

Žarko Paić

Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Prilaz baruna Filipovića 28a, HR–10000 Zagreb
zarko.paic@ttf.hr

Film kao mišljenje: Deleuzeova »ontologija slika«

Sažetak

U studijama o filmu pokazuje se prekretnim to što Deleuze sintetički povezuje rasklopljenu »bit« metafizike kao ontologije (bitak – bog – svijet – čovjek) s novim pristupom ne samo kretanju pojma, govoreći hegelovski, nego i mišljenju kao događaju. Isto još više vrijedi za razumijevanje onoga što traje u vremenu i stoga ima karakter misaone slike. Kako autor pokazuje u članku, Deleuze nju uspostavlja tako što mozak postaje ekran, a film iz sfere tzv. realiteta postaje virtualni kôd svijeta kao slike. Između koncepta i slike dokida se razlika kada slika više ne prethodi pojmu i kada pojam više ne prethodi slici. Koliko je ovaj obrat presudan za Deleuzeovo shvaćanje filma može se uočiti u izvedbi pojma događaja (événement). Slika i pojam odgovaraju singularnosti događaja. Problem s razumijevanjem Deleuzeove »ontologije slika« pokazuje da film ne možemo svesti na autonomnu proizvodnju kinematičkoga načina mišljenja ako prethodno ne razjasnimo što je to uopće pokret i kako nastaje slika. Film je u tom paradigmataskome slučaju ne samo »vizualni kôd« suvremene umjetnosti. Njegova se »bit« razotkriva u tome što omogućuje da slika-pokret i slika-vrijeme sintetički realiziraju mogućnosti tehnosfere kao: (1) računanja, (2) planiranja i (3) konstrukcije. Naposljetku, filmsko mišljenje koje Deleuze zagovara postaje pitanje o mogućnostima da film kao metafilm dosegne novu razinu filozofijskoga razmatranja onoga što postaje i nastaje novim sklopom odnosa između bitka i događaja.

Ključne riječi

Gilles Deleuze, ontologija slika, filmsko mišljenje, slika-pokret, slika-vrijeme, mozak-kao-ekran, događaj

Uvod

Nelagoda koju imamo s pokušajem da razumijemo što jest smisao filma kao događaja nastanka nove tehnologije i estetskoga čina vizualizacije života od 20. stoljeća pa do danas proizlazi otuda što ovaj medij ne pripada tradicionalnoj metafizici. To, dakako, ne znači da ne bismo mogli s Aristotelovim pojmom katarze objasniti suvremeni filmski spektakl poput, primjerice, George Lucasovih *Ratova zvijezda* ili, pak, traumatski sklop psiho-drame likova iz dekadentnih prizora *Melankolije* Larsa von Triera. Isto vrijedi i za mnoge druge pojmove novovjekovne filozofije, poput Hegelova subjekta-supstancije i totaliteta, da ne govorimo o primjenjivosti Marxova historijskoga materijalizma s vodećim pojmovljem otuđenja, kapitala, ideologije koji se u promijenjenom kontekstu i uporabi nalazi u mnogim suvremenim teorijskim paradigmama kao što su lakanovska psihoanaliza, Debordovo »društvo spektakla« do Badioua i njegove »ontologije događaja«. Uostalom, za njega film ima status hibridnoga žanra umjetnosti s ciljem repolitizacije i emancipacije subjekta. Još preciznije, film je masovna umjetnost koja popularizira druge umjetnosti. Na taj način postaje »demokratski simbol« i uvjet mogućnosti emancipacije čovjeka kao subjekta od logike kapitala i njegovih ideologijskih tvorevina.¹ Iako film, poput fotografije, možemo odrediti tehničkim medijem za koji vrijedi

logika izvan estetskoga horizonta *mimesisa* i *reprezentacije*, to isto tako ne znači da s filmom ne možemo govoriti i o »prikazivanju« i »predstavljanju« nečega kao nečega. Štoviše, film se kao transcendentalna struktura svijesti od samoga početka svoje povijesti upravo »prikazuje« i »predstavlja« u novome prostoru za masovnu publiku. A budući da takav prostor nije ni prostor svetosti katedrale ni onaj profanosti kazališta, njegova je društveno-kulturalna prostornost hibridna. To preostaje i unatoč svoje povijesno-epohalne autonomije izborne u razračunavanju s književnošću i vizualnim umjetnostima kada tzv. kinodvorane u svijetu više nisu prenamijenjena kazališta ili plesna okupljališta. Mnogi teoretičari povijesti nastanka medija smatraju da je tome razlog u sintetičnosti filma naspram analitičnosti knjige.

Nelagoda je, nadalje, u tome što ovaj medij uistinu nadilazi granice posredovanja između umjetnosti i svijeta života. Na to su s pravom ukazivali glavni teoretičari filma 1930-ih godina u Europi, s pozadinom Frankfurtske kritičke teorije društva – Walter Benjamin i Siegfried Kracauer. Ovo nadilaženje, naime, odnosi se na granicu koja se razmjestila već sa zahtjevima povijesne avangarde za stapanjem umjetnosti i života. Obojica su, unatoč vidnih razlika u pristupu, film shvaćali kao kraj tradicionalnog estetskoga dispozitiva kojim se briše razlika između tzv. auratske i postauratske umjetnosti, između svijesti i opažaja s obzirom na tehnički karakter slike nastale projekcijom na filmskome platnu. Naposljetku, Benjamin je završio svoj paradigmatički ogleđ o sudbini umjetničkoga djela u razdoblju tehničke reprodukcije s razlikovanjem estetizacije politike u fašizmu – nacizmu i politizacije umjetnosti u komunizmu. Model ovog spora i sukoba između estetika i politika dvaju različitih političko-ideologijskih shvaćanja svijeta bio je upravo pokušaj da se filmu kao supstanciji-subjektu nove masovne svijesti podari uloga i funkcija metaestetske proizvodnje života u istini.² Nadilaženje granica znači da film nikad ne može biti sveden na tehnologiju proizvodnje događaja ili na estetsko suđenje o kvaliteti djela. Razlog za to leži u njegovoj nesvodljivoj »biti«. Ona se nalazi onkraj tradicionalno shvaćenoga jezika kao priče i slike kao vizualizacije. Ili još bolje, ono što nazivamo »bit« filma možda uopće nema nikakvu svoju ontologijski kazano postojeću bit. Vjerojatno je nema na onaj način kojim ni čovjek ne može biti određen nekom urođenom mu »ljudskom prirodom«. Kada bi film kao i čovjek bili unaprijed definirani iz nekog transcendentalnog izvora o sebi (*an sich*), onda bi sve bilo tek prijepis univerzalne »knjige prirode« u snimanje onoga što već uvijek »jest«, »postoji« i nalazi se u-prostoru nalik nebesko-zemaljskom kontejneru. Ako je ipak sve drukčije, onda se njegova čudovišna logika djelovanja s pomoću začaravanja masa mora razviti iz kritike metafizički shvaćenoga jezika i slike. Zbog toga film možemo razumjeti na isti način na koji je Maurice Blanchot odredio smisao književnosti izvan službe jeziku i realnosti. Posrijedi je uvijek nastanak novoga i prekid s prikazom – preslikom izvanjskoga svijeta.³ Ontologijsko-spoznajni realizam ne odgovara onome što film na obje razine – diskurzivnoj i vizualnoj – donosi u svijet. Usto, mora se istodobno postaviti pitanje ne više »što« (*quidditas*) film uopće jest u razlici spram drugih umjetnosti i tehnologije prikazivanja – predstavljanja »bića«, kako bi to postavila fenomenologija u svojim različitim vidovima od Husserla do Merleau-Pontyja – već »kako« (*quodditas*) film nastaje kao mišljenje koje se događa u kretanju između bitka i vremena te zašto to i takvo mišljenje ne može više biti svedeno na pojmove i kategorije zapadnjačke metafizike koja se realizirala u kibernetici.⁴

1. Film kao »duhovni život«?

Nitko to nije u 20. stoljeću na tako radikalnan način postavio pitanjem od odlučujućega značenja za razumijevanje odnosa između mišljenja i svijeta kao Gilles Deleuze. Možemo unaprijed kazati da je film u njegovu promišljanju po prvi puta sagledan filozofijski »autonomno«, bez metafizičkih dodataka i primjesa estetike poput »aure«, »ornamenta«, nastavka kazališta i fotografije drugim sredstvima i slično. Unatoč prethodnim sporadičnim pokušajima u zasnivanju neke posebne »filozofije ili ontologije filma«, polazeći od analitičke filozofije, fenomenologije, hermeneutike, semiologije, psihoanalize, posve je izvjesno da je tek s njegova dva sveska o filmu uspostavljen mogući put do filma kao postmetafizičkoga mišljenja. Samo je po sebi jasno da to ujedno znači i mišljenje koje se ne može osustaviti, postati samo drugim načinom iste »velike priče« teorije filma. Zašto takva »filozofija ili ontologija« filma za razliku od estetike, filozofije umjetnosti i povijesno-umjetničkih pokušaja kritike filmskih djela iziskuje radikalnu promjenu razumijevanja metafizike kao takve? Deleuze je na to pitanje odgovorio u razgovoru za francuski filmski časopis *Cahiers du cinéma* br. 380 (veljače 1986, str. 25–32). Ponajprije, sažeo je jezgrovito temeljne filozofijske postavke prethodno iznesene u djelima poput *Razlike i ponavljanja (Différence et Répétition)* iz 1968. i *Logike smisla (Logique du sens)* iz 1969. godine. Tako je ustvrdio da je u filmu pronašao način dokidanja važnosti Hegelove dijalektike kao »apstraktnoga kretanja« pojma. Tome usuprot, »film uvodi 'realno' kretanje u sliku«. ⁵ Nadalje, razlika između filozofije i filma jest u tome što je filozofija uvijek proizvodnja pojmovnih sklopova, dok se film pojavljuje kao događaj mišljenja u pokretnim slikama. Budući da Deleuze na tragu Nietzschea i Bergsona nastoji prijeći metafizičke granice između »uma« i »osjećaja«, onda se film ne može razumjeti kao umjetnost u smislu primjenjivosti filozofijskih pojmova jer bi to bila temeljna pogreška s Hegelovim pečatom spekulativne dijalektike. Stoga, Deleuze jasno pokazuje u čemu je problem:

»Nisam htio *primijeniti* filozofiju na film, već sam krenuo izravno od filozofije do filma. Obratno je također moguće, netko može poći od filma do filozofije.« ⁶

Kretanje ovdje valja uzeti ne u fizikalnome smislu, već upravo metodologijski i simbolički kao način početka novoga mišljenja. No, nije li na prvi pogled ovaj obrat stvari same, da film može misliti i da je film zapravo mišljenje u drugome diskursu, nešto zagonetno i naizgled aporetično? Kako je to uopće moguće da popularna umjetnost za mase, tehnologijski »nova« i u svojoj

1 Alain Badiou, *Cinema*, Polity Press, Cambridge, Malden 2013., str. 238.

2 Usp. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996.; Siegfried Krauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, preveo Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge (MA), London 1995.

3 Usp. Maurice Blanchot, *Književni prostor*, preveo Vladimir Šeput, Litteris, Zagreb 2015.

4 Vidi o tome: Žarko Paić, *Tehnosfera*, sv. I–V, Sandorf, Mizantrop, Zagreb 2018. – 2019.

5 Gilles Deleuze, »The Brain Is the Screen: An interview with Gilles Deleuze«, u: Gregory Flaxman (ur.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2000., str. 365–373, str. 366.

6 Ibid.

»biti« neiskaziva pojmovljem metafizike od Platona do Heideggera, usto što zabavlja, rasterećuje od svakodnevnih briga, još i misli? Nije to Deleuze izrekao bez temelja u vlastitome pokušaju izgradnje tzv. transverzalne ontologije razlike i mnoštva, drugosti i postajanja (*devenir*). Isto će dodijeliti i arhitekturi koja spaja znanost, umjetnost i tehnologiju s težnjom da od gradnje postane razgradnja-ugradnja sklopova i petlji suvremenosti, što je uistinu razvidno u djelima arhitekata poput Franka Gehryja, Rema Koolhaasa i Zahe Hadid s njihovim spiralama, krivuljama i »kaosmosu« građevina – objekata koji ne ukrašavaju već postojeći prostor urbanoga krajolika, već ga konstruiraju i transformiraju iz stanja u događaj, preoblikujući prostor u oprostorenost (*spatializing*).⁷ Film može analogno arhitekturi misliti u slikama. Ali pod uvjetom da ono nepokretno pokrene te da vrijeme od tromosti i statičnosti postane živo vrijeme postajanja na »planu imanencije«. U istom razgovoru Deleuze uvjerljivo pokazuje da su dokazi za to u ranim filmovima Dreyera, Sternberga, Bressona i Rossellinija. U njima nije riječ tek o studijama ponašanja ljudi u prostoru društva i kulture. Mnogo je važnije nešto drugo. To je »duhovni život« (*la vie spirituelle*).⁸ Ako film pretpostavlja dvoje u sintezi kao što su to kretanje i slika, onda je iz ovoga bjelodano da mišljenje na koje upućuje Deleuze valja razumjeti na uistinu »nov« način. Nije to kao za Heideggera razlika računajućega (*Rechnen*) i kazivajućega (*Dichten*) mišljenja što proizlazi iz čitave povijesti metafizike kao ontologije i epistemologije. Razlika je već u tome što Heideggeru sve ono što nastaje iz biti tehnike kao postava (*Gestell*) ima neotklonjiv trag neautentičnosti jer je u potpunosti prožeto metafizičkom redukcijom. Sjetimo se kako upravo zato nije mogao u cjelini modernu umjetnost uzeti paradigmom njegova shvaćanja prebolijevanja metafizike. Umjesto toga, tragao je za putokazima poetsko-slikovnoga nabačaja nadolazećeg »drugoga početka« (*der andere Anfang*) u kazivanju pjesnika Hölderlina i Trakla te u slikarstvu Cézannea i Kleeja. No, sve što je imalo u sebi postavljajuću moć informacije poput fotografije i filma nije uključio u obrat metafizike. Deleuze se, naprotiv, od samoga početka usmjerio razumijevanju mišljenja kao sintetičkoga događaja. Jasno je da filozofija uz umjetnost ne odbacuje nimalo znanstvenu inventivnost, dok se, pak, razlika između filozofije i umjetnosti izvodi ipak naizgled metafizički tradicionalno: *concept vs. percept*. Mišljenje otuda ima moć nastajanja novoga u odnosu na događaj, a nije kazivajuća sudbina teleologije bitka i njegove povijesne eshatologije.⁹ To jednostavno znači da je mišljenje kao sinteza filozofije, umjetnosti i znanosti produktivna moć postajanja novoga polazeći od onoga što nije ni paradigma ni model, već »slika mišljenja«. A to može biti samo ono što na tako plastično neurokognitivni način naziva izrazom »mozak kao ekran«.

»Mozak je jedinstvo, mozak je ekran. Ne vjerujem da lingvistika i psihoanaliza podastiru veliku stvar za film. Naprotiv, biologija mozga – molekularna biologija – to čini. Mišljenje je molekularno. Molekularno ubrzava sastav sporih bića koja smo mi, kao što Michaux kaže: 'Čovjek je sporo biće, koje je jedino stvoreno za moguće fantastične brzine.' Okružja i sveze mozga ne prethode stimulima, korpuskulama i česticama (...). Kino nije kazalište (...). Film, zato što postavlja sliku u kretanje, ili bolje zato što daje slici samokretanje nikada ne prestaje ostavljati tragove okružja u mozgu.«¹⁰

Usporedimo li ovaj način mišljenja još za trenutak s Heideggerovim analiza-
ma umjetnosti, vidjet ćemo zapanjujuće razotkriće da s Deleuzeom suvremene
tehnoznanosti mogu imati posve novo »rizomatsko utemeljenje«. Ono nije
više posredovano htijenjem filozofije da vertikalno određuje što jest nešto,
dakle bitak, biće i bit bitka, te da tome utvrđuje ontologijsko okružje. Sada
je situacija promijenjena. Iako Deleuze, doduše, koristi izraz »duhovni ži-

vot« kojeg inventivno prikazuju »stari majstori« filma od 1930-ih do 1940-ih godina, nasljeđe transcendentalne iluzije gubi se u nepovrat. Na to mjesto suvereno nastupa »transcendentalni empirizam« i »imanencija«. Jer »mozak kao ekran«, kojeg ne mogu više slijediti lingvističke i psihoanalitičke vježbe s vodećom postavkom o jeziku kao označitelju nesvjesnoga, spaja mišljenje i sliku izvan onoga što se naziva »realnošću« i »fenomenom«. Začudno je zašto Deleuze ovdje ne ubraja i fenomenologiju. Moj je stav da ni ona ne može više ništa bitno kazati o dobu *tehnosfere*, što znači da u odnosu na digitalni konstruktivizam današnjice sve što se povezuje uz mišljenje kao »um«, »duh«, »dušu«, »jezik«, pa čak i »tijelo« gubi razlog vjerodostojnosti. Uglavnom, Deleuze ne misli da bi film kao mišljenje bilo ono što prvo pomislimo kada filozofijski krećemo od pretpostavke suglasnosti uma i zbilje u hegelovskome smislu. Sve je to zastarjelo jer pripada onome što je »sporo«, »tromo« i »statično«. Film nije tek vladavina »mozga kao ekrana« u kretanju nekim izvanjskim prostorom djelovanja odnosa cjeline i dijelova. S filmom se neprestano odvija uzbudljiva pustolovina ubrzanja mišljenja kao fascinacije slikom koja ne prikazuje i ne predstavlja stvar o sebi u kantovskome smislu kao ono sublimno i stoga neprikazivo i nepredstavljivo. Kao što pokazuju suvremena tehnološka dostignuća s digitalnom kamerom, sve postaje film, pa i sam život. Kinematički način društvene organizacije života danas je postao prostorom-vremenom kognitivnoga kapitalizma.¹¹ Problem je filma u tome što on pretpostavlja konstantno ubrzanje slike. To dovodi do porasta misaonih vibracija i intenziteta u afektivnome odnosu spram događaja. I stoga je film ono

»... što pokreće i temporalizira sliku (...). Mi moramo razumjeti film ne kao jezik, već kao signaletički materijal (*des matières signalétique*).«¹²

Kada imamo na umu rečeno, lako ćemo se složiti da je takav pristup filmu moguć tek nakon što se mišljenje oslobodi od navika da je ono izvan i iznad imanencije života. Znamo da je za Deleuzea sam život ono što se ne može konceptualizirati jer bi time bio sveden na biologizam i mašinizam drugim sredstvima. Molekularna biologija koju spominje kada govori o mozgu kao ekranu nije pritom nadomjesna znanost za lingvistiku i psihoanalizu. Posrijedi je (de)materijaliziranje organa mišljenja od utjecaja fizikalizma. Bila je to zadaća, naravno u drugom filozofijskome okružju, i ranoga Husserla kada je transcendentalno mišljenje oslobađao od psihologizma i historicizma. Deleuze čini to zato što se film mora osloboditi od svoje »nečiste« povijesti. U

7

Usp. Žarko Paić, »Nabor i rizom: Deleuzeovo doba i suvremena arhitektura«, u: *Tehnosfera. Sklop i petlja: Što je preostalo od arhitekture?*, sv. IV, Sandorf, Mizantrop, Zagreb 2019., str. 123–155.

8

G. Deleuze, »The Brain Is the Screen«, str. 366.

9

Usp. Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, u: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, sv. 8, Paola-Ludivika Coriando (ur.), V. Klostermann, Frankfurt na Majni 2002.; Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que philosophie?*, Éd. de Minuit, Pariz 1991. – 2005.; Žarko Paić, »Shizofrenija i svemir: Od kaosa

do kontrole«, u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris Zagreb 2014., str. 109–164.

10

G. Deleuze, »The Brain Is the Screen«, str. 366.

11

Vidi o tome: Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, preveo Snježan Hasnaš, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2016.

12

G. Deleuze, »The Brain Is the Screen«, str. 368.

nju je upleteno odveć taloga književnosti, drame, slikarstva i fotografije. Začudni izraz »signaletički materijal« odnosi se na zahtjev da »slika mišljenja« uspostavi primat nad pričom kao uvjetom mogućnosti filma uopće. Međutim, ovo valja shvatiti samo uvjetno. Filozofija je i za Deleuzea, kao i za Lyotarda i poststrukturalizam, velika konceptualna priča. Njezini su pojmovi, doduše, bitno različiti od književnosti i drame, iako je već Nietzsche jasno upozoravao da život u nevinosti bivanja (*Werden*) ima dramatsku strukturu, a osjećaji kojima se iskazuju ljudsko-neljudski odnosi u prostoru-vremenu nikad se ne mogu svesti tek na metafiziku čistih emocija. Uvijek je posrijedi sklop odnosa s kojima umjetnost iziskuje traganje za primjerenim jezikom i podobnom slikom. Utoliko se ova narativnost filma ne odnosi na vladavinu jezika nad slikom u onoj formi u kojoj, primjerice, književni libretto podaruje operi njezinu dramatsku okosnicu i u konačnici izvedbeni smisao. Slika u svojem tehnologijskome ubrzanju koja obilježava pojavnu »bit« filmske industrije uistinu je pronađeno rješenje spora između filozofije i umjetnosti glede filma kao »novoga medija«. No, ona je istovremeno problematično polje mišljenja. Razlog je u tome što se filmska slika za razliku od televizijske, kako kaže Deleuze, nikad ne zaustavlja u prisutnosti – sadašnjosti.¹³ Njezina je vremenska struktura u prostoru-vremenu takva da je ujedno kontinuum zbivanja i raskid s aristotelovskim *nunc stans* mišljenjem koje pretpostavlja jedinstvo mjesta i vremena kao temelj svake metafizike uopće. To je, dakle, razlog zašto Deleuze u svojem dvosveščanome djelu o filmu bergsonovski razdvaja i razlikuje sliku-pokret i sliku-vrijeme.

U ovom razmatranju filma kao mišljenja bavit ćemo se ekstenzivno analizom Deleuzeove filozofije koja film ne promišlja tek kao intencionalni predmet spoznaje. Protiv takvog fenomenologijskoga pristupa izabran je u prvome svesku studije o filmu za vjerodostojnoga svjedoka Henri Bergson i njegovo djelo *Stvaralačka evolucija (L'évolution créatrice)* iz 1908. godine. No, Deleuze ga uzima pokrićem za postavke koje su, kako je to lijepo rekao Éric Alliez, »bergsonizam onkraj Bergsona«.¹⁴ Ako film nije predmet u smislu spoznajne usmjerenosti, onda je problem u tome što se mora izvesti kao događaj slike mišljenja. Inače Deleuze ne bi mogao izvesti postavku da filmski režiseri misle u slikama. Mišljenje o kojem je ovdje riječ ne opisuje, ne prikazuje i ne predstavlja ništa drugo doli vlastitu slikovnu afektivno-kognitivnu pustolovinu kretanja kroz sklopove događaja. U tom pogledu film kao mišljenje ne može biti mišljenje »o« filmu u smislu njegove postojanosti i nepromjenljivosti. Naprotiv, filmsko je djelo složeni slučaj preklapanja tehničke slike, medijske konstrukcije stvarnosti, tehnologije vizualizacije u povijesti medija kao dispozitiva do estetsko-političkoga vrednovanja i suđenja o singularnome umjetničkome djelu. No, budući da Deleuze polazi u analizi od Bergsonovih dualizama pokreta i vremena u slici, kako je to izvedeno u četvrtom i posljednjem poglavlju njegove navedene knjige, a koje je naslovljeno »Kinematografski mehanizam mišljenja i mehanicistička iluzija«, onda se čini uputnim razložiti kako i zašto je »mehanizam našeg običnoga znanja filmskoga podrijetla«.¹⁵ Zašto se ono tehničko pojavljuje u slikovnoj formi aparata koji projicira događaje na platnu uvjetom mogućnosti znanja ili svijesti o svijetu, a ne ono izvorno prirodno što stoji u temelju fenomenologije i njezine maksime »povratka stvarima« neposrednoga iskustva?

2. Slika-pokret: Mišljenje kao imanencija života

Uobičajeno se smatra da je Deleuze svoju teoriju filma, ili ono što Jean-Luc Nancy naziva *cine-filozofijom*, artikulirao kao »materijalistički program« bergsonizma za svoje vlastite svrhe. Protiv Husserlove fenomenologije i Merleau-Pontyja zauzeo se za materijalistički vitalizam koji sliku uzima za početak i kraj spoznaje i opažanja svijeta. U trojstvu kretanja, materije i svjetla »svijet postaje slikom«. ¹⁶ Ovaj konceptualni sukob između »prirodnoga« i »artificijelnoga« s obzirom na »bit« filma Deleuze analizira u četvrtom poglavlju svoje prve knjige o filmu, koje je naslovljeno »Slika-pokret i njezine tri inačice: Drugi osvrt na Bergsona«. Tamo se na jednom mjestu kaže i ovo:

»Primijetit ćemo da fenomenologija, u nekim pogledima, ostaje na predfilmskim uvjetima, što objašnjava njezinu nelagodu: ona prirodnoj percepciji daje prednost, što znači da se pokret još uvijek odnosi na *položaje* (jednostavno egzistencijalne, a ne esencijalne). (...) Na posve drugačiji način Bergson pak raskrinkava film kao dvoličnoga saveznika. Jer ako film ne poznaje pokret, to čini na isti način i iz istih razloga kao i prirodna percepcija.« ¹⁷

Zašto Deleuze treba Bergsona za vlastiti pokušaj filozofijskoga uvida u film? Iako smo u navodu njegovog razgovora za *Cahiers du cinéma* vidjeli da spominje lingvistiku i psihoanalizu kao »velike priče« koje filmu prilaze izvana s pomoću jezika i nesvjesnoga, sada je posve jasno da je glavni cilj kritičke usmjerenosti upravo fenomenologija s njezinim pojmom intencionalnosti svijesti. Bergson je već u naslovu svoje temeljne knjige *Materija i pamćenje* (*Matière et mémoire*) iz 1896. godine pokazao kako se odnos »bitka« i »vremena« uspostavlja kroz ono što Deleuze opisuje kao »blok prostora-vremena«, čime se materija kao tijelo pojavljuje slikom. Kada se to zbiva, tada odnos između kretanja i protjecanja ima u svijesti karakter trajanja (*durée*). Ovo je iznimno važno zato što čovjek više nije kantovski shvaćeni subjekt spoznaje iz transcendentalnoga položaja. Umjesto toga, susrećemo se s horizontom svijeta u postajanju. Svijet od subjektno-centričnoga horizonta postaje dinamično polje događaja s materijalno-tjelesnim konfiguracijama. Svijest o kretanju u prostoru-vremenu označava istodobno razlikovanje između onoga što pripada »prirodnome« stajalištu i »artificijelnome« stajalištu, a što se zbiva samo zahvaljujući funkciji i ulozi »tehničkoga« medija razumijevanja svijeta. Ne možemo više razumjeti prirodu a da u tom razumijevanju ne polazimo od početne pretpostavke vlastita misaona stajališta. Sjetimo se da je i Marx uzimao moderno buržoasko društvo uvjetom mogućnosti shvaćanja primitivnih oblika društvenosti u povijesti. Nije, stoga, začudno zašto Deleuze u svojoj misaonoj borbi za autonomijom imanencije tijela u modernome svijetu uzima Bergsona kao saveznika protiv Husserla i Merleau-Pontyja, iako je potonji neporecivo zaslužan za egzistencijalno shvaćanje tjelesnosti bitka-u-svijetu. No, to nije za Deleuzea još dostatno za rastemeljenje čitave zapadnjačke on-

¹³
Ibid., str. 371–372.

¹⁴
Éric Alliez, »Midday, Midnight. *The Emergence of Cine-Thinking*«, u: G. Flaxman (ur.), *The Brain Is the Screen*, str. 293–302, str. 295.

¹⁵
Henri Bergson, *Creative Evolution*, preveo Arthur Mitchell, Henry Holt, New York 1911., str. 306.

¹⁶
E. Alliez, »Midday, Midnight«, str. 293.

¹⁷
Gilles Deleuze, *Film 1: slika – pokret*, prevela Mirna Šimat, Udruga Bijeli val, Zagreb 2010., str. 79–80.

tologije kao metafizike s njezinim pojmovima poput »bitka«, »bića« i »biti«. Film se otuda pojavljuje nužno kao otvorenost imanencije života.¹⁸ Ali ne više iz horizonta jezika i nesvjesnoga i ne više iz perspektive intencionalne svijesti koja razlikuje noetički čin i noematički predmet. Umjesto toga, film zadobiva vlastitu nepostojeću »bit« na taj način što povezuje dvije slike koje su ujedno analitičke i sintetičke: pokreta i vremena. Zbog toga Deleuze može izvesti postavku u gotovo poetskome tonu da je Bergson dospio do vlastita velikoga otkrića tako što je shvatio »svemir kao film u sebi, metafilm«.¹⁹

Pokušamo li »prevesti« ovaj iskaz vidjet ćemo da se nalazimo u aporijama filozofije koja ne može misliti svoj predmet ako ga prethodno ne konstituira kao predmet koji iziskuje razgraničenje od pojma koji filmu daje mogućnost opstojnosti uopće. Taj predmet jest, naravno, umjetnost. Međutim, problem je u tome što Deleuze film ne može deducirati iz pojma umjetnosti jednostavno zbog toga što polazi »odozdo«, dakle, od imanencije života samoga. Kada uvodi razlikovanje između, formalno rečeno, dviju slika – pokreta i vremena – onda je preuzimanje Bergsona nalik istoj strategiji koju je izvodio u mnogim drugim djelima kada se naslanjao na stajališta Spinoze, Leibniza i Nietzschea. Nije to značilo da ih tek eklektički prisvaja jer njegove analize velikih filozofa novoga vijeka i modernoga doba nisu nikakve hermeneutičke i fenomenologijske interpretacije. Tako je i u slučaju naizgled potpunog preuzimanja Bergsonova mišljenja u navlastiti okvir kinematičke filozofije koja se nipošto ne može shvatiti ontologijom filma. Prije bi se moglo govoriti o »ontologiji slika« jer mnoštvo i razlika proizlaze iz temeljnoga pojma postajanja ili bivanja (*devenir*) s kojim Deleuze uvodi u suvremeno mišljenje stvaralačku dimenziju kozmičko-ljudske otvorenosti.²⁰ Film se otuda pojavljuje kao nova slikotvorna »tehnogeneza postajanja«. I zato što ništa ne prikazuje i ništa ne predstavlja, njegova se »bit« mora pojaviti kao »metafilm«. Sve što nadilazi film kao hibridni medij tehnologije vizualizacije i estetike događaja istodobno je kinematičko u sebi samome jer se ne kreće »prirodno« i jer se ne vremenuje u dimenziji prisutnosti – sadašnjosti kao u slučaju televizije, već u ekstatičkoj dimenziji trajanja kao sjećanja materije-tijela u prostoru-vremenu. Odakle to sve dolazi i kamo sve to ide? Ovo temeljno metafizičko pitanje primijenjeno na »logiku filma« za Deleuza je jasno. Sve dolazi iz mozga kao ekrana i sve odlazi »u svemir kao film u sebi, metafilm«.

Pogledajmo sada kako se može objasniti odnos između kretanja i vremena s pomoću filmske slike. Odmah valja reći da za Deleuza pojam slike ne proizlazi iz njezine mimetičko-reprezentacijske »biti«. Slikom se ne prikazuje i ne predstavlja ono što »jest« iz jednostavnog razloga što se bitak razumije procesualno i stvaralački kao postajanje. Filozofija nije u odnosu na film transcendentni izvor spoznaje slike onoga što već uvijek jest (bitak bića). Budući da je posrijedi isti način mišljenja koje poduzima Deleuze kao i u obratu suvremenih znanosti o prirodi i svemiru (astrofizika), životu i upravljanju sustavima (biogenetika, kibernetika), a to znači da se istodobno kreću i promatrač i ono promatrano, onda je posve jasno zašto je za razumijevanje slike kao pokreta i vremena odlučujuće uvođenje dva nova filozofijska pojma – *virtualnosti* i *događaja*. U ogledu »Što je stvaralački čin?«, u kojem govori o odnosu filozofije i filma, Deleuze polazi od postavke da film mora imati navlastitu autonomiju »stvaralačke aktivnosti«.²¹ Što to znači? Ponajprije, da se radi o spoju invencije koja pripada znanosti i umjetnosti s pojmom prostora-vremena. Odmah upada u oči da su prostor i vrijeme shvaćeni na isti način kao i u kvantnoj mehanici te u Einsteinovoj teoriji relativnosti. Za razliku

od Heideggera i fenomenologije, Deleuze polazi od Bergsonovih razmatranja kretanja materije s vitalističkim dodatkom. A to znači da prostor nije u ovisnosti od vremena niti, pak, vrijeme apriorno određuje prostoru njegove granice. Za razumijevanje filma kao virtualnoga događaja proizvodnje slika na »planu imanencije« ovo je od velike važnosti. Filozofija, dakle, stvara i pronalazi koncepte. S pomoću njih proizvodi mišljenje kao događaj. Vodeći koncept u obratu spram Kantove transcendentalne sistematike prostora i vremena Deleuze je pronašao u pojmu virtualnosti. Umjesto modalne kategorije mogućnosti, koja je uvijek u sklopu zbilje i nužnosti kao njihova logička prethodnica, sada je virtualnost ono što prethodi aktualizaciji jer je koncept stvarnosti čista konstrukcija. Vidjet ćemo koliko je taj »pronazak« sudbonosan ne samo za »digitalnu ontologiju« i sve što proizlazi iz njezina misaonoga okvira. Film je u tom paradigmatškome slučaju ne samo »vizualni kôd« suvremene umjetnosti. Njegova se »bit« razotkriva u tome što omogućuje da slika-pokret i slika-vrijeme sintetički realiziraju mogućnosti *tehnosfere* kao: (1) računanja, (2) planiranja i (3) konstrukcije.

Već u »Predgovoru« prvog sveska o filmu, Deleuze naglašava da ne govori o »povijesti filma«, već o »taksonomiji« kao »pokušaju klasifikacije slika i znakova«. ²² Svaka taksonomija prešutno polazi od pretpostavke postojanja poretka ili sustava u onome što slike i znakovi znače. Za razliku od Hegelove apstraktne dijalektike, koja u trijadi subjektivnoga, objektivnoga i apsolutnoga duha razmatra kretanje povijesti, ovdje se ne radi o cjelini koja nadređuje dijelovima njihov poredak. Deleuze u svojoj transverzalnoj ontologiji slika može tek uvjetno slagati *puzzle* u neki poredak ili sustav, ali samo kao sklop koji se pojavljuje posredovan odnosima između slika i znakova. Film otuda jest ne samo virtualni događaj imanencije života u slikama i znakovima. Njegova se »bit« svodi na heterogenost odnosa i nesvodljivost slike na znak. Nije to nikakva semiotika filma jer bi time pala na razinu iščitavanja stvarnosti kao slikovnoga metajezika kao što je to, u konačnici, učinio Roland Barthes. ²³ Problem s razumijevanjem Deleuzeove »ontologije slika« pokazuje da film ne možemo svesti na autonomnu proizvodnju kinematičkoga načina mišljenja ako prethodno ne razjasnimo što je to uopće pokret i kako nastaje slika. U spisu *Što je filozofija? (Qu'est-ce que la philosophie?)*, Deleuze i Guattari određuju pojam stvaranja i stvaralaštva ključnim za ono što filozofiju razlikuje od umjetnosti i znanosti, a to je proizvodnja konceptata. Jedan od njih je i pojam kretanja ili pokreta koji rabi i Aristotel u Lambda knjizi *Metafizike*. Znamenita je njegova definicija boga kao »nepokretnoga pokretača«. Bog kao čista djelatnost mišljenja sam je onaj koji se ne kreće u materijalno-energetškome smislu, ali zato pokreće sva druga bića stvorena iz njegova uma. Uglavnom,

18

Vidi o tome: Stephan Günzel, *Immanenz: Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*, Reihe Philosophie, Essen 1998., str. 113; Michaela Ott, »Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze«, u: Peter Gente, Peter Weibel (ur.), *Deleuze und die Künste*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007., str. 106–120.

19

G. Deleuze, *Film 1*, str. 82.

20

Usp. Gilles Deleuze, »Qu'est-ce que l'acte de création?«, u: Gilles Deleuze, *Deux régimes*

de fous: Textes et entretiens 1975. – 1995., Éd. de Minuit, Pariz 2003., str. 291–302.

21

G. Deleuze, »Qu'est-ce que l'acte de création?«, str. 293.

22

G. Deleuze, *Film 1*, str. 5.

23

Vidi o tome: Philip Watts, *Roland Barthes' Cinema*, Oxford University Press, New York 2016.

koncepti u filozofiji služe apstraktnome mišljenju. To je mišljenje koje postupa svagda tako da polazi od univerzalnosti bitka i singularnosti bića, ali je način pristupa za razliku od umjetnosti koja se služi perceptima i znanosti koja rabi funkcije iz temelja različite. Nije Deleuze u tome tako radikalno drukčiji od Platona i Aristotela s njihovim razgraničenjem teorije, prakse i poezije te *episteme téchne* i *episteme poietiké*. Ipak, naglasak je na tome da filozofija zajedno s umjetnošću i znanošću čini sintetički sklop mišljenja u razlici i drugosti. Njezina nesvodljivost proizlazi otuda što je vezana uz čisto mišljenje, bez obzira na to koliko smjerala na kraju svojeg metafizičkoga poslanstva postati gotovo bliska umjetnosti i znanosti. U prvome svesku knjige o filmu Deleuze kaže:

»Veliki filmski majstori činili su nam se usporedivi, ne samo sa slikarima, arhitektima, glazbenicima, nego također i s misliocima. Oni razmišljaju u slikama-pokretima i slikama-vremenima, umjesto u konceptima.«²⁴

Što je ustvari to nimalo baš razumljivo – filmsko mišljenje? U prvome svesku o filmu Deleuze se ekstenzivno bavi idejom kretanja jer tradicionalni ontologijski par pojmova bitak i biće ne mogu biti mišljeni uopće bez odnosa spram vremena. A budući da se vrijeme mora misliti u ekstazama bilosti kao prošlosti, prisutnosti kao sadašnjosti i predbježnosti kao budućnosti, da se ovdje poslužimo Heideggerovim diskursom iz temeljnoga spisa »destrukcije tradicionalne ontologije« kao što je *Bitak i vrijeme (Sein und Zeit)* iz 1927. godine,²⁵ bjelodano je da zagonetka vremena proizlazi iz zagonetke pokreta-u-prostoru. Sve što se kreće povezuje prostor i vrijeme kao odnos bez kojeg mišljenje ne može misliti ono što »jest« i ono što »nije«. Filmsko mišljenje – ako jest uopće mišljenje – mora imati mogućnosti postavljanja pitanja u mediju slike-pokreta i slike-vremena o smislu postajanja (*devenir*) kojim se bitak transformira u događaj. Nije nipošto začudno zašto Deleuze na tragu Nietzschea i Bergsona uvodi u razmatranje o »biti« filma istodobno nešto što presijeca po pola linearni niz drevne metafizike i spiralnu zavojnicu moderne ontologije kakvu je u 20. stoljeću razvio kozmolog, matematičar i filozof Alfred N. Whitehead s njegovim pojmovima događaja (*event*) i kozmičke epohe.²⁶ Film je u suvremenoj estetici umjetnost koja pripada u pojam događaja, a ne djela. Razlog se pronalazi u tome što je njegova »bit« u tehničkome smislu u tome što reproducira – projicira niz pokretnih slika za razliku od fotografije kao nepokretne slike koja tehnički odslikava tzv. realitet. Već je iz ovoga jasno da se slika uspostavlja kretanjem i pojavljivanjem na tehnički način reprodukcije i projekcije.

U prvome svesku o filmu Deleuze se osvrće na tri postavke Bergsona o pokretu ili kretanju. Prva je postavka da pokret nije isto što i prijedeni prostor.

»Prijedeni prostor je prošao, pokret je prisutan, to je čin prelaženja. Prijedeni prostor moguće je razdijeliti, čak i na bezgranično mnogo dijelova, dok s pokretom to isto nije moguće, on je nedjeljiv, ne može ga se podijeliti bez da se podjelom ne zadire u njegovu prirodu. (...) svi prijedeni prostori pripadaju jednom jedinom homogenom prostoru, dok su pokreti heterogeni, nesvodivi jedni na druge.«²⁷

Daljnja analiza ovog dvojstva u kretanju pokazuje da razlika homogenosti i heterogenosti jest razlika između kvantitativnosti i kvalitativnosti odnosa u prostoru. Prijelaz između nečega ostavlja u svijesti trajanje koje se ne ponavlja mehanički jer bi to bio puki otisak materijalne prisutnosti. Ono što je heterogeno istodobno je za Bergsona poput svemira obilježeno *otvorenošću*. A to znači da je proces nastajanja novoga u stvaralačkome postajanju koje u

sebi ima karakter kontingentnosti. Deleuze na jednom mjestu kaže da Bergson u *Stvaralačkoj evoluciji* daje netočno ime stapanju »stvarnoga pokreta i konkretnoga trajanja« te »nepokretnih odsječaka + apstraktnoga vremena« – *filmske iluzije*.²⁸ Zašto je to tako? Je li riječ samo o modernoj inačici za drevnu riječ s podrijetlom iz estetike kao što je to »privid« (*Schein*)? Sjetimo se da potječe već od Platona iz njegove alegorije o spilji kada razmatra sjene, privid, istinu i bit istine kao razotkrivenosti u sjaju Sunca. Za Hegela je, pak, estetski privid nužan put posredovanja duha od stadija neposrednoga zora do stadija apsolutne ideje. Filmska iluzija, međutim, očigledno je rezultat tehničke konstrukcije slike-pokreta. Deleuze o tome kaže sljedeće:

»Film u stvari djeluje s dvije komplementarne datosti: trenutnim odsječcima koje nazivamo slikama; impersonalnim, uniformiranim, apstraktnim, nevidljivim ili neprimjetnim pokretom ili vremenom, koji je ‘u’ aparatu i ‘s’ kojim slike protječu. Film nam dakle pruža lažni pokret, on je tipičan primjer lažnog pokreta. (...) Ukratko, film nam ne daje sliku kojoj pridodaje pokret, nego nam izravno daje sliku-pokret.«²⁹

Ovdje ćemo posebno naglasiti jednu iznimno poticajnu interpretaciju cjeline Deleuzeovih nastojanja u promišljanju filma na tragu Bergsona s obzirom na ovu izravnost kojom slika-pokret ulazi-u-svijet. Posrijedi je studija D. N. Rodowicka *Vremenski stroj Gillesa Deleuzea (Gilles Deleuze's Time Machine)* iz 1997. godine.³⁰ U toj knjizi autor uspostavlja plodotvorni odnos među umjetnosti, filma, filozofije i pojmova koje je razvio Deleuze, ali ujedno s usporednom perspektivom druge najvažnije »ontologije filma«, one Stanleyja Cavella, američkog analitičkoga filozofa.³¹ U analizi se tako razvijaju postavke da je s Deleuzeom razvijen argument o filmu kao filozofiji, o filmu kao postajanju sukladno temeljnim razradama filozofije kao konceptualne arhitektonike, o filmu kao pred-konceptualnome stanju slika mišljenja. Naravno, iako se ovo čini proturječnim, sve postaje drukčije nakon što se u igru uvede Cavellova argumentacija jer ono što se nalazi prije ili pred moći konceptualnoga određenja filma nije ništa nesvjesno u smislu psihoanalize i njezinih tumačenja tajne jezika i tijela. Film se, po Rodowickovu tumačenju Deleuzea, izvodi iz slikovne pretkonceptualne logike koja svoju tajnu ima u pokretu ili kretanju. No slika-ka-pokret ubrzava se u vremenu i tako stvara događaj afektivno-perceptivne komunikacije s projekcijom onoga što film »prikazuje« i »predstavlja« na način bujica slika koje oblikuju prostor-vrijeme tehničke konstrukcije stvarnosti. Što smo time dobili? Ne samo da je vrijeme shvaćeno tehnologijski i metafizički kao postajanje i kretanje u povratnoj

24

G. Deleuze, *Film 1*, str. 5.

25

Usp. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, u: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, sv. 2, Friedrich-Wilhelm v. Herrmann (ur.), Vittorio Klostermann, Frankfurt na Majni 1977.

26

Usp. Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Free Press, New York 1929. – 1978. Vidi o tome tematsku cjelinu u časopisu *Tvrđa* 18 (2017) 1–2, str. 6–77. Isto tako: Žarko Paić, »Stvaralačko doba i nova metafizika: O filozofijskoj kozmologiji Alfreda Northa Whiteheada«, *Tvrđa* 18 (2017) 1–2, str. 54–77.

27

G. Deleuze, *Film 1*, str. 7.

28

Ibid., str. 8.

29

Ibid., str. 8–9.

30

Usp. David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham 1997.

31

Usp. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge (MA), London 1979.

nepovratnosti nego i da je prostor u kojem se zbiva suvremeno društvo, politika i kultura već uvijek kinematički određen. Nije, primjerice, svijet nakon Wellesova *Građanina Kanea* više ono »isto« u razlikama, već je uspostavljena umjetnička hegemonija nastanka »novoga« u stvaranju konceptualnoga okvira distorzije vremena kojim ovaj film kao remek-djelo filmskoga modernizma sažima »naraciju« do mjere slikovne implozije. Drugim riječima, delezijanski iskazano, nakon ovog filma svijet je od kontinuiteta trajanja jednog te istog i homogenoga prostora-vremena filmske iluzije postao simulakrum događaja apsolutnoga postajanja »novoga« jer je u filmskom diskursu razorio statičnu linearnost vremena.

Druga Bergsonova postavka na koju se nadovezuje Deleuze govori o dvije različite iluzije. Ponajprije, postoje dva pristupa pokretu, a to su antički i suvremeni. U prvome slučaju »pokret upućuje na razumljive elemente, Oblike ili Ideje koji su sami po sebi vječni i nepokretni«. ³² Tome usuprot, suvremeno shvaćanje pokreta od moderne astronomije Keplera do fizike, povezuje prostor s vremenom pada nekog tijela kao u Galileja ili kao u Leibnizovu infinitezimalnome računu. Prema Bergsonu, bit ovoga obrata jest u tome što moderna znanost razmatra različita vremena kao neovisnu varijablu. Kako u svezi s time stoji razumijevanje filma? Deleuze lucidno tvrdi da naizgled sve ide prema radikalizaciji pokreta kojoj kamera kao u Wendersovim filmovima nalikuje »mjenjaču (...) ekvivalentu pokreta prijenosa«. ³³ U slijedu daljnjih izvoda, zanimljivo je da crtani film za Deleuzea predstavlja pravi primjer kartezijske a ne euklidovske geometrije jer je opis figure koja se »stvara i rastvara, pokretom crta i točaka uhvaćenih u bilo kojim trenucima svoga puta«. ³⁴ Pravu definiciju filma ipak nalazimo nakon analize tzv. povlaštenih trenutaka kod Sergeja Ejzenštejna koji dovode do »patosa« ali kroz strukture onog »organskoga«. Na jednom mjestu tumačenja slike-pokreta Deleuze kaže da film »definiramo kao sustav koji reproducira pokret prenoseći ga u bilo koji trenutak«. ³⁵ Međutim, da bi se pokret kao uvjet mogućnosti filma mogao razviti iz »prirodnoga« u »tehnički« bilo je potrebno razračunati se s antičkim shvaćanjem vremena kao vječnosti i dospjeti na prag posve drukčijeg, modernoga poimanja vremena kao aktualizacije i trajanja (*durée*). Nije naodmet vidjeti da je u sklopu rastemeljenja Hegelove metafizike apsolutne znanosti duha Kierkegaard pokušao izvesti shvaćanje ponavljanja u vremenu kao temeljni ontologijski problem. To je izveo na taj način što je nasuprot grčke elejske škole koja je ponavljanje smatrala problemom cikličnosti u prostoru koji se ne kreće otvorio put suvremenosti tako što je ponavljanje shvatio ireverzibilno: ono koje značenje dobiva iz budućnosti, a ne povratkom u prošlost. Što se ponavlja, ne postaje isto u smislu dosade i tromosti onoga što je nepokretno. Naprotiv, ono ponavljajuće ima značajke »novoga« kojim čovjek svoju egzistenciju u vremenu može voditi kao dinamični način linearnosti niza događaja svagda drukčijih i različitih. ³⁶

Uvodeći treću Bergsonovu postavku o pokretu iz *Stvaralačke evolucije* Deleuze konačno dolazi na svoj »ontologijski« teren. Naime, posrijedi je shvaćanje kretanja kao same biti

»... promjene u trajanju ili u cjelini. (...) Pokret, to je prijenos u prostoru. A svaki put kad se desi prijenos elemenata u prostoru, zbiva se i kvalitativna promjena u cjelini.« ³⁷

3. Mozak kao ekran

Već smo rekli da se film poima kao »mehanizam običnoga znanja s filmskim podrijetlom«. Ako ta prosudba ima odveć blizine s grčkom aporijom Zenona o kretanju sa znamenitim primjerom brzonoga Ahileja i spore kornjače, a što označava tzv. prirodno stajalište i problem iluzije, onda je za Deleuzea važno uputiti na izbjavljenje od ove ontologijske zamke. Mišljenje koje nema film za svoj predmet, već sâm film postaje mišljenje u drukčijem filozofijskome diskursu, nužno mora preuzeti suvremenost za svoj paradigmatički okvir. A to znači da se konceptom slike-pokreta mora istodobno razračunati kako s ishodišnim pitanjem pokreta u Zenona, tako i s modernim shvaćanjem pokreta u Bergsona. Potonjem duguje gotovo sve, čitav spektar pojmovlja, način artikulacije postavki i, posljednje ali ne manje važno, skriveni put pokušaja radikalne kritike ontologije uključujući i Heideggerovu »destrukciju tradicionalne ontologije«. Taj veličajni i ne manje prijeporan zadatak Deleuze je već prije knjiga o filmu iznio u glavnome djelu *Razlika i ponavljanje (Différence et répétition)* iz 1968. godine.³⁸ Najsažetije iskazano, problem koji je otvorio na tragu Spinoze, Leibniza, Kierkegaarda, Nietzschea, Bergsona i Whiteheada bio je u tome kako odnos bitka i vremena kao »materije« i »pamćenja« preusmjeriti u nešto što više nije bitak niti vrijeme u tradicionalnome značenju prisutnosti (*ousia*), već u načinu kojim se postajanje (*devenir*) razumije kao stvaralački čin *kozmo-tehno-geneze*.³⁹ Ovo će biti odlučujuće za korak spram promišljanja nesvodivosti filma na tehnologiju, estetiku i znakovni sustav »društva kontrole«. Zašto? Iz jednostavnog razloga što film kao mišljenje oduzima prirodnome stajalištu spoznaje prostora i vremena nedužnost oka. Sve se ubrzava kada kinematoskop otvori mogućnost zvukovnoga događaja 1920-ih godina i kada 1990-ih godina zaslugom digitalizacije slike otpočne era interaktivnosti filma u prostoru »društvenih mreža«.⁴⁰

U studijama o filmu pokazuje se prekretnim to što Deleuze sintetički povezuje rasklopljenu »bit« metafizike kao ontologije (bitak – bog – svijet – čovjek) s novim pristupom ne samo kretanju pojma, govoreći hegelovski, dakle mišljenju kao događaju. Isto još više vrijedi za razumijevanje onoga što traje u vremenu i stoga ima karakter misaone slike. Kako vidjesmo, nju uspostavlja tako što mozak postaje ekran, a film iz sfere tzv. realiteta postaje virtualni kôd svijeta kao slike. Između koncepta i slike dokida se razlika kada slika više ne prethodi pojmu i kada pojam više ne prethodi slici. Koliko je ovaj obrat presudan za Deleuzeovo shvaćanje filma može se uočiti u izvedbi pojma

32 G. Deleuze, *Film 1*, str. 10.

33 Ibid., str. 11.

34 Ibid., str. 12.

35 Ibid., str. 13.

36 Vidi o tome: Žarko Paić, *Sfere egzistencije: Tri studije o Kierkegaardu*, Matica hrvatska, Zagreb 2017.

37 G. Deleuze, *Film 1*, str. 15–16.

38 Usp. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Pariz 2011.

39 Vidi o tome: James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003.

40 Vidi o tome: Annie van den Oever (ur.), *Techné/Technology: Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.

događaja (*événement*). Slika i pojam odgovaraju *singularnosti događaja*. Za Deleuzea se to ne može objasniti kao referencija na nešto, ni kao objekt neke refleksije subjekta, a ni kao predmet prikazivanja i predstavljanja djelatnosti spekulacije. S pojmom događaja posve se nadilazi horizont moderne filozofije subjektivnosti. U mnogim usporednim koracima mišljenja Deleuze misli događaj polazeći od estetsko-poetičkoga razumijevanja same »stvari« (*to autó*) mišljenja kao takvoga.⁴¹ Ipak, ne smijemo ovdje dovoditi u svezu »stvar« s bilo kakvim predmetom ili objektom. U događaju »sâme stvari« izlazi na vidjelo da kretanje jest postajanje u vremenu i da ima bitno temporalni karakter trajanja (*durée*). Umjetnost za Deleuzea stoga ima konceptualno značenje proizvodnje događaja na »planu imanencije«.⁴² Je li film samo nastavak događaja u formi slike-pokreta i slike-vremena ili možda treba još preciznije odrediti njegov uistinu zagonetan ontologijski okvir djelovanja?

Martin Schwab u čitanju Deleuzeove »ontologije slike« (*image-ontology*) već na početku teksta ustvrđuje da je Deleuzeova teorija »simultana dinamizacija i de-platoniziranje filma«.⁴³ No, ovaj interpret uzima ipak Deleuzeov filozofijski uvid u »bit« filma s određenom dozom sumnje u njegovu primjenjivost s obzirom na specifičnost filma kao medija i umjetničke vrste. Potrebno je dodati ovoj zamjedbi da je Deleuze, kao i drugi mislioci poststrukturalizma, imao za okosnicu razumijevanja pojma slike već uvelike razvijenu semiotičku teoriju. Napokon, u »Predgovoru« prvog sveska o filmu glede taksonomije slike odaje priznanje najznačajnijem misliocu koji je spojio pragmatizam i semiotiku i izveo klasifikaciju slika – C. S. Peirceu. Poznato je da je za Peircea područje semiotike navlastito određeno odnosom između značenja i interpretanta. Schwab zamjećuje da u čitavoj složenoj strukturi Deleuzeove »ontologije slike« ima više Bergsonova utjecaja negoli američkoga logičara. To je posve razumljivo, iz jednostavnog razloga što se ne radi o procesu označavanja i reprezentacije nečega kao nečega. Umjesto toga, Deleuze slikom upućuje na temeljnu značajku i pokretač procesa postajanja u »imanenciji života« kao što je to odredba bitka da se zbiva u vremenu i da ga obilježava virtualnost i aktualizacija. Drugim riječima, slika-pokret i slika-vrijeme odnose se na događaj kojim se film razlikuje od tradicionalnih medija slikovnosti, uključujući i fotografiju koja mu je prethodila u tehničkome i estetskome smislu. Zašto se, dakle, slika-pokret pokazuje u ontologijskome smislu prethodećom slici-vremenu?

Moj odgovor je sljedeći. Razlog leži u tome što se u ovome »materijalističkome obratu« ozbiljuje ono što Deleuze preuzima od Dunska Škota i Spinoze. Posrijedi je, naime, shvaćanje o univoknosti bitka. Što to znači? Samo to da se mišljenje više ne može orijentirati spram analogije bića kao svoje metode spoznaje metafizičkoga okvira bitka – boga – svijeta – čovjeka. Nadalje, to ujedno znači da kretanje ili pokret pretpostavljaju imanentnu snagu i moć autonomnoga i autopoietičkoga odnosa među elementima u relacijskome nizu. Događaj koji pokreće stvari s mjesta nije otuda bilo kakva mistična moć Božje milosti u inačicama probabilizma ili kartezijanske metafizike razdiobe duhovne od materijalne supstancije. Kada Deleuze govori da film kao mišljenje može »prikazivati« duhovni život, onda se pojam duha o kojem je ovdje riječ ne može razmatrati ni teologijski ni spekulativno kao u Hegelovoj dijalektici. Film je slikovni događaj koji ne znači ništa »konkretno«, a ima »apstraktno« polje djelovanja na promatrače tako što izaziva onu već notornu »iluziju«. Ta iluzija, pak, nije ništa drugo doli spoj tehnologijskoga čina prijelaza iz prirodnoga u tehničko okružje percepcije s estetskim učincima derealiziranja zbilje.

Ovaj se proces odvija konačnom razgradnjom metafizike koja je od Kanta do Bergsona razlikovala modalne kategorije mogućnosti, zbilje i nužnosti. Kakva je onda »funkcija« i »uloga« slika, a ne slike, u Deleuzeovoj ontologiji? Odgovor je jednoznačan: slike su mišljenje koje virtualno aktualizira događaj kao kretanje što ne oponaša nikakvu izvanjsku stvarnost, već konstruira novo kao sklop odnosa. Ali slika nije platonski simulakrum. Njezina je »bit« u tome što nastaje kao »materija« i kao »pamćenje«. Film kao umjetnost otuda ne slijedi život u njegovoj magmi stvarnosti. On ga konstruira zato što život nije carstvo nužnosti, već kontingentan slučaj onoga što pojam imanencije određuje u cjelini. Sloboda kao eksperiment postajanja jest ta prva i posljednja riječ ovog događaja.

Zaključak

Što uistinu Deleuze u svojoj »filozofiji filma« otvara kao temeljni problem za budućnost umjetnosti koja je nastala u 20. stoljeću, a očito je da će i 21. stoljeće biti u znaku ove preobrazbe filmskoga medija u samu vizualizaciju života? Ako je drugi svezak o filmu koji se bavi slikom-vremenom otpočeo s talijanskim neorealizmom, da bi dosegao vrhunac u analizi Godardovih »kristalnih slika«, zaključci koje je izveo obvezuju nas na suzdržanost i oprez prema onome što nazivamo budućnost filma kao umjetnosti uopće. Pogledajmo kako to sâm Deleuze izvodi na jednom mjestu smislom bremenitih »Zaključaka«, referirajući se većim dijelom na njemačkog filmskoga režisera, teoretičara i kritičara filmske umjetnosti Hans-Jürgena Syberberga:

»Život ili preživljavanje filma ovisi o njegovoj unutarnjoj borbi s informatikom. Protiv potonje je potrebno usmjeriti pitanje koje ju nadilazi, pitanje o njezinom izvoru i adresatu, Wagnerova glava kao duhovni automat, Parsifal kao psihički automat.«⁴⁴

Posljednje riječi »Zaključaka« u svakom su slučaju iznimno važne. Deleuze nije u svojoj nakani htio stvoriti neku novu »estetiku filma« kao primjenu vlastite filozofije na film. Ako je umjetnost u odnosu na filozofiju i znanost još za Nietzschea bila prekretnicom u promišljanju svijeta koji dolazi s obzirom na njegovu homogenu tehnološki simulaciju života, onda je samorazumljivo zašto na kraju govori da su koncepti u filmu jedno, a teorija filma drugo. Zašto, nadalje, ni psihoanaliza ni lingvistika, ali ni refleksivno određenje ne mogu dospjeti do »konceptata samoga filma«, već je čitavo njegovo postignuće u pokušaju razumijevanja filma u tome što je film kao događaj »ontologije slika« zapravo posljednji trenutak za mogućnost da se postavi pitanje »što je to filozofija?«⁴⁵ I doista, možemo li uopće iziskivati neku »ontologiju filma« kao odgovor na pitanje koje ne znači pad u virtualnu aktualizaciju slike kao

41 Joseph Vogl, »Was ist ein Ereignis?«, u: Peter Gente, Peter Weibel (ur.), *Deleuze und die Künste*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007., str. 69.

42 Brian Massumi, »Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy«, u: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, preveo Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008., str. ix–xv.

43 Martin Schwab, »Escape from the Image: Deleuze's Image-Ontology«, u: Gregory Flaxman (ur.), *The Brain Is the Screen*, str. 109–139, str. 109.

44 Gilles Deleuze, *Film 2: slika – vrijeme*, prevele Mirna Šimat, Maja Ručević, Udruga Bijelival, Zagreb 2012., str. 361.

45 Ibid., str. 373

događaja ako je već sâm Deleuze bio svjestan da pojam informacije i kibernetički način mišljenja »guraju« film u ono što kibernetika kao metateorija upravljanja svim sustavima i okolinom u kojoj se pojavljuje život upućuje na logiku tehno-kozmo-geneze bez koje estetsko nema više svoje opravdanje? Zacijelo ne jer umjetnost kao prostor-vrijeme ove »imanencije života« nikad nije svedena na nužnost i homogenost svijeta kao takvog.

Film se ne može razumjeti filozofijski ako se pritom ne pokaže zašto mišljenje više ne može biti ono koje misli realitet kakav jest (*quidditas*), već ono koje misli vlastiti proces mišljenja kao nastanak i događaj »novoga« (*quodditas*). Kada *mozak-kao-ekran* postane kibernetički sustav prijenosa informacija, onda je estetsko polje interakcije između filma i života realizirani san čitave metafizike od Platona do Hegela. To znači da se mišljenje energetizira i kao čista slika nastanka svijeta i njegova kraja oprisutnjuje u svijesti onoga tko misli. Film nije filozofija. Ali upravo zato što ga određuje mišljenje u slikama koje virtualno aktualiziraju stvarnost, može imati mogućnost novoga mišljenja za koje jezik u smislu narativnosti kao transcendentalnoga izvora događaja više ne prikazuje i ne predstavlja ništa bitno. U suočenju s tehnologikom imanencije života, filmu ne preostaje više ništa drugo doli da estetski izvor informacije dovede do fascinacije slikom. Zbog toga smo svi začarani filmom i kad o njegovim tajnama i iluzijama ne znamo gotovo ništa. Bio je u pravu Deleuze. S filmom je nastupilo posljednje razdoblje sekularizacije božanskoga u povijesti. Sveti događaj zamijenilo je događanje kinematičkoga prostora-vremena koje nadilazi ljudsko-odveć-ljudsko mišljenje i prelazi u svemir kao svoj čudovišni prostor snova, u metafilm i njegov misterij.

Žarko Paić

The Cinema as Thinking: Deleuze's "Images-Ontology"

Abstract

In Deleuze's studies on film, it is striking that the dismantled "essence" of metaphysics as an ontology (being – god – world – man) is synthetically linked with a new approach not only to the movement of the concept, speaking in Hegel's language but also to the thinking as an event. That is even more true for the understanding of that which lasts in time and thus has the character of the thought-image. As the author points out in this article, Deleuze establishes this by turning the brain into a screen, and the film from the sphere of the so-called reality becomes the virtual code of the world as an image. The difference between concept and image eliminates the difference between the image no longer preceding the term and the term no longer preceding the image. How crucial this turn will be to Deleuze's notion of the cinema can be seen in the derivation of the concept of an event (événement). The image and term correspond to the singularity of the event. The problem with comprehending Deleuze's "images-ontology" shows that film cannot be reduced to the autonomous production of a cinematic way of thinking unless we have previously clarified what movement is and how it is created. In this paradigmatic case, a cinema cannot be viewed simply as a "visual code" of contemporary art. Its "essence" is revealed in that it enables the image-movement and image-time to synthetically realize the possibilities of the technosphere as (1) computation, (2) planning and (3) construction. Eventually, the cinematic thinking advocated by Deleuze becomes a question of the possibility of film as a meta-film reaching a new level of philosophical consideration of what becomes and emerges with a new set of relations between Being and event.

Keywords

Gilles Deleuze, images-ontology, film thinking, image-movement, image-time, brain-as-screen, event