

»Nečistost« filma in filozofije. K ontologiji filmske podobe

Filozofija kot film mišljenja

Razmislek o tem, kaj lahko filozofija *kot* filozofija pove o filmu *kot* filmu, o tem, ali imata ta dva »kot« sploh kakšen smisel, lahko začnemo z obratom perspektive, ki ga je nedavno predlagal Alain Badiou. Izhajajoč iz svoje interpretacije teze Andréja Bazina¹ o filmu kot o »nečisti« umetnosti je filozofijo označil kot »nečisto« disciplino mišljenja, kot »film mišljenja«.² Film je nečist, ker kombinira že obstoječe umetnosti, gledališče, glasbo, literaturo,

pri čemer definiranje njemu lastnega umetniškega postopka ostaja nejasno. Nečist je tudi zato, ker se umešča natanko na ločnico, ki umetnost razmejuje od neumetnosti. V še tako »umetniškem« filmu mrgoli klišejev, vulgarnosti, ki merijo na množično identifikacijo. Zato, pravi Badiou, je film umetnost vzpona: slaba slika je zgolj slaba slika, gledati si je ne želi nihče, pri ogledu slabega filma po napornem dnevu pa smo nenadejano priča vrhunskemu umetniškemu dogodku, ki se lahko izlušči iz najbolj banalnih podob.³ Vse to je značilno tudi za jezik filozofije, kot ga je zakoličil že Platon v svojem *blockbusterju*, kot pravi Badiou, *Državi*, kjer najdemo najrazličnejše načine izražanja: gledališke scene, formalno-matematične izpeljave, mite itn. »Filozofski jezik je nečist jezik, kar pomeni, da nima določene paradigme. Kot sem vedno govoril, gre od pesnitve do matematike, in to skozi vse vmesne stopnje.« Nikakršnega smisla nima, da bi se, denimo, v imenu logičnih formalizmov borili proti nietzschejanskemu stilu ali nasprotno: »Resnična filozofija mora v celoti vzeti nase svojo lastno nečistost.« (Badiou, 2010).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ontologizacija in »ovire«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A von Trier je dejansko posnel le en *dogma* film (*Idioti*, 1998). Pozneje je marsikatero teh zapovedi kršil (ena od zapovedi je prepoved žanrskega filma, von Trier pa se je od takrat preizkusil v musicalu, komediji, srhljivki), kar nakazuje, da »ovire« niso mišljene dogmatično v smislu veljavnosti »za vse večne čase«, hkrati pa s svojo rigoroznostjo nakazujejo, da, četudi je v njih določena mera samopropagande, provokatorskega cinizma ali samoparodirane megalomansko-sti, niso prosta igra, katere pravila lahko poljubno spreminjamo. V nekem intervjuju pravi: »Ne mislim, da je nujno slediti pravilom Dogme. Mislim pa, da je vprašanje, ali lahko kaj pridobimo s tem, da se odrečemo popolni svobodi v zameno za niz pravil, vredno razprave.«² Takšna pravila niso svobodno poigravanje, hkrati pa nimajo funkcije priti do »resničnega« filma v ontološkem pomenu. Prej gre za vedno vnovično preizkušanje in preseganje njegovih meja in zmožnosti. Pravila so morda res arbitrarna, a v trenutku svojega izraza zato niso nič manj nujna. Svoje univerzalnosti ne dosegajo z brezpogojnim vsiljenjem svoje veljavnosti v vseh situacijah, temveč s svojo singularno postavitvijo v določeni situaciji in lokalno omejeno absolutnostjo.

Antireprezentacija, nereprezentabilno in perverzija

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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