



Filozofija pokretnih slika (II.)

Uz temu

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

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

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

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

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

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

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

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

Ovaj temat, dakako, ne može niti ima ambiciju pokriti sve navedene probleme, područja i teme tek ocrtane u ovome uvodniku, no mnogi tekstovi zadiru u navedeni spektar ovog širokog polja te ga razlažu na međusobno divergentan način, crpeći primjere iz niza različitih filmova, redatelja, filozofa i disciplina.

Prvi tekst u drugom dijelu temata o filozofiji pokretnih slika na trostruk način zadire u pitanja promišljanja filmske slike i filozofije filma. Riječ je o tekstu Marka Karduma »Film kao filozofija: slučaj Wittgenstein« u kojem se, s jedne strane, mapiraju tri relevantna područja uloge filma u filozofskom promišljanju – od razumijevanja filma kao ilustracije filozofije, preko filma o filozofiji ili filozofima do, najznačajnije, filma kao medija filozofskog diskursa. Iz ove perspektive autor nastoji pokazati na koji bi način film trebao i mogao biti smatran relevantnim za filozofiju u ovom posljednjem smislu te cijelu koncepciju filozofskog razmatranja slike stavlja u kontekst filozofije Ludwiga Wittgensteina koji, usprkos velikom interesu za filmsku umjetnost, nije nikada u cjelovitom obliku razradio neku teoriju pokretnih slika. No, usprkos tom početnom nedostatku, autor objašnjava kako ne samo da je iz tzv. rane i kasne faze Wittgensteinova opusa moguće izvesti smislenu teoriju slike nego i da ju je moguće konzekventno proširiti i na razumijevanje pokretne slike. Uz ove ključne točke Wittgensteinova rada, Kardum pokazuje i njegov kontinuitet u razmatranju slika kao prikazivačkog modela koji je najbliži predstavljanju strukture stvarnoga svijeta.

Tekst Maria Slugana »Fiksijske emocije i moralna dimenzija paradoksa fikcije u filmu« bavi se jednim od gorućih problema razumijevanja filmske fikcionalnosti i fikcionalnosti općenito te njenim odnosom prema emocijama. Autor argumentira kako je tzv. paradoks fikcije, koji podrazumijeva naizgled nerazrješivu situaciju istovremenog vjerovanja u nepostojanje fikcijskih/izmišljenih entiteta te njihovo generiranje stvarnih emocionalnih reakcija, moguće zaobići tako da se cijeli problem djelomično zaobiđe premještajući se s epistemološke na moralnu dimenziju. Propitujući, među ostalim, temeljne argumentacijske niše utjecajnog filozofa Kendalla Waltona o hinjenim emocijama, Slugan nastoji utvrditi kako usprkos svojem fikcijskom statusu izmišljeni entiteti i situacije u, primjerice, horor filmu uzrokuju stvarne emocije

većeg intenziteta no što bi to bio slučaj sa stvarnim entitetima i situacijama, a uzrok tomu nalazi u strukturama stvarnog života, a ne samoj fikciji. Iz ove perspektive, veći emocionalni intenzitet (pozitivan ili negativan) vezan za nepostojeće entitete rezultat je njihove korespondencije sa stvarnim entitetima ili situacijama za koje je gledatelj spreman vjerovati da su moguće usprkos svojoj ponekad i nevjerovatnoj pojavnosti.

Tekst Etami Borjan »Izazovi dokumentarnog filma u doba novih medija« polazi od problema razumijevanja analogno proizvedene filmske i fotografske slike, za koju se mislilo da omogućuje autentičan prikaz stvarnosti svojstven dokumentarnom zapisu, u okruženju digitalne tehnike koja naizgled podriva temeljno svojstvo tog zapisa, njegovu realističnost. Autorica navodi niz teoretičara dokumentarnog filma (npr. Carl Plantinga) koji su uvođenje digitalne tehnike u njegovu proizvodnju držali prijetećom za gledateljevu vjeru u vjerodostojnost filmskoga prikaza te suprotno takvom gledištu pokazuje na koji način i neanalogna tehnika može, gotovo neintuitivno, uvećati autentičnost i iskustvo prikaza bliže onom svakodnevnom (npr. korištenjem 3D tehnike u konstrukciji prostora u filmovima Herzoga i Wendersa). Uočavajući kako nove tehnike, koje dokidaju dotadašnju indeksnu prirodu filmskog zapisa, uspješno nalaze svoje mjesto u suvremenoj dokumentarističkoj praksi, autorica se dodatno fokusira na različite tipove interakcije između 'starih' i 'novih' medija, osobito u kontekstu remedijacijskih strategija u internetski proizvedenom dokumentarnom filmu ili interaktivnom filmu koji od gledatelja zahtjeva participativniji odnos prema snimljenom materijalu, bio on proizveden analognom ili digitalnom tehnikom.

Sljedeća dva teksta u tematu dijelom razvijaju sličnu temu, barem kada je riječ o proizvodnji gledatelja i njegovu statusu u odnosu na teksturu filma koji mu se, izravno ili neizravno, obraća. Prvi je od tih tekstova »Kralj bez tijela i njegova sjena: prilog političkoj teologiji filma« Maria Vrbanića. Autor u članku razmatra figuru fizičkog i političkog tijela suverena čije mjesto treba ispuniti neki novi entitet neodređenog opstojanja. Pritom, u kontekstu takvog političko-teološkog razumijevanja popudbine praznine kraljeva mrtvog tijela autor crpi transhistorijsku poveznicu između slučaja Freudova »pacijenta« sudca Schrebera te jedne od najpoznatijih filmskofikcionalnih figura njemačkog međuratnog filma, doktora Caligarija iz filma *Kabinet doktora Caligarija* (1920.) Roberta Wienea. Fokusirajući se na niz sličnih »čudovišnih« figura iz perioda tzv. njemačkog ekspresionističkog filma propituju se granice, priroda i dosezi autoriteta te odnos filmskog imaginarija s povijesnim silnicama tadašnjeg i suvremenog doba.

S druge strane, tekst Borisa Ružića »Kapitalna i kapilarna slika Haruna Farockija: filmski gledatelj između proizvodnje i recepcije« fokusira se na proizvodni i značenjski potencijal nedovršene i/ili nerazumljive slike kao izvora aktivnog sudjelovanja gledatelja u proizvodnji smisla filma. Autor polazi od temeljne distinkcije između onoga što naziva *kapitalnom* slikom nastalom u režimu homogenosti značenja, uniformiranja statusa gledatelja i njoj suprotstavljene *kapilarne* slike čije razumijevanje traži popunjavanje praznina, heterogenost značenja i ukazivanje na vlastiti proizvodni status. Propitujući povijesne i teorijske implikacije tzv. institucionalnog modusa reprezentacije kako ga je formulirao filmski teoretičar Noël Burch, a u kojem se nastoji proizvesti privid skladno organiziranog filmskog imaginarija kao supstitucije za realitet te kojim rukovodi vješto prikriivanje mehanizama vlastite konstrukcije, Ružić kao alternativu takvom tipu filmske (prvenstveno hollywoodske)

prakse nudi praksu Haruna Farockija u različitim fazama njegova redateljskog i umjetničkog opusa.

Sljedeća tri teksta također čine jedan podblok tekstova srodne tematike, s fokusom na suvremenu televizijsku i filmsku produkciju s dalekosežnim političkim i socijalno-moralnim implikacijama. Prvi je u nizu tih tekstova »Nakon simulakroma: Zapad u *Zapadnom svijetu*« Stevana Bradića, koji propituje fiktionalne granice ove suvremene znanstveno-fantastične televizijske serije koja se oslanja na ključne premise istoimenog filma iz 1973., ali iz ponešto drukčije perspektive. Polazeći od shvaćanja temeljnog (prostornog) motiva serije, zabavnog parka s temom Divljeg zapada u kojem njegovi posjetitelji mogu ostvariti svoje skrivene, ali proračunate fantazije, kao simulakroma u Baudrillardovu smislu riječi, autor raspravlja o prvoj sezoni serije kao o političkoj alegoriji suvremenog društvenog stanja. Autor se u svojoj interpretaciji podjednako oslanja i na uvide frankfurtske škole te Debordov pojam društva spektakla (kroz preuzete motive masovne, popularne kulture prisutne u seriji), ali i na analizu odnosa moći u kontekstu Hegelove paradigme odnosa gospodara i roba. Kako svijet serije neprestano artikulira niz binarnih opozicija među različitim entitetima vlastitog imaginarija (poput odnosa domaćina i posjetitelja, ljudi i androida, stvarnog i simuliranog, prošlog i sadašnjeg, vesterna i znanstvene fantastike), autor analizom pokazuje njihovo postupno urušavanje.

Članak Davora Lazića »*Joker* između estetizacije i politizacije resantimana« također se bavi suvremenom vizualnom produkcijom američkoga predznaka, ali se ovoga puta fokusira na popularnost filma *Joker* (2019.) Todda Phillipsa. Veći dio teksta posvećen je tumačenju figure lika antijunaka Jokera i cjelokupnog filma kao odraza vremena u kojemu nastaje i to kroz prizmu dvaju ključnih pojmova: pojma resantimana te estetizacije političkog. I dok se genealoški značenje prvog pojma iščitava na platformi Nietzscheova, ali i Schele-rova razumijevanja resantimana kao dugotrajnog, ponavljajućeg osjećaja patnje praćenog željom za ispravkom nanesenog stanja i povezuje s tragičkom umjetnošću, drugi se pojam iščitava na tragu Waltera Benjamina i njegova shvaćanja umjetničkog djela u trenutku mogućnosti njegove reprodukcije.

Posljednji članak temata također polazi od primjera figure Jokera i istoimenog filma, ali problematiku socijalne nejednakosti proširuje i na drugi suvremeni film *Parazit* (2019.) Bonga Joonaa Hoa, nehollywoodske produkcije. Goran Gavrić u tekstu »(Ne)premostivi jaz između bogatih i siromašnih, volja za životom i sloboda – *Parazit* i *Joker*« ova dva filma uzima kao ogledne primjere slikovnog artikuliranja odnosa nejednakih klasnih pozicija koje za njihove nositelje mogu imati različite političke, ali i personalne implikacije. Oba se filma tumače iz perspektive filozofskog, ali i sociološko-ekonomskog miljea, a analiza vertikalne strukture filma *Parazit*, kojom se zrcali problem klasne nejednakosti kao i niz drugih problema (poput samoizabrane nasuprot nametnutoj slobodi ili njezinom odsustvu), uvelike se oslanja na uvide sociologa J. H. Turnera. Autor ponešto drukčiju interpretativnu paradigmatu pronalazi za film *Joker*, kao i za glavnog lika filma, ali pitanje njegove socijalne pozicije i dalje ostaje bitnom odrednicom u fantastičnom svijetu grada Gotham.

Krunoslav Lučić