

Pričujoče besedilo v grobem povzema predavanje v okviru Jesenske filmske šole, ki je bila na temo *Audio-vizualni mediji in identitete*, decembra 1994 v Ljubljani.

Začenjam z nekim temeljnim, skoraj banalnim izkustvom: *bliže, ko vam medij pride, dlje od vas v resnici je!* Z drugimi besedami: največja bližina je najbolj radikalna oddaljenost.

To lahko razumete čisto na prvo žogo, denimo tako, da se spomnite, kaj se zgodi, kadar kakšna tuja televizija posname reportažo o Ljubljani. Sami stereotipi in klišeji... Lahko pa zadevo še nekoliko bolj personaliziram in rečem, da so me vedno najbolj fascinirali tisti trenutki *live* programa, v katerem vam (brez trotl-bobna) za hip zmanjka niti, besede ali daha, a jo že naslednji trenutek zapolni nekaj, čemur lahko rečete improvizacija, nezavedno, notranji monolog, lapsus ali kaj podobnega iz tega registra. Takrat je medij morda najbolj tesno blizu, vi pa povsem drugje. Zakaj je to možno? Ravno zato, *ker smo sami vedno drugje, kot mislimo, da smo!* To zmužljivost in spolzkost identitete nam razkrijejo prav mediji, ki jih gledamo in jim prisluhnemo — audio-vizualni mediji torej!

Pa vendar bi rad že v izhodišču problematiziral to osnovno shemo, po kateri so AV-mediji objekti, ki jih zvedavo opazuje množstvo subjektivnih identitet. Kaj pa, če je za našo identiteto konstitutivnega pomena prav neka dejavnost, ki jo je Michel Chion poimenoval *audio-vizija*; in na drugi strani, ali lahko predpostavimo avtonomno identiteto samega medija? Potemtakem bi bila audio-vizija na strani subjekta, identiteta pa na strani objekta. Kot bi torej obstajali

R. E.

dve poti videnja: ena, ki gre od objekta k subjektu (ponotranjenje; od podobe k misli — dramatična); in druga, ki gre od subjekta nazaj k objektu (povnanjenje; od misli nazaj v podobe — patetična). Spomnimo se Wendersovega filma *Do konca sveta*, v

katerem William Hurt počne natanko to: če naj njegova mama spregleda, tedaj mora podobe sveta najprej ponotranjiti, nato pa jih v procesu ponovne projekcije, povnanjenja, znova podoživeti. Za prvo je treba iti okrog sveta, za drugo se je treba zavleči v



Vrtoglavica (Vertigo), režija Alfred Hitchcock

M

post-apokaliptično platonsko špiljo. V skrajni konsekvenci bomo videli, da se nam bo zamajala ravno osnovna filozofska meja med subjektom in objektom. Z drugimi besedami: kriza identitete ni le na obeh straneh, pri objektu in subjektu — je pred-

vsem in najprej na sami meji! Morda se bo v nadaljevanju izkazalo, da moramo namesto o mediju in identiteti oziroma objektu in subjektu govoriti o *podobi in konceptu* — ter preizprašati prav njuno mejo in tako premakniti sam koncept identitete!

PEDAGOGIJA KONCEPTOV

Pri Gillesu Deleuzu sem se naučil, kaj je *pedagogija konceptov*. Če so tri dobe koncepta enciklopedija, pedagogija in profesionalno tržno izobraževanje, tedaj nam edinole pedagogija lahko pomaga, da z vrhov enciklopedične misli ne pademo naravnost v prepade kapitalistične univerze. Najsi so družbene koristi slednje s stališča univerzalnega kapitalizma še tolikšne, pomeni njen prepad popoln propad misli. Kaj bi torej lahko bila pedagogija konceptov? *Preučevanje pogojev kreacije kot enkratnih momentov*. Kreativna je lahko filozofija, kreativna je lahko umetnost, kreativna je lahko znanost — ne more pa to biti komunikacija! Kajti komunikacija ima opravka z mnenji, ki morajo proizvesti *konsenz*; filozofija pa z idejami, ki se morajo povzpeti v *koncept*. Zato mi je tako zelo pri srcu neka tragično naivna shema, ki jo v sklepnem poglavju svoje knjige *Kaj je filozofija?* ponuja Deleuze. Takole gre: rabimo, prav krvavo potrebujemo mnenja, da si iz njih razpnemo marelo, ki naj nas ščiti pred kaosom. Tako hodimo varno po zemlji, obdani s svodom mnenj in prepričanj. Toda resnična kreacija zareže v to marelo; pesnik, filozof in znanstvenik zarežejo v nebesni svod, da bi spustili malo svežega, preprišnega, usodnega kaosa. Če se umetnost bori s kaosom, tedaj to počne zato, da bi premagala mnenja. Tri discipline misli in ustvarjanja so tedaj nekakšne *kaotide*, presečišče vseh treh pa so možgani. Človek je tedaj *cerebralna kristalizacija*. Tako kot

je Cezanne na vprašanje o prisotnosti človeka v pejsažu odgovoril, da je človek sicer odsoten, a je obenem cel povzet v pejsažu, Deleuze odgovarja za prezenco človeka v možganih: odsoten je, a hkrati ves v njih!

Zanimajo me torej prav ti radikalni, cerebralni rezi. Kar pride za njimi, so imitatorji in glosatorji. Oni rabijo komunikacijo, saj jim ponuja pravila za obvladovanje trgov in medijev. Ustvarjati pa pomeni nekaj drugega kot komunicirati: prej pomeni ustvariti vakume ne-komunikacije, majhne dogodke, ki se izognejo kontroli — in zadanejo vsakogar!

KONCEPTI

Tri osnovne korake pričujočega prispevka, ki obljublja tri koncepte, bi v nekem prvem približku lahko poimenoval takole:

1. *Brezčasna struktura nezavednega*
2. *Filmski gledalec kot duhovni avtomat*
3. *Pošastnost subjekta*

Lahko jim sicer priredimo tri privilegirane avtorje — Freuda, Deleuza in Foucaulta. Vendar bo morda zabavneje, če jim poiščem neko ludistično vzporednico. Triado bi lahko zapisali tudi takole:

1. *Out of Time*
2. *Automatic for the People*
3. *The Monster*

Tako smo končno pri naslovu, **R. E. M.** Tako se namreč imenujejo trije albumi skupine, o kateri pač vem le toliko, kolikor so mi o njej sugerirale vizualizacije njihovih komadov v glasbenih tv-spotih. Zanimajo me torej »nadaljevanja filma z drugimi sredstvi«, tiste drobne forme, ki se v samem središču podobarskega ciklona uspejo izogniti kontroli in proizvesti fascinantne učinke. Če lahko besede dosežejo, da so (glasbene) podobe videti drugače, tedaj bi bilo idealno na tem mestu prvič pogledati spot *Everybody Hurts* skupine R. E. M., ki ga je režiral Jake Scott.

FREUD

Obče znano je, da R. E. M. pomeni *rapid eye movement* — in da je to klinična oznaka za tisto stanje sanj tik pred prebujenjem, ki je z vizualnega vidika daleč najbogatejše. Nekoliko manj znano pa je, da je prav to fascinantno stanje ena od stvari, ki jih je Freud *spregledal* v svoji *Traumdeutung, Razlagi sanj* (1900). To prizna v pomembnem spisu *Vpeljava narcizma* iz leta 1914:

»Kot je znano, je Silberer pokazal, da lahko v stanjih med spanjem in budnostjo neposredno opazujemo pretvorbo sanj v vizualne podobe, da pa v takih okolnostih pogosto nastopi ne prikaz miselne vsebine, temveč stanja (pripravljenosti, utrujenosti

itd.), v katerem se nahaja oseba, ki se bori s spancem. Prav tako je pokazal, da mnogi sanjski sklepi in odlomki sanjske vsebine ne pomenijo nič drugega kot samoopazovanja spanja in prebujanja. Tako je dokazal vlogo samoopazovanja — v pomenu paranoičnih opazovalnih blodenj — v tvorbi sanj. Ta vloga ni konstantna; po vsej verjetnosti sem jo spregledal zato, ker v mojih lastnih sanjah nima velikega deleža; pri osebah s filozofskim darom, ki so navajene na introspekcijo, pa lahko postane zelo izrazita«.

Očitno smo v samem jedru nečesa, kar si drznem imenovati Freudova teorija »audio-vizije«. Freud se namreč ukvarja s posebno psihično instanco, ki za narcistično zadovoljitev ideala Jaza opazuje dejanski Jaz in ga meri ob idealu. V vsakdanji govorici rečemo tej instanci »vest«, Freud pa jo bo kasneje tematiziral kot Nadjaz. Kako jo najlažje razumemo? Tako, da se lotimo tipičnega simptoma njene regresivne oblike, *paranoidnih obolenj* — tako imenovanih »opazovalnih blodenj«: pacienti se pritožujejo, da nekdo pozna vse njihove misli, opazuje in nadzoruje vsa njihova dejanja; o delovanju te instance jih obveščajo glasovi, ki jim značilno govorijo v tretji osebi (»Zdaj spet razmišlja o tem«; »Zdaj odhaja«). Zakaj tako?

Freud odgovarja s klasičnim odgovorom: institucija vesti je po svojem temelju utelešenje najprej starševske, nato pa družbene kritike. Bolezen prinese na dan glasove in nedoločeno množico — in tako regresivno obnavlja razvojno zgodovino vesti.

Ampak zares fascinantno je nadaljevanje: iz istih korenin, iz katerih črpa vest in iz katerih se napaja paranoičnost, črpa tudi najčistejša filozofska introspekcija! Freud namreč prav *istemu* samoopazovanju pripiše tudi »nagnjenost k tvorbi spekulativnih sistemov, ki je značilna za paranojo«, dodaja pa še presenetljivo opombo:

»Zgolj kot domnevo dodajam, da bi utegnili izoblikovanje in krepitev te opazovalne instance vsebovati tudi pozni nastanek (subjektivnega) spomina in pa časovnega momenta, ki za nezavedne procese ne velja.«

Nedolžno brskanje po instanci vesti je tako zadelo na nek vozél, v katerem se mešajo sanje, filozofska spekulacija, paranoja, spomini in rojstvo časa — ali z drugimi besedami: starševski glasovi in hitre očesne podobe, Hitchcock in Wenders. To je prvi korak do tematizacije *audio-vizije*, je pa tudi prvi korak k boljšemu razumevanju spota *Everybody Hurts... Sometimes*.

DELEUZE

Prav koncept časa je namreč tisti, ki radikalno manjka nezavednemu (»procesi sistema Nzv. so brezčasni, tj. niso časovno

urejeni, tek časa jih ne spremeni, do časa sploh nimajo nikakršnega odnosa«). Zato moramo vstopiti v univerzum filmske podobe, natančneje v krono-univerzum podobe-časa, kakor ga zariše Deleuze v knjigah *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*. Glede na izhodišča, ki nam jih ponuja Freudov tekst, bi lahko izhodišča za

R.E.M. sicer iskali tudi v poglavju *Od spomina k sanjam*, vendar kaj hitro postane jasno, da je bila Freudova opomba o filozofski spekulaciji na mestu: treba je namreč iskati v poglavju *Misel in film, La pensée et le cinéma*.

Izhodišče tega poglavja je pravzaprav dovolj šokantno: film kot industrijska umet-



Stromboli, režija Roberto Rosellini

nost je dosegel avtomatično gibanje —in kot tak v nas, gledalcih, sproži duhovni avtomat. Toda šele ko gibanje postane avtomatično, se izvrši umetniško bistvo podobe: proizvesti šok, šokirati misel, neposredno se dotakniti cerebralnega sistema! Na tej točki se srečajo tako različni filmi, kot sta *Frankenstein* in *Back to the*

Future! To je po Deleuzu umetnost množic: kolektivni duhovni avtomat za avtomatično gibanje! Toda ta *noošok* je seveda le logična možnost: kaj lahko se šok predstavivše sprejme v predstavljeno nasilje, duhovni avtomat pa postane lutka vsakovrstnih propagand. Deleuze je na tej točki znova utopičen: »*četudi manjka ljudstvo in četudi mora misel šele priti*«, se vendarle zgodi nekaj bistvenega, nekaj *sublimnega*: domišljija doživi šok, ki jo prižene do roba in prisili misel, da misli celoto kot intelektualno celoto, ki presega domišljijo.

V spotu *Everybody Hurts* je zame tak sublimen moment prav zaključek, ki je znotraj medija dovolj perfidno delegiran prav najbolj proslulemu izmed vseh medijev — *real live* televiziji. Prisluhnite glasu reporterke, ki ob helikopterskem posnetku dahne »*Oh, God*« — in laže boste razumeli efekt *noošoka*, ki dosega razsežnost sublimnega. Ob tem vzkliku se nehote spomnimo na Ingrid Bergman na vrhu vulkana v Rossellinijevem filmu *Stromboli* in na njen pretresljivi vzklik: »*Oh, moj Bog, kako je to lepo, kako je to strašno!*«.

Deleuze analizira sublimno pri Eisensteinu, vendar s pomenljivim dodatkom, da veljajo izsledki analize za cel klasični film —torej film podobe-gibanja. Videli boste, da naletimo na obe gibanji, s katerimi smo sploh začeli to predavanje. Kako torej Eisenstein gradi dialektično sublimno?

I. Prvi moment gre *od podobe k misli* (od percepta h konceptu). Iz trka dveh podob se rodi koncept. Vsi poznamo slavno Eisensteinovo trditev, da dve podobi ne dasta vsote, ampak produkt, zaradi katerega je film svojevrsten udarec s pestjo, šok torej! šok prisili misel, da misli celoto vseh podob, sintezo vseh podob-gibanj. To je organska celota, spirala. (Če greste *Do konca sveta*, tedaj je to faza ponotranjenja podob v očeh/glavi/kameri Williama Hurta.)

II. Drugi moment gre *od misli nazaj k podobi* (od koncepta k afektu). Intelektualnemu procesu mora dati emocionalno polnost, strast. Celota zdaj ni več logos, ki enoti dele, temveč *pathos*, ki se razlega po vsakem od njih. Ne gremo več od podobe k jasni misli, temveč od mračne misli celote k razvrvanim, napetim podobam. (Pri Wendersu je to soočenje z lastnimi podobami v temni sobi.) Podobe postanejo *plastična masa*, signaletična materija, nabita z vizualnimi in zvočnimi izraznimi potezami, sinhronimi ali ne, cik-cak oblik, elementov, akcij, gest in silhuet, asintaktičnih sekvenc. To je jezik *notranjega monologa*: to ni več jezik literature, tudi ne več jezik enega protagonistista — pri Eisensteinu postane jezik filma. Sledi Deleuzova definicija, ki je kot

nalašč za naš izbrani primer:

»*Notranji monolog presega sanje, ki so vse preveč individualne, in konstituira segmente ali zemetke neke zares kolektivne misli. Razvija moč patetične domišljije, ki sega do samih meja univerzuma, »razuzdanost čutnih predstav«, vizualno glasbo, ki snuje množico...« (une musique visuelle qui fait masse) IT, str. 207*

Če torej povzamemo oba momenta, tedaj smo prišli do dveh pobočij spirale, kjer je kritična misel s podobo-šokom ponotranjila nek formalni, zavedni koncept, po drugem pa je hipnotična misel nezavedni koncept povnanjila v podobi-materiji. Spojena v spiralo gresta drug proti drugemu in tvorita neko vednost, ki zveže podobo in koncept.

III. Deleuze na tej točki dejansko govori o *identiteti koncepta in podobe* (kjer je, hegllovsko rečeno, koncept *na sebi* v podobi, podoba pa *za sebe* v konceptu), ki pa je tu le zato, da uprizoni *razmerje človeka in sveta*. Cela pot seveda ni bila prehojena zato, da bi na koncu vse sovpadlo v nerazlikovano identiteto, temveč imamo dva člena, ki sta navznoter razcepljena:

— ne-ravnodušna narava

— kolektivni subjekt.

Na tej točki se mora klasični film ustaviti, saj je zavezan podobi-gibanju. Lahko problematizira oba člena, ne more pa njunega razmerja. Z drugimi besedami, vera v svet je še vedno predpostavljena. Eisenstein pač verjame, da ga je še mogoče spreminjati.

Po Deleuzu je ključni prelom modernega filma ravno v tem, da je ta vera nepovratno izgubljena. Ker vezi med nami in svetom ni, sama ta vez postane predmet verovanja. Kateri so torej vidiki modernega filma, ki jih v kristalizirani obliki lahko razberemo v video-spotu skupine R. E. M. in ki bi jim lahko pripisali avtentične razsežnosti *audio-logo-vizije*?

I. Koncept celote se umakne *zunanosti*, ki se prične vrivati med slike in jih kot kakšna črna luknja razbije na niz neodvisnih slik, od katerih vsaka napotuje na svoje gledišče (disonantni akordi, iracionalni rezi). Montažo zamenja *miksaža* (določitev diferencialnih razmerij med zvočnimi in vizualnimi elementi).

II. Notranji monolog se dislocira v *pol-premi govor* (tretja oseba posrka prvoosebno pripoved — na las podobno Freudovim paranoičnim pacientom, ki slišijo glasove v tretji osebi). Osebna enotnost se razbije na anonimne odkruške, stereotipe, klišeje, vizije in *ready-made* formule. Priče smo hkratni dekompoziciji zunanjega sveta in notranjosti oseb — *misere, Everybody Hurts...* V Wendersovem filmu *Do konca sveta* je ravno to zadnja faza: apokalipsa sveta je hrbtna plat tega, da smo skušali

brez preostanka vizualizirati same sanje. III. Zabriše se enotnost človeka in sveta, ostane le še vera v samo vez. Kar ostane, je tisti kanček upanja, da se bo neka množica individualizirala in zasedla svoj teritorij. Deleuze ima za to hkrati topično in utopično razsežnost nedvomno enega najlepših konceptov: *fabulacija*. Mesijanski poziv k »novemu ljudstvu« je v bistvu le klic po drobnih trenutkih kreativne misli, umetnosti in znanosti, ki bo zarezala v nebesni svod in pripravila podobo, do tega, da bo vztrepetala (tako kot helikopterski posnetki v spotu), koncept pa vzletel do neba. Prav ta funkcija fabulacije, *flagrant delit de legender*, je morda ena najbolj fascinantnih razsežnosti prav vseh spotov skupine R. E. M.: zadosti zavzeto petje enega potegne za sabo celo ljudstvo — in v določenem trenutku vsi odpirajo usta na isto pesem, a se vendarle zdi, da vsak poje svoj spev. Prispeli smo torej do tiste domnevne identitete podobe in koncepta, s katero smo začeli. Toda čisto po heglovski naredi tu Deleuze še zadnji obrat: gibanje duha ni nič brez svoje zgodovinske uveljavitve.

»Kar mora film doseči, ni identiteta ene osebe, realne ali fiktivne, skozi njene objektivne in subjektivne vidike. Doseči mora postajanje realne osebe, ko se ta spravi »fikcionirati«, ko vstopi v »flagrant delit de legender« in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva. Osebe ni mogoče ločiti od nekega prej in pozneje, ki pa ju enoti v prehodu iz enega v drugega. Sama postaja drugi, ko se spravi fabulirati, ne da bi niti za hip postala fiktivna.«

In Deleuze dodaja še tole:

»Fikciji se ne zoperstavlja ne realno in ne resnica, ki je vedno resnica gospodarjev ali kolonizatorjev, temveč se ji zoperstavlja fabulacijska dejavnost ubogih, kolikor daje lažnemu moč, ki iz nje dela spomin, legendo in pošast.« (*une mémoire, une légende, un monstre*)

FOUCAULT

Sklenemo lahko s pošastno razsežnostjo te poti, z monstrozno stvora, ki mu pravimo subjekt. H komu drugemu se je mogoče zateči po odgovor na to vprašanje, če ne ravno k Michelu Foucaultu, ki ga krivijo za pokončanje pošasti, za »smrt subjekta«. Vendar je omemba Foucaulta bolj bežna, je prej ultimativni *hommage* srečanju misli dveh mislecev, Deleuzea in Foucaulta. Rad bi opozoril na skrajno točko zgoščeni tega srečanja, na ganljivo enostavno skico, ki pa pretendira na nič več in nič manj kot na »podobo sveta«. Najdemo jo proti koncu Deleuzove knjige o

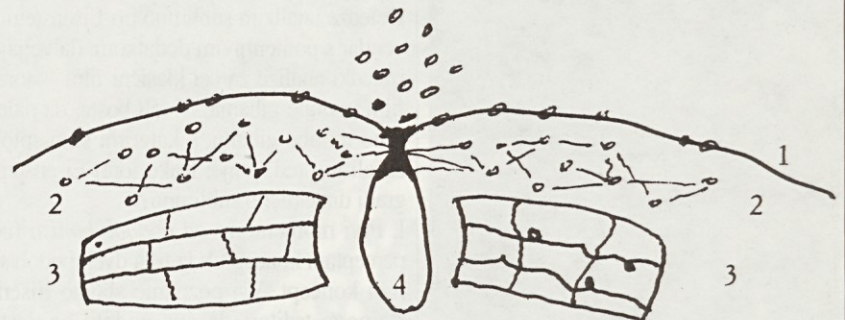
Foucaultu, ko na ga Deleuze predstavlja kot arhivarja, kartografa in topologa. Če zgodovino zanimajo mentalitete, tedaj Foucaulta zanimajo pogoji, v katerih se sploh lahko izraža vse mentalno (režim govornice). In če zgodovino zanimajo vedenja, tedaj Foucaulta zanimajo pogoji, v katerih se izraža vse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

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*.

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 spodvije najbolj globoko v notranjost sveta, pa imamo opraviti s tistim skrajnim obratom, s katerim najbolj oddaljeno postane najbolj notranje... Spomnimo se: ko nam je nekaj najbolj blizu, je obenem najbolj neznosno daleč. Tu smo na srljivih pobočjih neznosnega in sublimno lepega. Schelling je ponudil Freudu najpopolnejšo oznako *Das Unheimliche*: »vse, kar naj bi ostalo skrito in prikrto, je prišlo na dan«. Deleuze bo za oznako te iste paradoksnе, *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



- 1 Črta zunanosti
- 2 Strateška cona
- 3 Strati
- 4 Guba (cona subjektivizacije)

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 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

linije zunanosti, ki se spodvije v notranjost, je možno novo življenje!

Če lahko besede vplivajo na (glasbene) podobe, tedaj boste ta preplet podob in glasov, negotovih dvojnikov in delnih smrti, prepoznali tudi v spotu *Everybody Hurts*.

Kaoidni rezi v marelo mnenj so žal praviloma boleči...

STOJAN PELKO