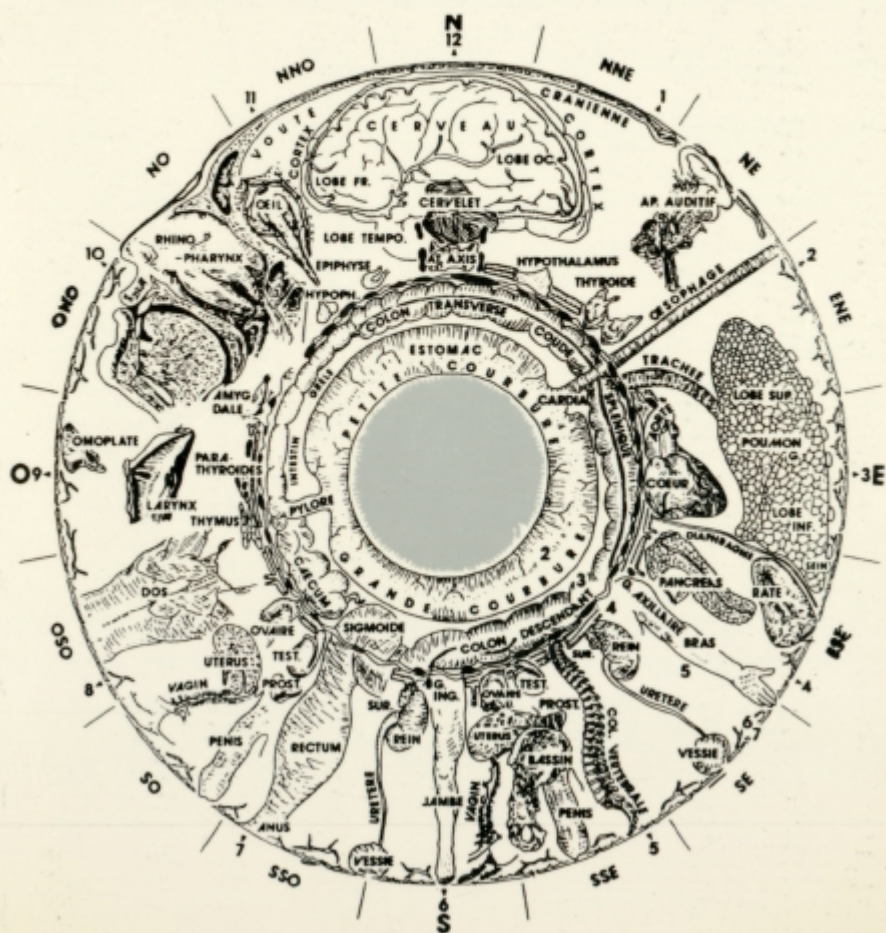


Stojan Pelko

OCIVIDCI



Mladen Dolar
STRUKTURA
FAŠISTIČNEGA GOSPOSTVA

Rado Riha
FILOZOFIJA V ZNANOSTI

Zbornik
GOSPOSTVO, VZGOJA,
ANALIZA

Slavoj Žižek
FILOZOFIJA SKOZ
PSIHOANALIZO

Sigmund Freud
DVE ANALIZI

Zbornik
HITCHCOCK

Rado Riha, Slavoj Žižek
PROBLEMI TEORIJE
FETIŠIZMA

Jacques Lacan
SEMINAR XX - ŠE

Mladen Dolar, Slavoj Žižek
HEGEL IN OBJEKT

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe
HEGEMONIJA IN
SOCIALISTIČNA STRATEGIJA

G. W. F. Hegel
ABSOLUTNA RELIGIJA

Jacques Lacan
SEMINAR VII-
ETIKA PSIHOANALIZE

Jelica Šumić - Riha
REALNO V PERFORMATIVU

Zbornik
ŽELJA IN KRIVDA

Jacques Lacan
HAMLET

RAZPOL5

Zbornik
UKRADENI POE

Eva D. Bahovec
KOPERNIK, DARWIN, FREUD

OČIVIDCI

Filmski pogledi

STOJAN PELEČ

OČIVIDCI

Filmski pogledi

Problemi-Razprave

LJUBLJANA 1994



UVOD

STOJAN PELKO

OČIVIDCI Filmski pogledi

Spominjati se funkta, ki karkoli se najprej
filma domače hiše v Novem mestu. Naloga je čisto
se ustavi tik ob levem očesu
"bi bil ob njo". Edini pravi
prizori, ki so se tako ali drugače
in Ivo Andriča, nato pa v tem
oči svojega očeta-ovarnika v filmu Blade Runner; Schwarzenegger, ki
popravlja poškodovane
njajovega filma Cinema Paradiso očeta oči kvintesenčini in vseh
zadržanih poljubov, ki
izgovoril in lepi na poseben kulat, se nikoli ne
filmskega nezveste, ki se nikoli ne
izgovoril in lepi na poseben kulat, se nikoli ne

Zitka na nastanek: Andre Kozar, Očvid v izkustvo
Prilagojeno pogledi izkustvo
Dela Deleuzea v zvezi s
filma, če v izkustvo
Kozar, ki je prvi pogled
sem shematično razviti premene, ki jih je
procesa iz Bergsonovega v Deleuzeov konceptualni svet
vseh kritičnih tekstov (povečini avtorjev psihanalitičnih
Deleuze očitali popolno zanemarjanje problematike
kot v mojem filmu. Priča joče ljudje je zato moč
tudi kot oboje polemiki s stališčem, ki je v
dela o filmu. Podoba-gibanje in Podoba-razpored
konceptualizacija problema. Dva in dva sta pet
izpovedi, sem in tja

Problemi-Razprave

LJUBLJANA 1994

Deleuze je bil
tudi v mojem filmu. Priča joče ljudje je zato moč
tudi kot oboje polemiki s stališčem, ki je v
dela o filmu. Podoba-gibanje in Podoba-razpored
konceptualizacija problema. Dva in dva sta pet
izpovedi, sem in tja

RAZPRAVE 2-3/94
PROBLEMI 5-6/94
Zbirka ANALECTA

Ureja uredniški odbor

Glavni urednik Miran Božovič

Odgovorna urednica Alenka Zupančič

Sekretar uredništva Uroš Grilc

Funkcijo sveta revije opravlja Izvršni odbor izdajatelja

Izdajatelj Društvo za teoretsko psihonalizo, Ljubljana

Naslov uredništva Komenskega 11, Ljubljana (s pripisom za *Probleme*)

Slika na naslovnici: André Roux, *Uvod v irisologijo*

Slika za zadnji strani Prizor iz filma Fritza Langa *M*

Oblikovanje VSSD

Tisk Cicero Begunje

Naklada 1050 izvodov

Letna naročnina 5250 SIT

Žiro račun 50104-678-83669, z oznako za *Probleme*

Cena te številke 1050 SIT (v ceno je vračunan prometni davek)

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
Po sklepu Ministrstva za kulturo, št. 415-493/94, z dne 14. junija 1994,
šteje revija med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa
proizvodov.

UVOD

Spominjam se fantka, ki je pred natanko četrto stoletje z nožičem praskal po fasadi domače hiše v Novem mestu. Nožič je odskočil od raskavega ometa in se ustavil tik ob levem očesu. "*Če bi odskočil malo drugače*", so mi tedaj rekli, "*bi bil ob oko!*". Edini prizori, ob katerih sem pozneje zamižal, so bili prav prizori, ki so se tako ali drugače dotikali očes. Najprej ob knjigah Karla Maya in Ive Andrića, nato pa v temi kinematografske dvorane: Rutger Hauer, ki stre oči svojemu očetu-stvarniku v filmu **Blade Runner**; Schwarzenegger, ki si popravlja poškodovano oko v **Terminatorju**... Tako kot na koncu Tornatorejevega filma **Cinema Paradiso** orosi oči kvintesenčni film vseh cenzuriranih poljubov, ki jih je na zahtevo vaškega duhovnika projekcionista sproti izrezoval in lepil na poseben kolut, so naslednje strani svojevrsten kompendij vseh tistih prizorov, ki jih moje oči nikoli niso zares videle: **Cinema Inferno!**

*

Pričujoči pogledi dolgujejo svojo temeljno inspiracijo plemenitim spisom Gillesa Deleuzea o vzpodbudnih srečanjih konceptov in podob, filozofije in filma. Že v diplomski nalogi *Kako misliti film?* sem si v naslovu enega od poglavij zastavil na prvi pogled enostavno vprašanje: *Kje je pogled?* Skušal sem shematsko zarisati premene, ki jih je problematika pogleda doživela pri prenosu iz Bergsonovega v Deleuzov konceptualni svet. Tedaj še nisem poznal vseh kritičnih tekstov (povečini avtorjev psihonalitične provenience), ki so Deleuzu očitali popolno zanemarjanje problematike pogleda tako v klasičnem kot v modernem filmu. Pričujočo študijo je zato med drugim mogoče razumeti tudi kot tiho polemiko s stališčem, ki je v dveh zvezkih Deleuzovega kapitalnega dela o filmu, *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, preprosto spregledalo vse finese konceptualiziranja pogleda. Da bi lahko to polemiko kolikor toliko sistematično izpeljal, sem jo razpel v tri osnovna poglavja.

V prvem poglavju povzemam nekatere osnovne filozofske koncepte, ki jih Deleuze re-kreira ob soočenju s korpusom filmskih podob (subjekt-objekt; teritorij-koncept; individualno-kolektivno-dividualno). Kot centralni pojem tematiziranja modernega filma posebej obravnavam lik *vidca* (*le voyant*). Skušam ga razumeti kot tisto, čemur Deleuze pravi *le personnage conceptuel*: kot lik, ki uteleša vso kompleksnost posameznih etap konceptualiziranja pogleda.

V drugem poglavju se z monografsko študijo lotevam avtorja, ki ga Deleuze postavlja ravno na prelomnico med klasičnim in modernim filmom, na mejo med *voyeurji* in vidci: Alfreda Hitchcocka. Odsotnost pogleda je v tem poglavju že precej bolj dobesedna, saj me posebej zanimajo tisti junaki Hitchcockovih filmov med leti 1940 in 1945, ki imajo težave z očmi. Figure slepote se v tem poglavju tesno prekrivajo s figurami misli.

Tretje poglavje skuša zarisati možen preboj horizonta realne in metaforične slepote. Zato se ukvarja s *potovanjem* - z iniciacijskim iskanjem pogleda v nekaterih filmih Wima Wendersa. Z naslonitvijo na Johna Forda se namreč Wenders znajde v izvrstnem položaju, da klasično režijo pogleda popelje mimo zagat modernega vidčevstva naravnost v tipično post-moderno multi-vizijo.

Tridelna struktura študije seveda dopušča številna shematska poigravanja, ki pa ne pretendirajo na status sistematične razdelitve: na klasičen, moderni in post-moderni film; na dobo očesa, pogleda in podobe; na "sveto trojico" avtorjev Deleuze-Hitchcock-Wenders; in navsezadnje na besedno igro *voyant-voyeur-voyage*. Edina nit, ki bi jo zares želel peljati skozi celoto, je tista že v naslovu zarisana nit *Očividcev*. Vsaka od treh dob je namreč kot svoje ekscelentne predstavnike, kot resnične konceptualne like, proizvedla skupino kreatur, ki so se odlikovale po tem, da so njihove *oči videle drugače od drugih*. Ti resnični *očividci* v pravem pomenu besede so vampirji, replikanti in angeli. Njihovo drugačno, da ne rečem drugo videnje, se včasih dotika sublimnega, včasih neznosno shrlljivega, zato pa ima vsakič znova opraviti s pogledom. Kako iz krste zre na svet pri živem telesu pokopani mrtvec vampir? Kaj se skriva za boljšečimi pogledi humanoidnih replikantov? Kaj vidijo oči spreletavajočega angela? Prav ta na videz obskurna vprašanja so porodila nekatere najlepše filmske podobe in zaplodila nekatere najbolj kreativne režijske prijeme. In prav skozi poskuse iskanja odgovorov nanje se da največ povedati o pogledu in o tistem, ki ga nosi in prenaša.

Študija je malenkostno predelana magistrska naloga, ki sem jo decembra 1993 obranil na oddelku za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani. O njej so na moje veliko veselje sodili prav profesorji, katerih predavanja, neštete sugestije in, upam si reči, tudi prijateljstva so moje pisanje in to knjižico sploh omogočili: dr. Miran Božovič, dr. Mladen Dolar, dr. Lev Kreft in dr. Slavoj Žižek. Hvala.

Analizirati deleuzovsko

Moderni film je postal film vidca, "*un cinéma de voyant*", kategorično zatrdi Gilles Deleuze že kar na prvih straneh druge knjige o filmu, *Podobačas*¹. Pri tem se seveda ne spogleduje z gledalci v kino-dvorani, ki so na platno zrli že vse od prvih projekcij konec 19. stoletja, temveč meri njegova trditev naravnost na podobe junakov na platnu samem.

"Lik je postal svojevrsten gledalec. (...) Bolj kot ujet v dejanje je prepuščen neki viziji, bodisi da ona preganja njega ali on njo."²

Onstran njihovega pogleda pač ni ničesar - je kvečjemu prosojen snop svetlobe, ki da videti njihovo slepoto. Kaj pa, če jih ravno ta slepota naredi za vidce? Kaj pa, če so ravno s svojo ujetostjo v temo kino-dvorane in sploščenostjo na dvodimenzionalnost belega platna idealni nosilci *condition moderne*? Deleuze se bo zato že v preliminarinem delu svoje "taksonomije filmskih podob in znakov" radikalno odrekel sleherni ilustraciji in ostal zgolj pri besedah - kot bi to videnje slepih vidcev neznosno potrebovalo neke *legende*, ki šele zares konceptualizirajo odsotnost pogleda. Mar ni tedaj v tem začaranem krogu nemih podob in slepih vidcev prav govoreča podoba, *talking picture*, najboljši povzetek kapitalnega podjetja, ki se ga je Deleuze lotil z dvema zvezkoma *Filma*, *Podobo-gibanjem* in *Podobo-časom*? Deleuze namreč s tem, ko govori in piše o filmskih podobah, dobesečno ozvočuje podobe. Prav ustvarjalna dejavnost, *l'activité créatrice*, je po Deleuzu središčna os sleherne discipline, kolikor je vpeta v nujo, ki filozofe sili v izumljanje konceptov, znanstvenike v odkrivanje funkcij, umetnike pa v kreacijo senzacij. Tri discipline misli (filozofija, znanost, umetnost) tako oblikujejo svojevrstno heterogenezo, ki jo je mogoče označiti z Baudelairevim terminom "korespondenc", saj se razvijajo skozi mrežo prepletov in zgibov, ki v procesu vzajemnega soočanja dosegajo vrhunec: senzacija postane senzacija koncepta, koncept postane koncept senzacije...³ Natanko na tej mejni in obenem vrhunski točki soočenja dveh kreativnih disciplin misli, filozofije in filma, se razvijajo koncepti podobe-gibanja in podobe-časa.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, str. 9 (v nadaljevanju *IT*)

² *ibid.*

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991, str. 187-188.

Michel Foucault je leta 1970 pod naslovom "*Theatrum philosophicum*" objavil recenzijo dveh Deleuzovih knjig, *Différence et répétition* in *Logique du sens*. Že v prvem odstavku je Foucault zapisal stavek, ki bo odtlej vir vprašanj za številne bralce in interprete: "*Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien.*"⁴ Bo torej misel tega misleca nekoč postala razpoznavno znamenje stoletja? Ali pa se bo, narobe, samo stoletje v svojem zgibu zapognilo v smeri njegove misli? Delno je na taka in podobna vprašanja v recenziji odgovoril že Foucault sam, ko se je retorično vprašal: "*Je mar navsezadnje v tem dvajsetem stoletju mogoče misliti kaj bolj pomembnega od dogodka in fantazme?*"⁵. Prav v razločnem, a vendar nerazločljivem premisleku teh dveh fenomenov je Foucault razbral vrhunski domet Deleuzovega dela. Ker misel misli dogodek in fantazmo, ker misli njuno relacijo, mora nujno misliti tudi samo sebe:

"Če je vloga misli teatralično proizvesti fantazmo oziroma s svojo skrajno in enkratno konico ponoviti univerzalni dogodek, kaj je tedaj ta misel drugega kot prav dogodek, ki se zgodi fantazmi, oziroma fantazmatična ponovitev odsotnega dogodka? Z disjunkcijo potrjena fantazma in dogodek sta prav mišljeno in misel; na površino teles vmeščata tisto ekstrabitje, ki ga lahko misli edinole misel; zarisujeta tisti topološki dogodek, v katerem se oblikuje sama misel. Misel mora misliti tisto, kar jo oblikuje in se oblikuje prav s tem, kar misli."⁶

Foucault je obenem tudi tvorec sintagme *analyser deleuzement*, "deleuzovsko analizirati". Kaj bi lahko pomenila tovrstna analiza? Razsrediščenje namesto središča, premica namesto krožnice - toda premica, na kateri se vse vrača in ki se obenem sama cepi v brezštevilne labirinte. Če torej obstaja ravna črta, ki vsem meandrom in labirintom navkljub trdno veže Deleuzeovo pot, če torej obstaja specifična deleuzovska *ligne d'univers*, tedaj je to prav črta misli, črta vztrajnega preizpraševanja samega medija, s katerim se dotikamo dogodkov in fantazm. Naj se torej sprašujemo po tem ali onem, kako misliti to ali ono, vselej znova se soočamo z osnovnim vprašanjem: kako sploh misliti? Navsezadnje to vprašanje preči tudi celotno delo, ki nas v tej študiji najbolj zanima, in h kateremu se bomo vedno znova vračali: *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*. Ni naključje, da se prvi zvezek začne z eksplicitno filozofsko referenco na Bergsona, drugi pa zaključí s finalnim

⁴ Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum", v: *Critique*, november 1970, str. 885.

⁵ *op. cit.*, str. 896.

⁶ *op. cit.*, str. 894.

preoblikovanjem vprašanja "Kaj je film?" v vprašanje "Kaj je filozofija?".⁷ Če je uvodno referenco mogoče razumeti kot nadaljevanje davno zasnovanega soočenja z Bergsonom (prva izdaja knjižice *Le bergsonisme* je iz leta 1966), tedaj se je zaključno vprašanje dokončno preselilo kar v naslov testamentarne Deleuzove knjige: *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991, skupaj z Guattarijem). Prav odgovor na to naslovno vprašanje je obenem najbolj ekspliciten odgovor na že omenjeno vprašanje "kako misliti?": filozof misli s koncepti, znanstvenik s funkcijami, umetnik s percepci in afekti. Filozofija potemtakem še zdaleč ni refleksija, ki bi mislila o tem ali onem. "Videti je, da filozofiji s tem, ko jo razglasimo za umetnost refleksije, damo veliko, v resnici pa ji odvzamemo prav vse," trdi Deleuze.⁸ Filozofija ni ne kontemplacija ne refleksija in ne komunikacija. Je avtonomna miselna disciplina, ki kreira koncepte.

Katera je bila potemtakem tista neizprosna nuja, ki je kreatorja konceptov pognala v labirinte filmskih podob, v temo kinematografske dvorane in med zaprašene strani filmske teorije, ki je skozi soočenje konceptov in podob zaplodila njihove mejne in vrhunske točke? Prav omenjena črta misli, ki je preprosto morala zaiti v labirinte filmskih podob, se v njih razcepiti in zgibati, se tu in tam v njih celo izgubiti, da bi se nazadnje spet zravnila in nadaljevala svojo pot do zaključnega vprašanja, Kaj je filozofija?

Če za razmerje med genezo misli in evolucijo filma pri Deleuzu uporabimo specifično filmski termin, tedaj bi lahko rekli da gre za svojevrstno konvergentno montažo, ki je nastavljena že zelo zgodaj, vrhunec pa doseže prav v dveh zvezkih *Filma*. Že v predgovoru doktorske disertacije *Razlika in ponovitev* (1968) Deleuze zapiše naslednjo "vidčevsko" trditev:

"Bliža se čas, ko ne bo več mogoče napisati filozofske knjige tako, kakor so to dolgo časa počeli: 'Ah! ta stari slog...'. Raziskovanje novih filozofskih izraznih sredstev je vpeljal Nietzsche, danes pa ga je treba nadaljevati v razmerju z novimi pridobitvami nekaterih drugih umetnosti, denimo gledališča in filma. S tega stališča lahko odslej zastavimo vprašanje uporabe zgodovine filozofije. Zdi se nam, da mora zgodovina filozofije igrati vlogo, ki je približno analogna vlogi kolaža v slikarstvu. Zgodovina filozofije je reprodukcija filozofije same. Povzetek zgodovine filozofije bi moral delovati kot resničen dvojnik in vsebovati

⁷ *IT*, str. 366.

⁸ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 11. Pri ugotavljanju "avtorstva" navedenega odlomka si lahko pomagamo z besedilom "Les conditions de la question: qu'est-ce que la philosophie?", ki ga je Deleuze sam objavil v reviji *Chimères* (št. 8, maj 1990) in ki je skoraj v celoti povzet v Uvodu citirane knjige.

maksimalno modifikacijo, ki je značilna za dvojnika. (Tako kot so Mona Lisi narisali brke, si predstavljamo tudi Hegla s filozofsko narisano brado in filozofsko obritega Marxa.)⁹

Zdaj je gotovo tudi že jasno, zakaj je v Deleuzovi taksonomiji filmskih podob čisto poseben, privilegiran prostor namenjen dvema avtorjema: Sergeju Mihajloviču Eisensteinu in Jean-Lucu Godardu. Prvi je s specifično filmskimi izraznimi sredstvi uspel z eno samo kretnjo hkrati narisati brado Heglu in obriti Marxa, drugi pa je zgodovino filma napisal prav s filmom samim - in to natanko s tehniko kolaža (slavna serija **Histoire(s) du cinéma**). Eisenstein je konceptualiziral podobe in tako Deleuzu ponudil vrsto uporabnih konceptov (od ne-ravnodušne narave prek dialektične montaže do patetičnega), Godard pa je upodobil koncepte in s tem Deleuzu zagotovil niz sloganov o podobi ("*To ni kri, to je rdeče*"; "*To ni pravilna podoba, temveč prav podoba*").

Geo-filozofija

Zdi pa se nam, da oba avtorja privilegirano mesto v Deleuzovi taksonomiji dolgujeta še povsem specifični relaciji, ki jo vsak po svoje spletata med teritorijem in mislijo. Seveda niti v najbolj skrajni skrajnosti ne gre za nikakršno "pristno prst" v slogu *blut und boden* ideologije, temveč gre pri Eisensteinu kvečjemu za topografijo zemlje kot izhodišča, kot "generalne linije" vseh patetičnih relacij, pri Godardu pa za topologijo Zemlje kot planeta, ki je - v relaciji z besedo - na začetku sleherne geneze (še posebej to velja za filme zadnjega obdobja, denimo **Je vous salue, Marie, Soigne ta droite, Puissance de la parole** in **Nouvelle vague**). S tem spletnjem vezi med zemeljskim in miselnim se namreč oba filmska avtorja približujeta tistemu, čemur Deleuze in Guattari po sledih Nietzscheja pravita geo-filozofija. Če je mogoče - kot trdi Braudel - zgodovino zasnovati edinole kot geo-zgodovino, tedaj skušata Deleuze in Guattari nekaj podobnega predlagati tudi za filozofijo. Tako smo spet pri Foucaultovem "*topološkem dogodku, v katerem se oblikuje misel*", le da je ta dogodek iz višav metafizike dobesedno postavljen na zemljo. Postal je topografski dogodek. V knjigi *Kaj je filozofija?* Deleuze in Guattari povsem eksplicitno razkrijeta osnovni zastavek te "ozemljitve" misli: njuna tarča je nič manj kot prav sama temeljna

⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, str. 4.

filozofska dvojica subjekta in objekta. Če je v dveh zvezkih *Kapitalizma in shizofrenije* (*Anti-Ojdip* in *Tisoč platojev*) boj za spodnašanje subjekta povečini potekal še na področju psihoanalize (kjer sta subjekt poskušala nadomestiti s "kolektivnimi agenti izjavljanja"), potem se je zdaj ta boj prenesel na filozofsko fronto. Za ta boj pa veljajo besede, ki jih je Deleuze postavil v predgovor knjige *Pourparlers* (1990): filozofija sicer lahko vodi velike notranje boje, vendar so ti praviloma smešni. Obenem pa filozofija ni sila, kakršne so religije, države in mediji, zato se z njimi ne more spuščati v boj, temveč lahko vodi kvečjemu vojno brez boja, nekakšno gverilo. Ker silam nima česa povedati, se z njimi ne pogovarja, temveč kvečjemu pogaja, "pregovarja". Ker pa sile prečijo slehernega od nas, smo pravzaprav v večnih pogajanjih in gverili s samim seboj - in to prav po zaslugi filozofije!¹⁰ V knjigi *Pourparlers* so sicer zbrani Deleuzovi intervjuji, pisma in časopisni članki iz obdobja med leti 1972 in 1990. Morda je prav kazalo tega izbora eden najbolj zgovornih povzetkov avtorjevega razvoja v zadnjih dveh desetletjih:

I. Od *Anti-Ojdipa* do *Tisoč platojev*

II. Film

III. Michel Foucault

IV. Filozofija

V. Politika

Ta perspektiva dodatno okrepi tezo o črti misli, ki se vije tudi skozi Deleuzovo soočenje s filmom, obogati pa jo še s pomenljivim poudarkom v zvezi s problematiko subjekta. Zdi se namreč, da je Deleuzova vztrajna polemika s psihoanalizo v *Podobi-gibanju* in *Podobi-času* (radikalna odsotnost pojma imaginarnega; bistveno preoblikovana tradicionalna shema identifikacije; nihanje med objektivno in subjektivno percepcijo, ki se po analogiji s pol-premim govorom izteče v "pol-subjektivno" percepcijo) ključni korak v procesu kreacije novih konceptov, ki se s ponovno naslonitvijo na Foucaulta (prelom med "klasično" zgodovinsko formacijo in zgodovinsko formacijo 19. stoletja, med formo-Bogom in formo-Človekom)¹¹ dokončno

¹⁰ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), Minuit, 1990, str. 7.

¹¹ V tej zvezi je posebej pomenljiv aneks "Sur la mort de l'homme et le surhomme" v: Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986, str. 131-141. Prav pri Foucaultu velja poiskati tudi koncept gube, *le pli*, zaradi česar je Deleuzova istoimenska knjiga o Leibnizu in baroku (*Le pli*, Minuit, 1988) svojevrstno nadaljevanje citirane knjige, nekakšen *Foucault 2* (tako kot je *Mille plateaux* drugi zvezek *Kapitalizma in shizofrenije*, *Podoba-čas* pa drugi zvezek *Filma*).

izteče v zastavitev vprašanja subjekta na eksplicitno filozofskem področju. In tako lahko prav po zaslugi številnih cepitev in zgibov, ki jih Deleuzova misel doživi ob soočenju s filmskimi podobami in Foucaultovimi koncepti, navsezadnje v knjigi *Kaj je filozofija?* preberemo, da ponujata subjekt in objekt le slab približek misli:

"Mišljenje ni niti napeta nit med subjektom in objektom, niti kroženje enega okrog drugega. Do mišljenja prej pride v razmerju med teritorijem in zemljo."¹²

Koncept nima predmeta, temveč teritorij. Prav to je tisto, kar mu zagotavlja preteklost, sedanjost in morda celo prihodnost. Moderna filozofija se tako re-teritorializira v Grčijo kot v obliko svoje lastne preteklosti. Toda, trdita Deleuze in Guattari, če so Grki imeli plan imanence in so zato vztrajno iskali koncepte, s katerimi bi ga zapolnili, tedaj se potomcem zahodnih revolucij zdi, da imajo koncepte, ne vedo pa, kam jih postaviti! Zato lahko Platon v procesu kontemplacije še občuduje koncept kot nekaj oddaljenega, medtem ko je za nemško klasično filozofijo koncept že refleksija. Tretja faza te domnevne aktivizacije koncepta je seveda komunikacija, značilna za sodobne demokratične družbe. Toda prav slednja je za Deleuza najbolj pasivna od vseh treh, vredna kar največjega zaničevanja. Ne mánjka nam komunikacije, pravi Deleuze, narobe, preveč jo imamo!

"Manjka nam odpora do sedanjosti. Kreacija konceptov sama po sebi poziva k prihodnji formi, kliče novo zemljo in ljudstvo, ki še ne obstaja. Evropeizacija ni postajanje, je zgolj zgodovina kapitalizma, ki onemogoča postajanje podrejenih ljudstev. Umetnost in filozofija se na tej točki srečata, vzpostavitev manjkajoče zemlje in ljudstva sta korelata kreacije. Te prihodnosti ne zahtevajo populistični, temveč najbolj aristokratski avtorji. Tega ljudstva in te zemlje ne bo mogoče najti v naših demokracijah."¹³

Skratka, filozofija se re-teritorializira trikrat: v preteklost h Grkom, v sedanjost z demokratično državo, v prihodnost k novemu ljudstvu in novi zemlji!¹⁴

Zato si v tem uvodnem poglavju naše študije, ki naj ponudi nekatera konceptualna izhodišča za nadaljnjo razpravo o odsotnosti pogleda v (post)modernem filmu dovoljujemo nekoliko daljši ekskurz, ki naj na vzorčnem primeru vampirjev kot klasičnih kreatur z natanko določenim, prav

¹² *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 82.

¹³ *op.cit.*, str. 104.

¹⁴ *op. cit.*, str. 106.

smrtonosno zamejenim teritorijem, ponazori nekatere zagate sodobne komunikacije, posredno pa vendarle vpelje ključno Deleuzovo podjetje: zabris tradicionalne filozofske meje med objektom in subjektom.

Konceptualna oseba

*Obraz je vampir
in pisma so njegovi netopirji,
njegova izrazna sredstva.*
Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*

Deleuze je zgornje besede zapisal v poglavju o podobi-afekciji, v katerem govori o obrazu in velikem planu. Vendar jih je pred njim nekoč zapisal že Franz Kafka - in to prav v nekem pismu, pismu Mileni. Kafka v njem pojasnjuje prekletstvo pisem, njihovo usodno razmerje s fantomom, ki med potjo požre poljube, položene v pisma. Vendar se Kafka ne ustavi zgolj pri "klasičnih" pismih, temveč to fantomsko razsežnost zazna tudi v sodobnejših sredstvih komunikacije. Če namreč ena serija tehničnih invencij komunikacije uspe restavrirati naravna razmerja in približati ljudi navzlic razdaljam (vlak, avto, letalo), tedaj obstaja še neka druga, precej bolj usodna komunikacijska serija, ki v medčloveška razmerja znova vpeljuje prav to fantomsko razsežnost. V to drugo serijo sodijo po Kafki poleg pisem še telegraf, radio, telefon in vsakovrstni parlografi in imaginarni kinematografi. Kafka se v nekem drugem pismu, pismu Felice, s prav fantastično vnemo loteva možnih kombinacij ene in druge, "pozitivne" in diabolične serije: kako, denimo, kombinirati parlografe s pisalnimi stroji in praksinoskopi, tovrstne kombinacije pa nato namestiti na ladje, letala in vlake? V teh njegovih zamislih lahko prepoznamo tako anticipacije lap-topov in elektronske pošte kakor tudi scenarije Wendersovih filmov. Deleuze pa iz njih potegne dovolj zloveščo misel: fantomi nam grozijo toliko bolj, kolikor ne prihajajo iz preteklosti. V tej luči je mogoče razumeti tudi temeljno opredelitev samega opusa Franza Kafke, kakor sta jo s Félixom Guattarijem začrtala že leta 1975 v monografiji *Kafka*:

"Njegova literatura ni potovanje skozi preteklost, temveč je to potovanje naše prihodnosti."¹⁵

¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Pariz, 1975, str. 148.

Če naj bo ta specifična dvojna narava časa tisti skrajni domet, ki naj se kristalizira skozi pričujoči ekskurz, tedaj moramo pričeti ravno z vampirsko naravo pisem, s tem svojevrstnim epistolarnim vampirizmom. Guattari in Deleuze ne skrivata svojih kart, temveč kar na vrat na nos - bolj na vrat kot na nos! - primerjata Kafka z Draculo. Vampirsko naravo Kafke odkrijeta najprej v pismih, nato pa konsekvence tega odkritja kot pajčevino razpredeta tudi na njegove novele in romane. Izhodišče te primerjave je morda na prvi pogled videti prav neverjetno, vendar ju pripelje daleč - vse tja do Gradu, vampirskega toposa *par excellence*.

Izhodiščni problem (ki se navsezadnje razkriva že tudi v podnaslovu njune monografije) je naslednji: *kako biti tujec v lastnem jeziku?* Kako iz svojega jezika iztrgati manjšinsko literaturo, ki bo od znotraj izvotlila govorico? Odgovarjata približno takole: poljubna govorica vselej že predpostavlja neko deteritorializacijo ust, jezika in zob. Svojo primitivno teritorialnost namreč ti trije elementi najdejo v prehrani. V trenutku, ko se lotijo artikulirati zvoke, se vsi trije že deteritorializirajo. Potemtakem obstaja čisto specifična disjunkcija med prehranjevanjem in govorjenjem, med jedjo in govorico - in naj se sliši še tako bogokletno, tudi med jedjo in pisavo! Pisava spreminja besede v reči, ki lahko tekmujejo s hrano.

"Govoriti, predvsem pa pisati, pomeni kositi."¹⁶

Zato seveda ne preseneča, da nas bodo zanimala tista bitja, ki so oba užitka spojila v enega: bitja, ki pišejo z zobmi in katerih govorica je krvavo mesena. Vampirji torej! Kako je danes sploh še mogoče govoriti o vampirjih? V kronikah in sodnih spisih jih ne najdemo več. Tudi v fikciji jih je vedno manj, če pa že so, gre praviloma za "rehabilitacije" ostarelih zločincev (tipična primera sta Herzogov Nosferatu in Coppolin Dracula).

Poskusimo zato nekoliko drugače: poskusimo govoriti o vampirjih kot o konceptualnih osebah. Gre za pojem, ki sta ga Deleuze in Guattari vpeljala v knjigi *Kaj je filozofija?*. Namesto da bi se mukoma poskušali prebiti v dvorce in gradove legende potemtakem raje vstopimo v slonokoščeni stolp misli, kjer bomo slejkoprej naleteli na tisto sublimno točko, ki jo Deleuze imenuje "*flagrant délit de légènder*". Kdo ali kaj je torej konceptualna oseba?

¹⁶ *op. cit.*, str. 36.

"Konceptualna oseba nima nič opraviti z abstraktno personifikacijo, s simbolom ali alegorijo, saj živi in vztraja. Filozof je idiosinkrazija svojih konceptualnih oseb, obenem ko njegove osebe same postajajo vse kaj drugega kot zgolj tisto, kar sicer so zgodovinsko, mitološko ali običajno."¹⁷

Je mar vampir tedaj lahko takšna konceptualna oseba? Je, saj je videti, da se vampir, natanko tako kot filozof, venomer vrača iz dežele mrtvih. Vrača se brez prestanka: živi, ne da bi zares živel, in umrje, ne da bi zares umrl. Preprosto vztraja. To je celo bistvo njegove zaklete usode: vrača se, a ne more ostati, vselej vztraja prav na svoji vrnitvi, na večnem vračanju.

Če torej tudi sam vztrajam na tej konceptualni plati vampirja, tedaj to počnem predvsem zato, da bi vpeljal drugi pol temeljne dvojice Deleuzove filozofije. Če namreč pozorno sledimo njegovi misli, tedaj "*koncept ni objekt, temveč teritorij. Koncept nima objekta, temveč ima nek teritorij.*" Prav tja bi radi prišli, na ta teritorij, ki je zgolj in samo njegov. Mar ni ravno ta topološka razsežnost najbolj fascinantna v vseh zgodbah o vampirjih? Vselej obstaja nek teritorij, ki mu pripada - in vsa drama se odvija prav v vztrajnih prehajanjih meja tega teritorija. Brez te teritorialne zamejitve si zgodb o vampirjih preprosto ne moremo zamisliti.

Najprej in v prvi vrsti gre vedno za grad. Toda to ni dovolj: v tem gradu mora obstajati neka čisto posebna soba... In v tej sobi je nujen še en teritorij, še natančneje kadriran in še bolj ostro uokvirjen: gre seveda za krsto. Tovrstno predalčkanje, ta čisto svojevrsten *mise-en-abime*, nam dovolj zgovorno priča, da gre za objekt želje. Še natančneje, da gre za fantazmo, kolikor je enciklopedična oznaka za fantazmo prav "uprizoritev želje", *mise-en-scène de désir*. Toda ves zastavek igre je natanko v dvosmernih prekoračitvah tako zarisanih meja: po eni strani mora vampir izstopiti iz svojega teritorija, po drugi strani pa mora ravno žrtev vstopiti v njegovo sobo, se kar se le da približati njegovi krsti. Vse drugo je manj pomembno: stopiti čez, prestopiti mejo nekega teritorija, to je tisto bistveno. Naj le mimogrede ilustriram to topološko razsežnost z drobno kuriozitetjo v zvezi z ameriško distribucijo najbolj razvpitega umetniškega vampirskega filma, Dreyerjevega **Vampirja**. V ZDA so ga distribuirali pod naslovom *The Castle of Doom*, posamezne odlomke pa so še posebej povzeli v filmsko kompilacijo z naslovom *Dr. Terror's House of Horror*. Če torej že ne gre za grad, gre vsaj za hišo - vselej

¹⁷ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 62-63.

za nek čisto določen kraj, za topos z natančno določenimi mejami, ki jih je treba prekoračiti. Toda kaj nas čaka po tej temeljni prekoračitvi? Upam si predlagati odgovor, ki velja enako za obe strani: čaka nas praznina, nič drugega kot čista praznina. V neki radikalno drugačni perspektivi je na natanko isti odgovor pri problemu Kafkovega *Gradu* opozoril že Dušan Pirjevec v uvodni študiji "*Franz Kafka in evropski roman*"; bistvo je nič! Najbolj deliranten trenutek v vseh prekoračitvah vampirjevega teritorija je namreč prav tisti sublimni trenutek, v katerem žrtev odkrije, da je krvnikova krsta prazna, da je vampir nekje drugje, vselej drugje. Ta praznina je grozljiva, tako zelo grozljiva, da jo je treba - pa četudi smo opremljeni s špičastim kolom, da ne rečem ostrim peresom - zapolniti s krikom, krikom čiste groze. Na drugi strani te pustolovščine znova naletimo na praznino: na prazno belino žrtvinega vratu. Tudi ta belina je tako neznosna, da mora vampir na njej pustiti svojo sled. Popisati mora to belo stran, se nanjo podpisati s krvjo. Krik in podpis, dvakrat strah. Gre mar potemtakem za dve reakciji, ki sta si podobni? Ali morda res "med kmeti in gradom ni velikega razločka", kot bi dejal vaški učitelj? Veliko bolje kot zgolj s pritrdilnim odgovorom bomo na to vprašanje lahko odgovorili z odgovorom, ki ga Deleuze ponuja v zvezi z velikim planom.

Smo na področju podobe-afekcije, obraza in velikega plana. Nismo posebej daleč proč od vampirjev, saj Deleuze govori o "fantomski koncepciji afekta". Citira celo slaven stavek iz *Nosferatuja*, ki je po zaslugi nadrealistične evforije postal tako zelo razvpit, da sploh ni več treba navajati njegovega vira:

"in ko je prispel na drugo stran mostu, so mu naproti prišli fantomi...".

Tudi naš citat o obrazu in njegovih netopirjih je s teh strani, teh tako zelo poetičnih in lepih strani. Toda če je obraz kot vampir, mar tedaj operacija velikega plana obraza ne velja tudi za našega vampirja?

"Veliki plan niti ne ločuje enega individua niti ne združuje en del enega z drugim delom drugega. Na tej točki ničesar več ne reflektira niti ne občuti, pač pa čuti zgolj pridušen strah. Posrka dve bitji, toda posrka ju v praznini. V praznini pa je on sam goreč fotograf in Strah je njegov edini afekt: veliki plan-obraz je hkrati obliče in njegov izbris."¹⁸

¹⁸ Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, cit. po slov. prevodu, SH, Ljubljana, 1991, str. 142 (v nadaljevanju PG).

Če je torej mogoče govoriti o vampirjih, tedaj bi delovni naslov tovrstnega govorjenja lahko bil identičen nekoč že napisanemu besedilu Franca Morettija o fantastičnem filmu: *Dialektika strahu*. Gre namreč natanko za strah kot tisti edini afekt, ki zaznamuje absolutno praznino, v kateri se dve bitji, vampir in njegova žrtev, pomešata in celo sploh nehata biti. In gre za dialektiko, kolikor drugi ni zgolj grožnja identiteti, temveč obenem tudi pogoj za definiranje meja identitete, meja teritorija nekega koncepta. Navsezadnje vse fantastične zgodbe slejkoprej naletijo na temeljno vprašanje, ki ga je morda najjasneje artikuliral že Tzvetan Todorov v svojem slavnem besedilu o fantastičnem: gre za kolaps meje med subjektom in objektom. Prav v tem čisto natančnem pomenu postaja naš vampir konceptualna oseba: s svojim gluhim strahom se dotika same točke suspenza individuacije, dotika se kolapsa meje med subjektom in objektom.

V zvezi s strahom se velja za hip ustaviti še pri vprašanju krivde. Eden glavnih zastavkov Guattarijeve in Deleuzove monografije o Kafki je prav razveza strahu od krivde. V grobem je mogoče interpretacije Kafke razpeti v sveto trojico: transcendenca zakona - ponotranjena krivda - subjektivnost izjavljanja. Narobe, trdita Guattari in Deleuze. V skladu s svojim trojnim branjem pisem, novel in romanov predlagata neko drugo trojico: *strah, beg, demontaža*. Tako v pismih ne gre za krivdo, temveč za vampirjev *strah* pred lučjo dneva, religijo, česnom in glogovim kolom. V novelah, ki jih zaznamuje "poživinjenje" (če naj tako dovolj okorno prevedemo francoski "*devenir-animal*"), spet ne gre za krivdo, temveč je osnovna gesta *beg*, ki pa ima kaj malo opraviti s strahom, prej z "norim upanjem". V romanih pa končno nastopi tisto presenetljivo K-jevo navdušenje nad *demontažo*, obenem mehanično in juridično. Strah, beg in demontaža so potemtakem trije odgovori, ki se zaporedoma pojavljajo v pismih, novelah in romanih, in ki v grobem ustrezajo diabolčnemu paktu, poživinjenju in kolektivnemu izjavljanju. Ne gre torej za krivdo individuuma, temveč ravno za tri figure suspenza same individuacije, za tri figure kolapsa meje med subjektom in objektom, za tri oblike soočenja s pogledom.

In če že govorimo o kolapsu meje med subjektom in objektom ter o vlogi pogleda, tedaj je treba to raziskavo nadaljevati na specifično filmskem področju. Eden glavnih zastavkov celotnega Deleuzovega podviga v zvezi s taksonomijo filmskih podob je bil natanko v tem vztrajnem iskanju nekega gledišča, ki bi ne bilo niti zgolj objektivno niti čisto subjektivno. Treba je torej najti "prevod" tega kolapsa na ravni filmske govorice. Deleuze je v svojem delu o filmu to poskusil storiti vsaj dvakrat.

Prvič tedaj, ko se je ob primeru Pasolinija spoprijel s problematiko polpremega govora (*discours indirect libre*). Gre za tip izjavljanja, povzetega v izjavi, ki pa je sama odvisna od drugega izjavljanja. Ne gre za mešanico dveh izgotovljenih subjektov izjavljanja (poročevalca in poročanega), temveč za svojevrstno dvojno neločljivo operacijo, od katerih prva konstituira osebo v prvi osebi, druga pa je priča njenemu rojstvu in ga sploh šele uprizori. To ni več metafora, temveč pričevanje o heterogenem sistemu, ki je daleč proč od slehernega ravnotežja. Na filmski ravni je to kombinacija videnja sveta, kakor ga vidi junak, in hkratnega uzrtja njega samega v svetu. Zdi se nam, da je pol-premi govor natanko tisti koncept, ki je manjkal Pirjevcu, da bi lahko z eno besedo označil tisto, kar je sam razvezal v naslednji opis:

"svet se razkriva samo v tisti meri, kakor se neposredno prikazuje junaku samemu, in junak se razkriva v tisti meri, kakor se sam razkriva svetu. (...) to pomeni, da je avtor s svojega visokega vsevednega stališča stopil v junaka in gleda na svet skoz njegove oči. Vendar to ne pomeni, da se z junakom identificira (...) Avtor je torej hkrati zunaj in znotraj junaka."¹⁹

Pozornemu bralcu seveda ne bo ušlo, da je ta paradokсна hkratnost zunanosti in notranosti neizogljivi indic tiste neznosnosti, ki jo Freud raziskuje kot *das Unheimliche*, Lacan pa ji pripiše oznako *ekstimno*. V slavni Freudovi analizi *Peskarja* med opazkami o Hoffmanovih nakanah najdemo skoraj iste besede:

"... opazimo, da bi nam pisatelj rad omogočil, da sami pogledamo skozi očala ali daljnogled demonskega optika, morda celo, da je on sam pogledal skozenj."²⁰

Filmski dispozitiv že sam po sebi predpostavlja natanko tovrstno "avtorsko kukanje", zato ne preseneča, da se njegove najsubtilnejše igre odvijajo prav na robovih kadra, na meji med zunaj in znotraj. Velja si torej zapomniti, da kolaps meje med subjektivnim in objektivnim zadane ob specifično razsežnost neznosnega, ki je zarisana prav v nekem *neznosnem pogledu*.

Drugič pa se Deleuze loti kolapsa meje med subjektom in objektom v poglavju o "Močeh lažnega" v drugem zvezku svojega dela o filmu, *Podobačas*, tokrat skorajda v obliki manifesta:

¹⁹ Dušan Pirjevec, "Franz Kafka in evropski roman", v Franz Kafka, *Grad*, CZ, Ljubljana, 1967, str. 61.

²⁰ Sigmund Freud, "Das Unheimliche", v zborniku *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994, str. 17.

"Tisto, kar mora film doseči, ni identiteta realne ali fiktivne osebe skozi njene objektivne ali subjektivne vidike. Doseči mora postajanje realne osebe, ko se le-ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v *'flagrant délit de légèreté'* in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva. Osebe se ne da razločiti od tistega prej in potem, vendar oboje združuje prav v prehodu od enega k drugemu. Tedaj sama postaja nekdo drug, pričinja fabulirati, ne da bi niti za hip postala fiktivna."²¹

Če torej vztrajamo na figuri vampirja kot konceptualni osebi, tedaj to počnemo predvsem zato, ker prav pri njem slutimo nek tak slep pogled, ki ni ne zgolj subjektiven ne zgolj objektivni, in ki mu je ravno zaradi tega paradoksnega statusa mogoče pripisati vidčevstvo. Filmska zgodovina vampirizma pozna prizor, v katerem je ta sublimna razsežnost kolapsa meje med subjektom in objektom kristalno čista. Gre za slavni pogled iz notranjosti krste v Dreyerjevem **Vampirju**.

Vprašanje, ki so si ga ob tem presenetljivem gledišču vsi zastavljali, je na moč enostavno: *Kdo si ti, ki gledaš?* Odgovor junaka Davida Graya pa je vse prej kot enostaven. Sposodi si ga lahko edinole pri Rimbaudu in skupaj z njim odgovori: *Je est un autre*, Jaz je drugi. Ta "jaz" je obdarjen s tisto vznemirljivo tujostjo, ki ji je Freud rekel *das Unheimliche*, ravno kolikor je obenem že tudi nekdo drug - kolikor je absolutni gospodar, kakor je Hegel ljubkovalno rekel smrti.

Vrnimo se za konec še za hip k zgornjemu citatu, natančneje, k pozivu k "iznajdevanju svojega ljudstva". Guattari in Deleuze strneta Kafkino literaturo v dva slogana: je zadeva ljudstva (*"une affaire du peuple"*) in je kot ura, ki prehiteva. Če smo se problema kolektivnega izjavljanja delno že lotili ob izzivu manjšinske literature kot izvotlitve lastnega jezika, tedaj je zdaj čas, da se končno soočimo še s časom. Kot po naključju sta referenci za oba slogana filmski: Jean-Luc Godard za izvotlitev jezika, Orson Welles za specifično časovno strukturo. Še več, prav meja med Deleuzovima pojmom podobne-gibanja in podobe-časa nam morda lahko ponudi tudi ključ do dveh ključnih razsežnosti Kafkine literature:

"Sam ekran je postal cerebralna membrana, na kateri se neposredno in direktno soočata preteklost in prihodnost, notranjost in zunanost, brez sleherne določljive razdalje, neodvisno od sleherne fiksne točke. Bistveni značilnosti podobe nista več prostor in gibanje, temveč topologija in čas."²²

²¹ IT, str. 196.

²² IT, str. 164.

To sta obenem tudi dve osnovni razsežnosti Kafkine literature: topologija, ki na dovolj paradoksen način združi najbližje in najbolj oddaljeno, ki naredi, da sta tako njen avtor kot njen junak hkrati znotraj in zunaj; in pa čas, ki v eno spoji najbolj arhaično in najbolj moderno funkcionalno, ki v eno samo podobo-kristal zbije legendarno preteklost in črnogledno prihodnost.

Re-teritorializacija konceptov

Ta nekoliko daljši izlet na teritorij koncepta je bil potreben, če naj razumemo vse razsežnosti Deleuzove klasifikacije filmskih podob. Klasifikacija v *Podobi-gibanju* poteka namreč na (vsaj) treh ravneh: nominalni, temporalni in teritorialni.

1. Deleuze predvsem in najprej poimenuje podobe. Pri tem si pomaga z že obstoječimi termini Bergsona in Peircea, ki pa jim po potrebi spreminja pomen ali jih celo povsem na novo izumlja: to velja tako za Bergsonove podobe (denimo "izum" podobe-pulzije), še toliko bolj pa za številne parafraze in celo parodije Peirceovih znakov. Ta razsežnost Deleuzeove klasifikacije je nedvomno najbolj očitna in je bila prav zaradi tega tudi najpogostejši predmet komentarjev. Imenujemo jo "nominalna", saj se nam zdi, da še ni kreativna v pravem pomenu besede. Poimenuje sicer ustvarjene podobe, vendar sama še ne ustvarja konceptov.

2. Obenem s poimenovanjem Deleuze podobe razvršča v času. Postopek je spet svojevrstna revalorizacija, le da tokrat kot osnovna referenca nastopajo filmski zgodovinarji in teoretiki, od katerih si - podobno kot prej imena posameznih znakov in podob - sposoja oznake posameznih smeri in gibanj v filmski zgodovini. Redki kritični komentarji, ki jih je bilo Deleuzovo delo o filmu deležno, so bili namenjeni prav nekritičnemu povzemanju nekaterih oznak dob in žanrov. Izogibamo se oznaki te ravni kot "kronološke", saj po eni strani Deleuze eksplicitno zatrdi, da ne piše zgodovine filma, po drugi strani pa ravno ne gre za običajno kronologijo dogodkov, temveč za svojevrstno sinhronost in simultanost, ki brez težav skače, denimo, iz lirske abstrakcije tridesetih let v eksperimentalni film s konca šestdesetih. Razvrstitev podob v času pomeni zgolj odkritje njihove dobe, nikakor pa ne njihovega nizanja vzdolž časovnega kontinuuma.

3. Če je bila nominalna razsežnost klasifikacije podob praviloma komentirana kot ključna Deleuzova različnost (navsezadnje še nihče ni tako neposredno soočil Bergsona in film), temporalna razsežnost pa kot svo-

jevrstno ponavljanje, tedaj se zdi, da je ostala povsem spregledana tretja razsežnost, v kateri sta povzeti prav *ponovitev in razlika*.

Ostala je spregledana, ker je bila preveč samoumevna, preveč v oči bijoča. Gre za razsežnost, ki jo zaenkrat še z določenim tveganjem imenujemo teritorialna razsežnost klasifikacije. Za kaj gre?

Ko teče, denimo, beseda o

- (a) tekoči percepciji
- (b) francoske
- (c) lirske abstrakcije
- (d) tridesetih let,

tedaj je mogoče problematizirati tako upravičenost njene historične umestitve (d) kot veljavnost njenega poimenovanja (c), težko pa si je predstavljati, da bi kdor koli imel kaj za povedati o njeni nacionalni pripadnosti (b). Če pa sledimo Deleuzeovi misli, kaj hitro spoznamo, da so vse ključne konceptualne razsežnosti tekoče percepcije razvite v neposredni navezavi s teritorialnimi razsežnostmi bretonske obale, dokov in rečnih ladij na Seni, normandijskih pristaniščih itn. Oglejmo si primer tovrstne izpeljave ob Vigojevem filmu **Atalanta**.

Atalanto v tradicionalnih filmskih pregledih praviloma najdemo na dveh, navidez povsem zoperstavljenih koncih: v poglavju o *nadrealizmu* in v poglavju o *neorealizmu*. Prvo opozorilo je torej več kot jasno: navadni realizem to zagotovo ni - je ali *nad* njim ali pa celo nekaj povsem *novega*. Če naj razumemo, v čem je ta paradoksní vmesni status **Atalante**, je morda najbolje najprej v grobem razločiti obe omenjeni smeri. Pri tem si lahko pomagamo z neko vzporednico s samo percepcijo; natančneje, z Deleuzovo shematsko delitvijo percepcije na subjektivno in objektivno percepcijo: subjektivna je percepcija, v kateri podobe variirajo v razmerju z neko središčno in privilegirano podobo; objektivna pa je percepcija, kakršna je v rečeh, kjer vse podobe variirajo druge z drugimi.

Če pomislimo na to, da so privilegirana stanja nadrealizma prav sanje, delirij in halucinacije, tedaj mu mirno pripišemo status subjektivne percepcije. Če pa se po drugi strani spomnimo slavnega Rossellinijevega neorealističnega vodila ("*Stvari so tu. Zakaj bi z njimi manipulirali?*"), tedaj se nam neorealizem vsaj na prvi pogled kaže kot precej bolj objektivna percepcija.

Zakaj je **Atalanta** potemtakem lahko oboje, nadrealistična in neorealistična, subjektivna in objektivna? Deleuze odgovarja s tem, da celotno

francosko šolo tridesetih let postavlja natanko na to mejo med subjektivno in objektivno percepcijo, ko pravi:

"Bolj ko je privilegirano središče samo vzgibano, bolj teži k razsrediščenemu sistemu, kjer podobe variirajo druga z drugo (...) Kaj je vendar bolj subjektivnega od delirija, sanj in halucinacij? Toda kaj je obenem tudi že bliže materialnosti, narejeni iz svetlobnega vala in molekularnih trkov?"²³

Zato je samoumevno, da celotno šolo fascinira voda. Mimogrede, v **Atalanti** se po svoje srečata igralec Michel Simon, ki ga je le dve leti prej Jean Renoir rešil iz vode (gre seveda za film **Iz vode rešeni Boudu** iz leta 1932), in režiser Jean Vigo, ki bo nekaj let pozneje posnel film **Tarik, kralj voda**. Kaj je tisto, kar je v vodi in na njej fascinantnega?

1. v vodi lahko gibljivost dobesedno materializiramo, jo po svoje izločimo iz abstraktnega gibanja in naredimo za opazno in občutno;

2. voda je okolje posebnih ljudi, ne le mornarjev, temveč kar vseh tistih, ki imajo karkoli opraviti z njo (morda bi jim lahko rekli celo kar *vodnarji*);

3. posebej zanimiva pa je sama meja med vodo in kopnim, ki jo realnost vsakič znova zabrisuje in dela nevidno, a je na simpolni ravni ravno zato toliko močnejša.

Če torej odmislimo prvi, "formalni" moment fascinacije z vodo, tedaj nam dejansko ostaneta dva režima - režim vode in kopnega. Atalanta je ime ladje, je torej kos kopnega na vodi. Obenem da misliti na tisti misteriozni kraj, ki mu ljudje pravijo Atlantida in ki ni v bistvu nič drugega kot ravno imaginarno utelešenje te večne fantazme po kopnem sredi vodnih zakonov. Katerim zakonom je tedaj podvržena naša Atalanta, čigave ukaze izpolnjuje striček Jules?

Spet si lahko pomagamo s shematsko razdelitvijo značilnosti vodnega in kopenskega gibanja, o katerih govori Deleuze.

1. Na kopnem je gibalna sila izven središča teže, zato je gibanje v stalnem neravnovesju; na vodi pa se premešča samo središče, zato se mu gibanje vztrajno prilagaja (zaradi česar se potem na kopnem prav smešno guga ali "raca").

2. Na kopnem poteka gibanje med dvema točkama, na vodi pa je ravno točka nekaj med dvema gibanjema (lep primer v Vigojevem filmu je Pariz kot skrajna destinacija kopenske poti, a obenem zgolj punktualna epizoda na vodi).

²³ PG, str. 107.

3. In končno, na kopnem veljajo zakoni trga, fetišev in videza, ki zakrivajo telo s vsakovrstnimi subjektivnimi preoblekami in oblekami, medtem ko voda priključuje svojevrstno objektivnost telesa: če ga že krasimo, ga tetoviramo v kožo, ne pa odevamo preko nje. Sleherni poseg v telo je neposreden, pusti neizbrisno sled - kar navsezadnje velja celo za striženje.

Če na osnovi teh treh razsežnosti (ravnovesja, "objektivnosti" in navsezadnje pravice) presojujemo strička Julesa, tedaj se lahko le strinjamo z Deleuzom, da mu je "*uspelo zemlji spontano vsiliti zakon vode*"²⁴ in prav skozi to realizirati spravo zemlje in vode, subjektivnega in objektivnega, nadrealizma in neorealizma. Če njegova kabina z vso svojo kramo že sama po sebi deluje kot kvintesenca te sprave (kot vodni otok sredi kopnega sredi vode), tedaj so vse te razsežnosti še dodatno koncentrirane v enem najlepših prizorov v zgodovini filma sploh: v prizoru, ki se prične z "igranjem" gramofonske plošče s prstom in nadaljuje v podvodno vizijo ženina, ki sredi molekularnih trkov vode ugleda čisto halucinatorično vizijo svoje neveste. To je tudi skrajna dimenzija vodnarjev: so vidci. Zemeljska videnja in vizije nadomestijo z vidčevstvom, ki vidi dlje in bolje, predvsem pa drugače.

Ponovimo še enkrat: nikakor ne gre za geo-morfologijo, ki bi v podobah pejsaža odkrivala diktatorja filmskih podob in od tod morda celo izpeljevala nekakšne nacional(istič)ne kinematografije.²⁵ Prav narobe, gre za re-teritorializacijo koncepta, za iskanje manjkajoče zemlje in manjkajočega ljudstva. Prav zaradi tega se koncept vztrajno premešča in v tem premeščanju tudi sam spreminja (tekoča percepcija, denimo, postane plinasta). Koncept nima

²⁴ PG, str. 110.

²⁵ Zato seveda od tod ne gre sklepati, da bi se moral, denimo, slovenski film razvijati v znamenju Triglava in v smeri temu primernih *heimat*-različic. Lahko pa se nekoliko pošalimo in rečemo, da vsaj en koncept na Slovenskem že skoraj štirideset let išče ustrezen teritorij za svojo re-teritorializacijo. Verjeli ali ne, gre natanko za koncept *podobe-gibanja*, ki ga je v slovenski publicistični prostor vpeljal režiser Jože Gale s priredbo šapirografiranega predavanja praškega profesorja Miroslava Rutteja. V besedilu "Film, gledališče, književnost", ki je leta 1952 v štirih nadaljevanjih izšlo v "prilogi za obravnavanje strokovne problematike filmske umetnosti" revije *Film* je namreč kot izrazni material filma označen *pogib*. Ta presenetljivi izraz je pojasnjen kot "*nositelj dejanja, akcije in ritma podob (gibljava slikovna kompozicija)*". Po besedah Jožeta Galeta je izraz ob prevodu in priredbi iz češčine skoval sam. Potemtakem je med Galetove zasluge za razvoj slovenskega filma poleg *Kekčevih prigod* nujno treba vpisati tudi iznajdbo koncepta *pogiba*, te svojevrstne podobe-gibanja *avant la lettre*. Tudi sicer je Galetovo besedilo izjemno poučno branje. Cf.: *Film*, št. 3, marec 1952, str. 8; št. 4, april 1952, str. 12; št. 5, maj 1952, str. 13; št. 6, junij 1952, str. 21.

predmeta, temveč vztrajno išče teritorij, da bi tako našel svojo preteklost, sedanost in prihodnost. Na tej točki se Eisensteinova **Križarka Potemkin** sreča s pomorskimi zgodbami francoskih režiserjev tridesetih let, Antonijevega **Rdeča puščava** pa z Godardovimi potepušskimi liki s pariških ulic.

Deleuze vzdolž celega dela o filmu vztraja na tej ireduktibilni zvezi med konceptom in teritorijem. Še več, sam neprestano išče tisti teritorij, na katerem bo lahko najlepše uprizoril zasidranost določenega koncepta v njem. In tako se zgodi, da so na videz samoumevne oznake "ameriški", "sovjetski", "nemški" ali "francoski" tako močno vpete v dvojico koncept-teritorij, da presegajo zgolj oznake nacionalne pripadnosti posameznih filmov in postanejo dobesedno re-teritorializirani koncepti. Na zgledna primera naletimo na samem začetku in koncu *Podobe-gibanja*. Že Deleuzova uvodna razčlenitev tipov montaže (na ameriško organsko, sovjetsko dialektično, francosko kvantitativno in nemško intenzivno) lepo ilustrira omenjeno hkratno ponovitev in razliko, ki je značilna za teritorialno razsežnost klasifikacije. Še toliko bolje pa je to vztrajno iskanje manjkajočega teritorija mogoče razbrati v treh možnih odgovorih na "krizo podobe-gibanja", ki jih Deleuze poišče v italijanskem neorealizmu, francoskem novem valu in novem nemškem filmu. Prav v teh treh odgovorih se morda najlepše prepletajo vse tri razsežnosti Deleuzove klasifikacije: nominalna, temporalna in konceptualno-teritorialna. Že v imenih vseh treh gibanj je zarisana težnja po novem teritoriju - pa četudi na isti zemlji! In mar ni navsezadnje prav "novi val" hkrati ime, doba in koncept, ki mu je Godard s svojim filmom **Nouvelle vague** (1990) poskušal najti še nov teritorij?

Naša teza je preprosta: šele v tej tretji, konceptualno-teritorialni razsežnosti klasifikacije je Deleuze zares izviren, kreativno ustvarjal. Šele na tej ravni zares kreira nove koncepte - bodisi da reformulira koncepte drugih avtorjev (Nietzschejevo "večno vračanje", Simondonova dvojica "model-modulacija", Peguyev "*internel*"), bodisi da v nov kontekst postavlja svoje koncepte (Dividualno). V tej vpetosti med teritorij in zemljo se tu in tam celo zgodi, da je specifično filmski termin prav po heglovski "povzdignjen na raven pojma", da postane koncept. To se, denimo, zgodi z zunanostjo polja (*hors champ*) ali pa z Bonitzerjevim terminom dekadriranja (*décadrage*), ki odtelej dalje funkcionira kot eksplicitno filozofski koncept.²⁶

²⁶ Cf. njegovo uporabo v knjigi *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 177-178.

V skrajni konsekvenci lahko celo povsem vsakdanja oznaka dobi status koncepta. Morda je najlepši zgled prav *American dream* kot tisti koncept, ki že s samim svojim imenom dobesedno zgošča teritorialno in mentalno, čeniti ne omenjamo še nujne razsežnosti zaslepitve, ki jo ta "sanjski" pojem že po definiciji vsebuje. Pri Deleuzu najdemo izjemno lucidno analizo treh osnovnih značilnosti ameriškega sna že v spremni besedi k Melvillovemu *Bartlebyju*, ki je za pričujočo razpravo še toliko bolj zanimiva, kolikor ameriški sen problematizira prav na ruševinah spodletele formacije subjekta. Subjektu se ne uspe priličiti zamegljeni podobi, namesto pustolovščin nevroze ga čaka psihotičen proces identifikacije, ki ga Deleuze razpre v tri faze:

1. Najprej se brezoblična izrazna poteza postavi nasproti izraženi obliki.
2. Zato nimamo več opravka s subjektom, ki se želi povzpeti do podobe, temveč, narobe, z nerazloženo in neločljivo cono, podobnost kot naravno filiacijo pa nadomesti proti-naravna zveza.

3. V tretjem koraku psihoza nadaljuje svoj sen in ustoliči funkcijo univerzalnega bratstva, zgrajenega na porušeni, celo povsem razblinjeni očetovski funkciji.

Poteza, Cona in Funkcija so tako po Deleuzu tri ključne značilnosti ameriškega sna, trije sestavni deli novega tipa identifikacije in v skrajni konsekvenci celo Novega sveta.²⁷ Šele s pomočjo te trojne strukture ameriškega sna lahko zares dojamemo vse razsežnosti krize podobe-akcije, ki jo Deleuze registrira v klasičnih žanrih ameriškega filma: svet klišejev, o katerem govori v sklepnem poglavju *Podobe-gibanja*, je namreč prav ta neločljiva in nerazložljiva cona, ki jo prečijo proti-naravne zveze. Izход iz tega sveta ne more biti nobena oblike kritike, ne Lumetovo krpanje sna ne Altmanova parodija, temveč prav kreacija, "*estetski in politični projekt, sposoben konstituirati pozitivno podjetje*"!

Pol-premi govor

Zato si velja na tem mestu podrobneje ogledati ne ravno razvpit, pa vendar neizogiben ameriški črni film **Dark Passage** (režija Delmer Daves), saj lahko s svojo poetiko soočanja zaslepljujočega sna in predirljivega pogleda

²⁷ Gilles Deleuze, "Bartleby, ou la formule", slov. prev. "Bartleby ali formula" v: *Eseji (Problemi)*, št. 4, 1980, str. 125-141.

v marsičem ilustrira Deleuzove koncepte krize podobe-akcije, ki vodi naravnost k modernem filmu in njegovi paradigmatici figuri - vidcu.

Kaj vidimo, ko gledamo tipičen *film noir*? Odgovor, ki ga ponuja **Dark Passage**, je dovolj enostaven, četudi so njegove konsekvence še kako kompleksne: vidimo sam akt videnja in vse njegove zagate! Zagaten je namreč tako subjekt videnja kot tudi tisto, kar le-ta vidi.

Za lažje razumevanje na kratko povzemam osnovni zaplet filma:

Vincent Parry (Humphrey Bogart) pobegne iz zaporu San Quentin, v katerem je preživel dosmrtno ječo zaradi domnevnega umora žene. Prvi voznik, ki mu ustavi na poti, Baker, ga že po nekaj minutah identificira na osnovi radijskih poročil, zato ga je Parry prisiljen zbiti v obcestni jarek. Ko oblači njegovo obleko, ga preseneti Irene Jansen (Lauren Bacall) in ga pobaše v svoj avto. Pomaga mu priti v San Francisco, kjer se v njenem stanovanju razkrije motiv njene pomoči: tudi njen oče je bil po krivem obsojen na nepoštenem sojenju, a je v zaporu umrl, zato se je odločila pomagati vsaj njemu. Parry hoče izslediti resničnega morilca svoje žene, zato odide. Taksist Sam je naslednji v verigi tistih, ki ga prehitro prepoznajo - vendar mu je naklonjen, zato ga napoti h kirurgu, ki mu bo spremenil obraz. Med nočnim čakanjem na zmenek pri kirurgu Parry obišče svojega najboljšega prijatelja, Georgea Fellsingerja, ki mu ponudi zatočišče za čas okrevanja po operaciji. Ko se po opravljenem kirurškem posegu vrne v stanovanje, najde Georgea mrtvega. Ne preostane mu drugega, kot da se še enkrat zateče k Irene Jansen. Med potjo vidi Bakerjev avto, vendar upa, da gre za naključje. Med njegovim skrivanjem v Ireninem stanovanju slednjo obišče tudi Madge, ki je bila tudi "prijateljica" Parryjevih. Prepričana je, da bo Parry slejkoprej prišel ponjo. Po tednu dni Vincent sname obveze in lahko nadaljuje iskanje morilca. Poslej ima tudi novo ime: Alan Lanel. Ko ga med nočnim postankom v lokalu hoče legitimirati lokalni detektiv, je spet prisiljen pobegniti. Zateče se v hotel. Tu ga preseneti Baker, voznik z začetka filma, ki hoče izsiljevati premožno Irene Jansen. S pištolo prisili Parryja, da se odpeljeta k njej, vendar Parry zapelje na breg reke. Med vožnjo naivni Baker Parryja pouči, kako je mogoče priti čez ameriško južno mejo, po spopadu na rečnem bregu pa ga Parry prisili, da razkrije še nekaj ključnih indicov, ki za Fellsingerjevo smrt krivijo Madge. Baker omahne v globino in umre. Parry obišče Madge, ki iz prvotnega obupa kaj hitro preide v napad, saj ve, da je prav ona sama kot dvakratna morilka edini dokaz Parryjeve nedolžnosti. Med prerivanjem tudi Madge pade z okna nebotičnika. Parry preko Arizone in Mehike pobegne v Peru, tik pred odhodom pa z avtobusne postaje telefonira Irene in ji pove,

kje ga bo nekoč lahko našla. V zadnjem prizoru se to dejansko tudi zgodi: na vratih restavracije na perujski obali Pacifika se pojavi Irene in s Parryjem odplešeta finalni ples.

Znano je, da je *film noir* eden od privilegiranih objektov uživanja cinefilov. Vendar pa si fascinacije nad črnim filmom danes preprosto ne moremo več zamisliti brez tesne zveze z vednostjo o pogojih njihovega nastanka. Drugače rečeno: ni presežne vrednosti užitka brez presežne vednosti o objektu uživanja. In kaj nas najbolj fascinira v črnem filmu? Mar ne prav dejstvo, da so njihovi avtorji znali iz produkcijskih hib izpeljati vrline produkta? Da so torej formalne ovire, ki so jih predstavljali omejeni budgeti in reducirane ekipe, znali sprevrniti v samo filmsko formo. Če se kar takoj lotimo temeljnega formalnega postopka, ki nas predvsem zanima - *subjektivne kamere* -, se na prvi pogled zdi, da zgodovina prej priča ravno nasprotno. Navsezadnje Orson Welles ni nikoli ekraniziral Conradovega romana *Hearts of Darkness* prav zato, ker so producenti ocenili, da bi bila predvidena radikalna uporaba subjektivne kamere preveč tvegana. Tudi pri najbolj razvpitem primeru, *Lady in the Lake*, je bila ideja subjektivne kamere že v samem izhodišču - in prav z njeno realizacijo je Robert Montgomery pogojeval svoj nastop v filmu. Toda če je v obeh omenjenih primerih najprej ideja subjektivne kamere, šele nato pa pridejo težave, tedaj so bistveno bolj zanimivi primeri, v katerih prav same težave narekujejo in celo zahtevajo uporabe subjektivne kamere. *Dark Passage* je natanko tak primer.

Osnovna težava je povzeta v naslednji dilemi: v katero od dveh faz - pred ali po plastični operaciji - postaviti "resnični" obraz Humphreya Bogarta? Če se odločite bodisi za eno bodisi za drugo fazo, ste ga v eni nujno izgubili, saj potrebujete do nerazpoznavnosti spremenjen obraz. Novejši primer neznosnosti te dileme - in obenem njene neuspele rešitve - ponuja *Johhny Handsome* Walterja Hilla (1989). Treba je torej najti tisto paradokсно točko, iz katere bo subjekt viden, pa vendarle ne pokazan. Rešitev je seveda ena sama: *sam vidim z ene točke, gledajo pa me od povsod...* Treba je torej stopiti natanko na to točko, privzeti očišče samega subjekta, natančneje: uporabiti subjektivno kamero!

Producenti slogan bi tako lahko najlepše povzeli z besedami, ki jih v samem filmu izreče Baker, ko tudi sam postavi Parryja pred dovolj zgovorno dilemo: če pristane na izsiljevanje Irene Jansen, bo Baker dobil 60.000 \$; v nasprotnem primeru ga pač ubije in pobere nekaj tisoč dolarjev nagrado, ki jih obljublja tiralica. Gre za besede, ki na najboljši možen način zaznamujejo njegov prehod od *small crook* v *big crook*: "*One way you die, either way I*

make money". Znano je, da so filmski producenti po definiciji *big crooks*, zato se pač odločijo, da bodo v eni od faz "ubili" Bogarta, zaslužili pa z obema! In mar obstaja boljši način za umor subjekta kot prav to, da mu dovolite spregledati? Če bi ti videl reči, ki sem jih videl jaz... s tvojimi očmi, pravi replikant Rutger Hauer svojemu tvorcu oči (očimu?) v filmu **Blade Runner** Ridleyja Scotta. Ni treba posebej poudarjati, da je neizrečena poanta replikantovega stavka prav smrt: če bi ti videl... bi umrl! Toda Parry v Bakerjevem *slip of the tongue* - lapsusu torej - prepozna prevaro: ko ta namesto 60.000 \$ omeni vseh 200.000 \$, kolikor je vredno celotno Irenino premoženje, postane Parryju v najboljši lakanovski maniri jasno, da je dilema "denar ali življenje" lažna dilema. Baker hoče vzeti oboje, denar in življenje, zato to plača z lastnim življenjem - njima pa na koncu filma ostane ravno oboje, denar in življenje!

Toda je mar to res tisto, kar ju družijo in združuje? Zdi se, da je do happy-enda mogoče priti še po eni poti, ki gre prav preko problema subjektivne kamere in subjekta govorice.

Razprave o subjektivni kameri v tem filmu in črnem filmu nasploh se praviloma gibljejo v dveh smereh, ki ju shematsko lahko razložimo kot *historično* in *"histerično"* smer.

Prva, *historična*, opozarja na konstitutivne elemente uporabe tovrstnega postopka v črnem filmu in posebej omenja tri ključne momente:

1. vpliv *ekspresionizma*, ki so ga v Ameriko prinesli nemški režiserji (Lang, Murnau, Pabst);
2. *tehnične izboljšave* med drugo svetovno vojno, ki so omogočile bolj gibljivo kamero (Arriflex; Cunningham Combat Camera);
3. iskanje vizualnega analogona *prvo-osebne pripovedi* detektivskega romana (Chandler, Hammett).

Drugo, *"histerično"*, pa bolj zanima sovpadanje dveh tipov identifikacij, do katerega pride v primeru uporabe subjektivne kamere. Če je namreč primarna identifikacija z dispozitivom, sekundarna pa z likom, tedaj je na prvi pogled videti, kot bi ob sovpadanju pogleda kamere in pogleda lika sovpadli tudi obe identifikaciji. Toda prav ta navidezna identiteta objektivnih in subjektivnih podob zamaje ne le sam status subjekta, temveč tudi kar samo ustaljeno delitev na subjekt in objekt. Od tod posebna pozornost, ki jo tovrstne študije namenjajo najrazličnejšim spodrslijem in nemožnim pogledom, in ki slejkoprej privedejo do histerizacije samega subjekta. Formulo tega razcepa smo si v tej študiji enkrat že sposodili pri Rimbaudu: *Je est un autre*, Jaz je drugi. Navsezadnje je problem Parryja prav v tem, da je - kot

sleherni subjekt - konstitutivno pogojen s pogledom drugega, toda prav ta drugi vidi v njem nekoga drugega: morilca. Obraz lahko zamenja, vendar pogledu ne more ubežati - in zato v skrajni konsekvenci tudi postane tisto, kar so drugi videli v njem: dvakratni morilec.

Toda tokrat nas bolj od iger pogledov v temnem prehodu zanima neka možna tretja smer. Če smo se doslej gibali po področju, ki ga najbolje povzema naslov razdelka knjige J.P. Telottea *Voices in the dark*, ki se ukvarja prav z Davesovim filmom, namreč *Seeing in a Dark Passage*, tedaj nas bodo v nadaljevanju zanimali prav objekti iz naslova knjige: *glasovi v temi*! Sled te tretje smeri je mogoče razbrati že v antologijskem dialogu med Parryjem in taksistom Samom. Že sama mizanscena njunega dialoga je dovolj atipična za dotedanji potek filma. V grobem obstajajo v tej sekvenci trije tipi kadriranja:

1. Parryjev "subjektivni" pogled: na levi je voznikov hrbet, v desnem zgornjem kotu voznikov obraz v retrovizorju, preostanek kadra pa zapolnjuje podoba mimobežečega mesta;

2. "objektivni" pogled kamere od spredaj: na desni strani je obris voznika, zadaj levo pa v temi sedi Parry, tako da vidimo njegov obris, le obraza ne;

3. bližnji plan voznikovega obraza *en face*, ki funkcionira kot svojevrstna interpunkcija med prvima dvema tipoma kadrov.

Prva dva kadra na prvi pogled funkcionirata kot klasičen plan-kontraplan, vendar z eno bistveno razliko: govorca ne govorita drug z drugim, temveč sama s seboj! Ne gre torej za dialog, temveč za dva monologa, ali še bolje: za *avto-monolog*. Tako za plan-kontraplan sploh ne potrebujemo več dveh različnih kadrov, temveč sta oba sama razcepljena navznoter, sam plan vsebuje svoj lastni kontraplan. To je posebej lepo vidno v prvem kadru, v katerem je Sam dobesedno razcepljen na svoje telo in na refleks svojega obraza v retrovizorju. "*A guy gets lonely driving a cab*", potoži Sam, na kar ga Parry vpraša: "*What's lonely about it? You see people!*". Samov odgovor je več kot zgovoren: "*They never talk to me.*" Videnje torej preprosto ne zadošča za splet intersubjektivne mreže, igra pogledov se utopi v molku, Sam je sam.

Od tod tudi narekovaji pri oznaki prvega kadra kot Parryjevega "subjektivnega" pogleda. Videti je namreč, kot bi se Bogart (tokrat mislimo prav nanj, in ne zgolj na lik, ki ga uteleša) med vožnjo s taksijem pripravljal za svoj *coming out*, kot bi mu že presedalo to skrivaštvo, ki mu narekuje subjektivno videnje, ga potiska v temo in sili v govorjenje s samim seboj.

Da je namreč prav tovrsten avto-monolog postal tudi Parryjeva navada v zaporu, smo izvedeli komaj sekvenco prej, ko ga je Irene ob vrnitvi v stanovanje zalotila med brskanjem po družinskem albumu. Na prvi strani albuma je našel časopisni izrezek o usodi njenega očeta in ga *bral na glas*. "*Zdelo se mi je, da slišim govorjenje*", reče Irene že z vrat, Parry pa ji odgovori: "*Pogovarjal sem se sam s seboj. Navada iz zapora*." Če je branje po definiciji strogo individualni akt, ki pogosto celo sploh ne trpi prisotnosti neposvečenega drugega (paleta sega od intimnih pisem do strogo varovanih državnih skrivnosti), tedaj v filmu **Dark Passage** preprosto ne obstaja meja med branjem in govorjenjem, prehod med črko in glasom je zabrisan. Ta nerazločenost dveh konstitutivnih postopkov civilizacije, govora in pisave, je do ekstrema prignana prav v pasaži, ki smo ji priličili naslov filma in ga poimenovali kar mračen prehod: gre za teden dni po operaciji. Mračen je zato, ker videnje izgine na obeh straneh:

a. ukinjena je subjektivna kamera, saj v trenutku, ko je Bogartov obraz povit z obvezami, ni več potrebe po režijskem skrivaštvu, ki ga je ta postopek omogočal;

b. obenem pa obveze preprečujejo, da bi sploh kdo videl njegov obraz - in se torej tudi njemu ni treba več skrivati.

Toda tudi ta dvojna odprava videnja ne odpravi prekletstva pogleda. Podobna belo obvite glave, iz katere se sveti le par oči, še toliko bolj zgovorno ilustrira že omenjeno resnico: *sam vidim z ene točke, gledajo pa me od povsod...* Vincent Parry se je sicer znebil subjektivnega pogleda, a je sam postal svojevrstna monstuozna kamera z objektivom, le da nam tokrat film ne kaže več podob, ki jih ta kamera snema.

Kako naj se potemtakem sploh izraža subjekt, skrit za objektivom? Nasvet starega kirurga takoj po operaciji je strog in enoznačen: "*Ne premikajte ust. Govorite s svinčnikom in papirjem!*". Spet smo torej pri čisti nerazločljivosti govora in pisave, glasu in črke. In res v času mračne pasaže Parry komunicira le *by the book* (eden najbolj razvpitih verzov Shakespearjeve drame *Romeo in Julija* se glasi: "*You kiss by the book*", I,5). Četudi prej Irene napiše nekaj osnovnih podatkov o tem, kaj se mu je dogajalo po operaciji, so prve besede, ki jih iz te knjige vidimo mi, gledalci, Parryjev enostavni komentar Fell-singerjeve smrti: "*He was my closest friend*." Le ugibamo lahko, koga vse je Vincent Parry v času mračne pasaže izgubil. Le kdo je človeku najboljši prijatelj, če se večino časa pogovarja sam s seboj? Poslej ne bo več govoril sam s seboj, nov obraz ima in zapovrh tudi novo ime: *Allen Lanel*.

Prav okrog imena je mogoče naplesti novo zgodbo. Nismo namreč pričani, da smo ga zapisali prav - saj ga nikoli v filmu ne vidimo izpisanega,

na špici pa ga seveda tudi ni. To pa mu še zdaleč ne preprečuje, da bi prav veselo ne krožil med protagonistami kot kakšno ukradeno pismo: dovolj pomenljivo je že to, da mu ga podeli Irene, ki mu tako ni le dala življenja, temveč ga je tudi krstila; nato se z njim predstavi detektivu v lokalu, kjer se zaplete prav okrog *izpisa* tega imena - nima namreč nikakršnih dokumentov; ko se pred detektivom zateče v hotel, ga kar dvakrat ponovi receptorju, ki ga pridno *napiše* v knjigo gostov; tam pa ga navsezadnje najde tudi Baker in ga z njim ogovori, ko se pojavi na vratih hotelske sobe. Tako se ime, ki je bilo povsem arbitrarno prilepljeno človeškemu telesu, po celi vrsti avantur navsezadnje le vrne naslovniku. Predlagani izpis seveda igra na vsebovanost istih črk v imenu in priimku, na anagram razcepljenega subjekta. S tem se je naš junak morda še najbolj približal osamljenemu Samu, saj lahko v njegovem imenu najdemo tako *"alone"* kot *"lonely"*.

Tam, kjer je branje mogoče označiti kot govorjenje, se tudi govor kaj lahko sprevrže v osamljeno branje, fizično prisotno telo pa postane stavek na papirju, postane (ob)sodba: *"I can't be anything for you but a jail sentence"*, zavrne Parry Irenino začetno zanimanje. *"I was born lonely"*, pravi Irene. Zato seveda ni naključje, da je tisti sprožilni moment, ki Parryja tik pred odhodom požene v telefonsko kabino, iz katere se javi Irene in s tem zapечат njuno finalno srečanje, prav pogovor dveh osamljencev, ki mu nehotе prisluskuje v čakalnici: *"We've got something in common: we're both alone."*

Središče ciklona

Morda nam prav ta radikalna osamljenost, ki v skrajni konsekvenci spaja, lahko pomaga, da tudi sami sklenemo pričujoče poglavje. Samota filma **Dark Passage** se namreč neizogibno rima s samoto protagonistov nekega drugega filma, ki nosi samoto že v naslovu: **Solitude/Lonely** režiserja Paula Fejosa. Zgodba filma fascinira s svojo enostavnostjo: telefonska operaterka in delavec za tekočim trakom skleneta pregnati dolgčas vsakdana v zabaviščnem parku. Njuni poti se križata in usodno zapleteta, nato pa ju nesreča med tobogansko vožnjo znova loči. Vsa iskanja med množico so zaman in ubogemu fantu ne ostane drugega, kot da si doma na ves glas vrti ploščo s popevko, na katero sta srečna plesala v parku. Njegovo vznesenost zmotijo protesti izza sosednje stene. V besu odhiti proti vratom sosednjega stanovanja - in odpre mu dekle, ki jo je tisti dan prvič spoznal, nato izgubil - in zdaj znova našel. Ves čas sta bila sosed! Končni objem za vedno določi razumevanje standardne ameriške skovanke *girl next-door*: vaš bližnjik je tako osamljen kot vi!

Dodaten pečat usodnosti podeljuje temu filmu dejstvo, da je otrok prelomnega obdobja med nemim in zvočnim filmom. Velika večina vsega povedanega tako do nas še vedno pride prek mednapisov, le nekaj privilegiranih trenutkov soočenja z Drugim (dvorjenje; sodišče) pa tudi zares slišimo. Meja med izrekljivim in vidnim je torej hkrati zabrisana in poglobljena. To nenavadno stanje, v katerem se z neslišnim zvenom besed mešajo napisani izreki, v izrečene besede pa posega skoraj vidno prasketanje, nehote priključuje v spomin eno najbolj misterioznih pasaž celotnega Deleuzovega pisanja, tisto o "notranjosti sveta" iz zaključka knjige o Foucaultu.²⁸

Deleuze nam predstavlja Foucaulta kot arhivarja, kartografa in topologa. Če zgodovino zanimajo mentalitete, tedaj Foucaulta zanimajo pogoji, v katerih se sploh lahko izraža vse mentalno (režim govornice). In če zgodovino zanimajo vedenja, tedaj Foucaulta zanimajo pogoji, v katerih se izraža vse vidno (režim svetlobe). Mislimi je natanko vmes med videti in govoriti: odslikovati žarek svetlobe v besedah, dati slišati krik v vidnih rečeh. Mislimi pomeni prignati videnje in govorjenje do neke meje, ki je ravno njuna skupna meja - ki ju obenem družijo in ločuje.

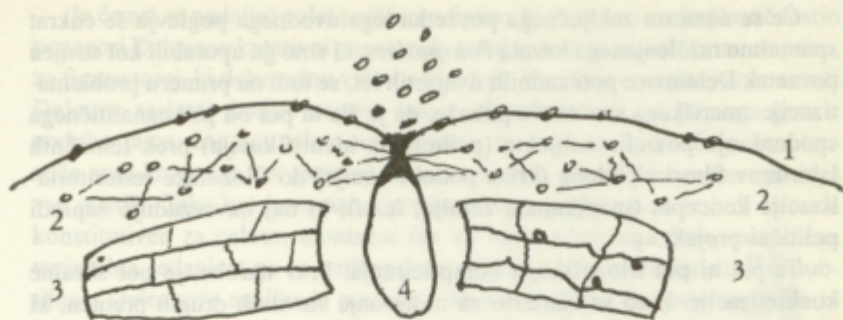
"Foucaultovo delo sodi v verigo tistih velikih del, ki so za nas spremenila sam pomen mišljenja. 'Nikoli nisem pisal nič drugega razen fikcij' ... Toda nikoli ni fikcija proizvedla toliko resnice in realnosti."²⁹

Iz tega razmisleka se rodi prostoročna skica, ki jo na prvi pogled zlahka zamenjamo za shematski prikaz razmnoževanja koral in nastanka koralnih atolov, a so njene pretenzije precej bolj daljnosežne: gre dobesedno za shemo našega sveta.

Dve obliki vedenja, vidno in izrekljivo, s svojimi vizualnimi slikami in zvočnimi krivuljami tvorita trdno plast, zemljo. Razporejene so v plasti, strate, po katerih lahko brskamo kot po arhivih. Strate preči centralna zarez, ki na eno stran postavlja Svetlobo, na drugo pa Govorico. Tako smo ujeti v dvojno gibanje. Po eni strani napredujemo od strata do strata, prečkamo površine, da bi se prebili do notranjosti sveta, do Melvillove "osrednje sobe", iščemo osrednjo sobo in se obenem bojimo, da v njej ni nikogar, da je

28 Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, Paris, 1986, str. 128.

29 *ibid.*



1. Črta zunanosti 2. Strateška cona 3. Strati 4. Guba (cona subjektivacije)

človekova duša ogromna in grozljiva praznina... Po drugi strani pa se skušamo dvigniti nad strate, da bi dosegli zunanost, atmosfero, od koder bi uzrli vso skrivnost mešanja dveh form "zemeljske" vednosti. Toda ko se dvignemo nad zemljo, se znajdemo sredi nevihte: turbulence orkanov mešajo zrak in vodo, stratov ni več, so samo še strategije, zračne in oceanske. To je področje vizualnega prahu in zvočnih odmevov, kjer nimamo več opraviti z vidnimi telesi in govorečimi osebami, temveč z *negotovimi dvojniki in delnimi smrtmi*.

V samem središču ciklona, ki se iz divje črte zunanosti spodviije najbolj globoko v notranjost sveta, pa imamo opraviti s tistim skrajnim obratom, s katerim najbolj oddaljeno postane najbolj notranje... Tu smo onstran načela ugodja, tu smo na srhljivih pobočjih neznosnega in sublimno lepega. Mar ni že Schelling ponudil Freudu najpopolnejšo oznako *Das Unheimliche*: "vse, kar naj bi ostalo skrito in prikrito, je prišlo na dan". Deleuze bo za oznako te iste paradokсне, *ekstimne* točke, znova posegel po svoji priljubljeni referenci, Melvillu, a ga bo ustrezno dopolnil: središče ciklona je res sosednja soba, le da se je ne bojimo več, saj smo vanjo postavili sebe! V zavetju divje linije zunanosti, ki se spodviije v notranjost, je možno novo življenje!

Negotovi dvojniki, delne smrti, sosednja soba... To je vsa vsebina Fejsovega filma in hkraten dokaz, da je mogoče najti življenje tudi v zaprašenih arhivih! Le da je prah vizualen, odmevi pa zvočni!

Če se namesto zaključnega povzetka tega uvodnega poglavja še enkrat spomnimo razčlenjenega kazala *Pourparlers*, ki smo ga uporabili kot strnjen povzetek Deleuzove poti zadnjih dvajsetih let, se tudi na primeru problematizacije ameriškega sna znova pokaže, da je šla ta pot od psihoanalitičnega spodnašanja pozicije subjekta (psihotična identifikacija) prek temačnih labirintov filmske podobe (kriza podobe-akcije) do filozofske re-teritorializacije koncepta (manjkajoča zemlja, *land*), ki naj navsezadnje zaplodi politični projekt.

Ta pot ni pot filozofskega kompliciranja. Prav narobe, je pot skrajne konkretizacije. Zato se namesto za naštevane številnih drugih premen, ki jih koncepti doživljajo pri Deleuzu, odločamo še za kratek povzetek Deleuzove refleksije same poti. V prvih stavkih uvoda knjige *Kaj je filozofija?* se namreč Deleuze s pretresljivo kombinacijo naivnosti in skrajne sublimnosti sprašuje, kaj je vendar tisto, kar je počel vse življenje. In odgovor?

"Morda se vprašanja *Kaj je filozofija?* ne da zastaviti prej kot pozno, ko pride starost in z njo čas, ko lahko govorimo konkretno. (...) To vprašanje postavimo diskretno, ob polnoči, ko nimamo več česa vprašati. (...) V nekaterih primerih starost sicer ne ponuja večne mladosti, zato pa, narobe, ponuja suvereno svobodo, čisto nujo, v kateri se naslanjamo nad trenutkom milosti med življenjem in smrtjo, v kateri se vsi kosi stroja spojujejo in v prihodnost pošljejo potezo, ki bo prečila dobe."³⁰

Zdi se nam, da je morda prav v navedenih besedah skrit odgovor na Foucaultovo prerokbo o "deleuzovskem stoletju". Tudi če bo dvajseto stoletje nekoč res deleuzovsko, tedaj bo to dvakrat prepozno: za stoletje in za avtorja samega! V tej ugotovitvi ni nikakršne melanholije, je zgolj temeljna ugotovitev o paradoksnosti naravi časa: tako kot koncepti, so tudi njihovi kreatorji razpeti med prezgodaj in prepozno, ujeti v vztrajno iskanje lastnega teritorija. Ujeti v vidčevstvo... Obzorje je sicer vselej pred njimi, toda prav skozi približevanje temu obzorju prečijo teritorij, ki ga lahko zares uzrejo zgolj za svojim hrbtom. Viscontijev vzklík "*Prepozno, ah, prepozno...*" (*Senso*) v tem trenutku sovpade s pogledi Wendersovih junakov v video-retrovizorje (*Tokyo-Ga, Beležka o oblačilih in mestih*), Bergsonov potnik v avtomobilu, ki gleda v vzvratno ogledalo, pa sreča Kleejevega *Angelusa Novusa* in heglovsko sovo.

³⁰ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 7. Primerjaj tudi citirano Deleuzovo besedilo v reviji *Chimères*, str. 123.

In če naj za nadaljni polet poiščemo figuro, ki naj z vso svojo plastičnostjo ponazori Deleuzov kreativni posotopek, tedaj se tudi sami odločamo za ptico, za figuro torej, ki dobesedno vzleti v koncept. Ko mora v poglavju o montaži Deleuze zarisati dvojno naravo časa (celota/interval), si pomaga prav s podobo ptice: čas kot celota univerzuma, to je ptica, ki kroži in nenehno veča svoj krog; čas kot interval, to je en zamah s krili, ki nenehno postaja vse manjši. Tako kot je zamah s perutmi nujen za let ptice, je tudi interval konstitutiven za celoto, montažni rez za Idejo filmskega časa, pospešena variabilna sedanjost pa za velikanskost preteklosti in prihodnosti. Vsa subtilnost Deleuzove analize je povzeta v tej ireduktibilni dvojnosti zamaha in leta. In mar ni prav ptica utelešenje koncepta *par excellence*, mar niso njena preletavanja, spletanja gnezd in "označevanja" terena svojevrstni vztrajni poskusi odkritja "pravega" teritorija? Filozofija išče teritorij za koncept, umetnost kreira oder za senzacijo... Zato seveda ni naključje, da nas Deleuzova ptica znova preleti v razdelku o umetnosti knjige *Kaj je filozofija?*. Tokrat je dobila svoje ime, *Scenopoietes dentiostris* - še več, zdi se, da je v avstralskih deževnih pragozdovih našla tudi svoj teritorij. In kaj tam počne? Vsako jutro z drevesa trga liste in jih spušča na tla: Tam jih nato obrne tako, da je njihova spodnja, bolj bleda stran, v kontrastu z barvo zemlje. Nad tako zgrajenim odrom poišče ovijalko ali vejo, s katere nato zapoje kompleksno pesem, v kateri se njene note izmenjujejo z intervali oponašanja drugih ptic. Ob vsem tem še razpre rumeno pahljačo kril pod kljunom. "*C'est un artiste complet*", navdušeno vzklika Deleuze.³¹

31 *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 174.

Film relacij

Out of sight, out of mind.

(propagandni slogan za očala Moschino)

Out of sight, not out of mind.

(slogan tv-spota za pomoč ugrabljenemu novinarju v Bejrutu)

Na stičišču očesa in duha so se lomile številne filozofske glave, počila pa je tudi kakšna filmska lobanja. Ena najbolj slavnih je gotovo tista, ki jo vpelje fotografija s podpisom "46, Burnham Street" v filmu **Senca dvoma**. Gre za lobanjo malega Charlieja, ki mu je s kolesom spodrsnilo na poledici in je padel pod tramvaj. "Počila mu je lobanja. Tako dolgo smo ga zdravili... Po tej nesreči ni več toliko bral. Fotografija je bila posneta prav na dan nesreče. Ko smo jo prejeli, je mati jokala. Bala se je, da si ne bo nikoli več podoben.", povzame celo zadevo sestra Emma. Stric Charlie ni imel pojma o tej fotografiji: s tem, ko je bila proč od oči, je bila obenem tudi proč od njegovega (bolestnega) duha! V trenutku pa, ko mu ta otrpli dokaz travmatičnega dne pride pred oči, dobesedno otrpne vse njegovo telo, videnje pa nadomesti boljšava slepota. *Out of sight, but not out of mind!*

Raymond Bellour je prav iz omenjenega primera izpeljal daljnosežne konsekvence o vlogi statične fotografske podobe znotraj dinamičnega toka filmskih gibljivih podob:

"S tem, ko ustvari distanco in nek drug čas, mi fotografija dovoli misliti v kinu. Dovolj mi tako misliti film kakor tudi samo dejstvo, da sem v kinu. Skratka, prisotnost fotografije mi omogoča, da svobodneje investiram tisto, kar vidim. (Malo) mi pomaga zapreti oči, četudi jih imam še naprej odprte."¹

Ni naključje, da je Bellour svoj tekst naslovil z naslovom *Le spectateur pensif*, Misleči gledalec. Navsezadnje je prav na tem neujemljivem stičišču med razmišljujočimi očmi in zamračenim umom Alfred Hitchcock zgradil ves svoj filmski univerzum. Zaradi tega se je tudi sam nujno znašel na nekem stičišču, podobno neujemljivem - na stičišču med klasičnim in modernim filmom. Tako se namreč glasi najkrajša definicija tega avtorja izpod peresa Gilesa Deleuza:

¹ Raymond Bellour, "Le spectateur pensif", v *L'Entre-Images*, La Difference, Paris, 1990, str. 77.

"(Hitchcock) je verjetno na prelomu dveh vrst filma; klasičnega, ki ga pripelje do dovršitve, in modernega, za katerega šele pripravlja teren."²

To nehvaležno vlogo hkratnega mejnika in povezovalca, te čiste relacije med enim in drugim, si je Hitchcock prislužil natanko s tem, da je iz *same relacije naredil predmet podobe* - da je v film vpeljal mentalno podobo, "ki se ne dodaja več k podobam-percepcijam, akcijam in afekcijam, temveč jih vse uokvirja in transformira".³ Prav zato lahko Deleuze emfatično zatrdi, da se s Hitchcockom v zgodovini filma pojavi nova vrsta "figur", *figure misli*, njihovega "iznajditelja" pa postavi kar ob bok angleški filozofiji:

"Hitchcock proizvaja film relacije - natanko tako kot je angleška filozofija proizvedla filozofijo relacij."⁴

Kako je torej z že uvodoma omenjeno relacijo med očesom in duhom? Kaj se zgodi, če zapremo oči, a jih imamo še naprej odprte?

Znana je Hitchcockova zgodbica o scenaristu, ki so mu najboljše ideje prihajale sredi noči - a kaj, ko se jih zjutraj ni in ni mogel spomniti! Zato si je na nočno omarico pripravil kos papirja in svinčnik. Po eni takih bujnih noči je na papirju pisalo: *Boy meets girl*.

Zgodbico navajam, ker na natanko isti dispozitiv naletimo v izhodišču dela, ki nam bo v pričujočem poglavju služilo kot nekakšna legenda pri pregledu Hitchcockovih podob - namreč v besedilu *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* Jacquesa Derridaja. "Legenda" zato, ker gre za besedilo, ki pojasnjuje podobe (avtorjev izbor slik na temo slepote iz arhivov Louvrea), vendar nič manj tudi zato, ker se neprestano vrača prav k tistih legendam, ki so temeljno določile (slepi) imaginarij zahodne civilizacije - od Homerja do Borgesa.

Vse skupaj se je pričelo prav v temi neke nemirne noči (16. julija 1989), s svinčnikom in zvezkom ob postelji. Zjutraj je avtor uspel v njem razbrati naslednje sledi prekinjenega sna:

"... *duel de ces aveugles aux prises l'un avec l'autre, l'un des vieillards se détournant pour s'en prendre à moi, pour prendre à partie le pauvre passant que je suis, il me harcèle, me fait*

² Gilles Deleuze, Preface to the English edition of *Cinema 1. The Movement-Image*, The Athlone Press, London, 1986, str. x.

³ op. cit. str. 203.

⁴ op. cit. str. x.

chanter, puis je tombe avec lui par terre, il me ressaisit avec une telle agilité que je finis par soupçonner de voir au moins d'un oeil entrouvert et fixe, comme un cyclope (un être borgne ou louche, je ne sais plus), il me retient toujours en jouant d'une prise après l'autre et finit par user l'arme devant laquelle je suis sans défense, une menace contre mes fils..."⁵

Četudi avtor izrecno dodaja, da je ta sen njegov in se ne tiče nikogar drugega - "*il ne regarde personne*" (dobesedno: ne gleda nikogar) -, si vseeno dovoljujemo poseči po sledih njegovih sanj, saj poleg presenetljivo podobne izhodiščne situacije zgoščajo dobesedno vse tisto, o čemer bo ob Hitchcocku tekla beseda: prave in lažne slepce, nadležne in mimoidoče, enooke in škilaste, očete in sinove...

Pričenjamo torej z nekim snom ("*Tiste noči sem sanjala, da se vračam v Manderley.*", **Rebecca**), da bi iz svetlobe in luči ("*Pazite na svoje luči!*", **Dopisnik iz tujine**) prek kratkovidnosti (**Sum**) prišli do slepote (**Saboter**), nazadnje pa padli v senco novega, morastega sna ("*Jaz pa sem ti prinesel moro... Živiš v sanjah, hodiš kot mesečnica, slepa si!*", **Senca dvoma**).

V nasprotju z običajnim tematskim klasificiranjem Hitchcockovih filmov nas potemtakem zanima tistih pet kronološko razvrščenih filmov, ki v grobem zaznamujejo njegov prehod iz Evrope v Ameriko in ki časovno sovpadajo z obdobjem druge svetovne vojne. Spet enkrat smo torej na tisti težko ujemljivi prelomnici med dvema obdobjema, analogni Deleuzovi *breaking-point* med podobo-gibanjem in podobo-časom. Seveda ni naključje, da se mora Deleuzova klasifikacija filmskih podob v kopičenju dokazov te prelomnice navsezadnje zateči tudi k povsem zunanjemu, historičnemu argumentu - k drugi svetovni vojni kot tistemu najbolj radikalnemu prelomu med "starim" in "novim"!

V čem je ključna novost podobe-časa? V tem, da je postal film vidca, *un cinéma de voyant*, pravi Deleuze. Četudi vmeščen na sam rob stare podobe-gibanja, je Hitchcock uspel uprizoriti natanko to bistveno novost podobe-časa. Njegova revolucionarnost namreč ni - kot se običajno zatrjuje - zgolj v tem, da je gledalca vključil med akterje dogajanja na platnu, temveč

⁵ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990. (... dvoboj dveh slepcev, od katerih se eden obrne, da bi se spravil name, ubogega mimoidočega, nadleguje me, me sili peti, nato pa skupaj z njim padem po tleh, ponovno me pograbi s tako okretnostjo, da navsezadnje resno podvomim, če vendarle ne vidim vsaj enega njegovega očesa na pol priprtega in fiksnega, kot pri kiklopu (tem enookem ali škilastem bitju, ne vem več), še naprej me drži in prestavlja iz položaj v položaj, končno pa uporabi orožje, pred katerim sem nemočen, grožnjo mojim sinovom...).

predvsem v tem, da je *samega akterja naredil za gledalca!*⁶ V trenutku, ko je osnovna akcija akterja reducirana na gledanje, ko je torej dobesedno utelešen v enem samem objektu, v *pogledu*, se odpre cela paleta možnosti spodnašanja te njegove osnovne drže: lahko vidi preveč ali premalo, lahko je kratkoviden ali škilast, lahko je zaslepljen ali hipnotiziran, navsezadnje pa je njegovo slepoto mogoče uprizoriti tudi povsem dobesedno - z iztaknitvijo oči! V pričujočem prispevku nas bodo zanimale prav tovrstne *figure slepote*, kolikor je v njih problematika pogleda prav skozi radikalno odsotnost objekta morda še najbolj v oči bijoča in se neposredno dotika *figur misli*.

Pričnimo zato kar z **Rebecca**, saj je slepota v samem izhodišču te svetopisemske reference. Slep je bil seveda Rebekin mož, Izak - in prav njegova slepota omogoči paradigmatičen prizor izbire med dvema sinovoma, prvorojenim Ezavom in drugorojenim Jakobom. Notorično dejstvo je, da je bila pravi "režiser" celega prizora prav Rebeka - natančneje, poskrbela je za casting in za kostume (saj je prav ona "*vzela najboljša oblačila starejšega sina Ezava in jih oblekla mlajšemu sinu Jakobu. Kožice kozličev pa mu je ovila okoli rok in okoli gladkega vratu.*")!⁷ Vendar je klasična interpretacija, ki reducira Rebekino dejanje na golo zvižajo, nekolikanj prešibka. Spregleda namreč dvoje: prvič, da je Rebekino dejanje pravzaprav le uslišanje Gospodovega nasveta o tem, da bo "*starejše ljudstvo služilo mlajšemu*";⁸ in drugič, da se sam paradigmatični prizor slepčeve izbire *ponovi* v naslednji generaciji vnukov, ko Jakob namesto prvorojenca Manaseja blagoslovi drugorojenca Eframa!

Tudi konsekvenci, ki jih iz tako poglobljene interpretacije lahko potegnemo, sta vsaj dve: po eni strani se nam *prevara izkaže kot nujno sredstvo za realizacijo usode* (kaj navsezadnje stori Hitchcockova Rebecca drugega, kot ravno izpelje prevaro - režira svojo smrt - tam, kamor jo že tako in tako vodi neizbežna usoda - smrtonosna bolezen?); po drugi strani pa se ključna razsežnost cele igre izpiše prav skozi *ponovitev* (pri Hitchcocku je njen "agent" seveda gospodična Denvers, ki - mimogrede - natančno ponovi Rebekino svetopisemsko gesto: razporedi vloge in poskrbi za kostume!).

⁶ PG, str. 205: "Če drži, da je bila ena od Hitchcockovih novosti, da je gledalca vključil v film, mar potem ni bilo nujno, da je bilo same osebe bolj ali manj očitno mogoče priličiti gledalcem?"

⁷ Gen 27, 15-16.

⁸ Gen 25, 23. Podrobneje o tem glej študijo Rastka Močnika v zborniku *Hitchcock* (Analecta, Ljubljana, 1984), pa tudi pomenljiv komentar v citiranem spisu Jacquesa Derridaja, *Mémoires d'aveugle*, str. 100.

Zdi se nam, da je natančen formalni analogon tej vsebinski dvojnosti mogoče poiskati prav v neki temeljni dvojnosti plana (*shot*), ki jo Deleuze najlepše ponazori prav ob Hitchcocku. V slehernem planu je namreč mogoče registrirati *dve plati gibanja*: gibanje med posameznimi deli množice, ki spreminja njihov vzajemni položaj; in gibanje, ki preči celoto in zarisuje njeno spremembo. Če je *nujna prevara* prav neko intersubjektivno razmerje, ki zamaje vzajemne položaje protagonistov, tedaj se s *ponovitvijo* spremeni prav status celote, skozi trajanje se izpiše njena neizogibnost.⁹ Oboje je najlepše mogoče povzeti s pojmovno dvojico, ki jo je Deleuze postavil v naslov svoje doktorske disertacije: *Différence et répétition*, Razlika in ponovitev!

Še več, prav ta dvojna nujnost (*vnaprej* zapovedana in s *ponovitvijo* za *nazaj* potrjena) postavi pod vprašaj status samega subjekta izbire: kaj pa če njegova (napačna) izbira ni bila *posledica* slepote, temveč je bila prav sama slepota *pogoj* (pravilne) izbire? Ali kot to nekoliko drugače pove Derrida: kaj pa, če izbira in žrtovanje, ki ji neizogibno sledi, ne zasleplujeta, temveč je prav zaslepitev pogoj izbire in žrtovanja? Zaslepitev, v kateri subjekt ne vidi več zato, ker v resnici vidi "predaleč in predobro!"¹⁰ Slepec se je tako že kar ob prvem soočenju izkazal za vidca, za tistega *voyant*, s katerim smo se sploh že v uvodu pričujoče naloge sploh odpravili v temo modernega filma. Do *voyeurja* iz **Dvoriščnega okna** je sicer še daleč, pa vendar zveza med njima še zdaleč ni zanemarljiva. Oba prav zato, ker vidita manj, vidita več! *Out of sight, not out of mind!*

Figure slepote kot figure misli

Zdi se, da na natanko isto strukturo, ki smo jo registrirali pri sveto-pisemskem slepcu (prevara je nujna, če naj bo realizirano poslanstvo), naletimo tudi pri edinem pravem Hitchcockovem slepcu iz tega prehodnega obdobja, pri Philipu Martinu v filmu **Saboter**. Morda se lahko celo pošalimo in rečemo, da nismo prav daleč od Svetega pisma, natančneje, od Stare zaveze: namesto Kajna sta tu tako Ken kot Kane (prvi po nedolžnem umre v podtaknjenem požaru, drugi je za to smrt prav tako po nedolžnem obtožen -

⁹ PG, str. 22.

¹⁰ *Mémoires d'aveugle*, str. 100.

spet gre torej za *žrtvovanje* in za *izbiro*), namesto v Sodomo pa nas pot pripelje v - Soda City! Da bo šlo za slepca in sprevid pa nam navsezadnje že na samem začetku pove ime na kuverti, ki popelje Barryja Kanea po sledih zločina: Charles *Tobin*! Mar ni bil prav Tobija tisti svetopisemski sin, ki je očetu Tobitu povrnil vid?¹¹ Philip Martin je potemtakem s Tobitovim imenom že anticipiran - anticipacija pa je, kot pravi Derrida, v prvi vrsti stvar *rok*. Za razliko od prenatgjenosti, precipitacije (*prae-caput*, z glavo naprej), se anticipacija tiče predvsem dotika, prijema (*capere*, prijeti; *ante*, vnaprej).¹² In slepi stavec je dejansko v situaciji, ko se mora - tako kot Izak - odločati med tem, kar govorijo roke, in tistim, kar pove glas. Vemo, da so Izaka zapeljale Jakobove preoblečene roke in je zato preslišal njegov glas ("*Glas, glas je Jakobov, a roki, roki sta Ezavovi.*"). Philip Martin te napake seveda ne ponovi: četudi lisice na rokah Barryja Kanea naznanjajo krivdo, prisluhne njegovemu glasu in v njem prepozna nedolžnost.

(Kaneova) prevara se tako spet enkrat izkaže za edino pot do izpolnitve poslanstva (razkriti sabotersko mrežo), slepec pa za najprodnornejšega vidca. Kako pa je s ponovitvijo? Če naj odgovorimo na to vprašanje, moramo v igro vpeljati še tretji pogled, pogled Martinove nečakinje Patricie.¹³ Patricia misli z glavo in v svoji prenatgjenosti v Kaneu vidi krivca. Prav zato mora priti do druge strukturne konsekvence: *do ponovitve*! Šele prizor v cirkuški karavani, ki je svojevrstna spektakelska ponovitev izhodiščne odločitve med krivdo in nedolžnostjo, jo dokončno prepriča. Skoraj odveč je zatrditi, da je njena tokratna odločitev spet enkrat pogojena s slepoto - s tisto slepo ljubeznijo, ki ji pravimo transfer, in ki se prične med akterjema razvijati prav na njuni skupni poti.

Hitchcock je kot režiser relacij seveda še kako dobro vedel, da se par nikoli ne odpravi na pot zaradi ljubezni, temveč da prav sama pot šele zaplodi

¹¹ Zgodba o Tobitovi oslepitvi se dejansko bere kot svojevrstna zgostitev *Antigone* in Hitchcockovih *Ptičev*. Tobit je navkljub prepovedi pokopaval mrtve. Ko je neke noči z odprtimi očmi zaspal ob zidu, so ga s svojimi vročimi iztrebki zasuli vrabci in povzročili levkome na njegovih očeh. Nihče od zdravnikov mu ni mogel pomagati, vse dokler mu ni čez osem let sin Tobija povrnil vid s pomočjo ribjega žolča. Božanski in človeški zakoni, analni ptiči in iztaknjene oči...

¹² *Mémoires d'aveugles*, str. 12.

¹³ Znano je, da je bilo Hitchcockovi hčeri prav tako ime Patricia. Če bi skušali spekulirati z zunaj-filmskimi detajli, bi morda prek slepega očeta-vidca lahko prišli do Hitchcockovih *cameo-appearances*. Mar ni sleherna pojavitev režiserja, katerega mesto je po definiciji za kamero, na drugi strani rampe, torej pred kamero, tudi že točka njegove slepote, *punctum caecum*? *Voyeur* postane *voyant*, avtoportret pa najvišja forma zaslepitve...

ljubezen. Tak je navsezadnje osnovni zastavek filma **Gospod in gospa Smith**. Prav na osnovi tega filma je Deleuze tudi vpeljal ključni pojem svoje interpretacije Hitchcocka, namreč *tretjost*, *la tiercéité*.

Dvojnost gibanja plana (sprememba vzajemnega položaja delov množice - sprememba statusa celote) je namreč zares zanimiva prav kolikor med obema platema akcije vztrajno prihaja še do neke interakcije, kolikor se med njima spleta neka *relacija*. To "tretjost" je seveda mogoče izraziti na različnih ravneh. Na ravni znotraj-filmskega dogajanja tako nista več primarna niti akter (bil bi to *whodunit*, ki ga Hitchcock prezirljivo zavrača) niti akcija sama, temveč prav množica relacij, v kateri sta povzeta tako akcija kot njen akter. Na meta-filmski ravni pa se bipolarno razmerje avtor-film obogati s tretjim členom, z *gledalcem*. Omenili smo že, da so prav v inkluziji gledalca interpreti prepoznali prvo veliko Hitchcockovo inovacijo. Tako so za filmsko zgodovino pravzaprav le ponovili gesto, ki jo je za zgodovino likovne umetnosti izpeljal Michael Fried, ko je neke v sredino osemnajstega stoletja lociral "*a major shift*" v procesu absorpcije gledalca. Ni naključje, da je do te revolucije prišlo prav v zvezi s slikami, katerih tematika je tesno zvezana s slepoto (Greuzeov *Prevarani slepec*, Fragonardove *Slepe miši*). Derridajev povzetek tega prevrata v zgodovini likovne umetnosti je na las podoben oznaki Hitchcocka, ki jo Deleuze povzame po Truffautu in Douchetu:

Derrida: " 'Prevarani slepec' pritegne in implicira gledalca. Le-ta postane nepogrešljiv za dramatično naracijo. Njegovo mesto vidne priče je zaznamovano v samem dispozitivu reprezentacije. Lahko bi rekli, da je tretji v njem vključen."¹⁴

Deleuze: In v filmski zgodovini nastopa Hitchcock kot avtor, ki konstitucije filma ne snuje več v funkciji dveh členov, režiserja in filma, ki ga je treba narediti, temveč v funkciji treh: režiserja, filma in občinstva, ki mora stopiti v film oziroma katerega reakcije morajo postati sestavni del filma (tak je eksplicitni smisel suspenza, saj je gledalec prvi, ki "ve" za relacije).¹⁵

¹⁴ *Mémoires d'aveugle*, str. 97, op. 73. Podrobneje o tem glej Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980. Za naš namen je več kot pomenljiv tudi naslov francoskega prevoda, *La place du spectateur: théorie et origines de la peinture moderne*.

¹⁵ PG, str. 202. V zvezi z omembami "tretjosti" pri Truffautu in Douchetu glej tudi opombo 7 na isti strani.

Zdaj je gotovo tudi že jasno, zakaj smo ob vpeljavi Patricie v filmu **Saboter** uporabili prav termin "tretji pogled". Če namreč nadaljujemo našo spekulacijo o morebitni vzporednici med slepim vidcem Martinom in samim režiserjem, akcijo filma pa zaupamo njenemu glavnemu akterju, Barryju Kaneu, nam v triadi avtor-film-gledalec ostane ravno še tretji člen, ki ga zasede nihče drug kot Patricia! Toda z bistveno obogatitvijo: gledalec postane eden od akterjev, oziroma še natančneje, *sam akter postane gledalec*! Tako pa smo že pri drugem, še veliko bolj inovativnem Hitchcockovem koraku, ki smo ga že omenili na začetku: *akter je reduciran na pogled*, je dobesedno povzet v njem. Od tod njegova nujna ujetost v dialektiko pogleda, razpetost med vsemogočno nadzorovanje in nemočno kaznovanje. Patricia sicer resda *vidi* lisice na Kaneovih rokah - a prav zato *spregle*da njegovo resnico, se zmoti glede njegove krivde.

Slavoj Žižek je prav ob filmu **Saboter** opozoril na podobnost med problematiko pogleda pri Hitchcocku in med specifično dialektiko hkratne vsemogočnosti in radikalne nemoči pogleda, kakor jo je v zgodbi *The Purloined Letter* razvil E. A. Poe. Tako tu kot tam imamo opraviti s tremi členi: *akterjem*, *nasprotnikom* in *nedolžnim tretjim*. Paradigmatičen v tej zvezi je seveda prizor dobrodelnega plesa v palači gospe Van Sutton, vendar se nam zdi, da ga je mogoče s pridom uporabiti tudi za interpretacijo srečanja naših treh protagonistov: Kanea, slepega starca in Patricie. V tem prizoru se sploh spletajo praktično vse niti, ki smo jih poskusili doslej napeljati. Razpletemo jih lahko le, če prav Patricio razumemo kot agentko tiste "tretjosti", kot tisto, ki relacijo ne le uteleša, temveč je z njo samo dobesedno utemeljena.

Vendar moramo to utelešenje razumeti v nekem čisto specifičnem pomenu. Če naj ga pojasnimo, se moramo še enkrat vrniti k prizoru, v katerem Tobija povrne vid slepemu očetu. Umetnostna zgodovina v grobem loči dva tipa uprizoritve tega prizora, distinktivna poteza pa je prisotnost oziroma odsotnost angela Rafaela. Prav on je namreč tisti, ki *vodi roko* Tobije in potemtakem tudi *zares povrne vid*. V trenutku pa, ko se vprašamo po tem, kaj pravzaprav vrnitev vida pomeni, se stvari nepričakovano zapletejo. Kateri je namreč prvi "objekt", ki se ponuja ozdravelim očem? Je to sin, ki vrača vid, ali pa je to angel, ki ga v resnici prinaša? Rafael je resda tisti, ki vid daje, a kaj, ko je obenem sam čista *vizija*! Ta narava čistega simulakra, ki ga utemeljuje zgolj tisto, kar je sam prinesel - pogled torej -, je navsezadnje povsem eksplicitno izražena v njegovih lastnih besedah:

"Hvalite Boga na vekomaj, saj nisem prišel zaradi ljubezni do sebe, temveč po volji našega Boga (...) Vsak dan se naredim vidnega za vas; ne jem in ne pijem; videli ste namreč zgolj vizijo."¹⁶

Oče in oči replikantov

Če obstajajo v zvezi s prvim objektom, ki se ponuja ozdravelim očem, tisočletni dvomi, tedaj ni prav nobenega dvoma, kaj je bilo zadnje, kar je tik pred svojo oslepitvijo (in smrtjo) videl "Oče" Tyrell v filmu Ridleya Scotta **Blade Runner**. Videl je roke svoje kreature, ki so prišle po življenje, prinesle pa so smrt.

Blade Runner je film o očetu in očeh. Oče je v filmu en sam: Tyrell, brezmadežni oče vseh replikantov, ki svoje početje plača z očmi in življenjem. Zato pa je dramatičnih prizorov z očmi v filmu toliko, da jih komaj lahko vse naštejemo: skrivnostni plan očesa v uvodni sekvenci; dva *eye-testa* (Leon in Rachel); obisk pri izdelovalcu oces; slepo oko sove v Tyrellovi pisarni; zdrobljeni očesi samega Tyrella... Prav ta številnost nam dovoljuje, da film primerjamo s starogrškim Argosom, za katerega nam Hegel v *Estetiki* pravi, da so se njegove oči postoterile po celi površini telesa kot izraz duše, kot izraz notranje svetlobe. Toda če naj notranja svetloba res izraža življenje duše, čemu je bila vendar tedaj njen izraz zaupan tako krhkemu drobcu človeškega telesa? To vprašanje si je v pesnitvi o Samsonu zastavil že Milton:

*Since light so necessary is to life,
And almost life itself, if it be true
That light is in the soul,
She all in every part, why was the sight
To such a tender ball as th'eye confined?*

Paradoks teh "krhkih kroglic" je potemtakem v tem, da se v njih prelamljata dve svetlobi: ena, ki izvira iz notranjega življenja duše in razsvetli svet; in druga, ki iz zunanjega sveta prihaja v telo in vodi njegovo pot. Odsotnost ene ali druge svetlobe je lahko usodna. Če umanjka zunanja svetloba, imamo opravka s slepci, katerih telo mora voditi palica, pes ali

¹⁶ Tobitova knjiga, 12, 17-19. Citirano po Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, str. 35. V zvezi s historiatom te knjige glej tudi opombo 24 na str. 33.

nekdo drug. Kaj pa če umanjka prva, notranja svetloba? Odgovor, ki ga ponuja **Blade Runner**, je preprost: tedaj imamo opravka z replikanti! Replikanti vidijo stvari, prav neverjetne stvari, kakor nam kar nekajkrat v toku filma namigne Roy ("Če bi ti videl...", pravi staremu Kitajcu, tvorcu svojih lastnih oči; "Videl sem reči, ki bi jih vi ljudje ne verjeli", se tik pred smrtjo izpove Deckardu), zato pa je za njihovimi očmi absolutna tema, zaradi česar celo na najbolj dramatična vprašanja *eye-testa* niti ne trenejo z očmi.

Kot paradokсна membrana med temo in svetlobo, med znotraj in zunaj, so oči replikantov svojevrstna zrcalna slika tistih skrivnostnih oken Tyrellove korporacije, ki se jim približamo v temi, od znotraj pa je videti, kot bi skozi žarela močna, prav v oči bijoča svetloba.

Zato uvodna sekvenca filma z insertiranim velikim planom očesa ni zgolj enigmatična, temveč je po svoje tudi paradigmatična za celotno problematiko videnja, kakor jo spleta Scottov film. Veliki plan očesa nam da dobesedno videti, da za očesom ni ničesar - da je vsa vsebina njegovega videnja natanko tisto, kar se od apokaliptične panorame Los Angelesa *zrcali* v njem! Zato je to oko oko replikanta: oko, ki vidi neverjetne reči, a samo ne "žarči" absolutno nikakršne svetlobe. Če je slepa pega, *punctum caecum*, tista točka, v kateri normalnemu očesu umanjka zunanja svetloba, v kateri za hip spodleti skopična pulzija, tedaj bi bilo treba skonstruirati nov koncept, s katerim bi lahko poimenovali to radikalno odsotnost notranje svetlobe replikantskega očesa. Kot *hommage* avtorju Ridleyu Scottu bi ji morda lahko rekli kar *skotična tema*: je nekakšen temen ekran, po katerem zunanja svetloba meče svoje sence. Nanj lahko s pomočjo sofisticiranega *eye-testa* projiciramo še tako dramatična vprašanja, ga celo mirne duše zameglimo s cigaretnim dimom ("*Lahko kadim?*", vpraša Rachel Deckarda, on pa ji odvrne: "*To ne bo vplivalo na test.*"), toda teme za očesom ne bomo pregnali. Problem je namreč drugje.

Pozorno preberimo odlomek originalnega scenarija filma **Blade Runner**:

"... njene oči so temne in globoke kot jezera. Deckard jo poljubi na usta in takoj zatem še enkrat. Rachael se ne odzove. Deckard zašepeta.

DECKARD: Poljubi me.

RACHAEL: Ne vem, če imam v spominu.

Deckard jo prekine.

DECKARD: Reci: poljubi me.

Rachael prikim.

RACHAEL: Poljubi me.

Deckard jo poljubi, nežno, počasi in strastno. Odmakne se, naklonjenost je začela počasi preraščati v strast.

DECKARD: Reci: poljubi moje oči.

RACHAEL: Poljubi moje oči.

Rachael zamiži. Deckard poljublja trepetajoči veki.¹⁷

Oko replikanta je dobesedno ekran fantazme, saj nanj kot na platno junaki projicirajo svoje vizije in celo polagajo svoje besede. Fantazma je popolna, če jim ekran vrne njihove lastne besede, četudi eno samo, samcato besedo... S tega stališča je arhetip Scottovega replikanta že slavna Olimpija iz Hoffmannove zgodbe *Peskar*. Celotna zgodba je sicer prepletena, kaj prepletena, dobesedno nabita z motivi, ki bi vsi po vrsti lahko služili kot ilustracija pričujoči študiji, vendar nas tokrat vendarle zanimajo predvsem Olimpijine oči. Že ko jo je Nathanael prvič videl, se mu je zazdelo, da "so imele njene oči v sebi nekaj togega, skorajda bi rekel, nobenega vida, zdelo se mi je, ko da spi z odprtimi očmi..."¹⁸

Prav ta "podoba brez vida" Nathanaela tako usodno pritegne, da v nadaljevanju pade v nekaj, kar bi filmsko izobraženemu bralcu najlaže opisali kot "dispozitiv Dvoriščnega okna" - saj ne počne drugega, kot da s perspektivom, ki mu ga je prodal mož zloslutnega imena Coppola, opreza za Olimpijo. To oprezanje lahko razumemo kot zgostitev cele vrste klasičnih maksim: Heglove o zlu v pogledu; Bergsonove o pogledu v rečeh; Lacanove o pogledu kot objektu... Prav popolna objektna togost, ob katero vztrajno zadeva na oni strani svojega perspektiva, Nathanaela privede do tega, da v to popolno temo projicira vse attribute razsvetljenega pogleda, le da se mu ob tej ljubezni do objekta vztrajno ruši prav meja med zunaj in znotraj: "ti žarek iz obljubljenega onstranstva ljubezni", "ti krasna zvezda ljubezni, večno boš razsvetljevala mojo notranjost"... Ko ga končno te žareče oči (iztrgane iz mehničnega telesa lutke Olimpije) kot nekakšen vid brez podobe zadanejo v prsi, je ljubezen prevroča celo zanj! Če parafraziramo Freudovo opozorilo o ekzemplarni vrednosti te zgodbe za dokazovanje kastracijskega kompleksa, tedaj bi lahko rekli: ker ni uspel pokončati očeta, so ga oči stale življenja!

Zato se mora tudi Scottov Roy od starega Kitajca, tvorca svojih oči, slejkoprej preseliti k tistemu, ki je ustvaril njegov um in mu podaril življenje.

¹⁷ Hampton Francher, David Peoples, *Iztrebljevalec* (originalni scenarij), v zborniku *Solze in dež*, Imago, SGFM Ljubljana, 1993, str. 35.

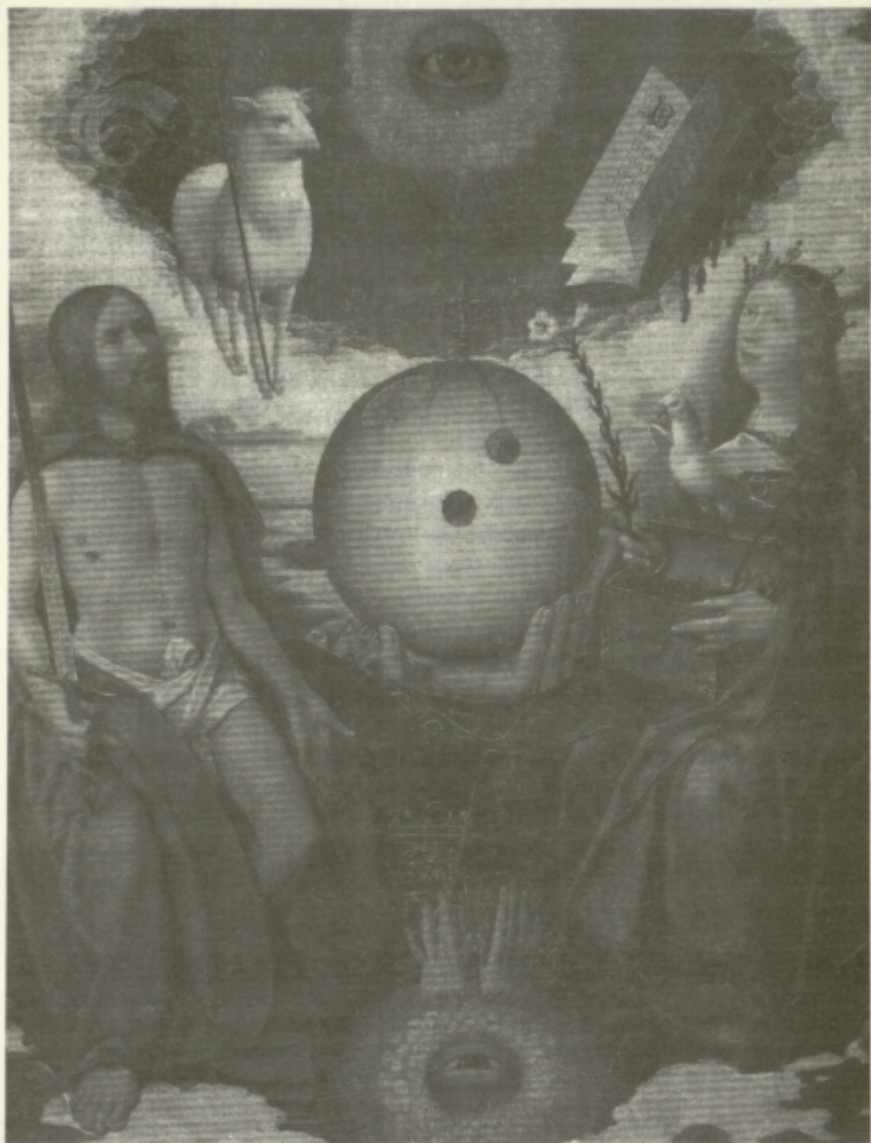
¹⁸ E.T.A. Hoffmann, *Peskar*, v zborniku *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994, str. 50.

Povsem v skladu z Miltonovo pesnitvijo se mora torej od krhkih kroglic preseliti k samemu vprašanju življenja in smrti. "*Ni enostavno srečati svojega stvarnika*", reče Roy, ko se v temi Tyrellove sobane prvič sooči s tistim, ki mu je dal telo in duha, ne pa tudi duše. "*V čem je problem?*", vpraša oče svojega čudežnega otroka. "*Smrt*", mu odgovori Roy. In brezmadežni oče mu odvrne: "*The fact of life.*" Kar sledi, je klasična ojdipska drama, v kateri mora oče-stvarnik plačati z življenjem. Toda če je Ojdip akt patricida plačal s slepoto, tedaj Roy tudi to kazen naprti kar stvarniku samemu. Dejanje je dobesedno usodno: streti oko stvarniku, tistemu torej, katerega pogled je ravno vsa svetloba tega sveta in brez katerega vse oslepi, namreč pomeni pahniti svet v večno temo, v apokalipso. In natanko to je oznaka, ki pritiče finalnemu razpletu filma **Blade Runner**: apokalipsa.

Zato je na tem mestu dobesedno neizogibno v razpravo vpeljati sliko Jan Provosta *Sveta alegorija* (datirano nekje med leti 1510 in 1520), za katero ikonografi trdijo, da se sklicuje prav na apokalipso, četudi ne uprizarja natančno določenega odlomka. V to smer navsezadnje napotuje tudi motiv "knjige s sedmimi pečati" - torej Janezovega Razodetja (t.j. Apokalipse). Upamo si trditi, da bi slika Jana Provosta lahko mirno služila kot svojevrsten anahronističen plakat Scottovega filma. Naštejmo le nekaj najbolj očitnih, četudi skrajno spekulativnih razlogov:

1. Gesta, s katero Roy še zadnjič povrne dih življenja svoji umirajoči roki, seveda neizogibno asociira na Križanega. V Kristusu z mečem na levi strani Provostove slike so interpreti prepoznali aluzijo na Poslednjo sodbo.

2. Še bolj indikativna je ženska figura na desni strani slike. Ikonografi govorijo o morebitni alegoriji novega Jeruzalema, vendar gledalcem Scottovega filma bel golob priključ v spomin goloba, ki odleti v nebo v trenutku Royeve smrti. Je mar Roy tik pred smrtjo za hip postal človek? Je torej v nebo odšla njegova duša? Prej bi si upali trditi, da je odletel še zadnji njegovih spominov, "*vseh tistih trenutkov, ki bodo izgubljeni v času kot solze v dežju*". In kateri je najbolj nemogoč od vseh njegovih spominov? Ravno neka ženska figura, ženska *par excellence*, mati. Replikanti nimajo mater. Njihove matere nastopajo le v obliki fiktivnih družinskih fotografij in implantiranih spominov. In ravno na tej točki v nekem trenutku sovpadeta spomina Deckarda (za katerega je po *director's cut* verziji seveda jasno, da tudi sam spada med replikante) in Rachel: ni potrebna posebej globoka spekulacija, da bi v podobi tiste pajkovke, ki so jo požrli njeni lastni mladiči, prepoznali prav figuro radikalno odsotne matere. Ne moremo si kaj, da bi v



Jan Provost, *Sveta alegorija* (olje na lesu, okrog 1510, Louvre)

podobi tiste skrinjice, ki jo na sliki varuje bel golob, in ki je postavljena natanko tam, kamor so Freudove pacientke najraje postavljale svoje torbice, ne videli prav neke take gomazeče gmote majhnih stvorov, ki bodo slejkoprej požrli tisto, ki jih je spravila na svet. Svet, v katerem *father* z drobno spremembo izgovorjave postane *fucker*. Tu ne pomagajo nobene oljčne vejice in nobeni golobi miru: *the fact of life*.

3. Bolj za šalo kot zares bi na ta plakat mogli umestiti tudi naslov romana Philipa K. Dicka, po katerem je nastal Scottov film: *Do Androids Dream About Electric Sheep?* Še več, jagnje v zgornjem levem delu slike nam s svojo palico, značilno za slepce, ponuja tudi že odgovor na naslovno vprašanje: replikanti sanjajo o slepi ovci!

4. Resnični zastavek te anahronistične vzporednice med Scottovim filmom in Provostovo alegorijo pa se seveda skriva v očeh. Natančneje, v tistih dveh očesih na skrajnem zgornjem in spodnjem robu slike. Interpreti slike zgornje, široko razprto oko, najpogosteje poimenujejo z Očesom modrosti, spodnje, na pol priprto oko, iz katerega štrlita dve roki, pa imajo za simbol človeške duše, obrnjene k svojemu stvarniku. Kaj pa, če je tedaj tista na moč skrivnostna mnogooka sfera v samem središču slike prav tista krhka kroglica, ki spoji zunanjo in notranjo svetlobo? Mar ni prav to tista paradokсна membrana med zunaj in znotraj, ki je hkrati vsa luč in najbolj radikalna tema? In mar ni navsezadnje ultimativna drama Scottovega filma prav tisti prizor, v katerem se Royeve *roke* polastijo Stvarnikovega očesa? Če oslepitev stvarnika ugasne luč in prinese temo, tedaj je prav tema tisto, kar ta gesta razkrije za vrhovnim očesom. To ni smrt boga, to je kvečjemu spoznanje, da je tudi Bog replikant. Apokalipsa pomeni razodetje. Razodetje je v samem centru Provostove slike in razodetje je v osrčju Scottovega filma.

Zato lahko za zaključno opredelitev Scottovega filma **Blade Runner** skoraj besedo za besedo ponovimo tisto, kar je ob Provostovi sliki *Sveta alegorija* zapisal Jacques Derrida:

"*Apocalypse* je razkritje oziroma razodetje, je razgrnitev, ki nekaj naredi vidno, je resnica resnice: je svetloba, ki se sama pokaže. To je apokalipsa slikarstva - kot krščanskega slikarstva. Vse je hkrati sprevrnjeno in postavljeno v red, od zgoraj navzdol in od vrha do tal. Toda drugi pomen apokalipse ni nič bolj drugoten: če razodetje ali kontemplacija osvetli tisto, kar je vselej že tu, če apokalipsa pokaže ta tukaj, tedaj hkrati razgrne tudi dogodek v njegovi razsežnosti kataklizme oziroma katastrofe. Red in ruševina nista več razločena v samem izvoru slikarstva, kakor tudi ne transcendentalna struktura in žrtvovanje - še toliko manj, kadar to slikarstvo hkrati kaže svoj izvor, pogoj svoje možnosti in prihod svojega dogodka: delo. Delo je hkrati red in ruševina, ki se vzajemno objokujeta. Objokovanje in moledovanje

zagrneta pogled v trenutku, ko naj bi ga razkrila. Ko moli na robu solz, sveta alegorija nekaj stori. Stori, da se nekaj zgodi; s tem, ko proizvede dogodek, ga prinese pred oči; je performativna - česar bi samo videnje ne zmoglo, če bi obenem ne omogočilo že tudi svoje predstave, svoje bistroumnosti, v teoriji ali v teatru, če bi že samo ne imelo te moči apokalipse. S tem, ko se zaslepimo za videnje, ko si zagrnemo vid, denimo z jokom, morda nekaj storimo s svojimi očmi. Nekaj storimo svojim očem."¹⁹

Je mar mogoče lepše povedati, da so angeli tudi in predvsem del svojih očitvidcev? Oči? Vidcev?

Izbira izbire

Junaki Ridleya Scotta so po definiciji ljudje, ki so se znašli na robu nerazločljivosti, na katerem dežne kaplje ni več mogoče razločiti od solze. Še več, na tej robni točki je kristal makro-univerzuma ravno strogo istoveten kristalu mikro-univerzuma. Morda lahko tvegamo in zatrdimo, da se jim to praviloma dogaja zato, ker vedno *izberejo izbiro*. Tak je Harrison Ford v filmu **Blade Runner**, tak je Tom Cruise v **Legendi**, tak je navsezadnje Michael Douglas v filmu **Black Rain**. Prav tista skrajna izbira, ki že meji na žrtvovanje, zastavljena pa je zgolj zato, da nikomur ni treba polagati računov za vse dotedanje izbire, privede junaka *na sam rob* (nebotičnika, zgodovine, zahodne civilizacije, Velikega kanjona...). Zato si bežno ogledjmo še Scottov film **Thelma in Louise**. Zanimivo je, da nas v prostrani svet ameriških avtocest, po katerih divjata Thelma in Louise, na najlepši možni način vpelje prav neka slavna dedukcija mojstra Hitchcocka:

"Če se človek enkrat spusti v umor, se mu kmalu tudi rop ne bo več zdel nič hudega, in od ropa je samo korak do pijančevanja, do nespoštovanja postnih dni, od tod pa do neolikanosti in zapravljanja časa. Če tako enkrat stopiš na kriva pota, nikoli ne veš, kje se boš ustavil."

"*I did it. And I can't undo it*", reče v enem najbolj intimnim pogovorov celega filma Louise Sawyers (Susan Sarandon) svojemu fantu glasbeniku (Michael Madsen): *storila sem to in tega se ne da povrniti*. Hrbtna stran te nereverzibilnosti dejanj je nepovratnost besed - ko so enkrat izrečene, jih za nobeno ceno več ni mogoče spraviti nazaj. Celó za ceno življenja ne. Nasilni *macho* bi se na parkirišču nočnega lokala s poskusom posilstva morda celo

¹⁹Mémoires d'aveugle, str. 123.

še izvlekel, toda ko enkrat spregovori, je njegova usoda zapečatená: "*You watch your mouth, buddy!*", mu zabrusi Louise, tik predno mu s kroglo iz revolverja za vselej prežene iz glave misli na felatio. Njene besede sicer lahko prevedemo z "*Drž gobec!*", lahko pa tudi sami nekoliko bolj pazimo na besede in vljudno pristavimo: "*Izbiraj besede!*". Toda kaj, ko se besed ne da vzeti nazaj... Njih izbira je na las podobna izbiri, v katero sta padli obe glavni junakinji, Thelma in Louise: *you can't undo it*, tega se ne da povrniti. Tudi zanju ni poti nazaj, na videz nimata nobene druge izbire.

Zato si velja ogledati neko idejo v zvezi z izbiro, ki se vleče vse tja od Pascala in Kierkegaarda, in ki jo je morda najbolj strnjeno povzel Deleuze: alternativa duha ne meri na člene, med katerimi je treba izbrati, temveč na moduse eksistence tistega, ki izbira. So sicer izbire, kjer ne moremo izbrati, če se prej ne prepričamo, da nimamo izbire - pa naj je nujnost, ki nas v to sili, moralna, fizična ali psihološka. Zato pa duhovna izbira poteka med modusom eksistence tistega, ki izbira, a tega ne ve, in modusom eksistence tistega, ki ve, da gre za izbiro. Kot da bi obstajala neka izbira med izbiro *ali* ne-izbiro. Ta premislek pripelje do sklepa, da izbira kot duhovno določilo nima drugega predmeta razen samega sebe: izberem, da bom izbiral, in s tem že izključim vsako izbiro, ki temelji na modusu, da nimam izbire. Skrajna predpostavka tega sklepanja pa je, da nam resnična izbira - tista, *ko izbereš samo izbiro* - vse povrne. Po njeni zaslugi naj bi vse znova našli v duhu žrtvovanja, v trenutku žrtvovanja ali pa celo, še preden bo žrtvovanje izvršeno.

Če Louise vstopi v film kot tista, ki je od samega začetka izbrala izbiro, tedaj je še toliko bolj zanimivo opazovati, kako ji na tej emancipatorični poti sledi Thelma (Geena Davis). Uvodni prizor z možem, ki ji vztrajno onemogoča pripraven trenutek za vprašanje o solo-vikendu, nam dobesedno odpre oči: kaj pa če izbira ne poteka zgolj med "da" ali "ne", temveč je še neka tretja možnost - namreč ta, da sploh ne zastaviš vprašanja, da potem-takem izbereš samo izbiro? Tedaj je sporočilo mogoče pustiti tudi v mikrovalovni pečici - in naslovnik ga bo zagotovo prejel še vročega!

Lekcija, ki jo je iz te prve izbire potegnila Thelma, je odločilna. V drugo sploh ne bo več treba postavljati vprašanja. V tem je vsa lepota prizora, v katerem Thelma preverja, če moževemu telefonu morebiti že prisluškujejo. Dovolj je, da mož izreče njeno ime (drugače, veselo, da ne rečemo ljubeče), pa je vse jasno: on ve - in potem-takem vedo tudi zasledovalci! Vprašanja sploh ni bilo treba, izbira se ponuja sama po sebi.

Značilnost tovrstne izbire je, da lahko venomer pričanja znova, da v igro vsakič znova zastavi ves svoj zastavek. Že s samim odhodom od doma Thelma

dobesedno tvega vse. Drugič to stori s plesom in nočnim izletom na parkirišče. Tretjič: noč s kavbojskim štoparjem J.D. Četrtič: rop trgovine. Petič: revolver, naperjen v glavo policista. Zdi se, da je morala preiti vse te postaje, da bi lahko na koncu ujela Louise in stisnila njeno roko, tik predno se obe odpeljeta v globino Grand Canyona. *You can't undo it!*

Paradoks te emancipatorične poti je morda predvsem v tem, da smo na koncu vselej na točki, s katere smo se na pot sploh podali. Bodimo še enkrat pozorni na besede. Mar niso besede, s katerimi predstavniki Reda na koncu nagovorijo Thelmo in Louise, analogne besedam, s katerimi posiljevalec skuša hipnotizirati svojo žrtev: *Roke v zrak! Vsak odpor bomo imeli za dejanje agresije!* V samem središču Reda je radikalen Nered, zato je edini možni odgovor v tem, da sploh ne dopustimo vprašanja - da sami pritisnemo na plin. In kot bi film hotel poudariti, da šele finalno žrtvovanje zares vse povrne, se po zaključnem *slow-motionu* še enkrat bliskovito zvrstijo vse ključne epizode prevožene poti, ki se navsezadnje strnejo v polaroid, ki je za trenutek zamrznil njun odhod, njuno prvo izbiro izbire. *Vse je hkrati sprevrnjeno in postavljeno v red, od zgoraj navzdol in od vrha do tal...* Apokalipsa: razodetje in katastrofa.

Punctum caecum

Namesto, da bi se znova spraševali o Hitchcockovih očetih in materah, raje poskusimo upravičiti zgoraj postavljeni enačaj med *vizijo*, ki se vselej ponuja pogledu natančno določenega naslovnika in zahteva zapis, ter med *utelešenjem*, ki smo ga pripisali Patricii v **Saboterju**. Patricia se namreč po našem mnenju vpisuje v tisto dolgo verigo Hitchcockovih ženskih likov, ki vztrajno nihajo med prisotnostjo in odsotnostjo, in katerih paradigma je seveda naslovna junakinja filma **Lady Vanishes**. Le-te namreč vse po vrsti dolgujejo svoj status simulakra - da ne rečemo kar replikanta - prav kinematograf-skemu dispozitivu, ki je sposoben z enim samim rezom prisotnost nadomestiti z odsotnostjo in tako vsakodnevno izvajati svetopisemske vizije. Prav zato mu gre pripisati vlogo demiurga "tretjosti". Deleuze posebej poudarja, da lahko osebe v filmu sicer delujejo, čutijo in izkušajo, nikoli pa ne morejo pričati o relacijah, ki njih same določajo. Ta temeljna vloga je vselej prihranjena *gibanju kamere in premikanju oseb* proti njej. Lahko je sicer *delegirana* na kakšno drugo mašino (hitchcockovski analogon kamere *par excellence* je seveda vlak), lahko je dobesedno *odigrana* (lažni filmski

reporterji ob splavitvi ladje v filmu **Saboter** so tako le hrbtna stran še kako realnega premikanja oseb na platnu, natančneje, pred platnom kinematografske dvorane), v skrajni konsekvenci pa celo povsem *nadomesti montažo* (kot dokazuje film **Vrv**). Vselej pa gre za to, da nam vsebino dobesedno *pripoveduje* nek povsem formalni moment, kakršen je gibanje kamere.

Prav v zvezi z modusi pripovedovanja pa je lik Patricie še dodatno zanimiv. Ob njej se namreč znajde v precejšnji zagati tradicionalna teorija filmske identifikacije, ki le-to praviloma razloči na primarno (identifikacija z dispozitivom) in sekundarno (identifikacija z likom). Toda pravkar smo vendar poskusili dokazati, da Patricia *obenem* uteleša sam kinematografski dispozitiv in samo sebe! Kako naj vendar razumemo to sovpadanje objekta in subjekta?

Naj spomnimo, da smo na ta kvintesenčni problem celotne Deleuzove filozofije že opozorili ob soočenju s pol-premim govorom (Pasolini via Kafka) oziroma pol-subjektivno percepcijo (**Dark Passage**).

Na natanko isto vprašanje naletimo ob koncu pregleda modusov pripovedovanja v drugem delu Deleuzove študije o filmu, *Podoba-času*.²⁰ Po tem, ko s problematizacijo *deskripcije* evocira dilemo med realnim in imaginarnim, s problematizacijo *naracije* pa dvojico resničnega in lažnega, mu ostane še sama *pripoved, le récit*. In prav ob njej vpelje v igro temeljno filozofsko dvojico subjekta in objekta, le da je tudi ta obravnavana znotraj filmskega dispozitiva. Zato najprej povzame običajno delitev ("objektivno" je tisto, kar vidi kamera; "subjektivno" je tisto, kar vidi filmska oseba), a jo že v naslednji potezi zaplete s preprosto ugotovitvijo: kamera mora videti tudi osebo, ki vidi! Tako zelo hitro pridemo do osebe, ki hkrati vidi in je videna. Njena hrbtna stran je kamera, ki ponuja tako videno osebo kot tudi tisto, kar le-ta vidi. Neka začetna dvojnost se je tako multiplicirala v vsakega od obeh členov, pri čemer pa je sam razcep pridobil samostojnost in avtonomijo. Ves zastavek filmske pripovedi je torej mogoče pojmiti prav kot vztrajen poskus spojitve tega inicialnega razcepa med "subjektivnimi" in "objektivnimi" podobami, toliko težavnejši, kolikor umanjka eden od členov, ali pa sta, v skrajni konsekvenci, vlogi členov celo zamenjani (subjektivna kamera; oseba-objekt). Zato bi si upali trditi, da v nasprotju s tradicionalno razločitvijo na primarno in sekundarno identifikacijo Deleuza zanima natanko *identiteta med tema dvema identifikacijama*, v liku Patricie iz filma **Saboter** pa tvegamo

²⁰IT, cf. predvsem 6. poglavje, "Les puissances du faux", str. 165-202.

prepoznati eno redkih uspelih realizacij te identitete. Ravno kolikor je obenem nosilec prej omenjenega "tretjega pogleda" in povzeta v njem, kolikor je obenem subjekt in objekt, je Patricia svojevrsten hkratni gledalec in akter. Je mar tedaj res naključje, da pravi filmski gledalec prav v njej najde oporno točko identifikacije na svoji kalvariji med pravimi in lažnimi indici, med rokami in glasovi? Če bi sodili še po nekem drugem, na las podobnem ženskem liku - kratkovidni Lini MacLaidlaw iz filma *Sum* -, tedaj se celo zdi, da mora junakinja gledalca najprej neizogibno popeljati v zmoto, da bi šele naknadno ugledal resnico. Še več, sama resnica se v takem postopku izkaže za povsem arbitrarno, utemeljeno na naključju - o čemer navsezadnje dovolj hudomušno priča epizoda s Hitchcockovim "ukradenim pismom".²¹ Od radikalno drugačnega konca je v filmu ostal le mojstrov *cameo-appearance*, ko vrže pismo v vaški poštni nabiralnik. Prej vpeljani izraz *punctum caecum*, slepa pega, dobi tako še dodaten pomen, saj gre tokrat dobesedno za sovpadanje režiserjeve *strukturne zaslepitve* za dogajanje pred kamero in neke *presežne vednosti*, s katero v resnici razpolaga le on sam.²²

Zaslepitev kot pogoj izbire, zmota kot edina pot do resnice - mar niso vse to le različne oblike izrekanja tiste temeljne relacije med naključjem in nujnostjo, ki jo do potankosti povzema nietzschejanski *met kock* s svojo dvojno strukturo:

"Kocke, ki jih enkrat vržemo, so potrditev naključja; kombinacija, ki jo tvorijo ob padcu, pa je potrditev nujnosti. Nujnost se potrjuje z naključjem, natanko tako kot se bitje potrjuje s postajanjem, eno pa z mnoštvom."²³

²¹ Znano je, da je bila Hitchcockova verzija konca precej drugačna: Lina pred smrtjo napiše materi pismo, s katerim posvari družbo pred nevarnim Johnniejem. Ta nato v zadnjem prizoru vrže pismo v nabiralnik in tako ob veselem požvižgavanju zapečati svojo lastno usodo. Cf. François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966, str. 104.

²² Natanko isti izraz, *slepa pega*, je v svoji analizi filma *Suspicion* uporabil tudi Stephen Heath, ko se je lotil drugega "nepojasnljivega" prizora, namreč pretepa Line in Johnnieja sredi divjega vetra. "Od kod se vidi ta plan? S kakšnim pogledom nas zajame?" se sprašuje Heath in odgovarja z lakanovsko koncepcijo objekta *a*, ki uokvirja polje realnosti prav kolikor je iz njega izločen. Cf. Stephen Heath, "Droit de regard" v *Le cinéma américain II*, Paris, 1980, str. 87-97.

²³ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, str. 29.

Legendiranje

Kocka je torej padla. Padlo pa je tudi telo - v filmu **Shadow of a Doubt**! Tudi ta padec telesa, *la chute du corps*, je dvojen: najprej je mali Charlie padel pod tramvaj, na koncu pa še pod vlak. Naključje ali nujnost? Prav lik nečakinje Charlie nam ponuja izstop iz na prvi pogled netematizabilne identitete identifikacije. Deleuze namreč dilemo med subjektivnimi in objektivnimi podobami zaostri v gibanje, v *postajanje*:

"Tisto kar mora film doseči, ni identiteta realne ali fiktivne osebe, skozi njene objektivne ali subjektivne vidike. Doseči mora postajanje realne osebe, ko se le-ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v *'flagrant délit de légèr'*."²⁴

Mar ni že omenjeni *"flagrant délit de légèr"* najprimernejša oznaka za početje vseh doslej omenjenih ženskih likov pri Hitchcocku? Kaj navsezadnje drugega počno Patricia Martin v filmu **Saboteur**, Lina MacLaidlaw v filmu **Suspicion** in Charlie Newton v filmu **Shadow of a Doubt**, kot ravno "fikcionirajo" o krivdi in nedolžnosti, o ljubezni in sovraštvu, o življenju in smrti... Naša lastna pozicija v odnosu do njih je seveda dovolj zagatna, saj so prav one tiste, ki nas vodijo skozi filmsko dogajanje (najjasneje je to videti v filmu **Suspicion**, kjer kratkovidnost junakinje dobesedno vodi tudi naš pogled), obenem pa se ne moremo in ne moremo znebiti zadrege, da smo jih pravzaprav zasačili ob tem, ko same "legendirajo". Toda če nam danes izraz "legenda" praviloma pomeni neko *tekstualno dopolnilo k podobi* (npr. legenda pod fotografijo), tedaj je njihovo početje "legendiranja" natanko nasprotno - je *imaginarno dopolnilo k tekstu*, natančneje, je upodabljanje nekega že obstoječega teksta. Prav pri zadnjem od omenjenih ženskih likov, nečakinji Charlie, je to kopičenje *teksta*, ki zaplodi senčne podobe dvoma, več kot očitno: telegram, besedilo na radiu, inicialke na prstanu, časopisni članek in nenazadnje naslov melodije, ki upodobljena vdre že med prvimi filmskimi črkami (namreč med špico) - *Merry Widow*! Stric Charlie se pred tovrstno strategijo "legendiranja" skuša ubraniti s celo vrsto obrambnih mehanizmov: od *prepovedi upodabljanja* (noče se fotografirati) prek zapackanja in *izbrisa teksta* (politi kozarec ob omembi naslova melodije; skriti časopisni članek) do poskusa *izničenja*

²⁴ *IT*, str. 196. Glej tudi pričujočo knjižico, str. 20-21.

samega subjekta legendiranja. Pri slednjem nas bolj od samih poskusov fizičnega umora (navsezadnje vsi po vrsti spodletijo) zanimajo tiste besede, s katerimi skuša stric nečakinji spodnesti njeno osnovno držo: "Preživljaš svoj običajni mali dan in ponoči spiš svoje nemoteno običajno malo spanje, napolnjeno z mirnimi neumnimi sanjami. Jaz pa sem ti prinesel moro. Kajne? Ali pa je bila le neumna, nevešča laž? Živiš v sanjah, hodiš kot mesečnica, slepa si! Kako pa veš, kakšen je svet?"

Prav zato, ker je "slepa", lahko junakinja izbere pravo rešitev - in telo morilca *pade*, natanko tako kot v filmu **Saboteur**! Izvirni greh, na začetku je bila beseda, padec telesa kot pogoj združitve spolov... - vse to so temeljni kamni Hitchcockovega filmskega opusa, v katerih sicer lahko prepoznamo katoliško tradicijo, a jih lahko zares konceptualiziramo šele, če jih vpnemo v relacije, utemeljene v filmskem dispozitivu vztrajnega izmenjevanja prisotnosti in odsotnosti, besede in podobe, zapisa in vizije.

Za konec tega sprehoda skozi Hitchcockovo galerijo slepcev in vidcev, se moramo soočiti še s specifično figuro slepote, ki povzema prav vse doslej omenjene vzajemne preplete rok in glave, oči in duha, besede in vizije. Gre seveda za *hipnozo*. Raymond Bellour, ki se je med sodobnimi filmskimi teoretiki zagotovo najbolj poglobljeno ukvarjal z vzporednostjo kinematografskega in hipnotičnega dispozitiva, je skušal prav situacijo v kinu predstaviti kot hkratno superpozicijo obeh faz hipnoze: *procesa indukcije*, ki subjekt zapelje v spanec (in ki v grobem ustreza Freudovi "regresiji"); in samega *hipnotičnega stanja*, v katerem hipnotizirani prek hipnotizerja vzpostavi stik z zunanjim svetom (Freudova "idealizacija"). Skratka, filmski gledalec regresijo doživlja v obliki idealizacije.²⁵

Hipnotična situacija, ki jo v samem svojem temelju povzema kinematografski dispozitiv, je potemtakem natanko tisto stičišče zaslepitve in presežne vednosti, očesa in duha, ki jo iščemo vseskozi vzdolž pričujočega poglavja; je svojevrstni "*blanc sur blanc*" ("*Your mind is blank*", pravi hipnotizer svoji žrtvi v prvi verziji filma **Mož, ki je preveč vedel**); je tisti *punctum caecum*, ki je pogoj pogleda. In če so nas v tem poglavju zanimali predvsem Hitchcockovi ženski liki, tedaj to zagotovo ni brez zveze z neko tesno zvezo med hipnozo in *spolno razliko*, o kateri govori Bellour:

²⁵ (pogovor z) Raymond Bellour, "La machine a hypnose", *CinemAction*, št. 47, 1988, str. 69.

"Povečini so prav ženske izbrani subjekti kritičnega spanca, prav skozi njih hipnotizer najbolj vidi. V neki dolgi opombi k besedilu *'Précis pour servir l'histoire du magnétisme animal'* Mesmer opisuje primer Marie-Therese Paradis, v katerem se je pre-vizija fotografskega in kinematografskega dispozitiva dobesedno realizirala prav skozi telo in oči te ženske."²⁶

Tako smo na koncu spet prišli do angelov, natančneje do vizij in Raja! Če potemtakem obstaja skupni imenovalec vseh Hitchcockovih spogledovanj s kamero, tedaj ga velja iskati prav v spoznanju, da je hipnotični kinematografski dispozitiv ženskega spola, njegove agentke pa so vse po vrsti ženske, ki so preveč videle - *Women who saw too much!*

²⁶ *ibid.*

Gledati drugam

Ko sem bil še otrok, sem se pogosto spogledal, če mi obznanj dobiš Bog, ki vse vidi, in hitro mi vendar vpije, da nikdar ne pozabi, ne gihovi vašera obida na noben, ne vseh njih in vseh korakov slehernega med nami, ne naj vraga sveta... Nekaj sem si mislil, da si je predstavljati, da tak spomin obstaja, in bolj kaleno in nemogoče pa je postajati, da ne obstaja, da se vse izgubi v pozabi. Ta ovirka dostižja mi je vedno razpolja nedolžno velika je svoj zgodovinski pogovor, s nekakšno dobitno zgodovino pozabi, ki postavlja

(Wim Wenders, *Angeli in zgodovina* film)

Ko je leta 1987 uredništvo *Cahiers du cinéma* ponudilo prapravo jubilejno 400. izvirilke Wimu Wendersu, je ta zbral vrsto ne realiziranih scenarijev svojih kolegov in iz njih sestavil *Un siècle du cinéma imaginaire*, kakor je naslovil svoj uvodnik. Wenders je bil morda lahko po svoje primerjali s situacijo, v kateri je leta 1987 v izboru podob za razstavo o slepcih v Louvru, v kateri je bil vključen tudi velikota korpusa morala izbrati, ali naj bi se odločil za podob, ki so o sebi. Če je

III. LE VOYAGE: WENDERS IN ANGELI

Derrida izbiral med podobami, katerih kajeri niso nikoli videli, tedaj je Wenders izbral med podobami, ki se niso bile videne. Dovolj zgovorno je, da sta se za "spregled" podob oboje morala zateči nazaj k besedi, k zgodbi.

Drole d'histoire, bi poročili Fina: ozi. Čudna zgodba in nenavadna zgodovina. Kako naj bo vendar Wendersova zgodovina "imaginarna", ko pa gre vendar ravno za besede, ki nikoli niso ogledale luči dneva in postale podoba, *image*? V času tega svojevrstnega "slepega tiska" je bil tudi Wendersov projekt Do konca sveta se vedno le mrtva črka. Četudi stara že deset let, Danes pa, ko je film narejen, se citirani odlomek iz uvodnika bere kot njegov najkrajši možni sinopsis: *vid, pozoba, sanje, spomin...* Še več, v tej "imaginarni" topografiji zlahka prepoznamo ključne koncepte, ki dobesedno naseljujejo sodobni, recimo mi kar post-moderni film.

Če je klasični film gradil na vsaj dveh kritičih prepovedanega pogleda, torej na *voyeurjih*, tedaj se je moderni film konstituiral s pomočjo videov, Deleuzovih *vojeurs*. Toda že stana teh slednjih je dovolj paradoksalno: videli niso zato, ker bi videli bolje, temveč zato, ker je njihov pogled namenjen *drugam* - v delirij, halucinacije, nočne more in blodaje. Če torej *vojeurs* vidijo tisto, česar ne bi smeli gledati, tedaj videli vidijo prav zato, ker se *gledatelj* Prvi vidijo navzven in od daloč, drugi vidijo navznoter in od blizu. Celo poglavje pričujoče študije smo posvetili argumentaciji tega, zakaj je o Hitchcocku mogoče govoriti kot o režiserju, ki je natanko na stičišču med

Gledati drugam

Ko sem bil še otrok, sem se pogosto spraševal, če res obstaja dobri Bog, ki vse vidi, in kako mu vendar uspe, da ničesar ne pozabi: ne gibanja vsakega oblaka na nebu, ne vseh gibov in vseh korakov slehernega med nami, ne sanj vsega sveta... Rekel sem si: nemogoče si je predstavljati, da tak spomin obstaja, še bolj žalostno in nemogoče pa je pomisliti, da ne obstaja, da se vse izgublja v pozabi. Ta otroška domišljija me še vedno preganja: neskončno velika je torej zgodovina pojavov, a neskončno drobna zgodovina podob, ki preživijo.

(Wim Wenders, *Imaginarna zgodovina filma*)

Ko je leta 1987 uredništvo *Cahiers du cinéma* ponudilo pripravo jubilejne 400. številke Wim Wendersu, je ta zbral vrsto nerealiziranih scenarijev svojih kolegov in iz njih sestavil *Une histoire du cinéma imaginaire*, kakor je naslovil svoj uvodnik. Wendersovo zagato bi morda lahko po svoje primerjali s situacijo, v kateri se je znašel Derrida ob izboru podob za razstavo o slepcih v Louvru. Oba avtorja sta iz nekega neznosno velikega korpusa morala izbrati dela drugih, da bi navsezadnje spregovorila o sebi. Če je Derrida izbiral med podobami, katerih akterji niso nikoli videli, tedaj je Wenders izbral med podobami, ki še nikoli niso bile videne. Dovolj zgovorno je, da sta se za "spregled" podob oba morala zateči nazaj k besedi, k zgodbi.

Drôle d'histoire, bi porekli Francozi. Čudna zgodba in nenavadna zgodovina. Kako naj bo vendar Wendersova zgodovina "imaginarna", ko pa gre vendar ravno za besede, ki nikoli niso ugledale luči dneva in postale podoba, *imago*? V času tega svojevrstnega "slepega tiska" je bil tudi Wendersov projekt **Do konca sveta** še vedno le mrtva črka, četudi stara že deset let. Danes pa, ko je film narejen, se citirani odlomek iz uvodnika bere kot njegov najkrajši možni sinopsis: *vid, pozaba, sanje, spomin...* Še več, v tej "imaginarni" topografiji zlahka prepoznamo ključne koncepte, ki dobesedno naseljujejo sodobni, recimo mu kar post-moderni film.

Če je klasični film gradil na vztrajnih kršilcih prepovedanega pogleda, torej na *voyeurjih*, tedaj se je moderni film konstituiral s pomočjo vidcev, Deleuzovih *voyants*. Toda že status teh slednjih je dovolj paradoksen: vidci niso zato, ker bi videli bolje, temveč zato, ker je njihov pogled usmerjen *drugam* - v delirij, halucinacije, nočne more in blodnje. Če torej voyeurji vidijo tisto, česar ne bi smeli gledati, tedaj vidci vidijo prav zato, *ker ne gledajo*! Prvi vidijo navzven in od daleč, drugi vidijo navznoter in od blizu. Celo poglavje pričujoče študije smo posvetili argumentaciji tega, zakaj je o Hitchcocku mogoče govoriti kot o režiserju, ki je natanko na stičišču med

klasičnim in modernim filmom. Toda prav ob Hitchcocku so nekateri sprevideli še eno stičišče - stičišče med moderno in post-moderno. In kaj vidimo, ko pogledamo tja? Vidimo, da smo kar naenkrat soočeni (je mar sploh še mogoče uporabiti to besedo?) z vidci, ki vidijo prav zato, ker ne vidijo - *ker so slepi*! Njihov status je mejen v zelo preciznem pomenu: njihova slepota je indic meje med zunanostjo in notranostjo, med najbolj intimno bližino in najbolj oddaljeno daljavo. Njihove oči so kot oči pesnika, ki mu je irski kralj v Borghesovi zgodbi *Zrcalo in obraz* naročil tri ode o junaški zmagi: prvo leto se je vrnil z dolgim, klasičnim panegirikom; drugo z nekolikanj bolj "modernistično" pesnitvijo; tretje leto pa ni več prišel sam, temveč so ga morali poiskati kraljevi sli. Spominjal se je, da je ob zori govoril neke besede, ki jih sprva sploh ni razumel. Tako je nastala enovrstična pesem, ki sta jo pesnik in kralj potihem mrmrala skupaj. "*Nekaj, kar ni bil čas, mu je nagubalo in preobrazilo poteze. Videti je bilo, kot da so njegove oči uprte v veliko daljavo ali kot da so izgubile vid*", opisuje podobo pesnika slepi pesnik Borghes. Ta "ali" je vse prej kot ekskluziven. Je ravno sled nemožnosti razmejitve, zarisana v sami meji. Natanko na to mejo se uvrščajo sodobni filmski slepci. Post-moderni subjekt kot eks-timni subjekt?

Dispozitiv "stroja za videnje" v Wendersovem filmu dejansko meri v to smer. Če naj sin prinese podobe sveta slepi materi, tedaj jih mora najprej *ponotranjiti* (posneti s kamero, ki pa obenem že beleži tudi njegovo sprotno možgansko aktivnost). Toda, pravi Wenders, četudi sta tako povzeti tako objektivna kot subjektivna podoba, to še vedno ne zadostuje. Vse skupaj je šele "prvo videnje". Treba mu je dodati še "drugo videnje", ki pa je ravno *povnanjenje* taistih podob: "*V izoliranem, zatemnjenem prostoru se sooči s svojimi lastnimi podobami*."¹ Tisto najbolj notranje in intimno se mora znova povnanjiti, če naj mati spregleda. Je mar potemtakem sploh še presenetljivo, če taisti dispozitiv uspe ločeno opraviti zgolj drugi del svoje naloge - in povnanjiti (očetove) sanje?

Toda ali je v tej fazi zares mogoče govoriti o subjektivni in objektivni podobi? Še več, ali je sploh še mogoče govoriti o subjektu in objektu? Kaj pa, če se vse skupaj godi med členoma neke druge dvojice, *med teritorijem in konceptom*? Kaj če koncept spreletava kot ptica in išče primeren teritorij, na katerem bi si vsaj začasno lahko spletel gnezdo?

¹ Wim Wenders, "Akt videnja", *EKRAN*, september-oktober 1991, str. 38-39.

"Koncept nima Objekta, temveč teritorij. Natanko zato ima preteklo in sedanjo, morebiti pa tudi prihodnjo obliko."²

Ta teritorialna, topografska razsežnost najtesneje zveže Wendersov film z njemu sodobnim filmom francoskega režiserja Leosa Caraxa, **Ljubimca z mostu Pont-Neuf**. V obeh filmih uspe prav nek strogo zamejen teritorij zgostiti staro in novo, "nagubati in preobraziti" čas. Kot bi obstajal en sam, privilegiran in edinstven teritorij, na katerem oba filma sploh lahko razvijeta svoje koncepte, spleteta vsak svoje gnezdo. Wendersovi junaki uro in pol dobesedno brezciljno (in temu primerno zdolgočaseno in dolgočasno) blodijo po vsem svetu, da bi se navsezadnje vsi skupaj znašli v votlini sredi avstralske puščave, ki pa ravno v eno samo brezčasno podobo-kristal zgošča antično Platonovo špiljo in futuristični dispozitiv. Tudi junaka Caraxovega filma se venomer vračata na svoj most, ki se sicer imenuje Novi (*Pont-Neuf*), a je ravno zato, ker je *najstarejši*, potreben temeljite *prenove*. Lepota obeh filmov je navsezadnje prav v tem, da njuni na videz zunaj-filmski zgodbi (Wendersovo potovanje okrog sveta; Caraxova postavitve mostu v razmerju 1:1 sredi francoske province) na najboljši možni način povzemata njuno najbolj notranjo zgodbo: *re-teritorializacijo koncepta*. Koncept išče svoj teritorij...

Zdi se torej, da je slepota protagonistov post-modernega filma v neposredni zvezi s tem tipajočim iskanjem prostora, v katerega bi se lahko zarisala zgodba. In sodobnost tod znova trči ob antiko. V sam izvor akta zarisa, *graphein*, je namreč vpisana slepota, kolikor je namreč objekt pogleda odsoten (ali vsaj neviden). Gre za slavno Plinijevo priliko o izvoru slikarstva, zvezano z imenom Dibutad, mlade ljubimke iz Korinta, ki je nosila ime svojega očeta. Ko je bila na silo ločena od svojega dragega, je na steni opazila njegovo senco, kakor jo je tja metala luč svetilke. Ljubezen jo je navdihnili k temu, da je ohranila drago podobo: s svinčnikom je zarisala črto, ki je natanko sledila obrisu. Od tedaj dalje govorimo o "slepi ljubezni", *caecus amor*.³ Jacques Derrida, ki je eno od upodobitev te prilike uvrstil v svoj izbor v Louvru, ob tem dodaja:

"Kot da je videnje prepovedano, če naj pride do zarisa; kot da rišemo le pod pogojem, da ne vidimo; kot da je risba ljubezenska izjava, usojena ali naravnana na nevidnost drugega, ali se vsaj rodi iz tega, da drugega vidi odtegnjenega pogledu. Ko Dibutad, katere roko pogosto

² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991, str. 97.

³ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles*, str. 53-55, še posebej opomba 50 na str. 54.

vodi Kupido (Amor, ki vidi in ki tokrat nima zavezanih oči), sledi potezam sence oziroma obrisu, bodisi da riše po steni ali po tančici, tedaj njena *skiagraphia*, ta pisava sence, vpeljuje umetnost oslepitve.⁴

Sence so sicer postale električne, *skiagraphia* je postala kinematografija, vse drugo pa je (p)ostalo enako: zaris je še naprej tista umetnost oslepitve, zaradi katere Sama Farberja (William Hurt) v filmu **Do konca sveta** neznosno bolijo oči in zaradi katere Michele (Juliette Binoche) v **Ljubimcih** pada v nezavest, ko skuša portretirati svojega dragega. Če se prvi zmore soočiti s svojimi lastnimi podobami zgolj v "izoliranem, zatemnjenem prostoru", tedaj druga za silo vidi edinole v mraku (zaradi česar si lahko svojo priljubljeno podobo v Louvru ogleda edinole na skrivaj, ponoči, ko ne gorijo luči: Rembrandtovemu portretu se tedaj približa v temi, s svečo v roki) in tako le še enkrat prefigurira Platonovo špiljo, v kateri ravno ni bilo videti drugega kot zgolj obrise... Navsezadnje je celo njeno s prevezo zakrito oko svojevrstna temna votlina, ki potrebuje zunanjo svetlobo, če naj se na njene stene zarišejo sence in obrisi.

Iskalci izgubljenega pogleda

In ljubezen? Če je ljubezen predvsem stvar pogleda, je mar potemtakem v tem post-modernem svetu slepote in opešanega vida sploh še mogoča *ljubezen na prvi pogled*, so mar mogoča *spogledovanja*? Pa še kako! Intenzivnost čustev se tod dotika sublimnosti: Claire Tourneur (Solveig Dommartin) si pridobi Samovo naklonjenost šele s tem, da gleda namesto njega - in tako pravzaprav zgolj ponovi njegovo gesto v razmerju do lastne slepe matere. Prvo srečanje med Alexom (Denis Lavant) in Michele pa je sploh na las podobno priliki o Dibutad; ravno zato, ker je videti radikalno odsoten (Michele ga ima po nesreči na nočni ulici za mrtvega), pritegne pozornost njenega očesa in zaplodi prve poteze njenega svinčnika v skicirki. Prav ta *post mortem* portret bo tista "ljubezenska izjava", zaradi katere bo Michele smela ostati na mostu. Alex ve, da je podoba sled odsotnosti pogleda - zato bo z ognjem skušal izničiti vse tiralice, ki z ogromnim fotografskim portretom Michele grozijo, da mu jo za vselej odvzamejo. Večja ko je naklada

⁴ *ibid.*

tehnološko reproduciranih podob, teže je ohraniti ljubezen. Od tod tragičnost Wendersa v dobi videa in televizije visoke definicije.

Zato se zdaj poskusimo nekoliko širše lotiti tistih sledi Wendersovega opusa, ki nam morda lahko ponudijo manjkajoče koncepte v zvezi s tematizacijo odsotnosti pogleda v post-modernem filmu.

Pri Wendersu je pogled najtesneje zvezan s potovanjem. Seveda ne mislimo na zdravorazumsko "širjenje obzorij" s pomočjo fizičnega premikanja po zemeljski krogli. Zveza pogleda in potovanja pri Wendersu je namreč bistveno bolj kompleksna. V nekem prvem približku bi lahko rekli, da je pogled ravno sam horizont, do katerega se zaslepljeni popotniki skušajo na vsak način dokopati.

Junak filma **Alice v mestih** gre po sledeh fotografije, da bi se na lastne oči prepričal; Travis v filmu **Paris, Texas** prekrizari pol Amerike, da bi se s svojo drago končno soočil v *peep-showu* ("Postali smo rasa zvedavih Kljukcev, *Peeping Toms*", bi rekel Hitchcock); starec v **Nebu nad Berlinom** ne išče le izginulih berlinskih lokacij, temveč nam njegovo ime Homer pove bistveno več; **Do konca sveta** ni le naslov filma, temveč tudi zaris tiste skrajne destinacije, na kateri je pogled sploh mogoč...

Z eno besedo: Wendersovi junaki so Iskalci izgubljenega pogleda, so "*the searchers*". Najzgovornejši povzetek tega "potovanja v središče pogleda" pa je zagotovo film **Stanje stvari**. Film pripoveduje o filmski ekipi, ki je morala zaradi nerednega dotoka denarja prekiniti snemanje, in zdaj v opustelem hotelu na obali čaka, da bi se znova kaj premaknilo. Med otopelimi protagonisti ves čas kroži knjiga, katerega naslov je prav **The Searchers**. Po tej knjigi Alana Le Maya je posnel istoimenski film enooki mojster John Ford. Ko se režiser nesojenega filma končno sam odpravi v Hollywood, da bi poskrbel za nadaljevanje snemanja, ga doleti smrt. Toda le malo pred tem se njegov kombi pelje mimo kina, v katerem je na sporedu film Johna Forda **The Searchers**. Čisto natančno: z značilnega portala pred kinom snemajo črke, ki so tvorile napis *The Searchers*. Besede lahko krožijo in iščejo podobe, toda ko je telo enkrat zoperstavljeno črki, tedaj je to srečanje smrtonosno. "*They didn't want to kill him. They just wanted the story!*", je bil nosilni slogan reklamne kampanje za film **Stanje stvari**. Vztrajno Wendersovo poigravanje s Fordovim filmom seveda ni zgolj *homage* priljubljenemu avtorju, temveč moramo v njem prepoznati tudi svojevrsten simptom usodnosti zoperstavljanja črk in telesa - usodnosti, ki sega vse tja do Wellesovega **Državljana Kanea**. Prav zato si na tem mestu dovoljujemo kratko in zelo intencionalno "branje" Fordovega filma. Zanimalo nas bo ravno tisto, kar se v filmu **Iskalca** dogaja s pogledi.

Rekli smo že, da zoperstavitve črke in telesa po definiciji implicira razsežnost smrti. Smrt je namreč tista, ki "telo vpelje v kategorijo stvari" (Pierre Legendre), ki ga petrificira v materialni dokaz. Zato so posebej zanimive tiste študije avtorskega opusa Johna Forda, ki skušajo "tragičnost" njegovih junakov razumeti iz njihove "antigonske" pozicije v vmesnem območju med življenjem in smrtjo - ali še natančneje: med dvema smrtema.⁵ Tovrstna izpeljava namreč najde svojevrstno zgostitev celotne problematike v enem samem, za Forda več kot paradigmatičnem prizoru: v junakovem nagovoru nagrobnika! Bodisi da gre za mladega Abrahama Lincolna, za Wyatta Earpa ali za kapitana Nathana Brittlesa v filmu **Nosila je rumeno rutico** - vselej je soočenju Fordovega junaka z nagrobnikom prihranjeno ključno vozlišče filmske pripovedi. Upamo si trditi, da je natanko v teh prizorih do svojega pojma prignan dispozitiv, ki smo ga že registrirali ob praznih vampirskih krstah: dispozitiv soočenja glasu s črko, živega telesa s petrificiranim telesom. Ta "poslednja sodba" je reducirana na minimum: zadostuje že mrtva črka na eni strani, pa "obtoženi" kar sam izpove vso svojo krivdo! Vsakič znova smo namreč v tovrstnih prizorih priče neverjetni zgovornosti Fordovega junaka, ki je sicer po definiciji molčeč in introvertiran. Ob nagrobniku pa besede kar same stečejo - kot bi jih priklicale tiste črke, ki nemo ždiyo na hladnem kamnu. Konsekvence tega prizora pa segajo še dlje. Če se je doslej zdelo, da pomeni skrajno točko približanja neprekoračljivi meji med črkami in telesom, med smrtjo in življenjem, tedaj se slejkoprej izkaže, da je prav nagrobnik kot privilegirano mesto izpovedi tisti, ki radikalno zamaje samo mejo. Prav prizor iz že omenjenega filma **Nosila je rumeno rutico** je lep dokaz prekoračenja te neprekoračljive meje: medtem, ko je John Wayne skorajda "zamrznjen" v svoji pozi pred nagrobnikom pokojne soproge, se na kamniti površini zariše senca ženskega telesa. Duh umrle? Seveda ne, toda že zgolj tisti drobni hip, ki je minil med senco in njenim izvorom (telesom dekleta, ki je Brittlesu sledilo na vaško pokopališče) zadostuje, da je življenje za hip obstalo in da je smrt vanj zarisala svojo senco. Z Deleuzom bi lahko rekli, da je dekle Brittlesa ujela pri "*flagrant délit de légender*" - lepota paradoksa pa je seveda v tem, da je šele njena senca prinesla resnično razsežnost legende v ta flagrantni delikt, naperjen proti meji med življenjem

⁵ Cf. denimo besedilo Patrica Rolleta v monografski številki *Cahiers du cinéma* o Johnu Fordu (Paris, 1990). Za širše razsežnosti omenjene problematike pa seveda antologijsko Lacanovo izpeljavo v *Etiki psihoanalize*.

in smrtjo. Mar to vendarle pomeni, da meja ni neprekoračljiva, da dejansko obstaja prostor "med dvema smrtema", značilen za tragičnega junaka? Vsa poanta opisanega prizora je prav v tistem "drobnem hipu", ki ustreza enemu filmskemu rezu, tej neujemljivi, a vendarle tako zelo temeljni filmski operaciji. Deleuze skuša kar nekajkrat v svojih dveh knjigah o filmu tematizirati to minimalno enoto filmskega trajanja, ki jo ponavadi poimenuje kar *interval*, ob konstataciji spremembe njegove funkcije pa spremeni tudi sam izraz - v težko prevedljivo francosko besedo *interstice*. Če ga namreč sprva zanimajo racionalni rezi kot meja med dvema izdelanima kadroma (in potemtakem lahko ocenjuje predvsem njihovo funkcionalnost kot posrednikov v veriženju fragmentov), tedaj se proti koncu vedno bolj orientira prav na tiste "vmesnike", ki jih sam imenuje *iracionalni rezi*: postali so povsem avtonomni fragmenti med ne-uverženimi podobami. In prav tem iracionalnim vmesnikom Deleuze pripiše razsežnost "*absolutnega kontakta med zunaj in znotraj*".⁶ Slehera filmska podoba postane dvolična, hkrati neizmerno blizu in neskončno daleč, obenem aktualna in virtualna. Še več, to poslej celo niso več zgolj notranji rezi med dvema podobama, temveč obenem tudi že med podobami in glasovi: če je torej klasični film lahko gradil na off-glasovih, flash-backih in zunanosti polja, tedaj je moderni film dobesedno ubil vse te razsežnosti, da bi jih lahko post-moderni film iracionalno, kadarkoli in kakorkoli znova obudil k življenju. Zvočna podoba poslej uokvirja maso, iz katere se bo izvilo čisto govorno dejanje: mit, fabulacija, ki performativno ustvari dogodek.

Hipen pojav sence dekleta na nagrobniku v Fordovem filmu lahko potemtakem sicer razumemo kot klasičen vdor zunanosti polja v kader, lahko pa v njem prepoznamo tudi avtorjevo neverjetno (post)modernost, ki je junakovi fabulaciji zaupala zmožnost kreiranja dogodka. Zato ni naključje, da je Patrice Rollet v tem prizoru skušal detektirati kar tri razsežnosti filmskega opusa Johna Forda: historično, etično in ontološko. Zdi se nam nujno reducirati vsa ta vprašanja nazaj na eksplicitno filmska vprašanja, saj je bil navsezadnje prav John Ford tisti, ki je dejal; "*Če hočem poslati sporočilo, grem na pošto!*". Iskanje etičnih in ontoloških razsežnosti Fordovih filmov je namreč mogoče le in edinole zaradi izjemne mojstrove sposobnosti redukcije teh vprašanj na eksplicitna filmska vprašanja - na vprašanje reza,

⁶ IT, str. 324-326.

gledišča, premika kamere. Če je Hitchcock dejal, da je travelling stvar morale, tedaj bi lahko rekli, da je za Forda gledišče stvar etike, očiče pa stvar estetike. Kako torej režira John Ford?

V prvem približku bi lahko rekli, da režira pogled. Če pod pogledom razumemo edinole zvedavi pogled gledalca v kinu, tedaj bi zgornjo trditev morali zapisati praktično za slehernega filmskega režiserja, ki si prizadeva pritegniti in voditi pogled gledalca po platnu ali ekranu. Ravno zato moramo nekoliko bolj podrobno opredeliti, na kaj mislimo, ko govorimo o Fordovi režiji pogleda. Jacques Aumont v svoji knjigi *Podoba* povzema tripartitno shemo skopične pulzije:

cilj ("videti")
objekt
sidrišče pulzije v telesu (oko).

Ker je skrajni cilj videnja prav neka *podoba*, objektivnost pa je, sledeč Lacanu, pripisana samemu *pogledu*, lahko pričujočo shemo mirno prevedemo kar v "sveto trojico" naše študije:

podoba
pogled
oko.

"Režirati pogled" tedaj pomeni vso pozornost posvetiti temu "vmesniku" med očesom in podobo, temu iracionalnemu rezu, ki je v vsej svoji objektivnosti postal popolnoma avtonomen - in to do te mere, da svoje madeže pušča tako na strani očesa kot na strani podobe. Pogled je tisti, ki s svojo odsotnostjo zareže v oko slepo pego ali ga celo prekrije s črno gusarsko prevezo.⁷ In pogled je obenem tisti, ki v podobo vnaša anamorfične packe in vsakovrstne "madeže". Prav z osredotočenjem na nekaj takih madežev bomo poskusili začetno vprašanje tega ekskurza o Fordovi režiji pogleda zastaviti še nekoliko natančneje: *kako Ford režira pogled v podobi?*

Podobe filma *Iskalca* nam pri tem lahko pomagajo, saj je Ford med svoje junake distribuiral različne moduse obvladovanja tega neobvladljivega

⁷ Johna Forda to znamenje družijo z drugim velikanom režije pogleda, Fritzom Langom, pa tudi z misterioznim junakom Beckettovega filma *Film*, ki ga igra Buster Keaton.

objekta. Ethan Edwards (John Wayne) se iz prizora v prizor potrjuje kot tisti, "za katerega se predpostavlja, da vidi" - celo kot edini, ki "prenese pogled" (na truplo svakinje Marthe; na iznakaženo nečakinjo Lucy...). To gospostvo se zdi dokončno potrjeno s posmrtno oslepitvijo ubitega Indijanca, s tistim neverjetno krutim prizorom, v katerem Ethan ustrelji dva strela v tako in tako že za vedno zaprte oči in ga tako, kot sam pojasni, "*obsodi na večno tavanje*".

Ob boku Ethana, tega domnevnega "gospodarja pogleda", je ves čas filma mladi Martin Pawley (Jeffrey Hunter), ki pa je mu praviloma odtegnjeno prav videnje ključnih situacij. Kar nekajkrat v toku filma se namreč ponovi očetovska gesta Ethana, s katero Martinu prepreči dostop do "kraja zločina" v slogu "*Tega tvoje oči ne bi prenesle!*". S tem vztrajnim "ostajanjem pred vrati" stvari same je Martin iz prizora v prizor bolj podoben nam, filmskim gledalcem, ki so nam ti, praviloma okrutni prizori prav tako odtegnjeni. Kot po naključju tudi nas vodi želja "videti tisto", le da nam njeno realizacijo vsakič znova spodnese prav "gospodar pogleda", ki tokrat seveda še zdaleč ni zgolj John Wayne, temveč najprej in predvsem sam režiser, John Ford! Toda... Toda v nekem trenutku se Martin dobesedno *polasti pogleda*. Dovolj zanimivo je, da se vse skupaj zgodi v neki *kupčiji*, katere pogojev Martin še zdaleč ne obvladuje. Najkrajše povedano: ko je prepričan, da z Indijanci trguje za navaden klobuk, si pribaranta nič manj kot soprogo! In kako je ime tej Indijanki? *Look!* Četudi se Martin do nje sprva vede kot do nekakšnega odvečnega objekta (cf. skrajno brutalne brce, s katerimi se je skuša na začetku znebiti), bo odslej njegov položaj v filmu bistveno drugačen: pogled ima dokončno na svoji strani!

Omenili smo že, da je bil doslej Ethan nekakšen "vmesnik" med vedoželjnim očesom in neznosnimi podobami. Prav kot tak je najbolje utelešal vso zagatnost pogleda. Zdaj pa se mu Martin nevarno približa. Jean-Louis Leutrat je v svoji študiji Fordovega filma⁸ opozoril, da je že samo Martinovo ime mogoče brati kot svojevrstno zgostitev neke nemogoče združitve: Ethana in pokojne svakinje Marthe. Če pa gremo v teh letrističnih spekulacijah še korak dlje in pobrskamo po romanu Alana Le Maya, po katerem je bil film posnet, kaj hitro odkrijemo, da o junaku, ki bo pri Fordu dobil ime Martin, roman vztrajno govori le z oznako *The Other*, Drugi.

⁸ Jean-Louis Leutrat, *La Prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, Adam Biro, Pariz, 1989

Neka na videz epizodna vloga Indijanke tako na ravni svojega imena in strukturnega mesta, ki ga zaseda v narativni ekonomiji Fordovega filma, postane dobesedno *The Other's Look* - pogled drugega! Tisti pogled torej, ki je konstitutiven za celotno skopično polje, brez katerega preprosto ni mogoče ničesar videti (ne vedeti). Večina interpretov je vrhunsko sublimnost filma **Iskalca** iskala in našla v prizoru ob reki, kjer se oba glavna junaka, Ethan in Martin, snideta z iskano "ujetnico puščavo", Debbie. Zdi se nam, da dolguje ta prizor vso svojo sublimnost prav kompleksnosti dispozitiva skopične pulzije in Fordovega mojstrstva v poigravanju z njo. Kaj se pravzaprav zgodi v tem prizoru? Vsi trije elementi zgoraj omenjene skopične triade (oko, pogled in podoba) so skrbno razloženi, da bi jih lahko prav sam filmski dispozitiv znova združil. Imamo *podobo* (žensko telo, ki se po sipini spušča tako, kot bi po platnu drsela le senca); imamo dva para *oči* (Martin in Ethan), ki te podobe ne vidita, saj se jima približuje izza njunih hrbtov; in imamo končno naš lastni *pogled*, ki je sprva nihal med avtoritarno pozicijo "gospodarja pogledov" in simpatetično pozicijo "zakritih oči", da bi končno le našel točko identifikacije v trenutku, ko *vidi več* od akterjev na platnu. Dejstvo, da se v takih trenutkih v temi kinematografske dvorane pogosto zaslišijo klici "*Pazi!*", bi bilo vse preenostavno odpraviti s sociologizirajočo repliko o kulturi in nekulturi gledanja. Prepričani smo, da priča o nekem radikalnem nelagodju, ki je zvezano s trenutki evokacije vloge našega lastnega pogleda v procesu konstitucije filmskih podob. Je mar tedaj sploh še presenetljivo, da prepoznamo sublimnost natanko v prizorih, ki evocirajo naš lastni pogled? Ki nas same razkrijejo kot večno tavajoče popotnike med gospostvom pogleda in vztrajnim zakrivanjem oči? Med sprevidom in slepoto?

Očividci

Skrajna točka iskanja **Iskalcev** bi bil potemtakem lahko morda prav pogled kot tisti vmesnik med zunaj in znotraj, med očesom in podobo. Hrbtna stran relativne molčečnosti Fordovih junakov je namreč svojevrstna zazrtost v daljavo, nek pogled torej, ki je po svoje podoben slepoti, kolikor je brez vsebine, prazen. Fordov junak je obsojen na eno samo oko, ki mu manjka pogled Drugega - in ga zato praviloma išče v nekem "onstran". Ta onstran je lahko geografski, dobesedno topografski (serija filmov, posnetih v fasciniranjem okolju Monument Valley), a tudi temporalen, zunaj-zgodovinski (pogovori z nagrobniki). Tako v prvem kot v drugem primeru pa bi lahko to

potovanje k izvoru pogleda označili tudi z Nietzschejevo sintagmo "večnega vračanja". Fordova zgodovina je odprta: ves čas se ponavlja, a je vsakič drugačna. Zato je pot Fordovih junakov cirkularna: za rekonstrukcijo resnice se je treba praviloma vrniti na izhodišče in stvar pogledati *še enkrat*. To stori tako Ethan v filmu **Iskalca** kot navsezadnje tudi **Mož, ki je ubil Liberty Vallancea**. Tok filmskih podob ponuja s svojo sukcesivnostjo idealno možnost, da sledimo večim pogledom na isto dogajanje. Ta svojevrstna multivizija je po Deleuzovem mnenju sploh ena ključnih značilnosti falsifikatoričnih zmožnostih sodobnega filma: en pogled na več predmetov se je umaknil večim pogledom na en sam predmet. Gre za radikalno spremembo samega pojma središča, ki je postalo optično : postalo je *gledišče*. Deleuze je tu v nasprotju s pričakovanji, ki mu praviloma odrekajo poglobljeno ukvarjanje s problematiko skopične pulzije in pogleda, izrazito "lakanovski":

"Gledišče se tako dobro prilega stvari, da se stvar nenehno spreminja v procesu postajanja, ki je identičen samemu gledišču."⁹

Na tej točki velja opozoriti, da je prav v Deleuzovi artikulaciji *gledišča* Alain Badiou prepoznal skrajno konsekvenco pojmovanja subjekta kot tiste notranjosti, ki s svojo lastno zunanostjo tvori primitivno vez s svetom.¹⁰ V grobem so učinki takšnega pojmovanja po Badiouju trojni:

1. Takšna koncepcija razveže vednost sleherne relacije z "objektom". Vednost operira kot notranja *membrana*, vedeti pomeni razgrinjati notranjo kompleksnost. Od tod celo paradokсна teza o "brezobjektnem subjektu".

2. Takšna koncepcija naredi subjekt za neposredno multiplega, iz njega naredi *serijo*. Še natančneje: subjekt zagotavlja množstvo podpor za relacijo različnih serijskih mej.

3. In nenazadnje, takšna koncepcija naredi subjekt za *gledišče*, za funkcijo resnice. Notranjost je zato predvsem zasedanje gledišča, resnica pa variacija oziroma postajanje.

Náš ekskurz k Fordovim **Iskalcem** nas je potemtakem pripeljal vsaj do dveh ključnih premis, ki naj nam pomagata oblikovati zaključne hipoteze:

⁹ *IT*, str. 191.

¹⁰ Alain Badiou, *Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque*, v zborniku *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy* (uredila Constantin V. Boundas in Dorothea Olkowski), Routledge, London, 1993, str. 51-69.

prvič, dokončno *smo umestili pogled na kraj iracionalnega reza*, tistega neujemljivega "vmesnika" med očesom in podobo, med zunaj in znotraj. "Odsotnost pogleda", ki se vleče skozi pričujočo študijo tedaj dokončno ne gre razumeti zgolj kot fizično slepoto (odsotnost videnja, očesa), temveč predvsem kot problematizacijo konstitutivnega vmesnega člena, kar pa posledično postavi pod vprašaj celotno shemo skopične pulzije;

in drugič, *v stvari sami smo razbrali gledišče*, ki se nenehno razvija, kar je ravno pogoj, da lahko subjekt uzre resnico variacije.

Tu vmes, med smrtonosnim pogledom, ki nas išče, in stvarjo, ki nas gleda, se spleta resnična drama kinematografskega dispozitiva. To je resnično stanje stvari post-modernega filma - in to je navsezadnje najboljša priložnost, da se čisto za konec vendarle povrnemo k Wimu Wendersu in k njegovih melanholičnih refleksijam o smrti filma.

Izhodišče filma **Do konca sveta** je navsezadnje na las podobno tragični oslepitvi dveh Indijancev v Fordovem filmu **Iskalca**: slepota je obsodba na večno tavanje. Materina slepota požene sina na pot po svetu. Zato se znajde na neznosnem mestu vmesnika med njenimi očmi in vsemi podobami tega sveta: od njega hočejo, da skrepeni v pogled. Ko se vrne v avstralsko votlino, ne prinese le podob: prinese tudi sam iracionalni rez, "ogenj in meč", katerega najnazornejša sled so neznosne bolečine v očeh in madeži v podobi. Če bi materinim očem prinesel samo podobe, bi še šlo. Toda on ji je prinesel tudi pogled - in jo z njim ubil. *Videla je reči, ki jih je videl on... z njenimi očmi!* Vsa usodnost srečanja s tvorcem lastnih oči, ki smo jo že srečali pri **Blade Runnerju**, se pri Wendersu povrne z nič manjšo brutalnostjo. Tudi nadaljnji korak je podoben kot pri Ridleyu Scottu: tam se je replikant usmeril na samega Očeta-Stvarnika, da bi si izprosil podaljšanje natančno tempiranega življenja; tu se William Hurt obrne na očeta, da bi si izprosil pravico do tega, da še naprej sanjari. Obakrat gre za zapoznelti iniciacijski obred, ki se preprosto ne more dobro končati, še posebej ker se v obeh primerih pred vrhovnim očetom/očesom znajde sam utelešeni pogled. Posledice so usodne tako za oko kakor navsezadnje tudi za podobo, saj se pri Ridleyu Scottu po patricidu vse ogrne v temo, ki jo prešine šele bel golob, ki spremlja replikantovo smrt, pri Wendersu pa prično po soočenju z očetom teksturo filmske slike najedati računalniške podobe sinteze, ki naj kar najnazorneje uprizorijo sanje. "Bližnje srečanje" s pogledom spremlja žalovanje in melanholija. Svetopisemskega angela Rafaela smo že srečali v poglavju o Hitchcocku, zdaj pa nas lahko še dodatno pouči o tej popolni zavezanosti angelov pogledu. Predno zapusti svet teles in mesa, Rafael namreč naroči

osuplim pričam, naj vse, kar se je zgodilo, skrbno *popišejo*. Viziji torej nujno sledi nek akt zapisa, *graphein*, ki vzvratno šele zares utemelji samo vizijo. Zdi se, kot bi odhajajoči junaki od režiserja zahtevali, naj vse *kinemato-grafira*, saj bodo sicer "*vsi ti trenutki izgubljeni v času ... kot solza v dežju*", kot se glasijo zadnje besede replikanta Roya. "*Time to die...*"

Malcolm Godwin nas v svoji knjigi o angelih kot ogroženi vrsti pouči, da je sleherni angel po svoji hebrejsko-grški etimologiji vselej glasnik senčne strani boga. In še nekaj pomembnega zvedo kar na samem začetku omenjene knjige: "*angeli so tudi del svojih očividcev*". Naj bo prav ta ugotovitev o svojevrstni dialektiki pogleda, ki angela razpne nekam vmes med nevidno bitje brez telesa in bitje čistega pogleda, sklepni del naše naloge.

Predzadnji prizor Wendersovega filma **Nebo nad Berlinom** nam pokaže roko, ki na list papirja zapiše: "*Zdaj vem, česar noben angel ne ve.*" Roka in glas, ki jo spremlja, pripadata Damielu, angelu, ki se je utelesil, saj ga je ljubezen do ženske zvabila na zemljo, v svet barv. Damiel ponosno zatrdi, da sta bila s svojo ljubljeno skupaj, vendar nista spočela nobenega umrljivega otroka, pač pa neumrljivo, skupno podobo. Če je ona vanjo vnesla svoje angelsko gibanje s trapeza, tedaj jo je on podpisal z roko padlega angela. *Kinema in graf*, kinematograf.

Wenders nam v svojem filmu ponuja še zanimivo poglobitev refleksije o vlogi očividcev za usodo angelov. Čigave oči sploh vidijo angele? Najprej in predvsem se vsa ta bitja v dolgih plaščih in z repki v laseh vidijo med seboj. Zato si lahko tu in tam pomirjujoče pokimajo ali se celo nasmehnejo. Nato jih vidijo otroci, sprva bežno in naključno, potem pa tako vztrajno, da razblinejo vsak dvom. In končno je tu še enigmatični "companero" Colombo, za katerega nam da film slutiti, da je nekoč bil angel, a se je pustil zmamiti v "tovarno sanj". Potemtakem je mogoče skleniti, da so modusi srečevanja pogledov v tem filmu na las podobni modusom časovnosti. Angeli so brezčasni, zato je zanje ravno čas največji med vsemi misteriji. Če angelom pripišemo večnost, jih lahko vidijo le tisti, ki so to nekoč že bili (filmski sanjači), ali pa imajo vse možnosti, da to nekoč postanejo (otroci). Večnost je torej mogoče uzreti zgolj iz perspektive preteklosti ali prihodnosti, edini čas, ki v tej shemi umanjka, pa je prav sama sedanost.

Jean-Luc Godard je nekoč izjavil, da obstaja sedanost edinole v slabih filmih, o tej paradoksnosti odsotnosti sedanosti pa je v slovitem spisu o *Kulturni logiki poznega kapitalizma* pisal tudi Frederic Jameson. V tej zvezi je še posebej zanimivo, da kot ilustracijo izbere Kasdanov film **Body Heat**, prav v njegovem glavnem junaku Williamu Hurtu pa kot prepoznavno potezo

izbrisa sedanjosti detektira "popolno odsotnost osebnosti" in "smrt subjekta v ustanovi zvezdnitva". Jameson upravičeno opozarja, da se z navidezno anonimnostjo karakternega igraltva, ki jo Hurt mojstrsko privede do dovršenosti, sicer odpira cela paleta možnosti spogledovanja z zgodovinskimi zvezdniki, ne more pa tovrstna "hipnotičnost" zakriti temeljnega dejstva: *da izginja naša lastna zgodovinskost, naša živeta možnost dejavnega izkustva zgodovine*.¹¹

Eks-timni subjekti

Razmislek o nekaterih zadnjih Wendersovih filmih nas je privedel do dovolj pesimistične dileme, ki si jo za konec svoje druge knjige o filmu prihrani tudi Deleuze: cerebralna kreativnost ali pomanjkanje možganov? Ves novi tehnološki avtomatizem ni vreden počenega groša, če ni vpleten v izvirno ustvarjalnost: ustvarjalec zahteva za svojo kreacijo vedno nova sredstva, obenem pa s tem narašča strah, da bo njihovo kopičenje izničilo sleherno voljo po ustvarjanju. Primeri, ki jih nato našteva Deleuze, se berejo kot najkrajši možni povzetek zadnjega Wendersovega filma, **Tako blizu, a tako daleč proč**: *"trgovanje, pornografija, hitlerizem..."*¹² S tem smo že skoraj na robu apokaliptičnega diskurza o modernih komunikacijah, ki ga je v zadnjem desetletju najbolj jasno artikuliral Paul Virilio. Toda če je sicer analitičen diskurz Virilioja izrazito militanten (skoraj gverilsko manifesten, ko poziva, denimo, na zoperstavitev "državnemu udaru" medijev kot "četrte veje oblasti")¹³, tedaj se zdi, da Deleuze navkljub izrazitim zadržkom do "komunikacije" tovrstnih transformacij post-modernih vizualij *a priori* ne obsoja, temveč tudi v njih skuša najti tiste niše, ki bi še omogočile avtentično kreativnost - kreativnost podob, pojmov in strasti; kreacijo perceptov, konceptov in afektov.

"Ko pričneta kader ali ekran funkcionirati kot komandna, tiskalna ali informacijska plošča, tedaj se podoba nenehno cepi na drugo podobo, se odtiskuje skozi viden raster ali preprosto zdrsne prek drugih podob v 'neprekinjen tok informacij'. Plan je tedaj vse manj podoben

¹¹ Frederic Jameson, *Post-modernizem*, Analecta/Problemi-Razprave, Ljubljana, 1992, str. 24.

¹² *IT*, str. 348

¹³ Paul Virilio, *L'Art de moteur*, Galilee, Pariz, 1993.

očesu, vse bolj pa preobremenjenim možganom, ki nenehno srkajo informacije: klasično dvojico oko-Narava je potemtakem zamenjala dvojico možgani-informacija, možgani-mesto."¹⁴

Toda razlogi za te transformacije niso zgolj ekonomski, kot bi morda prehitro lahko sklepali glede na klasičen kritični diskurz do novih tehnologij. Deleuze trdi ravno nasprotno: novi duhovni avtomatizem in novi psihološki avtomati so najprej odvisni od estetike, šele potem pa od tehnologije.

"Podoba-čas je tista, ki zahteva izviren režim podob in znakov, še predno ga elektronika pokvari, ali, nasprotno, sploh šele požene naprej."¹⁵

To Deleuzovo stališče je presenetljivo blizu izjemni artikulaciji, ki so je sodobni mediji deležni v spisih Frederica Jamesona, še posebej v njegovem osredotočenju na razosebljenost gledalčeve subjektivnosti in specifično časovno naravo videa in televizije.¹⁶

Če je torej danes kaj zares značilno za videnje, tedaj je to dejstvo, da vstopajo možgani v neposreden odnos s časom, ki v skrajni konsekvenci lahko celo obide oko: pogleda pa definitivno ne more! Kajti pogled je obenem v stvareh in za očmi! Je vmesnik med zunaj in znotraj, je sama forma prehoda iz nevidenega v videno.

Ko v poglavju o Razumu *Fenomenologije duha* Hegel nasebje postavi v svet, si mora slejkoprej zastaviti vprašanje prisotnosti Sebstva v svetu. Izkaže se, da individualnost lahko doseže enotnost zasebja in nasebja le kot delujoča individualnost. In v čem je skrivnost tega delovanja, te operacije?

"Operacija ne spreminja ničesar in se ničemur ne zoperstavlja: je čista forme prevoda ne-videnega v videno; vsebina, ki je tako postavljena na svetlo in predstavljena, pa ni nič drugačna od tistega, kar je ta operacija že sama na sebi."¹⁷

Zdi se mi, da se na tem mestu dotikamo samega bistva "formalnosti" Heglove metode. Še več: v tej operaciji "*aus dem Nichtgesehenwerden in das Gesehenwerden*" si upamo prepoznati eno najbolj sublimnih sorodnosti

¹⁴ IT, str. 349

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ Cf. Post-modernizem, še posebej "Nadrealizem brez nezavednega"

¹⁷ cit. po. franc. prevodu: Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (prevod Jean Hyppolite), Aubier, Ed. Montaigne, zvezek I, str. 324

med filozofsko in filmsko metodo. Tako ena kot druga se morata, če naj se ne izgubita v lastnem iskanju, "objektivizirati" v nekem delu, ki je avtentičen izraz realne individualnosti na sebi in za sebe. Vendar pa to delo nikoli ni povsem "korektno", temveč

"je praviloma nekaj efemernega, kar se ugaša skozi proti-igro drugih sil in drugih interesov, in kar realnost individualnosti predstavlja prej izginevajočo kot pa dovršeno."¹⁸

Kontingenco posameznega dela je mogoče preseči z ohranitvijo negativne plati operacije, s čimer ne pridemo le do slavne Heglove "negacije negacije", temveč tudi do *Stvari same* - do pogleda! Kajti prav pogled je tisto, "*kar drsi, uhaja, se prenaša iz nadstropja v nadstropje in se vselej malce izmika*".¹⁹

Tudi skozi poglavja pričujoče študije se nam je ves čas po malem izmikalo, pa vendar upamo, da smo mu končno le uspeli pripisati pravi "kraj zločina": pogled ni ne znotraj (za očmi) ne zunaj (za stvarmi), temveč je ravno tisti neujemljivi iracionalni rez, v katerem zunaj in znotraj sovpadeta, v katerem se vid in podoba zlijeta v eno - zaradi česar vsej svoji krhkosti navkljub lahko ustrahuje še tako neverjetne fantazme in navsezadnje prinaša smrt.

Očividci so potemtakem privilegirani nosilci pogleda, razpeti v sublimni teritorij med življenjem in smrtjo: vampirji, replikanti, angeli. Vsi po vrsti so eks-timni subjekti, tako zelo značilni za post-moderno stanje stvari.

Naj namesto sklepa le opozorim na dovolj presenetljivo sovpadanje diagnoze ključnih razsežnosti časa, v katerem se danes gibljejo naši očividci, kakor sta jih vsak po svoje zaznala dva tako različna avtorja, kot sta Gilles Deleuze in Frederic Jameson. Presenečenje bo nekoliko manjše, če upoštevamo drobno pripombo pod črto *Kulturne logike poznega kapitalizma*, zaradi katere bi Jamesonovo delo morda lahko podnaslovili kar z dobro znano dvojico *Kapitalizem in shizofrenija*: "*Večina nas je prejela klasično stališče o psihozi preko Anti-Ojdipa Deleuza in Guattarija*", pravi Jameson,²⁰ le hip za tem, ko je Lacanovi razlagi shizofrenije priznal prepričljivost estetskega modela.

V čem se torej Deleuze in Jameson radikalno ujemata? V tem, da slabenje zgodovinskosti narekuje vrnitev po novi poti k vprašanju časovnosti v kulturi,

Ed. Montaigne, zvezek I, str. 324

¹⁸ op. cit., str. 332.

¹⁹ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ, Ljubljana, 1980, str. 100.

²⁰ Jameson, *Post-modernizem*, cit., str. 29, op. št. 12.

v kateri vse bolj dominira prostor in prostorska logika. Časovnost je treba dojeti v vsej njeni shizofreni strukturi, ki jo Deleuze povzame v bleščeči metafori podobe-kristala, hkrati aktualnega in virtualnega. Če naj se zoperstavimo radikalni brezglobinskosti sodobnega prostora, če naj ga dobesedno prebodemo s časom in pri tem ne podležemo povsem novim tehnologijam, tedaj oba avtorja predlagata povsem nove vrste emocionalnega naboja, ki jih lahko konceptualiziramo le skozi vrnitev k starejšim teorijam sublimnega. Iz vsega tega se rojevajo nove discipline kreacije ("*flagrant délit de légèreté*"), nove oblike skupnosti (Deleuzovo iznajdevanje ljudstva) in navsezadnje nove možnosti poslanstva (Jamesonova "radikalna kulturna politika").

Če bi ta knjiga nastala pet let pozneje, tedaj bi namesto sklepnega stavka te študije besedilo na interaktivnem disku samodejno prešlo v "arhivski" posnetek video-spota skupine R.E.M. *Everybody Hurts*, saj si je težko zamisliti idealnejšo zgostitev vseh tem in podob, ki so nas peljale skozi to študijo. Po tem, ko so fantje iz skupine, katere ime je kratica za *Rapid Eye Movement*, izgubili vso vero (*Losing my Religion*) in še predno so poslali prvega očividca na Luno (*Man on the Moon*), so se sprehodili med zaustavljenim ameriškim snom. Ko nam podnapisi sporočajo vsebino misli blokiranih voznikov, pomislimo na Wendersove angele. Ko v razcepu med videnim in izrečenim zaslutimo vso eksplozivnost misli, se spomnimo Foucaultovega središča ciklona. Ko pa ljudje prično izstopati iz svojih avtomobilov in hoditi proti toku, tedaj za hip verjamemo, da je tudi v zapletenem novem svetovnem prostoru poznega kapitala mogoč *flagrant délit* legendiranja, da so tudi ob koncu dvajsetega stoletja mogoča odkritja novih ljudstev... in da je do leta 2000 samo še pet let!

SEZNAM UPORABLJENE LITERATURE

I.

AUMONT, Jacques / MARIE, Michel:

- *L'analyse des films*, Nathan, Pariz, 1988

BERGSON, Henri:

- *Matière et mémoire*, P.U.F., Pariz, 1982

- *Ustvarjalna evolucija*, CZ, Ljubljana, 1983

DELEUZE, Gilles:

- *Nietzsche et la philosophie*, P.U.F., Pariz, 1962

- *Nietzsche*, P.U.F., 1965

- *Le bergsonisme*, P.U.F., 1966

- *Différence et répétition*, P.U.F., Pariz, 1968

- *Logique du sens*, Minuit, Pariz, 1969

- "A quoi reconnaît-on le structuralisme", v: *Histoire de la philosophie* (ed. Chatelet), 8. zvezek, Hachette, Pariz, 1973

- *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, Pariz, 1985

- *Foucault*, Minuit, 1986

- *Le Pli. Leibniz et baroque*, Minuit, 1988

- *Pourparlers* (1972-1990), Minuit, Pariz, 1990

- "Les conditions de la question: qu'est-ce que la philosophie?", *Chimeres*, št. 8, maj 1990

- *Podoba-gibanje*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1990

- "Bartleby ali formula", v: *Eseji (Problemi)*, št. 4, 1990, str. 125-141.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix:

- *L'Anti-Oedipe*, Minuit, Pariz, 1972

- *Mille plateaux*, Minuit, Pariz, 1980

- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Pariz, 1975

- *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991

EISENSTEIN, Sergej Mihajlovič:

- *Montaža-ekstaza*, CZ, Ljubljana, 1981

FOUCAULT, Michel:

- "Theatrum Philosophicum", v: *Critique*, november 1970

FREUD, Sigmund:

- "Das Unheimliche", v: *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994

- "Motiv izbire treh skrinjic", *Mladina* (Prizma), 18. december 1987, str. 23-36

GODARD, Jean-Luc:

- *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Ed. de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Pariz, 1985

LEUTRAT, Jean-Louis / BOUVIER, Michel:

- *Nosferatu*, Gallimard/Cahiers du cinéma, Pariz, 1981

PIRJEVEC Dušan:

- "Franz Kafka in evropski roman", v: Franz Kafka, *Grad*, CZ, Ljubljana, 1967

SCHEFFER, Jean-Louis:

- *L'Homme ordinaire du cinéma*, Gallimard/Cahiers du cinéma, Pariz, 1980

II.

AUMONT, Jacques:

- *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*, Segquier, Pariz, 1989

BELLOUR, Raymond:

- *L'Analyse du film*, Albatros, Pariz, 1980

- "La machine à hypnose", pogovor v: *CinémAction*, št. 47, 1988

- *L'Entre-Images*, La Différence, Paris, 1990

BONITZER, Pascal:

- *Décadrages*, Ed. de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Pariz, 1985

- *Slepo polje*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1985

DELEUZE, Gilles:

- Preface to the English edition of *Cinema 1. The Movement-Image*, The Athlone Press, London, 1986, str. x

DERRIDA, Jacques:

- *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990

- *De l'esprit*, Galilee, Pariz, 1988

FRIED, Michael:

- *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980

HEATH, Stephen:

- "Droit de regard", v: *Le cinéma américain II*, Paris, 1980, str. 87-97.

ROTAR, Braco:

- "De lumine et de visione. Prolegomena za teorijo videnja", v: *Ekran/ Problemi*, Ljubljana, 1983

TRUFFAUT, François:

- *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966

ZBORNIKI:

- *Hitchcock*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1984
- *Hitchcock II*, Analecta/Problemi-Razprave, Ljubljana, 1991
- *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*, Verso, London-New York, 1992

III.

AUMONT, Jacques:

- *L'Image*, Nathan, Pariz, 1992

BADIOU, Alain:

- *Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque*, v zborniku *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy* (uredila Constantin V. Boundas in Dorothea Olkowski), Routledge, London, 1993, str. 51-69

BOŽOVIČ, Miran:

- "Berkeley. The case of the missing spirit", v: *Razpol 5*, Analecta/Problemi-Razprave 5/89, Ljubljana

BUYDENS, Mireille:

- *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Pariz, 1990

CAHIERS DU CINEMA:

John Ford (hors serie), Pariz, 1990

DELEUZE, Gilles:

- "Optimisme, pesimisme et voyage", Predgovor v: Serge Daney, *Ciné-Journal*, Cahiers du cinéma, Pariz, 1986

DOLAR, Mladen:

- *Heglova Fenomenologija duha I*, Analecta, Ljubljana, 1990

DOLAR, Mladen / ŽIZEK, Slavoj:

- *Hegel in objekt. Filozofija skozi psihoanalizo III*, Analecta/Problemi-Razprave, Ljubljana, 1985

JAMESON, Frederic:

- *Post-modernizem*, Analecta/Problemi-Razprave, Ljubljana, 1992

LACAN, Jacques:

- *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ. Ljubljana, 1987
- *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1989.

LEUTRAT, Jean-Louis:

- *Des traces qui nous ressemblent*, Comp'act, Pariz, 1990
- *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, Adam Biro, Pariz, 1991

VIRILIO, Paul:

- *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, Pariz, 1990
- *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. (nouvelle édition), Cahiers du cinéma, Pariz, 1991
- *L'art du moteur*, Galilee, Pariz, 1993

WENDERS, Wim:

- "Une histoire du cinéma imaginaire", v: *Cahiers du cinéma*, št. 400, 1987
- *La logique des images. Essais et entretiens*, L'Arche, Pariz, 1990
- "Akt videnja", *EKRAN*, september-oktober 1991, str. 38-39.

ZUPANČIČ, Alenka:

- "To see or not to see: O vlogi, ki so jo v zgodovini filozofije odigrali slepci", *Razpol 5*, Problemi-Razprave 5/89, Ljubljana

ŽIŽEK, Slavoj:

- *Pogled s strani*, Imago, Ljubljana, 1989.
- *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, October/MIT Press, Cambridge/London, 1991

SEZNAM OMENJENIH FILMOV

(slov. prevod; izvirni naslov; režiser; letnica nastanka)

- Alice v mestih (*Alice in den Stadtten*), Wim Wenders, 1974
Atalanta (*L'Atalante*), Jean Vigo, 1933
Beležka o oblačilih in mestih (*Carnet de notes sur vêtements et villes*), Wim Wenders, 1990
Do konca sveta (*Bis zum Ende der Welt*), Wim Wenders, 1991
Dopisnik iz tujine (*Foreign Correspondent*), Alfred Hitchcock, 1940
Dracula, F. F. Coppola, 1992
Državljan Kane (*Citizen Kane*), Orson Welles, 1941
Dvoriščno okno (*The Rear Window*), Alfred Hitchcock, 1954
Gospa v jezeru (*Lady in the Lake*), Robert Montgomery, 1946
Gospod in gospa Smith (*Mr. and Mrs. Smith*), Alfred Hitchcock, 1941
Iskalca (*The Searchers*), John Ford, 1956
Iztrebljevalec (*Blade Runner*), Ridley Scott, 1983
Iz vode rešeni Boudu (*Boudu sauvé des eaux*), Jean Renoir, 1932
Križarka Potemkin (*Bronenosec Potemkin*), S. M. Eisenstein, 1925
Lady izgine (*Lady Vanishes*), Alfred Hitchcock, 1938
Lepi Johnny (*Johnny Handsome*), Walter Hill, 1989
Ljubimca z mostu Pont-Neuf (*Les Amants du Pont-Neuf*), Leos Carax, 1991
Malteški sokol (*Maltese Falcon*), John Huston, 1941
Moč govora (*Puissance de la parole*), Jean-Luc Godard, 1989
Mož, ki je ubil Liberty Vallancea (*The Man who shot Liberty Vallance*), John Ford, 1962
Mož, ki je preveč vedel (*The Man who knew too much*), Alfred Hitchcock, 1934
Nebo nad Berlinom (*Der Himmel uber Berlin/The wings of desire*), Wim Wenders, 1987
Nosila je rumeno rutico (*She wore a yellow ribbon*), John Ford, 1949
Nosferatu, Werner Herzog, 1973
Nosferatu, simfonija groze (*Nosferatu, Eine symphonie des Grauens*), W.F. Murnau, 1921-22
Novi val (*Nouvelle vague*), Jean-Luc Godard, 1990
Osamljena (*Solitude/Lonely*), Paul Fejos, 1929
Paris, Texas, Wim Wenders, 1984
Pazi na desnico! (*Soigne ta droite*), Jean-Luc Godard, 1990

Rdeča puščava (*Il deserto rosso*), Michelangelo Antonioni, 1964
Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940
Saboter (*Saboteur*), Alfred Hitchcock, 1942
Senca dvoma (*Shadow of a Doubt*), Alfred Hitchcock, 1943
Senso, Luchino Visconti, 1954
Stanje stvari (*Der Stand der Dinge*), Wim Wenders, 1982
Sum (*Suspicion*), Alfred Hitchcock, 1941
Tako blizu, a tako daleč proč (*In weiter Ferne, so nah!*), Wim Wenders, 1993
Tarik, kralj voda (*Tarik, le roi des eaux*), Jean Vigo, 1935
Temačen prehod (*Dark Passage*), Delmer Daves, 1947
Thelma in Louise (*Thelma and Louise*), Ridley Scott, 1991
Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1989
Vampir (*Vampyr*), C. T. Dreyer, 1932
Vrv (*The Rope*), Alfred Hitchcock, 1948
Zdrava bodi, Marija (*Je vous salue, Marie*), Jean-Luc Godard, 1983
Zgodovina/zgodbe filma (*Histoire(s) du cinéma*), Jean-Luc Godard, 1985-1988.

KAZALO

Uvod.....	5
-----------	---

I. *LE VOYANT*: Deleuze in vampirji

1. "Analizirati deleuzovsko".....	9
2. Geo-filozofija.....	12
3. Konceptualna oseba.....	15
4. Re-teritorializacija konceptov.....	22
5. Pol-premi govor.....	27
6. Središče ciklona.....	33

II. *LE VOYEUR*: Hitchcock in replikanti

1. Film relacij.....	41
2. Figure slepote kot figure misli.....	45
3. Oče in oči replikantov.....	49
4. Izbira izbire.....	55
5. <i>Punctum caecum</i>	57
6. Legendiranje.....	60

III. *LE VOYAGE*: Wenders in angeli

1. Gledati drugam.....	65
2. Iskalci izgubljenega pogleda.....	68
3. Očividci.....	74
4. Eks-timni subjekt.....	78

Bibliografija.....	82
--------------------	----

Filmografija.....	86
-------------------	----

M. Foucault, J. Derrida
DVOM IN NOROST
Zbornik
BESEDA, DEJANJE, SVOBODA
Spinoza
DVE RAZPRAVI
RAZPOL 6
Mladen Dolar
HEGLOVA FENOMENOLOGIJA
DUHA I.
Zbornik
BOG, UČITELJ, GOSPODAR
G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE
Zbornik
HITCHCOCK II.
Freud in Lacan
ŽENSKA IN SEKSUALNOST
RAZPOL 7
Fredric Jameson
POSTMODERNIZEM
Mladen Dolar
SAMOZAVEDANJE - HEGLOVA
FENOMENOLOGIJA DUHA II.
Mladen Dolar, Slavoj Žižek
FILOZOFIJA V OPERI
Otto Weininger
SPOL IN ZNAČAJ
Zbornik
FILOZOFIJA SKOZ
PSIHOANALIZO
Alenka Zupančič
ETIKA REALNEGA
Kant
KRITIKA PRAKTIČNEGA UMA
Jacques Lacan
SPISI
G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE II.
Zbornik
DAS UNHEIMLICHE
RAZPOL 8

"...žive li te oči? Ali drhte na mojih
in zdi se mi, da utripljejo?"

Shakespeare, Beneški trgovec, 3.dejanje, 2.prizor

