

Dario Vuger

Ulica ruža 54, HR-10310 Ivanić Grad
dvuger@gmail.com

Filmski spektakl i kinematička kultura: filmski horor u doba slike svijeta

Sažetak

U radu autor uspostavlja i brani tezu o postavljanju filma strave osamdesetih godina prošloga stoljeća kao paradigme djelovanja spektakla kao sustava udaljavanja pojedinca od života njegovim bitnim vezanjem za slikovne fenomene. Time se u svezu dovode tri do sada odvojena elementa koje autor smatra presudnim za razumijevanje medija te ukupne medijske teorije dvadesetog i prvih desetljeća dvadeset i prvog stoljeća, a to su Heideggerova ideja o dobu slike svijeta, Debordov pojam spektakla i Deleuze-Bellerova filozofija filma i napose konceptualno određena filmska filozofija kao sažimanje mogućnosti odgovora na suvremeno stanje društva u kojemu se filmski spektakl odražava u bitno kinematiziranoj kulturi, odnosno društvu pokrenutom kroz isključiv odnos slikovnih reprezentacija.

Ključne riječi

film, spektakl, slika svijeta, horor, kinematička kultura

Odredba spektakla slike svijeta

Spektaklom smatramo moć konkretne i svakodnevne inverzije niza suvremenih fenomena: teorije, kritike i kulture medija, koji udaljavanjem svega doživljavanja u slike izokreće njihovu spoznajnu konstrukciju. Na taj način nije strano iz teorije medija posredstvom spektakla dobiti medijsku teoriju, medijsku kritiku i medijsku kulturu, u kojima nikakva teorija i kritika više nisu mogući poradi njihovog postavljanja u predstavu, odnosno bitnu udaljenost od neposrednosti stvarnog doživljaja svijeta. Istom inverzijom naizgled trivijalni fenomeni svakodnevnog života – poput filma, a posebno žanra horor filma – dobivaju u spektaklu važnu ideološku, ali i analitičku ulogu u kritici određenih društvenih i kulturnih situacija. Da bismo demonstrirali ovu tezu, posebno se treba usmjeriti prema teoriji društvenog spektakla u Guyja Deborda, koji film zasigurno promatra paradigmatičnim aparatom kontrole, odnosno kibernetičkom mašinom suvremenog društva u nizu svojih teorijskih djela i filmskih ostvarenja.

Snaga je i neosporna vrijednost Debordova zadatka mišljenja, kao i njegove sporadične post-avangardne prakse upravo u odlučnosti radikalnog odbijanja stvaranja jasnog teorijskog stava kao osnove za utiskivanje u neku vrstu akademizma, filozofskog eskapizma ili postmoderne prakse metodičkog kritiziranja svega dostupnog nekom opisivanju. Prakticiranje odustanka, provociranje i eksperimentalno ponašanje u tom su smislu bili glavni alati njegova pokreta, takozvane *Situacionističke internacionale*, koji svoj vrhunac doživljava koncem šezdesetih godina prošlog stoljeća i to kao pokret *situacionista*, ali ne i kao kolektiv okupljen oko nečega poput *situacionizma*. Upravo je ova grupa ljudi, tražeći *izlazak iz dvadesetog stoljeća*, bila presudna platforma za djelovanje Deborda kao središta nekih od najradikalnijih filozofijskih gesti

prošloga stoljeća. Govorimo o korjenitom reinterpetiranju filozofijske baštine kao projekta i posve ingeniozne recepcije vlastitih suvremenika u spoj koji je u svojoj kritičkoj veličini ostvaren u dva važna djela, u knjizi *Društvo spektakla* Guyja Deborda i *Revoluciji svakodnevnog života* Raoula Vaneigema. U središtu dvaju kanonskih situacionističkih djela stoji pojam spektakla kojim se filozofijski utemeljuje suvremena slika svijeta. Spektakl je time ujedno sustav i njegov bitan dio, odnosno *slika*. Ne čudi nas, stoga, kako je pri elaboraciji pozicija koje proizlaze iz filozofijskih fragmenata Guyja Deborda potrebno posegnuti za važnim mjestima povijesti suvremene filozofije koja nastaje pod utjecajem Debordova rada, kao i za filozofijama koje se s punim pravom smatraju utemeljujućim mjestima mogućnosti filozofije situacije uopće, a posebice utemeljujućim za radikalnu misao *Društva spektakla* i *Komentara uz Društvo spektakla* dvadeset godina kasnije.

U jednom od uvodnih odlomaka knjige *Društvo spektakla*, Debord otpočinje sa snažnom tvrdnjom u kojoj određuje *spektakl*

»... nasljednikom svih slabosti zapadnog filozofijskog projekta koji se bavi razumijevanjem djelovanja, a kojim dominira kategorija vida; jednako tako, koji je utemeljen u neprestanoj primjeni tehničke racionalnosti (...). On ne ostvaruje filozofiju, nego radije *pofilozofiju*¹ stvarnost.«²

Tri su stvari ovdje od presudnog značaja, posebno promotrimo li ih s Debordu važne strane spekulativnih etimologija i njihove *igre slučaja* u kojemu spektakl (*le spectacle*) možemo promatrati kao teatar, predstavu, predodžbu, okulocentrizam, odnosno u posebnom pogledu kao spekulaciju kao filozofski idiom koji dolazi iz etimološke sveze grčke riječi (*theorein*) kao gledanja i teorije napose kao (misaonog) sa-gled-avanja; on sam jest slika ove mnogostrukosti i označava temeljnu tendenciju novovjekovlja prema privilegiranju promatračkog načina života koji je, doduše, maksimalno dinamiziran (globalizacija, sloboda kretanja, ekonomija doživljaja) te ujedno u potpunosti statičan, petrificiran u totalnoj virtualnoj razmjeni slika svijeta (društvene mreže, industrija zabave).

Vid (kao osjet i viđenje, odnosno kao zor i nazor), tehnička racionalnost i pofilozofjenje stvarnosti tri su kritička momenta koji određuju teoriju spektakla kritikom suvremenog društva, iako ova njima i na njih nije ograničena. Ta su tri momenta teorije spektakla izrazito važna i za Debordovu filmsku praksu, ali i za našu tezu o filmu kao nastavku rekuperacijskog učinka spektakla kroz udaljavanje življenog svijeta u odnos slika. Ponajprije okulocentrizmom, odnosno dominacijom vida, možemo odrediti ukupno stanje suvremene kulture kao kulture slike, a utoliko i kinematičke kulture kao kulture pokretnih (informativnih, stvarajućih) slika upravo kao primjenu tehničkog života na svakodnevicu. Pokretne slike in-formiraju stvarno postvarujući ga u kinematički (mehanički pokrenuto, ali bitno isprekidano) stvarno. Termin *tehnički* ovdje uzimamo idiomatski pa reći »tehnička racionalnost« i »tehnički život« uključuje u sebe način privida života i racionalnosti kroz primjenu nekih sredstava predstavljanja, odnosno udaljavanja. Spektakl kao tehnički život znači, stoga, opću primjenu slika na mjestu »svega što se stvarno proživljavalo«,³ omogućujući izvedbu života u prividu. Život je u spektaklu moguć samo kao predstava života, kao filmski život. Tehničko se, pritom, ne odnosi prema stvarnome djelovanju, već prije prema stvaranju (učinkovitog privida) djelovanja, gdje je analiza ujedno i realizacija. To je bit »tehničkog« u spektaklu, a ujedno i oris strukture biti tehnike kao *po-stavljanja* u Heideggerovu *Pitanju o tehnicima*⁴ kao jedinstvenog okvira mogućnosti života kao tehničkog usuda

bitka. Svakodnevni život, kao i sve njegove specijalizirane grane, otvorene su informatičkom upravljanju, odnosno rastvorene su u kibernetici, znanosti učinkovitog upravljanja; u statističkom, kritičkom, praktičkom pogledu sam je život isporučen u sliku ili njen okvir tehničke ili kinematičke naravi. U tom pogledu treba promatrati pojam tehničke racionalnosti kao proizvedene, pre-fabricirane prakse povratnog upravljačkog odnosa ljudi i prirode kao okoliša učinkovitosti i dominacije. Među pojmovima tehničkog, kinematičkog i filmskog postoji, dakle, posredstvom pojma slike u Deborda i Heideggera, bitna veza simptomatičnog izjednačavanja, utoliko što se film smatra ujedno vrhun-
cem vizualne kulture, tehničke racionalnosti i znanstvene reprezentativnosti u doba spektakla pa ih stoga treba metodički shvaćati unutar te stalne mutacije. Prirodno iz ovoga odnosa izrasta ono zastrašujuće i čudovišno u suvremenim tehnologijama prijenosa života.

Debordova misao u *Društvu spektakla* opisuje ukupnu situaciju reorganizacije svakodnevnog života u spektaklu, u kojemu se sve događa u mutacijama i sintezi slika, informacija i stvarnosti svakodnevnih doživljaja svijeta. Uz dva eseja Martina Heideggera – *Doba slike svijeta* i *Pitanje o tehničari* – s Debordovim se filozofskim diverzijama utemeljuje mogućnost kritike spektakla kao potencijalnog pokreta radikalne anti-medijske prakse situacije. Znamo kako završetak zapadnog filozofijskog projekta u kibernetici za Heideggera nije značio puko prevladavanje, ukidanje ili destrukciju, već radije u posebnom smislu realizaciju metafizike u kibernetici.⁵ To znači da se s pojmom i fenomenom *informacije* – kao biti kibernetičke teorije, a potom i same kinematičke kulture – napušta utemeljujući smisao odnosa forme i materije za zapadno mišljenje, utoliko što se informacija pojavljuje ujedno kao temelj stvarnog, noumenalnog i fenomenalnog svijeta, stvarajući tako jedinstvenu predodžbu realiziranog svijeta, odnosno svijeta-slike, ili naprosto svijeta kao realizirane metafizike – pofilozofijene stvarnosti, koja se stalno, okrenuta sama sebi, in-formira i kinematizira. U *Društvu spektakla* kao svojevršnom post-filozofskom djelu radikalne društvene kritike Debordov se zadatak mišljenja u doba pretpostavljenog kraja filozofije očituje u potrazi za opravdanjem i mogućnosti mišljenja i djelovanja uopće u okolnostima udaljavanja svijeta u predstavu, odnosno informatičku kulturu pokretnih slika, otvoreno supro-stavljajući i anticipirajući suvremeni prijemor između mišljenja i vizualizacije (pojma) u digitalnim medijima i umjetnoj inteligenciji. Naspram inovativnih pristupa strukturalističkih, dekonstrukcijskih i post-modernih škola mišljenja koji izrastaju u ozračju akademskog marksizma druge polovine dvadesetog stoljeća, situacionistička je filozofija u bitnom smislu historijska i revolucionarna znanost konstrukcije situacija u kojima se može sagledati jedan alternativan pristup ranije kritiziranom filozofijskom projektu. To je pristup koji bi dopustio prevođenje filozofije preko ponora vlastite realizacije u kibernetici kao novom okolišu čovjeka; to je značenje krilatice *napuštanja dvadesetog*

1
Kurziv D.V.

2
Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Pariz 1992., str. 10.

3
G. Debord, *La société du spectacle*, str. 3.

4
Usp. Martin Heidegger, »Pitanje o tehnicari«,

u: *Uvod u Heideggera*, preveo Ivan Salečić, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SSOH, Zagreb 1972.

5
Usp. Martin Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja: rasprave i članci*, preveo Josip Brkić, Naprijed, Zagreb 1996., str. 397 i dalje.

stoljeća koju susrećemo na mnoštvu *graffita*, plakata i pamfleta situacionističke grupe šezdesetih godina. Filozofija se mora – postvarivši se u kibernetici – prihvatiti novog radikalnog jezika prakse. Potrebna je ne samo filozofija drugim sredstvima nego i filozofija – (p)ostvarivši se u društvenom spektaklu – pod drugim imenom, s drugim izvorom čuđenja, prilagođena posve novom pojmu svijeta, virtualnog, kinematičkog i uopće slikovitog.

Na taj način uspostavljamo vezu između teorije i kritike spektakla te onoga što možemo, u skladu s amerikanizmom Derridaove filozofije, nazvati *duhologijom* situacionističkog projekta u specifičnom obliku kulture spektakla u *holivudskom* filmu strave (horor filmu) osamdesetih godina prošloga stoljeća. Tim poduhvatom označit ćemo ne samo praktičku primjenu kritike spektakla kao teorijskog modela čitanja i sagledavanja *realizacije filozofije* u svakodnevnom životu nego i mogućnost metodičke primjene teorije spektakla na fenomene poput filmske industrije, potrošačke kulture i općeg modela *kinematičkog načina proizvodnje* koji je u vlastitoj interpretaciji *situacionizma* i marksističke teorije fetišizma robe ocrtao američki teoretičar Jonathan Beller u svojoj istoimenoj knjizi o ekonomiji pažnje i društvenom spektaklu.⁶ Potrebno je, stoga, prikazati na koji način i s kojim opravdanjem možemo upravo film i pokretnu sliku smatrati paradigmatičnim načinom potrošnje i spoznaje u okolnostima društva spektakla, a koji postaju posebno istaknutim mjestom filozofije Gillesa Deleuzea o filmu kao *slici-pokretu* i *slici-vremenu*. Naime, dok Debordova filozofija spektakla već polazi od iskustva filma, čija se ontologija može povratno iščitati iz knjige *Društvo spektakla*, kod Heideggera u *Dobu slike svijeta* moramo pristati na nešto skromniji zadatak, odnosno prikazati kako doba slike svijeta u bitnom smislu implicira nešto poput *filmskog veltanšaunga*, nazora na svijet kao sistematičnog, informativnog i slikama pogonjenog mišljenja u kojem svijet stoji čovjeku na raspolaganju, odnosno u kojem se svijet derealizira kao nazor na svijet, tj. slika-svijet(a), odnosno kao inscenirani život. Filmsko će se iskustvo ondje pokazati kao pristajanje na prefabriciranu – ili pofilozofijenu – stvarnost, čineći tako naše djelovanje u i sa svijetom uvijek i svagda estetskim doživljajem. Spektakl slike svijeta ostaje ovdje važnim uvjetom razumijevanja filmskog spektakla, odnosno spomenutog kinematičkog načina proizvodnje u kulturnom i društvenom smislu. Kada započinjemo govor o spektaklu, uvijek govorimo o spektaklu uspostavljenom kao filozofijskom stajalištu Guyja Deborda. Ondje u temeljnim pretpostavkama mogućnosti razumijevanja pojma spektakla uopće stoji upućivanje na vid i sliku te njihove fenomene kao ukupnog i paradigmatičnog oblika upravljanja svijetom, posredstvom vizualnih fenomena na način da se »sve što se izravno proživljavalo, udaljilo (se) u predstavu«,⁷ odnosno povuklo u reprezentaciju tj. inscenaciju. U punom smislu sam je život postao slikom života, pro- i pre-življavanje lišeno trajanja. Život se pojavljuje još samo (kao slika) u presijecanju vremena nebrojenim upečatljivim trenucima svijeta. Utoliko sam pojam života u Deborda ima značenje koje možemo smatrati podudarnim s pojmom *svijeta* u Heideggerovu *Dobu slike svijeta* kao

»... naziv za bića u cjelini [pri čemu], ime nije ograničeno samo na kozmos, na prirodu [nego] svijetu pripada i povijest.«⁸

U tom pogledu, slikom se svijeta označava »slikarija bića u cjelini«,⁹ a u ukupnom sklopu njihova međuprožimanja život i svijet označavaju ovdje ukupnost fenomena neke svakodnevice.

U Heideggerov pojam i temporalno određenje doba slike svijeta spada epoha društvenog spektakla, u kojoj pod pojmom svijeta označavamo »sav život¹⁰ u društvima u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje«. ¹¹ Kada se taj svijet izmakne u sliku, predstavu, odnosno film, zadobivamo *spektakl* kao mjesto odvijanja svih mogućnosti društvenosti, spoznaje i neposredne prakse. Spektakl nije puka akumulacija slika, »nego društveni odnos između osoba koji je posredovan slikama«, ¹² odnosno sistem slika, koji ne nastanjuje svijet slikama naprosto, već ga njima zamjenjuje. Iz toga proizlazi da je spektakl »viđenje svijeta koje se objektiviralo«¹³ – doslovno ranije spomenuta inscenacija života – te da se unutar spektakla – posredstvom slika, a i svijeta-slike napose – »temeljno držanje čovjeka prema biću u cjelini određuje kao nazor na svijet«. ¹⁴ U takvom stanju svijeta, odnosno života u suvremenim društvima sve se mogućnosti doživljaja isporučuju na vidjelo nekog učinkovitog upravljanja, a povratna kontrola zadobiva zastrašujuće razmjere. Kako svijet stoji na raspolaganju, kao predstava i slika, odnosno *sistem*, u trenutku kada se posredstvom suvremenih medija delegiraju mogućnosti autentičnog doživljaja toga svijeta, nema više govora o životu slobodnom od sistema slika koji se najbolje očituje u političkoj korektnosti slobode medija, koja svijet nadomješta informiranjem. Nazor na svijet istoznačan je utoliko s formiranjem životnog *stila* (forme – oblika) kao jedne od važnih pojava u suvremenim društvima. Utoliko što smo spektaklom suočeni sa svjeto-nazorima kao specifičnim životnim stilovima koji označavaju i ujedno dekonstruiraju zajednički i opći pojam svijeta u sredstvo samokreiranja čovjeka kao subjekta, ¹⁵ moramo i svjetonazorske tvorbe te životne stilove smatrati slikama u smislu u kojemu Heidegger napominje:

»Za tu borbu nazora na svijet i u skladu sa smislom te borbe čovjek u igru stavlja ničim sputanu snagu proračunavanja, planiranja i kroćenja svih stvari.«¹⁶

Na istome mjestu Heidegger ističe kako kroz tu borbu novovjekovlje hrli ispunjenju svoje biti, i to »brzinom koja je sudionicima nepoznata«, ¹⁷ a ta bit nije ništa drugo nego uzmicanje u sliku – odnosno u postav, okvir učinkovitog tehničkog upravljanja – te postajanje time svijetom-slikom pa u tom pogledu sam Heideggerov esej pokazuje povijesno utemeljenje mogućnosti društvenog spektakla u kibernetici kao slici suvremene tehnologije i znan-

6 Usp. Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla*, preveo Snježan Hasnaš, Jesenski i Turk, Zagreb 2016. Beller svoju teoriju gradi iznova pomirujući klasičnu marksističku teoriju, odnosno kritiku političke ekonomije te Debordovu inačicu situacionističke teorije, interpretirajući je kao vrstu marksističke teorije medija.

7 G. Debord, *La société du spectacle*, str. 3.

8 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, preveo Boris Hudoletnjak, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1969., str. 20.

9 Ibid.

10 Kurziv D.V.

11 G. Debord, *La société du spectacle*, str. 3.

12 Ibid., str. 4.

13 Ibid.

14 M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 24.

15 Usp. *ibid.*, str. 26.

16 Ibid., str. 25.

17 Ibid.

stvenog istraživanja, a koji se povratno ogledaju u temeljnim fenomenima novovjekovlja, od kulture kao politike do umjetnosti kao eksperimenta i dalje. Spektakl je – parafrazirajući Heideggerovu misao postava (*Gestell*) u eseju *Pitanje o tehnicima*, ali i izgovarajući jasno ono što stoji između redaka u *Doba slike svijeta* – način i oznaka kojom se svijet (kao biće u cjelini) izvlači na površinu učinkovitog upravljanja slikama pa se i čovjek sam više ne gleda kao čovjek nego kao slika čovjeka, a prema tome i sve živo, strašno i užasno dobiva izgled slika, koje se naprosto mogu pre-živjeti te koje čine unutarnju ekologiju spektakla. U sva tri do sada spomenuta djela do oživotvorenja tako dolazi jasna misao o nastanku integralne filmske stvarnosti u spektaklu te filma kao informacijske mašine spektakla.

Sklonost kojom sliku svijeta smatramo svijetom napose označava nastupanje društvenog spektakla – kao teatra reprezentacija u kojemu je sve nadohvat predstavljanja pa je praktički i kritički neuhvatljivo, *gigantsko* ili spektakularno (te dapače nečuveno ili užasavajuće) – gdje sva mogućnost djelovanja biva delegirana u slike. Kod Heideggera smo vidjeli kako je svaka slika sistem,¹⁸ koji u Deborda dobiva značenje predstave kako bi u Deleuzea ovi bili sublimirani u organizacijski sklop privida, čija je važnost za društvenu kritiku u okolnostima spektakla presudna jer se od Deborda do Deleuzea bavimo ponajprije onime gigantskim, nečuvenim i zastrašujućim u filmu. U suprotnom se za jednom opsežnom filozofijom filma naprosto ne bi javila potreba u Deleuzeovu sklopu mišljenja, filozofijom koja je i sama organski povezana s pitanjima koja proizlaze iz povijesne cjeline radikalne filozofije između Deleuzea i Deborda te njihovih bitnih izvora. Slika na poseban način organizira pažnju, film sam jest *tehnika*, a spektakl *tehnologija* te organizacije. Stoga nam u snažnom suglasju rezonira Deleuzeovo isticanje kamerom organizirane »mirne cjeline humanizirane prirode«¹⁹ i Debordov opis stanja spektakla kao djelatne »slike sretnog ujedinjenja okruženog očajem i strahom u mirnom središtu sreće«.²⁰ Kadar-okvir podudaran s njemačkim *Gestell* i engleskim *frame* – kamere *o-crtava* pokret organizacije privida u kojemu stvaran pokret više nije nužan, kao što za doživljaj pokreta u suvremenom svijetu virtualnih prostora i simulacijskih mašina kretanje ili djelovanje onoga koji doživljava više nije nužno; doživljava se i iskušava naprosto, spektaklom, odnosno produkcijom slika čiji je pokret pogurnut duboko u *black box* dizajn suvremenih tehnologija. No, odakle očaj i strah, odakle njihova prevlast Debordovim djelom i njihov praktički izostanak u Deleuzea, Heideggera i drugih? Debordova se filozofija, naime, radikalno odvaja u avangardni revolucionarni esteticizam naspram spekulativnog filozofijskog post-modernizma, u kojem se u bitnom smislu gradi nešto poput akademske industrije ili spektakularnog akademizma (napose, pofilozofijene stvarnosti).

Sa svojim isticanjem emocionalne, psihološke komponente svakodnevnog života – očigledne i u proto-situacionističkim praksama *psihogeografije*, *unitarnog urbanizma* i sl.²¹ – Debord uspješno zaobilazi mogućnost zapadanja u isprazni cinizam kritike utoliko što »na vlastitoj koži«²² proživljava puninu opisanog društvenog stanja, a koje završava – u njegovu slučaju – samoubojstvom 1994. godine. U *Društvu spektakla* na više mjesta susrećemo se s kritičkim opaskama koje proizlaze iz pokušaja realističkog zahvaćanja slike društva, u kojem se Debord pronalazi kao umjetnik, teoretičar i filozof svakodnevnog života. Na taj način, na istome mjestu stoji i isticanje potrebe da se spektakl mora promatrati kao estetičko, odnosno emocionalno (tehnoško) jedinstvo raznorodnih tehnika proizvodnje i potrošnje slika – teorijske

premise koju su s više ili manje dosljednosti nastavili istraživati i izražavati pripadnici anarhističke teorije izgrađene na situacionističkim premisama, ponajvažnije u Hakima Beya i njegovu carstvu razočaranja,²² koje kreiraju moderni uvjeti potrošnje:

»Iza suprotnosti spektakla skriva se jedinstvo bijede (...) prema nužnostima pojedinog stupnja bijede koji oni poriču i održavaju, spektakl postoji u koncentriranom obliku ili pak u raspršenom obliku.«²³

Okrugenje očajanja i straha koje čini ekologiju spektakla, Debord opisuje na primjeru historijskog proletarijata koje prikazuje i u svom filmu *Društvo spektakla 1973.*:

»Što je bilo zastrašujuće postalo je predmetom poruge, ali i ta poruga ne bi bila moguća kada strah koji izruguje ne bi i dalje obitavao u pozadini.«²⁴

Dakako, u *Komentarima uz Društvo spektakla* Debord je svoju tezu nadopunio trećim, konačnim oblikom spektakla, odnosno, *integriranim spektaklom*, u kojemu se pojavljuje društvena i kulturna potreba da »sve što se može učiniti i treba učiniti«,²⁵ a ponajprije i stoga što »sve što je dobro jest vidljivo i sve što je vidljivo je dobro«,²⁶ a što će na kraju reći da je krajnji učinak društvenog spektakla uvijek postavljanje dodane vrijednosti na udaljavanje, reprezentiranje i ispostavljanje u područje vidljivosti. Pomicanjem u predmetnost upravljanja, iz misli u vid, iz vida u sliku, razumijemo jednostavnost teze da spektakl doista jest »kapital u stupnju akumulacije u kojemu on postaje slika«,²⁷ s čime će se posebice i s naizgled jednakom trivijalnosti složiti i Deleuze, kada u *Filmu 2* govori »film je novac«. ²⁸ Filmom možemo, dapače, na ovome mjestu opisati ukupno stanje spektakla slike svijeta, odnosno primjenom filma kao metode možemo spektakl opisati tehnologijom isporuke slike-svijeta u svakodnevni život, a kako je opisan Heideggerovim *Dobom slike svijeta* te *Društvom spektakla* Deborda. Filmski horor posebno pak predstavlja, kao i Debordova ekranizacija vlastite knjige pod istim naslovom iz 1973. godine, vjernu i vladajuću te jedinu funkcionalnu sliku svijeta dostupnu suvremenom potrošaču. Zato je i svako gledanje filmskog horora danas u bitnom smislu cinični ili fetiški čin i tek virtualno afektivan.

18
Usp. *ibid.*, str. 23.

19
Gilles Deleuze, *Film 1: slika-pokret*, prevela Mirna Šimat, Udruga Bijeli val, Zagreb 2010., str. 32.

20
G. Debord, *La société du spectacle*, str. 41.

21
Usp., primjerice, McKenzie Wark, *The Beach Beneath the Street: the Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, Verso, London, New York 2011.

22
Usp. Hakim Bey [Hakim Bey], *Turisti i teroristi*, preveo Nikola Urošević, Utopia, Beograd 2011.

23
G. Debord, *La société du spectacle*, str. 41.

24
Ibid., str. 82.

25
Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, preveo Malcolm Imrie, Verso, London, New York 1998., str. 31.

26
G. Debord, *La société du spectacle*, str. 7.

27
Ibid.

28
Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, preveli Hugh Tomlinson, Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997., str. 78.

Filmski spektakl i filmski horor

Što film unosi u teoriju društva u doba svijeta-slike jest jezik kojim možemo s više ili manje uspjeha dosljedno opisati stanja koja spektakl zauzima u svojim mnogostrukim oblicima, a za koje upravo film djeluje kao paradigma. U tome se smjeru kreće i Bellerov *Kinematički način proizvodnje*, kada kaže kako

»... zbog ukupne tendencije kapitala da između polova slike (robe) i gledatelja (radnika) prolazi kroz medije (optjecaj), znanost i industrija počinju nalikovati kinematografiji.«²⁹

Na malo je kojem mjestu taj jezik opisan u spekulativnoj visini na kojoj je elaboriran u dva toma Deleuzeove filmologije, *Film 1: slika – pokret* i *Film 2: slika – vrijeme*. Ne radi se, doduše, kao u Deborda ili Bellera o radikalnom raskidanju sa spekulativnom filozofijom nauštrb revolucioniranja teorijske baštine društvene kritike, no Deleuzeovu poduhvatu treba zahvaliti izrazitu medijalnost i mogućnost da posluži za objašnjenje konkretnih funkcija unutar filma kao proizvoda i fenomena straha – strašne mašine – ali i drugih životnih fenomena kao filmskih, a kako to proizlazi iz njemu važnih filozofijskih uzora, vitalizma Bergsona i tehnologizma Gilberta Simondona. Upravo se njegov rad na promišljanju filma kao filmskom pokušaju mišljenja nalazi u središtu, ili prije, između konceptualnog radikalizma Deborda i Bellera, kao i mnogih drugih više sporadičnih pokušaja u promišljanju filma, posebice kod Jeana Baudrillarda. Pojmovima *pokret* i *vrijeme* određuje se bit stanja svijeta kao spektakla koje nije daleko od simulacije, u kojoj se montažom ili politikom slika mogu urediti odnosi u prostoru i temporalizaciji društvene potrošnje i proizvodnje. Kako se pokretom određuje prijenos elemenata u prostoru,³⁰ tako se slikom-pokretom određuje uvijek rekuperacija neke istine ili činjenice u predstvu ili neku vrstu reprezentativne motivacije potrošačko-proizvodnog cinizma. Ono je bitno s obzirom na to da već u uvodu u Deleuzeovo i Guatarijevo kanonsko djelo *Anti-Edip* imamo spomen pretapanja, spajanja i međusobnog upisivanja potrošnje u proizvodnju i obrnuto, kao implikacije jedinstveno shizofrenog stanja samoorganiziranja života u sliku koja se vrši o samoj sebi, a poradi učinkovite organizacije cjeline.³¹ Iz uvodnih razmatranja u *Filmu 1* uviđamo još jednu važnu vezu, onu ontološke važnosti *kadra* za shvaćanje i rad slike. Da kadar čini ontološki uvjet pojavljivanja slike vidimo, dapače, iz dvaju izvora. Prvi je Deleuzeovo isticanje kadra kao svijesti filma – slike koji »ocrtava pokret koji čini da se stvari između kojih se uspostavlja neprestano spajaju u cjelinu, dok se cjelina neprestano dijeli među stvarima«,³² dok, s druge strane, imamo Heideggerov esej *Pitanje o tehnici*, u kojemu pronalazimo pojam ili – delezijanski – rizom *postava* (*Gestell*) kojemu priliči i doslovni prijevod s njemačkog – okvir – ili transliteracije u engleski *en-framing* ili *u-okviravanje* ili *na-* i *u-mještanje*, a napose i kadriranje. Kadar utoliko i naprosto jest slika-pokret, ali još važnije od toga, hajdegerijanski je usud suvremene tehnologije u pojmu postava upravo elementarni uvjet kinematičke svijesti u pogledu do sada opisanoga spektakla slike svijeta.

Dvije su stvari važne Heideggeru u uvodu *Pitanja o tehnici*: kako formirati slobodan odnos prema, s i u tehnici te taj odnos odrediti nekom kvalifikacijom radije nego kvantifikacijom.³³ Bez kvalifikacije, odnosno samo kroz tobože neutralno promatranje tehnologije mi podrivamo otuđenje od njezina fenomena, udaljujući se tako i od vlastite biti. Nema ništa neutralnog u »neutralnom« promatranju tehnike ako ono znači rastvaranje potencijala mašine u smjeru savladavanja prirode i prevladavanja čovjeka kao egzistencije i mjesta izvan puke uronjenosti u sustav bića. Bez razumijevanja biti tehnike čovjek riskira

utapanje u neodređen prostor učinkovitosti bez kvalitete, praznu kibernetiku bez zadatka izvan sebe same ili, ponovno, spektakl i bezlični užas tehničkog života. I upravo je stoga tehnika »neki način raskrivanja«,³⁴ a koje je bitno određeno iznošenjem na vidjelo, u područje vidljivosti, koje vidi samo ono udaljeno od sebe samoga – slike, predstave, reprezentacije, teatar, predstavu i naposljetku – film. Nastavljajući, »u raskrivanju se temelji svako pro-iz-vođenje«,³⁵ odakle moramo zaključiti da je za razumijevanje slike, pa tako i tehnike potrebna slika, odnosno neka tehnika, iako ona sama nije ništa tehničko. Heidegger na kraju *Pitanja o tehnici* čini odlučan zaokret u dekonstrukciji pojma tehnike kako bi njenu bit usporedio s raskrivajućim učinkom umjetnosti kao konstelacije istine, a ponovno naspram spektakla kao njene komodifikacije i kvantifikacije.

»Specijalizacija slika svijeta dovršava se u svijetu autonomizirane slike, u kojemu lažac laže samome sebi. Spektakl općenito, kao konkretna inverzija svijeta, jest autonoman pokret ne-živoga (...). U stvarno izokrenutom svijetu istina je moment laži.«³⁶

Lažac koji laže samome sebi paradigmatičan je tip ciničnog potrošača – proizvođača suvremenog doba, a autonoman pokret ne-živoga naposljetku s pravom smatramo montažom, tehnologijom slika, odnosno njihovom autonomizacijom te filmom napose. Film onda postaje doslovnim oslikovljenjem ne-živog u filmskom hororu, u kojemu višestruko udaljeni pokret »živog mrtvaca« postaje personifikacijom ukupnog društvenog stanja u spektaklu.

Sva motivacija za teorijskom konkretizacijom nečega poput *kinematičkog načina proizvodnje* u bitnom smislu proizlazi iz ovakva razumijevanja stanja stvari. U takvim uvjetima Jonathan Beller s pravom otvara govor o fenomenu (ekonomije) ljudske pažnje, a Jonathan Crary pak govor o fenomenu (tehnologije) promatračkih praksi u dobu društvenog spektakla.³⁷ Za oba je autora posebno važna transformacija svijeta u sliku koja se ne događa naprosto već uvijek s obzirom na suvremenu tehniku i način na koji se ona pokazuje učinkovitim diskursom vlastita razvoja.

»Transformacija svijeta u slike utvrđuje dvije proturječne putanje: sve počinje nadmašivati označavanje, a ipak ostaje prožeto intencionalnošću.«³⁸

Na ovome se mjestu, dakle, uslijed transformacije koju kritički, odnosno metodički opisuju Debord i Heidegger formira mogućnost filmskog spektakla i ekonomije pažnje; upravo ondje gdje svijet postaje slikom, cjelina fenomena

29

J. Beller, *Kinematički način proizvodnje*, str. 117.

30

Usp. G. Deleuze, *Film 1*, str. 16.

31

Usp. Žil Delez, Feliks Gatari [Gilles Deleuze, Felix Guattari], *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, prevela Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1990.

32

G. Deleuze, *Film 1: slika-pokret*, str. 32.

33

Usp. M. Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, str. 91.

34

Ibid., str. 99.

35

Ibid., str. 98.

36

G. Debord, *La société du spectacle*, str. 3 i 6.

37

Usp. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, New York 1992.

38

J. Beller, *Kinematički način proizvodnje*, str. 137.

vida postaje predmetom učinkovitog upravljanja, od informatike do visoke i popularne umjetnosti i kulturne politike. Ne treba iznenaditi da odatle Beller izvlači važne posljedice po pitanje ljudskog rada u spektaklu koji se kroz ekonomiziranje ljudske pažnje i komodifikaciju doživljava svijeta u slike proteže na cjelinu ljudskih svakodnevnih djelatnosti – posredstvom slika i njihovih tehnologija – kroz društvene mreže, imperativ umreženosti, Internet stvari, kinematizaciju stvarnosti i tako dalje, »pod krinkom razmjene«, odnosno pod krinkom obećanja interaktivnosti. U trenutku kada svijet postaje slikom, a filmski način proizvodnje paradigmatičnim načinom mišljenja u spektaklu, ravan neposrednosti između čovjeka i svijeta, odnosno čovjeka i filma radikalno su izjednačene – filmski doživljaj postaje konstituirajući za postmoderani subjekt, a iskustvo filma životnim iskustvom napose, odnosno simulakrum, »sublimno u ridikuloznom, istina kao uklanjanje temelja za istinu«. ³⁹ Dapače, ono što je Debordova emocionalna ekspresivnost svakodnevnog života bila za društvo spektakla, to je – odnosno može biti – evokacija filmskog horora kao metodičkog spektakla za Bellerov kinematizam proizvodnje u kasnom kapitalizmu.

Nije pogrešno zaključiti kako – kulturalno gledano – ne postoji fantastičniji filmski žanr od horora, odnosno filma strave i užasa. Sagledamo li osnove drugih žanrova filma, nećemo u njihovim središtima pronaći ovako izričit i apstraktan fenomen tabua, već radije i ponajčešće neku od utemeljujućih karakteristika humaniteta – posve ljudsku kvalitetu, dramu ili komičnost – zbog čega se i sam film čini isuviše ljudskim oblikom pro-življavanja svijeta. Tome je tako i zbog neraskidive veze, odnosno sporadičnog, iako posve jasnog prevladavanja knjige filmom, a kao što je to u slučaju teksta-slike elaborirao Vilém Flusser, ponajvažnije u svom djelu *Univerzum tehničkih slika*. Filmom možemo, stoga, u pogledu sadržaja, smatrati i realizirani roman, spektakl priče, udaljavanje jezika u predstavu. Nije puki slučaj da su najveća filmska ostvarenja prošloga stoljeća upravo ekranizacije knjiga (*Let iznad kukavičjeg gnijezda*, *Paklena naranča*, *Istrebljivač*, *Apokalipsa danas*, pa i *2001: Odišeja u svemiru* itd.). Horor koji u našem jeziku označava upravo filmski žanr posebno je u svom izvornom okruženju označen složenicom *art-horror* ili *horror film* itd., kako bi se razlikovao od stvarnog (značenja) »užasa«, engleske riječi *horror*, zamagljujući ranije spomenutu Debordovu tezu o integralnosti svakodnevnog užasa i onoga koji je predmet prikazivanja i »poruge« u mirnom središtu sreće.

Na tom pojednostavljenom i redukcionističkom stavu svoju filozofiju horora gradi Noël Carroll u knjizi *The Philosophy of Horror*, pri čemu ideja horora kao umjetničkog žanra ⁴⁰ u bitnom smislu već učinkovito »radi« u košmaru suvremenog spektakla, a kako je on do sada ovdje opisan. S obzirom na to da se Carrollovo djelo pojavljuje upravo u presudnom razdoblju početka devedesetih godina prošloga stoljeća, možemo ga smatrati simptomatičnim u pogledu veoma jasne povratne sprege pofilozofljenja stvarnosti ususret povijesnom vrhuncu žanra filmskog horora kroz osamdesete godine prošloga stoljeća. Za Carrola je, dapače, temeljna organizacijska jedinica žanra horora emocija straha ili užasavanja koja stoji u samom nazivu žanra, a koja ga simbolički i emocionalno razlikuje od drugih filmskih ili književnih žanrova. ⁴¹ Njegov analitički pristup kreće se površinom označavanja nauštrb pokušaja kritike iz samog središta žanra koji smo označili tabuom usporednog s društvenim spektaklom slike svijeta. No ipak, kako sam zaključuje, filmski horor nije jedini žanr koji u vlastitom nazivu kreira i određuje poželjno emotivno sta-

nje pri konzumaciji njegova sadržaja. Dapače, već kroz puku potrošnju žanra čovjek se u bitnom smislu prilagođava njegovim specifičnim učincima pa i emocionalna reakcija postaje estetičkim odgovorom, u kojemu se ponovno ogleda ranije opisana smjena k općem radu slika. Nije pogrešno zaključiti da su nam danas žanrovi predloženi i nametnuti, a čovjek samostalno radi na njihovom ostvarivanju upravo kroz pretjeranu potrošnju slika koje nam pomažu rekreirati učinke izgubljenog svijeta i filma, kao i njihovih bitnih žanrovskih određenja. Tome je tako ne samo zbog komodificiranja emocionalnog stanja i odgovornosti ljudske pažnje nego upravo zbog ontološke specifičnosti žanra i manjkavosti ili plošnosti stvarnosti u kojoj se on pojavljuje. Treba istaknuti više puta kako ne postoji ništa naočigled strašno u horor filmu, strašna je naša vlastita reakcija na filmski horor. Odnosno, mi u filmu kao paradigmatičnom stroju suvremenog doba moramo tražiti tragove mogućnosti koje su preduvjet pojave nečega poput filma uopće, kao i naše mogućnosti duboko značajnog odnosa s filmom. Time što je filmski horor estetički izjednačio s ostatkom žanrovskog filma, Carroll mu oduzima potencijal da bude nešto više od posebnog vida društvene ili umjetničke proizvodnje pa time ispada iz deleuzijanske »logike smisla«, ali jednako tako i debordovskog metodičkog kritičizma udaljenosti života u predstavu.

U središtu horora leži tabu kao splet kulturalnih i simboličkih zabrana, koje nisu usmjerene samo na stvaran, odnosno vanjski svijet, već radije i na unutarnji svijet čovjeka. Spektakl filmskog horora komodificira čovjekovu maštu, izvodi je na vidjelo; komodificira se nesvjesno, komodificira se transsubjektivnost čovjekova prešutnog odnosa sa svijetom, sve se ono izvodi na vidjelo, u predstavu. U horor filmu se – uzgred očiglednosti filmske radnje – potiče strah čovjeka od samoga sebe, čineći vidljivim sve paradokse svakodnevnog života u spektaklu te ujedno zabranjujući govor o zastrašujućoj bliskosti strave i užasa na filmu te u svakodnevnom unutarnjem životu čovjeka u dobu društvenog spektakla. Govor je dopušten samo ondje gdje već nastupa predstava, gdje je svaka strahota već delegirana u sliku, porugu i predmet nekog učinkovitog upravljanja. Nigdje to nije toliko jasno uprizoreno kao u filmskom spektaklu holivudskog horora osamdesetih godina prošloga stoljeća. U tom razdoblju filmskog žanra mogu se identificirati jasna metodička razlikovanja koja upućuju na kasno, odnosno visoko razdoblje određenog umjetničkog stila pa filmski horor osamdesetih godina možemo bez ustezanja nazvati i *baroknim hororom*. Vizualno bogat, elaboriran, simbolički stil formiran oko prikazivanja društvenih tabua ili estetiziranja poroka i posebnog *in medias res* dinamizma radnje, oznake su toga baroknoga stanja filma, a posebice filmskog horora osamdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama.

Ako u filmu možemo pronaći tabu, ako ga kao stil možemo smatrati određenim povijesnim stjecajem okolnosti, ne postoji opravdanje kojim bismo mogli ponuditi rezigniranu i redukcionističku teoriju filmskog horora kakvu nudi Noël Carroll. On u konceptu svoga art-horora žanr u potpunosti lišava društvenih uvjeta i posljedica proizvodnje – potrošnje. Takav je stav, dapače,

39
Ibid., str. 177.

41
Usp. *ibid.*, str. 14.

40
Usp. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990., str. 12.

regulatoran za društveni spektakl u kojemu se filozof nalazi tijekom devedesetih godina prošloga stoljeća. Tamo, naime, gdje Carroll raskida sa žanrom – govoreći kako filmovi poput Cronenbergove *Muhe* ne spadaju u horor zbog kvalitete emocionalnih veza s glavnim protagonistima, ljudima i čudovištima – čini temeljnu pogrešku u ne razumijevanju društvene uloge i načina na koji se u spektaklu pojavljuje, diseminira i upravlja emocionalnim stanjima čovjeka, a napose onim užasa. Na taj način Carrollova filozofija horora u svojoj socijalnoj impotenciji stoji na dijametralno suprotnom filozofijskom polu naspram, primjerice, Baudrillardovih djela o simulaciji i neutralizacijskom učinku slike na čovjekova stanja, virtualne događaje i poplavu slika koje čine sve događaje ne-vjerojatnima. Barokni, dinamički i posvema zasićeni horor estetiziranja stvarnosti tabuom odgovoran je za navikavanje na užas u višestrukome smislu – kreiranju neutralizacije u recepciji svakodnevnog strave i užasa te ujedno kreiranja navike i svakodnevnog zavisti od tabuiziranog uzbuđenja i umirujućeg učinka gledanja tobože ne-stvarnog užasa, čineći stvarnu ekologiju strahota u spektaklu granicom pogleda čovjeka, posebice u pogledu reakcija na individualno ludilo i ekscentrično ponašanje u filmu i izvan njega. Slijedi nam još utoliko prikazati nekoliko slučajeva u kojima je filmski horor ne samo društvena činjenica nego i posebna vrsta spektakularnog upravljačkog modela u kojemu slike rade na posebno istaknut način sažet u već citiranoj Debordovoj tezi o slici sretnog ujedinjenja okruženog očajem i strahom u mirnom središtu sreće.

Kinematička kultura užasa

»Apsolutni konformizam postojećih društvenih praksi, s kojima se uvijek identificiraju sve ljudske sposobnosti, nema više drugu vanjsku granicu osim straha da će pasti u bezobličnu animalnost. Tu, da bi ostali na području ljudskoga, ljudi moraju ostati isti.«⁴²

»Ova tako savršena demokracija sama stvara svog nepobjedivog neprijatelja (...) ona zapravo hoće da se o njoj sudi prema njezinim neprijateljima prije nego o njezinim rezultatima (...). Moderno društvo (...) sada više voli da ga se boje.«⁴³

U američkom se hororu osamdesetih godina događa specifična i jedinstvena – a danas paradigmatična – derealizacija spektakla, odnosno pretvaranje stvarnih strahova i užasa u fantastične priče koje u povratnom odnosu samo ono stvarno zastrašujuće čini »ne-vjerojatnim« te onkraj naših svakodnevnih obzira i pažnje. Time se stvarni strah pomiče u estetski užitak kroz koji govori i prikazuje se spektakl u svojoj čistoj formi. Zastrašujuća mašina spektakla reprezentirana onim čudovišnim u horor filmu prikazuje nam se upravo s ciljem kako bi učinila njegovo operiranje cjelinom svakodnevnog života prirodnom ili trivijalnom činjenicom ili pak predmetom puko estetičkih, odnosno formalnih – u današnjim uvjetima posebno ciničnih – analiza. Film, kao što je pokazao već Debord sa svojim *Društvom spektakla* (film, 1973.), a filmski horor posebice, prokazuje temeljni način operiranja spektakla, njegovu tehnologiju, koja se kroz žanr prerađuje realni sadržan svakodnevnog života na način trivijalizacije, a odakle i sam filmski horor biva transformiran u tzv. »trash«, »horor komediju«, »psihološki triler« itd. Filmski horor u scenariju – tehnologiji zapleta i raspleta radnje te našeg ulaska i izlaska iz filmske stvarnosti – dijagnosticira i prognozira kretanja spektakla. U filmu, dapače, spektakl postaje ne samo prevladavajućim društvenim odnosom – kao konkretna inverzija Debordove tvrdnje da se stvarno proživljeno zamjenjuje odnosom

slika – nego spektakl jest ukupna atmosfera (straha) odvijanja ljudskog života i njegova odvajanja od svijeta. Utoliko što se spektakl ponavlja i obnavlja kao prirodni resurs tehnološke kulture poznog kapitalizma, filmski horor je između osamdesetih godina i današnje estetike ponavljanja i kulture »remakea« dorastao do mogućnosti formiranja kritičke meteorologije spektakla, a čije se mogućnosti upravo kriju u ludičkoj i eksperimentalnoj diverziji filozofije začete u Deborda kao najradikalnijeg izraza postmoderne filozofijske estetike.

Kinematografija, odnosno film kao kapital pojavljuje se nadomjесnim horizontom, umjetnim suncem ili svjetskim vremenom koje je ujedno apsolutno i relativno⁴⁴ jer postoji kao komoditet koji se obnavlja i troši zajedno s našom kulturalnom i ekonomskom moći da ga obnavljamo. Film se – bivši slikom rizoma tehničkog postava suvremenog spektakla – u stalnim mutacijama svijeta, slike, horizonta i atmosfere pojavljuje kao informacijska mašina.⁴⁵ Ta je mašina, dakako, ontološki utemeljena u slici i fenomenu spektakla kako je do sada ocrtan. No, kako je i filmski horor utemeljen u spektakularizaciji (udaljavanju i komodificiranju) tabua, njihovu izvođenju (izvedbi) na vidjelo, informatiziranju, nije pogrešno zaključiti kako filmski horor i u bitnome smislu predstavlja vizualni govor – uokvirivanje – o onome o čemu nije moguće naprosto pričati, što nije moguće naprosto zapisati i pročitati. Film, kao i spektakl stoji na granici is-kazivosti. Horor filmom se spektakl vrši sam o sebi u punom smislu Debordovih opskurnih kružnih definicija spektakla i njegova funkcioniranja na granici već naznačena »kroćenja svih stvari«, hajdegerijanski izraženo, »brzinom koja je sudionicima nepoznata«. U tom pogledu filmski je horor ono gigantsko koje izranja kao sjena iz Heideggerova govora o dobu slike svijeta. Kao smanjenje svih udaljenosti, gigantsko nadire u radikalnoj blizini neizrecivog i naprosto (slikovno) prisutnog:

»Ono ostaje nevidljivom sjenom, koja posvuda para preko svih stvari otkad je čovjek postao subjektom a svijet slikom.«⁴⁶

Čitatelju *Društva spektakla* – nakon bitnog zauzimanja za hajdegerijansko čitanje ontologije spektakla – neće biti teško razumjeti filmski horor osamdesetih godina kao vrhunski primjer operativnih principa društvenog spektakla. Uzmimo samo nekoliko kanonskih naslova iz toga kronološkog razdoblja, filmova koji zaslužuju kulturni status, ali nerijetko i status *blockbuster* filmskih ostvarenja – *Isijavanje* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980.), *Petak 13.* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980.), *Zla smrt* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981.), *Videodrom* (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983.), *Muha* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986.), *Autostoper* (*The Hitcher*, Robert Harmon, 1986.), *Christine* (John Carpenter, 1983.), *Strava u ulici Brijestova* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984.), *Groblje kućnih ljubimaca* (*Pet Sematary*, Mary Lambert, 1989.) – te, dakako, njima srodni i među poklonicima žanra jednakovrijedni filmovi koji u potpunosti napuštaju tobožnje

42

G. Debord, *La société du spectacle*, str. 100.

43

G. Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, str. 11, 31.

44

Usp. Paul Virilio, *The Information Bomb*, preveo Chris Turner, Verso, London, New York 2005., str. 13.

45

Usp. J. Beller, *Kinematički način proizvodnje*, str. 190.

46

M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 26, usp. str. 45–46.

zakonitosti žanra kako bi prešli u domenu psihološkog, dramatskog ili komičnog filma strave ili napetosti kao predoblikovanog užitka: *Noć strave* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985.), *Mladi vukodlak* (*Teen Wolf*, Rod Daniel, 1985.), *Gremlini* (*Gremlins*, Joe Dante, 1984.), *Istjerivači duhova* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984.), *Bubimir* (*Beetlejuice*, Tim Burton, 1988.).

U prvoj skupini filmova, kao što se može iščitati iz ukupnog popisa filmskih ostvarenja u žanru horora osamdesetih godina, a koji pripadaju tzv. *mainstream* ili A-produkciji (osim sporadičnih primjera tzv. kulturnih klasika poput *Zle smrti*), dominira – unatoč generalnom neslaganju poradi potpune dominacije slike ponad neizrecivog tabua – tematika ludila i shizofrenosti društvenog stanja visokog kapitalizma te posve jasan motiv prijenosa društvenog ludila na individu u koje je istoznačno s iščeznućem društva u suvremeno doba spektakla. Dapače, prevladavajući doživljaj gledanja filmskog horora u ovome slučaju jest nemogućnost pronalaska uloge čiste od sumnje u neku psihološku smetnju, a što odražava jednako čistu nemogućnost da se stvarnost i njeni posvuda rastući paradoksi sagledaju iz jedinstvene, racionalne perspektive. Spektakl udaljavanja kao i film užasa privikavaju nas na svakodnevnu nepredvidivost zbivanja svijeta, implicirajući kako je briga za samog sebe jedina izvjesnost života. Radnja horor filma, kao i racionalnost svjetskog zbivanja, samo su tehnički (racionalni). Svi su likovi u potpunosti podređeni žanru i u njemu igraju uloge presudne za odvijanje filmske mašine horora. To je jasno već od integralne skupine likova u *Isijavanju* i perzistiranja apstraktne sheme koncentriranog prostora, vremena i interaktivnih mogućnosti u *Groblju kućnih ljubimaca* gotovo deset godina kasnije. Već se u deset godina spektakla filmskog horora pokazuje ponavljajući uzorak spektakularne organizacije društva, ovdje utemeljene u shematizmu žanr(ov)a koji su jednakovrijedni s općom društvenom pojavom životnih stilova i svjetonazora u dobu slike svijeta. Afirmiranje unutarnjeg ludila kao objektivnog stanja svijeta upravo je zato temeljna odrednica filmskog horora osamdesetih godina. U skupinama likova kroz sve navedene naslove ne nailazimo na racionalističko odbijanje fantastičnih motiva i događaja, a svaka i potencijalna nevjerica (poput nevjerice u duhove kod *Bubimira*) biva veoma brzo opovrgnuta jednostavnim adaptiranjem na novi životni stil koji kreira vlastite fantazme utoliko što nije važno vjerovati, već dopustiti da se pojavi, da se učini vidljivim. Time sve jednom učinjeno vidljivim postaje dobrim, odnosno komoditetom, slikom i napose predmetom otvorenim za slobodno manipuliranje. Spektakl kao objektivni užas potiče čovjeka, odnosno lika na stvaranje vlastitih duhova. Iza tabua utoliko, a kao što je analizirao Heidegger gotovo pola stoljeća ranije – u dobu slike svijeta izostanak vjere (u neko stanje stvari) simptomatična je novovjekovna pojava,⁴⁷ a koja se trivijalizira upravo na način što se vjerovanje poistovjećuje s božanstvom i božanskom prisutnošću.

U filmskom spektaklu užasa susrećemo se sa sljedećim temeljnim karakteristikama:

- a) *Tabu u središtu* – ubojstvo, samoubojstvo, ludilo, koje je sastavni dio uma glavnoga lika, a time i integralnim dijelom imerzivnog filmskog doživljaja, participiranje u subjektivnom ludilu kao u *Zloj smrti*, kao ludilu stvarnosti uopće. Tabu koji zabranjuje da se govori o onome što je očigledan proizvod društvenog spektakla premješta se u izraženu inscenaciju života u filmskom hororu, a kroz žanr se pak neutralizira u onom ne-vjerojatnom.
- b) *Inverzija unutarnjeg i vanjskog* – unutarnji život likova postaje objektivno stanje svijeta – stanje lika postaje okolišem radnje u formi duhova, serij-

skih ubojica, mutacija, gdje se svijet zamjenjuje slikom psihološkog stanja likova, kao što je to slučaj u filmovima Davida Cronenberga.

- c) *Integralnost nevjerojatnog* – izostankom vjere u stvarno svi elementi postaju jednakovrijedni za održanje tobožnjeg poretka stvarnog, svaki je lik presudan u svojim radnjama, a film postaje jednakovrijedan stvarnome kao što je to slučaj trijumfalnog spektakularnog filma na samom kraju osamdesetih godina iz doba tzv. Debordova integralnog spektakla, *Posljednji akcijski junak (Last Action Hero, John McTiernan, 1993.)*. Oni svi zajedno stvaraju nevjerojatnu neupitnost spektakla kao zrcala svijeta (kao sintetičkog zrcala svakog lika) u filmskom hororu osamdesetih, a koji se u narednom razdoblju širi ukupnim stanjem filmske proizvodnje iz koje iščezava svaki realizam i naturalizam, odnosno *oni* postaju posvema fantastični, a što je posebno određujuće za filmski horor osamdesetih u Hollywoodu.⁴⁸

Spektakl – kao moćna filmska, tehnološka i duhovna utvara – ne mora isticati vlastite zabrane, zakonitosti i transgresije, već svoju virtualnu (ne)čistoću čuva time što upozorenja i potencijalne kazne isporučuje kao slike koje nastavljaju govor o spektaklu na mjestu gdje je spektakl nijem – u mirnom središtu sreće, kino sale, tv ekrana i zaslona mobilnih uređaja. Kako bi se priča o slobodi neometano diseminirala kao »mirno središte sreće«, vizualni svijet medija – koji je u ovome slučaju sam čovjek – mora biti okružen kontinuiranim očajem i strahom, njihovom prijetnjom i obećanjem. Kao temeljna tehnika u spektaklu, film postaje »policajac maskiran u umjetnika«,⁴⁹ a čime je »usprio nametnuti pobjedu tajne i morat će uvijek biti u rukama stručnjaka za tajne koji, dakako, nisu jedini funkcionari koji moraju u različitim stupnjevima postići autonomiju od državne kontrole – koji nisu samo funkcionari«. ⁵⁰ Funkcija je horor filma da pod krinkom zabave i užitka u stravi ili njenoj fantazmi (od čudovišne do znanstvene fikcije) uspostavi pravilo svijeta u kojemu ludilo guta ludilo, a transgresija onkraj mogućnosti reprodukcije spektakla postaje smrtnim grijehom. Stavljajući sve karte na stol, spektakl nas tjera da upoznajemo i kroz zabavu učimo sve njegove strukture, stvarajući tako idealne cinične potrošače najšireg spektra dobara, od pukih predmeta za svakodnevnju uporabu do revolucionarnih tekstova, prosvjeda i anti-spektakularnih praksi. Nije pogrešno zaključiti kako u većem dijelu spomenutih filmova uspjeh borbe protagonista zavisi od adaptacije na postojeće stanje stvari pa na taj način i kroz fantastično ludilo posredovano doživljavanje svijeta. Najevidentnije u završnim scenama naznačenih filmova, okončanje temporalne radnje znači konačnu naturalizaciju i internalizaciju fantastične domene u koju su likovi na početku filma bačeni: od činjenice stalne prisutnosti duhova, do kontinuirane prijetnje bezrazložnog nasilja, ukletih krajobraza i slatkih čudovišta iz podruma opskurnih dućana u kineskoj četvrti, čupavih vanzemaljaca mesoždera i sl. Funkcija je horor filma, stoga, da uspostavi temeljnu tendenciju društva spektakla, radikalnu normalizaciju svih fantazmi, uključujući i one koje vjerno oslikavaju paradokse postojećeg političko-ekonomskog ustroja

47

Usp. M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 7.

48

Usp. Steffen Hantke, *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, University Press of Mississippi, Jackson 2010., str. 114.

49

G. Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, str. 29.

50

Ibid.

svijeta; sve uprizorivo je dobro jer je – postavljeno u okvir – otvoreno upravljanju, uređivanju u neki potrošački skladni sustav.

S druge strane, filmski spektakl u filmu strave i užasa u bitnom smislu potiče i mapira težnju spektakla da atomizira društvenu stvarnost kroz više puta isticanu – i metodički važnu – Debordovu tvrdnju o harmoničnom razdvajanju, homogeniziranoj otuđenosti itd., ili onime što bismo mogli nazvati objektivnom *monadologijom* društva spektakla, što neće biti strano kasnijim sugovornicima s Debordovom filozofijom spektakla poput Deleuzea u njegovoj filmologiji. Ne treba posebno isticati i da samo *Društvo spektakla* započinje s poglavljem o *Dovršenom odvajanju* u kojemu »odvajanje tvori i samo dio jedinstva svijeta, jedinstva globalne društvene prakse koja je raskoljena na stvarnost i na sliku«. ⁵¹ Pritom je slika uvijek društvenosti s obzirom na to da predstavlja utemeljenje njegovih komunikacijskih mogućnosti (odnosa, fr. *rapport*), a odakle stvarnost postaje predstavom, transgresijom narativnosti i linearnosti koja je kroz tekst i jezik dominirala društvenom stvarnosti prije autonomizacije slika, odnosno pojave tehnologije slika. To više nije puka projekcija, već se – kao u *Videodromu* – sa spektaklom kao tehnologijom gubi granica između projekcije i transmisije, kinematizma i transmisije, odnosno stanja promatranja i stanja prijenosa, gdje spektakl vlada sintetičkom cjelinom predstave integralnog stanja stvari. ⁵² U Deborda ne nalazimo izričit spomen komunikacije kroz slike, već riječ *odnos*, čime se jasno implicira i posve drugačija kvalifikacija komunikativnog i slikovnog djelovanja koje ide onkraj puke komunikacije, bivajući ujedno i više i manje od komunikacije same, što je posebno važno znamo li kako pozicija Deleuzeove *Logike smisla* završava upravo s idejom *simulakruma* i njegova slikovita prijelaza iznad i ispod razine puko komunikacijske mogućnosti virtualnog. ⁵³

Ono što ostaje važno jest sljedeće: u filmskom hororu mi smo suočeni sa sukcesivnom objektivacijom unutarnjeg stanja lika pod probojem spektakla kao stanja slike-svijeta. To znači da protagonist, suočen s inicijalnim užasom – koji ne narušava integritet stvarnoga, vanjskoga svijeta, svijet ne zapada u opći kaos sa saznanjem da duhovi žive u podzemnim slivovima plazme, da neki ljudi doista postaju vukodlaci, itd. – pokušava ponovno izgraditi svijet mira, odnosno borbom protiv i adaptiranjem na užas kao stanje svijeta protagonist se bori za mirno mjesto. To je u bitnome smislu reakcionarna težnja za uspostavljanjem unutarnjeg poretka mogućnosti potrošnje svijeta kao slike razumljenog kao »povratak na staro«, koji nije ništa više nego neutraliziranje (razrješavanje) filmske radnje, odnosno izbacivanje svakog djelovanja iz svakodnevnog života. Upravo zato što je svijet postao slikom ne postoji mogućnost da ga se naprosto revolucionarno izmjeni, a svaki je užas – kao revolucija – osuđen na propast. On je, dapače, kao prikaz konkretnog užasa revolucionarnog djelovanja ujedno slika spektakla i mjera povratne kontrole.

Ono što je radikalno u filmskom hororu upravo je normalizacija i naturalizacija strašnog. To je temeljni učinak horor filma kao konkretne i vjerne, proskribirane slike svijeta. Film kao medij (engl. film kao *film*) uspješno prenosi i distribuira ideju promatračkog života koji se sam odvija kao »autentični pokret ne-živog« u sadržaju i načinu konzumacije toga sadržaja (engl. film kao *movie*); na taj se način film rasprostire uvijek kao film o sebi i ujedno kao paradigmatični način pre-življavanja u spektaklu:

»Tamo gdje svijet postaje slikom, vlada sistem i to ne samo u mišljenju.«⁵⁴

Fimski horor reorganizira svakodnevno shvaćanje integriranog spektakla kao permanentne revolucije života koji se shvaća još jedino u stalnom nadolasku novog, novosti, sve više informiranog nazora na svijet. Sve što nije obavezano tom slikom zapleteno je u košmar i užas duhova, čudovišta i bauka naše neposredne prošlosti. Užasnuti smo spoznajom da je jedino odista revolucionarno stanje (čudovište, mutacija, paranormalni fenomen, itd.) spektakularno stanje pa je utoliko jedina mogućnost autentičnog života jalova borba protiv spektakla stvaranjem vlastitog, pretvaranja vlastitog stanja u predstavu; vanjski užas spektakla činiti unutarnjim središtem sreće. Realizacijom, potpunim osmišljavanjem, odnosno konceptualizacijom ili pofilozofljenjem navlastite stvarnosti (a što je kod Heideggera naprosto svedeno na pojam i fenomen subjektivacije subjekta u novom vijeku) borba protiv (neke od materijalizacija) spektakla postaje ujedno utemeljenjem osobne predstave i užitka u povlaštenoj jedinstvenosti vlastita života kao već više puta spominjanog »mirnog središta sreće« kojemu smjeraju protagonisti filmskih horora osamdesetih godina. O integralnoj (ne)stvarnosti življenog svijeta u filmu strave i užasa kao i svakodnevnom životu govori i Baudrillard kada u esejima o *iluziji kraja* govori o brisanju granica ljudskog i neljudskog nauštrb pod-ljudskog obitavanja u rubnom području iluzije smisla koja »destabilizira pamćenje kao što destabilizira svako predviđanje«⁵⁵ koje je podleglo učincima montaže uživo, kibernetičke kontrole povratnih i naprednih mehanizama.

Horor film predstavlja, stoga, konkretnu tehnologiju straha kreiranjem slika izvedenih iz društvenih tabua i transgresija spektakla. Za razliku od filma strave prije spektakla osamdesetih godina, kada smo svjedočili u više-manje doslovnom smislu ekranizaciji tekstova, mitova, bajki i drugih usmenih ili fantazmatskih predaja, horor film osamdesetih godina pojavljuje se kao raskrivanje žanra, utoliko što elementi konstrukcije filmskog žanra horora postaju izraženi do mjere trivijalizacije, sve se pokazuje tek tehnički strašnim, tehnički stvarnim i tehnički racionalnim. U tom se prokazivanju tehnologije kojom se u gledatelju potiču određena emotivna stanja događaju mutacije u smjeru novih žanrovskih spojeva, od kojih se komercijalno najuspješnijom pokazala horor-komedija i to ne samo kao žanr nego i kao element stila gotovo svih popularnih filmova strave sve do danas. Komični element je odgovor spektakla na plasiranu iluziju smisla u horor žanru napose. *Istjerivači duhova*, *Bubimir*, *Gremlini*, *Monstrumi čupavci* i drugi, samo su neki od posve evidentnih primjera ove prakse, iako komične elemente u radnji otkrivamo u nizu filmskih horora godinama prije izlaska spomenutih naslova, posebice u *Zloj smrti*, *Groblju kućnih ljubimaca*, *Christine* i dr. Ondje se uz komični pomak pojavljuju i stereotipizirani obrasci ponašanja koji više nisu integralni s radnjom poput uloge šmokljana i gotičarskog životnog stila, ženskara i sl., koji utoliko predstavljaju i implementaciju stilova volje u film, pokazujući

51

G. Debord, *La société du spectacle*, str. 5.

52

Usp. Frank Burke, »'We All Go a Little Mad Sometimes, Haven't You?': Alterity and Self-Other Mirroring in Horror Film and Criticism«, *Journal of the Fantastic in the Arts* 2 (1990) 4, str. 74–94, str. 76 i dalje.

53

Usp. Gilles Deleuze, *Logika smisla*, preveo

Marko Gregorić, Sandorf, Mizantrop, Zagreb 2015.

54

M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 25.

55

Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, prevela Gordana V. Popović, Jesenski i Turk, Zagreb 2013., str. 253.

mogućnost spektakla da adaptira heterogenost stvarnog svijeta u svoj vlastiti iluzionizam. Transparentnosti užasa odgovara tzv. *comic relief* kao utemeljenje smisla u spektaklu, komični odušak koji omogućuje nesmetanu distribuciju posve ne-stvarnih sadržaja i (dez)informacija. Tome posebno doprinosi i jasno odustajanje od kvalitete filmskih specijalnih efekata, odakle filmski horor – koji se sve češće gleda na kućnom televizoru – u svojoj dramatičnoj spektakularnosti postaje individualnim prozorom u kuću strave lokalnih zabavnih parkova.

Kinematička je kultura u tom pogledu u bitnom smislu kultura *ukrašenog opstanka*, u kojemu se svijet izmijenio iz temelja. Nauštrb puke vezanosti *buržoazije s radnim vremenom*, kada svijet postaje slikom, mi ne možemo zaključiti drugačije nego da se vrijeme samo *kristalizira* do točke kada ga više ne možemo promatrati nikako drugačije nego filmskim vremenom, serijaliziranim vremenom montaže. Njegova je posebnost upravo u tome što je relativno od iščeznuta svijeta i događa se u skokovima, montaži, smjeni slika i dalje, na putu stvaranja učinkovitog okoliša odvijanja svakodnevnog života kao (filmske) radnje, u mirnom središtu medija. Odatle dolazi i Bellerova teza o tome kako danas radimo više nego ikad. Upravo, naime, zato što nemamo drugog izbora nego režirati vlastiti opstanak, odakle on postaje posebno »uvećanim«, učinjen takvim da bi lišenost svijeta naprosto bujala u slikama toga svijeta.⁵⁶ Tako se konstruira teorijski model *ekonomije pažnje* kao kritičke analize načina na koji spektakl kroz film organizira mogućnost (poželjne) percepcije vlastitog života kao žanra (životnog stila) i filma (slike). Prisjetimo li se ovdje Deleuzeove *dividuacije* bit će nam jasno kako individuum u strogoj smislu nije potreban kao nositelj života u spektaklu, već je radije vrsta integralnog sklopa *tijela bez organa* u kojemu se događa stalna predstava smisla među voljom, ulogom, režijom i montažom vlastitog opstanka. S filmom kao paradigmom mi smo uvijek u mogućnosti biti više od nas samih, i dapače, sa spektaklom kao tehnologijom, od društvenih mreža nadalje u totalnoj atomizaciji i autonomizaciji društva samoća je nadomještena osjećajem uspješno režiranog iščeznuća s područja ikakve osim apstraktne općenitosti.

Kako, naposljetku, društvenu svakodnevicu opisujemo filmskim hororom posredstvom filozofije spektakla? Debordovo *Društvo spektakla* nije jedina i jedinstvena instalacija njegove situacionističke teorije u osvit studentskih i radničkih prosvjeda 1968. godine. Osim knjige objavljene 1967. godine i niza prethodećih tekstova i akcija, Debord 1973. godine ekranizira vlastitu knjigu u dugometražni eksperimentalni film, u kojemu upotrebljava – na način spektakla, odnosno udaljavanja, harmonizirane konstrukcije bitno odvojenih vizualnih segmenata – isječke, slike, privatno i javno, novinske te kadrove iz televizijskih žurnala, u sklopu kojih, u potpunosti vlastitim mogućnostima, stvara temeljitu diverziju filma kao medija; mutacije između filma kao medija i filma kao fenomena koji utemeljuje sve iluzije suvremenog društva. Da je to posebno važno za kritičko razumijevanje nečega poput spektakularne psihologije filma – kao što je to u slučaju Bellera – ne treba posebno isticati zato što je za kritičko pristupanje mediju u prvom koraku potrebno dekonstruirati njegovu tehnologiju, a tek onda pristupiti ontološkom razumijevanju njegovih kulturalnih fenomena poput žanra. U filmu *Društvo spektakla* mi smo u bitnom smislu suočeni s radom slika u njihovom čistom stanju, a to je – misleći pritom na mistički efekt kino sale kao sjedenja u središtu *crne kutije* – dematerijalizirani, hipnotički, spektakularan rad slika koji organizira cjelokupni osjetni moment čovjeka u trenutku potpune lišenosti svijeta koji se romantički

razumije kao imerzivno iskustvo.⁵⁷ Poradi njihove brze, naizgled nasumične i simboličke smjene u danom slučaju to se imerzivno iskustvo raspada u nelagodu proživljavanja slika života iz udaljenosti koja nije samo fizička nego i duhovna te sam film utoliko predstavlja krizu koja slijedi kritiku izrečenu u knjizi *Društvo spektakla*. Iako je sastavljen od očuđujućih montaža i monologa preuzetih iz istoimene knjige, *Društvo spektakla* kao filmsko ostvarenje upravo je elementarni prikaz spektakularnih funkcija društva, od kojih je film prvi, privilegirani i paradigmatični aparat.

Pokazujući, dapače, paradigmatičan način rada slika u društvenom spektaklu, film u svojim mogućnostima pokazuje i oblike u kojima se odvija i organizira svakodnevni život izvan kino dvorane, utoliko što se sam život pronalazi okovan dvoranom spektakla u kojoj su ljudi okupljeni u jedinstven zajednički prostor koji je bitno »razjedinjen«⁵⁸ privilegiranjem mraka u kojemu se gubi razlika između stvarnog i predstave kao što se gubi mogućnost neposrednog komuniciranja s drugim, već se ono odvija kroz konsenzus slikovnih reprezentacija u predstavi. Na taj način, onkraj puke afektivne organizacije kroz popularni film koji više ili manje zamjenjuje popularni roman i čini ga opće dostupnom dokoličarskom aktivnošću putem televizije, filmski horor unosi u vizualni prostor, kao i prostor društvenih fantazija, ono što je do sada bilo predmetom sporadičnih prikaza i u bitnom smislu unutarnje čovjekove uobrazilje te je pripadalo području neopisivog i neuprizorivog. To samo znači da s pružanjem mogućnosti da se strava konkretno uprizoruje kroz tehnologiju filma mi već uvijek njime unosimo višak u vizualno polje, a upravo taj višak nazivamo spektaklom, posebice stoga što nas udaljuje i pospješuje učinak prezentacije ponad stvarnog i stvarno dostupnog sadržaja – spektakl je u tom pogledu kolektivna fantazija koja ostaje kao ostatak filmskog doživljaja. Upravo zato je filmski horor mjesto gdje možemo ponajbolje analizirati organizacijske aspekte spektakla u pogledu ranije spomenutog niza analogija, od meteorologije do psihogeografije. Tamo gdje se ispoljavaju strah i strava, spektakl radi na svom maksimumu organiziranja sustava mirnih središta sreće u kojemu otuđeni sklop pojedinaca gleda prizore svijeta bez mogućnosti stvarnoga odnosa – od krvoprolića na svakodnevnim priložima lokalnih vijesti do mogućnosti uživanja u psihotične i shizofrene umove zabavnih horor spektakla u lokalnim franšizama kino dvorana. Okruženi svakodnevnim unutarnjim strahom za vlastiti egzistencijalni (pre-življavanje) i estetički (pro-življavanje, očuvanje vlastitog životnog stila i slike) opstanak, sam strah i užas postaju posebno privlačnim izvorom zabave i duhovnog olakšanja.

Zaključno: razlika i ponavljanje

»U 21. stoljeću 'ljudsko' će se vratiti kao sablast, kao proganjanje.«⁵⁸

Ovoj Bellerovoj opasci odgovara u dalekosežnosti implikacije Heideggerov kritičizam doba slike svijeta u kojemu govori kako humanizam postoji samo ondje gdje je svijet postao slikom, gdje se, naime, čovjek upisuje u stvari i

56

Usp. G. Debord, *La société du spectacle*, str. 25.

58

Ibid., str. 238.

57

Usp. J. Beller, *Kinematički način proizvodnje*, str. 224.

sam ih sobom opisuje postajući utemeljujućim za jednu »moralno-estetičku antropologiju«,⁵⁹ pofilozofljenjem u kojemu se »iz čovjeka i prema čovjeku objašnjava i procjenjuje biće u cjelini«,⁶⁰ u kojemu isuviše ljudsko postaje bauk. Ono ljudsko koje provaljuje kao sablast u visokom spektaklu, iza ere koja je predmetom ovoga rada, jest upravo radikalna revalorizacija »suvremene povijesti« kapitalizma kroz njegove tobože zaboravljene proizvode u pokretu današnjeg imperativa na recikliranju.⁶¹ Kao sada konkretna inverzija svijeta (prvo iz svijeta u sliku, a potom iz slike u njene proizvode-detalje, odnosno produktivna tumačenja iz slika u sam život), spektakl se još jednom potvrđuje kao »autonoman pokret ne-živoga«⁶² pa ne treba iznenaditi što u *Društvu spektakla* kao i u filmskom hororu susrećemo iznova iste motive i likove i atmosfere, ne-živo, užas, strah, glad itd. Dapače, ono što nam je bila namjera prikazati i opisati jest sljedeće.

Dok je film o društvu spektakla bio potreban kako bi iznio tehnologiju ove inverzije svijeta na površinu predstave, a time temu spektakla ostavio kao kritičku mogućnost, u svakodnevnom životu, u doba kada Debord piše svoje *Komentare uz Društvo spektakla* te nekoliko godina nakon filma *Refutacija svih dobrih i loših komentara iznesenih o filmu Društvo spektakla*, više ne postoji potreba da se posebno radi na prokazivanju tehnologija spektakla. Ono što je određujuće za *integralni* spektakl jest opća prisutnost i evidentnost njegovih metoda, odnosno opći i društveno prihvaćeni cinizam proizvodnje i potrošnje u kojemu se inkubira opsceni užitak u filmu strave i užasa. Filmski horor, kao film *Društvo spektakla* te kao film društva spektakla, nije samo slika tehnologije spektakla već i stalan komentar o načinu na koji se uvijek iznova potvrđuju i utvrđuju društvena pravila i norme kojima se kompromitirani spektakl kolektivnog užasa ima mijenjati u individualni spektakl cinične sreće, uspjeha u nesreći i općoj atomizaciji ludila u autonomizirani rad slika koji je u bitnom smislu rad svakog čovjeka na izgradnji vlastite kooptirajuće perspektive za podnošenje spektakla; društvo spektakla u svome je integralnom obliku upravo filmski spektakl, odnosno kultura kinematizma, pokreta slika. Zamijetite na koji se način s vlastitim ludilom, ali i ludilom spektaklom preskribirane (u knjigu upisane, dapače) stvarnosti nosi Ash u filmu *Zla smrt*, njegovim konsekventnim nastavcima *Zla smrt 2*, *Vojska tame* i televizijskoj seriji *Ash protiv zlih mrtvaca* – od zlokobne uhvaćenosti u spektakl do puke nemogućnosti da se život ostvari izvan njega, čitava se franšiza Ashova života odvija zahvaljujući povratnoj re-organizaciji spektakla užasa iz kojeg pojedinac ne može naprosto izaći, e da bi završio u nostalgичnoj televizijskoj re-adaptaciji koja u doslovnom smislu komodificira užas individualnog filmskog postojanja. Svaki je nastavak ove franšize komentar, interpretacija i pokušaj nošenja s onim prošlim koje je oživotvoruje iz mentalnih slika u svijetu ispražnjenom od smisla.

Stoga, možemo zaključiti kako (1) *Društvo spektakla* u rekuperaciji nakon studentskih i radničkih prosvjeda 1968. postaje utemeljujućim tekstom globalnog integralnog spektakla kao što film postaje utemeljujućom tehnologijom toga spektakla te kako (2) *Komentari uz Društvo spektakla* ostaju pokušaj autentičnog zahvaćanja trenutka svijeta u kojemu još postoji mogućnost da se *Društvo spektakla* kao kritički doseg oduzme rekuperativnim učincima tzv. pofilozofljenja stvarnosti. Da su i sami *Komentari* postali tehnikom rekuperacije pokazuje činjenica spomenutog trenda recikliranja, ciničnog potrošački orijentiranog obnavljanja i, dapače, stvaranja proizvoda prema shemama koje dopuštaju stalno samoobnavljanje, odakle nam dolazi poplava *retro* i *vintage*

fenomena suvremene popularne kulture. Ne treba, stoga, iznenaditi što veći horor naslovi osamdesetih godina danas dobivaju svoje *re-makeove* i nastavke, odnosno pred-nastavke: od *Groblja kućnih ljubimaca* i *Ono* do politički korektna verzija *Istjerivača duhova* te nastavaka *Noći vještica*, i tako dalje, suočeni smo s uspostavljanjem (presudne) razlike u ponavljanju. Naime, ne ponavlja se ni povijest ni slika, već se uspostavlja afektivni moment ciničnog prihvaćanja ludosti svijeta i privikavanja na nepostojanje racionalne perspektive sagledavanja onoga što bismo mogli nazvati nadogradnjom spektakla koja se događa u novom desetljeću dvadeset i prvog stoljeća. Spektakl tako kroz rekreiranje strašnog pokušava doslovno »vratiti vrijeme« u stanje kada su potrošnja i proizvodnja još uvijek išli »ruku pod ruku« sa slikom stjecanja ljudskosti kroz konzumiranje svakodnevnog spektakla, stvarajući okolnosti (okruženje očajem i strahom) te konzumacije zabavnim elementom odabira tehnički racionalnog (potrošnje) ponad konkretno ne-vjerojatnog (spektakl). To je također i povijesni izvor fenomena cinične potrošnje. Kultura franšiziranja, ponavljanja u filmskoj industriji kao komodificiranja samog stanja i statusa potrošnje paradigmom je naznačenog holivudskog filmskog razdoblja.⁶³

Komentari uz Društvo spektakla prvi su pokazatelj transformacije teorije medija u medijsku teoriju, odnosno iz kritike udaljavanja u teoriju o otuđenju, odnosno cinizam u kojem je upravo sve na način spektakla izvedeno na površinu stvari. Jednako tako, a utoliko što se radi o ponavljanju i kreiranju razlike u samom *Društvu spektakla*, Debordovo djelo vjeran je pokazatelj transformacija u samome filmu koji je iz kritike svakodnevnog života napose postao predmet teorije u kojoj je film zamijenio izvjesnost svakodnevnog života, a koji se bez sumnje odvija u formi jednakog shematizma filmskog horora. Kinematička kultura, stoga, kao što je Heidegger tvrdio za fenomen tehnike napose, nema u bitnom smislu nikakve veze s filmom, već u posebnom smislu s pokretom i slikom, a time posredstvom i s vremenom, odakle nam je kao rezultat ovoga ogleđa jasno kako kinematička teorija ima u svom središtu spektakl, a ne film naprosto, odnosno ona je mjesto gdje se film u razlici engleske riječi *film* spram riječi *movie* primjenjuje metodički. Kao što proizlazi iz uvodnih postavki o dobu slike svijeta i fenomenu filmskog horora, možemo zaključiti kako je kinematička kultura u bitnom smislu samoobnavljajuća tehnologija spektakla koja se realizira kao politika slika u kojima doživljaj svijeta postaje kvalitativno i kvantitativno sumjerljiv filmskom iskustvu, a odakle pronalazimo nova – psihologizma lišena – utemeljenja za kritičku izgradnju svakodnevnih praksi koje je metodički moguće iščitati iz Bellerova *Kinematičkog načina proizvodnje* kao i Deleuzeova *Filma* kao graničnih fenomena »mirnog središta sreće« ili, dapače, *Kapitalističkog realizma*⁶⁴ kojemu odgovara jedino spektakularna pobuna, a to će reći, vrsta revolucionarnog djelovanja koja se konstituira na kritičkoj i psihogeografskoj analizi svakodnevnih (spektakularnih) fenomena od kojih filmski horor upravo zbog svoje uteme-

59

M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 24.

60

Ibid.

61

McKenzie Wark, *The Spectacle of Disintegration: Situationist Passages out of the Twentieth Century*, Verso, London, New York 2013.

62

G. Debord, *La société du spectacle*, str. 3.

63

Usp. S. Hantke, *American Horror Film*, str. 145.

64

Usp. Mark Fisher, *Kapitalistički realizam*, preveo Snježan Hasnaš, Naklada Ljevak, Zagreb 2011.

ljenosti u samoj biti spektakla zaslužuje mjesto paradigme. Filmski horor jest studija slučaja svakodnevnog užitka u užasu i slikovitosti zastrašujućeg u okolnostima društvenog spektakla.

Dario Vuger

**Film Spectacle and Cinematic Culture:
Film Horror in the Age of World-Image**

Abstract

In this paper, the author establishes and defends the thesis that the 1980s horror film production acts as a paradigm of the spectacle, especially in terms of the system of reduction of immediate life to image related mediations and phenomena. Thus, three disparate elements are now connected in a conceptual framework by which author supposes one must judge the media theory and media at large at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century. The three elements are the Heideggerian notion of the age of the world-picture, the Debordian notion of the spectacle, and the Deleuzian experiment of the philosophy of film that, through Beller, establishes itself as a film-philosophy, to be a possible answer to the contemporary state of a society in which the film spectacle reflects itself in the essentially cinematic culture, that is, in society put in motion exclusively only through the relation of image representations.

Keywords

film, spectacle, world-picture, horror, cinematic culture