

## Хаптична визуалност:

### утопия на сексуалността в „Живот нависоко“ (2018)

Савина Петкова

**Резюме:** Текстът стъпва върху ключови моменти от философията на Жан-Люк Нанси – телесността и другостта – които са тематично присъщи и на филмите от френската режисьорка Клер Дени. Дени и Нанси имат дългогодишна колаборация, изразяваща се в размяна на текстове (от негова страна) и филми (от нейна страна), творбите им са обединявани от идеята за допир и неговата инвазивност, фигурата на Натрапника (*L'Intrus*). Настоящият текст разглежда най-новия филм на Дени, „Живот Нависоко“ (*High Life*, 2018), който разказва за избуяващата сексуалност на обезчувствени индивиди – обречени затворници на космичен кораб без ясна мисия – предавайки страстите чрез визуализация на т.нар. хаптични изображения. Втората част на текста представя феноменологичната школа в кино теорията и идеята за хаптична визуалност – афектираща зрителя така, че окото се превръща в орган на допира, а филмовият материал – в натрапващо и афициращо присъствие. Текстът защитава аргумента, че хаптичните изразни средства, независимо дали агресивни с табуирана тематика, или нежно приласкаващи към близост, въздействат телесно. Телесността е границата на човешкото съществуване и утопичното според Нанси се корени в неговото формиращо минало (*Ur-topia*), което е винаги крайно, но се представя за безкрайно. Както тялото докосва със своята граница, така и утопията придобива плътност чрез своята крайна обусловеност.

**Ключови думи:** феноменология, феноменологията на киното, кинознание, Клер Дени, Жан-Люк Нанси, теория на афекта

**Савина Петкова** е завършила Философия в Софийски Университет „Св. Климент Охридски“ и Кинознание (*Film Studies*) в *University College London*, а в момента е докторант във факултета по Кинознание на *King's College London*. Академичните ѝ интереси са концентрирани около философия на киното и репрезентациите на животни и животински трансформации в съвременното европейско кино.

Винаги е имало филми за космически мисии, още от зората на киното със знаковия филм „Пътуване към Луната“ на Жорж Мелие (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), който в опозиция със съвременниците си, братя Люмиер, се възползва от магическия характер на киното. Иносказването, фантазията, сюрреализмът са все още най-въздействащите фигури в киното, твърдя това, вярвайки безусловно в трансформативната функция на фикцията и нейната синтетична свързаност с реалността и реализма. В магичния характер на киното може да се крие както обещание за утопично изпълване на желания, така и опасност от тактилна близост до дистопия. Като културен продукт и генератор на смисли в собствения исторически контекст, филмите (фикционални и документални) диагностицират социални и политически проблеми, но често могат да бъдат интерпретирани и прогностично. Филмът, предмет на настоящия текст, съдържа елементи на диагностика, с много инкорпорирани фрагменти, неизлекувани симптоми и фантомни крайници. В настоящия анализ няма да се спра подробно на прогностичния елемент, за да обърна внимание на една тенденция в кинознанието, която съществува от близо 30 години, но до голяма степен остава маргинализирана извън университетското образование по кинознание (*Film Studies*), както и непозната (и безинтересна) за множеството от кино критиците.

Настоящият анализ се отказва от прогностично тълкуване на филма, вдъхновено от идеята на Жан Люк Нанси от есето му „На мястото на утопията“ за утопията като формиращо (*Ur-topia*) минало и свидетелство за крайността, която се свързва с безкрайното именно в своята граничност. Аналогично, според феноменологията на киното, филмът има „кожа“, която докосва зрителя и изпълнява своята функция именно на *границата* на контакт между филм и зрител. Нанси посочва, че утопията е това нещо „чието отсъствие от хоризонта на философската и политическата рефлексия е невъобразимо“<sup>1</sup>. Тя се помещава между прогресивна репрезентация и въображаем символен скок, който обезсмисля бъдещия прогрес – затова и утопията според него отрича историята и историческото значение<sup>2</sup>. Това е границата, до която сме стигнали, която можем да докоснем, която се превръща във фигура на вече постигнатото, затова и – нещо минало. Утопията е нещо минало за нас, което ни конституира по специфичен, проективен начин (*Ur-topia*), чиято функция днес

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, “In Place of Utopia”, In: Patrícia Vieira, Michael Marder (eds), *Existential Utopia. New Perspectives on Utopian Thought*, NY: Continuum, 2012, 3

<sup>2</sup> Ibidem, 5

е само и единствено репрезентативна, но важното е, че репрезентира това, което е желано от нас<sup>3</sup>. Показвайки желаното, утопията изпълнява своята цел и затова принадлежи на миналото. В този си вид, утопията на космическата мисия във филма „Живот нависоко“ (*High Life*, 2018) на Клер Дени е задушена, пристегната в безчувственост: едно време-място, в което интимността като че ли не съществува. Важно е да се каже, че филмът играе с тази жанрова особеност на научната фантастика и нейния елемент на утопичност, обръщайки внимание на граничността, чрез която може да се изкажат извънредни положения относно сексуалността и желанието. Теоретичната рамка на този текст е тази на феноменологията, по-точно теорията на афекта, която проблематизира насието. Преди да се обърнем към филмовия анализ, е важно да маркираме това теоретично поле и неговата история.

## I. Аз и Другият (Зрителят и Филмът)

Другостта, чуждостта и контактът с не-Аза са теми във филмите на френската режисьорка още от дебютния ѝ филм „Шоколад“ (*Chocolat*, 1988), в който тя вплита автобиографичен елемент от собствения си живот в Африканските колонии. Политическите и етическите импликации на деколонизационните процеси оставят трайна следа в живота и творчеството ѝ, която тя трансформира в трактовките си на телесност, допир и сексуалност. Чуждото присъствие или натрапникът – това е една от фигурите, които обобщават творческите и теоретични „колаборации“ между Клер Дени и Жан-Люк Нанси, към когото се обърнахме по-рано. От началото на XXI в., след като Нанси пише текстове по повод филмите на Дени, тя заимства заглавието „Натрапникът“ (*L’Intrus*) от автобиографичния текст на философа (2000), който разбрива нишките на чуждостта на тялото. Тъкмо то е, разбира се, в центъра на “Corpus” (2000), еднакво чуждо с тялото на Другия. Тематичните сходства между филмите на Дени и философията на Нанси са изследвани и продължават да се изследват задълбочено, но за целта на настоящия текст е важно да споменем натрапването като психо-физическа реалия и да го свържем със сетивността на допира<sup>4</sup>. Докосването определя границите на разбирането ни за света, за Аз-а, за Другия, а филмите на Дени често отказват на зрителя достъп до психологията на своите герои, комуникирайки през телесността, през телата като тела.

---

<sup>3</sup> Ibid, 6

<sup>4</sup> Важен е текстът на Дъглас Мори “Open Wounds: Body and Image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis”, *Film-Philosophy*, vol. 12, 2018, no.1: 10-30.

Като зрители, ние се намираме едновременно „във“ филма и „извън“ него – мислено сякаш е лесно да си представим, че физически напускаме тялото си, за да се отдадем на сетивно и рационално преживяване. Но всъщност ние никога не напускаме телесността си и феноменологичната вълна в кинознанието настоява на т.нар. „трансформативна среда“, която зрителят представлява за гледания филм. Думите „контакт, допир“ са особено важни, когато става дума за хаптичните качества (*haptic visuality*) и афектиращия (*affective*) характер на киното. Мартин Буние, френска изследователка на Дени и зрителната сетивност, описва хаптичната визуалност като „модус на визуална перцепция, който се доближава до усещането за допир, но в случая окото е органът, който е афициран от изображението и става реципиент на качества, свързвани традиционно с кожата“.<sup>5</sup>

Тук изниква въпросът: как филмът докосва? Как е възможно досегът с репрезентираното на екрана да не е изцяло абстрактен, а по някакъв апокрифен начин тялото да реагира, отговоря и диалогизира? Така тази теория сменя опозицията между гледащ и гледано, прокламира се нов вид интимна свързаност помежду им – интересубективна връзка и взаимно конституиране, която да замести субект-обектната противопоставеност. В теорията на киното като апарат<sup>6</sup> и ранните психоаналитични<sup>7</sup> влияния в частност, както и в кинознанието като цяло, зрителят се конституира като очевидно пасивен, изложен на опасното влияние на активния медиум. Подобно подчиняване намира своето отражение в дамгосването на голяма част от класическото холивудско кино като шамповата машина за контрол, агресивно преповтаряща ходове, които впримчват зрителя и увличат към своите идеологии. Подобно мислене все още царува сред популярните филми тип блокбъстър, което противоречи на демократичния вкус, и валоризира „арт“ киното автоматично с тази изкуствена опозиция. В течението

---

<sup>5</sup> Beugnet, Martine (2007) *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 66.

<sup>6</sup> Популярна през десетилетието на 1970г., теорията поддържа тезата, че киното е безусловен носител на идеология. Както прожекционния апарат, разположението в кинозалите, така и на прожектираното на екрана до въздействието върху зрителя – всички тези звена са пропити с идеология, която не може да се отмахне. До голяма степен повлияна от Луи Алтюсер, свързва се с името на Кристиан Мец (Christian Metz). Вж. Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, 1986.

<sup>7</sup> Базирана основно върху трудовете на Фройд, Лакан и Кръстева, психоаналитичната теория на киното е една от най-влиятелните от 60-те години (Първа вълна) и 80-те (Втора вълна). Идеята за погледа (the gaze, le regard) на камерата, с който се идентифицира зрителят, е конструирана на самия филм и там е скрита неговата сила. Основен представител на феминистичната вълна, която произлиза от психоаналитичната школа в кинознанието, е Лора Мълви (Laura Mulvey), която посочва фалоцентричните и фетишистичните качества на кино-погледа. Вж. Vicky Lebeau, *Psychoanalysis and Cinema. The Play of Shadows*, London: Wallflower Press, 2002.

на кинознанието, което се формира под влиянието на феноменологията и Мерло-Понти, това противопоставяне се сменя с оглед на установяването на реципрочна, плодородна връзка между зрител и филм, която често е и телесна. Твърдението е, че както популярни, така и арт филми могат да бъдат хаптични, да докосват нежно или агресивно.

Феноменологичният подход към киното взема предвид не само формалния естетически характер на даден филм, нито само неговия сюжет, нито степента на идентификация с героите на когнитивно ниво. Напротив, феноменологията тук взема като едно цяло както филма, така и неговия зрител, които се оказват корелативно свързани, образувайки цялостен, органичен обект на изследване. Ако кожата ми разделя моето тяло от света, то тя всъщност е колкото свързваща, толкова и ограничаваща – тя е топос на постоянен контакт, докосване, тактилно знание. Затова кожата е повече от функционална граница, тя е и място на допир на вътрешно и външно – тя е повече от биологичния сбор от кожни клетки, по подобен начин „кожата“ на киното като медиум е повече от неговата проекционна машинария. Кинолентата, дигиталните кодове, екранът, но и тяхното възприемане, контактът със зрителя и неговото тяло – всичко това се вписва в кожата на филма, която едновременно скрива технологията си<sup>8</sup> и разкрива светове.

Феноменологията на киното твърди, че филмът може да възбуди смисъл, без да е рационално обусловен като задача. Според историка на киното Ричард Дайър<sup>9</sup> филмите репрезентират и удовлетворяват у нас желанието за „един особен вид чувство, което има общо със свободата на движението, увереността в собственото ни тяло, контакт с вещественния свят, който може да се кодира като (мъжко) либидно желание, но към което всички хора се стремят“. Доскоро теоретиците на киното свеждаха сетивността на киното до реторическа фигура или поетична ексцентричност, премествайки апела на сетивата от тялото към езика. Именно когнитивната школа в теория на киното представлява възгледа, срещу който феноменологията на киното се обявява. Редуцирането на възприятията до когнитивните им качества крие същата грешка като уеднаквяването на усещането с рефлексивното съзнание за това усещане – подобно идеалистично разбиране за фундаменталната и всеобемаща функция на разума

---

<sup>8</sup> Валтер Бенямин, *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. В: *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство, 1989.

<sup>9</sup> Richard Dyer, *Entertainment and Utopia*, In: Altman, R. *Genre: The Musical. A Reader*, London: Routledge, 1981, 181

крие опасността от заличаващия тялото контрол. Категоризацията става по-лесна, когато разнообразието се свежда до естетическа граматика, използване на определени снимачни техники и кодове, повтаряемост на символи, конвенционални репрезентации, всичко това дава плодови психоаналитични прочити, които претендират за изчерпателност. Психоанализата и когнитивизмът обединяват сили в двуизмерната, съпротивляваща ни се материя на киното, която се представя като обозрима. Подобно изостряне на разделението зрител-филм всъщност утвърждава пасивността и податливостта на зрителя пред конвенционалния характер на филма.

От друга страна, според Вивиан Собчак, която е от пионерите на феноменология на киното, филмовото преживяване (*the cinematic experience*) не е въпреки телата ни, а заради телата ни. Киното провокира „плътски мисли“ (*carnal thoughts*)<sup>10</sup>, които са основата на по-плътен и пълен анализ. Тялото на зрителя, според нея, е трети термин в уравнението на възприятието, който опосредства изживяването и езика, субективното гледане и обективното наличие на изображението – свързвайки ги „на кръст“, взаимно заменими процеси на възприятие и изразяване. Отдавайки се на филма, ние не преставаме да бъдем тялото си: усещанията на възбуда и погнуса са сякаш най-запомнящи се и включват в себе си рефлексия, докато смехът и плачът са по-непосредствени. Според Собчак това предрефлексивно разположение на тялото е обща основа за възприятията ни<sup>11</sup>, която не зависи от образование, владеене на език, възраст, или пол. Тя говори за плътска история и плътско знание на сетивата, което се постига като реакция на стимули и носи информация както за филмовия свят, така и за собственото ни тяло.

## II. Интимност и насилие в „Живот нависоко“ (2019)

Интимността и нейната невъзможна артикулация са повторяеми мотиви във филмите на френската режисьорка. Кръвожадната символика на „Всеки ден беда“ (*Trouble Every Day*, 2001) разказва за съпруга-вампир и нестихващата любов на мъжа, който е уплашен до смърт – „фрустрацията на допира, неговото желание и конституиращата го невъзможност да намери другия“<sup>12</sup>. Сценарист на филма е Жан-

---

<sup>10</sup> Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. 2004. Berkeley, University of California Press. 7

<sup>11</sup> *Ibidem*, 77

<sup>12</sup> Morrey, Douglas (2008) 'Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy', *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 1: iii

Пол Фаржо, който работи и по най-новият филм на Дени – „Живот нависоко“. До голяма степен, двата филма изказват сходна идея за регресия към първични състояния на желанието, отхвърляйки рационалната страна, населявайки един първичен свят на табу, който сменя противоположностите. Ако във „Всеки ден беда“ табуто е канибализмът, то в „Живот нависоко“ е инцестът. Потисканото желание пуска дълбоки корени до забранените си измерения, откъдето извира опустошителна страст, която потопява филма в телесни течности и след това го попива с антисептични марли.

„Живот нависоко“ разказва за земни удоволствия в Космоса. Анонимният космически кораб е всъщност продължение на затвор, тъй като екипажът му се състои от престъпници и осъдени на смърт: това са Монти (Робърт Патинсън), Бойс (Мия Гот), Черни (Андре Бенджамин), Чандра (Ларс Айдингер) и Нансен (Агата Бужек), петимата затворници под егидата на д-р Дибс (Жулиет Бинош), която се грижи за тяхното здраве, но всъщност тайната ѝ мисия е свързана с изкуственото зачеване на дете на борда. Фиксацията на Дибс подменя предварителната обявена мисия на кораба – да се доближи до черна дупка, от която да извлече енергия за ползване на Земята, базирана на т.нар. Процес на Пенроуз – с мисия по евгеника. Образът на доктор Дибс е силно властен, като нейният авторитет вдъхва страх, но и страхопочитание. Тя е лекар, но сякаш и шаман, самата тя се шегува с обвиненията във вещиерство. Тялото ѝ, оковано в лекарска престилка, е символ на политиката на сексуалното желание във филма, а нейното собствено престъпно минало я показва като Медея – убила двете си деца. Тъй като зачеването се позволява само изкуствено, сексът е забранен и сякаш ненужен на борда, а агресията и ненавистта на всички членове на екипажа отрича всякаква близост помежду им. Сексуалността е затегната в девствен колан и е отречена със здравата ръка на агресията – обидите и побоите са ежедневие на кораба. Но желанието бълбука под повърхността и забраната лесно става привлекателна за прекриване. Докато мъжете са задължени да предават семенна течност всеки ден за експеримента, жените са пленници на своите болнични легла, за да бъдат осеменени ин-витро. Мастурбацията е позволена с практическа цел – събиране на материал – в специално построена стая-симулатор с подвеждащото заглавие *The Fuckbox* (Чукалня, или Мастурбалня) – т.е. тук е подчертано наличието на специална технология, която подпомага безчувственстта. Можем да направим връзка с техниките на биоинженерството, както и медицинските репродуктивни практики, които безспорно присъстват и във филма през фигурата на д-р Дибс, но специфичното на тази „кутия“ е нейната рутинизирана употреба със

санитарна цел. Не е трудно да се привиди биополитическа техника за контрол над телата. Но под пластове дисциплина и ненавист към статуквото тлее безобектното желание – агресивен стремеж за близост, манифестиращ се в сексуални набези. Необходимите останки на интимност, които свързват човека със земната му природа, са тъкмо нещата, които възпрепятстват възможността му да се превърне в постхуманистичен субект.

Показвайки индивиди, които са осъдени за престъпления, с агресивно поведение и отнет правен статут на лица, „Живот нависоко“ рисува координата с много етически въпросителни. Филмът третира етическите измерения на взаимното съгласие за сексуален акт, когато камерата задържа погледа си върху две (макар и различни) сцени на изнасилване. Първата, както ще стане ясно по-долу, се случва между затворниците и провокира вътрешен раздор, но освобождава сякаш духа от бутилката и активира желанието, което започва да търси своя обект. От този момент нататък става ясно, че сексуалното желание е емоционално заредено, но осакатено от стерилността, се изразява като насилие и изнасилване. Разбира се, трудността да се говори за съгласие в акта се задълбочава от правния статут на осъдените, като филмът изследва границите, които правото поставя, за да регулира правата на субекта, поставяйки ги в невъзможно трудни за дефиниране условия.

Сцената започва с опита на един от затворниците (Чандра) да изнасили своята съкилийничка Бойс, а когато е възпрян, настъпва бунт и крясъци огласят иначе голите стени на космическия кораб. Минималистичният, нискотехнологичен вид на кораба го приближава до празнотата на затвор, чийто стени са нищо повече от отразители на многопосочното желание. Когато затворниците се конфронтират, разменят се удари, насилието между мъже и жени прилича на безсмислено меле, в което борбата е за последния оцелял. В мелето Бойс се самонаранява с намерено парче стъкло, за да пише по стените с кръвта си, а Монти – стойкът, който единствен отказва да дарява семето си за експеримента – изтръгва стъклото от ръцете ѝ, спасявайки както нея, така и останалите. В обзелата я лудост, Бойс кърви и се смее гръмогласно, поваляйки Монти на пода. Тяхната борба прилича на кървава игра, която завършва с двама повалени, а Бойс протяга наранената си ръка и вплита пръстите си с неговите. Преходът от налудно насилие до искаща близост е символизиран от кръвта: тя е компенсация за неизплакани сълзи, за гной от рани, за неслучилите се оргазми. Клер Дени рисува с кръв: даваща и вземаща живот, тя е метонимия на човека и това, което наричаме човешко. Когато



героите са неспособни да артикулират своята човешкост, кървава целувка замества акта на любов.

Докато темата за аскетичното тяло е разработвана в киното под разнообразни форми, както и тази за сексуалното насилие, в „Живот нависоко“ те съществува в изолираната среда на космическия кораб-затвор. Гравитационният център на филма е фертилността и нейната съизмеримост с удоволствието. Изолирайки детеродната способност до експеримент в неговите изкуствени условия, филмът обръща внимание на среза между сексуалността и сенсуалността, а всяко аскетично тяло сякаш плаче за допир. Клер Дени артикулира тази изолация с изобилието на телесни течности: кръв, сперма, кърма, сълзи, и всяка течност може да замести останалите. Течностите изразяват *pars pro toto* както тялото, така и желанието. Разграфявайки като несъвместими части сексът, сношението (което е винаги изнасилване), зачеването, и любовното сливане, филмът утвърждава тяхната изначална свързаност в интимността, която тук се разбира като обратното на санитаризираното тяло. Интимността обаче не се разбира като дадена цялост, а се изнедрява дълбоко нейният произход в табуто. Безчувствеността не може да говори за близост, дори да се стреми към нея на всяка цена; именно заради тази проблемна артикулация, представянето на табуто е отзвук на този вдървен порив към интимност. Несъмнено, табуто се оказва неизбежно в доведения до крайност контрол на телата: ако това е една маломощна биополитика, то нейният крах изглежда едновременно неестествен (като разрив и прорез, ексцес) и естествен (като споменатия порив).

Филмът разкъсва линейната си структура, като започва в средата си. Първият кадър показва Монте, единственият оцелял на борда на космическия кораб, който се грижи за своята дъщеря Уилоу, която е още бебе. Пеейки ѝ приспивна песен, той среща забраната на тяхната близост, обяснявайки ѝ какво е “та-бу” (“Ta-boo”, припява като детска песен). След това ретроспективно се разказва историята на борда, как се е стигнало до зачеването на Уилоу и смъртта на членовете на екипажа, докато последната сцена на филма отново се фокусира върху вече сексуално зрялата (специално внимание се обръща на окървавеното ѝ бельо) Уилоу и баща ѝ, които трябва да предприемат мисията по скачване на орбитата на кораба с тази на черна дупка. Краят на филма показва двамата в разбирателство, мир и съгласие спрямо самоубийствената им мисия, а камерата проследява тяхното екипиране и взаимно обричане на смърт. Но тук има и нещо друго: ако се върнем към композиционната

рамка в началото и края на филма, метафориката на смъртта и раждането в двата случая са взаимозаменими – с множеството репрезентации на сексуално насилие без съгласие във филма, тук се откроява наличието на споразумение с оглед на общата им мисия.

Интерпретацията, която предлагам, е свързана със споменаването на табу във встъпителния кадър, което резонира с моментите, които предхождат последната мисия на Уилол и баща ѝ. В ретроспективен епизод Монти вижда на запис последните думи на д-р Дибс, която нарича дъщеря му „добър индивид за чифтосване“ (a strong mate), преди да се самоубие. Кадърът, центриран около Дибс, която отваря люка на кораба, се сменя рязко с Монти, който в пристъп на ярост удря затворената врата. Тази пространствена монтажна връзка има ясно причинно-следствена конотация и преосмисля позицията на Монти в отношението му към бебето Уилоу. Подобно на прорицание от древногръцки вид, тази своеобразна Медея предопределя бъдещето на последния мъж – да отгледа своята бъдеща съпруга. Ритъмът на тази последна част от филма се определя от множеството ретроспекции и сънища, а прескачането в различни времеви пластове дезориентира, но и подрежда спрямо предопределението на бъдещата двойка. Важно е да кажем, че Уилоу пораства извън социалните конвенции на Земята и стремежът на Монти да я предпази от табуто рефлектира по-скоро неговата неспособност да преодолее мисленето на инцеста като абсолютната забрана.

Когато двамата встъпват в малката капсула, която ще ги отведе в черната дупка, кадрите постепенно биват поглъщани от тъмнината на празното пространство. Постепенно, от черния фон изникват очертанията на Монти в близък кадър на лицето му, камерата се приближава едва-забележимо, яркостта е ниска, а сенките – дълбоки. След това тя бавно се приплъзва, за да открие двете сплетени ръце, макар и облечени в космонавския костюм, а накрая се съсредоточава върху лицето на Уилоу, която затваря очи. Кадърът се сменя с тяхната перспектива – плътна и ярка линия прорязва тъмнината като хоризонт и когато отново камерата се връща при героите, те са без костюми, видимо в пространство, което не е ограничено от тесните стени на кораба, а лицата им са обрамчени от мрака. Погледите им се срещат и Монти изрича въпросителното „Хайде?“ (Shall we?). Тази подкана е посрещната от ясно и категорично „Да“ от страна на Уилоу, което отзвучава като обричащо се съгласие – пред черната дупка, нищото (и всичкото), абсолютно непознатото и суровата забрана – в идеята за инцест се съдържа краят, но може би и началото на сексуалността, защото там се допират два полюса на близост. В логиката на филма агресивното потискане на желанието има своя срез в

допускането на табуто с присъщата му амбивалентност – дъщерята, която пораства до жена на баща си – в един нов свят (може би свят на смъртта), в един нов живот нависоко, в който табуто не е неговото отрицание. Желанието и рационалното знание се сплитат в обета, който дъщерята (самата продукт на желание и на изкуствено осеменяване) дава пред баща си.

Както стана ясно с противоречивостта на наратива и естетиката на „Живот нависоко“, трудно за дефиниране място заема феноменологичният анализ на филми, които изобилстват с екцесивно насилие, сексуалност, и най-вече: изнасилване. Реакциите, които тялото ни изпитва, често не могат да се сведат до еднопосочни: дори в сцени на изнасилване зрителят може да изпита възбуда, потушена от ужас и състрадание, но в осъзнаването на палитрата от емоционални и телесни реакции се комуникира някакво забранено желание. Важен аспект на преживяването на един филм е телесната рефлексивност: стимулирано, тялото на зрителя се обръща към своята собствена плът и сетивност: съзнателно докосва себе си в докосването, и усеща своята собствена чувственост. Тази вътрешна траектория на сетивността разкрива кожата на филма като отгласваща граница, която ни връща обратно към самите себе си – филмът е непознаваем, но ни казва нещо за нас и нашето тяло – като екран, върху който се прожектира нещо повече от визуализация на желанието или погнусата ни, той е и огледало, което потвърждава нашата сетивност. Значението на феноменологичния подход в анализа на филми като „Живот нависоко“ е да се обърне внимание на амбивалентния характер на репрезентациите на насилие (физическо или сексуално). Афектът е многопосочен и с помощта на подобна методология биха могли да се преодолеят идеологическите импликации на това кой/как/кога може да представя насилие във филмите и дали не е по-продуктивно да обърнем погледа към нас, зрителите, и нашите тела. По този начин се сменя опозицията на реалност и фикция, въпросът за реалистичността на филма, неговият статус като фикция в света ни – киното като припомняне на добре забравено (телесно) знание. Извън сюжета, в репрезентативната тактика на филма можем да посочим подобна (функционална) утопия – желание, проектиране на съвършенство, но и вече нещо осъществено, минало и припомнено: пълен кръг обратно до утопичното.

## **Библиография:**

Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007

Dyer, Richard. *Entertainment and Utopia*, In: Altman, R. *Genre: The Musical*. A Reader, London: Routledge, 1981, pp.175-189

Morrey, Douglas. 'Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy', In: *Film-Philosophy*, vol. 12 (2008), no. 1: pp. i-vi

"Open Wounds: Body and Image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis", In: *Film-Philosophy*, vol. 12 (2008), no.1: pp. 10-30

Nancy, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000, Susan Hanson, English translation © Michigan State University Press, 2002

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié., 2006 [2000], Richard A. Rand, English translation, Fordham University Press, 2008

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press, 2004

Vieira, Patrícia, Michael Marder (eds), *Existential Utopia. New Perspectives on Utopian Thought*, NY: Continuum, 2012

Wayne, Michael, 'Utopianism and Film', In: *Historical Materialism* 10(4):135-154, December 2002

Бенямин, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. В: *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство. 1989

## **Филмография:**

Méliès, Georges (1902), *Le Voyage dans la Lune*. France

Denis, Claire (1988) *Chocolat*. France/West Germany/Cameroon

Denis, Claire (2001) *Trouble Every Day*. France/Germany/Japan.

Denis, Claire (2004) *L'Intrus*. France.

Denis, Claire (2018) *High Life*. Germany/France/UK/Poland/USA