bitja se namreč od drugih živali po mnenju Paola Virna ločujejo glede na svojo odprtost *svetu*, po visoki stopnji nedefinirane potencialnosti, ki izhaja iz nespecializiranosti *homo sapiensa*. Ta biološka stalnica človeške narave v trenutnih produkcijskih okvirih oziroma družbeno-zgodovinskem kontekstu stopa v ospredje in postaja neposredni predmet ekonomske in politične prakse. Zato je na trgu dela navzoča sama človeška narava, potencialnost in možnost, obenem pa ta odprtost *svetu* vpliva na številne druge sfere družbenega življenja (glej Virno, 2003; 2007: 87–162; 2008: 9–66; 2009).

Virno je pojmovanje človeka kot *svetnega* bitja prevzel od Heideggerja in drugih filozofov (npr. t. i. tradicije skromnosti), ki so o pomenskem paru svet–okolje razpravljali v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja,<sup>3</sup> »časovno torej na predvečer krize leta 1929, velike depresije, širitve fordizma in taylorizma, zametkov

socialne države, katastrofe liberalnih režimov in ekonomije *laissez-faire* ter množične brezposelnosti ...« (Virno, 2007: 108–109). Kriza je v številnih pogledih podobna današnji, Gramsci jo je tako leta 1921 opisoval kot čas, ko sta kapital in delo v neposredni konfrontaciji:

Za ohranitev buržoazije bi bilo gotovo zelo koristno, da porok, kot je proletariat, prevzame nalogo, da pred širokimi množicami potrdi, da za sedanjí gospodarski polom ni nihče kriv, temveč da je univerzalna dolžnost potrpežljivo in trdo delati ter čakati, da se zacelijo sedanjí zlomi in da se na sedanjih razvalinah zgradi nova stavba. [...] Področje nadzora torej izhaja iz področja, na katerem se buržoazija in proletariat bijeta za položaj vodilnega razreda širokih ljudskih množic (Gramsci, 1982: 92–93).

Ta boj se vsaj na Zahodu izrazi v ohranitvi razredne družbe in vodilni razred ostane isti; a s kompromisom, tj. pridobitvijo delavskih socialnih pravic. Danes ima delavstvo, podobno kot v časih Gramscija, čedalje manj stabilne socialne pravice, obenem pa je v proizvodnem procesu, kot že rečeno, neposredno uporabljena sama biološka konstitucija človeške vrste kot take (najočitnejše samo komuniciranje in jezik).

Glavne predpostavke *svetnosti* po Virnu pravijo, da človek v nasprotju z živalmi ni *okoljsko* bitje, saj nima niti natančno definiranih nagonov niti specializiranih instinktov. Človek je bitje, ki nastaja, ki ga definirajo sposobnost, nedokončnost in nedefiniranost. Je neveden glede tega, kaj naj stori, njegova kultura izhaja iz njemu konstitutivne dezorientacije, vse, kar je najvišje, pa izvira iz dejstva praznine, potencialnosti in nepolnosti. Kjer je za žival okolje, je za človeka kultura, ki kompenzira ta večno obstoječi manko *homo sapiensa*. Če po eni strani živalski organizem *ima* okolje in pravzaprav *je* okolje, v katerem živi, okolje pa je logičen podaljšek njegovega telesa, ga človek kot odprto bitje nima; ima le splošnost *sveta*. *Svet* je vselej delno nedoločen življenjski kontekst, medtem ko na drugi

strani okolje ponuja končen niz možnosti, fiksno. Kronično potencialnost človeške živali, možnost v čisti obliki, lahko ponazorimo z govorno sposobnostjo, ki je splošna zmožnost izrekanja, ne pa omejen seznam mogočih izjav ali definiran nabor instinktivnih potez, obenem pa pomeni, da 'zlo' izhaja iz istih pogojev kot 'vrlina', pravzaprav iz človeške odprtosti in praznine (Virno, 2007: 87–111; 2008: 9–66; 2009).

Prav ta prirojena potencialnost človeške živali, *biti-v-svetu*, je vir večne negotovosti. Zato se ob neposrednem soočenju s *svetom*, ki s seboj prinese preobilico čutnih dražljajev, človek sooča s tipičnimi duševnimi stanji, kot so tesnoba, izgnanstvo, dolgčas, regresija v neskončnost in praznina. A le takrat, ko je posameznik soočen z neskončnostjo sveta. Človeško ustvarjanje psevdookoljskih niš je namreč prilagoditvena praksa, ki odpira fiksna pribežališča in varna zavetja, kjer prevladujeta ponavljanje in avtomatizem. Osrednji problem sodobne družbe je, da smo:

danes priča sistematičnemu usihanju psevdookolij in sočasnemu razkazovanju biološke konstitucije človeške vrste. Prišli smo torej do točke, ko je človeška praksa na najbolj neposreden način uporabljena na vsem, kar to prakso naredi človeško [...] Postfordistični trg dela – s svojimi prekinitvami in prekernostmi – je svetna (ne psevdookoljska) situacija. Svetna situacija, ki ni začasna, ampak redna, stalna, neizogibna. Tako rekoč stalno izgnanstvo (Virno, 2007: 111).

Divja fleksibilnost dela in trga je odlika potencialnosti; nespecializiranost ni več zavrta, kot je bila v času fordistične proizvodnje, ampak je postala cenjena proizvodna vrlina; a seveda le v zelo omejenem, *ad hoc* določenem obsegu, kateremu se je treba ves čas prilagajati. Gre za izjemno spremembo od časov fordizma in »trde moderne«, ko so obstajala številna čvrsta psevdookolja. Za primer lahko damo ponavljajoči se ritem v tovarni, ki je po J. P. Thompsonu (1967)

delavske navade in časovno disciplino vsilil še v preostalo življenje,<sup>4</sup> s čimer se tesno približuje Gramscijevim ugotovitvam o fordizmu kot celovitem dizajnu za družbo. Danes je tovrstnih nespremenljivih opornih točk oziroma Baumanovih referenčnih okvirov čedalje manj. »Nenehna spremenljivost oblik življenja in izurjenost v postavljanju po robu neubranljivi naključnosti prinaša neposreden in nenehen odnos s svetom kot takim, z nedoločenim kontekstom naše eksistence.« (Virno, 2003: 17)

Richard Sennett je to ponazoril z motom 'No long term', ki naj bi postal osrednja zahteva novega kapitalizma, to pa ne ustvarja le šibkih družbenih vezi, ampak tudi spodjeda zaupanje, zvestobo in zaveze: »Kar je svojsko za negotovost danes, je, da obstaja brez kakršnekoli grozeče zgodovinske katastrofe; namesto tega je všita v vsakdanje prakse učinkovitega kapitalizma. Nestabilnost je mišljena kot normalno stanje.« (Sennett, 1999: 31; glej tudi 2008)<sup>5</sup> V nasprotju z nekaterimi drugimi avtorji vidi Virno (Virno, 2005: 29–30) bistvo postfordizma v »mobilizaciji vseh sposobnosti, ki karakterizirajo našo vrsto: jezik, abstraktno razmišljanje, nagnjenje k razmišljanju, gnetljivost, navado, da nimamo trdnih navad«. Pri tem pa ima v mislih človeški um na splošno, ki se mora danes kot profesionalna zahteva uporabljati v skoraj vseh poklicih.

V takšnih strukturnih razmerah je, kot je bilo že nakazano, izjemno težko govoriti o čvrstih, trdnih skupnostih, ki so nekoč dajale pomembne referenčne točke in psevdookoljske niše, kjer so ljudje našli zavetje in skrivališče. Robert Putnam, eden najbolj citiranih avtorjev tega področja, ki se ukvarja s propadanjem in potencialno restavracijo skupnosti v Ameriki, se ne bi mogel bolj motiti, ko piše, da ne moremo iskati razlogov za te težave v kapitalizmu, ker »konstanta ne more razložiti variable« (Putnam, 2000: 282). Večji del krivde za propad vzajemnosti nato najde v očitnem determinizmu, ko zanje obdol-

<sup>4</sup> Delavci so po njegovem prepričanju internalizirali discipliniranje, s tem pa je prišlo do radikalnega prestrukturiranja njihove družbene narave. »V zreli kapitalistični družbi mora ves čas biti porabljen, z njim je treba trgovati, nujno ga je uporabiti; za delovno silo je žaljivo, če preprosto nič ne dela, če se ji pusti prebiti čas.« (Thompson, 1967: 90–91)

<sup>5</sup> Z zadnjimi spremembami dela v kapitalizmu so se ukvarjali različni avtorji, iz perspektive širših strukturnih sprememb v sodobnih družbah na primer Beck (2000) in Cohen (2003), nadaljnjo navezavo na posledice za posameznika pa so naredili Berrardi (2009), Fischer (2009) in že omenjeni Sennett (1999).

ži tehnologijo, natančneje, televizijo (Ibid.: 216–247), za rešitev pa ponudi predlog, naj poskusimo »prepričati te talentirane ljudi iz ameriške zabavne industrije, da bodo ustvarili nove oblike zabave, ki bodo potegnile gledalce s kavčev v njihove skupnosti« (Ibid.: 410). Ob zgrešeni percepciji zabavno-medijske industrije je pomembnejše omeniti, da omenjena konstanta skozi čas seveda ni ostala preprosto nespremenjena ... Neoliberalni biolingvistični kapitalizem z ekstremno fleksibilnim delom je bolj kot ne v popolnosti zamenjal industrijskega. Komunikacija, ki je bistveni del postfordistične družbe, je tako postala najpomembnejši vir kapitalističnega profita. Večina skupnosti (omrežij) je v teh razmerah obsojena na vsaj postransko ustvarjanje profita in kapitalistično valorizacijo; torej stvari, ki se jih je Bauman pravzaprav najbolj bal.

## Konec [mita o] skupnosti?

Eno pomembnejših spoznanj v vsaki razpravi o vprašanju skupnosti bi moralo biti, da je bil ta koncept vedno v nekakšni tranziciji; to, kar pojmuemo pod besedo skupnost, se je namreč že od začetkov raziskav na tem področju nenehno spreminjalo. Tako nikoli ni obstajala fiksna definicija skupnosti, niti obče sprejeto razumevanje, kakšen naj bi bil idealni tip te družbene povezanosti. Že za prve sociologe, ki so se ukvarjali s temi vprašanji, je bila skupnost v svojem tradicionalnem pomenu v stanju razpadanja in svojevrstni permanentni

<sup>6</sup> Večina avtorjev tistega časa (z izjemo Tönniesa, ki za prihodnost išče novo obliko skupnosti v t. i. ljudski skupnosti, tesno povezani s socialističnimi težnjami tistega časa) tako evolucionistično napoveduje, da bodo skupnostne odnose nadomestili družbeni odnosi (glej Bahovec, 2005: 31–32).

<sup>7</sup> V temeljnem delu »Skupnost in družba« (Tönnies, 1999: 55) tako zapiše, da je »govorjenje o slabi skupnosti v navzkrižju z jezikovno rabo«. Medtem ko je *Gesellschaft* družba, »golo sobivanje drug od drugega neodvisnih ljudi« (Tönnies, 1999: 56), in je nova tvorba svet [sic!], je skupnost oz. *Gemeinschaft* vse dobro in znano. Predvsem prehod v moderni industrijski kapitalizem po Tönniesu (Ibid.: 271–272) pomeni, da se izvirne značilnosti skupnosti izgubljajo, ta družba pa vrhunec dosega v individualizmu. Predvsem naj bi tako šlo za kolektiv gospodarske narave, družba pa se ureja po instrumentalnih načelih. Po eni strani iz prvih socioloških koncepcij izhaja idealizacija skupnosti odnosov od-ust-do-ust, po drugi strani pa velikokrat tudi idealizacija same skupnosti. Da nanjo v tradicionalnem pomenu ne moremo gledati kot na nekaj *a priori* dobrega, opozarja tudi Bahovec (glej Bahovec, 2005).

krizi.<sup>6</sup> Bolj kot ne je bilo splošno sprejeto, da so krivci za te spremembe industrijski kapitalizem in prehod v moderno družbo, ki je predvideval manj tesno povezano mestno življenje. Kljub pogostim ugotovitvam, da je o skupnostih čedalje težje govoriti, in občasnim idealizacijam teh tvorb so bili odzivi na to dejstvo vendarle vse prej kot enostranski; to je še zlasti pomembno ob pogostih poskusih idealizacije in mitologizacije (predvsem komunitarističnih avtorjev), ki se na te avtorje radi opirajo z izjemno selektivnim pristopom (glej Day, 2006; Cohen, 1985; Bahovec, 2005).

Za Ferdinanda Tönniesa, ki je med zgodnji teoretiki bržkone najpogosteje citirani avtor, ko pride do vprašanja skupnosti, odmiranje *Gemeinschafta* kljub prvotnim sentimentom nikakor ni bilo le nekaj negativnega.<sup>7</sup> V slabše poznanem poznejšem delu »Kritika javnega mnenja« namreč navaja številne negativne plati skupnosti, ki je v svojem bistvu organska povezanost, obenem pa poudari, da se v njenih okvirih ne more vzpostavljati mnenje javnosti, ki je temeljni pogoj za reflektivnost, racionalnost in posledično demokratično družbo (glej Tönnies, 1998; 1999; Splichal, 1997: 113–156). Podobno je veljalo tudi za druge avtorje tistega časa, ki so odmiranje tovrstnih komunalnih vezi videli

kot nujno zlo za napredek in razvoj svoboščin ter priložnosti, ki jih lahko prinese moderna družba (Day, 2006: 1–18).

Vse te že desetletja stare napovedi o koncu skupnosti niso onemogočile vedno novih razprav o njihovem (ne)obstoju in (vnovičnem) odmiranju. Razprave o teh vprašanih niso danes nič manj pestre kot v preteklosti, dojemanje skupnosti pa se je kljub številnim stičnim točkam vendarle precej spremenilo. Med avtorji, ki izhajajo predvsem iz komunitarističnih izhodišč in iščejo ideale v tradicionalnih percepcijah skupnosti od ust-do-ust, se krivda za njihovo zamiranje že skorajda obredno išče v tehnologiji, ki naj bi bila glavni krivec za čedalje krhkejše, slabotno povezane in *izbirljive* skupnosti. Kot sem že poskušal pokazati, pri teh pogledih trčimo ob številne probleme, saj je nemogoče odgovoriti na vprašanje, kako naj bi bila videti idealna skupnost. Glede na to, da si ta pojem prisvajajo avtorji nadvse kontradiktornih miselnih tokov, to ni nenavadno; vseeno pa pri tem obstajata dva zelo specifična tokova, ki se ju velja dotakniti.

Prvega smo že omenili, in sicer gre za pristop komunitarističnih avtorjev, kot je na primer Amitai Etzioni (glej npr. Etzioni 1993), v številnih pogledih pa tudi Robert D. Putnam (glej npr. Putnam 1995; 2000), ki vsaj implicitno zagovarjajo zaprte, omejene skupnosti, brez resnične možnosti za refleksijo in raznovrstnost njihovih članov. Opirajo se na moč tradicije, morale in *naravne* povezanosti, v svoji osnovi pa predvidevajo unitarne entitete. V teh pristopih, ki so popularni predvsem v Združenih državah Amerike, vidimo regresiven, do določene mere celo reakcionaren odgovor na izpostavljenost *svetu*, ki ne ponuja stabilnih referenčnih točk; ideal se tako išče v mitološkem komunitarnem življenju *nekoč-obstajajočega-časa*, ko naj ne bi bilo konfliktov ali kakršnihkoli težav. Ta čas seveda nikoli ni obstajal, saj sta ob izključitvi političnega posredovanja varnost in svoboda nujno v nasprotju, demokracija pa je zaradi zadušitve razlik nemogoča; po predlogih teh

avtorjev je hitro razvidno, da gre za pristop, ki je v resnici represiven do resničnega pluralizma, kar so kritizirali različni avtorji,<sup>8</sup> predvsem pa ne uspe razbrati, od kod dejansko izhajajo družbeni antagonizmi, proti katerim se poskušajo boriti.<sup>9</sup>

Dileme komunitarizma dobro povzema Barry Wellman (Wellman, 1979: 1227), ko ugotavlja, »da je za tiste, ki iščejo soglasnost, redoljubje ter prijazne in preprosto hierarhične skupinske strukture, danes najbrž čas, ko se jim zdi, da je skupnost dokončno izgubljena«. Wellman je že sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja (torej precej pred množično uporabo interneta) ugotavljal, da prihaja do precejšnjih sprememb v povezanosti skupnosti, iz grupacij so se začele spreminjati v omrežja. Vzroke lahko pripišemo predvsem že omenjenim spremembam v delu in kapitalizmu<sup>10</sup> ter pomembnejšim družbeno-kulturnim premikom prejšnjih dveh desetletij, predvsem družbenim gibanjem s konca šestdesetih let.

Zaradi že nakazane problematičnosti trdno povezanih skupnosti, ki temeljijo predvsem na prostoru, složnosti in primarnih vezeh, je Wellman predlagal analitično perspektivo *omrežij*, ki bi omogočala skupnosti *osvobajanja*. Pristop je močno navezan na družbeni konstruktivizem, populariziral pa se je predvsem z nastankom interneta in skupnosti, ki se primarno zamišljajo prek virtualnih prostorov. Wellman tako od popularizacije spleta ugotavlja, da v večini primerov pozitivno vpliva na družbene odnose, ki se največkrat ohranjajo ter dodatno obnavljajo zunaj spleta (glej Wellman et al., 1996; Wellman et al., 2002). S svojim pristopom pa daje tudi pomembno podlago za avtorje, ki poskušajo osmisliti t. i. *virtualne* skupnosti in se še vedno ukvarjajo z dilemo, ali v tem primeru sploh lahko govorimo o skupnostih. Fernback (glej Fernback 2007) je tako na primer prepričan, da bi se morali izogniti nestanovitnosti pojma »skupnost« in poiskati alternativno poimenovanje družbenih odnosov na internetu, Bakardjjeva

<sup>8</sup> Glej na primer Sennett (1978/2002: 219–256; 1999: 136–148), Bauman (2001; etc.), Hardt in Negri (2005; 2009) itd.

<sup>9</sup> Tehnološko-determinističen pristop pri zagovarjanju ohranitve lokalnih povezanosti je poleg že omenjenega Benigerja (1987) ubral tudi Doheny-Farina (1996); krajši pregled pričakovanj komunitarističnega tabora za demokracijo je obravnaval Dahlberg (2001: 163–166), povezave med novimi tehnologijami, skupnostmi in elektronsko demokracijo pa je iskala tudi Oblakova (2003: 65–71).

<sup>10</sup> Skupnosti, ki so temeljile na delavski solidarnosti, so privlačile že Marxa, vendar lahko že od sedemdesetih let opazujemo precejšnje razpadanje teh vrst tesnih povezanosti, ki so temeljile na vzajemnostni pomoči.

<sup>11</sup> Podobno kot smo že poskušali utemeljiti tudi v tem članku, je namreč prepričan, da je nemogoče ločevati »virtualne« svetove od »realnih«.

(glej Bakardjjeva 2003) piše, da ne moremo vedno govoriti o virtualnih skupnostih, ki so izmuzljiv pojem, ampak morda prej o virtualnem hkratnem zbiranju, Lovink in Rossiter (glej Lovink, Rossiter, 2005) pa bi zanj problematičen pojem virtualna skupnost zamenjala za termin organiziranega omrežja.

V samem bistvu nam razprava o različnih (novih) poimenovanjih kaže, da avtorji niso povsem prepričani, kako osmišljati te predvsem *komunikativne vezi med ljudmi*, ki se ustvarjajo po internetu. Zato brez dvoma v veliki meri drži trditev Petra Dahlgrena (Dahlgren, 2009: 121), da je »govoriti o 'skupnosti' v svetu pozne moderne kot plesanje po konceptualnem minskem polju«. A Dahlgren je kljub temu prepričan o neizogibnosti te debate, kar omenjeni pristopi in vprašanja le še dodatno potrjujejo. Kljub tem šibkim vezem in krhki urejenosti so tovrstna *omrežja* namreč zelo primerna za demokratično angažiranost in kataliziranje participatorne usposobljenosti. A Dahlgren svojega argumenta obenem ne gradi na izključnosti *virtualnih* skupnosti, ki naj bi vnesle signifikantne spremembe,<sup>11</sup> kar pa ne drži za vse avtorje, ki se ukvarjajo z možnostmi, ki naj bi jih prinesle te nove oblike spletnega povezovanja. Rešitev za družbene nestabilnosti in krhkost odnosov namreč iščejo skoraj izključno skoz nje.

Oba pristopa, pesimističnega, ki hoče vrnitev trdnih in homogenih skupnosti moderne družbe, in virtualno-utopističnega, ki išče rešitev v razvoju tehnologije in t. i. *virtualnih* skupnosti, bi bilo najlažje preprosto zavrniti kot nesmiselna. A s tem bi spregledali pomembna sporočila, ki jih pošiljajo ti avtorji. Po mnenju Mosca (Mosco, 2005: 29) »razumevanje mita vključuje več kot le dokazovanje, da ne drži. Treba je ugotoviti, zakaj je tako pomemben za ljudi.« Čeprav mit ne dosega resničnosti, je več kot preprosta fabrikacija resnice; ljudem pomaga, da se spopadajo s kontradikcijami življenja, ki niso nikoli v popolnosti razrešljive.

Prvi pristop, ki smo ga označili za reakcionarnega, poskuša razrešiti družbene nestabilnosti skozi skupnost, čeprav je popolnoma kontradiktorno iskati svobodo in demokracijo v tovrstni unitarni entiteti. A kljub temu je predstavljena kot nekakšen rešitelj, ki bo prinesel vse: svobodo skupaj s tesno povezanostjo, raznolikost mnenj skupaj s praktično homogenostjo, varnost ter zavetje, sočasno pa še rešitev za umirajoče demokratično življenje. Da gre za regresivne pristope, kaže že nenamerno sovklučevanje religijske skupnosti kot *le ene izmed vseh*. Ker so ljudje izpostavljeni *svetu*, je nekako treba najti rešitev; a le-ta vključuje mite, ki se materializirajo skozi družbene prakse in na koncu delijo Nas proti Njim ter nujno iščejo Drugega, ko prihaja do trenj.

Zanimivo je, da ta pogled vsaj v določeni meri uspešno rešuje človeško izpostavljenost *svetu* in prinaša stabilnost. To je vrnitev k homogenosti države blaginje, torej v resnici politične skupnosti, ki je bila že od začetka skoraj popolnoma oropana javne sfere, ali kakšni represivnejši obliki *Gemeinschafta*. Še bolj zanimivo je, da alternativna koncepcija, ki sem jo poimenoval virtualni utopizem, prav tako omogoča nekakšno rešitev, a zopet z mistifikacijo dejanskega problema in izogibanjem pravim odgovorom. Besede Howarda Rheingolda, ki velja za prvega

‘preroka’ čudes *virtualnih* skupnosti (Rheingold, 2000), to zelo dobro ponazarjajo. V enem izmed intervjujev na vprašanje o spletnih odnosih odgovarja, da moramo o njih razmišljati kritično in se izogibati pretiranemu entuziazmu; da pa vseeno lahko pomagajo v zelo veliko primerih, na primer ljudem, »ki živijo v grozljivem delu mesta in nočejo zapuščati svojega doma« (glej Rheingold, 2009). To je banalen primer, a tovrstna literatura je polna podobnih rešitev, ki naj bi jih omogočale *virtualne* skupnosti; le-te so seveda dober primer (izjemno začasne in zasilne) psevdookoljske niše, substituta.

Oba pristopa v njunih temeljih povezuje, da poskušata rešiti eminentno politična vprašanja skozi povsem nepolitičen pristop, pravzaprav z izmikanjem od politike. Kot je predvideval Barthes (glej Barthes, 1972), je mit oblika depolitiziranega govora; pri tem se komunitarističen pristop neposredno opira na nekaj, kar naj bi bilo *naravno*, torej na vnaprej dano obliko skupnosti, medtem ko se pri virtualnem utopizmu depolitizacija dogaja pri (nemogočem) ločevanju *virtualnega* od *realnega*. Da se to nikoli ne zgodi, je bila pomembna predpostavka tega članka; ta predlog tako v resnici ne pomeni, da je mogoče živeti le v *tistem drugem* svetu, ampak da naj bi se upošteval le del obstoječih družbenih razmer, torej tiste, ki se odvijajo izključno v virtualnih prostorih, kjer naj bi bil posameznik manj ranljiv; druge pa naj bi posameznik preprosto odmisli.<sup>12</sup> Ignoriranje določenih antagonizmov jih seveda ne odpravlja; še slabše, nedelovanje je v takšnih primerih delovanje samo po sebi, saj resignirajoče pušča razmere v upravljanje drugim akterjem. Edina možnost za odpravo mitov, tako meni Barthes, je njihova izpostavitve političnemu govoru.

## Sklep: psevdookoljske niše in potenciali skupnega

Ob debatah, ki nastajajo, ko pride do vprašanja skupnosti, moramo ugotoviti, da vrnitev v njeno



homogenizirajočo obliko ne bi smel biti pravi- len odgovor, ko se iščejo rešitve za nestabilnosti in kontradikcije današnje družbe. Enako velja za skrivanje pred temi težavami v prostore, ki naj bi bili od resničnosti ločeni, vendar so v resnici le nadaljevanje družbenega. Nobeden od teh pristopov se ne sooča z družbenimi anta- gonizmi, ki so (še zlasti očitno) inherentni kapi- talizmu, ampak se izmika iskanju odgovorov, ki so nujno politične narave. Skozi ta prispevek smo morda povsem nenamerno odgovorili na dve vprašanji: zakaj eden izmed tokov prouče- vanja družbe išče vrnitev v komunitaren tip uni- tarne skupnosti, precej pogosto pa za strukturne antagonizme enoznačno krivi tehnologijo; in zakaj drugi del raziskovalcev išče v nasprotni smeri, skozi tehnologijo, ki nam bo omogočila, da uidemo pred nevarnostmi *sveta* v varne pro- store, ki naj bi bili od njega ločeni.

Medtem ko je prvi pristop še sposoben omo- gočiti precej trdne psevdookolske niše, ki kot stranski produkt dušijo družbene antagonizme s konstruiranjem unitarnega suverena (kot je močna, avtoritarna nacionalna država), se drugi niti ne dotika teh nasprotij, ki lahko brez težav razgrajujejo ustvarjene psevdookolske niše, ki jih zato pestijo skrajna začasnost, spremenljivost in krhkost. Zato ne ponujajo niti stabilnih simbolnih meja niti dejanske varnosti, saj je posameznik vedno znova izpostavljen *svetu*. »V primeru manjkajočega dostopa do okoljskih niš, ki bi podaljšale telo kot protezo, človeška žival obstaja v stanju negotovosti celo, ko ni nobe- nega sledu po specifični nevarnosti,« ugotavlja Virno (Virno, 2009: 97).

Z natančnejšim vpogledom ugotovimo, da tovrstne psevdookolske niše že v svoji zasno- vi odlagajo demokratične politične vzvode in ponujajo skrivališča pred strašljivimi nevarnostmi *sveta*, čeprav politična svoboda obstaja le v njem; takšne niše so ignorantski substitut za politično aktivnost ter inkluzivno participacijo. Ko govorimo o mitih, po mnenju Mosca (glej Mosco, 2005), ne smemo pozabiti, da niso le postpolitični, kot ugotavlja Barthes, ampak so

lahko tudi predpolitični, ko kažejo na probleme v družbi (v našem primeru vseprisotno nevar- nost). A niso sposobni ponuditi pravilnega odgo- vora, kako priti do rešitve; iluzorno je misliti, da si svoboda in varnost brez politike nista nujno nasprotujoči. Za nadaljnje raziskave bi moralo biti posebnega pomena, da ugotovimo, zakaj je *svet* dojet za tako problematičnega, pa čeprav ga ena vodilnih političnih teoretičark našega časa, Hannah Arendt, postavlja na čelo svojega »poli- tičnega programa« in ga celo enači s svobodo, svobodo pa s politiko. Za začetek lahko ponudi- mo le osnovni odgovor, da v današnjem *svetu* ne obstaja nič *skupnega*. Ob valu privatizacije so skorajda neobstoječi na primer skupni pro- stori, ki so temeljni pogoj za politično delovanje in skupno odločanje; nasploh se skupno v vseh pogledih poizkuša valorizirati in privatizirati za kapitalistično eksploatacijo. Skupno bi morali jemati kot temeljni pogoj tako za (rekonceptu- alizirano) javno sfero kot za politiko in vklju- čujočo demokracijo.<sup>13</sup> Danes, nasprotno, je posameznik v svetu potencialnosti zaradi nuje in prisile spremenjenih proizvodnih odnosov; kot od inherentno družbene stvarnosti ločen individuum, katerega proizvodnja jezika, komu- niciranja, ali celo (le na videz oz. potencialno) skupnega je instrumentalizirana za čim hitrejšo privatizacijo in partikularno izkoriščanje; ne pa za skupno politično interveniranje v kvazarinar- ne družbene procese in človeško *okolje*.

Potencialnost človeških bitij ne pomeni, da je potreben unitarni projekt, ki se končuje v enotnem suverenu, niti podobne komunitarne oblike omejujoče skupnosti, ki že vnaprej v veliki meri vsiljujejo homogenost in zatirajo razlike; prav tako ne potrebujemo avtoritarnih, nedemokratičnih institucij, ki niso pod neposre- dnim političnim nadzorom. Ta način gledanja namreč že *a priori* predvideva, da človek ni potencialna, ampak nasprotno, nevarna žival; kot da je ta odprtost *svetu* nujno problematična in nevarna, čeprav je treba ravno v njej iskati

<sup>14</sup> Za nadaljnje raziskovanje skupnega glej na primer Hardt in Negri (2005: 192–203; 2009), Hardt (2009); tudi Virno (2008: 9–66) in Dyer-Witheford (1999).

človeško kreativnost in možnost ustvarjanja demokratične družbe. V tem primeru postane vprašanje skupnosti v svoji temeljni osnovi politično vprašanje ustvarjanja *prijateljstva brez intimnosti*, kot bi dejal Virno, ustvarjanja skupnosti brez unitarnosti.<sup>14</sup>

## Literatura

- ANDERSON, B. (1994): Exodus. *Critical Inquiry* No. 2 (Winter) (20): 314–327.
- ANDERSON, B. (2007): *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Nova, razširjena izdaja. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- ARENDRT, H. (1996): *Vita Activa*. Ljubljana, Krtina.
- ATKINSON, W. (2008): Not all that was solid has melted into air (or liquid): a critique of Bauman on individualisation and class in liquid modernity. *The Sociological Review* 1 (56): 1–17.
- BAHOVEC, I. (2005): *Skupnosti: teorije, oblike, pomeni*. Ljubljana, Sophia.
- BAKARDJEVA, M. (2003): Virtual Togetherness: An Everyday-life experience. *Media, Culture & Society* 3 (25): 291–313.
- BALAKRISHNAN, G. (1995): The National Imagination. *New Left Review* 211 (5–6): 56–69.
- BARTHES, R. (1972): *Mythologies*. New York, Hill and Wang.
- BAUMAN, Z. (1992): *Intimations of Postmodernity*. London in New York, Routledge.
- BAUMAN, Z. (1995): Making and Unmaking of Strangers. V *The Bauman Reader*, ur. Peter Beilharz, 200–217. London, WileyBlackwell.
- BAUMAN, Z. (1996): From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. V *Questions of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall in Paul du Gay, 18–36. London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage.
- BAUMAN, Z. (1997): Parvenu and Pariah: The Heroes and Victims of Modernity. V *The Bauman Reader*, ur. Peter Beilharz, 218–229. London, WileyBlackwell.
- BAUMAN, Z. (2001): *Community: Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge, Polity Press.
- BAUMAN, Z. (2002a): *Tekoča moderna*. Ljubljana, Založba / \*cf.
- BAUMAN, Z. (2002b): The 20th Century: The End or A Beginning? *Thesis Eleven* 70 (Avgust): 15–25.
- BAUMAN, Z. (2007): *Consuming Life*. Cambridge, Polity Press.
- BAUMAN, Z. (2008): *Identiteta: Pogovori z Benedettom Vecchijem*. Ljubljana, Založba / \*cf.
- BOURDIEU, P., COLEMAN, J. S. (ur.) (1991): *Social Theory for a Changing society*. Boulder-San Francisco-Oxford, Westview Press.
- BECK, U. (2000): *The Brave New World of Work*. Cambridge, Polity Press.
- BECK, U. (2009): *Družba tveganja: Na poti v neko drugo moderno*. Druga, popravljena izdaja. Ljubljana, Krtina.
- BEILHARZ, P. (ur.) (2001): *The Bauman Reader*. London, WileyBlackwell.
- BENIGER, J. R. (1987): Personalisation of Mass Media and the Growth of Pseudo-Community. *Communication Research* 3 (14), junij: 352–371.
- BENIGER, J. R. (1990): The Control Revolution. V *Technology and the Future (5th edition)*, ur. Albert H. Teich, 51–76. New York, St. Martin's Press.
- BERRARDI, F. (2009): *The Soul At Work: From Alienation to Autonomy*. Los Angeles, Semiotext(e).
- CALHOUN, C. (1991): Indirect Relationships and Imagined Communities: Large-Scale Social Integration and the Transformation of Everyday Life. V *Social Theory for a Changing society*, ur. Pierre Bourdieu in James S. Coleman, 95–120. Boulder, San Francisco and Oxford, Westview Press.
- COHEN, A. P. (1985): *The Symbolic Construction of Community*. New York, Routledge.
- COHEN, D. (2003): *Our Modern Times: The New Nature of Capitalism in the Information Age*. Cambridge and London, The Mit Press.
- DAHLBERG, L. (2001): Democracy via Cyberspace: Mapping the Rhetorics and Practices of Three Prominent Camps. *New Media and Society* 2 (3): 157–177.
- DAHLGREN, P. (2009): *Media and Political Engagement: Citizens, Communication and Democracy*. New York, Cambridge University Press.

- DAY, G. (2006): *Community and Everyday Life*. New York, Routledge.
- DOHENY-FARINA, S. (1996): *The Wired Neighborhood*. New Haven and London, Yale University Press.
- DYER-WITHEFORD, N. (1999): *Cyber-Marx: Cycles and Circuits of Struggle in High-Technology Capitalism*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- ETZIONI, A. (1993): *The Spirit of Community: Rights, Responsibilities, and the Communitarian Agenda*. New York, Crown Publishers Inc.
- FERNBACK, J. (2007): Beyond the diluted community concept: a symbolic interactionist perspective on online social relations. *New Media e Society* 1 (7): 49–69.
- FISHER, M. (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester and Washington, O Books.
- GIDDENS, A. (1991): *The Consequences of Modernity*. Cambridge, Polity Press.
- GRAMSCI, A. (1982): *Izbor političnih spisov: 1914–1926*. Ljubljana, Komunist.
- HARDT, M. (2009): *The Common in Communism*. Predavanje na European Graduate School. Dostopno prek: [http://seminaire.samizdat.net/IMG/pdf/Microsoft\\_Word\\_-\\_Michael\\_Hardt.pdf](http://seminaire.samizdat.net/IMG/pdf/Microsoft_Word_-_Michael_Hardt.pdf), (6. 10. 2009).
- HARDT, M., NEGRI, A. (2005): *Multituda: Vojna in demokracija v času imperija*. Ljubljana, Študentska založba.
- HARDT, M., NEGRI, A. (2009): *Commonwealth*. Cambridge and Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.
- HARDT, M., VIRNO, P. (ur.) (1996): *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis and London, Minnesota University Press.
- JONES, S. (1999): Understanding Community in the Information Age. V *Computer Media and communication: A Reader*, ur. Paul A. Mayer. Oxford, Oxford University Press.
- KATEB, G. (1977): Freedom and Worldliness in the Thought of Hannah Arendt. *Political Theory* 2 (5): 141–182.
- LOVINK, G., ROSSITER, N. (2005): Dawn of the organised networks. *Fibreculture, the journal* 5. Dostopno prek [http://journal.fibreculture.org/issue5/lovink\\_rossiter\\_print.html](http://journal.fibreculture.org/issue5/lovink_rossiter_print.html) (10. 9. 2009).
- MALPAS, J. (2009): On the Non-Autonomy of the Virtual. *Convergence* 2 (15): 135–139.
- MOSCO, V. (2005): *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace*. Cambridge and London, The MIT Press.
- NUNES, M. (2006): *Cyberspaces of Everyday Life*. Minnesota and London, University of Minnesota Press.
- MOUFFE, C. (ur.) (1992): *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*. London and New York, Verso.
- OBLAK, T. (2003): *Izzivi e-demokracije*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- PUTNAM, R. D. (1995): Bowling Alone: America's Declining Social Capital. *Journal of Democracy*, 6 (1): 65–78.
- PUTNAM, R. D. (2000): *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York, London, Toronto and Sidney, Simon & Schuster.
- RHEINGOLD, H. (2000): *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier: Revised Edition*. Cambridge, Mit Press.
- RHEINGOLD, H. (intervjuvanec) (2009): *Howard Rheingold Interview – USA*. Dostopno prek <http://www.bbc.co.uk/blogs/digitalrevolution/2009/10/title.shtml> (5. 12. 2009).
- SACO, D. (2002): *Cybering Democracy: public space and the Internet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SCOLARI, C. A. (2009): Mapping conversations about new media: the theoretical field of digital communication. *New Media e Society*, 6 (11): 943–964.
- SENNETT, R. (1978/2002): *The Fall of Public Man*. London and New York, Penguin Book.
- SENNETT, R. (1999): *The Corrosion of Character: the personal consequences of work in the new capitalism*. New York, W.W. Norton & Company.
- SENNETT, R. (2008): *Kultura novega kapitalizma*. Ljubljana, Založba /\*cf.
- SPLICHAL, S. (1997): *Javno mnenje: Teoretski razvoj in spori v 20. stoletju*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.

- THOMPSON, E. P. (1967): Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past and Present*, 38 (December): 56–97. mesto, založnik
- TÖNNIES, F. (1998): *Kritika javnega mnenja*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- TÖNNIES, F. (1999): *Skupnost in družba: temeljni pojmi čiste sociologije*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- VIRNO, P. (2003): *Slovnica množstva: k analizi oblik sodobnega življenja*. Ljubljana, Krt.
- VIRNO, P. (2005): Interview with Paolo Virno by Branden W. Joseph. *Grey Room* 21 (Fall 2005): 26–37.
- VIRNO, P. (2007): Družbene vede in »človeška narava«: govorna sposobnost, biološka stalnica, proizvodni odnosi. V *Človeška narava in zgodovina*, 63–165. Ljubljana, Krtina.
- VIRNO, P. (2008): *Multitude: Between Innovation and Negotiation*. Los Angeles, Semiotext(e).
- VIRNO, P. (2009): Natural-historical diagrams: The »new global« movement and the biological invariant. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 1 (5): 92–104.
- WELLMAN, B. (1979): The Community Question. *The American Journal of Sociology* 5 (84): 1201–1231.
- WELLMAN, B., SALAFF, J., DIMITROVA, D., GARTON, L., GULIA, M., HAYTHORNTHWAITE, C. (1996): Computer Networks as Social Networks: Collaborative Work, Telework, and Virtual Community. *Annual Review of Sociology* (22): 213–238.
- WELLMAN, B., BOASE, J., CHEN, W. (2002): The Networked Nature of Community: Online and Offline. *IT e Society* 1 (1): 151–165.
- ŽIŽEK, S. (1992): Eastern Europe's Republic of Gilead. V *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*, ur. Chantal Mouffe, 193–207. London and New York, Verso.

# Univerzalni temeljni dohodek: načelo vzajemnosti in pravičnost

V času gospodarske recesije je prostor javne razprave bolj odprt za alternativne ideje, kakršna je ideja univerzalnega temeljnega dohodka (UTD). V debatah o UTD je najbolj kontroverzno vprašanje nedvomno vprašanje kršenja načela vzajemnosti, ki je najverjetneje ključno za uvedbo UTD. Znanstvena besedila, ki se nanašajo na UTD in problem kršenja načela vzajemnosti, ponavadi ne uspejo podati zadostnega odgovora na to dilemo. Zato bo vprašanje *pravičnosti kršenja načela vzajemnosti* osrednje vprašanje tega besedila – ali je UTD res nepravičen, četudi krši načelo recipročnosti? Ali bi morali zavrniti koncept polne zaposlenosti ter tako destigmatizirati nedelo? Zakaj se kljub vse višji gospodarski rasti ohranja problem nezmožnosti absorpiranja delovne sile? Je danes upoštevano načelo recipročnosti? Skušal bom tudi pokazati, da ideja UTD ne krši načela vzajemnosti, ampak celo poskrbi za vključitev vsakega posameznika v menjalne odnose. Za konec bom na kratko povzel nekaj pozitivnih značilnosti UTD – rešitev problema kumulativne nesreče, prekinitvev začaranega kroga revščine, transformacija razrednih odnosov etc. V članku bom odgovoril tudi na nekatera druga vprašanja. Katera ideologija stoji za idejo UTD? V katerih družbah je UTD sprejemljiv? Je delo res »dobro«? Izhajal bom iz nasle-

dnjih *teoretičnih izhodišč*. Prvič, Rawlsova teorija pravičnosti je merilo za pravičnost katerekoli družbe, saj preferira načelo poštene enakosti možnosti pred načelom razlike. Je UTD družba pravična? Drugič, mnogi avtorji trdijo, da se UTD najbolj ujema z izhodišči republikanske politične teorije, ki izhaja iz prepričanja, da so za svobodo posameznika potrebna določena materialna sredstva. Tretjič, s pomočjo zemljevida politične filozofije Tonyja Walterja bom poskušal idejo UTD tudi ideološko opredeliti.

## O univerzalnem temeljnem dohodku

Univerzalni temeljni dohodek je univerzalen, individualen, nepogojen ter časovno neomejen dohodek, ki ni vezan na delo. Ker je UTD *individualen*, je izplačan vsakemu posamezniku in ne gospodinjstvu. Prejemajo ga vsi člani skupnosti, ne glede na dohodek, uspešnost, premoženjsko stanje, učinkovitost dela, pripravljenost sprejeti ponujeno delo etc. Za UTD torej velja dvojna *nepogojenost* – premoženjska in delovna. Je *stalen* dohodek, ki ga posameznik prejema od rojstva oziroma polnoletnosti do smrti. Posameznik, ki prejema UTD, pa *ni vezan na delo*. Zaradi teh radikalnih značilnosti je lahko ideja UTD nesprejemljiva znotraj nekaterih družb. Kot pravi Boltin, je ideja UTD z motivom socialne pravičnosti na prvi pogled videti kot radikalno leva ideja, a se s spodbujanjem fleksibilnosti trga približa tudi tradicionalno desnim vrednotam (Boltin, 2005b), zaradi česar idejo UTD težko umestimo v točno določeno politično ideologijo. Najboljšo *ideološko opredelitev* poda Tony Walter, ki v svojem zemljevidu politične filozofije idejo UTD umesti med osjo Svoboda-Enakost ter polom Ekologija. Ideologije pod osjo Svoboda-Enakost Walter označi za »vizije prihodnosti« (Walter, 1989: 148–149). Ali lahko večjo enakost dosežemo le na račun manjše svobode

in *vice-versa*? Ne. Kako potem doseči večjo enakost in svobodo hkrati? Marx in Engels sta zapisala, da »[človek], ki nima v lasti nobene druge lastnine, kakor svojo delovno moč, mora v vseh okoliščinah družbe in kulture biti suženj drugih ljudi, ki so iz sebe naredili lastnike materialnih pogojev dela. Lahko dela le z njihovim dovoljenjem, zato lahko živi le z njihovim dovoljenjem« (Domènech in Raventós, 2007: 1, 4). Enakost in svoboda torej nista cilja, ki bi morala biti izbrana neodvisno drug od drugega, kajti vsakdo z negotovo materialno eksistenco trpi erozijo svoje svobode (npr. v obliki začasne zaposlitve, odsotnosti pogodbe, »fleksibilnosti« dela, brezposelnosti brez kakršnekoli socialne zaščite etc.) in obratno – erozija svobode zvišuje materialno neenakost (npr. v obliki nižanja realnih plač, negotovih pokojnin, privatiziranih javnih storitev etc.). Ker revni, ki nimajo materialne osnove za svoje preživetje, ne morejo biti dejansko svobodni (Raventós, 2007: 20–21, 74, 107–109). Zato je treba maksimirati sredstva, ki bodo dostopna tistim, ki imajo najmanj. Najmanj pa imajo tisti, ki ne naredijo nič, da bi na podlagi lastnih prizadevanj ustvarili kak dohodek zase (Barry v Cohen in Pribac, 2004: 72). Potemtakem je UTD idealni instrument za doseg tega cilja.

Iz tega lahko sklepamo, da ideja UTD izhaja predvsem iz *republikanske politične teorije*. Le-ta se vrti okoli ideje svobode, ki potrebuje določena materialna sredstva, ki bi omogočala družbenoekonomsko neodvisnost ter prosto izbiro posameznika (Mulvale, 2008: 14). Republikanska svoboda torej izvira iz materialne neodvisnosti posameznikov. Poznamo dve tradiciji republikanizma – oligarhično in demokratično republikansko tradicijo. Nedemokratična republikanska tradicija (v nasprotju z demokratično različico) izhaja iz prepričanja, da bi morali izključiti ljudi brez lastnine. Če je UTD kompatibilen z republikansko tradicijo, potem je lahko kompatibilen le z njeno demokratično različico (Domènech in Raventós, 2007: 2, 7) – ker je UTD univer-

zalen, vsem članom družbe ponuja možnost, da postanejo »lastniki«. Domnevo, da je UTD najbolj kompatibilen ravno z demokratično republikansko politično teorijo, potrjuje primer Kanade. Ker je Kanada ustavna monarhija, Kanadčani dojemajo državo kot Krono. Pri večini Kanadčanov je prisotna zgodovinsko ukoreninjena zavest, da je Krona privzeta lastnica družbenega bogastva. Zato bogastvo naravnih virov raje pripisujejo Kroni kot državljanom. Odsotnost republikanskih načel torej negativno vpliva na *družbeno sprejemljivost* ideje UTD. Za razliko od Kanadčanov pa prebivalci Aljaske, ki so prvi uvedli UTD, lažje sprejmejo republikansko razumevanje, da je vlada kreatura državljanov ter da jim je zato neposredno odgovorna. A takšna obrazložitev je za Kanadčane nenavadna in bi zanje pomenila velik konceptualni preskok (Mulvale, 2008: 15–16). Tudi Andersson in Kangas ugotavljata, da je za družbeno sprejemljivost ideje UTD potrebna posebna kombinacija vrednot – UTD je lažje sprejet v družbi, ki je hkrati individualistična in solidaristična, saj naj bi UTD preferiral individualno svobodo pred kolektivistično motivacijo. Ravno zato je Finska bolj naklonjena ideji UTD kakor Švedska (Andersson in Kangas v Kildal in Kuhnle, 2005: 127–128). A kot opozarja Casassas, zveza med UTD in republikanskim idealom ni brez konceptualne tenzije. Pri republikanizmu ima namreč izredno pomembno vlogo *državljska dolžnost* (Pateman, 2007: 2). Z uvedbo UTD pa bi se nekateri lahko izognili tej dolžnosti.

## Ugovor izkoriščanja, delovna etika in nedemokratičnost dela

V antični Grčiji je bilo delo *negativna vrednota*, zato so ga opravljali sužnji, medtem ko so bili državljeni oziroma moški osvobojeni dela. Obveza dela je torej izključevala posameznika iz družbe, medtem ko je bilo nedelo središče identitete (Beck, 2009). Danes je delo *pozitiv-*

na vrednota. Kot opozarja Pateman, je institucija zaposlitve danes samoumevna, čeprav je oblastna struktura zaposlitve *nedemokratična*. Zato je zaposlitev veliko *območje hierarhije ter podrejenosti* znotraj domnevno demokratičnih družb. A kljub temu smo prepričani, da je zaposlitev nujna za demokracijo (Pateman, 2007: 4). Demokratični potencial UTD pa je ravno v tem, da lahko posameznik dejansko zavrne delo. Glavni ugovor predlogu UTD je t. i. *ugovor izkoriščanja*, ki pravi, da UTD omogoča delazmožnim nedejavnim ljudem živeti na račun dela drugih (Cunliffe in Erreygers, 2008: 197). Če torej nekdo ne dela oziroma ne prispeva ničesar (npr. ne proizvaja dobrin, ne vzgaja otrok, ne skrbi za starejše etc.), čeprav je tega zmožen, potem le-ta živi nepošteno na račun dela drugih (White, 2006: 2), s čimer krši *načelo recipročnosti*. Načelo vzajemnosti najbolje opisujejo besede »kdor ne dela, naj ne je«. Reeve celo trdi, da UTD ne bi odpravil izkoriščanja, temveč le njegovo naravo, kajti tudi »nedejaven izkorišča delavnega, s tem ko prejema dohodek, ki je ustvarjen z aktivnostjo tistih, ki se odločijo delati« (Vanderborght, 2006: 8). Vprašanje kršenja načela vzajemnosti je najbolj kontroverzno v filozofskih razpravah o UTD. Menim, da je to vprašanje celo ključno za uvedbo UTD. Načelo vzajemnosti izhaja iz prevladujoče ideje distributivne pravičnosti, ki je enako zasidrana tako v krščanski (predvsem protestantski) kot tržno-liberalni in socialistični tradiciji *delovne etike*. Katerakoli shema, ki bi ljudem dovoljevala »jesti brez dela«, je zato nekakšen moralni škandal. Ta logika dovoljuje le nekaj legitimnih izjem: upokojenci, osebe, ki so (fizično ali mentalno) nezmožne za delo, otroci, starši z majhnimi otroci, zaporniki etc. Biti gospodinja pa je že nekoliko manj sprejemljiv izgovor (Offe, 2008: 13, 16), kar še posebej velja za zahodni svet. Moč delovne etike je torej ogromna. Kot pravi Dore, »gre za to, da se človek izogne obtožbi, da je zastojkarski postopač« (Dore v Cohen in Pribac, 2004: 84). Delo ima nedvomno svoje

pozitivne razsežnosti. A vsako delo ne omogoča dostojanstvenega življenja, vsako delo ne izpopolnjuje posameznika etc. Po Foucaultu delo nima le produktivne funkcije, temveč tudi simbolno ter dresurno funkcijo (Foucault, 1991: 52). Zato moramo delo razumeti tudi kot obliko dresure ter nadzora.

## Ali UTD krši načelo recipročnosti?

Obstajajo številni ugovori na očitek, da UTD krši načelo vzajemnosti. V poznih sedemdesetih letih 20. stoletja so v Kanadi izvedli eksperiment oziroma verzijo zajamčenega letnega dohodka (GAI) – t. i. *Mincome*. Pri tem eksperimentu so skušali ugotoviti, ali GAI oziroma UTD res negativno vpliva na iniciativo za vstop na trg dela med tistimi, ki so dela zmožni. Rezultati so pokazali, da zajamčen dohodek *ne* vpliva na iniciativo ljudi za vstop na trg dela oziroma da je redukcija zelo skromna – en odstotek med moškimi, tri odstotke med poročenimi ter pet odstotkov med neporočenimi ženskami (Mulvale, 2008: 6). Ti rezultati govorijo v prid UTD. Tudi McKayeva je prepričana, da predlog UTD ne ogroža cilja spodbujanja aktivne participacije na trgu dela, temveč izpopolnjuje potrebe trga dela po tehnoloških spremembah in krepitvi mednarodne konkurence (McKay, 2005: 107). UTD hkrati omogoča, da si ljudje napolnijo »baterije«, da pridobijo nova znanja etc., kar zvišuje produktivnost delavcev – in to je tisto, kar kapitalizem potrebuje (Van Parijs, 2007: 40). Ali današnje družbe sploh upoštevajo načelo vzajemnosti? Prvič, *ženske*, ki opravljajo vsakodnevna gospodinjska opravila, za opravljeno delo niso plačane. To pomeni, da se načelo recipročnosti ignorira – gospodinjje oziroma matere naj bi bile motivirane z »ljubeznijo« (Pateman, 2007: 3), medtem ko moški ponavadi nepravilno živijo od dela žensk. Če UTD res krši načelo vzajemnosti, potem ta kršitev velja za vse ter ne le za ženske. Drugič, Mencinger se

<sup>1</sup> Van Parijsov *srfar* je oznaka za osebo, ki krši načelo vzajemnosti.

<sup>2</sup> S tem UTD varuje dostojanstvo vsakega posameznika. Dostojanstvo omenja tudi *Splošna deklaracija človekovih pravic* iz leta 1948 – v preambuli ter v 1. in 22. členu (*Splošna deklaracija človekovih pravic*, 1948).

sprašuje, ali »je napor ‘*srfarja*’,<sup>1</sup> ki k družbenemu produktu ne prispeva ničesar, manj koristen od navora nogometarja, ki z visokim zaslužkom nadpovprečno ‘prispeva’ k družbenemu produktu« (Mencinger v Cohen in Pribac, 2004: 140). Vredno premisleka. Tretjič, ideja »kdor ne dela, naj ne je«, se nanaša le na *revne*. A obstajajo tudi bogati, ki ne delajo, a zato niso lačni. V UTD družbi bi si lahko vsi privoščili početi to, kar so do sedaj lahko počeli le bogati – živeli brez kakršnega koli prispevka v zameno (Raventós, 2007: 180–181). Z izplačevanjem UTD bi tolerirali določeno število »zabušantov«, podobno kot danes toleriramo nedejavne bogate ali slavne ljudi, ki jim celo ploskamo (Pateman, 2007: 5). Seveda bi bilo nesmiselno trditi, da v družbi ne obstajajo »izkoriščevalske družbe« oziroma ljudje, ki goljufajo sistem socialnega skrbstva. A k takšni »širitvi protidružbenih subkultur« lahko pripomore tudi naraščanje dohodkovne neenakosti (Dore v Cohen in Pribac, 2004: 85). Kot pravi Wade Rathke, »ni res, da ljudje nočejo delati. Hočejo pošteno plačilo, hočejo, da se z njimi ravna spoštljivo in dostojanstveno ter hočejo imeti občutek, da je njihovo delo pomembno« (Rathke v Cohen in Pribac: 2004: 50). Prav tako ne drži, da bi UTD nezasluženo dal revnim nekaj za nič. Danes marsikateri delavec dobi bistveno premalo ali celo nič za opravljeno delo. Ali res lahko razumemo UTD kot novo obliko izkoriščanja, kot trdi Reeve? Verjetno bi bilo izredno malo takšnih prejemnikov UTD, ki bi se odločili za izkoriščanje. A katerih je več – lenuhov, ali tistih, ki opravljajo družbeno koristna dela? Odgovor je več kot očiten. Boltin meni, da bi bilo za gospodarstvo celo bolje, če bi se lenuhi odločili, da gredo med brezposelne, saj bi delodajalci tako dobili bolj pridne in motivirane delavce (Boltin, 2005a; Boltin, 2006a). Kot pravi Caputo, v tržnih druž-

benopolitičnih režimih ni nihče *free-rider* – vsi so potrošniki, saj vsi trošijo ter tako prispevajo k nacionalni blaginji (Caputo, 2008: 515). Groot poda še boljši argument. Po njegovih besedah *free-rider* ne predstavlja stroškov za družbo v primeru, da je njegovo delo prevzel nekdo drug, ki je za to delo enako usposobljen. Zakaj nekoga potiskati v plačano delo, če je povpraševanje po tem delu preveliko (Groot, 2006: 2)?

Kot opozarja Offe, nam zgodovina kapitalističnega razvoja daje vedeti, da se vse pogosteje kaže stalna tendenca prekinitve menjalnih odnosov – lastniki delovne sile in kapitala nenehno izpadajo iz menjalnih odnosov. Posledica tega je izpad ravnotežnih mehanizmov – ko ponudba in povpraševanje ne delujeta. Z napredovanjem kapitalističnega razvoja se manjša tudi možnost učinkovitosti avtomatskih korekturnih mehanizmov (Offe, 1985: 62–63). Ker je UTD univerzalen, lahko vsakega državljana *vkluči v menjalne odnose*. Kot pravi McKayeva, UTD ponuja kompenzacijo za ne-dostop do formalnega trga dela (McKay, 2005: 109).<sup>2</sup> Odličen primer je Južnoafriška republika, ki dosega skoraj 40-odstotno brezposelnost – zato je relativno malo ljudi, ki so zaposleni, ter še manj tistih, ki plačujejo davke (Seekings 2007: 1–2, 5). Je takšna neparticipacija na trgu dela bolj smiselna kot uvedba UTD, ki bi nezaposlenim ponudila možnost vključitve na trg dela? Nedvomno pa je tako visoka brezposelnost dosti dražja kakor izplačevanje UTD. Že Thomas Paine je menil, da obstaja skupina prejemkov, do katerih je posameznik upravičen le zato, ker je član neke skupnosti – ne glede na prispevek ali svojo stisko (Van Parijs v Cohen in Pribac, 2004: 120–121). UTD potemtakem lahko razumemo kot *dediščino*. Po mnenju Charlierja in Hueta je ugovor izkoriščanja ali *parazitizma* celo nepomemben, če bi bila UTD izplačila financirana iz naravnih virov ali podedovanih artefaktov (Cunliffe in Erreygers, 2008: 197). Učinki organizirane sodelovanja namreč vodijo k produktivnim pridobitvam, ki se jih ne da pripisati nekemu



posamezniku – npr. znanja, tehnološki dosežki, civilizacijski moralni in pravni sistemi etc., ki so jih prepustile prejšnje generacije. Zato lahko sodobne generacije prejmejo te dosežke brezplačno (Offe, 2008: 15–16). Gre torej za kolektivno in ne individualno prislužene podedovane okoliščine. Zato mnogi zagovorniki UTD dojemajo UTD kot *pravico* – McKayeva kot državljansko pravico (McKay, 2007: 346), Pateman kot demokratično pravico (Pateman, 2004: 89), Suplicy kot javno pravico (Suplicy, 2007: 4), Brittan kot pravico do lastnine (Brittan in Webb, 1990: 3) ter Erreygers in Cunliffe kot naravno pravico (Erreygers in Cunliffe, 2006: 3). Pravico do UTD lahko primerjamo s splošno volilno pravico – zakaj lahko pasivni volivci oziroma »lenuhi« volijo, medtem ko le-ti ne bi smeli prejemati UTD?

## Konstrukt polne zaposlenosti ter kritika načela vzajemnosti

Claus Offe je eden tistih, ki izprašuje upravičevanje in učinkovitost evropskih reform trga dela. Pri tem odlično dokaže nesmiselnost vztrajanja pri *konstrukt* polne zaposlenosti. To Offejevo ugotovitev bom uporabil kot osnovo za kritiko načela vzajemnosti. Cilj Lizbonske agende iz leta 2000 je obnovitev pogojev polne zaposlitve. Do leta 2010 bi morale vlade držav članic doseči zaposlenost 70/60/50.<sup>3</sup> A dandanes je očitno, da ekonomije niso zmožne absorbirati celotne delovne sile. Kot pravi Raventós, je bila socialna država po drugi svetovni vojni sposobna zaščititi zaposlene pred revščino. Danes celo delavci z legalno delovno pogodbo ostajajo pod pragom revščine. T. i. revni zaposleni so standardni del trga dela tako v Združenih državah Amerike kot tudi v Evropi (Raventós, 2007: 101). Brez dvoma lahko trdimo, da je cilj Lizbonske agende popolnoma nerealističen, četudi ne upoštevamo posledic trenutne gospodarske recesije. Je sploh smiselno vztrajati pri tem cilju? Tudi

<sup>3</sup> 70 % vseh delovno sposobnih posameznikov, 60 % vseh delovno sposobnih žensk ter 50 % vseh delovno sposobnih starejših (nad 55 let).

Offe ugotavlja, da je polna zaposlenost popolnoma nerealistična oziroma da je realistična le pod normativno nesprejemljivimi pogoji (npr. prisilno delo, zaposleni revni, neodgovorno potrošništvo etc.) ali preko institucionalnih sprememb, ki so nerealistične. Pri tem je treba odgovoriti še na eno vprašanje, ki se nanaša na problem doseganja polne zaposlenosti – ali je *gospodarska rast* edini razumljiv pogon, ki omogoča polno zaposlenost? Tržno-liberalna teorija, ki ostaja prevladujoča doktrina, narekuje »pravilno« fiskalno, monetarno in ekonomsko politiko. Le-ta naj bi vplivala na višjo gospodarsko rast ter posledično na višjo zaposlenost, ki naj bi dokončno rešila problem distribucije ter tako zagotovila pravično delitev družbenega produkta med vso populacijo. A ta teorija v praksi ni potrjena zato, ker neodvisna spremenljivka »fiskalna, monetarna in ekonomska politika« ne dosega zadostne vrednosti. Posledica tega je patološki učni proces, ki rezultira v še bolj investicijam prijazno fiskalno in monetarno politiko ter posledično v še bolj rigorozna krčenja socialnih in delavskih tržnih politik. Brezposelnost se kljub ekonomski rasti ni zmanjševala. Edina rešitev, ki so jo ponujali ekonomisti in politiki, je bila še hitrejša gospodarska rast. Ali lahko UTD družba doseže cilj polne zaposlenosti? Cilj UTD vsekakor ni polna zaposlenost. UTD omogoča možnost izhoda, s čimer postane brezposelnost individualno in kolektivno bolj sprejemljiva (Offe, 2008: 3, 21–23). Ideja UTD se torej ne ukvarja s »problemom brezposelnosti«, ker zanjo ta »problem« sploh ni problematičen. Znotraj koncepta UTD je zmanjšanje ponudbe dela povsem sprejemljivo. Kot meni Van Parijs, bi z UTD ljudje, ki so iztrošeni, ali pa mislijo, da delajo preveč, dobili možnost da se »odpočijejo«. S tem bi dobili priložnost tisti, ki sedaj ne najdejo dela. To pomeni, da bi delalo več ljudi, a manj časa (Van Parijs, 2007: 39). S tem bi se zmanjšala tudi želja po polni zaposlenosti.

## Pravičnost univerzalnega temeljnega dohodka

Poleg načela vzajemnosti obstajajo še drugi aspekti pravičnosti – pravičnost ni le recipročnost. White recimo ne izključuje možnosti, da je UTD morda »slab« z vidika recipročnosti, a je zelo »dober« z vidika drugih pravičnosti. To misel ponazori s pomočjo dveh modelov družbe – *recipročne družbe* oziroma družbe brez kršenja recipročnosti, a z nekaj tržne ranljivosti ter *tržno neranljive družbe* oziroma družbe brez tržne ranljivosti, a z nekaj kršenja recipročnosti. Katera izmed omenjenih družb je pravičnejša? White ocenjuje, da je pravičnejša »tržno neranljiva« družba oziroma UTD družba. Če ima prav, potem ugovor izkoriščanja ni odločilen, četudi je dobro utemeljen. Pravičnost torej podpira UTD, ker naj bi le-ta preprečil večjo nepravičnost, kot bi jo lahko ustvaril. Sodobne kapitalistične družbe namreč ustvarjajo nepravičnost, ki je večja od nepravičnosti, ki bi bila posledica kršenja dolžnosti recipročnosti (White, 2006: 4–5). Tudi s pomočjo Rawlsove teorije pravičnosti (ki služi kot merilo pravičnosti neke družbe) lahko poskusimo oceniti (ne)pravičnost UTD družbe.

John Rawls definira pravičnost kot poštenost, kjer izvorni položaj enakosti na nek način ustreza naravnemu stanju, kot ga poznamo v tradicionalni teoriji družbene pogodbe (Rawls v Bibič, 1997: 348). Rawlsova *tančica nevednosti* je situacija, v kateri nihče ne pozna svojega mesta v družbi, svojega razrednega položaja, družbenega statusa, inteligence, moči etc. Ker nihče ne ve, kje se nahaja na družbeni lestvici, so vsi bolj ali manj v podobnem položaju. Zato nihče ne določa načel tako, da bi si s tem zagotovil neko začetno, nepošteno prednost pred ostalimi. To omogoča izpolnitev *dveh načel pravičnosti*, ki sta lahko izvedeni le v tem izvornem položaju. Prvo načelo se nanaša na osnovne svoboščine državljanov, ki so enake za vse. Drugo načelo pa se nanaša na porazdelitev dohodka in bogastva. Za razliko od prvega

načela drugo načelo ne velja nujno enako za vse – porazdelitev dohodka in bogastva ni nujno enakomerna. Vendar Rawls poudarja, da mora biti le-ta vsakomur v prid. Če je porazdelitev neenakomerna, a ni v prid vsem, potem govorimo o krivici, ki je izbir neenakosti. Zato morajo biti družbene in ekonomske neenakosti urejene tako, da so najkoristnejše za tiste, ki so najbolj zapostavljeni – potrebno je torej poskrbeti za tiste, ki so v najslabšem položaju. Rawls poda tudi določen vrstni red teh dveh načel – prvo načelo je vedno pred drugim načelom. To pomeni, da se ni možno odreči osnovnim svoboščinam za nekakšno nadomestilo v dobičku (Rawls v Bibič, 1997: 348–352). Ta vrstni red načel določa prioriteto načela poštene enakosti možnosti pred načelom razlike (Scanlon v Založnik, 2006: 26). Zaradi neenakosti iz drugega načela nimajo vsi enake (z)možnosti uporabiti svoje osnovne svoboščine za doseg lastnih ciljev, kljub temu da naj bi bile le-te enake za vse (Rawls v Založnik, 2006: 26). Podobnost z republikansko tradicijo je več kot očitna. Po Rawlsu je temeljna dolžnost *dolžnost pravičnosti*. Rawls celo poudari, da smo dolžni sprejeti tudi nepravične pravne norme ter se po njih ravnati, vendar le dokler ta »nepravičnost« ne preseže določene meje. To dopuščanje oziroma toleriranje nepravičnosti opravičuje z dejstvom, da nekaterih stvari ni možno urediti pravičnejše (Rawls v Založnik, 2006: 32–34).

Bistvo Rawlsove teorije pravičnosti je, da si lahko »sami izberemo družbo, v kateri se bomo rodili«. Poudarek je predvsem na doseganju stabilnosti družbe. Da bo družba lahko vzpostavila ter ohranjala stabilnost, pa je ključno oblikovanje *čuta za pravičnost*. Le-ta se lahko razvije le v dobro urejeni družbi (idealni družbi), v kateri so družbene institucije pravične. Pravične družbene institucije pripomorejo k temu, da posameznik prepozna dobro, ki izvira iz tako dobro urejene družbe. To je tretji Rawlsov psihološki zakon moralnega razvoja. A vendarle naša družba ni idealna, ni »dobro urejena družba« s »pravičnimi družbenimi

institucijami«. Teorija pravičnosti je zato neka- kšno merilo za pravičnost družbe, na katerega lahko pomislimo v neki povsem realni situaciji. Kot pravi Rawls, so načela pravičnosti kompatibilna z različnimi tipi ureditev (Založnik, 2006: 27, 30–31). Zato lahko z Rawlsovim merilom pravičnosti ocenimo tudi (ne)pravičnost UTD družbe. Prvič, v UTD družbi ni nikogar, ki bi posamezniku postavljala zoprna vprašanja o njegovem dohodku, pripravljenosti na delo etc. ter na ta način pogojeval njegovo pravico do pomoči, ki bi mu zagotavljala preživetje. UTD se tako močno približa Rawlsovi tančici nevednosti. Drugič, tudi UTD ohranja priorite- to prvega načela pravičnosti pred drugim ter s tem prioriteto enakosti možnosti pred načelom razlike. UTD celo zagotavlja materialne pogo- je za doseganje enakosti svoboščin za vse; kajti če posameznik nima zagotovljenih materialnih pogojev, trpi tudi njegova svoboda. Tudi v UTD družbi porazdelitev bogastva ni nujno enako- merna za vse. UTD le spodbuja k večji egali- tarnosti, saj v prvi vrsti poskrbi za tiste, ki so v najslabšem položaju. Tretjič, Rawls celo meni, da smo dolžni sprejeti tudi nepravične pravne norme zato, ker nekaterih stvari ni možno uredi- ti bolj pravično. Potemtakem tudi toleriranje »lenuhov« ni nepravično.

## Zagovor univerzalnega temeljnega dohodka

Nihče ne poskrbi sam zase, kajti vsakdo je odvisen od neštete stvari, za katere poskrbijo drugi (Boltin, 2006a). Uspeh nekoga je namreč treba razumeti predvsem kot »srečo in ne zaslugo« (Dore in Cohen in Pribac, 2004: 86). Statistična korelacija med zaslugami in učinkom seveda obstaja. A ljudje smo precej bolj odvisni od podedovane in sprotne sreče kot od lastnih zaslug, kot si ponavadi radi domišljamo (Boltin, 2008a). Wigley recimo izpostavi problem »okrutno slabe sreče« ali t. i. *kumulativne nesreče*. Če posameznik zavestno prevzame

neko tveganje, ki bi se mu sicer lahko izognil, potem breme (ali korist), ki ga prinese to tvega- nje, pade na posameznika – v takšnem prime- ru mora posameznik prevzeti odgovornost. In obratno – če kumulativna nesreča ni produkt izbire posameznika, je to problem, s katerim se mora soočiti družba in ne posameznik. A upoštevati moramo tudi razliko med izbiro in pogoji te izbire. Če ni »pravih« pogojev, posa- meznik ne sme trpeti posledic svoje izbire in obratno. Prepustiti posamezniku breme nesre- če, bi bilo nepravično, saj ponavadi nimamo zadostne kontrole na tem, kdaj in v kakšnem vrstnem redu se bo nekaj zgodilo (Wigley 2006: 3–4, 12). UTD tako predstavlja superiorno soci- alno politiko, saj preventivno preprečuje pojav kumulativne nesreče.

UTD je edini od danes znanih sistemov socialne varnosti, ki učinkovito preseka *zača- ran krog revščine* – t. j. sistem, v katerem je nekdo, ki prejema denarno socialno pomoč, na boljšem v primerjavi z nekom, ki dela za nizko plačo (Korošec, 2009: 31). Današnji sistemi socialnih pomoči deloma odpravljajo revščino, a po drugi strani potiskajo posameznika v stanje odvisnosti (Van Parijs, 2007: 40). Rousseau v *Discourse on Inequality* pravi, da je »najhujša stvar, ki se lahko zgodi nekomu v odnosu med človekom in človekom, da živi od usmiljenja drugega« (Rousseau v White, 2007: 1). Takšna odvisnost daje drugi stranki moč, da se vmeša v življenje stranke, ki je odvisna. UTD zato deluje kot močno orodje za zmanjšanje ali celo eliminacijo takšne odvisnosti (White, 2007: 1). Sistem socialne pomoči vsekakor ne spodbuja ljudi, da bi ob prejemanju socialne pomoči še delali, zato je krivičen predvsem do delavcev z nizkimi oziroma minimalnimi plačami. Lahko se celo zgodi, da je nekdo formalno zaposlen, a je dejansko brez dohodka. Možno je tudi, da je zaslužek nekoga tako nizek, da ne omogoča niti preživetja. V nasprotju z današnjimi sistemi socialnih pomoči UTD spodbuja k delu – ker bi UTD prejeli vsi, bi se vsak dohodek, ki bi ga posameznik zaslužil, poznal kot razlika

(Korošec, 2009: 31). Zato lahko UTD razumemo tudi kot nekakšno stimulacijo v smeri plačanega dela, kar za subvencije preko preverjanja sredstev ne velja (Boltin, 2006a; Raventós, 2007: 125). Treba je upoštevati tudi »krivico izbiranja«. Ker je nekeje potrebno postaviti mejo oziroma cenzus, znaša razlika med prejemniki in neprejemniki socialne pomoči le nekaj evrov (Korošec, 2009: 31). Postavljena meja torej vedno nekoga nepošteno »pozabi«. Ker v UTD družbi ni potrebe po preverjanju zaslužkov posameznikov, je ukinjena vsa nepotrebna birokracija (Suplicy, 2007: 4). UTD je zato »dobro zdravilo za klientelizem in administrativno samovoljo«, saj ga dobijo vsi. Zato v primerjavi s pogojevanimi subvencijami obstaja manjša verjetnost zlorabe moči (Raventós, 2007: 127).

UTD je strategija potencialne *transformacije razrednih odnosov* znotraj kapitalizma, saj ljudem neposredno zagotavlja sredstva preživetja. Možnost izhoda, ki jo ponuja ideja UTD, bi spremenila naravo odnosa kapitalist-delavec, kar pomeni, da bi delodajalec delavca obravnaval kot enakopravnega ter ne kot »človeško orodje« (Wright, 2004: 1, 79–81).<sup>4</sup> Posledice današnjega neravnovesja moči med delom in kapitalom odlično opiše naslednji citat. »Človek z veliko lastnine ima veliko pogajalsko moč in občutek varnosti, neodvisnosti ter svobode ... Le-ta lahko steguje svoje prste proti tistemu, pri katerem računa na dohodek (...) Človek brez lastnine mora vztrajno in brez prekinitve pridobiti svoj dohodek z delom za delodajalca (...). Neenaka distribucija lastnine pomeni neenako distribucijo moči in statusa (...)« (Meade v Casassas, 2007: 2). UTD je instrument, ki bi lahko veliko prispeval k simetriji moči med delom in kapitalom. Delavec bi si namreč lahko »dovolil« zavrniti službo s prenizko plačo ali s slabimi, poniževalnimi pogoji. UTD torej spodkopava moč kapitalistov v tem odnosu, a je ne ukinja. Prav tako se ne vzpostavi razmerje enakosti med

delom in kapitalom, saj kapitalist še vedno definira vsebino, formo ter okoliščine dela nekega delavca, medtem ko ostaja moč vodstva skoraj nedotaknjena (Raventós, 2007: 23). Zato bi bili kapitalisti še vedno »gospodarji«. Znotraj odnosa kapitalist-delavec se šibkejša stranka okrepi, a ne postane močnejša. Bi UTD eliminiral »rezervno armado«? Z UTD bi lahko dejansko dosegli tisto, čemur danes pravimo *fleksibilnost*. A to ne pomeni le lažjega odpuščanja delavcev, temveč tudi možnost izhoda ter lažjo (ponovno) zaposlitev vsakega posameznika. Tudi Raventós trdi, da UTD dopušča večjo fleksibilnost na trgu dela, a obenem zaščiti tudi delavca (Raventós, 2007: 22). Pomembno je namreč, da »pretresemo dejavnosti in obnašanje, ki jih cenimo kot pripadniki družin, skupnosti in demokracije – za razliko od dejavnosti, ki jih ceni trg« (McFate v Cohen in Pribac, 2004: 101). Kajti »trg je naš služabnik, nekaj, kar smo sami ustvarili – če povzroča revščino in uboštvo, moramo posredovati, da mu preprečimo takšno ravnanje« (O'Farrell v McKay, 2005: 242). UTD ima demokratični potencial, ki ga trg ne premore. Zaradi večje socialne varnosti, ki jo ponuja, bi se lažje soočali s krutostjo današnje družbe tveganja.

## Sklep

V teoriji lahko idejo UTD umestimo nekeje na sredino osi Svoboda-Enakost. Tudi praksa kaže, da je UTD kompatibilen predvsem z demokratično republikansko tradicijo (primerjava Aljaska-Kanada) ter da je bolje sprejet v družbi, ki je hkrati individualistična in solidaristična (primerjava Švedska-Finska). A obstajajo tudi drugi elementi, ki vplivajo na družbeno sprejemljivost ideje UTD – predvsem delovna etika. Zanimivo je, da je institucija zaposlitve danes samoumevna, čeprav je oblastna struktura zaposlitve dejansko nedemokratična. Načelo recipročnosti je načelo, ki združuje zelo različne tradicije delovne etike

– od krščanske do tržno-liberalne ter socialistične delovne etike. A dejstvo je, da tudi danes nezavedno kršimo to načelo. Če UTD res krši načelo vzajemnosti, ga krši v imenu pravičnosti. Offe na primeru Lizbonske agende iz leta 2000 dokaže, da je tudi koncept polne zaposlenosti popolnoma nerealističen, saj je ne zagotavlja niti višja gospodarska rast. UTD družba se s tem »problemom« ne spopada, saj je UTD mehanizem, ki na povsem drugačen način vključi vsakega posameznika v menjalne odnose. Dokazal sem, da teorija pravičnosti Johna Rawlsa potrjuje pravičnost ideje UTD, saj UTD v prvi vrsti poskrbi za tiste, ki so v najslabšem položaju. UTD je pravičen, četudi krši načelo recipročnosti, saj preprečuje večjo nepravilnost, kot bi jo lahko ustvaril. Vzajemnost namreč ni edini aspekt pravičnosti. Trenutna recesija nas sili v temeljit premislek o vrednotah. Če smo kot posamezniki in kot družba dojemljivi za nove ideje, je povsem realno pričakovati tudi pozitivne spremembe, kakršna je UTD. Kaj je ključno sporočilo ideje UTD? Nekdanji finski nadškof John Vikström je leta 1997 izjavil, da bi »UTD vsakemu državljanu poslal naslednje spodbudno in motivacijsko sporočilo: Ti si pomemben. Ti nisi breme, ampak vir. Ti si pomemben, ker si človeško bitje za druge. Katerokoli delo narediš, v kakršnikoli situaciji, če si ali nisi plačan zanj, še vedno prispevaš k izgradnji naše družbe« (Andersson in Kangas v Kildal in Kuhnle, 2005: 115). Ravno zato mora univerzalni temeljni dohodek postati pravica vsakega posameznika.

## Literatura

BECK, U. (2009): Državni socializem je za bogate, reveži so še vedno na trgu. *Dnevnik*, 2. januar. Dostopno prek: [http://www.dnevnik.si/tiskane\\_izdaje/dnevnik/1042237136](http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/1042237136) (15.5. 2009).

BIBIČ, A. (1997): *Kaj je politika: kompendij sodobnih teorij politike*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.

BOLTIN, U. (2005a): *O pravičnosti v kapitalizmu in pečenki v pralnem stroju (dolgoročna možnost za Evropo)*. Dostopno prek: <http://www.urosboltin.com/UTD/Pecenka.htm> (14. 10. 2008).

BOLTIN, U. (2005b): *Temeljni dohodek namesto progresivne obdavčitve (kratkoročna možnost za Slovenijo – skrajšana predstavitev)*. Dostopno prek: <http://www.urosboltin.com/UTD/Skrajsano.htm> (14. 10. 2008).

BOLTIN, U. (2006a): *Pogoste zmote o temeljnem dohodku*. Dostopno prek: <http://www.urosboltin.com/UTD/Zmote.htm> (14. 10. 2008).

BOLTIN, U. (2008a): *Komu koristi temeljni dohodek?* Dostopno prek: <http://www.gibanje.org/index.php?id=2831> (7. 12. 2008).

BRITAIN, S. in WEBB S. (1990): *Beyond the welfare state: an examination of basic incomes in a market economy*. Aberdeen, Aberdeen University Press.

CAPUTO, R. K. (2008): The unconditional basic income guarantee: Attempts to eclipse the welfare state. *International Social Work* 51(4): 509–518. Dostopno prek: <http://isw.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/cgi/reprint/51/4/509> (6. 10. 2008).

CASASSAS, D. (2007). Basic Income and the Republican Ideal: Rethinking Material Independence in Contemporary Societies. *Basic Income Studies* 2 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss2/art9> (6. 10. 2008).

COHEN, J. in PRIBAC, I. (ur.) (2004): *Brezplačno kosilo za vse?: predlog univerzalnega temeljnega dohodka*. Ljubljana, Krtina.

CUNLIFFE, J. in ERREYERS, G. (2008): The Archaeology of Stakeholding and Social Justice: The Foundations in Mid-19th-Century Belgium. *European Journal of Political Theory* 7 (2): 183–201. Dostopno prek: <http://ept.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/cgi/reprint/7/2/183> (6. 10. 2008).

DOMÈNECH, A. in RAVENTÓS, D. (2007): Property and Republican Freedom: An Institutional Approach to Basic Income. *Basic Income Studies* 2 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss2/art11> (14. 10. 2008).

ERREYERS, G. in CUNLIFFE, J. (2006): Basic Income in 1848. *Basic Income Studies* 1 (2). Dostopno

- prek: <http://www.bepress.com/bis/vol1/iss2/art7> (14. 10. 2008).
- FOUCAULT, M. (1991): *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana, Krt.
- GROOT, L. (2006): Reasons for Launching a Basic Income Experiment. *Basic Income Studies* 1 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol1/iss2/art8> (14. 10. 2008).
- KILDAL, N. in STEIN, K., ur. (2005): *Normative foundations of the welfare state: the Nordic experience*. London, New York, Routledge.
- KOROŠEC, V. (2009): Presekati začarani krog revščine. *Mladina* (12). Dostopno prek: [http://www.mladina.si/tehdnik/200912/presekati\\_zacarani\\_krog\\_revscine](http://www.mladina.si/tehdnik/200912/presekati_zacarani_krog_revscine) (28. 3. 2009).
- MCKAY, A. (2005): *The future of social security policy: women, work and a citizens' basic income*. London, New York, Routledge.
- MCKAY, A. (2007): Why a citizens' basic income? A question of gender equality or gender bias. *Work, Employment & Society* 21 (2): 337–348. Dostopno prek: <http://wes.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/cgi/reprint/21/2/337> (6. oktober 2008).
- MEADE, J. E. (1993): *Liberty, Equality and Efficiency: Apologia pro Agathotopia Mea*. New York, New York University Press.
- MENCINGER, J. (2009): Gospodarska kriza in brezplačno kosilo. *Mladina* (10). Dostopno prek: [http://www.mladina.si/tehdnik/200910/gospodarska\\_kriza\\_in\\_brezplacno\\_kosilo](http://www.mladina.si/tehdnik/200910/gospodarska_kriza_in_brezplacno_kosilo) (18. 4. 2009).
- MULVALE, J. P. (2008): Basic Income and the Canadian Welfare State: Exploring the Realms of Possibility. *Basic Income Studies* 3 (1). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol3/iss1/art6> (6. 10. 2008).
- OFFE, C. (1985): *Družbena moč in politična oblast: protislovja kapitalistične demokracije – razprave o politični sociologiji poznega kapitalizma*. Ljubljana, Delavska enotnost.
- OFFE, C. (2008): Basic Income and the Labor Contract. *Basic Income Studies* 3 (1). Dostopno preko: <http://www.bepress.com/bis/vol3/iss1/art4> (5. 10. 2008).
- PATEMAN, C. (2004): Democratizing Citizenship: Some Advantages of a Basic Income. *Politics & Society* 32(1): 89–105. Dostopno prek: <http://pas.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/cgi/reprint/32/1/89> (6. 10. 2008).
- PATEMAN, C. (2007): Why Republicanism? *Basic Income Studies* 2 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss2/art12> (13. 10. 2008).
- PRIBAC, I. (2009): *Univerzalni temeljni dohodek namesto socialnih transferjev*. Dostopno prek: <http://razgledi.net/blog/2009/03/26/univerzalni-temeljni-dohodek-namesto-socialnih-transferjev/> (18. 4. 2009).
- PURDY, D. (2007): Is Basic Income Viable? *Basic Income Studies* 2 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss2/art4> (13. 10. 2008).
- RAVENTÓS, D. (2007): *Basic Income: The Material Conditions of Freedom*. London, Ann Arbor, Pluto Press.
- SEEKINGS, J. (2007): The Inconsequentiality of Employment Disincentives: Basic Income in South Africa. *Basic Income Studies* 2 (1). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss1/art12> (14. 10. 2008).
- SUPLICY, E. M. (2007): Basic Income and Employment in Brazil. *Basic Income Studies* 2(1). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss1/art10> (14. 10. 2008).
- VANDERBORGHT, Y. (2006): Why Trade Unions Oppose Basic Income. *Basic Income Studies* 1 (1). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol1/iss1/art5> (6. 10. 2008).
- VAN PARIJS, P. (2007): Kapitalizem opravičuje samo pravičnost ...: dr. Philippe van Parijs, filozof in politični ekonomist. *Mladina* (21). Dostopno prek: [http://www.mladina.si/tehdnik/200721/clanek/nar-intervju--jure\\_trampus/](http://www.mladina.si/tehdnik/200721/clanek/nar-intervju--jure_trampus/) (5. 10. 2008).
- WALTER, T. (1989): *Basic income: freedom from poverty, freedom to work*. London, New York, M. Boyars.
- WHITE, S. (2006): Reconsidering the Exploitation Objection to Basic Income. *Basic Income Studies* 1 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol1/iss2/art4> (14. 10. 2008).
- WHITE, S. (2007): The Republican Case for Basic Income: A Plea for Difficulty. *Basic Income*

- Studies* 2 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol2/iss2/art13> (14. 10. 2008).
- WIGLEY, S. (2006): Basic Income and the Problem of Cumulative Misfortune. *Basic Income Studies* 1 (2). Dostopno prek: <http://www.bepress.com/bis/vol1/iss2/art5> (14. 10. 2008).
- WRIGHT, E. O. (2004): Basic Income, Stakeholder Grants, and Class Analysis. *Politics & Society* 32 (1): 79–87. Dostopno prek: <http://pas.sagepub.com/nukweb.nuk.uni-lj.si/cgi/reprint/32/1/79> (6. 10. 2008).
- ZALOŽNIK, P. (2006): *Civilna nepokorščina in internet*. Ljubljana: FDV. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Zaloznik-Pika.PDF>.

# Gandhijeva metoda nenasilnega odpora – satjagraha

## Uvod

Bežen pregled novic iz dnevnega časopisja, svetovnega spleta in drugih občil, ki nam posredujejo informacije, kaže, da se prizadevanja posameznikov in družbenih skupin za uveljavitev posamezne socialne pravice, svoboščine ali položaja pogosto izrazijo kot nasilno ravnanje. Gandhijeva misel, da razmišljanje na način oko za oko, zob za zob na koncu pripelje do tega, da oslepi ves svet, kaže, da je, če se hočemo temu izogniti, toliko pomembnejše razvijanje strategij nenasilnega reševanja sporov. Nenasilja ne smemo razumeti kot sestavljanko iz 'ne' in 'nasilja', ker nenasilje ni samo nasprotje nasilja. Preprečevanje nasilja z udejanjanjem nenasilja sega daleč onstran posameznika in zadeva kulture, družbene institucije in javno mnenje, ravno tako globoko pa posega v posameznikovo prepričanje in njegovo družbeno zavzetost. Prizadevanje za nenasilno spreminjanje družbe in hkrati s tem sprememba posameznikovega dožemanja te iste družbe in samega sebe sta med seboj povezani. Gandhi je svojo metodo nenasilnega odpora – satjagraho obrnil v instrument političnega boja proti britanski oblasti v Indiji in ponudil sredstvo, ki se je učinkovito spopadalo s socialnim »zlom«. Ravno to je jedro njegove metode satjagrahe in hkrati namen tega prispevka, čeprav danes v drugih zemljepisnih in zgodovinskih razmerah. Že v naslovu izražena predpostavka o nenasilni metodi reševanja konfliktov poudarja dva vidika, ki ju želim

predstaviti v razpravi: prvi kaže na razvoj in učinkovitost neke zgodovinske ideje, ki se izraža kot nenasilno delovanje; njen cilj je bil zmanjšanje nasilja in prizadevanje za večjo socialno pravičnost, drugi vidik pa izraža prepričanje, da je Gandhi s svojo idejo in uporabo nenasilja ponudil model za razvoj posameznika-osebe, ki s pomočjo satjagrahe postaja boljši človek. V Gandhijevem pristopu nenasilje ni samo metoda, temveč življenjski proces, proces spreminjanja razmišljanja, ki zahteva polno udeležbo celotnega človeka in tudi drugih ljudi.

Potencial za nenasilni odpor obstaja vedno, res pa je, da okoliščine morda niso vedno ustrezne, da bi se tudi dejansko razvil. Zelo malo je ohranjenega o zgodovini nenasilnih dejanj. Morda zato, ker je bilo nasilje v teku zgodovine bolj ustaljena metoda za doseganje revolucionarnih sprememb kot nenasilje. Nenasilje je zato še vedno 'nova' in dokaj nerazvita metoda. Čeprav primere nenasilnega delovanja lahko najdemo v vseh zgodovinskih obdobjih, pa je do učinkovite uporabe nenasilne metode, ki je pripomogla k revolucionarnim spremembam, prihajalo šele v zadnjem stoletju (Cortright, 2006: 120). Jedro filozofije nenasilja je ohranjanje miru in pravičnosti. Odgovornost zaščititi temeljno pravičnost in človekove pravice pa je v sodobnem svetu prepoznana kot politični in moralni imperativ. Glede dialoga na eni strani in današnjega razvijanja orožja za prihodnost na drugi se postavlja resno vprašanje, zakaj takšno nezaupanje v nenasilna prizadevanja. Zdi se mi pomembno razmišljati o načinu, kako bi si lahko sodobna civilizacija, ki živi morda v najboljšem obdobju zemeljske zgodovine, prizadevala za razmere, v katerih ne bi bilo le odsotno nasilje, temveč bi bile ustrezneje ovrednotene človekove pravice, skratka za razmere, v katerih bi želela živeti v prihodnosti naša in prihodnje generacije. Če so nenasilne sankcije uporabljene pravilno in dosledno, lahko z manjšim tveganjem in večjo gotovostjo utrdijo pravico, za katero si pravzaprav prizadevajo njihovi pobudniki.



## Kratka zgodovina nenasilja

Kljub široki uporabi nenasilnih sredstev je nenasilno prizadevanje ostalo manj razvita tehnika vplivanja na sedanost in prihodnost posamezne družbe. Nenasilna akcija temelji na dejstvu, da se lahko politična moč najučinkoviteje kontrolira pri njenem izviru. Vladar, ki upravlja z močjo, mora biti sposoben voditi ljudi, ki so mu podrejeni. Zato je temelj nenasilnega delovanja vedno isti: osebno prepričanje oz. vera, da je uporaba moči odvisna od privolitve tistih, ki jim moč vlada in ki jo lahko, če ji umaknejo svojo podporo, kontrolirajo ali celo uničijo. Nenasilno delovanje je tako tehnika, ki s pomočjo kontrole in discipline uniči (zlomi) nasprotnikovo moč z nenasilnimi sredstvi, ki prav tako temeljijo na uporabi moči, ne prizadenejo pa dostojanstva nasprotnikove osebe. Včasih se nenasilna akcija uporablja za doseg omejenih ciljev, drugič za uničenje (razkrinkanje) zatiralskih režimov, tretjič kot obramba pred napadom vlade.

Gene Sharp, ki je med prvimi začel sistematično raziskovati korenine nenasilnih metod, je začetek nenasilnih prizadevanj postavil v antični Rim. Leta 494 so se rimski plebejci z namenom, da se uprejo storjenim krivicam, umaknili iz mesta na hrib, ki je pozneje dobil ime Sveta gora. Tam so ostali nekaj dni in s tem mestu odtegnili vsakodnevni prispevek svojega dela. Njihova vztrajnost se je obrestovala in protest se je končal z dogovorom in obljubami za izboljšanje njihovih življenjskih razmer in družbenega statusa. Predgandhijevsko ekspanzijo nenasilne tehnike, ki je potekala od poznega 18. do zgodnjega 20. stoletja, je Sharp razdelil v štiri skupine: 1. *nacionalisti* so nenasilno tehniko uporabljali za upor proti tujcem, ki so vpadali na njihovo ozemlje, in proti zakonom, ki so jih uvedli tujci in so jim bili podrejeni. Primeri te vrste nenasilnega upora so boji ameriških kolonistov pred letom 1775; 2. *delavski sindikati* so kot najpogostejša sredstva nenasilnega boja uporabljali bojkot in stavko proti nepravičnemu

<sup>1</sup> Fischer navaja, da je nenasilje sad dolgotrajnega prizadevanja, samozatajevanja in upoštevanja skrite moči v posamezniku. Iz tega izhaja, da je zoperstavljanje nasilju odvisno od človekove sposobnosti obvladovanja samega sebe (prim. Fischer, 2002: 178). Podobno meni tudi Clements, ki pravi, da je nemogoče vkleniti človekovega duha; vklene se lahko samo telo. V trenutku, ko človek obvlada svoj razum, ga nihče ne more zlorabiti (prim. Clements, 2008: 11).

socialnemu sistemu in za izboljšanje delovnih razmer; 3. *posamezni nenasilni uporniki*: med najizrazitejše posameznike, ki so si prizadevali za izboljšanje obstoječega sistema s pomočjo kritike režimov in teorije nenasilnega delovanja, spadata Lev Nikolajevič Tolstoj v Rusiji in Henry David Thoreau v ZDA. Thoreau, ki je med drugim tudi pobudnik organiziranega varovanja okolja, ustanavljanja narodnih parkov in sožitja med človekom in naravo, je orisal nemoralne zakone, ki naj bi jih civilna neposlušnost spremenila. Govor o neposlušnosti in pripravljenost iti v zapor sta bili zanj sredstvi boja proti suženjstvu v ZDA. Menil je, da je manjšina nemočna, dokler se prilagaja večini. V tem, ko se nenehno prilagaja, ji sploh ni mogoče reči manjšina. Je pa neustavljiva, ko pritisne na 'večino' s svojo celotno težo. Tolstojev argument v njegovem pismu Hindujcem, ki govori o ubogljivosti in sodelovanju Indijcev in o vsem tem, kar je omogočalo britansko nadvlado nad Indijo, pa je imel velik vpliv na poznejše Gandhijevo razmišljanje in delovanje; 4. z nenasilnimi sredstvi nastopajo tudi tako imenovani uporniki zoper tiranijo ali strahovlado, ki jo izvaja vlada lastne države nad svojimi prebivalci. Režim v Burmi in prizadevanja Aung San Suu Kyi spadajo v to skupino (prim. Sharp, 2006: 75–78). Posameznik, ki posveti svoje življenje boju za pravico, nima gotovosti, kdaj ali kako se bodo njegovi naporu uresničili, saj nenasilno prizadevanje nikoli ne dovoljuje nezakonitosti, temveč predvideva nenehno samokontrolo in disciplino duha.<sup>1</sup> Ključnega pomena je, da prizadevanje za nenasilje ni časovno omejeno, temveč pomeni življenjski proces. In zato naj bi si vsak posameznik, ki hoče biti nenasilen, prizadeval iti v smeri (nenasilne) resnice in težiti k njej (Tolstoj, 2006: 220–221). Iz Tolstojevega

razmišljanja ni težko razbrati, da človek ne more biti proti svoji volji postavljen v položaj, ki nasprotuje njegovi vesti. Če sam sebe zaloti v takem položaju, to ne pomeni, da je v tem položaju zato, ker je to nujno, ampak ker sam tako želi.

Lahko rečemo, da je nenasilnih metod toliko, kot je posameznikov, ki jih udejanjajo. Za lažjo predstavo pa sem nenasilna prizadevanja glede na njihov cilj in obseg nalog, ki ga imajo, razdelila na dva tipa: 1. načelno nenasilje, katerega najizrazitejši predstavnik je Gandhi, in 2. dejavno/pragmatično nenasilje, ki se zrcali v teoriji Gena Sharpa. Načelno nenasilje pomeni notranjo izbiro posameznika (osebe), katere cilj je nenasilna družba. Za doseg cilja pa so ravno toliko ali še bolj kot sam cilj pomembna sredstva, s katerimi se cilj doseže. Praktično nenasilje se bolj nanaša na zunanjo učinkovitost nenasilja (cilj), ki se uresničuje predvsem s širšim družbenim gibanjem, politično kulturo, navdušenjem in množičnostjo. Za obe obliki nenasilja velja, da si v svojih nenasilnih prizadevanjih želita na svojo stran pritegniti čim več posameznikov, ki z usklajenim in discipliniranim delovanjem obrnejo tok zgodovine sebi v prid. Obe obliki nenasilnega delovanja zahtevata čas in vztrajnost, dobro organiziranost in jasno postavljene cilje. Tako pri Gandhiju, Sharpu in drugih teoretikih zasledimo prepletanje obeh vrst nenasilja; sta komplementarni in med njima ni mogoče postaviti stroge ločnice, čeprav končno izstopa vrsta nenasilja, ki je bolj značilna za enega oziroma drugega.

## Zakaj je Gandhi postal Mahatma ali zametki satjagrahe v Južni Afriki

Gandhijeva slava političnega voditelja izhaja predvsem iz njegove vloge v indijskem nacionalnem gibanju v Južni Afriki. Preden se je Gandhi angažiral v Indiji, je bil skoraj dvajset let politično aktiven v Južni Afriki. Zdi se, da

je imela satjagraha v Južni Afriki bolj vlogo uverture za odločitve, ki jih je Gandhi sprejel v Indiji.

Indijsko populacijo v Južni Afriki lahko delimo na tri skupine: v prvi so bili pogodbeni delavci iz Indije, ki so bili leta 1860 izbrani za delo na plantažah sladkornega trsa v Natalu. V teku let so delali tudi v rudnikih premoga na severu, kot tudi pri gradnji in vzdrževanju natal-ske železnice. Zaradi različnih okoliščin se je leta 1866 migracija delavcev iz Indije ustavila in osem let pozneje znova začela ter končala leta 1911. V letih 1860–1911 naj bi v pokrajino Natal, ki je veljala za začetno destinacijo pogodbenih delavcev, prišlo 152.184 Indijcev. V drugo skupino spadajo pravkar omenjeni pogodbeni delavci in njihovi nasledniki, to je v kolonijah rojeni Indijci. To je pomembno, ker je leta 1895 Natal naložil tri funte davka na odraslega, ki je pogodbeno prišel v kolonijo ali pa je bil naslednik pogodbenega delavca. Leta 1903 so bili zavezani plačati davek še za vsako dekle, starejše od 13 let, in za vsakega fanta, starejšega od 16 let. Cilj uvedbe tega davka je bil vzpostaviti razmere, v katerih bi Indijci lahko ostali v Natalu samo pogodbeno. Davek je bil ključni dejavnik za začetek satjagrahe leta 1913. Tudi v pokrajini Transvaal je bila populacija nekdanjih pogodbenih delavcev kot tudi restriktivna politika, vodena z ideologijo t. i. 'azijske grožnje'. Tretjo skupino je sestavljala majhna populacija muslimanov iz indijske pokrajine Gudžerat in trgovci parsi, ki so prišli iz Indije ali iz drugih kolonij. Oboji so bili t. i. 'prosti potniki', ki so se prosto gibal med Indijo in Afriko, poleg tega jim ni bilo treba plačati letnega davka treh funtov na osebo. Ko so prišli v Južno Afriko, jih je bilo največ v Natalu in Transvaalu (prim. Mongia, 2006: 132–133).

Razmišljanje Radhike Mongie je zanimivo tudi iz zornega kota Gandhijevega delovanja v Južni Afriki. Njegovo delovanje prikaže s stališča sklepanja poligamnih porok, ki jih Angleži niso priznavali, kar je po njenem mne-

nju pripeljalo do združitve Indijcev v gibanju satjagraha. Satjagraha je po mnenju Mongie doživela svoj preporod, ko Angleži Indijcem niso priznali poligamnega zakona, če so ga ti sklenili, saj je zakon z angleškega – cerkvenega – vidika sklenjen samo s prvo ženo. Indijci so se med drugim sklicevali na to, da so Malajci, ki že generacije živijo v Južni Afriki, sledili islamskim navadam sklepanja zakonov, zaradi česar je poligamni način sklepanja zakonov notranja praksa v Južni Afriki. Gandhi se je poskušal pogajati z vlado, a ni uspel. Podpora gibanju je narasla po septembru 1913, ko so bili satjagrahiji (12 moških in štiri ženske) aretirani in za tri mesece zaprti. Člani južnoafriške indijske skupnosti, predvsem moški, so se mobilizirali in priključili satjagrahi, da bi ubranili čast žensk. Znotraj strukture transvaalskega imigracijskega zakona je bila tudi vrsta kategorij imigrantov, opisanih kot 'prepovedani imigranti'. Med tiste, ki niso bili prepovedani, so spadali zakonita žena in otroci zakonitih naseljencev in pravočasno registriranih mož. Primer Bai Rasule je bil eden odmevnejših, ki je prišel celo pred vrhovno sodišče Južne Afrike. Bai Rasul, žena Adama Ismaila, indijskega muslimana, ki je bil zakoniti prebivalec Transvaala, je poskusila vstopiti v Južno Afriko. Zavrnilo so jo, ker je bilo v registracijski listini njenega moža vpisano ime njegove druge žene, od katere se je ločil. Sodnik vrhovnega sodišča Wessels je zadevo presojal z vidika, da zakon med možem in ženo v transvaalskih zakonih pomeni krščanski zakon. Zato je menil, da bo najbolj modro dati pomenu besede 'žena' bolj liberalno interpretacijo. V sodbi junija 1911 je sodišče zapisalo: »Musliman je upravičen, da pripelje samo eno ženo. Nikjer ni zapisano, da je to prva žena, ker mi ne razlikujemo med prvo, drugo in tretjo ženo muslimanov; to niso žene v krščanskem pomenu. Dejstvo, da je bil poročen samo enkrat, drugih žena ne dela manj žena. Toda če se bo mož odločil, da pripelje eno ženo, ne more pripeljati druge žene, ker je samo prva žena njegova žena.«

(prim. Mongia, 2006: 142–146). Gandhi je o tem izrazil svoje mnenje v časopisu *Indian Opinion*: »Tistim, ki imajo več kot eno ženo, mora biti dovoljeno, da vse pripeljejo s sabo, neovirano. Če je sodnikovo mnenje glas zakona, menim, da je treba spremeniti zakon. Na britanskem ozemlju, kjer se spoštujejo vse religije, ni mogoče imeti zakona, ki bi žalil katekroli religijo, ki se izraža v okviru zakona.« (Gandhi, 1975: 120) Odločitev, ki je bila sprejeta leta 1913 v primeru muslimana Kulsana Bibija, čigar poroke prav tako niso priznali iz enakih razlogov, je pomenila razpotje za satjagraho, ki je iz dneva v dan pridobivala na podpori (prim. Mongia, 2006: 144). Svetovno znana poročila o nasilju nad protestniki in množične aretacije pa so bili povod za njen uspeh. Ta uspeh je spremenil Gandhija v Mahatma Gandhija. Uspeh satjagrahe v Južni Afriki je v Indiji odmeval še pred Gandhijevo vrnitvijo. Dogodki v Južni Afriki pa so postali izhodišče in predzgodovina Gandhijeve vloge voditelja indijske nacionalne politike.

## Gibanje satjagraha v Indiji

Anglija se je v času industrijske revolucije financirala tudi s plenjenjem Indije. Večina Indijcev je živela v vaseh, kjer so močnejše čutili posledice britanske nadvlade. Prisiljeni so bili gojiti žitarice za izvoz namesto za lokalno uporabo. Zatiranje, ki so ga Angleži izvajali nad Indijci, se je sprevrglo v ekonomsko hegemonijo, ki je osiromašila množice. Gandhijevo zavračanje obstoječe hierarhije je izhajalo iz želje, da bi zadovoljil potrebe ljudi in da bi zadostil temeljni enakosti, za katero je verjel, da opredeljuje človekovo življenje. Hierarhija, zunanja ali notranja, ki ne priznava temeljnega dostojanstva, je destruktivna, zlasti, če je ne skrbijo najrevnejši oziroma se nanje ne ozira (prim. Kupfer, 2007: 6–8). Zaradi razmer, v katerih so živeli Indijci, je bilo v Indiji vsepovsod čutili nepotrpežljivost zaradi angleškega vladanja.

Nastalo je sovraštvo naroda, ki je v nekaterih primerih lahko nalezljivo. Gandhi pravi, da ni srečal skoraj nikogar, ki bi verjel, da je osvoboditev Indije mogoča brez nasilja: »Moji sonarodnjaki menijo, da slabosti moderne civilizacije izhajajo od Angležev in zato verjamejo, da so Angleži slabi. Ne vidijo razlike med civilizacijo, ki je slabo usmerjena, in ljudmi, ki živijo v tej civilizaciji. Indijci menijo, da morajo prevzeti moderne metode civilizacije in nasilja, da bodo lahko izgnali Angleže. Knjigo *Hind Swaraj or Indian Home Rule* sem napisal, da bi svojim sonarodnjakom pokazal, da s tem sledijo samomorilski politiki.« (Fischer, 2002: 103–104)

Prizadevanja za doseg neodvisnosti pri Gandhiju do neke mere lahko enačimo z delom, o katerem je menil, da je edina metoda za doseg neodvisnosti. Zanj je delo pomenilo enako kot blaginja. Zavedal se je, da Indija lahko postane neodvisna takrat, ko bodo ljudje z lastnim delom zaslužili toliko, da bodo lahko preživeli sebe in svoje družine. Iz tega časa izhaja tudi njegovo za današnji čas radikalno, a hkrati aktualno razmišljanje o »socialni pomoči«, ko pravi: »Če bi imel moč, bi zaprl vse kuhinje, kjer brezplačno dajejo hrano. To je degradacija naroda, ki spodbuja lenobo, brezdelje, hinavščino in celo zločin. Takšna napačna dobrotelost nikakor ne pripomore k blaginji naroda. Poleg vsega pa daje še napačen občutek zaslužnosti tistega, ki daje. Kako prijetno bi bilo, če bi dajalec odprl institucijo, kjer bi dajali hrano v zdravem, čistem okolju možem in ženam, ki bi delali zanj. Pravilo bi se moralo glasiti: 'Brez dela ni hrane!« (Fischer, 2002: 199). Njegovo povabilo za delo na kolovratu vsaj za pol ure na dan, za milijone ljudi, ki so stradali, je naredilo gibanje duhovno močno in politično privlačno. Doma stkana oblačila so bila za Gandhija simbol enotnosti Indijcev, njihove ekonomske svobode in enakosti in zato posledično tudi vitalnega pomena za neodvisnost Indije. Odločitev, ki jo je Gandhi zasnoval in jo je potrdil vseindijski delavski odbor, je vsebovala izjavo o nesodelovanju in umik prostovoljne podpore

britanskemu podkralju. Izjava se je glasila: »Menimo, da bi bil zločin proti človeštvu in Bogu, če bi se še naprej uklanjali vladavini, ki je naši državi povzročila katastrofo. Spoznali smo, da najučinkovitejša pot, da dosežemo svobodo, ni pot nasilja. Pripravili se bomo, da do največje mere prekinemo sodelovanje z britansko vlado in da se pripravimo na civilno neposlušnost, ki bo vključevala tudi neplačevanje davkov. Prepričani smo, da bo z umikom prostovoljne pomoči in prenehanjem plačevanja davkov, ne da bi se kljub vašemu izzivanju zatekli k nasilju, zagotovljen konec tej nečloveški vladavini.« (Gandhi, 1958: 100) Gandhi se je na eni strani zavedal, da lahko samo organizirano in disciplinirano delovanje zlomi vladavino Britancev, po drugi strani pa se je soočal s posamezniki, ki so zagovarjali nasilni upor. Razpet med težnje po čim hitrejši (nasilni) osvoboditvi Indije izpod britanske vladavine, ki so jih čedalje pogosteje izražali njegovi sonarodnjaki, in vedenjem, da nasilje proizvede samo še več nasilja, je postavil izhodišča, na katerih je počasi in vztrajno utemeljeval satjagraho in jo prilagajal indijskim razmeram.

Iz današnjega zornega kota je logično, da v Gandhijevem času Indija nasproti vojaško in ekonomsko močni Angliji ni imela druge možnosti kot nenasilje. Kljub vsemu pa so obstajale težnje po nasilnem posredovanju, kar potrjuje tudi Ranganath Ramchandra Diwakar, ki je v svoji knjigi *Satyagraha: Its Technique and History* zapisal: »Če ne bi bilo Gandhija, ki je vodil Indijo in jo tudi prebudil, bi se proti Angležem zagotovo poslužili običajnih metod oboroženega upora. To bi bilo neizogibno.« (Diwakar, 1946: 55) Tudi po tistem, ko je Gandhijev program bil sprejet v Vseindijskem narodnem kongresu in se je množična nenasilna kampanja že začela, so teroristi še naprej delovali, poleg tega pa so imeli široko podporo zagovornikov nasilne revolucije. Predvsem Subhas Chandra Bose, ki je bil izvoljeni predsednik kongresa leta 1939, je podpiral nasilni upor proti Angležem, prav tako je bil

tudi Javaharlal Nehru naklonjen nasilni vojni za osvoboditev. Takšno je bilo politično ozadje, v katerem je bila sprejeta Gandhijeva strategija in znotraj katerega je Gandhi oblikoval številne nenasilne pohode. Nehru, poznejši ministrski predsednik neodvisne Indije, na začetku ni verjel v etiko nenasilja, Gandhijevo idejo in v verske razloge za njegovo početje. Pozneje, po svoji »spreobrnitvi«, pa o tem v svoji knjigi *Toward Freedom* pravi: »Sprejeli smo metodo, kongres jo je sprejel za svojo, ker je verjel v njeno učinkovitost. Gandhi jo je predstavil ljudem, ne samo kot pravilno metodo, ampak tudi kot najučinkovitejšo za doseg našega cilja. To je dinamična metoda, ki je popolno nasprotje pohlevnemu podrejanju volji vladarja. To ni beg strahopetca iz akcije, ampak zahteva držo pogumnega moža.« (Nehru, 1941: 80) Gandhi si v svojem iskanju resnice ni prizadeval samo za osamosvojitve Indije, temveč tudi za transformacijo razmišljanja naroda. Spremeniti je hotel miselnost in izkoreniniti kastni način razmišljanja (Cortright, 2006: 23).

Kljub vsemu so v razvoju nenasilnega upora v sredini 20. stoletja posamezna nenasilna prizadevanja vsebovala sledi nasilja. Vendar je moč različnih uporov temeljila predvsem na množični solidarnosti in splošnem nenasilnem kljubovanju. Eksperimenti, ki so bili opravljeni pod Gandhijevim vodstvom, prav tako njegove ideje in dejavnosti, še vedno stimulirajo novejša nenasilna gibanja ali vplivajo na nastajanje novih pobud, in sicer tako, da so Gandhijeve komponente pogosto spremenjene in prilagojene novejšim kulturnim in političnim tokovom in razmeram.

## Satjagraha – pojem in vsebina

Beseda satjagraha izhaja iz besede *sadagraha* (*sat*, 'resnica', in *agraha*, 'trdnost'), ki jo je pozneje Gandhi spremenil v satjagraha (*satya* prav tako izhaja iz korena *sat*, pomeni pa 'biti'), ker se mu je ta pojem zdel bolj jasen

(prim. Gandhi, 1957: 319). Če smo glede na vsebino dosledni, satjagraha ne pomeni nenasilja, ampak metodo. Beseda, ki jo prevajamo kot nenasilje – ahimsa –, izhaja iz sanskrita in je osrednji pojem budizma. Pomeni popolno odsotnost nasilja v mislih, besedah in dejanjih. Ne pomeni samo pasivnega koncepta misli, temveč pozitivno vrednotenje vsakega živega bitja, ki mu dopušča možnost samouresničitve.

Po Gandhiju ahimsa pomeni brezpogojno ljubezen in označuje popolnost, medtem ko satjagraha pomeni udejanjeno ljubezen. Ahimsa pomeni popolno svobodo od bolezni, jeze, sovraštva in je vseprežemajoča ljubezen do vsega. Lahko si jo predstavljamo kot veliko drevo, ki daje več sadu, kolikor bolj ga vzgajamo in skrbimo zanj (Gandhi, 1957: 218). Gandhi je menil, da je resnico in ahimso (ljubezen) mogoče uresničevati samo s pomočjo nenehne osebne prizadevanja. Ne moremo izkusiti popolne resnice, dokler smo ujeti v okvir smrti. Kljub temu pa jo lahko vizualiziramo v svoji domišljiji. Gandhi opiše primer, ko je resnica v svoji telesni obliki navdihnila starodavnega Iskalca resnice, da je spoznal ahimso. Vprašanje, ki se mu je postavilo, se je glasilo: »Ali naj prenašam tiste, ki mi povzročajo težave, ali naj jih uničim?« Iskalec je ugotovil, da tisti, ki je uničil drugega, v življenju ni dosegel nikakršnega napredka, ampak je ostal na mestu, medtem ko tisti, ki prenaša ljudi, ki mu povzročajo težave, gre naprej in občasno vzame s seboj tudi druge. Iz prvega dejanja uničenja se je naučil, da resnica, ki je bila objekt njegovega prizadevanja, ni bila zunaj njega, ampak v njem (prim. Gandhi, 2001: 40–41).

Kot sem že navedla, izhaja beseda *satja* (resnica) iz *sat*, ki pomeni bivanje, obstoj, eksistenca. Po Gandhijevi interpretaciji je samo resnica tista, ki zares obstaja. Zato je *sat* oziroma resnica najpomembnejše ime za boga. Pravzaprav je pomembnejše reči oboje: da je »resnica bog« in da je »bog resnica«. Torej, kjer je resnica, je tudi vedenje, ki je resnično. Kjer ni resnice, ni resničnega vedenja. Kjer pa

<sup>2</sup> Gandhi o svoji metodi pravi, da pomeni spreobrnitev, ne siljenje. Pomeni trpljenje tistega, ki izvaja civilno neposlušnost, ne trpljenje tirana, diktatorja. Prepričan je bil, da je ta metoda prava in da jo lahko sprejme vsak človek, ne da bi moral spremeniti svojo vero ali razumeti njeno filozofijo (prim. Gandhi, 1957: 164).

je resnično vedenje, je vedno tudi blaženost, sreča (Ananda). Prav tako kot je resnica večna, je večna tudi blaženost, ki izhaja iz nje. Zato poznamo Boga pod imenom *Sat-chit-ananda*, Edini, ki v sebi poseeblja sebe, resnico, vedenje in blaženost. Nič ni narobe, ko človek sledi resnici in kdaj pa kdaj zaide. Če je iskren v svojih prizadevanjih, se bodo napake izravnale. Iskanje resnice zahteva predanost in samo to je pot, ki po Gandhijevem mnenju vodi k Bogu. Na tej poti ni prostora za strahopetne, prav tako ne za poraz (prim. Gandhi, 2001: 38–39). Iz navedenega lahko razberemo, da vsak posameznik sam zase definira, kaj mu pomeni resnica, kar pa še ne pomeni, da je resnic toliko, kot je posameznikov. Če A predstavi svoje videnje resnice in se B in C z njim strinjata, to še ne pomeni, da se od B in C zahteva enaka sposobnost kot od A. To tudi ne pomeni, da tisti, ki ne razume ali nima svojega videnja resnice, slepo sledi A. Samo tisti, ki se sam odloči, da bo sledil resnici, čeprav sam nima natančno determiniranega pojma, lahko sledi tistemu, ki ta pojem razume.

## Pojem trpljenja kot osrednja značilnost satjagrahe

Bistvo satjagrahe in hkrati tisto, po čemer se satjagraha morda najbolj razlikuje od drugih nenasilnih metod, je prizadevanje za resnico, ne da bi prizadejali trpljenje nasprotniku; trpljenje satjagrahi prevzame nase (Gandhi, 2001: 6). Luis Fischer je v svoji knjigi *The Essential Gandhi. An Anthology of His Writings on His Life, Work and Ideas* zapisal, da ni pomembno, ali gre za pritisk ali za prepričevanje, temveč za to, da Gandhijeva metoda zahteva pripravljenost trpeti. Pripravljenost

(pre)trpeti, ne samo trpljenje posameznika, je bistvo satjagraha-nenasilja, kjer je trpljenje nekakšna zamenjava za nasilje drugih. Ta del satjagrahe je novost v sami metodi, saj je treba razlikovati zahtevo po trpljenju in pripravljenosti zanj, od pripravljenosti sodelovati v neki obliki nenasilnega angažiranja. Gandhi je bil v tem unikaten. Satjagrahi mora na svoja ramena sprejeti breme trpljenja, če želi biti satjagrahi. Gandhi nikogar ni silil, naj sodeluje v nenasilnem prizadevanju, ko pa se je posameznik za to odločil, je moral sprejeti rigorozna pravila sodelovanja.<sup>2</sup> Prostovoljna odločitev za pripravljenost trpljenja, mučenja itd. je bila nujna, ker je napredek satjagrahe sorazmeren s čistostjo trpljenja. Napredek je torej odvisen od pripravljenosti za trpljenje. Vloga trpljenja in pripravljenost za žrtvovanje sta ključnega pomena za izvrševanje politične moči satjagrahe.

Vedno znova se zastavlja vprašanje, koliko prisile so vsebovale Gandhijeve metode in kje je meja, ki je nenasilno prizadevanje ne sme prestopiti, da ostane nenasilno. V nasprotju z Gandhijem Reinhold Niebuhr nasprotuje temu, da bi zanikali prisilne elemente satjagrahe. Kritičen je do Gandhijevega zadržanja do nasilnega posredovanja, ki ne škoduje neposredno ljudem, in njegovega pojmovanja satjagrahe kot čiste duhovnosti. Elementi prisile so po Niebuhru nujni. Sebičnost človeške skupnosti je treba razumeti kot neizogibno. Zato po njegovem mnenju čisti pacifizem ni primeren odgovor na socialno zatiranje in institucionalizirano tiranijo (prim. Niebuhr, 1960: 243). Delno se lahko strinjam z Niebuhrom, vsaj kar zadeva vztrajanje satjagrahijev, ki izvaja pritisk na nasprotnika in posredno deluje s prisilo. Po drugi strani pa se zdi, da je Niebuhr zaradi obremenjenosti s ciljem, ki ga je povezal neposredno z metodo, spregledal osebnostno dimenzijo satjagrahe, ki ni samo metoda, ampak si predvsem prizadeva, da satjagrahi postaja boljši človek. Ti dve dimenziji Gandhijeve satjagrahe sta nujno prepleteni in če umanjka ena, ne moremo govoriti o satjagrahi.

Gandhi razume trpljenje kot pot samouresničitve in duhovne izpopolnitve posameznika. Iz njegove avtobiografije je razvidno, da si je prilastil religiozno dimenzijo trpljenja in jo transformiral v metodo socialne akcije. Religiozno prepričanje sicer ni pogoj za nenasilno dejanje, čeprav je pri Gandhiju to dvoje sovpadalo. Težko je razumsko dojeti, da nenasilna dejanja pomenijo prostovoljno trpljenje. Ampak samo to je način, na katerega Gandhijevo nenasilje deluje. Pokazal je, da je mogoče transformirati socialno zlo s pomočjo discipliniranega boja in trpljenja pod pogojem, da se nenasilna akcija usmeri na področje, kjer se lahko izrazita njena moč in vpliv. Pritisk na ekonomske strukture moči vpliva na politične strukture moči. Ko človek zavrne nekaj, kar je v nasprotju z njegovo vestjo, uporablja moč duha. Vsakdo bo priznal, da je žrtvovanje sebe neprimerno višji cilj kot žrtvovanje drugih. Če nenasilni človek uporablja to vrsto moči proti zakonu, ki je krivičen, trpi samo tisti, ki udejanja nenasilje. Gandhi je menil, da je gibanje satjagraha lahko uspešno, četudi obstaja samo en satjagrahi, ki je trdnega značaja. V nasprotju z drugimi nenasilnimi metodami, učinkovitosti satjagrahe ne pogojuje množica privrženecv, saj je odločitev za nenasilje – ne glede na množičnost – osebna. Tisti posamezniki, ki se niso želeli zaobljubiti satjagrahi, so se udeleževali v delu, ki se neposredno ni nanašalo na samo gibanje. Osebna (pri satjagrahi hkrati tudi religiozna) dimenzija, ki jo pomeni zaobljuba, je bila nujna, da satjagrahiji niso klonili pred provokacijami in se v vsakem primeru vzdržali nasilja. To pomeni, da samo tisti, ki se zaveda, da je v človeku nekaj, kar je nad njegovo nasilno naravo in k čemur se lahko vedno zateče, lahko postane satjagrahi. Če povzamem, je popoln satjagrahi bolj ali manj tudi popoln človek, čeprav je to ideal, ki nikoli ni povsem izpolnjen. S tega vidika je satjagraha najboljša in najbolj temeljna vzgoja (prim. Gandhi, 2001: 35–36).

Veliko ljudi se je pridružilo uporabi brez izoblikovanega lastnega prepričanja in pogosto z različnimi nameni. Prav tako so se nekateri kljub strogemu nadzoru v času upora zatekli k nasilju. Ker je upor popolnoma odvisen od notranje moči njegovih privrženecv, ta ne more uspeti brez discipline satjagrahijev. Gandhi se je zavedal, da morajo ljudje, preden so pripravljene udeleževati se v civilni neposlušnosti, temeljito razumeti njen globlji pomen. Izkusil je, da je izjemno težka, naporna in dolgotrajna naloga spodbuditi ljudi za miroljuben pristop. Prepričan je bil, da morajo biti tisti, ki želijo ljudi voditi po poti satjagrahe, sposobni vzdrževati nenasilje med ljudmi, ki se pričakuje od njih samih (prim. Gandhi, 1957: 469–471). Literatura, ki se ukvarja z nenasiljem, je usmerjena predvsem v učinek nenasilnega delovanja pri nasprotnikih. Iz primerjave dveh tradicij nenasilne metode je razvidno, da je Gandhi videl bistvo nenasilja v spreobrnitvi nasprotnika, medtem ko Sharp dojema učinek nenasilja v razponu med prepričevanjem in siljenjem. John E. Smith navaja, da je nenasilje oblika neverbalne komunikacije, kar velja tudi za *satjagraho*. Mirno vztrajanje satjagrahijev nasproti brutalnim napadom pri napadalcih sproži ponovno vrednotenje njihovih lastnih vrednot, seveda ob dejstvu, da napadalci zaznajo vedenje satjagrahijev. Obnašanje aktivistov mora biti takšno, da odmeva in ustvarja razumevanje pri nasprotniku, v nasprotnem primeru ne zbuja možnosti za spreobrnitev nasprotnika (Smith, 1969: 157).

Bistvo satjagrahe se skriva v transformaciji konfliktov z močjo ljubezni do resnice. Tesno povezuje vprašanje religiozne resnice z bojem za socialno pravičnost. Hkrati s tem pa je dinamičen koncept, ki poudarja kontinuirano delovanje, povezano z željo po sprejemanju novega razumevanja temeljne resnice o človekovem obstoju in bivanju. Za ljudi je pomembno, da vedo, da je nenasilno prizadevanje namenjeno njim samim in da gre za vsakega posebej, za konkretna življenja in za nji-

<sup>3</sup> Tudi neresnične obtožbe nasprotnikov nenasilja imajo lahko pogubne posledice za socialni aktivizem (prim. Cortright, 2006: 146).

hovo osebno zgodovino. Nemogoče je poznati absolutno resnico. Človekovo razumevanje je vedno pogojno in relativno. Relativno dobesedno pomeni, da je razumevanje stvari odvisno od razmerij med ljudmi. Glede resnice pa ni ultimativnega odgovora, je samo kontinuirano iskanje resnice, ki od posameznika zahteva toliko ponižnosti, da ta uvidi, da iskanje resnice po svoji naravi izključuje nasilje.

## Vztrajanje pri nenasilju kot oblika političnega pritiska

Satjagrahi je zavezan temu, da se upre vsake-mu krivičnemu zakonu, in sicer z namenom, da vpliva na vlado, da bolj upošteva voljo ljudi. To je mogoče samo z domišljenim, dolgoročnim in kontinuiranim političnim pritiskom, ki je nujen za doseg korenitih socialnih, ekonomskih in političnih sprememb. V trenutku, ko je gibanje odpora na višku in nasprotnik popusti, je zgrešeno, če bi žrtev množice privržencev bila zapravljena za nekaj bornih drobtin, ki padejo s pogajalske mize. Gandhi se je zavedal, da je v določenih trenutkih prav narediti kompromis, v drugih pa je ključnega pomena vztrajati v odporu in se ne vdati ponudbam, ki so morda samo pesek v oči.

Dejstvo je, da ni mogoče spreminjati zahtev, ko se enkrat nenasilno prizadevanje ustavi oziroma ko se sprejme ponudba, ki jo je dal nasprotnik. Izkušnje kažejo, da se naknadnim zahtevam, ki so bile postavljene, ne ugoti. Avtentičnost, vztrajnost in kredibilnost so ključni dejavniki oz. zahteve za učinkovit socialni protest.<sup>3</sup> Veliko gibanj je uspešnih ne samo zaradi modre strategije, ampak zaradi vztrajnosti. Vztrajnost je vrлина, ki omogoča vse druge. Nikoli ne moremo vedeti, kako lahko naša dejanja danes vplivajo na dogodke v prihodnosti. Zlato pravilo nenasilnega ravnanja sta vzajemna strpnost in gotovost, da nikoli ne bomo mislili

enako, da bomo vedno videli samo dele resnice, in to iz različnih zornih kotov. Gandhi je presenetljivo poudaril naslednje: »Izkušnja me je naučila, da je vljudnost najtežji del satjagrahe. Vljudnost ne pomeni zunanje obzirnosti, ampak iskreno željo želeli nasprotniku dobro. Čeprav se nisem strinjal z vladnimi uradniki, ki so uveljavljali zakon, s katerim se nisem strinjal, nisem imel nič proti njim osebno.« (Fischer, 2002: 83) Gandhi nenehno ločuje med dejanjem, zoper katero je usmerjeno nenasilno prizadevanje, in posameznikom – osebo, do katere goji sočutje. Gandhi pravi: »Vztrajanje v resnici me je naučilo ceniti lepoto sporazuma. Pozneje sem dojel, da je ta usmeritev temeljni del satjagrahe.« (Gandhi, 1957: 148) Ob tem je treba opozoriti na mnenje Arvinda Sharma, ki opozarja, da ima lahko tudi prizadevanje za resnico svoje pasti, na katere je dobro biti pozoren: 1. Lahko pripelje do tega, da ljudje sebe štejejo za pravične in krepostne; v imenu pravice pa so sposobni ubijati; tako ta resnica tvega, da se sprevrže v absolutizem; 2. prizadevanje za nenasilje brez resnice imamo lahko za zatočišče pasivnosti, morda celo za strahopetnost. Vedeti, kaj je prav, in tega ne storiti, je eden izmed izrazov strahopetnosti (glej Sharma, 2006).

Gandhija lahko razumemo samo tako, da nenasilje dojamemo kot način njegovega razmišljanja in življenja. Nenasilje zanj ni bila samo taktika, ampak strategija. Ko je spoznal pomen nenasilja, je velikokrat poudarjal, da nenasilje nima časovne omejitve. Je način, v katerem ima spoštovanje nasprotnika konkretno vsebino, saj ga nenasilna metoda vključuje v reševanje problemov, zdravljenje odnosov in v splošen dvig kakovosti življenja posameznika; to je metoda, ki lahko izuri v nenasilnem boju tudi tistega, ki je včeraj prisegal na nasilje. Nenasilja se lahko samo nauči. Ljudje se ne rodijo nenasilni. Ni mogoče reči, da je posameznik nesposoben za nenasilje, ampak se ga zgolj ne želi naučiti. Gandhijevo nenasilje ni zgolj politično orožje ali tehnika za socialno spremembo. Prej je umetnost civilizacije, ki zadeva vprašanje, kako



kakovostno preživeti. Zanj je najvišji moralni zakon namreč nenehno delo za dobro človeštva. Gandhi se je upiral navedbam njegovih sodobnikov, da je iznašel ter v družbeni red Indije uvedel novo doktrino in nov princip. Vse, kar je poskušal doseči, je, da bi resnico uporabil v življenju in v soočanju z vsakodnevnimi težavami. Za mnenja in ugotovitve, do katerih je prišel, pravi, da niso dokončni. Lahko jih spremeni že jutri. Vse, za kar si je prizadeval, je bil poskus z resnico in nenasiljem v najširšem obsegu. In prepričan je bil, da se bo civilizacijam sodilo glede na njihov odnos do manjšin (prim. Fischer, 2002: 278–280). Gandhi je bil ujet v neizogibne kompromise in nasprotja političnega življenja in morda je ravno zato svoje metode namenil vsemu svetu, ne samo Indijcem. Satjagraha ni bila načrtovana predhodno, zgodila se je spontano. Zdi se, da je tudi sam Gandhi šele pozneje uvidel, da so bile vse njegove prejšnje odločitve usmerjene k temu cilju, ne da bi se tega sam zavedal.

## Post

Skoraj ni mogoče govoriti o Gandhijeви satjagrahi in ne omeniti njegovega posta. Post sam po sebi je sicer kontroverzna in negotova taktika, ki deluje samo v določenih okoliščinah in pod strogo določenimi pogoji. V očeh zahodne civilizacije je post odrekanje hrani in pijači. V izročilu vzhoda pa se post velikokrat pojmuje kot izraz razmerja med človekovo duševno in telesno strukturo in pomeni, da je treba dati telesu/duši to, kar zares potrebuje(ta). Pomeni torej močno osebnost in visoko raven poznavanja samega sebe in svojih resničnih potreb.

Po mnenju nekaterih raziskovalcev, med katere spada tudi Judith Brown, post uveljavlja moralni pritisk in nenasilje lahko ima zaradi njega dvomljiv prizvok. Ni nujno, da prisilni elementi v satjagrahi (npr. post) izločijo posamezno metodo kot nenasilno, če nasprotniku ne škodujejo. Bolj negotovo vprašanje, ki

zadeva post, je njegova politična prepričevalna moč. Post deluje samo takrat, ko je del množičnega upora, kot je bilo na primer gibanje sufražetk ali Gandhijevo gibanje. Cortright pravi: »Vzrok posta mora biti razumljen širše in sprejet v družbi. Take okoliščine pogosto ne sovpadajo, ko pa se to zgodi, je post lahko izjemno učinkovita metoda.« (prim. Cortright, 2006: 95) Za Gandhija je imel post izrazito verski in samo duhovni pomen. Pogosto se je postil, ko so izbruhnili spopadi med dvema skupinama. S tem je hotel sporočiti, da je nasilje do članov skupnosti nasilje do njega samega. S pomočjo posta si je prizadeval, da bi Indijci svojo pozornost usmerili k višjemu cilju (prim. Kupfer, 2007: 13). Naivno bi bilo spregledati dejstvo, da je Gandhi sicer vztrajal na stališču, da so razlogi za njegov post izključno religiozni, zavedal pa se je, da njegovi nasprotniki te razloge morda vidijo kot dejanja prisile. Nazadnje je ugotovil, da je post lahko tako orožje discipline kot orodje vdajanja užitku. Post je učinkovit, če um sodeluje s sestradanim telesom. To pomeni, da duša neguje odpor do stvari, ki se jih telo odreka, in nasprotno: da se telo veseli stvari, ki jih neguje duša. Odpoved brez obojestranske nenaklonjenosti ne pomeni nič. Um je središče vse čutnosti. Ko želja izgine iz uma, je naravna posledica tega zaobljuba oziroma odpoved, odpoved, ki je sad izbire, obljube (prim. Gandhi, 1957: 207–210, 321). Fischer meni, da se posta ni dobro lotiti z namenom, da bi z njim delovali proti sovražniku, ampak ga je treba prakticirati izključno zaradi sebe oziroma v dobro ljudi. Post je zato lahko utemeljen samo, če želimo spremeniti tiste, ki nas imajo radi, in ne tistih, ki nas sovražijo (prim. Fischer, 2002: 182). Težko je reči, kaj je bilo cilj Gandhijevih postov. Morda je še najbolj blizu resnice trditev, da se Gandhi ni postil zaradi sebe, ampak je bil njegov post namenjen njegovim somišljenikom, in sicer z željo, da bi vztrajali v iskanju resnice, kot tudi, da se je postil za nasprotnike, da bi uvideli zmoto svojega ravnanja.

## Pot naprej

Kar zadeva razvoj nenasilne metode, lahko povzamem, da je bil Gandhi eden tistih, ki so največ prispevali k prepoznavnosti in uporabi nenasilne tehnike. Z njegovimi političnimi eksperimenti, nesodelovanjem, s kljubovanjem britanski vladi, spreminjanjem politike vlada-nja in s spodkopavanjem političnega sistema se je razširila metoda ter njeno orodje, s tem pa se je prečistila tudi njena uporaba. Sharp meni, da je Gandhi namenil večjo pozornost strategiji in taktiki, kar zadeva modifikacijo tehnike, bolj razsodno je uporabljal nenasilno metodo kot ščit in se zavedal povezave med množično politično akcijo in pravilom nenasilja. Rezultat Gandhijevega dela je bil, da je metoda postala bolj aktivna in dinamična.

Temelj ideje pravičnosti v humanističnem in družbenem pogledu, ki je tako zelo opevana pri sodobnih avtorjih, leži v identifikaciji očitne krivice. Pravičnost ni abstrakten pojem. Najprej pove nekaj o človekovi osebni strukturi, o kreposti pravičnosti, ki je hkrati tudi verski in kulturni pojem. V istem pomenu pa govori tudi o družbeni razsežnosti pravičnosti, ki se lahko uveljavlja na vseh ravneh družbenega življenja, od izobraževanja in varovanja okolja do gospodarstva in politike. Pravičnost je argument, na podlagi katerega je še mogoče govoriti o dogovoru. Zdi se, da se je Gandhi specializiral za to področje. S sonarsko natančnostjo je identificiral krivice (veliko manj krivce), ki so zadele Indijce pod angleško vladavino. Vedel je, da nobena skupinska odgovornost ne more nadomestiti individualne odgovornosti in da je ravno prebujanje individualne (osebne) odgovornosti tisto, za kar si je goreče prizadeval. Odgovornost pa zahteva svobodo in svoboda zahteva odgovornost tako v odnosu do države kot v odnosu do posameznika. Morda se je ravno zato želja po indijski neodvisnosti v določenem trenutku spremenila v zahtevo, za katero je bilo pod Gandhijevo taktirko samo vprašanje časa, kdaj jo bodo Angleži izpolnili. Po Fischerjevem mnenju je Gandhi dal namig

o tem, kakšen je evolucijski potencial človeškega bitja. Gandhi si je prizadeval za mir, 'telo resnice', in to je bilo bistvo njegovega življenja. Ni bil samo politični voditelj, ampak je skoraj do popolnosti razvil svojo človeškost (prim. Fischer, 2002: xviii). V Gandhijevem modelu sama dejanja satjagrahijev temeljijo na rigorozni vdanosti resnici, za katero se predvideva, da prodre naravnost v zavest nasprotnika, kar vodi k spreobrnitvi. Zavedal se je, da bi slabi nameni in nasilna dejanja, četudi bi bila v službi plemenitega cilja, uničili vse. Pri satjagrahi ne gre za dvoboj, pač pa za razumno uporabo moči, ki ne le ne škoduje, temveč je sposobna vplivati na izid konfliktne situacije. Če kdo misli, da bo nenasilna akcija uspešna zgolj zato, ker si prizadeva za 'pravičen cilj', je njegovo pričakovanje utopično, podobno kot je utopija mnenje, da bi prišlo nenasilje v poštev, če bi lahko dokazali, da je nenasilno delovanje najučinkovitejša metoda. Nenasilje bo vedno imelo moralno vrednost, in sicer kot sredstvo, in svojo vrednost ohrani, četudi ne doseže zastavljene cilja. Nenasilje je metoda brez časovne omejitve. Izvira iz človeka in se nekako vrača k njemu. Vse, karkoli se zgodi v njenem imenu, se zgodi zaradi človeka, družbe. Je notranji vir za prepoznavanje pravice in krivice. V tem pogledu je nenasilje edini način, s katerim lahko zatirani izrazijo svoje nestrinjanje. Kjer nenasilje ne priteka iz notranjega vira in mu manjka disciplina, je le še metoda, ki se lahko hitro sprevrže v kaos.

Zgodovina, ki jo poznamo, je zgodovina vojn. Le redki posamezniki so z majhnimi koraki dosegli velike cilje. Glede na civilizacijske vrednote pa ti ostajajo v ozadju. Ob petdesetletnici neodvisnosti Indije (15. 8. 1997) mediji Gandhijevega imena skoraj niso omenjali. Ne glede na to pa je ideja nenasilja, ki so jo poznejši teoretiki nenasilja poimenovali načelno nenasilje, edinstven moralni imperativ, ki temelji na svetosti vsega živega. Zdi se kot začetek nečesa, kar bo odločilno vplivalo ne le na boljše razumevanje družbenih procesov

in bolj transparentno gospodarsko in politično življenje, temveč tudi na preživetje človeštva. Dejstvo je, da je osrednje vprašanje tega pristopa življenje po vesti in da je sama učinkovitost nenasilnega prizadevanja drugotnega pomena, ampak kljub vsemu pomembna. Glede na to, da načelno nenasilje temelji na prepričanju, da vedenje izvira iz temeljnih vrednot osebe, je edini sklep ta, da je spreobrnjenje sprememba temeljnih vrednot nasprotnika, nenasilno delovanje pa je katalizator: lahko je povod spreobrnjenja, nedvomno pa je njegov sad.

Indijska neodvisnost je očiten dokaz učinkovitosti Gandhijeve metode satjagrahe. Kar je sledilo pozneje, tu mislim na ločitev Pakistana od Indije, ni bilo povezano s satjagraho, temveč z različnimi željami in usmeritvami, ki so zadevale prihodnost indijskih muslimanov. Politična delitev indijske podceline je zgovoren primer, da Gandhijeva metoda ni avtomatizem, ampak hkrati izjemna moč in nenavadna krhkost. Gandhi je bil ujet v neizogibne kompromise in nasprotja političnega življenja. Zavedal se je, da politična moč nima smisla sama v sebi, ampak ji daje smisel izboljšanje gospodarskega in družbenega življenja. Ne glede na dejstvo, da sodobna civilizacija še vedno izraža nenavadno naklonjenost militarizmu, je Gandhijeva metoda nenasilja velika ponudba človeštvu in 'konkurenčna' današnjim nenasilnim prizadevanjem. Izjemna je predvsem njena dimenzija trpljenja; satjagraha je zaradi svoje religiozne dimenzije izrazito osebna metoda in zahteva osebno predanost. Ni nujno, da je posameznik vpet v nenasilno delovanje; pomembno je, da bi se vedno odzval kot satjagrahi. V tem je čar satjagrahe, da jo lahko uresničuje vsakdo in da se lahko zanese, da bo njegova najboljša 'popotna palica'. Še pomembnejše pa se mi zdi, da je satjagraha ovrednotila nenasilje preprostih ljudi, ki nevidno in v tišini blažijo napetosti, ki jih porajajo nehumana nasprotja v današnjem svetu.

## Literatura

- CLEMENTS, A. (2008): *The Voice of Hope*. New York, Seven Story Press.
- CORTRIGHT, D. (2006): *Gandhi and beyond. Nonviolence for an Age of Terrorism*. London, Paradigm Publishers.
- DIWAKER, R. R. (1946): *Satyagraha: Its Tehnique and History*. Bombay, Hind Kitabs.
- FICHSER, L. (ur.) (2002): *The Essential Gandhi. An Anthology of His Writings on His Life, Work and Ideas*. New York, Vintage Books.
- GANDHI, M. K. (1957): *An Autobiography. The Story of My Experiments with Truth*. Boston, Beacon Press.
- GANDHI, M. K. (1958): *Hind Swaraj or Indian Home Rule*. Ahmedabad, Navajivan.
- GANDHI, M. K. (1975): *Collected Works: vol. 1*. Obscure Press.
- GANDHI, M. K. (2001): *Non – Violent Resistance (Satyagraha)*. New York, Dover Publications.
- KREK, J. (ur.) (2000): *Gandhi in satyagraha*. Ljubljana, Analecta.
- KUPFER, J. (2007): Gandhi and the Virtue of Care. *Hypatia* 22 (3): 1–21.
- MONGIA, R. (2006): Gender and the Historography of Gandhian Satyagraha in South Africa. *Gender e History* 18 (1): 130–149.
- NEHRU, J. (1941): *Toward Freedom*. New York, The John Day Co.
- NIEBUHR, R. (1960): *Moral Man and Immoral Society: A Study in Ethics and Politics*. New York, Scribner's.
- SHARMA, A. (2006): *Truth and Non-violence*. Dostopno prek: [www.mkgandhi.org](http://www.mkgandhi.org) (17. 5. 2006).
- SHARP, G. (2006): *The politics of Nonviolent Action. Power and Struggle*. Boston, Extending Horizons Books.
- SMITH, J. E. (1969): The Inescapable Ambiguity of Nonviolence. *Philosophy East and West* 19(2), 155–158.
- TOLSTOY, L. (2006): *The Kingdom of God is within you. Christianity not as Mystic Religion but as new theory of Life*. Wildside Press.

# Sodobni radikalizem levice, odziv nanj in medijski odmev političnega nasilja

## Vzpon, pomen in radikalizem globalnega množičnega gibanja

Nastanek družbenega fenomena globalne civilne družbe se izrazi deloma kot posledica, deloma kot nadaljevanje uporniškega duha sedemdesetih let in je vezan predvsem na globalno soodvisnost lokalitet, ki želijo soodločati pri pomembnih družbenih vprašanjih, ki jih odpira globalizacija. Po letu 1968 je civilna družba pridobila vlogo socialno političnega partnerja pri odločanju o pomembnih družbenih tematikah. S postopnim upadom udarnosti tako študentskega kot preostalega dela populacije pa je to vlogo počasi začela izgubljati. Svet se je s krčenjem časa in prostora močno povezal, kar je prineslo številne gospodarske in politične spremembe, ki v zadnjih desetletjih odločno prevzamejo vodilno vlogo pri oblikovanju prihodnosti. Tehnološko izboljšanje, možnosti povezovanja in širjenja informacij, je ključno pripomoglo k izoblikovanju tovrstne soodvisnosti vseh delov sveta in soodločanja posameznih držav, ki postopoma izgubljajo politično funkcijo odločanja o temeljnih problematikah določenega prostora. Vzporedno s temi težnjami se je prilagajala tudi civilna družba, kar je moč opaziti v mednarodnem sodelo-

vanju in povezovanju že v sedemdesetih letih in pozneje, toda z največjim poudarkom na nacionalnih področjih. Kljub mednarodnemu sodelovanju pa je civilna družba precej zaostajala za gospodarskim pretokom kapitala, ki je postopoma prilagodil svetovni politični položaj globalnemu trgu. V tem procesu je ključnega pomena postalo obdobje globalnih množičnih protestov, ki je ustvarilo popolnoma drug vidik civilne družbe in njene moči. Začetek tega obdobja bi lahko postavili v leto 1999, z množičnimi protesti proti delovanju STO (Svetovni trgovinski organizaciji). Čeprav ti protesti niso bili novi, so bili ključnega pomena pri vzpostavljanju pojma tako imenovanega globalnega množičnega gibanja, saj kažejo na začetek novega načina razumevanja in spremljanja globalnega družbenega položaja in poudarjanja tematik, ki so bile prikrite in izgubljene v hitrem in množičnem sunku vzpona tako imenovanega globaliziranega sveta, globalne kulture, politike soodvisnosti ter globalnega trga dobrin in delovne sile, ki je za seboj puščal množico neizpostavljenih kršitev.

Po splošnem navdušenju nad koncem hladne vojne in začetkom miru se je začelo obdobje ekonomskega povezovanja področij moči, ki so postopoma pripeljala do izčrpanja revnejših predelov sveta in njihove ekonomske odvisnosti. Množica globalnih težav pa je sicer popolnoma raznolika globalna družbenega gibanja povezala v enotno idejo. To je prav s svojo mnogoterostjo začelo kljubovati čedalje širšim težnjam po unifikaciji svetovne populacije in opozarjati na številna krizna področja globalizacije, ki v pretežno ekonomskem pogledu postopoma prežemajo vse pore družbenega življenja povsod po svetu. Ena prvih in najpomembnejših kritik se tako nanaša prav na temeljne nosilce ekonomske globalizacije, multinacionalne korporacije, ki so s svojim početjem ustvarile nov pojav enotnega sveta, ne samo v gospodarskem pogledu, temveč tudi na političnem, kulturnem in socialnem področju. Tako po mnenju Becka v moderni družbi nasta-

jajo virtualni davkoplačevalci, to so večinoma multinacionalne korporacije, ki se glede na najboljši izkupiček selijo in prijavljajo svoje aktivnosti v conah brez davkov in se tako izogibajo davkoplačevalskim politikam nacionalnih držav ter brez omejitev delujejo na globalni ravni. Delovna mesta proizvodnje selijo v države z najcenejšo delovno silo, v tehnološko najrazvitejših in finančno najbogatejših predelih sveta pa postavljajo komercialne centre, kjer po nizkih cenah zadovoljujejo potrošnike. Lastne rezidence si gradijo v državah, ki jim socialno in ekološko najbolj ustrezajo, ter tam zahtevajo luksuzne in kakovostne storitve. Za vse omenjeno pa v državno blagajno prispevajo le malo in zgolj akumulirajo kapital v še večje presežke (Beck, 2003: 121). Na delokalizacijo opozarja tudi Bourdieu in pravi, da je prav z mobilnostjo kapitala proti državam najnižjih plač neoliberalna politika prenesla konkurenčnost delavcev na globalno raven. Tako je prek prehoda z nacionalnega teritorija, v katerem je nastajal in je še vedno prisoten vsiljen konflikt med delavci znotraj teritorija ter prihajajočo delovno silo (t. i. tujcev, tuje delovne sile), potisnila delavce v vsiljeno konkurenčnost z delavci na drugi strani sveta, ki so prisiljeni sprejemati nizke plače. Največji pomen daje ravno tej negotovosti med čedalje širšim krogom delovnega prebivalstva, ki ga poimenuje prekariat. Ta priložnostna zaposljivost, ki pomeni vedno večjo nadomestljivost in nepomembnost posameznika, je nova oblika dominacije, ki prisiljuje delavce k izkoriščanju, pri čemer tudi uporabi koncept fleksploatacije; ta pomeni prav to konkurenčnost med delavci držav z visoko razvito socialo in dolgo tradicijo delavskega gibanja ter sindikatov, z delavci držav v »razvoju«, ki nimajo takih možnosti. Ravno s tem pa se moč upora manjša, saj konkurenčnost na globalni ravni pomeni strah, ki mnoge prisili v pokornost in sprejetje izkoriščanja (Bourdieu, 2000: 85–86).

Poleg delovnih razmer in izkoriščanja posameznikov Beck opozarja tudi na globalni ekološki problem in moderno družbo poimenuje

*družba tveganja*. Ta namreč poudarja premnoga tveganja, ki svet peljejo v katastrofo. Beck ugotavlja, da so največji onesnaževalci postali proizvajalci »razvijajočega« sveta, v katerega se selijo vse večje korporacije »razvitega« sveta, ki tam ceneje in brez ekoloških omejitev proizvajajo poceni izdelke. Brezvestno onesnažujejo okolje, ne da bi se zavedali ali upoštevali globalne razsežnosti ekoloških katastrof. Beck ob tem uporabi koncept efekta bumeranga, s katerim opiše mobilnost onesnaževanja in dobro zajame problem s citatom: »Stiska je hierarhična, smog je demokratičen.« (glej Beck, 2001)

Lokalno delovanje v globalnem kontekstu je postalo vodilo, tako vodilnih političnih in gospodarskih smeri kot tudi smeri socialnih družbenih gibanj, ki so začela vznikat povsod po svetu in se tudi medsebojno povezovati. Čeprav je v sedemdesetih letih mednarodno sodelovanje že deloma prisotno, se v devetdesetih letih oblikuje popolnoma nov fenomen. Glavne smernice niso več vezane le na mednarodno sodelovanje in vzajemno pomoč podobno mislečih skupin, temveč korelacija/soodvisnost posameznikov povsod po svetu, ne glede na prostor in čas. Povezanost globalne civilne družbe temelji prav na tej izkušnji, ki jo omogočajo informacijska in tehnološka orodja; ta so omogočila povezave in drugačne načine delovanja, ki se širijo tudi na druge sfere, med njimi na upor nove vrste, na kiberupor.

Padec blokvske delitve sveta je pri številnih skupinah, ki so v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja gojile urbano gverilo, pustil velike posledice, predvsem pa upad verovanja v revolucionaren prevrat, ki bo odpravil kapitalizem po vsem svetu. Številne skupine (*RAF, Brigade Rosse, Angry Brigade*) so se v devetdesetih letih tudi razpustile ali pa je njihova aktivnost močno upadla in se v takšni meri ni več obnovila. Poleg velikega razočaranja nad padcem ideologij, s katerim so usahnili številna pričakovanja in upi, so do tedanje situacije pripeljali tudi novi, manj vidni, vendar veliko bolj učinkoviti sistemi nadzora. S tehnološkim

napredkom se je nadzor nad množično populacijo olajšal in razširil, kar je privedlo do blažjega represivnega sistema, ki izbruhne le v hudi grožnji. Brutalnost se je umaknila, razširili so se organizirani protesti, še bolj pa lobiranje, radikalizem pa je skoraj popolnoma izginil. Urbana gverila je v Evropi in ZDA skoraj popolnoma zamrla in se le deloma rekrutirala v ilegalnih akcijah posamičnih skupin, ki ne zavzemajo več visoke stopnje političnega nasilja, ki jo zaznamuje dobra organiziranost skupin in napadov.

Najradikalnejše skupine postanejo borci in akterji v gibanjih za osvoboditev živali in ekoloških gibanjih, ki so s svojim nastankom v osemdesetih letih pomenila vzpon mirnih protestov. Te akcijske skupine, kot sta *ALF (Animal Liberation Front)* in *Earth First*, so kot velika grožnja dojele predvsem v ZDA in Veliki Britaniji, kjer so najaktivnejše in jih uvrščajo med najbolj iskane nasilne organizacije, čeprav pri njihovih dejanjih ni žrtev. Rekrutacije iz starejših radikalnih skupin skoraj ni, deloma se vzpostavi le prek radikalne skupine iz osemdesetih let, imenovane *Autonomni*, ki je delovala predvsem v Nemčiji. *Autonomni* se združujejo predvsem okrog tematik, povezanih s skvoterskim in antifašističnim gibanjem, ki je v začetku osemdesetih nastalo kot odgovor na vzpon neonacističnih skupin, ki začno prežemati predvsem Vzhodno Nemčijo. Povezava z radikalno levico sedemdesetih let ostane le na simbolni ravni, ki daje pomembno noto novemu gibanju radikalne leve, ki v devetdesetih dobiva globalne razsežnosti. Iz te pa se izoblikuje tudi *Black Bloc*, ki se vzpostavi znotraj globalnega množičnega gibanja predvsem v Evropi in ZDA.

Politično nasilje, katerega obliko komunikacije prevzema *Black Bloc*, se ponovno vzpostavlja prek podobnih vzorcev kot v preteklosti. Zaradi represivnega odziva držav na vzpon in kritike množičnega gibanja za pravičnejši svet se leta 1999 v Seattlu prvič vidno izpostavijo skupine, ki »branijo« druge udeležence množičnih protestov in začno odgovarjati na policijsko represijo z nasiljem. V protestih, ki so sledi-

li v Pragi, Genovi, Göteborgu itd., pa politično nasilje pridobiva tudi komunikacijsko vlogo, saj akterji črnega bloka z njim začno izražati svoje nezadovoljstvo z obstoječim družbenim položajem. Z uničenjem lastnine multinacionalnih korporacij ali »spornih podjetij«, ki sodelujejo pri ekonomskem izkoriščanju, izključujoči politiki, z ekološko spornimi podjetji in podobnim, želijo opozoriti na problem zasebne lastnine kot take, na izkoriščanje kot njeno posledico in čedalje večjo stratifikacijo tako med ljudmi kot med posameznimi deli sveta. Medijska odmevnost, ki močno naraste ob senzacionalnosti nasilja, ponovno vzpostavi nasilje kot komunikacijski medij. Pod imenom *Black Bloc* so povezani posamezniki, ki zavzemajo podobno stališče, kot so ga zavzemale skupine urbanih gveril. Nasilje med protesti obravnavajo kot odgovor na državno nasilje, za katerega posledice menijo, da so veliko hujše in uničujoče za vse, a kljub temu predstavljene kot legitimne. Politično nasilje pa je imelo veliko pomembnejšo vlogo predvsem tam, kjer je že obstajala močna tradicija gverilstva, na primer v Italiji, Franciji, Nemčiji in Grčiji.

## Značilnosti in posebnosti globalnega množičnega gibanja

Globalno množično gibanje je postalo prepoznavno predvsem s kritiko neoliberalnega kapitalizma in ekonomske globalizacije ter njenih učinkov. Toda globalizacije ne zavrača v celoti, temveč želi vplivati na njeno smer. Tako je mnogokrat napačno interpretiranje tega gibanja kot antiglobalističnega spremeniti v razumevanje tega družbenega fenomena kot bitke za globalizacijo od spodaj (*globalization from below*). Transnacionalna povezanost političnih in družbenih akterjev od spodaj se je vzpostavila prek novih tehnoloških zmožnosti interakcije, s katerimi so postali povezovanje, informiranje in sovplivanje na globalno družbeno delovanje veliko hitrejši in učinkovitejši. Spremljanje družbenega doga-

janja in mednarodno sodelovanje sta prinesla tudi širok mobilizacijski potencial, s katerim se je začelo oblikovati pluralno globalno množično gibanje za pravičnejši svet. Ta je s svojo močjo, ki se je prvič očitneje izrazila v Seattlu, pokazalo težnje in zahteve po soodločanju prebivalstva različnih delov sveta o nadaljnjem poteku in načinu politične in gospodarske ureditve sveta. Po internetu, ki je postal eden najučinkovitejših mobilizacijskih medijev, so se tako začeli spontano organizirati *ad hoc* koordinacijski kolektivi iz različnih delov sveta, ki so ob določeni priložnosti, najpogosteje ob sestankih najpomembnejših svetovnih gospodarskih in političnih velesil (kot so sestanki Mednarodnega denarnega sklada, Svetovne banke, G8 ipd.), prevzeli povezovalno funkcijo v zelo fleksibilni organizacijski strukturi, ta pa je ob teh srečanjih organizirala mednarodne demonstracije, ki so opozarjale na širok spekter globalnih problemov.

Organizacija, komunikacija, okviri in repertoarji večinoma prihajajo iz preteklih protestnih ciklov, vendar so prilagojeni obstoječi družbeni situaciji, predvsem na področju novih globalnih izzivov. Nedvomno se kaže kontinuiteta, izražena v zgodovini aktivistov in njihovih organizacij, z gibanji v preteklosti, tudi v tematikah, kot so delavstvo, mir, človekove pravice, ženska osvoboditev in varstvo okolja. Kaže pa se tudi veliko novih elementov, ki so transformirali podobo preteklih družbenih gibanj, saj se je predvsem po širokem protestnem valu iz zgodnjih osemdesetih let izrazila težnja po institucionalizaciji organizacijskih struktur gibanja v formalnih združenjih in specializaciji na posamezne tematike z določeno stopnjo pragmatizma in z upadom poudarka tako na protestu kot na manj vidnih strategijah lobiranja in prostovoljnih akcijah. S tem so postala gibanja veliko bolj prilagodljiva in kompromisna (Della porta, 2006: 28–29).

V Seattlu so se tako združila bolj strukturirana združenja kot manjše afinite; tako so se identitete premikale od posamičnih tematik do

globalnih razsežnosti, vključujoč kritike neoliberalne globalizacije, teme, vezane na eksploatacijo žensk, varstvo okolja, varovanje miru in socialne pravičnosti. Aktivisti so uporabili obliko protesta – zasedbo ulic, v kateri je podobno kot v preteklosti prišlo do spopadov s policijo, kjer je bila uporabljena tudi fizična sila. Tako je vrenje, izhajajoče iz problematik, vezanih že na protestno gibanje šestdesetih in sedemdesetih let, postopoma preraslo v bolj organiziran način boja z lobiranjem in doseglo stopnjo napetosti, ki se je znova začela izražati z odhodom na ulice, vendar zdaj v navezavi na globalno politiko. Ta je pri aktivistih in organizacijah spodbudila čedalje bolj razširjeno globalno solidarnost z najrevnejšimi predeli sveta in težnjo po lastni identifikaciji z globalno odgovornostjo. Ne glede na razdalje in raznolike kulturne, socialne, ekonomske in politične specifičnosti globalno družbeno gibanje po načelu solidarnosti opozarja na nujno razumevanje in poznavanje svetovnega dogajanja, saj je soodvisnost različnih delov sveta prisotna v vseh porah družbenega življenja, s čimer bi se morali soočiti vsi individuumi in se angažirati na tem področju, saj drugače svobodna družba ni mogoča. Kot je zapisal že Bakunin, je lahko »človek resnično svoboden samo med prav tako svobodnimi ljudmi; suženjstvo le enega človeškega bitja krši humanost in negira svobodo vseh. Svoboda vsakogar je tako mogoča le kot svoboda vseh. Realizacija svobode skozi enakopravnost, v principu in resničnosti, je pravica« (glej Bakunin, 1971).

## Vznik nasilja in *black bloc*

Množični protesti na globalni ravni tako združujejo številne raznolike skupine. Najodmevnejši glas je tako potreba po globalni odgovornosti, ki jo zahtevajo predvsem tradicionalne, proti neoliberalizmu usmerjene levičarske skupine, kot je na primer *ATTAC*. Vendar takšne zahteve po spreminjanju kapitalističnega sistema v pravičnejši in sočutnejši svet za bolj revolucio-

narne skupine niso zadostne. Predvsem revolucionarne anarhistične, marksistične, maoistične ipd. struje se ne strinjajo s konformističnim načinom spreminjanja sistema, temveč zahtevajo njegovo odpravo in vzpostavitev nove, na egalitarizmu in solidarnosti temelječe družbe. Verjamejo v revolucionarni preobrat, ki pa v nobenem zgodovinskem obdobju ni uspel brez insurekcije. To možnost vidijo tudi na množičnih protestih, ki pa so v trenutnem položaju postali tako rekoč edini prostor revolucionarnega vrenja. S splošnim razvojem tehnologije, ki je tudi represivnim organom omogočila lažji nadzor, se je večina prevratniških, radikalnih skupin, nastalih v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, razpustila, saj so večino njenih članov aretirali ali pa ti niso več videli možnosti za nadaljnje delovanje. Vendar konec devetdesetih let, po kratkem zatišju, znova vzniknejo raznolika družbena gibanja, katerih večinski del je pacifističen. Urbana gverilska aktivnost sicer ne obstaja več, politično nasilje pa se izraža skozi manjše afinitetne skupine znotraj protestnih gibanj. Deloma taktike urbane gverile uporabljajo le majhni, a številni kolektivi anonimnih in maskiranih borcev za živali *ALF* in za okolje *Earth First*. Ti z uničevanjem zasebne lastnine podjetij, ki izkoriščajo živali, ter osvobajanjem živali iz ujetništva opozarjajo na problem moderne hiperpotrošne družbe, ki za doseganje presežne vrednosti uporablja najhujša sredstva mučenja in ubijanja. Toda te skupine le deloma spadajo v ta okvir, saj so njihovi cilji precej ozko usmerjeni in niso nujno usmerjeni v spreminjanje celotne družbene strukture.

### *Black Bloc*: organiziranost, strategije in povezanost z drugimi skupinami

Nekateri začetke *Black Bloca* vidijo že v italijanski vroči jeseni, v skupini *Autonomia*, vendar pa njihove korenine segajo v Berlin osemdese-

tih let, ko so se mestne oblasti odločile za nasilno izselitev zasednikov, ki je bila podkrepljena s kriminalizacijo in nasiljem nad njimi. Akcija je sprožila množične aretacije, čemur so sledili poulični boji in nov val zasedništva po vsej državi. Konec leta 1981 se je nemška vlada odločila za legalizacijo določenih zasedenih zgradb, saj je s tem želela kontrakulturno gibanje jasneje ločiti in s tem povzročiti marginalizacijo radikalnejšega dela gibanja. Ta poskus jim ni uspel, saj se je zaradi nenehnega policijskega nasilja vedno več posameznikov odločalo za militantnejše pristope. Tako so radikalni aktivisti začeli uporabljati taktiko črnega bloka. Demonstracij so se začeli udeleževati v črnih motorističnih čeladah in smučarskih maskah, oblečeni pa so bili v uniformirana črna oblačila ter s seboj nosili ščite, gumijevke in podobno. S taktiko, ki je zagotavljala anonimnost in solidarnost, so učinkovito odgovarjali na napade policije. Prav tako je anonimnost saboterjem omogočala, da so tako laže ofenzivno nastopali proti korporacijam, bankam in drugim materialnim simbolom ter centrom kapitalizma in države. Taktika je precej spodbudila k participaciji pri javnem uničevanju lastnine države in kapitala. Tovrstno delovanje je prvi del besedne skovanke *Black Bloc* pa pomeni obliko militantnosti, ki naj bi blažila dihotomijo med nenasilno civilno nepokorščino in tajnim delovanjem urbane gverile (glej Young, 2001).

*Black Bloc* je danes taktika, ki jo organizirajo predvsem insurekcionalistični anarhisti in anarhistične afinitete, ki so se organizirali v okviru posamične protestne akcije in se tudi spreminja glede na okoliščine. Njihov glavni cilj je vzpostavljanje solidarnosti med posamezniki v nasprotju z represivnim odzivom države. To ni organizacija, v katero bi se posamezniki lahko vključili, temveč gre za spontano delovanje individuumov, ki se začasno združijo v svojstven blok znotraj protestnega shoda. Oblečeni so v črno, da skupino povežejo med sabo, predstavljajo njihova ideološka stališča ter z barvo dramaturgizirajo politiko, proti kateri se borijo.



Pomembna pa je tudi zaradi anonimnosti, saj vsi aktivisti, povezani v črni blok, z uniformnim načinom oblačenja poudarjajo enakost in nehierarhično delovanje. Poudarjajo pomen individualne odločitve in upor proti sledenju idejnemu vodjem, ki nastopajo tudi na protestih. Ta način oblačenja in maskiranja omogoča tudi varnost pred policijskim snemanjem in spremljanjem aktivnosti na vseh protestih ter s tem zaščito posameznikov pred identifikacijo in posledično možnostjo aretacije (Frece, 2002: 111–112). S tehnološkim napredkom je možnost nadzora presešla panoptikum in mu dala povsem nov pomen, saj nadzor ni omejen le na določen prostor, temveč se je razširil na vse pore družbenega življenja, tudi v zasebnost. To je povzročilo precejšen strah in samonadzor posameznikov nad lastnim delovanjem, kar je posledično vidno tudi v primeru družbenih gibanj in njenih radikalnih skupin, ki so se v svoji želji po prevratni aktivnosti zavile v anonimnost. Tako sta maskiranje in uniformiranost postala del identitete posameznikov, ki se podajajo v akcije z ilegalnimi sredstvi.

Gre za številčno majhne skupine in v primerjavi z drugimi deli protestov zelo šibek del protestov, ki ima dokaj nepomembno vlogo. Toda njegova taktika privabi največjo medijsko pozornost, katere mirni protesti nikoli niso deležni. Tako izvajajo dve vrsti akcij, blokiranje in uničevanje lastnine, ki zbudita največjo pozornost. Z obema taktikama želijo na simbolični ravni izraziti svoja stališča. Menijo, da so srečanja mednarodnih institucij in nosilcev moči sama po sebi simbolična, kar se izraža tudi pri protestih, ki ne glede na njihovo učinkovitost potekajo na simbolični ravni, saj dejansko ne spreminjajo svetovnega položaja, temveč le opozarjajo nanj, želijo pokazati nestrinjanje in poudariti potrebo po iskanju alternativ. Sporočajo, da odločitev ni treba prepuščati drugim, ter s podano vidno možnostjo samoorganizacije velikega števila ljudi kažejo, da sta direktna akcija in direktna demokracija mogoči (glej *Bashing the Black Bloc*?). Simbolno nasilje, katerega

cilj so napadi na simbolne tarče, v tem primeru najpogosteje zasebna lastnina osovraženih korporacij, razumejo kot odgovor na kruto nasilje, ki ga na vsakdanji ravni povzroča kapitalistični sistem. Kot pravijo, so revščina, lakota, izključevanje, izkoriščanje, umiranje milijonov ljudi ter destrukcija življenjskega prostora vsakodnevna politika neoliberalne globalizacije in bi jih brez težav opisali z nasiljem ali pa vsaj kot povod za nasilje. Tako menijo, da je razumevanje nasilja relativen koncept, ter uporabo militantnih sredstev zagovarjajo tedaj, ko je to potrebno. Poudarjajo, da imajo dovolj prevar in laži, zaradi katerih so pripravljeni stopiti tako daleč, da se fizično soočijo s sistemom, ki je sam po sebi organizirano in legalno nasilje. Tako za doseganje svojih interesov ne vidijo težav pri uporabi političnega nasilja. (glej *Statement by Black Bloc activists*) Protestno taktiko selektivnega uničevanja lastnine vidijo kot pomembno tudi zaradi zbujanja medijske pozornosti, prek katere lahko sporočajo, da korporacije niso tako neprebojne, kot se zdi. »Ljudje na protestih in tisti, ki jih spremljajo po televiziji, lahko vidijo, da je samo en majhen kamen v rokah motiviranega posameznika dovolj, da razbije simbolne zidove.« (glej *Black Mary, Letter from Inside of Black Bloc*)

Nasilje je vzniknilo tudi zaradi vedno hujšega odziva represivnih organov, ki so preprečevali kakršenkoli stik protestnikov z udeleženci mednarodnih srečanj, kar je postopoma privedlo do vedno hujših blokad, pritiskov na protestnike in nasilja nad njimi. Posamezniki, ki so začeli uporabljati taktiko črnega bloka, želijo s svojimi dejanji zbuditi medijsko pozornost in z nasiljem opozoriti na omejevanje javne sfere, ki jo nosilci moči omejujejo z restrikcijami in nadzorom družbenih gibanj, ki nasprotujejo njihovi politiki (glej *Black Blocs for dummies*).

Taktika črnega bloka je s svojim načinom ohlapne organiziranosti le bežno delujoča, saj čedalje bolj postaja marginalen del globalnega množičnega gibanja. Te skupinice, ki se med

seboj poznajo in si zaupajo, delujejo brez predstavnikov in kakršnekoli organizirane povezanosti. Od Seattla do Genove pa vse do danes je njihova številčnost precej narasla, vendar pa se je tudi čedalje bolj oddaljevala od preostalega dela družbenih gibanj. Izolaciji s strani večinskega mirnega dela demonstracij, ki je velikokrat celo fizično preprečevala črnemu bloku vstop k protestu, se želijo nujno izogniti, vendar svoje taktike ne želijo zavreči. Njihova taktika zaradi slabe koordinacije namreč velikokrat pripelje do splošnega nasilja s strani policije nad drugimi protestniki, kar pelje v čedalje večjo marginalizacijo, čeprav v različnih primerih tudi preprečijo nasilje nad nenasilnimi demonstranti s tem, da se postavijo v prve vrste in tako obranijo druge protestnike. Ohlapna struktura in anonimnost zamaskiranih obrazov pa je tudi odlična tarča za huligane in »infiltratorje« iz vrst policije, ki začnejo s provokacijami in neselektivnim uničevanjem mesta ter spopadi, s čimer njihova taktika uide izpod nadzora in se sprevrže v nasilno divjanje po ulicah.

## Represivni organi in nadzor

Proteste, organizirane na globalni ravni, prek mednarodnih mrežnih struktur budno spremljajo vsi represivni organi, ki so prav tako povezani na transnacionalni ravni. S tehnološkimi sredstvi je omogočena visoka stopnja nadzora nad posamezniki, pri čemer lahko samo omenimo primer sistema kamer, prek katerega je izsleditev posameznikov, ki posegajo po nelegalnih sredstvih, veliko lažja in učinkovitejša. Prav tako sta za učinkovitost pomembna tudi mednarodna izmenjava podatkov in delovanje policije, ki sta se z vzpostavitvijo schengenskega sistema v Evropi uskladila in izpopolnila. Kar je bil pred tridesetimi leti precej neverjeten scenarij, je danes splošna praksa represivnih organov. Z naprednimi nadzornimi sistemi pa je tudi upadla visoka stopnja represije ter s tem omogočila

ponovni vzpon družbenim gibanjem, ki so sredi devetdesetih let že prerasla nacionalne meje in začela nastopati kot transnacionalni fenomen. Temu pa so se prilagodile tudi policijske strategije. Vendar pa je s čedalje večjo mobilizacijo in množičnostjo tega pojava represija močno naraščala in od Seattla naprej skoraj vedno pripeljala do nasilnih izgrediv.

Pri skrbi za red na protestih se je policija posluževala treh glavnih strategij. Strategija prisile vključuje uporabo orožja in fizične sile za vzpostavitev kontrole ali razkropitev demonstrantov. Druge so preprečevalne strategije, s katerimi se vzpostavlja nadzor nad protestniki in organizatorji, preden se pride v dejanski stik z njimi. Tretje pa so informacijske strategije, s katerimi brez direktnega posredovanja zbirajo informacije o protestih in protestnikih tako preventivno kot na samih protestih, na katerih s pomočjo avdio-vizualnih tehnologij identificirajo posameznike, ki uporabljajo nelegalne načine upora (Della Porta, 2006: 153).

Te strategije se spreminjajo glede na način, kako jih policija izvaja. Obstajata dva načina: prvi je s stopnjujočo se silo, drugi pa s pogajanjem. V prvem primeru je zelo majhen poudarek na pravici do demonstriranja, zato se inventivne oblike protesta slabo tolerirajo, prav tako je le na najnujnejše zmanjšana tudi komunikacija med policijo in protestniki. V tem primeru se velikokrat uporabi strategija prisile z visoko stopnjo nasilja nad protestniki (tudi nenasilnimi) in celo ilegalne metode, kot so agenti provokatorji. V nasprotnem primeru uporabe načina pogajanja pa je poudarek na pravici do demonstriranja, v katerem so do določene mere tolerirane tudi moteče oblike protesta. Komunikacija med policijo in protestniki je sprejeta kot nujna za potek mirnih protestov z namenom, da se v čim večji meri preprečijo strategije prisile in nasilje (Della Porta, 2006: 154).

Ob nastanku globalnega množičnega gibanja so bile v praksi uporabljene predvsem blažje oblike represije, ki pa so bile s Seattlom preki-

njene. Mirnim protestom z novimi taktikami sledi represivni sistem, ki začne uporabljati strategije prisile. To pripelje do oblikovanja skupine, ki začne uporabljati nasilna sredstva v obrambo gibanja. Tako se javno izpostavi obstoj taktike črnega bloka, ki je od Seattla naprej prisotna na vseh večjih protestih. Ta spontano nastala taktika pa pripelje do večje represije na protestih, ki se stopnjuje od Prage do vrhunca, ki ga doseže v Genovi, kjer je zabeležena prva smrtna žrtev tovrstnih protestov. Po Genovi pa protestni val strmo upade, saj tudi zaradi stopnjujoče se represije ne more več oponirati strogim taktikam policije. Prav tako se mednarodne konference umikajo na področja popolne izolacije ali pa popolnoma izolirajo del mesta, v katerem poteka konferenca, z namenom nemotenega poteka in omejevanja možnosti konfrontacije protestov z udeleženci konferenc. Kot opisuje Debord, je to taktika urbanizma, ki je »kapitalistični način prilasčanja naravnega in človekovega okolja, podrejen logiki kapitalizma, ki v svojem razvoju k absolutni prevladi lahko in tudi mora preoblikovati celoten prostor v lastni okvir« (Debord, 1999: 114).

Nov val protestnih gibanj izbruhne s študentskimi protesti proti privatizaciji šolstva in bolonjski reformi, na katerih se ponovno obudijo taktike črnega bloka, značilnosti gibanj pa se prilagodijo bolj lokalnemu kontekstu. Sicer še vedno mednarodno povezana družbena gibanja se danes čedalje bolj usmerjajo v lokalne teme. Mednarodno javnost so pretresli predvsem upori, ki se s presledki odvijajo v Grčiji. Iz študentskega gibanja se je ponovno razvil močan val političnega nasilja, ki Grčijo spremlja od leta 2006, vendar nastaja v različnih kontekstih, najprej znotraj študentskega gibanja, potem izbruhne kot odgovor na policijsko represijo<sup>1</sup> ter zdaj v obliki najbolj aktualnega upora proti grški ekonomski krizi. Tako ima Grčija pomembno vlogo pri sodobnem razumevanju in vzponu političnega nasilja. Prav tako pa se tam oblikujejo nove oblike represivnih strategij, ki postajajo čedalje bolj okrutne. Tri oblike

<sup>1</sup> Policija je 6. 12. 2008 na atenskih ulicah ustrelila 16-letnega anarhista, kar je bil povod za vsesplošno vstajo po vsej Grčiji, ki je prvotno izšla iz anarhističnih krogov, vendar se je hitro razširila med študentsko in mlado populacijo.

represivnih strategij se vedno bolj prekrivajo, s čimer strategije informiranja in preprečevanja postajajo le spremljevalke strategij prisile.

## Medijski spektakel in vzpon alternativnih medijev

Kot je bilo že večkrat povedano, radikalne skupine z nasiljem privabljajo medije, s čimer želijo poudariti svoje težnje in dokazati gledalcem, da je sprememba mogoča. S tovrstnim delovanjem pa večinoma ne presegajo polja gledalca in le reproducirajo način spektakularnega poročanja. Kot trdi Debord, se »zunanost spektakla pri dejanskem človeku (akterju) kaže v tem, da v svoji dejavnosti ne dela lastnih kretenj, ampak ponavljajoče se vzorce, ki jih je prevzel iz spektakla. Ker je z očmi vedno pri spektaklu, se gledalec nikoli ne uvidi pri sebi« (Debord, 1999: 38). Tako se zaradi zavedanja spektakelskega poročanja aktivisti v črnem želijo približati svetovni javnosti ravno z ustvarjanjem spektakla, toda s tovrstnim delovanjem pogosto onemogočijo drugim skupinam, da pridejo do izraza. Medijski prostor namreč deluje na iskanju škandalov in »šova«, zato predstavijo le najbolj spektakularne dogodke, ki pa velikokrat zamegljijo celotnost zgodbe. Tako izkrivlja podobo določenega gibanja in njegovih idej, ki ga kljub močni mobilizacijski sposobnosti in širokim spektrom sporočilnosti prezentira na način, kot da ima unitaren pogled na določen družben fenomen in družbeno realnost na splošno. »Realnost se razprostere kot fragment v svoji lastni splošni enotnosti, je lažen svet zase, ki ločeno od življenja obstaja zgolj kot objekt kontemplacije. Podobe o svetu se dokončno izpolnijo v svetu osamosvojenih podob, kjer je lažnivec nalagal samega sebe. Spektakel je na splošno, kot konkretno sprevrčanje življenja, avtonomno gibanje neživega. Spektakel se

sočasno kaže kot družba sama, kot del družbe in kot njeno orodje poenotenja.« (Debord, 1999: 29) Tako se vzpostavlja specifično dožemanje tega družbenega pojava, ki ga gledalec pasivno spremlja. Z iskanjem zgodb, ki temeljijo na škandalu, se popolnoma prikrita resničen potek in pomen mobilizacijsko močnih družbenih gibanj, ki želijo z obliko demonstracij opozarjati na družbene težave. Naslovne strani tako prekrivajo nasilne akcije, ki brez razlage in iztrgane iz konteksta kažejo na huligansko deviacijo celotnih gibanj. Ob tem pa v ozadju ostanejo številne tematike, na katere opozarjajo, ter se izgubijo v antagonističnem razmerju med predstavniki direktne demokracije in globalnimi institucijami moči.

Politično nasilje tako velikokrat doseže ravno nasproten učinek, saj velikokrat prikritje dejansko moč in pomen kritike. Toda v družbi spektakla preboj tovrstnih idej precej šibko kotira v množičnosti informacij, ki jih posredujejo množični mediji. Tako se je vzpostavila potreba po novih načinih boja, ki zajema ravno medijski prostor. Alternativne oblike informiranja, ki so vzniknile kot posledica te potrebe, pomenijo drugačen, nespektakularen način posredovanja. Aktivisti so internet uporabili kot prostor novodobnega boja, ki »izgubljenim« zgodbam omogoča moč preboja in vpliva, vendar kljub razširjenosti in splošni rabi novih medijskih tehnologij številne tematike, predvsem pa kritike, še vedno niso javno zaznane in obravnavane. Z vzpostavljanjem lastnega medijskega prostora se tako odpira nov prostor direktne demokracije, ki naj bi posameznike pripeljal do aktivnega, kritičnega sprejemanja informacij ter posledično do odločne participacije v družbeno-politični sferi.

## Vpliv novih tehnologij na radikalno levico

Načini medijskega poročanja in težak dostop do medijskega prostora so aktiviste pripeljali do izbire in uporabe novih informacijskih tehnolo-

logij. V prejšnjih obdobjih so bile za razširjanje informacij pomembne direktne interakcije, ki so jih obogatili z različnimi mediji, kot so letaki, brošure, okrožnice, ki so dosegle večje število ljudi tako znotraj kot zunaj družbenih gibanj. V drugi polovici 20. stoletja so postale precej značilne tudi piratske radijske postaje, ki so podajale neodvisne informacije, vendar so ti načini s prevladujočimi novimi tehnologijami in nadzornimi sistemi, ki omogočajo precej lažjo izsleditev, ter manjša radijska poslušnost postopoma tako rekoč zamrli. Novi načini pa se vzpostavijo na medmrežju, kjer potekajo digitalni načini upora. Internet je postal primeren, hiter in poceni prostor, kjer lahko poiščete informacije o procesih, skupinah, institucijah in dogodkih. Prav tako je komunikacijski medij za izmenjavo informacij med posamezniki in skupinami, za koordinacijo in povezovanje, s čimer omogoča tudi mobilizacijo za konvencionalne akcije. Postal pa je tudi pomemben prostor »virtualne« akcije, v kateri je tehnologija tako orožje kot tarča. Tako je veliko aktivistov svoje delovanje usmerilo v oblikovanje novih medijskih prostorov, predvsem na medmrežju, kjer podajajo neodvisne informacije in tudi izvajajo akcije v teh novih javnih sferah. Vendar te informacije nikoli ne dosežejo tolikšnih razsežnosti kot mainstream mediji. Tako je čedalje več vdorov na splošne internetne strani, ki jih aktivisti preoblikujejo, blokirajo ter s temi načini izvajajo pritisk na korporacije in institucije moči. Ta tako imenovani hacktivizem je tako postal nekakšno novodobno gverilstvo, ki se izvaja na medmrežju.

»Hacktivizem je politično motivirano hakanje in kot takšno eden od načinov aktivizma. To je aktivizem, ki svobodno teče po elektronskih venah, ki navdihujejo 21. stoletje globalnih družbenih ekonomij.« (Jordan, 2002: 191) Številni aktivisti vidijo prihodnost v elektronski civilni nepokorščini, ki je po svoji naravi nenasilna in podobna tradicionalni nepokorščini. Taktike zasedanja prostora, uničevanja računalniških sistemov, blokiranja in zaseganja

podatkov kot talcev v elektronskem svetu se vzpostavljajo drugače kot čedalje bolj prisoten elektronski kriminal, katerega cilj je pridobivanje dobička, medtem ko pri elektronski nepokorščini ni težnja po okoriščenju, temveč gre za novo obliko insurekcije. Digitalna gverila, ki izraža način življenja 21. stoletja, je tako postala nova oblika spontano organiziranega načina upora proti obstoječemu družbenemu sistemu (Strpić, 2001: 108).

## Literatura

- BAKUNIN, M. (1971): *Revolutionary Catechism*. V: *Bakunin on Anarchism*. Sam Dolgoff (ur.), Black Rose Books. Dostopno prek: [http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist\\_Archives/bakunin/catechism.html](http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_Archives/bakunin/catechism.html) (13. 4. 2010)
- BECK, U. (2001): *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Ljubljana, Krtina.
- BECK, U. (2003): *Kaj je globalizacija?: zmote globalizma – odgovori na globalizacijo*. Ljubljana, Krtina.
- BOURDIEU, P. (2000): *Acts of Resistance: Against the New Myths of our Time*. Cambridge, Polity Press.
- DEBORD, G. (1999): *Družba spektakla/Komentarji k Družbi spektakla/Panegirik*. Ljubljana, Študentska založba.
- DELLA PORTA, D., ANDRETTA, M., MOSCA, L., REITER, H. (2006): *Globalization from Below: Transnational Activities and Protest Networks*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- FRECE, T. (2002): Črni blok in anarhizem. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. XXX, št. 209–210. Ljubljana, Študentska založba.
- JORDAN, T. (2002): *Activism!: Direct Action, Hacktivism and the Future of Society*. London, Reaktion Books.
- DYLAN, Y. D. (2001): *Autonomia and the Origin of the Black Bloc*. Dostopno prek: <http://www.ainfos.ca/01/jun/ainfos00170.html> (14. 4. 2010)
- STRPIĆ, M. (ur.) (2001): *Anarhizam i nasilje*. Zagreb, Što čitaš?

## Spletni viri

- Bashing the Black Bloc?* Dostopno prek: <http://flag.blackened.net/revolt/rbr/rbr6/black.html> (12. 4. 2010)
- Statement by Black Bloc Activists*. Dostopno prek: [http://www.infoshop.org/news6/genoa\\_bb\\_statement.html](http://www.infoshop.org/news6/genoa_bb_statement.html) (11. 4. 2010)
- Black Mary, Letter from Inside of Black Bloc*. Dostopno prek: <http://www.alternet.org/story/11230/?page=1> (13. 5. 2010)
- Black Blocs for Dummies*. Dostopno prek: <http://www.infoshop.org/page/Blackbloc-Faq> (26. 4. 2010)

# Plavajoča mesta Serenissime v razburkanih vodah umetnosti

Če je vaš korak to poletje na slovenski obali zaobšel klasično turistično gnečo in se po sili razmer ustavil na ankaranskem mandraču, ste imeli najbrž občutek, da potujete skozi prostorsko-časovno črvino. Nenavadne plavajoče kompozicije pri Sv. Katarini niso imele nikaršne zveze z mostiščarji ali Argonavti, temveč jih je (s pomočjo 30-glavega kolektiva) »naplavila«, oprostite, napravila v svetu dobro znana ameriška street artistka, vsestranska aktivistka in članica kolektiva JustSeeds. Avtorica, ki se skriva za vzdevkom Swoon, je bila že četrto leto zapored zaslužna za gradnjo bark iz izključno odpadnega materiala. Tokratna različica je bila poimenovana Plavajoča mesta Serenissime, saj je flota bark (Alice, Maria in Ol'hickory) dobrih štirinajst dni plula čez Jadran vse tja do Benetk in tamkajšnjemu bienalu sodobne umetnosti postregla z nekoliko drugačno sliko ustvarjalnosti. Swoon je svoj pečat pustila tudi v Ljubljani na nedavno končanem grafičnem bienalu in po ulicah mesta.

Ne usoda, ampak internet je hotel, da je iz blogosfere marca leta 2009 zevala nadvse razveseljiva notica. Vanjo so se prikradle nemara odklonske koordinate: 30-glavi kolektiv, odpadni material, umetnost, prečkanje Jadrana, splavi, Benetke in slovenska obala. Zvrhan

pehar kuriozitet je vsekakor bil dovoljšen razlog za drezanje prek kablov v kontaktno gnezdo. Začenši z uvodnim tipanjem se je pinkpong komuniquejev kaj kmalu prelevil v pristavljanje piskra k projektu, imenovanemu *Swimming Cities of Serenissima*, saj se temu ne more drugače poreči, če se vendar zalotiš s preklemsko vbodno žago v rokah med trideseterico temu podobnih. Nenavadne plavajoče kompozicije, narejene izključno iz zavrženih materialov, so bile že četrto leto zapored skomponirane pod taktirko ameriške streetartistke, vsestranske aktivistke in članice kolektiva *JustSeeds*. Avtorica, ki se skriva za vzdevkom Swoon, je dobrih štirinajst dni s floto treh bark (vse so luč ugledale lanskega poletja med dvomesečno produkcijo v lastni režiji) plula od Ankarana do Benetk in tamkajšnjemu bienalu sodobne umetnosti postregla z nekoliko drugačno sliko ustvarjalnosti. Občasno zasidranje v laguni in posledično kaljenje okolice Arzenala, ki je izzvalo nemalo vertikalnih obrvnih razgibavanj, je lovilo atrakcijski veter vzporedno z alegoričnimi dogodki, kot je bila na primer inavguracija petične Pinaultove kolekcije ali NSK-jevsko zvenelca *Ambasada piratstva* pod okriljem portala *PirateBay*. Nič začuda lahko pojasnilo člana ekipe, čemu služijo splavi – »svet se poplavlja, morda je zato čas, da začnemo graditi plavajoča mesta« –, bržčas jemljemo poetično in v svojskem eskapizmu. Za pogovor sem Swoon zahkljal ob njenem gostovanju na 28. grafičnem bienalu v MGLC, kjer je ravno *JustSeeds* dobil nagrado *Grand Prize*.

KAKO JE NASTALA ZAMISEL ZA *SWIMMING CITIES OF SERENISSIMA*?

Zamisel se je razvijala že dolgo, v resnici pa se je rojevala v procesu ustvarjanja z različnimi mediji in nagibanja k ustvarjanju neodvisnega institucionalnega konteksta, samostojno živčega in v interakciji s svetom na svoj lasten način. Prešinila me je misel na gradnjo ladje oziroma flote ladjic, s katerimi bi nato poto-

vala. Vzporedno z učenjem, raziskovanjem in preživljanjem časa na barkah sem imela kot na dlani več vrst vizij s takšnim medijem. Prva inkarnacija projekta s splavi se je imenovala *Miss Rockaway Armada* na reki Misisipi. Tedaj je bila to nekakšna eksperimentalna življenjska situacija; nekakšen kolektivni projekt, osredinjen na eksperimentiranje s trajnostnim življenjskim slogom – sicer nam ni ravno uspelo, a vendar smo vsaj poskušali. Ko sem se ukvarjala s tem projektom, sem spoznala, da si bom podobnih projektov še želela. *Miss Rockaway Armada* je bila precej uporabna barka, ki nam je zagotavljala streho in bila namenjena potovanju. A del mene je začel sanjati o nečem bolj fantastičnem, nečem, kar sem skušala ustvariti znotraj štirih sten, se pravi, kar bi bilo dodelano in hkrati estetsko dovršeno – izkristalizirano v imaginaciji, a plavajoče in v interakciji s svetom. Prek izkušnje s konstruiranjem splavov na Misisipiju, kombiniranih z lastnim ustvarjanjem, smo lani prvič pluli po reki Hudson pod imenom *Swimming Cities of Switchback Sea*.

SE SPOMNIŠ KAKŠNEGA LJUBEGA DOGODKA, KI SE TI JE PRIPETIL MED PLOVBO?

Veliko je bilo takih! Posebej bi omenila Murano, ki je lep primer, kako delujemo vzajemno z okolico. Mesto nas je popolnoma prevzelo; ne najdem besed za opis lepote tega kraja. Tudi domačinom smo prirasli k srcu. Za naslednji postanek smo si dejali: »Italija je imenitna, ljudje nas razumejo, sijajno!« Ko smo pripluli v naslednje mesto in pokukali vanj, smo opazili, da so prebivalci zaklepali vrata in bili sila neprijazni. Spoznanje, da ljudem nismo všeč, ni bilo lahko. Ker se je bližala močna nevihta, nismo mogli odpluti naprej. Naslednji hip je k nam pristopilo nekaj otrok, naš klovn Moses pa si je nadel svoj rdeči nos in začel izvajati vragolije. Popolnoma se jim je prikupil, otroci so začeli klicati starše in jih privlekli s seboj. Naslednjega dne so isti doma-

čini, ki so nam pred nosom zaklepali vrata, začeli prinašati vino, ena od restavracij nas je celo zalagala s hrano. Točajka v njej nam je nato zaupala, da so nas na začetku imeli za *punkabbestia* – »pank beštije«, »skvoterske pankse«, misleč, da bomo »uničili in oropali kraj«. Takšne spremembe ljubim: v očeh ljudi se izkažeš za popolnoma drugačnega, kot so si te predstavljali na začetku.

SE JE TO ZGODILO TAKRAT, KO JE NEKDO PRIPOMNIL, DA ŽIVITE V PRAVLJICI?

(*smeh*) Ne, to je bilo v Sloveniji! Del ekipe je pobiral les s kupa smeti, ko je pristopila neka ženska in začela vpiti, češ kaj počnejo z njenimi stvarmi. Četudi so se ji opravičili, je vztrajala, da bo poklicala policijo. Razložili so ji, da so imeli navlako za smeti, da les potrebujejo za gradnjo splavov. Potem so ji pokazali fotografije preteklih projektov, nenadoma se je zdrznila in vprašala, ali živijo v pravljici. Seveda so odgovorili, da živijo, in dovolila jim je vzeti toliko lesa, kot so ga potrebovali.

KAKO BI OBRAZLOŽILA ZAPLETE, POVEZANE Z URADNO PRIJAVO NA BENEŠKI BIENALE?

Nekoliko zapleteno je. Pri velikih umetniških dogodkih se počutim neprijetno – ne pravim, da ne bi bila navzoča na njih, a jih ne pojmem kot najpomembnejšo stvar na svetu. Benetke sem si želela obiskati ne glede na čas, galerija, ki mi večkrat priskoči na pomoč, pa je želela tempirati obisk med bienalom. Upoštevala sem to željo, saj sem bila do tega ravnodušna, galerija pa je projekt prijavila. Če se prav spomnim, so jo naposled popolnoma ignorirali, a si s tem nisem belila glave, bienale ni bil osrednji predmet mojega zanimanja vse tja do točke, ko me je del ekipe skušal prepričati, naj obiščem razstavo, a sem trmoglavila, da je ne bom. Zbala sem se, da bo videti, kakor da si želimo pozornosti. Dejansko pa je bilo čudovito, kajti prostor oziroma kanal je

bil tako tesen med tistimi velikanskimi zidovi in ladjami, od katerih se je odbijal zvok naše glasbe. To je bila prav posebna izkušnja. Iz drugega zornega kota pa je bilo zanimivo biti tam, ker je bilo na bienalu veliko naših prijateljev umetnikov. Čeprav sem imela nekatere prioritete glede povezovanja z ljudmi v mestih, skozi katera smo potovali, moram priznati, da sem še vedno del umetniške skupnosti, in to je zame pomembno; odkriti, da si del dveh svetov.

ZANIMIV JE RAZPLET Z URADNO PRIJAVO, UPOŠTEVAJOČ NASLOV LETOŠNJEGA BIENALA, IN SICER MAKING WORLDS – TEMA SE PRAV LEPO UJEMA Z IDEJO TVOJEGA PROJEKTA.

Smešno je, kajti tega nisem vedela, dokler nismo pripluli v Benetke. Ko sem videla ta naslov, sem si dejala: to je prav to, kar počnemo! Bilo je skorajda predobro, da bi šlo za naključje.

OB OBISKU FLOTE V BENETKAH JE DEL TVOJE EKIPE PREPLEZAL VARNOSTNO OGRAJO IN SE PRITIHOTAPIL NA RAZSTAVO. SI MORDA TOKRAT NAMENOMA SKUŠALA PRESEČI MEJE INHERENTNE UMETNOSTI?

Z načinom, kako sem se lotila celotne zadeve, se nisem zares poskušala poigravati z mejami umetniškega sveta, namesto tega sem skušala le ustvariti drug svet zunaj njega samega. Z uličnim delovanjem, z gradnjo splavov, s čimerkoli od tega nimam v glavi umetniškega sveta in tega, kar ta sprejema ali ne. Od časa do časa pridejo trenutki, ko si v umetniškem svetu privoščim potegavščino, a vendar imam večinoma v mislih svet kot celoto. Osredinjam se na stvari, ki za svoje preživetje niso odvisne od umetniške sfere, ampak si raje stkejo sebi lasten kontekst in potem komunicirajo s svetom. Šele potlej doživimo nekakšno sprejemanje umetniškega sveta, kar je zame sicer čisto primerno, vse dokler dojemam to v ravnotežju s svojim ... realnim svetom. Kakorkoli

že, dokler bodo ta zaščitena in kulturno sprejemljivejša dela v ravnotežju z ustvarjanjem, ki teži k temu, da bi bilo del tega sveta, bom mirno spala. Na primer, moj naslednji projekt bo potekal v mestu Braddock (Pensilvanija, ZDA), kjer smo z nekaj prijatelji in prijateljicami zavzeli zapuščeno cerkev. Spremeniti jo nameravamo v nekakšen umetniško-prostorski skupnostni center; nekako poskušamo biti dejavni v tem postindustrijsko sesutem mestu.

TOKRATNI KOLEKTIV, STOJEČ ZA PROJEKTOM, JE BIL ZANESLJIVO RAZNOLIK: ILUSTRATORJI, PISCI, ANARHISTI, GLASBENIKI, DJ, LUTKAR IN ŠE PLEJADA DRUGIH. KAKŠNA MERILA UPORABLJAŠ PRI IZBIRI POSADKE IN ZAKAJ?

Izbiram znotraj skupine ljudi iz New Yorka in San Franciscu, ki na obširnih projektih ves čas ustvarjajo skupaj. Obenem so vpleteni pri podobnih pobudah v razponu od dveh do dvajsetih let in imajo zatorej zelo bogate izkušnje. Ko sem na začetku skušala ustvarjati javne umetniške projekte, mi je to postajalo čedalje bolj jasno. Recimo, sodelovanje s kolektivom *Madagascar Institute* mi je razgrnilo bodisi zvižaje obsežnih kolektivnih projektov bodisi njihov doseg. Hkrati iščem specifične spretnosti, ki so potrebne za realizacijo in kdo jih poseduje. Začneš na tej ravni, nato pa se postopek lahko reducira zgolj na vprašanje časovne razpoložljivosti. Še nekaj: ko smo pregledovali končni seznam sodelujočih v ekipi, smo uvideli, da prevladujejo moški in osebe, naveličane velikih projektov. Upoštevajoč primanjkljaj žensk, se je seznam začel uravnoteženo pisati na novo. Tako je k nam pristopila Kara Blossom, ki se je prvič udeležila česa podobnega in se je fantastično izkazala! S svežimi idejami je spremenila celotno dinamiko skupine. Ali pa vzemimo Paula 'da Plumber' Cesewskija, človek je genij. Karkoli se zalomi, je sposoben popraviti. Nekoč je iz vrvi, masti in motornega kolesa naredil ležaj! Mislim, kdo počne kaj takega? (*smeh*)



ALI TOVRSTNA RAZNOLIKOST POSLEDIČNO POMENI TUDI SVOJEVRSTNO ORGANIZACIJSKO STRUKTURO?

Leto za letom je nekoliko drugače. Na *Miss Rockaway* smo se skušali prebiti s konsenzom, ki je sicer deloval, a je bil v določenih pogledih prava nočna mora. Ob tedanji priložnosti smo uporabili to metodo, kar je preprosto pomenilo vsakogar naučiti obilico veščin, a seveda nam je velikokrat spodletelo. Na reki Hudson je bila klasika: umetniški projekt na čelu zgolj z eno osebo in gradnjo skladno tej specifični viziji. Pri *Serenissimi* je bilo dokaj podobno, saj sem bila kreativni vodja [*creative director*]. Po drugi strani pa je bila ekipa že utečena, več je vlagala v projekt in vse skupaj je plemenitilo ta kolektivni teritorij. Predstava je denimo nastajala med plovbo, kjer je vsakdo ustvarjal gledališke rekvizite ter oblikoval svojo vlogo.

STVARITVE IZPOD TVOJIH ROK SMO VIDELI NA 28. GRAFIČNEM BIENALU V MEDNARODNEM GRAFIČNEM LIKOVNEM CENTRU, PA TUDI PO LJUBLJANSKIH ULICAH. KAKO POTEMTAKEM KONTEKST IN KRAJ VPLIVATA NA TVOJE IZDELKE?

Ponoči sva šla s prijateljem v akcijo. Ko sva na steno lepila podobo z muslimanskim dekletom, je pripomnil, da ga skrbi obstanek te kreacije, ker je v mestu veliko neonacistov. Naslednje jutro je bil izmed petih uničen samo plakat s podobo muslimanskega dekleta. Pomislila sem, da lahko za tem stoji lastnik stavbe, lahko pa je bilo to plod politične napeitosti. To se mi zdi zanimivo, saj v primerjavi z razstavljanjem v zaprti in zaščiteni stavbi na hribu v parku z uličnimi stvaritvami veliko bolj vstopaš v vsakodnevni življenjski tok ljudi in zbujaš politične napeitosti in komentarje. Ta napeitost je razlog, zakaj se nisem nikoli odpovedala uličnemu delovanju. Imaš občutek, da si v dialogu s svetom. Ko se je streetart nenadoma znašel v središču pozornosti, je bil položaj smešen, saj so me začeli spraševati, kaj se bo zgodilo s tem, kako se bom odzvala,

ali bom to počela vse življenje. Seveda bom in upam, da bodo tudi drugi, ker imaš vsaj občutek ustvarjanja v nekem demokratičnem javnem prostoru. Ljudje bi morali komunicirati med seboj in umetnost bi morala komunicirati z ljudmi, ne glede na to, ali je modna, priljubljena, trendovska ali popularna.

KAJ POREČEŠ NA OČITEK, DA JE VSTOP STREETARTA V UMETNOST ZGOLJ BLIŽNJICA ZA KOMERCIALIZACIJO ULIČNE UMETNOSTI?

Pri svojem delu tega nisem čutila kot grozljivo ali kot dihotomno izbiro med ustvarjanjem v umetnostnem prostoru ali zunaj njega. Razlog je v mojih začetkih s študijem slikarstva. Ne izviram iz grafitarskega okolja. Moje početje je neki križanec med obojim. Vedno je bilo. Odnos z galeristom Jeffreyjem Deitchem je bil zame kot umetnico resnično pozitivna izkušnja. Namen njegove galerije in filozofija njegovega sodelovanja z umetnikom je ustvariti prostor, kjer lahko počneš stvari, ki jih v normalnem okolju ne moreš. Ponudi ti kontekst in tvoji domišljiji pusti prosto pot. To sem občutila – različni konteksti so v meni vsakič zbuja drugačen odziv. Ne premišlujem o vprašanju streetarta in grafitov v idealističnem ali filozofskem pomenu, ampak to jemljem zelo osebno. Mogoče je to posledica pomanjkanja kritične presoje, a teh vprašanj si ne postavljam, ker se mi ne zdijo pomembna.

V NEWYORŠKO STREETARTISTIČNO SCENO SI SE VKLJUČILA RAZMEROMA POZNO, A VENDAR JE BILA GRAFITARSKA SUBKULTURA, PREDHODNICA STREETARTA, V 80. LETIH PREJŠNJEGA STOLETJA IZJEMNO TRADICIONALNA IN KONSERVATIVNA, ŠE ZLASTI PRI VPRAŠANJU SPOLA. KAKŠNE IZKUŠNJE IMAŠ DANDANES KOT USTVARJALKA?

Nisem povsem prepričana, kaj naj si o tem mislim. Pri streetartu je to še vedno čudno, saj se z njim ne ukvarja veliko žensk. Seveda so se nekateri vedli do mene kot pravi kreteni, ven-

dar je bil to del njihovega egotripa in ni imelo zveze s spolom. Prvič, ko sem srečala žensko ikono grafitov Lady Pink, sem se spraševala, ali bo do mene prijazna, in bila je resnično prišrna. Če zgolj pomislim na to, ali v umetniškem svetu obstaja kakšno zanimanje za vprašanje spola, postanem skeptična. Že tedaj, ko se približam temu vprašanju, si rečem, jebeš to. Nočem reči, da je nepomembno, ampak je zame preprosto preobširno. Enako je pri bedastočah, kot je vprašanje, kdo so danes pomembni tipi na sceni. Jeff Koons, Takashi Murakami, Damien Hirst so vsi nekakšni mači, ki prodajajo stvari za milijone dolarjev. Vse skupaj je le keš, pop in plitko in puhlo. Situacije nisem motrila skozi vprašanje spola, dokler mi ni prijatelj – kurator neke razstave – dejal, da se ženske, zanimivo, osredinjajo na bolj duhovna oziroma univerzalna vprašanja, pri tipih pa gre le za trofeje.

KOT KAŽE, BODO *PLAVAJOČA MESTA* OSTALA ŽIVEČI ORGANIZEM. PRIHODNJE LETO BOSTE ŠLI NA REKO GANGES, PRI ČEMER PA BO TVOJE SODELOVANJE LE MINIMALNO. ALI LAHKO REČEŠ, DA JE EDEN IZMED CILJEV *SERENISSIME* SPODBUDITI LJUDI H GRADNJI PLOVIL NA LASTNO PEST?

Zagotovo je cilj našega kolektiva prizadevanje za nadaljevanje tistega, česar smo se doslej naučili. Kar hočemo spodbujati pri preostalem svetu, se ne tiče toliko bark, gre predvsem v smeri, kaj vse lahko storiš, ko stopi skupaj skupina ljudi. Ko se odločiš narediti nekaj, kar se zdi popolnoma nemogoče in absurdno.





## Ensembles – prostorski rebusi / Kamen na nebu

**OŽBOLT, Alen, Ljubljana,  
Zavod za kiparstvo, 2009**

## Shema deleža za umetnost

**KOČICA, Jiri, SRAKAR, Andrej (ur.),  
Ljubljana, Zavod za kiparstvo, 2009**

V recenziji bomo primerjali deli, ki sta v preteklem letu izšli v produkciji ljubljanskega Zavoda za kiparstvo, ki svojo dejavnost preteklih let usmerja izključno v javne kiparske postavitev, v čemer je očitno našel (povedano v jeziku ekonomske teorije) svojo komparativno prednost pred drugimi umetniškimi institucijami pri nas. Tako sta pred nami deli, posvečeni projektom t. i. umetnosti v javnem prostoru oz. *Public Art*. Zadnjo, ki je prišla do večjega poudarka zlasti od šestdesetih let preteklega stoletja s projekti t. i. urbane revitalizacije (danes govorimo o urbani regeneraciji), kot vemo, zaznamujejo izjemno raznorodne oblike, o katerih denimo slovenski umetnostni zgodovinar Andrej Smrekar pravi, da vključujejo tako kiparske postavitve v bolj klasičnem pomenu kot tudi surogatne elemente in stvaritve efemerne narave, kot so ulično gledališče, performansi, instalacije, recitali, koncerti in muzeji na cesti. Isti avtor piše: »Bolj ko razpravljamo o sožitju umetnostnih zvrsti, manj omembe vrednih primerov tega sožitja najde-

mo v javnem prostoru« (glej Smrekar, 2009). Tudi številni drugi avtorji pišejo o umetnosti v javnem prostoru, kot tisti, ki stoji na presečišču osebnih in kolektivnih interesov, družbenih tem in političnih dogodkov, ki sestavljajo javno življenje (glej Deutsche, 1998; Baker, 2002).

Deli, ki sta pred nami, sta torej povzetek dela Zavoda za kiparstvo v preteklih dveh letih, žal pa tudi zelo dober povzetek dogajanj v umetnosti v javnem prostoru pri nas v zadnjem času. Čeprav je prav umetnost v javnem prostoru tista, ki že po svoji naravi lahko najbolj zbliža umetniške projekte in širšo javnost ter je obenem nosilka gibanja za večji poudarek na ekonomskih dimenzijah in učinkih umetnosti, pa je odnos oblasti do projektov v javnem prostoru še vedno precej mačehovski. Le redke mestne oblasti uvrščajo umetniške projekte v odprtem, urbanem prostoru v svoje razvojne strategije (morda bi tu vendarle omenili Ljubljano, ki nekaj podobnega vsaj v zametkih vendarle poskuša v zadnjih letih). Tudi državne oblasti so bile do te tematike doslej zadržane. Zato sta obe pričujoči deli več kot zgolj abstraktno, teoretsko distancirano ugotavljanje in diagnoza stanja – obe sta naslovljeni na konkretne naslovnike, tiste torej, ki jih zadeva umetnost v javnem prostoru, in tiste, ki lahko na tem področju tudi kaj naredijo in spremenijo.

Prvo delo, ki je nekakšen rezime Ožboltove odmevne razstave v letu 2008, prinaša razmišljanja samega umetnika in dveh sodelavcev – arhitekta in komunikologa, o položaju javne skulpture danes. Projekt, ki ga je umetnik ob veliki odmevnosti v strokovni in kritiški javnosti izvedel v Gruberjevi galeriji na prostem v letu 2008, je tako njegov prvi poskus prestopanja iz uspešne galerijsko-razstavne umetniške poti (tako znotraj skupine V. S. S. D. kot samostojno) »na ulico«, v odprt, javni, z vsakdanjimi socialnimi in političnimi vsebinami prežet prostor.

V enem Ožboltovih zadnjih besedil v okviru umetniške skupine V. S. S. D. bomo: »Nikoli si nisem želel prestopati iz umetnosti

v življenje, v realnost. Ko sem enkrat in za vselej leta 1986 prestopil z ulice v galerijo, sem tu začutil in imel mnogo več svobode kot zunaj na ulici.« (Ožbolt, 2007) Kljub temu je nekaj Ožbolta pognalo oz. prignalo v odprti prostor, na ulico. Morda prav to, da bi se, kot zapiše v svoji kritiki razstave Ida Hiršenfelder, »v času razstave vanjo zaletelo dovolj mestnih in državnih oblastnikov, da bodo vsaj podzavestno, če že ne popolnoma odkrito, začeli drugače razmišljati o javni plastiki« (Hiršenfelder, 2008). Tako je Ožbolt v svoji razstavi v Gruberjevi galeriji s pomočjo številnih gest, artikuliranih izjav, izpovedal svoje poglede, mestoma bi lahko dejali že kar obtožbe na račun politike urejanja in upravljanja javnega prostora pri nas. Ožboltovo razstavo so tako kritiki poimenovali za dejanje »upravičeno jeznega umetnika« (Štefanec, 2008). Avtor in izjavah ob razstavi, ki jih je pozneje povzel tudi v knjigi pred nami, zapiše: »Živimo v specifičnem prostoru in v specifičnem času. Na tem kraju in v našem mestu je sodoben kip madež ali še natančneje, je luknja, saj je odsoten, ga ni.« (Ožbolt, 2009).

Na razstavi v Gruberjevi galeriji je bilo predstavljenih sedemnajst kiparskih del, izjav. Problemski sklop je bil zelo širok in je obravnaval teme, kot so zasebno-javno, kip kot mestno pohištvo, habitat, reciklaža, odnos do narave, »čudovito« sodobno gradbeništvo. Kipi so bili postavljeni v medsebojni semantični, vsebinski in prostorski odvisnosti, kot zaporedje izjav, ki izgubijo smisel in pomen druga brez druge. Tako je v središču razstave kraljevalo drevo na podstavku, z boljšečimi, iz posode v zrak raslimi koreninami, kot tipičen primer absurdnosti sodobnega »hipermarketa« izdelkov, podob, upravljanja narave, družbe in človeških želja. Tudi sicer je razstava vsebovala vrsto absurdov, prostorskih rebusov, kjer so elementi, preneseni iz vsakdanjosti (nakupovalni vozički, kovinska ograja, plastični kozolec, samokolnica z »nakradeno« zemljo, umetno jezerce) zaživel v nakupo-

valni, manipulativni logiki nekakšne prodajalne v javnem prostoru (sicer brez cen) in s tem opozarjali na številne absurde sodobnega urbanega urejanja in upravljanja prostorskih podob, videzov. O podobnem je govorila tudi gesta avtorja, da na velikem jumbo plakatu na posebnem mestu objavi natančno ovrednoteno denarno, sponzorsko vrednost razstave.

Ožboltov projekt je bil torej dvojnega pomena. Po eni strani je postavljajl čisto formalna, prvinska, vendar za dojemanje in pojmovanje sodobnega kiparstva in njegove družbene vloge ključna vprašanja: »Kaj je kip?«, »Kaj je prostor?«, »Kaj je javni prostor?«, »Kakšna je funkcija umetnosti v javnem prostoru pri nas?« Njegova opredelitev za kiparstvo brez vsebinskih, vrednostnih, estetskih, funkcionalnih, tehničnih in materialnih omejitev, brez tradicionalnih določitev in medijskih določil lahko sicer zveni naivno, saj že sama po sebi deluje »vrednostno« in vsebinsko opredeljeno. Kljub temu je Ožboltu v izjemno poglobljeni in izdelani ter tako v formalnem kot vsebinskem pogledu konceptualno kompleksni postavitvi uspelo zastaviti vrsto vprašanj in izjav, ki bi morala biti ključnega pomena pri razmišljanju o položaju sodobne javne skulpture. Ožbolt jih je povzel v dvojice, ki so že same po sebi vzpostavljale vprašanja o vlogi javnega prostora in kipa v njem: živo/neživo; telo/breztelesno; prisotno/odsotno; lahko/težko; vertikala/horizontala; ploskovito/globina; neuporabno/uporabno, blago; načrtovanje, ekonomija, produkcija/neekonomičnost, neracionalnost, negospodarnost; prostorska razmerja/medčloveška razmerja; središče/periferija; zasebno/javno; obilje/pomanjkanje; in še. Vloga in pomen Ožboltove razstave (in knjižne publikacije) je bila torej na eni strani v tem, da mu je uspelo tovrstna vprašanja, ki so v sodobni prepojenosti z zgolj utilitaristično-ekonomskim pogledom na prostorsko urejanje vseskozi ostajala v ozadju, poudariti kot temeljna, usodna za nadaljnji razvoj kiparstva v javnem prostoru in urejanja prostora na splošno pri nas.

Poleg formalnega vidika in vprašanj, ki zadevajo estetsko naravo umeščanja umetnin v javni prostor, pa Ožbolt svojih pogledov ni pustil stati v praznem, konceptualno abstraktnem prostoru, temveč jih je neposredno naslovil na njihove nosilce, torej državne, lokalne in predvsem mestne oblasti. Na začetku enega od prispevkov v knjižni publikaciji je provokativno izjavil: »Kaj je kip in kaj je kiparstvo? ... Vsekakor odgovor ni ljubljanski.« Ali še: »Sodobne skulpture v javnem prostoru v Sloveniji ni.« (glej Ožbolt, 2009) Slovenske oblasti torej po njegovem mnenju pri svojem urejanju prostora puščajo kip kot brezdomca ob strani, namenjajo mu zgolj vlogo surogata, okraska. Pomen Ožboltovih izjav v javnem prostoru je bil torej tudi v tem, da so postavila izziv mestnim (in državnim) oblastem – izziv, da se končno opredelijo do vloge kipa v njihovih pogosto visokotelečnih načrtih in da mu priznajo vlogo in prostor, ki si ju je že izbral v nekaterih drugih, tujih okoljih. Da torej upoštevajo njegovo večpomenskost in bogato formalno raznolikost, nastalo v preteklih nekaj desetletjih, na pogoriščih številnih umetnostnih gibanj in prelomnih razstavnih postavitev. Kip torej ni le spomenik, ni zgolj »tiha poezija oblike in volumna«, kip je tudi oblika komunikacije med različnimi materiali in pristopi, je poseben predmet med človekom in svetom, je »orodje in orožje komunikacije«.

Prav zavedanje te vloge in s tem poudarjanje sodobne javne skulpture, ki je pri nas dejansko ni, je gotovo osrednji in najpomembnejši prispevek Ožboltovega dela. S podobnim problemom pa se srečuje tudi drugo delo, ki je zastavljeno še bolj konkretno – kot nam že ime pove, obravnava ukrep, ki bi lahko ob učinkoviti vpeljavi v slovensko nacionalno zakonodajo sprožil razcvet slovenske likovne umetnosti. To je ukrep sheme deleža za umetnost. Za kaj dejansko gre? Kot pišejo avtorji v prispevkih k publikaciji *Shema deleža za umetnost*, je to »relativno star in uveljavljen ukrep podpore umetnosti v javnem prostoru« (Kočica, Srakar,

2009). Gre, to velja poudariti takoj, le za enega od instrumentov, s katerimi oblasti v zahodnih državah že vrsto let spodbujajo umetnost v javnem prostoru, in s tem prispevajo svoj delež k podobi in razvoju svojih urbanih središč. V konkretnem primeru ukrep pomeni oddvojitve določene vsote oz. deleža, odstotka, od vsake javne (ali javno-zasebne) investicije za likovna dela v zgradbah ali pred njimi. Torej za postavitev likovnih del pred novimi bolnišnicami, šolami, upravnimi zgradbami in drugimi javnimi infrastrukturnimi projekti.

Avtorji dela, ki temelji na raziskavi, opravljeni za ministrstvo za kulturo v letu 2008, so se problema lotili večplastno, sledeč usmeritvi, da je potreben »pogled na umetnost kot fenomen, ki se prepleta s številnimi družbenimi podsistemi, in je zato pri njegovi obravnavi skorajda nujen celovit pogled« (Kočica, Srakar, 2009). Stroke, vede, znanosti, vednosti (kakor hočete), ki so jih avtorji vključili, segajo od umetnostno-zgodovinske analize dr. Andreja Smrekarja, ki ugotavlja, kakšno je stanje umetnosti v javnem prostoru; katere oblike umetnosti pri nas so bile oz. so najbolj zastopane v javnih postavitvah; česa primanjkuje in kakšen pomen bi lahko vzpostavitev sheme deleža za umetnost prinesla z umetnostno-zgodovinskega vidika. Ena temeljnih tez Smrekarjevega prispevka, pa tudi raziskave v celoti, je, da se umetnost v javnem prostoru bistveno razlikuje od umetnosti v zaprtem, galerijskem prostoru in da nastaja v sobivanju družbenih, kulturnih in političnih interesov z vsakdanjimi svetovi obiskovalcev prostorov, kjer so dela postavljena. Zato avtorji raziskave vsi po vrsti svetujejo vključevanje javnosti v odločanje o konkretnih projektih.

V prvem delu publikacije sta tu še prispevka avtorja recenzije z rezultati vprašalnika, poslanega na naslove mednarodnih institucij v državah, kjer shema že poteka, ter prispevek kiparja Jirija Kočice in arhitekta Aleksandra Ostana, ki sta uvajanje sheme obravnavala v luči sodelovanja arhitekture in likovne

umetnosti, sodelovanja, ki mu je (glej npr. Lydiate, 1982) delovanje sheme tudi predvsem namenjeno.

V drugem delu knjige sledita dva za dela o umetnosti nekoliko bolj nenavadna prispevka: primerjalnopravna študija Jureta Logarja s konkretnimi predlogi ureditve v Sloveniji ter ekonomska analiza zunanje sodelavke pri raziskavi, Ivanke Zakotnik z Urada za makroekonomske analize in razvoj RS. Zlasti rezultati zadnje so zanimivi, lahko bi skoraj dejali intrigantni. Dokazujejo namreč, da ima umetnost boljše donosnost kot večina javnih dobrin, javnih področij (sociala, izobraževanje, javna uprava, celo poslovanje z nepremičninami). To Zakotnikova pokaže s primerjavo izračunanih multiplikatorjev proizvodnje in dodane vrednosti za leto 2005. Seveda velja glede na obsežne razprave, ki so na to temo prisotne na področju kulturne ekonomike v zadnjem desetletju, tudi na to študijo gledati z veliko mero skepse, kljub temu pa prikaže, da ima govorjenje o kulturi kot »ekonomskem tigru« vendarle vsaj nekaj realne podlage.

Avtorji sklenejo študijo s seznamom priporočil pri uvajanju sheme v slovenski prostor. Velja omeniti, da se raziskava že nadaljuje, in da skupina ob sodelovanju ministrstva za kulturo pripravlja konkreten zakonski osnutek uvedbe sheme deleža za umetnost v slovenski prostor, kar je le eden obetavnih projektov, ki se trenutno gradijo na ministrstvu.

Za konec tega prikaza omenimo še, da sta deli izjemno dobrodošli predvsem zato, ker približata fenomen umetnosti v javnem prostoru, torej umetniških del, ki niso zgolj komemorativne, religiozne ali dekorativne narave, tudi širši javnosti, in s tem lahko povzročita poleg večjega zavedanja prostora, v katerem bivamo, tudi konkretne in domiselne rešitve pri sistemskem izboljševanju položaja na tem področju.

## Literatura

- BAKER, A. (2002): *The Schuylkill River Park Public Art Process: An Ethnographic Focus on a Philadelphia Urban Park's Development*. Disertacija, Temple University.
- DEUTSCHE, R. (1998): *Evictions: Art and Spatial Politics*. Boston, MIT Press.
- HIRŠENFELDER, I. (2008): *Alen Ožbolt: Kamen na nebu*. Radio Študent. Dostopno prek <http://194.249.242.34/article.php?sid=15824> (12. 10. 2010)
- KOČICA, J., SRAKAR, A. (ur.) (2009): *Shema deleža za umetnost*. Ljubljana, Zavod za kiparstvo.
- LYDIATE, H. (1982): *Public Patrons. Percentage for Art*. Dostopno prek <http://www.artquest.org.uk/artlaw/patrons/28615.htm> (12. 10. 2010)
- OŽBOLT, A. (2007): *ZA ZGODOVINO NE - Za smrt umetniške skupine Veš slikar svoj dolg / V.S.S.D.* Dostopno prek <http://www.alenozbolt.si/ProjectDetail.aspx?ProjectId=83> (12. 10. 2010)
- OŽBOLT, A. (2009): *Ensembles – prostorski rebusi / Kamen na nebu*. Ljubljana, Zavod za kiparstvo.
- SMREKAR, A. (2009): *Umetnost v javnem prostoru*. V: KOČICA J., SRAKAR A. (ur.): *Shema deleža za umetnost*. Ljubljana, Zavod za kiparstvo.
- ŠTEFANEC, V. P. (2008): *Umetniki proti kapitalizmu*. *Sodobnost*, 11–12. Dostopno prek <http://www.sodobnost.com/content.php?id=286537&cid=54107&arhiv=1> (12. 10. 2010)



# Jezik, kapital, kriza

**MARAZZI, C. (2008): Capital and Language: From the New Economy to the War Economy. Los Angeles, Semiotext(e).**

Christian Marazzi, italijanski politični ekonomist, ki trenutno deluje v Švici, je znan predvsem po svojem udejstvovanju v tako imenovanem italijanskem postfordističnem krogu in po vplivnih besedilih, ki jih s pridom uporabljajo predvsem avtorji, ki se ukvarjajo z nematerialnim kapitalizmom. A z malce daljšim zgodovinskim vpogledom bi ga vsekakor bilo bolj smiselno povezati z operaizmom in delom italijanskega avtonomističnega gibanja sedemdesetih lwt 20. stoletja, ki ga je surovo prekinil državni represivni aparat. Do osemdesetih let je bilo v zapore za *očitno nedoločen čas* stlačenih 1500 intelektualcev in delavskih aktivistov, ko je moderni Suveren, da bi odstranil Rdeče brigade, najprej nasilno homogeniziral, nato izenačil z Rdečimi brigadami in končno tudi eliminiral različna gibanja, ki so v družbi opozarjala na nove politično-ekonomske konflikte. Kako eksplozivna so bila ta leta v državi tik ob »železni zavesi«, kjer so svoje neredko teroristične akcije često izvajali skrivni vojaški odposlanci *svobodnega sveta* (npr. Natovo omrežje s kodnim imenom Gladio), pove že dejstvo, da je bila Italija edina država kapitalističnega Zahoda, ki je imela v tem času celo več političnih zapornikov kot Sovjetska zveza.

Kot je veljalo za preteklost, je tudi danes težko misliti Marazzija, ne da bi tukaj vključili teror državne oblasti in posledično odpor proti njemu ter seveda brbotanje v italijanskem poli-

tičnem laboratoriju, torej vsaj Tonija Negrija, Franca 'Bifa' Berrardija, Sandra Mezzadro in Paola Virna. Še posebej na Virna in njegovo povezovanje jezika s postfordističnim kapitalizmom se Marazzi tesno opira v prvi izmed dveh knjig, prevedenih v angleščino, naslovljeni *Capital and Language*. Predgovor k njej je napisal še en stari znanec, Michael Hardt, izvornik pa je v italijanščini izšel leta 2002.

Pri založbi *Semiotext(e)*, ki se je v zadnjih letih uveljavila s številnimi prevodi del italijanske radikalne levice, je letos v knjižni izdaji izšla še druga Marazzijeva knjiga ali bolje rečeno esej, *The Violence of Financial Capitalism*. To je nadgradnja besedila, ki je bilo objavljeno v zborniku Andrea Fumagallija in Sandra Mezzadre o globalni krizi kapitalizma, in je v italijanščini prvotno izšel lani, letos pa prav tako v angleškem prevodu pri že omenjeni kalifornijski založbi. Morda velja še omeniti, da je že v začetku osemdesetih pri *Semiotext(e)* prvič izšel tudi kompendij člankov *Autonomia*, ki ga je skupaj z Marazzijem uredil Sylvère Lotringer, danes glavni urednik te založbe.

Kako torej po Marazzijevo razumeti postfordistični finančni kapitalizem in gospodarsko krizo, ki v zadnjih desetih letih ni nastala enkrat, ampak ... dvakrat. Pogosto se namreč pozablja na Dot.Com recesijo v ZDA, ki je sledila hitremu vzponu t.i. Nove ekonomije v devetdesetih letih in kateri se posveča avtor v pričujoči knjigi. Veliko praktičnih (poleg seveda globljih strukturnih) razlogov za največjo globalno gospodarsko krizo po letu 1929 moramo namreč umestiti prav v ta čas, kajti kljub njeni izjemni silovitosti je bila to najkrajša recesija v zadnjih petdesetih letih, kar je močno presenetilo celo največje optimiste.

Kot se je izkazalo, se kriza vendarle ni končala tako hitro, temveč so se njeni efekti le predstavili ter dodatno intenzivirali. Marazzijevo drugo knjigo bi torej lahko videli kot logično nadaljevanje nekega procesa, za katerega je bilo v času, ko je nastajala prva knjiga, težko reči, kam natančno bo krenil. A že takrat je

bilo jasno, da so gospodarstva postala izjemno prepletena in medsebojno povsem odvisna, da prihaja v ZDA do zadolževanja, s katerim se zaradi padajočih dohodkov rešuje upadanje povpraševanja, da je rast vrednosti nepremičnin, ki so omogočile to zadolževanje, neprimerljiva s preteklimi izkušnjami in da so se finančni trgi osamosvojili ter pomagali pri eroziji državne suverenosti.

A stopimo še korak nazaj, natančneje do konca sedemdesetih let, ko pride v Združenih državah do monetarističnega obrata, katerega namen je predvsem zaježitev inflacije in ustavitve devalvacije dolarja. Temu kmalu sledi serija ukrepov za liberalizacijo trgov, privatizacijo javnih storitev in posledično financiacijo na globalni ravni. Na tej točki se Marazzi opira na ugotovitve Giovannija Arrighija, da je materialna ekspanzija ameriškega sistemskega cikla akumulacije takrat dosegla svoj konec; že od začetka sedemdesetih je namreč prihajalo do naraščajočih stroškov, tveganj in negotovosti za korporativni kapital, kar je pomenilo tudi krizo za državo blaginje. Globalne financiacije torej ne smemo povezovati neposredno z neoliberalnim obratom Thatcherjeve in Reagana, temveč predvsem s politično-ekonomsko krizo fordističnega modela ter premišljeno politično iniciativo ameriške kapitalistične države.

Ta obrat že pod Jimmyjem Carterjem začne takratni vodja FED Paul Volcker (za dve desetletji ga sredi osemdesetih nasledi Greenspan), čemur sledi nov politično-ekonomski pakt med oblastjo države in močjo kapitala, ki začenja razvoj kapitalizma za naslednja desetletja. Pomembnejše je, da se v finančni kapitalizem sočasno vključi in eksistencialno veže večino ameriške populacije (kar obenem predvideva, omenimo, vezanje na izkoriščanje delovne sile v območjih, kamor se seli finančni kapital). Temu Marazzi pravi »socializacija financ«, saj ima do leta 2002 kar šestdeset odstotkov ameriških družin investicije v delnicah, bodisi neposredno ali posredno prek pokojninskih in naložbenih

skladov (Marazzi, 2008: 16–19). Čeprav torej globalizacija morda ni nič pretirano novega, je brez zgodovinske primere financiacija prihrankov posameznih gospodinjev, pravi Marazzi, to pa pripelje v (svetovno) preporazdelitev tveganja na celotne populacije.

Brez novih tehnologij na eni strani, ki v devetdesetih razširijo možnost individualnega investiranja s spletnim trgovanjem (mikrotrgovanje) in spodbudijo izjemno rast Nove ekonomije, ter financiacije na drugi, katere neposreden vir je treba iskati v strukturnih spremembah produkcijskega načina, ne moremo razumeti dveh kriz, ki sta odločilno zaznamovali postfordistični kapitalizem. Pomemben dejavnik uspeha in rasti naložbenih skladov, ki finančnim trgov omogočijo *prevzem ekonomije*, je medijska pozornost tem novim oblikam investicij; primerna medijska klima namreč močno pripomore, da začnejo družine v investicijske sklade (po vezanju pokojninskih planov) vplačevati še svoje preostale prihranke. Obe vrsti skladov pa pripomoreta k izčrpanju kolektivnih prihrankov najprej Američanov in nato še gospodinjev po preostalih državah Zahoda.

Financiacija je po Marazzijevem mnenju torej predvsem odtekanje prihrankov iz gospodinjev v delnice in vrednostne papirje (za povečanje likvidnosti), kar je del širšega trenda, ko se ekonomija ne financira več primarno iz bančnega, ampak iz finančnega sektorja, ko se zamegljuje razlika med prihranki in investicijami. To pa pripomore k še enemu, izjemno paradoksalnemu zasuku, saj se individualna usoda posameznika ukloni moči *tržnega javnega mnenja*: »V imenu svojih interesov delničarja se je *mezdni* delavec (v javnem in zasebnem sektorju) pripravljen odpustiti, če bi tako zahteval Wall Street.« (Marazzi, 2008: 22)

Z razvojem Marazzijevih ugotovitev lahko sami poizkusimo najti del odgovora na vprašanje, zakaj mezde delavcev že desetletja niso rastle, ampak glede tega obenem ni bilo pretiranih uporov srednjega razreda, tampona

za stabilnost družbe, kot tudi zakaj je prišlo do tako občutne dodatne razplastitve družbe. Finančna rast je namreč kompenzirala skoraj nikakršno rast plač, lastnikom delnic, ki so ravno večinski del družbe, pa je bilo vsaj posredno v interesu, da se mezde na splošno *ne* višajo, saj je to pripomoglo k rasti profitov posameznih podjetij in posledično rasti vrednosti njihovih investicij v delnicah. V njihovem interesu je bilo, da General Motors seli svojo proizvodnjo v Mehiko, čeprav so s tem morda dejansko *sami* izgubljali službe, ali če so njihovi pokojninski skladi bili odvisni od tega, da se je proletariat drugod po svetu vrglo v mizerijo. Za večino gospodinjstev so bili posredno v finančnem interesu tudi boji v Iraku. *Le Monde Diplomatique* je tako pred leti poročal, da imajo od vojne izjemno veliko korist tudi finančni in pokojninski skladi, ki imajo kupljene delnice proizvajalcev orožja. Kapital je šel po svoje in se plemenitil za svoje lastnike, ki so pogosto delali kar neposredno pod njim.

Hkrati vidimo, da je finančni trg formalno zares postal odprt in torej *demokratičen* za vse posameznike. A seveda v manjši meri kot trg dela. Pa tudi trg dela skozi zgodovino kapitalizma *dejansko* nikoli ni bil prostor enakih, saj je poleg drugih nasprotij impliciral ključni antagonizem med kapitalistom in delavcem. A po liberalni teoriji je bil prostor enakih vsaj formalno, saj je vsakdo imel pravico svobodno prodati svojo delovno sposobnost najboljšemu ponudniku; v fevdalni družbi, spomnimo, je bila ta kapitalizmu inherentna *svoboda* še precej bolj omejena. S financializacijo pa je vsaj formalno bil omogočen ali posredno celo vsiljen vstop na finančni trg celotni populaciji. Potreba po likvidnosti se je reševala z zastavljanjem imetja (v likvidno stanje se pretvorijo prek finančnih trgov, ki utemeljijo kolektivno mnenje o vrednosti posameznega imetja), posojili in prilivom kapitala iz preostalega sveta, predvsem EU, vse to pa spremljata rezanje države blaginje in privatizacija vseh oblik socialnih prispevkov, med drugim tudi pokojninskih skladov.

Pri vstopanju na finančni trg torej lahko (znova) govorimo o komunizmu kapitala, čeprav na njem še toliko bolj velja pravilo močnejšega; a ta možnost *je* obstajala, namerno, saj se s tem dodatno mistificira izkoriščevalski odnos med kapitalom in delom, ko kapital perfidno veže nase investicije delavskega *nelastnika* in ga pretvori v *mikrolastnika*, *mikrodelničarja*. Ali če povzamemo z besedami Marazzija, »ideja je bila, da se usoda ameriških delavcev veže na *tveganja* ameriškega kapitala; s tem se je ponovno sprožila *materialna* ekspanzija *ameriškega* kapitala v svetovni ekonomiji z uničevanjem vseh prostorov, v katerih se denar, ki ga je ustvarila ameriška rezervna banka [FED], ni več transformiral v kapital in je s tem generiral inflacijo.« (Marazzi, 2008: 37) Tiha revolucija, ki se je začela s pokojninskimi skladi v sedemdesetih, je bila namenjena prav odstranjevanju razlik med kapitalom in delom, ki je bil impliciten fordističnemu mezdnemu razmerju. Delavec je kot delničar privezan na fluktuacije trga in posledično zainteresiran za dobro delovanje kapitala na splošno.

Omenjena kvazirazpršitev in inkluzivnost finančnega trga je dejansko pripeljala do koncentracije, saj je naravno stanje za kapitalistični finančni trg nastanek monopolov, ker obstoječa koncentracija (ekonomske) moči naddoloča delovanje trga. To je eden izmed razlogov, zakaj se z *inkluzivnostjo* finančnega trga kljub množičnemu vstopanju vanj kapital nikakor ni prerazporejal čez celotno družbo ali vsaj kolikor toliko enakomerno med tisto dobro polovico, ki ji je v njem uspelo sodelovati, ampak predvsem nazaj proti vrhu; obenem pa je v času stabilne rasti dovolj velikemu delu družbe navidezno kompenziral stagniranje plač – vsaj do sesutja trgov, ko se ta rast za večino izkaže za skoraj neobstoječo. Medtem ko se je z državo blaginje razredna družba odločila za relativno skupno (a še vedno razredno) rast, je v zadnjih desetletjih od te rasti imela daleč največ koristi znova ozka ekonomska elita.

A vrnilo se k naši prvotni zgodbi. Za Marazzija je ključnega pomena, da se v postfordistični ekonomiji zaradi nekaterih že naštetih dejstev nujno znova premisli razlikovanje med »resnično« ekonomijo, v kateri se proizvajajo in prodajajo tako materialne kot nematerialne dobrine, in monetarno-finančno ekonomijo, kjer pri odločitvah investitorjev dominirajo špekulacije – ob tem slednje po njegovem nikakor ne gre preprosto enačiti s fiktivnim kapitalom! Njegova glavna predpostavka v *Capital and Language* je, da sta v postfordistični ekonomiji »jezik in komuniciranje strukturno in hkrati prisotna tako skozi sfero produkcije in distribucije dobrin in storitev, kot tudi skozi sfero financ; prav zato morajo transformacije v svetu dela in spremembe v delovanju finančnih trgov biti videne preprosto kot dve strani istega kovanca.« (Marazzi, 2008: 14) Če hočemo razumeti, kako delujejo finančni trgi in nove oblike produkcije, meni Marazzi, potrebujemo lingvistično teorijo njunega delovanja. Obstaja namreč tesna povezava med tremi ravni delovanja finančnih trgov in komuniciranjem:

*Prvič*, finance potrebujejo konstantno komuniciranje podatkov in informacij za svoje delovanje, poleg tega pa je razvoj novih tehnologij za komuniciranje začel nov gospodarski cikel ter pomembno vplival na samo trgovanje. Ta dejstva so obenem neposredno povezana s premikom odnosa med ponudbo in povpraševanjem v prid slednjega, saj »danes produkcija pomeni izkoriščanje vsake, celo najmanjše spremembe v povpraševanju; pomeni 'dihanje s trgov'«. (Marazzi, 2008: 49) Že se torej dotikamo tudi proizvodnje, kjer v jezikovni verigi komuniciranje in prenos informacij postaneta tako surov material kot instrument dela, a bi tovrstna produktivnost bila nemogoča brez dematerializacije podpornih sistemov in načinov prenosa znanja. Prav tako se dotikamo finančializacije, saj ni prišlo le do tehnološke, ampak tudi finančne revolucije. »Če je tehnologija motor Nove ekonomije, so finance njegovo gorivo,« poudarja Marazzi (Marazzi, 2008: 92).

*Drugič*, finančializacija, nove tehnologije in jezik so neposredno povezani s spremenjenim delom in proizvodnjo. O tem je bilo napisanega že veliko, postfordistična transformacija dela v kombinaciji s procesi finančializacije in individualizacije prinese eksplozijo fordistične fabrike, ki jo dodobra načne že družbeno-kulturna kritika. V nasprotju s teorijami konca dela se delovni čas v postfordistični proizvodnji v resnici občutno poveča in raztegne čez celoten dan, prek Virna poudarja Marazzi; a obenem drži, da se je skrajšal delovni čas, neposredno potreben za materialno proizvodnjo, ki tudi zaradi avtomatizacije v širokem pomenu ni več ključni element produkcijske aktivnosti. Fabriko kot prostor dela nadomestijo mrežni komunikativni prostori, vrednost se ustvarja zunaj poprej običajnih prostorov produkcije, kar pa v nasprotju s hotenji gibanj nikakor ne pomeni konca centralizacije in hierarhizacije, ampak oboje začne delovati na manj viden in materializiran način, prek komunikativnih oblik in simbolne oblasti.

Osrednja postane vloga jezika, komunikativnega dela, saj se zaposlujejo kognitivne zmognosti delovne sile, kar obenem vodi v krizo merljivosti posameznih dejanj. Dela ni mogoče več ocenjevati vnaprej, ampak kvečjemu tedaj, ko naj bi bilo opravljeno, kar je še posebej vidno pri podjetjih Dot.Com, čedalje bolj pa tudi pri vseh drugih oblikah nematerialnega dela. Neomejenost pronicanja ekonomskega v vse pore fleksibilne postfordistične družbe po Marazzijevem mnenju preprosto odseva dejstvo, da je brez omejitev tudi jezik, ki je ključen pri novih oblikah proizvodnje in prodaje dobrin. Zaradi naštetih razlogov lahko govorimo o semiokapitalu in semiotizaciji družbenih razmerij proizvodnje, ko zasebno postaja javno, javno ekonomsko, v proizvodni proces pa je zdaj vključena celotna lingvistična skupnost, katere živo lingvistično delo se lahko izkorišča s primernimi orodji, znanjem in močjo.

Postfordistična revolucija gre prek Marxovega *general intellecta*, saj le-ta ni prisoten v fiksnem kapitalu, ampak v telesih delav-

cev, v njihovi generični sposobnosti govora in mišljenja, kot bi dejal Virno, kar postane temeljni pogoj fleksibilnega, hitro prilagodljivega dela, ki se odziva na zmeraj nepredvidljivo in neplanirano. Individualizacija, eksternalizacija in prekerizacija dela in proizvodnega procesa je neposredno vplivala na ceno dela, tako glede mezde kot tudi glede družbenih stroškov (varnost, pokojnine). Pri fleksibilizaciji gre tako skoraj za javno dobro, opozarja Marazzi, a kapital to značilnost uporablja v zasebne namene; podobno velja za general intellect, od izkoriščanja katerega družba nima veliko.

V povezavi z napisanim se vprašajmo, zakaj je imel Google, ki sam opravlja bore malo *dela*, v letu 2009 kar 6,5 milijarde dolarjev dobička. Poleg izkoriščanja omenjenih občih sposobnosti ljudi, sta še vsaj dva izjemno pomembna razloga: prvi so težnje tovrstnih podjetij, da si ustvarijo monopol, pridobijo ekskluzivne avtorske pravice ali patente itd., drugi pa je informacijska prenasičenost postfordistične družbe, kjer je najpomembnejša naloga podjetij pridobivanje pozornosti in diferenciacija. To pomeni, da lahko v Novi ekonomiji zares dobro uspevajo le največji in monopolisti v svojih nišnih ekonomijah; recesija nastopi, ko so polno zaposlene vse kognitivne človeške sposobnosti populacije. Zgornja meja tako ni več polna zaposlenost, kot je veljalo za fordistično-keynesijansko konstelacijo, ampak popolno digitalno preobilo.

*Tretjič*, finance delujejo skozi lingvistične konvencije, kjer imajo posamezni govorni akti izjemen vpliv na finančne trge in postanejo dejstva s tem, ko se o njih spregovori. To postaja skorajda vsakodnevni pojav, saj pogosto celo notranjepolitična obtoževanja, katerih namen je samo populistično pridobivanje volivcev, puščajo občutljive posledice na finančnih trgih, na vrednotenju in ocenah zunanjih posojil teh držav, in tako naprej. Daleč najpomembnejšo vlogo v teh okvirih igrajo akterji, ki naj bi vedeli (npr. Greenspan), kar le še dodatno dokazuje samoreferenčno naravo trgov. Trenutno pomanj-

kanje takšnih avtoritet, občutek vlagateljev na finančnih trgih, da *nikomur ni mogoče zaupati*, igra eno pomembnejših vlog pri nenehnem nihanju in nezaupljivosti, saj je doktrinarna vera narekovala, da lahko posamezni finančni akterji več kot zadovoljivo sami bedijo ter nadzorujejo druge *finančne trgovce*. To stanje se lahko označuje kot hiperprodukcija samoreferenčnosti, ko se kolikor toliko stabilne konvencije razletijo.

Da se na trgu ustvarja dobiček ali vsaj ne izgublja denar, ni treba imeti *pravega* mnenja o vrednosti, ampak je treba uspeti napovedati, kako se bo premikal trg in kako se bo obnašala čreda, ki lahko *ustvarja dejstva*. Špekulativno delovanje na finančnem trgu zato ni le potrebno, ampak tudi racionalno, saj je borzna vrednost odvisna od govoric in samouresničujočih prerokb pomembnih akterjev. Temelji na velikanskem informacijskem primanjkljaju posameznih investitorjev, ne pa na predstavitvi »resničnih« ekonomskih vrednosti.

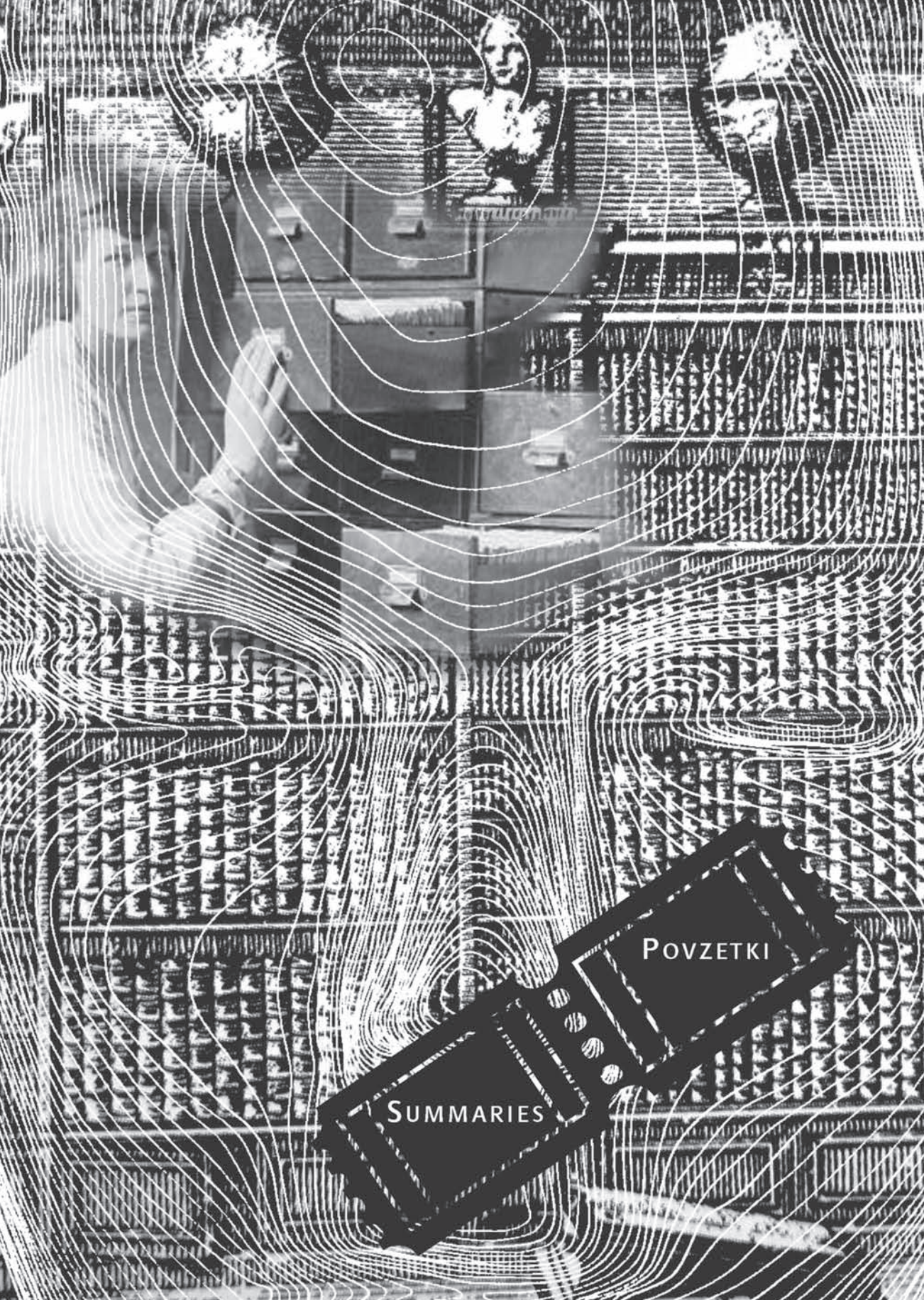
Samoreferenčnost finančnih trgov se v Novi ekonomiji v primerjavi s staro ekonomijo keynesijanzma še poveča, saj temelji na težko izmerljivih potencialih nematerialnega dela in podjetij Dot.Com, katerih dobičkonosnost in ustvarjanje lastnih trgov ter potrošnikov je povsem drugačna od fordistične materialne proizvodnje. Difuzija proizvodov lahko traja dlje časa, a se cena s posamezno uporabo nematerialnega proizvoda ne dviguje. Zato Marazzi tudi zavrača predpostavke, da je šlo pri recesiji Dot.Com preprosto za špekulativen balon, ampak prej za manko otopljivega, fizičnega kapitala pri teh podjetjih, in odvisnost od ustvarjanja prihodkov teh podjetij v prihodnosti; torej potencialno časovno neomejenega povečevanja donosov, ki pa jih je skoraj nemogoče dobro ovrednotiti.

Nova, postfordistična ekonomija (Marazzi pojma često izmenjuje) je torej specifična po produktivni moči jezika, kar se kaže tako v sferi neposredne produkcije blaga kot v monetarni in finančni sferi. In prav v lingvističnih koordinatah in novi konstituciji dela je treba iskati

osrednje kontradikcije in oblike družbenega konflikta. Čeprav je na primer financionalizacija v devetdesetih ustvarila nove prihodke, je bila njihova distribucija povsem nepravilna, delovna sila pa je bila za to celo »nagrajena« z odpuščanjem, eksternalizacijo dela, združitvami in prekerizacijo. Medtem ko je za čudežno ekonomsko rast v zlatih treh desetletjih po drugi svetovni vojni zaslužna predvsem stabilna rast prihodkov delavstva, katerih kupna moč deluje kot motor te rasti, uravnilno pa pri pretiranih fluktuacijah z lastnim zadolževanjem intervenira država, je na finančnem trgu iskanja kratkoročnih dobičkov to postalo nemogoče. Individualni interesi posameznih kapitalov ne morejo predpostavljati kolektivnega interesa kapitalizma, po katerem delavec ni le strošek, ki ga je treba kolikor se le da zmanjšati, ampak tudi potencialni prihodek.

Marazzijev zelo zgoščen pristop, ki se dotika številnih vprašanj, je značilen za italijanske teoretike. To je precej naporno, a hvaležno branje, ki pa ga je skrajno nehvaležno recenzirati, saj s tem prihaja do prevelikih izgub informacij. Gre brez dvoma za eno izmed ključnih del neomarksistične politične ekonomije, ki zaobjema številne ključne spremembe prihoda postfordizma, dokončen vzpon nematerialnega dela in osrednjo vlogo finančnih trgov, ki v svojem delovanju s pridom vračunavajo še neobstoječe delo v prihodnosti.

Marazzijeva knjiga je uperjena proti iskanju fordističnih odgovorov na tegobe postfordizma, torej na pozive k vračanju v materialno proizvodnjo, ki je postala *najrevnejša* oblika proizvodnje. Močno dvomi, da bi to sploh lahko bilo mogoče. Kot enega osrednjih antagonizmov tudi za prihodnost navaja skrajšanje časa, nujno potrebnega za delo, kar je od nekdanj bil cilj družbenih bojev za bolj kakovostno življenje. Vprašanje bojevanja proti brezposelnosti bi tako moralo obsegati predvsem ustvarjanje in prerazporeditev novih dohodkov, ne pa razporejanje še obstoječega materialnega dela od zaposlenih k brezposelnim.



SUMMARIES

POVZETKI





# FILMSKI UM: FILOZOFIČNOST FILMA, FILMSKOST FILOZOFIJE

7–16 Boris Vežjak

Filmske podobe iz Platonove votline:  
uročena razmerja med filmom in filozofijo

Članek obravnava vprašanje razmerja med filmom in filozofijo v perspektivi Framptonovega koncepta filmozofije in njegove razlage, da je filmu lastna zmožnost mišljenja. Predpostavka o tem je tematizirana v kontekstu dihotomije med resničnim in neresničnim, oziroma resnično bivajočim in neresnično bivajočim: če je Platonova prisposoba o votlini dejansko metafora za razlikovanje med dojemanjem podob kot neresničnih bitnosti na stenah votline ter resničnostjo idej onstran nje, je analogna situacija filmskih podob v kinu osnovni dispozitiv, ki poganja filozofovo dejavnost.

Ključne besede: film, filozofija, filmozofija, epistemologija filma, ontologija filma, Daniel Frampton, Platon, votlina

*Boris Vežjak je doktor filozofije in predava na Filozofski fakulteti v Mariboru. Je urednik pri Časopisu za kritiko znanosti (vezjak@yahoo.com).*

19–28 Darko Štrajn

Dolgotrajno srečanje filma in filozofije

Filmozofijo bi kljub evidencam, ki vključujejo nemalo teoretskih opusov na področju teorije filma ali filmskih študijev (od Münsterberga prek Bazina do Bordwella in Elsaesserja) zaman iskali v frascatijskem priročniku OECD za klasifikacijo znanosti in raziskovanja. Res pa je, da šele zadnjih nekaj let, morda največ kako poldrugo desetletje, lahko govorimo o razvidno oblikovanem

diskurzivnem polju, o pravzaprav bližnjem stiku filma in filozofije, ki v derridajevskem pomenu postaja notranji obema členoma razmerja. Vprašanje, ki nas predvsem zanima v tem besedilu, je med drugim opredeljeno temporalno. Zakaj so se namreč raznolika srečevanja med filozofijo in filmom akumulirala tako, da lahko govorimo o kvalitativnem preskoku prav v času, ko se čedalje bolj intenzivno sliši, da je prihodnost (kinematografskega) filma kot družbenega, ekonomskega in estetskega fenomena vsak dan bolj negotova? Discipline, ki so udeležene pri oblikovanju polja filmozofije, izgubljajo ožino svoje bodisi institucionalno bodisi doktrinarno (ideološko) postavljene disciplinarnosti, iz katere se torej v odnosu s filmom osvobajajo. Zdi se, da vsak diskurz v tem polju sproži vrsto interdisciplinarnih povezav.

Ključne besede: film, filozofija, kultura, digitalizacija, mišljenje, ekran

*Prof. dr. Darko Štrajn je znanstveni svetnik na Pedagoškem inštitutu in redni profesor filozofije na Podiplomski fakulteti za humanistične študije (ISH) v Ljubljani (darko.strajn@guest.arnes.si).*

29–42 Robert Petrovič

Film in resničnost

Filozofija je načeloma zavezana resnici, film je po drugi strani prevara, sleparsko orodje, ki ustvarja videz. Filozofija podob navkljub njihovem učinku ni nikoli jemala pretirano resno, kar je nekaj, kar mora popraviti. Film nam sam po sebi ne sporoča nič resničnega, lahko pa iz njega izluščimo tudi resnico, če ga izpostavimo primerni kritiki. In tukaj lahko ima nezamenljivo vlogo prav filozofija. Seveda pa moramo za to v filmu prepoznati še kaj več kot zgolj umetniško formo, ker potem dejansko ne bi bila nič drugačna od drugih umetniških form. Da je drugačna, pa po dobrem stoletju učinka prav tako ne more biti več dvoma. Pravi izziv je film šele tedaj, ko spoznamo, da v njegovem jedru brsti tudi nekaj, kar lahko prepoznamo kot resnično, le naučiti se moramo, kako to resnico prepoznati. Ko se enkrat prebijemo skozi tančice kinematografske iluzije in začnemo slednjič ustvarjati filme, ki presegajo

filmske konvencije realizma, lahko film postane tudi orodje družbene spremembe. V prispevku govorimo o podobi v razmerju do tega, kaj in kako nam pripoveduje ali sporoča. Kaj in kako nam laže, in posledično, kako nam lahko govori resnico – kako v tem kontekstu filozofiramo in kako lahko skozi gibajoče se podobe prepoznamo resnico. Kakšna je ta resnica in kaj to pomeni za njegovo filozofsko interpretacijo in ne nazadnje, kakšen učinek ima vse to na nas, gledalce.

Ključne besede: film, podoba, fotografija, stvarnost, neresnica, filozofija, iluzija, spomin, množica, gledalec, televizija, psihologija, ideologija, manipulacija, umetnost, mediji

*Robert Petrovič je filozof, član uredništva revije Dialogi, soustanovitelj Društva za razvoj filmske kulture Maribor in aktivni član društva za razvoj humanistike Zofijini ljubimci (robert.petrovic@triera.net).*

43–50 Rok Benčin

»Nečistost« filma in filozofije.  
K ontologiji filmske podobe

Članek tematizira različne načine, na katere filozofija, umetnost in s tem tudi film postavlja kot svoj objekt. Posebej obravnava filozofijo Gillesa Deleuza kot predstavnika filozofske usmeritve, ki skuša skozi umetnost misliti bit, torej skozi estetiko priti do ontologije. Besedilo razpravlja o nekaterih ključnih pojmih takšne »ontologizacije« umetnosti, antireprezentativnosti in nereprezentabilnem. Ob estetski misli Jacquesa Rancièra in Alaina Badiouja se raje zavzemamo za mišljenje umetnin v njihovi singularnosti, ki implicira različne ontološke konstelacije, kot pa za povzetje vse umetnosti pod en sam ontološki vzorec. V članku skušamo to storiti ob filmu Pet preprek Larsa von Trierja in Jørgena Letha.

Ključne besede: film, filozofija, ontologija, reprezentacija, Gilles Deleuze, Lars von Trier

*Rok Benčin je mladi raziskovalec na Filozofskem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU (rok.bencin@gmail.com).*

51–62 Andrej Šprah

Rekonfiguracija izpraznjenih podob

Besedilo na izhodišču napotila Gillesa Deleuza, ki poudarja, da si je v nekem trenutku namesto prevpraševanja »Kaj je film?« treba zastaviti vprašanje »Kaj je filozofija?«, razpravlja o tistih vidikih filozofije filma, v katerih se odraža zaveza aktualnih političnih kinematografskih zavzemanj. V soočenju s konceptualnostjo nekaterih najvidnejših imen sodobne filmske refleksije – Deleuze, Jean-Luc Nancy in Jacques Rancièra – si prizadevamo osvetliti vprašanje aktualnega emancipacijskega filma na različnih meridianih sveta. V njem se kot ključno izkazuje razmerje med koncepcijo manjkajočega in prihodnjega ljudstva; to je odnos, iz katerega vznikla možnost prehodov k novim oblikam politične subjektivacije.

Ključne besede: moderni politični film, kritični film, diskonsenz, prihodnje ljudstvo, politična subjektivacija

*Andrej Šprah je samozaposlen v kulturi kot samostojni kritik in urednik, (občasni) bibliotekar v knjižnici Slovenske kinoteke, predavatelj teorije filma na Akademiji za audiovizualne umetnosti A. V. A. (andrejsprah@gmail.com).*

63–71 Nina Cvar

3, 2, 1, akcija: film, filozofija, podoba misli, kinematični način produkcije, digitalna podoba in digitalni način produkcije

V pričujočem besedilu odnos med filmom in filozofijo tematiziramo skozi nenehen preplet dveh temeljnih linij: tisto, ki skozi film tvori konceptualizacijo, vezano na film sam, in tisto, ki film uporablja kot sredstvo za obravnavo določenih že vzpostavljenih konceptov. V prvem delu danega zapisa tako prevprašujemo odnos med filmom, filozofijo in realnostjo. V drugem delu postavimo v prvi plan Gillesa Deleuza, in sicer kot tistega avtorja, ki je s svojima deloma *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas* potrdil zmožnost filma kot medija, ki se lahko misli sam. Z izpostavitvijo nekaterih njegovih sicer nujno shematiziranih poudarkov v sestavku formuliramo termin »podoba misli«, s pomočjo katerega

pokažemo na način vzpostavljanja odnosa med filmom in filozofijo. V nadaljevanju vzpostavimo kritiko Deleuzovih modelov »podoba-gibanje« in »podoba-čas«, kar pa nam omogoča artikulacijo systemskega pristopa k analizi odnosa med filmom, filozofijo in realnostjo, pri čemer predstavimo t. i. »kinematični način produkcije« – termin, ki ga je formuliral Jonathan Beller. V zadnji etapi danega besedila z uvedbo digitalne podobe kritično pristopimo h »kinematičnemu načinu produkcije« ter v zadnji sekvenci predlagamo formulacijo »digitalnega načina produkcije« kot paradigme, skozi katero lahko analiziramo odnos med filmskim medijem in reprodukcijo širšega, globalnega kapitalizma.

Ključne besede: film, filozofija, realnost, Gilles Deleuze, podoba misli, Jonathan Beller, kinematični način produkcije, digitalna podoba, digitalni način produkcije

*Nina Cvar je kulturologinja, podiplomska študentka primerjalnega študija idej in kultur ter med drugim tudi redna sodelavka Radia Študent (ninacvar@gmail.com).*

72–83 Jure Simoniti

Svet se je končal, še preden smo se rodili. Fellini in »druga ontologija« dvajsetega stoletja

V članku poskušamo zarisati neko ključno težnjo evropske filozofije 20. stoletja, katere predstavnike (ob predhodniku Marxu s presežno vrednostjo), torej Freuda z gonom smrti, Lacana z užitek, Deleuza s ponovitvijo, predvsem pa Luhmanna z *autopoiesis* sistema, imenujemo libidinaliste. Literarna libidinalista sta pozni Goethe in Joseph Roth, medtem ko je ta miselna smer svoje najlepše in najbolj domišljeno utelešenje našla v filmski umetnosti, pri filmih Federica Fellinija. Njegova biografska pot od zgodnjega neorealizma do samoreferencialnosti scenografije v poznem obdobju doživi svojo ponovitev v koncih njegovih filmov, katerih strukturo smo opisali kot hkratnost zloma scene in preživetja filmskega objekta.

Ključne besede: Fellini, Goethe, Joseph Roth, Freud, libido, gon smrti, Luhmann, *autopoiesis*

*Jure Simoniti je raziskovalec na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Njegova področja raziskovanja so nemška klasična filozofija, filozofija jezika in film (jsimoniti@hotmail.com).*

84–91 Dušan Rebolj

Obsijani drugi – lik serijskega morilca kot dedič grškega heliocentrizma

Članek v pojmovnih okvirih filozofske teorije Daniela Framptona naslavlja problem svetlobe in značaja serijskih morilcev v filmih *Sedem* Davida Fincherja in *Ko jagenjčki obmolknejo* Jonathana Demmeja. Poleg Framptonovih (in sledeč njegovim) so podlaga članka še teoretski napotki Derridaja in – iz nasprotne smeri – Platona. Stopnjevanje in položaj osvetlitve sta v omenjenih filmih nosilca značaja in poslanstva serijskih morilcev ter ne nazadnje izraz moralnega razmerja režiserjev z upodobljenimi liki. Ta vloga svetlobe je tako primer funkcije, ki jo Frampton pripisuje filmu – upodobitve oziroma nove predstavitve filozofskih dilem s filmskimi sredstvi.

Ključne besede: David Cronenberg, Jonathan Demme, Jacques Derrida, dogodje, Drugi, filozofija, filmsko mišljenje, David Fincher, Daniel Frampton, Martin Heidegger, heliocentrizem, *Ko jagenjčki obmolknejo*, liki serijskih morilcev, David Lynch, postavlje, *Sedem*, svetloba.

*Dušan Rebolj je prevajalec filmov in knjig, filmski recenzent pri Slovenskih novicah ter občasni pisec in še občasnejši predavatelj o najrazličnejših množično-kulturnih pojavih (dusan\_rebolj@yahoo.com).*

92–105 Andrej Adam

Zvezdna vrata – Atlantida, filozofija in kritično mišljenje

V članku poskušamo pokazati, kako je mogoče z ogle-dom filmov pri pouku filozofije tehtno razpravljati o filozofskih problemih – izbrali smo problem odnosa med duhom in telesom – in pri tem skrbeti za razvoj

kritičnega mišljenja. Prvi del članka je posvečen razpravi o kritičnem mišljenju, od koder – v drugem delu članka – izpeljemo korake, ki usmerjajo filozofsko razpravo z učenci. Prikažemo, kako je mogoče s popularno filmsko produkcijo uvesti vprašanje o odnosu med duhom in telesom, kako je na tej podlagi mogoče razviti razpravo in vanjo uvesti branje filozofskih in nefilozofskih besedil, ki nam – z razgrnitvijo nasprotnih pozicij – pomagajo pri samostojnem, kritičnem razmisleku, uvidu, da imamo o danem problemu pogosto že ustvarjena določena nereflektirana prepričanja, in pri reševanju samega problema.

Ključne besede: kritično mišljenje, poučevanje filozofije, film pri pouku, duh-telo, znanstvena fantastika

*Andrej Adam je profesor filozofije, pisec znanstvenih in strokovnih člankov s področja filozofije vzgoje, poučevanja in kritičnega mišljenja, prevajalec (andrej.adam@guest.arnes.si).*

## ČLANKI

109–124 Jernej Prodnik

### Garderobne skupnosti in kiberprostor: h konceptu »psevdo-okoljskih« niš

Z nastankom interneta se je ponovil že znani vzorec, po katerem nove tehnologije bodisi prinašajo številne možnosti reševanja družbenih tegob bodisi delujejo na te razmere skrajno negativno. Prispevek zavrne te tehnološko-deterministične pristope kot neustrezne ter prouči širše družbene spremembe v postfordističnem kapitalizmu, ki vplivajo na stabilnost odnosov in trdnost skupnosti. Tako imenovana virtualna skupnost po mnenju avtorja ne obstaja, ampak, podobno kot pesimističen poziv po vrnitvi k tradicionalni skupnosti, služi kot mistifikacija za (kapitalizmu inherentne) družbene antagonizme. Oživiljanje demokratičnega življenja ter iskanje rešitev za varnost in svobodo posameznika skozi skupnost je nevaren substitut za politično delovanje.

Ključne besede: garderobne skupnosti, zamišljene skupnosti, identiteta, psevdookolja, svetnost, mit, postfordizem, Zygmunt Bauman, Paolo Virno

*Jernej Prodnik je mladi raziskovalec, asistent na Katedri za medijske in komunikacijske študije na FDV v Ljubljani (jernej.prodnik@fdv.uni-lj.si).*

125–135 Daniel Popović

### Univerzalni temeljni dohodek: načelo vzajemnosti in pravičnosti

Besedilo obravnava osrednjo, moralno kritiko ideje univerzalnega temeljnega dohodka – t. j. kršenje načela vzajemnosti. Avtor izpostavi vprašanje pravičnosti kršenja tega načela kot ključno vprašanje družbene sprejemljivosti ideje UTD. Zagovarja tezo, da ideja UTD ni nepravična, četudi krši načelo »kdor ne dela, naj ne je«. Je ideja UTD pravična tudi znotraj koncepta družbene pravičnosti Johna Rawlsa? Je načelo recipročnosti danes sploh upoštevano? V svojem tekstu izhaja iz različnih teoretičnih izhodišč – od teorije pravičnosti Johna Rawlsa do republikanske politične teorije ter zemljevida politične filozofije Tonya Walterja. Besedilo odpira tudi druga vprašanja. V kakšnih družbah je ideja UTD sprejemljiva? Kako ideološko opredeliti to idejo? V kolikšni meri je ideja UTD kompatibilna z republikansko politično tradicijo? Ali bi morali zavrniti koncept polne zaposlenosti, če družbe niso zmožne absorbirati celotne delovne sile kljub visoki gospodarski rasti? Avtor ugotovi, da teorija pravičnosti Johna Rawlsa govori v prid pravičnosti ideje UTD ter da recipročnost še zdaleč ni edini aspekt pravičnosti. V zaključnem delu besedila avtor poda tudi kratek zagovor ideje UTD. Namen tega teksta je preizkusiti prevladujoče družbenoekonomske koncepte znotraj koncepta UTD ter s tem okrepiti moralni argument za uvedbo UTD.

Ključne besede: univerzalni temeljni dohodek, načelo vzajemnosti, pravičnost, republikanska politična teorija, polna zaposlenost, delovna etika

*Daniel Popović je diplomirani politolog, doktorski študent in raziskovalec na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani (daniel.popovic@yahoo.com).*

136–147 Simona Šemen

### Gandhijeva metoda nenasilnega odpora – satjagraha

Gandhi je v raznih konfliktih, tako v Južni Afriki kot Indiji, demonstriral, da je lahko nenasilen boj politično učinkovit in da se lahko uporabi v širšem obsegu. Uporabljal je nenasilni pristop z namenom, da se sooči tako z notranjimi problemi Indije kot z britansko okupacijo. Poudarek na spreobrnitvi nasprotnika, ki jo je Gandhi nenehno ponavljal, ni bil običajen v nenasilnem prizadevanju, prej je bil značilnost Gandhijevega upora in njegove osebnosti. Pomemben je, ker je bil poskus spreobrnitve nasprotnika ali skupine ne glede na socialno razdaljo, ki je zevala med njim in nasilnimi nasprotniki. V Gandhijevem modelu sama dejanja satjagrahijev temeljijo na rigorozni vdanosti resnici, za katero se predvideva, da prodre naravnost v zavest nasprotnika, kar vodi k spreobrnitvi. Zavedal se je, da bi slabi nameni in nasilna dejanja, četudi bi bila v službi plemenitega cilja, uničili vse. Pri satjagrahi ne gre za dvoboj, temveč za razumno uporabo moči, ki ne škoduje in ki je sposobna vplivati na izid konfliktne situacije. V tem je Gandhi unikaten, saj je nenasilje pripeljal do točke, ko ne gre več za cilj, ampak za »odločitev«, ki je hkrati tudi »ločitev od« vsega drugega, kar ne pomeni satjagrahe. Zato satjagraha ne ostane na ravni metode, temveč postane način življenja, ki temelji na svetosti življenja.

Ključne besede: Gandhi, konflikt, nenasilje, satjagraha, post, resnica

*Simona Šemen je magistra antropologije, doktorska študentka na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani (prekmure@gmail.com).*

148–157 Daša Tepina

### Sodobni radikalizem levice, odziv nanj in medijski odmev političnega nasilja

Protesti, ki se v devetdesetih letih 20. stoletja oblikujejo v globalno družbeno gibanje za pravičnejši svet, postanejo stalna spremljevalka vseh pomembnejših konfe-

renc mednarodnih korporacij in institucij moči. Čedalje številnejši protesti postopoma dobivajo globalen izraz, saj v tedanjem družbenem položaju mobilizacija hitro presega nacionalne meje. V teh razmerah, katerim sledi tudi čedalje hujša represija, se tako vzpostavijo vzorci radikalnih skupin, ki se, oblikovani v črni blok, s političnim nasiljem borijo za dosego svojih ciljev. Nastanejo pa novi načini upora, ki se prek hacktivizma selijo na medmrežje. To postaja čedalje pomembnejše območje subverzije. V digitalni dobi je tovrstno delovanje nekakšna sodobna digitalna gverila.

Ključne besede: radikalizem, globalno množično gibanje, *black bloc*, gverila

*Daša Tepina je diplomirana sociologinja kulture in zgodovine, doktorska študentka na Filozofski fakulteti v Ljubljani (a.liberta@gmail.com),*

# SUMMARIES

## THE MIND OF FILM:

### The philosophical substance of film, the cinematic substance of philosophy

7–16 Boris Vežjak

Film Images from Plato's Cave:  
The Spellbound Relationships  
between Film and Philosophy

The article discusses the question of the relationship between film and philosophy from the perspective of Frampton's concept of filmsophy and his explanation that film has its own possibilities of thought. This supposition is elaborated in the context of the dichotomy between the true and the untrue, or, if you will, between that which truly exists and that which falsely exists: if Plato's Cave metaphor is a metaphor for the difference between comprehending images as untrue beings on the wall of a cave and the truth of ideas beyond its walls, then the analogous situation of film images in the cinema is a basic dispositive that drives philosophical work.

Key words: film, philosophy, filmsophy, the epistemology of film, the ontology of film, Daniel Frampton, Plato, Cave

*Boris Vežjak is a Doctor of Philosophy. He lectures at the Faculty of Philosophy in Maribor. He is also an editor of the Journal for the Criticism of Science, Imagination and New Anthropology (vezjak@yahoo.com).*

19–28 Darko Štrajcn

Lasting Encounters between  
Film and Philosophy

One would look in vain for "filmsophy" in the OECD manual for the classification of sciences and research, even though there is ample evidence of theoretical work in the area of film theory and/or film studies (from Münsterberg and Bazin to Bordwell and Elsaesser). At the same time, only recently, specifically in the past decade and a half, has it become possible to speak of a transparently formed discursive field which represents a close connection between cinema and philosophy. This connection becomes an inner relationship of both parts of the relationship in a Derridian sense. The question which interests us most in this text is above all determined in temporal terms: Why did different encounters between philosophy and film accumulate in such a way that we can diagnose a qualitative breakthrough precisely at a time when we are increasingly hearing that the future of (cinematographic) film as a social, economic and aesthetic phenomenon is growing ever more uncertain? The disciplines which participate in the formation of the field of filmsophy are eschewing narrowness – of either their institutional or doctrinaire (ideological) disciplinarity – and liberating themselves from it through their relationship with cinema. It also seems that each discourse in this field triggers a number of interdisciplinary links.

Key words: film, philosophy, culture, digitalization, thought, screen

*Prof. Darko Štrajcn (PhD) is a Scientific Counselor at the Pedagogical Institute and regularly lectures in Philosophy at the Faculty for Studies in Humanities (ISH) in Ljubljana (darko.strajcn@guest.arnes.si).*

### Film and Reality

Philosophy is principally bound to truth, while film, on the other hand, is an illusion, a ruse that generates appearances. Aside from their effect, philosophy never took images very seriously; this situation must be addressed. In and of itself, a film does not present anything real; it can, however, reveal truth if we subject it to suitable criticism. It is in this role that philosophy is irreplaceable. Of course, this requires us to recognize in film more than just an art form, because in this case it would in fact be no different from other art forms. And after over a century shaped by its effects, there can no longer be any doubt as to whether film actually is different. Film becomes a challenge once we perceive something that can be called truth emanating from its core; we need but learn to discern that truth. Once we part the veil of the cinematographic illusion and begin creating films that go beyond the cinematic conventions of realism, film can become a tool for social change. In this text, we discuss the image in relation to that which it is saying and the way it is saying it. What lies is it telling and how, and, lastly, how can it speak the truth – how can we, in this context, philosophize and how can we discern truth through moving pictures? What could this truth be, and what does this mean for its philosophical interpretation. Finally, what does this all mean for us, the viewers?

Key words: film, image, photography, reality, unreality, philosophy, illusion, memory, the masses, viewer, television, psychology, ideology, manipulation, art, the media

*Robert Petrovič is a philosopher and a member of the editorial board of the Journal Dialogi. He is the co-founder of the Film Culture Development Association and an active member of Zofijini ljubimci (Sophie's Lovers), an organization for promoting the development of the humanities (robert.petrovic@triera.net).*

### The “Impurity” of Film and Philosophy: Towards Ontology of the Film Image

The article discusses the different modes in which philosophy poses art and film as its object, focusing on the philosophy of Gilles Deleuze as a representative of the philosophical orientation that attempts to conceive of being through art and therefore reach ontology through aesthetics. The text deals with some key notions of this “ontologisation” of art: anti-representativity and the irrepresentable. Drawing on the aesthetic thought of Jacques Rancière and Alain Badiou, we argue in favor of conceiving of works of art in their singularity, which implies a number of different ontological constellations, rather than subsuming all art under a single ontological pattern. The author of the article attempts to apply this approach to *The Five Obstructions* by Lars von Trier and Jørgen Leth.

Key words: film, philosophy, ontology, representation, Gilles Deleuze, Lars von Trier

*Rok Benčin is a Junior Researcher at the Institute of Philosophy of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (rok.bencin@gmail.com).*

### The Reconfiguration of Emptied Images

This text takes as a starting point Gilles Deleuze's guideline that, instead of the question “what is film?”, at a certain point it is necessary to ponder the question “what is philosophy?”, and discusses those aspects of the philosophy of film in which the binding of current political cinematographic efforts is reflected. In an encounter with the conceptuality of some of the most visible names of contemporary reflection on film – Deleuze, Jean-Luc Nancy and Jacques Rancière – we attempt to shed light on the question of current emancipatory film in different meridians of the world. Here the relationship between the concept of a missing people and that of people to come is revealed to be of key importance; from this relationship can

emerge the possibility of transitions to new forms of political subjectivation.

Key words: modern political film, critical film, disconsensus, people to come, political subjectivation

*Andrej Šprah works in the field of culture as an independent critic and editor. He (occasionally) serves as the librarian of the library of the Slovenian Cinematheque and lectures in Film Theory at the Academy of Audio-Visual Art (AVA) (andrejsprah@gmail.com).*

63–71 Nina Cvar

### 3, 2, 1 ... Action: Film, Philosophy, Image of Thought, Cinematic Approaches to Production, Digital Image and Digital Approaches to Production

In this text, the relationship between film and philosophy is schematized through the intertwining of two basic lines of thought: the first arrives at a conceptualization of film through film itself, whereas the second uses film for analyzing concepts that have already been established. In the first part of the text we analyze the relationship between film, philosophy and reality. In the second part we focus on Gilles Deleuze as an author who, in his works *Cinema 1: The Movement Image* and *Cinema 2: The Time-Image*, confirms that film is a medium which is able to think through itself. By examining some of Deleuze's theses, we formulate the theoretical concept of "thought-image-", which enables us to show how a potential relationship between film and philosophy is being formed. Furthermore, we provide a possible critique of Deleuze's "movement-image" and "time-image" models, which enables us to articulate a systemic approach to the analysis of the relationship between film, philosophy and reality and to present the so-called "cinematic mode of production", a theoretical term developed by Jonathan Beller. In the last sequence of the text we introduce a new term, the so-called digital image, through which we are able to establish a critical viewpoint of Beller's "cinematic mode of

production" and suggest the so-called "digital mode of production" as a possible platform for the analysis of the relationship between film and the reproduction of global capitalism.

Key words: film, filosophy, reality, Gilles Deleuze, thought-image, Jonathan Beller, cinematic mode of production, digital image, digital mode of production

*Nina Cvar has a degree in Cultural Studies. Her post-graduate studies focus on the comparative study of ideas and cultures. She is also a frequent contributor to Radio Študent (ninacvar@gmail.com).*

72–83 Jure Simoniti

### The World Ended Before We Were Born: Fellini and 'The Other Ontology' of the Twentieth Century

This article attempts to delineate a certain tendency in twentieth-century European philosophy. Upon its representatives (along with their predecessor Marx and his concept of surplus value) – Freud with his death-drive, Lacan with enjoyment, Deleuze with repetition, and foremost Luhmann with autopoiesis of the system – we bestow the name libidinalists. Late Goethe and Joseph Roth can be regarded as literary libidinalists, while the most beautiful and elaborate incarnation of this tradition of thought came in the art of film, specifically in the films of Federico Fellini. I see Fellini's biographical path, from the neorealism of his early works to the self-referentiality of the set design of his later works, repeat itself at the end of his films; I describe this structure as the simultaneousness of the breakdown of the set design and the survival of the film-object.

Key words: Fellini, Goethe, Joseph Roth, Freud, libido, death-drive, Luhmann, autopoiesis

*Jure Simoniti is a researcher at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His research encompasses the following fields: Classical German Philosophy, the Philosophy of language, and film (jsimoniti@hotmail.com).*



### Illuminated Other: The Figure of the Serial Killer as a Descendant of Greek Heliocentrism

The article uses the theoretical terms of Daniel Frampton's *Filmosophy* to address the problem of light and the nature of serial killers in David Fincher's *Seven* and Jonathan Demme's *Silence of the Lambs*. Following Frampton's lead, the article takes its theoretical cues from Derrida and, conversely, Plato. In the films mentioned above, the escalation and position of lighting serve to convey the serial killers' nature and mission, and to indicate the directors' moral relationship to the characters depicted. Thus the use of light in these two films is an example of film functioning in the way that Frampton ascribes to it – imaging or representing philosophical dilemmas by cinematic means.

Key words: David Cronenberg, Jonathan Demme, Jacques Derrida, other, filmosophy, film thought, David Fincher, Daniel Frampton, Martin Heidegger, heliocentrism, *Silence of the Lambs*, serial killers characters, David Lynch, *Seven*, light.

*Dušan Rebolj je prevajalec filmov in knjig, filmski recenzent pri Slovenskih novicah ter občasni pisec in še občasnejši predavatelj o najrazličnejših množično-kulturnih pojavih (dusan\_rebolj@yahoo.com).*

92–105 Andrej Adam

### Stargate: Atlantis, Philosophy, and Critical Thought

In this article, I attempt to show how viewing a film in a philosophy class can create an opportunity for serious discussion of philosophical problems – I selected the problem of the relationship between the soul and the body – and by doing so lay the foundation for the development of critical thought. The first part of the article is dedicated to a discussion of critical thought, from which – in the second part – we define the steps that provide direction for philosophical discussion with students. We demonstrate how it is possible to use popular film production to intro-

duce the question of the relationship between the soul and the body, and how, on these foundations, it is possible to develop a discussion and integrate in it the reading of philosophical and non-philosophical texts, which – by laying open opposing viewpoints – foster independent, critical thought (the insight that many times we have certain unreflected convictions and beliefs about a given problem) and suggest possible approaches to solving the problem.

Key words: critical thought, teaching philosophy, film in education, soul-body, science-fiction

*Andrej Adam is a Professor of Philosophy. He has published a number of scientific and professional articles in the fields of educational philosophy, teaching, and critical thought. He is also a translator (andrej.adam@guest.arnes.si).*

## ARTICLES

109–124 Jernej Prodnik

### Cloakroom Communities and Cyberspace: Towards a Concept of "Pseudo-Environment" Niches

In the advent of the internet one can recognize a familiar pattern. New technologies are regarded either as potential saviors or, in a more dystopian view, as something that will only worsen social conditions. This paper rejects these technological-deterministic views as inadequate and analyzes broader social transformations in post-Fordist capitalism, that influence the stability of relations and communities. In the author's view the so called virtual community does not exist, but – similarly as pessimistic outcries to return to traditional community – functions as a mystification of social antagonisms, inherent to capitalism. The reanimation of democratic life and the quest for safety and liberty of an individual through community can be a dangerous substitute for political action.

Key words: cloakroom communities, imagined communities, identity, pseudo-environment, worldliness, myth, post-Fordism, Zygmunt Bauman, Paolo Virno.

*Jernej Prodnik is a Junior Researcher and a Teaching Assistant at Department of Communication Studies at the Faculty of Social Sciences in Ljubljana (jernej.prodnik@fdv.uni-lj.si).*

125–135 Daniel Popović

### Universal Basic Income: The Principle of Reciprocity and Justice

The text deals with the main, moral criticism of the idea of a universal basic income (UBI) – that it would violate the principle of reciprocity. The author underlines the question of the justice of violating this principle as the key question of the social acceptability of the idea of a UBI. He defends the thesis that the idea of a UBI is not unfair, even if it violates the principle “he who does not work shall not eat.” But is the idea of a UBI also fair within the concept of social justice developed by John Rawls? In today’s world, is the principle of reciprocity still relevant? In the text, the author draws on a number of theoretical points of departure – from John Rawls’ theory of justice to republican political theory and Tony Walter’s map of political philosophy. The text also introduces other questions: In which societies would the idea of a UBI be acceptable? How does one define this idea ideologically? To what extent is the idea of a UBI compatible with republican political tradition? Are we to reject the concept of full employment if societies are incapable of absorbing the entire workforce despite high economic growth? The author concludes that Rawls’ theory of justice speaks in favor of the fairness of a UBI, and that reciprocity is by far not the only aspect of justice. In the conclusion, the author presents a short argument for a UBI. The purpose of the text is to put to the test dominant socio-economic concepts within the concept of a UBI, and by doing so fortify the moral arguments in favor of the introduction of a BIG.

Key words: universal basic income, principle of reciprocity, justice, republican political theory, full employment, work ethic.

*Daniel Popović has a degree in Political Science. He is currently a Doctoral student and Researcher at the Faculty of Social Sciences in Ljubljana (daniel.popovic@yahoo.com).*

136–147 Simona Šemen

### Gandhi’s Method of Non-Violent Resistance, Satyagraha

In a number of conflicts in both South Africa and India, Gandhi demonstrated that non-violent resistance is politically effective and can be applied to a greater extent. He used non-violent resistance to confront the internal problems facing India as well as British occupation. The emphasis on converting one’s opponent, which Gandhi repeatedly stressed, was not a normal part of non-violent efforts, but a characteristic of Gandhi’s resistance and his personality. It is important because it was an attempt to convert his opponents or opposing groups irrespective of the vast social distance that separated him from his opponents and their violent solutions. In Gandhi’s model, acts of Satyagraha are based on a rigorous commitment to a truth which is thought to be capable of penetrating into the consciousness of the opponent, effecting a conversion. Gandhi was aware that bad intentions and violent acts, even in pursuit of a noble cause, would destroy everything. With Satyagraha it wasn’t about a duel, but about the rational use of power which does not cause harm and which can influence the outcome of conflict situations. In this respect Gandhi was one of a kind: he took non-violence to a point where it is no longer a goal, but a “decision”, which, at the same time, is a “separation from” everything which is not Satyagraha. For this reason, Satyagraha does not remain on the level of a method; it becomes a way of life rooted in the sanctity of life.

Key words: Gandhi, conflict, non-violence, Satyagraha, fasting, truth

*Simona Šemen holds a Masters in Anthropology and is currently working on her Doctorate at the Faculty of Social Sciences in Ljubljana (prekmure@gmail.com).*

148–157 Daša Tepina

### Contemporary Radicalism of the Left, Reactions to It, and how Political Violence Echoes in the Media

The growing number of protests since the nineteen-nineties are gradually finding a global expression; in the current social situation, mobilization quickly crosses national borders. The protests that are taking shape in a global social movement for a more just world are becoming a constant variable of all important conferences of international corporations and institutions of power. Under these circumstances, which are routinely followed by ever more ferocious repression, are emerging patterns of radical groups which, taking shape as the black bloc, use political violence to fight for the achievement of their goals. New approaches to resistance are emerging, and are moving onto the internet through "hacktivism". This is becoming an increasingly important locus of subversion. In the digital age, this type of activity is a kind of contemporary digital guerilla.

Key words: radicalism, global mass movement, black bloc, guerilla.

*Daša Tepina has a degree in Cultural Studies and History. She is currently working on her Doctorate at the Faculty of Arts in Ljubljana (a.liberta@gmail.com).*

