

# Etika Deleuzove Podobe-časa

ANŽE OKORN

Na enem izmed družabnih omrežij je bilo nedolgo tega, če ste seveda po nekem srečnem naključju prijatelj določenega uporabnika, mogoče prebrati, kateri izmed vseh Deleuzovih tekstov je, kar se razumljivosti tiče, edina svetla izjema – češ da v vseh preostalih pač enostavno preveč komplicira. Hkrati je bilo na konzultacijah ene redkih filozofskih zvezd našega časa, predvsem pa prostora, vsaj enkrat mogoče slišati, da še tako uspešen študij Deleuzove misli ne more biti nikoli nič drugega kot del akademske industrije, toliko je tega! Sem ter tja, gor pa dol, odlično obiskana predavanja ali en sam dolgčas? Tako rekoč je doktoriral iz *Alice v čudežni deželi* z otroškega oddelka knjigarne, to je *fantasy*! Do zadnjega kotička polne predavalnice. Gre za deleuzovce, deleuzijance ali celo deziluzijance? Vse, vmes pa narcisizem majhnih razlik. So vsi skupaj unikatni ali v ponos le miselni štanci? Celih osem let pijan naproti ciroznim jetrom, ki pa obenem niso nič drugega kot perspektiva zdravja. Zaudarja po postanem, namesto da bi dišalo po postajanju. Zenovski *new age* – vse prej kot pa resna filozofija. Deleuze, šolski primer filozofskega *wannabeja*, ki nas kot pantomimik Adam Driver v filmu **Annette** (2021) Leosa Caraxa počasi ubija z žgečkanjem po podplatih.

Vse to, še posebej pa vse tisto, kar je o Deleuzu mogoče prebrati MED zgornjimi vrsticami, drži kot pribito.

Zato moramo biti glede njegovega premišljevanja v zvezi s filmom še posebej previdni! Mimogrede se nam namreč lahko zgodi, da nam jo Deleuze iz »druge roke« pošteno zagode ... Moje izhodišče bo v prvi vrsti predvsem onemogočiti vse možne deleuzovske rokovnjače, ki smo ga tekom let z nešteto slovarji njegovih temeljnih pojmov oropali dokaj preproste poante;

izhodišče, ki ga, kar se tako imenovanega modernega filma tiče, lepo povzamejo naslednje Deleuzove besede:

»Potrebujemo etiko ali vero, to, kar spravlja v smeh slaboumne; to ni potreba po verovanju v neko drugo stvar, temveč potreba po verjetju v ta svet tu, katerega del so idioti.«<sup>1</sup>

Moderni film se pojavi po drugi svetovni vojni. Auschwitz! Hirošima! Nagasaki!

Ne gre za to, da bi vso kompleksnost Deleuzove misli, vse branje, ki ga ta zahteva, ter napor ustvarjanja vsakega pojma posebej povzeli z nekaj preprostimi slogani ... Cilj je vendarle sama pot ... in *Pol Pot* in Hitler in Hollywood in *Leni Riefenstahl* in ...

... »poldan-polnoč« – »neka ura«, ob kateri smo vselej le na pol poti, večni nomadi brez cilja;

neka ura, s katero se končajo »Sklepi« Deleuzove druge knjige o filmu *Podoba-čas*; neka ura, »ko se ne smemo več spraševati, 'kaj je film', ampak 'kaj je filozofija'«.<sup>2</sup>

Če vprašate Deleuza, je naloga slednje iznajdevanje konceptov, te pa »priklicujejo« tudi filmi. Če bi zelo poenostavili, se na trenutke zdi, da gre pri Deleuzovi misli le za preprosto naštevane različnih sil, ob trkih katerih mišljenje ob nenehnem potapljanju v ne-umnosti počasi prihaja k sebi, ter da ob tem resnično šteje le veznik IN – kot da smo ves čas tik pred tem, da bi že omenjeni idioti, ki so pač del tega sveta, prevladali, od same možnosti karkoli sklepati na podlagi teh sil pa bi ostala le razlika, ki se ne neha ponavljati ...

... pa ti ... pa ti ... pa ti ...

Brez vikanja, vzvišenosti.

1 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 23.

2 Ibid. 392.

Ko se med sabo VSE tika.

Etika.

Koncentracijska taborišča. Atomska bomba. Vodno deskanje kot tehnika mučenja.

Več o njegovi »metodi IN« malce kasneje, za zdaj je predvsem treba poudariti, da Deleuze v svoji drugi knjigi o filmu – *Podoba-čas* – ki je nedavno izšla tudi v slovenskem prevodu, vsaj na določenih mestih kar najjasneje razloži, za kaj mu pravzaprav gre v filozofiji; zdi se, kot da to, kar je ustvarjajoč koncepte sicer z le malo razlike nenehno ponavljal, še izkristalizira.

To pa je neka etika, tesno povezana z vsebino najslavnejšega dela Spinoze, ki sta ga skupaj z Guattarijem označila za »princa filozofov«, »vrtoglavo imanence« (slednja je koncept, s katerim je Deleuze sklenil svojo filozofsko pot, imenovan tudi »neko življenje«), ter »neskončno postajanje filozofa.«<sup>3</sup> II. propozicija tretjega dela Spinozove *Etike*, ki je za Deleuzea gotovo ena najpomembnejših filozofskih misli, se glasi takole skrivnostno: »Zares, doslej ni še nihče določil, kaj zmore telo[.]«<sup>4</sup>

In prav ta nedoločnik je ena redkih orientacijskih točk (v) Deleuzovi etiki. Verjeti moramo v telo, pravi, »toda tako kot v klico življenja, v seme, ki povzroči, da pokajo tlakovci, seme, ki je ohranjeno, trajno v svetem mrtvaškem prtu ali v povojih mumije in ki priča v prid življenju v tem svetu tu, kakršen je.«<sup>5</sup> To telo, ki ga Deleuze povezuje predvsem z neznanim, pa je – in to je še posebej zanimivo za bralce pričujoče revije – hkrati tudi »opis vsakdanjega človeka filma: duhovni avtomat, 'mehanski človek', 'poskusna lutka', ludion v nas, neznano telo, ki ga nimamo drugje kakor zadaj za glavo in katerega starost ni niti naša niti ne pripada našemu otroštvu, temveč je drobec časa v čistem stanju.«<sup>6</sup> Ha, smo se že zapletli!? Neznano telo, ujeto med semeni in mumijami, ki naj bi ga imeli tam nekje v bližini temena ter je zapovrh povezano še s čistim časom? Človek filma kot klica, se pravi prvi pojav tega, kar se začne razvijati ali ima možnost razvoja. Še huje postane, ko Deleuze govori o položaju tega telesa, ki naj bi bil istočasno ujet »med dvema skupkoma« oziroma »v

dveh izključujočih se skupkih«, ter osebi, ki »svoje telo naseljuje kot cono nerazločljivosti«, in tako ohranja »odtis neodločenosti«, pri katerem pa ne gre za nič drugega »kot samo prehodnost življenja« ... Duhovni avtomat oziroma vsakdanji človek filma naj bi zaznamoval najvišje delovanje misli, to je način, po katerem misel misli in misli samo sebe – prav v to naj bi silili moderni filmi ... Bralcu se kar zvrti!

Pred oči, v misli bi si nemara morali priklicati tako imenovani »vertigo efekt«, znan tudi kot »dolly zoom«, iz Hitchcockove **Vrtoglavice** (*Vertigo*, 1958), ki se ga doseže ali tako, da se sama kamera na tirih oddalji od motiva, istočasno pa ga z objektivom približa – ali obratno. To vizualno izkrivljanje perspektive z neskladno odmikajočimi se koti, s katerim bodisi ozadje nenadoma naraste in s podrobnostmi preplavi ospredje, bodisi slednje postane ogromno in prevlada, je prapovzetek vsega, kar Deleuzea zanima glede moderne filma, njegova etika pa ni daleč stran.

Če se v zvezi z »vertigo efektom«, ki na gledalca učinkuje utesnjujoče, ga navdaja z nelagodjem, preganjavico, in kot je le mogoče približa norosti, lotimo naslova *Podoba-čas*; Deleuze opozori, da je to čas, ki je po shakespearovsko »vržen iz svojih tečajev«, »iz sklepa spahnjen« oziroma »iz tira« – ker pa ju je zapisal z vezajem, je iztirjena tudi sama podoba ... Oba časa, najprej njegov tek oziroma podoba-gibanje – naslovila je Deleuzovo prvo knjigo o filmu, ki ga označi za klasičnega – ter moderna podoba-čas, s katero se slednji predstavi v svoji čisti obliki, sta seveda povezana; med njima »je dosti možnih prehodov, skoraj nezazavnihi pasaja ali celo mešanic«, prav tako pa nobeni od podob ni mogoče pripisati, da bi bila boljša, lepša ali celo globlja od druge.<sup>7</sup> Je pa bistveno to, da si podoba-čas podredi gibanje. Najenostavneje – gre za to, da ob določeni filmski podobi ni mogoče sklepati na prihodnje ... Vse tirnice empiričnega ali transcendirajočega z vnaprej načrtanimi smermi gibanja misli odpovedo, sleherna podoba-čas pa tako dejansko predpostavlja le idiota, ki lahko samo gleda ...

Toda pred idiotom in hkrati tudi nekje v ozadju je podoba, ki postaja VSE! Vera ... Panteizem?

Podoba-čas je možnost odpovedati se podobi-gibanju, »se pravi zvezi, ki jo je film od začetka uvedel med gibanje in podobo, zato, da bi osvobodili druge sile, ki jih je zadrževal v podrejenosti in ki niso imele časa, da bi razvile svoje učinke: projekcijo, transparentnost«.<sup>8</sup>

3 Gilles Deleuze; Felix Guattari, *Kaj je filozofija?* (prev. Stojan Pelko), Ljubljana: Študentska založba, 1999, 52. 53. 64.

4 Baruch Spinoza, *Erika* (prev. Primož Simoniti), Ljubljana: Slovenska matica, 2004. 193.

5 Gilles Deleuze, *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 243.

6 Ibid. 273.

7 Ibid. 380.

8 Ibid. 371.



Poslednja kaprica (1961)

Ko Susan Sontag razmišlja o Syberbergovem več kot sedemurnem **Hitlerju** (Hitler, ein Film aus Deutschland, 1977), režiserja uvrsti v »raso ustvarjalcev«, kot so Wagner, Artaud, Céline in pozni Joyce. Slednji je zaradi kompleksnosti pomenskih plasti in referenc v svojem delu idealnega bralca videl v tistem, ki bi mu bil pripravljen posvetiti vse svoje življenje, ves svoj čas. Podoba-čas je ves čas, ki ga imamo na voljo – voljo do moči – sprevrniti vsako podobo! Če podoba-gibanje Hitlerja, ki ga igra Bruno Ganz, vodi v **Propad** (Der Untergang, 2004, Oliver Hirschbiegel), pa je Syberbergov *Hitler* film, ki »skuša biti vse«, kot zapiše Sontag. Kar ne konča in ne konča se, še ko pride do odjavne špice, niza režiser nove informacije ... Podoba-čas: vselej »ganz neue«. <sup>9</sup> Pri Syberbergovem *Hitlerju* gre za zrcaljenje filma v

njegovi lastni vsebini, lastnih temah, situacijah in likih. Če je njegov oziroma Deleuzov glavni očitek podobi-gibanju to, da so del njenega uspeha tudi avtomatizacija množic, uprizarjanje države, politika, ki je postala umetnost, Leni Riefenstahl in Hitler cineast, se mora proces zoper Hitlerja dogajati znotraj filma. To pa lahko uspe le podobi-času, katere naloga je, da postaja vse – eno – samo zrcaljenje.

Večni preizkus: kdo je idiot in kdo ne: te meje pa ne bi smeli nikoli misliti drugače kot le trenutne.

Etika nenehnega zrcaljenja – morda celo vse tja do Freudovega ida?

VIII. poglavje knjige *Podoba-čas* nosi zgovorni naslov »FILM, TELO IN MOŽGANI, MIŠLJENJE«. Zgovorni zato, ker smo že zgoraj govorili o »metodi IN«, ki je poleg »metode MED« za branje Deleuzove druge knjige o filmu ključna. Pri obeh namreč ne gre več »za sledenje verigi podob, niti prek praznin, temveč za izstop iz verige ali asociacije. Film preneha biti 'verizenje podob ... neprekinjena veriga podob,

9 [http://www.syberberg.de/Syberberg4\\_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html?fbclid=IwAR2rUPkxtFiFPr3j1OO7O7gpW5KjkeVdYhSpSz3u9aBwnrg\\_McW3V\\_CsKvo](http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html?fbclid=IwAR2rUPkxtFiFPr3j1OO7O7gpW5KjkeVdYhSpSz3u9aBwnrg_McW3V_CsKvo).



ki so zaslužnjene druga z drugo' in katerih sužnji smo tudi mi.«<sup>10</sup> Metoda MED, ki poudarja vse tisto, kar je med dvema podobama, naj bi zavračala vse filme Enega, npr. enega samega Hitlerja, ene same podobe; metoda IN, ta poudari naprej to in potem ono, pa vse filme, poimenovane z »Biti=je«, torej sleherne do-končne definicije. In prav zaradi tega Deleuze tako pogosto samo našteva! »Morda se prav tu film telesa,« ki, kot pravi, skupaj s filmom možganov ustrezata dvema vidikoma podobe-časa, »bistveno zoperstavlja filmu akcije. Podoba-akcija predpostavlja prostor, v katerem se porazdelijo cilji, ovire, sredstva, podreditve, to, kar je glavno, in to, kar je drugotno, premoči in odpori [...]. Toda telo je najprej ujeto v povsem drugem prostoru, kjer se raznoliki skupki prekrivajo in medsebojno tekmujejo, ne da bi se mogli organizirati glede na čutno-gibalne sheme. Polagajo se drug na drugega v preklapljanju perspektiv, posledica česar je, da ni sredstva, s katerim bi jih medsebojno razložili, čeprav so različni in celo nezdržljivi. To je prostor pred akcijo, ki ga vselej obiskuje kak otrok, ali burkež, ali pa oba naenkrat.«<sup>11</sup> Prav ta prostor, ki predhaja vsakršni akciji, se zdi ključen, še posebej zato, ker Deleuze izpostavi, da ga obiskujejo burkeži in otroci, saj ne govori o ničemer drugem kot o oviri, ki se enostavno ne pusti določiti. Zakaj ravno ti dve kategoriji? Burkež v svoji norosti beži pred vsako perspektivo, v stiku z otrokom pa se še tako črno-bele situacije zamešajo v sivo. Vmes! »Ovira se ne pusti določiti – tako kot v podobi-akciji – glede na cilje in sredstva, ki bi poenotila celoto, temveč se razprši v 'pluralnost načinov, kako biti navzoč v svetu', kako pripadati celotam, ki so vse nezdržljive in vendar soobstoječe.«<sup>12</sup> Človek pomisli na projekt »biti-skupaj v svetu«, o katerem piše Mbembe.<sup>13</sup> Vztrajanje v ALI-jih vključujoče disjunkcije. Čemu torej povzročiti čutno-gibalni prelom med dvema dejanjema, afekcijama, zaznavama, vizualnima podobama, med zvočnim in vizualnim? Le zato, pravi Deleuze, da bi uzrli nerazločljivo, se pravi mejo, oziroma to, kar Blanchot imenuje »vrtoglavoost razmika« – zaradi česar celota mutira.

Avdiovizualna podoba ni celota, je »spoj raztrganine«.

Raz ...

Trg ...

A ni?

Ne!

»Čutno-gibalni prelom naredi iz človeka vidca, ki ga zadane nekaj neznosnega v svetu in ki se sooči z nečim nemisljivim – v mišljenju. Mišljenje je med obema prizadane nenavadna okamenelost, ki je kot njegova nemoč, da bi delovalo, da bi bivalo, kot da bi se razlástilo od samega in sveta. Mišljenje namreč ne zajame neznosnosti tega sveta v imenu boljšega ali resničnejšega sveta, nasprotno, zato ker je ta svet neznosen, mišljenje ne more več misliti ne sveta ne samega sebe. Neznosnost ni neka večja nepravilnost, ampak stalno stanje vsakdanje banalnosti.«<sup>14</sup> Slednjega pa po Deleuzu ni nihče uprizarjal bolje kot Ozu, ki ga imenuje za največjega kritika vsakdanjega življenja, saj naj bi ta prav iz tistega, kar je nepomembno, izluščil nevzdržno. Nevzdržna pa je natanko celota, ki je z mutacijo postala tisti veznik »IN«, ki je, kot pravi Deleuze, konstitutiven za reči oziroma tisti MED-obema, konstitutiven za podobe ... Če hčerka v Ozujevem filmu **Poslednja kaprica** (Kohayagawa-ke no aki, 1961) bruhne v jok, potem ko je mrtvemu očetu namenila pikro opazko, to ne priča o razlikovanju silovitih trenutkov od utečenega življenja, pač pa o tem, da slednje človek non-stop zapleta, četudi je smrt vsakdanja. MED-obema: Deleuzovo karseda humorno »mesto, kjer ima mesto le še mesto«: riba namesto dlani in ugrizi namesto poljubljanja in na varni razdalji namesto objema: MED-obema OZURPIRANJA kot neskončnega naštevanja vedno novih sil, ki obdelujejo podobo, in novih znakov, ki preplavljajo ekran.

Kot smo opozorili že zgoraj, ni naključje, da v naslovu poglavja, v katerem piše o vsem tem, Deleuze MED FILM ter MIŠLJENJE umesti TELO IN MOŽGANE in da tako velik poudarek ravno vezniku. Tako telo kot možgani so samo razmik, ki zeva med dražljaji ter odzivi ...

»V telesu ni nič manj mišljenja, kot je šoka in nasilja v možganih. In tudi čustva ni nič manj v enem kot v drugem. Možgani ukazujejo telesu, ki je zgolj njihovo nadaljevanje, toda tudi telo ukazuje možganom, ki so samo njegov del.«<sup>15</sup>

Konec koncev šteje samo njihov soobstoj ...

Zato Deleuzovo nenehno poudarjanje vezi!

»Verjeti, a ne v kak drug svet, pač pa v vez med človekom in svetom, v ljubezen ali življenje, verjeti v to kot v nekaj nemogočega, nemisljivega, ki pa vendar ne more drugače, kakor da se misli. Ta vera je tisto, ki z absurdom in na

10 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020. 253.

11 Ibid. 284.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Ibid. 238.

15 Ibid.

osnovi absurda iz nemisljivega dela moč, ki je lastna mišljenju. Nemoč misliti – Artaud je ni nikoli razumel kot neko preprosto manjvrednost, ki bi nas prizadela v odnosu do mišljenja, ne da bi si prizadevali obnoviti nekakšno vsemogočno mišljenje.«<sup>16</sup> Gre za nekakšno filmsko potapljanje v ne-umnost, zato bi lahko brez zadržkov zapisali, da je osrednja figura *Podobe-časa* oziroma modernega filma popolni »Idiot«, bitje, ki preprosto samo gleda ... Le to bitje ima dejansko moč povrniti nam vero v svet ... Vezaj, ki smo ga podtaknili v besedo ne-umnost kot nek razmik, označuje potencial Idiotovega postajanja Mislec. Vezaj, ki samo zeva. Postajanje vselej učinkuje v (najmanj) dve smeri; hkrati ko idioti postajajo misleci, se godi tudi obratno, tako da gre v bistvu ves čas za postajanje ljudstva, ki na eni ali drugi strani manjka! Bodisi je čas za modreca – bodisi idiota? Prav na tem pa je utemeljena oziroma, bolje rečeno, se ves čas raz-utemeljuje Deleuzova etika, ki ni nikoli neumestna.

V zvezi s slednjo je pomembno izpostaviti še vsaj naslednji poudarek iz VI. poglavja z naslovom POTENCE LAŽNEGA: »Resnični svet' ne obstaja; in če bi obstajal, bi bil nedostopen in ne pri klic lživ; in če bi bil nepriklicljiv, bi bil nekoristen, odveč«.<sup>17</sup> Predpostavka resničnega sveta pa je resnicoljuben človek, za katerega Deleuze zapiše, »da konec koncev noče nič drugega kakor soditi življenju; vzpostavi neko višjo vrednost, dobro, v imenu katerega bo lahko sodil, žeja ga po tem, da bi sodil; v življenju vidi nekaj slabega, napako, za katero se je treba pokoriti: moralni izvir pojma resnice. Welles se podobno kot Nietzsche ni nehal boriti proti sistemu sojenja: ni višje vrednote od življenja, življenja se ne sme soditi niti upravičevati, življenje je nedolžno, ima 'nedolžnost postajanja', onkraj dobrega in zla ...«<sup>18</sup> Če je podoba-gibanje sodišče, išče podoba-čas nove in nove bežišnice ... Podoba-čas se v slehernem trenutku obenem umešča pod ter nad oba pola, naj bosta karkoli, in ju tako rahlja iz vseh možnih smeri.

Kinematografska mutacija oziroma preobrat, ko se gibanje neha sklicevati na resnično, hkrati pa se čas neha sklicevati na resnično, pa sta bistvena momenta Deleuzovega imperativa »Opraviti s sodbom«.<sup>19</sup>

»V temelju razsrediščeno gibanje postane lažno gibanje, v temelju osvobojeni čas pa postane potencia lažnega, ki se zdaj

uresničuje v lažnem gibanju.«<sup>20</sup> Ta osvobojeni čas je postajanje kot trenutek nenehne transformacije; tisti, ki pa lahko ponese potenco lažnega do stopnje, ki se nič več ne uresničuje v formi, pač pa transformaciji, pa je samo umetnik ustvarjalec. Resnica mora biti ves čas ustvarjana, ne pa dosežena ali reproducirana, ustvarjana »vse do tiste najvišje potence lažnega, ki omogoči, da [npr.] Črncet skozi svoje belske vloge sam postane Črncet, medtem ko Belec v tem najde možnost, da tudi sam postane Črncet ('lahko sem odrešen')«.<sup>21</sup>

Naloga cineasta po Deleuzovi meri je, da doseže nenehno prestopanje meje med realnim in fiktivnim. To, kar je bilo prej, in to, kar bo potem, »mora poenotiti v nenehnem prehajanju iz enega v drugo stanje«.<sup>22</sup> Slednje ni nič drugega kot neposredna podoba-čas, pri kateri bo šlo vselej le za postajanje ljudstva, ki še manjka, a je vendarle že tam, večne manjšine ali inferiorne rase, za cineaste, zaradi katerih bo mišljenje vselej le nekaj ali nedodelanega ali neodigranega.

Pustimo času *Podoba-čas!* ■

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid. 193.

19 Gilles Deleuze. *Kritika in klinika* (prev. Suzana Koncut), Ljubljana: Študentska založba, 2010.

20 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernevi Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 200.

21 Ibid. 214.

22 Ibid. 215.