

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Brina Medvešček

**MESTO REALNEGA IN VIRTUALNEGA V FILMU
VEČNO SONCE BREZMADEŽNEGA UMA**

Diplomsko delo

Ljubljana 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Brina Medvešček

Mentor: doc. dr. Peter Stanković

Somentor: dr. Stojan Pelko

**MESTO REALNEGA IN VIRTUALNEGA V FILMU
VEČNO SONCE BREZMADEŽNEGA UMA**

Diplomsko delo

Ljubljana 2008

Dan se nasmehne tistemu, ki se mu zna nasmehniti.

Rudi Kerševan

Mami in oči, hvala vama, da sta mi omogočila ta čudovita študentska leta in mi strpno stala ob strani na moji razgibani poti do zaključka študija – brez vajine podpore nebi šlo tako zlahka. Hvala, sestra, ki te imam vedno rajši. Hvala, prijatelji, ki polnite moje življenje s toplino, za vaše besede, ko sem jih potrebovala. Ne nazadnje hvala tebi, Ljubi, ki me osrečuješ.

Hvala mentorju, ki me je gladko popeljal do končne točke in somentorju za pomoč in navdih.

MESTO REALNEGA IN VIRTUALNEGA V FILMU VEČNO SONCE BREZMADEŽNEGA UMA

V diplomskem delu se želim dotakniti bolj subtilnih plasti filma, zato se obrnem k psihoanalizi in filozofiji filma. Najprej se lotim pretresa lakanovske teorije filma, predvsem koncepta Realnega. Potem se obrnem k teoriji filmskih podob Gillesa Deleuza, tesno povezano z njegovim pojmovanjem aktualnega in virtualnega. Ta je nekoč dejal, da duša kina že dolgo počiva v filmu, ki v svojih podobah neposredno daje videti (sicer nevidne) časovne odnose. Lakanovci trdijo, da nas film zmore soočiti s (sicer nesimbolizabilnim) Realnim, v čemer vidijo posebno moč tega medija. Realno vedno pomeni nek rez v resničnost, virtualno pa lahko mestoma eksplodira znotraj reda aktualnosti. V obeh momentih smo osvobojeni linearnosti časa, ki izvotli kar sam filmski prostor! V tem najdevamo sorodnost omenjenih dveh pojmov, ki pa oba predstavljata tudi mesto vznika subjekta. Prav na tej relaciji povežem dva teoretika, ki se ju običajno umešča na različna teoretska pola. V filmu Večno sonce brezmadežnega uma režiserja Michela Gondryja smo z Realnim soočeni, ko se na neki železniški postaji zgodi odpoved celotnega simbolnega sveta, podobe, ki jih plete film, pa v svojih časovnih zankah uprizarjajo trajektorije virtualnosti. Film je relevanten, ker svojo vsebino in režijskimi prijemi (lahko) vzgiblje cerebralno.

KLJUČNE BESEDE: film, Realno, virtualnost

THE PLACE OF REAL AND VIRTUAL IN THE FILM ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND

As I tend to set about more subtle layers of film, I turn to psychoanalysis and philosophy of film. I first examine the lacanian theory of film, especially the notion of the Real. I then turn to Gilles Deleuze's theory of film images, closely bounded with his specific distinction of virtuality as opposed to actuality. He once said that since long the soul of cinema has resided in films which make (invisible) relations of time visible. Lacanians claim that cinema is a privileged terrain for encountering the (otherwise unsymbolizable) Real, which renders this medium a specific power. The Real always presents an intrusion in the reality, whereas the virtual may explode within the order of actuality. In both cases we are freed of the linear course of time, which opens the filmic space up to infinite possibilities! Along these lines I connect the two concepts and therefore two theorists, commonly placed on different theoretic poles. Michel Gondry's *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* encounters us with the Real as on a train station there occurs a total abolishment of the symbolic world. In the time knots, figured in the film, we see the trajectories of the virtual. Through its content as well as through director's cuts cinema invokes the cerebral, which makes it relevant.

KEY WORDS: cinema, Real, virtuality

KAZALO

1. Uvod.....	7
1.1 Izbor teme.....	7
1.2 Metodologija	8
1.3 Raziskovalno vprašanje.....	9
1.4 Zgradba diplomskega dela	10
2. Teoretska izhodišča	11
2.1 Lacanovski pogled na film	11
2.1.1 O spodletelem srečanju semiotike z Lacanom in kaj z njim početi danes	12
2.1.2 R – I – S.....	16
2.1.2.1 O drobcih Realnega.....	19
2.2 Gilles Deleuze: podobe pod drobnogledom	21
2.2.1 Podoba-gibanje.....	24
2.2.2 Kriza klasične in vznik nove vrste podobe.....	25
2.2.3 Aktualno in virtualno	27
2.3 Lacan in Deleuze – (ne)mogoča povezava?.....	32
3. Večno sonce brezmadežnega uma.....	34
3.1 Soočanje z Realnim in vztrajanje virtualnega	40
3.2 O poljubnih prostorih in odblesku virtualnega.....	44
3.3 Epilog	45
3.4 Razloži mi ljubezen.....	46
4. Sklep	48
5. Literatura in viri.....	51
5.1 Literatura	51
5.2 Internetni viri.....	53
5.3 Film	54

SEZNAM SLIK

Slika 2.1: Bergsonova shema	28
Slika 3.1	34
Slika 3.2.....	36
Slika 3.3.....	37
Slika 3.4.....	38
Slika 3.5.....	39
Slika 3.6.....	39
Slika 3.7.....	44
Slika 3.8.....	48

1. Uvod

1.1 Izbor teme

V pričujočem diplomskem delu sem se lotila povezati področja, ki me najbolj zanimajo in so mi pri srcu vsako po svoje, t.j. film, filozofijo in psihoanalizo.

Film mi je ljub že od nekdaj (prav, prav, kdo pa ni rad gledal Kekčevih prigod!). Serge Daney, ugledni francoski kritik, je pravil o filmski moči očaranja, ki jo je doživel že kot otrok. Ta je v srečanju, v katerem režiser povabi gledalca, naj sledi njegovemu filmu, in ga vodi za roko skozi njegovo zgodbo, ki tako postane – gledalčeva (Daney 2001: 9). Čisto zares pa lahko o neki 'resnejši' ljubezni do filma govorimo šele takrat, ko se predamo filmu celostno, a se hkrati odlepimo od golega bolj ali manj vtopljenega spremljanja zgodbe; ko film sicer gledamo vtopljeni vanj, vendar o njem tudi večdimenzionalno razmišljamo. Torej ne le, da kremžimo obraz pri napetih prizorih in si v pričakovanju razpleta grizemo nohte, da si brišemo od solz slana lica pri ganljivih prizorih, po ogledu kakega Lynchevega *Mulholland Drivea* pa zamahnemo z roko rekoč, ta film je pa resnično brez smisla in si z njim ne gre beliti glave, temveč se tudi sprašujemo, denimo, s kakšnimi sredstvi je dosežena tolikšna vznemirjenost pri gledalcu, čemu se je v nas nekaj tako močno zganelo, da nas je spreletel srh ali se nam je utrnila solza, o čem vsem da film in podobe, ki jih predoka, misliti... Film je potrebno gledati, slišati, brati in misliti.

Misliti film vseeno ni kar tako. Potrebno se je primerno oborožiti – s teorijo, kakopak. O filmu je mogoče razmišljati na različne načine, se ga lotiti iz različnih zornih kotov, izhajajoč iz različnih teoretskih izhodišč. Želela sem se dotakniti bolj subtilnih plasti filma, tako da sem se lotila psihoanalize, ki je vsaj od Lacana naprej priročna tudi za razmišljanje o filmu. Vzporedno so me predavanja dr. Stojana Pelka vzpodbudila k branju Gillesa Deleuza, pronicljivega francoskega filozofa, avtorja mnogih radikalno novih konceptov v filozofiji filma.

Vse skupaj pa me je navedlo na izbiro filma *Večno sonce brezmadežnega uma* scenarista Charlieja Kaufmana v režiji Michela Gondryja, ki mi je pustil pečat že nekega poletnega večera v kinu pod zvezdami na Ljubljanskem gradu.

1.2 Metodologija

Če naj se najprej umestimo v širši metodološki kontekst, stavimo na logiko poststrukturalizma, ki jo lepo opiše Peter Stanković, en glavnih vzgojiteljev današnjih (bodočih) kulturologov, v knjižici Rdeči trakovi: Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu:

»Gre seveda za tako imenovani *konstruktivizem* oziroma, nekoliko širše, *kulturni obrat*, ki zaznamuje pretežni del družboslovnega raziskovanja v zadnjem desetletju ali dveh. Zelo poenostavljeno rečeno gre za pomemben epistemološki rez, ki se je zgodil z delom (predvsem) francoskih poststrukturalistov, ki so odločno prekinili z do nedavnega prevladujočim humanističnim, v pomembni meri pa tudi objektivističnim pogledom na svet, kjer znanstveniki vidijo družbo bodisi kot zbir racionalnih, ustvarjalnih in moralnih bitij, bodisi jo interpretirajo v terminih od posameznika neodvisne sistemske logike. Poststrukturalisti, kot so Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida in drugi, so namreč oblikovali niz argumentov, ki se vsi stekajo nekje v smer trditve, da je družba v resnici sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike (kot racionalne, moralne itd. akterje ali karkoli drugega), šele *konstruirajo*, kar ne postavlja pod vprašaj zgolj klasične humanistične podmene o posamezniku kot polnem, reflektiranem in enkratnem bitju, temveč tudi tiste poglede (zgoraj smo jih imenovali objektivistične), ki vidijo družbo kot neke vrste neosebno strukturo, saj se tudi različni strukturni vidiki iz poststrukturalističnega zornega kota kažejo kot neke vrste diskurzivni učinek, čeprav ne nujno kot povsem pasivna spremenljivka – Foucault je denimo izrecno opozarjal, da diskurzi nastajajo šele v različnih institucijah« (Stanković 2005: 11–12).

V tem smislu kino-predstave niso nič manj 'nedolžne' kot drugi sistemi reprezentacije: predstavljajo nam svet, do katerega se moramo opredeliti, to pa počnemo bolj ali pač manj reflektirano, t.j. vzpostavimo bolj ali manj kritičen odnos do vsebin, ki prihajajo do nas in ki so vse obtežene s takimi ali drugačnimi vpisi razmerij moči.

Ožje gledano pa gre metodološko za *analizo teksta*, saj bomo analizirali specifičen tekst: film. Izbrani film pa za razumevanje terja od nas analizo nekih drugih tekstov, povsem teoretskih: obdelavo literature.

Ali moramo pri filmu razvozlati to, kar nam sporoča avtor? Odkimamo lahko že samo, če vemo kdo je bil Stuart Hall. Barthes je nekoč presenetil s tezo o 'smrti avtorja' – opiše jo v istoimenskem kratkem eseju iz leta 1968 – in 'rojstvu bralca'. »Če tekstu dodelimo Avtorje, mu s tem vsilimo neko zajezitev, pripišemo mu nek dokončen označevalec, zamejimo pisanje«

(Barthes 1968: 22). Barthes gre še korak dlje in avtorja kategorično postavi zunaj teksta, vendar mu v tem ne moremo docela pritrditi. Starševstvo teksta se nam namreč zdi pomembno in avtorjev vpis vseeno ni kar tako, vendar je hkrati res, da tekst zares zaživi in je najbolj ploden šele v stiku z bralcem.

Kjub vsem ambivalentnostim, ki jih poraja Barthesov esej, lahko sprejmemo najmanj to, da film privzame neko samostojno življenje, ko je enkrat postavljen na ogled gledalcu. Prav zato se ne bomo kaj dosti spraševali ne o scenaristovih ne o režiserjevih motivih, temveč bomo vso pozornost usmerili v izbran film sam, v podobe in vsebine, ki nam jih predoka ter ponuja v razmislek in znamenja, ki jih poraja ali implicira. Nadvse pomenljivo je v zvezi s tem naslednje Deleuzovo stališče v *Proustu*: »Znamenja [umetnosti] mobilizirajo, primorajo eno od sposobnosti: um, spomin ali domišljijo. Ta sposobnost potem s svoje strani požene misel, jo prisili, da misli bistvo« (Deleuze v Pelko 2006: 167).

Pomemben je torej izdelek, rezultat, učinek delovanja filma in ne vprašanje, kaj je režiser želel s filmom povedati. Da bi vedeli, kaj se je pletlo v njegovi glavi, si niti ne domišljamo. O filmu tudi ne želimo ponuditi neke dokončne interpretacije, saj je film kot tak odprt in je s tem, ko je ponujen na ogled brezštevilnim gledalcem, vselej nedokončan: vsak gledalec ga na svoj način dokonča. Strinjamo se z Dušanom Rutarjem, ki zastopa naravo *srečevanj* s filmom: »Gledalec se lahko sreča s filmom, z zgodbo, glasbo, režiserjem« (Rutar 2006). O srečanju gledalca s filmom spregovori tudi Emanuel Berman v kritiki Hitchcockove *Vrtoglavice*:

»Nič več ne govorimo o skriti vsebini, ki jo lahko objektivno razvozlamo (domneva, ki je značilna za klasične različice 'aplikativne analize') ne o interpretaciji kot zgolj gledalčevi projekciji, temveč raje o novi samostojni pomenskosti, ki se porodi v edinstvenem prehodnem prostoru, ki se razpre ob gledalčevem srečanju s čustvenim univerzumom filma« (Berman v Gabbard 2001: 51).

1.3 Raziskovalno vprašanje

Namen pričujoče diplomske naloge je povezava področij filma, psihoanalize in filozofije, kar dejansko izzveni v sledeče raziskovalno vprašanje, če ga najprej zastavimo širše: kaj imata

psihoanaliza in filozofija povedati o filmu? Ko vprašanje zožimo na izbrana dva ključna avtorja, se le-to glasi: kaj imata lacanovska psihoanaliza in Deleuzova filozofija povedati o filmu? Ko pa se omejimo na izbrani film, Gondryjevo *Večno sonce brezmadežnega uma*, obteženi z domisleki psihoanalize in Deleuzove misli, pa se izkaže, da se vse skupaj pravzaprav zgosti v točno določeno vprašanje: *kje je v Večnem soncu brezmadežnega uma mesto Realnega in Virtualnega?*

V pretenziji povezave registrov Realnega in virtualnega pa postane jasno, da je kar sama senca raziskovalnega vprašanja neka teza, ki bi se ji kdo lahko čudil, pa vendar bom poskušala dokazati, da vzdrži. Ta teza je, *da je Jacquesa Lacana in Gillesa Deleuza na neki točki kljub vsemu moč povezati* in najti niti, ki ju povezujejo.

1.4 Zgradba diplomskega dela

V teoretskem delu se najprej spoprimemo z določenimi elementi lacanovske psihoanalize: to je takoj zatem, ko upravičimo film kot privilegiran objekt tega pristopa in ko opravimo z negativnim prizvokom, ki bi ga utegnil ta pristop imeti, za katerega so zaslužni predvsem nekateri semiotiki, ki so v sedemdesetih letih v filmski teoriji posegli po Lacanu, vendar z zelo omejenim načinom branja. Predvsem se ukvarjamo s pojmom Realnega, da bi ga potem prepoznali v analizi Gondryjevega *Večnega sonca brezmadežnega uma* (miselni proces se je sicer odvil ravno obratno: razmišljanju o filmu je sledil vpogled v teorijo, ki nam je vzvratno razjasnil določene momente v filmu). Ker se v izbranem filmu zamaje časovna struktura, se zatem lotimo teorije Gillesa Deleuza, ki nam odpre pogled na časovno dimenzijo v filmu, da bi se potem spoprijeli z vprašanjem platenja časa, ki ga odpira izbrani film. Nato se lotimo analize filma, iščoč odgovore na vprašanja, ki jih ta odpira.

Umestna pa je še neka (metodološka) opazka: da nam ni v interesu dogmatično slediti Lacanu; obravnava lacanovskih tem niti ne more biti lacanovska *stricto sensu*: v kolikor gre za interpretacijo Lacana s strani drugih avtorjev, je tudi žižkovska, badioujevska, bellourovka... Gre skratka za lacanovski in ne Lacanov pogled (navsezadnje je že rahlo bolj površnemu poznavalcu

težko ločiti med tem, kaj je pri Lacanu njegovega in kaj Freudovega: kje se tako rekoč konča Freud in začne Lacan?).

Morda me pri Lacanu najbolj navdušuje to, da se njegovi nastavki izkažejo kot učinkoviti za pretres vrste drugih področij človekovega obstoja, torej izven prvenstvenega polja psihoanalize: denimo za pretresanje političnih vprašanj in kar je za nas bistveno, področja umetnosti, saj sem spada tudi film. Že sam Lacan ni želel ostajati striktno znotraj psihoanalitične teorije in prakse; freudovsko držo je želel preizkusiti tudi na drugih področjih. Na to kaže tudi organiziranost šole, ki jo je v Parizu pod imenom *L' Ecole Française de Psihoanalyse* osnoval leta 1964 (kasneje jo je preimenoval v *L' Ecole Freudienne de Paris*): poleg oddelka za čisto psihoanalizo in praktično psihoanalizo je ustanovil tudi oddelek Freudovskega polja, ki je bilo namenjeno področjem, povezanim s psihoanalizo in etiki psihoanalize (Lacan.com: 2007).

2. Teoretska izhodišča

2.1 Lacanovski pogled na film

Filmska teorija kot vsaka druga ni nič izgotovljenega in se spreminja. Leta 1951 je bila v Franciji, ki je bila vsaj v prejšnjem stoletju zibelka sprememb filmske teorije, ustanovljena revija *Cahiers du cinéma*, v kateri so francoski filmski kritiki uvajali odmevne nove premisleke v filmsko teorijo (ena prvih debat se je odvijala okrog prenovljenega koncepta *auteurja*). V šestdesetih letih je razlog za pretres filmske teorije prišel 'od zunaj', v soočenju z drugimi disciplinami, natančneje s strukturalno lingvistiko in semiotiko. Vzorec se je ponovil v sedemdesetih s psihoanalizo in filozofijo, ki je v filmski teoriji doživela precejšen vzpon (Hayward 1996: 13–17), a je paradokсно zaradi tega, ker ni letela dovolj visoko, doživela trd padec. Vendarle pa »pomena novega trenda obračanja esejistov in filozofov k filmu z namenom apliciranja svojih teorij ne gre podcenjevati«, poudarja Susan Hayward, »brez dvoma je njihovo delo legitimiralo filmske študije kot disciplino in odločneje privedlo film v akademsko areno« (ibid.: 17).

Vpogledi francoskega psihoanalitika Jacquesa Lacana v proces identifikacije so vzpodbudili filmske teoretike k temu, da so se začeli ukvarjati z vprašanjem, zakaj filmska zgodba tako zelo

pritegne gledalca. Kmalu je opiranje na Lacana postalo en izmed ključnih pristopov na področju filmskih študij. Dejansko so lakanovske teme začele prevevati filmski teoretski diskurz: teze tako zagovornikov kot nasprotnikov teorije so se oblikovale tudi kot nek odgovor nanj. A teorija semiotikov poznih šestdesetih in sedemdesetih let preteklega stoletja, ki je prva znotraj filmskega teoretskega diskurza posegla po Lacanu, je vendarle bila zelo, preveč ozka, kar je bil razlog za postopno izginjanje Lacana s prizorišča teoretiziranja o filmu. Razloga za strah pa ni: stoječ pred novimi izzivi, ki jih je prinesel razvoj v samem filmu, kritično gledoč tudi na tisto 'preživeto' 'lakanovsko'¹ filmsko teorijo, je Lacana ponovno odkrilo mnogo teoretikov in odstrlo meglico, ki se je nabrala nad kot kaže brezdanim vodnjakom idej, ki jih skriva in jim daje krila njegova psihoanaliza, med najvidnejšimi Michel Chion, Pascal Bonitzer, Raymond Bellour, Joan Copjec in ne nazadnje, Slavoj Žižek. Pri nas v duhu lakanovske teorije razmišljajo tudi Alenka Zupančič, Miran Božovič, Zdravko Kobe, Mladen Dolar, Renata Salecl in še kdo.

2.1.1 O spodletelem srečanju semiotike z Lacanom in kaj z njim početi danes

Kaj je filmska teorija, ko je prvič posegla po Lacanu, v poznih šestdesetih, v sedemdesetih in osemdesetih letih, v delih Christiana Metza in Jeana Louisa Baudryja idr., zagrešila – kje je zgrešila? Največji očitek ji pritiče zato, ker je film zreducirala na mehanizem ideologije (Kunkle in McGowan 2004: xii) in opisala gledalca kot »podvrženega vizualni zapeljanosti« (Wright in Wright 1999: 11). Sicer gre to idejo pri Lacanu zaslutiti le v najzgodnejših esejih², v kasnejši misli pa nikakor ne. Teoretiki so se izmed treh registrov, ki po Lacanu določajo človeško realnost, popolnoma osredotočili zgolj na register Simbolnega in Imaginarnega ter vlogo zrealne faze, ki naj bi jo kinematografska izkušnja reproducirala, register Realnega, tistega nesimbolizabilnega, pa so puščali ob strani. V kinu naj bi subjekta prevzel občutek obvladovanja vizualnega polja, ki pa je zgolj iluzoren – dejansko pa je totalno podvržen označevalcu (Kunkle in McGowan 2004: xv). (Althusserovsko) naj bi film krepil iluzorno subjektiviteto gledalca.

¹ Sheila Kunkle in Todd McGowan, urednika zbornika *Lacan and Contemporary film* (2004), sicer govorita o zgodnjelakanovski teoriji, vendar je po našem to poimenovanje prenačljeno: raje ostanimo pri semiotiki, saj je v resnici šlo za semiotiko s pridihom Lacana in še ne za 'pravo' lakanovstvo, iz razlogov, ki jih omenjam v nadaljevanju.

Ilustrativen za opisano interpretacijo Lacana je denimo sloviti esej Rolanda Barthesa iz leta 1975. V tem sicer zelo poetičnem tekstu, v enemu prvih in najlepših posvetil kinematografskemu dispozitivu, *Ko grem iz kina*, se mu zapišejo tele vrstice:

»Kaj je filmska podoba (skupaj z zvokom)? *Slepilo*. Besedo je razumeti v analitskem pomenu. Zaprt sem s podobo, kakor da bi bil ujet v slovito dualno razmerje, ki je temelj Imaginarnemu. Tu pred mano, zame je podoba: zrasla skupaj (označevalec in označenec sta kakor zlita), analogična, zaokrožena, vsa breja; popolno slepilo: planem nanjo kakor žival na "podobno" cunjo, ki ji jo molijo pred nos; ... Naj sedim v kinematografski dvorani še tako daleč, nos že kar boleče pritiskam na ekran, na tega imaginarnega »drugega«, s katerim se narcisistično identificiram (pravijo, da se hočejo kar najbliže k platnu usesti otroci in cinefili): podoba me očara, me ujame: *lepim* se na predstavo, in na tem lepilu temelji *naravnost* (psevdo-narava) posnetega prizora (lepilo so zmešali iz vseh sestavin »tehnike«); ... Mar navsezadnje podoba nima že po svojem statusu vse značilnosti *ideološkega*?« (Barthes 1987: 9)³.

Sicer so tudi nekateri izmed tistih, ki so prvi posegli po Lacanu, sčasoma prišli na sled Realnemu v filmu: tako je Pascal Bonitzer leta 1985 spregovoril o 'zrnu realnega', ki je »moment nesimbolizabilnega, nečesa, česar ni mogoče zajeti v govorico«, Barthes pa že leta 1970 o 'tretjem' ali 'topem smislu', tistem, kar »uhaja smislu na simbolni in informativni ravni in ždi kot nekakšen neulovljiv, neimenljiv ostanek, nekaj, kar je na podobi 'za nameček'« (Vrdlovec 1987: 329) in prav to je tisto 'filmsko'. V tem gnezdi užitek teksta, ki ni pogost: prinese ga le tisti tekst, »ki pretresa bralčeve zgodovinske, kulturne in psihološke plasti, maje odpor njegovega okusa, njegovih vrednot in spominov ter privede v krizo njegov odnos do jezika« (Barthes v Vrdlovec: *ibid.*).

Prevladujoče pa kino v tem teoretskem duhu vseeno nastopa kot ključni mehanizem v delovanju ideologije, kot njena imaginarna sestavina, ki pripomore k temu, da posameznik sprejema svojo podrejenost (Kunkle in McGowan 2004: xv). Čisto zares pa je logika razmišljanja, da je avtoriteta označevalca absolutna in njegovo delovanje brezhibno, že v jedru napačna. Namreč,

² Na primer v seminarju o 'Ukradenem pismu', v katerem je preko slikovite analize istoimenskega dela Allana Edgarja Poe-a o pismu, ki kroži med protagonisti in vsakokrat določa položaj svojega trenutnega imetnika do ostalih, poslušalcem poskušal obrazložiti absolutno determiniranost z označevalcem (Lacan 1994: 7–34).

³ Vendar pa od gledalca Barthes ne zahteva popolnega odlepljenja od zgodbe – v čem bi bil potem sploh še smisel obiskovanja kina, pomislimo – lahko pa se pustimo hkrati fascinirati podobam in tistemu, kar jih presega: zrnu zvoka, dvorani, črnini, temni množici drugih teles, svetlobi žarka: »distanciram se, "*odlepim*" se, skratka, tako, da *razmerje* zapletem s *položajem*« (Barthes 1987: 10).

označevalec brez hibe ne more delovati – hiba je šele pogoj njegovega delovanja. Kot brezhiben bi bil samozadosten, kar bi pomenilo, da niti nebi dopuščal subjektovega vstopa. Torej, če že simbolni red tlakuje pot, ki jo bo subjekt prehodil, to nikakor ni pot brez ovir: vseskozi naletava na ovire Realnega. Realno ni nekaj simbolnemu zunanjega - je mesto, kjer simbolno iztiri znotraj svojega reda. In da bi ta red deloval, mora mestoma – ne delovati (ibid.: xvi).

Semiotiki, podprti z Lacanom, so se tudi vse preveč osredotočali na filmski tekst, niso pa se podrobneje ukvarjali z gledalčevo izkušnjo. Kinematsko izkušnjo so avtorji kot so Metz, Baudry, Raymond Bellour in Laura Mulvey⁴, ki je pogrnila teoretsko osnovo za nadaljnih dvajset let, enačili z zrcalno fazo (ibid.: xix): omejevali so se na odnos gledalec – ekran. Ekran naj bi deloval kot zrcalo in vsako gledanje filma naj bi sprožalo delovanje nezavednih procesov, ki se odvijajo pri privzetju spolne razlike v zrcalni fazi (Hayward 1996: 332). Njihove ideje o identifikaciji so kasneje kritiki teorije problematizirali (npr. že Anne Doane, Kaja Silverman idr.), rekoč, da je identifikacija pri vsakemu posamezniku drugačna. Vprašanje filmskega gledalca je na prizorišču filmske teorije sčasoma postalo eno temeljnih vprašanj. Velja širok konsenz, da filmskega teksta ni moč jemati kot nečesa samostojnega – moč ga je interpretirati le kon-tekstualno, torej v pogojih njegove recepcije. Vprašanje o gledalcu je tako postalo predvsem vprašanje o gledalčevi izkušnji filmskega teksta v samem procesu gledanja, upošteva cel sklop pogojev: kulturnih, kognitivnih, fizioloških, fenomenoloških... (Kunkle in McGowan 2004: xix–xx). Gledalčevo izkušnjo gre torej obravnavati kot eno izmed razsežnosti filmskega teksta.

Lacan pa z zorenjem v svoji misli vedno večji pomen pripisuje prav registru Realnega. Prelomen je v tem smislu njegov XI. seminar iz let 1959–60, naslovljen Etika psihoanalize, v katerem ne govori več o dialektiki želje, temveč se posveti inertnosti užitka (*jouissance*). Rajši kot o simptomu kot kodiranem sporočilu (i.e. za Drugega, ki naj ga z interpretacijo razvozla) govori o *sintomu* kot fragmentu označevalca oziroma črki, prežeti z brezumnim užitkom (ki se lahko bere le kot pomen-v-užitku)⁵. Poudarek se prenese tudi z 'nezavednega, strukturiranega kot jezik' k

⁴ Zaradi osredotočenosti na moški spol so Baudryjeve, Metzove in podobne teorije naletele na ostro feministično kritiko. Feministke so opozarjale, da so v film vpete označevalne prakse, ki vsiljujejo določene predstave o ženskah, ki moškim gledalcem omogočajo zadovoljstvo.

⁵ V Fassbinderjevi *Lili Marleen* (1981) se popularna pesem 'Lili Marlene' ponavlja do onemoglosti, to ponavljanje *ad nauseam* pa pretvori prijetno melodijo v ogaben stvor, ki nas noče spustiti niti za trenutek. Totalitarna moč, utelešena

Stvari, ki je v njegovem osrčju, tega ireduktibilnega jedra užitka, ki se upira vsaki simbolizaciji (Wright in Wright 1999: 13). Lacan opiše različne forme *objet a* kot male delce Realnega, ki povzročajo željo (Kunkle in McGowan 2004: xvii). '*Objet petit a*' je pravzaprav 'objekt mali Drugi' in ima mnogo pomenov, v principu pa nakazuje vzrok objekta želje: ne gre torej za objekt želje sam, temveč za tisto nekaj v objektu, kar željo vzbudi (Lacan.com 2006).

Tudi Žižek zatrjuje, da je bilo branje Lacana v filmski teoriji sedemdesetih in osemdesetih let reduktivno – obstaja pa 'nek drug Lacan' kot referenca, kateri lahko pripišemo revitalizacijo kinematske teorije danes (Žižek 2001: 7). To izpričuje domišljena lacanovska filmska teorija s koncepti kot sta na primer koncept glasu (Michel Chion), zvoka, ki nas zapopade, preraščajoč kod in deluje kot akvarij, v katerem kot ribe plavajo slike (*rendu*), in koncept pogleda (Pascal Bonitzer). Prav tako stavita na drugačno, bolj celovito branje Lacana pri razumevanju filma Sheila Kunkle in Todd McGowan:

»... psihoanalitična interpretacija filmov se mora osredotočiti na filmski tekst (in prepoznati gledalca kot inherentnega – raje kot zunanjega – tekstu). S takšno vrnitvijo k interpretaciji lahko lacanovska filmska teorija ponovno upravičeno izrablja področje psihoanalize, s pomočjo katere prepozna moč 'jouissance' v kinu in razgalja vabljalnost spektralnega objekta v njem, da bi tako znala prepoznati Realno.« (Kunkle in McGowan 2004: xxii).

Lacan v XI. seminarju poudarja, da mora psihoanalitična interpretacija izolirati travmatično Realno skozi njegove učinke v tekstu. Interpretacija se dokoplje do pomena z izluščitvijo travmatičnega Realnega in identifikacijo točk, kjer pomen uhaja – nesimbolizabilnega, torej. Sodobni film pa nudi pester teren za odkrivanje drobcev Realnega, s tem ko v vsebinah priklicuje travme, *jouissance*, fantazije in željo – vloga filmske teorije pa je v razkritju njihove radikalnosti (ibid.: xxviii).

Prav poudarek na kategoriji Realnega je tista točka, po kateri filma enostavno ne moremo jemati kot momenta, ki je vedno ideološki. Čeprav večina filmov Hollywoodske produkcije reproducira

v Goebbelsu, želi pesem izkoristiti za motivacijo izčrpanih vojakov, ta pa se lahko vsak trenutek sname z vajeti in privzame lastno življenje. Je lep primer tistega, kar je Michel Chion poimenoval *voix acousmatique* in tistega, čemur je Lacan rekel *le sinthome*: fragmenta označevalca, ki ga ne gre razvozlati ali odkodirati, saj je opomenjen zgolj z brezumnim užitkom (Wright in Wright, 1999: 16–17).

vladajočo kapitalistično ideologijo, pa mnogo filmov to ideologijo izziva in prevprašuje (da o produkcijah drugih delov sveta niti ne govorimo). »Ideološka dimenzija filma se nahaja v njegovi zmožnosti krojenja fantazijskega scenarija, ki nas osvobodi travmatičnega Realnega. Hkrati pa radikalnost filma izvira iz njegove zmožnosti, da nas s tem Realnim tudi sooča« (Kunkle in McGowan 2004: xviii). Zato lahko urednika zbornika *Lacan and Contemporary film*, ki je slikovit kolaž kritik določenih sodobnih hollywoodskih filmov s strani vrste lakanovcev, zaključita, da »kljub vsem pritožbam o bolehnosti sodobne kinematografije ta kinematografija razkriva predanost Realnemu, kakršni v zgodovini filma še nismo bili priča« (ibid.).

Na 'nekega drugega Lacana' se bomo opirali mi; in v pretenziji odkriti, kako nas film *Večno sonce brezmadežnega uma* sooča z Realnim, skušali slediti prepričanju večih teoretikov o poslanstvu lakanovske filmske interpretacije.

2.1.2 R – I – S

Po Lacanu ima realnost tri registre: Imaginarno, Simbolno in Realno. »Kot simbolno bitje človek zlasti govori, kot imaginarno bitje se pusti zapeljevati podobam, kot bitje Realnega pa se sooča z nečim, kar je brezoblično, amorfno; zaradi Realnega svet ne more biti gladka in sklenjena površina, po kateri bi se mirno sprehodili skozi življenje« (Rutar 2003: 165). Realnega ni moč doumeti izven te trojice, zato si jo oglejmo, da bi ga potem zgrabili, kolikor se zgrabiti sploh dopušča.

Cogito subjekta, katerega eksistenca je razpeta med omenjena tri področja, v lakanovskem pogledu ni več tisti dekartovski substancialni, transparentni in zavedni jaz, temveč prazno mesto, ki ostane, ko odpovemo celoten svet. Simbolni red nadomesti izgubo neposrednosti sveta in zapolni subjektovo praznino v procesu subjektivizacije, v katerem subjekt privzame identiteto (Lacan.com). Subjekt namreč v t.i. 'predojdipski fazi' preveva imaginaren občutek enosti z jazom. Tedaj smo v **imaginarnem**, v katerem se formira jaz (zrcalna faza). Zrcalo deluje kot zaslon, kjer človeško bitje prvič prepozna lastni jaz, ki ga fascinira (Rutar 2006). Imaginarno korenini v subjektivem odnosu do (podobe) lastnega telesa. Je okrožje površinskih podob, ki so

zavajajoče, iluzorne, strukturirano s strani simbolnega reda. Če je označevalec temelj simbolnega, sta označenec in proces pomenjanja v domeni imaginarnega. Jezik ima potemtakem tako simbolno kot tudi imaginarno plat (Lacan.com 2006).

Ko telo vstopi v svet **simbolnega** ali velikega Drugega, je kastrirano: govorimo o simbolni kastraciji. Ko se podamo v polje pomenjanja, žrtvujemo neposredni dostop do našega telesa in smo namesto tega obsojeni na posreden odnos do njega: preko jezika (ibid.). Simbolna kastracija torej vnese radikalen razcep; od tedaj se definiram za drugega. Treba jo je razumeti v smislu vstopa v družbo, kot podpis družbene pogodbe. Gre pravzaprav za vsiljeno odločitev, vztrajno poudarja Žižek: subjektova možnost svobodne odločitve za družbo je lahko uzrta šele za nazaj, saj je subjekt z njo šele konstituiran; vselej smo torej že izbrali. Sicer lahko izberemo tudi drugo možnost in zavrnemo zamenjavo užitka za Ime Očeta, kar pa onemogoči dostop do želje. Stanje: psihoza⁶. Subjekt ob vstopu v simbolno skupnost torej žrtvuje imaginarno enotnost in stanje v neprestanem užitku; vstop v jezik vnese vanj razcep in zanj pomeni odtujitev, v zameno pa ima človek označeno mesto v intersubjektivni mreži in realnost dobi konsistentnost. Zato Lacan najprej zapiše subjekt z velikim S, nato pa ga prečrta: subjekt je z vstopom v jezik nepovratno zaprečen (Žižek 2001: 74–76). Zaprečen je prav v svojem dostopu do telesa kot utelešenosti užitka. »Odtujitev ... obsoja subjekt na to, da lahko nastopi zgolj v razcepljenosti ... : če se subjekt na eni strani pokaže kot smisel, ki ga proizvede označevalec, se na drugi strani pokaže kot *aphanisis* [izginevanje, presihanje] (Lacan 1996: 196). Materialni *jouissance* je v nasprotju z nematerialnim redom označevalca.

Kar je žrtvovano v izbiri družbe, je Stvar, incestuozni objekt, ki uteleša nemogoč užitek. Paradokсно se incestuozni objekt konstituira šele, ko je izgubljen: preden je izgubljen niti ne obstaja (Žižek 2001: 76). Z drugimi besedami: ob vstopu v simbolni red, ki nam kot struktura predhodi, moramo utajiti Realno, žrtvovati neposrednost sveta in se definirati za drugega⁷. Pri

⁶Lacan je to izbiro formuliral v zadnjih letih poučevanja kot alternativo '*le pere ou pire*', 'Oče ali slabše', kar bi lahko zapisali tudi kot 'Oče ali *objet petit a*'. V tem smislu moramo razumeti Lacanovo izjavo 'norec je edini svobodni človek': psihotik namreč ni stopil v past prisiljene izbire, zavrnil jo je in izbral nasprotje Imena Očeta, simbolne identifikacije, ki nas umesti v intersubjektivni univerzum (Žižek 2001: 75).

⁷Še najbolj se mora subjekt definirati glede na Drugega v primeru seksualnosti, vendar označevalec ne more zajeti subjekta v celoti: kot seksualno bitje ga lahko predstavlja le delno, ker ga definira le *per negationem*. Ne zmore pa zajeti tudi relativne dimenzije, kaj je moški za žensko in obratno. En za drugega torej nista predstavljena zgolj označevalno. Kar subjekt v identiteti izgubi, ko sprejme označevalec, najbolj pride do izraza prav v tem primeru –

tem nastopi neka odtujitev, saj subjekt uporablja kod drugega. Tako se odslej – zaznamovan s to odtujitvijo – neizogibno konstituira v polju Drugega:

»Ko se označevalec proizvaja v polju Drugega, povzroči, da vznikne subjekt njegovega pomena. Toda kot označevalec deluje zgolj tako, da subjekt takoj reducira, da ni nič več kot označevalec, se pravi, da ga z istim gibom, s katerim ga priključuje, da začne delovati, da govori kot subjekt, že tudi okamni« (Lacan 1996: 193).

Simbol se zato v prvi vrsti manifestira kot umor Stvari; subjekt mora tako rekoč zamenjati krvavi jaz za koncept jaza, ki ga lahko izrazi v besedah. Zato Žižek z Lacanom za vsako besedo reče, da je nagrobnik, ki zaznamuje odsotnost telesa stvari in jo reprezentira oziroma nadomešča. Lacan z reinterpreteracijo kartezijanskega *cogita* kaže na dejstvo, da je subjekt nepovratno razcepljen – z vstopom v jezik. Natanko v tem smislu gre razumeti simbolno kastracijo (Lacan.com 2006); Freudovski Ojdipov kompleks je namreč v lakanovski interpretaciji čisto nasprotje redukcije številnih družbenih intenzitet na matrico mati-oče-jaz: je matrica eksplozivnega *odprtja* subjekta v družbeni prostor. S simbolno kastracijo je subjekt izvržen iz družinske v širšo družbeno mrežo (Žižek 2004: 83).

Simbolno je področje radikalne drugosti: je *veliki Drugi*. Diskurz Drugega je nezavedno (nezavedno torej gnezdi v simbolnem!). Je področje Zakona, ki regulira željo v Ojdipovem kompleksu. Je 'princip užitka', ki regulira distanco od Stvari (Freudove *das Ding*) in je 'smrtni gon', ki je preko ponavljanja onkraj principa užitka. Značilnost simbolnega je, da ne obstaja nikakršen vnaprej določen ali fiksni odnos med označevalcem in označencem. Pomen torej drsi, kar je pomembno pri vzpostavljanju subjektivitete (ibid.).

Naj nam ne uide, da je veliki Drugi čisti dozdevek. Je zgolj subjektova domneva o nematerialnem, idealnem redu, o Drugem mestu, ki zagotavlja končni pomen in konsistenco

človeka kot seksualnega bitja (*vivant sexuelle*) (glej Conte 1993: 275). Lacanovo tezo, da seksualno razmerje ne obstaja, gre razumeti v smislu, da je človeška seksualnost zaznamovana z ireduktibilnim neuspehom: seksualna razlika je antagonizem dveh seksualnih pozicij, ki nimata skupnega označevalca. Užitek lahko dosežemo le na ozadju te fundamentalne izgube (Žižek, www.lacan.com³). Seksualni užitek je »nekaj, kar je bilo, preden se je z uvedbo označevalca izvršila ali podpisala njegova izginitev; v razmerju do označevalca je torej užitek vrzel, ki motivira in podpira njegovo zgradbo kot okoli neke konstitutivne praznine zasnovano zgradbo« (Conte 1993: 275). Za govoreče bitje seksualnost uhaja označevalnim terminom in je v njih nemogoča.

subjektive izkušnje (Žižek 2001: 58). Ni nič substancialnega, obstaja pa v referencah nanj. Žižek to ponazori s pomočjo znane zgodbe o otroku, ki izreče dejstvo, da je cesar nag. Sicer so vsi vedeli, da je cesar nag in vsakdo je prav tako vedel, da vsi ostali to vedo, a je dejstvo, da je bila ta resnica izrečena, povzročilo velik šok. »Kdo je bil tisti, ki tega *ni* vedel, če pa so vsi subjekti to vedeli? En sam možen odgovor: *veliki Drugi*« (Žižek 1988: 23). Natanko ta šok služi kot nek dokaz za ontološki obstoj velikega Drugega.

Realno stoji nasproti Imaginarnemu in je onkraj Simbolnega. Če je simbolno sistem diferenciranih označevalcev, je realno nediferencirano; v njem bi zaman iskali razpoke. Realno vznikne onkraj jezika: je tisto, kar se absolutno upira simbolizaciji. Je nemogoče, ker si ga je nemogoče predstavljati in ker ga je nemogoče vpeti v simbolni red. Prav zato je tudi travmatično (Lacan.com 2006). To področje človekovega obstoja je v okviru naše analize najbolj zanimivo, zato si ga oglejmo malo podrobneje.

2.1.2.1 O drobcih Realnega

Žižek lacanovsko Realno označuje kot mesto, kjer jezik ne najde reference. S stališča Simbolnega, velikega Drugega, torej niti ne obstaja. In vendar je. Je »trdno jedro, ki se upira simbolizaciji« (Wright in Wright 1999: 4). Kaže se le v »strukturalnih učinkih, ki jih proizvaja v realnosti« (ibid.: 3). Lacan je o Realnem spregovoril tudi v seminarju Sintom:

»Realno, za katero gre v tem, čemur pravijo moja misel, je vselej neki kos, neki ogrizek. Seveda mišljenje okrog tega ogrizka napleta, ampak stigma tega realnega kot takega je, da se ne navezuje na nič. Tako vsaj dojemam realno. ... Obstaja neka orientacija, toda ta orientacija ni smisel ... , ker izključuje golo dejstvo spojitve simbolnega in imaginarnega, v čemer ravno obstoji smisel. Na mojem področju orientacija realnega izključi smisel« (Lacan 2007: 142–144).

Realno je zunanje iluziji konsistentnosti, ki jo producira imaginarna zrcalna igra. Ta namreč Realnemu ne pušča nobenega prostora za manifestacijo (Wright in Wright 1999: 3). Lacan je vsa tri področja povezal oziroma ponazoril v svoji različici boromejskega vozla: »Najbolje ga lahko

upodobimo rekoč, da imaginarnemu in simbolnemu, se pravi dvema stvarema, ki sta si zelo tuji, realno prinaša element, ki ju lahko pripravi do tega, da držita skupaj» (Lacan 2007: 154).

Realno je vir simbolizacije, čeravno je tisto, kar se ji izmakne. Čeprav Realnega potemtakem ne moremo zapisati, pa se nekam le zarisuje – v nezavedno s svojimi (travmatičnimi) učinki. Je »moment, za katerega ni odločilno to, ali se je v realnosti 'res zgodil' ali ne, marveč zgolj to, da ima določene strukturne učinke, t.j., da deluje kot travmatična, nesimbolizabilna točka, ki opredeljuje delovanje strukture« (Žižek 1988: 21). Realno lahko vedno zasledimo šele v njegovih učinkih. Paradoksalno je vzrok, ki je konstituiran šele s svojimi posledicami⁸ (Žižek 2001: 124).

Subjekt je v označevalcu odtujen. Njegovo Realno je iz Simbolnega izključeno, posledično pa samo zaznamovano s to izključitvijo, saj v njemu zazeva vrzel, ki je paradokсно pozitivni pogoj njegovega obstoja. Konstitucija identitete je za subjekta potemtakem težaven proces, saj je zaznamovan s tem notranjim antagonizmom večno nekompatibilnih registrov Simbolnega in Realnega (ibid.).

Vendarle pa Realnega ne moremo povsem zvesti na idejo trdnega jedra, ki se vselej izogne simbolizaciji. Realno ima več dimenzij: imaginarno, simbolno in realno. Je tista grozljiva primordialna podoba, ki izniči vse druge (tako je Irmino grlo, Alien Ridleya Scotta, maelstrom Alana E. Poa). Je jezik, ki mu umanjka bogastvo človekovega pomena, zreduciran na golo formulo brez pomena. In je tisto neujemljivo *je ne sais quoi*, kar vdihne običajnemu objektu sublimnost (denimo pogled v oči na videz 'normalnih' ljudi, katerih telesa so kolonizirala nezemeljska bitja). Žižek pravi, da »če obstaja nocija realnega, je izjemno kompleksna in zato neumljiva, ne moremo je povzeti v nekakšno Celoto« (Žižek 2007).

Žižek tematizira Realno na mnogo načinov. Morda je v tem smislu najbolj slikovito njegovo delo *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out* (2001), ki nam bo z raznovrstnimi

⁸Žižek na primer v komentarju Foucaultovega tematiziranja odnosa med seksualnostjo in seksom navaja prav seks kot tisto antagonistično posledico seksualnosti; kot nesimbolizabilno jedro, ki se upira poskusom vseh seksualnih praks (pravnih, medicinskih, etičnih...), da bi ga ukrotile, nevtralizirale, nad njim dominirale: vedno znova brez uspeha (Žižek 2001: 124). In, če nadaljujemo v tem razmišljanju, ali ni bistveno vprašanje filozofije, lovljenje Izvora, Biti, Enega, njeno Realno? Filozofija (pa tudi druge prakse, predvsem verske) skuša opisati Skrivnost življenja na vse mogoče načine, pa lahko zaključimo le, da je nobena ne more do kraja popisati. Sredi simbolnega sveta človeštva vztraja njegovo Realno, nesimbolizabilno jedro, ki ga lahko opazujemo zgolj v njegovih učinkih.

tematizacijami Realnega (in še česa) v različnih filmih še najbolj v pomoč pri doumetju, kje zasvetli Realno v zgodbi, ki jo pletejo podobe *Večnega sonca brezmadežnega uma*.

2.2 Gilles Deleuze: podobe pod drobnogledom

Gilles Deleuze (1925 – 1995) je en prodornejših filmskih teoretikov (sam bi ta naziv morebiti pripisal Godardu...). Že Foucault je prepoznal domet misli svojega kolega in prijatelja, ko je leta 1970 v recenziji dveh Deleuzovih del, *Razlike in ponovitve* ter *Logike smisla*, zapisal, da bi se utegnilo dvajseto stoletje nekoč poimenovati prav po njem (Pelko v Deleuze 1991: 279). Kakšen kompliment, iz ust Foucaulta! »*Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien*« (Foucault v Pelko 1994: 10). Slavoj Žižek v svoji knjigi o Deleuzu govori o njem kot o osrednji referenci sodobne filozofije v zadnjem desetletju (Žižek 2004: xi). Deleuze si je nekega jesenskega dne, v svojem sedemdesetem letu življenja odločil skrajšati muke, ki jih je trpel že več kot dvajset let. Bil je namreč hudo bolan. Vrgel se je skozi okno svojega stanovanja v Parizu.

Resnično je osupljivo, kako Deleuze dobesedno zleze v strukturo filma, v podobe in mednje ter analizira mikrookolje filma, da bi ga odtod potem dojel celostno. Deleuze je avtor cele vrste konceptov. Filozofija je po njemu namreč konceptualna praksa⁹ in teorija filma tako ne govori 'o filmu', temveč o konceptih, ki jih ta poraja. Zato tudi pravi, da bolje o filmu ne govori nihče drug kot sami veliki filmski avtorji, ki pri tem postanejo filozofi (tako tudi Godard, pa naj bo še tako nezaupljiv do teorij!). Zato se je, ugotavlja Deleuze v izteku drugega zvezka dela o filmu, *Podobi-času*, »v nekem trenutku, opoldne – opolnoči, treba namesto 'Kaj je film?' vprašati 'Kaj je filozofija?'. Film je nova praksa podob in znakov, katerih teorijo mora domisliti filozofija kot konceptualna praksa« (Deleuze 1989: 280).

Delo *Podoba – čas* (1985) je nadaljevanje knjige *Podoba – gibanje* (1983), knjige o klasičnem filmu. V drugi knjigi Gilles Deleuze, ponovno v svojem pronicljivem slogu, pod drobnogled

⁹ Filozof misli s koncepti, znanstvenik s funkcijami, umetnik s perzepti in afekti. Ustvarjalna dejavnost je po Deleuzu središčna os sleherne discipline, kolikor je vpeta v nju, ki filozofe sili v izumljanje konceptov, znanstvenike v odkrivanje funkcij, umetnike pa v kreacijo senzacij. Te tri discipline misli (filozofija, znanost, umetnost) oblikujejo svojevrstno heterogenezo. Pelko tako ugotavlja, da se koncepti filmskih podob (podobe-gibanja in podobe-časa) odvijajo na mejni in obenem vrhunski točki soočenja dveh kreativnih disciplin misli, filozofije in filma (Pelko 1994: 9–11).

postavi moderni film, tako zelo drugačen od predvojnega. Nov svet, zgrajen na ruševinah, jokajoč za svojo preteklostjo in zroč v obraz prihodnosti, ki prinaša nove izzive, kliče k refleksiji. Nekateri filmski ustvarjalci razbijejo okvire podobe filma, kakršnega so poznali, poslužujejo se novih metod (globina polja, iracionalni rezi itd.) ter ustvarjajo podobe, ki porajajo povsem nove znake – in odprejo novo poglavje v zgodovini filmske podobe.

Ob soočanju s filmskimi podobami Deleuze (re)kreira niz konceptov. En bistvenih domislekov je, da koncept nima pred-meta, objekta, temveč ima nek teritorij. Teritorij, ki je zgolj njegov¹⁰. Deleuza zanimajo tudi subtilne meje med subjektivnim in objektivnim – in končno kolaps meje med njima, ki povzroči občutje, ki ga je Freud imenoval 'das Unheimliche', Lacan pa 'ekstimno' (Pelko 1994: 12–20). Če pa bi gledali širše in vzeli v ozir celotno Deleuzevo filozofijo, bi jo, če bi jo morali povzeti v parih besedah, označili kratkomalo s filozofijo produkcije smisla. Hm, kaj se ni prav s tem na nekem drugem terenu ubadal Lacan?

Vendar se v omenjene koncepte ne bomo poglobljali. Kot pravi Žižek, obstaja ob Deleuzu anti-Ojdipa in antiglobalizma še neki drugi Deleuze, ki je veliko bližji psihoanalizi in Heglu (Žižek 2004: xi), konsekvence pa lahko razbিরamo na treh področjih: znanosti, politike in umetnosti, ki jo Žižek v knjigi *Organs without Bodies: on Deleuze and Consequences* z malce vesterskega humorja prevede kar v »the True, the Beautiful and the Good« (ibid.). Alain Badiou, Michael Hardt in Slavoj Žižek, personizira to triado Stojan Pelko (Pelko 2006: 153). Opirali se bomo torej na nekega drugega Deleuza, pri njem pa nas bo zanimala prav posebna konceptualna distinkcija, ki jo uvaja in kakor jo razbira v filmskem dispozitivu, to je tista med **aktualnim** in **virtualnim**. Zanimal nas bo, z drugimi besedami, kar čas sam, ali bolje, njegova cepitev. To nam bo v pomoč pri razvozlanju časovnih vozlov, ki jih pletejo podobe izbranega filma in ugotavljanju, zakaj se Clementine in Joel v filmu *Večno sonce brezmadežnega uma* navsezadnje vseeno ponovno srečata.

¹⁰Tako si, denimo, vampirja ni mogoče predstavljati izven nekega strogo zamejenega prostora (gradu, hiše), v katerem je neka čisto posebna soba, v kateri je – krsta. Gre za objekt želje, natančneje, za fantazmo... Za uprizoritev želje. Bistvo je prekoračevanje meja nekega teritorija – vampir mora vselej izstopiti, žrtev pa vstopiti. In kaj je onkraj? Nič! To odkritje žrtve, da je krsta prazna, je najbolj sublimni trenutek, trenutek grozljivosti, ki jo je treba najmanj zapolniti s predirljivim krikom (Pelko 1994: 17–18). In če naj navedem še en primer: filozofija se re-

Deleuzevo virtualno seveda nima nič opraviti z virtualno resničnostjo. Zanima ga »realnost virtualnega (ki v lakanovskih terminih ustreza Realnemu). Virtualna realnost sama je precej borna ideja o posnemanju realnosti, o reprodukciji izkušanja realnosti v umetnem mediju. Pri realnosti virtualnega pa gre za realnost virtualnega kot takega, za njegove resnične učinke in posledice« (Žižek 2004: 3).

Slavoj Žižek¹¹, en najboljših revolverašev, kar jih ima filozofija danes (Pfaller v Krečič 2007: 23) ponazori razliko in dvomni odnos med aktualnim in virtualnim s pomočjo metafore očesne zaznave:

»(1) Človeško oko reducira percepcijo svetlobe; na določen način aktualizira svetlobo (zaznava določene barve ipd.), vrtnico na en, netopirja na drug način... Tok svetlobe 'na sebi' ni nič aktualnega, temveč je čista virtualnost neskončnih možnosti, ki se aktualizirajo na vrsto načinov; (2) po drugi strani človeško oko razširi percepcijo – kar 'resnično vidi', vpiše v zapleteno mrežo spominov in anticipacij (kot Proust ob okusu magdalenic), lahko razvija nove percepcije itn.« (Žižek 2004: 4).

Žižek torej najprej označi virtualnost za neskončnost možnosti, od katerih se nekatere aktualizirajo; vendar bi bilo neupravičeno zvesti virtualno na zgolj to, prej si moramo prizadevati, da bi pojem virtualnega osvobodili ukleščeniosti v idejo možnega! To Žižek na nek način izvrši, ko doda, da aktualnosti človek razširi z virtualizacijo.

Te za nas bistveno dvojico, ki zadeva samo cepljenje časa in pestuje idejo nekronološkega časa niti ne moremo razumeti, če ne poznamo Deleuzove teorije o filmskih podobah. Vsaj ne dovolj, da bi jo v plesu filmskih podob tudi pozorno uzrli. Zato bomo sprva preleteli osnovne značilnosti dveh različnih vrst podob, ki jih po Deleuzu najdevamo v filmu: podobe-gibanja in podobe-časa ter vzroke, zakaj je prva zašla v krizo in odprla vrata drugi. Predvsem nas bo zanimalo, kako se v obeh podobah zrcali čas.

teritorializira trikrat: v preteklost h Grkom, v sedanost z demokratično državo, v prihodnost k novemu ljudstvu in novi zemlji (ibid: 14).

¹¹ Za Žižka bi lahko trdili isto kot za Deleuza: namreč, da je konceptualni filozof. Da se torej ne sklicuje na primere zato, da bi ilustriral neko splošno idejo, temveč kot je dejal Pfaller na lanskoletni konferenci o Žižku v Oxfordu, »primer nastopi zato, da ustvari neko idejo« (Pfaller v Krečič 2007: 23).

2.2.1 Podoba-gibanje

Za Gillesa Deleuza je značilen izrazito analitičen pristop. Izredno rad stvari kategorizira. V konceptualizaciji podobe-gibanja in podobe-časa prvo pripiše predvojnemu, t.i. klasičnemu filmu, drugo pa povojnemu, t.i. modernemu filmu (italijanski neorealizem, francoski novi val, nova ameriška šola itn.). Čeprav je morda ta distinkcija nekoliko problematična (zato jo sem in tja izda tudi Deleuze), se bomo pri pregledu značilnosti obeh vrst podob držali njegove skoraj linnejevske terminologije in segali v predale njegove tako zelo urejene omare filozofije filma, da je že kar kaotična. Poudariti pa gre, da bo nas zanimalo polje postmoderna filma, ki ga Deleuze ni zares spoznal. Vseeno pa njegovi vpogledi v podobe, če jih vzamemo bolj ohlapno, ostajajo še kako priročni tudi za razmišljanje o postmodernem filmu, predvsem pa je aktualen domislek virtualnega (kot se ga bere v paru z aktualnim).

Za predvojni film naj bi bilo značilno, da se giblje skoraj povsem na čutno-gibalnem nivoju; Deleuze govori o *podobi-gibanju*. Gre dobesedno za podobe, obdarjene z gibanjem. Bistvena enota je plan. Če je kader negiben rez in kadriranje določitev zaprtega sistema, ki vsebuje vse, kar je v podobi, je plan gibljivi rez. Določa gibanje, do katerega pride v zaprtem sistemu. Je posrednik med deli (kadri), ki vedno prizadene tudi celoto (montažo) (Pelko 1997: 20). Podoba-gibanje poraja t.i. podobo-akcijo. Gre za veriženja situacija-akcija, akcija-reakcija, dražljaj-odziv: čutna zaznava sproži gibalno akcijo, vmes pa se praviloma rodi še afekcija¹². Ta se še najlepše zrcali na obrazu, v velikem planu (Deleuze 1991: 265; Pelko 1997: 27). Slovite podobe-afekcije se zrcalijo na obrazu Dreyerjeve Ivane Orleanske. Podoba-akcija najde privilegirano okolje v filmu noir, ideal skrbno segmentirane akcije pa v ropu. Vestern pa denimo poleg podob-akcij predstavlja tudi skoraj čiste podobe-percepcije: »... vestern je vsaj toliko kot epopeja akcije tudi drama vidnega in nevidnega; junak deluje le, če vidi prvi, zmaga pa le tedaj, kadar akciji uspe vsiliti interval ali vsaj sekundo zamude, ki mu omogoči, da vse vidi (*Winchester 73* Anthonyja

¹²»Afekcija ... vznikne ... v subjektu, vmes med po svoje moteno percepcijo in obotavljajočo se akcijo. Afekcija je ujemanje subjekta in objekta. ... Gibanja prehajanja v njegovem neposrednem raztezanju ne prekine zgolj interval, ki na eno stran porazdeli prejeta gibanje, na drugo pa izvršeno gibanje in ki ju po svoje naredi neprimerljivi. Vmes med obema je še afekcija, ki razmerje ponovno vzpostavi; toda prav v afekciji gibanje preneha biti gibanje prehajanja in postane izrazno gibanje, se pravi gibanje kvalitete, navadna težnja, ki vzgiba negibni element. Nič čudnega, da v podobi, kakršni smo mi sami, prav obraz s svojo relativno negibnostjo in svojimi zaznavnimi organi prinese na dan taka izrazna gibanja, medtem ko sicer povečini ostajajo potlačena v preostalem telesu« (Deleuze 1991: 92–93).

Manna)« (Deleuze 1991: 98). Sicer noben film ni narejen iz ene same vrste podob, vendar pogosto en tip podob prevladuje. Kombinacija treh različic je – montaža. Torej bi lahko govorili o aktivni (Griffith), perceptivni (Vertov) ali afektivni montaži (Dreyer) (ibid: 98–99).

Bistvena pri podobi-gibanju je *čutno-gibalna vez*. Deleuze je koncept podobe-gibanja izluščil iz filmov klasičnih režiserjev kot so Eisenstein, Vertov, Oliveira, Dreyer, Griffith, Pabst idr..

2.2.2 Kriza klasične in vznik nove vrste podobe

Po vojni pa podobo-akcijo pretrese huda **kriza** zaradi družbenih, ekonomskih, političnih in moralnih vzrokov pa tudi zaradi filmu notranjih vzrokov: vojna in njene posledice, opotekanje ameriškega sna, nova zavest o manjšinah, vzpon in inflacija podob tako v zunanjem svetu kot v glavah ljudi, vpliv literarnih eksperimentiranj na film, kriza Hollywooda in nekdanjih žanrov ipd. (Deleuze 1991: 264–265). Akcijski film je postavljen pod vprašaj, saj se senzo-motorična shema zlomi: vzniknejo situacije, na katere se enostavno ni več možno odzvati, najdemo se v praznih ali nepovezanih *poljubnih prostorih*, ki nadomestijo prejšnje 'ustrezne' prostore. Te situacije se ne morejo nadaljevati v akcijo ali reakcijo v skladu s podobo-gibanjem. Gre za čisto optične in zvočne situacije, v katerih junak ne ve več, kaj bi, torej zbeži, gre na potovanje, pride in gre, ne meneč se za to, kaj se bo z njim zgodilo, neodločen o tem, kaj naj stori (to ni več tisto potepanje z iniciacijskim vidikom, kakršna so bila nemška (tudi še pri Wendersu) ali beatniška (Easy Rider Dennisa Hopperja in Petra Fonde)). Pridobil pa je sposobnost, ki je v akciji ali reakciji nikoli ni imel: *vidi*, tako da se gledalec zdaj vpraša: 'Kaj vidim v podobi?' namesto 'Kaj bom videl v naslednji podobi?'. Situacija se nič več ne nadaljuje v akcijo preko afekcije. Pomembna je sama po sebi. Videc je zamenjal akterja. Tej situaciji Deleuze pravi opis (Deleuze 1989: 272).

Če je senzo-motorična situacija dala zgolj posredno podobo časa kot posledico podobe-gibanja oziroma montaže, pa čisto optična in zvočna situacija na stežaj odpre vrata, skozi katera se prikaže čas v čisti obliki: vznikne *podoba-čas* (ibid.). Novo podobo odlikuje pet značilnosti: »disperzivna situacija, namenoma šibke vezi, oblika-potep, ozavedenje klišejev, razkritje zarote« (Deleuze 1991: 269). Iznajde jo italijanski neorealizem, preveva filme francoskega novega vala; Deleuze oblikuje koncept podobe-časa in druge koncepte, ki se ob njej porajajo, na podlagi del

režiserjev kot so Pasolini, Rossellini, Antonioni, Fellini, Renoir, Visconti, Ophüls, Welles, Robbe-Grillet, Resnais, Lang, Wenders, Kubrick idr¹³.

V modernem filmu se podoba-gibanje lahko bolj ali manj prepleta s podobo-časom.

»Med podobo-gibanjem in podobo-časom obstaja več možnih transformacij, skoraj nezaznavnih prehodov, pa tudi kombinacij. Za nobeno nebi mogli reči, da je pomembnejša od druge, da je lepša ali bolj globokoumna. Vse, kar lahko rečemo je, da nam podoba-gibanje ne da podobe-časa.« (Deleuze 1989: 270).

Vznikne torej nova podoba z lastnimi karakteristikami, ki v temelju obrne logiko podrejenosti: če je bil prej čas podrejen gibanju, je zdaj gibanje podrejeno času.

V podobi-gibanju je potek časa ne glede na montažne reze enodimenzionalen, v odnos stopata 'prej' in 'potem' v smislu, da je preteklost enostavno predhodna sedanjost in prihodnost sedanjost, ki bo nastopila. V poglavju o montaži v Podobi-gibanju Deleuze zariše dvojno naravo časa: čas kot celota in čas kot interval. Pri tem si pomagata s podobo ptice:

»Čas kot celota univerzuma, to je ptica, ki kroži in nenehno veča svoj krog; čas kot interval, to je en zamah s krili, ki nenehno postaja vse manjši. Tako kot je zamah s perutmi nujen za let ptice, je tudi interval konstitutiven za celoto, montažni rez za Idejo filmskega časa, pospešena variabilna sedanjost pa za velikanskost preteklosti in prihodnosti« (Deleuze v Pelko 1994: 37).

Interval torej lahko ustreza enemu filmskemu rezu, minimalni enoti filmskega trajanja, vendar ga Deleuze skuša tematizirati le dokler ga zanimajo *racionalni rezi* kot meja med dvema kadroma, ki zagotavljajo tekoče veriženje podob, t.j. dokler ostaja znotraj domene podob-gibanja; ko preidemo na teren modernega filma pa se zanimanje preusmeri na *iracionalne reze*, ki pa delujejo kot avtonomni fragmenti med podobami in namenoma prekinjajo njihovo gladko veriženje (Pelko 1997: 61–62). Reze, ki ne povezujejo soslednih kadrov, temveč jih razdvajajo. Ki ne predstavljajo ne konca enega ne začetka drugega kadra – pomemben je tisti 'med' podobama, razpoka. Ti 'vidni šivi' se lahko pojavijo v precej različnih vizualnih oblikah: lahko v sekvenci

¹³ Posebno mesto Deleuze odredi japonskemu režiserju Yashujiu Ozu-ju, čigar filme, mimogrede, Wim Wenders prišteva med »svete reči svetovnega filma« (Wenders v Pelko 1997: 50). Deleuze o njem govori kot o avtorju, ki je anticipiral moderni kino že pred vojno, še v pogojih nemega filma. Ozu je že prikazoval čisto optične znake, prazne ali nepovezane prostore, ki so se raztezali v tihožitja in priklicali čas v čisti obliki (Deleuze 1989: 273). V Ozujevih tihožitjih uzremo čas, ki se je preoblekel v večnost (Pelko 2006: 177).

nenavadnih, anomalnih podob, ki zmotijo normalno zvezo dveh sekvenc, lahko pa v obliki črnine ali beline ekrana... Na nivoju zvoka je lahko akt tišine, nekласičen akt govora ali pa vrzel zapolnjuje glasba. Iracionalen rez pogosto (to še kako velja za postmoderne film!) razdvaja glasbeno od vizualnega v avdio-vizualni podobi; zvok in slika se razhajata, med njima je neka razpoka. Vsak iracionalen rez je neka *lažniva kontinuiteta (puissance du faux)* – ker pač ne gre za pravo kontinuiteto. Interakcija dveh podob ustvari ali naleti na oviro, ki ne pripada ne enemu ne drugemu kadru. Tako montaža že pri Wellesu, pa potem pri Resnaisu in Godardu zadobi drugačen pomen, pravi Deleuze... Nič več ne sestavlja podob-gibanj tako, da dajo posredno podobo časa, temveč razstavlja odnose v neposredni podobi-času tako, da iz njih lahko izide vrsta možnih gibanj (Deleuze 1989: 129–132, 180–181, 248–249). V teh nemogočih spojih je skrita filmska skrivnost, vanje je ujeto izkustvo razlike, avtorjev vpis. »Prav na teh točkah nemogočega spoja, ireduktibilnega reza, se film lomi, glas pa poka – in skozi to radikalno heterogenost procesa pada klasična obsesija po estetski in tehnični homogenosti« (Pelko 2006: 146).

Bistveno je, da je čas v podobi-gibanju reprezentiran zgolj posredno (neposredno je lahko izražen le z glasbo¹⁴), v podobi-času pa se čas pojavi neposredno, v čisti formi. Podoba-čas nikakor ne implicira odsotnosti gibanja, le da je v tem primeru gibanje v vajeih časa (ibid.: 270–271).

2.2.3 Aktualno in virtualno

Vidimo, da pri Deleuzovem razbiranju podob v modernem filmu ključno vlogo odigrava časovna dimenzija. Vendar je njegovo razumevanje časa presenetljivo glede na običajno (zahodnjaško) percepcijo časa. Zdi se kot bi v njem odzvanjalo pojmovanje časa pri ljudstvih, ki jim je nevprašljiv hkraten obstoj različnih svetov, svetov mrtvih in živih ter skupno vztrajanje

¹⁴Že neme filme se je včasih gledalo ob glasbeni spremljavi, vendar se je glasba vedno ujemala z vizualno podobo, jo podpirala. Z vdorom zvoka v film pa se glasba na nek način emancipira in lahko 'ubeži' tej zavezanosti. Še vedno sicer prevladuje težnja, da glasba in vizualne podobe tvorijo neko homogeno celoto, vendar pa Deleuze ugotavlja, da je največji dosežek zvoka prav v izražanju celote na dva neizmerljiva, neujemajoča se načina. V klasičnem filmu lahko podobi-gibanje, v kateri je čas izražen le posredno, le glasba obogati z neposredno prezentacijo časa, ki pa je izključno zvočna: tako označuje spreminjanje celote. Ta koncept sicer sega preko vizualne podobe, vendar je še vedno v celoti odvisen od nje (Deleuze 1989: 238–240). Taki emancipaciji glasbe smo še večkrat priča v postmodernem filmu: spomnimo se samo Lynchevega *Mulholland drive* (2001) in glasu, ki v morda enem najvznemirljivejših filmskih prizorov vseh časov vztraja še dolgo potem, ko se pevka na odru zgrudi... Glasba lahko

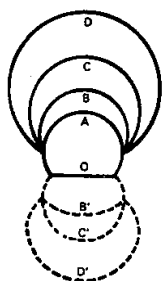
preteklosti in sedanjosti¹⁵. Kaj ni Deleuze linearnemu pojmovanju časa vdihnil prav teh idej? Čas sicer poteka linearno, vendar se cepi. Če bi pogledali v trenutek, bi tam našli živahno viličenje časa. V vsakem trenutku se čas namreč podvaja na sedanjost in preteklost. Dvoličnost trenutka je dvoličnost sedanjosti: po eni plati se sedanjost vzpenja v prihodnost, po drugi pada v preteklost.

Od Nietzscheja in Prousta¹⁶, odkoder je krenil, se Deleuze pri svoji koncepciji časa opre na Bergsona. Že pri njem namreč najdemo dvojnost aktualne sedanjosti in virtualne preteklosti. Bergsonove bistvene teze o času so sledeče:

- preteklost soobstaja s sedanjostjo, ki je nekoč bila;
- preteklost se ohranja kot 'preteklost na splošno';
- čas se v vsakem trenutku razcepi na sedanjost, ki preide in preteklost, ki se ohrani (Deleuze 1989: 82).

Hm. Poglejmo, kaj je s tem mislil.

Bergson je v delu *Materija in spomin* (1911) takole shematiziral krožne tokove dimenzije časa, pri čemer moramo biti posebej pozorni na minimalni krožni tok:



Slika 2.1: Bergsonova shema

Vir: Deleuze 1989: 289

Vedno višjim ravнем spomina (B, C, D) ustrezajo vedno globlje plasti realnosti (B', C', D'). Vidimo, da lahko aktualna podoba na različnih nivojih stopa v komunikacijo z neko podobo, ki jo

sama po sebi tvori pomene: o tem ve veliko francoski teoretik Michel Chion, pri nas pa se s to temo, poleg skladateljavanja, ukvarja Mitja Reichenberg.

¹⁵Različna pojmovanja časa v preteklosti je natančno razdelal nemški filozof Ernst Cassirer v delu *Filozofija simbolnih form* (1923 – 1929). Povezana so seveda z vsakokratnimi religioznimi verovanji.

¹⁶Deleuze je svojega prvega zaveznika v iskanju podobe misli našel v Nietzscheju (filozofiji), drugega v Proustu (literaturi), tretjega v Baconu (slikarstvu) in četrtega v Jean Luc Godardu (filmu), za katerega pravi da je prvi, ki je vpeljal misel v film oziroma naredil, da film misli! (Pelko 2006b).

prikliče: s podobo-spominom, podobo-sanjami ali podobo-svetom. Namesto da bi se nadaljevala v gibanje, se poveže z virtualno podobo in z njo tvori krožni tok. Različnim aspektom objekta lahko tako odgovarjajo različne virtualne podobe. Ustvarjajo se različne mentalne podobe objekta. Medtem ko se na širših trajektorijah percepcija in spomin, resnično in imaginarno, fizično in mentalno, virtualno in aktualno stalno 'zasledujejo' in izmenjujejo, pride do njihove popolne nerazločljivosti šele pri najmanjšemu krožnemu toku, v podobi, v kateri se virtualno in aktualno zlijeta. Na shemi vidimo, da najožji krožni tok nima ustreznika A', temveč O, kar nakazuje obstoj spomina, ki nastaja kar vzporedno s percepcijo (Deleuze 1989: 45–47, 289). Tukaj nimamo nič več opravka z mentalno podobo; gre za objektivni sočasni obstoj aktualne in virtualne podobe.

Obstajajo torej mentalne podobe, ki jih prikliče neka aktualna zahteva, obstaja pa tudi podoba, v kateri aktualno in virtualno soobstajata.

Trenutek se skozi tako odprto pojmovanje pokaže kot dvoličen. Če podobe gledamo skozi široko zaprte oči (aluzija na Stanleya Kubricka v tem kontekstu nikakor ni naključje!), potem lahko ta dva obraza sem ter tja v kakšni podobi tudi uzremo. Deleuze tu spregovori o ključni podobi znotraj njegove filozofije gibljivih podob, o *podobi-kristalu*. Stojan Pelko v knjižici z naslovom Pogib in počas, v kateri se loteva prepoznavanja pomenov, ki jih porajajo podobe filmov Wima Wendersa, lepo strne, kako se znotraj podobe-časa razkriva prav posebna vrsta podobe, podoba-kristal:

»...v tem novem poglavju filmske zgodovine [se] klasične podobe-gibanja (percepcija, akcija in afekcija) umaknejo celi seriji novih podob, ki aktualnost zvežejo z virtualnostjo spomina, sna, privida in *deja-vu*. Film kar naenkrat ne predstavlja več zgolj podob, ampak jih obdaja s svetom. Zato že zelo zgodaj išče krožne toke – sprva čim večje – ki bi aktualno podobo zvezale s podobo-spominom, podobo-snom, podobo-svetom... Toda, trdi Deleuze, treba je iti v nasprotni smeri, zgostiti sliko, poiskati najmanjši krožni tok, notranjo mejo vseh drugih, ki bo zlepila aktualno podobo z njenim neposrednim dvojnikom. Iščemo torej *dvolično podobo*, ki bo aktualna in virtualna hkrati – ki bo neločljivo zvezala percepcijo in spomin, realno in imaginarno, fizično in mentalno. Deleuzovo ime za to fascinantno podobo je podoba-kristal« (Pelko 1997: 26).

Bistvena pri podobi-kristalu je torej neločljivost dveh različnih podob, aktualne in virtualne. To **hkratnost aktualnega in virtualnega** gre razumeti v smislu, da preteklost ne nastaja po sedanjosti, temveč hkrati z njo.

Bergson v tem primeru govori o 'čistem spominu'. Neka podoba postane podoba-spomin le v kolikor poišče čisti spomin na mestu, kjer je bil, poseže v čisto virtualnost, vsebovano v skritih conah preteklosti na splošno. Čisti spomini, ki jih zberemo v globinah Spomina, se pretvorijo v podobe-spomine. Virtualnost je v njih do neke mere aktualizirana.

Za našo analizo, ki bo sledila, je zanimiva slutnja virtualnosti časa, ki se pojavi v vsakem trenutku. Sedanjost sama namreč obstaja kot neskončno skrčena preteklost, ki se vzpostavi na ekstremni točki že obstoječega. Brez te kontrakcije sedanjost nebi prešla (vendar ji, presenetljivo, neposredno ne sledi preteklost, temveč sedanjost, ki preide). Če prav razumemo Bergsona in Deleuza, je sedanji trenutek, čisto kronološko dejstvo, torej točka, v kateri obstaja tudi nek **nekronološki čas**. Deleuzu se tako zapiše:

»Res se zdi, da te regije (moje otroštvo, moja adolescence, moje odraslo življenje) sledijo ena drugi. Vendar si sledijo zgolj z vidika preteklih sedanjosti, ki so zaznamovale mejo vsake od njih. Z vidika aktualne sedanjosti, ki vsakokrat reprezentira njihovo skupno mejo ali točko največje skrčenosti, pa soobstajajo. Fellinijeve besede so bergsonovske: 'Konstruirani smo v spominu; *simultano* smo otroštvo, adolescence, starost in zrelost'« (Deleuze 1989: 99).

Če podoba na ta način neposredno da videti čas, potem govorimo o *kronoznaku*, v katerem soobstajajo plasti preteklosti¹⁷. Prav v tej obliki smo v kinu prvič lahko videli čas v podobi neposredno, in sicer v Wellesovem *Državljanu Kaneu* (1941), ko v iskanju skrivnostnega Rosebuda švignemo zdaj v eno, zdaj v drugo plast preteklosti.

Podobo-čas bi lahko povzeli kot podobo, ki drsi med aktualnim in virtualnim, ki ima opravlka s spominom, ki meša mentalni in fizični čas in jo včasih zaznamujejo neizmerljive prostorske in časovne povezave med kadri (Totaro 1999: 2). Na terenu modernega filma več nimamo opravlka s

kronološkim časom, ki je tudi v 'klasičnem' filmu sicer lahko obrnjen na glavo, a kvečjemu v funkciji reševanja obstoječega realnega zapleta (regresija v spomin ali sanje; tu imaginarno nastopa kot kontrast sedanjosti!), temveč z nekronološkim časom, ki ustvarja nujno neobičajna oziroma t.i. 'lažniva' (*faux*) gibanja (pri čemer lažnivost razumemo kot neko nekontinuiteto). Lažnivo gibanje se pojavi, ko smo onkraj gibanja in se pojavi presežek abstraktnega časa. Kar se tiče same laži ali resnice, ni več potrebe po tem, da se postavljata kot nasprotji, ker v tovrstni zgodbi ni več potrebe po tem, da bi vedeli, kaj je resnično in kaj ne. »Resnica ni več najdena, temveč je ustvarjena« (Schwartz 2000: 13). Šele z vsem omenjenim v mislih lahko razumemo Badioujevo izjavo: »Deleuzu je čas ljubši od resnice« (Badiou v Pelko: 184).

Izhajajoč iz koncepta aktualnega in virtualnega, Deleuze razpleta kompleksno mrežo časovnih relacij, ki jih lahko dà videti podoba, ustvarjajoč nove in nove koncepte. To razkrivanje različnih obrazov časa, od 'flash-backa', spomina in sanjske podobe do podobe-kristala, kjer nastopi čas v prvi osebi, Deleuze privede preko razmišljanja o 'silah lažnega' v filmskih podobah in naracijah do razmišljanja o cerebralnem znotraj filma ter o podobi-misli (ki je najtesneje povezana s t.i. 'noo-šokom'), v čemer njegov filmsko-filozofski podvig tudi kulminira. Po Deleuzu je umetniško bistvo podobe prav »povzročiti šok misli, poslati vibracije v korteks, neposredno zadeti živčni in možganski sistem« (Pelko 2006: 47). V končni fazi je tako čar podobe-časa v tem, da je gibanje redefinirano v smislu, da so opisi prostora zdaj podrejeni funkciji misli (Schwartz 2000: 13).

V filmskih podobah sem in tja torej lahko uzremo čas sam. Po Deleuzovem prepričanju gre v umetnosti – tako v slikarstvu, glasbi in filmu za to, da se ujamejo sile. »Slavna Kleejeva formula »ne posredovati vidno, temveč narediti vidno« pomeni natanko to. Zato je slikarstvo definirano kot poskus, kako *narediti vidne sile, ki niso vidne*, glasba pa si prizadeva narediti slišne sile, ki niso slišne« (Pelko 2006: 37–8). Deleuze se sprašuje: »Čas, ki je nezvočen in neviden, kako naslikati ali dati slišati čas?« in dodaja, da so »v zgodovini slikarstva Baconove figure eden najbolj čudovitih odgovorov na vprašanje, kako narediti nevidne sile vidne¹⁸« (Deleuze v Pelko 2006: 37–38).

¹⁷ Obstaja še druga različica kronoznaka, v katerem simultano obstajajo osti sedanjosti (sedanjost prihodnosti, sedanost sedanjosti in sedanost preteklosti), ki jo Deleuze razdela predvsem na primerih filmov Robbe-Grilleta (Deleuze 1989: 100–102).

¹⁸ Iz Baconove izvedbe (Velasquezovega) portreta Papeža Inocenca X. zeva papežev nevidni krik.

En izmed bistvenih poudarkov za našo nadaljno analizo je ta, da obstoj virtualnega (nič manj kot aktualno) povzroča realne učinke in posledice.

2.3 Lacan in Deleuze – (ne)mogoča povezava?

Uvodoma smo že zapisali, da v isti sapi govoriti o Lacanu in Deleuzu ni hvaležno početje. Poglejmo, zakaj.

Peter Klepec je na nekem svojem predavanju govoril o »spodletelo – uspelem srečanju med Deleuzem in Lacanom« (Klepec 2005). Lacan je v zadnjem svojih seminarjev zelo hvalil Deleuzovo doktorsko disertacijo *Razlika in ponavljanje*¹⁹. Deleuze pa ima, se zdi, zelo ambivalenten odnos do psihoanalize: prizna, da se je od Lacana veliko naučil (zlasti mu je blizu teorija želje in koncept Velikega Drugega kot označevalca, ki reproducira idejo manka), hkrati pa je ob večjih priložnostih ostro kritiziral psihoanalizo (»diktatorska oblast psihoanalize« ipd.). V delu *Tisoč platojev*, denimo, naletimo na zelo površno kritiko psihoanalize kot pesmi smrti, kot podjetja proti življenju (ibid.). Morda je njegov najbolj znan argument proti Lacanu teza o anti-Ojdipu. Vendar pa je, kakor pravi Žižek, Deleuzova predstavitev 'Ojdipa' »smešna poenostavitev, če ne kar popolna falsifikacija Lacanove teze« (Žižek 2004: 80). V resnici je Lacan v svojih poznih seminarjih govoril o nečem, kar je onstran Ojdipa, že v XII. seminarju pa je cel kup motivov problematiziral; prepoved užitka ni več vezana na neko osebo (Ime očeta), temveč je strukturna (govorica je tista, ki preprečuje užitek kot tak). Falos, ki ga Deleuze v delu *Kaj je strukturalizem* še vedno razume v simbolnem pomenu, Lacan sčasoma opušča in spreminja centralno mesto falosa (Klepec 2005).

¹⁹ Hvalil je predvsem Deleuza kot tistega, ki je lepo povzel glavno vprašanje strukturalizma: da je znotraj strukture vedno neko prazno mesto, manko; imamo pa blodeče objekte, objekte, ki svojega mesta nimajo in to prazno mesto potem zapolnijo. Lacan sugerira, da se v tem pojmovanju komplementarnosti mesta in lastnika *Razlika in ponavljanje* in *Logika smisla* nanašata na logiko označevalca; ostajata torej v polju Simbolnega. Za produkcijo smisla je bistveno kroženje praznega mesta. Sicer Lacan vseeno, pravi Klepec, na neki ravni ve, da Deleuzova dela merijo na drugo raven kot na raven označevalca, in sicer na področje objekta oziroma področje gona (Klepec 2005).

Kakorkoli že, o spodletelo – uspelem srečanju lahko govorimo zato, ugotavlja Klepec, ker gre Deleuze v isto smer kot zanima Lacana, pa čeprav tega ne prizna (ibid.). Klepec to tezo utemeljuje na podlagi izbranih poglavij njune filozofije.

Žižek, denimo, v delu *Organs without bodies: Deleuze and consequences* Lacana in Deleuza bistveno poveže na relaciji virtualno – Simbolno, v katerega zareže Realno:

»Virtualno in aktualno sta dve strani istega kovanca: aktualno se konstituira, ko je VIRTUALNO (simbolno) dopolnilo dodano k pred-ontološkemu realnemu. Z drugimi besedami, čista ekstrakcija virtualnega iz resničnosti (simbolna kastracija) konstituira realnost – aktualna realnost je resnično, prefiltrirano skozi virtualno (Žižek 2004: 84).

Nam se filozofska bližina Deleuzovega koncepta virtualnega in Lacanovega pojma Realnega zarisuje po svoje. Virtualno je, kot sam zatrjuje Deleuze, najlepše opisal že Proust: »Realno, ne da bi bilo aktualno, idealno, ne da bi bilo abstraktno (Deleuze v Pelko 2006: 157). Ta opis virtualnega močno asociira na pojem Realnega. Zato lahko tudi Žižek zatrdi, da je: » ... v opoziciji med virtualnim in aktualnim [je] Lacanovsko Realno na strani virtualnega« (Žižek 2004: 169).

Virtualno moramo bistveno misliti kot »idealnost, ki dosega isto ontološko stopnjo kot aktualnost« (Pelko 2006: 157). Enako velja za Realno! Virtualno in Realno povzročata resnične posledice. In če se na ozadju virtualnega zarisuje čas kot večnost, se moment Realnega prav tako odvija v nekem drugem časovnem horizontu: je moment, osvobojen spon kronološkega časa. Prav zato bomo virtualno iskali v kristalih, v iracionalnih rezih in lomljenju časa, Realno pa vedno predstavlja rez v kontinuirano teksturo realnosti.

Oboroženi do zob gremo zdaj lahko 'na teren': čas je za analizo filma.

3. *Večno sonce brezmadežnega uma*



Slika 3.1

Vir: About.com (2008): "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" Production Photos

Kako brezgrešne so device! Svet pozabljajo, od sveta pozabljene. Večno sonce brezmadežnega uma. Vse prošnje uslišane, vse želje utišane.

Alexander Pope

Blaženi pozabljajoči, saj premagajo celo svoje zmote.

Friedrich Nietzsche

Večno sonce brezmadežnega uma... Precej zapleten naslov za film, ki ga nekateri uvrščajo celo med (znanstvenofantastične) romantične komedije, kajne? Vendar bi rekli, da gre prej za dramo. Vedro, a vendarle: dramo. Romantično, a ne patetično. Je film, ki se človeka bodisi silno dotakne ali pa ga neznansko dolgočasi (tako gre sklepati, če malo pobrsčamo po spletnih straneh, kjer gledalci objavljajo svoja mnenja). Med tistimi prvimi pa si je izbral kar kulten status. Poželi so ga tudi lepo število nagrad na različnih filmskih festivalih in dobil oskarja za najbolj izvirni scenarij (2004). Sama vem, zakaj ga cenim: to je zaradi občutljive in ustvarjalne režije Michela Gondryja (*Human Nature*, *Science of Sleep*; ta vsestranski režiser je kriv med drugim tudi za več videospotov pevke Björk in za oglas za Levi's 501 Jeans, ki je v letu 2004 prejel največ nagrad in se uvrstil v Guinnessovo knjigo rekordov), to je zaradi pametnega scenarija²⁰ Charlieja Kaufmana

²⁰ Kaufmanov scenarij je sicer temeljil na scenariju Michela Gondryja, ki ga je ta skoval s francoskim konceptualnim umetnikom Pierrom Bismuthom, ki se rad odziva na film: Liz Taylor, Marilyn Monroe in drugim filmskim divam je tekom izbranega filma, denimo, 'dal svinčnik v roko', ki je sledil vsem njihovim potezam in vsaka je tako ustvarila svojo sliko – čačko. S tem naj bi se gledalec lahko približal nedosegljivi zvezdi (Cosmicgalerie 2007). Kaj, če bi ti

(*Biti John Malkovich, Izpovedi nevarnega uma, Prilagajanje*), to je zaradi čudežnosti, ki mu jo daje glasba Jona Briona in je zaradi impresivne igre, predvsem kameleonskega Jima Carryja; to je gotovo ena izmed njegovih najboljših vlog. Ne nazadnje pa je to zaradi filozofskih semen, ki klijejo v njem in ki jih kanimo obdelati na tem mestu ter na koncu s tem tudi nekaj požeti.

Večno sonce brezmadežnega uma ni samo zgodba o ljubezni, temveč tudi zgodba o človeški ranljivosti in krhkosti, predvsem pa o odgovornosti. Je zgodba o odvisnosti od izgovorjenih besed in storjenih dejanj. Opominja nas, da človekove odločitve krojijo njegovo življenje, kroji pa ga tudi njegovo nezavedno; lahko ga še tako ignoriramo, pa se prej ali slej po stranski poti prikrade v naše ravnanje; da obstaja v samem srcu tega, kar strukturira človekovo resničnost, ki bi jo (teoretično) zmoželi popisati, nekaj, kar se temu popisu neizogibno izmakne, o čemer je vedel veliko povedati že Freud in za njim Lacan; in da takoj, ko preidemo iz racionalnih okvirov in pristanemo na bolj subtilne sfere človekovega obstoja, tudi linearnost časa ni več samoumevna, niti prepričljiva ni več; čas je bolj kompleksen, kot bi si mislili. To si je mislil tudi Gilles Deleuze.

Ugotovili bomo najmanj dvoje: da brezmadežni um ne more obstajati, prav zaradi obstoja neaktualiziranih strani spomina, in drugo: tudi če bi obstajal, brezmadežni um ne prinaša večnega sonca ali večne sreče – nasprotno, prinaša obup. Obup prinaša prav zaradi obstoja hrbtne strani spomina in zaradi obstoja Realnega, ki je enostavno neizbrisljivo. In ki se venomer vrača. In prav okrog tega bo vzniknil nov simbolni svet. Zato se morata Clementine (Kate Winslet) in Joel (Jim Carrey), ponovno srečati.

Zbudimo se z Joelom v turobno zimsko jutro. Odpravi se v službo, pa se na železniški postaji odloči, da bo šel raje na obalo, na Montauk... Ne ve zakaj. Pravzaprav se zdi, kot da nebi bil čisto pri-seben.

Joel [*voice over*]: Prekleta mrzlo je na tej plaži. Montauk v februarju. Pametno, Joel.

nekdo poslal sporočilo, da te je izbrisal iz svojega spomina, je šinilo Bismuthu nekega dne v pogovoru z Gondryjem in rojena je bila ideja za film. Kaufmanov izvirni scenarij je bil znatno drugačen, z žalostnim in bolj ciničnim



Slika 3.2

Vir: About.com (2008): "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" Production Photos

Na plaži Joel s svojimi mislimi in še neko dekle. Vračajoč se, na vlaku sramežljivi, družbeno malce nevešči, zabavni-ko-se-sprosti Joel spozna svoje nasprotje: dekle s plaže, Clementine z divje modrimi lasmi, ki »svojo osebnost nanaša z barvami za lase«, pristopi k njemu. Žgečkljivi, nepretenciozni pogovori, poljub in zmenek, ki se prevesi v noč na zamrznjenem jezeru Charles.

V enem trenutku smo v avtu z Joelom, čakajočim na Clementine, ki je le skočila domov po zobno ščetko, da bi šla po prečuti noči na jezeru skupaj k Joelu domov. V naslednjem trenutku se – preko iracionalnega reza črnine ekrana – v istem avtu vozimo z obupano jokajočim Joelom. Očitno smo preskočili v nek drug čas. Vmes je moralo iti nekaj zelo narobe. Kaj?

Joela na vhodu v blok sosed sprašuje po planih za Valentinovo. Po planih s Clementine. Vrnili smo se torej nazaj v čas; Clementine je očitno bila Joelova že prej; čeprav jo bo za Valentinovo šele spoznal.

V naslednjem prizoru vidimo Joela, ki se omamljen opoteka v stanovanju. Dva fanta vstopita v njegovo stanovanje. Zdaj Joel gleda s postelje epizodo s sosedom, ponovno. Spomin, torej. Ki si ga ogleduje Joel. In v njemu hkrati nastopa. Smo torej hkrati tu in tam, v svojevrstni dvojni ekspoziciji. Hkrati na postelji z njim in tam, v njegovem spominu. V tem položaju bomo ujeti še lep čas.

Za kaj gre, nam postane zares jasno šele v naslednjem prizoru malenkost zgodnejšega spomina, ko Joel Clem odnese zgodnje valentinovo darilo v knjigarno, kjer je zaposlena, ona pa se obnaša kot da ga ne pozna in se poljublja z nekim Patrickom. Joel ne more verjeti svojim očem. Obrne se, odide: za njim se, postopoma, iz ozadja: zaf, zaf, zaf – ugašajo luči in zavijajo prostor v temo, iz katere stopi neposredno v predsobo stanovanja svojih prijateljev. V tem markantnem prizoru,

koncem, Gondry pa je težil k temu, da bi imel film bolj niansiran, romantičen in (previdno) optimističen konec (Grau 2006: 67).

iracionalnemu rezu, se časovna struktura filma radikalno zamaje. Zdaj ni več dvoma, da smo v nekem drugem časovnem horizontu, kjer 'časovna linearna gravitacija' ne obstaja, kjer kontinuiteta ni več nuja, kjer nismo več zavezani običajnim linijam realnosti. Gondry v podobo mojstrsko vnese časovno perspektivo, ki posledično – izvotli prostor in omogoči nastanek poljubnih prostorov. Smo v *kristalu*, kjer obstajamo v nekem času, pa tudi v drugem; in smo na tankem ledu, gibljemo se na meji med realnim in imaginarnim. In že nas podobe in rezi med njimi silijo k večji miselni angažiranosti. Lahko je celo reči, da filmske podobe mislijo kar same, v smislu, da je film lahko zelo podoben cerebralni operaciji: v nizanju podob in z različnimi rezi deluje na isti način kot misel (Pelko 2006a).

Zdaj prijatelj Rob potegne na plano svoje pismo in ga poda Joelu: jedrnato sporočilo od agencije Lacuna.inc, da si je »Clementine Kruczynski dala izbrisati Joela Barisha iz svojega spomina« in da naj ji ga torej ne omenjajo nikdar več. Ime izvajalca nam pove vse: povezano je s spominom, izvira pa iz latinske besede, ki pomeni vrzel, praznino, manko – le da človeku ne izvotlijo le spomina, temveč kar življenje samo.



Slika 3.3

Vir: About.com (2008): "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" Production Photos

Joel jih nemudoma obišče.

Dr. Merzwiak: Naj zadošča, če rečem, da gospodična Kruzynski ni bila srečna in je želela kreniti dalje. Mi to možnost omogočamo.

Clem se je iz same prenasičenosti v vezi z Joelom odločila zbežati od bolečine, pa tudi od odgovornosti. Vendar časa ne gre kar tako odpovedati – na to nas opominja

Žalovanje prikrivam z begom: raztapljam se, medlim, da bi ubežal tej gostoti, tej prenasičenosti, ki iz mene dela odgovoren subjekt: izstopim: ekstaza.

Roland Barthes

(Barthes 2002: 17–8)

tudi Deleuze. Je vse preveč kompleksna struktura. Preteklega časa vsled virtualnosti ne moremo zares izbrisati.

Joel se, prizadet, ker ga je Clem načevljala iz svojega spomina, odloči storiti isto. Nabere vse stvari, ki so vezane na Clementine: slike, plošče, risbe, dnevniške strani: dobesedno izčisti jo iz svojega stanovanja. 'Zdravniku' povzame svoje spomine na njuno vezo. Postopek je naslednji:

Dr. Mierzwiak: Vsak spomin ima svoje emotivno jedro. Ko ga izbrišemo, se začne razkrajati. Ko se boste zjutraj zbudili, bodo vsi ciljni spomini že zbledeli in izginili. Kot sanje po zbujenju.

Joel: Ali obstaja kakšno tveganje okvare možgan?

Dr. Mierzwiak: No, tehnično postopek *je* okvara možgan. Recimo, da stvar ni nič hujša od prepite noči.

Znajdemo se na postelji z Joelom, z glavo vpeto v neko reč, ki je zvezana z računalnikom.



Slika 3.4

Vir: About.com (2008): "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" Production Photos

Izbrisovanje spomina poteka tako, da Joel vsak spomin podoživi, potem pa iz njega Clementine – izgine. Erozija spominov poteka od zadnjih k prvim: od žolčnih k lepim. Tako se postopoma naveličanost, sovražnosti in malenkosti, ki so zapeljale zvezo v prezgodnji propad, na obzorju priklicane ljubezni razblinijo. Joel tako v enem izmed prvih izginjajočih spominov jezen vpije za Clementine, ko ta odide iz stanovanja po grdem prepiru.

Joel: Clem, naj te peljem domov.

Clem: Izgini mi izpred oči, peder!

Joel: Poglej ven! Vse razpada! Izbrisujem te in sem srečen! Ti si mi to najprej naredila. Ne morem verjeti, da si mi to naredila! Clem! Me slišiš? Zjutraj te več ne bo! Popoln konec te usrane zgodbe!

Nekoč prej, v restavraciji, pri večerji:

Joel [*voice over*]: Spet večerja pri Kang's. Ali sva en tistih zdolgočasnih parov, ki se ti smilijo v restavraciji? Ali sva večerjajoča mrtveca? Nebi prenesel, da sva tak par.



Slika 3.5

Vir: AllMoviePhoto.com (2008): *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* Photo

Spomini pa postajajo vedno ljubši. Neke zimske noči ležita na zamrznjenem jezeru Charles:

Joel: Lahko bi umrl prav zdaj, Clem. Enostavno sem... srečen. Tega nisem še nikoli občutil. Sem prav tam, kjer si želim biti.



Slika 3.6

Vir: About.com (2008): "*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*" Production Photos

In potem Clem spet – zbledi. Joel se zdaj zave, da je noče izgubiti: odloči se boriti zanjo. Uspe se zbuditi... Ker ima operacijska ekipa, tehnik Stan s pomočnikom Patrickom (ki je zdajšnji Clementinin fant) in Mary, tajnico, svoj žur ob viskiju in džojntih, nihče ne opazi, da Joel miselno participira v procesu in spravlja Clem v vse mogoče spomine, za katere operaterjem ni povedal: v spomine iz otroštva; v trenutke ponižanja, huh, med masturbirajočega Joelyja in materin pogled... Tako prevara program izbrisa in izgine iz spominske mape... Pa ju kmalu izsledijo. Zdaj so iz postelje namreč vrgli dr. Merzwiaka, ki rešuje situacijo. Bežita, skupaj, vse do zadnjega spomina njunega srečanja na zabavi v Montauku, kjer jima ne preostane nič več kot da le – uživata v poslednjih prvih trenutkih:

Clem: To je to, Joel. Kmalu bo vsega konec.

Joel: Vem.

Clem: Kaj naj narediva?

Joel: Uživajva.

V zadnjih vzdihljajih poslednjega spomina mu Clem zašepeta: »Srečajva se na Montauku«.

Potem se znajdemo, kjer smo bili na začetku, pred časovnim prelomom. Clem se vrne z zobno ščetko in s kaseto, ki jo je nanjo naslovila Mary, tajnica Lacune.inc. Mary je namreč odkrila, da ji je bil izbrisan spomin na ljubezensko razmerje s poročenim dr. Merzwiakom (morda odtod naivnost, če ne že kar topoumnost njenega pogleda in vedenja). Soočena s šokom, z osebnim čustvenim zlomom ob spoznanju resnice, ki ji ne bi smela biti odvzeta, se reflektirano odloči, da bo tudi vse druge stranke Lacuna.inc seznanila z dejstvom izbrisa spomina. Tako dobita svojo kaseto tudi Clem in Joel. Sledi epilog, nas pa čaka še nekaj mozganja, preden ga razkrijemo.

Kako je mogoče, da Clementine sodeluje v spominih, ki so Joelovi? Hja, Clem zares ne sodeluje. Vsakozi ostajamo le Joelovi njegovi glavi, njegovo početje je res zgolj njegovo: Clem stalno sodeluje z njim v begu pred izbrisom, a to je kljub vsemu le plod njegove domišljije. Dvo-govori imajo v resnici enega samega avtorja. Njun dogovor (»srečajva se na Montauku«) v resnici ni nikoli dogovorjen – le Joel ga je domislil in le njemu je znan. Tako nam ne more služiti kot ključ do njunega ponovnega snidenja; kaže kvečjemu na Joelovo željo. Na koncu se tako moramo vprašati: zakaj se Joel odloči sesti na vlak za Montauk, tja, kjer se je za njiju vse začelo in v procesu izbrisa vse končalo? Kaj pa če obstaja nek drug obraz časa, nek neizbrisan horizont, ki vztraja v Joelu in v Clementine in ju ponovno pripelje enega k drugemu? Čas je, da se obrnemo k Deleuzu, vendar poglejmo najprej, kako si lahko njune resničnosti razlagamo s pomočjo Lacana.

3.1 Soočanje z Realnim in vztrajanje virtualnega

Človek brez spomina je kot človek brez sence. Zdaj, po *fait accompli*, ko vidimo junaka, blodeča v poltemi imaginarnega in simbolnega, najbolj jasno uzremo Realno in uvidimo obstoj hrbtni strani časa. Oba, Joel in Clem, se čutita izgubljena v razpadlem simbolnem svetu. Prav ko Joelu brišejo spomin, Clementine kliče Patricka, na koncu z živci:

Patrick: Punčka, kaj se dogaja?

Clem: Ne vem! Ne vem. Izgubljena sem, strah me je, občutek imam, da izginjam... Koža se mi lušči, staram se! Nič se mi več ne zdi smiselno! Nič se mi več ne zdi smiselno...

Patrick z njo uporablja trike in besednjak, ki jih je pobral iz Joelovih izkušenj, na podlagi njegovega dnevnika in spominkov, ko ga Clem obupana vleče na lake Charles (»Sem točno tam, kjer si želim biti«)... Clem išče izgubljeni pomen in to, da Patrick uporablja Joelove besede, jo še bolj iztiri. Nekaj ji pomenijo, vendar je nekaj z njimi zelo narobe: niso na svojem mestu. Kot so neumeščene besede, je neumeščena tudi Clem. Morda jo preganja nek nezaveden grški *póthos*, želja po odsotnem bitju...

Izbris spomina povzroči iztirjenje simbolne realnosti: nič več se ne zdi in čuti prav. Kakopak, saj manjka del pretekle aktualnosti, virtualno pa vztraja in kljuva po duši in po cerebralnem... Vendar se zdi, da pride do popolne dezintegracije realnosti šele v nekem drugem trenutku: ko se Joel brezvestno in skrajno impulzivno odloči iti na Montauk:

Joel [*voice over*]: Danes nisem šel v službo. Šel sem na vlak za Montauk. Ne vem, zakaj. Nisem impulzivna oseba...

Ne, to ni podobno Joelu – v tem trenutku deluje proti svoji simbolni realnosti oziroma tistemu, kar je od nje ostalo. V tem impulzu namreč ni sledi simbolnega, temveč so sledi Realnega.

Soočenje z Realnim predstavlja nekaj izjemnega, presežnega. V soočenju z abstraktno svobodo se zgodi nekaj, čemur bi lahko rekli mistično doživetje. Je skrajno intimno. Lacan poudarja, da je tak prehod skozi ničto točko, simbolni samomor, na delu v vsakem aktu *par excellence*, ki se od običajnega dejanja razlikuje po tem, da radikalno predrugači svojega nosilca: »akt ni nekaj, kar enostavno dosežem – po dejanju dobesedno »nisem več tak kot sem bil prej«. V tem smislu lahko rečemo, da subjekt raje podleže dejanju (preide skozenj) kot da ga doseže: v njem je subjekt izničen in posledično prerojen (ali ne), i.e., akt vsebuje nekakšen trenuten mrk, *aphanisis*, subjekta«²¹ (Žižek, 2001: 44). Zato je vsak tak akt »nor« v smislu svoje neprištevnosti, ugotavlja

²¹ Žižek prisodi tako dejanje, doraslo svojemu imenu, junakinji Rossellinijevega *Stromboli* (1950), Karin, ki se ob koncu druge Vojne znajde v begunskem taboru v Italiji, od koder želi proč in se z namenom pridobitve vize za Argentino poroči z revnim ribičem na otoku Stromboli. To jo pripelje v njegovo vasico, kjer veljajo patriarhalni zakoni, kjer tepež žensk ni nič nenavadnega... Potem ko se zateče v begu pred opresivno družbeno *realnostjo* na vulkan, doživi na vrhu še nekaj veliko bolj strašljivega: srečanje z *Realnim*. V radikalni osamljenosti, ko vse socialne vezi zbledijo, obdana z vulkanskim dimom, od same izčrpljujočnosti dogodka z besedami »Bog, Bog!« omedli, da bi

Žižek: vse postavim na kocko, s seboj hkrati, svojo simbolno identiteto. Akt je definiran s tem ireduktibilnim tveganjem: v svojem bistvu je »vedno negativen«, »akt izničenja« (ibid.). Pri tovrstnem dejanju skratka ne vemo, kaj se bo iz njega izcimilo. »Realno zaneti vse«, je dejal Lacan (Lacan 2007: 142).

Ali se Joelu, vzvratno gledano, ne zgodi prav to? Popolnoma nesmiselna odločitev, neprištevna z vidika simbolnega. Ko stojimo z njim na peronu, z njegovimi mislimi, občutimo intimnost tega prizora. Ali ni to izničenje simbolnega, prizorišče subjektivitete, ki ji ni mar za Drugega? Trenutek mrka, ko postavi stvari na kocko: ne le svojo rutino, temveč tudi svoj simbolni ustroj? Če smo prej priča razpadlemu simbolnemu sistemu, nam v sledečih prizorih postane jasno, da se na vlaku zgodi nov začetek in tako vzvratno uzremo, odkod tisti čudni občutek ob ogledu sekvence z začetka filma, ko se Joel zapodi do perona, odkoder krene vlak za Montauk; priča smo intervenciji Realnega. Koridorji, po katerih teče, delujejo kot deleuzovska 'temna pasaža' (Deleuze 1989), skozi katero preide Joel v občutenju popolne svobode, svobode od Drugega; v tem trenutku zbledi pomen njegove pozicije v intersubjektivni mreži: simbolni red iztira. Je sam v svoji intimi, čeprav okrog njega na železniški postaji vse vrvi in mu ni mar nič drugega; da ne gre za zgolj običajen 'odklon' pa nam je jasno, ko izvemo predzgodbo, odkod njegova odločitev, predvsem pa, kakšen je učinek te odločitve. Realno namereč vedno ugledamo šele v njegovih posledicah²².

Znotraj realnosti se razpre Realno. Tega impulza pač ne moremo stlačiti v noben simbol kot je ljubezen. To bi bilo trivialno fikcioniranje. Ljubezen nima moči izven simbolne strukture. Kar ima moč zunaj nje, je kvečjemu (njeno) Realno.

se zbudila v sončno jutro z »O, Bog!«. Toda med tema dvema klicema je radikalna razlika: če je bil prej Bog strašljiv, je zdaj sijoč, Bog bleščečega novega dne: vmes se je zgodila simbolna smrt in omogočila preporod. Film se konča, ko je akt izvršen, akcija pa se še ne zgodi. Akt je seveda simbolna smrt: je akt umika iz simbolne realnosti, ki omogoča nov začetek, začetek s točke absolutne svobode, hegeljanske 'abstraktne negativnosti', čeprav ne vemo, kam bo preporod Karin pripeljal (Žižek 2001: 42–46).

²² Taka intervencija Realnega je blizu opisu domiselnega '*trenutka netrivialnega*' Edgarja Morina. Trivialen je tisti stroj, katerega 'output' lahko vedno predvidimo glede na 'input'. »Četudi družbeno življenje zahteva, da se ljudje večinoma vedemo trivialno, pa tu in tam vendarle nastopijo trenutki krize, *trenutki odločitve*, ko mašina postane netrivialna: deluje na povsem nepredvidljiv način!« (Pelko 2006: 173). Vendar pri Joelu ne gre za zavestno odločitev, kakor prizna; deluje nepredvidljivo, a kot lahko uzremo za nazaj, tako pomenljivo, da tega ne moremo pripisati običajni razstresenosti ali trenutni brezbržnosti.

Realno je v opoziciji med virtualnim in aktualnim na strani virtualnega, poudarja Žižek (Žižek 2004) in prav odtod tudi izvira naše povezovanje Lacana in Deleuza. Lahko bi dejali, da je Realno v odnosu do realnosti to, kar je virtualno v odnosu do aktualnega. Tako Realno kot virtualno pa povzročata še kako resnične posledice.

Marcel Štefančič v recenziji *Večnega sonca brezmadežnega uma* pravi: »Pozabite na srce – ljubimo s spominom« (Štefančič 2006: 63). A film to resnično izpričuje šele, če izjavo podkrepimo z Deleuzom: Pozabite na srce – ljubimo s hrbtno stranjo spomina. Če bi ljubili zgolj s spominom kot aktualizirano virtualnostjo, bi to ne moglo držati. V tem filmu klije virtualnost – brez nje film pade na preizkusu kredibilnosti.

Če je sedANJI trenutek kompresija celotne preteklosti, ima izbris določenih delov preteklosti še kako velik učinek na človekov obstoj v sedanjosti, na percepcijo samega sebe, na percepcijo svoje preteklosti in prihodnosti. Namreč, kot nas poduči Bergson, v vsakem trenutku sedanjosti kulminira neskončno kompresirana preteklost, ki je zdaj luknjičasta: v njej zevajo luknje virtualnosti, ki je bila preko svoje delne aktualizacije in posledičnega izbrisa do neke mere tudi sama okrnjena: a vendarle le do te mere, do katere je bila aktualizirana. Ranljiva je bila takorekoč natanko toliko, kolikor je bila zaradi aktualnih potreb aktualizirana in čisto nič več. Zdi se kot bi Joela razneslo, tako kot je zlato razneslo rafaelovsko glavo pri Daliju; vendar, ko se je sestavil nazaj, je nekaj koščkov umanjalo. »Preteklosti ne smemo zamešati z mentalno eksistenco podob-spominov, ki jo v nas aktualizirajo. Ohranjena je v času: je virtualni element, v katerega prodremo, da bi poiskali 'čisti spomin', ki bo postal aktualen v 'podobi-spominu'« (Deleuze 1989: 98). Torej mora obstajati nek preostanek. Preostanek virtualnosti, ki vztraja v njiju in ki ima povsem realno posledico: njuno srečanje.

Ostane nam očitno vprašanje: zakaj prekleto se je tudi Clem odločila usesti na vlak za Montauk tistega dne? Hja, Valentinovo je.

Joel [voice over]: Naključne misli za Valentinovo, 2004. Danes je praznik, ki so si ga izmislile tovarne voščilnic, da bi se ljudje počutili usrano.

Vseeno, mnogo ljudi na ta dan misli na ljubezen (ali na voščilnice). Morda tudi Clem. In morda oba nezavedno vleče prav na Montauk, ki ima prav pomembno mesto zanju – tam sta se spoznala. Pa smo spet pri virtualnih reziduih spomina.

3.2 O poljubnih prostorih in odblesku virtualnega



Slika 3.7

Vir: About.com (2008): "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" Production Photos

Joel prične s svojim potovanjem v virtualnost spomina, ki ga bo po poti kar poljubno aktualiziral (beg), kolikor ga načrtno ne bodo aktualizirali že drugi (odtegnitev Clementine). Tukaj se ideja virtualnosti potencira: smo v trajektorijah virtualnega; smo v čistem spominu, brskamo po njegovih kotičkih; gibljemo se v deleuzevskem poljubnem prostoru, ki je »popolnoma poseben prostor, ki je le izgubil svojo homogenost, se pravi načelo svojih merskih razmerij ali povezavo svojih lastnih delov, tako da je spajanje mogoče izvajati na neskončno veliko načinov, je prostor virtualne povezave, dojet kot čist kraj možnega« (Pelko 2006: 71). Kar raznaša ga od virtualnosti: smo v (podobi-)spominu, a dano nam je 'izkušati' dvojno virtualnost, saj se ta spomin ne aktualizira na točno določen način (kot se že nekoč je), temveč izrablja svojo virtualnost in se aktualizira v poljubno smer.

Deleuze v filmih odkriva *poljubne prostore*: v teh 'čistih prostorih možnega', kjer je prostor za virtualne podobe, se lahko zgodi vse mogoče (če je Fred Astaire v mjuziklih lahko mimogrede zaplesal po zidovih...). Zato se lahko Joel opazuje v ordinaciji, zato lahko začne deževati v dnevni sobi, ko se spomini med seboj spajajo, zato se lahko s Clem kopa v maminem lijaku... Vsi Joelovi spomini so na nek način taki poljubni prostori, najlepše pa se virtualnost zrcali v v spominu iz otroštva: vrstniki vpijejo na malega Joela, prepričujoč ga, naj s palico pokonča napol mrtvega ptiča. Joel težkega srca, pa vendar kar trikrat udari, od izmaličenega ptiča pa se kamera ozre v nebo, ki ga svobodno preletava ptica. Clementine, zdaj punčka, jokajočega Joelyja prime

za roko in ga odpelje stran; odhajata odrasla. Zdaj sta otroka, zdaj odrasla. Slutiti gre različne nivoje trajanja: »plasti preteklosti soobstajajo v nekronološkem redu« (Deleuze 1989: xii). In se celo mešajo s sedanjostjo.

To je sicer en najlepših prizorov (za tu že dodobra razčustvovanega gledalca); pomudimo se malo pri njem. Po Deleuzovo. Tu namreč močno začutimo vdor časa. Smo v čudoviti dvojni ekspoziciji. Ta prizor izpričuje to, o čemer je pravil Fellini: v nekem trenutku smo hkrati otroci in odrasli. »Ne v podobi-spominu, temveč v čistem spominu obstajamo sočasno z otrokom, ki smo bili, kot se vernik čuti sočasen s Kristusom. Otrok v nas, pravi Fellini, je sočasen z odraslim, starcem in mladostnikom. Tako preteklost, ki se ohranja, privzame vse vrline začetka in ponovnega začetka. Je tista, ki v svojih globinah ali obronkih hrani val nove realnosti, eliksir življenja« (Deleuze 1989: 91–92).

Giblremo se med virtualnim in aktualnim, ki sta razločna, pa vendar nerazločljiva, ter med subjektivnim in objektivnim. Smo v kristalu. Vidimo čas. V tem trenutku z vso težo pristanemo na Deleuzovo opažanje, da je specifika podobe v tem, da dà videti odnose časa, ki jih v reprezentiranem objektu ne moremo razbrati in ki jih ni moč reducirati na sedanjost (Deleuze 1989: xii). Čas dobesedno bije v oči: vidimo ga. To, kar je Francisu Baconu uspelo pri slikanju triptiha papeža Inocenca X., je Gondryju uspelo spraviti na filmski trak in ujeti dušo kina: *narediti vidne sile, ki niso vidne*.

3.3 Epilog

Ko se Joelove in Clementinine poti zopet srečajo, oba v poštnih nabiralnikih čaka dopis z obvestilom o izbrisu in kaseta z vsebino vsega, kar jima je šlo pri drugem na jetra. Že po prvem skupnem dnevu ob poslušanju posnetkov izvesta vse, kar sta si že kdaj zmetala v obraz in celo, kar si ne bi nikoli. Ljubezen je (po)čakala v virtualnih trajektorijah in dobila svojo novo priložnost, da sem in tja preide tudi v naveličanost. Nič zato:

[*V ozadju glas iz kasetofona*]: Mislil sem, da jo poznam. Pa je sploh nisem. Kakšna izguba časa je toliko časa preživeti z nekom in potem ugotoviti, da je neznanka.

Joel: Počakaj!

Clem: Kaj?

Joel: Ne vem, počakaj.

Clem: Kaj? Kaj hočeš Joel?

Joel: Ne vem. Samo počakaj. Počakaj! Samo... Malo.

Clem: OK. Poslušaj, Joel, nisem koncept, ampak le zjebano dekle, ki išče svoje mesto v svetu. Nisem popolna.

Joel: Ne vidim ničesar, kar mi nebi bilo všeč.

Clem: Ampak boš! In meni boš presedel in počutila se bom ujeto... Ker sem taka.

Joel: OK.

Clem: OK.

[*Smeh v solzah*].

In Gondryju je uspelo: »Vedno sem sovražil pretenciozne oglase in videe, še preden sem začel režirati ne da bi sledil tipičnemu, brez da bi sporočal, da so ljudje 'all fashion'. Moj cilj je bil vedno, da bi se ljudje, ko gledajo moje delo, počutili *dobro*« (Director file 2007).

Čas je utirjen in poraja nove začetke. Ljubezen je hecna stvar. Vzemimo si še trenutek zanjo.

3.4 Razloži mi ljubezen

»V čemu je vablјivost ljubezni? Ko sem zaljubljen, ljubim nekoga zaradi *objet a* v njem, zaradi tega, kar je 'v njem več kot je on sam' – na kratko, objekt ljubezni mi ne more dati tistega, kar od njega zahtevam, ker tega ne poseduje, saj gre za presežek kot tak. Kar definira ljubezen je ta bazična zev: ljubeči v ljubljenu išče, kar mu manjka, pa vendar v njemu tega ne more najti. Ne preostane mu nič drugega, kot da ljubezen – vrača. V tem je, pravi Lacan, najbolj sublimni moment ljubezni: v tej inverziji, ko ljubljene objekt zaradi nezmožnosti izpolnitve zahteva

Veliko naključij, veliko presenetljivih koincidenč (in morebiti veliko raziskovanj) je bilo treba, da sem našel Podobno, ki med tisočimi ustreza moji želji. To je velika uganka, ki je ne bom nikoli razumel: zakaj si želim prav Tega? Zakaj si ga želim trajno, hrepeneče? Si želim vsega (obris, obliko, izraz)? Ali samo delec njegovega telesa? In če je tako, kaj je zame fetiš na tem ljubljenu telesu? Kateri delček, morebiti neverjetno droben, katero naključje? Način, kako si striže nohte, poševno zlomljeni zob, čop las, to, kako razpre prste ko govori, kadi? O vseh teh gubah telesa bi rad rekel, da so čudovite.

Roland Barthes

(Barthes 2002: 27)

ljubečega sam privzame pozicijo ljubečega in tako odgovori na manko ljubečega z lastnim mankom. Ljubezen je osnovana na iluziji, da lahko to srečanje dveh mankov uspe in porodi 'novo harmonijo' (Žižek 2001: 58).

Ljubezen je celo pri Lacanu čudež. Vprašanje o vzajemnem sprožanju želje si je zastavil v seminarju *Transfer in vpeljal* (slavni) mit dveh rok: »ena roka se steguje po objektu na drevesu in ga želi pritegniti k sebi, takrat pa se iz drevesa stegne druga roka in se dotakne prve« (Salecl 1996: 105). Ta pojav roke na mestu objekta je po Lacanu treba razumeti kot čudež (in ne kot simetrijo):

»Želja je v svoji korenini in svojem bistvu želja Drugega, in prav v tem je resnično gibal rojstva ljubezni, če je namreč ljubezen tisto, kar se dogaja v objektu, ki mu ponujamo roko, vodeni z našo lastno željo, in ki nam v trenutku, ko naša želja razblešči njegov požar, za hip ponudi tisti odgovor, tisto drugo roko, ki se steguje proti nam kot njegova želja« (Lacan v *ibid.*: 106).

Na delu sta torej dve logiki: to, da ljubeči percipira v drugem to, česar ta nima – *agalmo*, objekt vzrok želje, to, kar naj bi bilo v ljubljenem več kot on sam. Druga logika pa zadeva subjektovo željo sam postati objekt ljubezni drugega (*ibid.*). Bistvena je želečnost obeh subjektov – ta ustvarja prostor za fantazme.

Joel in Clementine svojo *agalmo*, *objet petit a*, ki jo Alkibiad najde v Sokratu, najdeta drug v drugem. On v njej vidi njeno intenzivno željo po izkušanju življenja, ona v njem željo po udobju v miru. Cilj njune želje (divjost ali mir) sicer ne bo nikdar dosežen, ampak saj je v tem ves smisel. Saj si Joel ne želi biti divji, le Clementine vzpodbuja, poganja v tek njegovo željo. Intenziteta Clementinine želje da nek videz, da ima to, kar Joel potrebuje. V tem je v njej tisto več od nje same.

Harmonija v ljubezni je utopija prav zaradi večnega iskanja objekta v ljubljenem, ki ga ta ne poseduje, verjamemo pa, da ga. Sicer pa, pokažite mi nekoga, ki mu je to mar, ko se mu zgodi čudež ljubezni.



Slika 3.8

Vir: About.com (2008): "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" Production Photos

4. *Sklep*

Kultura postaja vedno bolj avdiovizualna. Ženja Leiler je nedavno v neki filmski kritiki zapisala, da danes »prav (popularna) kultura najučinkoviteje odpira moralna in etična vprašanja sodobnega sveta, s tem pa od zaspanih potrošnikov, če se seveda pustijo prebuditi, zahteva tudi moralne in etične opredelitve« (Leiler 2007: 40). Pridružujemo se ji pri takem zaupanju v (dober) film, ta čudežni medij, »ki vsako podobo in vsak zvok najprej posname, da bi ju nato pokazal in dal slišati; najprej razreže, da bi ju nato znova zvezal; najprej shrani v temo (koluta), da bi ju nato dal na svetlo(bo)« (Pelko 2006: 20), v film, ki v gledalcu ne vzgiblje le domišljije, temveč tudi misel. Nekatere misli potem trkajo na gledalčevo vest. Tako bi se med ogledom Gondryjevega *Večnega sonca brezmadežnega uma* lahko spraševali o etičnih implikacijah uporabe tehnologije za izbris spomina, vendar smo se raje ustavili pri nekih drugih vprašanjih, ki jih film odpira in kličejo po filozofiji, zdelo pa se je, da bi jih lahko konceptualizirali s pomočjo Deleuzove filozofije in lacanovske psihoanalize, za katero smo, upam, dokazali, da upravičeno nastopa na prizorišču sodobne filmske teorije.

V filmu se zgodi nekaj nedoumljivega, ki ima vse poteze *passage al' acta*, o katerem je pravil Lacan. V tem nas sooča z Realnim, o katerem lahko sicer sklenemo le naslednje: da je tako kompleksno, da ga je nemogoče upravičeno opisati: opis sploh zgreši njegovo bistvo. Raje bi o njem razmišljali malo po deleuzovsko – tako kakor ga, se zdi, 'lovi' tudi Badiou: »Realno je to, kar signalizira potencialno 'polje dogodka': rob praznine, skozi katero lahko predručajimo pogoje situacije, v kateri smo trenutno« (Badiou v Noys: iv). Ta stavek resnično povzame srž našega diplomskega truda okrog Realnega, ki smo ga (za nazaj, drugače ne gre!) zaslutili tudi v *Večnem*

soncu brezmadežnega uma, ko se na neki železniški postaji zgodi odpoved vsega (simbolnega) sveta.

Film pa nas navaja tudi k razmišljanju o spominu in večnosti, kakor je ujeta v filmskih podobah. O času samem. Junakoma izbrišejo spomin na drug drugega, pa vendarle ostane nekaj, kar ju ponovno privede skupaj. Če že ne verjamemo v usodo, se moramo vprašati o statusu spominov: kaj ostane, če jih izbrišemo? Odgovor lahko najdemo v konceptu virtualnosti. Človek lahko posega v Spomin, v čisto preteklost, in jo do neke mere aktualizira: nastane podoba-spomin. Te aktualizacije že lahko izbrišemo, vendar neskončnih plasti virtualnosti, ki prečijo ravnine ena druge tako sedaj kot v čisti preteklosti, ni mogoče izbrisati. Spomini so samo del Spomina. Hkrati pojem virtualnosti pričara neko svojevrstno časovnost: v vsakem trenutku sem otrok, mladenič, odrasel. Ob tem se zarisuje slutnja večnosti, slutnja nekega drugega časa, ki ni kronološki.

Čas v *Večnem soncu brezmadežnega uma* ni zgolj obrnjen na glavo. Z razbitjem prostora se sesujejo tudi tla pod nogami Kronosa: čas v vsem svojem smislu tvorjenja zaporedja je zasenčen s časom kot večnostjo. Ta slutnja večnosti, speta s pojmom čiste preteklosti tvori plodno virtualnost, iz katere se porodi čisto gotova aktualnost – ponovno srečanje Clementine in Joela. Po vratolomni vožnji po robu med imaginarnim in resničnim, med subjektivnim in objektivnim v podobah, ki jih zarisuje film, ko se naša misel še toliko bolj vzgiblje zaradi režiserjevih iracionalnih rezov, se čas spet lahko utiri, prostor pa sestavi, razmerje Joela in Clementine pa lahko spet živi – in spet sem in tja zapade v rutino. Glavno je, da o(b)staja želja, bi rekel Lacan.

Deleuze je že slutil potencial kina in pravilno napovedal, kam bo film v prihodnosti krenil: »Govorjenje o smrti kina je nespametno, saj je ta šele na začetku svojih raziskovanj: dati videti časovne odnose, ki se lahko pojavijo zgolj v kreaciji podobe« (Deleuze 1989: xii). Kaj je postmoderni film drugega? V njem mnogokrat iščemo tla pod nogami: smo v prej ali potem, smo tu ali že onkraj, v sanjah ali resničnosti? Čas, ki je kar najtesneje povezan z realnostjo (razpad časovne strukture lahko pomeni kar razpad same realnosti, meje med subjektivnostjo in objektivnostjo) je resnično element, s katerim se marsikateri režiser, ki ustvarja diferenco, rad poigra (poleg Michela Gondryja tako tudi David Lynch, Michael Nolan in Stanley Kubrick, če naštejemo le nekatere). Filmi izpod nekaterih rok in umov niso nič manj kot filozofska izvajanja,

filozofija v akciji: filmov ne gre jemati kot surovine za filozofijo niti ne kot zgolj njene okraske – Deleuze bi se gotovo strinjal. Sam je namreč dejal, da je čas, da se filozofija v iskanju novih zaveznikov v boju proti dogmatski misli obrne k drugim medijem, tudi k filmu. Govorimo seveda o filmih, ki ustvarjajo presežek. Filmom to uspe bolj ali pač manj: veliko jih je namreč delano zgolj za zabavo, za ugodje in, jasno, za denar. In vendar jih je veliko takih, ki človeka, namesto da bi ga silili v pristajanje na klišeje, navajajo k razmišljanju o realnosti, o smrti, o rojstvu, o stanju duha, o družbenih sistemih, o (ne)pravičnosti, o marsičem. Sicer se mi zdi prav, da gledamo filme vseh vrst: relativnost je lepa čednost. Treba pa se je tudi opredeliti. In gledati filme pomeni tudi opredeljevanje. Zato jih glejmo! In se o njih pogovarjajmo. Film ima v tem pogledu tudi znaten socialni potencial. Zato vse spoštovanje vsem dobrim režiserjem. Lars von Trier je nekoč zapisal:

»En sam izgovor je za to, da greste skozi pekel, kakršen je kreativni proces filma: telesni užitek tistega trenutka, ko projektor in zvočniki filmske dvorane dovolijo iluziji zvokov in gibanja, da vznikne kot elektron, ki zapusti svojo orbito, da bi ustvaril svetlobo in proizvedel bistveno: čudežno spočetje življenja. To in edino to je nagrada režiserju, njegovo upanje, njegovo maščevanje. Če to uspe, se tako ustvarjena čutnost polasti telesa v orgazmičnih valovih« (von Trier v Pelko 2006: 145).

Če naj vseeno izluščimo nek nauk iz zgodbe, ki jo pripoveduje film, so to nekateri nekoč že lepše opisali: Freud je nekoč dejal, da se je treba spominjati, da bi v miru pozabili. In za njim Nietzsche, da je čisto na koncu resnica ženska, ki ji nebi smeli storiti sile (Rutar 2007: 35).

5. *Literatura in viri*

5.1 Literatura

BARTHES, Roland (1987): Ko grem iz kina. V Zdenko Vrdlovec (ur.): *Lekcija teme. Zbornik filmske teorije*, 5–11. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

BARTHES, Roland (1995): Smrt avtorja. V Aleš Pogačnik (ur.): *Sodobna literarna teorija*, 19–25. Ljubljana: Krtina.

BARTHES, Roland (2002): *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. Ljubljana: *cf.

BERMAN, Emanuel (2001): Vertigo. V Glen Gabbard (ur.): *Psychoanalysis and Film*, 50–66. London in New York: Karnac.

CONTE, Claude (1968): Človeška seksualnost. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* XXXI (1–2) (*Eseji* 1-2/1993), 267–76. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

DANEY, Serge (2001): *Filmski spisi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

DELEUZE, Gilles (1989): *Cinema 2. The Time – Image*. London: The Athlone Press.

DELEUZE, Gilles (1991): *Podoba – gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

GRAU, Christopher (2006): Večno sonce brezmadežnega uma in moralnost spomina. *ANaliZA, časopis za kritično misel* X (1–2), 67–88. Ljubljana: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti.

HAYWARD, Susan (1996): *Key concepts in Cinema Studies*. London in New York: Routledge.

KREČIČ, Jela (2007): Revolveraš v filozofiji: Žižek v Oxfordu. *Sobotna Priloga* 22.4., 22–3.

KUNKLE, Sheila in Todd McGOWAN (2004): *Lacan and contemporary film*. New York: Other press.

LACAN, Jacques (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

LACAN, Jacques (2007): Sintom. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 45 (4/5), 139–162. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

LACAN, Jacques (1994): Spisi. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 8/1993 (*Razprave* 4/1993), 7–37. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

LEILER, Ženja (2007): Ko pride vojna domov. *Sobotna Priloga* 15.12., 40.

PELKO, Stojan (1994): Očividci: filmski pogledi. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 5–6/94 (*Razprave* 2–3/94). Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

PELKO, Stojan (1997): *Pogib in počas. Podobe Wima Wendersa*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

PELKO, Stojan (2006): *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba.

RUTAR, Dušan (2003): Glede absurdnosti v vesolju Davida Lyncha. *Apokalipsa: revija za preboj v živo kulturo* (67/68/69), 165–188. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

RUTAR, Dušan (2006): *Jesenska filmska šola Vzgajanje pogleda 2006*. Cikel predavanj 'Film in psihoanaliza'. Različne knjižnice po Sloveniji.

RUTAR, Dušan (2007): *Psihologija filmske kulture kot jo je ustvarilo 250 priljubljenih filmov*. Ljubljana: izdano v samozaložbi.

SALECL, Renata (1996): Ljubezen med željo in gonom. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 34 (2–3), 97–110. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

STANKOVIČ, Peter (2005): *Rdeči trakovi. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Založba FDV.

ŠTEFANČIČ, Marcel, jr. (2006): Večno sonce brezmadežnega uma. *Mladina* 23.6., 63.

VRDLOVEC, Zdenko (1987): Po Bazinu. V Zdenko Vrdlovec (ur.): *Lekcija teme. Zbornik filmske teorije*, 301–337. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

WRIGHT, Elizabeth in Edmond WRIGHT (1999): *The Žižek Reader*. Oxford in Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.

ŽIŽEK, Slavoj (1988): *Pogled s strani*. Ljubljana: Revija Ekran.

ŽIŽEK, Slavoj (2001): *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out. Revised Edition*. New York in London: Routledge.

ŽIŽEK, Slavoj (2001): *The fright of real tears. Krzysztof Kieslowski between theory and post-theory*. Predgovor. London: British Film Institute.

ŽIŽEK, Slavoj (2004): *Organs without bodies: Deleuze and consequences*. New York and London: Routledge.

5.2 Internetni viri

Cosmicgalerie (2007): *Pierre Bismuth*. Dostopno na <http://www.cosmicgalerie.com/en/pages/artistes.php?name=pierrebismuth> (13. november 2007).

Director file (2007): *Michel Gondry*. Dostopno na <http://www.director-file.com/gondry/> (5. december 2007).

Lacan.com (2005): *Chronology*. Dostopno na <http://www.lacan.com/rolleyes.htm> (2. oktober 2007).

Lacan.com (2006): *Žižek Chronology*. Dostopno na <http://www.lacan.com/zizekchro1.htm> (2. oktober 2007).

KLEPEC, Peter (2005): *O spodletelo – uspelem srečanju med Deleuzom in Lacanom*. Dostopno na <http://www.krtaca.si/indeks-humanistike/posnetki> (30. maj 2007).

NOYS, Benjamin (2007): *Introduction: one more effort...* Dostopno na <http://www.film-philosophy.com/2007v11n3/introduction.pdf> (1. december 2007).

PELKO, Stojan (2006a): *Podoba misli*. Dostopno na <http://www.radiomars.si/files/userfiles/Filmsko/pelkopodobamislipredavanje.mp3> (10. april 2008).

SCHWARTZ, Louis (2000): *Deleuze, Rodowick, and the Philosophy of Film*. Dostopno na <http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n16schwartz.html> (4. februar 2008).

TOTARO, Donato (1999): *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project*. Dostopno na www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze2.html (9. januar 2008).

ŽIŽEK, Slavoj (2007): *Troubles with the Real: Lacan as a Viewer of Alien*. Dostopno na <http://www.lacan.com/zizalien.htm> (2. oktober 2007).

5.3 Film

Večno sonce brezmadežnega uma/Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Michel Gondry, 2004).