



Filozofija pokretnih slika (I.)

Uz temu

Pojam *filozofija pokretnih slika* može se shvatiti na najmanje dva načina. U tradicionalnom smislu ovdje se misli na filozofiju filma gdje je sintagma »pokretne slike« tek povijesno utemeljen sinonim za pojam filma kako se koristi na anglofonom području (npr. *motion pictures*, *moving image* i slično) i kojim se opisuju njegove dvije temeljne karakteristike: slike i njihovo kretanje. S druge strane, u nešto suvremenijem smislu, pojam se filozofije pokretnih slika koristi za promijenjen i proširen fokus razumijevanja tradicionalnog pojma filma gdje je riječ o teorijskom promišljanju bilo kojih pojava temeljenih na tim dvama karakteristikama. Pa tako ovo područje podrazumijeva i filozofiju televizije, animiranog filma, digitalnog filma, videoigara, video-spotova, reklama, hipertekstova koji sadržavaju slikovno-pokretne elemente, a film je tek jedna u nizu pojava podložna filozofskoj refleksiji. Usprkos ovoj suvremenosti naziva, fokus će temata biti na filozofiji filma u svim njegovim oblicima i kao podrazumijevanog pristupa unutar općeg tumačenja pokretnih slika kojih je film neosporno i najvažniji dio.

Iako je filozofija filma i pokretnih slika te bilo kakvo disciplinarno razmatranje filmskih fenomena unutar filozofije relativno novijeg datuma, institucionalizirano na zapadnim sveučilištima i časopisima tek od 1980-ih, filozofske i njima nalik refleksije o filmskim pojavama bile su prisutne od početaka nastanka samog medija, bilo iz pera samih filozofa, bilo iz pera autora drugih disciplina, poput psihologije. Unutar spektra promišljanja filmskih pojava koje može biti vrlo heterogenog karaktera i konvergirati svojim fokusom na različitim razinama općenitosti, filozofija se filma može, u širem smislu, razumjeti kao bilo koji oblik refleksije i apstrakcije o temeljnim karakteristikama filma i pojavama koje kao osnovu imaju pokretne slike. U tom pogledu postoje mnoge dodirne točke između onoga što se smatra filozofijom filma, s jedne strane, te teorijom filma, s druge strane. Oba pristupa mogu si postavljati, i postavljala su si, identična pitanja na koja ponekad nisu ponudila jednoznačne odgovore. Primjerice, pitanje »što je to film?« ili »je li film umjetnost te po čemu film razlikujemo od drugih medijskih i umjetničkih formi?« podjednako je filozofsko kao i filmskoteorijsko pitanje. U jednakoj je to mjeri i pitanje, koje je bilo gotovo klasičnim mjestom filmske teorije do 1970-ih natopljene filozofskim diskursom, o tome može li film i u kojoj mjeri uopće vjerno predočiti pojavnu zbilju te koje bi bile posljedice takvog svojstva filmskog zapisa. Ono što dijelom razdvaja filozofiju od teorije filma može se pronaći u konkretnosti nekih problema koje potonja nastoji razriješiti, poput pitanja o tome što je to dokumentarni filma, kako klasificirati filmove ili koje su povijesne artikulacije tzv. montažnog filma. Iako, filozofima, osobito suvremene orijentacije, nije bilo strano niti postavljenje vrlo specifičnih pitanja i nudenja

odgovora o npr. naraciji u filmu ili, primjerice, o pripovjednoj perspektivi i modalitetima pripovijedanja kakva možemo pronaći u nekim istraživanjima Georgea Wilsona ili Noëla Carrola.

Konvergentne točke filozofije i teorije filma ponajbolje se mogu vidjeti u začecima promišljanja o filmskome mediju. Primjerice, jedno od glavnih mjesta mehanicističkog razumijevanja svijeta pod okriljem novovjeke znanosti s kraja 19. stoljeća francuskom je filozofu Henriju Bergsonu 1907. ogleđni primjer bio upravo medij filma i njegova tehnološka osnova. Dakako, riječ je o posljednjem poglavlju njegove *Stvaralačke evolucije*, »Kinematografski mehanizam mišljenja i mehanicistička iluzija«. Referiranje na filmske pojave nije bilo strano ni drugim filozofima, poput Merleau-Pontyja, Adorna, Benjamina, Lukácsa i Deleuzea. S druge pak strane, teoretičari su filma, koji su počesto bili drukčije disciplinarne, nefilozofske orijentacije (poput one psihologijske), svoje tekstove također intonirali u filozofskom ključu povezujući, primjerice, filmsku umjetnost s mehanizmima funkcioniranja ljudskoga uma (npr. njemačko-američki psiholog Hugo Münsterberg) ili tvrdeći kako film nije u stanju predstaviti osjetilni svijet u njegovoj cjelovitosti (npr. *gestalt* psiholog Rudolf Arnheim). Indikativno je i to da je jedan od pionira tzv. francuske poratne filmologije Gilbert Cohen-Séat svoju knjigu o temeljnim problemima filma naslovio *Ogled o načelima jedne filozofije filma*, dok je njegov francuski kolega Christian Metz pod okriljem fenomenologije nastojao razriješiti pitanje dojma stvarnog koje film tako snažno generira. Temeljni su filozofsko-ontološki i estetički problemi zapravo bili stalno mjesto onoga što se uobičajilo nazivati klasičnom teorijom filma rastrganom između dviju krajnosti razumijevanja filma, ili kao pojave koja nije u stanju i ne smije reproducirati stvarnost (tzv. formativno krilo) ili pojave koja je u horizontu medijskih i umjetničkih formi jedina u stanju to učiniti (tzv. realističko krilo, ponajviše francuski teoretičar fenomenološke orijentacije André Bazin ili njemački teoretičar materijalističke orijentacije Siegfried Kracauer). Filozofska su se problematiziranja nastavila i u suvremenoj teoriji nakon 1970-ih i to pod okriljem marksističke, psihoanalitičke i feminističke diskurzivne prakse inspirirane uvidima npr. Freuda, Lacana i Althussera.

Različiti, prvenstveno anglosaksonski, zbornici posvećeni filozofiji filma ili nekom tipu odnosa filozofije i filma uobičajeno pokrivaju širok spektar problema organiziran slijedom od propitivanja što je uopće film i može li se smatrati umjetnošću, navođenja različitih disciplina koje se bave filmom (poput semiologije, kognitivizma, fenomenologije itd.), filozofa/teoretičara, pravača, redatelja i filmova koji otvaraju neke filozofske probleme (npr. sovjetska montažna škola i konstruktivističko razumijevanje umjetnosti, Bergman i Tarkovski kao »filozofični« redatelji, *Matrix* ili *Solaris* kao filmovi filozofskog statusa itd.) ili problematiziranja filmskih teoretičara u užem smislu čiji radovi pokrivaju slične teme (npr. Arnheim, Metz ili David Bordwell).

Također, iako bi se na prvi pogled moglo zaključiti kako je filozofsko razmatranje filma prvenstveno stvar kojom bi se privilegirano trebala baviti filozofija umjetnosti, pitanje razumijevanja filma podjednako je i tema ontologije, epistemologije, pa čak i etičkog te političko-socijalnog prilaženja problemu. Doduše, iz perspektive analitičke anglosaksonske filozofske tradicije ključni su se filozofi umjetnosti ponajmanje, ako i uopće, osvrtni na fenomen filma u svojoj nomenklaturi tumačenja prirode umjetničkih artefakata (poput Dantoa ili Goodmana).

U ovom, očito, vrlo raznolikom horizontu filozofskog promišljanja filma ipak se naziru neke standardizirane konture njegovog poddisciplinarnog grananja.

Pa se tako, sada već standardno, izlučuju tri glavna područja odnosa filozofije i filma. U prvom području možemo govoriti o filozofiji filma u užem smislu koja u različitim oblicima (npr. analitička, kontinentalna, fenomenologija itd.) nastoji uzeti film i izlučivanje njegovih temeljnih odrednica i uvjeta kao privilegirani predmet proučavanja (npr. pokušaj definicije filma). S ovim područjem većim dijelom konvergira i teorija filma u užem smislu kao i njezini posebni rukavci, poput tzv. kognitivističke teorije koja svojim polazištem u naturalističkom razumijevanju ljudske percepcije i spoznaje duboko zadire u filozofski teritorij. O drugom području možemo govoriti kao o filozofiji pomoću ili kroz film gdje film služi ili kao indikator za neki središnji filozofski problem (kao kod Bergsona) ili kao alat, odnosno ilustracija nekog problema (npr. pitanja slobodne volje, moralno opravdanog djelovanja ili skepticizma). U posljednjem području govori se u kontekstu filma kao filozofije gdje se filmski medij razumije u okvirima medija kojim je moguće filozofirati, tj. generirati apstraktne tvrdnje o pojavama, povezivati ih u više ili manje konzistentan slijed te izvoditi zaključke temeljem prethodno postavljenih premisa. Ovo područje osobito je prominentnost zadobilo u radovima Deleuzea, ali je postalo i propulzivnim područjem u suvremenoj filozofiji filma.

Ovaj temat, dakako, ne može niti ima ambiciju pokriti sve navedene probleme, područja i teme tek ocrtane u ovome uvodniku, no mnogi tekstovi zadiru u navedeni spektar ovog širokog polja te ga razlažu na međusobno divergentan način, crpeći primjere iz niza različitih filmova, redatelja, filozofa i disciplina. Tekst kojim otpočinje ovaj prvi dio temata o filozofiji filma i/ili odnosu filozofije i filma ogledni je primjer onoga što se uobičajeno naziva filozofijom pomoću filma ili kroz film, odnosno jednom od varijanti njihova odnosa kada određeno filmsko djelo oprimjeruje i problematizira neke klasične filozofijske teme, poput pitanja razlikovanja pojavnog i subjektivno filtriranog svijeta te slobodne volje. Riječ je o tekstu Ante Jerića »Na rubu igrivosti: egzistencija i transcencija u filmu *eXistenZ*« u kojem autor pronalazi konvergentne točke filozofskog te diskursa znanstvene fantastike, osobito u njenom filmskom obliku. Polazna točka ovoga članka jest tvrdnja kako i filozofski diskurs i onaj znanstvene fantastike (u kojem god medijskom obliku se ona javljala) podrazumijeva izvođenje počesto protuintuitivnih propozicija (mogućih, zamislivih scenarija), ali to rade iz posve različitih motiva, bilo fundacijskih (u slučaju filozofije), bilo pragmatičkih (u slučaju ZF-a). Ključna poveznica između ovih dvaju tipova diskursa jest zamišljanje mogućih svjetova koji tek dijelom nalikuju stvarnome svijetu, ali se od njega i bitno razlikuju često posjedovanjem svojstva koje nije prijemčivo našem uobičajenom razumijevanju realiteta (npr. kroz misaone eksperimente ili pak fantastične, izmišljene priče). U problematiziranju tog odnosa i načina na koji se filozofija ponekad koristi ZF-om, autor uzima film *eXistenZ* Davida Cronenberga (1999.) kao primjer vizualnog razmatranja slobodne volje te fundamentalnog epistemološkog pitanja vjerovanja u objektivno postojanje doživljene realnosti (problem skepticizma). Ovi problemi se potom, na intrigantan način, povezuju s, opet, klasičnim filozofskim pozicijama dualizma i idealizma.

Sljedeći tekst, »Probiti spektakl: o nekim paradoksima filmske slike« Adriana Pelca, zauzima nešto drukčiju (pod)disciplinarnu poziciju unutar horizonta filozofije filma jer na punokrvan način problematizira, kako iz povijesne, tako i iz tipološko-konceptualne perspektive, samu prirodu razumijevanja filmske (ali i fotografske) slike. Autorova se argumentacija pritom odvija u nekoliko koraka. Prvi od njih je pokušaj razumijevanja marksističkog tumačenja prirode filmske slike gdje se ona shvaća u kategorijama robne razmjene, spekta-

kla, fetiša, neuporabne vrijednosti koja ostvaruje nemogućnost izravnog (ili bilo kakvog) kontakta sa stvarnim svijetom nudeći tek njenu trajnu i nužnu neprisutnost. Pozivajući se, među ostalim, na radove G. Deborda i J. Bellera, te kao primjer uzimajući klasični avangardni film sovjetskog redatelja Dzige Vertova *Čovjek s filmskom kamerom* (1929.), autor nastoji pokazati kako se u okvirima ove teorijske pozicije slika razumije kao nužno destruktivna. No, autor na ovome mjestu uvodi i poziciju suprotnu ovoj marksističkoj i to onu fenomenološki kanaliziranu kroz rad francuskog teoretičara Andréa Bazina u čijim se spisima očituje vjera u filmsku sliku kao alat iskupljenja stvarnosti ostvaren njezinim tehnološkim izvorom kojega su u negativnom kontekstu vrednovali marksistički teoretičari. Završni korak autorove argumentacije na zanimljiv način uočava kako su neki filozofi tumačeći filmsku sliku, poput J.-L. Nancyja, J. Rancièrea i G. Agambena, prepoznali napetost između ove dvije prethodno opisane pozicije te kako možda baš u njihovim spisima valja tražiti odgovor na fundamentalna pitanja o filmskome mediju.

Tekst Daria Vugera »Filmski spektakl i kinematička kultura: filmski horor i doba slike svijeta« dijelom je povezan s prethodnim tekstom temata jer mu je također polazište u razumijevanju prirode filmske slike u režimu spektakla, lažne slike svijeta čiji se izvor realiteta ne može jasno fundirati, a autor pritom spominje i iste autore poput Deborda i Bellera, osobito iz perspektive situacionističke teorije. Pritom autor u obzir uzima i Heideggerove uvide o slici i tehnici te problematizira pojam vida, tehničke racionalnosti i činjenja svakodnevnog diskursa filozofičnim. U tom mu pogledu razumijevanja filma kroz optiku pojma spektakla kao primjer služi američki (hollywoodski) film strave i užasa, prvenstveno 1980-ih, kao ogledni primjer spektakularizacije i komodifikacije tabua, zabrana i emocija poput straha, jeze i strave. Autor pritom pronicljivo uočava ključne trope ovako prostorno i vremenski lociranog žanra, poput njegova baroknog stila, derealiziranja spektakla nasilja, naturaliziranja užasa prožetog elementima komičnog (kao emocionalnog pola suprotnog emociji straha na kojoj se temelji žanr horora).

S druge strane, sljedeći tekst, »Film kao mišljenje: Deleuzeova 'ontologija slika'« Žarka Paića, svrstava se u možda i najsporniju poddisciplinarnu poziciju unutar horizonta filozofije filma, a to je tvrdnja kako se filmskim (pokretnim) slikama može filozofirati, tj. misliti, a ne samo ilustrirati neki koncept ili filozofski problem. Odmah na početku članka autor uočava kako je film medij koji nadilazi posredovanje umjetnosti i života te kako nije svodiv na pojmove zapadnjačke metafizike, među ostalim jer nastaje mnogo nakon njihove formulacije. Fokusirajući se na dva monumentalna sveska francuskog filozofa Gillesa Deleuzea o filmu (*Film 1: Slika-pokret* i *Film 2: Slika-vrijeme*) te na druge njegove filozofske spise, autor uočava kako je Deleuze možda i jedan od prvih filozofa koji film tretira autonomno, ne kontrastirajući ga drugim medijima i umjetničkim formama te kako između filozofije i filma postoji svojevrsna napetost i nesklad jer je zadaća filozofije proizvodnja niza pojmovnih sklopova, dok se film razumije u okvirima događaja mišljenja u pokretnim slikama. Nadalje, detaljnije razmatrajući Deleuzeove uvide o pokretu i kretanju kao fundamentalnim svojstvima filmske slike s neizbježnim osvrtom na Deleuzeovo teorijsko polazište u H. Bergsona, Paić nastoji pozicionirati film kao medij mišljenja u njegovoj predpojmovnoj, slikovno-predodžbenoj logici lišenoj bilo kakvog fiksiranja u vremenu.

Tekst Hrvoja Turkovića »Građenje raspoloženja filmom i postupak poetizacije« ide mnogo specifičnije u probleme filmske umjetnosti i razumijevanja filma. On svojim tekstom pokriva dvije važne teorijske teme u tumačenju filma.

S jedne strane, tu je pitanje pozicioniranja filma u spektru temeljnih ljudskih komunikacijskih praksi, a s druge strane, tu je pitanje aktiviranja određenih afektivnih i emocionalnih stanja kod adresata te njihove artikulacije u konkretnom filmskom djelu. Pritom, Turković naglašava kako je unutar glavnih tipova komunikacijskih praksi, poput one narativne, opisne i argumentacijske (koju privilegira filozofija), upravo niz umjetničkih formi, pa tako i film, oslonjen na isticanje tzv. osjećajnih kvaliteta djela, a tip izlaganja koji je za to zaslužan naziva se poetskim. Ekstenzivno razmatranje dva osnovna tipa ljudske afektivnosti (emocija i raspoloženja) autoru služi kako bi jasnije ocrtao te razlike kako u izvanfilmskom kontekstu, tako i u onom specifično filmskom, gdje se izdvaja uvodna sekvenca umjetnički nezaobilaznog filma Orsona Wellesa *Građanin Kane* (1941.) kao primjera izgradnje raspoloženja i ugođaja filmom. Autor precizno objašnjava kojim strategijama se redatelj služi kako bi pojedinu sekvencu učinio ugođajnom te koji uvjeti moraju biti zadovoljeni kako bi se ekvivalentno afektivno stanje generiralo kod gledatelja.

Sljedeći tekst u nizu, »Apstraktni film« Vanje Obada, problemski se dijelom nastavlja na Turkovićev jer kao fokus također ima razmatranje građenja određenog tipa doživljaja kod gledatelja, aktiviranje njegovih spoznajnih i afektivnih stanja te postupak poetskoga izlaganja koje izmiče našem uobičajenom, standardiziranom načinu organizacije pojavnog svijeta. No, Obadov je fokus osobita vrsta filma i to eksperimentalni film apstraktne provenijencije. Dok autor jasno ističe kako je gledateljima standardno prikazivačka (figurativna) slika mnogo privlačnija i poznatija jer se ne kosi s njihovim urođenim kognitivnim dispozicijama, apstraktna slika, oslanjajući se na redukciju prepoznatljivog (npr. linije, plohe, boje, ritam), ipak ima utemeljenja u čovjekovoj sklonosti za traženjem obrazaca, sklada, smisla za poredak i neuporabnog tretiranja pojavnoga. Pri razumijevanju apstraktne filmske slike i njezinih modaliteta autor vuče primjere i iz klasika prve (nijeme) filmske avangarde (npr. Hans Richter i Viking Eggeling), ali i iz suvremene softverske prakse generiranja kompleksnih vizualnih sustava.

Posljednji tekst ovog prvog dijela temata o filozofiji pokretnih slika možda je i najspecifičniji od sviju jer se bavi konkretnim filmskim autorom kojega se smatra možda i najfilozofičnijim od svih redatelja. Riječ je o tekstu Janice Tomić »Čitati Bergmanov arhiv«. Budući da su Bergmanovi filmovi najčešće razmatrani u okvirima njihova tematiziranja nekih nezaobilaznih filozofskih problema, poput egzistencijalnih pitanja u *Sedmom pečatu* ili naravi osobnog identiteta u *Personi*, autorica nadilazi takva ustaljena čitanja Bergmana te se fokusira na dvostrano razumijevanje njegova rukopisnog arhiva sastavljenog od niza tekstualnih formi (od scenarija, eseja, biografskih i autobiografskih zabilješki, dnevnika rada, pisama, fragmenata itd.). Uz dovođenje u vezu njegovih rukopisa s filmovima, autorica cjelokupnost Bergmanova arhiva tumači i u okvirima jednog opsežnog umjetničkog projekta, gdje se konstantno javljaju provodni motivi odnosa pisanja (književnog) i vizualiziranja (filmskog), intelekta te osjećaja i intuicije, ili općenito problem pisanja i prevođenja slika u riječi. Autorica lucidno uočava, tumačeći opsežnu redateljevu pisanu i drugu ostavštinu, da bi prilikom razumijevanja Bergmana više u obzir trebalo uzimati pitanja njegova stila i antiintelektualističke orijentacije koja je zanearena nauštrb one filozofske.

Krunoslav Lučić