

Darko Štrajn

Filmsko realno/imaginarno

Nekaj fragmentov

Če zelo upravičeno ugotavljamo, da je film skupaj s teoretskimi refleksijami (in tudi spekulacijami) »bistveno pripomoček« k materialistični kritiki vsakršnega estetiškega idealizma, to nikakor ne pomeni, da je beseda o kakršnikoli rešitvi s tem zajete problematike. Kolikor je Benjaminova (zdaj že razpita) intervencija v polje reprodukcije umetniškega dela konstituirala razvidno diferenciacijo v nekakšnem epohalnem pogledu in se izkazala za izredno plodno predvsem na področju sociologije kulture, pa je vendar prispevala zgolj militantno stališče, katerega razredna akcentuiranost relativizira vabljenost objektivistične reformulacije in simplifikacije celotnega teksta, o katerem tu govorimo. Tako se tvori druga stran polja, ki ga je proizvedel Benjaminov tekst na črti – ločnici med estetiškim obskurantizmom in materialistično naravo Benjaminove kritike. Kakorkoli že, ta druga stran specifično zadeva vsako posebno umetniško prakso, pa je gotovo, da ima film v njej odločilnejše mesto. Da se določanje tega mesta procesualizira v razmerju film-filozofija, je morda razvidno iz svežega Deleuzovega teksta, ki uvaja film v filozofsko tradicijo oz. naravnost vzorno rekonstruira njuna presečišča.¹ Teorija, ki se emancipira od esteticizma, nakazuje implicitno vezanost filmske prakse na diskurz spekulativnega uma. Seveda se ta vezanost morda le izjemoma kaže kot »filozofičnost« filmskih avtorjev, praviloma se (Deleuzovi) analizi pokaže »filmičnost« teorije. Drugače kot v »tradicionalni« semantiki filma, ki denimo, obravnava film kot »sistem znakov«, se takšnemu pristopu formirajo pojmi kot teoretskem diskurzu že notranja presečišča dveh na prvi pogled radikalno različnih praks. Spoznavni teoriji že od nekdaj lasten pojem spoznavnega aparata se ugleda v analogiji s projekcijskim aparatom. V pertinentnosti te analogije se spoznavnoteoretski dualizem subjekta in objekta nujno multiplicira v kompleksno mrežo relacij v determinirajočem gibanju. Seveda ne gre za to, da bi šele Deleuze »odkril« vso zadevo, toda gotovo je, da vsaj legitimira raznolike teoretizacije filma v zadnjih nekaj letih, teoretizacije, ki so negirale nekdajno estetsko težnjo v prizadevanju, da bi film »gledalec« bodisi simptomalno bodisi ideološko-kritično ali psihoanalitično, tj. politično. Ambivalentna povezava realnega/imaginarnega se tako izrisuje na razvidnejšem ozadju razširjenega konteksta.

ZELIG

Sočasnost: zenonovska metafora zgodovine se je lahko posrečila prav zaradi nekaterih v uvodu omenjenih razlogov. Film *Zelig* Woodya Allena je tako zelo »časen«, da nikakor ni mogoče trditi, da bi mogel nastati kdajkoli prej kot prav zdaj. Temeljno sočasnost teoretsko določljive stopnje »filmskega diskurza« s samim Allenovim filmom (ki se transponira kot zenonovska metafora zgodovine) nadaljuje veriga sočasnosti, med katerimi je gotovo najpomembnejša sočasnost imaginarnega / zgodovinskega in realnega / filmskega, kar ni naključen učinek, temveč je Allenova finta na račun prezentacije zgodovine. Prvo torišče Allenovega zasmeha zgodovine je ideal objektivnosti zgodovine, katere relikv je od konca 19. stol. seveda tudi film (ki naj bi v primerjavi z bolj arheološkimi relikvi bil superiornejši), če ne sploh predvsem film. Forma dokumentarnosti filma, ki se izpolni z montažo dejanskih dokumentarcev in različnimi vdelavami igranih sekvenc (tudi znotraj dokumentarnega kadra) proizvede ob tehnični perfektnosti falsificirane dokumentarnosti popoln potujitveni efekt, ki izstavi zgodovino kot polje imaginarnega. Drugo torišče, izvedeno s same točke produkcije imaginarnega, je kajpak subjektivni aspekt zgodovine: na prvi ravni kot konstruirani spomin (ki ga prispevajo Allenovi židovski prijatelji iz newyorškega intelektualnega geta), na drugi pa kot konstrukt zgodbe gospoda Zeliga. Formula Ega kot drugega v Allenovem filmu dobi ilustracijo, ki je dojemljiva kot interpretacija že dokaj odmevne knjige Ch.

... Bergson rend possible un autre point de vue sur le cinéma, qui ne serait plus l'appareil perfectionné de la plus vieille illusion, mais au contraire l'organe à perfectionner de la nouvelle réalité.
Gilles Deleuze: *L'image-mouvement*

Lascha *Culture of Narcissism*. Skratka: v Ameriki ekonomske krize dvajsetih in tridesetih let je obstajal človek – kameleon, čigar patološki simptom je nenehno izgubljanje lastnega Jaza v slehernem novem okolju vse do hitrih fizioloških transformacij. Gledalec je prisiljen med samim gledanjem filma izkusiti dvom ne v reprezentiranost realnega, temveč prav v reprezentiranost imaginarnega, da morda na koncu filma dojamemo njegovo efektno metaforično poanto. Potujitveni efekt se dopolni v prav najbolj travmatičnem zgodovini: v dokumentarni sekvenci Hitlerjevega govora, v kateri med Göringom, Hessom in drugimi zavzema svoje mesto tudi Zelig-Allen, Žid brez Jaza, ki s svojo mimikrijo ponazori funkcioniranje subjektivnega v ekstremnem ideološkem vzorcu realne zgodovine. Deluzova ideja, ki obrača razmerje gibanja in izreza (*coupe*), tako, da najminimalnejši opis tehnike filma (24 negibnih sličic na sekundo, ki ob vseh tehničnih prvih pogojih ustvarijo iluzijo gibanja) skorajda ne velja več, se v Allenovem filmu realizira povsem nazorno, tako da se v njem kaže tako zenonovska »zmota« kot tudi konstitutivni karakter kontinuitete izreza. Zenonova ideja gibanja rabi Allenu za orodje postopka produkcije filma, za izhodišče podvzema punktualizacije gibanja filma/zgodovine, kar skupaj s problematizacijo iluzoričnosti navrže še hkratnost imaginarnega z realnim v njuni vzajemni produkciji. Kar pa v Allenovem filmu povsem dovrši zgodovino kot možno le z interpretativno instanco (če že ne s heglovskim *Vermittlung*), je vloga psihoterapije v filmu. V ključnem stadiju zdravljenja je film notranje »dubliran«, kajti seanse Mije Farrow-psihiatrinje z Allenom-Zeligom so »bile« registrirane na film s skrito kamero: gledalec torej gleda odločilne odlomke iz poteka terapije – izbor tistih točk, ki so pripeljale do ozdravitve; pogled je potemtakem temporalno vzvraten (čeprav film pač teče »naprej«) že iz točke uspele ozdravitve. S tem pa se nenedoma zamaje koncept patološkosti subjekta (Zeliga), saj je povsem očitno, da Zeligovo povsem dosledno realiziranje pedagoške zapovedi »bodi tak kot drugi« kot patološko določijo psihiatrija, katere pojem »normalnega« sloni na kompetitivističnem jedru omenjene pedagoške zapovedi. Subjekt, ki zapoved vzame dobesedno, je kajpak patološki simptom smisla govornice drugega. In prav v subjektovi identifikaciji z drugimi, ki jih Allenov karakter ne zmora abstrahirati v in-



Zelig, režija Woody Allen, 1983

stanco, zadane na Drugega, ki mu kot ženska-psihiatrinja predoča smisel zapovedi in ne zapovedi same. Vzajemna očaranost in ljubezen zdravnice in pacienta je dramaturško logična in obenem pomeni dekonstrukcijo romance ali, drugače: aktualizacijo in prikaz strukture melodramske romanca kot velike tradicije Hollywooda.

MARX

Tudi filmski teoriji ni ušel Marxov koncept ideologije² Toda, kar je ugotavljal marksistična filmska publicistika v zvezi s problemom ideologije,³ se je do nedavnega v večji meri nanašalo na vprašanje reprodukcije ideologije vladajočega razreda v filmu in manj (če sploh kaj) na vprašanje funkcioniranja ideologije v sami filmski materialni formi. Zato je bilo treba postaviti povsem začetno vprašanje, ki izhaja iz citata iz *Nemške ideologije*: »Če se v vsej ideologiji ljudje in njihova razmerja prikazujejo kot v kameri obscuri postavljeni na glavo, tedaj ta fenomen prav tako izvira iz njihovega historičnega življenjskega procesa kot obrnitev predmetov na mrežnici iz njihovega neposredno fizičnega življenjskega procesa.« Kajpak ne gre za vprašanje, kakšna »bi bila« Marxova analogija, če bi se mu namesto camere obscurae ponujal kinematograf, ki ni tako kot camera obscura zgolj priprava, ki oponaša samo oko, marveč iz te predpostavke prestopi v območje *reprezentacije* vidnega skupaj z gibanjem. Kino potemtakem zapolni vso odprtost Marxovega modela ideologije ali, še drugače, umesti se v samo Marxovo razlaglo modela, ki se mora izpeljati v nakazovanju točk prešitja med redom imaginarnega in redom realnega. To S. Heath povzame dokaj enostavno: »Kar je vsebovano v ideologiji, kar (ideologija) formira, je *enotnost* realnih razmerij in imaginarnih razmerij med moškimi in ženskami ter realnih razmerij njihove eksistence.« Iz tako izvedene poante pa sledi tudi določena observacija zgodovine filma: »Zgodovina filma je v tej perspektivi lahko dojeta tako, da bi ta perspektiva ne bila kakšen neposreden odsev ideoloških reprezentacij, niti preprosta avtonomija kakšne idealitete form, ampak taka, kakršna je bila zgodovina produkcij pomena, povzetega in vzpostavljenega s filmom v specifičnih odnosih individuumov do subjektivnega.« Odločilnost odnosa imaginarnega s realnim (ki ga Heath zelo upošteva⁴), ki je notranja dialektika Marxovega koncepta ideologije, se, kar zadeva vprašanje mesta filma v produkciji in redukciji ideologije, pokaže tako, da se temeljna shema nemožnosti enostavnih identifikacij (npr. ideologija ni zgolj imaginarno in narobe) multiplicira. Kot je pokazal Woody Allen z Zeligom, film pač ni zgolj imaginarno, tj., film nima z imaginarnim / realnim ideologije nikakršnega enoznačnega razmerja, saj je vselej na neki način realno/imaginarno, ki funkcionira v ideologiji. Spričo socioloških dejstev filma je ta v temelju »diskurzivna« funkcija seveda učinkovitejša tudi v smislu Leninove parole o »najpomembnejši umetnosti za nas«, zaradi večje bližine filma »fizičnemu procesu« pa ta funkcija filma terja specifično razdelan aparat analize prav zato, ker je treba zmeraj znova razbijati lumiérovsko iluzijo o »reproduciranju življenja kot takega«. In prav zaradi razbijanja te iluzije o filmu je nujno, da se aplikacija estetiških metod na film izkaže za trivialno, za zmeraj striktno ideološko, kajti film kot realiziran pogled drugega veliko manj kot druge umetnosti daje podlago za kontemplacijo »čistih umetniških form«. Začetna (lumiérovska) težnja, da bi s filmom reproducirali realno, se je izvrstno ponesrečila, že ko je film postal sejmarska atrakcija, ko je torej film z vstopom na sejem vstopil v historični proces ter tako prevzel funkcijo produkcije imaginarnega, kot da bi bilo realno. Potemtakem ni naključje, da je filmski trik odkril iluzionist Méliès, ni naključje, da je Méliès opazil učinek traku, ki, se je zataknil v kameri, kar bi Lumière štel za tehnično napako. Mélièsovo odkritje je seveda bilo možno predvsem zaradi ambicije po produkciji imaginarnega – filmske naracije v nasprotju z Lumiérovim »resničnim življenjem.« Trik »čutno-nazornega« akta nadomestitve enega objekta z drugim ni zgolj paradigma montaže v kadru, temveč je dosežena raven principa filmske naracije sploh, jasno predočenje vloge filma v historičnem procesu, v katerem je filmu odrejeno, da mu ne gre za objektivnost, temveč za subjektivnost. Specifična »sredstva« filma seveda močno presegajo sredstva vseh drugih umetniških praks, v katerih se instanca subjektivnega nujno uveljavlja v partikularnosti ne-

česa, čemur bi s stališča filma z Deleuzom rekli imobilni izrez. Toda – kot smo že nakazali – filmski izrez je konstituiran z gibanjem in v njegovem potekanju se slepa pega, okoli katere se organizira naracija, praviloma pojavlja v kontinuiranosti, ki je po svojih notranjih zvezah nesočasna s »potekom« pomena. Da iz tega sledi izjemen pomen rekonstrukcije detajla v filmski naraciji, je kajpada nemudoma razvidno, kakor je tudi jasno, da je rekonstrukcija pomena detajla možna s konceptualizacijo kontinuitete. To se pravi, da je moderna filmska teorija (ki se je otrsela estetiškega v temelju statičnega gledanja) odprla polje analize filma v podvojenosti postopka vsakršne materialistične teoretske dekonstrukcije ideologije s filmskim postopkom »čutno nazore« gibajoče se »naslikave« ideologije, ki je v notranji zgradbi filmske naracije subvertirana v detajlu ali afirmativno opozarja na ideološkost v simptomu kot rezultatu naracije. Da v obeh primerih prihaja do pomena detajla, ki je lahko en sam kader ali daljša sekvenca, ali relacije npr. prvega kadra in kadra sredi filma itn., tudi drugače kot po »volji« avtorja filma, je seveda povsem pozitivno ugotovljeno dejstvo. In če se vrnemo k vprašanju *camere obscurae* kot analogije analogije fiziološkega procesa obrnitve slike na mrežnici, ki je pri Marxu več kot zgolj ilustracija produkcije ideologije v historičnem procesu,⁵ je iz vsega, kar smo skušali navesti, očitno, kako filmska projekcija predstavlja izstop iz aparature, da prikuje pogled na ekran, kjer se reprezentira kot drug pogled, v razmiku med obema pogledoma pa nastane polje analize ideologije v njeni kontinuiteti, kar pred filmom ni zmogla nobena umetniška praksa. Zato ne more biti čudno, če se v osemdesetih letih dvajsetega stoletja razkrije neki privilegiran odnos med filmom in filozofijo. In zakaj privilegiranost tega odnosa, v katerem je končno prebit okvir esteticizma, ni bila reflektirana že prej? Zakaj je Allenov Zelig nastal šele leta 1983?

JENNIFER BEALS NA GLAVI

Ta mednaslov je seveda zapisan tudi zato, da bi evociral Marxovo pripombo na račun dialektike pri Heglu. Ima potemtakem Jennifer Beals, *chicano* – lepotička v *Flashdanceu* Adriana Lyneja, kaj skupnega s Heglovo dialektiko? Ima – če se kajpak spomnimo na morda vse premalo eksploatirano Barthesovo formulo *političnega telesa*. Sekvenca stoji na glavi, ki jo mlada delavka opravi po vrnitvi iz materialne produkcije v svoje stanovanje, preden se loti plesnega treninga, je prispodoba prehoda iz produkcije v umetniško prakso. Konkretno gre za vprašanje predpriprave telesa na ples, pri čemer zavzete poze Heglove dialektike bolj kot kakšno muskularno pripravo pomeni odgovor telesa ideologiji, kolikor ta vceplja delavskemu razredu zdravorazumsko krilatico o vrlini »stanja na trdnih tleh z obema nogama«. In kolikor se v plesu skuša realizirati želja drugega, nanasena na lastno telo, kar je prvi pogoj za vstop v institucijo plesa kot ideološko transcendenca razrednega, je stoji na glavi izkušnja svobode delavstva v historičnem procesu, svobode, da se v ustrezni konkurenci prebije iz lastnega razreda – v tem primeru med balerine. Tako je primerno, da delavka-plesalka na sebi izkusi heglovsko dialektiko. Kar pa zadeva še seksualni aspekt političnega telesa in kar zadeva rasne elemente *Flashdancea*, za naš namen ni toliko pomembno. Pomembno je pač le to, da je ples gibanje telesa, ki je zmeraj telo drugega.

Opombe

¹ Morda bi bilo spričo novosti Deleuzove knjige *L'image – mouvement* (nadnaslovljene: *Cinema 1*) še presoditi, če govoriti o njenem dometu in morebitni »temeljni« ali »prelomni« naravi. Vendar pa se Deleuzovo situiranje filma v mrežo razmerij med spekulativno filozofijo in znanostjo kaže kot korak v smeri »notranjega« fundiranja transformacije percepcije, ki jo je po brezštevilnih dosedanjih »zunanjih« določitvah film prinesel v kulturo.

² Cf. Stephen Heath, "On Screen, in Frame: Film and Ideology," v: *Questions of Cinema*, London 1981.

³ Delno je to vprašanje osvetljeno v mojem članku »Lawson in dileme filmskega radikalizma«, glej (Ekran) 3/4 I. 1980.

⁴ Tudi tako, da najde pri Freudu analogijo med mentalnim procesom (prehajanje iz nezavednega v zavedno) in procesom razvijanja filma (iz negativ v sliko v pozitivu), kar da je iztočnica za še eno možnost določitve temeljne razlike v miselnih postopkih Freuda in Marxa.

⁵ V kontekstu siceršnje Marxove koncepcije čutil je jasno, da je »fiziološko gledanje« prav utemeljeno v ideologiji kot produktu historičnega procesa, ki se *kontinuirano* na vse specifične načine z učinkovanjem ideologije, kolikor je ta nenehno možna spričo poteka razrednega boja in je tako konstitutivna za subjektivno itn.