

AUTEUR V ČASU, KO GA JE MOGOČE TEHNIČNO REPRODUCIRATI

Kleistove marionete,
Bressonovi modeli
in kaj ima s tem
Angelina Jolie.

Marko Bauer

Onkraj dobrega in zlega nikakor ne pomeni onkraj dobrega in slabega, pravi Nietzsche. A kaj če gre za težnjo, da bi se šlo onkraj dobrih ali slabih filmov¹, zato da se bi lahko spet polotili teme zla, sploh kolikor je ta le drugo ime za oblast, ki je povsod in hkrati ne obstaja?

¹ Če filmi sploh še obstajajo, pri čemer ne gre le za vprašanje kakovosti ali presežene oblike, temveč za koncentracijo in trajanje, sploh v razmerah izvenkinematografskega gledanja, ki ga povzema poved: »Ne premorem dovolj zbranosti, da bi sam v enem kosu pogledal film.« Walter Benjamin odgovarja v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*: »Tudi raztresen človek se lahko privadi. Še več. Možnost nezbranega obvladovanja nekaterih izmed nalog kaže, da mu je njihovo reševanje postalo navada.«

Iz kakšne snovi je realnost? Manihejska binarnost dobrega in zlega se nadaljuje v dihotomiji fizičnega in digitalnega. Digitalizacija vsega gre tako daleč, da se digitalno gibanje po digitalnem prostoru poustvarja fizično, kar je Deleuze morebiti napovedal s tem, ko je govoril o »maščevanju silicija« nad ogljikom. Preleti nad pokrajino, kakršne v *Gospodarju prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) oddela virtual cinematography, so v *Bridges and Dragons* (2013, Andro Kajzer)² simulirani s pomočjo helikopterčka, ki ga ta triminutni video – poleg Ljubljane in skejtanja (glajdanja, slajdanja, skrolanja) kot življenjske oblike – oglašuje. Navidez prosto lebdeča in drseča kamera dinamizira – ker je gibanje vselej treba še dodatno upogibati – prenose nogometnih tekem, pri čemer se giba prenašajo še na same figure, ko je mogoče reči, da Messi – ta ne mož brez posebnosti, temveč posebnost (singularnost) brez moža – igra »playstation nogomet«. Za dubstep ples Marquesa Scotta³ se zdi, kot da uteleša, inkorporira, inkarnira zeitgeistovske video edit postopke, manipulacijo z gibanjem telesa, gravitacijo, časom (pri čemer je vprašanje morebitne falsifikacije postransko). Narava, ki je kot fizična že posredovana s preddigitalno tehničnim, s tem ni le ekranizirana, pozaslonjena, spektakulizirana, supernaturalizirana, samemu digitalnemu je podeljena naravnost prvega reda, kot je prej ali slej pač vsaki nadaljnji naravi.

Narava nikdar ni ena sama. Ko Walter Be-

njamin v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* piše o potencialih filma, jo diferencira: »Tako postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo.« Vzpostavita se narava prostega očesa ter narava kinoaparata, ki je spet dana v čudenje, presojo prvemu; slednja, kot da je na preži predvsem za avtomatizmi telesa⁴ (ter, analogno, duše⁵), pri katerih naj zavest ne bi posredovala, s čimer se že znajdemo sredi *Zapiskov o kinematografu* Roberta Bressona: »Model. Preučuješ ga (skozi kretnje in besede, ki jih napravi in izreče na tvojo zahtevo). Odziva (tudi, kadar je to le zavračanje odziva) ne zaznaš, kamera pa ga zabeleži. Pozneje ga skrbno preučiš.« Morda ni bilo takšno razodevanje avtomatizmov vsakdanjega življenja nikdar dočakano v meri, kot je bilo »teološko« anticipirano, saj je to preprečil, prekril spektakel.

Ko Bresson stavi na avtomatizme, skuša čim bolj nevtralizirati tisto, čemur izmenjujoče

4 »Če je že v navadi, da človek presoja hojo ljudi, čeprav samo v grobih obrisih, pa gotovo nima pojma o svoji drži v delčku sekunde, ko se prestopi. In če nam je v grobih potezah znan gib roke, ko segamo po vžigalniku ali žlici, pa vemo le malo o tem, kaj se v tem hipu dogaja med roko in kovino, kaj šele o različnih razpoloženjih, v katerih smo.«

5 Robert Bresson, *Zapiski o kinematografu*: »S kamero ne ujameš samo fizičnih gibov, ki so za svinčnik, čopič ali pero neulovljivi, marveč tudi drobna znamenja določenih duševnih stanj, ki jih brez nje (kamere) sploh ni mogoče odkriti.« V tem oziru navede Montaigna: »Gibanja duše so nastala in se stopnjevala tako kot gibanja telesa.«

pravi zavest, volja, misel, razum, samonadzor, namera. Zanj so, če gre parafrazirati Kosovela, prostor in mistika hkrati. »Getting into the zone« je tendenca tako Musilovih boksarjev-mistikov⁶ kot pisateljev po Don DeLillu: »Hočeš nadzorovati tok impulzov, podob, besed, obrazov, idej. Toda obstaja višje mesto, skrivna aspiracija. Hočeš pustiti rečem, da gredo svojo pot. Hočeš se izgubiti v jeziku, postati nosilec ali sel. Najboljši trenutki vključujejo izgubo nadzora. To je neke vrste pretrganje.«⁷ S kronosom ali čimerkoli drugim nemerljivi trenutki, ko se pisanje izpisuje »brez sleherne pavze ali preudarjanja«. Mar ni takšna opustitev nadzora voljna vdanost v vdor druge volje, privolitev v učinek, kakršnega Georges Duhamel – sicer odklonilno – pripiše filmu: »Ne morem več misliti, kar bi hotel. Gibljive podobe so zasedle mesto mojih misli.«⁸ Mesto znanih, hotenih, ustaljenih misli zasedejo nepredvidene, nepredvidljive misli brez premišljanja, pri čemer ni razvidno, od kod prihajajo (iz kaosa?, apofatične tem? itd.), saj zunanost in notranost postaneta nerazločljivi ali izenačljivi, kar razveže tudi dihotomijo avtonomno – heteronomno.

Bresson brez zavestnosti/brezvoljnosti svojih protiigralcev, tj. modelov, ne doseže spontano, avtomatično, temveč z mehaničnim ponavljanjem gibov ter izrekanja besed (tudi po 20x), vse dokler niso »navzven mehanizirani«, da bi bili lahko »v sebi svobodni«. Vzroki niso v njih, natančno tako, kot ima Kleistova marioneta težišče zunaj sebe in je zato graciozna. Ko se mladenič ujame v ogledalu ženskih oči ter ozave podob-gibanja svoje ljubkosti, je z njo konec. »Gibi, ki jih je delal, so vsebovali tako komičen element, da sem z naporom zadrževal smeh.«⁹ Nasprotno temu Bergson v *Eseju o smehu* avtomatizme dojema kot vir togosti, okorni mehanizem, ki se položi, omota, ovije okoli gibkosti, elana, živosti, kar gre pripisati tudi nekam shematičnemu razmerju med dušo in telesom, kakršen je značilen za zdrav razum, ki se smeji oz. je tisti, ki smeši. A kaj

2 Povezava: < <http://vimeo.com/73325589> >.

3 Youtube povezava: < <http://bit.ly/1yNWp0L> >.



Teater ubijanja

6 Robert Musil: *Mož brez posebnosti*, str. 28.

7 V intervjuju z Adamom Begleyjem za *The Paris Review*. Fall 1993, No. 128. Povezava: < <http://bit.ly/1fTtjuH> >.

8 Kakor ga v *Umetnini* navaja Benjamin.

9 Heinrich von Kleist, »O marionetnem gledališču«, v: *Problemi* 3–4, 2004.

če se iz raztresenca, te neelastične figure, norčuje ravno zato, ker si je ta glede nečesa na jasnem, tega, da je na razpotju, saj okleva, ker obstaja več možnih dejanj, po možnosti eno slabše od drugega, in vendar je to razpotje že izbira izbire? Zavest vznikne, ko se spotakne ob oviro, je kot bolečina, ki priključuje obstoj telesa. Humor je anestetik. Krohot je pospremil marsikateri Bressonov film, morda še najbolj *Hudič, verjetno* (Le diable probablement, 1977), v katerem se zgodi srečanje Bressonovega modela z Bergsonovo marioneto, če je za slednjo mogoče okvalificirati džankija, ki vpričo lastnega brezna raztresenosti namesto enkrat ustrelj dvakrat ter tako skvari asistirani samomor, vsaj z legalno-kavzalno-logičnega vidika, ki ga milina, verjetno, razveljavlja.

Kleistova marioneta in Bressonov model se kljub najtesnejši bližini ločita po tem, da drugi v primerjavi s prvo ni »absolutno nezaveden (saj potlej ne bi bil intuitiven), temveč /je/ nezaveden v odnosu do inteligence.«¹⁰ Bergson v *Ustvarjalni evoluciji* razlikuje dve vrsti nezavednega: zavest, ki je odsotna, ter zavest, ki je izničena. Na sledi slednje Bresson modelom izmakne zrcalo zavesti, da jih spremeni v bergsonovske mesečnike pri dnevni svetlobi, ne speče ne budne (vigilambuliste, jim pravi Deleuze), da padejo v cono, kot jo opiše Christian Kerslake: »Disociirana, mesečna zavest je transu podobna, na eno osredotočena/zatopljen [single-minded] zavest, drugačne narave od običajne, reprezentirajoče zavesti, ki vključuje kognitivno sintezo.« Ravno tu vznikne bližina med Bergsonom in Bressonom, da »oba konca pristanasto oblikovanega sveta segata drug v drugega«, namreč v intuiciji, brez zavesti kot čisti zavesti, ki se izogne padcu v REPREZENTACIJO, kakor jo kapitalno zapiše slednji. Intuicija je odsotnost, ki je čuječa, namenskost, ki ni intencionalna, zamišljenost/razmišljenost, a ne raztresenost, saj, kot trdi Jung – poleg Bergsona in Deleuza tretji člen »zloglasne« somnambulistične teorije instinkta – njena gotovost sloni »na določenem stanju duševne 'čuječnosti', izvira katere se subjekt ne zaveda.«

Franco Berardi bi potrdil, da je človek tik

pred vrnitvijo v raj skozi zadnja vrata, kot si jo zamišlja Kleist¹¹, le da bi v tem videl nekaj drugega kot veselo novico ali znanost.¹² Verigi avtomatizmov – ekonomskih, finančnih, kognitivnih, tehningvističnih, psihokemičnih itd – praktično ni mogoče ubežati, saj je »svobodna volja zvedena na proceduralno pretvezo«¹³, do stopnje, ko je po letu 1977 mogoče govoriti o »dobi po človeku« ali dobi PACmana (profit/accumulation/competition). S Paulom Viriliom: odločanje je v real timeu, tem trajanju pri svetlobni hitrosti, času, ki se ga ne da ne upočasniti ne ustaviti, v katerem ni trenutkov odločitve, preloženo na avtomatski odzivnik: od borze do vojne. Zdi se, da je pri tem dihotomija na človeško in avtomatično zastavljena preveč dobrostarohumanistično, prav tako je vprašljivo, ali se vsi ti avtomatizmi nujno dopolnjujejo in amplifirajo, ali se morejo tudi medsebojno nevtralizirati, se znajti v antagonističnih razmerjih. Predvsem – ali ne kaže razlikovati med avtomatizmi in shematizmi? Kolaps 2007–08 je odprl dogodek, ki zavrti luknjo, vrzel v realno, shema, po kateri je ta evalvirana/valorizirana, denimo kot dolg prebivalcev, pa le urgentni ukrep njenega zasutja.

Da človek deluje kot avtomat, lahko sproža smeh (Bergson) ali grozo (Ernst Jentsch). V *Teatru ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer) tragedija ne čaka na farso, ne farsa na tragedijo¹⁴, nastopata zlepljeni, hkrati. Če bi Bergson v gangsterskem nastopstvu, gizdalinski domišljavosti izvrševalcev genocida videl skrepelost avtomatizma, ki se drži minule mode, med drugim oblasti kot pravice »povzročiti smrt ali pustiti pri življenju«, bi Bresson zaznal ravno spodletelost avtomatizmov, glumače, ki

so jih holivudski filmi naučili sprenevedanja. Toda le kako so potem iz kina mogli prihajati plešoč, »naše roke so še naprej plesale«, vse do paramilitaristične pisarne, v kateri se je ples rok nadaljeval z izumom ubijalskega stroja, zategovanjem žice okoli vratu?

Mar se Kantova opazka iz *Kritike praktičnega uma*, da bi človeško bitje, ki bi spoznalo noumene, postalo »goli mehanizem, v katerem bi vsi, kakor v lutkovni igri, prav dobro gestikulirali, v figurah pa vendarle ne bi mogli najti življenja«, ne ujema s tisto Williama S. Burroughsa iz *The Limits of Control*, da je nadzor lahko le delen in ne popoln, da potrebuje čas, v katerem se odvija, in kljubovanje, saj bi nadzorovani sicer postal »magnetofon, kamera, robot«. Pri tem so naštet malodane vsi Bressonovi elementi, »Kako nenavadno, kajne, da je človek človek! si nemara govorita kamera in magneton pred G (modelom)«, s to razliko, kot v *Podobi-času* pravi Deleuze, da njegov kinematograf »/.../ nima nobene potrebe po računalniških ali kibernetičnih strojih¹⁵; in vendar je 'model' sodobni psihološki avtomat, saj je definiran v relaciji do govora-dejanja in ne več kot poprej do motorične akcije.« Burroughs nadaljuje: »Zelo vprašljivo je, če bi človeški organizem lahko preživel popolni nadzor. Tam ne bi bilo več ničesar. Nobenih oseb. Življenje je volja (motivacija) in delavci ne bi bili več živi, morda dobesedno.« Bressona ne daje strah pred neživostjo: uporablja žive osebe, vendar te na filmskem traku in po modelski obdelavi ostanejo brez življenja in brez volje, postanejo nežive, marionete, kakor si jih predstavlja Kleist, ki deficit miline človeških plesalcev detektira v njihovi živosti. Šele ko so podobe modelov postavljene v določeno zaporedje ter predvajane na filmsko platno, šele po transformaciji/sprostitvi oživijo kot rože v vodi. Toda »filmsko nekoga upodobiti ne pomeni dati mu življenje.« So tableaux vivants bolj animirani kot živi? Ob koncu *Čarobne gore* se Hans Castorp znajde sredi »zlega plesnega kratkočasa«, »brez misli poje predse, ne da bi se tega zavedal«, izstreljen proti jarkom nasprotne vojske. Usojenost

10 Za to razlikovanje in nadaljnja izvajanja v zvezi s triado Bergson-Jung-Deleuze gre zahvala eseju Christiana Kerslake »Insects and Incest: From Bergson and Jung to Deleuze«. Spletni portal *Multitudes*, povezava: < <http://bit.ly/1pTkP6> >.

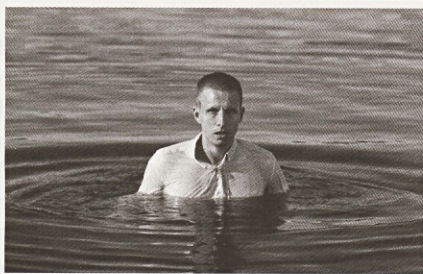
11 Brezzrcalni raj, v katerega se vstopi prek zapletenega asemblaža zrcal.

12 »Vse življenje bi bilo mogoče, ne da bi se tako rekoč gledalo v ogledalu; kakor se vendar pri naš dejansko tudi še zdaj daleč pretežni del življenja odigrava brez tega zrcaljenja – in sicer tudi našega miselnega, čutečega, hotečega življenja, pa naj kakšnemu starejšemu filozofu to zveni še tako žaljivo. Čemu sploh zavest, če je v glavnem odveč?« Friedrich Nietzsche: *Vesela znanost*.

13 Franco Berardi »Bifo«: *After Future*.

14 Zanimivo pri tem je, da je Napoleon, na katerega se nanaša Marxova izjava o ponavljanju zgodovine, k dialektiki tragedije in komedije prispeval tudi sam z opazko, da iz prve v drugo preidemo že zgolj s tem, da se usedemo.

15 Razčustvovani računalniško-kibernetični stroji iz 2001: *Vesoljska odiseja* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) in *Umetne inteligence* (A.I. Artificial Intelligence, 2001, Steven Spielberg) godijo človeškemu samoljubju ravno s tem, ko si prizadevajo, da bi bili človeški, prečloveški.



Oslo, 31. avgusta

železnega križca (iron cross), kot jo popisuje Borgesov *Deutsches Requiem*, kjer Castorpa iz množice v naskoku izdvaja, izvzema le še komentar, oklepajoč se samoovedenja, Mannova železna empatija – ironija. Deleuze-guattarijevski vojni stroj, ki ga apropiira Država, sekvenca, ki jo lahko zajame le pogled, digitalno brezhbno šibajoč po zraku. Množični prizor, v katerem se dividuacija odvija po principu transplantacije las: potrebna je iregularnost z asimetrijo, zato da bi bil videti »naravno«. Bressona, ki ima kinematograf za vojaško veščino, ne skrbi, da bi bili modeli nerazločljivi: »Dopusti več sličnosti, da boš pridobil v različnosti. Enoličnost in enotnost življenja prinese na plan naravo in značaj vojakov. Pri ukazu mirno stori negibnost vseh, da izstopijo posebna znamenja vsakega posameznika.« V skladu s konvencionalnim vtisom so še vseeno videti kot po invaziji *Tatov teles* (Invasion of the Body Snatchers, 1956, Don Siegel); zaspijo in se izležejo kot mesečniki. Z zglajenimi, zniveliziranimi, flat obrazi, tem gladkim prostorom, delujejo, kot bi bili brez občutij. A so pravzaprav »nehoteno ekspresivni (in ne hoteno brezizrazni)«. Bresson se izogiba paroksizmom, »ki jih je treba hliniti in so si v njih ljudje podobni.« Čemur se modeli ne prilegajo, je ravno konsenzualna sentimentalnost. Čustva so jim odrekana, ker ne sprejemajo pravil igre/igranja, ker niso preprečljivi, zlahka razberljivi, upravičeno, saj ne gre za čustva, temveč občutke, ki se izrazijo »z razmerji med slikami in zvoki, ne pa z mimiko, kretnjami in glasovnimi poudarki (igralcev ali neigralcev)«. Model je ves en sam obraz, tako kot Jezus, ki je po Deleuze-Guattariju »izumil poobrazenje celotnega telesa in ga razširil povsod«. Gledališču se zoperstavi pasijon.

Če se Bressonov model zgleduje pri svetniku, gre v obeh primerih za vzor, exemplar, ki ga ne gre oponašati, ampak zasledovati, sicer se učinkovanje zrcala povrne. Ne referenčna točka, referenčni vektor. Drugače

je z role models, zvezdniki, ki navdihujejo imitacijo, identifikacijo, reprodukcijo, multiplikacijo. *Oslo*, 31. avgusta (2011, Joachim Trier) se igra ravno s to razliko ter – paradigmi takšnega filma tujo – identifikacijo s protagonistom pelje vse do konca, ko gledalec – čudežno – preživi samomor.¹⁶ Serija miline marionet-modelov je tudi serija suicidov. Če je Kleist vojni stroj iz družine generalov, se njegova linija bega pred apropiacijo Države izteče v dvojnem samomoru (h kateremu se, aludirajoč, v pismih Felice Bauer nenehno vrača Kafka). Bressonov opus je veriga samomorov, kot bi šlo za skrivno potrditev Biathanatosa Johna Donna, ki naj bi po Quinceyju/Borgesu dokazoval, da je bilo Jezusovo »izročanje duha« suicid.¹⁷ Deleuzovo telo poleti skozi okno. Je naposled zapadel iztrošenosti, zoper katero se je vse življenje bojeval? Michel Serres ne verjame:¹⁸ »Ne mislim, da je naredil samomor. Nekaj časa pred tem je imel operacijo, odstranili so mu večino pljuč. Bilo je nemogoče dihati – odprl je okno – in ...« Ravno ko je bilo Deleuzeovo telo na tem, da bi bilo ob organe ... »Ni bilo v njegovem značaju. Ne v njegovi filozofiji. Bilo je nemogoče.« Kakor padec enega izmed deklet v *Skupini* (The Group, 1969, Sidney Lumet) po romanu Mary McCarthy: nebo preletavajo letala, ki se odpravljajo v vojno, monomanično deklet o njih poroča po telefonu – se preveč nagne – in ... Telo, ki sledi nekemu nagibu, in gravitacija, ki opravi ostalo? Mar Serres ni zanemaril Deleuzovega ničejanstva¹⁹,

16 Lars von Trier v *Melanholiji* (Melancholia, 2011) to uprizori na romantično-vesoljni ravni.

17 ».../... sklepa, da Jezusa Kristusa ni ubilo trpljenje, ampak da se je v resnici ubil sam s čudežnim in namernim izdihom svoje duše /.../ Izrecni namen Biathanatosa je omiliti samomor; dejanski namen pa je dokazati, da je Kristus storil samomor.« Jorge Luis Borges: »Biathanatos«, *Eseji*.

18 Tako, kot se spodbija, da bi si s skokom v stopnišni jašek življenje vzel Primo Levi. V dnevih pred smrtjo se je pritoževal nad omotico. Njegovi prijatelji so trdili, da je bolj verjetno, da je izgubil ravnotežje in padel v globino.

19 »Ne glede na zahteve, ki jih postavlja religija, lahko vprašamo, zakaj naj bi bilo postaranemu človeku, ki čuti, kako mu pojemajo moči, bolj v čast prenašati počasno izčrpavanje in razkrajanje, kot pa da si s polno zavestjo postavi nek cilj. Samomor je v tem primeru povsem naravno in razumljivo dejanje, ki bi kot zmaga nad umom moralo

Zaratustrovega izreka »Umri o pravem času«? V samomoru sovpadeta avtomatizem telesa in vitalistična izbira. V razmerah spektakla/simulakra sta življenje in smrt zaveznika.²⁰

Bresson zvezdnikov »filmanega gledališča« nima za marionete, temveč fantome. »Star-system, kjer imajo moški in ženske dejansko fantomsko eksistenco.« Mehaniziranosti, avtomatiziranosti modelov so nasproti postavljeni hologrami. Duhovni avtomat je lahko tudi fašist ali postfašist. *Unbroken*, nezlomljeni, kot zveni naslov novega filma, režijsko podpisanega z Angelino Jolie (plus soscenarista brata Coen plus direktor fotografije Roger Deakins), se nanaša na slednjega. Iz trailerja je razviden pastiš run-Forrest-runnerja, ki ga vojna vihra odpihne v *Veseli božič, Mr. Lawrence* (Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983, Nagisa Ōshima) minus ekstravaganca, krajše rečeno, Spielberg, kjer v tenziji med sentimentalnim kratkočasjem in sentimentalno težkokategornostjo prevlada slednja. Nasploh je spričo avtomatizirane, točneje, generalizirane-shematizirane mizanscene holivudske avtorje težko razločevati. Ob ogledu trailerja – katerega razmerje s filmom je sicer antagonistično oziroma bolj je takšno, bolje je – za *Inherent Vice* (2014, Paul Thomas Anderson) bi šlo lahko za Scorseseja, Davida O. Russlla (*Ameriške prevare* [American Hustle, 2013]), brata Coen (*Veliki Lebowski* [The Big Lebowski, 1998]) ali *Zažgi po branju* [Burn After Reading, 2008]), elmoreleonardovsko fazo Holivuda 90. let (*Kdo bo koga?* [Get Shorty, 1995, Barry Sonnenfeld], *Jackie Brown* [1997, Quentin Tarantino], *Daleč od oči* [Out of Sight, 1998, Steven Soderbergh]) itd. Napoved, po kateri naj bi igralce (še zlasti umrle, npr. Jamesa Deana ali Marilyn Monroe) zamenjali z digitalnimi simulacijami, je vselej zvenela

seveda vzbujati strahospoštovanje: in ga tudi je vzbujalo, namreč v tistih časih, ko so prvaki grške filozofije in najvrlejši rimski patrioti imeli navado umreti s samomorom. Nasprotno pa je precej manjšega spoštovanja vredna sla, ko z bojazljivim poseganjem po zdravniških nasvetih in najbolj mučnim načinom življenja živimo še naprej in se brez vsakršne moči poizkušamo približati dejanskemu življenjskemu cilju. Religije so polne izgovorov pred zahtevo po samomoru: s tem se prilizujejo tistim, ki so zaljubljeni v življenje.« Friedrich Nietzsche: *Človeško, prečloveško*.

20 Lutkovna predstava *Salto mortale* (2012) Silvana Omerzuja po predlogi Nebojše Pop-Tasića se ukvarja natanko s to možnostjo, tj. to možnost spreminja v potencial.



Angelina Jolie na snemanju filma *Unbroken*

predobesedno in tako se je napletlo, da se je to bolj prelomno primerilo režiserjem. Auteur, ki ga je mogoče tehnično reproducirati. Ko se film avtopoetično izgotavlja sam od sebe, na t. i. režiserskem stolu ni treba sedeti nikomur, iz česar sledi, da lahko na njem sedi tudi Angelina Jolie, fantomat, kar behind-the-scenes fotografije s snemanja dokumentirajo s simptomatično pretirano vestnostjo.

Da *Unbroken*, naracija o uspehu, v kateri iz ničeta postane upornik, iz upornika prvak ter iz prvaka preživeli, v kina pride za božič, je popolni, torej defaultni timing. To je božič tistega velikega Jezusa, čigar ideja se preobrazila v gospostvo, ter tistega bejbi Jezusa plenice, ustekleničene vode in življenjskega zavarovanja aka svetovnega miru/reda. Med Angelino Jolie, posebno odposlanko UNHCR (Visokega komisariata Združenih narodov za begunce), in Angelino Jolie, superagentko, nevtralizatorko groženj Združenim državam, ni nobenega protislovja, saj gre v obeh primerih za reševanje sveta, formo spektakularnosti, konsenzualno, dominantno fikcijo, ki se vzpostavlja, uveljavlja kot edina realnost. Imperialistične invazije se kot humanitarni operacijski posegi utemeljujejo ravno prek koncepta človekovih pravic oz. martirologije, s katero so se sredi 70. let – z nezanimljivo asistenco Foucaulta – ustoličili francoski novi filozofi Bernard-Henri Lévy, André Glucksmann, Bernard Kouchner itd., ki so ali še opravljajo ministrske, odposlanske, apologetske funkcije. V takisti register je mogoče umestiti Angelino Jolie, podpornico kampanje Kony 2012 ali režiserko *V deželi*

*krvi in medu*²¹ (In the Land of Blood and Honey, 2011), *Unbroken* ter napovedanega filma o lovu belega okoljevarstvenika Richarda Leakeyja na črne krivolovce slonov v Keniji, ki je Svetovno banko tako impresioniral, da mu je namenila za 140 milijonov dolarjev subvencij.²² Funkcija avtorja in funkcija zvezdnika se spojata v sinergičnost poblagovljenja, spričo katere je Deleuze ob pojavu novih filozofov morda malodane ob vso stoičnost, a ne tudi ob stoicizem: »Veleprodajna vrnitev k avtorju, k praznemu in ničevemu subjektu, kot tudi h grobim pojmovnim stereotipom, predstavlja reakcionarni razvoj dogodkov, ki vzbujajo skrb.«²³ Pri tem izpostavi ravno avtomatičnost pisave, ki jo obkolijo avtorji-fantomi: »[T]ako gredo stvari: ravno ko sta pisanje in misel pričela opuščati funkcijo avtorja, ko stvaritve več niso potrebovale funkcije avtorja, da bi bile dejavne, sta jo kooptirala radio in televizija ter novinarstvo.«

21 Od tod tudi BHL-ovo javno navdušenje nad *V deželi krvi in medu*. Spletni portal *The Huffington Post*, 21. 2. 2012; povezava: < <http://huff.to/1s4TsdC> >.

22 O okoljevarstvu kot kolonialnem vrhuncu, tj. sintezi, v Keniji (od lova kot običaja domačih kmetov in pastirjev prek evropskega uvoza lova kot plemiške rekreacije, ki izumi »big game safari«, do konzervacionistično-šerifovske izenačitve prvega in drugega ter prepovedi sleherne oblike lova) v knjigi Edwarda I. Steinharta *Black Poachers, White Hunter: A Social History of Hunting in Colonial Kenya*.

23 Gilles Deleuze: »On the New Philosophers«.

Če je bilo uvodoma govora o fizično poustvarjenem digitalnem gibu, bi bilo v primeru Angeline Jolie mogoče govoriti o fizičnem poustvarjenju digitalnega bitja. Globalno administrirana PR-kampanja o njeni mastektomiji kot preventivnem/preemptivnem ukrepu – nekaj, o čemer je bilo mogoče v zvezi z dekadentno bogatunskimi tetkami mogoče slišati vsaj desetletje poprej – zoper mutacije genov BRCA1 in BRCA2 je bila del prizadevanj korporacije Myriad Genetics, da bi gena patentirala oziroma imela monopol nad testiranjem.²⁴ Morda je še šlo za tiste prsi, katerih predstopnjo smo adolescent-ski izurjenci v tittspottingu, tem eruditstvu za potrebe masturbiranja (ritualiziranem ter izrazito idolatričnem avtomatizmu), prvič zapazili v *Kiborgu 2* (Cyborg 2, 1993, Michael Schroeder). Vtis, da gre za rutinsko biomehanično servisiranje, menjavo delov, pravzaprav update, povzroča zadrego ravno s tem, da si fizičnega nelagodja, bolečine Angeline Jolie ni mogoče predstavljati oz. se vanj živeti. Najlepši ženski na svetu ni treba biti človek že vsaj od Pigmaliona oziroma iz slonovine izdelane Galateje naprej. Koža je porcelanasta gladina, nezlomljena, nezlomljiva. Ko se je ob njujorški premieri televizijskega filma *The Normal Heart* (2014, Ryan Murphy) na fotografiranem čelu, licu, bradi, dekolteju Angeline Jolie manifestiralo nedoločeno polje beline, je bilo, kot bi bila uslišana kolektivna sanjarja ali intuicija, nostalgična za videomesom moonwalkerja Michaela Jacksona.²⁵ Faktična razlaga, kot jo poda urednica lepote ameriške Marie Claire, je sublimna v svoji prozaičnosti: »*Pudri, ki se jih uporablja za fotografijo gibljivih podob, so osupljive formule, ki svetlobo odbijajo z kože, da je ta pri visoki resoluciji videti brezhibna. Super za filme, toda potisni ji fotografsko bliskavico v obraz in vsi pigmentni delci se bodo z njenega obraza lesketali kakor drobna zrcala, da bo videti, kot bi jo napadel oblak smukca.*« Zrcala, molekularna zrcala. Povedano z Benjaminom: narava, ki govori kameri, je drugačna od tiste, ki govori fotografskemu aparatu z bliskavico, a oba si z Bressonom govorita: »*Kako nenavadno, kajne, da je člo-*

24 Ameriško vrhovno sodišče je junija 2013 to patentiranje sicer razveljavilo, Angelina ostaja patentirana še naprej.

25 Več o tem v eseju Marka Fisherja: »... And when the groove is dead and gone...« na spletnem portalu *k-punk*, 28. 6. 2009. Povezava: < <http://bit.ly/1vJMbGx> >.



Zlohotnica

vek človek!« Smukec (ali pač sol aka agentka Evelyn Salt), mineral, ves obraz-telo spremeni v anorganski gladek prostor, v čemer je tudi »a kjer raste nevarnost, raste tudi rešilno (in vice versa)« ambivalenca Deleuze-Guattarijevega projekta-projektije-projektila.

Zvezdniki-fantomi povečujejo »ozaveščeno« krepijo »spoznanje«, sprejemajo »zavestne odločitve«, obujajo »odgovornost«, pri čemer se zdi, da gre ravno za tisto zavest kot samoovedenje, ki po Nietzscheju »ne sodi k individualni eksistenci človeka, marveč k tistemu, kar je na njem skupnostna in čredna narava.«²⁶ Ne čredni nagon, čredna zavest, ki blokira manjšinske potenciale množice

ter temelji na telegenični izmenjavi akcije in reakcije, plana in kontraplana. Medtem ko Angelina Jolie na talk showu deklamira agendo, se pri občinstvu nenehno preverja odzivnost, lovi ekspresivnost, a je ravno to preskakovanje z obraza zvezdnika na obraz občinstva tisto, ki sugerira ter tako – kot samoizpolnjujoča se prerokba Kulešova – generira ganjenost, osuplost, navdahnjenost in kar je še predvidenih in predvidljivih, že danih in razdanih, prekodiranih izrazov čustvovanja, tj. emotikonov. »I don't wanna cry,« poreče Angelina, kamera za nekaj časa zastane na utripanju tega sprenevedanja, ki ne potrebuje zrcala, saj je avtomatizirano, sledi preklon na publiko, da ta odigra vlogo surrogatnega, jokalnega stroja. Silicijeva dolina solz, a tudi miru.

Film kot propagandni stroj širi *demokracijo* tja, kjer ta še antiseptično ne razsaja, seva fetiš ognjišča v imenu hvaležnosti za purana, ki se bohota na praznični mizi.²⁷ »Mirno družbo, ki bi jo morali imeti, z vsem uspehom«²⁸

27 »Neposredno«, mimo spektakla prisostvovati intimnosti thanksgiving večerje družine Pitt-Jolie, verjetno že sodi pod noumenalno: je povsem nespoznavno, a hkrati docela nepomembno.

28 Guardianov intervju z Victorio Beckham nosi naslov »Nekdaj sem se počutila slavno, zdaj se počutim uspešno.« Slavnost se aristokraciji zvezdnštva prikazuje kot preinstantna, točneje, prekointingentna in predvsem premalo *entrepreneurial*. Nezasluženi naključja se zoperstavi dosežek, zasluga uspeha. Beckhamova je vmes že postala ambasadorica dobre volje UNAIDS (Agencije ZN za boj proti aidsu).

in vsemi čudovitimi stvarmi.« Intervencija je poseg zavesti v cono iracionalnega, kajti za vojno, tj. kakršnokoli obliko drugačnega življenja, »ne more biti nobenega razloga«. Pacifikacija: v razmerah globalnega zagotavljanja varnosti vojni stroj preseže Državo in »mir vzame za svoj objekt neposredno, kot mir Terorja ali Preživetja. Vojni stroj reformira gladki prostor, ki zdaj zase terja, da nadzoruje, obkroža celotno zemljo. Sama totalna vojna je presežena, nasproti obliki miru, ki je še veliko bolj zastrašujoča.«²⁹ Ne krvava sled, oblak smukca.

Benjamin-Kleejev Angelus Novus, katerega obličje je obrnjeno v preteklost, vidi »eno samo katastrofo, ki nepretrgoma kopiči ruševine na ruševine in mu jih luča pred noge«, in čeprav bi »rad zastal, obudil mrtve«³⁰ in razbito zložil skupaj«, tega ne more storiti, saj ga vihar, ki se je ujel v njegove peruti, vihar, imenovan napredek, potiska naprej, v prihodnost. Ta Angel Zgodovine je duhovni avtomat, z Deleuzom, »v duševni situaciji vidca, ki vidi dlje in bolje, kot se lahko odzove, to je misli.« Neki drugi angel ne zre v preteklost, temveč širi pogled v prostor, ta skoraj-že-raj, v smukajočem iskanju tistega drugje, vojne, kjer se ruševine še naprej nalagajo v nebo, a tudi določanju, kaj je vojna in kaj ne. Ta angel je Angel Posredovanja, in menda bi bila njegova naloga že davno dovršena, če ne bi bilo viharja, katerega funkcija, če je temu mogoče tako reči, ni povsem jasna, a se zanj ve, da veje tam, koder hoče.

29 Gilles Deleuze & Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, poglavje »1227: Treatise on Nomadology – The War Machine«

30 Iz Benjaminovega opisa v *O pojmu zgodovine* je razbrati angelovo sočutje, katerega aktivacijo – obuditi mrtve – preprečuje veter, ki ga potiska naprej. Zdi se, da tak pogled spregleda zaradi zobovja trikotne prirotenosti že malodane vampirski nasmeh, pri čemer se celo odmisli iztegnjena sredinca, to vendarle nekoliko kasnejšo kulturno pridobitev. Angelova grimasa prej priključuje Deleuzovo opazko glede sodelovanja s Foucaultom v *Groupe d'information sur les prisons*, ko jim ukvarjanje z nevzdržnostjo zaporov ni preprečevalo spravljati jo v humor. »/.../ veliko smo se smejali. To ni bila ogorčenost. Nismo bili ogorčeni.« In mar se Kafka s prijatelji, ki jim je premierno bral prvo poglavje *Procesa*, ni smejal »precej nezmerno« ter sam vsled smeha večkrat ni mogel nadaljevati?

26 Friedrich Nietzsche: *Vesela znanost*.