

Adrian Pelc

Universität Wien, Institut für Slavistik, Spitalgasse 2, Hof 3 (Campus), AT–1090 Wien
adrian.pelc@univie.ac.at

Probiti spektakl: o nekim paradoksima filmske slike

Sažetak

Ovaj rad pokušava suočiti dvije radikalne struje promišljanja filmske slike. U prvom se koraku definira kako je unutar određenih marksističkih teorija (Jonathan Beller, Guy Debord, Jean Baudrillard) filmska slika na osnovi svog tehničkog podrijetla, ali i efekata koje proizvodi, određena kao fenomen ontološki utemeljen u otuđenju i destrukciji neposredne prisutnosti. U drugom se koraku demonstrira kako je André Bazin, potaknut fenomenologijom i polazeći od gotovo identičnih premisa kao i marksisti, uspostavio dijametralno suprotne zaključke: tek se na filmu uistinu razotkriva stvarno. Oslanjajući se na rad Jacquesa Rancièrea, Jean-Luca Nancyja i Giorgia Agambena, u trećem koraku nastojim izvesti svojevrsnu sintezu među navedenim pozicijama i ispitati kako spektakl ostaje sačuvan, ali i prevrednovan unutar režima filmskih slika. Oko tog prevrednovanja počinju se nazirati konture zahtjevnog estetičkog programa koji se donekle podudara s, ali i odudara od ustaljenih interpretacija filmskog postmodernizma.

Ključne riječi

filmska slika, otuđenje, marksizam, fenomenologija, André Bazin, spektakl, film

I. Uvod

Ovaj će rad ocrtati konture svojevrsne manihejske borbe koja se vodila oko prirode filmske slike: kako je ona u svojoj biti periodično bila definirana kao sredstvo otuđenja i smrti te kako se pokušavala iskupiti. Iz opozicije između tih dviju struja (a opozicije se, kao što ćemo vidjeti, ni sama slika nikad neće osloboditi), mogle bi postati jasnijima neke naizgled kontradiktorne teorijske pozicije – prije svega, ona Andréa Bazina – ali i neki od načina na koje se filmski modernizam može definirati ne samo kao sustav otklona od klasičnog fabularnog stila nego i kao opozicijska znakovna praksa, koja ništeći znak, želi doseći stvarnost.

Borba se vodila oko nekoliko temeljnih elemenata: stvarnosti i geneze filmske slike, odnosa modela i kopije, prisutnosti i odsutnosti, upotrebne i razmjenske vrijednosti, njihova odnosa prema filmskoj slici. Da bismo se lakše snalazili unutar tog rastera, tabore možemo, donekle, shematski podijeliti na marksistički i fenomenološki. Takva je podjela, prije svega, utemeljena na vokabularu pojedinih autora: premda neki od njih uvelike iskrivljavaju originalno značenje pojmova kojima barataju, podrijetlo tih pojmova jasno upućuje na marksizam ili fenomenologiju. Uz to, naravno, ne treba pretpostaviti da će integralno biti predstavljena *sva* marksistička ili fenomenološka promišljanja filma: pokušavam na vidjelo izvući tek dvije struje koje su do krajnjih konzekvenci dovele pitanje filmske slike kao propasti ili spasenja.

Rasprava je ustrojena na sljedeći način: u prvom ćemo koraku skicirati kako je filmska slika unutar marksističkog tabora postala razoran element otuđenja i kako je taj teorijski sklop radikalnošću svojih teza osporio čitav niz pretpostavki – paradoksalno, također marksističkih – o filmu kao opozicijskoj praksi. U drugom ćemo koraku pokazati na koji je način fenomenološki tabor pokušao izgraditi poziciju koja djeluje kao radikalna protupol marksističkom taboru: kako je upravo ta teorijska struja pokušala filmsku sliku iskupiti jednako radikalno kao što je ona bila osuđena. U trećem, konačnom koraku, pokušat ćemo pokazati kako je, međutim, određena tenzija, stalno negativno određenje, gotovo montaža između marksističkih i fenomenoloških premisa morala ući u sam režim filmskih slika da bi se pojavilo stvarno.

II. Film, spektakl i izgubljena prisutnost

Marksistički tabor svoje premise gotovo uvijek artikulira povlačeći paralelu između fetišiziranog robnog oblika i filmske slike. Da bismo tu paralelu razumjeli, potrebno je ukratko shematski artikulirati temelje Marxove definicije robe. Roba je uvijek dvostruko određena: uporabnom i razmjenskom vrijednošću. Uporabna vrijednost ne predstavlja problem. Ona jednostavno označava mogućnost da roba »svojim svojstvima zadovolji ljudske potrebe« (Marx 1947: 36). Robni se oblik, međutim, doista aktualizira tek pojavom razmjenske vrijednosti: čim čovjek ne proizvodi samo da bi zadovoljio vlastite potrebe nego i da bi robu razmjenjivao, njegov rad zadobiva društveni oblik (Marx 1947: 36), a roba iz stvari određene tek uporabnom vrijednošću postaje taj misteriozni »osjetilno nadosjetilni« (Marx 1947: 36) objekt; tek pojavom razmjene i razmjenske vrijednosti nastaje robni oblik. Taj oblik, međutim, podrazumijeva dvije temeljne posljedice. S jedne strane, on ljude otuđuje od njihova rada:

»To znači da se tajanstvenost robnog oblika sastoji jednostavno u tome što on ljudima društvene karaktere vlastita njihova rada odražava kao karaktere koji objektivno pripadaju samim proizvodima.« (Marx 1947: 37)

S druge strane, sami proizvodi, u neku ruku, gube vlastitu autentičnost. Oni postaju utjelovljenja razmjenske vrijednosti – za Marxa, naravno, uvijek ovisne o kvantiteti društvenog rada koja je u njih pohranjena – od jednostavnih osjetilnih predmeta, oni postaju nadosjetilni objekti. Ta metamorfoza eksplicitno postaje vidljiva kad u jednadžbu uđe novac:

»Cijena ili novčani oblik robe jest, kao uopće njihov oblik vrijednosti, oblik koji se razlikuje od njihova očevidnog, stvarnog, tjelesnog oblika, dakle, samo idealan ili zamišljen oblik.« (Marx 1947: 58)

Dakle, roba kao fetiš istovremeno prikriva društveni karakter rada koji iza nje stoji i rastače jednostavnu osjetilnost unutar imaginarnog oblika: roba je, mogli bismo reći, dvostruko irealna. Svi navedeni postulati, takoreći, pripadaju abecedi marksističke teorije, ali bilo ih se nužno podsjetiti jer oni tvore temelj premisama koje o filmskoj slici artikulira marksistički tabor. Jonathan Beller, u neku ruku sažimajući tu teorijsku tradiciju, u *Kinematikom načinu proizvodnje* navodi:

»U kapitalističkom društvenom prostoru u kojem objekti kolaju kao robe, slike počinju iskazivati upravo te iste osobine.« (Beller 2016: 49–50)

Beller, povlačeći takvu analogiju, nikako nije usamljen. Vratimo li se nekoliko desetljeća unatrag, u Debordovu *Društvu spektakla* čitamo:

»To je načelo fetišizma robe (...) koje se ostvaruje apsolutno u spektaklu, u kojemu se osjetilni svijet zamjenjuje izborom slika koje postoje iznad njega i koje se istodobno prepoznaje kao osjetilno *par excellence*.« (Debord 1999: 50)

Naravno, robni je oblik kod oba navedena teoretičara definiran apsolutnom prevlašću, »eksesom« razmjenske vrijednosti (usp. Beller 2016: 50), a ona se pojavljuje kao »negativna formulacija proživljene vrijednosti« (Debord 1999: 50). Kada robni oblik pretvori individualni rad u otuđen društveni rad, uporabnu vrijednost u razmjensku vrijednost i osjetilni oblik u zamišljen oblik, stvarnost je trostruko poništena pa njeno mjesto mogu uzurpirati slike:

»Svijet koji je istovremeno prisutan i odsutan, koji spektakl čini viđenim, jest svijet u kojemu roba vlada nad svime što je proživljeno.« (Debord 1999: 50)

Ta se uzurpacija, međutim, ne događa iz puke slabosti stvarnosti uništene robnim oblikom; postoji dublja veza između robe i slike. Kad objekti počnu kolati kao robe, slike iskazuju *iste te osobine*. Da bismo u potpunosti shvatili analogiju između slike i robe, vratimo se na trenutak prethodnom Debordovu citatu. Jedan se njegov element u ovom kontekstu čini presudnim: svijet koji je *istovremeno prisutan i odsutan*. Tu nerazlučivost prisutnosti i odsutnosti može se tumačiti kao još jedan od efekata robnog oblika: ostatak prisutnosti korisne stvari i autentičnog rada očuvao se unutar odsutnosti svake singularnosti što je inaugurira apsolutna dominacija robe-fetiša; stvar se istovremeno pojavljuje kao ona sama, ali i kao negacija sebe same:

»U svome vrijednosnom liku roba briše sa sebe svaki trag svoje izvorne uporabne vrijednosti i posebnog korisnog rada kome ima zahvaliti što je postala.« (Marx 1947: 71)

Postoji, međutim, još jedan element koji pojačava krizu stvarnosti i prisutnosti nastalu dominacijom robe, a taj element nudi izravnu vezu između slike i robe i čini eksplicitnim skup teza koje ujedinjuju marksistički tabor. Radi se o tehnici, o načinu nastanka predmeta. Jean Baudrillard, još jedan veliki teoretičar monstrozne snage slike koja, ovaj put kao simulakrum, uništava stvarnost i cirkulira kao roba, eksplicitno se pozivajući na rad Waltera Benjamina, tvrdi da mogućnost tehničke reprodukcije – ali i produkcije, industrijske proizvodnje – dokida originalnu prisutnost predmeta, stvarnosti. Predmet industrije proizveden je na takav način da uvijek već pretpostavlja mogućnost umnažanja. On nije ni jednostavan original (prisutnost) ni jednostavna kopija (u odsutnosti originala), već je član serije u kojeg je unaprijed upisana ponovljivost koja nikad nije reprodukcija jednostavnog originala:

»Već i sama činjenica da se neka obična stvar može naprosto ponoviti takva kakva jest, kao dvostruki primjerak, predstavlja revoluciju.« (Baudrillard 2001: 77)

Mehanička reprodukcija, kao i industrijska produkcija, tako uvodi krizu u odnos originala i kopije; original se uvijek pojavljuje jedino kao kopija, a kopija time, na neki način, postaje jedini mogući original:

»Odnos između njih (proizvoda) više nije onaj originala i imitata, ni analogije, ni odraza, nego istovrsnosti, ravnodušnosti. U seriji predmeti postaju beskonačni simulakri jedni drugih, a s predmetima to postaju i ljudi koji ih proizvode.« (Baudrillard 2001: 76)

Ne može, dakle, bilo koja slika postati spektakl. Isključivo slika nastala mehanički, uporabom tehnike, nad stvarnošću provodi isto nasilje kao i roba. Slikarstvo nije spektakl. Spektakl je fotografija, ali je spektakl, prije svega,

film koji fotografiji dodaje pokret i vrijeme. Christian Metz ustvrdio je da pokret u filmu ne funkcionira mimetički: kako pokret percipiramo isključivo vizualno, on na filmskoj slici doista postoji: pokret na filmu nije oponašanje prethodnog pokreta, on *jest pokret*, a model i kopija, prisutnost i odsutnost time postaju nerazlučivi:

»U filmu je utisak stvarnosti istovremeno i stvarnost utiska, stvarno prisustvo pokreta.« (Mez [Metz] 1973: 10)

Fotografija, a još u većoj mjeri film, robi su, dakle, analogni jer s njom dijele genezu i jer imaju isti učinak. Marksistički je tabor zapravo čitavu svoju argumentaciju utemeljio u analogiji između tehničke reprodukcije, kako je opisuje Benjamin, i robnog oblika, kako ga opisuje Marx. Premda interpretacija Benjaminova kanonskog eseja »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije« što je nude citirani autori nije ni jedina moguća ni nužno točna, njene konture možemo ocrtati lako. Tehnička reprodukcija uništava singularnost, auru, ovdje i sada. Ona »jednokratnu pojavu nadomješta umnogostručenom«, a značenje tog procesa »daleko nadilazi područje umjetnosti« (Benjamin 1986: 129). Pitanje originala postaje besmisleno. Original već pretpostavlja vlastito umnažanje. Njegova je originalna prisutnost, takoreći, kontaminirana mogućnošću umnažanja i prije nego što se to umnažanje dogodilo, bez obzira na to hoće li se ono dogoditi: parafrazirajući Baudrillarda, mogli bismo reći da u seriji slike postaju beskonačni simulakri, a s njima to postaju i ljudi:

»Prvi put – i to je djelo filma – čovjek je u situaciji da djeluje doduše čitavom svojom realnom osobom, ali lišen njezine aure.« (Baudrillard 2001: 137)

Roba je, dakle, proizvedena industrijski. Ona negira stvarni predmet, uporabnu vrijednost unutar zamišljenog oblika razmjenske vrijednosti i čovjeku otuđuje koristan rad. Fotografija i filmska slika nastali su tehnički. Oni ukidaju original brišući njegovo ovdje i sada te čovjeka lišavaju aure. Roba i filmska slika dva su analogna elementa brisanja stvarnosti: oni uništavaju jednostavnu opreku originala i kopije, prisutnosti i odsutnosti, osjetilnog iskustva i fantazmagoričnog fetiša; stvarnost kao roba i stvarnost kao tehnički reproducirana slika dvije su strane istog novčića.

Tako radikalna pozicija, međutim, u svojim konačnim konzekvencama ne može izbjeći sljedeći zaključak: filmska je slika po svojoj prirodi zao fenomen. Nikakva brechtijanska (stoga i marksistička) teorija ne može anulirati temeljna destruktivna svojstva filmske slike; čak i kad su pomoću slike društveni odnosi, čak i sami mehanizmi te slike, otuđeni, čak i kad se film svojom strukturom suprotstavlja institucionalnom modusu reprezentacije (Burch) ili patrijarhalnim stereotipima (Mulvey), svejedno će se dogoditi temeljni efekt otuđenja, temeljna uzurpacija stvarnosti mehanički reproduciranom slikom.

U tom je pogledu indikativna analiza filma *Čovjek s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929.) što je nudi Jonathan Beller. S jedne strane, Vertovljev film u njegovoj interpretaciji pokušava razotkriti istine društvenog rada i proizvodnje:

»Opisujući dan u životu grada uokviren filmskim iskustvom – osviješten iskustvom filma – film proglašava novu ulogu kinematografije u društvu. Film je postajanje samosvjesnim društvenim odnosa – doslovno, odnosa proizvodnje.« (Beller 2016: 39)

S druge strane, *Čovjek s filmskom kamerom* film je koji, pomoću metatekstualnog okvira, svjedoči o vlastitoj prirodi: on samog sebe razotkriva kao film. Samosvjesnima ne postaju samo odnosi proizvodnje nego i odnosi proizvod-

nje *filmske slike*. Mjesto simulakra trebala bi, dakle, zauzeti dvostruka istina: istina društveno-proizvodnih odnosa i istina slike. Te teze nije teško obraniti analizirajući strukturu samog filma, a Beller navodi kako on nije ni prvi koji ih je artikulirao. Međutim, krajnji je zaključak njegove analize – i tu se odmičemo od očekivanog – radikalno pesimističan: Vertovljev program ostaje na razini utopije, a trijumf slavi nesavladivo otuđenje filmske slike koje nikakva montaža ne može nadvladati:

»Proces kapitala po sebi je filmičan. Materijal je na proizvodnoj traci procesno preobražen na svakoj stanici: materijali prolaze proces montaže kako bi postali automobil; novac, u svojim beskonačnim razmjenama, preuzima oblik roba kroz koje prolazi. Kapital kao razmjenska vrijednost prolazi svim stvarima; u kinu, logika kapitala obraća se oku.« (Beller 2016: 54)

Vertovljev film tako u konačnici, htio – ne htio, slijedi logiku kapitala: montaža i kadriranje funkcioniraju kao novac, čista razmjenska vrijednost; oni, preuzimajući na sebe oblike onoga što prikazuju, istovremeno prikazano lišavaju prisutnosti i autentičnosti, uklapajući ga u beskonačan tok cirkulacije kapitala:

»Vertov čini uočljivim to da se logika cirkulacije kapitala širi na vizualno područje.« (Beller 2016: 56)

Spektakl, dakle, nije tek odraz kapitalističkog društva,¹ on je tom društvu (a) strukturalno analogan i (b) on je njegov nužan, integralni dio, onaj dio koji tom društvu daje stvarnost pretvarajući ga u specifičnu osjetilnost:

»Spektakl nije skupina slika, nego društveni odnos među osobama, medijaliziran slikama. (...) On nije dodatak stvarnom svijetu, nadodana dekoracija, on je srce irealizma stvarnog društva.« (Debord, 1999: 5)

Spektakl nije ova ili ona slika. Ne radi se o prikazanom, nego o procesu putem kojeg, specifičnom manipulacijom tehnički proizvedenih slika, irealno, robno-fetišističko društvo zadobiva perceptivnu stvarnost.

Film kao okvir, film kao montaža, film kao tehnička reprodukcija tako predstavlja praznu formu koja nad prikazanom stvarnošću, ali i ljudskim pogledom, vrši nasilje analogno nasilju što ga vrši novac, taj univerzalni ekvivalent, a to će se nasilje dogoditi *bez obzira na stilska ili ideološka opredjeljenja autora*: ono je upisano u samu sliku, samu montažu. Film montaže bankrotirao je tako pred kapitalom:

»Izbjegavaju li slike Jean-Luca Godarda doista (...) fetiš i zavođenje robe?« (Beller 2016: 82)

Nije li i Jacques Rancière, doduše nešto manje radikalno, postavio sličnu dijagnozu:

»Veza svega s bilo čime, koja je jučer prolazila za subverzivnu, danas je sve bliže novinskom režimu *sve je u svemu* te reklamnim skokovima s teme na temu.« (Rancière 2003: 61)

Film montaže podlegao je, dakle, robnom fetišu; jučer, u doba Dzige Vertova, mogao je vjerovati da je subverzivan, ali je danas, kad je reklama prisvojila sve njegove mehanizme, jasno da je on od svojih početaka bio izložen destruktivnim efektima filmske slike.

Naravno, u ovom sklopu preostaje još jedan paradoks: sam Guy Debord snimao je filmove! Kako rastumačiti to da je otac spektakla i sam manipulirao

1

Napomenimo da je Guy Debord i SSSR smatrao oblikom »birokratskog kapitalizma«.

tehnički proizvedenim slikama? Debordovo bi filmsko stvaralaštvo zaslužilo opširnu razradu za koju ovdje nažalost nemamo prostora; možemo, dakle, tek skicirati nekoliko hipoteza. Nije li Debord svojim filmovima htio, u neku ruku, upravo uništiti film izvrćući ga iznutra na van? Sjetimo se da je njegova filmska karijera započela filmom *Urlici u korist Sadea* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952.), kompozicijom koja je izmjenjivala tek crne i bijele kadrove, tamu i svjetlost, uz glasove komentara koji izgovaraju različite tekstualne fragmente. Već u prvom njegovu filmu nestala je figuracija, slika; ona postaje tek signal za uključivanje i isključivanje glasa: svjetlost dok se govori, tama dok vlada tišina. Slika će se u kasnijim djelima ponovno pojaviti, ali će zadržati svoj podređeni položaj. Nikad se neće emancipirati od glasa: Debord tako aktivno unižava status slike. Ona je što je moguće udaljenija od toga da funkcionira kao autonoman medij (modernistička *vulgata* artikulirana već u Hitchcockovim zapažanjima o filmu); slika je svedena na puku *ilustraciju*. Glas komentara u *In girum imus nocte et consumimur igni* eksplicitno navodi:

»Evo, primjerice, filma u kojem govorim istinu o slikama koje su sve beznačajne ili lažne. Filma koji prezire tu prašinu slika koja ga sačinjava.«

Treba, dakle, filmski prezreti film; poništiti film unutar samog filma, a bijeli ili crni kvadrat iz prvog Debordova filma, kao konačna negacija slike, gotovo će se opsesivno pojavljivati kroz njegov opus: na početku filma *Guy Debord, son art et son temps*, ali i u njegovu drugom filmu *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité du temps*, gdje je praćen riječima:

»Nikad se ne možemo stvarno suprotstaviti nekoj organizaciji egzistencije, a da se ne suprotstavimo svim formama jezika koje toj organizaciji pripadaju.«

Debordov bi pristup filmu, dakle, bio blizak pedagogiji kako ju je definirao Serge Daney u eseju »Le thérorisé« iz 1976. godine. On bi razotkrivao kino-dvoranu kao »loše mjesto« (ne zaboravimo da *In girum imus nocte* započinje slikom publike u kinu) te bi gledatelju razotkrivao istinu ne slikom (to bi bio bankrotiran Vertovljev model), već o slici.

Iz skicirane perspektive, Debordova teorija i praksa bile bi strogo komplementarne. Postavlja se, međutim, sljedeći problem: nije li izmjena apstraktnih, crnih i bijelih kadrova bliže avangardnoj apotezi čistog filma kao vizualnog ritma nego negaciji filmske slike? I ne zadobiva li film kod Deborda vrhunsku komemorativnu ulogu opsesivnim ponavljanjem slika njegovih prijatelja u gotovo svim filmovima? Slika koja u trenutku svog uništenja u bjelini doživljava apoteozu, slika koja mumificira sjećanje, tiho se uvlači u prijezira vrijednu prašinu spektakla. Time smo stigli na teren Andréa Bazina i fenomenološkog filma.

III. Kamera i *epohé*

Opreka između fenomenološkog filma i filma montaže prisutna je u određenom vidu kod velikog broja autora kojima ćemo se u ovom poglavlju posvetiti, a korijene najvjerojatnije vuče iz Bazinova notornog eseja »Zabranjena montaža«. Pritom je, međutim, odmah potrebno spomenuti dvije poteškoće. S jedne strane, nikako se ne radi o opreci koja bi bila pertinentan kriterij za razlikovanje samih filmskih ostvarenja: fenomenološki film (primjer koji se često koristi jest *Avantura* Michelangela Antonionija; usp. Schleifer 1972) očito koristi montažu, a montažnom se filmu uvijek mogu pripisati određeni »fenomenološki« elementi. Za nas se, dakle, kad koristimo termine montaž-

nog ili fenomenološkog filma, ne radi o terminima koji opisuju kompoziciju samih filmskih djela, već, prije svega, o načinima na koje se teorijski i filozofski koncepti grupiraju i artikuliraju oko same filmske slike. S druge strane, termini fenomenologija i fenomenološki unutar filmske kritike i teorije često su korišteni prilično neprecizno pa pokrivaju vrlo širok spektar značenja od kojih neka nemaju mnogo veze s fenomenološkom tradicijom, osobito ne onom Husserlovom koja počiva na metodi eidetske redukcije, razlici između fenomena kao bitne strukture i kontingencije puke stvari, paralelizmu *noesis* i *noeme*, *razotkrivanju* bitnih fenomena. Taj uspjeh i ujedno neuspjeh fenomenološke terminologije može se tumačiti kontekstualno: poznato je koliko je važnu ulogu Husserlova transcendentalna fenomenologija igrala na francuskoj intelektualnoj sceni pedesetih i šezdesetih godina, a upravo je ta scena iznjedrila Andréa Bazina, ali i autore Novog vala. Uz to su neki od velikih filmskih autora, ne opterećujući se preciznim značenjem pojma, u intervjuima sustavno koristili termin fenomenologija (usp. Antonioni 1996: 188). Fenomenologija je, dakle, u trenutku kad se počinje oblikovati teorijski pravac koji nas zanima, bila svojevrsna intelektualna moda koja nije uvijek podrazumijevala filozofsku strogost.

Za Amédéeja Ayfrea, primjerice, onaj je film fenomenološki koji se suzdržava od toga da nametne interpretaciju ili značenje stvarnosti koju prikazuje (usp. Ayfre 1985: 184); fenomenološki film ne tumači i ne pripada nijednoj ideologiji. Za Christiana Metza, pitanje fenomenološkog pristupa filmu, prije svega, podrazumijeva pitanje njegove mimetičke snage, uvjerljivosti i »djelomične iluzije« (usp. Mez [Metz] 1973: 12). Allan Casebier nekoliko desetljeća kasnije, koristeći Husserlove termine, pokušava objasniti psihološke efekte filmskog realizma u knjizi indikativnog naslova *Film and Phenomenology* (usp. Casebier 1991). Za Marca Schleifera, međutim, fenomenološki film podrazumijeva »intenzifikaciju i zgušnjavanje iluzionističkog vremena« (Schleifer 1972: 510), a njegovi su predstavnici, ovoga puta zajedno, Antonioni i Godard.

Ideologija, reprezentacija, psihologija, vrijeme priče – svi se susreću pod općim nazivom fenomenologije, a da ne bismo pojednostavljivali stvari, toj bismo seriji trebali pridodati i gotovo mistične termine Andréa Bazina – primjerice, njegovu fenomenologiju duše (ne duha!) izvedenu iz Fellinijeve *Ceste* (usp. Bazen [Bazin] 1967c: 89). Pa ipak, unatoč njegovim kratkim izletima u misticizam, upravo nam Bazin nudi teorijski sklop koji je istovremeno vrlo blizak fenomenološkom projektu kako ga je artikulirao Edmund Husserl i predstavlja radikalnu opoziciju marksističkom taboru, nudeći dijametralno suprotnu interpretaciju istih problema. Stoga će Bazin biti glavni vodič kroz donekle kaotičan fenomenološki tabor.²

Raspravu o Bazinu gotovo i nije moguće započeti, a da se ne dotakne problem indeksne prirode filmske slike. Argument je poznat: filmska slika nije tek ikonički znak (onaj koji slični svom referentu). Između referenta i nje postoji du-

2

Pritom, ponovno, valja naglasiti da ne pretendiramo na iscrpan prikaz *svih* fenomenoloških interpretacija filma – on bi, primjerice, nužno morao uzeti u obzir prilično utjecajna zapažanja Mauricea Merleau-Pontya o filmu, raspravu Gillesa Deleuzea o filozofiji Henryja Bergsona koja, primijenjena na

film, obrće fenomenološki postulat o svijesti kao snopu svjetlosti bačenom na fenomen itd., kojima se ovaj tekst neće baviti. Slijedimo tek liniju koja, kao što ćemo vidjeti, čini radikalnan protupol prethodno analiziranim marksističkim premisama.

blja, egzistencijalna veza: filmska je slika svjetlosni odljev predmeta. Ona funkcionira kao posmrtna maska, kao »mumija promjene« (Bazen [Bazin] 1967a: 11). Stoga, realizam na filmu nije utemeljen toliko u sličnosti modela i kopije, koliko u njihovoj materijalnoj povezanosti svjetlosnim zrakama; ne radi se o mimetičkom, već o *ontološkom* realizmu:

»Slika može biti neizoštrena, izobličena, izbljedjela, bez dokumentarne vrijednosti; ona djeluje svojom genezom ontologije modela: ona je model.« (Bazen [Bazin] 1967a: 10)

Percepcija Bazina kao teoretičara indeksnosti filmske slike iznimno je jaka. Thomas Elsaesser, primjerice, u eseju koji otvara veliki zbornik *Opening Bazin* objašnjava kako je svojim studentima zabranjivao da u raspravama koriste taj termin (usp. Elsaesser 2011: 4), da bi u konačnici i sam pokleknuo nazivajući posljednje poglavlje svog eseja »Bazin i indeksnost«. Od indeksnosti se, dakle, ne može pobjeći, a ona pred nas postavlja dva temeljna problema. Kao prvo, sam Bazin taj termin nikad ne koristi. On potječe iz podjele znakova što ju je predložio veliki američki semiotičar Charles Sanders Peirce, a unutar filmologije afirmirao ga je, prije svega, rad Petera Wollena (usp. Wollen 1969). Naravno, može se ustvrditi da je ono što Bazin opisuje toliko očito slično Peirceovoj indeksnosti da činjenica kako se sam termin kod njega ne pojavljuje i nije od presudne važnosti. Pa ipak, pitanje koliko je opravdana takva terminološka transpozicija koja je tumačenja Bazinova rada učinila iznimno uniformnima ostaje otvoreno. Ako prihvatimo Bazina kao teoretičara indeksnosti filmske slike, odmah iskrsava drugi veliki problem: indeksna priroda filmske slike nestaje ako se koriste digitalne tehnike snimanja, a kako nas povijest uči da je film preživio digitalizaciju, očito je pogrešno njegovu bit tražiti u indeksnom znaku; Bazinovu je teoriju, dakle, opovrgao sam tijekom tehničkih inovacija. Naravno, i ovdje se Bazina može pokušati iskupiti: Elsaesser tako tvrdi da naglasak treba prebaciti s indeksa predmeta na indeks vremena: film je mumija *promjene*, vremenskog tijeka koji je prisutan i kad se snima digitalno (usp. Elsaesser 2011: 8).

Međutim, nas zanima sljedeće pitanje: kako bi indeks bio povezan s fenomenologijom, filozofskom tradicijom koju sam Bazin, za razliku od Peirceove podjele znakova, itekako spominje? Da bismo na to pitanje odgovorili, bit će nužno, pažljivo čitajući Bazinove eseje, preokrenuti čitav argument o svjetlosnom odljevu predmeta. Bazinov esej presudan za tu problematiku nosi naslov »Ontologija fotografske slike« i u njemu se doista pojavljuju mumije, Torinsko platno, kukci sačuvani u jantaru, čitav niz metoda konzervacije. Temeljni argument eseja, međutim, kao da ne slijedi putanju indeksa: kamera ne balzamira zato što svjetlosne zrake povezuju predmet i celuloidnu vrpcu. Ona balzamira zato što je *impersonalna*:

»Prvi se put slika vanjskog svijeta stvara *automatski*, bez stvaralačkog sudioništva čovjeka i po strogom determinizmu.« (Bazen [Bazin] 1967a: 10, kurziv A. P.)

»*Objektivnost* fotografije daje joj snagu uvjerljivosti koje nema ni u jednom slikarskom djelu.« (Bazen [Bazin] 1967a: 10, kurziv A. P.)

»Originalnost fotografije u odnosu na slikarstvo počiva, dakle, na *suštinskoj objektivnosti* fotografije.« (Bazen [Bazin] 1967a: 10, kurziv A. P.)

A time se primičemo Bazinovu doista fenomenološkom argumentu: tehnička reprodukcija nije indeks. Ona je *epohé*; kako fotografija nikad nije ni patila

od pradokse, ona, takoreći, automatski vrši transcendentalnu redukciju i vraća svijet u njegovim bitnim konturama; ona stvarnost otkriva kao fenomen:

»Estetske mogućnosti fotografije počivaju na *otkrivanju* stvarnog. Odsjaj mokrog pločnika i pokret djeteta ne izdvajaju se iz tkanja izvanjskog svijeta zahvaljujući meni; samo ih je bezličnost objektiva, *čisteći predmet od navika i predrasuda, od svih duhovnih naslaga kojima ih je obavijala moja percepcija*, mogla ponuditi čiste mojoj pažnji pa, prema tome, i mojoj ljubavi.« (Bazen [Bazin] 1967a: 11, kurziv A. P.)

Pokušajmo iz tog obrata izvući sve konzekvence. Odmah primjećujemo da ontološki realizam filma, te mumije promjene, nije koncipiran kao reprezentacija: filmska slika *otkriva stvarno*, nudi pažnji *očišćene* predmete; na taj način Bazinove teze čita i Dušan Stojanović, po kojem u filmu »život otkriva svoje pravo fenomenološko biće« (Stojanović 1998: 50). Film, dakle, ne prikazuje: tek se posredovanjem filmske slike predmet ili život pokazuje u svom pravom biću.

Sada, kad smo donekle odbacili argument o indeksu, potrebno je podsjetiti se prethodno navedenog Bazinova citata:

»Slika može biti neizoštrena, izobličena, izbljednuta, bez dokumentarne vrijednosti; ona djeluje svojom genezom ontologije modela: ona je model.« (Bazen [Bazin] 1967a: 10)

Slika, dakle, *jest* model. Ono što se na njoj pojavljuje jest stvarno, ali se ta stvarnost može očitovati isključivo *na slici*; upravo je zbog toga pitanje dokumentarne vrijednosti besmisleno: slika je, zahvaljujući impersonalnoj genezi, istinitija od reprezentacije, čak i od neposredne percepcije. Kad slika postane model, pitanje modela i kopije, u neku ruku, mijenja pravac.

Ako bi se takvu interpretaciju Bazinovih teza smatralo pretjeranom, podsjetimo na njegovu analizu razlike koja film dijeli od kazališta. Bazin navodi da se kazališna predstava, za razliku od filma, temelji na fizičkoj prisutnosti glumca, ali ga to razlikovanje vodi do zaključka da opreka između prisutnosti i odsutnosti u doba filma više uopće nije održiva:

»Zdravom razumu riječ prisutnost danas dozvoljava dvoumljenje (...). Zato danas i nije tako izvjesno da *između prisutnosti i odsutnosti ne postoji nikakav posrednik*. Na nivou ontologije baš se i rađa efikasnost filma. Griješimo ako kažemo da ekran apsolutno nije u stanju dovesti nas u 'prisustvo' glumca.« (Bazen [Bazin] 1967b: 53, kurziv A. P.)

Ekran, dakle, otkriva stvarnost. On se ne zadovoljava »iluzijom oblika«, već dovodi u prisutnost »značenje svijeta, istovremeno konkretno i bitno« (Bazen [Bazin] 1967a: 9), a pritom nije bitno to da se radi o svjetlosnom utisku, bitno je to da se radi o *automatizmu*; analogna je fotografija naprosto jedini tehnički modus reprodukcije što ga Bazin poznaje, ali digitalna tehnika unutar takvog argumentacijskog sklopa ništa ne mijenja.

Sada, međutim, postaju jasnije dvije stvari. Kao prvo, premda Husserl vjerojatno nikad ne bi prihvatio kameru kao sredstvo eidetske redukcije, postaje jasno zašto Bazin svoju teoriju može smatrati fenomenološkom. On nije jednostavno preuzeo popularan termin: kamera otkriva bitne fenomene, stvarnost se pojavljuje tek očišćena radom kamere, a logika Bazinove argumentacije time doista jest fenomenološka. Kao drugo, a u ovom kontekstu možda i važnije: sada je moguće uvidjeti kako su motivi prisutni unutar marksističkog tabora kod Bazina zadržani i radikalno prevrednovani.

Počnimo od geneze slike: ako je samo tehnički proizvedena slika mogla postati spektakl ili simulakrum, sada samo tehnički proizvedena slika može spasiti stvarnost, dovesti stvarnost do prisutnosti. Pritom u oba slučaja sistem pri-

sutnost-odsutnost kao da gubi na snazi, ali je i taj pokret zrcalno simetričan. Za marksistički tabor, tehnička reprodukcija ne podrazumijeva original pa je stoga, s jedne strane, već kao slika usidrena u seriju spektakla; s druge strane, ona, kao apstraktna forma, lišava prisutnosti stvarnost (i samu već oslabjelu nametnutom robnom logikom), tjerajući je da cirkulira kao novac, čineći svaku reprezentaciju spojivom i razmjenjivom za bilo koju drugu reprezentaciju. Ovdje se, dakle, radi o stalnom slabljenju prisutnosti koja je industrijskom revolucijom već u svom temelju kontaminirana. Za Bazina se pak radi o stalnom jačanju prisutnosti: od stvarnosti, kako je se vidi kroz duhovne naslage percepcije, do stvarnosti kao samoprisutnosti slike koja jest sama sebi model i koja stvari otkriva u njihovoj biti. Ne samo da je slika kao prikaz prisutna samoj sebi nego je i prikazano na njoj, na neki način, *prisutnije* no što je to moglo biti »u stvarnosti«; ako je za marksiste filmska slika slabila slabu prisutnost robe, za Bazina ona pojačava jaku prisutnost stvarnosti – pokret je savršeno zrcalno simetričan. Kao takav, on će, međutim, dovesti do zrcalno simetričnog zaključka: ako je filmska slika inherentno bila sredstvo otuđenja, bez obzira na bilo koju filmsku praksu, ona je sada inherentno postala sredstvo spasenja, u svojoj biti, bez obzira na to kako je se koristi. Bazinova fenomenologija filmske slike time drastično osporava marksističke argumente, ali nas u konačnici ostavlja bez ikakve korisne ili kritički primjenjive definicije: ispada da je svaki film snimljen kamerom fenomenološki film i da je iz tog razloga svaki film, *već zato što je snimljen, dobar*:

»U najapsolutnijem isključenju estetskih ciljeva kao takvih, filmska ljepota razvija se usto, kao natprirodna milost.« (Bazen [Bazin] 1967a: 25)

André Bazin je, međutim, daleko presuptilan teoretičar da ne bi primijetio kako je, s jedne strane, dospio u slijepu ulicu, dok s druge strane, i njegova teza o apsolutnoj neutralnosti same kamere nije održiva. Kamera se, naime, nikad ne oslobađa u potpunosti one subjektivnosti zagađene navikama i predrasudama; uvijek netko bira što će snimiti i kad će to nešto snimiti, uvijek postoji subjektivna selekcija materijala:

»Tako i najrealističnija od svih umjetnosti doživljava opću sudbinu, ne može obuhvatiti cjelokupnu stvarnost jer joj ova uvijek tu ili tamo izmakne. Tehnički napredak može, bez sumnje, ako se dobro koristi, stegnuti mrežu, ali uvijek se mora birati između ove ili one stvarnosti.« (Bazen [Bazin] 1967c: 15)

Sam čin snimanja, dakle, ne može nikad biti potpuno očišćen subjektivnosti. Kad bi se jednostavno upalilo kameru i pustilo je snimati stvarnost koja pred njom protječe, moralo bi se postaviti pitanje zašto se kameru postavilo upravo na to mjesto u tom trenutku, a na to bi pitanje bio moguć čitav niz odgovora koji bi se protezali od analize autorove intencije do socioloških interpretacija (ako je, primjerice, sniman fragment urbanog prostora) ili estetičkih teza o autoreferencijalnosti filmskog jezika (ako, primjerice, prolaznici zastaju i napadno gledaju u kameru skrećući time pažnju na pitanje gledatelja, gledanog, voajerizma itd.). Čisti bi čin snimanja, dakle, zato što podrazumijeva selekciju, već potaknuo na niz tumačenja, a svako nas tumačenje odvodi od *pojavljivanja* stvarnosti; tumačenje, barem u određenoj mjeri, prikazano smatra znakom nečeg odsutnog: autorove psihologije, nevidljivih društvenih odnosa, neartikuliranih estetskih teza. Kako kamera ne može obuhvatiti čitavu stvarnost, ta se stvarnost više ne otkriva kao čista prezencija, već kao znak; dokle god postoji izbor iz stvarnosti, *epohé* kamere ne može biti utemeljena u jednostavnom činu snimanja.

Zapravo je velik dio Bazinovih kritičarskih stavova i teorijskih premisa utemeljen upravo u strahu da će slika nestati kao samoprisutnost, kao vlastiti model i da će postati znakom, da će se u nju uvući igra označitelja i označenog, odsutnosti i razlike: samoprisutnost slike nikako nije zajamčena. Ona je mogućnost za koju se treba boriti. Razmotrimo često interpretiranu, naizgled kontroverznu temu montaže ili zabrane montaže kod Bazina. Bilo bi lako citatima dokazati da Bazin nikako ne zabranjuje svu montažu, što bi uostalom bilo i besmisleno ako uzmemo u obzir to da su, dok je on pisao, svi cjelovečernji filmovi bili montirani; film u jednom kadru jednostavno nije bio tehnički izvediv. Bazin, međutim, doista nastupa protiv određene vrste montaže, a lako je uočiti i o kojoj se montaži radi: onoj Sovjetske škole. Grijeh je te vrste montaže u tome što »sugerira simboličke i apstraktne odnose između slika« (Bazen [Bazin] 1967a: 42). Sovjetska montaža, dakle, u dva koraka uništava prezentnost slike: slika ne upućuje na sebe, već na odnos s drugim slikama, a taj odnos pak upućuje na apstraktan pojam kojeg nema ni u jednoj od slika: slike su postale *znakovi*, »to su apstraktni, čisto logički filmovi« (Bazen [Bazin] 1967a: 22).

Strah od toga da će slika postati znak nikako se kod Bazina ne ograničava na pitanje montaže. On tako nastupa i protiv priče, čvrstog dramskog zapleta i zalaže se za model koji bi bio »pomalo epski« (Bazen [Bazin] 1967c: 41). Taj epski model nužan je zato što dramski pisac »neće ispuniti svoj zadatak ako svaka od njegovih replika ne veže čvrsto našu pažnju za sljedeću repliku« (Bazen [Bazin] 1967c: 40). Dramski model, dakle, ponovno uništava prisutnost pojedine slike: on pažnju od onoga što se vidi neprekidno gura prema onome što će se tek vidjeti; nijedan element nema vrijednost po sebi, svaki upućuje na daljnji razvoj, a tek kraj, prekid predstave daje im svima smisao. Unutar epskog modela, međutim, »nema nijedne slike koja ne bi mogla privući našu pažnju sama po sebi, bez obzira na daljnji dramski razvoj« (Bazen [Bazin] 1967c: 41). Dramska je priča, uz montažu, još jedan element potencijalno razoran za filmsku sliku.

Bazinov strah od znaka očit je i kad je riječ o glumi. Ako se Bazin zalaže za to da se koristi neprofesionalne glumce, bilo bi površno ustvrditi da on to čini jednostavno zato što njihovu glumu smatra »realističnijom«. On neprofesionalne glumce preferira jer njihova gluma *nije znak*: od glumca se traži da »bude prije no što izrazi« (Bazen [Bazin] 1967c: 54). Glumac, a prije svega glumčevo lice, ne smije izražavati psihološka stanja i emocije. Ono ne smije biti znak za nevidljivu psihologiju. Ako je gluma tradicionalno bila shvaćana upravo kao vanjska manifestacija, znak za proživljena unutarnja stanja (usp. Bazen [Bazin] 1967c: 54), za Bazina glumac *ne smije glumiti*, ne smije se prepustiti logici znaka: zato Bazin sustavno i eksplicitno nastupa protiv svake psihologije na filmu. Gotovo da nije potrebno napominjati kako ista logika strogo zabranjuje svaku artikuliranu ideološku poziciju: ona bi od stvarnosti slike i slike stvarnosti ponovno učinila, više ili manje, transparentan znak.

Ne samo da čin snimanja ne može zajamčiti prezentnost slike nego se čini da ona, tek što se pojavila pomoću *epohé* kamere, mora nestati, rastočiti se u znaku za psihologiju, razvoju radnje, pojmu stvorenom montažom, intenciji upisanoj u izbor iz stvarnosti. Sada bez paradoksa možemo pročitati slavnu rečenicu:

»Na drugoj strani, film je jezik.« (Bazen [Bazin] 1967a: 12)

Kad, međutim, istina slike nestane (a izgleda da je ona osuđena na nestanak), još se jednom javljaju opasnosti spektakla:

»Živimo sve više u svijetu ogoljenom filmom. U svijetu koji teži preobražavanju vlastite slike.« (Bazen [Bazin] 1967a: 21)

Naravno, svijet koji je ogoljen može se tumačiti kao pozitivan element, a slika svijeta možda se filmski preobražava u istinitiju sliku. To je, uostalom, teza koju smo dosad pratili. Bazin, međutim, sada završava daleko manje optimistično:

»Tek što se uobličila, koža historije otpada u vidu filmske trake. Koje su se ono novosti prije rata zvale 'Oči svijeta'? Naslov danas jedva pretenciozan jer su se nebrojeni objektivni Bell-Howella ustremili i vrebaju na svim raskršćima događaje živopisne, neobične ili užasne, znake naše sudbine.« (Bazen [Bazin] 1967a: 22)

Kako onda pomoću objektivna izbjeći zasjedu objektivna? Bazin nudi eksplicitan odgovor: potreban je dijalektički model filmske estetike, model utemeljen na dijalektici »apstrakcije i stvarnosti« (Bazen [Bazin] 1967b: 28). Putanja tog modela bila bi otprilike sljedeća: u prvom koraku čin snimanja djeluje kao *epohé* pa se pojavljuje stvarnost. U drugom je koraku ta stvarnost podređena apstraktnim shemama. Apstraktne su sheme uvedene već činjenicom da film podrazumijeva okvir, a među njih spadaju svi oni elementi koji sliku pretvaraju u znak: tako montaža, kao »konvencionalna analiza«, u stvarnost unosi »jednu nesumnjivu apstrakciju« (Bazen [Bazin] 1967c: 14). U trećem se koraku, međutim, uporabom apstraktnih shema, pomoću njih, vraćaju stvarnost slike i slika stvarnosti, ovoga puta fiksirane kontrastom prema tim apstrakcijama, nastale zahvaljujući njima – stoga, otporne na njihovo razorno djelovanje.

Ako je spektakl podrazumijevao da se stvarnosti tehnički nameću apstraktne sheme, mogli bismo reći da za Bazina tek nužnim prolaskom kroz spektakl kadriranja, montaže, fabularne izgradnje itd. slika uspijeva doista afirmirati stvarnost. *Kradljivci bicikla*, stoga, sadrže »snagu antičke tragedije«, ali i »slobodu života punog slučajnosti«; tek na osnovi sheme tragičkog zapleta, tek u kontrastu prema njemu, pojavljuje se slučajnost. Ni to, međutim, nije dovoljno. Snaga filmske stvarnosti manifestira se, zapravo, svojevrsnim interpretativnim kratkim spojem između ta dva elementa: film mora biti konstruiran tako da postane nemoguće odrediti radi li se o tragediji ili slučaju. Tek se tako zadržava »činjeničnu dvosmislenost« (Bazen [Bazin] 1967c: 35) karakterističnu za svaki događaj. Mogli bismo reći da kontrast između dva elementa (u ovom slučaju dramskog i epskog modela) prekida interpretativni proces, razara značenje i time, ovoga puta umjetničkom tehnikom, zaustavlja pažnju na stvarnosti slike.

Taj model kontrasta osobito je očit kad Bazin piše o odnosu filma i drugih umjetnosti. Ovdje je film, koji ne bi smio biti puki prijevod romana, slike ili predstave, automatski suočen s elementom koji će mu činiti kontrast i postaje jasno da se stvarnost slike temelji upravo na negativnom postupku. Analizirajući film *Tajna Picasso*, film koji je sniman crno-bijelom tehnikom, a jedino su Picassove slike u njemu u boji, Bazin piše da je takvim postupkom snimljen prvi film »u boji na kvadrat« (Bazen [Bazin] 1967b: 84). Po Bazinu, redatelj je, naime, shvatio da se boju ne može kvadrirati, ali je se može dijeliti njome samom (usp. Bazen [Bazin] 1967b: 84): stoga je svijet prikazao crno-bijelo, a slikarske su boje time, *naspram* takvog svijeta, postale boje na kvadrat. *Kontrastom i stilizacijom* boje su postale stvarnije nego što su ikad

mogle biti »u stvarnosti«. One su se pojavile kao umnožak sa samima sobom. Ne radi se, dakle, o tome da se jednostavno upali kameru i snima stvarno. Radi se o tome da se oformi estetički sistem čije će tenzije i otkloni biti takvi da se tek njihovim djelovanjem pojavi *epohé* kamere. Upravo zato »nestanak režije« (Bazen [Bazin] 1967c: 39) podrazumijeva »čitav jedan (...) estetički sistem« (Bazen [Bazin] 1967c: 39); da bi nestala režija, da bi se nadvladalo subjektivnost već prisutnu u činu izbora materijala, potrebna je upravo vrhunska režija, režija koja će formirajući kompliciranu strukturu apstrakcija i otklona dopustiti slučaju da se pojavi:

»Nema više priče, nema više glumca, nema više režije, a to će reći, napokon, u savršenoj estetičkoj iluziji stvarnosti: nema više filma.« (Bazen [Bazin] 1967c: 41)

Ako se naglasak prebaci na »nema više«, u ovom citatu, zapravo, ne postoji kontradikcija koju se Bazinu često pripisivalo: tek savršena estetička iluzija briše glumu, režiju, priču. Svi su ti elementi aktivno ukinuti estetičkim sistemom koji podrazumijeva upravo priču, glumu, režiju; »nema više« nužno podrazumijeva »bilo je«.

Trijumf filma kao stvarnosti i kao samoukidanja Bazin eksplicitno proglašava analizirajući Bressonov *Dnevnik seoskog svećenika*. S jedne strane, to je samoukidanje još jednom utemeljeno u kontrastu, ovaj put između stvarnosti romana i stvarnosti filma, stvarnosti riječi i slike koji, po Bazinu, u Bressonovu filmu nikad nisu sinkronizirani. S druge strane, taj je kontrast sada doveden do točke u kojoj slika *doslovno nestaje*, a realizam je izravno povezan s larpurlartizmom; zbog njegove važnosti, citat donosimo u cijelosti:

»Bresson je dospio dotle da slika na tom mjestu najviše može reći nestajući. Gledatelj se postupno dovodi do tame čula čiji je jedini mogući izraz svjetlost na bijelom ekranu. Eto, dakle, čemu je težio taj navodno nijemi film i njegov skoro sitničavi realizam: da rasprši sliku i da ustupi mjesto samom tekstu romana. Ali mi s neporecivom estetičkom očevidnošću stječemo iskustvo o uzvišenom uspjehu čistog filma. Kao što je Mallarméova neispisana stranica ili Rimbaudova šunja vrhunsko stanje jezika, tako i ekran, očišćen od slike i vraćen literaturi, obilježava ovdje trijumf filmskog realizma.« (Bazen [Bazin] 1967b: 29)

Trijumf je, dakle, utemeljen na dvostrukom kontrastu: kontrastu između slike i riječi i kontrastu između slike i nestanka slike. Slika, nestajući, potvrđuje jednu stvarnost: ne stvarnost koju nalazimo u Bernanosovu romanu, već stvarnost *samog romana*, romana kao dijela svijeta i stvarnosti. Unutar istog pokreta ona, međutim, nestajući potvrđuje i sebe kao sliku: stvarnost je slike potvrđena jer je slika uspjela potvrditi roman: tek snaga slike afirmira stvarnost romana. A ta afirmacija jednaka je Mallarméovoj praznoj stranici i Rimbaudovoj tišini: oni su morali proći kroz jezik, prenapregnuti upravo jezik kako bi, dokidajući ga, svjedočili njegovom »vrhunskom stanju«. Sličnost s Debordovim nestankom slike kroz samodokidanje filma, s još jednim izrazom svjetlosti na bijelom ekranu, javlja se tako u Bazinovoj teoriji.

Bazin, dakle, ne proglašava jednostavan čin snimanja svetim, već traži način na koji će se elemente reprezentacijskih sistema filma (ili ako hoćemo, spektakla) posložiti na takav način da među njima nastane svojevrsan kratki spoj: tek će tad *epohé* sadržana u činu snimanja, uzdignuta do postojanosti, početi prosijavati kroz *negacije* jednih znakovno-slikovnih konvencija drugima; tehnički reproducirana slika mora proći spektaklom da bi se manifestirala kao stvarnost.

Ovdje se, međutim, potrebno vratiti odnosu teorije spektakla i filma montaže. Sjećamo se, naime, da je marksistički tabor donekle osporio kritičku

snagu slike koja se suprotstavlja Institucionalnom modusu reprezentacije i samu sebe razotkriva kao znakovnu praksu. Time je, zapravo, osporena čitava tradicija koja se proteže od Bertolta Brechta do Barthesovih *Mitologija* i dalje prema teoretičarima aparatusa (MacCabe, Heath, Mulvey, Burch). Svi su oni, naime, smatrali (naravno, uz manje varijacije u samoj razradi) da ideologija djeluje kao praksa koja znak zamjenjuje prirodom: efekte znakovne prakse, nužno historijske i kontingentne, (malo)građanska ideologija predstavlja kao prirodne danosti. Filmska slika koja se prema sebi odnosi autoreferencijalno, koja izlaže vlastite procese značenja, koja se razotkriva kao slika, djelovala bi, u tom slučaju, subverzivno. Međutim, kao što smo vidjeli, teorija spektakla osporila je takve nade: razorni efekti spektakla ne nestaju ako se slika razotkriva kao proizvoljan znak, štoviše, i reklama može preuzeti takvu strukturu, a da ne izgubi na djelotvornosti.

Autoreferencija koju traži Bazin postavljena je daleko radikalnije. Slika i dalje mora biti autorefleksivna. Ona mora *postati svoj model*, razotkriti se kao slika. Time se, međutim, ne uspostavlja spektralni, narcistički odnos: slika sada svjedoči o sebi ne kao o produktu znakovne prakse, već kao o nečem inherentno stvarnom. Ona zaustavlja svaku mogućnost simbolizacije, a time se kao stvarnost pojavljuje i ono čega je ona slika; slika sada ne razotkriva sebe kao spektakl, umičući time spektaklu, već koristi spektakl da bi se poništila, dopuštajući stvarnosti da se pojavi.

To bi, dakle, bila definicija Bazinove autoreferencijalnosti filmske slike. Bazinova filmska *epoché*, put je van iz spektakla koji se nije izgubio u beskonačnom labirintu znakova. Postavlja se, naravno, temeljno pitanje: je li u praksi moguće razlikovati te dvije autoreferencije (onu koja stalno upozorava da znak jest znak i onu koja probija svaku znakovnost)? Je li moguće uspostaviti kriterije koji bi omogućili da se pojedine filmske postupke (ili čitave filmove) upiše unutar jedne ili druge? Na to pitanje, već zbog opsega ovog eseja, ovdje ne možemo odgovoriti. Zasad ćemo se morati zadovoljiti time da jasno artikuliramo ono što tražimo: sliku-model kako ju je definirao André Bazin. Suzdržavajući se zasad od svake interpretacije samih filmova, pokušat ćemo u zaključnom dijelu ovog eseja pokazati kako ta potraga predstavlja iznimno aktualan pravac filozofskog promišljanja filmske slike i pokušat ćemo detaljnije opisati što tražimo. Pritom će nam kao vodstvo poslužiti tri velika suvremena filozofa: Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy i Jacques Rancière.

IV. Umjesto zaključka: taj čudni trostruki trenutak

Nije teško pokazati da je kod Rancièrea, Nancyja i Agambena prisutan odnos prema filmskoj slici sličan onomu što ga razvija Bazin. Nancy tako traži sliku »utoliko što se ona i samo ona otvara nad stvarnošću« (Nancy 2001: 17); Rancière traži »golu sliku« (Rancière 2003: 31), sliku kao »sirovu prisutnost« (Rancière 2003: 19); Agamben traži da filmska slika »pretvori stvarno u moguće i moguće u stvarno« (Agamben 2008: 330). Filmska slika, dakle, još jednom mora uspostaviti intenzivan odnos sa stvarnošću, otvoriti prostor stvarnosti, prisutnosti i mogućnosti. Zadržimo li se, međutim, na trenutak na posljednjem, Agambenovu terminu – mogućnosti – primjećujemo prvu veliku razliku citiranih filozofa spram Bazina: kao što je primijetio Dominique Chateau, Bazin nikad nije filozofski konzistentno definirao što bi stvarnost bila (usp. Šato [Chateau] 2011: 98). S jedne strane, njegova stvarnost podrazumijeva banalan »povratak stvarima«, dok s druge strane, ona dobiva gotovo

eshatološke razmjere. Za Agambena, Nancyja i Rancièrea stvarnost je, među-
tim, eksplicitan problem. Ona nije jednostavna inertna činjenica koju treba ra-
zotkriti. Za Agambena tako stvarnosti prethodi mogućnost, mogućnost da se
bude ili da se ne bude, kao autentičniji modus postojanja, a sama je stvarnost
tek niz aktualizacija mogućnosti (Agamben, stoga, često naglašava superior-
nost nedovršenog, amorfnog (usp. Agamben 2019: 109–110)). Za Nancyja,
stvarnost je neprekidan proces pojavljivanja:

»Biće nije neka stvar: ono je to što se nastavlja.« (Nancy 2001: 61)

Za Rancièrea je stvarno uvijek određeno podjelama osjetilnog, diskursima i
praksama koji određuju što je vidljivo, a što izrecivo, što smisleno, a što be-
smisleno; stvarno je uvijek već prošlo takvu artikulaciju.

Filmska slika, stoga, više ne razotkriva stvarno. Ona razotkriva proces po-
stajanja stvarnog stvarnim: ona razotkriva tijekom uzajamnih pretvorbi stvar-
nog u moguće i mogućeg u stvarno, intervenira u raspodjele osjetilnog, čini
evidentnim proces stvarnog, »prisutnost utoliko što je ona doista *prisutna*, a
to znači dolazeća prema naprijed, sebe prezentirajuća, ponuđena, dostupna«
(Nancy 2001: 31). A taj proces slika može prezentirati jedino ako i sama pro-
đe određenim procesom, jedino ako i sama »dode prema naprijed« prolazeći
spektaklom: slika nije više model. Ona je postajanje modelom.

Iz tog će se razloga kod sva tri navedena filozofa u različitim oblicima po-
novno pojaviti Bazinova opreka između apstrakcije i stvarnosti: za Rancièrea
je slika uvijek »gola osjetilna prisutnost« i »diskurs koji šifrira priču« (Ran-
cière 2003: 19), za Agambena je ona »produljeno oklijevanje između slike i
značenja« (Agamben 2008: 332), za Nancyja je filmska slika razapeta izme-
đu svijeta reprezentacije i »znakova istine«, kao i svijeta koji se »otvara pre-
ma vlastitoj prisutnosti« (Nancy 2001: 57). Uz tu dvostruku prirodu uvijek
prisutnu u slici, slike se kod sva tri autora mogu raspodijeliti u dvije velike
kategorije: one su dobre ili loše, spektakularne ili istinite, a razlika koja dijeli
jednu kategoriju od druge često prolazi krajnje suptilnom granicom. Ako se
za Rancièrea umjetnička montaža nakon raspada reprezentacijskih sistema
poetskog režima zasniva na principu »sve se drži« (fr. *tout se tient*), ako ona
podrazumijeva beskonačne permutacije i kombinacije heterogenih elemen-
ta i time pokušava doseći potpun nedostatak smisla, namjernu umjetničku
glupost čiste materije (usp. Rancière 2003: 53–54), ta je montaža uvijek
na rubu toga da od aktivnog ništenja smisla koje producira nove raspodjele
osjetilnog sklizne prema jednostavnoj »konsenzualnoj gluposti« (Rancière
2003: 58). Agamben ne razlikuje lako pornografiju i reklame od slike kao
»čistog sredstva« (usp. Agamben 2008: 333), a Nancy sažima, pišući kako se
»u *sili slike* nalazi zaklon protiv *izdaja slike*« (Nancy 2001: 35, kurziv A. P.).

Radi se, dakle, o stalnoj opasnosti i stalnoj borbi, izdaji i spasenju, a podjela
filmskih slika u konačnici postaje tripartitna. S jedne strane, postoje »slike iz-
dajice«, reklame i pornografija, konsenzualne gluposti, a ta je skupina u stanju
upijati stalno nove postupke koji su se činili subverzivnima: modernističku
montažu, ali i prekoračenja četvrtog zida, odstupanja od efekta »prozora u
svijet«:

»Povjesničari filma zabilježili su, kao uznemirujuću novost, trenutak u kojem junakinja Ber-
gmanova filma *Monica*, Hariett Andersson odjednom pogleda izravno u objektiv kamere. Otad,
pornografija i reklame učinili su tu proceduru banalnom.« (Agamben 2008: 333)

S druge strane, postoje filmske slike koje žele osujetiti izdaje spektakla i koje
jedine pružaju zaklon od njega, ali se one i same dijele u dvije skupine: onu

koja afirmira znak, smisao, hijeroglif i značenje te onu koja afirmira голу stvarnost, mogućnost, evidenciju. Pritom je, međutim, presudno važno uzeti u obzir dvije stvari. Prvo: kao ni Bazinov »apstraktni« pol, tako ni hijeroglif ne nestaje u potpunosti – slika zadobiva snagu stvarnosti tek unutar negativnog odnosa prema upravo tom polu. Drugo: evidencija stvarnosti nikako nije potaknuta transparentnošću slike: ona nastaje upravo autoreferencijom, kad se slika razotkriva kao slika, ne kao prozor u svijet. Među tim trima silnicama pomalja se zahtjev koji nas zanima: kako da se slika razotkrije kao slika, pružajući time zaštitu od spektakla, ali da istovremeno to samorazotkrivanje ne zapadne u narcistički, autoreferencijalan odnos:

»Ondje gdje smo vjerovali da možemo zaključiti *zatvorenim prstenom*, onom vrstom *autizma* koji film, čini se, proizvodi kad se stegne nad sobom, ondje se radi o nečem sasvim drugom: o pažnji za svijet u kojem film natapa poglede, to jest odnose prema stvarnom i prema smislu.« (Nancy 2001: 41, kurziv A. P.)

Dakle, filmska slika mora, razotkrivajući se kao slika, razbiti spektralni odnos: još jednom, ne radi se o tome da znakovna struktura reflektira o mehanizmima vlastitog funkcioniranja, radi se o tome da se poklope trenutci pojavljivanja slike i pojavljivanja stvarnog, stvarnosti slike i slike stvarnosti. Kako shvatiti taj bazinovski trenutak koji smo još jednom pronašli i radi li se čitavo vrijeme tek o filozofskoj fikciji? Da bi ga se razumjelo, možda je ključno uzeti u obzir dva faktora: negativni postupak ili razaranja i procesno pojavljivanje stvarnosti koje smo prethodno analizirali; tada možda postaje moguće razumjeti što citirani autori traže. Kad Bresson, po Rancièreovoj analizi, pomoću sistema elipsa svodi »radnje na njihovu esenciju« (Rancière 2003: 13), on zapravo vrši niz minus-postupaka: on ne pokazuje ono što bi bilo očekivano vidjeti (dijelove radnje, lica onih koji izgovaraju replike itd.), a time *tek na osnovi odsutnoga*, na osnovi otklona od prikazivačke norme, ono što se pokazuje dobiva konzistentnost apsolutne činjenice lišene značenja. Tako Bressonov film intervenira u raspodjelu osjetilnog. On doista aktivno mijenja režim odnosa vidljivog i izrecivog, ali se *u istom potezu* razotkriva kao umjetnost:

»On se upisuje u kontinuitet romaneskne tradicije što ga je otvorio Flaubert: tradicije ambivalencije u kojoj iste procedure stvaraju i ukidaju smisao, osiguravaju i razaraju vezu među percepcijama, radnjama i afektima.« (Rancière 2003: 13–14)

Potrebno je, dakle, da jedan jedini umjetnički postupak istovremeno funkcionira na tri razine: on se negativno odnosi prema reprezentacijskim normama, razotkriva umjetničku prirodu filmske slike (u ovom slučaju preuzimajući elemente književne tradicije) i intervenira u raspodjelu čulnog, u definiciju stvarnosti.

Gotovo je isti trostruki zahtjev prisutan u Nancyjevim analizama Kiarostamijevih filmova. Slika neprekidno upozorava na proces snimanja filma (od izravno metafilmskih elemenata do motiva koje Nancy tumači kao metafore za proces snimanja, najčešće različite okvire):

»Taj film (*Život i ništa više*) ostaje film i nikad ne dopušta da se to zaboravi – upravo kontrastima i upornošću kadriranja.« (Nancy 2001: 69)

Isti elementi koji upozoravaju na to da je filmska slika uvijek tek filmska slika,³ međutim, strukturalno svjedoče upravo o *procesu stvarnosti*:

»Biće nije stvar, ono je to što se nastavlja. Ono je to što se nastavlja, ne s ove ili one strane trenutaka, događaja, singularnosti i pojedinaca koji su diskontinuirani, nego, još čudnije, unutar

samog diskontinuiteta, a da ga se ne pretvori u *continuum*. To se nastavlja prekidati, prekida se kontinuirano. *Kao slike filma.*« (Nancy 2001: 61)

Taj je paralelizam, po Nancyju, neprekidno prisutan u Kiarostamijevim filmovima: potres je tako »apsolutno stvarno«, s onu stranu svake slike; on je *istovremeno* »rez u crnini iz kojeg film izlazi prema svojoj prvoj slici« (Nancy 2001: 71). Kontinuitet i prekidi, sama tehnika filmske slike, u toj specifičnoj konstelaciji svjedoči, dakle, neprekidno o slici kao slici *i stvarnosti* kao stvarnosti: pojavljivanje slika strukturno odgovara pojavljivanju stvarnosti. Slika postaje »*pokret stvarnog*« (Nancy 2001: 27). A takvo je pojavljivanje moguće tek u kontrastu prema iluziji, glumi, tehnici: »iluzionistička tema sa svim paradoksima reprezentacije nije odsutna, ali ona nema više funkciju ili funkcije koje je imala u 'filmu o filmu'« (Nancy 2001: 27). Iluzija ovdje uvijek služi tomu da stvarno naspram nje zadobije čvršće konture; Tahereh, protagonistica filma *Kroz maslinike* tako »ne uspijevajući simulirati uspijeva unutar stvarnog« (Nancy 2001: 35), a sama se iluzija razotkriva kao dio stvarnosti:

»Razotkrivamo određen broj smicalica i laži koje su bile nužne kako bi se snimilo *Život i ništa više*, ali na takav način da razotkrivanje vodi novoj priči, ni manje ni više efikasnoj od prve, još jednoj faceti stvarnog koje ih uvijek sadrži više.« (Nancy 2001: 27)

Iluzija, dakle, razotkriva facete stvarnog. Neuspjeh iluzije trijumf je stvarnog koji je uvijek i trijumf slike:

»Slika tako definira svijet u kojem dano treba biti ponovno dano: treba biti primljeno i ponovno stvoreno kako bi bilo to što jest.« (Nancy 2001: 35)

Bazinova *epoché*, dijalektika koja je vodila od rada kamere, preko prolaska znakom do estetičkog kratkog spoja, zadržala je tako sve konture osim jedne: s Rancièream i Nancyjem ne treba više jednostavno razotkrivati stvarno. Ona treba ući u dijalog s procesima njegova pojavljivanja. U najkraćim mogućim crtama možemo istu strukturu skicirati kod Agambena. Za njega se filmska slika još jednom treba razotkriti:

»... slika obrađena ponavljanjem i prekidom jest sredstvo, čisto sredstvo, medij koji ne nestaje unutar onoga što čini vidljivim.« (Agamben 2008: 33)

Razotkrivajući se kao slika, kao čisti medij, ona, međutim, ne upućuje na ono što se vidi, već na ono što omogućava svaku vidljivost. Ona postaje »izlaganje medijalnosti: proces koji sredstvo čini vidljivim kao takvo« (Agamben 2000: 58), a taj je proces sam »bez slike« (Agamben 2008: 333). On ne prikazuje, već svjedoči o načinu na koji se pojavljuje stvarno:

»Esencijalna tišina filma (koja nema ništa s prisutnošću ili odsutnošću zvuka), baš kao i tišina filozofije, izlaganje je bitka-u-mediju ljudskih bića: čista gestualnost.« (Agamben 2000: 59–60)

Takva gestualnost ogleđno dolazi do izražaja kad Guy Debord (ili Godard u *Histoire(s) du cinéma*) prerađuje prethodno pronađene slike spektakla. Ona se mora pojaviti, takoreći, *kroz* »lošu« sliku. Ako bismo te hipoteze gurnuli do njihovih krajnjih konzekvenci, mogli bismo zaključiti da ne postoje tek dobra i loša slika; zapravo za fenomenološki tabor, ali i marksistički, postoje dvije koncepcije same stvarnosti. Jedna je stvarnost loš totalitet spektakla, stvarnost nestvarnog društva:

»Spektakl je novac koji tek gledamo jer je u njemu totalitet uporabe već zamijenjen totalitetom apstraktno reprezentacije.« (Deleuze 1983: 20)

Druga je stvarnost totalitet uvijek *nastajućeg* svijeta koji se ne daje kao takav:

»Ako se cjelina nikad ne daje, to je zato što je ona Otvoreno te joj pripada to da se mijenja bez prestanka ili da učini da se pojavi nešto novo.« (Deleuze 1983: 20)

Nije li i Debord, proučavajući modele rata, barem naslutio slične mogućnosti kontingencije s onu stranu spektakla? Kao što se sjećamo, spektakl nije skup ovih ili onih slika. On je strukturalna analogija između manipulacije slikama i *irealne stvarnosti*. Ono što bi u tom slučaju tražili teoretičari fenomenološkog tabora bila bi strukturalna analogija ili načelo manipulacije slikom koje bi odgovaralo *stvarnosti kao Otvorenom*. A toj se stvarnosti pristupa tek prena-
prežući strukture spektakla.

Tako smo kod Agambena, Rancièrea i Nancyja pronašli isti trostruki moment kao i kod Bazina: otklon od reprezentacijskih normi (koji, naravno, uvijek podrazumijeva i takve norme), autoreferencija (razotkrivanje slike kao slike) i negacija slike u ime procesa pojavljivanja stvarnosti moraju se u tom neobičnom trenutku preklopiti. Treba, dakle, razmišljati o tome kako razbiti autizam slike: nikako povratkom transparentnoj reprezentaciji, ali ni jednostavnim razlaganjem mehanizama koji strukturiraju njene efekte. Bazinova pouka koja je kroz rad Nancyja, Rancièrea i Agambena još jednom postala aktualna nika-ko nije pouka o mimetičkom realizmu. Ono što treba promišljati jest moment u kojem se slika, postajući vlastitim modelom, unutar *istog pokreta*, otvara prema stvarnom generirajući svojevrstan kratki spoj između reprezentacijskih normi, metafikcije i temeljne tehničke neutralnosti kamere. Ako se ikad događa, taj se trenutak nikako ne događa spontano. To je trenutak u kojem »čitav jedan estetički sistem« pokušava probiti vlastite granice.

Taj je trenutak važan iz dva razloga. S jedne strane, on daje nov moment pokretu koji se suprotstavlja spektaklu. On se zasniva na teorijskoj matrici – ali, možda, i filmskoj praksi – koji kritikama velikih teoretičara spektakla izmiču daleko uspješnije od hipertrofiranih varijacija mehanizama očuđenja; on nudi matricu koja bi nas trebala očuvati od povratka vulgarnim teorijama realizma i transparentne reprezentacije, ali i od manirizama beskonačnog ulančavanja »samosvjesnih« znakova. S druge strane, kroz potragu za tim trenutkom postaje vidljiva određena, potencijalna, možda moguća veza filma i filozofije: filmska bi slika-model tako, bez obzira na svoj sadržaj, trebala sudjelovati u razotkrivanju onoga što jest pa bi time, na formalnoj razini, dijelila zadatak filozofije.

Literatura

Agamben, Giorgio, *Means Without End*, preveli Cesare Casarino, Vincenzo Binetti, Minnesota University Press, Minneapolis 2000.

Agamben, Giorgio, »Difference and Repetition: On Guy Debord's Films«, u: Tanya Leighton (ur.), *Art and the Moving Image*, Tate Publishing, London 2008., str. 328–334.

Agamben, Giorgio, *Autoportret u radnoj sobi*, prevela Lukrecia Ana Lovrić, Mala zvana, Zagreb 2019.

Ayfre, Amédée, »Neo-Realism and Phenomenology«, u: Jim Hiller (ur.), *Chaiers du Cinéma: the 50s*, Harvard University Press, Cambridge 1985., str. 182–192.

Antonioni, Michelangelo, *The Architecture of Vision: Writing and Interviews on Cinema*, Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi (ur.), University of Chicago Press, Chicago 1996.

Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*, prevela Gordana Popović-Vujičić, Jesenski i Turk, Zagreb 2013.

Bazen, Andre [Bazin, André], Šta je film?. *Ontologija i jezik*, sv. 1, prevela Ivanka Pavlović, Institut za film, Beograd 1967. [1967a]

Bazen, Andre [Bazin, André], Šta je film?. *Film i ostale umetnosti*, sv. 2, prevela Ivanka Pavlović, Institut za film, Beograd 1967. [1967b]

Bazen, Andre [Bazin, André], Šta je film?. *Neorealizam*, sv. 4, prevela Ivanka Pavlović, Institut za film, Beograd 1967. [1967c]

Beller, Jonathan, *Kinematički način proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla*, preveo Snježan Hasnaš, Jesenski i Turk, Zagreb 2016.

Benjamin, Walter, *Estetički ogleđi*, prevele Truda Stamać, Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb 1986.

Casebier, Allan, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Daney, Serge, »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)«, *Cahiers du cinema* 262–263 (1976), str. 32–41.

Debord, Guy, *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, preveo Goran Vujasinović, Arkzin, Zagreb 1999.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1: L'Image-mouvement*, Éditions du Minuit, Pariz 1983.

Elsaesser, Thomas, »A Bazin Half Century«, u: Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (ur.), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*, Oxford University Press, New York 2011., str. 3–13.

Marx, Karl, *Kapital: kritika političke ekonomije*, sv. 1, preveli Moša Pijade *et al.*, Kultura, Zagreb 1947.

Mez, Kristijan [Metz, Christian], *Ogleđi o značenju filma I*, preveli Gordana Velmar-Janković, Snežana Lukić, Borivoj Kaćura, Institut za film, Beograd 1973.

Nancy, Jean-Luc, *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*, Yves Gaever, Bruxelles 2001.

Rancière, Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique, Pariz 2003.

Schleifer, Marc, »Fenomenalistički film«, *Filmske sveske* 4 (1972) 4, str. 505–512.

Stojanović, Dušan, *Velika avantura filma*, Institut za film, Beograd 1998.

Šato, Dominik [Chateau, Dominique], *Film i filozofija*, prevela Bojana Anđelković, Clio, Beograd 2011.

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Thames and Hudson, British Film Institute, London 1969.

Adrian Pelc

Rupturing the Spectacle: On Certain Paradoxes of Film Image

Abstract

In this paper, confronted are two radical currents of thought about the film image. In a first step, demonstrated is how some Marxist theorists (Beller, Debord, Baudrillard) define the film image as ontologically grounded in alienation and the destruction of non-mediated presence due to its technical origin, as well as its effects. In a second step, I try to show how André Bazin, influenced by phenomenology and taking up identical premises as the Marxists, came to diametrically opposite conclusions: it isn't but the film image that discloses the real. Drawing on the work of Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy and Giorgio Agamben, in a third step I establish a certain synthesis between these two currents and examine how spectacle is guarded, but also re-evaluated within the regime of film images. Through this re-evaluation, one gets a glimpse at the contours of an exigent aesthetic program that in some respects conforms to, while also deviating from eminent ideas on cinematic postmodernism.

Keywords

film image, alienation, Marxism, phenomenology, André Bazin, spectacle, film