

Gilles Deleuze

---

*Flash - back*

*teorija*



Bergson razlikuje dve vrsti "prepoznanja". *Avtomatsko ali običajno prepoznanje* (krava prepozna travo, prepoznam prijatelja Petra...) poteka z nadaljevanjem: percepcija se nadaljuje v uporabna gibanja, gibanja podaljšajo percepcijo, da bi iz tega potegnili koristne učinke. To je čutno-gibalno prepoznanje, ki stavi predvsem na gibanja: nastali in akumulirali so se gibalni mehanizmi, ki jih lahko sproži že en sam pogled na predmet. Po svoje se ne nehamo oddaljevati od prvotnega predmeta: prehajamo od enega predmeta *k drugemu*, sledeč horizontalnemu gibanju oziroma združevanju podob, vendar ostajamo *na enem in istem planu* (krava preide od enega šopa trave k drugemu, s prijateljem Petrom pa prehajava z ene teme pogovora na drugo). Močno drugačen pa je drug način prepoznanja, *pozorno prepoznanje*. Tu se odpovem nadaljevanju svoje percepcije, ne morem je več nadaljevati. Moja gibanja, ki so bolj subtilna in drugačne narave, se povrnejo k predmetu, se vračajo k predmetu, da bi pri njem podčrtala določene obrise in iz njega izvlekla "nekaj značilnih potez". In vsakič znova pričenjamo, da bi sprostili druge poteze in obrise, vsakič pričenjamo z ničle. Namesto dodajanja razločenih predmetov na istem planu zdaj predmet ostaja *isti*, vendar prehaja prek *različnih planov*.<sup>1</sup> V prvem primeru imamo oziroma zaznavamo čutno-gibalno podobo reči. V drugem primeru iz reči zgradimo čisto optično (in zvočno) podobo, naredimo opis.

Kako se razlikujeta dve vrsti podob? Na prvi pogled je čutno-gibalna podoba videti bogatejša, saj je vendar reč sama – vsaj reč, kolikor se nadaljuje v gibanjih, s katerimi si z njo strežemo. Čista optična podoba pa je videti nujno revnejša in redkejša: kot pravi Robbe-Grillet, ni reč, temveč "deskripcija", ki si prizadeva nadomestiti reč, ki "radira" konkretni predmet, izbere le nekaj njegovih potez, da bi tako naredila prostor še za druge opise, ki bodo spet ohranili druge črte ali poteze, vedno začasne, vedno dvomljive, premeščene ali nadomeščene. Ugovarjali bodo, da je sleherna kinematografska podoba, četudi čutno-gibalna, že nujno deskripcija. Potemtakem je treba zoperstaviti dve vrsti deskripcij: ena je organska (tako, kot pravimo, da je stol narejen za sedenje, trava pa za to, da je pojedena), druga pa je fizikalno-geometrična, anor-

ganska. Že pri Rosselliniju je lepo videti, kako je tovarna, ki jo v filmu *Evropa 51* vidi meščanka, vidna in zvočna "abstrakcija", zelo pičlo "konkretno denotirana", reducirana na vsega nekaj potez. Godard pa v *Karabinjerjih* naredi iz vsakega plana deskripcijo, ki nadomesti predmet in pusti prostor drugi deskripciji, tako da nam namesto organskega opisa predmeta kaže čiste opise, ki se razdirajo že kar hkrati s tem, ko se zarisujejo.<sup>2</sup> Če sta tako novi film kot novi roman filozofsko in logično tako zelo pomembna, tedaj je to v prvi vrsti prav zaradi teorije deskripcij, ki jo vsebuje, in katere začetnik je bil Robbe-Grillet.<sup>3</sup>

Na tej točki se vse sprevrne. Čutno-gibalna podoba v resnici zadrži od reči le tisto, kar nas zanima, kar se nadaljuje v reakciji neke osebe. Njena bogatost je potemtakem le navidezna, izvira pa iz tega, da z rečjo spoji veliko drugih reči, ki so ji podobne na istem planu, kolikor vse vzbujajo podobna gibanja: rastlinojeda zanima trava na splošno. V tem pomenu je čutno-gibalna shema dejavnik abstrakcije. Obratno pa velja, da čista optična podoba po zaslugi tega, da ni drugega kot opis, da zadeva le še osebo, ki ne zna več ali ne more več reagirati na situacijo, s svojo treznostjo in redkostjo tistega, kar ohranja, le še črta ali pika, "droben, nepomemben fragment" – prav s tem privede reč vsakič znova do neke bistvene enkratnosti, opiše neusahljivo, brez konca napotuje na druge opise. Prav optična podoba je potemtakem zares bogata oziroma "tipična".

Vsaj bila bi taka, če bi vedeli, čemu služi. Za čutno-gibalno podobo smo zlahka ugotovili, da služi, saj je verižila podobo-percepcijo s podobo-akcijo, urejala že prvo glede na drugo in prvo nadaljevala v drugi. Čisto drugače pa je s čisto optično podobo: ne samo zato, ker gre za drug tip podobe, drug tip percepcije, temveč tudi zato, ker način veriženja ni isti. Bergson najprej ponuja enostaven, začasen odgovor: optična (in zvočna) podoba se v pozornem prepoznanju ne nadaljuje v gibanje, temveč vstopa v razmerje s "podobo-spominom", ki jo priključuje. Morda je treba zasnovati še druge možne odgovore, bolj ali manj približne, bolj ali manj razločene: pari tega razmerja so tudi realno in imaginarno, fizično in mentalno, objek-



tivno in subjektivno, deskripcija in naracija, *aktualno in virtualno*... Bistveno je, da se člena tega razmerja razlikujeta po naravi, pa vendar "tečeta en za drugim", napotujeta drug na drugega, se reflektirata, ne da bi lahko rekli, kateri je prvi, in se skušata v *skrajnem primeru* pomešati tako, da padeta v eno in isto točko nerazločljivosti. Določenemu vidiku reči ustreza določena cona spominov, sanj ali misli: vsakič po en plan ali en krogotok, tako da reč prehaja skozi neskončno število planov in krogotokov, ki ustrezajo njenim lastnim "plastem" ali vidikom. Neki drugi deskripciji ustreza neka druga virtualna mentalna podoba in obratno: nek drug krogotok. Junakinja filma *Evropa 51* vidi določene poteze tovarne, misli pa, da vidi zapornike: "mislila sem, da vidim zapornike..." (Pripomnimo, da ne gre za preprost spomin, tovarna je ne spominja na zapor, temveč junakinja priključuje mentalno vizijo, skoraj halucinacijo.) Lahko bi segla po drugih potezah, imela drugačno vizijo: prihod delavcev, klic sirene, mislila sem, da vidim preživele, kako tečejo proti temačnim zakloniščem...

Kako lahko rečemo, da isti predmet (tovarna) prehaja skozi različne krogotoke, ko pa vsak opis zbrše predmet, hkrati s tem, ko mentalna podoba že ustvari drugega? Vsak krogotok briše in ustvarja predmet. Toda prav v tem "dvojnem gibanju ustvarjanja in radiranja", v katerem se zaporedni plani in neodvisni krogotoki izničujejo, si nasprotujejo, se povzemajo in se viličijo – prav v tem dvojnem gibanju bodo hkrati nastale plasti ene in iste fizične realnosti in ravni ene in iste mentalne realnosti, spomin ali duh. Kot pravi Bergson, "lepo vidimo, da razvoj pozornosti na novo ustvarja ne le opaženi predmet, temveč tudi vedno obsežnejše sisteme, ki se jim lahko pripoji; tako kot krogi B, C, D predstavljajo obsežnejše širjenje spomina, tako njihova refleksija dosega v B', C', D' še globlje plasti realnosti".<sup>4</sup> Tako pri Rosseliniju otok v filmu *Stromboli* preide skozi vedno bolj globoke opise: pristanek, ribolov, nevihta, izbruh vulkana. Obenem pa se tujka vzpenja vse višje po otoku, vse dokler opis ne strmoglavi v globino, duh pa se zlomi pod prevelikim pritiskom. S pobočja razvnetega ognjenika vidimo daleč spodaj vasico, žarečo na temnem toku, duh pa še peta: "konec je z mano, strah me je,

kakšna skrivnost, kakšna lepota, moj Bog...". Ni več čutno-gibalnih podob s svojimi nadaljevanji, le še veliko bolj kompleksne krožne vezi med čistimi optičnimi in zvočnimi podobami na eni strani, na drugi strani pa podobe, ki so izšle iz časa ali iz misli, na planih, ki teoretično soobstajajo vsi hkrati in tvorijo dušo in telo otoka.

## 2

Čisto optična in zvočna situacija (deskripcija) je aktualna podoba, ki pa se ne nadaljuje v gibanje, temveč se veriži z virtualno podobo in z njo tvori krogotok. Vprašanje je, kako natančno vedeti, kdo ali kaj je sposoben igrati vlogo virtualne podobe. Na prvi pogled je videti, da ima zahtevane kvalitete tisto, kar Bergson imenuje "podoba-spomin". Seveda, podobospomini se pojavijo že v avtomatičnem prepoznavanju: vrinejo se med dražljaj in odziv, prispevajo k boljši nastavitvi gibalnega mehanizma, ko ga ojačajo s psihološko vzročnostjo. Toda v tem pomenu se v avtomatičnem prepoznavanju pojavijo le naključno in drugotno, so pa zato nujne za pozorno prepoznavanje: do njega pride prav po njihovi zaslugi. To pa pomeni, da se s podobami-spomini pojavi povsem nov pomen subjektivnosti. Videli smo, da se je subjektivnost manifestirala že v podobi-gibanju: pojavi se, čim gre za razmik med prejetim in izvršenim gibanjem, med akcijo in reakcijo, dražljajem in odzivom, podobo-percepcijo in podobo-akcijo. In če je tudi afekcija razsežnost te prve subjektivnosti, tedaj je to zato, ker pripada temu razmiku, tvori njegovo "notranjost", jo po svoje zaseda, a je vendarle niti ne zapolne niti ne zvrha. Zdaj pa, narobe, podoba-spomin zapolni razmik, ga dejansko do vrha napolne, tako da nas individualno popelje k percepciji, namesto da bi jo nadaljevala v generično gibanje. Izkoristi razmik, ga celo predpostavlja, saj se vanj vrine, a je vendarle drugačne narave. Subjektivnost tako dobi nov pomen, ki ni več gibalen ali materialen, temveč časoven in duhoven: je tisto, kar se "dodaja" k materiji, in nič več tisto, kar jo rahlja; podoba-spomin, ne več podoba-gibanje.<sup>5</sup>

Razmerje aktualne podobe s podobami-spomini se pojavi v *flash-backu*. Gre ravno za zaprt krogotok, ki



gre iz sedanjosti v preteklost, nato pa nas vrne v sedanjost. Ali, še bolje, kot v Carnéjevem filmu *Dani se*, za množstvo krogotokov, od katerih vsak preči eno cono spominov in se vrača v vedno globlje, vedno bolj neizprosno stanje sedanje situacije. Carnéjev junak se na koncu vsakega krogotoka znajde v svoji hotelski sobi, ki jo preiskuje policija, vsakič za korak bliže usodnemu razpletu (razbite šipe, luknje od krogel v zidu, verižno kajenje...). Znano je, da je flash-back dovolj konvencionalen, zunanji postopek: praviloma ga prepoznamo po prelivu, podobe, ki jih vpelje, pa so pogosto presvetljene ali zrnate. Kot opozorilna tabla: "Pozor! Spomin!" Po konvenciji torej lahko naznanja psihološko vzročnost, ki je še vedno analogna čutno-gibalnemu determinizmu in ki, navkljub krogotokom, pravzaprav le zagotavlja napredovanje linearne naracije. Vprašanje flash-backa je potemtakem naslednje: svojo nujnost mora prejeti od drugod – tako kot morajo podobe-spomini od drugod prejeti notranji pečat preteklosti. Mora biti tako, da se zgodbe ne da povedati v sedanjiku. Nekaj drugega mora torej upravičiti ali vsiliti flash-back, udariti pečat avtentičnosti podobi-spominu. Carnéjev odgovor v zvezi s tem je povsem jasen: usoda je ta, ki preseže determinizem in vzročnost, usoda riše nadpremočrtnost, hkrati podeli nujnost flash-backu in pečat preteklosti podobam-spominom. Tako v filmu *Dani se* zvok obsedantnega refrena prihaja iz samega dna časa, da bi upravičil flash-back, "bes" pa požene tragičnega junaka do dna časa, da bi ga prepustil preteklosti.<sup>6</sup> Toda flash-back in podoba-spomin najdeta svojo utemeljitev v usodi le na relativen ali pogojen način. Kajti usoda se lahko neposredno izrazi tudi na druge načine, zatrdi čisto silo časa, ki presega sleherni spomin, neki že-minuli, ki prekaša sleherni spomin: ne mislimo le na ekspresionistične like slepcev in klošarjev, ki jih je Carné naselil v svojem opusu, temveč tudi na negibnosti in odrevenelosti *Nočnih obiskovalcev*, uporabo pantomime v *Otrocih galerije*, bolj na splošno pa na luč, ki jo Carné uporablja po francosko, tisto svetlo sivo, ki prehaja skozi vse atmosferske nianse in tvori veliki krogotok sonca in lune.

Mankiewicz je zagotovo največji avtor flash-backov. Pa vendar jih uporablja na tako samosvoj način, da ga lahko zoperstavimo Carnéju kot drugemu skrajnemu

polu podobe-spomina. Ne gre več za pojasnilo, za vzročnost ali linearnost, ki bi jih bilo treba preseči z usodo. Narobe, gre za nepojasnjivo skrivnost, za fragmentiranje sleherne linearnosti, za vztrajna viličenja kot prelome z vzročnostjo. Čas pri Mankiewiczu je natanko tak kot čas, ki ga Borges opisuje v *Vrtu s potkami, ki se cepijo*: ne cepi se več prostor, temveč čas, "mreža časa, ki se približuje, se cepi, seka ali ne zmeni cela stoletja, pri tem pa poljublja vse možnosti". Prav tu flash-back najde svoj vzrok: na vsaki točki viličenja časa. Mnoštvo krogotokov dobi torej nov pomen. Nimajo več le različne osebe vsaka po en flash-back, zdaj en flash-back pripada hkrati več osebam (trem v *Bosonogi grofici*, trem v *Zakonskih vezeh*, dvema v filmu *Vse o Evi*). Zdaj se krogotoki ne le cepijo med seboj, temveč se vsak krogotok cepi v sebi – kot se cepijo lasje. V treh krogotokih *Zakonskih vezi* se vsaka od žensk po svoje sprašuje, kdaj in kako je začel razpadati njen zakon, kdaj se je začel cepiti. In celo, kadar gre za eno samo bifurkacijo, kakršna je okus za umazanijo ponosnega in sijajnega bitja (*Bosonoga grofica*), tedaj njene ponovitve niso akumulacije, njene manifestacije se ne pustijo



*Vse o Evi*,  
režija Joseph Mankiewicz



razvrščati, niti rekonstruirati njih usode, temveč ne nehajo razkosavati sleherno stanje ravnovesja, vsakič znova vsiljujejo novo "koleno", novo prekinitvev vzročnosti, ki se cepi s prejšnjo v množici ne-linearnih razmerij.<sup>7</sup> Ena najlepših Mankiewiczevih cepitev je zagotovo v filmu *Po mestu se govori*, ko prične zdravnik, ki je pričel očetu oznanit nosečnost njegove hčerke, govoriti o ljubezni do dekleta in prosi za njeno roko v sanjskem pejzažu. Dve osebi sta večna sovražnika v univerzumu avtomatov; obstaja pa še svet, v katerem en zlorablja drugega in mu vsiljuje klovnovski kostum; in pa svet, v katerem se drugi odene v inšpektorja, prevzame igro, vse do tega, da pobesneli avtomati razdejajo vse možnosti, vse svetove in vse čase (*Vohljač*). Mankiewiczovi junaki se nikoli ne razvijajo premočrtno. Stopnje, čez katere gre Eva – prevzeti mesto igralke, ji speljati ljubimca, zapeljati znankinega moža, pripraviti znanko do tega, da zapoje – ne vstopajo v sosledje, temveč vsakič znova tvorijo odklon, ki zasnuje krogotok, pod celoto razmerij pa tli neka skrivnost, ki jo bo nova Eva podedovala na koncu filma, ko se že pričnejo nove cepitve. V resnici ne gre niti za ravno črto niti za sklenjen krog. *All about Eve* pravzaprav ni "Vse o Evi": je prej "kos", kot pravi eden od filmskih junakov: "lahko bi vam povedala en kos o tem...". In če je v filmu *Nenadoma lansko poletje* en sam flash-back (ko mlado dekle na koncu odkrije strašen spomin, ki jo razjeda), tedaj je to zato, ker so drugi flash-backi potlačeni, ker so jih zamenjale pripovedi in hipoteze, ki pa vseeno niso izničile ustreznih bifurkacij, zaradi katerih je za vedno ostala nepojasnljiva skrivnost. Sinova pederastija dejansko ničesar ne pojasnjuje. Materino ljubosumje je prva bifurkacija: od trenutka, ko jo izpodrine mlado dekle. Pederastija je druga bifurkacija: sin izrabi mlado dekle tako, kot je izrabil mater – kot vabo za dečke. Je pa še ena bifurkacija, še en krogotok, ki povzema opis mesojedih rastlin in pripoved o strašni usodi požrtih mladih želvic. Flash-back pod sinovo pederastijo odkrije še neko orgiastično skrivnost, kanibalistična nagnjenja, katerih žrtev postane, ko ga ob zvokih barbarske glasbe barakarskih predmestij raztrgajo, razkosajo revni mladi ljubimci. In celo tu, čisto na koncu, je videti, kot da se vse pričenja od začetka, ko mati "požre"

mladega zdravnika, ki ga ima za svojega sina. Pri Mankiewiczzu najde flash-back svoj *raison d'être* vedno v teh kolenastih pripovedih, ki razdirajo vzročnost in – namesto da bi razpršile skrivnost – skrivnost napotujejo na druge, še globlje skrivnosti. Chabrol bo to moč in takšno rabo flash-backa odkril s filmom *Violette Noziere*, ko si bo prizadeval zaznamovati vztrajne bifurkacije junakinje, raznolikost njenih obrazov, ireduktibilno različnost hipotez (ali je hotel prizanesti materi ali ne?).<sup>8</sup>

Prav bifurkacije časa torej podeljujejo flash-backu nujnost, podobam-spominom pa avtentičnost, breme preteklosti, brez katerega bi ostale konvencionalne. Toda zakaj in kako? Odgovor je enostaven: točke bifurkacije so najpogosteje tako neopazne, da jih je mogoče razkriti šele za nazaj, s pomočjo pozornega spomina. Gre za zgodbo, ki je lahko povedana le v pretekliku. To je bilo vprašanje, ki je vztrajno preganjalo že Fitzgeralda, ki mu je Mankiewicz zelo blizu: Kaj se je zgodilo? Kako smo sploh prišli do sem? <sup>9</sup> Prav to vprašanje vodi tri flash-backe žensk v *Zakonskih vezeh*, pa tudi spomine Harryja v *Bosonogi grofici*. Morda je prav to vprašanje vseh vprašanj.

Pogosto je bilo govora o gledališkem značaju Mankiewiczovega dela, vendar ne smemo spregledati tudi romanesknega elementa (še bolj natančno, "novelističnega", saj ravno novela sprašuje: kaj se je zgodilo?). Predvsem pa je pomembno analizirati razmerje med obema, njuno izvorno fuzijo, s pomočjo katere je Mankiewiczzu uspelo poustvariti polno kinematografsko specifičnost. Romaneski element, pripoved, se po eni strani pojavi v spominu. Spomin je dejansko, če upoštevamo Janetovo formulo, vodenje pripovedi. V samem svojem bistvu je glas, ki govori, se govori ali šepeta in prinaša, kar se je bilo zgodilo. Od tod off-glas, ki spremlja flash-back. Pri Mankiewiczzu se ta spiritualna vloga spomina pogosto umakne in naredi prostor bitju, ki je bolj ali manj zvezano z onstranom: fantom v *Pustolovščini gospe Muir*, duh v filmu *Po mestu se govori*, avtomati v filmu *Vohljač*. V *Zakonskih vezeh* je še četrta prijateljica, ki je nikoli ne vidimo, enkrat samkrat jo bežno opazimo, in ki je trem drugim dala vedeti, da bo šla z enim od njihovih mož (toda katerim?): prav njen off-glas nadkriljuje vse tri flash-backe. Glas kot spomin na vsak način uokvirja



flash-back. Po drugi strani pa so tisto, kar ta glas "kaže", kar prinaša – spet glasovi: seveda gre za like in dekorje, ki se ponujajo pogledu, vendar so v prvi vrsti govorni in zvočni. To je gledališki element: dialog med junaki, o katerih se poroča, pogosto pa se tudi sam poročani junak loti pripovedi (*Vse o Evi*). V enem od flash-backov v *Zakonskih vezeh* je prizor večerje, ki jo soprog profesor in soproga, ki dela v oglaševanju, priredita za ženino šefico: vsi gibi likov in kamere so določeni z naraščajočim nasiljem njihovega dialoga in z razporedom dveh nasprotujočih si zvočnih virov, radijske oddaje in klasične glasbe, s katero se radiu zoperstavlja profesor. Bistvena je torej intimnost razmerja med romanesknim elementom spomina kot vodenja pripovedi in gledališkim elementom dialogov, besed in zvokov kot vedenjem likov.

Prav to notranje razmerje je pri Mankiewiczzu zelo izvirno določeno. Vedno poroča o nekem zdrsu, nekem odklonu, neki bifurkaciji. In čeprav je bifurkacija mogoče načeloma odkriti šele za nazaj, s flash-backom, obstaja junak, ki jo je znal zaslutiti, jo celo za hip zalotiti, da bi si z njo pomagal pozneje, v dobrem ali slabem. Mankiewicz je v teh prizorih neprekosljiv. Tak ni le Harry v *Bosonogi grofici*, to sta tudi velika prizora v filmu *Vse o Evi*. Igralkina garderoberka-tajnica je nemudoma spregledala Evino goljufijo, njen razklan značaj: medtem, ko je Eva nastopala s svojim lažnivim govorom, je vse slišala iz sosednjega prostora, iz zunanosti polja, nato pa vstopila, da bi si podrobno ogledala Eve in odrezavo izrazila svoj dvom. Nekoliko kasneje pa bo diabolčni gledališki kritik zalotil še eno Evino bifurkacijo, ko se sili osvojiti igralkinega ljubimca. Sliši jo, morda pa tudi opazi, skozi priprta vrata, med dvema prostoroma. Znal bo to izrabiti pozneje, razumel pa je že tisti trenutek (še več, vsak od junakov razume v drugem trenutku, kar zaplodi novo bifurkacijo). V vseh teh primerih ne izstopamo iz spomina. Le namesto zgrajenega spomina kot funkcije preteklosti, ki prinaša neko pripoved, smo priče rojstvu spomina kot funkciji prihodnosti, ki ohrani tisto, kar se dogaja, da bi iz tega naredila prihodnji predmet drugega spomina. Prav to je Mankiewicz globoko dojel: spomin bi nikoli ne mogel evocirati in pripovedovati preteklosti, če bi ne bil nastal že v trenutku, ko je bila preteklost še sedan-

jost, se pravi, kot prihodnji cilj. Prav kot tak je spomin neko vodenje: spomin si naredimo v sedanosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanost minila. Prav po zaslugi tega sedanjega spomina pride do notranjega komuniciranja dveh elementov, romanesknega spomina, kakršen se pojavlja v poročevalski pripovedi, in gledališke sedanosti, kakršno poznamo iz poročanih dialogov. Prav ta krožeči tretji daje celoti popolnoma kinematografsko vrednost. Mankiewiczovi filmi črpajo vso svojo moč iz te vloge špijona ali nehotene priče: vidno in slišno rojstvo spomina. Zato pri njem najdemo različna vidika zunanosti polja: neki poleg, ki napotuje na lik, ki preseneti bifurkacijo; in neki onstran, ki napotuje na lik, ki ga zveže s preteklostjo (včasih je to isti lik, včasih nekdo drug).

Če drži, da flash-back in podoba-spomin najmeta svoj vzrok v bifurkacijah časa, tedaj lahko ta vzrok – kot smo videli v precej drugačnem Carnéjevem primeru – deluje neposredno, mimo flash-backa, izven slehernega spomina. To še posebej velja za velika gledališka, shakespearjanska filma, *Julij Cezar* in *Kleo-patra*. Zgodovinski značaj teh filmov resnično stoji na mestu spomina (v *Kleopatri* pa oživelih fresk). Zato bifurkacije časa privzamejo neposredno smer, ki mimoide flash-back. Mankiewiczova interpretacija Shakespearjevega Julija Cezarja vztraja na psihološki opoziciji Brutusa in Marka Antonija. Brutus je videti povsem premočrten lik: nedvomno ga razjeda naklonjenost do Cezarja, nedvomno je spreten govornik in politik – toda njegova ljubezen do republike mu narekuje čisto ravno pot. Rekli smo, da pri Mankiewiczzu ni lika s premočrtnim razvojem. Pa vendar je Brutus. Toda po tem, ko je govoril ljudstvu, dovoli Marku Antoniju, da tudi on spregovori, vendar sam ne ostane niti ne pusti *opazovalca*: znašel se bo izgnan, prepuščen pogubi, sam in potisnjen v samomor, odrevenel v svoji premosti, ne da bi mogel razumeti, kaj se je sploh zgodilo. Mark Antonij pa je razklano bitje par excellence: predstavi se kot vojščak, igra na svojo govorniško nespretnost, s hripavim glasom, negotovo artikulacijo in plebejskimi akcenti ima tako izjemen govor, poln bifurkacij, da mu uspe obrniti rimsko ljudstvo (Mankiewiczova umetnost in Brandov glas se tu združita v enega najlepših prizorov filmskega gledališča). V *Kleopatri* pa je Kleopatra



sama postala večna viličarka, razpotnica, nestanovitnica, medtem ko je Mark Antonij (ki ga tokrat igra Burton) prepuščen le še svoji nori ljubezni, ujet med spominom na Cezarja in bližino Oktavijana. Skrit za stebrom bo priča eni od Kleopatrinih bifurkacij pred Oktavijanom: poniknil bo v globini ozadja, a se bo vedno vrnil. Tudi on bo umrl, ne da bi razumel, kaj bi se lahko bilo zgodilo, četudi bo našel Kleopatrinu ljubezen v njeni zadnji bifurkaciji. Vse vrtnice tja do zlatnine pričajo o Kleopatrinu univerzalni nestanovitnosti. Mankiewicz se je odrekel temu filmu, ki pa ni zaradi tega nič manj sijajen: morda je bil eden glavnih vzrokov njegovega zavračanja prav ta, da so mu vsilili preveč racionalnih in težkih opravičil za kraljičine bifurkacije.

Znašli smo se pred začetnim sklepom: flash-back je bodisi enostaven konvencionalen opozorilni znak bodisi prejme upravičenost od drugod: usoda pri Carnéju, viličasti čas pri Mankiewiczu. Toda v teh zadnjih primerih tisto, kar daje flash-backu njegovo nujnost, počne to le relativno, pogojno – izraziti pa se ga da drugače. Ne gre le za nezadostnost flash-backa v razmerju s podobo-spominom; *obstaja še globlja nezadostnost podobe-spomina v razmerju s preteklostjo*. Bergson je nenehno opozarjal, da podoba-spomin sama ne nosi pečata preteklosti, se pravi, “virtualnosti”, ki jo predstavlja in uteleša – in ki jo razlikuje od drugih tipov podobe. Podoba se naredi za “podobo-spomin” le, kolikor poišče “čisti spomin” tam, kjer je ta bil, čisto virtualnost na sebi, ki jo vsebujejo skrite cone preteklosti...: “čisti spomini, priklicani z dna spomina, se razvijajo v spomine-podobe”; “Uporabljati domišljijo ne pomeni spominjati se. Kolikor se čisti spomin aktualizira, si nedvomno prizadeva oživeti v neki podobi, vendar pa obratno ne velja – čista in enostavna podoba me ne popelje v preteklost, razen če jo ne grem dejansko v preteklost tudi iskat, sledeč tako kontinuiranemu razvoju, ki jo je iz teme pripeljal na svetlo”.<sup>11</sup> V nasprotju z našo prvo hipotezo potemtakem podoba-spomin ne zadošča za definicijo nove razsežnosti subjektivnosti. Vprašajmo se: ko sedanja in aktualna podoba izgubi svoje gibalno nadaljevanje, s katero virtualno podobo bo sklenila razmerje, da bosta skupaj tvorili krogotok, kjer tečeta druga za drugo in se ena v drugi reflektirata? Podoba-

spomin namreč ni virtualna, temveč le aktualizira neko virtualnost (ki jo Bergson imenuje “čisti spomin”). Zato nam podoba-spomin ne ponuja preteklosti, temveč zgolj predstavlja staro sedanost, ki je preteklost “bila”. Podoba-spomin je aktualizirana podoba oziroma podoba v procesu aktualizacije, ki z aktualno in sedanjo podobo ne tvori krogotoka nerazločljivosti. Je mar krogotok prevelik, ali pa, narobe, ni dovolj velik? Kakorkoli že, ponovimo še enkrat: junakinja filma *Evropa 51* ne evocira podobe-spomina. In celo tedaj, ko avtor uporabi flash-back, ga podredi drugim procesom, ki ga utemeljujejo, podoba-spomin pa še globljim podobam-časom (to velja ne le za Mankiewicza, temveč tudi za Wellesa, Resnaisa in druge).

Jasno je, da pozorno prepoznanje, kadar uspeva, nastaja s *pomočjo* podob-spominov: to je človek, ki sem ga prejšnji teden srečal tam in tam... Toda prav ta uspeh dovoljuje čutno-gibalnemu toku, da znova ujame svoj začasno prekinjeni tek. Zato se Bergson nenehno vrti okrog naslednjega sklepa, ki bo preganjal tudi film: pozorno prepoznanje nas veliko več nauči, kadar spodleti, kot pa, kadar uspe. Kadar se ne uspeмо spomniti, ostaja čutno-gibalno nadaljevanje suspendirano, aktualna podoba, sedanja optična percepcija, pa se ne veriži niti z gibalno podobo niti s podobo-spominom, ki bi ponovno vzpostavila stik. Prej vstopa v razmerje z avtentično virtualnimi elementi, občutki *deja-vu* in preteklosti “na splošno” (tega človeka sem že nekje videl...), podobami sanj (zdi se mi, da sem ga videl v sanjah...), fantazmami ali gledališkimi prizori (videti je, kot bi igral vlogo, ki mi je znana...). Skratka, pravega korelata optično-zvočne podobe nam ne ponuja podoba-spomin ali pozorno prepoznanje, temveč prej težave spomina in spodletela prepoznanja.

Prevod prvega in drugega razdelka 3. poglavja *Du souvenir aux rêves* iz knjige Gillesa Deleuza *L'image-temps*. Minuit, Paris, 1985, str. 62-75. Prevedel Stojan Pelko.



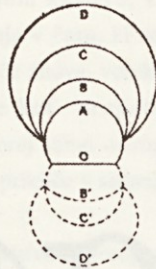
Opombe:

<sup>1</sup> Bergson, *Materija in spomin*, str. 249-251 (114-116). In *L'Energie spirituelle*, "Intelektualni napor", str. 940-941 (166-167). Bergsonova dela citiramo po izdaji ob stoletnici; paginacija aktualnih izdaj je navedena v oklepajih. Prvo poglavje *Materije in spomina* smo analizirali v prejšnjem zvezku (Podoba-gibanje). Tokrat se lotevamo drugega poglavja, ki uvaja povsem drugačno gledišče. Tretje poglavje, ki bistveno zadeva čas, bomo komentirali v nadaljevanju.

<sup>2</sup> Claude Ollier, tudi sam pisatelj novega romana, pravi v zvezi s *Karabinjerji* naslednje: Godard "najprej za vsak plan na hitro prešteje vse njegove opisne in sugestivne virtualnosti, se oprime ene izmed njih, nato pa jo opusti – natanko tako, kot je cel njegov opus sestavljen iz obnavljanih zaporednih pristopov, ki se umaknejo ravno v trenutku, ko kaj najdejo, dajejo celo vtis, da jih cela reč ne zanima, ali pa jih celo namerno uničijo" (*Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, str. 129).

<sup>3</sup> Teorija deskripcij postane eden od temeljev moderne logike z Russellom. Toda Bergson v *Materiji in spominu* ne ponuja le psihologije prepoznanja, temveč predlaga tudi logiko deskripcije, ki je povsem drugačna od Russellove. Konceptcija Robbe-Grilleta, logično zelo močna, pogosto nadaljuje prav Bergsonovo koncepcijo, kateri je sorodna. Cf. *Pour un nouveau roman*, "Temps et description" ("dvojno gibanje ustvarjanja in radiranja...").

<sup>4</sup> To je prva velika Bergsonova shema, *Materija in spomin*, str. 250 (115): očitna zagata te sheme je "najožji" krogotok, ki ga ne predstavlja forma AA', temveč AO, saj "obsega le sam objekt O s konsektivno podobo, ki ga prekriva" (spomin, neposredno konsektivni percepciji). Pozneje bomo spoznali vzrok za obstoj takšnega minimalnega krogotoka, ki nujno igra vlogo notranje meje.



<sup>5</sup> *Materija in spomin*, str. 213-220 (68-77).

<sup>6</sup> Cf. Bazinovo analizo filma *Dani se v: Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, str. 53-75.

<sup>7</sup> O pojmu bifurkacije glej: Prigogine in Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, str. 190.

<sup>8</sup> Philippe Carcassone je izvrstno analiziral flash-back pri Mankiewicz kot tisti člen, ki razdira premočrtnost in zavrača vzročnost: "Flash-back sugerira neko komplementarnost časov, ki presega časovno razsežnost; preteklost ni le predhodnik sedanosti, je tudi njegov manjkajoči del, nezavedno, pogosto kar elipsa." Carcassone ga primerja s Chabrolom: "Namesto, da bi razpršila skrivnost, služi vrnitev pogosteje za to, da jo podčrta, jo celo naredi še bolj mračno, ko opozori na lakunarno verigo skrivnosti, ki so do nje privedle" ("Coupez"!"). *Cinématographe*, št. 51, oktober 1979).

<sup>9</sup> Jean Narboni je opozoril še na druge točke podobnosti med avtorjema: "Mankiewicz a la troisième personne", *Cahiers du cinéma*, št. 153, marec 1964.

<sup>10</sup> Tako je spomin razumel tudi Janet, ko ga je definiral kot vodenje pripovedi: spominjam se, zgradim si spomin, da bi pripovedoval. Že Nietzsche je definiral spomin kot vodenje obljube: zgradim si spomin, da bi zmozel obljubiti, da bi držal obljubo

<sup>11</sup> *Materija in spomin*, str. 270 (140) in str. 278 (150).