

NEKAJ MISLI O UPORABI BADIOUJEVE FILOZOFIJE V SODOBNI FILMSKI TEORIJI

NICO BAUMBACH
PREVEDEL LUKA ARSENJUK

ALAIN BADIOU JE NEDVOMNO ENO KLJUČNIH IMEN SODOBNE EVROPSKE MISLI, KATEREGA ŠTEVILNA DELA PREHAJAJO IZ POLJA ČISTE FILOZOFIJE IN SE DOTIKAJO MNOŽICE PODROČIJ, OD POLITIČNE TEORIJE TER PSIHOANALIZE DO ESTETIKE IN NE NAZADNJE TUDI FILMSKE TEORIJE, KI GA DRUŽI TUDI S SODOBNIKIMA DELEUZOM IN ŽIŽKOM. O POMENU IN UPORABNOSTI BADIOUJEVE MISLI ZA FILMSKO REFLEKSIJO NA RAZPOTJU RAZMIŠLJA NICO BAUMBACH.

Dogmo filmske teorije iz šestdesetih in sedemdesetih let je mogoče povzeti z izjavo Christiana Metzja: naloga filmske teorije je »osvoboditi filmski objekt izpod imaginarnega in ga osvojiti za simbolno«. Na tej točki so se najprej v kontinentalni Evropi, še posebej v Franciji šestdesetih, nato pa v sedemdesetih še v anglo-ameriškem akademskem svetu, plodno srečali semiotika, Althusserjev marksizem in lacanovska psihoanaliza. Film je bil stroj imaginarnega in teorija je predstavljala politično intervencijo s tem, da je vsilila vprašanja reprezentacije in subjekta v fenomenološko izkustvo, ki je ta vprašanja zabrisovalo. Naloga teorije, kot je trdil Pier Paolo Pasolini, je bila dodati nekaj naši vednosti in se tako ločiti od »mračnega ontološkega ozadja«, ki vznikne, kadar »razlagamo film s filmom«. Pasolinijev primer nas mora opomniti, da to obdobje ni bilo antifilmsko, temveč da je bilo trdno zavezano filmu simbolnega; pa naj bo to kamera-pero (camera-stylo) Nicholasa Raya ali Johna Forda, pri katerih mizanscena nastopa v vlogi pisave in kot taka razkriva kontradikcije uradne filmske pripovedi, ali pa odkrito opozicionalni filmi Jean-Luca Godarda ali Pasolinija, v katerih je filmsko imaginarno nenehno pod izbrisom. Problem, kot je rekel Godard, ni bila reprezentacija realnosti, temveč realnost reprezentacije; torej ne imaginarno, temveč simbolno.

Danes nihče več ne verjame v to dogmo, toda težava je v tem, da vsi verjamejo v njeno nasprotje. Danes je glavno prepričanje vseh, ki pišejo o gibljivih podobah, naslednje: film je treba osvoboditi izpod simbolnega in ga ponovno vzpostaviti v njegovi imanenci kot heterogeno telesno izkustvo.

Privilegiranje tistega, čemur se danes ne reče več

imaginarno, temveč afekt ali občutje, družji bliskovito rastoče število knjig v angleškem jeziku, posvečenih Gillesu Deleuzu in filmu z nedavnim povratkom k fenomenologiji v filmski teoriji in teoriji novih medijev.

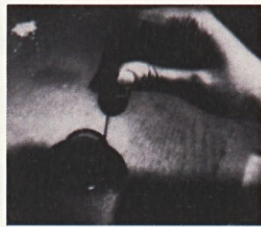
Ti teksti bi se radi omejili od tega, kar sta filmska učenjaka David Bordwell in Noel Carroll poimenovala »post-teorija«, tj. gibanje, naperjeno proti velikim zgodbam in usmerjeno k lokalnim, empiričnim raziskavam, uporabljajoč terminologijo kognitivnih znanosti ali filozofije uma. Četudi je za Deleuzove privržence Bordwellovo zanimanje za »biološka nagnjenja« in »kognitivne univerzalije« morda preveč normativno in premalo nomadsko, lahko vendarle določimo, kar jim je skupno: oboji zavračajo mišljenje medijev skozi problematiko subjekta ali reprezentacije, prav tako kot zavračajo uporabnost konceptov, kot so identifikacija, ideologija, in ostale terminologije privzete iz psihoanalize ali Saussurjeve lingvistike. Na kratko: skupen jim je poskus obvarovanja filmskega izkustva pred učinkom, ki ga ima nanj teoretska vednost.

Uporaba Lacana je ohranjena v novi eklektični lacanovski kulturni kritiki, ki jo povezujemo predvsem s Slavojem Žižkom. Tudi v njegovem delu gre za premik stran od simbolnega, toda tukaj gre ta premik v smeri spodletlosti simbolizacije – ne k materializmu telesa, temveč k načinom, kako filmi, predvsem filmske pripovedi, artikulirajo neko nemožnost v travmatični praznini realnega. Žižek eksplicitno napada obrat k post-teoriji kot zatajitev obljube, ki jo je predstavljala filmska teorija, in obračunava z Bordwellovo in Carrollovo trditvijo, da je prav psihoanaliza temeljni problem filmske teorije kot specifične discipline. Toda tisti, ki smo še vedno zvesti psihoanalizi, lahko

na tem mestu prepoznamo premestitev. V post-teoretskem projektu je bolj pomenljiva odsotnost marksizma in radikalnega feminizma. Psihoanaliza je za tiste, ki zavračajo filmsko teorijo iz sedemdesetih, priročen grešni kozel, saj obstaja domneva, da gre za zastarelo hermenevtiko brez nujne politične vrednosti. Ob tem je zlahka pozabljeno, da je bila uporaba psihoanalize v sedemdesetih nedvoumen del feminističnega projekta in trdno vsidrana v tradicijo marksistične kritike ideologije.

Psihoanaliza je za tiste, ki zavračajo filmsko teorijo iz sedemdesetih, priročen grešni kozel, saj obstaja domneva, da gre za zastarelo hermenevtiko brez nujne politične vrednosti. Ob tem je zlahka pozabljeno, da je bila uporaba psihoanalize v sedemdesetih nedvoumen del feminističnega projekta in trdno vsidrana v tradicijo marksistične kritike ideologije.

Toda težava z novejšim lacanovskim pisanjem o filmu ni ne odsotnost marksizma, ne obrat k Realnemu, temveč to, da razmerje med filmom in teorijo prepoznano prikazuje kot prav to – kot razmerje, in ne kot nemožnost razmerja (non-relation) v lacanovskem smislu. Žižek ob svoji uporabi Kieslowskega pravi, da



Mož s kamero, Dziga Vertov, 1928



cilj »ni govoriti o njegovem delu, temveč se sklicevati na njegovo delo, da bi opravili delo teorije. Prav takšna neusmiljena uporaba umetniškega preteksta je mnogo bolj zvesta interpretiranemu delu kot kakršnokoli plitvo spoštovanje neizmerljive avtonomnosti umetniškega dela.« Tendence Žižkovega dela je, da igra film v njem zgolj instrumentalno vlogo pri ilustraciji lacanovskih konceptov. To torej niso filmski koncepti, temveč gole ponovitve istega. Žižek ima prav, da teorija ne sme ležati razprta pred umetniškim delom kot avtonomno entiteto, toda to hkrati ne pomeni, da lahko umetnost obstaja zgolj kot pretekst za teorijo. Za Žižka je učinek umetniškega dela v končni instanci imaginaren.

Predlagajmo zato, skupaj s francoskim filozofom Alainom Badioujem, da obstaja nekaj, kar lahko imenujemo filmske ideje, in da se filozofija podvrže učinkom teh idej.

Badiou razloči dva običajna načina govorjenja o filmu. Prvi način je naš neposreden, neumen odziv, ki ga Badiou imenuje »nerazložna sodba«: »všeč mi je bilo«, »dolgočasilo me je« itn. Imel sem takšen in takšen občutek. Mnenja. Norma sodbe je nejasna.

Drugi način govorjenja o filmu poskuša ohraniti nekaj, kar se v neposrednosti nerazložne sodbe izgubi. Pred lenimi navadami potrošnje poskuša rešiti naš užitek. V tem načinu predlagamo normo in sistem vrednotenja. Poudarjamo filmske ustvarjalce namesto igralcev, zaplet ali izolirane učinke – ime *auteurja* na tem mestu simbolizira učinke nekega določenega stila. Badiou imenuje takšno sodbo diakritična sodba, ki vključuje poleg bolj sofisticirane filmske kritike tudi večino tradicionalnega akademskega pisanja o filmu.

Badiou predlaga tretji način, ki je v odnosu do sodbe indiferenten in hkrati ni normativen. Imenuje ga »aksiomatski«. Ta pozicija »si postavi vprašanje, kakšne so posledice takšnega in takšnega filma za misel«. V tem načinu razumemo film kot obliko misli, ki ne razo-

deva že obstoječih konceptov, temveč proizvaja svoje lastne, izvirne koncepte.

Gotovo ni boljše ponazoritve takšne aksiomatike filma, kot sta Deleuzovi knjigi o filmu (*Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*). Pomena Deleuzovih filmskih knjig ne gre iskati v zavračanju psihoanalitskih in lingvističnih modelov, temveč v poskusu podvreči filozofijo (ali

Deleuze in Badiou razumeta umetnost kot mesto proizvodnje, na katerem vznikajo koncepti. Koncepti ne pripadajo niti umetnosti niti filozofiji. Umetnost ne more ustvariti konceptov in filozofija, kadar misli umetnost, ne more aplicirati svojih konceptov na umetnost.

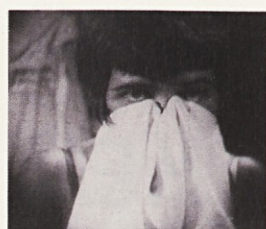
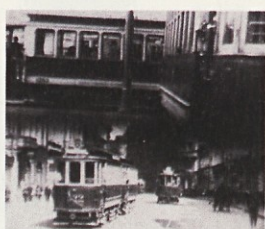
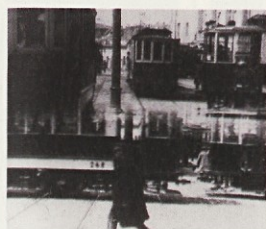
teorijo) filmu kot enemu izmed njenih pogojev. Deleuze predlaga obrat v tradicionalnem razumevanju razmerja med filmom in teorijo. Gre za poskus, ki ne misli teorije filma, ampak misli film sam kot teorijo – misli, na kakšen način je film sam ustvarjalen.

Kadar je v boju zoper filmsko teorijo iz sedemdesetih, o kateri mnogi še vedno nepošteno razpravljajo, kot da gre za prevladujočo strujo, Deleuzovo ime uporabljeno na strani materializma telesa, je skoraj po pravilu izpuščeno Deleuzovo avtorstvo (*auteurism*). Avtorstvo mnogi razumejo kot elitistično in konzervativno prakso cinefilov, saj jim ne predstavlja drugega kot seznam velikih imen in ločuje film od njegovih bolj imanentnih užitkov, ki so povezani z njegovo popularnostjo. Toda če je film umetnost v Deleuzovem smislu, potem mora biti sposoben stati zase, kar pomeni, da morajo biti znakom, ki jih proizvaja, pripeta

imena. Deleuzova uporaba *auteurjev* ni diakritična, saj njihova imena označujejo singularne načine proizvodnje konceptov. Prelom z avtorstvom je po Deleuzovem prepričanju poskus »poravnati razliko med komercialnim in ustvarjalnim delom«. Gre za lažno demokrasko gesto, ki preda vso avtoriteto v teoretikove roke. Težnjo trenutne ameriške akademske teorije lahko opišemo kot poskus ovržbe diakritične sodbe v prid povratku k nerazložnim sodbam, ki zdaj služijo diskurzu univerze. Predlagajmo torej, da projekt sedemdesetih še ni zasičen, ampak da mu spodleti (kjer spodleti tudi Žižku) na mestu, kjer postanejo filmski ustvarjalci zamenljivi kot pretekst, ki naj ilustrira teoretske koncepte.

Deleuze in Badiou razumeta umetnost kot mesto proizvodnje, na katerem vznikajo koncepti. Koncepti ne pripadajo niti umetnosti niti filozofiji. Umetnost ne more ustvariti konceptov in filozofija, kadar misli umetnost, ne more aplicirati svojih konceptov na umetnost. Kadar filozofija misli tisto, kar misli umetnost, ustvarja koncepte, ki jih izpeljuje iz čutne produkcije umetnosti. Po Badioujevem prepričanju filozofija zagradi ali se podvrže pogojem resnice umetnosti. Po Deleuzovem prepričanju prispeva filozofska ustvarjalna praksa konceptualno konstistenco umetniški logiki občutja. Ne gre za neizmerljivo avtonomnost umetniškega dela, temveč za nemožnost razmerja, ker umetniška dela so Realno in ne učinek ali predstava Realnega.

Opomniti je treba, da je za Badiouja razmerje med filmom in umetnostjo negotovo. Avtonomija filma je neločljiva od njegove heteronomije. Singularnost filmskega postopka, kot trdi Badiou, ima opraviti z bistveno nečistostjo filma. Kar je pri filmu resnično filmskega, je namreč dejstvo, da nosi sledove tako ne-umetnosti kot vseh ostalih umetnosti. Film ni sedma, ampak plus-ena umetnost. Badioujev skeptičen odnos



do filma podobno kot pri Theodorju Adornu izhaja iz dejstva, da je mogoče v filmu prepoznati družbeno funkcijo, ki ni preprosto ločljiva od njegove estetske razsežnosti. Kot je trdil Adorno: nobene estetike filma brez sociologije filma. Pri Badiouju to pomeni, da filmski postopek resnice, drugače od Mallarméjeve knjige, ne more stati sam zase, ampak mora opraviti

Nič ne bomo pridobili z nostalgijo po dobrih starih časih od Chaplina do Hitchcocka, ko se je zdelo, da lahko film priskrbi konsistenco izrazu »množična umetnost«. Hkrati se nima smisla pretvarjati, da še vedno živimo ta trenutek. Filmski esej mora biti usmerjen k operacijam, ki nas učijo videti podobo.

svoje delo v obliki intervencije v prevladujoče krogotoke gibljivih podob. Nečistost filma je dvojna, obstaja tako v odnosu do neumetnosti kot v odnosu do ostalih umetnosti. Film se, kot način komunikacije in kot snemalna naprava, ki lahko obstaja, tudi če je avtor odsoten, ne more povsem osvoboditi svoje zgodovine. Hkrati pa zaobjema vse ostale umetnosti. Pomisliti moramo zgolj na Dzigo Vertova in na njegov poskus ustvariti sui generis jezik podob: odtegnitev vsakršne naslombe na literarno, gledališko ali slikarsko je možna le skozi stvaritev ritmične montaže, ki se konec koncev sklicuje na glasbo kot analogno filmskemu jeziku. Vertov je nedvomno ustvaril nove filmske ideje, vendar le skozi razkritje eksplozivne moči filmske nečistosti.

Zaradi tega ne smemo kar tako mimo posebne vlo-

ge, ki jo filmu namenja Badiou. Badiou želi ohraniti status filma kot umetnosti, filma kot sposobnega proizvodnje imanentnih singularnosti, toda te so tako za Badiouja kot tudi za Deleuza odvisne od trditve, da obstaja nekaj, kar je lastno umetnosti in nekaj svojskega v vsaki umetnosti, medtem ko je filmu lastno prav to, da mu ni nič lastno. Badiou se zaveda, da se je s tem spopadel že Deleuze. Kar naprej nas mora opozarjati, da tisto, kar počne Mallarmé, ni isto kot tisto, kar počne Nietzsche – občutenje koncepta je neločljivo od koncepta občutenja.

Predlagamo, da Badioujeve teze o filmu kot pluseni umetnosti ne smemo ločevati od spoznanja Walterja Benjamina iz tridesetih, da so zdaj vse umetnosti pod pogojem filma; film zaseda simptomatično mesto v posebnem trenutku zatona avtonomije umetnosti. Nečistost filma moramo razumeti kot značilen izraz intrinzične nečistosti vseh umetnosti v obdobju, ki ga je Jacques Rancière poimenoval estetski režim umetnosti. Badioujevo nagnjenje, podobno kot pri Adornu, k iskanju resnice vse umetnosti v subtraktivni poetiki, iz katere sta umaknjena ritem in podoba, je posledica nepopolnega sprejetja resnične vsebine filma. Po drugi strani, kot je pripomnil Jean-Luc Nancy, postane pri Deleuzu filozofija sama filmska. Kar ostane od Delezovega projekta v njegovem pisanju o filmu, je vrnitev – izhajajoča iz zavrnitve simbolnega – k tistemu mračnemu ontološkemu ozadju, v katerem mora teorija, kot je njeno nalogo definiral Pasolini, napraviti rez.

Po Badioujevem mnenju nas zasičenost velikega modernističnega filma in odsotnost znakov kakršnegakoli novega dogodka v filmski produkciji napotujeta k preskripciji neoklasicizma. Naj namesto tega predlagamo, da je naš trenutek trenutek za filmski esej. Film – ki naj vzame iz političnega ali »proti-filma« sedemdesetih, kar si želi – mora predvideti odnose do

gibljivih podob, ki so možni danes, in ki so heterogeni v razmerju do novih, nenehno utrjujočih se dominantnih teženj, ne da bi obenem poskušal ponovno uvesti obliko gledalstva, ki je v zatonu, in ki temelji na predpostavki, da obstaja nekaj filmu lastnega. To pomeni eksperimentalni film, v katerem so žanrske konvencije, distinkcija med fiktivnim in dokumentarnim ter časovnost celovečernega filma odtegnjene od surovega materiala. Nič ne bomo pridobili z nostalgijo po dobrih starih časih od Chaplina do Hitchcocka, ko se je zdelo, da lahko film priskrbi konsistenco izrazu »množična umetnost«. Hkrati se nima smisla pretvarjati, da še vedno živimo ta trenutek. Filmski esej mora biti usmerjen k operacijam, ki nas učijo videti podobo. Serge Daney je trdil, da se kliše o »moči podob« vsak dan izkaže za lažnega. Podobe same na sebi vse bolj izgubljajo kakršnokoli moč. Moč podob izhaja iz časa in prostora, ki ga zasedajo, in iz števila ljudi, ki jih gledajo. Trend prikazovanja šokantnih podob krutosti, nasilja in eksplicitne seksualnosti v umetniškem filmu ni drugega kot posthumni poskus obuditve te moči. Namesto tega bi morali opraviti obrat k subtraktivni pedagogiji podobe, ki mora prelomiti z načini, ki nas učijo, kako *ne* videti podobe. Kot je rekel Deleuze: podoba danes ni več okno ali okvir, temveč tabela s podatki. Iskati moramo dela, ki nam omogočajo videti tisto, kar ni všteto kot informacija, kot vidno ali slišno. To ne pomeni nujno proizvodnje novih podob, ampak usmeritev k novim oblikam montaže podob in zvokov, ki so že v obtoku. Potrebujemo nove oblike povezovanja in razvezovanja, ki niso ne osebne, ne žurnalistične in niso usmerjene ne k neskončnim spajanjem ne k dekonstruktivističnim gestam ponovno zmontiranih posnetkov, ampak stremijo k prijemu heterogenega čutnega izkustva, ki je izključeno iz tega, kar štejem med zaznavne in afektivne oblike življenja.

Kje so danes nove filmske ideje?