

## LEONARDO DA VINCI



Ubogi Leonardo se obrača v grobu. Ko se je ravno privadil na to, da so ga zmutirali v ninja-želvo, ga je udarilo drugič. Njemu, ki je iz dna duše preziral alkemijo, je šel scenarist Bruce Willis (sic!) pripisati iznajdbo *macchina oro*, čudežnega stroja, ki svinec pretvarja v zlato! Gre seveda za film **Hudson Hawk**. Po drugem delu Aristotelove *Poetike* (**Imeroze**) smo tako dobili še eno fascinantno, doslej neznano odkritje iz zakladnice velikih del človeške zgodovine. Katero bo naslednje? Morda avtentično dogajanje v Platonovi špilji, v kateri Schwartzeneger išče pot k soncu? Ali pa korespondenca med Heglom in Napoleonom z naslovom *Absolutna vednost vrača udarec?*

Šalo na stran. Velja si še enkrat ogledati začetek filma **Hudson Hawk**. Po uvodni sekvenci z mojstrom da Vincijem v glavni vlogi nas off-glas preseli naravnost v današnji New York, kjer ravno še ujamemo Eddieja Hawkinsa, ki prihaja iz zapora. Je morda razen arbitrarne glasovne vezi med našima junakoma še kakšna druga vez? Vsaj dve sta še — in vsaka po svoje priča o Leonardovi aktualnosti tudi onstran hollywoodske fantazmatike.

Eddie Hawkins je profesionalni tat, *the coolest cat-burglar in New York*, zato mu pravijo tudi Hudson Hawk, »kragulj z reke Hudson«. No, in na krugulja naletimo tudi pri Da Vinciju. Še več, je sploh edina podoba, ki je znana iz mojstrovega otroštva. V svojih zapiskih namreč Leonardo govori o krugulju (*nibbio*), ki je sedel na zibelko, v kateri je spal, in mu položil rep med ustnici. Vse skupaj bi ostalo na ravni pravljične podrobnosti, če bi se na to isto zibelko ne obesil še nihče drug kot Sigmund Freud, zapovrh pa našel še enega »tiča« — v formi oblačila svete Ane na Leonardovi sliki *Sveta Ana, Devica in Jezus*. Tako je nastal spis *Spomin iz otroštva Leonarda da Vincija* (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Stvari so več kot razvpite: potreba po vednosti je tipična prisilna poteza, ki izvira iz nepopolne sublimacije, v Leonardovem primeru pa gre slednjo pripisati homoseksualni komponenti. Četudi je študija sprožila prave o(r)n(i)tološke debate (*Je bil v resnici krugulj ali jastreb?*), ostaja neizpodbitno dejstvo, da je prav s tem besedilom Freud začrtal prve očrte teorije pulzije in narcizma, ki bodo poslej pomagali razumeti zapleten makrokozmos človeških vezi.

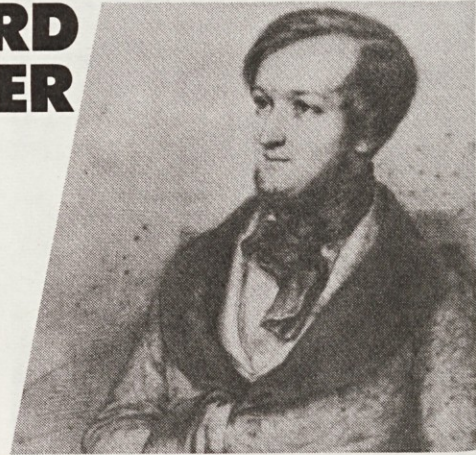
Obstaja pa še druga vez med mačjim tatom in sublim(ira)nim tičem. »Mačji« je Hudson Hawk zato, ker ga ni slišati. Tu in tam sicer kaj malega zapoje (denimo klasiko Binga Crosbyja v duetu z Dannyjem Aiellom), načeloma pa je pri svojih tatinskih opravilih povsem neslišen. Je mar to zaslug Hudsona Hawka ali pa je, narobe, za presenečenje kriv

kar sam film, ki nas je navadil na vsakovrstne hrupe in šume človeškega telesa, proizvedene v sinhro-studiju? Prav Leonardo je namreč v svojih *Zvezkih* zapisal tole trditev: »Če človek skoči na konice prstov, njegova teža ne proizvede nobenega hrupa.« Tudi temu Leonardovemu spomenu je bilo že ob zibelki peto, da se ga bo nekoč lotil sodoben komentator. In res, Michel Chion je v delu *Audio-vizija* (*L'Audio-vision*, 1991) prav navedeno mojstrov opazko izrabil za to, da je prek nje vpeljal ključni pojem *le rendu*, doneska, ki se zoperstavlja goli reprodukciji. V čem je »donošnost« tega doneska? V tem, da ne reproducira zvoka, kakršen je dejansko, temveč prinaša občutke, ki so s tem zvokom zvezani (težo telesa, težavnost situacije, šok padca itn.). Skratka, *le rendu* prinaša celoten mikrokozmos nekega fenomena!

Makrokozmos, mikrokozmos... Četudi ni iznašel zlatega stroja, je da Vinci več kot uporaben avtor. Mu je mar tedaj sploh še mogoče zameriti, da je bil malo narcisa?

**STOJAN PELKO**

## RICHARD WAGNER



Teorija mu je svoj čas očitala, da je sovražno naravnano do historičnega časa in da z vso statiko in leitmotivi »daje prednost mitskemu povratku. Sanjsko je bežal iz resničnega življenja, hoteno tlačil produkcijski izvir glasbe in s fantazmagoričnimi tehnikami in glasbenim dekretom napovedal rojstvo kulturne industrije«. In res je šla po Wagnerju zgubljena veja kompozicije v pozno romantiko (Gustav Mahler, Richard Strauss), produktivna pa v filmsko glasbo, v industrijski, izumiteljski privesek. Tam je imel Wagner glavno besedo: Glasbena statika, primerna za vsako spremljavo vizualnega materiala, je omogočala dinamizacijo filmske podobe. Kompilatorji vseh branž in okusov so vzljubili Wagnerjeve opere in glasbene drame, ker so v nemem filmu videli realni antipod njegovi mitskosti. L. 1913 mu je producentna hiša Oskarja Messterja poklonila prvo filmsko biografijo (glavno vlogo je igral draguljar filmskih kompilatorjev Giuseppe Becce, ki mu gre poleg rojaka Arthura Toscaninija zasluga, da je rešil čast fonofobih ljubiteljev Verdija, češ saj obstaja na svetu tudi Nemčija); dve leti zatem je Joseph Carl Breil v polovični kompilaciji romantičnih mojstrov za **Intolerance** Davida W. Griffitha genialno vtaknil v projekt tudi Ježo Walkür. Do Coppolove helikopterske rabe (**Apocalypse Now**, 1979) ne zasledimo takšnega zlitja med znamenitim odlomkom iz »drugega dne« teralogije Nibelunški prstan in filmsko podobo. Kakor nas tudi dejstvo, da se je v polpretekli zgodovini Wagnerjeva glasba valila po izdelkih kot **Hello Baby** (1975), **Lisztoma-**

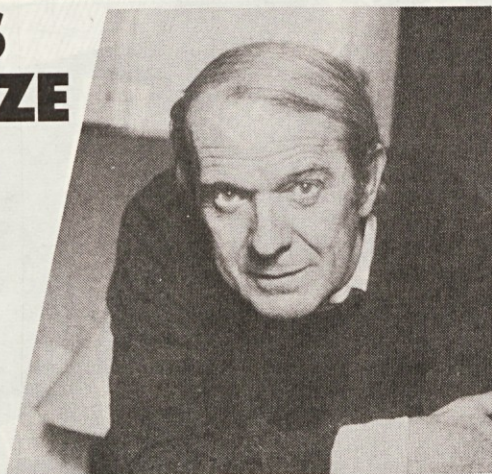


nia (1975), *That Obscure Object of Desire* (1976), *Cruel Passion* (1977), *Chez Nous* (1978), *Nosferatu*, *Phantom der Nacht* (1979), *A Lot of Bills to Pay* (1981) in seveda **Absolute Beginners** (1985), ne zadovolji, da bi s kratkim postankom pri Syberbergu (*Parsifal*, 1982 — dinamična statika, dinamična statikal) veselo ne vzkrikli: »Takega Wagnerja, kakršen je pri Istvánu Szabu (*Meeting Venus*, 1991), pa še nek!

Do srečanja z Venero je pravzaprav prišlo že precej časa pred filmom. Ko se je pfalški plemič Tannhäuser (Heinrich von Ofterdingen) leta 1228 vračal s V. križarskega pohoda, ga je bojevita pot zanesla tudi v ciprsko mesto Paf; to je topos, kjer je iz morja prilezla Venera oziroma Afrodit, Zeusova in Dionina hči, spočeta iz morske pene nekje pri Kiteri. Njuno bakanalno srečanje je iz Fenicije opazovala princesa Evropa in se mahoma odločila, da zavrne ponudbe gospe Azije, odvrže oblačilce, ki ji ga je sešil Afroditin sopročnik Hefajst, se prepusti beštremu biku Zeusu in se preda smeri Cipra, ki je bila videti tako zaljubljeno. In od tedaj je tudi nesmrtna, zakaj tuji del sveta, ki jo je potem sprejel, je bil tako neinventiven, da si je sposodil celo njeno ime. Evropa in Venera se od tistih dob nista pogosto srečevali, še največ v politično aktivnih časih, ko se je splašalo na vse kriplje bodriti maskulino apatijo. Ko so v Jockey Clubu, tako rekoč obrekovalnici pariške Opere, leta 1861 od Napoleona III. zvedeli, da prihaja na njihov oder Tannhäuser, so zahtevali v obligatnem baletu sredi 2. dejanja tudi *pas de deux* med Venero in Evropo. Neki Richard Wagner jim ni dal užitka, zato so ga izžvižgali. Sto trideset let je moralo miniti, da se je princesa Evropa ozdravila latentne paralize, se upala prikazati na plano in tvegati srečanje z Venero in Tannhäuserjem. Spočetka se je izdajala za Elizabeto, nečakinjo nekega turinškega plemiča, ko pa je videla, da se je srečna ljubimca še vedno spominjata, je — stara zaljubljenka — razkrila prave karte: »Ne bom ti uničila življenja, Tannhäuser, obsojen pa boš na to, da bo tvoje delo obtičalo v irealnem svetu; resda si najboljši pevec, toda uspeh bo le večna iluzija, film o tem, da si zmožen konstruktivnosti. Še več, večno se ti bom izmikala,« je še dodala Evropa in jo mahnila v neznanu.

## MIHA ZADNIKAR

## GILLES DELEUZE



»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 naslajamo nad trenutkom milosti med življenjem in smrtjo, v kateri se vsi kosi stroja spojijo in v prihodnost pošljejo potezo, ki bo prečila dobe.«

Te presunljivo avtentične misli najdemo zapisane v uvodnem poglavju knjige *Kaj je filozofija?* (Qu'est-ce que la philosophie?, 1991), ki sta jo skupaj napisala Gilles Deleuze in Felix Guattari. Celó če bi navedeni odlomek prej ne bil objavljen v reviji *Chimeres* zgolj pod Deleuzovim imenom, bi teh misli ne bilo posebej težko avtorizirati. Izražajo namreč samo bistvo Deleuzovega opusa: konkretno in diskretno, nuja in naslada, življenje in smrt, vse po vrsti pa ujeto v čas, temporalizirano.

Gilles Deleuze se je rodil v Parizu 18. januarja 1925. Med kolegi na študiju filozofije na Sorbonne (1944—1948) je tudi François Chatelet. Sodeluje na debatah, ki jih v gradu La Fortelle prireja Marie-Madeleine Davy. Tam so še Jacques Lacan, Pierre Klossowski in Jean Paulhan. Uči filozofijo v licejih, na Sorbonne pa se kot asistent za zgodovino filozofije vrne leta 1957. Doktorira leta 1969. Obe disertaciji sta danes že klasika: a. *Razlika in ponovitev*, b. *Spinoza in problem izraza*. Istega leta sreča Felixa Guattarija. Skupaj napišeta dva zvezka *Kapitalizma in shizofrenije: Anti-Ojdip* (1972) in *Tisoč platojev* (1980). Nedavno je Deleuze izjavil, da bi bilo treba o sodelovanju z Guattarijem govoriti kot o »misli v dvoje« — tako kot so psihiatri 19. stoletja govorili o »norosti v dvoje«, *la folie à deux*. V osemdesetih letih se najprej loti slikarja Francisa Bacona, nato pa slike oživijo — in nastaneta dva zvezka *Filma: Podoba-gibanje* (1983) in *Podoba-čas* (1985). Opremljen z Bergsonovimi koncepti podob in Peircovimi imeni znakov se Deleuze potopi v temo kinematografske dvorane in napiše doslej najresnejše filozofsko delo o filmu. Na zadnji strani *Podobe-časa* beremo: »Filmski koncepti niso dani v filmu. So pa vseeno filmski koncepti in ne morda teorije o filmu. Vselej pa pride čas, opoldne in opolnoči, ko se ne gre več spraševati: Kaj je film?, temveč: Kaj je filozofija?« Zdi se, da je bilo treba preiti skozi ves univerzum gibljivih podob, da bi se na koncu izkristaliziralo vprašanje, ki je obenem uvodno in sklepno.

Deleuze nanj odgovarja tako, da skuša v filozofiji rehabilitirati antični pojem *prijatelja* kot »konceptualne osebe«, kot »pogoja za poskus mišljenja«. Deleuze si je znal najti prave prijatelje. Če je z Guattarijem pisal, tedaj se je s Foucaultom pogovarjal. Govorila sta o vlogi intelektualca (»Intelektualci in oblast«, *L'Arc*, 1972), predvsem pa sta se pogovarjala s svojimi teksti. Tako Foucault že leta 1972 v reviji *Critique* v recenziji *Razlike in ponovitve* zapiše, da bo »to stoletje nekoč deleuzovsko«. Deleuze odgovori leta 1986, s knjigo *Foucault: to je hommage* največjemu kartografu oblasti in diagramatiku moči.

Kaj preostane filozofu, ko mu uspe odgovoriti na vprašanje o tem, kaj je filozofija? Ne prepusti se niti kontemplaciji, niti refleksiji, niti komunikaciji, temveč se odpravi v avstralske pragozdove, kjer posluša pesem ptic trnovk. *Scenopoietes dentirostris* je ime ptice, ki vsako jutro z drevesa trga liste in jih spušča na tla. Tam jih nato obrne tako, da je njihova spodnja, bolj blede 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.