

ALEKSANDAR
JOKSIĆ

170

Transponiranje
filozofskog
toposa: redatelj
kao filozof—film
kao filozofija

ajoksic@ffzg.hr

——— UVOD — Presađivanje biljke iz njezinog prirodnog biotopa, ili uopće presađivanja biljke, imalo bi za cilj omogućiti joj one uvjete čiji se izostanak za njezin daljnji razvoj pokazao nezadovoljavajućim, otkrivajući svoju simptomatičnost tako da vene ili tako što sporije raste. Možda joj je zemlja postala pretijesna, a možda se iscrpila...

Postoji li nešto takvo kao što je “prirodni topos” filozofije? Sasvim sigurno postoji onaj tradicionalni, u pisanom obliku, ali opet, nema razloga zašto bi on bio “prirodan”. Već je Platonova kritika pisma u FEDRU suprotstavila pisanom logosu onaj usmeni, jer onaj prvi ne može ostvariti ono potrebno da bi se dospjelo do istinske komunikacije, pa se zato i ono ezoteričko—najviše učenje njegove filozofije—ne pojavljuje u pisanim dijalozima (Szlezák, 2000). Ovakvo mišljenje o pismu, upriličeno Platonovom metaforom “drugorazrednog odraza”, donekle još uvijek zadržava Saussureova opća lingvistika (Saussure, 2000: 72–80).

Danas smo možda svjedoci baš jednog takvog presađivanja, u ovom slučaju filozofskog diskursa, s pisma na filmsku vrpču. Doduše, prodiranje filozofske refleksije u filmski medij nije ništa nova, ali filozofija u njemu, čini se, baš u današnje vrijeme pronalazi plodno tlo za bujanje. Cilj ovog rada utoliko će biti da na dvama filmskim primjerima locira eminentno filozofske preokupacije, i to na recentnijem filmu SKRIVENO (*CACHÉ*, 2005) redatelja Michaela Hanekea i na nešto starijem, filmu GRIMIZNA RUŽA KAIRA (*THE PURPLE ROSE OF CAIRO*, 1985) Woodyja Allena, da bi se na kraju postavilo pitanje o mogućim društvenim čimbenicima koji može bitno uvjetuju ovo prodiranje i “presađivanje”.

——— REDATELJ KAO FILOZOF—FILM KAO FILOZOFIJA — Film *CACHÉ* (*SKRIVENO*) Michaela Hanekea zanimljiv je iz dva razloga koji involviraju etičku i epistemološku razinu na kojoj se mogu iščitavati njezine temeljne preokupacije. Ovdje ćemo posvetiti pažnju tim dvjema razinama.

Film počinje slično Lynchovu filmu IZGUBLJENA CESTA (*LOST HIGHWAY*, 1997); nepoznata osoba šalje bračnom paru (u Hanekeovu slučaju obitelj uključuje i sina) eksterijerne videozapise njihova doma. Utoliko se isprva doima kao “whodunit” priča. No, da se CACHÉ ne da na takvo što svesti, govori to što se sâm redatelj ne čini zainteresiran za odgovaranje na pitanje o tome “tko je to učinio”, kao da to i nije (bitno) pitanje, pa u skladu s time eksplisitan odgovor i ne daje. Ono do čega je redatelju izgleda stalo, neprestano je izigravanje gledateljeva očekivanja i poigravanje s njegovim spoznajnim moćima; on namjerno dezavuirá određene epistemološke pretpostavke nužne za praćenje filmskog izlaganja. Prvi kadar filma isprva izgleda kao *master* (tzv. “establishing shot”), uobičajeni način uvođenja u novi prizor *totalom*, da bi se kasnije (čak nakon par minuta!) otkrilo da je to snimka bračnog para na filmu. O tome nema nikakvih naznaka za vrijeme praćenja kadra—gledatelj o tome saznaje *post festum*, iz razgovora protagonista filma. No, to nije jedinstven slučaj, već se to pokazalo dominantnom praksom cijeloga filma. Dakle, imamo sljedeću situaciju: postoje dvije razine filmskog izlaganja, a to su film CACHÉ i film unutar samog filma CACHÉ, a prvi počinje istovremeno kad i drugi. Te dvije razine redatelj namjerno ne razgraničava te tako u gledatelja stvara neprestanu neizvjesnost prisiljavajući ga da se pita: “Nije li i ova scena/kadar snimka (film unutar filma)?”. Okolnosti pod kojima stavlja gledatelja u nemogućnost prepoznavanja o kojim je razinama trenutno riječ, Haneke ostvaruje na više načina koji se tiču oblika filmskog zapisa. Naime, i snimke bračnog para i CACHÉ iste su fotografije, obje snimljene digitalnom kamerom visoke rezolucije. Također objema nedostaje popratna glazba, a i parametri kadra su slični: statičnost i dužina kadra, a ponegdje se ponavlja i isti kut snimanja. Epistemološkoj poteškoći gledatelja pridonosi izostanak postupaka *meta-diskurzne funkcije*, dakle postupaka koji reguliraju gledateljevo praćenje filmskog izlaganja, koji mu pomažu da se snađe tamo gdje ono može postati nesigurno ili nedovoljno specifično (Turković, 2003). Haneke izvrgava gledatelja

ovakovoj nesigurnosti tako što ne želi signalizirati “status” danog filmskog sklopa, razgraničiti film likova u filmu od “našeg” filma. Iz tog razloga i nedostaje popratna glazba, stilizacija, naracija, inserti, međunaslovi, sve ono što nam je u određenom trenutku prijeko potrebno da bismo znali o čemu se zapravo radi. No, najveći paradoks proizlazi iz toga što stavljanjem gledatelja u poziciju spoznajne nemoći Haneke u isti mah i određuje uvjete za njezino dokidanje—za iskorištavanje te nemoći u svrhu modeliranja društvene svijesti gledatelja. CACHÉ bi u tom smislu bio eklatantan primjer kako se iz forme može rađati sadržaj. Mogli bismo ići tako daleko i reći da se specifičnom uporabom oblika filmskog zapisa koji zbunjuju gledatelja pri njegovu snalaženju u filmu ujedno i neeksplicitno daje odgovor na pitanje tko šalje famozne videovrpce.

Naime, poznato je da nijedan od dvojice osuđjenih Alžiraca ne priznaje svoju krivicu, što, naravno, nije razlog da bismo im povjerovali, ali postoje neki drugi faktori koji ukazuju da to i nije njihovo djelo, nego djelo samog redatelja Hanekea—Michael Haneke je onaj koji šalje misteriozne snimke bračnom paru. U obranu te teze mogli bismo reći da su sve snimke, kao što je već spomenuto, snimljene istom kamerom i istom tehnikom kao i CACHÉ. Vizualni i tonski zapis VHS-snimki teško da je moglo biti djelo amatera, ili ako jest, onda se njegov način rada zanimljivo podudara s Hanekeovim, u izboru iste točke promatranja (kutova snimanja), u korištenju montaže (u jednoj od kazeta gdje ga nepoznati snimatelj vodi do mjesta stanovanja Majida) i time što tim “filmom unutar filma” anticipira ono što će se samim filmom prikazati (ista *knjiga snimanja?*).

Na samom početku filma, nakon što protagonist vidi sebe na snimci kako prolazi tik pored mjesta na kojem je stajala kamera, čija je snimka sljedećeg dana završila ispred njegova kućnog praga, on si, iščuđujući se, postavlja pitanje kako to da je nije primijetio, da bi sljedećeg dana prošao pored istoga mjesta opet ne opazivši kameru koja je napravila istu snimku, ostavljenu, također, ispred praga. Postavljeno pitanje glavnog lika filma o nemogu-

čnosti osjetilne zamjedbe kamere (i njezina snimatelja) koja je ono “skriveno” iz naslova filma, duboko je ironično, a tiče se njihova ontološkog statusa. Georges Laurent ne može primijetiti kameru i njezina snimatelja iz jednostavnog razloga što oni ne pripadaju njegovu svijetu.

Kao što se miješaju dvije razine filma, jer ne postoji jasno razgraničenje među njima, tako se “upadanjem” redatelja CACHÉA u vlastiti film, miješa naša, svakidašnja, “izvanfilmska” stvarnost i ona “filmska”. Ni tu ne postoji nikakvo oštro razgraničenje. Zapravo, miješanje dviju razina pripovijedanja tek je simbol miješanja onog izvanfilmskog i filmskog, “iluzije” i “zbilje”. Tako da nije riječ samo o dva filma, dva redatelja (snimatelja) koji su jedna te ista osoba (Haneke), nego i o dva gledatelja. Dobro financijski stojeća, pomalo snobovska obitelj Laurent kao gledatelj predstavlja zapravo nas—gledatelje CACHÉA. Iz tog se može iščitavati etička problematika filma. VHS snimke nisu ništa drugo doli sâm CACHÉ; i jedan i drugi opominjući svoje gledatelje za njihove davno zaboravljene grijeha, nanovo ih optužujući za njihovu potisnutu, ali ne i izbrisanu krivnju, tim više ako su gledatelji Francuzi na čiju se odgovornost za pariški masakr 1961. godine Haneke poziva, ili pak Amerikanci u Iraku, pa sve do onog malog ksenofoba koji stanuje vrata do nas ili u nama samima.⁰¹

Možemo stoga ustvrditi da je umanjivanje *meta-komunikacijskih signala*, signala koji reguliraju gledateljev odnos prema strukturi izlaganja i prema komunikacijskoj razmjeni općenito, a pobliže uklanjanje ili oslabljivanje *proksemičkih signala*, odnosno prostornih razgraničivača polja “filma unutar filma” od samog filma, u funkciji redateljeve sugestije da je tu riječ o “transcendiranju” okvira i filma CACHÉ, a tim se činom razaranja glavnog čimbenika razlike između našeg (“stvarnog”) i filmskog (“iluzionističkog”) viđenja svijeta, čuvara koji iluziju drži uokvirenom, zarobljenom na površini na kojoj se uprizoruje, posljedično postavlja pitanje o smislu svake buduće legitimacije razlikovanja filma i zbilje, i o smislu njihova suodnošenja. Jesu li to uopće dvije različite stvari? Takva i slična pitanja

muče Hanekea. Pitanja koja su razumljiva ako znamo da dolaze od čovjeka koji je, uz psihologiju i dramsku umjetnost, diplomirao i filozofiju.

Završni kadar filma, snimka škole Georgesova sina, ostavlja zbog svoje statičnosti i duljine snimanja dojam da se i ovdje možda radi o nekoj budućoj snimci koja će završiti ispred kuće Laurentovih. Vizura kamere i ovdje kao da dolazi od skrivenog voajera-redatelja. Razgovor dvojice sugovornika iz prizora—Majidova i Georgesova sina—gledatelj ne može čuti, a i oni sami su, zbog njihova namjerno decentriranog položaja unutar kadra i zbog velikog broja nehijerarhiziranih znakova (riječ je o velikom broju djece) unutar istoga kadra, gotovo neprimjetni. Gledatelj ne može razabrati što je od ovoga istina jer mu istina nije “signalizirana”. Zapravo, sâm Haneke će u jednom svojem intervjuu, govoreći o svojem filmu, reći da nikada ne postoji samo jedna istina, već samo osobna istina. Ovdje negdje počiva i čuveni filozofski sukob između Protagore i Platona (Sokrata), što je važno napomenuti zbog onoga što slijedi.

01 — Kako detaljna analiza ovog filma prelazi okvire ovoga rada, tek kao napomenu možemo dodati ono što bi podupiralo ovu interpretaciju. Kao što je rečeno, vhs-snimke nisu u strukturi CACHÉA tek hipodijegeza, nego one čine neizdvojiv dio glavnog tijela komunikacijskog izlaganja hiperdijegeze, koja bez njih ne bi mogla funkcionirati na način na koji funkcionira. Njihova je funkcija u tome što one istovremeno i anticipiraju i nadovezuju se na glavno izlaganje i kao takvi su dio glavnog izlaganja. Primjerice, nakon dobivanja snimke u kojoj ga nepoznati snimatelj vodi do kuće iz njegova djetinjstva, u sljedećoj sceni on se doista vraća u djetinjstvo—svojoj majci. Dakle, snimka priprema, odnosno anticipira, naredne događaje. Kada odlazi od majke, scena koja slijedi opet je vhs-snimka (za što tek kasnije doznajemo)—ona se nadovezuje na prethodne događaje. Tako je u prvom slučaju riječ o uvođenju gledatelja, a u drugom o izvođenju gledatelja iz Georgesova djetinjstva—obje funkcije obavljaju vhs-snimke. Ovo bi išlo u prilog pretpostavci da je film i “film unutar filma” jedan te isti film, a ukoliko je snimatelj (redatelj) prvoga Michael Haneke, po logici stvari, mora ujedno biti i snimatelj drugog.

Još jedna stvar. Na snimanju Georgesove emisije kamera, odjavljujući emisiju, *odzumirava* i onda se događa nešto fascinantno. Kamera bezličnog snimatelja emisije i nakon završetka emisije nastavlja pratiti Georgesova panoramirajući na desno, izvan kulisa, dok ovaj telefonira. Ovo bi bio potpuno opravdani postupak kada bi snimatelj—lik unutar CACHÉA—i sâm bio redatelj CACHÉA, ili barem kad bi to bila točka u kojoj se on transformira u redatelja.

Ako doista dolazi do transcendiranja okvira prema “unutra”, onda je to ujedno i njegovo transcendiranje prema “van”. Nerazabirljivost prelaženja “u” i “iz” posljedica su toga što su korišteni filmski postupci, koji su, kao i svi drugi filmski postupci, epistemološko-komunikacijske prirode, i koji se, kao i svi drugi, temelje na epistemičkim mogućnostima ljudskog duha (Turković, 1994), a istovremeno su, u slučaju CACHÉA, nedovoljno razrađeni, da bi se, uza sve to, ipak na kraju stvorili uvjeti koji u najvišoj mogućoj mjeri potvrđuju epistemološko-komunikacijsku funkciju (ovoga) filma—njegovu, prije svega, etičku intenciju modelotvornog posredovanja pri konstituiranju i podizanju društvene svijesti. Redatelj u ovom filmu obavlja ulogu sličnu onoj psihoanalitičara. Gledatelj (bilo Georges Laurent bilo mi) je podvrgnut terapiji, a film, predstavljajući njegovu potisnutu krivnju, izranja iz dubine njegove psihe i transformira nesvjesno—“skriveno”—u svjesno.



Još jedan film, koji, za razliku od CACHÉA, eksplicitno i na komičan način tematizira fenomen “transgresije okvira” (prema “unutra” i prema “van”), jest film GRIMIZNA RUŽA KAIRA (1985) Woodyja Allena. Glavni lik filma, Cecilia (glumi je Mia Farrow)—konobarica koja za vrijeme Velike depresije gubi posao tražeći izlaz iz isto tako depresivnog života—redovito posjećuje kino gdje iznova gleda jedan te isti film, GRIMIZNA RUŽA KAIRA, čija je moć zaposjedala do te mjere da materijalizira jedan lik iz filma, Toma Baxtera.

I ovdje kao i kod CACHÉA, imamo dvije pripovjedne linije, jednu unutar druge, koje se miješaju. Nazivi obaju filmova sugeriraju da je to isti film; oba imaju takvu moć da “uvlače” gledatelja u svoj svijet, a samim time povratno sebe “izvlače” utječući tako na nefilmski svijet. Tako su i CACHÉ i GRIMIZNA RUŽA KAIRA autoreferencijalni. Oni nam govore o ulozi filmskog medija pri konstituiranju subjekata i same društvene realnosti.

Uza sve to ipak možemo reći da ih dijeli bitna razlika: pozadinska motivacija Allenova filma ima cilj platonističke dijalektike. Kako to? U razgovoru s Kratilom Sokrat na jednom mjestu uspoređuje ime sa slikom i opominje Kratila da ne treba slikajući, jednako kao i kod davanja imena, htjeti odslikati sve pojedinosti lika koji se slika (imenuje) ako želimo sliku (ispravno ime) i postići. Jer ako bi se na taj način slikao, primjerice, Kratil, onda bi se slobodno moglo postaviti pitanje koje Sokrat pita: “Da li bi to bio Kratil i Kratilova slika ili dva Kratila?” (Platon: 432 c). Platon je još tada osjetio “koliko nedostaje slika ma da budu jednake stvarima kojih su one slike” (isto: 432 d). Isto tako, kada bi imena koja imenuju stvari bila slična stvarima u svim točkama, sve bi postalo “dvogubo”. Lik Toma Baxtera koji iskače s ekrana u Allenovu filmu sigurno je to Platonovo “dvogubo”. Allenov i cilj Platonove dijalektike⁰² jednaki su—cilj im je odvojiti autentično od neautentičnog, zbiljsko od prividnog, drugim riječima: vratiti Toma Baxtera unutar okvira, prikovati i zarobiti simulakrum-fantazmu unutar okvira i tako spriječiti da on prodre svuda.⁰³ Tu je prisutno razaranje okvira samo u svrhu njegovog još čvršćeg izgrađivanja. Cilj je odvojiti filmsko od nefilmskog, Toma Baxtera (lika filma unutar filma), lažnog pretendenta, od Gila Sheperda (lika filma), sliku stvari od stvari same. Utoliko se način rada Woodyja Allena u ovom filmu, isto kao i Platonova dijalektika, najbolje može predočiti jednom slikom Renéa Magrittea na kojoj je ovaj naslikavši lulu ispod nje napisao “Ovo nije

⁰² — Raspravljajući o pozadinskoj motivaciji platonističke dijalektike, Gilles Deleuze zaključuje da se prava bitka platonizma odigrava u sferi samih tendenata na zastupništvo ideje. Cilj je dijalektike odvojiti dobre od loše zasnovanih kopija. Kopija je ono slično. Simulakrum je, s druge strane, upropašten svojom nesličnošću (Deleuze, 2000).

⁰³ — Kao primjer bogatstva mogućnosti tumačenja ovog filma spomenut ćemo Irvinga Singera koji u knjizi *REALITY TRANSFORMED* dolazi do potpuno suprotnog zaključka: “And yet, what Pirandello shows us in his play, as Allen also does in his film, is something that Plato would each have rejected” (Singer, 2000:74). Doduše, suglasni smo da bi Platon odbio film upravo zbog svojih “transgresivnih” potencijala.

lula”. No, ako miješanje ekstra- i intradijegeze naznačuje i kao takvo jest simbol utjecaja slike i filmskog medija na društveni bitak, onda njihovo razdvajanje cilja baš na taj utjecaj. Ako na primjeru Magritteove slike za Toma Baxtera možemo reći: “Ovo nije Gil Shepard” (iako na to pretendira kao što i kopije pretendiraju na zastupništvo ideje) u odnosu na gledateljicu Ceciliju, onda se isti postupak primjenjuje i na Gila Sheparda u odnosu na nas gledatelje. Nakon što Baxter zakorači u “stvarni” svijet on unosi kaos u mjesto iz kojega dolazi i u mjesto u koje dolazi, i baš zato je Baxterov povratak na filmsko platno duboko platonička gesta nužna i prijeko potrebna za funkcioniranje obiju stvarnosti.

U jednom svom kratkom radu posvećenome umjetnosti—“Psihopatološki likovi na pozornici”—Freud određuje preduvjete nužne za postizanje estetskog iskustva pri susretu s umjetničkim djelom. Kao prvo, gledatelj/čitatelj mora biti siguran i na taj način zaštićen, da je onaj o kome je riječ na pozornici, i koji pati, *netko drugi*, i drugo, “da je sve to ipak *samo igra* koja ne može štetiti njegovoj osobnoj sigurnosti” (Freud, 2005:10). Ta su dva elementa evidentno narušena kod Cecilije: ona nije “netko drugi” (tek gledateljica), kao što ni stvarnost filmova koje gleda nije “neka druga”, a niti je to sve za nju “samo igra”. Tako se Allenova platonička gesta sastoji upravo u tome što on *nama* kao gledateljima posredno daje do znanja ne samo da je Tom Baxter taj “netko drugi”, a ne Gil Shepard, nego i da je Cecilia taj “drugi”, a ne Mía Farrow, kako ne bismo možda očekivali da će i ona zakoračiti prema nama. Ova dva Freudova elementa zapravo su Platonova, jer odvajanje filmskog od nefilmskog okružja, igre od ozbiljnosti, u isti mah i omogućuje film i igru, ali i samu “stvarnost” kao od filma separatan pojam, možda nešto slično kao što potiskivanje razdvaja kulturu od prirode.

Riječ je, dakako, o potrebitosti distanciranja od iluzije jer nam tek to distanciranje omogućuje iluziju; omogućuje nam, kao i stvarnost, umjetnički—onaj mogući—kao i onaj zbiljski svijet. Stoga GRIMIZNA RUŽA KAIRA sadrži

iste intencije kao i Flaubertova *MADAME BOVARY*. Nema nikakve razlike između Emme i Cecilije, osim toga što je ono što je za prvu romantični roman, za drugu film. Iako Allenov film ne završava s “izgubljenim iluzijama” junakinje filma, na što bi trebao ukazivati zadnji kadar filma u kojem se ona osmjehuje Fredu Asteiru na platnu, ipak ne smijemo upasti u zamku romantiziranoga tumačenja toga smiješka. Ona se možda na kraju vraća filmu, ali to i nije “bog zna kakav” povratak, osim ako ovoga puta Fred Asteire ne iskoči s ekrana i ne odvede je “in heaven”,⁰⁴ a u što smo skloni sumnjati budući da se Ginger Rodgers doima boljom plesnom družicom. Gledatelj se ne može smijati s njom jer on, za razliku od nje, ipak ima pred očima ženu koja je izgubila posao u zemlji koja je u ekonomskoj krizi, muža kojeg više nema, i svijest o tome da joj je to možda zadnja posjeta kinodvorani. To uostalom i potvrđuju zamjerke gledatelja koji su se razočarali time što Allenov film nema “happy end”.

S druge strane, u filmu *CACHÉ* sve je “dvogubo”; gledatelj *CACHÉ*a istodobno je i gledatelj Georges Laurent, “film unutar filma” je istodobno sâm film skupa s njihovim “dvogubim” redateljem (snimateljem) koji pokreće radnju svoga filma jednako kao što pokreće život stvarnog gledatelja tako što ga prisiljava da razbija glavu (poput Georgesa Laurenta) mogućim značenjima filma. Ovdje nema redateljevih platonističkih gesta. Michael Haneke nema namjeru distingvirati sliku stvari od same stvari jer ta slika stvari, kao ono fikcionalno, već konstituira samu stvarnost. Ako je film nastao iz težnje za ostvarivanjem što veće sličnosti, iz težnje za reprodukcijom fizičke stvarnosti, onda današnje vrijeme uključuje i obrnuti scenarij,

04 — Film počinje i završava songom Irvinga Berlina u izvedbi Freda Astairea: “Heaven, I’m in heaven/And my heart beats so that I can hardly speak./And I seem to find the happiness I seek/When we’re out together dancing cheek to cheek.” Funkcija refrena je u ostvarivanju autoreferencijalnosti filma. Kako ističe Singer, cijeli film se kreće oko metafore neba, od loga distributera filma (*ORION*) na početku, do Astaireova pjevušenja navedene pjesme na kraju filma (Singer, 2000:57)

a to je onaj gdje stvarnost reproducira filmsko iskustvo (Žižek, 2006: 00:01:31–00:01:38⁰⁵). Tu je locirana i zadnja Platonova bojazan zato što se tu platonizam preokreće, a simulakrumima je dozvoljeno da prodiru.⁰⁶

Jedan od glavnih zaključaka u KRATILU sastoji se u isticanju potrebe da se u ispitivanje stvari kreće radije od njih samih negoli od imena koja su, ako su ispravno dana od strane imenodavca, oponašanje stvari. No, ako imena nisu ispravna, onda ispitivanje koje polazi od imena nužno dovodi do zabluda. U tom slučaju stvari oponašaju imena, a odslikano svoju sliku.

———— ZAKLJUČAK: ČOKOLADA ILI LAKSATIV? REVITALIZIRANJE ILI EKSPANDIRANJE? — Ako bi se kao ključno obilježje postmoderne retorike odredio paradoks (Solar, 2005), onda ga današnji film podrazumijeva ne samo kao film određene formalno-sadržajne strukture, nego i kao određeni kulturno-povijesni fenomen. Filmovi kao što su KLUB BORACA (*FIGHT CLUB*, 1999), MEMENTO (2000), IDENTITET (*IDENTITY*, 2003) utjelovljuju fraktalno, raspršeno poimanje kartezijanski shvaćenog subjekta, karakteristično za postmoderne teoretičare. Zajednički motiv još je uvijek onaj isti edipovski: glavnom se liku njegova spoznaja “obija o glavu”. Traži se krivac čija je krivnja pokretač radnje, da bi se na kraju došlo do saznanja da je sâm istražitelj taj krivac, da je on cijelo vrijeme bio taj “drugi” s početka priče. Ovdje je više nego igdje drugdje potrebno ponoviti Beckettovu rečenicu iz MOLLOYJA pri tematiziranju postmoderne retorike:⁰⁷ “Jer ništa ne znati nije ništa, ništa ne htjeti saznati također, ali ništa ne moći saznati, znati da ništa ne možeš saznati, to smiruje dušu neznatiželjnog tragatelja”. Likovi gore navedenih filmova sasvim sigurno spadaju u kategoriju “neznatiželjnih tragatelja”, a sami filmovi otkrivaju fasciniranost postmodernističke poetike s naglim obratima situacije (tzv. “twist in the end”) i manipuliranjem gledateljevih očekivanja—postupci koji su danas postali pomodnost *par excellence*.

No, i na onoj “izvanfilmskoj” razini ovi bi se filmovi mogli tumačiti kao svojevrsni paradoksi. Slavoj Žižek u proučavanju fenomena popularne kulture u poznokapitalističkom potrošačkom društvu dolazi do zaključka da suvremeni hedonizam kombinira zadovoljstvo s ograničenjem (Žižek, 2003), pa otuda i paradoksi poput čokoladnog laksativa, piva bez alkohola, kave bez kofeina itd. Dakle, sama stvar koja uzrokuje štetu, istovremeno je i suzbija. Otrov je ujedno i vlastiti protuotrov.

Nešto slično paradoksalnom Žižekovu čokoladnom laksativu koji ujedinjava dvije suprotstavljene tendencije možda su i današnji filmovi, i to ne samo zato što bi im glavni likovi bili “neznatiželjni tragatelji”. Postavlja se pitanje je li cilj njihove “filozofičnosti” potaknuti ljude na razmišljanje, koji je, ukoliko je takav, hvalevrijedan, ili možda prije uzdići još jedan akcijski/kriminalistički film na razinu ekvivalentnu razini filozofskog diskursa? Drugim riječima: je li filozofija ovdje čokolada ili laksativ?

Filozofija kao “teži”, “svakodnevnom” čovjeku nepristupačniji diskurs, prodiranjem u filmski medij čini se pristupačnijom, pogotovo ako film ima trideset rezova po minuti, kakvog zgodnog glumca/glumicu, neuobičajeni zaplet/rasplet—ukratko, ono što bi podiglo napetost gledatelja. U tom slučaju filozofija je kao čokolada koja film koristi kao svoj katalizator da nekako progura filozofiju kroz moždano debelo crijevo i olakša električnom impul-

05 — Brojevi u zagradama odnose se na vrijeme pojavljivanja Žižekove rečenice u filmu *THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA* (2006). Žižek analizira scenu iz filma *OPSIJEDNUTA* (*POSSESSED*, 1931) gdje se djevojka približava vlaku i “all of a sudden she finds herself in a situation where reality itself reproduces the magic cinematic experience”.

06 — Preokret (*Umdrehung*) platonizma je osim toga i razlog zbog kojeg Heidegger proglašava Nietzschea posljednjim metafizičarem. Preokret platonizma “kao puki preokret, ipak, poput svakog Anti-, ostaje prikovan uz bit onoga protiv čega nastupa. Nietzscheov je protupokret protiv metafizike, kao puko njeno prevrtanje, bezizlazno zaplitanje u metafiziku, i to tako da se ne driješi od njene biti i da kao metafizika ne uspijeva nikada misliti svoju vlastitu bit.” (Heidegger, 1969:57)

07 — Koju rabi Solar (2005) u *RETORICI POSMODERNE*.

su da preskoči sinapsu. Možda se danas baviti filozofijom može i grickajući kokice u kinu?

No, u drugom slučaju, onom skeptičnijem (ili, nisu li oba slučaja skeptična?), filozofija ima nešto drukčiju ulogu. Cilj je publici, koja se možda pomalo zasitila do sada neprikosnovenog filmskog dvojca—seksa i smrti, erosa i thanatosa—dati kao neku vrstu sinteze, nešto što će ih i dalje držati u koheziji, ali ipak nešto s “respektabilnijim” statusom. Filozofija tu obavlja funkciju još jednog sastojka koji će se navesti na ambalaži proizvoda, što možda čak i izmami koju paru iz džepa kakvog škrtog intelektualca koji u pravilu zazire od konzumiranja proizvoda popularne kulture.

No, postavljaju se i druga pitanja. Je li inkorporacija filozofije u novo okružje njezino ekspaniranje nakon što joj je zemlja u kojoj je iznikla postala pretijesna ili je pristajanje filozofije na transponiranje s njezinog “prirodnog” toposa (papira) na “umjetni” (filmsku vrpcu) njeno sredstvo opstanka—njezina svojevrsna revitalizacija nakon objavljivanja njene smrti s raznih strana u proteklih godina?

“Reanimiranje” filozofije u filmskim medijima bila bi nužnost već i stoga što se čitanje knjiga, čini se, približava svome kraju, ili barem samo u onom obliku u kojem smo ga do sada znali. Tečajevi “brzog čitanja” (koji su i sami brzi) samo svjedoče o tome koliko se čitanje knjiga ne uklapa u suvremeni način života i u njegovo ekonomiziranje vremena.

Primjeri o kojima se do sada raspravljalo bili su igrani filmovi. Međutim, i dokumentarni filmovi jednako su tako, ako ne i više, postali poprište na kojemu će izvorna riječ filozofa progovoriti. Derrida, Chomsky, Žižek, Deleuze samo su neki koji su svoju filozofiju trodimenzionalno predstavili, i to ne samo tako što su u novom vidokrugu uprizzorili *samo* svoju misao, nego, a što je kod nekih od njih slučaj, i tako što su u njima prikazani kao “obični” ljudi koji rade sve što i drugi “obični” ljudi, što već spada u “filmičan” aspekt njihove filozofičnosti. Slika

filozofa kao tehnofoba koji ne kupuje televizor, već kontemplira u planinama videći u tehnici “zaborav bitka” ili nešto slično, pomalo zastarijeva. Danas oni prije izgledaju kao glumci-superjunaci u filmovima. Utoliko čitatelj neće biti iznenađen ako se na popisu literature ovog rada nađe i pokoji film.

— LITERATURA —

- Deleuze, Gilles (2000), "PLATON I SIMULAKRUM", u: *Reč* br. 58, Beograd
- Freud, Sigmund (2005), *FREUD I MOJSIJE*, Zagreb: Prosvjeta
- Heidegger, Martin (1969), *DOBA SLIKE SVIJETA*, Zagreb: SCZS
- Platon (1997), *FEDAR*, Zagreb: Jurčić
- Platon (1976), *KRATIL*, Zagreb: Biblioteka
- Saussure, Ferdinand de (2000), *TEČAJ OPĆE LINGVISTIKE*, Zagreb: Artresor
- Singer, Irving (2000), *REALITY TRANSFORMED*: The MIT Press
- Solar, Milivoj (2005), *RETORIKA POSTMODERNE*, Zagreb: MH
- Szlezák, Alexander Thomas (2000), *ČITATI PLATONA*, Zagreb: Jesenski i Turk
- Turković, Hrvoje (1994), *TEORIJA FILMA*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje (2003), "Metadiskurzna funkcija", u: B.Kragić—N.Gilić (ur.), *FILMSKI LEKSIKON* (2003), Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*
- Žižek, Slavoj (2003), *PUPPET AND THE DWARF: the perverse core of Christianity* : The MIT Press
- Žižek, Slavoj (2006), *THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA*



