

Pogled iza ekrana: percipiranje slike u medijskim tekstovima

Ružić, Boris

Doctoral thesis / Disertacija

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:278788>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI



Boris Ružić

**POGLED IZA EKRANA: PERCIPIRANJE SLIKE
U MEDIJSKIM TEKSTOVIMA**

Doktorski rad

Zadar, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Boris Ružić

**POGLED IZA EKRANA: PERCIPIRANJE SLIKE U
MEDIJSKIM TEKSTOVIMA**

Doktorski rad

Mentorica

red. prof. dr. sc. Saša Vojković

Zadar, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Boris Ružić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentorica: prof. dr. sc. Saša Vojković

Datum obrane: 10. svibnja 2018.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, interdisciplinarne humanističke znanosti

II. Doktorski rad

Naslov: Pogled iza ekrana: percipiranje slike u medijskim tekstovima

UDK oznaka: 7.017:316.774

Broj stranica: 225

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 80/0/0

Broj bilježaka: 408

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 137

Broj priloga: 0

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Mario Vrbančić, predsjednik
2. prof. dr. sc. Saša Vojković, članica
3. izv. prof. dr. sc. Rajko Petković, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Mario Vrbančić, predsjednik
2. prof. dr. sc. Saša Vojković, članica
3. izv. prof. dr. sc. Rajko Petković, član

UNIVERSITY OF ZADAR
BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Boris Ružić

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Professor Saša Vojković, PhD

Date of the defence: 10 May 2018

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Interdisciplinary Humanities

II. Doctoral dissertation

Title: The Gaze Behind the Screen: Perception of Images in Media Texts

UDC mark: 7.017:316.774

Number of pages: 225

Number of pictures/graphical representations/tables: 80/0/0

Number of notes: 408

Number of used bibliographic units and sources: 137

Number of appendices: 0

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Mario Vrbančić, PhD, chair
2. Professor Saša Vojković, PhD, member
3. Associate Professor Rajko Petković, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Mario Vrbančić, PhD, chair
2. Professor Saša Vojković, PhD, member
3. Associate Professor Rajko Petković, PhD, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Boris Ružić**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Pogled iza ekrana: percipiranje slike u medijskim tekstovima** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. svibnja 2018.

Kazalo:

0. Predgovor	iii
0.1 Ciljevi	v
0.2 Teorijski kontekst	viii
0.3 Interdisciplinarni okvir	x
0.4 Pregled poglavlja	xiv
0.5 Metodologija	xviii
1. Uvod: uspon filmskog jezika u kontekstu odnosa proizvodnje i recepcije pokretne slike	1
1.1. Predfilmske tehnike prikazivanja	3
1.2. Kapitalna i kapilarna slika	9
1.3. Primitivni i internacionalni modus reprezentacije	12
1.4. Teorija filma kao teorija tehnologije	18
1.4.1. Opći i specifični filmski kodovi – slučaj montaže	18
1.5. Arnheim, materijalna estetika filma i njegovi nasljednici	25
1.5.1. Digresija: komparativna analiza dva kanonska filma	30
1.6. Imaginarni označitelj filma	36
1.6.1. Kracauer i takozvani filmski realizam	39
2. Kapitalna slika – renesansna perspektiva i mogućnost emancipacije	45
2.1. Baudryjev kinematografski aparat	46
2.2. Dvije kratke studije o neidentifikaciji	54
2.2.2. <i>Shirin</i> i prostor gledatelja u kapitalnoj slici	58
2.2.3. Gledatelj u dubini kadra	62
3. Kapilarna slika: prema teoriji emancipiranog gledatelja	77
3.1. Montaža, angažirani gledatelj i jezik slike	77
3.2. Proizvodnja gledatelja putem proizvodnje filmske slike: slučaj Dzige Vertova	80
3.3. Produktivno gledanje	86
3.4. Farocki – uvodna analiza i kontekstualiziranje	92
3.5. Rancière: neslaganje gledatelja sa slikom	100
3.6. Selma Doborac i film-esej	104
3.6.1. Pierre Bourdieu – slika bez teksta	107
3.7. Uokviravanje film-eseja	109
4. <i>Videogrami jedne revolucije</i> . Farockijevi „novomedijski“ filmovi prije novih medija	118
4.1. Farockijevi elementi	120
4.1.1. Element 1 – dijalogična montaža dva kinematografska aparata	120

4.1.2. Element 2: Uloga kinematografskog aparata kao emancipacijskog i pedagoškog čimbenika	125
4.1.3. Element 3: uloga subjekta/pripovjedača u filmskom tekstu i izvan njega	131
4.2. Farockijeva „slaba montaža“ i Beller	139
5. Prema povijesti medijske konjunktura: <i>The Daily Show</i> , publika i „revolucija“	146
5.1. Povratak novom	149
5.2. Studija slučaja: <i>The Daily Show</i>	156
5.3. Kulturalni studiji kao studiji emancipacijske vizualnosti	162
6. Prema digitalnom iskupljenju	169
6.1. Dronovi kao božanska interpelacija ili prostor za subjektivnu intervenciju u automatsku sliku?	171
6.2. Viđenje bez pogleda	181
7. Zaključak	190
8. Bibliografija	197
SAŽETAK:	205
ABSTRACT:	206
ŽIVOTOPIS	207

0. Predgovor

Najstarija legenda o mitskom biću Meduzi može se pronaći u Heziodovoj *Teogoniji*, koja samo ukratko opisuje njezinu sudbinu: toj je Gorgoni Perzej mačem odrubio glavu i tako se spasio sigurne smrti. Tek u kasnijim spisima Ovidija, odnosno u njegovom epu *Metamorfoze*, priča dobiva širi kontekst. Legenda govori o Perzeju, poslanom u smrt čudovišnoj Meduzi koja sa zmijama na glavi može svakoga tko ju pogleda pretvoriti u kamen. U tu svrhu bogovi junaku daruju – među ostalim oružjem – brončani štit. Taj Atenin dar pokazao se presudnim u borbi: bio je poliran do te mjere da je reflektirao sa svoje površine sve prema čemu je bio usmjeren. Znajući da joj ne smije gledati izravno u oči, Perzej odrubi glavu Meduzi gledajući je u odrazu svoga štita, zrcalno. Poznati mit – stariji više od dvije tisuće godina – ne predstavlja samo anegdotalnu priču o sukobima junaka i bogova, već na samom početku razvoja zapadnjačke misli otvara prostor za promišljanje vizualnosti. Suočeni smo s pitanjem čovjeka koji odbija podčiniti se dominirajućoj logici pogleda. Gledajući iskošeno, zrcalno, on doslovno medijalizira čin gledanja – između svog pogleda i Meduzinih glava on postavlja zrcalo, te time odgađa fatalni pogled, odnosno *gaze*. Ako je Derridaovo pitanje o „ukletologiji“ iz knjige *Sablasi Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*¹ ocrtno susretom duha preminulog Kralja koji vidi bez da biva viđen u Shakespearovom „Hamletu“, može li se druga vrsta viđenja uspostaviti ako se oslonimo na predmetnu priču, onu Perzejeva zrcalnog pogleda koji fragmentira Meduzin totalni pogled?

Čemu početi rad koji za cilj ima istražiti suvremene uvjete recepcije pokretnih slika legendom o Meduzi? Odgovor leži u tajni Perzejeva uspjeha koja se nalazi i u temeljnoj hipotezi ovoga rada, a ona glasi: suvremeni uvjeti gledanja i percipiranja pokretnih slika² zahtijevaju nanovo promišljanje:

1. Pozicije s koje se nešto gleda. Dakle, analize gledatelja iz subjektivne (*što gledam, čemu sam izložen, koji je objekt moje percepcije?*) ali i intersubjektivne pozicije (*gledam osobu kako gleda*),
2. Aparata koji tu sliku proizvodi te,

¹ Derrida, Jacques, 2002, *Sablasi Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

² U ovom dijelu rada odabirem sintagmu „pokretne slike“ jer ona najbolje ocrtnava teren unutar kojeg će se promišljanje ovdje izloženih problema kretati, nastavljajući se na tradiciju teoretičara poput Noëla Carrolla (*Theorizing the Moving Image*, 1996). Iako rad u povijesnom smislu poseže i za fotografijom, koja se jamačno ne može smatrati pomičnom slikom, ona je svejedno neraskidivo vezana uz pojavu kulture pomičnih slika, o čemu će u istraživanju biti riječi. Razlog povremenog korištenja takvog krovnog termina krije se u ekonomizaciji pristupa temi, shvaćajući da ovisno o kontekstu takve slike uključuju filmsku produkciju, televizijsku i video produkciju te nove medije u formalnom smislu, odnosno analogne i digitalne medije u strukturalnom smislu.

3. Uvjeta (političkih, društvenih i ekonomskih) koji omogućavaju proizvodnju povijesno specifičnog odnosa onoga koji gleda i onoga što biva gledano.

Utoliko, Perzejev manevar valjalo bi prepoznati kao jedan od najvažnijih momenata ocrtavanja potencijala vizualnog promišljanja u mitovima stare Grčke. U njemu se prejudiciraju dva problema, odnosno dvije instance suvremenog proučavanja vizualne kulture u širem smislu, odnosno filma u užem: prvi je nedodirljiva, spektralna moć onoga koji gleda (može se reći da Meduzi u suvremenoj društvenoj konstelaciji mjesto uzima ideologija kao koncept koji se proučava, posebice pripadnici takozvane Frankfurtske škole, zbog kompleksne dinamike moći u stvaranju društvenih kodova³). Drugi problem nerazdvojno je vezan uz prvi, a vjerojatno ga je najslavnije anticipirala, a potom i analizirala britanska tradicija kulturalnih studija, prije svega kroz pisanje Stuarta Halla i Davida Morleyja⁴ (neke postavke kompleksnog polja kulturalnih studija bit će objašnjene u narednim poglavljima, posebice onima koji će se doticati recepcije slika). On se tiče Perzeja, odnosno gledatelja ili spektatora čiji pogled, smjer i pozornost umnogome ovise, te su neraskidivo vezani uz Meduzu, odnosno proizvođača pogleda.

Kakvi su to „suvremeni uvjeti“ koji traže redefiniranje teorijskog proučavanja filmske i slikovne recepcije? Ukratko, ti se uvjeti mogu opisati kroz nekoliko promjena koje nastupaju prestankom dominacije analognih tehnologija u korist digitalnih, što je istovremeno jaka tvrdnja koja zahtijeva kontekstualiziranje. Iako će u radu biti analizirani modaliteti vizualnih transformacija koji su u nezanemarivoj mjeri rezultat promjene načina materijalne proizvodnje slike (od analognog do digitalnog), pristup koji baštinim jest onaj usložnjavanja ta dva modusa proizvodnje jedan u drugi, bez jasnog i nedvosmislenog ontološkog predznaka koji bi – tehnodeterministički – trebao određivati logiku takve proizvodnje. Drugim riječima, u promišljanju tehnologija stvaranja i emitiranja slike na djelu je mnogo više ili manje raznorodnih teorija koje tematiziraju razlike analognog i digitalnog, a opredijeliti se za onu koja pretpostavlja njihovo esencijalističko odvajanje bilo bi kontraproduktivno na kritičkoj razini. Iako će u nastavku rada o tome biti govora, na ovom mjestu dovoljno je terminološki se odrediti na tragu Tristana Garcije koji u tekstu „The Photographic Real“⁵ piše o kontraproduktivnosti promišljanja promjene ontološke transformacije slike iz analognog u

³ Ako bismo htjeli zaoštriti, mogli bismo napisati i „stvarnosti“. Već će u prvom poglavlju biti potanko opisana uloga ideologije u filmskim i medijskim studijima, te će se dovesti u vezu s pertinentnim idejama ovoga rada.

⁴ Za Stuarta Halla, „proučavanje kulture uključuje razotkrivanje odnosa moći koji postoje unutar društva [...] kako bi se uzelo u obzir način na koji marginalne ili podjarmljene skupine mogu osvojiti kulturalni prostor od dominantne skupine“ (u: Procter, James, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, 2004, str. 2).

⁵ Garcia, Tristan, 2016, „The Photographic Real“, u: *Site 0: Castalia, The Game of Ends and Means*, str. 1-20.

digitalno: „trebali bismo uzeti da je fotografija *oduvijek* bila digitalna *bez njenog znanja*. Oduvijek se bavila informacijom, a ne prisutnošću.“⁶ Time ne smatram da nema razlike između materijalne reprodukcije filma fotografije analognim tehnikama i onih digitalnih, odnosno nematerijalnih, već ću u nastavku rada pokazati kako su umjetnici poput Haruna Farockija, redatelji poput Dzige Verzotova i teoretičari poput Jonathana Bellera, Kaje Silverman i Jacquesa Rancièrea već u doba dominacije analognih tehnologija anticipirali mogućnost slikovnih transformacija koje su danas spremno dodijeljene ekskluzivno digitalnom modalitetu produkcije.

0.1 Ciljevi

Cilj mi je u ovom radu inovirati dva odvojena ali komplementarna pristupa suvremenoj vizualnoj kulturi:

1. prvi je da suvremena teorija pokretnih slika mora osmisliti vlastitu strukturu onkraj ideje proizvođača (informacije/slike) i njena konzumenta (gledatelja). Filmski gledatelj nije više onaj u kinu kako su to mislili kanonski autori filmske teorije poput Metzsa i Baudryja, ali niti onaj u dnevnom boravku kako je to zamislio Stuart Hall kada je utemeljio teoriju emancipiranog, pregovaračkog čitanja s kulturalnim kodovima. Današnji gledatelj jest onaj u kinu, galeriji, pred televizorom, ali prije svega onaj pred računalnim ekranom, zaslonom mobitela, ili čak drugostupanjski gledatelj – gledatelj slika o slikama, posredni konzument (nadzorne kamere i dronovi). Ta slika više se ne može dijeliti samo na analognu i digitalnu, klasičnu i novomedijsku ili centraliziranu i decentraliziranu. Prvi korak teorijskog oblikovanja ovog rada jest u proizvodnji novog konceptualnog pristupa koji uzima u obzir navedene podjele, ali ih pokušava metodološki osmisliti unutar novog okvira kojeg nazivam *kapitalnom slikom* i *kapilarnom slikom*. U pitanju je prekid gledanja kako je bilo, u korist ne centralizirane, već homogene slike, one koja svoje filmske kodove organizira unisono spram gledatelja, jednoobrazno, bez „grešaka“ koje omogućavaju lakšu intervenciju gledatelja u filmski tekst. Suprotnost takvoj slici karakteriziram kao heterogenu, odnosno fragmentarnu sliku te je nazivam *kapilarnom*. U pitanju nije *de facto* nedovršena slika (iako će i o tome biti riječi), već slika koja intervencijom autora ili samom svojom pojavnošću omogućava prostor gledatelju za nadopunjavanje semiotičkih i subjektivnih praznina. Slika bez svoje jasne strukture, bez

⁶ Ibid., 13.

nedvosmislenog naratora, slika kojoj nedostaje subjekt i objekt proučavanja jest ona slika koja se danas može oblikovati kao politički potencijalna. Ta gesta nužna je kako bih svoj pristup odmakao od onih ideoloških čitanja koja se kreću od ideološke podjarmljenosti (Baudry) značenjima, do tehnološke-determiniranosti (Virilio). Ako pokretne slike sadržavaju greške, dvosmislenosti, odsutne naratore i nevidljive subjekte, te komponente koristim kako bih osmislio gledatelja koji više nije zaveden, manipuliran potpuno oblikovanom slikom, već je svjestan njezine konstruiranosti upravo putem njenih navedenih „nedostatnosti“.

2. Druga komponenta proizlazi iz prve, a to je nužnost osmišljavanja pristupa gledanju kao emancipatornom, kao onom koje prokazuje ustanovljenu hijerarhiju proizvođač-gledatelj, te je odbija u korist gledatelja koji je istovremeno i sukreator te kapilarne slike. Njezina fragmentarnost i nedovršenost nije ona koja onemogućava „ispravno“ interpretiranje, već upravo ona koja paralizira kapitalnu, ideološku komponentu manipulacije u korist geste koju Rancière naziva *demokratskom komponentom filma kao medija spoznaje* zbog izbjegavanja sistematizacije odnosa proizvođač-gledatelj. Trenutak u kojem film ne dominira diskursom svojom vizualnom propedeutikom trenutak je emancipacije gledatelja koji može ući u drugačiji dijalog s onim viđenim.

U tom smislu glavni teorijski prinos koji ovo istraživanje daje jest podjela slikovnih reprezentacija na *kapitalnu sliku* i *kapilarnu sliku*, od kojih svaka sadrži svoje potencijale i važna produktivna mjesta čitanja, kao i političke, kulturalne i ekonomske stranputice koje će u ovom radu biti tematizirane na nekoliko specifičnih studija slučaja. Drugim riječima, predlažem izmjenu tehnofilske dijalektike centralizirane (tradicionalni mediji) i decentralizirane (novi mediji) proizvodnje slika u korist totalitarne (homogeni medij, kapitalna slika) i fragmentarne (heterogena proizvodnja, kapilarna slika) logike. Nastavno tomu, u radu ću oblikovati tezu da gledanje može imati svoj produktivni, emancipacijski, *proizvodni* potencijal upravo kad se suoči s fragmentarnim praksama vizualiziranja (kako novomedijskim, ali tako i u tradicionalnim medijima (nadzorne kamere, slike bez objašnjenja, nedovršene snimke, film-esej) koje su tradicionalno odbacivane.

Gorenavedena hipoteza bit će utoliko dodatno kontekstualizirana u prvom poglavlju kroz sintezu najvažnijih teorijskih pozicija koje referiraju na spomenute žarišne točke, te diskusiju i osnaživanje nekih pozicija vizualnih studija koje trebaju redefiniranje pod utjecajem izmijenjenih okolnosti onoga što definira gledatelja danas, kao i onoga što

proizvodi sliku (tu se ponajviše misli na novomedijski dispozitiv suvremene kulture). Ako tradicionalno ideološko čitanje odnosa gledatelja i slike baštini svojevrsno „predavanje“ slici kao manipulativnoj (u strogom čitanju) ili stvarnosno referentnoj (u blagom čitanju), lekcija kojoj nas Perzej uči – a slijedom njega i tradicija od kulturalnih studija – jest ona pregovaranja s takvim pogledom, gledanju *iskosa*.

Dakle, predmet ovoga rada jest detaljno istraživanje promjene povijesne uloge *pogleda*, a potom i same subjektivnosti pred slikovnim praksama gledatelja koji je tradicionalno shvaćen kao pasivni promatrač, recipijent informacija podložan manipulaciji. Drugim riječima, ovaj rad bavi se mapiranjem i analiziranjem vrlo specifičnih vizualnih pojava koje doživljavaju promjenu na:

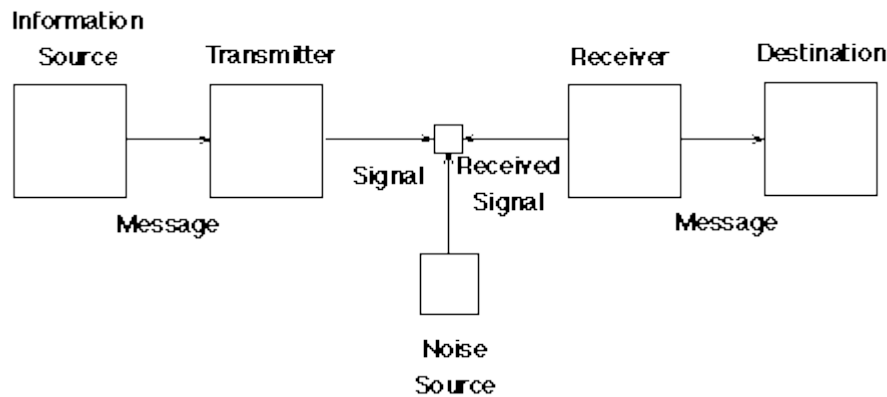
1. Producerskoj ravni: tehnologije kako analognog, tako i digitalnog modaliteta proizvodnje slika materijalističke su prirode, iako pitanja koja pokreću mogu imati reperkusije i na ontološkoj razini. Takvi materijalni učinci tehnologije na oblikovanje slike bit će detaljno mapirani ne bih li stvorio metodološki okvir unutar kojeg analiza može argumentirano objasniti promjene na tradicionalnoj i suvremenoj razini vizualne produkcije. U pitanju jest analiza kinematografskog aparata, ali i specifičnih filmskih tehnika poput montaže i naracije.
2. Recepcijskoj ravni: smatram da analiza političkog i epistemološkog potencijala vizualne kulture ne postoji bez analize onoga što se tradicionalno nazivalo gledateljstvom⁷. U tu će svrhu pojam spektatora biti podvrgnut novom čitanju koji u obzir uzima promjene novomedijske, digitalne participacije koja je omogućena upravo prvom razinom, odnosno promjenama na tehnološkoj ravni, tj. uvjetnom „decentralizacijom“ komunikacije.

Kada govorim o praksama konzumacije informacije, ovo istraživanje se u svom naumu nastavlja na jedan usustavljen korpus teorijskih uvida koji proizlazi iz formiranja polja kulturalnih studija – ono istraživanja publike (eng. *audience studies*).⁸ No prije no što analiziram nedostatke modela analize gledatelja na primjerima proučavanja pokretnih slika, smatram da je potrebno vratiti se još dalje u povijest, te spomenuti vjerojatno i najutjecajniji povijesni model komunikacijskog procesa, onaj Shannona i Weavera koji se temelji na trodijelnom obliku komunikacije od pošiljatelja preko poruke koja je odata, do primatelja.

⁷ Usp. Buckland, Warren, 1995, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press,.

⁸ Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing, str. 229-235.

Iako nerijetko previđen model, on nam do danas pruža uvid u srednjostrujaško kontekstualiziranje takozvanog „neutralnog“ procesa komunikacije – prije svega strojne, kako je i vidljivo na sljedećoj ilustraciji.



Slika 0.1: Skica Shannon-Weaverova komunikacijskog procesa

U modelu osmišljenom 1948. godine kada Claude Shannon objavljuje esej „A Mathematical Theory of Communication“, dvojac opisuje pogled na komunikacijski odnos kao jednosmjernan proces pri kojem proizvođač šalje signal putem komunikacijskog kanala (odašiljača) sve do primatelja.⁹ Za ovaj rad neće biti nužno analizirati sve reperkusije opisanog modela, već njegov važan i nerijetko zanemaren dio, a to je koncept „buke“ odnosno smetnje koja stoji kao dio svake komunikacije. Već je i Marshall McLuhan 1964. godine dao svoj obol tom problemu, rekavši: „ono što oni nazivaju bukom, ja nazivam medijem – odnosno, sve popratne učinke, nenamjerne uzorke i promjene.“¹⁰ Upravo će koncept buke u komunikacijskom kanalu biti detaljno obrađen u ovom istraživanju, s predloženom idejom kako buka ili smetnja unutar vizualne reprezentacije (primjerice, slike koja nije dovršena ili amaterska slika nasuprot takozvanoj „srednjostrujaškoj“) ima potencijal za uspostavljanje drugačijeg epistemološkog odnosa gledatelja i filmske slike, od ovakvog, linearno skiciranog.

0.2 Teorijski kontekst

Kao nužni povijesni kontekst za uvod u raspravu valja posegnuti za takozvanim suvremenim teorijama vizualne kulture koje modernizam određuju prema renesansnim i prosvjetiteljskim težnjama okretanju ka racionalnosti. Trijumf „vida“ u zapadnoj filozofskoj tradiciji određuje skopički režim takozvanog „kartezijanskog perspektivizma“. Taj se model,

⁹ Usp. Shannon, C. E., 1948, „A Mathematical Theory of Communication“, u: *The Bell Systems Technical Journal*, br. 27, str. 379-423.

¹⁰ Prema: Guins, Raiford, Krapp, Peter, 2014, „Reading for the Noise“, *Journal of Visual Culture*, vol 13, br. 1, str. 64-66.

piše slavni američki povjesničar umjetnosti Martin Jay, temelji na razdvajanju subjekta i objekta, odnosno na proizvodnji subjekta koji određuje objekt. Subjekt unutar takvog modela postaje proizvođač pogleda, a vizualna perspektiva, odnosno vizualnost postaje ona koju može centralno spoznati upravo subjektovo oko. Martin Jay će u slavnjoj studiji *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* to okarakterizirati kao okularocentrizam moderne povijesti koja mnogo ranije od proklamiranog „slikovnog obrata“¹¹ obilježava paradigmu racionalne subjektivnosti. Jayjevo promišljanje okularocentrizma kao vizualne paradigme temelji se u jednu ruku na istraživanju ustoličenja samo-refleksivnosti osobe, odnosno svijesti da se izvanjski efekti pounutruju putem osjeta „pri čemu vid ili opservacija evidentnog igra presudnu ulogu“¹².

S druge strane, Katarina Rukavina, nastavljajući se na Jayjeva promišljanja zaključuje kako „istina u modernom smislu, prema Rortyju, postaje čovjekovo djelo, nešto eminentno ljudsko, dakle subjektivno, rezultat konsenzusa i dogovora kompetentnih sugovornika u razgovoru. Umjesto spoznaje izražene formulom subjekt – objekt (već ocrtane Shannon-Weaverovim modelom), ovdje je u spoznaji presudna intersubjektivnost, izražena formulom subjekt-subjekt“¹³. Kako, dakle, pomiriti dvojako gledanje na kulturu vizualnosti – onu koja pretpostavlja da je objekt potreban kao predmet proučavanja samo kako bi ustoličio subjekta kao predmet spoznaje?¹⁴ Ovaj će rad u nastavku skicirati uvjete putem kojih je moguća ne samo kritika subjekta spoznaje u ideološkom smislu, već će ponuditi i modele intersubjektivne epistemologije koja se nada decentrirati i dehijerarhizirati modele gledanja. Vrativši se mitu Meduze i Perzeja, pitanje koje postavljam nije *što gledati*, nego kako gledati, odnosno mijenjati uvjete gledanja i osvijestiti pogled kao temeljno intersubjektivni moment vizualne pedagogije. Ta ću pitanja oblikovati kroz analizu dijela opusa njemačkog sineasta Haruna Farockija kao primjera produktivne i emancipirajuće kapitalne slike, čiji je rad na ovom području nedovoljno istražen. Na njegove umjetničke (filmovi, galerijski eksponati te video instalacije) i teorijske uvide nadovezat ću autore koji dodatno ocrtavaju važna pitanja

¹¹ Slikovni obrat predstavlja jedan od kanonskih koncepata vizualnih studija koji je teorijski oblikovao W. J. T. Mitchell. Njegova dijagnoza suvremene kulture nije tek uključivala čitanje novog vizualnog jezika, već je u raspravu o vizualnom režimu današnjice naumio uključiti klasičnih tekstova zapadne tekstualnosti. Drugim riječima, Mitchell je pružio čitanje kulture kao one kojom dominiraju slikovne reprezentacije, dok je istovremeno ustvrdio da je naša kulturalna povijest inherentno vizualna.

¹² Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, str. 75.

¹³ Rukavina, Katarina, 2008, *Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse XX. stoljeća : viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, str. 41 (doktorska disertacija).

¹⁴ Engleski jezik paradoks subjekta i objekta zanimljivo zrcali. Naime, *subject in the image* može se prevesti u hrvatskom jeziku i kao objekt i kao subjekt: „biti predmetom slike“ ili biti „subjekt u slici“.

fragmentiranosti pogleda i kapilarnog viđenja, poput redateljice Selme Doborac, ali i kanonskih autora poput Dzige Vertova i Sidneyja Lumeta. U posljednja dva poglavlja te ću uvide proširiti istražujući potencijale šireg medijskog okružja (televizija i novi mediji) u oblikovanju intersubjektivnog spektatora koji nedostatak „dominantnog opisa ispod slike“ koji objašnjava što se na slici odvija, zamjenjuje preoblikovanjem estetskog proučavanja slike u korist društvenog. U tom slučaju, slika danas prestaje biti predmet estetske analize, već svoj smisao zadobiva tek u intersubjektivnoj društvenoj razmjeni.

0.3 Interdisciplinarni okvir

Ovako iznesena klasifikacija problema zahtijeva prije svega detaljno objašnjenje ishodišnih polja analize, odnosno terminološko uzemljenje. Ovaj rad za istraživanje predložene hipoteze ima za cilj transparentno koristiti interdisciplinarni instrumentarij teorijskih polja filmologije, kritičke teorije, vizualne kulture (odnosno vizualnih studija) te kulturalnih i medijskih studija ne kako bi zamaglio jasnoću izlaganja, već naprotiv, kako bi premrežio važne preklopne točke spomenutih teorija čija je suradnja nužna u opisivanju suvremene – politički i društveno višeslojne – kulture. O kompleksnosti vizualne kulture još će biti riječi u ovome radu, no zasad je važno napomenuti razliku koju W. J. T. Mitchell u knjizi *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images* skicira, a koja će biti instruktivna i za ovaj rad. Za njega su vizualni studiji polje proučavanja, dok je vizualna kultura „objekt ili predmet proučavanja.“¹⁵ Utoliko, terminologija će u ovom istraživanju biti više naklonjena rješenju „vizualna kultura“ s obzirom na interdisciplinarni princip analize koji se ne vezuje isključivo uz vizualne studije kao svojevrsni nastavak i obogaćivanje polja povijesti umjetnosti.

Preliminarna hipoteza koju ovaj rad postavlja može se oblikovati na sljedeći način: ako smo danas kao proizvođači i recipijenti informacija sve dublje suočeni s krizom gledanja na medije kao na neutralne posrednike čovjekove svakodnevnice, možemo li i dalje nastaviti s pogledom na sliku svijeta koja se temelji na jednostranoj interpretaciji medijskih znakova? Tema recepcije vizualnih znakova akademski je uokvirena prije više desetljeća, a djelovanje teoretičara poput Mitchella (*The Picture Theory*, 1994) uzima se kao važno polazište studija vizualne kulture. No ipak, bavljenje slikom zadire dublje u povijest kroz teoretičare, filmologe i redatelje koji se pitaju koji je odnos filma, odnosno filmske slike s gledateljem, te što filmska slika može reći gledatelju o stvarnosti, odnosno fikciji. Ponajprije, tu se misli na

¹⁵ Mitchell, W. J. T., 2005, *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, Chicago: Chicago University Press., str. 337.

teoretičare poput Andréa Bazina, Siegfrieda Kracauera, Rudolfa Arnheima, Rolanda Barthesa, Davida Bordwella, Christiana Metzsa, Jacquesa Rancièrea i Kaje Silverman koji ovisno o povijesnom razdoblju i kontekstu pokušavaju dokučiti odnos filma, slike, stvarnosti i gledatelja koji tu medijski posredovanu sliku percipira. U pitanju su prije svega Bazinove studije talijanskog neorealizma u kojima osmišljava gledatelja suočenog s „praznom“ slikom, odnosno, gledatelja koji pretražuje sliku u potrazi za značenjima; Arnheimovo oblikovanje filma kao umjetnosti (*Film as Art*, 1957), Kracauerovi uvidi u film kao onaj koji stremlji realnosti, Barthesova semiotička istraživanja fotografije kao mjesta traganja za značenjima (studije *S/Z*, *Svijetla komora*), Metzova nomenklatura filma kao imaginarnog označitelja, Rancièreov zahtjev za emancipiranim gledateljem, te političko zamišljanje gledatelja koji izbjegava dominantnoj, centralnoj, odnosno renesansnoj perspektivi Kaje Silverman. Kada govorim o emancipacijskoj gesti gledatelja, mislim na ono što Rancière u studiji *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije* (2010) opisuje kao proces dovođenja u pitanje dihotomije između aktivnog i pasivnog, odnosno gledanja i znanja. Film za Rancièrea postaje demokratski medij spoznaje zbog mogućnosti izbjegavanja sistematizacije odnosa proizvođač-gledatelj. Trenutak u kojem film ne dominira diskursom svojom vizualnom propedeutikom je trenutak emancipacije gledatelja koji može ući u drugačiji dijalog s onim videnim.¹⁶

Potreba analiziranja teme recepcije slikovnih sadržaja danas je relevantna upravo zbog činjenice suočavanja sa svojevrsnim sinkronijskim fenomenom putem kojeg smo istovremeno uronjeni u cijeli dijapazon slikovnih manifestacija, od filma preko televizije do takozvanih novih medija. Zadatak interdisciplinarnog proučavanja odnosa gledatelja i tako skicirane medijske slike leži upravo na sjecištu slikovnih praksi. Takav pristup pokušava rasvijetliti, imajući u vidu i tehničke karakteristike medija (primjerice montažu, televizijsko sučelje ili digitalnu tehnologiju) i političke, ideološke i kulturalne čimbenike koji ne samo da posreduju iskustvo svakodnevnog uronjenosti u medijsku sliku svijeta, već tu sliku pomažu i oblikovati. Filmska je teorija, primjerice, mnogo postigla na polju strukturalnog i formalnog proučavanja filma kao teksta i kao estetske kategorije, no njezin je doprinos umnogome veći kada se obogati znanstvenim pozicijama naratologije, semiotike, kulturalnih studija i vizualne kulture. Saša Vojković će, nastavljajući se na iscrpne teorijske uvide Kaje Silverman takav dispozitiv

¹⁶ Usp. Rancière, Jacques, 2010, *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, Zagreb: Multimedijalni institut.

nazvati „kulturalnim ekranom“¹⁷, poljem na kojem je film nemoguće proučavati bez uzimanja u obzir drugih „sestrinskih“ teorijskih tokova. Ona zaključuje da „u rasprave o filmu ulazi književna teorija (Roland Barthes), psihoanaliza (Jacques Lacan), lingvistika (Ferdinand de Saussure), antropologija (Claude Levi-Strauss), teorija ideologije (Louis Althusser)“¹⁸, te utoliko interdisciplinarna okosnica proučavanja postaje neizbježni topos svih informiranih analiza.

Međutim, cilj ovoga rada ne leži u detaljnoj eksplikaciji svih navedenih pozicija u historijskome smislu. Naprotiv, iako je teorijski okvir postavljen široko, ideja takvog početnog prikazivanja nije zamagljivanje pozicija s kojih se progovara, već jasno primjenjivanje specifičnog kulturalnog instrumentarija na uzak skup praktičnih analiza kako bih prikazao složenost odnosa gledanja i percipiranja slika, te slijedom toga pružio i putem njih osvijestio nasljeđujuće mogućnosti kulturalno informirane vizualne pedagogije.

Materijal koji će predstavljati temelj doktorskog istraživanja može se podijeliti u tri kategorije:

1. kategorija filmskog istraživanja pripada korpusu filmova koji na pertinentne načine ocrtavaju važne odnose prikazane slike, njezinog tehničkog i semiotičkog karaktera te gledateljevog iskustva percipiranja. Prije svega, tu se misli na filmove koji montažom ulaze u kompleksne odnose stvarnosti i subjektivnosti/kolektivnosti poput onih redatelja Sergeja Ejzenštejna s filmovima *Krstarica Potemkin (Bronenosets Potjomkin, 1925)* i *Štrajk (Stachka, 1925)*, čija će se estetika i tehničko-formalna potka pažljivo usporediti s nekim postavkama Bazina i njegove “ekonomije kadriranja” nasuprot montaži atrakcija. To će biti provedeno pogotovo u kontekstu klasifikacije Krešimira Purgara (*Preživjeti sliku, 2010*), koji tvrdi da Ejzenštejnova montaža predstavlja “proces koji zahtijeva intelektualno sudjelovanje gledatelja”,¹⁹ te Bazinovog promišljanja neorelizma kao kinematografije koja traži aktivnost od gledatelja (te Deleuzeova pogleda na takvu vrstu slike). Ejzenštejnov sunarodnjak i suvremenik Dziga Vertov u svom manifestu piše: „Mi utoliko uzimamo kao početnu postavku korištenje kamere kao kino-oka, savršenijeg od ljudskog oka, za istraživanje kaosa vizualnih fenomena koji ispunjavaju prostor“²⁰. Oba redatelja najavljuju važnost tehničkog ali i „intelektualnog“ istraživanja potencijala slike, gradeći „jezik stroja“ koji se razlikuje od onog

¹⁷ Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 13.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Purgar, Krešimir, 2010, *Preživjeti sliku*, Zagreb: Meandar, str. 136.

²⁰ Vertov, Dziga, 1984, „We: A Version of a Manifesto“, u: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, (ur.) Michelson, Annette, Los Angeles: University of California Press, str. 5-9.

koji sam eksplicirao Shannon-Weaverovom formulom komunikacijskog procesa, a koju je u jednom obliku preveo i David Bordwell na studije klasičnog holivudskog filma (vidi: *O povijesti filmskog stila*, 2005 te *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, 1985)). No dok Ejzenštejn pokušava involvirati gledatelja u filmski tekst „intelektualnim sudjelovanjem“, Vertov doslovno uvodi gledatelja u kino-dvoranu u filmu *Čovjek s filmskom kamerom* (1929), a na drugoj razini fokusira se na buku, odnosno slikovni eksperiment kako bi ostvario dodatnu vrijednost tradicionalnoj slikovnoj produkciji. Sličnosti u korištenju tehnologije, ali prije svega razlike u tretiranju publike između Vertova i Ejzenštejna poslužit će kao primjer važnosti proučavanja odnosa gledatelja i objekta gledanja (slike). Dok Ejzenštejn svojom montažom snažno sugerira gledateljima kako shvaćati ono što gledaju, tvrdit će da Vertov ostavlja prostor (pa čak i *buku*) koja gledatelje ne uvlači *apirori* u proces asocijativnog stvaranja značenja.



Slika 0.2a, b: *Čovjek s filmskom kamerom* (1929) Vertov poziva gledatelje/nas u kino-dvoranu kako bi nazočili projekciji

Srodno tim uvidima, najveći dio primijenjenog istraživanja bavit će se korpusom znamenitog njemačkog redatelja i sineasta Haruna Farockija, te njegovim dijalogiziranjem putem kompilacijskog filma u kojima preispituje odnos slike, stvarnosti i gledatelja, prije svega u filmovima *Videogrami jedne revolucije* (1992) i *Images of the World and the Inscription of War* (1988/1991)²¹. On se u tim filmovima – kako će biti prikazano, bliži Vertovljevu vizualnom projektu koji se ne tiče samo političkih, društvenih ili estetskih pitanja unutar polja filmske umjetnosti, već se tiče i meta-istraživanja, odnosno istraživanja samog medija i njegovih mogućnosti kao medija masovne komunikacije. I Vertov i Farocki, dakle, istražuju film kao oblik sposobnosti kamere u viđenju svijeta. To će istraživanje biti uspoređeno s nekim zanimljivim pokušajima tradicionalnijeg filmskog stvaralaštva poput

²¹ Iako će se na ova dva filma oslanjati veći dio studije slučaja, u radu će biti spomenuti i dijelom tematizirani i drugi važni filmovi Farockijeva opusa poput *Eye Machine Series* (2001-2003).

onog Michelagela Antonionija ne bi li se ocrtala nit vodilja u teorijskoj analizi filmske slike izvan umjetničkog svemira samo nekolicine redatelja.

2. Pored temeljno filmske komponente i već spomenutih teoretičara filma, pokretne slike promatraju se u bliskoj vezi sa značajnim momentima semiološke (Barthes, Metz), naratološke (Bal, Vojković) kritičko-teorijske (Lipovetsky, Serroy, Althusser, Foucault, Beller), kulturalno-studijske (Hall, Morley) i vizualne (Crary, Mitchell, Mirzoeff) kritike. Teorijska će se kritika – tradicionalno naslonjena na „kapitalno“ poimanje filmske slike – u ovom radu pokušati dovesti u vezu sa suvremenim tendencijama „kapilarne“ slike.

3. Kako bi se postigla zadovoljavajuća analitičnost i znanstvena pravednost prema raznovrsnim argumentacijskim linijama, posljednji dio rada uključit će i analizu sasvim specifičnih internetskih praksi (praćenje novomedijskog internetskog izvještavanja i *online* aktivizma na poljima protesta i društvenih prevrata). Time će se nužna pozornost posvetiti analizi pozicije gledatelja/recipienta ali istovremeno i proizvođača informacija u toj sferi koja mijenja ustaljenu hijerarhiju moći i prikazivanja (koju Metz tradicionalno naziva *the filmic state*, a to su institucionalni, tehnološki i psihološki uvjeti pri kojima gledatelj gleda film). Disertacija time naglašava povezanost proučavanja pokretnih slika u postmodernom, širem kontekstu, nudeći alate za analizu medijski posredovane stvarnosti. Drugim riječima, predmet ovog istraživanja jest tvorba gledatelja kao takozvanih *diskurzivnih subjekta* čiji identitet nije svediv na predmete utjecaja, već na odnose koje ti predmeti čine među sobom i prema drugima.

0.4 Pregled poglavlja

Prvo poglavlje otvaram promišljanjem tehnologija gledanja kao spoja tehnike (u povijesnom smislu izuma alata za vizualnu reprezentaciju) i kulture. S razvojem prirodnih znanosti, percepcija se usporedno s navedenim počinje shvaćati i kao rezultat fizioloških procesa, odnosno oka, živčanog sustava i prije svega mozga. Te prakse dovode do toga, tvrdi Johnatan Crary, da neki znanstvenici iz 19. stoljeća shvaćaju ljudsko tijelo kao medij autonomnih živčanih impulsa sposobnih za percepciju, između ostalog i svjetla. Crary takve način poimanja percepcije (eng. *vision*) smatra dijelom razdoblja koje njeguje „nevinost“ pogleda (usp. 95/96). U tom smislu, Crary historijski razrađuje dva pristupa razvoju reprezentacijskih praksi:

„jednom kada se pogled smjestio u polje subjektivnosti promatrača, dva su se premrežena puta otvorila. Jedan je vodio prema mnogostrukom potvrđivanju

autonomnosti i nezavisnosti pogleda čija se snaga nalazila u tom osnaženom tijelu, kako u modernizmu, tako i drugdje. Drugi put se račvao prema sve većoj standardizaciji i regulaciji promatrača [...], prema oblicima moći koje su počivale na apstrakciji i formalizaciji pogleda.“²²

Prema Craryju, te dvije paradigme isprepliću se, tvoreći kompleksan odnos subjekta i vizualnosti, odnosno subjektivnosti i objektivnosti, tijela i pogleda, te slike i percepcije, čiji porozni dualitet pokazuje važnost istovremenog tehnološkog i kritičko-teorijskog proučavanja vizualne kulture. Drugim riječima bavit će se teorijskim kontekstualiziranjem uloge filma u suvremenim kulturalnim teorijama društva, te će se dati pregled teoretičara koji su tematizirali odnos pošiljatelja i primatelja slikovnih kodova. Takvo proučavanja uključuje teoriju ideologije, filmsku teoriju te kulturalnu teoriju, no i antagonizme koji bivaju takvim pregledom detektirani. Primjerice, dovest će se u vezu autori koji vjeruju u sliku i oni koji vjeruju u stvarnost.²³ Ono će uključiti promišljanja teoretičara poput Arnheima na tragu ideje da „film ima bit koju će ispravna umjetnička uporaba medija iznijeti na vidjelo.“²⁴ Toj ideji filma kao teksta koji se slaže formalnim interveniranjem (montažom prije svega) sukobit će se filmska tradicija naslonjena na Andrea Bazina i Siegfrieda Kracauera koji nade – nasuprot navedenom – polažu u zbilju koja tako prenesena na ekran zadovoljava sve kriterije umjetničkog djela. Debate između spomenutih pogleda na prirodu filmske slike odvijat će se tragom semiologije Rolanda Barthesa te filmskog jezika Christiana Metzsa, kao i fokusiranjem na razvoj teorije ideološkog aparata Jeana-Louisa Baudryja pod utjecajem „katezizanske vizualnosti“, kako je naziva Martin Jay.²⁵ Baudry 1970-ih godina pod utjecajem Lacanove psihoanalize i Althusserove teorije ideologije znakovito prekida raspravu između ontološkog statusa filmske slike te proklamira: tehnička priroda filmskoga aparata koristi se kako bi sakrila ideološke efekte koje on proizvodi.²⁶ Drugim riječima, raspravu o tome što slika može značiti Baudry vraća korak unatrag, pitajući se tko točno tu sliku proizvodi i pod kojim uvjetima. Kinematografska stvarnost za njega je „rad“, proces transformacije gledateljeve svijesti zbog skrivenog filmskog aparata koji filmsku fikciju predstavlja kao zbilju.

²² Crary, Jonathan, 1990, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, str. 150.

²³ Usp. Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

²⁴ Ibid., str. 100.

²⁵ Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, str. 459.

²⁶ Usp. Baudry, Jean-Louis, 1974–1975, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly*, vol. 28, br. 2, str. 39–47.

Drugo poglavlje teorijski razrađuje ideju da je način na koji gledamo, slušamo i pratimo vizualne podražaje historijski uvjetovan. To znači da naše sudjelovanje kao gledatelja nekog medijskog proizvoda ovisi s jedne strane o tehničkim uvjetima proizvodnje slike, no s druge strane i o povijesnim uvjetima koji oblikuju naše iskustvo kreiranja određenog medijskog proizvoda. Drugim riječima, gledanje filma u kino-dvorani, u vlastitom dnevnom boravku, na zaslonu računala ili na mobitelu ne mijenja samo način na koji se vizualni sadržaj prikazuje (tehnički uvjeti), već i način na koji se taj sadržaj konzumira (povijesni uvjeti koji zahtijevaju kulturalno-studijsku analizu).

Treće poglavlje predstavlja kritičku okosnicu rada u kojem se iznalaze pokušaji unapređenja historijski eksplicirane teorije analiziranjem formalnih principa proizvodnje filmova kod Vertova i Ejzenštejna. Tu će se na konkretnim primjerima pokazati uloga filmskog aparata u proizvodnji gledatelja, te nemogućnosti odbacivanja Baudryjeve teorije ideoloških učinaka kinematografskog aparata. Primjerice, pitanje koje se mora postaviti jest: koje su komunikacijske sposobnosti fiktivne slike u prenošenju informacija i znanja – slike, dakle, na koju se tradicionalno rijetko gledalo kao na onu koja može transcendirati označitelj imaginarnog? Sergej Ejzenštejn vjerojatno je najpoznatiji upravo po korištenju formalnih filmskih elemenata poput montaže ne bi li istražio i usavršio jedinstveni filmski, ali i umjetnički jezični izričaj. Inauguriranjem novog montažnog stila (montažu atrakcija), Ejzenštejn je naumio uspostaviti filmski realitet kao onaj koji je različit od indeksne stvarnosti koja nas okružuje. Iako je politika njegovih filmova posezala izravno u zdenac propagandnih strategija, njegove umjetničke strategije nisu bile samo u službi dokumentarne estetike. Ejzenštejn je bio svjestan da takozvana „čista vizualnost“ ne može biti dovoljna u označiteljskim praksama, kao ni u komunikaciji prema publici. U knjizi *Film Form – A Dialectic Approach to Film Form* (1949) on jasno piše kako je umjetnost oduvijek u sukobu sa stvarnošću zato što prikazuje kontradiktornost bitka, odnosno zato jer ona rekreira prirodu: „Na sjecištu prirode i industrije stoji umjetnost“²⁷, piše on, misleći jasno na filmski aparat.

Sovjetski film 1920-ih godina svjesno koristi upravo taj aparat ne bi li proizveo određenu vrstu gledatelja: gledatelja kojem su komunicirane političke poruke određenog svjetonazora. Cilj moje analize ne sastoji se u odbacivanju takvih slika kao manipulativnih, nego u proučavanju načina i uvjeta proizvodnje filma toga vremena kao snažnog sredstva uvjetovanog razumijevanja filmske slike. Vertovljevo „kino-oko“ i Ejzenštejnovu „montažu atrakcija“ usporedit ću s počecima kinematografije i takozvanom „monstracijom“

²⁷ Eisenstein, Sergei, 1949, *Film Form – A Dialectic Approach to Film Form*, New York: Mariner Books, str. 46.

(Gaudreault, Gunning), kako bih pokazao važnost montaže u konstruiranju gledateljeva pogleda u filmovima Haruna Farockija i u novomedijskom imaginariju. Pritom, treće poglavlje otvara i raspravu o film-eseju kao filmskoj formi koja omogućava involviranje gledatelja, te uključuje emancipaciju kao čin gledanja na teorijskoj i praktičnoj razini.

Uzevši u obzir teškoće potpuno konzistentne odredivosti filmova monstracije i Vertovljeva *Čovjeka s filmskom kamerom* u žanrovskom i rodnom smislu (dokumentarni ili igrani film), ta će se heterogenost u četvrtom poglavlju dovesti u vezu s jednim od najvažnijih sineasta moderne filmske i video produkcije, Harunom Farockijem. Njegov opus u najširem smislu analizira ulogu vizualne kulture odnosno pogleda kao konstituirajućeg za politički život svakodnevice, dok u užem (i onom pertinentnijem) smislu njegova intervencija u vizualno tkivo popularne kulture analizira i komentira uvjetovanost vizualnog konstruiranja kulture ovisno o proizvođaču i recipijentu informacije. Farockijevi filmovi pokazat će koje nam mogućnosti naracije ostaju kada osvijestimo kinematografski aparat kao konstitutivan za kreiranje filmske subjektivnosti. Farocki ne nudi tehnofobsku viziju bježanja od reprezentacijskih mogućnosti, već traži gledateljevo involviranje u vizualni tekst, okrećući tradicionalnu postavku informacijske teorije koja os proizvođača preferira nad takozvanim konzumentom. Suprotno tradicionalnoj filmskoj teoriji, cilj mi je postaviti odnos gledatelja s vizualnim tekstom kao intersubjektivan upravo u trenucima kada nam se doima kao da slika koju gledamo nije dovršena ili sadrži greške. Ako manipulacija ili uvjetovanost pojedinčeva iskustva filmom ovisi o kontroliranim uvjetima proizvodnje filmskoga teksta, što se događa kada vizualna reprezentacija nije dovršena? Inspirirajući se Farockijevim filmskim esejima, moglo bi se reći da na mjestu gdje završava narativ počinje dijalog, odnosno dijalektika. Njegovi filmovi pokazuju važnost gledateljeva involviranja u filmski tekst slijedeći kulturalno-studijsku paradigmu pregovaranja s glavnim označiteljima filma.

Peto poglavlje uvodi već izložene postavke nove pedagogije gledanja koje ne ovisi tek o konzumiranom filmskom tekstu, već i o proizvedenim epistemološkim instancama prilikom gledanja u prostor novomedijske produkcije, odnosno digitalne kulture. Ako Farocki u svojim radovima poziva gledatelja za sudioništvo u filmu umjesto spektatorstva, televizijska emisija *The Daily Show* dovela je do konačnog oblika sposobnost televizije u proizvodnji kapilarne slike. Peto poglavlje, dakle, ulazi u debatu s dosezima emancipacijskog gledanja unutar dominantnih medija, ne zaustavljajući se na umjetničkim i teorijskim uvidima Farockija. Nasuprot tomu, namjera mi je pokazati na koji način srednjostrujaška medijska forma može iskoristiti „buku“ u komunikacijskom kanalu ne bi li demitologizirala hijerarhijski

komunikacijski proces koji ne uključuje gledatelja izvan gabarita pasivnog primatelja informacije. U tom poglavlju povezujem Bellerovu teoriju gledanja kao rada koji proizvodi vrijednost (za kapitalista), te osmišljam načine produktivnog čitanja spektatorskih praksi unutar kojih gledanje postaje aktivna i intersubjektivna aktivnost pregovaračkog, odnosno opozicijskog čitanja na tragu teorija Antonija Gramscija i Stuarta Halla.

Posljednje, šesto poglavlje uvodi u prostor promišljanja i digitalnu sfera kao prostor proizvodnje i konzumacije informacija koji silovito otvara mogućnost intersubjektivnom sudjelovanju dionika na mreži. Iako će se rad dotaknuti kritike interneta kao prostora manipulacije i hiperinflacije informacija, tvrdit ću da novomedijska buka, odnosno nedostatak kompletnog narativa može imati emancipirajuća svojstva. Gledatelj unutar digitalne sfere danas može preskakati ili ponavljati sekvence, time rušeći usustavljenu hijerarhiju privilegiranog proizvođača informacije. U pitanju su dvije analize: prva jest ona automatiziranog pogleda stroja, te pronalaženja subjekta u „strojnoj slici“ (bespilotnih letjelica); druga analiza uzima u obzir vizualne reprezentacije prosvjeda u Ukrajini koji su se odvijali 2014. godine, te otvara prostor tretiranju anonimnih snimaka s pametnih telefona kao epistemološki vrednijih od kapitalnih, srednjostrujaških medijskih izvještaja. Strategije koje ću u ovom poglavlju opisati stvaraju uvjete za izmijenjenu produkciju i shvaćanje vizualne kulture unutar koje se prikazivanjem nemogućnosti prisustva „cjelovite“ istine, kristalizira traženje za vizualnim svjedočanstvom kroz multiplicitet osobnih partikularnosti (intersubjektivnost).

0.5 Metodologija

Metodologija rada prije svega obuhvaća analitičko istraživanje važnih momenata u povijesti kinematografije koji su počivali na naglasku odnosa gledatelja i filmskoga teksta. Takvo analitičko istraživanje vodi u zasebne metodološke pristupe “studija slučaja” koje će se u velikoj mjeri oslanjati na analizu filmova Haruna Farockija, ali i na neke suvremene televizijske i internetske prakse. Međutim, temeljni metodološki postupak sastoji se u kombiniranom pristupu analizi važnih kritičkih i teorijskih pozicija koje se nalaze u literaturi (primjerice, kulturalno-studijske analize gledatelja) s čitanjem filmskih reprezentacija kojim se postiže svojevrsno teorijsko preispitivanje usustavljenih disciplinarnih pozicija srednjostrujaške teorije prema predlaganju novih teorijskih uvida i interdisciplinarnih pozicija koje nam pomažu razumjeti nove odnose na osi medijske slike i gledatelja. U radu ću se koristiti dijelom i metodološkim postupkom koji Gillian Rose naziva *compositional*

interpretation (kompozicijska interpretacija). Drugim riječima, analizi slike pristupit ću iz kuta proučavanja njezine kompozicije putem tehnologija koja ju je proizvela i oblikovala. Rose ovako objašnjava pristup: „Prema kompozicijskoj analizi, neke ključne sastavnice nepokretne slike su *sadržaj, boja, prostorna organizacija, svijetlo i ekspresivni sadržaj*. Pokretne slike dodatno mogu biti opisane u odnosu spram *mizanscene, montaže i funkcionalnosti*“.²⁸

Iako će taj pristup biti važan, smatram da korist takvog pristupa neće biti moguće iscrpiti tek strukturalnim i deskriptivnim opisom proizvodnje slike i njezina sadržaja, već interdisciplinarnom analizom onoga što vidimo na ekranu i silnica koje su omogućile to prikazivanje i konzumiranje.

Ovo istraživanje za polazišnu točku uzima analizu pokretnih slika, ali uključuje i proučavanje širih medijskih praksi. Naime, smatram da je danas gotovo nemoguće osmisliti relevantnu interdisciplinarnu analizu pokretnih slika bez razumijevanja njihove interakcije s elementima poput gledatelja, politike, ideologije ili kulture u najširem smislu. Istraživanja koja primjerice obavlja autorski dvojac Gilles Lipovetsky i Jean Serroy pokazuju da ekrani postaju temelj naše kulture, ali ne više samo filmski, koji postaju tek jedan dio širem medijskog reljefa koji uključuje i televiziju, kao i novomedijsku vizualnu produkciju.²⁹ To ne znači, kako sam već naveo, da rad nema svoje teorijsko i metodološko utemeljenje, već da je ono „posuđeno“ iz više znanstvenih pristupa. To omogućava da istovremeno promatram razvoj iluzionističkih praksi 19. stoljeća, igrani film klasičnog razdoblja, film-esej poratne Europe kao i novomedijske vizualne eksperimente. Takav metodološki pristup sličan je onom povjesničara umjetnosti Keitha Moxeja, koji u knjizi *Visual Time: The Image in History*³⁰ zaziva proučavanje umjetnost putem koncepata anakronije, te posebice heterokronije, mogućnosti postojanja vizualnih artefakata više puta u istim ili različitim vremenskim odvojnica. Razlika je to od tradicionalnog modernističkog zahtjeva umjetnosti kao teleološke, usmjerene prema određenom napretku, odnosno cilju. Slično tomu, vizualne reprezentacije ne gledam kao raznorodne i nekompatibilne zbog njihova vremenska odmaka, već njihove sličnosti nalazim u pitanjima i relacijama koje uspostavljaju bez obzira na vrijeme u kojem su nastale, odnosno žanr koji okupiraju. Specifično, te srodnosti koje me interesiraju

²⁸ Rose, Gillian, 2016, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, London: Sage Publications Ltd., str. 79.

²⁹ Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, 2013, *Globalni ekran: Od filma do smartfona*, Novi Sad: Akademska knjiga Novi Sad, str. 25.

³⁰ Moxey, Keith, 2013, *Visual Time: The Image in History*, Durham: Duke University Press Books.

su one uspostave odnosa prema gledatelju, te obrnuto, povijesni učinci uspostave specifičnog odnosa gledatelja naspram njih.

Jedno od temeljnih prinosa ovog istraživanja nadaje se u predlaganju i teorijskom opravdanju međusobno premreženih, a opet distinktivnih pojmova već spomenute „kapitalne“ i „kapilarne“ slike. Metodološki problemi koji se mogu načelno uputiti ovakvom istraživanju jesu da ono implicira i stereotipizira uopćenog „gledatelja“, te time ne pruža dovoljno definirani, specifičan i primjenjiv okvir koji se može primijeniti na partikularne kulturalne procese. Doktorski rad tu vrstu prigovora uzima u obzir te će predložiti dvojako rješenje:

1. Prilikom analize odnosa gledatelja i filmskog teksta koristit će se sasvim specifična filmska građa čije je uvrštavanje teorijski i praktično opravdano kroz hipotezu rada. Nadalje, zaključci o ulozi gledatelja u konstruiranju „nedovršene“ slike, odnosno važnosti buke u posredništvu između slike i spektatora, neće smjerati oblikovanju ideje uopćenog gledatelja, već će ukazati na potencijalne taktike čitanja slike s jedne strane, odnosno proizvodnje slike s druge, koje uzimaju u obzir involviranost gledatelja u nedovršenu sliku. Naime, već Metz predlaže da svaka vizualna reprezentacija „nužno implicira subjekta“.³¹ Taj postulat ne pretpostavlja nekog specifičnog subjekta, već istražuje princip po kojem koncept gledatelja – povijesno stavljen po strani slikovnog iskustva – postaje dio ne samo recepcije, već i produkcije slikovne epistemologije.
2. Drugi dio doktorskog istraživanja uključit će sasvim specifične studije slučaja u kojima će analizirani subjekti biti dovoljno definirani, a učinci analize dovoljno medijski i terensko popraćeni da bi se metodološki opravdala analiza subjektivnosti u predmetnim novomedijskim slikovnim praksama.

Pored svega navedenog, ovako oblikovan rad rezultat je mojeg dugogodišnjeg interesa za navedenu problematiku. Interes za „podređenog“ ili deprivilegiranog gledatelja lociram u prvom sudjelovanju na znanstvenom skupu u Zagrebu 2010. godine, te sam otad napisao nekoliko znanstvenih studija, kao i izlagao na desetak međunarodnih znanstvenih konferencija na temu gledatelja suočenog s nekim oblikom „nedovršene“ slike. Ovaj rad utoliko proširuje neke već objavljene studije, te ih kontekstualizira u širi teorijski okvir, stalno ukazujući na važnost interdisciplinarnе analize na razmeđu ekonomije, politike, kulture i umjetnosti. Taj

³¹ Buckland, Warren, 1995, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 10.

projekt ne bi bio moguć bez dugogodišnje neupitne podrške moje mentorice Saše Vojković, kolega i prijatelja s Odsjeka za kulturalne studije koji me je akademski „odgojio“, kao i razumijevanja prijatelja i drugara koji su slušali razrade navedenih teza nepotrebno često, ali s razumijevanjem i spremnošću za njihovo rekontekstualiziranje. Zahvalan sam na potpori mojoj obitelji koja mi je pružila prostor i povjerenje da se bavim riječima i slikama u vremenu kada je vjera u riječi i slike rijetka rabota. Iznad svega, ovaj rad dugujem potpunom razumijevanju i nepokolebljivoj vjeri moje životne partnerice, mojem „gledatelju“ bez kojeg slika nema, mojem konstitutivnom Drugom.

1. Uvod: uspon filmskog jezika u kontekstu odnosa proizvodnje i recepcije pokretne slike

Tekstove o povijesti je općenito teško pisati, s obzirom na to da tekstovi negdje uvijek počinju, dok življene povijesti ipak trpe nešto fleksibilnije narative početaka. Povijesti umjetničkih formi iz istog su razloga uvijek slične, ali uvijek i nedovoljno precizne. Film tu nije iznimka, kada se imaju na umu mnoge publikacije koje genealoški istražuju njegove početke. Primjerice, poznata studija filma Urlicha Gregora i Enna Patalasa *Istorija filmske umjetnosti*³² započinje razdobljem od 1895. pa do 1918. godine. Iz domene sada već popularne kulture znamenita 1895. godina povezuje se s prvim javnim prikazivanjem pokretnih slika, odnosno mobilizirane fotografije. Kraj te godine pripada najpoznatijem kozmogonijskome mitu – početku filmske umjetnosti – odnosno javnoj projekciji filma uz naplatu karte u podrumu pariškoga kafića. Na platnu moguće je bilo nazočiti projekciji novog stroja braće Augusta i Antoineta Lumière, *kinematografa*. No Gregor i Patalas već u predgovoru njemačkom izdanju svoje povijesne studije dodaju jednu važnu fusnotu, te ovako pišu: „Potrebno je prvo objasniti naslov – *Istorija filma*.³³ U stvari, ova knjiga bi trebalo da je nazvana *Istorija filmske umjetnosti*, budući da se bavi jedino istorijom filma kao umjetnosti. [...] Jedna *Istorija filma* koja bi potpuno opravdano imala taj naslov, morala bi pored toga da obrađuje fenomene u istoriji filma koji ne spadaju u umjetnost.“³⁴ Na što oni upućuju kada odvajaju „povijest filma“ i „povijest filma kao umjetnost“? Ukratko, odgovor jest – na tehnologiju koju time razdvajaju od filma kao umjetnosti. Oni time prejudiciraju probleme koje će u većoj ili manjoj mjeri pratiti mnoge priručnike filmske povijesti. Ante Peterlić svoju studiju *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*³⁵ ne započinje braćom Lumière, već predfilmskim inovacijama na području prikazivačkih tehnika koje su omogućile nešto što danas zovemo filmom. On ta razdoblja dijeli na predznanstveno, koje smješta otprilike do početka renesanse, odnosno u mitološko razdoblje traženja raznih oblika *mimezisa*, te znanstveno razdoblje koje obilježava potraga za prikazivačkim tehnikama sve do Thomasa Edisona i braće Lumière.³⁶ David Parkinson pak u svojoj knjizi *History of Film* isto počinje kratkim poglavljem naslovljenim „From Science to Cinema“ gdje tvrdi: „pretpovijest filma

³² Gregor, Ulrich, Patalas, Enno, 1977, *Istorija filmske umjetnosti 1*, Beograd: Institut za film.

³³ Priređivač srpsko-hrvatskog izdanja odlučio je naslov *Geschichte des Films* prevesti kao *Istoriju filmske umjetnosti* i tako naknadno ostvariti želju autora.

³⁴ Ibid., str. 3.

³⁵ Peterlić, Ante, 2008, *Povijest filma: Rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

³⁶ Ibid., str. 31-39

labirint je otkrića, izuma, djelomičnih rješenja i neuspjeha.³⁷ Ti izumi u povijesnom smislu izrazito su raznorodne prirode, od takozvanih „thaumatropa“ iz ranog 19. stoljeća što je zapravo bila rudimentarna verzija kartonskih pločica koje su se vrtjele na koncu i tako od statične stvarale pokretnu sliku, preko magičnih lanterni i *camere obscurae* koje su koristile prirodno svjetlo i sjenu ne bi li proizvele sliku, odnosno iluziju, pa do današnjih kamera.

Iako filmska umjetnost nije prva forma koja je neodvojiva od tehničkih i znanstvenih dostignuća³⁸, ona je prvo izražajno sredstvo koje se „oslanja na isključivo psiho-perceptivne iluzije koje stvara stroj“³⁹.

Primjerice, Erkki Huhtamo u tekstu *Toward a History of Peep Practice*⁴⁰ priziva koncept „povijesti prakse ekrana“ Charlesa Mussera kojim se objašnjava kako moderna kinematografija nije ništa do evoluirana verzija magične lanterne koju su razni zabavljači koristili uz popratnu glazbu, efekte i priče. No Huhtamo ide i korak dalje, odnosno dublje u povijest tražeći početke perceptivnih iluzija onkraj forme ekrana, te ih nalazi u takozvanom *peep* razdoblju, gdje Kinetoscope ne predstavlja novinu, nego tek najrazvijeniji oblik te drevne prakse predfilmskog vizualnog voajerizma. Renesansna vizualna pomagala postojala su u izobilju, te se kroz promišljanja jednog od poznatijih inovatora toga doba Giambattiste della Porte nazivaju i „prirodnom magijom“.⁴¹ Koristeći rudimentarne tehničke procese, on je stvarao iluzije, zabavljajući, ali i zavodeći gledatelje koji su u drugoj prostoriji nazočili rekonstrukcijama raznih povijesnih bitaka i sličnih vizualnih rekreacija. No jasno je da koncept „prirodnosti“ čak i u to vrijeme ne može biti praktično održiv, bez obzira na to da „magija“ već u sebi sadrži prizvuk fikcije. Prigodan naziv takvih oblika rane vizualnosti bolje se za Huhtama može izraziti terminom „umjetna magija“ koja je bila dio te prirodnosti: „ljudsko-načinjene sprave koje služe pokazivanju prirodnih fenomena.“⁴² *Peep* kutije u kojima su se nalazila zrcala, stvarale metafore i alegorije, iluzije, kaleidoskopske fantazije, te umnažali objekti putem razlomljenog svjetla. Već tada, primjećuje Huhtamo, softver i hardver bili su odvojeni. Kada to veli, nije teško pretpostaviti na što misli – „izraz“ i „sadržaj“ od samih su početaka vizualnih tehnologija bili istovremeno i neraskidivo povezani, ali i

³⁷ Parkinson, David, 2012, *History of Film*, London: Thames & Hudson Ltd., str. 7.

³⁸ Povijest fotografija jednako je tako povijest i tehnološkog razvoja, o čemu će dijelom biti riječi u trećem i četvrtom poglavlju. Ipak, za širu analizu potrebno je konzultirati studije koje se specifično bave fotografijom, poput Sandre Vitaljić i Ane Peraice u hrvatskom kontekstu, te mnogih drugih u širem, poput Mirzoeffa, Sontag, T.J. Demosa itd.

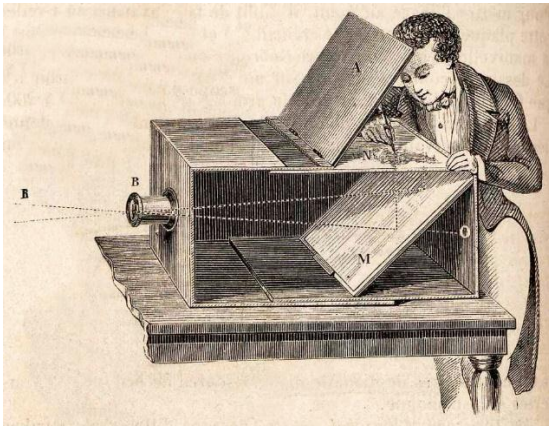
³⁹ Ibid., str. 8.

⁴⁰ Huhtamo, Erkki, 2012, „Toward a History of Peep Practice“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 32-52.

⁴¹ Ibid., str. 33.

⁴² Ibid., str. 34.

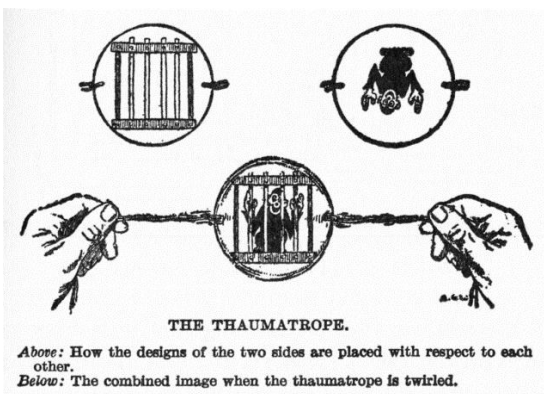
odvojeni fenomeni. Način prikazivanja, *izraz* odnosno „hardver“ ima svoju dugu povijest tehnoloških manipulacija i inovacija, dok softver, ljudska percepcija jednako tako ovisi, te se modulira ovisno o kulturnim i tehnološkim dominantama nekog vremena.



Slika 1.1: *Camera obscura*



Slika 1.2: primjer *peep-showa*



Slika 1.3: prikaz funkcioniranja

thaumatropea

1.1. Predfilmske tehnike prikazivanja

Navedene tehnike prikazivanja od svojih su početaka vezane uz gledatelja i njegov odnos prema slikovnim reprezentacijama, i to ne samo na onoj razini kojom se nadaju skriti

efekti proizvodnje kontinuiteta ili iluzije, već i na onoj pozicioniranju gledatelja naspram slike, kako spacijalno (na mizansceni), tako i temporalno (narativom). Promišljajući strategije vizualne kulture prije izuma kamere, Martin Jay se vraća problematiziranju renesansne vizualnosti. On govori o pogledu koji se razlikuje od srednjovjekovnog mišljenja pogleda najčešće povezivanog s mogućnošću višestrukih izvora i oblika percepcije. Jay tvrdi da je renesansa donijela odmak od ideje perspektive koja je zasnovana na objektu gledanja (poput Euklidove *Optike* ili promišljanja Albertija koja se fokusiraju na sam objekt), prema onoj u kojoj je izvor pogleda istovremeno i temelj vizualnosti. Taj je dispozitiv nesumnjivo proizvod renesansnog promišljanja subjektivnosti (Descartes) u vremenu takozvanog rođenja novog čovjeka: „Ako je promatrač sada postao privilegirani centar perspektive, važno je napomenuti da je ta točka pogleda bila upravo to: jednostrano, statično fiksirano oko [...]“.⁴³

No vjerojatno najpoznatiju raspravu na temu tehnika gledanja u povijesnom smislu dugujemo Johnatanu Craryju koji seminalnu knjigu *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990) posvećuje proučavanju filma ne striktno kao umjetnosti, već kao povijest pogleda i njegova povijesnog utemeljenja, posebice s obzirom na novotisućljetno „preolikovanje odnosa između subjekta koji promatra i načina reprezentacije“⁴⁴ koje redefinišu koncepte promatrača i reprezentacije. Dovoljno je spomenuti rođenje računalne vizualnosti te virtualne stvarnosti koja modificira odnose producenta i konzumenta informacije. Iako će to biti predmet i ovog istraživanja, treba napomenuti da Crary suvremenosti prilazi historijskim proučavanjem razvoja pogleda u prvoj polovici 19. stoljeća, kada je u – u suradnji s promjenama na tehničkom planu – uspostavljen novi koncept promatrača, čija se genealogija povezuje i s današnjim promjenama na planu vizualnih reprezentacija.

Kada govorim o terminima percepcije i vizualnosti te pogleda, valja ukratko objasniti terminološko polazište. Nerijetko će teoretičari slike poput primjerice Gillian Rose u njezinom priručniku za vizualne studije pod naslovom *Visual Methodologies* načiniti razliku između engleske riječi *vision* koju će izjednačiti s „pogledom“, odnosno mogućnošću tijela da percipira stvari. S druge strane, riječ *visuality* upućuje na koncept povezan možda najslavnije s Michelom Foucaultom – „skopički režim“⁴⁵ – odnosno na način na koji se

⁴³ Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, str. 54, 55.

⁴⁴ Crary, Jonathan, 1990, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, str. 1.

⁴⁵ Rose, Gillian, 2016, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, London: Sage Publications Ltd., str. 2.

pogled u nekoj kulturi manifestira, što je društveno i politički moguće vidjeti i putem načina na koje je pogled konstruiran kao kulturalna, a ne biološka činjenica u užem smislu riječi. U ovom istraživanju ta vrsta razlikovanja neće biti od temeljne važnosti s obzirom na to da ju smatram gotovo tautološkom. Naime, evidentni je truizam da na razini bioloških procesa postoji razlika između oka koje je sposobno vidjeti kao biološke činjenice i načina na koji ono što gledamo zapravo percipiramo. Ali ta banalna konstrukcija razlike može nas navesti da pomislimo kako su ta dva elementa vizualnog iskustva nekako nepomirljivo odvojena (kao što će Noël Carroll pretpostaviti). U ovom radu, suprotno navedenom, bit će pokazano kako je manipuliranje percepcijom kao biološke činjenice putem primjerice *camere obscurae* u povijesnom smislu ili 3-D tehnika snimanja ne samo povezano, već i neodvojivo od načina na koji se konstruira pogled u današnjoj vizualnoj kulturi. Upravo iz tog razloga smatram kako je progovaranje o vizualnim raznorodnostima u počecima filma potencijalno jednako instruktivno za današnje promišljanje odnosa slike i gledatelja kao i suvremene analize kojima ću se baviti u drugom dijelu rada.

Jean-Louis Baudry sedamdesetih će godina 20. stoljeća možda najslavnije analizirati ulogu koju ideologija igra u strukturiranju takve centralne subjektivnosti promatrača. Dakle, povijest filma uvijek je i povijest percepcije, dok povijest percepcije odnosno viđenja ne može opstati bez proučavanja tehnologije koja ju je omogućila. Takvo mišljenje potvrđuje i Tom Gunning koji istražuje korijene kasno devetnaestostoljetne vizualnosti i njezinu povezanost s današnjom pojavom takozvane virtualne slike⁴⁶. On će reći: „na početku stoljeća, kinematografija je istovremeno pripadala većem broju kulturalnih sljedova, od znanstvenog područja fotografskih noviteta, svijeta zabave i vizualnog spektakla, do tehnološkog carstva mehaničkih čuda“⁴⁷. Dakle, magične su predstave konvergirale s filmom još mnogo prije Georgea Mélièsa koji se tradicionalno smatra rodonačelnikom fiktivnog odnosno spektakularnog filma, koji je gotovo slučajno otkrio mogućnost iluzionizma putem filma, te tako „novi medij prvi put podčinio subjektivnosti stvaraoaca“⁴⁸. Magični teatar je prije filma kroz korištenje zrcala i refleksije skicirao estetiku nestajanja i postajanja objekata na slici. Rani spektakularni primjeri tek su nastavak predfilmskih vizualnih strategija. U tome i leži

⁴⁶ Važan teoretičar na polju virtualnosti filma D. N. Rodowick bit će u nastavku rada spomenut kao nezaobilazan čimbenik u proučavanju filmske slike kao neodvojive od tehnologije koja ju proizvodi.

⁴⁷ Gunning, Tom, 2012, „We are Here and Not Here“: Late Nineteenth-Century Stage Magic and the Roots of Cinema in the Appearance (and Disappearance) of the Virtual Image, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 52.

⁴⁸ Gregor, Ulrich, Patalas, Enno, 1977, *Istorija filmske umetnosti 1*, Beograd: Institut za film, str. 13. Zanimljivo je arhivsko istraživanje autora koji otkrivaju da je Méliès otkrio dvostruku ekspoziciju tako da mu je tijekom snimanja filmska traka zapela u kameri.

upozorenje Urlicha i Patalasa s početka poglavlja kako svaka povijest filmske umjetnosti mora početi prije nastanka samog filma u zadnjem desetljeću 19. stoljeća.

Osim toga, Gunning navodi još jedan važan trenutak u povijesti optičkih iluzija, predstavu „Pepper's Ghost“, odnosno iluziju Henryja Dircka i Johna Peppera koja se koristila refleksijom i svjetlom kako bi publici prikazala obrise figura – najčešće glumaca. Važnost „leži ne samo u naglašenom upravljanju vizualnim iskustvima publike, već u konstrukciji aparata koji omogućava tu kontrolu, kompleks refleksija na staklu u odnosu na sakrivenu 'drugu scenu' [...].“⁴⁹ Ovdje možemo, čitajući Gunninga zaključiti da je važnost takvih predfilmskih iluzija dvojaka: ona s jedne strane pokazuje povijest manipulacija koja je mnogo duža od ovostoljetnih lamentiranja oko nevjerodostojnosti medija, no s druge i važnije strane pokazuje odnos prema gledatelju koji već tada biva shvaćen kao ambivalentan čimbenik predstave – onaj čijim se pogledom i percepcijom ne može izravno upravljati, ali se može iluzijama usmjeravati. Ono što je Gunningu bilo važno kod ovakvih primjera bila je upravo činjenica da se iluzija koristi tako da je jedan dio nje skriven od gledatelja.⁵⁰ Dakle, više se ne uzima u obzir samo iluzija kao takva (igra s pogledom), pa niti tehnika proizvodnje te iluzije. Ono što se počinje naglašavati je odnos subjektivnosti gledatelja, njegovo zavođenje naspram onoga što se prikazuje. Njemački filmski teoretičar Rudolf Arnheim već 1930-ih piše svoju seminalnu studiju *Film as Art* u kojoj brani umjetnički prefiks filma naspram onom tehnicističkog, no istovremeno je svjestan uloge autora, odnosno redatelja, u oblikovanju filmskoga iskustva. On tvrdi kako se redateljeva uloga u stvaranju filma odigrava na razmeđu odlučivanja o tome što pokazati, a što skriti pred gledateljem: „[...] filmski redatelj može naglašavati objekte – učiniti jedan objekt vidljivim, a drugi nevažan ili uznemirujuć skriti. [...] Pored toga, može micati objekte na način da naglasi njihov međusobni odnos“⁵¹.

Film je dakle istovremeno i tehnološka činjenica i subjektivno iskustvo umjetnosti. Iako cilj ovog istraživanja nije povijesne prirode, posezanje za historijskim istraživanjima instruktivno je kada se želi prikazati kompleksna povijest vizualnih medija koji od samih početaka ne oblikuju samo tehnološkim putem ono što prikazuju na ekranu, već i gledaoca koji je nerazmrsivo povezan i oblikovan slikovnim praksama kroz povijest. Zauzvrat je i gledaoc konstitutivan dio vizualnog teksta koji recipročno oblikuje vizualnost samu, a u

⁴⁹ Gunning, Tom, 2012, „We are Here and Not Here”: Late Nineteenth-Century Stage Magic and the Roots of Cinema in the Appearance (and Disappearance) of the Virtual Image, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 56.

⁵⁰ Glumci su skriveni, odnosno, nalaze se u drugoj prostoriji koje je nedostupna pogledu, a ta ja prostorija obasjana na način da osvijetljenim glumcima sjene bivaju projicirane na glavnoj, vidljivoj pozornici.

⁵¹ Arnheim, Rudolf, 1957, *Film as Art*, Berkley: University of California Press, str. 48.

nastavku rada bit će analizirani primjeri koji idu ususret predloženoj tezi međusobnih oblikovnih utjecaja gledaoca i vizualnog teksta. Thomas Elsaesser introspektivno odgovara na pitanje „čemu filmska povijest ako tema istraživanja nije povijest filma?“. Ovako veli: „Slučaj ranog filma ocrtava nam temeljno pravilo studiranja filma bilo kojeg razdoblja – uključujući ovo sadašnje – da je u svakom trenutku svoje povijesti film *uvijek bio u tranziciji i transformaciji, kao što je bio ostvaren i svjestan samog sebe*. Drugim riječima, ako ne postoji 'rano djetinjstvo', onda ne može postojati niti 'zrelost', te ne može biti niti 'smrti' ako nije bilo 'rođenja'. [...] Od svojih početaka film je bio istovremeno nastavak starijih medija i početak nečeg novog[...]“.⁵²

Crary, odvojeno od filma, ali usko vezan uz praksu gledanja, povijesnu relevantnost vizualnog nalazi između 1810. i 1840. godine, razvojem diskurzivnih praksi, od filozofskih do znanstvenih, koje se više ne vezuju samo uz već analiziranu *cameru obscuru*. To je, tvrdi on, doba racionalizacije pogleda u znanstvenom smislu. Tijelo tada počinje igrati konstitutivnu ulogu u predočavanju i promišljanju vizualnosti, a ljudsko oko postaje temeljni organ proučavanja: „jedan rezultat novih psiholoških optika bilo je prokazivanje specifičnosti 'normalnog' oka.“⁵³ Periferni vid, dvogledi i proučavanje pozornosti bili su promatrani u kontekstu „egzaktne“ znanosti, one koja kvantificira vizualne parametre. Rođenje takozvanog moderniteta za Craryja leži u urušavanju klasičnih oblika pogleda i gorenavedenih načina tematiziranja prostora i pogleda. Ono što nakon 1830-ih biva utemeljeno jest „novo pozicioniranje promatrača izvan stabilnih odnosa koje pretpostavlja camera obscura, prema neobilježenom prostoru u kojem se nepovratno muti razlika između unutarnjih osjeta i vanjskih znakova“⁵⁴.

Francois Albera nastavlja takva promišljanja, te u eseju „First Discourses on Film and the Construction of a 'Cinematic Episteme““ sagledava rani film kao tehnološku činjenicu povezanu s ljudskim mozgom, a ne činjenicu slike same i njezinih novootkrivenih mogućnosti: iluzije, spektakla i zabave. On ne prihvaća ideju da je pokret u (ranom) filmu bio rezultat nečeg što je inherentno slici, već ju vidi „radije kao proizvodnju pokreta kroz

⁵² Elsaesser, Thomas, 2012, „Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 605.

⁵³ Crary, Jonathan, 1990, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, str. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, 24.

kombinaciju dvaju mehanizama, onog uređaja [aparata] i gledateljeve percepcije i mozga⁵⁵. Pretražujući historiografske izvore s početaka 20. stoljeća, on zaključuje kako je svako pisanje o filmu temeljeno na njegovoj diskontinuitetnoj – pa čak i skokovitoj – mehanici, te na sučelju s ljudskom psihom i psihologijom. Važnost tehnologije od početaka nije samo sazdana u mogućnosti prikazivanja slike, već je njezina važnost u tome što je u temelju nesavršena, iluzorna, te kao takva podložna sumnji, inspekciji, pregovaranju s njom, odnosno dijalektičkom odnosu. Upravo je zato važno dati barem okvirni pregled početaka filma kao tehnološki, ali i ontološki nesavršenog medija zasnovanog istovremeno i na iluziji i opsjenarstvu, ali i težnji prema realizmu. Početna razlikovnost braće Lumière s jedne strane i Mélièsa s druge savršeno ocrtava taj dualizam. „Stvarnosni“ filmovi koji su snimani pod palicom francuskog dvojca, David Bordwell u knjizi *O povijesti filmskog stila* naziva *actualité* uradcima – onima kojima je cilj pružiti zapis svakodnevnih događanja.⁵⁶ Méliès je u tom standardnom čitanju napravio „odlučni iskorak od obična snimanja“⁵⁷, stvarajući „fantastične filmove“ i „mađioničarske učinke“. Tako i već navedeni dvojac povjesničara filma Gregor i Patalas bilježe: „kratki filmovi braće Lumière bili su dokumentarci u današnjem smislu te riječi“⁵⁸, te nastavljaju tvrdeći da je film osvježio koncept prenošenja stvarnosti nakon što je umjetnost, pogotovo likovna, tu stvarnost pomutila. Iako će u drugom dijelu rada jednim dijelom biti dovedena u pitanje ta jasnoća podjele na stvarnosni i fantastični film, kanonizirana dualnost ovdje navedena nije tek slučajnost dva inovativna impulsa koja su se nalazila u slično vrijeme pišući različite povijesti filmske estetike, već je i posljedica duge povijesti prikazivačkih tehnologija koje su fragmentarne, nelinearne, te raznorodnih vizualnih predznaka.

Svi dosad navedeni uvidi konvergiraju upravo u točki povezanosti tehnologije s načinom oblikovanja vizualnog iskustva, odnosno slike same. Utoliko, sve dosad izloženo povezat će se – u proširenoj formi – s centralnom temom rada: analizom vizualne epistemologije Haruna Farockija s jedne strane, i dva studija slučaja putem novih medija decentralizirane (vizualne) komunikacije s druge.

Iako je već napomenuto kako zadaća ove studije ne leži u povijesnom istraživanju, ona je svejedno usko vezano za povijest razvoja tehnologije koja oblikuje ali zauzvrat je i

⁵⁵ Albera, Francois, 2012, „First Discourses on Film and the Construction of a 'Cinematic Episteme““, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 127.

⁵⁶ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 32.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Gregor, Ulrich, Patalas, Enno, 1977, *Istorija filmske umetnosti I*, Beograd: Institut za film, str. 10, 11.

oblikovana društvenim, kulturalnim i političkim promjenama nekog razdoblja. Glavnina rada leži upravo na podcrtavanju počesto zagubljene ideje „nesavršenog“, nedovršenog filma i pripadajuće mu slikovne estetike, te u traženju i iznalaženju potencijala u korištenju takve slike za novi oblik vizualne pedagogije i epistemologije. Kratki pregled raznorodnih vizualnih tehnologija već u ovom obliku može skicirati kontingentnost vizualnih praksi kroz stoljeća, te denaturalizirati prirodnu datost kinematografije danas kao one koja je proizašla iz dokumentarne prakse braće Lumière s jedne strane, odnosno fiksijskog spektakla Mélièsa s druge. Nije stoga neobično početi rad o analizi nekih važnih mjesta suvremene slikovne produkcije upravo filmskom prehistorijom. Kao što sam u kratkom pregledu izložio, od zagrobnih portreta⁵⁹ preko *camere obscure* do današnjih vizualnih reprezentacija, problematika odnosa onoga koji gleda i onoga koji biva gledan sadržan je u povijesnom smislu u tehničkom aparatu s jedne strane (odnosno u njegove mogućnosti produkcije i ali i manipulacije gledatelja), odnosno dijalektici proizvođača slike i njezinog recipijenta s druge.

1.2. Kapitalna i kapilarna slika

Upravo su ti povijesni momenti važni kako bih mogao otvoriti polje proučavanja filma i njegovih učinaka na primjerima nedovršenih ili amaterski oblikovanih snimaka. S obzirom na to da glavna premisa ovog istraživanja počiva na hipotezi da potencijal ulaženja u dijaloški odnos gledatelja i prikazanog sadržaja može biti veći prilikom suočavanja s amaterskom ili nedovršenom slikom⁶⁰, no kada je on suočen sa slikom dominantne proizvodnje, ostatak rada bit će posvećen upravo teorijskom i praktičnom opisivanju prirode i iskoristivosti takve slikovne prakse. U tom će smislu biti predložena i podjela na dvije vrste slikovnog izričaja – jednako važna, ali i temeljno različita – u komunikaciji i vizualnoj epistemologiji. Tu sam razlikovnost odlučio imenovati terminima „kapitalna slika“ i „kapilarna slika“.

Distinkcija između ta dva pojma višestruka je. Na leksičkoj razini u pitanju je ciljana igra riječi, kao i svojevrsni *homage* francuskom misliocu Jacquesu Derridi koji u tekstu *The*

⁵⁹ John Berger već u takozvanim fajumskim portretima drevnog Egipta nalazi vrstu slikarstva koja nije namijenjena očima gledatelja, već se mogu opisati kroz mnogo kasnije teoretizirani koncept *gazea*. Slikar je u tim portretima bio onaj koji se podvrgavao činu gledanja preminuloj osobi, a ne obrnuto.

⁶⁰ Svjestan širokog konceptualnog okvira koji zadajem pozivanjem na „amatersku“ sliku, u sljedećim će poglavljima dodatno biti terminološki objašnjeno što se smatra amaterskom snimkom. Na ovom mjestu dovoljno je najaviti objašnjenje na tragu promišljanja Jacquesa Rancèrea koji svoju poziciju gledatelja smatra amaterskom, što je za njega „politička i teorijska pozicija, način razvrgavanja s autoritetom samopozvanih specijalista, putem preispitivanja načina na koji granice njihovih područja premežavaju s iskustvom i znanjem“ (usp. <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961>).

*Other Heading*⁶¹ uvodi pojam centra, smjera, odnosno kapitala kroz francuski leksem *cap* koji istovremeno može značiti – a Derrida na tu strategiju i računa – rt, centar, kapital, smjer, glava... U raspravi pisanoj nedugo nakon raspada istočnog bloka, pitanja koja on postavlja tiču se upravo pitanja onoga što je „drugo“ tom centru, tom kapitalu, odnosno smjeru današnje politike:

1. U tom obliku, osmišljavanje pojma *kapitalne slike* čini se kao odgovarajuća nomenklatura za opisivanje slike koju nije dovoljno nazvati „analognom“, pa niti „profesionalnom“ ili „dominantnom“ slikom, pa čak niti „centraliziranom“, kako je danas nazivaju mnogi novomedijski teoretičari pokušavajući time napraviti distinkciju od decentralizirane, internetske. Bliže je reći da je u pitanju „homogena“ slika, odnosno, ona koja nam se takva nadaje, no koja je svejedno vezana uz mnogostrukost čitanja riječi „kapital“: od političke dimenzije takve vizualne kulture (srednjostrujaška slika, hegemonijska ili slika dominantne ideologije), njezine ekonomske vizure (slika opće iskoristivosti za što širu populaciju, populistička slika, ona koja perpetuira dominantni poredak), sve do kulturalne i filmske dimenzije (ona koja je organizirana po dominantnim pravilima toga doba, pravocrtno oblikovana te koja koristi model nalik Shannon-Weaverovom linearnom komunikacijskom kanalu, ona homogena). Takvo imenovanje uzima u obzir kompleksnost svođenja suvremenih praksi na ključne riječi. To nije tek „analogna“ slika nasuprot digitalnoj, s obzirom na to da se ona može prepoznati i u strategijama digitalne slikovnosti.
2. Kapilarnu sliku, s druge strane, nije dovoljno opisati u terminima digitalne slike, kao niti isključivo „decentraliziranu“⁶², već se njena vizualna funkcija može opisati kao ona „heterogenosti“. U pitanju je mreža nedovršenih i individualno „ne-kapitalnih“ reprezentacija koje tvore kompleksnu značenjsku mrežu kojoj treba gledatelj, odnosno spektator ili još bolje sudionik ne bi li stvorio relevantnu epistemološku dimenziju svojeg percipiranja.⁶³ Ona usto referira i na kapilare, male žile u tijelu koje povezuju krv između arterija i vena, no same su toliko guste i premrežene da zatajenje jedne ne

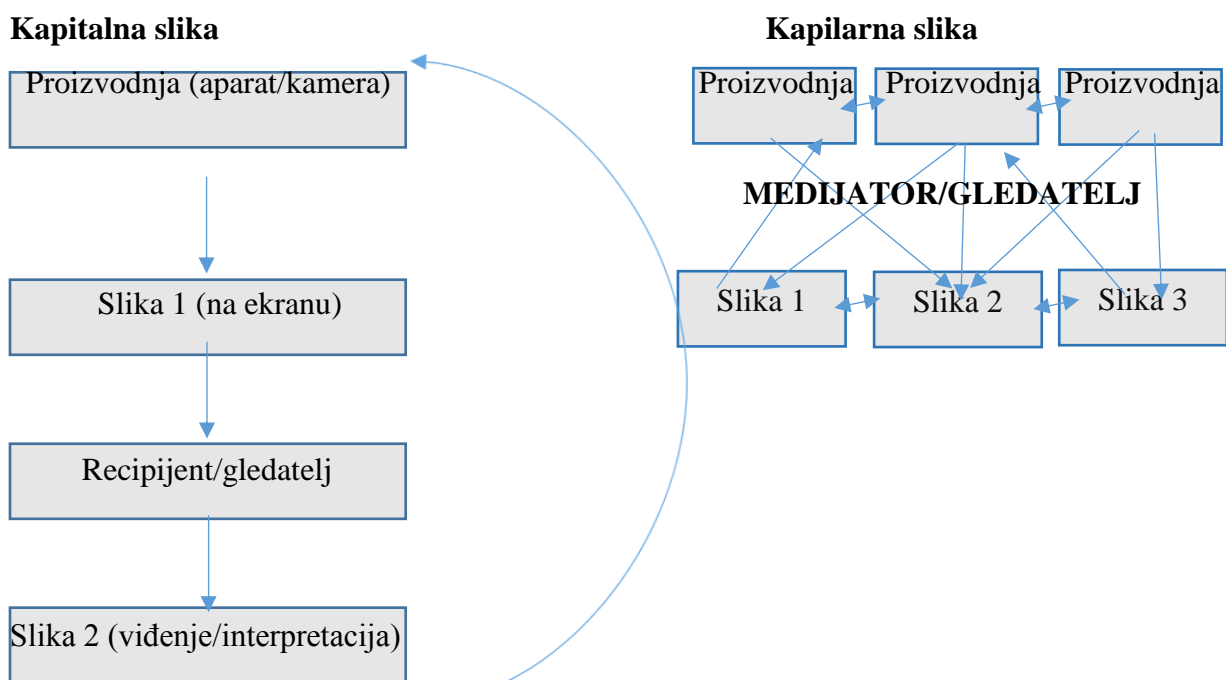
⁶¹ Derrida, Jacques, 1992, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, Bloomington: Indiana University Press.

⁶² Za kompleksnu teoretizaciju novomedijske slike kao ovisne o procesima centraliziranih ekonomskih i kulturnih sustava vidi: Peović Vuković, Katarina, 2012, *Mediji i kultura. Ideologija medija nakon decentralizacije*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

⁶³ Dovoljno je uzeti u obzir suvremena istraživanja koja nude statističke podatke o usponu vizualne kulture na društvenim mrežama. Primjerice, internetski portal Gizmondo prenosi da se samo na društvenu mrežu Facebook dnevno učita 300 milijuna slika. Jasno je da takvoj vizualnoj produkciji ne možemo pristupiti interpretacijskom ili estetskom analizom. Slike takve vrste (osim komputacijske prirode) prije svega su društvenog predznaka, a svoj smisao zadobivaju dijeljenjem, komentiranjem, razmjenjivanjem i „lajkanjem“.

obustavlja funkcioniranje tijela. Time želim naglasiti ne samo važnost heterogene slike koja će najznakovitije biti analizirana u domeni novih medija, već i naglasiti njezin potencijal po uzoru na primjerice znamenitu razradu Michela de Certaua iz studije *Invencija svakodnevnice*⁶⁴ u kojoj on opisuje razliku strategija i taktika upravo na osi moći djelovanja raznorodno, dinamično i brzo u korist taktika naspram monolitnih oblika strateškog djelovanja državnih politika i ideologija. Kao i u prethodnom slučaju, ovaj opis nije usredotočen tek na digitalne medije i njihovu često proklamiranu oslobađajuću demokratičnost. Naprotiv, kapilarna slika svoje potencijale naznačuje već u doba analognih medija, dovodeći u pitanje jednoznačan odnos gledatelja i prikazanog sadržaja. Peto poglavlje samo će dodatno podcrtati važnost već započetih procesa i njihove nove strategije u domeni digitalnih medija.

Ovako predstavljena podjela ne pretpostavlja isključivost ili binaritet kao *modus operandi*. Dapače, međudjelovanje dvije navedene slikovne strategije nalazi se u samoj biti ovog istraživanja koje pokušava ustanoviti strukturu proizvodnje i recepcije slike, samo kako bi se urušila jednu u drugu, iznalazeći emancipacijska čitanja obje strukture. U nastavku prilažem skicu okvirnih odnosa koje ću u nastavku istraživanja dodatno objasniti na specifičnim analizama filmova i njihovih učinaka na izvanfilmske kodove:



⁶⁴ De Certau, Michel, 2002, *Invencija svakodnevnice*, Zagreb: Naklada MD.

Ovako predstavljena struktura tek okvirno skicira početni odnos između tradicionalnog proizvođača slike (u filmskoj industriji) u kontekstu kapitalne slike, te neodredivu premreženost višestrukih proizvođača i recipijenta slika u kapilarnoj, heterogenoj strukturi produkcije koja je istovremeno i recepcija (te opet nova produkcija) slikovnih znakova. Drugim riječima, centralnom tezom rada predlažem da se izmjeni tehnofilska dijalektika *centralizirane* (tradicionalni mediji) i *decentralizirane* (novi mediji) proizvodnje slikâ u korist *totalitarne* (homogeni medij) i *fragmentarne* (heterogena proizvodnja) logike. Nastavno tomu, oblikovat će se teza da gledanje može imati svoj produktivni, emancipacijski, *proizvodni* potencijal upravo kad se suoči s fragmentarnim praksama vizualiziranja koje su tradicionalno odbacivane kao epistemološki bezvrijedne.

Ta je početna postavka važna jer otvara prostor za proučavanja filma kao inherentno fragmentarnog vizualnog spektakla, diskontinuitetnog te katkad ovisnog o gledatelju kao agensu „dovršavanja“ ili davanja smisla u semantičkom, ali i teleološkom smislu. U tom će smislu pozornost petog i šestog poglavlja biti usmjerena na decentralizirane medije poput interneta u kojima fragmentarnost i diskontinuitet ne funkcioniraju tek kao povremena greška u sustavu, već mogu zauzeti značajniju ulogu u konstruiranju novog oblika spektatorskog iskustva.⁶⁵ No, prvo valja pružiti uvod u razmišljanje o odnosu slike i gledatelja u filmskoj teoriji, koja je umnogome oblikovala ne samo teorijsku produkciju suvremenog promišljanja o filmu, već i vizualni izraz sâm. U sljedećem ću dijelu poglavlja najprije pružiti pregled onoga što smatram najznačajnijim teorijama filma zapadnih kultura koje se hvataju u koštac s percepcijom i gledateljem kao nezaobilaznim elementima filmskog iskustva.

1.3. Primitivni i internacionalni modus reprezentacije

Uspostava analize odnosa gledatelja i filmske slike prvo potrebuje uspostavu kvalitetnog okvira proučavanja različitih načina na koje je film proizvodio i reprezentirao svoje simboličke vrijednosti gledatelju. U povijesnom smislu, počeci filmskoga stvaranja nisu baštinili razvijenu formu filmskoga jezika. Prema Gaudreaultu, filmski narativni tekst je proizvod dijalektičkog spoja dvaju osnovnih modela narativne komunikacije – naracije i monstracije. Razlike naracije i monstracije oblikuju i način na koji možemo promatrati odnos filma prema gledatelju. U tom smislu, rani filmovi proizvedeni u jednom kadru, bez obzira na

⁶⁵ Naravno, time se ne želi predložiti takav novomedijski prostor kao onaj koji je lišen suvremenih hegemonijskih tokova moći i ideologije, već kao prostor unutar kojeg postoji prostor nešto drugačijeg pregovaranja s navedenim preokupacijama. Analiza takvih novih formalnih strategija bit će predložena u nastavku rada.

narativne implikacije posjeduju samo prvi narativni sloj. O kakvom je to sloju riječ? Gaudreault se referira na Christiana Metza koji je ustvrdio da se filmska priča može ispričati već po samom principu ikoničke analogije, a rani filmaši su činili upravo to kad su snimali neki skeč/trenutak iz mjuzikla/kazališta/vodvilja u periodu u kojem još uvijek nije bio usustavljen filmski jezik. To najranije razdoblje on naziva razdobljem filmske „monstracije“ nasuprot naraciji, kao specifičan modus svojevrzne „proto-naracije“. Monstraciju odlikuje nepomičan kadar u dužem trajanju, odsustvo montaže koja bi mobilizirala prostor i vrijeme, te odsustvo kompleksne gradnje priče u korist jednostavnih „atraktivnih“ događaja koji mogu zabaviti publiku. Shodno tomu, Tom Gunning u studiji „The Cinema of Attractions: Early film, It's Spectator and the Avant-Garde“ proučava i analizira povijesne, kanonske prakse vizualnosti, te priziva rane rasprave o filmskoj umjetnosti koje su pod utjecajem novog kinematografa kao aparata koji ima jedinstvenu moć ostvarivanja vidljivosti slike, te nastavlja: „Upravo je ta mogućnost ovladavanja vidljivošću, čin pokazivanja i predstavljanja, ono što smatram da kinematografija prije 1906. godine najintenzivnije pokazuje“.⁶⁶ Ne podsjeća li taj stav na razradu mišljenja koje je tematizirano u uvodnom poglavlju – prije svega ono iluzionističke kulture 18. i 19. stoljeća? Utoliko, može se reći da su vizualni fenomeni mnogo prije filma naumili zabaviti publiku ne oslanjajući se nužno na pripovijedanje baštineći naslijeđe književnosti, već na trikove, igru svjetla i sjene te srodne opsjenarske iluzionističke prakse. Drugim riječima, film nije *apriori* narativna forma, već spoj tehnike, tehnologije, sprege društva i kulture sa svim pratećim diskurzivnim modalitetima (od politike do ekonomije), gledatelja i umjetnika, komunikacijskih praksi, te naposljetku ideologije same, u svim njenim pojavnim oblicima. Slično tomu, Dulac, Gaudreault i Hidalgo u uvodu u studiju *A Companion to Early Cinema* napominju da je pojam „kino atrakcija“ doveo u pitanje uobičajeno teleološko čitanje koje je „zamislilo invenciju filmskih tehnika i estetiku kao orijentirane prema narativu od samih početaka“.⁶⁷

Kako objasniti i povezati takav razvoj egzibicionističkih tehnika s odnosom prema publici? Jedan odgovor krije se u povijesnom istraživanju koje osvjetljava Erkki Huhtamo u eseju „Toward a History of Peep Practice“, kada opisuje takozvane *peep* predstave predfilmskog doba kao one koje su omogućavale ne samo manipulaciju svjetlom i oblikom, već su bile u izravnoj komunikaciji s gledateljem. Film je kasnije preuzeo tu neposrednost:

⁶⁶ Gunning, Tom, 2006, „The Cinema of Attractions: Early film, It's Spectator and the Avant-Garde“, u: *The Cinema of Attractions Reloaded*, (ur.) Strauven, Wanda, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 381.

⁶⁷ Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, 2012, *A Companion to Early Cinema*, (ur.), New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 3.

„Kino atrakcija bilo je egzibicionističko, upućivalo je izravno na gledatelja, kojem su bili isporučeni vizualni šokovi i kurioziteti“.⁶⁸ Dakle, umjesto narativnog filma koji, kako ću pokazati kasnije na primjeru analize klasičnog narativnog stila, korištenjem filmskog jezika želi sakriti svoje tragove pred gledateljem, takozvana „primitivna“ kinematografija kasnog 19. i ranog 20. stoljeća ne samo da se razotkriva kao vizualni i osjetilni spektakl pred gledateljem, nego mu je on presudan kako bi uspio kao novovjekovna forma toga doba.

No, posrijedi je još jedan, važan razlog oblikovanja ranog filma kao atraktivnog. Saša Vojković u tekstu „Naracija i egzibicionizam u starim i novim medijima“ tvrdi da su filmovi atrakcije predstavljali uspješan pokušaj privlačenja nove publike u tek uspostavljene kino dvorane, s obzirom na to da nisu zahtijevali poznavanje naprednog filmskog jezika ili pripovjednih tehnika. Za primjer uzima kratki film u jednom kadru Williama Heisea *Poljubac* (*Kiss*, 1896), koji u nekoliko sekundi prikazuje poljubac dvaju likova. Vojković zaključuje:

„U ovom periodu takav 'blizak susret' s poznatim kazališnim glumcima nema nikakvu narativnu funkciju, riječ je o pukoj atrakciji. Film atrakcije direktno provocira, traži pažnju, potičući vizualnu znatiželju i nudi zadovoljstvo viđenim. Ne ukazuje na znanje ili psihologiju likova, već pruža određeno vizualno zadovoljstvo; riječ je o spektaklu, a ne o narativnom tekstu.“⁶⁹

Treba obratiti pažnju na to da Vojković ne smatra da rani filmovi nemaju nekakvu priču *per se*, već *narativnu funkciju*. Drugim riječima, poljubac dvojca u trenutku kada vlak ulazi u mrak tunela možemo smatrati jednim simplificiranim oblikom priče, no u filmskom smislu, ta priča nema neku funkciju komuniciranja prema gledatelja: je li se taj par tek upoznao? Jesu li preljubnici? Što se dogodilo nakon tog prvog susreta? Filmove tog razdoblja zanima slika koja prikazuje akcije, bez potrebe uspostavljanja kauzalnosti ili bez da traži zaključivanje gledatelja samog.

Šire povijesno razdoblje (znači, i ono koje nasljeđuje sasvim atraktivni modus ranog filma) Noël Burch je opisao kao primitivni modus reprezentacije PMR – *Primitive Mode of Representation* koji smatra dominantnom filmskom praksom između 1894. i 1914. U primitivnom modusu ključan je tablo koji bi obuhvaćao čitavu epizodu ili čak cijeli film. Povezanost između tabloa nije bila uspostavljena, prostorni i vremenski odnos između tabloa

⁶⁸ Huhtamo, Erkki, 2012, „Toward a History of Peep Practice“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 35.

⁶⁹ Vojković, Saša, 2011, „Naracija i egzibicionizam u starim i novim medijima“, Zagreb: Centar za vizualne studije, (http://www.vizualni-studiji.com/pdf/vknm_Vojkovic.pdf), str. 5.

nije bio određen. Likovi nisu posjedovali točku gledišta, točka gledišta bila je „vanjska“ likovima; njihova unutarnja stanja mogla su se nazrijeti isključivo njihovim ponašanjem. Kao što je već napomenuto, primitivni modus reprezentacije okvirno odgovara onome što Gaudreault naziva filmom monstracije. Gaudreault u studiji *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* tvrdi da je filmsko razdoblje između 1900. i 1915. sadržavalo tenziju između dva različita oblika filmskog gledateljstva (koje se vezuje uz specifičan oblik proizvodnje filma): prvi je utemeljen na odnosu „egzibicionističkog suočavanja“⁷⁰ između ekrana i gledatelja (a autor taj oblik naziva filmskom atrakcijom), dok je drugi pretpostavljao gledateljevu „dijegetsku apsorpciju“, gdje je ekran tek posrednik između gledatelja i izloženog narativa. Unutar filmske atrakcije, „čitava bi epizoda, ili čak čitav film, obujmila jedan udaljen tablo“,⁷¹ dok su sljedeći kadrovi, odnosno tabloi ponekad nelinearno (ili čak nepovezano) bili nadograđivani na prethodne. Gledatelj ne bi uvijek bio u prilici razumjeti brzu izmjenu tabloa, pa je nerijetko postojao i pripovjedač pri samoj projekciji koji je objašnjavao radnju.

Ipak, s obzirom na to da je predmet ove analize uspostaviti povezanost narativa i filmske tehnike bez obzira na raznorodne tehnike snimanja u historijskom smislu, valja se zapitati u prvom redu na koji način su montaža i naracija u tom razdoblju povezani? Gaudreault tvrdi da se film monstracije putem montaže oblikuje u narativni film.⁷² Međutim, on nije naivan u primisli da filmovi primitivnog stila već ne sadrže neke oblike naracije. Kao što sam već naznačio, svijest o mikronarativima postoji, dok i sam Gaudreault priznaje da principi monstracije nisu bez semiotičkih prinosa. On ustvrđuje da svakako „filmski monstrator upisuje točku gledanja u materijal“.⁷³ Drugim riječima, autor ne bježi od činjenice da i sama monstracija privilegira jedne objekte u odnosu na druge, te da koristi kameru i njezine sposobnosti kako bi snimila nešto nauštrb nečeg drugog. No razlika monstratora i naratora je ta da prvi nešto transparentnije iskazuje svoju djelatnost u odnosu na potonjeg unutar standardnog stila.

Treba ponoviti da sve navedeno na ovom mjestu treba uzeti ne kao prostor isključivanja različitih načina oblikovanja odnosa filmske slike i gledatelja, nego kao simultane raznorodnosti koje pokazuju kompleksnosti kreiranja i života kulture pokretnih

⁷⁰ Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, str. 18.

⁷¹ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 135.

⁷² Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, str. 86.

⁷³ Ibid. str. 95.

slika. Kada je W. J. T. Mitchell skovao termin „slikovni obrat“ kako bi naznačio ono što je smatrao zaokretom u suvremenoj kulturi od teksta prema slici, mnogi su to protumačili kao njegov prekid s dotadašnjim diskurzivnim praksama. Već je u uvodu utvrđeno da su takva čitanja štetila raspravama, oblikujući tabore „optimista“ i „pesimista“⁷⁴, pritom zanemarujući kompleksnu premreženost i ovisnost ta dva koncepta u suvremenoj kulturi. Na sličan je način uputno biti oprezan i kada se progovara o Gunningovoj razradi filma atrakcije. On naime ne želi reći da je ta formalna stanica u razvoju filma kao tehnike i filmskog jezika tek kratki trenutak čiji kraj obilježava prvih 15 godina filmske povijesti. Nasuprot tomu, drugi dio ovog rada pokazat će da su postavke filma atrakcije i pripadajućeg gledatelja ne samo i danas zanimljive, nego da su u nekim novomedijskim tehnikama vizualiziranja nezanemarive. Povijesna tradicija filma atrakcije ne stoji u opoziciji s tradicionalno prihvaćenom erom zrelog narativnog filma, već ona svoje mjesto zauzima i u eksperimentalnim uradcima avangardnog filma, ali i kasnije.

Uzmimo za primjer ono što Noël Burch smatra logičkim nastavkom i razradom „primitivnog stila“, odnosno primitivnog modusa reprezentacije – a to je institucionalni modus reprezentacije. Burch filmove Hollywoda i općenito nacionalne filmove klasičnog razdoblja naziva filmovima koji upražnjavaju takozvani institucionalni modus reprezentacije, odnosno IMR⁷⁵ koji se nada u potpunosti stvoriti filmsku iluziju stvarnosti prije svega poistovjećivanjem gledatelja s likovima na ekranu. Paralelna montaža oblikuje gledatelja koji je sposoban sve vidjeti, stavljajući se u centar filmske percepcije: „Zajedno s konvencijama renesansne perspektive, montažni kodovi služe 'centriranju' gledatelja, stvarajući iluziju da je nevidljiv, sveznajući svjedok događaja“.⁷⁶ Pertinentno svojstvo IMR-a koji Burch naziva holivudski iluzionistički film jest nastojanje da se snimi stvarnost, a za to su se koristila realistična sredstva koja su bila svojstvena književnosti i drami; vladala je fokusiranost na lik. Individualizirana osoba je glavni pokretač radnje i središte pozornosti. Narativni svijet ili dijegezu određuju likovi koji taj svijet nastanjuju.⁷⁷ Jedini način na koji taj svijet može biti stvaran jest ako su tehnike naracije nevidljive. Prema Burchu, IMR je započeo oko 1904. godine. Najraniji oblik montaže je ulazak u prizor i povećavanje detalja ili „rez po osi pogleda“ koji je pridonio centriranju gledatelja. Dakle, za razliku od primitivnog stila u kojemu sam gledatelj nije uvijek mogao internalizirati sve informacije filma atrakcije zbog

⁷⁴ Katarina Peović Vuković, nastavljajući se na bogatu tradiciju medijskih teoretičara, tvrdi da rasprava se optimista i pesimista povijesno odvija i na polju rasprava o tehnologiji.

⁷⁵ Usp. Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str.124.

⁷⁶ Ibid. 127.

⁷⁷ Ibid. 124, 125,

njihove nelinearnosti i montažne rudimentarnosti, film standardnog stila teži unifikaciji filmskih elemenata poput montaže, glume i naracije u svrhu stvaranja kompleksnog ali „nevidljivog“ učinka na gledatelja. Figurativno rečeno, dok je u prvom slučaju gledatelj bio svjestan vlastita postojanja ispred ekrana, u nemogućnosti da se potpuno prepusti cjelovitoj filmskoj iluziji, potonji stil svoje snage posvećuje upravo tom brisanju razlike između gledatelja i glumca na ekranu, odnosno narativa u najširem smislu.

Međutim, kao što sam već naveo i oprimjerio, razlike u modalitetima stvaranja nisu isključujuće prirode. Primjerice, Burch, kao nešto kasnije i Bazin, hvali primitivan način prikazivanja u kontekstu izbjegavanja „manipulativne“ renesansne perspektive gledatelja koji ne samo da privilegira promatračevo oko kao autoritet gledanja, već sve od narativne važnosti postavlja u središte ekrana. Za to će Burch naći primjer u filmu *Tom, Tom, frulašev sin* (*Tom, Tom, the Piper's Son*, 1905), u kojem je radnja decentrirana do te mjere unutar jednog tabloa, da ne razaznajemo glavnog lika od sporednih, niti možemo pratiti temeljni narativni zaplet (krađu svinje). Iako će se drugo poglavlje baviti upravo emancipatornim potencijalima „decentrirane slike“, valja napomenuti da se u povijesnom smislu ovakva čitanja katkad previše oslanjaju na promišljanje nečega što je David Bordwell skloniji pribrojiti nemuštosti redatelja u vremenu kada se tek počinje ovladavati filmskim jezikom. Za razradu takve teze dovoljno je analizirati jednog od najpoznatijih kratkih filmova primitivnog stila, film *Poliveni polivač* (*L'Arroseur arrosé*, 1895/1986). Taj skeč u jednom kadru prikazuje vrtlara kojemu, prilikom zalijevanja cvijeća, iza leđa nestašni „antagonist“ zaustavi dotok vode u crijevo. U trenutku kada vrtlar krene provjeravati što je pošlo po zlu, u crijevu ponovno krene voda i poprska ga. Film sa svim svojim elementima do toga trenutka nalikuje filmovima atrakcije toga razdoblja. No ono što se događa na polovici filma pokazuje nam važnost inzistiranja na premreženosti stilova i nemogućnosti potpuno isključujućih tvrdnji. Naime, antagonist bježi, dok ga glavni lik slijedi gotovo *izvan kadra*, te ga – s obzirom da je kamera nepomična – dovodi pred gledatelje, u centar kadra, kako bi ga kaznio za nepodopštinu. U gesti koja više nalikuje kazališnoj estetici negoli filmskoj, centar ekrana ovdje (p)ostaje prazan tek nakratko. Za razliku od filma *Tom, Tom, frulašev sin*, u ovom slučaju možemo govoriti o važnosti centra ekrana koji okupira glavninu skeča.

Kao što je vidljivo iz priloženih analiza, naracija već u samim svojim začecima oblikovanja filmske umjetnosti igra ključnu ulogu u stvaranju kulturoloških markera i značenja, neovisno o tome radi li se o narativizaciji putem montaže ili monstracije. André Gaudreault postulira kako je invencija filma kakvog danas poznajemo rezultat dva odvojena

jezična sustava. Filmski je jezik, piše, „istovremeno proizvod osmišljavanja procedure (kamere koja snima kadrove) i razvoja procesa (spajanje i montiranje različitih kadrova u svrhu kreiranja jednog entiteta – filma)“.⁷⁸ Dakle, teorija i praksa filma sazdana je na preklapajućim idejama filmske forme: aparata (kamere) s jedne strane te kulturalnih odnosno ideoloških procesa koji stvaraju specifična značenja (odnos gledatelja i gledanog) s druge. Ovom tematizacijom razlika između primitivnog stila i početaka razvoja takozvanog klasičnog narativnog filma htio sam uspostaviti krhki balans između različitih modaliteta gledanja. Radna teza autora poput Burcha sastoji se u ideji da primitivni stil, izbjegavanjem kompleksne montaže i narativizacije, uključuje i osvještava gledatelja na potentnije načine no što to radi klasičan narativni film svojim strategijama brisanja granice između gledatelja i ekrana. U sljedećem potpoglavlju analizirat ću glavne postavke Rudolfa Arnheima, teoretičara klasičnog narativnog filma, kako bih kasnije tu teoriju mogao podvrgnuti modificiranom čitanju i iznalaženju potencijala produktivnog čitanja pokretnih slika na čijem tragu je bio i Burch, te Bazin.

1.4. Teorija filma kao teorija tehnologije

Iako teoriju filma ili barem razvijeniji oblik filmske kritike možemo naći već na samom početku 20. stoljeća, zapaženije rasprave razvijaju se od kasnih 1920-ih godina nadalje s uzletom prvo sovjetske montažne škole, a potom i francuskog avangardnog filma. Uloga tehnologije s razvojem filmskog jezika ne postaje mnogo manje zastupljena no što je to bila u počecima razvoja filma kao tehničkog artefakta. Razgovori o tehnologiji samo se premještaju s pitanja o vrsti kinematografa prema pitanju *tehnike*, odnosno načina kombiniranja formalnih i tehničkih mogućnosti kinematografa u oblikovanju pokretne slike (montaža, zvuk, mizanscena...). Dolazak zvuka na film jedan je od takvih prijelomnih trenutaka koji još jednom osvjetljava konstitutivnu važnost tehnoloških izuma za polje filmske estetike.

1.4.1. Opći i specifični filmski kodovi – slučaj montaže

Prije fokusa na teoretičare koji se bave važnim odnosom tehnologije i gledanja, treba spomenuti jednog od najvažnijih filmskih teoretičara razdoblja strukturalizma u Francuskoj, Christiana Metza. Njegova uloga u razvoju filmskog jezika ne može biti precijenjena s obzirom na da to putem filma dijalogizira sa srodnim disciplinama poput lingvistike,

⁷⁸ Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, str. 12.

psihoanalize i semiotike. Time on ne daje samo širinu proučavanju filma, obogaćujući kanon, već daje do znanja da je film kulturalna kategorija o kojoj je nužno raspravljati onkraj ekskluzivno estetskih ili filmsko-formalnih elemenata. Metz takvim pristupom – koji se može smatrati kulturalno-studijskom gestom⁷⁹ na području filma – ne slabi strukturu svoje filmske teorije, već ju obogaćuje uplivima navedenih srodnih disciplina. U studiji *Jezik i kinematografski medijum* primjećuje kako govoriti o filmu ne znači samo govoriti unutar značenjskih kodova koji se tiču filma, već je on:

„samo mali dio kinematografije, jer ona predstavlja širok skup činjenica od kojih neke posreduju prije filma (ekonomska infrastruktura proizvodnje, sociologija, biografija sineasta...), neke poslije filma (društveni, politički, ideološki utjecaj filma na publiku, obrasci ponašanja ili osjećanja što ih izaziva gledanje filmova, reakcije gledatelja, ankete, mitologije zvijezda itd.), a neke u toku filma (društveni ritual filmske predstave)“.⁸⁰

On postavlja hipotezu da je za uspješno poimanje poruke nekog filma potrebno savladati najmanje pet sustavnih kategorija, ali upozorava da čak četiri od spomenutih pet nisu specifične kinematografiji, odnosno filmu.

Te kategorije su vidljivo-osjetilna percepcija koja uključuje stvaranje prostora, pozadinu, mizanscenu; sposobnost prepoznavanja vizualnih i zvučnih elemenata na ekranu (dakle, funkcije koje će danas proučavati filmski kognitivisti); sposobnost prepoznavanja značenjskih odnosa (konotativnih i denotativnih) koji se pojavljuju u filmu, ali i izvan njega (što je preteča ideje kulturalnih studija i njihove prakse interdisciplinarnog izučavanja problemskih cjelina); razumijevanje narativnih struktura koje su opet civilizacijskog nasljeđa te naposljetku, filmski elementi poput montaže koja je jedina specifična upravo filmskom jeziku. Upravo je zato važno naglasiti i u ovom doktorskom istraživanju kako proučavanje filma ne uključuje samo analizu pokretne slike, već i mnogih društvenih, političkih i kulturalnih elemenata koji se okupljaju oko filma. Primjerice, pitanje o tome koja je danas uloga spektatora u uvjetima promijenjene reprodukcije i konzumacije slike, decentralizirane proizvodnje informacija i urušavanja hijerarhije informiranja (što znakovito tematizira i Farocki), nije pitanje samo studija vizualnosti, već šireg koncepta vizualne kulture koja nema luksuz isključivanja ekonomske i političke dimenzije u pokretnim slikama.

⁷⁹ Ako se jedno od polazišta kulturalnih studija uzme njihova inherentna interdisciplinarnost, Metz se može na području filma smatrati – neovisno o njegovu vezanost uz lingvistiku – interdisciplinarnim teoretičarem filma.

⁸⁰ Metz, Christian, 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film, str. 8.

Montaža, kao jedan od gradivnih elemenata filma, nezaobilazan je Metzov predmet analize. Povijest i teorija filma mnogo je tinte iskoristila tematizirajući jedno od temeljnih tvorbenih jedinica filma, koja je od početka pokretnih slika predmet razgovora, analiza i izučavanja. Neka promišljanja montaže već su izložena u prvom dijelu poglavlja, no ona zahtijevaju i dodatnu razradu. Za Metzovu montažu igra toliku ulogu da ju proziva zaslužnijom za „pokretanje“ filma, odnosno prijelaz filma sa statičnog kinematografa prema pomičnoj slici, nego što je to sama tehnička činjenica sve pokretnije i laganije kamere⁸¹. Iako se i ona koristila u filmovima ranog 20. stoljeća, kao na primjer u Griffitha, pravo sredstvo izražavanja film je postao tek kada je montaža postala dominantan način narativne i prostorno-vremenske organizacije. U publikaciji *Ogledi o značenju filma 2* on ovako piše: „oslobođenju kamere su mnogo više doprinele montaža i podjela na kadrove kao njena posljedica nego stvarni pokreti aparata“⁸². U tom citatu odjekuju Arnheimova promišljanja o umjetničkom, odnosno autorskom filmu. Za oboje film jest autorski projekt u kojem redatelj, ali i drugi uključeni u njegovu proizvodnju stvaraju specifičan filmski jezik. Dovoljno je sjetiti se Arnheimova tematiziranja razlike kazališta i filma: dok u prvom scenografija igra pretežno statičnu ulogu, u potonjem montažom, kadriranjem i interakcijom naoko nevažni elementi odjednom mogu posredstvom redateljeve vizije oživjeti. Montaža je utoliko jedan od najvažnijih elemenata ne samo oblikovanja slike (na polju proizvodnje informacije), već i njezine recepcije (na polju primatelja informacije). Na koji način Metz tematizira heterogenost filmskih postupaka organizacije slike i oblikovanja slikovnog iskustva?

Metz se vodi kompleksnom klasifikacijom svojeg suvremenika Jeana Mitryja, smatrajući je pertinentnom i instruktivnom u određivanju onoga što možemo smatrati filmskom tehnikom i njezinom uporabom. Navodi četiri tipa montaže koja ću iznijeti te uz pomoć dosad rečenog analizirati:

1. *Prosta ili narativna montaža*: jedan od osnovnih tipova montaže proizašla iz Griffithovih tehnika snimanja. To je montaža koja se katkad naziva i „nevidljiva montaža“⁸³ zbog svoje podređenosti glumcima i naraciji. Ona je najčešće u službi komuniciranja i propagiranja priče, te je neintruzivna na razini gledateljevog

⁸¹ To je danas u studijama filmskih teoretičarima jasno vidljivo. Primjerice, Bordwell to naziva *intensified continuity*, odnosno, intenziviran kontinuitet, te tim pojmom objašnjava sve radikalnije montažne postupke koji skraćuju vrijeme trajanja kadra iz vremena klasičnog hollywooda sa šest ili osam sekundi do današnjeg blockbusterskog standarda od dvije ili tri sekunde u prosjeku po kadru (vidi: Bordwell, IZOV). To ne mijenja samo estetsku komponentu filma, već stavlja i nove izazove pred gledatelja, koji u sve kraćem vremenu mora primiti dovoljno vizualnih inputa za informirano praćenje radnje. Reperkusije toga bit će analizirane kroz rad.

⁸² Metz, Christian, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film, str. 69.

⁸³ Ibid. str. 20.

iskustva. Drugim riječima, takva montaža čini sve kako ne bi omela iskustvo gledanja savršeno „stvarnosno“ oblikovane fikcijske priče. Taj oblik montaže svoje početke nalazi i nešto prije Griffitha. Ante Peterlić u svojoj studiji *Povijest filma: rano i klasično razdoblje* analizira radove koji su prethodili razdoblju klasičnog narativnog filma, poglavito film *Velika pljačka vlaka* (*The Great Train Robbery*, 1903) Edwina S. Portera koji u 12 minuta svog trajanja utire put paralelnoj montaži. Porter stvara jednostavni zaplet pljačkanja vlaka, te naposljetku i smrt pljačkaša od strane zakona. Peterlić primjećuje da se radnja odvija na 4 različita mjesta, a Porterova režija „primjer je razrađena, detaljizirana prostora kod kojeg se ne gubi svijest o cjelini⁸⁴, na način koji se prakticira i danas“.⁸⁵ Bordwell govori o postojanju dvaju verzija drugog Porterovog filma *Život američkog vatrogasca* (*Life of an American Fireman*, 1903). Prva verzija prikazuje spašavanje majke i djeteta sekcenvijalno, dok druga prikazuje prvo oba spašavanja kadrom iz eksterijera, a potom istu akciju spašavanja – ovog puta iz interijera, odnosno sobe (usp. 2005: 164). On dakle, ne koristi paralelnu montažu u svim svojim filmovima, niti je ona rezultat razvoja iz rudimentarnih oblika montaže prema sofisticiranima. U slučaju druge verzije filma, korištenje ponovljenih scena može se smatrati umjetničkom intervencijom, ili čak oblikovanjem atrakcije za gledatelja/voajera kojem je pružen dvostruki uvid u akciju spašavanja. Na tragu toga zaključka je i Bordwell kada piše: „Da je Porter ovim filmom i *Velikom pljačkom vlaka* uistinu otkrio paralelnu montažu i kontinuiranu montažu, očekivali bismo da će uporabiti iste tehnike u svojim kasnijim djelima suočen sa sličnim pripovjedačkim zadacima.“⁸⁶ Umjesto toga, zaključuje Bordwell, redatelj je i u kasnijim filmovima nastavio koristiti scensku repetitivnu kao sadržajnu osnovu filma, a ne tek tehnološku nužnost primitivnog razdoblja koje nije dopuštalo ništa „bolje“. Drugim riječima, raznorodne snimateljske tehnike supostoje u počecima filmskoga stvaralaštva, a Bordwell instruktivno upozorava da ontologiziranje ili preferiranje jedne tehnike – dajući joj teleološki predznak – ne samo da nepotrebno generalizira razne struje filmske

⁸⁴ Peterlić navodi još jedan važniji primjer za izravan utjecaj na razvoj paralelne montaže, film *Spašen od Rovera* (*Rescued by Rover*, 1905) Cecila Hepwortha. U njemu redatelj dinamizira radnju montažom tako da s jedne strane izbacuje kadrove koji se ponavljaju računajući na gledateljevo povezivanje i pamćenje, a s druge skraćuje njihovo trajanje, tako stvarajući *suspens* prema kraju filma. Takvi su postupci do danas ostali važni unutar montažnog kanona.

⁸⁵ Peterlić, Ante, 2008, *Povijest filma; Rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 59.

⁸⁶ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 165.

povijesti, već i umanjuje značaj takve raznorodnosti za uspostavu filmskih stilova. Ipak, važno je napomenuti da razvoj kompleksnijih oblika montaže poput paralelne nije dominirao klasičnim narativnim filmom, koji baštini razmjernu linearnost razvoja priče, utemeljenu u „čvrstom lancu uzroka i posljedica vezanih uz lik protagonista“, a paralelizam u montaži „ne egzistira po načelu 'ravnopravnosti', nego kao element koji središnje zbivanje sadržajno i dramaturški podupire [...].“⁸⁷

2. *Poetska ili lirski montaža*: spora i stilizirana montaža koju Metz i Mitry pripisuju najslavnije Vsevolodu Pudovkinu, pripadniku sovjetske montažne škole pod utjecajem Griffitha čijim se egzemplarnim filmom smatra *Mati (Mother, 1926)*, koji opisuje revoluciju obiljem metaforičnih kadrova, spajajući teme štrajka i pobune s poetskim scenama. U tom je filmu „događaj rasparčan na brojne fragmentarne snimke koji su nepotrebni, a štetni u odnosu na uzbudljivost priče, više usmereni ka poetskom istraživanju stvarnosti, ka procvatu njegovih lepota“.⁸⁸ Ta vrsta montaže za ovo doktorsko istraživanje neće biti toliko relevantna, ali svejedno pokazuje raznorodnost montažnih kodova i njihovu divergentnost u komunikaciji s gledateljem. Dok je primjerice zadaća prvonavedenim montažnim postupcima stvoriti zaokruženu i nezaliosnu priču u vizualnoj formi, unutar ove škole montažni postupci stvaraju dodanu vrijednost po sebi, a katkad pritom oduzimajući primat naraciji ili unutardijegetičnim zbivanjima.
3. *Konstruktivna montaža ili montaža ideja*: autori je prije svega pripisuju još jednom sovjetskom velikanu, Dzigi Vertovu. Za taj tip montaže Metz govori kako ona pretpostavlja film kao onaj koji se sklapa na montažnom stroju. Dakle, oblikovanje filma ovdje je pod utjecajem prije svega tehničkih procesa koji proizvode stvarnost, nasuprot njezinoj pretpostavljenoj reprodukciji. Ta Metzova tvrdnja ne može u potpunosti stajati jer njome ne razlikuje dvije dimenzije filma: jedna je ona snimljena gotovo automatskom kamerom (što više nalikuje filmu eseju ili poetskom tipu dokumentarnog filma), a druga je ta koja oblikuje snimljeni materijal u njegovoj završnoj verziji tek na montažnom stolu. I iako je istina da film poput *Čovjek s filmskom kamerom (Chelovek s kinoapparatom, 1929)* ima specifičnu estetiku upravo zbog montažnih intervencija, njegova poetska funkcija,

⁸⁷ Ibid. str. 84, 85.

⁸⁸ Metz, Christian, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film, str. 20.

odnosno funkcija bilježenja, snimanja ulica i prolaznika, neodvojivi je i gradivni dio filmskog teksta. Korištenje takve vrste montaže bit će predmet opsežne analize u četvrtom poglavlju, posebno ideja konstruktivne montaže koja se s jedne strane zasniva na sugestivnom kadru, ali s druge strane svojom poetikom ostavlja prostora gledatelju za njegovo pregovaračko čitanje filmskih kodova.

4. *Montaža atrakcija*: tip montaže koji isto proizlazi iz zlatnog doba sovjetskog filma, a baštini ju Sergej Ejzenštejn. Joseph Garncaz u tekstu *The European Fairground Cinema* ovako piše: „Za Ejzenštejna, atrakcija je 'svaki agresivni pokret u kazalištu, odnosno svaki njegov element koji podvrgava publiku emocionalnom i psihološkom utjecaju, koje je proizvod iskustva i matematički je izračunat kako bi proizveo specifične emocionalne šokove u gledatelju u određenom redu unutar cjeline. Ti šokovi pružaju jedinu priliku percipiranja ideološkog aspekta onoga što se prikazuje, završnog ideološkog zaključka“.⁸⁹ Pri ovom se tipu montaže gledatelju najizravnije obraća kao specifičnom subjektu na koji se vrši utjecaj određenim slaganjem kadrova. Juri Lotman u raspravi *Semiotika filma i problemi filmske estetike* spominje filmove koji će kroz kontrastno kadriranje i montažu stvoriti nova značenja u „proturječnoj slici“⁹⁰ – primjerice kada na kočiju koja označava miroljubivu pojavu redatelj montira mitraljez i tako stvori novi filmski znak „naročitog rata – rata sa izmešanim frontom i pozadinom, sa polupismenim podoficirima koji komanduju divizijama i pobeđuju generale“.⁹¹ Takva slika za njega postaje nosiocem filmske informacije. To je montaža dvije iznutra sukobljene slike, koje tako spojene postaju ikonički znak nekog trećeg pojma. Ovaj tip montaže vrlo je važan ne samo za daljnje analize u ovom radu, već i zbog činjenice da pokazuje kako je Ejzenštejn koristio procese matematičke organizacije kako bi polučio umjetničke, odnosno emocionalne, psihološke i ideološke učinke.

Tema mog rada nalazi se na sjecištu tog problema, postavljajući pitanje koji su novovjekovni potencijali ne samo tog oblika sugestivnog montiranja, nego i njezine suprotnosti, a to je praktičkog odsustva montažnih postupaka kakvi su bili uobičajeni predmet teorije filma. Utoliko, zadnja dva tipa montaže bit će posebno obrađeni u radu, te će se na

⁸⁹ Garncaz, Joseph, 2009, „The European Fairground Cinema: (Re)defining and (Re)contextualizing the 'Cinema of Attractions'“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 318.

⁹⁰ Lotman, Juri, 1976, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Beograd: Institut za film, str. 42.

⁹¹ Ibid.

ovim početnim premisama nadograditi teorija odnosa gledatelja i njegove recepcije s filmskim tekstom.

Robert Stam opisuje jedan od najvećih jaza filmske teorije – one koja gleda na film kao na reprodukciju stvarnosti i one koja na njega gleda kao na umjetnički medij – putem njemačkog autora Rudolfa Arnheima, koji smatra nijemi film „paradigmatskim oblikom sedme umjetnosti“⁹². Slijedeći često ekspresivnu estetiku nijemog filma, Arnheim kritizira zvuk kao tehnološku novotariju koja će odvući pažnju s vizualnog koje je dotad bilo u temeljnom fokusu za film. 30-ih godina 20. stoljeća on nije bio jedini koji je smatrao da film gubi svoj umjetnički i oblikovni potencijal dolaskom zvuka. Naime, sovjetska montaža – koja je bila inspirirana jedno desetljeće ranijim vještinama paralelne montaže Davida Warka Griffitha u SAD-u – je tek jedna od tradicija koja svoj razlikovni prefiks crpi iz nijemog potencijala koji naglašava upotrebu montaže, scenografije, te fotografije. No nova generacija filmskih kritičara i teoretičara tijekom 40-ih i 50-ih godina odrasta upravo sa zvučnim filmom, te ga slavi kao normativ suvremene kinematografije. David Bordwell navodi Alexandra Astruca kao jednog od najvažnijih mladih autora koji prihvaćaju zvuk, postulirajući pritom koncept *camera-pen*, odnosno kamera-olovke koji pomaže „da se postavi temelj za ideju o 'autorstvu'“⁹³. Bordwell skicira ideju kako je „suprotno postavci standardne verzije da je film kao umjetnost rođen 1910-ih i 1920-ih, Astruc sugerirao da je s otkrićem Renoira, Wellesa i drugih, film prestao biti spektakl i postao '*oblik izražavanja*'“⁹⁴. Važnost novog oblika izražavanja najbolje se ogleda u oblikovanju veoma propulzivnog pokreta u Francuskoj pod nazivom „nova kritika“, odnosno *la nouvelle critique* čiji je najpoznatiji pripadnik bio André Bazin oko kojeg se okupljalo mnoštvo teorijske i kritičarske produkcije koja se doticala filmske umjetnosti.

Bordwell navodi tri glavne karakteristike⁹⁵, odnosno zamisli koje su ti pisci zagovarali: nisu se slagali s pretpostavkama nijemog filma koje oblikuju mišljenje da film svoju umjetničku snagu ostvaruje stilskim postupcima usmjerenima prema transformaciji stvarnosti. Filmski medij za njih ostvaruje svoj potencijal kao realistični oblik umjetnosti. Zbog toga su tvrdili da je suvremeni film umjetnost pripovijedanja, izražajnim sredstvima bliži romanu negoli primjerice slikarstvu. Taj je odmak jasno vidljiv primjerice kod filmova poput *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Wiene, 1920) koji

⁹² Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing, str. 59.

⁹³ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 73.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Usp. str. 74, 75.

predstavlja pokazni primjer nijemog filma inspiriranog kazališnim i slikarskim tehnikama građenja mizascene. S dolaskom zvuka, odnosno dijaloga, takvi filmovi više ne mogu opstati, već dijalog postaje pokretač radnje. Na kraju, pripadnici okupljeni oko Bazina odbijali su pretpostavljenu elitnost nijemog filma te njegove katkad umjetnički avangardne postupke. Film bi trebao biti rađen s najširoom populacijom na umu, te biti izražajno-stilski pristupačan svim gledateljima.

Na ova tri razlikovna momenta (film je umjetnost govorenja, umjetnost prikazivanja stvarnosti i umjetnost komuniciranja s najširoom publikom) moguće je vidjeti kako jedno u suštini tehničko pitanje (uvođenje zvuka, odnosno zvučnih dijaloga) može imati posljedice na širok dijapazon filmskih i izvan-filmskih postupaka koji se vezuju uz tu vizualnu umjetnost. Naime, dolazak zvuka ne tiče se samo unutar-dijegetskih postupaka koji mijenjaju način pripovijedanja, već se tiču i filmsko-formalnih (prilagođavanje montaže od „avangardne“ prema klasičnoj, odnosno linearnoj; raskadriravanje scene koja prati dinamiku dijaloga rampom od 180 stupnjeva i sl.), ali i šire kulturnih fenomena poput filmskog elitizma i pitanja gledatelja.⁹⁶

1.5. Arnheim, materijalna estetika filma i njegovi nasljednici

Ovo trenje koje proizvodi pitanje tehničke uloge u konstruiranju pokretne slike možda je najslavnije formulirao Bazin, podijelivši argumentaciju na dvije misaone tradicije: one autore koji vjeruju u sliku, te one koji vjeruju u stvarnost. Prvi su oni koji smatraju da tehničke mogućnosti medija poput montaže dodaju umjetničkoj i oblikovnoj vrijednosti filma, odnosno da takvi postupci koji streme ka transformaciji zbilje predstavljaju lokus filmske prakse. Tu se nerijetko spominju autori poput Rudolfa Arnheima, te predstavnici sovjetske montažne škole poput Sergeja Ejzenštejna i Dzige Vertova. S druge strane, potonji, često stavljeni pod krovni nazivnik „realista“ smatraju da je zadaća filma u što vjernijem upućivanju na stvarnost, poput Bazina i Siegfrieda Kracauera, te spomenutog Astruca. No ipak, takva generalna klasifikacija ostavlja neke stvari nerazjašnjenima, te samo pridonosi perpetuaciji već navedene primarne postavke o filmu koji se otpočетка dijeli na dva tabora:

⁹⁶ Jedan gotovo anegdotalni primjer može biti veoma instruktivan za proučavanje reperkusija dolaska zvučnog filma. U proslavljenom uratku Billyja Wildera *Bulevar Sumraka* (*Sunset Boulevard*) iz 1950. godine, radnja je organizirana oko neuspješnog scenarista kojeg tumači William Holden koji bijegom od utjerivača dugova nailazi na imanje zaboravljene, ali nekad slavne, a danas zaboravljene glumice Norme Desmond u tumačenju Glorije Swanson. Iako u suštini *film-noir*, Wilder važan dio karakterizacije glavne glumice posvećuje njezinom gotovo komičnom osamljenom gledanju vlastitih filmova iz razdoblja nijemog filma, te kivnim protestima oko dolaska zvuka koji je uništio „pravu filmsku umjetnost“. U jednom trenutku Norma Desmond s gađenjem progovara o glumicama novoga doba koje samo „govore, govore i govore“, izgubivši sposobnost prave facijalne ekspresivnosti, glumačkog zanata. Dijalog je za nju uništio estetiku pravog umjetničkog, nijemog filma.

artificijelan (umjetnički), te aktualan (stvarnosni). Istina jest da Bazin kao dijete novog doba preferira zvučni film naspram nijemoga. No, on ne odbacuje pritom korištenje montaže i drugih vizualnih oblikovnih strategija, zagovarajući neki oblik dokumentarizma ili filmskog esejizma. Kako Bordwell primjećuje, Bazin u svojim teorijskim pisanjima otkriva postojanje autora čak i unutar tradicije nijemog filma koji ne potpadaju jednoobrazno u navedenu podjelu, poput Roberta Flahertyja i F. W. Murnaua: „Ti su filmski stvaraoci dali svoje povjerenje sposobnosti kamere da snimi i razotkrije fizičku stvarnost. Rezultat je bio realizam vremena i prostora, ništa manje umjetnički od stilizacije koju su pružali ekspresionizam i montaža“.⁹⁷ Kao što se može vidjeti, na djelu nije odabir reprezentiranja stvarnosti nasuprot fiktivnoj umjetnosti, odnosno, odabir braće Lumière nasuprot Mélièsa. Bazin u pojavi zvuka zapravo vidi povratak montaži koju naziva „analitičkom“, čiji je otac već spomenuti američki sineast Griffith. Ta se montaža razlikuje od naglašene montaže nijemog, ekspresivnog filma (Njemačka) ili filma atrakcije (Sovjetski Savez). Iako u hrvatskom jeziku razliku dvije vrste montaže nije moguće terminološki izraziti, Bordwell navodi ime za tu klasičnu, odnosno analitičku „nevidljivu“ montažu: *découpage* – karakterističnu za zvučni film koju karakterizira raskadriravanje prostora te slijeđenje prostorno-vremenskih zakonitosti radnje. Bordwell tvrdi da su „u poslijeratnim godinama, francuski [...] kritičari često poistovjećivali montažu nijemih filmova s *montage*, a montažu u zvučnom filmu s *découpage*“.⁹⁸ Na taj se način *montage* identificira s autorskim djelovanjem „umjetničkog“ filma pri kojem se kadrovi ne moraju lijepiti u svrhu spacijalne ili temporalne kauzalnosti narativnog filma, već samim svojim tehničkim ukrštavanjem mogu tvoriti dodatna značenja *po sebi*; tehničkom (i sugestivnom) vještinom montiranja.

Iako će važnost montaže u uspostavljanju odnosa između filma i gledatelja biti specifično obrađena u drugom poglavlju, njezina važnost za proučavanje prvih nekoliko desetljeća filma oslikava raznorodnost promišljanja o mogućnostima uporabe filmske slike. Primjer već spomenutog kanonskog teoretičara Rudolfa Arnheima nezaobilazan je. U studiji *Film as Art* on razlikuje *umjetnike* koji svojim djelovanjem dodaju učinkovitosti medija od *inženjera* čija je svrha naturalizirati medij publici: „njegov ideal upravo je u imitiranju stvarnog života. [...] Publika za filmove zahtijeva što veću sličnost sa stvarnošću, te zato preferira 3-D film naspram plošnog, obojeni naspram crno-bijelog, te razgovorni naspram nijemog“.⁹⁹ Taj odabir ima i političke reperkusije: publika masovno posjećuje kino-dvorane

⁹⁷ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 86.

⁹⁸ Ibid. str. 76.

⁹⁹ Arnheim, Rudolf, 1957, *Film as Art*, Berkley: University of California Press, str. 65.

jer preferiraju život naspram umjetnosti, razgovor naspram ekspresivnosti gestikulacije i slike. U vrijeme Arnheimova pisanja, te uzimajući u obzir sve dosad rečeno o oblicima filmskoga izraza, takva je pozicija bila donekle obranjiva, no u suvremenom je filmu teže preuzeti ovakvu binarizaciju. U premreženosti ekonomije, popularne kulture i filma, uspjeh ili gledanost ne garantira njegova estetska dimenzija, niti korespondiranje sa stvarnošću. Dapače, *blockbuster*-estetika i politika koja se od ranih 80-ih do danas profilirala kao izrazito važna kulturalna kategorija zasnovana je na spektakularnom, fantazijskom, „nerealnom“, a filmovi poput *Avatara* (*Avatar*, Cameron, 2009), serijala *Ratovi zvijezda* (*Star Wars*, Lucas, 1977-) ili suvremene stripovske inkarnacije zasigurno svoje korijene vuku iz meliesovske tradicije, a ne lumierovske. No, Arnheim svejedno inzistira – kontra onoga što smatra realističkim tendencijama – na važnosti filma kroz vizuru autorske, odnosno umjetničke intervencije u film.

Arnheim oblikuje i formalne opservacije gledateljeve pažnje. Razlika filma i kazališta za njega je istovremeno razlika i scene na jednoj razini (kako predstaviti različite objekte na sceni ovisi o mediju snimanja), ali i upravljanja pogledom na drugoj. On primjećuje nešto što će Bazin i talijanski redatelj Vittorio de Sica slavno pokušati profilirati kroz filmski pravac talijanskog neorealizma, te time kristalizira jedno od temeljnih pitanja ovog istraživanja već ocrtanog u uvodu: kako shvatiti pokretnu sliku kao spoznajni medij ako je on tradicionalno shvaćen kao onaj koji usmjerava pažnju gledatelja bez mogućnosti njegove intervencije? Na to se pitanje referira i Arnheim kada piše: „Uzmimo ponovno da se u jednoj specifičnoj sceni cvijet nalazi na stolu. Taj cvijet ne bi mogao nikada – bez pomoći glumaca – privući pažnju publike. [...] Pažnja publike uvijek mora biti usmjerena¹⁰⁰ prema specifičnoj točki akcije“¹⁰¹.

Bazin je tu preokupaciju riješio oblikovanjem onoga što Bordwell naziva Bazinovim dijalektičkim programom, odnosno alternativnom verzijom filmske povijesti¹⁰². Kako, naime, pomiriti želju da se film približi publici (nasuprot umjetničkog stila *montagea*), ali istovremeno ne pristati na rascjepkano kadriranje *découpagea* kojim se krati vrijeme i ekonomizira prostor ne toliko različito od onog u klasičnom umjetničkom filmu Europe? Bazin odgovor daje u obliku „evolucije filmskog jezika“ koju nalazi u djelovanjima autora poput Renoira i Wellesa. Oni, naime, spajaju želju za odsustvom *montagea* (primjerice, intelektualnom montažom Ejzenštejna) s potrebom za ekonomijom kadriranja. To Bazin

¹⁰⁰ Prijevod ne čini uslugu ambivalentnosti izraza *directed*, koji se istovremeno može prevesti kao usmjeravanje, ali i kao režiranje, što predstavlja izravno upućivanje na međuprožetost redatelja ili autora i publike.

¹⁰¹ Ibid. str. 84, 85.

¹⁰² Usp. Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 69-110.

prolazi u takozvanoj dubinskoj mizansceni, koja mu predstavlja veliki pomak na planu filmskoga jezika. Naime, montaža se sada može odvijati unutar jednog dugog kadra koji – zbog napretka tehnologije – može u fokusu leće držati više različitih fokalnih dubina u isto vrijeme. To stvara napetost kod gledatelja jer odjednom on mora upravljati svojom pozornošću i pratiti razne potencijalne događaje na ekranu bez eksplicitnog prisustva montaže koja mu pozornost usmjeruje na onaj način koji je Arnheim skicirao opisujući odnos vaze i gledatelja na filmu. Dakle, može se primijetiti koju ulogu igra tehnologija i u ovim raspravama.

No, eksperimentiranje s dubinskim kadrom nije potpuni filmski *novum*. Postoje važne dodirne točke u kinematografskim tradicijama koje od samih početaka *vidljivo* koriste tehnički proces oblikovanja slike, te ga upošljavaju kako bi komunicirali s gledateljem. Ti rudimentarni počeci vidljivi su već u filmu *Frankenstein* J. Searlea Dawleyja iz 1910. koji je ostao upamćen i kao prva adaptacija poznatog romana Mary Shelley *Frankenstein ili Moderni Prometej* iz 1818. godine. U njemu autor koristi zrcalo na sceni ne bi li „produbio“ kadar i pokazao dvije usporedne akcije na ekranu unutar jednog kadra.



Slika 1.4a: J. Searle Dawley (*Frankenstein*, 1910). Zrcalna slika najavljuje dolazak čudovišta



Slika 1.4b: opet gledamo zrcalni kadar kao preteču dubinskog kadra koji stvara više narativnih linija unutar jednog kadra/reza

Redatelj korištenjem tehničkog trika u istom kadru prikazuje tri narativne linije koje bi upotrebom paralelne montaže bile prikazane raskadrirano: jedan slijed je onaj između doktora Frankensteinova i čudovišta; drugi je onaj između doktora i njegove zaručnice; treći okupira čudovište samo koje nije u kadru fizički prisutno, već postoji tek kao prisutnost u zrcalnom odrazu. Slikovno prikazivanje je utoliko ovisno o dijapazonu tehnika koje naglašavaju diskrepanciju između proizvodnje stvarnosti i percipiranja te stvarnosti putem slika. Iako će u nastavku biti pojašnjeni principi takozvane „nevidljive montaže“ na koju smo u velikoj mjeri i danas naviknuti putem srednjostrujaških filmova, kao i na „prirodne“ prijelaze između kadrova, Hrvoje Turković pojasnit će kako su u pitanju zapravo „vrlo kompleksni uvjeti koji moraju biti ispunjeni da bismo dobili *efekt netremičnosti* na montažnom prijelazu i *efekt neprimjetnosti* montažnog reza¹⁰³. Bazin nije bio naivan u misli da je eksperimentiranje s ovakvom vrstom kadriranja proizvod njegova doba. Iako je jasno da on zagovara oblik stvaranja mizanscene koja se približava realnom protoku vremena i prostornom jedinstvu, tvrdim da je važnost ovog postupka u tome da se prikaže težnja ka slici kao spoju vizualnih trikova s jedne strane i onoga što smatramo „prirodnom“, odnosno ikoničkom dimenzijom filmske reprezentacije s druge, prisutna u obje filmske tradicije.

Kao što se može vidjeti, promišljanje o poziciji filma i gledatelja neodvojivo je od samih svojih početaka od promišljanja tehnologije koje oblikuje i usmjerava taj odnos. Takva misao koja mijenja reljef filmske umjetnosti prema stvarnosnom toliko je snažno zaokupljala i Arnheima da on u jednom trenutku predviđa i budućnost filma, gotovo pesimistično te cinično najavljujući uzlet trodimenzionalnog filma i širokog ekrana, odnosno *wide screena*. Predviđa

¹⁰³ Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar, str. 17.

da će iluzija realnosti biti dosegnuta na način na koji gledatelj više neće moći cijeniti umjetnički trud koji stoji iza filma, jer će njegova estetika biti ona naturalizacije prikazanog. Istovremeno, predviđa autor, kompozicija slike nestat će jer više neće biti niti plošnog ekrana na kojem se kompozicija može organizirati. Iako on time prejudicira umnogome ostvarenu tendenciju filma ka stilizaciji putem specijalnih efekata, njegove su krive prognoze one koje su najzanimljivije za promišljanje potencijala filmske slike koji ovaj rad tematizira. Naime, u jednom trenutku ovako piše: „Kamera će morati postati nepomično sredstvo snimanja [...] Scene će biti snimane u njihovoj potpunosti i trajanju s nepomičnom kamerom, te će morati biti prikazane kako su snimljene“¹⁰⁴. Autor u tome vidi opasnost od povratka kazalištu gdje će film izgubiti svoj produktivni, umjetnički potencijal kao zasebne umjetnosti. Iako je Arnheim ovdje promašio krivulju razvoja filma, njegovi su uvidi instruktivni. Naime, danas nije kamera ta koja je statična zbog obilja specijalnih efekata na ekranu. Upravo ti efekti oblikuju rascjepkanu i dinamiziranu prirodu montaže koja najčešće imobilizira samog gledatelja. Dakle, nije kamera ta koja je nepomična, već dapače – ona je ta koja je gotovo svemoguće pomična putem specijalnih efekata, a gledatelj je u *blockbusteru* suvremene američke kinematografije nepomičan spektator dvoranskog spektakla čija pažnja mora biti usmjerena u centar ekrana kako zbog dinamiziranja radnje ne bi propustio informacije na ekranu.

1.5.1. Digresija: komparativna analiza dva kanonska filma

Na ovom je mjestu instruktivno oprimjeriti navedene razlike na dva dodatna filmska predložka. Na koji način pokreti kamere utječu na odnos pogleda i onoga u što se gleda? Već je rečeno da pokreti kamere, a posljedično i montaža u povijesnom smislu igraju presudnu ulogu u razvoju filmskog jezika s jedne strane, a s druge dovode do promišljanja naginje li film bliže stvarnosti, odnosno fikciji. Usporedba dva klasična filma može ukazati na neke razlike: *Imitacija života* Douglasa Sirka (*Imitation of Life*, 1959) koji stoji kao jedan od reprezentativnih filmova klasične holivudske melodrame znamenitog redatelja toga doba, te *Priča o Tokiju* (*Tōkyō Monogatari*, 1953) japanskog redatelja Yasujira Ozua.

Imitacija života tematizira teškoće dvije obitelji isprepletenih sudbina. Samohrana majka Lora (tumači je Lana Turner) pokušava uspjeti u glumačkim vodama, pritom zanemarujući svoju kćer Susie za koju se počinje brinuti crnoputa Annie (Juanita Moore), koja i sama ima kćer bijele kože. Film koji je snažnim političkim impulsom utjecao i na

¹⁰⁴ Arnheim, Rudolf, 1957, *Film as Art*, Berkley: University of California Press, str. 157.

kinematografije onkraj holivudske¹⁰⁵ „odlikuje se iznimno dojmljivim ritmičkim svojstvima, osobito blistavo artificijelnom fotografijom, usklađenom shematizacijom glume te narativnih i scenografskih elemenata pojedinih prizora s cjelinom“¹⁰⁶, kao i klasičnim načinom snimanja s već navedenom imaginarnom rampom od 180 stupnjeva preko koje kamera ne prelazi, te snimanjem dijaloga „plan-kontraplan“ odnosno kadar-protukadar.



Slika 1.5a: Imitacija života, (Sirk, *Imitation of Life*, 1959) Slika 1.5b



Slika 1.5c

Slika 1.5d

U ovoj sekvenci od četiri kadra na djelu je uobičajeni filmski postupak raskadriranja jedne scene u kojem je gledateljeva pažnja usmjerena prema objektima od akcije, odnosno prema djelatnim čimbenicima filmske slike. Gledateljeva nepomičnost u kino-dvorani u filmu zamijenjena je „pokretnim okom“ kojeg omogućava montaža, odnosno IMR. Tragom Arnheima, ovdje se ne pokazuje ono nevažno za filmsku priču, već naše oko slijedi specifično kadriranje organizirano tako da se ne razbije imaginarna os iza koje se ne vidi (kamere). Naravno, takva pravila i u samom Hollywoodu, no i izvan njega bila su kršena¹⁰⁷, no redateljevo inzistiranje na centralnosti objekata u kadru rijetko je zaobilazeno. Jedan od

¹⁰⁵ U tom se kontekstu najčešće spominje njemački redatelj Rainer Fassbinder, poglavito s filmom *Strah jesti dušu* (*Angst essen Seel auf*, 1974) koji teme klasičnih melodrama poput ljubavnih aporija i međuklasne tenzije seli u prostor imigracijske Njemačke.

¹⁰⁶ Citirano prema: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=686>.

¹⁰⁷ Jedna od najvažnijih relativizacija ontološkog gledanja na linearan razvoj filmskih tehnika pruža David Bordwell u već spomenutoj seminalnoj studiji *O povijesti filmskog stila* (2005). Iako su njegovi uvidi važni, pogotovo u kontekstu analize dubine polja kojom urušava jednostavne interpretacije razvoja filmskog stila, moje istraživanje niti ne pokušava reproducirati takve generalizacije, već u njima naći važne natruhe analize odnosa gledatelja i slike koje danas postaju još relevantnije.

svakako zanimljivijih primjera je *Priča o Tokiju*, kojeg Noël Burch – zanimljivo – uz druge japanske filmove poslijeratnog razdoblja razlikuje od holivudski uspostavljenog IMR-a. On će japansku kinematografiju 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća povijesno locirati kao onu inspiriranu japanskim *kabuki* kazalištem koji dijaloge, ali i prostornu organizaciju (mizascenu) zamišlja nešto drugačije. Prije svega tu se misli na anti-iluzionističke tendencije i odsustvo striktnosti linearnosti koja podsjeća na europski avangardni film. Bordwell opisuje kako su filmovi toga doba odbijali nalikovati holivudskom filmu, te su se oslanjali na „totale i polutotale, [radije nego na...] krupne kadrove i na obrasce kadar/protukadar“¹⁰⁸. Iako će, parafrazirajući Burcha, ustanoviti da je i nakon 2. svjetskog rata, kod Ozua na djelu subvertiranje holivudskih tendencija, neke od najvažnijih principa IMR-a ipak ostaju. Dovoljno je pogledati samo uvodni dio filma *Priča o Tokiju* sadržan u sljedeća četiri kadra:



Slika 1.6a *Priča o Tokiju* (*Tōkyō Monogatari*, Ozu 1953) Slika 1.6b



Slika 1.6c

Slika 1.6d

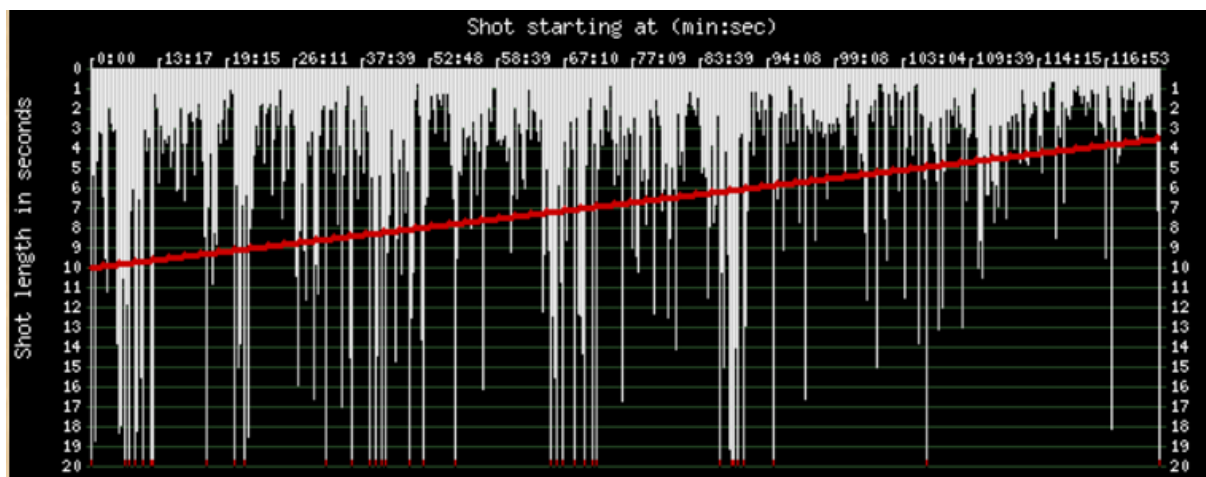
U ovoj sekvenci prikazan je dijalog sličan onome u *Imitaciji života*, no Ozu ne mari za imaginarnu rampu od 180 stupnjeva, odnosno za klasično kadriranje plan-kontraplan. Uistinu, može se reći da postoji svojevrsni odmak od klasičnog narativnog stila kakvog u to vrijeme

¹⁰⁸ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 140.

baštini Hollywood. U svaki od četiri nasljeđujuća kadra redatelj smješta kameru u drugi dio prostora u krugu od 360 stupnjeva, time riskirajući dezorijentiranog gledatelja. On razbija ne samo savršeno linearnu konstrukciju mizanscene u specijalnom smislu, već radi odmak i u tretiranju temporalnosti, pri kojoj likovi okupiraju naizgled prazan simbolički prostor, ne čineći ništa, ne gradeći narativ usmjeren prema narativno potencirajućem razrješenju filma. No važno je napomenuti da iako Ozu mobilizira kameru u prostoru (za razliku od Sirka), objekti od akcije još uvijek se nalaze u centru kadra. U Arnheimovom smislu, plošnost ekrana, odnosno kompozicija, ovdje je zadržana, no kamera je mobilizirana. Inovacija koja je napravljena u tretiranju prostora i vremena ipak nije prenesena i na principe kadriranja. Drugim riječima, pravila su tu da se krše, ali intencija redatelja da skreće pažnju gledatelju na jasno određene objekte na ekranu nije napuštena.¹⁰⁹

Ekstremni primjer današnjeg *blockbustera* koji mobilizira kameru, no gledateljevu pažnju još uvijek potanko usmjerava je uradak Georgea Millera iz 2015. godina *Pobješnjeli Maks: Divlja cesta* (*Mad Max: Fury Road*). Neočekivano dobro prihvaćen, novi nastavak povijesne franšize donio je osim nagrada Akademije za montažu Margaret Sixel (između ostalih) i zapaženu ulogu na polju specijalnih efekata. No ono što smatram posebno važnim je redateljeva odluka o korištenju preko 2.700 kadrova u filmu od 120 minuta, odnosno u prosjeku više od 22 kadra u minuti. Za usporedbu, jedan od najpopularnijih inauguracijskih *blockbustera*, film *Ralje* Stevena Spielberga (*Jaws*, 1975) uvelike se oslanja na građenje napetosti kadriranjem i dinamikom među-razinske fokalizacije, no svejedno u svojih 120 minuta koristi „samo“ 1076 kadrova. Drugim riječima, nastavljajući se na Bordwella, u pitanju je velika razlika: Millerov hit ima prosjek od 2.7 sekundi po kadru, dok Spielberg u filmu koji se smatra inauguracijskim u kontekstu novoholivudskog horor-filma koji svoju snagu gradi na suspensu trajanje kadra drži na prosječnih 6.7 sekundi.

¹⁰⁹ Time ne treba zaključiti da je Ozuovo stvaralaštvo temeljeno isključivo na takvom kadriranju. Njegov opus trpio je različite faze inovacije i raznorodnosti. Primjerice, već Bordwell pokazuje kako u filmu *Gdje su sada snovi mladosti?* (*Seishun no yume ima izuko*, 1932) pokazuje „karakteristično zanimanje za periferne objekte“ (Bordwell, 2005, 253) selektivnom oštrinom na nevažnim objektima u prvom planu.



Slika 1.7: Prikaz broja kadrova u filmu *Ralje*¹¹⁰

Crvena linija prikazuje tendenciju skraćivanja trajanja kadra koji je povijesno povezivan s Alfredom Hitchcockom, no često se može naći i u filmovima strave s obzirom na to da se dinamiziranjem kadra putem montaže lakše postiže *suspens*. Ako osnova gledateljeva pogleda u standardnom stilu počiva na redateljevom jasnom građenju pozornosti prema definiranim objektima na ekranu kako to još Arnheim opisuje, na koji način kadrovi u filmu poput *Pobješnjelog Maksa* uspijevaju u tome s obzirom na to da u prosjeku traju dvije sekunde? Odgovor vjerujem da se može naći u načinu na koji je on sniman, odnosno u načinu na koji je gledateljev pogled u filmu usmjeren. Uzevši gotovo nasumično dio filma u trajanju kraćem od tri sekunde, mogu se izbrojati čak pet kadrova čija je jedina uloga prikazati akcijsku scenu u centru ekrana. Vashi Nedomansky i za druge dijelove filma primjećuje kako redatelj često pribjegava okupljanju akcije u samom centru slike jer ljudsko oko nema vremena u tako kratkom vremenu percipirati nešto izvan samog centra:

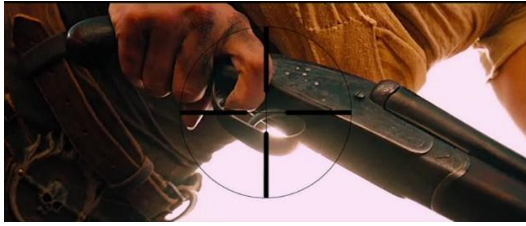


Slika 1.8a, *Pobješnjeli Maks* (Miller, 2015)



Slika 1.8b

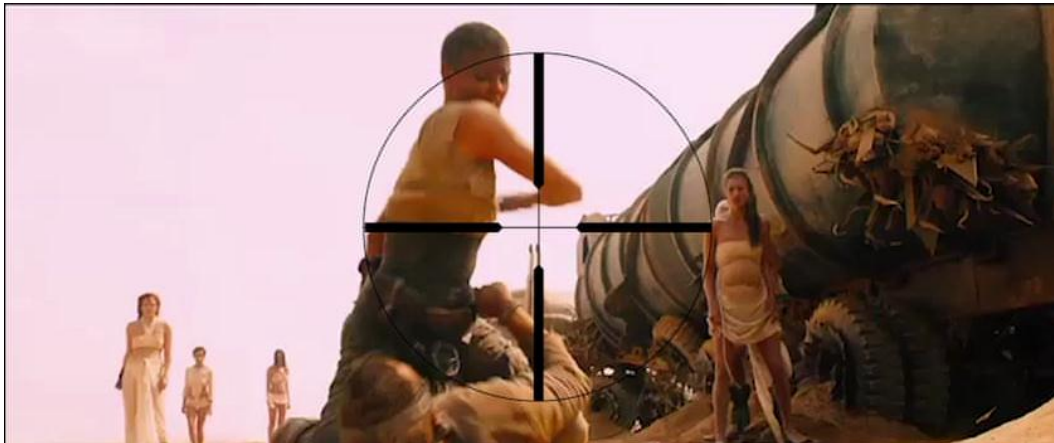
¹¹⁰ Grafovi korišteni iz projekta *Cinematics* dostupni su na internetskoj stranici http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=7653.



Slika 1.8c



Slika 1.8d



Slika 1.8e

Valja primijetiti da ovaj ekstremni primjer mobiliziranja kamere, a paraliziranja gledatelja (naime, ako skrenemo pogled na djelić sekunde, gubimo vizualne informacije u središtu ekrana) predstavlja razradu onih strahova koje su André Bazin, a potom i Gilles Deleuze izrazili u teoretiziranju filma kao umjetničke prakse koja korištenjem dimenzije vremena (dugim kadrovima) može izravno uključiti gledatelja u proces stvaranja epistemološke vrijednosti filma. Navedenih pet kadrova ukupno traju oko tri sekunde, a montirani su na način koji onemogućava gledatelja u „istraživanju“ mizanscene. U posljednjoj slici (slika 1.8e) gledatelj jednostavno nema vremena primijetiti ostale glumce na ekranu. U knjizi *Suspensions of Perception*, Crary prepoznaje razradu koncepata fragmentarnosti, distrakcije i pozornosti kao modernistički projekt. On, nasuprot gledanju na distrakciju kao na „prekid stabilnih ili 'prirodnih' oblika stabilne percepcije“¹¹¹, ne pristaje na odvojeni dualizam pojmova pozornosti i distrakcije, te tako tvrdi da ako postoji povijest kritike distrakcije, ona je usko vezana uz pokušaj konstituiranja (pod egidom biologizma) pozornosti kao ideologema. Drugim riječima, iako se mogu uspostaviti reperkusije koje razlike u duljini trajanja kadra uzrokuju, ovaj rad se vodi važnošću inzistiranja na njihovoj međusobnoj važnosti: „pozornost i distrakcija ne mogu biti mišljeni van kontinuuma konstantnog presijecanja“¹¹², odnosno,

¹¹¹ Crary, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Massachusetts: MIT Press, str. 49.

¹¹² Ibid. str. 51.

izvan društvenog polja koje određuje ideju pozornosti. Upravo ću na tragu ovih promišljanja u trećem i četverom poglavlju analizirati dodatnu ulogu montaže kod Haruna Farockija, te postaviti pitanje tehničkih mogućnosti koje ostavljaju prostora u spoznajnoj sferi tretirati gledatelja drugačije od jednosmjerne pozicije recipijenta (konzumenta) slika u kino-dvorani.

1.6. Imaginarni označitelj filma

Do sada sam u poglavlju htio prikazati razvoj promišljanja o filmu koje – slijedeći razliku lumierovskog „stvarnosnog“ filma i meliesovskog „umjetničkog“ – proizvodi podijeljenu kritiku filmske estetike, ali i politike. S jedne strane bilo je važno uvesti promišljanja autora poput Arnheima koji, kako je već na početku rada navedeno, smatra da je bit filma njegova umjetnička komponenta, njegova dodana vrijednost. Također, ukratko sam naveo i teorijske postavke filmskih realista poput Bazina i Astruca koji u zvučnom filmu nalaze snagu približavanja filma publici, te njegove veće vezanosti uz stvarnost. No takva je podjela – kako sam već dao naslutiti u prethodnom potpoglavlju – inherentno nepoštena prema nijansiranostima koja obilježavaju ta promišljanja. Primjerice, Bazin je nalazio velik potencijal u filmskoj tradiciji talijanskog neorealizma, no svejedno nije u potpunosti smatrao montažu propagatorom umjetničke artificijelnosti. Jednako tako, tradicije poput sovjetske montaže s Ejzenštejnom i Vertovom na čelu, naoko su bile dijagonalno suprotno usmjerene – prema tehničkoj artificijelnosti filma putem montaže. No, takva je binarnost pogrešna: ne samo da postoje razlike već između pristupa Dzige Vertova u njegovom proslavljenom *Čovjeku s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) i Ejzenštejna i njegove montaže atrakcija ili intelektualne montaže, nego je sama pretpostavka da ona tradicija koja smjera „tehničkom filmu“ ne korespondira sa stvarnošću intrinzično pogrešna s obzirom na njezinu vezanost uz političke prilike toga doba u Sovjetskom Savezu.

Dakle, u tom se smislu valja prisjetiti kako Metz, nastavno na svoje već etablirano mišljenje o premreženosti kinematografskih i filmskih kodova¹¹³, zagovara nužnost proučavanja postupaka poput montaže s političkim shvaćanjima redatelja, viđenjem povijesti

¹¹³ U jednom obliku njegove strukturalističke razrade, Metz navodi razlike između takozvanih „općih“ kodova i „pojedinačnih“, odnosno osobnih kodova. Za prve, on ugrubo tvrdi da su predmet teoretičara koji ne moraju biti vezani samo uz film – psihoanaliza, estetika, sociologija i naposljetku filmologija tek su neke od humanističkih polja koji se bave tim općim kodovima. To on naziva „ekstrakinematografskim datostima“ (Jezik i kinematografski medijum, 1975, 65). S druge strane, Metz tvrdi kako pojedinačni kodovi tradicionalno spadaju u domenu filmske kritike ili filmske povijesti, te se oni bave razdobljima i filmskim stilom. Danas tomu više nije tako, te ne možemo toliko jasno odrediti razgraničenja zbog sve veće interdisciplinarnosti akademskih disciplina poput kulturalnih studija, ali nam je njegova dioba svejedno važna kako bismo shvatili različite dimenzije proučavanja filma koje nije usredotočeno tek na formalni filmske elemente s jedne strane, ili pak čisto kontekstualno, sociološke ili političke s druge strane.

itd. Primjerice, film istovremeno može imati opće i pojedinačne kodove. Opći kodovi melodrame kao jednog od temeljnih filmskih žanrova ogleda se u načinima na koji kamera specifično kadrira ženske likove. Već je i Laura Mulvey pokazala važnost takvog kadriranja u oblikovanju odnosa prema likovima koji transcendiraju pitanja specifično filmske estetike te zadiru u pitanja političkog.¹¹⁴ Iako će u Metzovoj terminologiji pojedinačan kod biti onaj koji oblikuje način na koji primjerice melodrama uspostavlja pitanja ženske patnje, odnos muškarca i žene biti će uspostavljen upravo na znakovito specifičan način koji oblikuje politički izraz te vrste filma. Utoliko, moglo bi se reći da kod Metza nedostaje svojevrsna „prijelazna faza“ koja govori da način na koji je opći filmski kod uspostavljen može imati velik utjecaj na oblikovanje pojedinačnog koda. To je dakle i pitanje ideologije, a ne tek strukture filmskoga jezika. Primjerice, način na koji Ejzenštejn montira *Oklopnjaču Potemkin* (1925) nije pitanje samo filmskoga jezika, već i kulturalnih studija slike.¹¹⁵

Tu će dimenziju Metz objasniti nešto kasnije, uvodeći pojam „imaginarnog označitelja“. Vojković će opisati konstituciju filmskog označitelja putem montaže kao jednog od ideološkog označitelja svakog doba filmske povijesti. Sasvim specifično, Metz u studiji *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* ustanovljuje razliku između dokumentarnog i fikcijskog filma: „Fikcijski film je ona vrsta filma u kojem kinematografski označitelj ne djeluje za sebe, već se u cijelosti koristi kako bi izbrisao vlastite tragove; kako bi se otvorio transparentnosti označenog, priče koja je zapravo proizvod samog označitelja, no koja se pravi kao da ga 'ilustrira'[...]"¹¹⁶. Po njemu oba filmska roda skrivaju više ili manje svoje tragove, no istinska razlika – te utoliko i izvorište pojma imaginarnog označitelja – jest u tome da nefikcijsko djelo ima odnos prema stvarnosti, dok fikcijsko djelo priču *pretira* kao da je postojala i prije no što smo film pogledali. Iako naizgled kontradiktorna tvrdnja, Metz ju nekoliko redaka dalje dodatno objašnjava, pišući da se stvaranje fikcije ne odigrava u činjenici da netko smišlja priču (u tom slučaju, dokumentarni rod problematično bi se odnosio prema takvom diferenciranju), već u činjenici da je samo odvijanje priče fiktionalno. Mizanscena, likovi, riječi koje bivaju izgovorene – drugim riječima, način na koji nam je

¹¹⁴ Usp. Mulvey, Laura, 1989, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, u: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.

¹¹⁵ Laura Mulvey je u tekstu *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1989) najpoznatiji je primjer interdisciplinarnog povezivanja filmskih i rodnih, odnosno feminističkih studija, te fokusiranja ne tek na formalne analize elemenata u filmu, već i odnose među njima kako bi se uspostavila kulturalna kritika tih odnosa, poglavito takozvanog muškog i ženskog pogleda.

¹¹⁶ Metz, Christian, 1982, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, str. 40.

priča predočena – jest imaginaran. Vojković se nastavlja na te postavke te utvrđuje da se za Metzta imaginarna dimenzija filma odnosi na tri razine:

1. Imaginarni označitelj pretpostavlja izmišljenu prirodu filma (kao što je opisana u prethodnom dijelu),
2. „imaginarna priroda filmskog označitelja – iako ovise o percepciji, slike na ekranu nisu stvarne“¹¹⁷,
3. Imaginarno u obliku psihoanalitičkog registra kojeg upošljava Lacan, o kojemu će biti riječi u trećem poglavlju.

Do sada sam htio ugrubo naznačiti razvoj misli o filmu koji nije tek formalno-teorijski skup proučavanja tehnike s jedne strane i njezinih učinaka s druge, već sam dijalektičkim sukobljavanjem različitih gledanja na vizualne reprezentacije naumio otvoriti pitanje potencijala čitanja filmskih znakova onkraj njihove jednoobrazne dimenzije koja se zasniva ili na Shannon-Weaverovom modelu komunikacije ili strukturalističkom čitanju filma kao onog koji jednostavno komunicira kodove gledatelju bez veće fleksibilnosti u čitanju tih kodova. Već je naznačeno da Arnheim govori o umjetničkom djelovanju i formi kao o obliku mišljenja. Za njega je opažanje, odnosno percepcija neodvojiva od misaone djelatnosti. Imajući na umu već rečeno kroz Metzovu široku terminološku nomenklaturu, Arnheimu percepcija ne znači samo gledanje, već i *viđenje*, odnosno proces razumijevanja (ili nerazumijevanja) onoga što je vizualno reprezentirano. Nije li i napetost između PMR-a i IMR-a zasnovana na sličnim postavkama? Dok IMR teži skrivanju svojih tehničkih učinaka i stvaranju potpune uronjenosti u filmsko djelo (poistovjećivanje gledatelja s likom/ekranom), PMR ostavlja prostora za emancipatornije zamišljanje tog odnosa putem nesavršenosti filmskog jezika koji je dopuštao lakše urušavanje barijere proizvođača slike i njezinog recipijenta. No iako je razdoblje filma monstracije dio povijesti, neki autori su i kasnije nalazili mogućnosti produktivna čitanja postavki začetih u tom razdoblju: ponajviše fenomen odsustva razvijene montaže. Ako montažu uzmemo kao dio filmskog jezika koji se ne koristi tek za prostorno i vremensko ovladavanje filmom, već kao fenomen upravljanja pozornošću gledatelja (putem kadriranja u najširem smislu), može li njezin minimalizam značiti i veću autonomiju gledatelja pri ulasku u dijalog s filmskih tekstom? U nastavku rada bavit ću se upravo tim pitanjem, podcrtavajući važnost nekih mislilaca poput Kracauera ili Bazina koji su

¹¹⁷ Usp. Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 62.

u zlatnom dobu montažnog filma pokušali tematizirati važnost filma koji svoje uporište nalazi ne u modificiranju stvarnosti, već u filmskom dijalogu s njom.

1.6.1. Kracauer i takozvani filmski realizam

U uvodu je navedeno da se kanonska filmska teorija Arnheima najčešće suprotstavlja filmskim realistima poput njemačkog sociologa i filmologa Siegfrieda Kracauera. Za njega film prirodno izrasta iz fotografije, jasno zauzimajući suprotnu os već navedene podjele autora koji vjeruju u moć „slike“ i onih koji vjeruju u moć „stvarnosti“. Kracauer se tradicionalno smješta na pol autora koji vjeruju u „stvarnost“, odnosno, koji zagovaraju da film treba u što većoj mjeri iskorištavati svoje prirodno naginjanje ukorijenjenosti u materijalno (još od fotografske, pa kasnije i filmske vrpce). Na koji način Kracauer povezuje film i stvarnost? Kao i mnogi nakon njega, film smatra nastavkom fotografije, te ne vidi potrebu da „pruži razrađenu 'ontologiju fotografske slike' s obzirom na to da je njemu samorazumljiva postavka po kojoj fotografija vjerno reproducira prirodu“¹¹⁸. Uzimajući u obzir da je za njega film tek slijednik fotografske logike bilježenja stvarnosti, Kracauer montažu proziva specifično umjetničkom kategorijom, te utoliko slabo poželjnim elementom filmskoga stvaralaštva. Sugerira minimum njezina korištenja, i to u svrhu očuvanja narativnog kontinuiteta, nasuprot već navedenih tendencija estetizacije filmske slike, primjerice montažom atrakcija ili asocijativnom montažom. Iz toga je jasno kako Kracauer nije bio naivan u pokušaju eliminiranja tehničke manipulacije filmskom trakom, kao niti u primisli da film u cijelosti prenosi realitet izvanjskoga svijeta na filmsku (ili fotografsku) vrpcu. Constance Penley u eseju „The Imaginary of the Photograph in Film Theory“ ovako navodi: „Za Kracauera čak i mjuzikl može biti realističan ukoliko su kompozicija kadrova i njihov slijed organizirani na takav način da pruže iluziju stvarnosti“.¹¹⁹ Drugim riječima, čak i elementi koje same po sebi ne bismo smatrali realističnima, za njega – ako su ispravno postavljeni u film čija je težnja prema realitetu jasna – oni mogu biti dio cjeline koja upućuje na stvarnost.

No ovdje je na djelu svojevrsni paradoks. Autor koji u pokretnim slikama vidi nastavak fotografske ontologije referiranja na stvarnost¹²⁰, istovremeno dopušta suvremeni narativni, fiksijski film? Na koji način on miri teorijsku razradu filma kao ukorijenjenog u

¹¹⁸ Penley, Constance, 2007, „The Imaginary of the Photograph in Film Theory“, u: *The Cinematic (Documents of Contemporary Art)*, (ur.) Company, David, Massachusetts: MIT Press, str. 115.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Na ovom se mjestu svjesno ne ulazi u debatu širih filozofskih okvira na temu pojma „stvarnosti“, s obzirom na to da ona prijeto odviše bremenitom digresijom čije potencijalno razrješenje nije u fokusu ovoga rada.

ono što Charles Sanders Peirce naziva ikoničkom i indeksalnom sličnošću¹²¹ s predmetom (dakle, fotografijom) s jedne strane, ali i sviješću da je film uvijek i razrada, narativizacija i estetizacija zatečene stvarnosti s druge? Njegova klasična studija *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) već svojim naslovom ukazuje na fokus istraživanja: iskupljenje realnosti koju film dijeli s fotografijom putem želje za slikovnim dokumentiranjem svijeta. Poistovjećivanje filma i bilježenja stvarnosti odvija se u samom uvodu knjige kada piše: „film dolazi na svoje kada bilježi i otkriva fizičku stvarnost“.¹²² U početnim pretpostavkama ide toliko daleko da tvrdi kako je filmsko ostvarenje nekompatibilno s kazališnim, s obzirom na to da potonje nije prilagođeno praćenju stvarnosti. Jasno je već iz uvodnih teza da je Kracauerovo shvaćanje stvarnosti premreženo nejasnoćama i nedovoljno definiranim okvirima proučavanja kojima izbjegava pitanja oko samog statusa realnog.

Primjerice, teze i tvrdnje o vezanosti filmskog medija uz fotografiju on crpi iz povijesnih zapisa koji krajem 19. stoljeća pojačano spominju nove izume koji pokreću slike. Na taj način, znameniti inovator, prosvjetitelj, ali i fotograf, John Herschel za njega je vjesnik suvremenog mišljenja filma s obzirom na to da je on ne samo „predvidio osnovne elemente filmske kamere, već joj je namijenio ulogu koje se nikad kasnije nije odrekla“¹²³; ulogu prenošenja slikovnih utisaka iz stvarnosti. Kracauer to ne navodi eksplicitno, no iz njegovih je pretpostavki jasno da su takve impresije rezultat zadivljenosti novim mogućnostima kinematografskog aparata. Na mjestima navodi da su očekivanja od onoga što je aparat sposoban nerijetko bila rezultat vjere da on može prenositi „pokrete koje inače ne možemo percipirati ili na druge načine reproducirati – poput bljeskovitih transformacija tvari ili sporog rasta biljaka“. Upravo se u toj rečenici krije moguće razrješenje paradoksa njegove vjere u stvarnost s jedne strane, te vjere u filmski aparat s druge. On, naime, smatra da je učinak nekog medija jači, što se bolje iskorištavaju specifičnosti upravo tog medija. U slučaju kamere, to njemu znači da ona ima mogućnost reprodukcije materijalnog, izvanjskog svijeta, ali i istovremeno zadržavajući mogućnost da tehnički specifični elementi filma (poput montaže u užem smislu, odnosno osvjetljenja ili glazbe u širem) mogu nadograditi prvu,

¹²¹ Za Peircea, razlikovanje između tri vrsta znakova (ikona, indeks i simbol) počiva na razlici načina na koji oni referiraju na objekte. Ukratko, ikona je za njega povezana s objektom putem nalikovanja (crtež kuće nalikuje stvarnoj kući); indeks je povezan s objektom putem kauzalnosti (poznati primjer otiska stopala u pijesku koji upućuje na postojanje stopala); dok je simbol samorazumljiv – riječ poput „kuća“ nije povezana s objektom osim simboličkim zakonima koji su dio društvene kategorizacije. Više o Peirceovoj teoriji i važnosti njegova promišljanja za ovo istraživanje bit će eksplicirana u trećem poglavlju.

¹²² Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, str. IX.

¹²³ Ibid. str. 28.

temeljnu vrijednost. Uspješni film odražava taj balans poštivanja izvanjskog (realiteta) i uporabe medijski specifičnog (tehnike).

U tom pogledu on se nastavlja na diferencijaciju dvije filmske tradicije koje je opisao njegov suvremenik Bazin. Prva razina počiva na „striktnim realistima“ čije početke nalazi u braći Lumière, dok Méliès, s druge strane, vidi kao autora koji „pruža slobodne ruke svojoj mašti“,¹²⁴ uspoređujući njegovo mađioničarsko, ali i magično stvaralaštvo s Hegelovom dijalektikom teze i antiteze. Već je rečeno, a na ovom mjestu će biti ukratko ponovljeno zbog daljnje problematizacije: braća Lumière svojim filmovima nisu naumili dodati mnogo „filmski specifičnog“, već su gotovo fotografskim senzibilitetom dokumentirali crtice iz svakodnevnog života: hranjenje (*Repas de bébé*, 1895), izlazak radnika iz tvornice (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895) ili kratke skečeve (*l'Arroseur Arrosé*, 1895). Bez obzira na već argumentiranu analizu koja pokazuje da filmovi poput *Polivenog polivača* potpadaju pod određene žanrovske konvencije kazališnih gegova¹²⁵, Kracauer piše o braći Lumière kao o autorima koji su htjeli predstaviti svijet. Méliès, se nasuprot njima profilirao kao sineast ne više fasciniran sposobnošću kinematografskog aparata da snima pokretne slike. On ide korak dalje od kamere kao aparata koji bilježi, prema njegovoj tehničkoj dimenziji kojom transcendirira reprodukcijski, odnosno prezentacijski predznak aparata u svrhu potpune fikcionalizacije i narativizacije zbilja. Kracauer potvrdu tog razlikovanja nalazi i u izjavi same braće koja opisuje Mélièsovo stvaralaštvo kao ono koje se „prije svega specijaliziralo u fantastičnim ili umjetničkim scenama, reprodukcijama kazališnih scena i sl. [...] na taj način oblikujući poseban žanr koji se u potpunosti razlikuje od tradicionalnog pogleda koji je pružao kinematograf – uličnih scena svakodnevnog života“.¹²⁶

Jasno je, iz ovog kratkog pregleda, da Kracauer realistični zahtjev prema filmu opravdava dualnošću gledanja na film kao onog koji ima sposobnosti reprodukcije stvarnosti, uz istovremenu svijest da mu je za to potrebno – pa čak i u historijskom smislu – breme tehnološke manipulacije. On, primjerice, inzistira na realističnoj pojavnosti filma čak i kada se bavi filmovima koji se doimaju veoma udaljenima od njegovih postavki. Jedan od takvih filmova zasigurno jest prvi zapaženi predstavnik njemačkog ekspresionizma, film *Kabinet dr. Caligarija*, scenarista Hansa Janowitzsa i Carla Mayera. Vizualno impresivno stilizirano

¹²⁴ Ibid. str. 30.

¹²⁵ Primjerice, nakon što antagonist uspije zaliti centralnog lika, pobjegne izvan dometa kadra. Tek nakon što junak uhvati nepodobnika, dovodi ga pred gledatelje u centar ekrana kako bi ga kaznio za nepodopštinu. Tu je na djelu – koliko god vještina pripovijedanja bila osnovna – ipak pokušaj oblikovanja narativa putem rekonstrukcije jednog humorističnog događaja za gledatelje kojima se taj događaj predstavlja u središtu mizanscene.

¹²⁶ Ibid. str. 32.

remek-djelo, film tematizira dolazak zagonetnog čovjeka u mali grad koji sa svojim trbuhozborcem proriče sudbinu (smrt) jednog građanina. Nakon što se predviđanje obistini, a trbuhozborac Cesare otme žensku protagonisticu, potjera za počiniteljem dovodi junake do samog Caligarija, voditelja psihijatrijske klinike. Vizualna komponenta filma sastoji se od izrazito stilizirane mizanscene, umjetnih dekora s crtanim ekspresionističkim kulisama nalik kazališnoj sceni; naglašenoj igri svjetla i sjene, te afektivne glume. Film baštini meliesovsku razradu bogate mizanscene, te popratni kazališni modalitet prikazivanja koji za Kracauera nisu toliko znak filmske fantazije, koliko potrebe da takav filmski uradak mora prikazivati „oživljene slike“. Drugim riječima, čak i uz umjetničku stiliziranost filma koja se odmiče od ideje nalikovanja filma fotografskoj ukorijenjenosti u stvarno, Kracauer u njemu vidi unutarnji život likova (njihova mentalna stanja) kao vanjski život filma, a stiliziranu, kazališnu mizanscenu kao metaforu i zrcalo življenog konteksta toga vremena.

Na koji način on to čini? Koliko Kracauer traži elemente realizma u visokostiliziranom filmu može se vidjeti i u njegovom čitanju Cesareovih činova u studiji *From Caligari to Hitler: Psychological History of the German Film*¹²⁷, u kojem uspostavlja relaciju između Caligarija i Cesarea: prvi predstavlja „bezgranični autoritet koji idealizira moć po sebi te, ne bi li zadovoljio svoju potrebu za dominacijom, bez milosti krši sva ljudska prava i vrijednosti“. S druge strane, ubojicu na dijegetskoj razini, Cesarea, ne smatra krivcem, već žrtvom – običnim čovjekom „koji je pod pritiskom obavezne vojne službe treniran da ubija i bude ubijen“ (ibid). Kracauer inspiraciju za takvo čitanje pronalazi u osobnim svjedočanstvima jednog od scenarista, Janowitza, koji se po završetku 1. svjetskog rata vraća svom domu razočaran ratnim stradanjima, pacifiziran, te s odbojnošću prema autoritetima koji su orkestrirali rat i popratna stradanja. Drugim riječima, ono što je na filmu izgledalo kao slika u pokretu, Kracaueru je poslužilo za kontroverznu interpretaciju igre moći i podsvjesnog prizivanja prijetnje nacizma. U knjizi *Theory of Film*, pokušava opravdati izrazito ekspresionističku prirodu filma, nazivajući ga „fotografiranim teatrom“,¹²⁸ pišući kako je čak i Jean Cocteau pod utjecajem francuske avangarde zaključio da se u filmu previše koristi mizanscena, a premalo mogućnosti kamere.

No kakva je zapravo povezanost njegovog tematiziranja odnosa filma i stvarnosti s predmetom ovog istraživanja? Već sam pokazao konstitutivne razlike između dva načina

¹²⁷ Kracauer, Siegfried, 1974, *From Caligari to Hitler: Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press, str. 65.

¹²⁸ Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, str. 85.

oblikovanja filma u samim počecima kinematografije kroz tematiziranje razlika između primitivnog (film atrakcije) i internacionalnog modusa (klasičan narativni stil) reprezentacije, koji se usko vezuju uz razliku filma koji se odnosi na stvarnost, odnosno filma koji nadograđuje stvarnost. Kracauer svojim čitanjem naginje prema tezi po kojoj film vrši velik utjecaj na gledatelja, na barem tri jasno omeđena načina:

1. Film je zapis stvarnosti *per se*. Prikaz stvarnosti vrši svojevrsni psihološki učinak na gledatelja koji reagira na reprezentirane situacije na sličan način na koji bi to učinio i u stvarnosti. Dovoljno je zamisliti suvremene dokumentarne filmove redatelja agitatora poput Michaela Moorea koji se upravo takvim „priređivanjem“ stvarnosti nadaju polučiti traženi učinak. Tu za Kracauera leži prva razina identifikacije.
2. Film ne samo da zapisuje svijet oko njega (tom je tehnikom ovladao već i fotoaparat), već prikazuje i pokret koji služi kao psihološki stimulans. Pokret u pitanju je onaj od kojeg ne možemo odvratiti pogled zbog njegovih atraktivnih i „zavodljivih svojstava“.¹²⁹
3. Naposljetku, film je sposoban prikazati neke dijelove stvarnosti koje možda ne bi bile u dohvatu gledateljeva pogleda da nema pomoć kinematografskog aparata.

U sva tri slučaja Kracauer ne pruža mogućnost autonomije i kontrole gledatelja nad filmskim predloškom, već govori o konceptu uronjenosti: „Filmovi, dakle, imaju tendenciju da oslabe gledateljevu svijest [...]. Mrak automatski smanjuje naš dodir s aktualnošću, te nas lišava mnogih izvanjskih podataka koji su nam potrebni za odgovarajuće prosudbe i druge mentalne aktivnosti“.¹³⁰ Upravo iz te premise on i izvlači čitanje *Kabineta dr. Caligarija* kao filma koji uvelike predstavlja unutarnje psihološke borbe likova.

Dakle, u ovom dijelu poglavlja započeo sam raspravu fokusom na montažni film – poglavito putem Arnheima i njegove ideje usmjeravanja pozornosti takozvanim *top-down* pristupom redatelja (proizvođača) koji prenosi značenje gledatelju (recipijent). Ta strategija odgovara već spomenutom IMR-u kojeg je opisao Burch, a u prethodnom dijelu on je djelomično i nadograđen analizom filma novog Hollywooda, *Pobješnjelog Maxa*, gdje dodatno podcrtavam skučeni prostor za izlazak iz zadane pozicije gledatelja. Tradicionalna montažna rješenja koja su to onemogućavala nisu mogla postojati bez pripadajuće tehničke dimenzije, odnosno dijalektike samog aparata i ekrana. Kracauer je taj aparat tematizirao

¹²⁹ Ibid. str. 158.

¹³⁰ Ibid. str. 159. Uspoređujući film s hipnotičkim procesima koje inducira zamračena dvorana za prikazivanje filmova, Kracauer otkriva i pertinentnost Lenjinovog inzistiranja na filmu kao najvažnije umjetnosti.

pokušajem da uvede analogiju s fotografskim tehnikama, te da inovira pristup kojim film ostvaruje svoj smisao bilježenjem kontradiktornosti stvarnosti, simultanosti i antagonizama: „Snimanjem i istraživanjem fizičke stvarnosti, film izlaže pogledu svijet nikad prije viđen [...].“¹³¹ Ti antagonizmi najbolje su vidljivi upravo u želji da filmski ekran referira na stvarnost, no u toj nemogućnosti, dolazimo do uvodne pretpostavke da je jedini način da percipiramo stvari onaj gledanja njihovih slika. To zrcaljenje kao uvjet reprezentacije opisan u uvodu rada pred kraj svoje knjige nakratko spominje i Kracauer kada govori o filmskom ekranu kao Ateninom ulaštenom štitu.¹³²

U ovom poglavlju namjera mi je bila pružiti pregled literature i filmskih teorija koje uspostavljaju pertinentne koncepte za daljnji dio rada. Tu su sadržana pitanja o montaži kao tehnici upravljanja ne samo filmom kao strukturom, već i gledateljevom pozornosti; pitanje filmske monstracije i naracije kao tehnika korištenja kamere kao alata koji može biti vidljiv gledatelju. Otvorena su i pitanja realizma, odnosno, relacije gledatelja s filmom u klasičnog holivudskog stilu. Sva ta pitanja otvorena su imajući na umu interdisciplinarni okvir istraživanja: onaj koji dijakronijski tretira povijest ne kako bi uspostavio diskurs o razvoju filma kao usmjeren točno određenoj točki konvergencije (dakle, teleološki), već kako bih zamučivanjem granica između rodova, žanrova i povijesnih međa te pokazao njihovu propusnost na pitanju odnosa gledatelja, njegove emancipatorne djelatnosti i kapilarne slike. Utoliko, govor o zrcalu sa samog početka rada pretpostavlja subjekta koji gleda, odnosno, u mitološkom smislu, može se čak govoriti i o Narcisu koji, zaokupljenim vlastitim odrazom, ne shvaća da taj odraz ne pripada njemu, već kompleksnom procesu građenja subjektivnosti između onoga koji gleda i onoga što biva gledano. U tom smislu, kritika koja se može uputiti dosadašnjim teoretičarima filma i vizualnih studija kojih sam se dotaknuo sastoji se u njihovoj nemogućnosti da progovore o recipijentu slike, čak i kada ga naizgled formalno i načelno spominju. Jedan od najzapaženijih pokušaja stvaranja teorije gledatelja zasigurno pripada Jeanu-Louisu Baudryju, kojemu ću posvetiti početak drugog poglavlja ne bih li – nasuprot spomenutih autora – otvorio prostor produktivnijem čitanju gledatelja suočenog s procesijom pokretnih slika.

¹³¹ Ibid. str. 299.

¹³² Usp. ibid. str. 305.

2. Kapitalna slika – renesansna perspektiva i mogućnost emancipacije

Do sad mi je cilj bio u ograničenim crtama tematizirati dva opća preduvjeta postojanja filma, a to su:

1. Aparat - ono što *omogućava* sliku – tehnički preduvjeti nastanka filma i prikazivačke tehnike te,
2. Montažu - ono što *organizira* sliku – PMR, IMR, trenje između stvarnosnog i fiksijskog impulsa.

U ovom poglavlju namjera mi je analizirati treći konstitutivni dio pokretnih slika, a to je sam ekran, odnosno ono što *reprezentira* sliku. Ako je za analizu aparata važno bilo uspostaviti formalne preduvjete nastanka pokretnih slika po sebi, a za montažu analizirati filmski jezik i njegov odnos prema dijegetskom svijetu u kontekstu gledatelja, ono što je potrebno za analizu odnosa filmske slike i ekrana sadržano je u tematizaciji gledatelja samog, odnosno u problemu subjektivnosti. Dakle, u analizi ekrana sadržana je potreba za analizom gledatelja, s obzirom na međudnos te dvije komponente. Robert Stam govori da iako promjena u odnosu autora i konzumenta teksta često biva svedena na poznatu Barthesovu opasku o smrti autora i rođenju čitaoca, teorija filma se oduvijek na određeni način ticala upravo gledatelja: od „Mustenbergove ideje da film djeluje u mentalnoj sferi, ili Ejzenštejnove vjere u epistemološke pomake koje proizvodi intelektualna montaža, Bazinova pogleda na gledateljevu demokratsku slobodu interpretiranja ili interesa Mulvey u muški pogled, praktički sve filmske teorije implicirale su teoriju gledatelja“.¹³³ Ovo poglavlje pružit će pregled nekih najznačajnijih teorija odnosa gledatelja i slike, a ponajviše će se usredotočiti na Baudryjevu razradu kinematografskog aparata, te Bazinovu vjeru u drugačiju vrstu montaže. Takav pregled ne iscrpljuje svoju svrhu u proceduralim opisima općih mjesta teorije filma u povijesnom smislu, već takvom analizom stremim kontrastiranju dominantnih teorija u svijetlu moje nomenklature kapitalne i kapilarne slike. Već sam naveo kako je predmet ovog istraživanja proces tvorbe gledatelja kao diskurzivnog subjekta čiji identitet nije svediv na predmete utjecaja, već na odnose koje ti predmeti čine među sobom i prema drugima, a tu mislim prije svega na odnos montaže, kamere i *proizvedene* pokretne slike.

¹³³ Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing, str. 299.

2.1. Baudryjev kinematografski aparat

Jean-Louis Baudry autor je koji čiji polustoljetni staž u studijama koje se bave teorijom filma možemo prije svega zahvaliti njegovoj pionirskoj raspravi „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ iz 1974. godine. Pod utjecajem teorije ideologije Louisa Althussera, Baudry tvrdi da je utjecaj kinematografskog aparata (odnosno filmskog projektora u kinu) važniji od sadržaja koji se prikazuje tim aparatom. Drugim riječima, za razliku od autora koji su se filmom bavili na razini sadržaja (gluma, odnos među likovima, kulturalna kritika filma, semiotičko čitanje...), Baudry film uzima kao predmet bavljenja na razini forme (izraza). Što uopće pokreće film, te na koji način on ulazi u odnos s gledateljem? Iako to ne radi prvi, on je naumio analizirati važnost i utjecaj filma na razini slikovnih manifestacija koje su mnogo šire od samog filmskog sadržaja. Utoliko, ono što on smatra da definira film nije filmsko po sebi, već je dio slikovnih reprezentacija koje postoje mnogo prije filma, a vezuju se uz prakse gledanja: odnos onoga koji gleda i onoga što biva gledano. Baudry tvrdi da se razvoj zapadne znanosti poklapa s razvojem optičkih instrumenata koji smještaju subjekta kao centar i izvorište značenja. Takav je dispozitiv najavljen već u uvodnom poglavlju kojim sam ukratko opisao razvoj zapadne vizualnosti – one koju Martin Jay dijeli na „decentriranu“, srednjovjekovnu vizualnost raštrkanog pogleda, te na renesansnu perspektivu koja dominira do danas, a zasnovana je na razdvajanju objekta gledanja i subjekta spoznaje/pogleda. Takav novi modalitet spoznaje – koji za Baudryja svoje najpotentnije ostvarenje može naći upravo u filmu – on naziva *perspectiva artificialis*, a „omogućit će postavljanje 'subjekta' kao aktivnog centra i izvorište značenja“.¹³⁴ Film je za njega tek nastavak slikarske perspektive utemeljene u renesansi u kojoj subjekt zauzima središnje mjesto percipiranja. Drugim riječima, pozivajući se na linearnu perspektivu gledanja, pri kojoj je centar slike istovremeno i središnja točka pozornosti, on referira i upućuje na filmsku paradigmu unutar koje kinematografski aparat ne dokida takvu tradicionalnu perspektivu, već je normira.¹³⁵

Na koji se je način razvila teorijska potka koju je Baudry iskoristio za svoju znamenitu teoriju ideoloških učinaka kinematografskog aparata? Za to je potrebno prisjetiti se kartezijske vizualnosti koja osmišljava svojevrnog transcendentalnog subjekta s razumom koji se temelji na okosnici subjekt-objekt. Takvo je promišljanje istovremeno zasnovano na idealnom gledatelju, homogenom subjektu koji ne poznaje fragmentarnost mišljenja.

¹³⁴ Baudry, Jean-Louis, 1974–1975, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly*, vol. 28, br. 2, str. 40.

¹³⁵ Ibid. str. 41.

Teoretičari poput Baudryja i Jeana-Pierrea Oudarta takvu su poziciju nazvali *ideological suture*,¹³⁶ posudivši termin od psihoanalitičara poput lakanovca Millera kako bi opisali poziciju kojoj je cilj „zašiti” nedostatke i odsustva koje jezik nikada zapravo ne može popuniti“.¹³⁷ Baudry započinje svoj projekt istraživanja identifikacije putem filma upravo kako bi analizirao na koji način kontradiktorne i fragmentarne subjektivnosti na ekranu ali i ispred njega putem filma doživljavaju svoje uobličene kao završene cjeline. Za Baudryja taj se proces prije svega odvija na tjelesnoj razini, zarobljavanjem tijela u kino-dvorani u mraku.

Baudryjevo je istraživanje izrazito indikativno ne samo u povijesnom smislu, već i za ovaj rad. Naime, kao što sam u uvodu i prvom poglavlju naglasio, početak onoga što možemo nazvati pokretnim slikama nije istovremeno i početak filma, odnosno kinematografije, koja tek krajem 19. st i početkom 20. st dobiva svoj oblik. Počeci pokretnih slika zasnovani su na projekcijskim tehnikama koje nisu uključivale zamračene kino-dvorane i osjećaj odvojenosti od vlastitog tijela te transponiranje u drugi realitet. Suprotno tomu, na djelu je bio spektakl – najčešće za mase – koje su uživale u iluzionističkim mogućnostima nove tehnologije za reproduciranje.

Nasuprot tomu, prikazivačke prakse 20. stoljeća koincidiraju s usponom strukturalističkih i psihoanalitičkih teorija, te rasprava o odnosu politike, ekonomije i kulture u kontekstu subjektivnosti. Upravo je specifičan razvoj filmskih reprezentacija u kino-dvorani, odnosno, uvođenje udaljenosti između gledatelja i objekta gledanja ono što Baudryja nagnalo da u raspravu uvede koncepte ideologije, aparata, odnosno u širem smislu, dispozitiv. Zavodljiva, manipulativna ili ideološka gesta može se izvesti ovakvom krilaticom: kino-dvorana nas smješta u film, istovremeno nas izmještajući iz publike (auditorija).

No, postavlja se pitanje o kakvom se subjektu zapravo govori? Uistinu, bavljenje odnosom gledatelja i filmske slike na ovaj način, jedan od prigovora mogao bi biti da istraživanje pretpostavlja nekog generalnog subjekta, odnosno da stereotipizira koncept gledatelja kako bi uspješno predstavio svoju argumentaciju. No, taj prigovor promašuje bit ove vrste analize. Naime, njoj nije niti cilj ustanoviti nekog sasvim specifičnog subjekta/gledatelja kojeg valja konkretno tematizirati. Naprotiv, u pitanju je gledatelj kao pojava koja je implicirana (kako je već navedeno) u samom filmu, te je u povijesti historijski i kulturološki relevantan kao šire polje raznih diskurzivnih borbi. Crary u studiji *Techniques of the Observer* prikazuje načine na koje povijesne transformacije pogleda nisu mogle biti

¹³⁶ Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, str. 474.

¹³⁷ Ibid.

odvojene od razvoja subjektiviteta, kao procesa moderniteta koji nije samo rezultat optičkih tehnologija i diskursa. Možda je najpoznatija razrada ideološkog utjecaja na film putem ideje da se to upisivanje subjekta u film odvija inteprelacijom koju sam već skicirao poznatom Baudryjevom intervencijom sredinom 1970-ih godina. Na koji način danas teorije ideologije djeluju u kontekstu vizualne kulture? To pitanje zahtijeva i povijesni kontekst razvoja misli o povezanosti slike s politikom i kulturom.

Suvremena znanost proučavanja slika temelji se na postulatu koji se ukratko može ovako oblikovati: slike istovremeno proizvode i otkrivaju stvarnost. William J. Thomas Mitchell u glasovitoj je knjizi *Picture Theory* (1994) razdoblje vladavine vizualnog skicirao pitanjem što bi povijesna slika mogla prenositi u kontekstu bitka. Razmatranje slika odvojeno od dotadašnjih lingvističkih sustava, odnosno obrat kojim se dominacija premješta s jezika na sliku, nazvao je *pictorial turn*. No bilo bi odviše jednostavno reći kako je prosede modernih društvenih i humanističkih znanosti sadržan u napuštanju *logosa* u korist dominacije slike. Zadatak vizualne kulture u najširem smislu, a tako i ove rasprave, prije svega se nalazi na sjecištu slika, ali i u liminalnoj zoni slike i stvarnosti. Vizualna kultura, odnosno Mitchellov slikovni obrat utoliko se ne dotiče tek vizualnog u slici, već i onoga što je kontekstualizira. Kao odgovor kritičarima koji simplificirano smatraju Mitchella autorom koji uvodi strogu podjelu između paradigme riječi i paradigme slike, instruktivno je uključiti u raspravu Johna Bergera i studiju *Portraits: John Berger on Artists*¹³⁸. U njoj, Berger opširno analizira povijest umjetnosti posežući više od dvije tisuće godina u prošlost. U njegovim promišljanjima o koptskoj umjetnosti, odnosno takozvanim fajumskim portretima, on nalazi snagu portreta u promišljanjima odnosa gledanja i gledanog, odnosno koncepta *gazea*. Fajumski portreti smatraju se prvim portretima slikanim *en face*. S obzirom da nisu bili namijenjeni proučavanju, već kao „grobna imovina“, odnosno slika koja će pratiti umrlog u grobu, odnos slikara i modela za Bergera se nije odvijao u tradicionalnom smislu. U takvoj vrsti slikarstva koja nije namijenjena očima gledatelja, „slikar je bio onaj, a ne 'model', koji se podvrgavao činu gledanja“.¹³⁹ On će utoliko zaključiti kako takve slike ne bismo trebali smatrati uobičajenim pretečama renesansnih portreta, već kao slikovne prakse koje od najranijih dana ulaze u dijalog o važnosti gledanja kao dvostrukog čina.

U prvom poglavlju tematiziranje odnosa teoretičara prema slici i stvarnosti bilo je usmjereno upravo problematiziranju navedenih kompleksnosti u povijesnom smislu. Primjerice, Bazin esej „The Ontology of The Photographic Image“ iz 1960. započinje

¹³⁸ Berger, John, 2015, *Portraits: John Berger on Artists*, London: Verso Books.

¹³⁹ Ibid. str. 57

usporedbom staroegipatskog mumificiranja i koncepta „ontologije“ fotografije. Njegova je teorija, koja je predvidjela važnost koncepta istinitosti (filmske) slike u medijskim predlošcima, rezultat promišljanja stvarnosti za koju Daniel Morgan u eseju „Rethinking Bazin“ tvrdi da se rijetko uzima zdravo za gotovo. Stvarnost nije sadržana u reflektiranju svijeta, već u stilističkom oblikovanju,¹⁴⁰ čak i kod teoretičara kojima se tradicionalno pripisuje „vjera u stvarnost“. Bazin je, na tragu Bergerovih opaski o prvim portretima, detektirajući proces mumificiranja kao pokušaj izbjegavanja konačne smrti kroz očuvanje tijela, izravno doveo u vezu protok vremena s umjetnim očuvanjem slikovnog „dokaza“. Taj „otisak“ ili znak kroz povijest je mijenjao oblik. Kraljevima poput Luja XIV reći će Bazin, ovjekovječenje kroz naslikan portret dovoljan je uvjet besmrtnosti, budući da je time očuvana njegova prisutnost u svijetu. Iako će se danas mnogo spremnije dovesti u pitanje ontološka besmrtnost sadržanog u slici ili drugom artefaktu, Bazin vjeruje kako slika odiše gestom „stvaranja svijeta nalik realnom, s vlastitom temporalnom sudbinom“.¹⁴¹ No fotografija će otići korak dalje od „nalikovanja“. Ona predstavlja objekte u svijetu suspendirane u vremenu, poput balzamiranja, procesa koji pokušava tijelo suspendirati za vječnost. Njemu je to nesumnjivo najvažniji događaj u povijesti plastičnih umjetnosti.¹⁴² Iako predstavlja objekte iz svijeta, kreativnost koja se javlja prilikom fotografiranja za Bazina može biti veća nego ona videna na platnima umjetnika.

S druge strane, nastavljajući se na medijsku teoriju znamenitog češkog filozofa Viléma Flussera, koji tvrdi kako uslijed dominacije „tehničkog“ medijima preostaje samo operabilna funkcija, Milan Galović u eseju „Slika u tehničkom dobu“ pretpostavlja da je danas ontologija slike uništena jer se ona svodi na informaciju. Prenoseći informaciju, ona postaje tehnička slika, a ne *bitak*. Ona za Galovića nema dubine, Bazinove patine suspendiranog vremena. On tvrdi da slike referiraju tek na druge slike, ili čak ne referiraju uopće.¹⁴³ To je odvajanje od umjetnosti reproduciranja značajno za proučavanje povijesti slike. Ostaje li zbilja današnjim tehnologijama reproduciranja tek „operabilna funkcija“? U nakani da digitalnu sliku liši njene „korisnosti“ u tradicionalnom smislu – odnosno interpretativnog potencijala – on se bliži pogledu koji je tridesetih godina 20. stoljeća opisao znameniti teoretičar i „pridruženik“ Frankfurtske škole Walter Benjamin. Govoreći o bolničkom rendgenu kao postupku izrađivanja slike na daljinu bez kirurškog kontakta, Galović zapravo potvrđuje status digitalne

¹⁴⁰ Morgan, Daniel, 2006, „Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics“, *Critical Inquiry*, vol. 32, br. 3, str. 464.

¹⁴¹ Bazin, André, 1960, „The Ontology of the Photographic Image“, *Film Quarterly*, vol. 13, br. 4, str. 6.

¹⁴² Ibid. str. 9.

¹⁴³ Usp. Galović, Milan, 2008, „Slika u tehničkom dobu“, *Tvrđa*, br. 1–2, str. 41–57.

slike kao one koja se približava vračevu habitusu koji predstavlja jednu od ključnih točaka Benjaminovog rada „Umjetničko djelo u doba tehničke reproduktivnosti“. Ona uspijeva funkcionirati na daljinu, istovremeno bivajući omniprezentna.

U toj poznatoj studiji Benjamin na nekoliko razina skicira povijesni kontekst reprodukcije umjetnosti: od one koju je stvarala ljudska ruka do njezine mehaničke reprodukcije. Ova potonja autoru predstavlja radikalni odmak unutar dotadašnje umjetničke paradigme – odmak koji je i doslovan i metaforičan – dakle predstavlja razdaljinu od „ovdje i sada umjetničkog djela“.¹⁴⁴ U namjeri da ocrta razliku između tehničke reprodukcije „novovjekovne“ proizvodnje i umjetničkog djela koje ima auru neponovljivosti i udaljenosti Benjamin poseže za metaforom vrača kao onog koji bolesno tijelo tretira simbolički. Ne prihvaćajući „realno“ bolesti, on se suočava s njom na performativno-simboličkoj razini (zadržavajući „prirodnu“ udaljenost od pacijenta), dok kirurg poseže za instrumentima koji narušavaju totalitet tijela ne bi li ukinuo prisustvo bolesti. Dovoljno je sjetiti se Baudryjeve teorije da vidimo razliku poimanja umjetnosti (napose fotografije) u Benjaminu i Baudryja. Dok Benjamin smatra mehaničke umjetnosti onima koje nasilno premošćuju „prirodnu“ razdaljinu između oka i objekta gledanja, Baudry internalizira film kao već etablirani dio svakodnevice, a kino-dvoranu proziva prostorom blizine ma koliko god ono što gledamo bilo udaljeno, i to upravo putem ideološke identifikacije s gledanim materijalom.

Koliko god Baudryjeva teorija gledatelja bila zavodljiva za ekspliciranje u raznim filmskim kontekstima, na ovom mjestu treba je ipak kontekstualizirati u širi kulturološki okvir toga vremena. U svom drugom eseju na tu temu po naslovom „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema“, on pojašnjava svoju poziciju. Kada govori o „aparatusu“, misli na dva komplementarna, ali opet znakovito odvojena elementa. Ono što naziva *basic cinematographic apparatus* ili na francuskom *l'appareil de base* tiče se opreme i procesa koji su potrebni za stvaranje filma i njegovu projekciju. Taj pojam on razlikuje od klasičnog koncepta *apparatusa* ili *le dispositif* koji znamenito baštini Foucault, a Baudry u njega upisuje subjekta kojemu je filmska projekcija adresirana.¹⁴⁵ Upravo će na sjecištu ta dva pojma nastati njegovo čitanje mehaničkog procesa

¹⁴⁴ Benjamin, Walter, 2008, „The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility“, u: Jennings, W. Michael, Doherty, Brigid, Levin, Y. Thomas (ur.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, London: Harvard University Press, str. 19-56.

¹⁴⁵ Usp. Baudry, Jean-Louis, 1975/1985, „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema“, u: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, (ur.) Mast, Gerald, Cohen, Marshall, London: Oxford University Press, str. 693.

gledanja kao onog koji krije elemente ideološkog. Drugim riječima, putem teorije ideologije, on povezuje tehniku (*l'appareil de base*) i tehnologiju (*le dispositif*).

Dakle, Baudry je pružio važan doprinos studiji odnosa filmskog platna/ekrana i gledatelja interdisciplinarnim međudjelovanjem teorije ideologije, psihoanalize i filma. Ta mu je trijada metodološki omogućila oblikovanje i subjekta pred ekranom, kojeg je ipak vrlo brzo okarakterizirao kao manipuliranog, odnosno dijelom društvenog dispozitiva koji gledatelja zatvara pred interpelacijskom moći ekrana koje omogućava i proizvodi aparat (kamera u prenesenom, a dominantni društveni poredak u doslovnom smislu).

Za njega, postavljanje subjekta gledanja kao autoriteta spoznaje, svoju opasnost manifestira na razini iznad samog strukturiranja odnosa moći. Naime, indikativno pitanje koje on postavlja već u početku eseja ne tiče se pokušaja denunciranja ili kritike tako postavljenog problema, već činjenice da je na djelu strategija neprepoznavanja takvog djelovanja. Pitanje koje postavlja tiče se aparata koji skriva svoje djelovanje naturalizirajući svoje postojanje. Na koji način on to objašnjava? U povijesnom smislu, rasprave o povijesti slike nerijetko su počivale na uhodanoj strukturalističkoj mantri označitelja i označenog, odnosno na utjecaju koji značenjske praske vrše na sadržaj nekog jezika. S druge strane, tehnička dimenzija na kojoj ti učinci počivaju bila je u nemalo slučajeva ignorirana. U kontekstu filma, pandan Althusserovom „državnom aparatu“ jest filmski aparat, odnosno filmski projektor u kino-dvorani na jednoj razini, te sama filmska kamera na drugoj. Dovoljno je prizvati već spomenuti primjer *Pobješnjelog Maxa* da vidimo kako se te postavke do danas održavaju. Pozicija gledatelja u kino-dvorani takva je da on ima osjećaj okularne moći nad scenama koje se izmjenjuju jer – da ponovim tezu – sve od važnosti za film odvija se u samom centru ekrana, a gledatelj je postavljen kao spoznajni promatrač. Paradoks koji se tu odvija, Baudry čita kroz teoriju ideologije koja predstavlja kompleksan pojam koji ću kroz istraživanje širiti i analizirati. Na ovom mjestu dovoljno je reći da je Louis Althusser u znamenitom eseju iz 1970. godine „Ideology and Ideological State Apparatuses”¹⁴⁶ ušao u dijalog s glavnom postavkom marksističke filozofije – njenim pogledom na takozvanu lažnu svijest koja navodi ljude na djelovanje. Takvo je marksističko viđenje ideologije modificirao, tvrdeći da ju ne možemo objasniti samo lažnom sviješću – manipulacijom jedne skupine nad drugom. Na djelu je, tvrdi on, suptilniji odnos režima, koji svoju ulogu shvaća kao onu rekreiranja uvjeta u kojima se proizvodnja subjekta unutar društvene strukture doima prirodnom. Proces takozvane interpelacije – konstitucije subjekta – putem odnosa moći (hegemonije) bio je od

¹⁴⁶ Althusser, Louis, 1970, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press.

vrhovne važnosti prije svega misliocima Frankfurtske škole. Kao što je u gramšijevskom, a kasnije i altiserovskom smislu društvo bilo poprište hegemonijskih borbi, Baudry naturalizaciju kulturalno nametnutih odnosa moći seli na polje filma, ustvrđujući da tehnička priroda aparata služi kako bi se sakrili njegovi ideološki efekti interpelacije gledatelja kroz identifikaciju s prikazanim.

Na koji način se odvija taj proces? Projektor je u dvorani „montiran“ iza nas: zaboravljajući činjenicu da aparat iza nas doslovno re-konstruira slike, mi se identificiramo s onime što vidimo na filmskom platnu. Tu je jasan utjecaj koji je lakanovska psihoanaliza odigrala u Baudryjevoj razradi. Temeljna potka njegovog argumenta dvojaka je: prvo, on smatra da je film inherentno fragmentaran medij (skup fotografskih slika koje tehnička vještina projekcije mobilizira uz pomoć perzistencije oka), te drugo, Baudry tematizira projekciju na platnu kojoj mi kao gledatelj ne možemo neposredno vidjeti izvor, te se time otvara mjesto interpelaciji, odnosno pogrešnoj identifikaciji. U toj, historijski poznatoj razradi, identifikacija se odvija na dvije razine: „Prva, pripojena slici samoj, izvedena je iz lika [...]. Druga razina omogućava postojanje prve, te ju 'pokreće' – to je transcendentalni subjekt čije mjesto zauzima kamera“.¹⁴⁷ Pojednostavljeno, gledatelj stavljen u nepokretnu poziciju u kino-dvorani suočen je s dva učinka: prvo, zbog toga što ne vidi izvor slike, odnosno, zbog toga što mu se projicirana slika nadaje kao prirodna, a ne proizvedena, on se identificira s projektorom, a njegovo oko postaje oko kamere. Time internalizira tehnički aparat, zaboravljajući na njegovu fragmentarnu i mitološku dimenziju renesansne hijerarhije spoznaje, te onemogućava autonomno čitanje viđenih slika. Drugi učinak je rezultat prvog procesa, a to je identificiranje sa samim likovima u filmu koji nam – kao u primjeru Lacanovog zrcalnog efekta – služi kao nadopuna vlastite subjektivnosti koja je totalitarizirajućim efektima kina razlomljena.

Moglo bi se reći da Baudry parafrazira tezu Waltera Benjamina koji će u znamenitom eseju „Umjetničko djelo u doba njegove tehničke reprodukcije“ poznato izvesti koncept aure kao onaj koji pripada djelima umjetnosti koja prethodi pred-mehaničkoj reprodukciji, poput slikarstva, definirajući je kao „osjećaj daljine ma koliko bili blizu“.¹⁴⁸ Time on nesumnjivo naglašava važnost koncepta neponovljivosti koju u kompleksnoj razradi pridaje likovnim umjetnostima. Subjektivnost gledatelja pred tradicionalno shvaćenim umjetničkim djelom

¹⁴⁷ Baudry, Jean-Louis, 1974–1975, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly*, vol. 28, br. 2, str. 40.

¹⁴⁸ Usp. Benjamin, Walter, 2008, „The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility“, u: *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, (ur.) Jennings, W. Michael, Doherty, Brigid, Levin, Y. Thomas, London: Harvard University Press, str. 19-56.

ocrtava se u kontrastu sa slikom koju gleda, kojoj ima pristup, ali ne i vlasništvo nad njom. U pesimističnom obrnuću teza, Baudry na neki način kino proziva prostorom blizine ma koliko god ono što gledamo bilo udaljeno, i to upravo putem ideološke identifikacije s gledanim materijalom. Dok nas tradicionalna umjetnost drži na produktivnoj udaljenosti, pretpostavka je da nas film „uvlači“ u sebe, ma koliko bili udaljeni od njegova nastajanja, kako tehnički (mehaničkom reprodukcijom) tako i tehnološki (filmskim jezikom koji manipulira sadržajem ne ostavljajući prostora gledatelju za autonomnu analizu).

Temelje koje je Baudry udario, koliko god nezaobilazni, sljedeće desetljeće bivaju rekontekstualizirani. U tom smislu, u ovom radu pozornost se želi usmjeriti prema teoriji koja je sposobna, uvažavajući rečeno, uzeti u obzir subjekta kao potencijalno emancipirajućeg faktora u tvorbi slikovne teorije, odnosno, kao „agensa od akcije“ pred filmom. Povjesničar filma Thomas Elsaesser sugerira da je s razvojem psihoanalize i filma došlo do razvitka u načinu na koji se promatra gledatelj. U studiji *The Film Spectator: From Sign to Mind* govori da se „[...] gledatelj, shvaćen kao instanca na koju se tekst odnosi, kao i središte razumijevanja teksta, pojavio kao proizvođač kako značenja, tako i subjektivnosti“.¹⁴⁹ U kratkom povijesnom pregledu naracije u filmu, on naglašava kako je Christian Metz preradio Benvenisteovu teoriju iskazivanja, premrežujući je s Freudovom psihoanalizom te teorijom Baudryja i njegovom interpretacijom psihoanalize, koju je modificirao uspostavom teorije o kinematografskom aparatu. Time je predložio da svaka vizualna reprezentacija „nužno implicira subjekta“.¹⁵⁰ Metz specifično prepoznaje važnost koncepta „iskazivanja“¹⁵¹ (eng. *enunciation*), no ne pristaje na njegovu definiciju kao apstraktnog govornog čina unutar generalnog lingvističkog komunikacijskog sustava. Warren Buckland i Jan Simmons navode da upravo Metz prepoznaje iskazivanje kao koncept „usko povezan s pojmom *subjektivnosti*, odnosno, s pojavom subjekta unutar diskursa“¹⁵². Dakle, svako pričanje priče, pa i ono putem montaže unutar kadra ili mobilizacijom kadrova ne može biti analizirano bez analiziranja subjektivnosti. Iako ovaj rad nema za cilj značajnije ulaziti u bogato i kompleksno polje psihoanalize, Baudryjeva je teorija nezaobilazna točka povijesnog promatranja odnosa gledatelja i slike.

¹⁴⁹ Buckland, Warren, 1995, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 10.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Nikica Gilić u knjizi *Uvod u teoriju filmske priče* (2007b) navodi da iskaz pretpostavlja koherentno izlaganje nekog teksta, dok se „iskazivanje odnosi na opći proces tvorbe iskaza [...]“ (2007: 33).

¹⁵² Buckland, Warren, 1995, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 113.

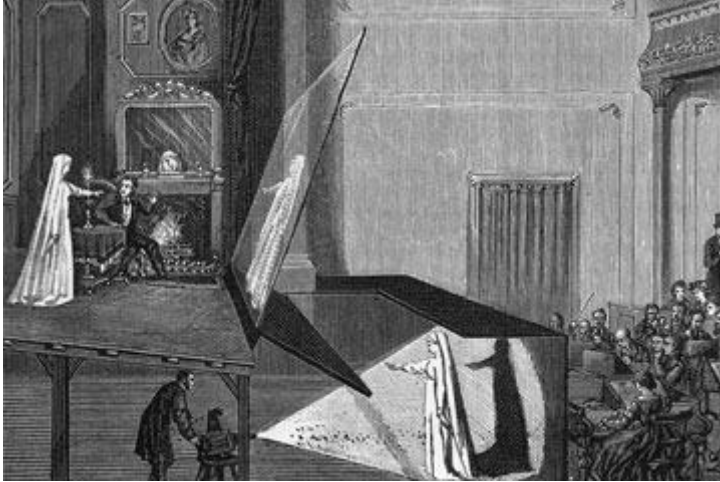
Iako će drugi dio rada biti posvećen djelomičnom demantiranju, a djelomičnom nadograđivanju Baudryjevih postavki s obzirom na to da one u ovom obliku ne predviđaju vizualne prakse izvan kino-dvorana, njegova će mi teorija gledateljeve subjektivnosti i filmskog ekrana biti pertinentna za analizu kinematografskih tradicija koje odbijaju srednjostrujašku interpretaciju kauzalnog odnosa dominantne ideologije i teorije recepcije, odnosno onoga što sam nazvao odnosom kapitalne i kapilarne slike. U nastavku ću ponuditi interpretaciju dva studija slučaja dijametralno suprotne tehničke izvedbe, za koje tvrdim da sadrže potencijal čitanja onkraj ideološke podjarmljenosti filmskoj slici koju je Baudry ponudio. Oba primjera nastavljaju se na promišljanja montaže, no svaki iz suprotnoga ugla: prvi primjer jest film *Shirin* (2008) iranskog redatelja Abbasa Kiarostamija, koji rekontekstualizira odnos gledatelja i protagonista na ekranu putem nečega što nam isprva izgleda kao klasični igrani film. Drugi primjer tematizira tradiciju dubine polja koju je teorijski uokvirio Bazin. Oba slučaja, tvrdim, mogu ponuditi modalitete pregovaranja i nadilaženja Baudryjevih teza, zadržavajući fokus na odnosu gledatelja i filmske slike.

2.2. Dvije kratke studije o neidentifikaciji

Gilles Lipovetsky i Jean Serroy u studiji *Globalni ekran: od filma do smartfona* za radnu tezu uzimaju postavku da je film u povijesnom smislu odvojen od biološkog redukcionizma na čistu percepciju: „u suštini jedna iluzionistička tehnika razvijena do krajnosti vraća nas, preko efekta koji proizvodi, na ono što je bio prvobitni film: jedan vašarski spektakl, magična kutija“.¹⁵³ Za razliku od nomenklature Gregora i Patalasa koji film dijele na stvarnosni (dokumentarni) i fikcijski, ovdje je već na djelu dijalektika vizualnih studija koja uzima u obzir kompleksnu premreženost vizualnih komponenti. Ako se vratim razradi Metzovog koncepta imaginarnog označitelja, treba podsjetiti da je upravo on na semiološkoj razini ustvrdio fiktivnost filmskog *označitelja*, a ne označenog. Drugim riječima, postojanje kino-aparata jest materijalna činjenica (ili danas računala), no njihovi učinci su simboličke prirode. Dosadašnji rad bio je posvećen osvjetljavanju upravo takvog međuodnosa, s obzirom da je on nužan za razumijevanje suvremene nasljeđujuće kompleksnosti koju baštini odnos gledatelja i (filmske) slike. Već je u uvodu analiziran primjer iluzionističke predstave 19. stoljeća „Pepper's Ghost“ koja je bila temeljena na onome što Baudry smatra ideološkim manevrom *par excellence* u filmskoj umjetnosti – manipulaciji gledateljima. Publika prilikom predstave nije vidjela pravoga glumca. On je bio skriven

¹⁵³ Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, 2013, *Globalni ekran: Od filma do smartfona*, Novi Sad: Akademska knjiga Novi Sad, str. 9.

publici, ali razotkriven pred projektorom koji ga je osvjetljavao, te se njegova refleksija putem zrcala projicirala na samu pozornicu, stvarajući kod gledatelja dojam da se na pozornici nalazi sam glumac, a ne njegova fantazmička utvara putem zrcalnog odraza.



Slika 2.1: Pepper's Ghost – preteča filmske projekcije otpočetka se bavi konceptom prisutnošću i odsutnošću pred gledateljem.

Glumac, kao i aparat bili su skriveni od gledatelja na sličan način na koji su glumac i aparat skriveni od gledatelja u filmskom imaginariju Bauryjeve teorije. Preduvjet njihova funkcioniranja sadržan je istovremeno u vidljivosti njihovih učinaka (projekcija, gluma), a putem skrivanja onoga što to djelovanje omogućava (kinematograf, projekcija).¹⁵⁴ Od subjekta, odnosno gledatelja se ne očekuje da pozna (niti da se pita) o načinima na koje slika nastaje, već njome mora biti zadivljen – mora doći do imerzije. Baudry se tijekom razrade svog argumenta služi raznim analogijama – od već navedene usporedbe s renesansnom perspektivom u slikarstvu do poznate metafore Platonove pećine u kojoj sjene na zidovima stoje na mjestu materijalnih objekata putem refleksije. No doseg njegovih teza je ograničen. Martin Jay u studiji *Downcast Eyes* nudi argument da, iako se slučaj Platonove pećine često citira kao primjer povezivanja grčke kulture i početaka istraživanja osjetila (a naročito percepcije), odnos prema pogledu kao biološkoj komponenti bio je ambivalentan još od antičke Grčke. On će tako ustvrditi da „grčka kultura nije bilo toliko unisono sklona slavljenju vida kao što se to možda čini na prvi pogled“.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Već je početkom 20. stoljeća francuski pjesnik Remy de Gourmont indikativno pisao: „Znate kinematograf, no ne znate njegovu drugu stranu. Slike koje prikazuje re-konstituirane su slike. Jeste li ikada vidjeli fragmentarne slike koje tvore totalnu [potpunu] sliku?“

¹⁵⁵ Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, str. 28.

Umjetnik i teoretičar Olu Oguibe u eseju „Photography and the Substance of the image“ srodno već spomenutom nalazi fotografiju kao iluzionistički alat u povijesnom smislu. Njome bi, primjerice, u viktorijanskoj maniri fotografi „udvostručili“ osobu ako bi htjeli ovjekovječiti sliku dva blizanca bez da je jedan zapravo prisutan za slikanje: „Učinak toga, što nije smatrano trikom već uobičajenom odgovornošću fotografa, jest najbolje moguće izvedena fotografija, te najznačajniji komentar na ono što jest supstanca fotografske slike“.¹⁵⁶ Ovakav heterokron pristup analizi ne koristim kako bih relativiziranjem dezavuirao učinke raznorodnih slikovnih reprezentacija, od iluzionizama i trikova, preko fotografije i filma do digitalnih učinaka novih medija, već upravo suprotno, kako bih urušavanjem strukturalno različitih medija jedan u drugi uspostavio sličan metodološki okvir za proučavanje njihovih učinaka.

Primjerice, za Metz film je, u kontekstu svega već rečenog, proces dvostrukog djelovanja percepcije, odnosno, paradoks. Percepciju koju upošljavamo kada gledamo film jest biološka činjenica – ona jest objektivna, a ne fiktivna pojava. No ono što gledamo nije zapravo objekt percepcije, već njezina sjena, dvojniki, odnosno, reprezentacija, koja je svoje literarne analogije ostvarivala još od antičke grčke s mitom o Meduzi preko vizualnih trikova poput „Pepper's Ghosta“ do današnje digitalne kinematografije. No, Metz tvrdi da za razliku od zrcala, postoji jedna stvar koju nikada ne možemo vidjeti – a to je odraz nas samih kao gledatelja/spektatora. U tom trenutku, tvrdi on „zrcalo iznenada postaje čisto staklo“.¹⁵⁷ Metz će time pokušati nadograditi Baudryjevu teoriju tvrdeći da ono što omogućuje identifikaciju gledatelja s ekranom ne može bit svedeno na teoriju Lacanova zrcala, odnosno na nemogućnost prepoznavanja vlastite fragmentarne subjektivnosti, već je povezano s činjenicom da gledatelj već ima iskustvo funkcioniranja zrcala kao svjetovnog predmeta „te je zbog toga sposoban uspostaviti svijet objekata bez da prvo mora sebe prepoznati u njemu“.¹⁵⁸ Dakle, nije dovoljno ustanoviti da je prilikom gledanja primjerice klasične holivudske melodrame na djelu klasična identifikacija s likovima uz popratne ideološke učinke.

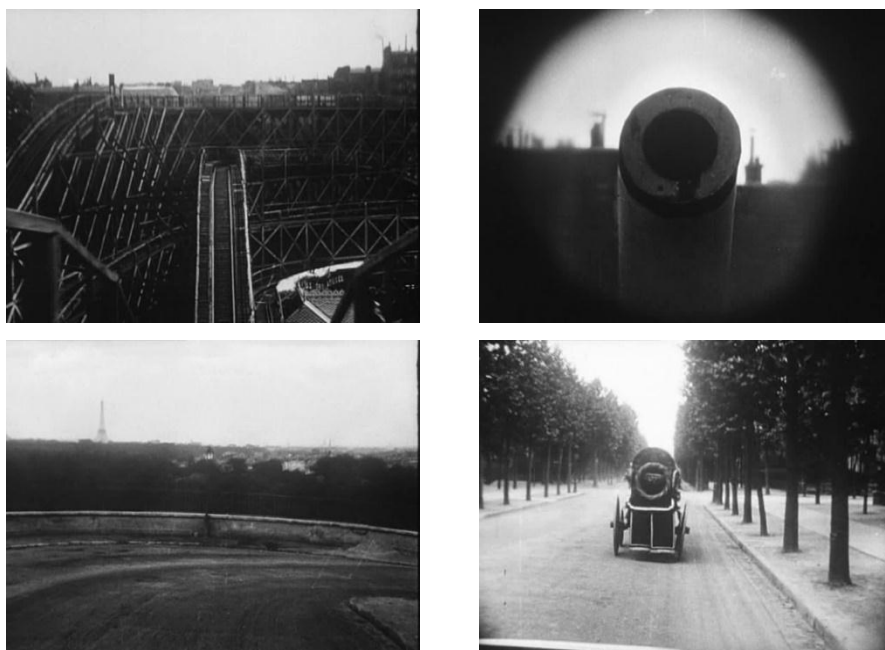
Naime, tvrdim da za razliku od Baudryjeve isključive interpretacije, kroz filmsku povijest možemo diferencirati različite aspekte „unošenja“ u film koji ne baštine klasični narativni stil, ili koji uopće ne sadrže likove na ekranu. Uzmimo primjerice poznati dadaisitički uradak Renéa Claira *Međučin* (*Entr'acte*, 1924), u kojem su objekti od akcije i

¹⁵⁶ Oguibe, Olu, 2002, „Photography and the Substance of the image“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 577.

¹⁵⁷ Metz, Christian, 1982, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London, Macmillan Press, str. 45.

¹⁵⁸ *Ibid.* str. 46.

likovi i objekti na ekranu istovremeno izjednačeni u svojoj funkcionalnoj ulozi *slapsticka*, potjere i atrakcije. Identifikacija s likovima jednaka je identifikaciji s materijalnim objektima: obje pojave dijele instrumentalizaciju kroz egzibicionizam akcije. Uostalom, teško je moguće kraj filma interpretirati na bilo koji način osim izjednačavanjem raznih pomičnih objekata maestralno kolažiranih ritmičkom montažom. U takvom aranžmanu, zrakoplovi, brodovi, ljudi, tutnjajući automobili i prazne kočije koje hrlje cestom jednako su mobilizirani subjektivnim kadrom, a naša percepcija teško može raditi razliku u identifikaciji između likova na ekranu i neživih predmeta.



Slike 2.2a, b, c, d: *Međučin* (Clair, 1924) – međuigra unutarnje i međurazinske fokalizacije

Ideološki učinci u ovom slučaju ostaju samo na razini „aparata“, dok čin identifikacije zahtijeva novo promišljanje. Problem u koji Baudry zapada jest onaj izjednačavanja *imerzije* s *apsorpcijom*. Kada opisuje iskustvo gledanja filma, on tvrdi da nam nije omogućeno promatranje procesa koji se odvija između takozvane objektivne stvarnosti i kamere koja ju bilježi. On smatra da gledatelj „imerzijom“ u viđene slike zaboravlja na udaljenost kamere od objektivne stvarnosti s jedne strane i završenog proizvoda (filma) s druge. Tvrdim da Baudry krivo detektira važne razlike koje definiraju odnos gledatelja i filma, te da misleći da progovara o imerziji, on zapravo referira na apsorpciju. Kao što sam pokazao, filmovi imaju mogućnost odolijevanju apsorpciji gledatelja u tekst, dok istovremeno baštine ideju imerzije. Tako shvaćen proces, imerziju predlažem kao pojam koji ne konotira proces ideološke

interpelacije na ravni psihoanalitičke identifikacije fragmentarnog subjekta, već predstavlja produktivnu stranu „ulaženja“ u sliku unutar koje aktivnost pregovaranja i dijaloga s prikazanim zamjenjuje metaforu „gubljenja“ ili „nestanka“ u slici koju baštini Baudry.

2.2.2. *Shirin* i prostor gledatelja u kapitalnoj slici

Važnost montaže za konstituciju recipijenta vizualne informacije kao – iskoristivši terminologiju Jacquesa Rancièrea – emancipiranog gledatelja¹⁵⁹ uspostavljam predlažući sljedeću hipotezu: osim već analiziranih sličnosti između tradicionalno shvaćenih disparatnih oblika montažne organizacije slike, intervenciju u sliku putem tehnologije smatram u određenim uvjetima jednako važnom za konstituciju emancipiranog gledatelja kao i onu koja minimizira umjetnički, odnosno autorski upliv, kao i montažne postupke. Izbor iz bogatog vizualnog opusa Haruna Farockija upravo zato predstavlja vrlo instruktivno polje za analizu, s obzirom na njegov kompleksni odnos korištenja montaže i njezina istovremenog poništavanja. No prije same analize Farockijeva konstantnog dijaloga s gledateljem, posvetit ću se prvo raslojavanju, a potom i premrežavanju spomenute dvije montažne tradicije.

Jedan od zanimljivijih vizualnih eksperimenata i komentara na temu moći pogleda proteklih desetljeća svakako jest film iranskog redatelja Abbasa Kiarostamija *Shirin* (2008). U estetskom smislu, on predstavlja gotovo izravno upriličenje Baudryjeva susreta gledatelja i filma posredstvom aparata. Bez objašnjenja i narativnog konteksta, film nas uvodi u kina-dvoranu ispunjenu gledateljicama koje gledaju film. To znamo zato jer čujemo da se na ekranu odvijaju određeni dijalozi, te smo izloženi zvučnim i vizualnim efektima. Mi, s druge strane, imamo pristup samo gledateljicama, no ne i filmu kojega gledaju. U trajanju od jednog i pol sata, niti u jednom trenutku nije omogućeno gledateljima u vandijegetskom smislu (dakle, nama) pogled na ekran, dok je gledateljicama u kinu omogućen isključivo taj oblik gledanja. Na djelu je svojevrsna prohibicija pogleda na dvije razine – dok gledatelji/likovi u filmu ne mogu uspostaviti vezu s ničim osim s vizualnim materijalom pred sobom, gledatelji izvan filma/mi nemamo mogućnost povezivanja likova u filmu s materijalom koji gledaju.

¹⁵⁹ Iako će Rancièreovoj teoriji biti posvećeno prostora u nastavku rada, na ovom mjestu uputno je dati barem kratko objašnjenje termina „emancipirani gledatelj“ koji nasljeđuje onaj intelektualne emancipacije opisane u knjizi *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije* (2010). Takva vrsta emancipacije počiva na dovođenju u pitanje dihotomiju između aktivnog i pasivnog, odnosno gledanja i znanja. Film za Ranciera postaje demokratski medij spoznaje zbog izbjegavanja njegove jezične sistematizacije. Trenutak u kojem film ne dominira diskursom svojom vizualnom propedeutikom je trenutak emancipacije gledatelja koji može ući u drugačiji dijalog s onim viđenim.



Slika 2.3a,b,c,d: *Shirin* (Kiarostami, 2008) – gledatelju je predložena simultana unutarnja i vanjska fokalizacija; upućujemo pogled dok smo izloženi pogledu

Jaz koji je ovdje na djelu tematizira upravo razliku između imerzije i apsorpcije, te njihove nesumjerljivosti. U ovom slučaju nije u pitanju samo osvještavanje činjenice da smo prilikom gledanja filma mi zapravo gledatelji i neke umjetničke intervencije u kojoj se kamera okreće gledatelju/liku u filmu. Na djelu je i nova razina – ona koja osvještava gledatelja druge razine, nas same ispred ekrana (a ne iza) putem drugostupanjske *ne-identifikacije* s likovima na ekranu. Na ovom mjestu odvija se nemogućnost Baudryjeve teorije – ne može doći do identifikacije s likovima na ekranu jer nam nedostaje kontekst njihovih reakcija (smijeh, suze, čuđenje, dosada...). Mi nismo spektatori *filma* u tradicionalnom obliku, već smo spektatori procesa gledateljeve identifikacije *unutar filma*, te pritom imamo priliku denaturalizirati tu poziciju osvještavanjem različitih hijerarhija pogleda. To znači da „ja-gledatelj“ ne osvještava samo vlastitu poziciju gledanja, već i poziciju konstitucije „lika-gledatelja“. Apsorpcija koja se odvija između „lika-gledatelja“ i filma čijoj slici mi nemamo pristup različita je od imerzije „ja-gledatelja“ izvan filmske priče. Taj gledatelj, privučen slikama, svejedno zadržava odmak, mogućnost aktivnog odnosa s tekstom, te naposljetku i pregovaranje s onim viđenim. Sasvim jednostavno, gledatelj filma *Shirin* ima mogućnost svjedočenja procesu identifikacije gledatelja s filmom, a time i demistifikacije tog – uvjetno rečeno – manipulativnog procesa. Drugim riječima, kada Saša Vojković u studiji *Subjectivity in the New Hollywood Cinema*:

Father, Sons and Other Ghosts, nastavljajući se na naratološku teoriju Mieke Bal piše da „fokalizirani sadržaj ili objekt fokalizacije ne mogu postojati bez subjekta fokaliziranja“,¹⁶⁰ ona potvrđuje upravo navedenu premisu – onu po kojoj za utvrđivanje subjekta gledanja moramo uzeti u obzir i medij koji nam omogućava viđenje. U slučaju *Shirina*, taj medij nije tek nevidljivi instrument, već je okosnica cjelokupnog narativa koji dijeli percipiranje na dva agensa, ono koje se odvija ispred ekrana i ono na njemu.

U tom smislu, smatram da se ono najzanimljivije u ovako predočenoj konstelaciji nalazi u gubitku mogućnosti jasne identifikacije koja otvara prostor alternativne identifikacije i promišljanje alternativnih narativa kojima ne možemo *apriori* prisustvovati jer nemamo dovoljno informacija, već ih moramo sukreirati s glumcima za koje tek pretpostavljamo što osjećaju ili vide. U ovom slučaju, mi smo – koliko god malo informacija imali o radnji – aktivni djelatnici, s obzirom na to da film i lica koja gledamo ne pružaju mnogo smisla bez agensa koji im mi dajemo. Terminologija prethodnog potpoglavlja u vidu apsorpcije u filmski tekst zbog manjka informacija ne može biti djelatna. Sam Kiarostami je izjavio da je proces rada na filmu tekao na način da je prvo snimio sve glumce kako gledaju u jednu točku iza kamere, a tek je u post-produkciji dodao zvuk, efekte, dijaloge filmskog predloška kojeg su gledali – uvjetno rečeno – posjetitelji kina. Dakle, na jednoj razini, reakcija glumaca u filmu snimane su „u prazno“, da bi se tek naknadno dodao vizualni i zvučni predložak *u offu*. Nije li ta gesta vizualno oprimjerenje Benjaminove razrade razlike između kazališta i filma u kojem on tvrdi da prvi glume za publiku (te utoliko imaju „izravan“ odnos s gledateljima), dok potonji glume za aparat? I dok je Benjamin tom usporedbom htio ukazati na razlike između mehaničke reprodukcije i izravnog, „auratičnog“ odnosa, *Shirin* nam pokazuje da u slučaju filma na djelu ne mora biti gluma za aparat¹⁶¹. Prikazani likovi zapravo su nam ekstremno bliski, s obzirom na to da je naš pogled stalno usmjeren upravo na njih. S druge strane, dok oni gledaju natrag u nas, mi smo dovedeni u stanje svjesnosti našeg pogleda prema njima, prema slici na ekranu.

Nije li onda danas odviše totalitarizirajuće govoriti o filmu kao o nepogrešivoj instanci „blizine ma koliko bili daleko“ uslijed ideološke identifikacije? Kada tumačimo reakcije gledateljica u kino-dvorani *Shirina*, mi nemamo sve informacije, već nastupamo kao svojevrsni detektivi, spajajući lica s događajima, pritom griješeći uslijed nelinearnog i

¹⁶⁰ Vojković, Saša, 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts*, Amsterdam: ASCA Press, str. 16.

¹⁶¹ Iako ona u doslovnom smislu to jest, čak i više nego što je uobičajeno, sudeći po izjavi redatelja o nedostatku ikakve mizanscene.

nedovršenog narativa. Identifikacija je u ovome slučaju otežana uslijed izvrgavanja uobičajene „kapitalne“ logike standardnog modela montiranja, upravljanja pogledom i oblikovanja narativa, te prisutnih „grešaka“, mi ne možemo biti potpuno uronjeni u filmski spektakl.

Upravo *Shirin* podcrtava djelatnu hipotezu suvremenih studija vizualne kulture i filma koji govore kako je razvoj vizualnih praksi tijekom protekloga stoljeća intenzivirao pitanja subjektivnosti i objektivnosti unutar diskursa vizualnosti. Drugim riječima, proliferacijom kulture pokretnih slika, odnosno, slikovnim obratom, dolazi i do preslagivanja odnosa slike u najširem smislu (od filma, videa i virtualne stvarnosti pa čak do redefinicije fotografskog medija¹⁶²) i njezina recipijenta. Ako je već navedena teza o nemogućnosti jednostranog hijerarhijskog odnosa recepcije komunikacijske jedinice od njezina proizvođača linearno ka njezinom recipijentu dosad uspješno oprimjerena, prostor za redefiniciju tog odnosa počiva upravo na nadilaženju takve binarizacije prema produktivnijem i otvorenijem intersubjektivnom odnosu čimbenika uključenih u proces propagacije (kako na razini konzumiranja, tako i proizvodnje) slikovne kulture. Ta se premisa dijelom naginje i na uvid Michela Foucaulta koji u znamenitoj studiji *Nadzor i kazna: rađanje zatvora* tvrdi da se povijest viđenja (*seeing*) vezuje uz subjekta koji istovremeno postaje i objekt: ambivalentni subjekt *pogleda* i subjekt *pogledu*: „Regards qui doivent voir sans être vus“¹⁶³.

Na primjeru toga filma tvrdim da je na djelu ukazivanje na produktivni potencijal filma koji tradicionalno potpada pod *kapitalnu sliku*, ali iznalazi načine dovođenja u pitanje povijesno ustanovljenu hijerarhiju gledanja. U tako definiranoj kapitalnoj slici, potencijal ovog filma u denaturalizaciji pogleda pokazuje da čak i kada film njeguje standardne postavke snimanja unutar analognih diskurzivnih praksi prikazivanja, gledatelj ne mora biti onaj koji je vezan uz ideje manipulacije ili usmjeravanja pažnje, već postoje načini na koji se on može osvijestiti kao konstitutivni dio pokretne slike, a ne tek subjekt dominirajuće „renesansne perspektive“ nepokretnog gledatelja. Ako je standardna povijest smjerala skriti proces proizvodnje filma (od „Pepper's Ghosta“, preko IMR-a do Baudryjevih postavki), ovim putem želim i unutar te *kapitalne* estetike razotkriti potencijale produktivne epistemologije gledatelja.

¹⁶² Jedna od teza rezervirana za sljedeća poglavlja bit će da fotografija danas više ne počiva na naglašavanju striktno estetskih kriterija, već njezina *diferentia specifica* oblikuje se u njejoj društvenoj dimenziji. Slika se više ne prosuđuje (samo) referiranjem na stvarnost, ili kategorijom „lijepog“, već je njezin *modus vivendi* sadržan u kategoriji dijeljenja, komentiranja – drugim riječima, u razmjenskoj vrijednosti.

¹⁶³ Usp. Foucault, Michel, 1994, *Nadzor i kazna: Rađanje zatvora*, Zagreb: Informator, str. 176.

Koje su dodatne mogućnosti kapitalne slike da pregovara s odnosom gledanja i onoga što se gleda bez potpadanja pod koncepte manipulacije pogledom? Drugim riječima, ako *Shirin* instruktivno otvara prostor drugačijoj uspostavi vizualne hijerarhije, koje su tradicije u povijesnom smislu otvorile put promišljanja gledanja kao produktivne, dijalektičke, pa čak i emancipacijske aktivnosti u kontekstu *kapitalne slike*? U nastavku poglavlja bavit ću se partikularnom analizom Bazinova iznalaženja odgovara na ideološku identifikaciju i prije no što ju je Baudry postavio, i to putem teoretizacije takozvanog dubinskog kadra, te estetike neorealističkog filma koji nudi jedan takav oblik odmaknutog gledanja.

2.2.3. Gledatelj u dubini kadra

Već je rečeno da film za Kracauera zbog svoje materijalne osnove kojom bilježi stvarnost (analogna traka) najkvalitetnije bilježi upravo ono najprolaznije, svakodnevicu: „ljudе na ulici, slučajne geste i drugi kratkotrajni utisci u samoj su njegovoj srži“.¹⁶⁴ Bazin, iako autor koji je o prirodi filma pisao prije Kracauera, još studioznije tematizira tu pretpostavku. U studiji *Šta je film 2* ovako piše: „Film umiruje gledaoca, a pozorište ga draži. Čak i kada se obraća najnižim nagonima, pozorište sprečava u izvesnoj meri formiranje mentaliteta mase, ono ne dozvoljava kolektivnu predstavu u psihološkom smislu, jer zahteva pojedinačnu svest, dok film traži samo pasivno prihvatanje.“¹⁶⁵ Za njega je kino-dvorana poprište masovne izoliranosti, prostor mase koja je usamljena. Ta izoliranost njeguje masovnost za koju Bazin drži da je dio filmskog iskustva. No u svojim spisima daje mogućnosti te otvara prostore drugačijeg čitanja filma. Koje su mogućnosti istraživanja kinematografskih instanci u povijesnom smislu koje ne tretiraju odnos gledatelja i filma kao onaj ideološkog zrcaljenja? André Bazin nudi odgovor na to pitanje razmatrajući tehničke, ali i tehnološke prednosti korištenja takozvane dubinske oštine, odnosno dubine polja pri prikazu mizanscene. Na što pritom misli?

Bazin je u svojoj povijesti filmske teorije i kritike proizveo cijeli dijapazon tekstova, a time i promišljanja filma, koja su se dijelom i mijenjala kroz desetljeća njegova djelovanja. Međutim, neki uvidi i danas predstavljaju središnju točku promišljanja filma. Kao što je već rečeno, autorova promišljanja o filmu u 50-im i 60-im godinama 20. stoljeća odvijaju se na sjecištu onoga što smatra borbom između trenda *filma-kao-slike* i *filma-kao-stvarnosti*. Pritom, naravno, film ne proučava kao zbiljski zapis stvarnosti, već kao i Kracauer, o realnosti

¹⁶⁴ Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, str. IX.

¹⁶⁵ Bazin, André, 1967, *Šta je film 2?*, Beograd: Institut za film, str. 55.

progovara kada želi naznačiti „autentičan“ odnos filma i filmskih sredstava prema svakodnevnici, življenoj kulturi. Bordwell sugerira da sukob između ta dva tradicionalno suprotna pogleda na filmsku estetiku u Bazinovo razradi tvori svojevrsnu sintezu. Za njega, film ne može biti tek umjetnička intervencija u sliku (*montage*), ali isto tako zna da ne može biti niti nepatvoreno realističko ostvarenje. Promišljanje ta dva utjecaja proizvodi ono što Bordwell naziva „dijalektički korak naprijed u filmskom jeziku“¹⁶⁶ – korištenje dugog kadra, te implementiranje slike s mogućnošću takozvane dubinske oštine koja stapa „primitivnu dubinu s analitičkim razlamanjem prostora koje je uveo *decoupage*“.¹⁶⁷ Ovo upućivanje na daljnju razradu premisa navedenih u prethodnom poglavlju nije slučajna. Naime, nakon ukazivanja na važnost koju tehnički elementi poput montaže mogu u povijesnom smislu igrati u proučavanju odnosa gledatelja i filmske slike, Bazinovo promišljanje filma gotovo se vraća postavkama filma monstacije. U oba slučaja, naime, suočeni smo s dugim kadrom unutar kojeg se pokušava ostvariti određena akcija bez upotrebe montaže. No ovaj put na djelu nije tek trenutačna atrakcija kojoj je cilj zabaviti gledatelja. Filmski jezik sada se razvio do te mjere da može koristiti tehnička sredstva kako bi ostvario dijalektičke učinke na gledatelja. To razdoblje započinje u drugom desetljeću 20. stoljeća, u takozvano zlatno doba dubinske mizanscene u kojem redatelj iznalaze nove načine raspoređivanja glumaca pred publikom ne samo dvodimenzionalno, odnosno plošno, već u dubinu mizanscene. Analiza filma *Frankenstein* (1910) iz prethodnog poglavlja može poslužiti kao dobar vjesnik upravo takvih promišljanja. U tom filmu redatelj još uvijek nema mogućnost produblivanja scene samom kamerom, fokusiranjem više objekata različite fokalne duljine odjednom. Umjesto toga, on pribjegava korištenju zrcala kako bi prikazao više simultanih radnji istovremeno u jednom kadru bez reza, odnosno korištenja paralelne montaže.

Smatram da ta promjena dovodi do temeljne promjene načina na koji možemo gledati razvoj filmskog jezika. Jednako tako, analiziranjem filmova koji koriste dubinu polja može se ući u debatu s:

- a) Postavkama Rudolfa Arnheima koji opisuje film kao onaj koji umjetničkim sredstvima izravno upravlja gledateljevim perceptivnim i epistemološkim aparatom, te
- b) Baudryjevom analizom koja čvrsto ustraje na nepogrešivoj povezanosti filmskog ekrana i ideologije putem „zarobljivanja“ gledatelja u slici kroz prepoznavanje, odnosno interpelacije

¹⁶⁶ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 100.

¹⁶⁷ Ibid.

Naime, oba slučaja pretpostavljaju da film stremi skrivanju svojih učinaka pred gledateljem, kao i centralnom kadriranju koji – poput današnjih *blockbuster* atrakcija na tragu *Pobješnjelog Maxa* – sve događaje vrijedne spoznaje okuplja u centralnom fokusu, izmjenjujući ih brzom ritmičnom montažom. Bazin unutar tako zadanih postavki pokušava izaći iz postavljenih gabarita, prvo slaveći *Građanina Kanea* (*Citizen Kane*, Welles, 1941), a onda i talijanski neorealizam kao kinematografiju koja preferira „montiranje“ unutar jednog dužeg kadra, nad redateljevim upravljanjem našom pažnjom. U studiji *Šta je film 2* jasno iskazuje svoje preferencije: „Filmovi kao što su *Nada* ili *Građanin Kejn* zahtevaju od gledaoca intelektualnu budnost koja je sušta suprotnost pasivnosti“.¹⁶⁸ Kao što sam već naglasio, Bazin odgovor daje u obliku evolucije filmskog jezika koju nalazi u djelovanjima autora poput Renoira i Wellesa. Kod njih, montaža nije samo sredstvo temporalnog i spacijalnog raskadriranja, već se radnja sada može odvijati unutar jednog dugog kadra koji – zbog napretka tehnologije – može u fokusu leće držati više različitih fokalnih dubina u isto vrijeme. Dakle, ono što je Baudry smatrao pogubnim za „emancipirano“ gledanje – dominaciju aparata nad procesom autonomnog gledanja – sada više ne mora biti univerzalno primjenjivo, posebice kod filmova koji upošljavaju dubinu polja, ostavljajući na gledatelju da usmjerava svoju pozornost na različite događaje na ekranu.

Bordwell tako tvrdi da je film u Bazinovo nomenklaturi pomogao u nadilaženju kartezijske logike pogleda koja je, kako je i prikazano, bila dominantna teorijska i djelatna odrednica vizualnosti od renesanse nadalje. Ta logika koja se temelji na uspostavljanju odvojenog subjekta od objekta tretira vizualnost kao onu koju može savladati samosvjesni subjekt kojemu koncept razuma počiva na ovladavanju slikama, odnosno znanjem (a koje će Baudry kasnije protumačiti kao ideološki moment *par excellence*). Gledatelju je u Bazinovu shvaćanju dodijeljena nova uloga: on sada ima priliku *sam* odabrati na što se želi fokusirati na ekranu, pounutrujući procese montaže, te tako angažirajući vlastite intelektualne sposobnosti, stvarajući prostor izbjegavanja ideološkoj manipulaciji. Bazinovo promatranje filmova poput *Građanina Kanea* predstavljaju razradu spomenutih filmova atrakcije kao *Tom, Tom, frulašev sin* (*Tom, Tom, the Piper's Son*, 1905), kojeg sam već tematizirao u kontekstu centra i periferije akcije na ekranu.

Jedan od razloga pridavanja montaži prostora, te zašto je smatram važnim dijelom filmskog jezika krije se upravo u objašnjenju odnosa gledatelja i filma putem tehničkih mogućnosti kamere/projektora. Baudry je u filmskom jeziku vidio paradoksalan čin –

¹⁶⁸ Bazin, André, 1967, *Šta je film 2?*, Beograd: Institut za film, str. 64.

fragmentiranjem slike (prije svega montažom), vjerovao je da se stvara total(itar)na slika (ideološkim učincima te psihoanalitičkim procesima krivog prepoznavanja). Kod Bazina tvrdim da je na djelu pokušaj ostvarivanja suprotnog procesa. Proučavajući filmove koji čuvaju prostorno i vremensko jedinstvo kadra (dubinskom oštrinom), Bazin je stremio potenciranju važnosti gledatelja koji ne ovisi o filmskom jeziku redatelja *par excellence*, nego montira, zaključuje, pregovara i usmjerava pozornost u vremenu koje mu film daje svojim specifičnim tempom i razlomljenim fokusom na više objekata odjednom.

Ta razlomljena perspektiva unutar jednog kadra vidljiva je primjerice na jednom od najznačajnijih filmova francuskog redatelja Jeana Renoira *Pravilo igre (La Règle du jeu, 1939)*, kojemu David Bordwell pridaje pozornost u kontekstu analize Bazinove teorije decentriranog gledatelja. Film, vrhunski predstavnik poetskog realizma, ne doživljava uspjeh nego tek desetljeće nakon 2. svjetskog rata, kada početkom 1960-ih godina dolazi do nove valorizacije njegove estetike: „utvrđuje se da je Renoir upravo njime začetnik novijih realist. tendencija (održavanje prizornoga kontinuiteta), modernističkih (složena perspektiva), a donekle postmodernističkih (ironijski pristup, citatnost, interferiranje žanrova)¹⁶⁹. Održavanje prizornog kontinuiteta i njegovanje takozvane složene perspektive mogući su zbog korištenja kamere kojom se totalitet prizora ostvaruje dubinskim kadrom. Pritom, gledatelj može pratiti više radnji koje se simultano odvijaju u kadru. Ipak, treba reći da dubinski kadar ne znači uvijek i dubinsku oštrinu. Primjerice, u *Pravilu igre* redatelj koristi oba modaliteta snimanja: u scenama pukog nizanja likova, kamerom naglašava dubinu mizanscene, no ne uvijek u izoštreanom obliku. Primjerice, u samom uvodu filma kada se gledatelja upoznaje s dekadencijom buržoazije koja se okuplja na luksuznom imanju, Renoir odabire unutar jednog kadra nizati – gotovo nemušto – likove koji pred kameru dolaze iz dubine polja, jedni druge zaklanjajući. Odsustvo montaže ovdje je ciljano: umjesto da se dinamizira filmski narativ montažnim rezanjem na važne likove, redatelj radije prepušta u jednom dugom kadru izmjenjivanje likove čija izgubljenost pred kamerom tek naglašava dijegetsku raštrkanost i kompleksnost koja će tijekom filma biti potencirana.

Međutim, Renoir u drugim situacijama odabire korištenje i dubinske oštrine. Scene koje bi u klasičnom narativnom stilu bile raskadrirane i prostorno i vremenski (primjerice, paralelnom montažom, te korištenjem kontrastirajućih planova total-američki plan-kрупni kadar), on objedinjuje u jednom dugom ili tek nekoliko poludugih kadrova. Uzmimo jednu od mnogih scena koje prokazuju dekadenciju francuske buržoazije, odnosno, preljubnički kaos

¹⁶⁹ Citirano prema: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1455>.

koji nastaje između visoke i radničke klase. U jednom trenutku protagonist filma Jurieux pridonosi preljubničkom skandalu svojom afekcijom naspram ožjenjene Christine de la Chesnaye, čiji se muž, kao i treći udvarač, nalaze na istom imanju.



Slika 2.4a: *Pravilo igre*: jedan od likova u dubini polja gleda udvaranje



Slika 2.4b, c: još jedan primjer dubinskog kadra i dvostruke istovremene akcije unutar jednog kadra



Slika 2.4d, e: dvije istovremene radnje

U scenama pomutnje redatelj se dakle, oslanja na gledatelja i njegovu sposobnost razabiranja radnje na ekranu bez montažnog navođenja na sasvim specifične detalje. Već na ovom mjestu moguće je govoriti o obrnuću Arnheimovih teza o ulozi redatelja kao onoga koji bespogovorno usmjerava pažnju. Može se uvidjeti da povijest filmskog jezika nije pravocrtna, od filma monstracije jednoga kadra prema ovladavanju filmskoga jezika montažom do današnjih filmova „centralne“ perspektive. Naprotiv, na nekoliko studija slučaja htio sam ukazati na potrebu dijalektiziranja filmske povijesti koja ne može jednostavno potpasti pod ideje o ideologiziranosti, manipulaciji gledateljima ili pak umjetničkom formom koja ne dopušta intervenciju gledatelja. Ovakvom čitanju možda bi se moglo prigovoriti da u nekim scenama ni Renoir ne napušta u potpunosti renesansnu, centralnu perspektivu, no on ipak radi velik pomak prema modernističkoj kinematografiji koja ima otvoreniji i produktivniji odnos s gledateljem. Iako će još uvijek glavnina radnje biti centru kadra, pozicioniranje likova, kao i katkad kontingentni događaji unutar samog filma traže redefiniciju odnosa gledatelja i filma. I sam Bordwell piše: „iako se analitička montaža i dugi kadrovi mogu doživjeti kao logičke alternative, u povijesti su često funkcionirali kao fleksibilne mogućnosti koje se međusobno ne isključuju“. ¹⁷⁰ Primjerice, Bordwell pažljivo čita Comollijevu teoriju, koja se odmiče od povijesnog gledanja na filmske tehnike kao tehnološki neutralne. Tako je za njega čak i tehnika dubine polja inherentno ideološka. Primjerice, dubina polja se po Comolliju koristila jer su tadašnji filmaši smatrali da je ona najbliža ljudskoj percepciji, pa su utoliko filmovi stremili realizmu: „U potpisima pod slikama koje prate njegove tekstove Comolli ukazuje da u filmovima braće Lumiere i onima Renoirea, perspektiva dubine polja služi za 'centriranje' gledatelja, fiksirajući ga u točki iluzorne koherencije.“ ¹⁷¹ Realizam se tu ne može shvatiti drugačije nego kao ideološka tvorba koja se kodificirala u filmskom jeziku, te je postala stil kojem se težilo, što je talijanski neorealizam nakon 2. svjetskog rata učinio svojim *modusom vivendi*. U domeni klasičnog filma, na djelu je još uvijek premreženost ta dva stila unutar jednog teksta, kao u gorenavedenom slučaju.

Napetost dvije estetike i logike snimanja u ovom filmu indikativne su za širu nomenklaturu koju sam predložio u teorijskoj eksplikaciji rada: kapitalnu i kapilarnu sliku. Ako prva verzija uključuje klasičan holivudski stil snimanja, centralnu perspektivu, linearnost

¹⁷⁰ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 245.

¹⁷¹ Usp. Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 198, 199.

spacijalnog i temporalnog raskadriranja, navođenje odnosno apsorpcija gledatelja u sliku, druga strana medalje – kapilarna slika – ukazuje na konstitutivne „rupe“, odnosno prostore drugačijeg organiziranja tog odnosa. Džepovi „nelinearne“ slike, odnosno slike koja narušava odnos gledatelja i gledanog, kao i koncepta *gazea* kao u filmu *Shirin* tek su naznaka suvremenih pokušaja autora da dodatno zakompliciraju hijerarhiju gledanja, te predlože emancipacijske mogućnosti subjekta percipiranja.

Razrada te dvije slikovne prakse u svojim međuovisnostima bliža je pojmu dijagrama koji Gilles Deleuze tematizira čitajući i komentirajući Foucaulta u istoimenoj studiji, negoli prostom binaritetu „cjelovite“ slike s jedne strane, te „fragmentirane“ s druge. Foucault u knjizi *Arheologija znanja* započinje projekt razrade koncepta znanja, te kasnije i biopolitike koji nisu svodivi na partikularne historijske točke, već su dio šire društvene stvarnosti koja se takozvanom mikrofizikom moći može prostirati i multiplicirati u vremenu. Tematizirajući prakse nadziranja i kažnjavanja na skicama „Panopticona“ Jeremyja Bentham, Foucault će predložiti koncept moći kao nešto *vidljivo* (nediskurzivne prakse vizualnog aparata), a ne samo izrecivo. Panopticon, on upozorava, nije tek zdanje, zgrada za nadziranje, već je dijagram mehanizma moći u svojem idealnom obliku. Deleuze bilježi da „dijagram nije više zvučna ili slikovna arhiva, već karta, kartografija koja koegzistira s cijelim društvenim poljem“. ¹⁷² Takav dijagram nije jedinstven, već se multiplicira u različitim diskurzivnim formacijama, te se može opisati kao forma koja predstavlja „opis odnosa između snaga koje konstituiraju moć“. ¹⁷³ Drugim riječima, sustav poput panoptikona nije tek trenutak razmjene funkcioniranja i mehanizama moći koji ga omogućavaju, nego omogućavanje funkcioniranja mehanizma moći upravo unutar funkcije same, koja naposljetku svoju djelatnost i zadobiva putem omogućenih mehanizama moći. U kontekstu filma, odnos između kapitalne i kapilarne slike uvijek je pitanje partikularnih odnosa onoga koji gleda i onoga što se vidi u konstantno izmjenjujućim uvjetima suvremenih slikovnih praksi. Odviše je smjelo tvrditi da postoje isključive razlike između kapitalne i kapilarne slike. Teorija gledatelja može biti produktivna samo ako se prepoznaju tendencije u oba polja, koje mogu biti indikativne u povijesnom i kulturalnom smislu bez svođenja na isključive polarizacije. Dovoljno je samo naumiti analizirati suvremenu kulturu pokretnih slika da bismo uvidjeli disparatnost i heterogenost formi prikazivanja i proizvodnje slika. Umjesto tvrdnje da postoji jedinstvena metodološka i teorijska pozicija za analizu odnosa gledatelja i filmske slike, ovakvom analizom želim

¹⁷² Deleuze, Gilles, 1986b, *Foucault*, Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 34.

¹⁷³ Ibid. str. 36.

podcrtati emancipacijski i politički potencijal pogleda koji ne leži tek u jasnom ocrtavanju pozicija moći onoga koji upućuje pogled i onoga koji je tom pogledu izložen (iako je to svakako prvi korak u procesu), već u urušavanju (p)odvojenosti tih pozicija kako bi se uspostavila emancipatorna gesta fragmentiranog pogleda unutar dispozitiva kako kapitalne, tako i kapilarne slike.

Jedna od mogućnosti redefiniranja odnosa gledatelja i filmske slike Bazin nalazi upravo u nekim stremljenjima tradicije talijanskog neorealizma. Koliko je djelatno rješenje koje predlaže Bazin u pogledu dubinskog kadra kojim možemo izbjeći ideološku identifikaciju? Znameniti scenarist i teoretičar talijanskog neorealizma Cesare Zavattini u eseju „A Thesis on Neo-Realism“ tvrdi da se kinematografije kroz povijest bore s „običnim“, pokušavajući nadvladati dosadnu realnost smišljajući važne priče. Nasuprot tome, za njega važnost filma ne leži u transferiranju u izmišljeni svijet, nego u „tjeranju na reflektiranje (a tek *potom*, ako želite, potaknuti emocije i nezadovoljstvo) onoga što čine i što drugi čine; drugim riječima, razmišljati o tome što točno stvarnost jest“.¹⁷⁴ Može se vidjeti da Zavattini u pionirskoj raspravi o neorealizmu uvodi gledatelja kao konstitutivni dio filma. Sentiment neorealizma nije vezan samo uz 2. svjetski rat koji narušava ljudske duše i moral, odnosno uz povijesni kontekst vremena koji traži razumijevanje stvarnog svijeta oko sebe i kauzalnosti događaja. Zavattini ide korak dalje, pokušavajući doći do „istinskog subjekta“ napuštanjem spektakla. Pritom, misli na filmski jezik koji dodaje previše artificijelnog, stvarajući barijeru između gledatelja i filma. Smišljajući termin „kinematografija susreta“, on zagovara redateljovo napuštanje prostora studija u potrazi za istinskim iskustvom i stvarnošću. Zagovarajući novu estetiku, on naslućuje dvije posljedice neorealizma:

1. Dok su se prije scene stvarale kako bi se na njima odigrala radnja i film priveo kraju, danas težimo najobičnijoj situaciji od koje ćemo mi sami kao gledatelji napraviti spektakl.
2. Film se više ne oslanja na, te ne govori o, vanjskim aspektima svijeta, već se fokusira na unutarnja stanja likova i društva. Dakle, svakodnevnica se prikazuje u svojoj sveprisutnoj običnosti. Ona isključuje profesionalnog glumca i heroja protagonista.¹⁷⁵

Zavattini bi, da je raspravljao s Arnheimom, zasigurno uzeo njegov primjer vaze na koju redatelj mora skrenuti pozornost gledatelju filmskim jezikom kao indikator razlike te

¹⁷⁴ Zavattini, Cesare, 1978 „A Thesis on Neorealism“, u: *Springtime in Italy: A Reader in Neo-Realism*, (ur.) Overbey, David, London: Talisman, str. 68.

¹⁷⁵ Usp. *ibid.* str. 71.

dvije kinematografije. Dok u prvom slučaju redatelj od običnog predmeta čini spektakl montažom i kadriranjem, u srži neorealizma jest da ta vaza postane važna upravo u njezinoj nenametljivoj običnosti i nepojavnosti. U suštini te filozofije filma jest naglasak na tome da su publika, kao i likovi u filmu, „protagonisti života“. Bazin to naziva „revolucionarnim humanizmom“.¹⁷⁶ Iako ne ide toliko daleko u zamišljanju kinematografije u kojoj su protagonisti na ekranu izjednačeni s gledateljima ispred ekrana, navodi važnost nekorištenja profesionalnih glumaca u filmovima poput *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, De Sica, 1948). No prije svega, *forte* takve estetike nije tek potpuno prenošenje stvarnosti na filmsku traku. Kao što sam već naglasio u raspravi o odnosu fotografije i filma prema slici, to je nemoguće. Nasuprot tomu, umjetnost neorealizma za Bazina rađa se iz paradoksalnog zahtjeva za prikazom realnosti upravo kroz odabir onoga što će biti prikazano i odbacivanje onoga što nije dio filma. Drugim riječima, može se reći da za njega koncept realnosti predstavlja svaki stil koji dodaje učinkovitosti stvarnosti u kinematografskom smislu. Filmovi poput *Građanina Kanea* i *Pravila igre* samo su utkali put za potpuno ostvarenje kinematografije koja omogućava aktivnost gledatelja u neorealizmu. Nije li taj pogled, koliko god pretendirao na koncept humanističkog realizma ipak jednako podložan ideološkim klasifikacijama kao i Baudryjeva razrada standardne filmske povijesti? Primjerice, već sam spomenuo da Comolli gleda na film kao na niz tehnoloških izuma koji su neodvojivi od kulturalnih i ideoloških specifičnosti toga vremena. Bordwell slično piše: „Prema Comolliju, kamera nije neutralan instrument, nego repozitorij značenjskih konvencija proteklih iz renesansnog slikarstva, fotografije i idealističkog nazora na svijet“.¹⁷⁷ Iako će Zavattini, kao i Bazin izmijeniti dominantan pogled na ono kako bi film trebao izgledati, njihove težnje isto će smjerati normiranju određene vizualne filozofije.

Jedna od ključnih figura suvremene filozofske, poststrukturalističke misli, Gilles Deleuze u znamenitim studijama *Film 1: Slika-pokret* i *Film 2: Slika vrijeme* objavljene 1983. i 1985. godine analizira upravo navedenu aporiju, opisujući razlike dvije kinematografske tradicije. Iako piše o filmu, on to radi *putem* filozofije. Ono što ga je privuklo analizi filma odnos je tijela, materije i percepcije sagledanih kao tradicionalni filozofski problem kojim se uglavnom bavila fenomenologija. Kinematografija slike-pokreta odnosi se na filmove klasičnih, jakih pripovjednih strategija, na građenju napetosti, odnosno na filmove koje sam u najširem smislu odredio kao one IMR-a. U povijesnom smislu, Deleuze smatra da nakon 2.

¹⁷⁶ Bazin, André, 1971, „An Aesthetic of Reality: Neorealism“, u: *What is Cinema? Vol.2*, Berkeley: University of California Press, str. 21.

¹⁷⁷ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 123.

svjetskog rata dolazi do promjene gotovo u epistemološkom smislu. Istine zapadnih kultura u krizi su. U stvarnosti, kao i u filmu, više nije lako odijeliti antagoniste od protagonista, važno od nevažnog, prirodne veze od umjetnih. Za Deleuzea, film to zrcali tako da napušta kauzalne odnose akcija-reakcija, prema prikazivanju vremena. Iako su dosezi ovoga rada umnogome manjih apetita od širenja Deleuzeovog utjecaja na proučavanje filma, na ovom mjestu će ipak biti instruktivno ukratko navesti njegovo tematiziranje neorealizma. Iako u analizi kinematografije slike-vremena poput talijanskog neorealizma nalazi plodno tlo za promišljanje suvremene filozofije, njegovo gledanje dijelom se razlikuje od Bazinova poimanja filma. Prema Deleuzeu, slika ne prikazuje „nešto“, i stoga se ne oslanja na odnos označitelj-označeno koji se baštini još od pionira strukturalističke lingvistike Ferdinanda de Saussurea. Umjesto toga, on urušava ta dva pojma jedan u drugi, a sliku pretvara u ekspresivnu i afektivnu: umjesto slike objekta, u pitanju je objekt kao slika. Usto, valja napomenuti da Deleuze takvu sliku smatra „čistom razlikom“, znakove koje tek treba pronaći na sceni.¹⁷⁸ Na djelu je dakle, oslobađanje slike od materijalnog referenta, a u kauzalnom smislu, onda i oslobađanje od Baudryjeve tematizacije renesansne podjarmljenosti gledatelja slici. Slika više ne mora biti reprezentativna, već ekspresivna. Talijanski neorealizam estetski zadovoljava te kriterije filozofskog promišljanja vremena, fragmentarnosti i kontingentnosti. Ako se stvarnost ne prikazuje *apriori*, već se tek razabire, odnosno, teži joj se, onda susreti u filmu više ne moraju biti kauzalni, likovi ne moraju uvijek imati svoj osmišljeni narativni kraj, a gledatelji ne moraju pretpostavljati unisonu interpretaciju onoga što se zbiva. Scene prikazivanja slučajnih prolaznika u *Kradljivcima bicikla* tek je jedan od mnogobrojnih primjera kamere koja je oslobođena zahtjeva „centriranja“ kadra.

Japanski pandan takvoj slici on nalazi u kinematografiji Ozua kod kojeg je „sve svakodnevno i banalno, čak i smrt [...]“.¹⁷⁹ Napuštanje odnosa označitelja i označenog možda najjasnije pokazuje analizom kadriranja vaze u filmu *Kasno proljeće* (*Banshun*, Ozu, 1949) koja je „umetnuta između djevojčina polu-smiješka i suza koje naviru“.¹⁸⁰ Optički, scena s vazom traje desetak sekundi; vrijeme je to u kojem se naizgled ništa konkretnog ne odvija. Koliko je tu film istovremeno nalik fotografiji (statičnim fokusom na predmet), no i udaljen od nje (postojanjem u vremenu), podcrtava Deleuze pišući: „U trenutku u kojem je filmska slika najbliža fotografiji, od potonje se najradikalnije i razlikuje. Ozuove mrtve prirode traju,

¹⁷⁸ Usp. Deleuze, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

¹⁷⁹ Deleuze, Gilles, 2012, *Film 2: Slika-vrijeme*, Zagreb: Bijeli val, str. 22.

¹⁸⁰ Ibid. str. 26.

imaju trajanje – deset sekundi vaze – to trajanje vaze je upravo reprezentacija onoga što ostaje, kroz niz promjenjivih stanja“.¹⁸¹

Dakle, ako je početak poglavlja definirao kritiku filma kao ideološkog i potencijalno manipulativnog za gledatelja, kroz teze poput one Baudryja i Comollija, u ovom dijelu poglavlja ocrtavam kontratezu takvom pristupu kroz čitanja autora poput Bazina. Ako tehnologija nikada nije neutralna, odnosno, ako je „aparatus“ historijski uvijek polje borbe za moć, može li nam minimiziranje upliva tehničkog zahvata u film poput montaže pomoći u izbjegavanju takvog stanja? Bazin vjeruje da može. Uzmimo za primjer jednog od najpoznatijih filmova talijanskog neorealizma, *Umberto D* Vittorija de Sice (*Umberto D*, 1951) i Cezarea Zavattinija kao ko-scenarista. Film prikazuje beznadne dane ostarjelog i umirovljenog činovnika Umberta, smještenog u trošnoj sobi za čiji najam duguje sve više novaca. Dok je bicikl bio dramaturški centar u De Sicinim *Kradljivcima bicikla*, u ovom uratku mjesto svakidašnjeg predmeta čiji banalni nedostatak zadobiva ontološka svojstva jest dug od 15 tisuća lira, te psić – jedino stabilno „vlasništvo“ protagonista, koji ga naposljetku i odvraća od samoubojstva. Kao i u *Kradljivcima bicikla*, film je sniman u klasičnoj formi neorealizma – neprofesionalni glumci, eksterijeri ili korištenje ne-studijskih interijera, te mnogo „praznog hoda“. Jedan od možda najupečatljivijih trenutaka takvog „izostanka montaže“ i narativizacije jest onaj u kojem se Maria, kućna pomoćnica, u nemogućnosti da zaspe, ustaje iz kreveta zagrijati vodu u kuhinji. Slijed od 6 kadrova traje otprilike dvije minute i 10 sekundi, u ovakvom poretku:

1. kadar (38 sekundi) – Maria ulazi u sobu, pali štednjak šibicom (prvi puta neuspješno)
2. kadar (8 sekundi): bez objašnjenja, odlazi prema prozoru, snimana prvo u srednjem planu, a potom u krupnom planu
3. kadar (3 sekunde): kadar mačke kako hoda krovom obližnje zgrade, sniman kao subjektivni pogled Marie
4. i 5. kadar (61 sekunda): u dva kadra ona obilazi kuhinju, puni lonac vodom, razgledava po interijeru, polijeva vodom mrave koji su se skupili na zidu, posprema papire sa stola, te naposljetku stavlja vodu na vatru.
6. kadar (22 sekunde): u krupnom planu opet gledamo protagonisticu i njezin pogled u daljinu, bez naznake radnje.

¹⁸¹ Ibid.



Kadar 1



Kadar 2



Kadar 3



Kadar 4/5



Kadar 6

Slika 2.5a, b, c, d, e: *Kradljivci bicikla* (De Sica, 1948)

Već na ovom primjeru moguće je vidjeti razlog Bazinova inzistiranja na važnosti proučavanja neorealizma kao kinematografije subjektivnosti, slučajnosti, a onda i gledatelja. U pokušaju da učini spektakl od svakodnevnog, De Sica oblikuje prostore i likove bez jasnih kauzalnih odnosa. Na samo jednom primjeru od dvije minute, gledatelj je suočen s filmskom scenom punom praznoga hoda, slučajnih gesti i nejasnih motivacija. Jesu li neuspješno paljenje šibica, polijevanje zida vodom ili kadar mačke na krovu bili zapisani u scenariju, ili

je kamera odlučila snimati prolazak vremena i prateće kontingencije?¹⁸² Tu se može vidjeti pomak koji je napravljen u proučavanju dubinske oštine u, primjerice, *Pravilu igre*, do analiziranih predstavnika talijanskog neorealizma. Dok su prvi oblikovali svoju dijalektičku matricu „mentalnom“ montažom unutar jednog kadra, potonji na trenutke idu još dalje, napuštajući jasno određenu radnju u korist događaja koji nužno nemaju unutar-dijegetsku svrhu. U tom smislu, Bazin odviše lako razvija naklonost prema takozvanoj „neutralnosti“ kamere. U pokušaju da film oslobodi „manipulacije“, on povijesno važnim uvidima zapravo samo potvrđuje da je film uvijek usmjeravanje pozornosti: makar ona vrsta usmjeravanja koja upućuje na „slučajnost“. Primjerice, Crary promišlja pozornost kao „način putem kojeg partikularni promatrač može transcendirati subjektivna ograničenja, te učiniti percepciju vlastitom. Pozornost je istovremeno i način na koji onaj koji gleda postaje otvoren prema kontroli i upravljanju od strane vanjskih agenasa“.¹⁸³ Iako Bazin ne vidi uvijek dvojni karakter takvih filmskih postupaka, treće poglavlje će se baviti upravo potencijalom dijalektike gledatelja i slike putem teorije pozornosti.

Nastavno tomu, daljnje analize ove studije vodit će se sljedećim uvidom: kada govorimo o gledatelju i njegovim potencijalno emancipatornom sudjelovanju, ono je uvijek barem djelomično omeđeno nakanama proizvođača pokretne slike (čak i ako su te nakane kontekstualno potaknute kulturalnim, političkim ili ekonomskim silnicama). Međutim, pokretne slike (kako kapitalne, tako i kapilarne u još većoj mjeri) uvijek ostavljaju prostor gledatelju za pregovaranje s onim što vidi. Prvi dio rada utoliko je posvećen (raz)otkrivanju trenutaka u kojima je gledatelj povijesno bio zanemarena kategorija, te se uvođenjem njegova agensa na generalnoj razini film predstavlja kao komunikacijski povratna djelatnost između proizvođača i recipijenta informacija. Iako se takva opservacija može doimati banalnom i ponavljajućom, njezine posljedice su dalekosežne, prije svega na kulturalnom (kontekst, odnosno prethodno znanje gledatelja ≠ interpretacija filmskih postupaka) i metodološkom planu (kako pristupiti analizi filmskih učinaka?).

¹⁸² Filmovi iranskog redatelja Abbasa Kiarostamija iz takozvane „Koker trilogije“, te film *Okus trešnje* (*Ta'm e guilass*, 1997) instruktivni su primjeri navedenog senzibiliteta izvan povijesnog i kulturnog konteksta talijanskog neorealizma. *Okus trešnje*, primjerice, svojevrsni je film ceste, koji prikazuje protagonista (tumači ga Homayoun Ershadi) u potrazi za nekim tko će ga pokopati nakon što poćini samoubojstvo. Glavni lik većinu filma provodi vozeći automobil, besciljno kružeći divljim predgrađem Teherana. Kiarostami pritom ne nalazi nužnim podilaziti gledatelju ukazujući mu na događaje od važnosti, već ga kroz duge kadrove pušta na autonomno promišljanje o narativnom pokretaču. Iako će reći da se neorealizam Italije i Kiarostami razlikuju, prije svega u kulturnom kontekstu toga vremena, Saša Vojković će sugerirati da ta kinematografija „omogućava konstrukciju 'ljudske' priče i odnosa među likovima koji se po intenzitetu emocija i poetici filmskog izraza mogu usporediti s filmovima talijanskog neorealizma [...]“ (u: Vojković, 2008: 174).

¹⁸³ Crary, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Massachusetts: MIT Press, str. 13.

Kenneth Johnson u eseju „The point of view of the wandering camera“ uvodi koncept „lutajuće kamere“ (eng. *wandering camera*), koju tematizira u kontekstu rano-filmskih strategija monstracije, gdje kamera – kako sam već naveo – nema uvijek jasno definiranu ulogu prikazivanja konkretne radnje.¹⁸⁴ Međutim, barem dio zasluga pripada jednostavnom činu nedovoljne profesionalnosti ranih operatera kamerom. I Bordwell u jednom trenutku piše: „Zbog nelinearne naracije i decentrirana kadriranja mogao je biti prisutan pripovjedač da bi objasnio radnju i 'zauzdao' gledateljevo oko“.¹⁸⁵ Dakle, iako dugi kadar ima svoje korijene u samim počecima filma, ta se strategija razlikuje od namjere neorealistične „političke senzibilizacije“ gledatelja. Dok u prvom slučaju imamo „tumače“ radnje gledateljima u auditoriju (u simboličkom smislu, preteča renesansnog centriranja spektatora), u potonjem im je ostavljen prostor autonomnijeg odnosa prema filmskome tekstu. Johnson ovako piše: „Lutajuća kamera kreće se u diskursu vremena i prostora, no nema logičnog mjesta u priči vremena i prostora. Ono čemu svjedočimo s lutajućom kamerom je trenutni prijelaz od nečega što razumijemo kao zgotovljenu priču prema priči koja je u procesu stvaranja“.¹⁸⁶ Za njega, ti postupci nalikuju nečemu što Branigan naziva „nemotiviranim pokretima“. U klasičnom, poglavito holivudskom filmu, kamera je najčešće u službi radnje, odnosno narativa. Fokalizacija se ostvaruje putem glavnih likova, s čijim se pogledom imamo prilike identificirati. Tradicionalno, čak i kada u pitanju nije korištenje subjektivnog kadra (a najčešće nije), vanjska ili međurazinska fokalizacija navode nas na ono što Saša Vojković naziva kulturalnom ili svjetonazorskom identifikacijom.

Kada govorim o fokalizaciji, naslanjam se na teoriju Mieke Bal, a posljedično i kulturološku razradu Saše Vojković u kontekstu pripovijedanja i filma. Kada Vojković piše da nas fokalizacija „navodi da percipiramo događaje na određeni način“,¹⁸⁷ sugestivnim izborom riječi „navođenja“ možemo zaključiti da je princip pripovijedanja neodvojiv od subjekta, odnosno pripovjedača samog. Polazeći iz drugog rakursa, no dolazeći do slične radne hipoteze, autorica će zaključiti da „fokalizacija uvjetuje identifikaciju ne samo s likovima nego i s određenim svjetonazorom“.¹⁸⁸ Ipak, za razliku od Baudryja, ovdje je na djelu kompleksnija identifikacija ne s onime što vidimo (primjerice, gledatelje u filmu *Shirin*), već

¹⁸⁴ Usp. Johnson, Kenneth, 1993, „The point of view of the wandering camera“, *Cinema Journal*, vol. 32, br. 2, str. 49-56.

¹⁸⁵ Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 135, 136.

¹⁸⁶ Johnson, Kenneth, 1993, „The point of view of the wandering camera“, *Cinema Journal*, vol. 32, br. 2, str. 50.

¹⁸⁷ Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 26.

¹⁸⁸ Ibid.

upravo s onime što ne vidimo, ali upravlja strukturom teksta. Vojković to naziva naracijskim autoritetom koji je u kritičkonaratoškom smislu „na višem položaju od naracijskih instanci koje djeluju kao unutarnji fokalizatori“.¹⁸⁹ Analiza izabranih filmova u ovom istraživanju svoju važnost potvrđuje upravo u pokušaju pregovaranja s nevidljivim subjektom fokalizacije.

Ponavljajući analizu Kiarostamijeva filma *Shirin*, prvo smo identificirani s likovima, da bi potom specifičnom strategijom kamera samu sebe učinila vidljivom, odvojivši se od lika na ekranu. Tu više nije u pitanju subjektivni pogled, već odvojenost od prvostupanjske filmske priče kako bi se osvijetlila ona drugostupanjska: ne više između likova na ekranu, već između subjekta ispred ekrana i objekta na njemu.

Kritika teoretičara koji ulaze u odnos s ovako predstavljenom metodologijom jest da gledatelj ipak predstavlja odviše uopćenog subjekta kojeg je teško specifično smjestiti, kako kulturno, tako i politički u određeni subjektivitet, te se time gubi njezina snaga. Međutim, dosad sam pokušao pokazati snagu promišljanja tehnologije i filma u kontekstu gledatelja ne kako bih podcrtao generalizacije, već upravo kako bih izdvojio generalizacije koje pod egidom neutralne analize filma kao tehnologije zanemaruju subjektivnost gledatelja prema filmskom tekstu s jedne strane, ali i širem kulturološkom kontekstu koji neodvojivo utječe na njega prilikom čitanja filma s druge. Ukazao sam na prostor emancipacije gledatelja onkraj pretpostavke ideološkog podjarmljivanja upravo putem *neprepoznavanja* u kapitalnoj slici poput *Umberta D* koji montažnim minimalizmom dopušta aktiviranje gledateljeve subjektivnosti, ili pak *Shirin*, koji prikazivanjem samog konstruiranja pogleda, demistificira aparat koji nam omogućava viđenje. Oba momenta dijalektiziraju tehnologiju kao sredstvo mogućeg oblikovanja dominantnog narativa, ali i kao sredstvo kreiranja „konstitutivnih pogrešaka“, narativnih rupa koje pozivaju gledatelja na završetak nedovršene slike.

Namjera ovako postavljene analize ne nalazi se u tautološkim tvrdnjama o odnosima apstrahiranih agenasa filmskog imaginarija, već stremljenju jasnom ocrtavanju političkog i kulturalnog potencijala ulaženja u dijalog s pokretnim slikama onkraj tradicionalne interpretacije znakova na ekranu. Dosadašnji primjeri korišteni su kako bi se pokazala snaga takvog metodološkog pristupa i na povijesnim primjerima kinematografije „dominantne“ ili kapitalne slike. Sljedeće poglavlje ide korak dalje, te otvara konkretniji prostor uspostave emancipiranog gledatelja ne samo u filmskom, već i u kulturalnom smislu.

¹⁸⁹ Ibid. str. 38.

3. Kapilarna slika: prema teoriji emancipiranog gledatelja

Teoretičarka Anne Friedberg suvremenu zapadnu kulturu karakterizira kao spoj vizualne kulture i fukoovske episteme nadgledanja, odnosno panopticisma. Moć i znanje ovise o pogledu, te o moći koja se može provoditi nad onime što se prikazuje i čime se (nad)gleda: „Panoptički model naglašava subjektivne učinke zamišljenog pogleda i 'stalne vidljivosti' *promatranog*, no ne istražuje subjektivnost *promatrača*“.¹⁹⁰ Iako će ju zanimati subjekt, promatrač, svoje istraživanje posvećuje strategijama imobiliziranja gledatelja kako bi mu se prikazao svijet. Za razliku od njenog projekta, moje istraživanje proučava načine na koje se gledatelj može mobilizirati u svijetu slikovne inflacije, ne u formatu *lutalice* bespućima slikovnih reprezentacija, već u svojstvu politički emancipiranog *detektiva* u potrazi za „tragovima“ od važnosti. Dakle, zadatak analize sastoji se u okretanju od uobičajene diskurzivne formacije besciljnog (*flaneur*, *deterneur*) pogleda uslijed prenatrpanosti instrumentima vizualiziranja, prema usmjeravanju ili preuzimanju moći gledanja aproprijacijom „sredstava za proizvodnju“, odnosno kamere same. U nastavku ovog poglavlja analizu ću usmjeriti na dva kolosijeka. Jedan će se fokusirati na teorijsko kontekstualiziranje Johnatana Bellera u unutar marksističke, kulturalne i filmske teorije koje koristi ne bi li pružio suvremeni okvir za osmišljavanje koncepta gledatelja (prije svega koristeći Vertova). Drugi dio poglavlja posvećen je opusu njemačkog sineasta Haruna Farockija u kontekstu inoviranja filmskoga jezika, odnosno montaže, a ponajviše se bavim razvojem njegove specifične estetike i jezika „lutajuće“ kamere, pritom crpeći teorijsku i metodološku potku iz Bellerovih uvida, kao i razradom Ranciereovog termina emancipiranog gledatelja.

3.1. Montaža, angažirani gledatelj i jezik slike

U prethodnima sam dijelovima rada usmjerenom ukazivao na važnost filmskog jezika u analiziranju odnosa gledatelja i (filmske) slike. Jedan od temeljnih načela filmskog jezika svakako jest montaža, koja je bila tematizirana u prva dva poglavlja eksplicitno. Prije svega tu mislim na odnos filma i stvarnosti koji umnogome ovisi o montaži. U prvom poglavlju navedena razlika filmskih autora koji vjeruju u stvarnost i onih koji vjeruju u sliku u velikoj mjeri ovisi o različitim montažnim postupcima. U prvom slučaju to znači korištenje dugih kadrova, te minimiziranje montaže u svrhu temporalnog i spacijalnog raskadriravanja, dok je u potonjem na djelu suprotno: posrijedi je nakana preoblikovanja filmskog teksta upravo posredstvom montaže kao jezika koji dodaje slici svojim uplivom, onkraj onoga što se na

¹⁹⁰ Friedberg, Anne, 2002, „The mobilized and virtual gaze in modernity : Flaneur/Flaneuse“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 399.

samoj slici može vidjeti. Jednako tako, uvrštavanjem kanonskih autora koji raspravljaju o političkoj i umjetničkoj ulozi filma poput Kracauera i Bazina, te Arhnheima, pokazao sam kako nije moguće odvojeno govoriti o filmu, ideologiji, gledatelju i kulturalnim kodovima koji oblikuju filmsko iskustvo bez progovaranja o tehnici i tehnologiji koja oblikuje to iskustvo. U tom smislu, kritika koju uspostavljam inspiraciju duguje i dijalektičkom materijalizmu, s obzirom na važnost podcrtavanja tehničkog oblikovanja filma (primjerice, montažom). Sve dosad provedene analize nemaju svoj zajednički nazivnik u analizi specifičnog filmskog roda, već, kako sam naveo u uvodu ovog istraživanja, svoj smisao nalaze u usporedbi katkad dispartnih formi pokretnih slika. Ono što me zanima nije komparacija slikovne estetike unutar fikcijskog filma, pa čak niti komparacija fikcijskog i dokumentarnog filma *per se*, već intermedijalna analiza pokretnih slika koje u većoj mjeri naglašavaju nedostatak involviranja gledatelja kao konstitutivnog agensa za interpretaciju slike i njezinih učinaka. No sve analize koje provodim imaju jednu zajedničku crtu; sve se u nekoj se mjeri dotiču upravo montaže:

1. razlika između PMR-a i IMR-a jest razlika montažnih postupaka (u prvom slučaju u pitanju je ili jedan kadar u kojemu se odvija cjelokupna radnja, ili skup slabo prostorno i vremenski uspostavljenih tabloa, dok je u potonjem u pitanju razvoj montaže koja racionalizira prostor i vrijeme kako bi gledatelju pružio najvažnije informacije ekonomično);
2. Bazinovo naglašavanje važnosti talijanskog realizma u političkom i kulturološkom smislu temelji se upravo na ideji minimiziranja montažnih postupaka koji ne samo da pokazuju političku bremenitost tog razdoblja kroz naglašeni protok vremena, prazan hod i beznadnost protagonista, već ostavljaju prostora i *vremena* gledatelju da se angažira gledajući film, da pretražuje sliku za značenjima;
3. uvođenje dokumentarnog filma, kao i njegova prirodna naginjanja film-eseju u slučaju Haruna Farockija u ovom je istraživanju najpotentniji primjer međuzavisnosti i produktivnog uvjetovanja filma kao umjetničkog i tehničkog proizvoda. Moja studija slučaja pokazuje kako putem montaže dijalektizirati raznorodnost filmskih reprezentacija, ali i dijalogizirati s gledateljem putem komentiranja slike, dovođenja slike u pitanje, kao i prikazujući nesposobnost slike da u potpunosti bude pouzdani reprezentacijski aparat putem grešaka u emitiranju. Svi ti primjeri oni su koji navode kulturološku i političku utemeljenost u filmskom jeziku, odnosno u montaži.

Ova trijada naglašava ono što je znameniti francuski kritičar i teoretičar Jean-Louis Comolli u ustvrdio u studiji „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field“, u kojoj kritizira ideju kinematografske tehnologije kao neutralnog alata, za koju on tvrdi da biva proizvedena na znanstvenoj metodi tehnološkog procesa koji pretpostavlja neutralnost. Drugim riječima, samim time što je film proizvod tehničkih procesa (između ostalih), on se ne vodi, niti može interpretirati znanstveno-objektivnim metodama. Comolli navodi da film, čak i u tehnološkom aranžmanu, „predstavlja dio kompleksnih odrednica koje tvore društvenu cjelinu, a odgovara na ekonomske i ideološke zahtjeve“.¹⁹¹ Glavni argument kojim podcrtava taj uvid jest kritika Bazinovog slavljenja dubinskog kadra, odnosno fokusa. Comolli takav fokus smatra „procesom kodifikacije“, tehnološki uvjetovanim ideologemom, pa utoliko i „iluzijom dubine“.¹⁹² Iako on ispravno detektira neodvojivost tehnologije od proizvodnje filma (a utoliko i iluzije), Comolli miješa razine proučavanja filma. Tu se na tren bliži filmskom formalistu Noëlu Carrollu koji kritičku teoriju smatra apstraktnim zamagljivanjem inače relativno pravocrtnog proučavanja filmske estetike i naracije. Napadajući Bazina i njegove nastavljače, Carrollova će se glavna premisa očitovati u mišljenju da „slikovne reprezentacije [...] ne trebaju poseban oblik učenja.“¹⁹³ Drugim riječima, on smatra da publici nije potreban poseban trening kako bi se „nosili s osnovnim slikama u filmovima, s obzirom na to da je sposobnost prepoznavanja što te slike jesu evoluirala [...] istovremeno s gledateljevom vještinom prepoznavanja objekata“.¹⁹⁴ Iako putem teorije kognitivnog proučavanja filma možemo mnogo naučiti o nedostacima katkad odviše generalizirajuće kritike „ideološki podjarmljenog subjekta“ (osim Carrolla, Bordwell tu predstavlja instruktivnu teorijsku potku koja pomaže argumentacijskom „oštrenju“), takav sam teorijski pristup kroz rad svejedno doveo u pitanje zbog njezina odbijanja da se suoči s partikularnim učincima filmskoga teksta na subjekta gledanja. Utoliko, treba reći – *qua* Comolli, kako dubina kadra nije iluzija, već stvarni rezultat tehnološkog napretka kamere. Ono što Comolliju predstavlja iluziju filma jest „stvarnost“ koju ta dubina ocrta.

Crary je navedenu preokupaciju skicirao početkom 90-ih godina 20. stoljeća kada u već analiziranoj studiji *Techniques of the Observer* ne pribjegava analizi empirijskih podataka, koliko fenomenu rođenja „promatrača“ s početka 19. stoljeća. On ovako piše:

¹⁹¹ Comolli, Jean-Louis, 1986, „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field“, u: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, (ur.) Rosen, Philip, New York: Columbia University Press, str. 421.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Carroll, Noël, 1996 *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 80.

¹⁹⁴ Ibid. str. 81.

„Pogled i njegovi učinci uvijek su neodvojivi od mogućnosti subjekta koji promatra, a koji je istovremeno historijski proizvod i polje određenih praksi, tehnika, institucija i procedura subjektivizacije“.¹⁹⁵ Dakle, kontra filmskih formalista, Crary je svjestan da je proučavanje pozicije gledatelja uvijek pitanje tehnike, ali istovremeno neodvojivo od tematiziranja društvenih i kulturalnih čimbenika koji su temeljno vezani (konstitutivni) za te tehnološke procese. Ako *camera obscura* već u 16. stoljeću postaje privilegirani tehnički aparat za konstituiranje pogleda (Giambattista della Porta), njezina proliferacija pridonosi i razvoju specifične ideje subjektivnosti „koja nužno definira promatrača kao izoliranog, zatvorenog i autonomnog unutar svojih tamnih komora“.¹⁹⁶

Dakle, možda proučavanje pokretnih slika ne zahtijeva učenje „gledanja“ kao biološke činjenice, no, kako sam već naveo u prvom dijelu rada, to ne amnestira vizualne studije od činjenica da su načini na koje gledamo, slušamo i pratimo vizualne podražaje historijski uvjetovani. Upravo Jonathan Beller pruža zadovoljavajući okvir za proučavanje gledatelja čija subjektivnost nije omeđena isključivo Baurdyjevom teorijom ideološki podjarmljenog subjekta.

Bellerovom teorijom naumio sam dodatno intenzivirati ovaj dijakronijski pregled odnosa gledatelja i filmske slike fokusirajući se na filozofiju montažnog filma Dzige Vertova u kontekstu sovjetskog filma. Pitanje koje će biti presudno može se ovako oblikovati: ako je povijest odnosa slike i gledatelja ona prikriivanja filmske tehnike s jedne strane u svrhu apsorpcije gledatelja u tekst, odnosno pokušaja razotkrivanja „stvarnosti“ iza te tehnologije s druge strane, ne pruža li nam eksperimentalni pristup filmu Dzige Vertova spoj obaju strategija – onu razotkrivanja „stvarnosti“, odnosno subjekta *unutar* tehnologije (prikazivanja)?

3.2. Proizvodnja gledatelja putem proizvodnje filmske slike: slučaj Dzige Vertova

Jonathan Beller u knjizi *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla* (2016) već prve rečenice uvoda posvećuje odnosu gledatelja i slike, odnosno, konstruiranju subjektivnosti u kino-dvorani: „film i iz njega proizašle (premda ipak simultane) formacije, osobito televizija, video, računala i Internet, deterritorijalizirane su tvornice u kojima rade gledatelji, to jest u kojima mi obavljamo rad proizvodnje vrijednosti“.¹⁹⁷ Za

¹⁹⁵ Crary, Jonathan, 1990, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, str. 5.

¹⁹⁶ Ibid. str. 39.

¹⁹⁷ Beller, Jonathan, 2016, *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 13.

njega, to znači da proučavanje filma danas ne znači proučavati samo sliku projiciranu na platnu, nego, Metzovim terminima, kinematografsku praksu u cjelini. U pitanju dakle, nije slika, nego logistika koja organizira slikovnu reprezentaciju. Sjetimo se samo Vertovljeva filma *Čovjek s filmskom kamerom* (1929) koji otvara sa scenom prazne kino-dvorane. Nakon nekoliko kadrova dvorane, kako bližih, tako i totala, Vertov prikazuje proces montiranja filmske trake na projektor, nakon čega ubrzo ulaze gledatelji, te orkestar počinje svirati. Film može krenuti, kako za gledatelje u kinu na dijegetskoj razini, tako i za nas, gledatelje u kinu (ili svojim domovima) na ekstradijegetskoj.¹⁹⁸ Ta gesta ima dvostruku ulogu. Na jednoj razini odvija se denaturalizacija filma, odnosno, osvještavanje gledatelja kao agensa filmskog događaja bez kojeg nema predstave. S druge strane, stvara se preduvjet za transformaciju na kraju filma. Na koji način? Film nas uvodi u dvoranu kao da očekuje od nas uobičajenu nazočnost prilikom filmske imerzije, kako ju je opisao Baudry. No svojim formalnim i sadržajnim karakteristikama, do kraja filma postaje jasno da je uvođenje nas kao ekstradijegetskog gledatelja učinjeno samo kako bi se taj koncept dekonstruirao.

Čovjek s filmskom kamerom sastoji se od tri izmjenjujuće fokalizacije. Jedan od fokalizatora jest snimatelj koji je i najčešći fokalizacijski autoritet u filmu, čiju perspektivu mi dijelimo. Ta perspektiva obuhvaća dokumentarističko snimanje jednoga dana u životu grada. Drugi fokalizator vrlo je sličan prvom, s razlikom da je on taj koji između ostalog snima prvog fokalizatora, te osvještava njegovo prisustvo. Njegovo pojavljivanje koristi se za prokazivanje unutarnje fokalizacije prvostupanjskog fokalizatora, ali i za uspostavljanje odnosa spram vanjske, odnosno svjetonazorske fokalizacije.¹⁹⁹ Film se u tom smislu publici ne pokazuje samo kao niz slika, već i kao roba, proizvod. Treći fokalizator jest onaj međurazinske prirode. U pitanju je perspektiva onog koji je dio filma (gledatelj u dijegezi), ali i gledatelja izvan primarne filmske dijegeze na dvije razine (montažer u filmu koji pregledava i stvara filmski materijal manipuliranjem filmskom vrpcom, te „mi“, gledatelji u kino-dvorani).

Njegova „obrazovna uloga“, utoliko, kako navodi David Tomas u knjizi *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*, može se reći da leži u pokušaju transformacije

¹⁹⁸ Studija Kiarostamijeva filma *Shirin* provedena je upravo kako bih kontekstualizirao postupak tematiziranja gledatelja unutar filma i kontrastiranja njegove subjektivnosti s gledateljem u ekstradijegetskom smislu. Taj postupak denaturalizacije gledateljske prakse, odnosno autorskog provociranja mjesta gledatelja u komunikacijskom procesu kao onog koji tradicionalno samo „prima“ informacije, važan mi je u političkom i emancipacijskom smislu za cijeli rad.

¹⁹⁹ Vidi: Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 38-40.

gledatelja i njegovih očekivanja koja se ne odvije prije ili nakon filma, već za vrijeme filma, kroz osvještavanje gledateljske pozicije kao aktivne.

Tehnologija, tvrdi Beller, Vertovu predstavlja utopijsku mogućnost dolaska socijalizma. Taj film, u svom dokumentarističkom obliku, predstavlja produkciju i reprodukciju društvenog života. Način na koji Vertov to čini Belleru je od važnosti: u pitanju nije tek dokumentarizam sovjetske svakodnevice, već je moguće primijetiti korištenje specijalnih efekata kako bi se dočarala „stvarnost života“, od pretapanja, odtamnjenja i zatamnjenja, frenetične montaže, kratkih kadrova, pojačane ekspozicije slike i sl. Vertov dakle, dokumentarizam ne poistovjećuje s odsustvom filmskih postupaka, već upravo suprotno, s njihovom proliferacijom. Efekti su, u tom smislu, za Vertova tehnološki produžetak našega tijela.²⁰⁰ Tomas tvrdi da je taj produžetak, *kino-oko* proizveo tri jasno vidljiva učinka: novi oblik kinematografskog promatranja procesa proizvodnje; novi vizualni proizvod u obliku filma te; novi društveni proizvod u obliku svjesno reflektivnog sovjetskog građanina.²⁰¹

Jedno od glavnih pitanja za Bellera oblikovano je njegovom analizom Vertovljeva filma, kojeg povezuje ne samo s industrijalizacijom toga doba, nego i marksističkim postavkama postvarenja, odnosno robnog fetišizma kojeg povezuje i s filmom. On piše: „U kapitalističkom društvenom prostoru u kojem objekti kolaju kao robe, slike počinju iskazivati upravo te iste osobine. Zadatak je pokazati zašto.“²⁰² Naime, u 20. stoljeću za Bellera dolazi do dematerijalizacije robâ koja je još uvijek potrebna kapitalu, a popularizaciju filmske umjetnosti vidi kao reakciju na tu vrstu transformacije kapitalizma. On će dakle reći da je ta transformacija vizualna, a njene prve primjere za analizu nalazi – paradoksalno – u socijalističkoj, odnosno komunističkoj kinematografiji Sovjetskog saveza; prije svega Dzigi Vertovu i Sergeju Ejzenštejnu: „kinematografija i njen optjecaj slika pruža arhetip novog poretka proizvodnje kapitala i optjecaja općenito.“²⁰³ Drugim riječima, Belleru je film *proizvod* – ne tek umjetničko djelo, već produkt emergentne svijesti industrijskog društva, a filmska kamera je uvjet mogućnosti proizvodnje novog trenutka u povijesti društvenih

²⁰⁰ Tu valja podsjetiti na njegovu razradu koncepta kino-oka kao savršenijeg od ljudskog, odnosno, kao onog koji može vidjeti više no što je čovjeku biološki omogućeno. Proizvodnja onipotentnog gledatelja putem tehničke manipulacije filmskim tekstom nije mi važna tek kao tehnička inovacija, već i kao politički potencijal osmišljavanja filma kao konstrukta, a gledatelja kao dijela te konstrukcije s kojom se može pregovarati: film tu igra ulogu stalne, revolucionarne promjene svijesti istovremeno redatelja i gledatelja.

²⁰¹ Usp. Tomas, David, 2013, *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*, London: Bloomsbury Publishing, str. 46.

²⁰² Beller, Jonathan, 2016, *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 50.

²⁰³ Ibid. str. 29.

odnosa. Ako se vratimo filmskim primjerima koji koriste duge kadrove, odnosno, onima koji ne koriste montažu za ekstenzivno cijepanje temporalne i spacijalne dimenzije filma, Bellerove opaske još uvijek stoje. Tehnologija oblikovanja filma ne govori samo o filmu, već i o društvenim uvjetima koji su oblikovali načine na koje određena povijesna razdoblja tu tehnologiju koriste. Ako se talijanski neorealizam naumio približiti gledatelju minimiziranjem filmskih postupaka, Vertov unutar konteksta industrijalizacije Sovjetskog Saveza zrcali opsjednutost napretkom, razvojem društvenih odnosa, te marksističke postavke fetišizma robe. Vertov brzom montažom pokazuje dijalektiku čovjeka i stroja, nemogućnost jednostavnog odvajanja aktera od gledatelja, subjekta od objekta na ekranu. Beller tvrdi da nas Vertov svojim filmom uči da je slika konstituirana kao objekt – sastoji se od fragmenata koji kruže ekranom kao roba u kapitalističkoj proizvodnji.

Montaža je tu proces koji denaturalizira film: kod Vertova je toliko dominantna da ju je nemoguće ne vidjeti. Ona postaje učinak koji nam doslovno pokazuje stvaranje filmskih efekata na ekranu: u *Čovjeku s filmskom kamerom* tako vidimo proces montiranja vizualno, vidimo kameru, kamermana, kao i nas gledatelje na samom početku. Auto-refleksivnost koju redatelj zaziva ona je spajanja kadra atrakcije s refleksivnošću koju proizvodi vlastitim objelodavanjem na ekranu. Beller piše: „Vertovljev odabir da intervenira izravno u dijalektiku, u materijalnost povijesti, pokazuje da je slika postala nužan teren regulacije (i proizvodnje) u kapitaliziranom protoku vrijednosti“.²⁰⁴ Slika tu nije, kao što Flusser znamenito tvrdi, nemogućnost dijaloga, već dijalog sam – odnos kapitalističkih osi proizvodnje i potrošnje, istovremene kreacije i recepcije slike.

Povezanost Beller s Comolijem tu je vidljiva na polju promišljanja tehnologije kao nepremostivog elementa filmske analize, kao i s Craryjem, koji tu analizu ne može zamisliti bez analize gledatelja, čija pozornost kao i tehnike upravljanja tom pozornošću, predstavljaju važnu osovinu filmske analize. Zahtjevi koje je Vertov stavljao pred publiku bili su značajni. On je tražio njihovo uključanje u filmski diskurs na specifično aktivan i refleksivan način. David Montero tako zaključuje kako „uključivanjem gledatelja u dijegezu filma *Čovjek s filmskom kamerom*, Vertov otpočeka predlaže drugačiji način 'gledanja' filmova. Slike publike, lica na kojima se izmjenjuje smijeh i zapanjenost ispred ekrana prizivaju sliku nove vrste gledatelja za novu vrstu filma“.²⁰⁵

²⁰⁴ Ibid. str. 58.

²⁰⁵ Montero, David, 2012, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Oxford: Peter Lang Publishing, str. 137.

Već sam u prvom dijelu rada naveo i objasnio važnost Ejzenštejna i Vertova za proučavanje odnosa filmske slike i gledatelja. Ejzenštejn u svojim filmovima, a najpoznatije u filmovima *Štrajk* i *Krstarica Potemkin* proizvodi filmske učinke koje naziva montaža atrakcija. Ideja je suprotstaviti više iznenađujućih ili šokantnih elemenata između kadrova koji dijalektičkim procesom (montažom) tvore senzorna iskustva koja ne postoje u tim kadrovima zasebno. Ejzenštejn, dakle, montažom atrakcija cilja stvoriti ne samo novi oblik mehaničke organizacije kadrova, već i produktivno usmjeravati pažnju gledatelja, ne bi li kreirao nova slikovna značenja. No iako Ejzenštejn i Vertov polažu vjeru u tehničku manipulaciju slikom, Beller zanimljivo navodi da postoje i temeljne razlike u njihovim intencijama:

„*Štrajk* nije, za razliku od *Čovjeka s filmskom kamerom*, napor da se artikuliraju mjesta gledalaca u društvenoj totalnosti kako bi gledaoci sami sebe mogli razumjeti kao stvaralački dio šarolikog društvenog tkiva i kako bi svoje akcije temeljili na tom razumijevanju. Ejzenštejn je to prezirno odbacio kao kontemplaciju; *Štrajk* je napor da se *gledaocima odradi njihovo mjesto* koristeći sliku koja pretpostavlja apriornu i superiornu spoznaju totalnosti.“²⁰⁶

Taj se Bellerov uvid može potkrijepiti početnim slikama iz Ejzenštejnova *Štrajka*. Dok Vertov svoju publiku prikazuje na ekranu, izjednačavajući gledatelje izvan ekrana s onima na ekranu, te prikazujući filmski postupak kao mehaničku, ogoljenu činjenicu oblikovanja narativa, Ejzenštejn se obraća publici pedagoški, propagandno, bez urušavanja hijerarhije gledanja. Može se reći da su Ejzenštejnova nastajanja u jednoj mjeri antitetička Vertovljevim. Za Ejzenštejna publika je masa, sirovina koju treba filmskim (montažnim) postupcima oblikovati, dok je Vertovu slika predmet oblikovanja, a ne publika. Za razliku od Vertova koji prije svega – kako sam već naveo – oblikuje sliku, Ejzenštejn *stvara* gledatelja, a njegova pedagoška propedeutika ne može se u potpunosti shvatiti emancipirajućom upravo zbog tog inherentnog trenja u njegovoj filozofiji.

Oba redatelja djeluju u vremenu jednoobraznih modela konzumacije i produkcije filmova. Utoliko, oba su neuspješno okončali svoje projekte revolucionarnog filma. Ejzenštejnova osobna biografija, kao i kasnije filmski neuspjesi među sovjetskih strukturama, poznati su dio povijesti filma. Vertov je ostao upamćen kao autor koji je silovito i efektno otvorio vrata dijalektičkom shvaćanju filma, odnosno, kao autor koji je gotovo nasilno ugurao

²⁰⁶ Beller, Jonathan, 2016, *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 118.

i publiku u filmsko iskustvo. No i montaža atrakcija, kao i dijalektika gledanja, tek su eksperimentalni projekti jednog vremena koje je shvaćalo potrebu za analizom tehnologije pri pokušaju emancipacijskog oblikovanja gledatelja. Ono što je oba projekta neutraliziralo jest nemogućnost sasvim potpunog kapilarnog oblikovanja slike: oblikovanja koje stremi heterogenoj proizvodnji slike, kao i pristupu fragmentiranom gledatelju. Znameniti talijanski redatelj Michelangelo Antonioni na ovaj način opisuje arhitekturu slike u vremenu višeznačnih reprezentativnih sustava:

„*viđenje* (eng. *seeing*) je za nas nužnost. Viđenje je, jednako tako, problem za slikare. No dok se slikari bave otkrivanjem statične stvarnosti [...], redatelju je problem uhvatiti stvarnost koja nikad nije statična, već se uvijek kreće prema trenutku kristalizacije ili od njega, kako bi predstavio taj pokret, taj dolazak i nastavljanje kao novu percepciju“²⁰⁷

Ne podsjeća li to promišljanje na već spomenutu Vertovljevu klasifikaciju kino-oka (kamere) kao savršenijeg od ljudskog? Antonioni u drugoj polovici 20. stoljeća razrađuje „arhitekturu viđenja“, dok Vertov 20-ih godina 20. stoljeća promišlja film kao jezik stroja koji dokumentira i oblikuje tu nikad statičnu stvarnost. Vertov kao i Ejzenštejn, ostaju vjerni ideji „arhitekture“, koja *apriori* pretpostavlja hijerarhiju gledanja, i to isključivo u prostorima kino-dvorana, ne odmičući se mnogo od inicijalnih strahova koje je Baudry iskazivao. Zbog toga ću drugi dio istraživanja posvetiti primjerima koji dijalogiziraju, makar ne u izravnoj referenci, s Bellerovim postavkama osviještenog gledatelja, ali ću ih kontekstualizirati u vrijeme i tehnološke eksperimente koji daju mogućnost emancipacije subjekta od homogenog kreiranja značenjskih praksi u pokretnoj slici.

Cjelokupna razrada dosad analiziranih i popisanih filmsko-teorijskih fenomena u povijesnom smislu, koristila je kako bih metodološki i tematski opravdao sljedeću nomenklaturu. Naime, kao što je povijest filmske slike podijeljena na (najmanje) dvije ontološke odrednice (autore koji vjeruju u stvarnost i one koji vjeruju u sliku), odnosno, kao što je razvidno da se film razvijao istovremeno kao onaj koji je preferirao oblikovanje i intervenciju u sliku s onim koji je slikovnu dimenziju pokušavao očuvati što manjim intervencijama u vizualni materijal, tako na ovom mjestu tvrdim da je stvaralaštvo Haruna Farockija obilježeno internalizacijom te ne-isključive dualnosti unutar jednog filmskog stila. Utoliko, smatram da se njegova najveća baština ogleda upravo u dijalektizaciji ta dva

²⁰⁷ Antonioni, Michelangelo, 1996, *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, (ur.) Di Carlo, Carlo, Tinazzi, Giorgio, Chicago: Chicago University Press, str. 51.

elementa čime postiže najvrjednije učinke na polju odnosa gledatelja i filmske slike. Drugi razlog koji smatram da je nezaobilazan za ovaj prijelaz (kako povijesni, tako i tematski), jest činjenica da su teorije (od Baudryjevih do onih Davida Bordwella) prije svega namijenjene analizi filma gledanog u kino-dvorani. S obzirom na to da vjerujem kako suvremene studije vizualnosti moraju za predmet svog izučavanja postaviti slikovne reprezentacije recentnih medijskih praksi (dokumentarizam mobitelima, uloga nadzornih kamera u protestima, estetika „drona“ itd.), smatram da je analiza filma kao forme koja se isključivo gleda u zamračenoj dvorani izgubila na svojoj političkoj i kulturalnoj potenciji. Ako je Baudry svoju teoriju zamračene dvorane koja krije projektor temeljio upravo na takvom dispozitivu, suvremena analiza mora otići korak dalje, te uzeti u obzir gledatelje kojima imerzija u sliku predstavlja mnogo širu društvenu praksu od one koja se tiče odlaska u kino. Svi podaci pokazuju da mjesto konzumacije medijskog sadržaja više ne samo da nije dominantno kino, već nije niti vezano uz televiziju.²⁰⁸

3.3. Produktivno gledanje

U prethodnom poglavlju cilj mi je bio pokazati da inicijalna analiza odnosa gledatelja i slike ne može biti moguća bez zahvaćanja sva tri elementa koji konstituiraju pokretnu sliku: kamere (teorija *apparatusa*), montaže (teorija filmskog jezika i tehnologije), te površine ekrana na kojoj je slika organizirana i prikazana (kulturalna teorija). U prvom poglavlju sam ocrtao konture najvažnijih teorija koje se bave spomenutom trijadom, uz nužno komentiranje, dovodenje u pitanje te predlaganje novih rješenja u proučavanju pokretne slike. Drugo poglavlje specifično je podvrgnulo analizi relevantne filmske predloške koji na pretinantan način skiciraju, te ulaze u raspravu s naznačenim problemima tijekom dosadašnjeg rada, prije svega onim jednostranog pogleda na gledatelja kao na ideološki indoktriniranog (ili barem navođenog) recipijenta informacije. Utoliko, pokazao sam da je povijest filma istovremeno povijest raznovrsnih pokušaja pregovaranja s tom odviše restriktivnom teorijom komunikacijskog i interpretacijskog procesa, odnosno, da i u popularno-klasičnim predlošcima možemo naći pokušaj emancipiranog involviranja gledatelja u filmsku sliku na

²⁰⁸ Nedavno istraživanje koje je provelo Promocija PLUS, objavljeno u Hrvatskom filmskom ljetopisu br. 76 naslovljeno je „Navike gledanja filmova i doživljaj domaćeg filma“. Tijekom 2013. godine napravljena je anketa na tisuću ispitanika diljem Hrvatske kojoj je bio cilj utvrditi navike gledanja filmova, posebno u kinima. Rezultati su poražavajući: bez obzira na medij, filmove češće od dva puta tjedno gleda oko 70 posto osoba. Na televiziju ih otpada 73 posto, Internet i PC 22 posto, dok u kina najčešće odlazi oko 2 posto gledatelja (vidi: 2013,49-65). Za usporedbu, više od 22 posto korisnika u Hrvatskoj skida ilegalno medijske sadržaje putem mreža (<https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/istrazili-smo-hoce-li-nam-uskoro-stizati-paprene-kazne-zbog-skidanja-filmova-putem-torrenta---456391.html>), dok u svijetu dnevno YouTube biva gledan duže od milijardu sati (<https://phys.org/news/2017-02-youtube-billion-hours-online-video.html>).

tragu kulturalno-studijskog pristupa koji nije pristajao na jednostruki interpretacijski čin Shannon-Weaverovog komunikacijskog modela.

Međutim, na ovom mjestu je nužno terminološko obrazloženje. Slijedeći teorijske uvide Jacquesa Rancièrea, kada pišem o emancipiranom gledatelju, referiram na njegovu razradu participativne uloge spektatora kao važne karakteristike estetskog režima umjetnosti. Upisujući se u dugu i kompleksnu tradiciju interpretacije umjetničkog djela, poglavito onu povijesti umjetnosti kao discipline koja se *apriori* bavi vrednovanjem, Rancière ne pristaje na jednostrane odnose pasivnog i aktivnog, gledanja i proizvodnje. Baštineći stav bliži vizualnim studijima – dakle, proučavanju vizualnosti kao procesa (dijalektike) *gledanja* – on sugerira da estetski učinci nisu lako predvidljivi, te da ozbiljna teorija mora uzeti u obzir gledatelje kao aktivne interpreatore, subjekte koji znakove prevode na vlastiti kulturalni kôd, te vrše reaproprijaciju priče kojoj nazoče. Drugim riječima, u središtu onoga što Rancière naziva intelektualnom emancipacijom stoji:

„dovođenje u pitanje opoziciju između aktivnog i pasivnog, doživljaja i stvarnosti, gledanja i znanja. Film – upravo zato jer nije jasno uspostavljeni jezik, zato jer izbjegava sustavnom poretku znanja – kao živuća umjetnost demokratskog doba posebice mnogo duguje emancipaciji. Gledati uvijek znači glumiti.“²⁰⁹

Rancierovo bavljenje filmom nije, kao i u slučaju Deleuzeovih studija, ekskluzivno vezano za film sam, već je dio šireg promišljanja uvjeta nastanka umjetničkog djela na političkoj i estetskoj razini. U studiji *The Emancipated Spectator* nalazi u korijenu riječi „emancipacija“ gestu oslobađanja manjine. On se pita na koji način oni „nemoćni“ postaju moćni: „Ne postoji skrivena tajna stroja koji ih drži zarobljene u mjestu [...] na djelu su zapravo scene neslaganja koje se mogu pojaviti na bilo kojem mjestu u bilo koje vrijeme“.²¹⁰ Neslaganje, tumači on, organiziranje je smisla unutar kojeg ne postoje jednostavne binarnosti: nema realnosti iza doimanja i reprezentacija, niti jednog tumačenja stvari koje se pred nama odvijaju. Svaka situacija, sugerira on, može se otvoriti, rastvoriti i interpretirati ovisno o mehanizmima i režimima percepcije.

Ne predstavlja li ovo odgovarajući metodološki okvir za analizu dosad proučavanih filmova? Nisu li film *Shirin*, stremljenja talijanskog neorealizma ili Ozu predstavnici one vizualnosti koja naginju reprodukciji upravo ovako postavljenog okvira emancipiranog čina gledanja? Na tragu već opisane Deleuzeove preokupacije „dijagramom“ kao razradom

²⁰⁹ Citirano prema: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961>.

²¹⁰ Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books, str. 48.

Foucaultove nehijerarhizirane mikrofizike moći, Rancièrè pristupa „neslaganju“ na sličan način. U filmskom jeziku, tvrdim, tu gestu – proširenu, shvaćenu dijakronijski kroz povijest filma i primjenjivu na širi dijapazon pokretnih slika izvan idealnih uvjeta reproduciranja – možemo nazvati „kapilarnom slikom“, onom koja i unutar režima „kapitala“, dominantne slike, proizvodi geste izbjegavanja jednosmjernog interpretacijskog i komunikacijskog čina. Vraćanje subjektivnosti subjektu Rancièrè ovako opisuje: „Neslaganje istovremeno vraća u igru i očitost onoga što može biti viđeno, misleno i učinjeno, i distribuciju onih koji su koji su sposobni gledati, misliti i mijenjati koordinate dijeljenoga svijeta“.²¹¹ Drugim riječima, kapilarno, propusno, multivokalno, raznorodno i naposljetku, nesukladno ulaženje u odnos s onim prikazanim definicija je političke subjektivizacije koja pretendira na oslobađanje od Baudryjevih strahova od političkog podjarmljivanja dominantnim strukturama moći. Ono predstavlja rastvaranje (slikovnog) jedinstva onog što nam je dano, prikazivanje nesumjerljivosti i nejasnoća kako bismo ocrnali nove topografije mogućeg.

Nisu li opisane scene iz *Umberta D* upravo to – rastvaranje prostornog i vremenskog jedinstva kadra kroz dovođenje u ekstrem upravo spomenuti filmski prostor i vrijeme? Svi dosad analizirani filmovi svoju snage crpe iz činjenice da nisu eksperimentalni, već igrani, „klasični“ filmovi koji u svojoj denotativnoj dimenziji standardnog filmskog jezika političku subverziju postižu upravo denunciranjem tih pravila na konotativnoj dimenziji, dovodeći katkad filmski jezik do samo-oprimjerenja na ekranu. Ono što montaža (*Shirin, Pravilo igre*), ili pokušaj minimiziranja iste (*Umberto D*) čine, jest rastvaranje nevidljivih učinaka filmskog jezika upravo kroz pokušaj prikaza njegova funkcioniranja. U trenutku kada se na ekranu kreira greška (odmak od usustavljenog snimanja), jezik dovede do ekstrema, ili prekrši renesansna perspektiva „skrivenog“ gledatelja i otvorene mizanscene, emancipacijski potencijal *drugačijeg* čitanja biva otvoren.

Teoretičarka Kaja Silverman svoj je teorijski prosede posvetila razradi metodološki vrlo usustavljene kritike gorenavedenih postavki renesansne perspektive Baudryjeva tipa. Silverman je znamenita kao koautorica studije *Speaking about Godard* koju je u tandemu s Farockijem napisala 1998. godine. Za potrebe ovoga rada, odnosno, za teorijsku razradu emancipiranog gledatelja, od važnosti će mi biti njezin koncept takozvanog „produktivnog pogleda“ koji tematizira u knjizi *The Threshold of the Visible World*. Naslanjajući se na psihoanalitički instrumentarij, Silverman gledanje definira u kontekstu etičkog zahtjeva za emancipacijom: „možemo gledati u neki objekt i drugi put, putem različitih reprezentacijskih

²¹¹ Ibid. str. 49.

parametara, time pažljivo preokrećući proces koji smo si prisvojili, a koji nam ne pripada [...]“²¹². Silverman se referira prije svega na postavke Ejzenštejna čiju teorije iz druge polovice 30-ih godina nalazi zanimljivom, u kojima se otvara mogućnost proizvodnje udaljavanja od vlastitog tijela kod gledatelja, odnosno njegove subjektivnosti prema nečemu više. Što je to „više“? Silverman to povezuje s njegovim razumijevanjem koncepta političkog filma koji ne može biti razmatran bez koncepta identifikacije, „s obzirom na to da je u pitanju privilegirani mehanizam putem kojeg gledatelj ne samo da može biti integriran u novi društveni kolektivitet, već i uveden u subjektivnu poziciju koja je različita od njegove ili njezine psihičke formacije“.²¹³ Time ona proizvodi odmak od klasičnog Metzova čitanja filmskog gledatelja kao onog koji je asimiliran u sliku. Metz se poziva na Lacanovu zrcalnu fazu kao sekundarnu identifikaciju, dok primarna pretpostavlja gledatelja koji se ne identificira toliko s kamerom (Baudry), koliko sa sobom kao gledateljem, „u trijumfalnoj potvrdi samo-istosti“.²¹⁴ Gesta koju Silverman poduzima važna je za ovaj rad: ona detektira nemogućnost jednoobrazne identifikacije tijela i uma sa sadržajem na ekranu, te uspostavlja ideju ne-integralnog, necjelovitog sebstva do kojeg dolazi kada se suočavamo s „razlikom“ pri gledanju slika, koja nam onemogućava prepoznavanje u zrcalu. Ono što Baudryjevoj studiji nedostaje vidljivo je u njezinoj razradi. Ona film vidi kao prostor razbijanja fiktivnog jedinstva tijela i uma u kino-dvorani, odnosno, kao prostor vizualnosti s kojom se može pregovarati. U kontekstu razrade subjektivnosti, „ja“ filma sukobljava s drugim sudionicima: ona predlaže kinematografiju sukoba, odnosno supostavljanja kako bi se tijelo i um izbacilo iz identifikacije putem ega (Baudry) prema identifikaciji u odnosu na druge. U pitanju je emancipacijski zahtjev intersubjektivnosti, koji je dosad u okvirnim crtama otvoren na nekoliko razina (film-esej), a u sljedećem poglavlju putem Farockija bit će ekspliciran u punini.

U povijesnom smislu, intersubjektivnost je rezultat nelinearnog razvoja prikazivačkih tehnika. Putem Craryja sam već naznačio izmiještanje geometrijske perspektive prema fizičkoj optici. Tradicionalna *camera obscura* iz 18. i 19. stoljeća uključivala je tijelo koje ulazi u prostor unutar kojeg su se prikazivale slike. No izum stereoskopa u 19. stoljeću, tvrdi Silverman, muti linearni razvoj subjektova pogleda. Sa stereoskopom, sada je gledatelj izložen dvjema slikama, jednoj za svako oko, a rezultat tog spoja je treća slika, s drugačijom dubinom i pojavnošću. Iako su Craryjevi uvidi pertinentni, Silverman produktivnost pogleda

²¹² Silverman, Kaja, 1996, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge, str. 3.

²¹³ Ibid. str. 91.

²¹⁴ Ibid. str. 88.

nalazi u nelinearnoj povijesti prikazivačkih tehnika koje pokazuju pomak percepcije, što ona povezuje s „gubitkom povjerenja u sposobnost oka da vidi ono što je 'tamo'“. ²¹⁵ Upravo zato, tvrdi Silverman, kino je postalo dominantna prikazivačka tehnika, jer svojim tehničkim postavom nije dovodila u pitanje vjerodostojnost i održivost pogleda. Emancipacijsku gestu gledanja ona pojašnjava na slici nizozemskog renesansnog slikara Hansa Holbeina *Ambasadori* iz 1533. godine, koja je u povijesti umjetnosti često citiran primjer anamorfoze, slikarskog postupka pri kojem predmeti na slici imaju varljivi izgled, ili zadobivaju drugi oblik ukoliko se slika pogleda iz druge perspektive.



Slika 3.1: Hans Holbein: *Ambasadori*, 1533.

Osim portreta, na slici se nalazi i „mrlja“ u sredini donjeg dijela slike, koja se zapravo, ukoliko je gledamo pod određenim kutom (a ne sprijeda), razotkriva kao slika lubanje. Holbein tako prikazuje istu onu preokupaciju pozicijom promatrača koju i Baudry zaziva, tvrdeći kako smo zarobljeni renesansnom perspektivom prilikom gledanja kinoplatna. Skrivenu lubanju Silverman koristi kao primjer potrebe za izglobljenim, odnosno takozvanim produktivnim gledanjem. Holbeinova je slika metafora ili primjer vizualne geste koja subverzira centar, odnosno dominantnu i očekivanu poziciju promatranja kao jedinu mogućnost okupiranja habitusa. Saša Vojković, analizirajući Silvermaninu teoriju zaključuje

²¹⁵ Ibid. str. 129.

da *Ambasadori* sugeriraju da se „mitovi i dominantne fikcije mogu [...] održati samo ukoliko ih društvo u širem smislu podupire“.²¹⁶

Kakvo je to čitanje u pitanju? Prostor koji smatram da se produktivno otvara urušavanjem hijerarhije između pasivnog gledatelja i aktivnog proizvođača vizualnog materijala prostor je koji baštine i kulturalni studiji još od Gramscija, koji je kulturu smatrao poljem hegemonijskih borbi. Nastavno tomu, Stuart Hall gotovo stoljeće kasnije piše da je „popularna kultura kontradiktoran prostor, polje stalnog pregovaranja“.²¹⁷ U tom smislu, ako proces gledanja shvatimo kao proces borbe za značenjske prakse koje se ne mogu svesti na „kapitalna“ tumačenja, ne pruža li uloga „amatera“ plodno tlo za promišljanje inventivnih i emancipatornih praksi gledanja? Stoffel Debuysere smatra da film ima potencijal biti domena amatera *par excellence*: „Pripada svim gledateljima, neovisno o partikularnoj vještini ili znanju, koji su sposobni nanovo osmisliti film svakim novim gledanjem, miješajući svoju percepciju s nestabilnih sjećanjima i lutajućim snovima“.²¹⁸ Filmovi takve kapitalne slike, dakle, mogu pružiti modalitete čitanja onkraj „preferiranog“ načina, prikazujući konstitutivne „greške“ ili smetnje unutar standardnog modela. Spomenuta preokupacija može se izraziti i anegdotalno: ako zamislimo korisnika pred računalnim ekranom, za pretpostaviti je da on gleda sliku, sadržaj koji se na njemu prikazuje. Što se dogodi kada najednom ekran napukne, ukaže se greška? Sadržaj na njemu ostaje isti, no odjednom pozornost korisnika biva usmjerena na pukotinu samu, a ne više na sadržaj prikazanog. U trenutku „greške“ odnosno smetnje, sam aparat koji omogućava prikazivanje (izraz) postaje vidljiv, a sadržaj odlazi u drugi plan. Nastavljajući se na pojmove emancipacije i filma, jasno je da gledatelj – iako zasad uopćena kategorija – predstavlja za ovo istraživanje nužnu komponentnu slikovnog iskustva. On igra važnu ulogu u obje dimenzije slike, kako kapitalnoj, tako i kapilarnoj te – usprkos već naznačenim teorijama koje su se najčešće bavile proizvodnjom značenja – inkluzija gledateljeva epistemološkog aparata od važnosti je za kulturološki relevantnu analizu i u slučaju popularnog, srednjostrujaškog filma.

Dosad sam pokazao na koje načine filmovi kapitalne slike ulaze u raspravu, te pregovaraju sa standardnim modelima slikovne reprezentacije, a posljedično i na odnos gledatelja i filmske slike kao propedeutički odnos „neznalice“ i „učitelja“.²¹⁹ U tom smislu,

²¹⁶ Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 68.

²¹⁷ Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, str. 25.

²¹⁸ Citirano prema: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961>.

²¹⁹ Jacques Ranciere teoriju emancipacije najavljuje i u studiji *Učitelj neznalica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije* (2010) o kojoj će u nastavku biti riječi.

ovo poglavlje ide korak dalje, te se bavi pitanjem što se događa s tim odnosom u filmovima koji ne samo da dovode u pitanje standardne postavke filmskoga jezika, već ih i urušavaju, poput Dzige Vertova i Haruna Farockija, tvoreći nove premise unutar semiotičkih, odnosno komunikacijskih teorija?

3.4. Farocki – uvodna analiza i kontekstualiziranje

Harun Farocki jedan je od najpoznatijih filmskih sineasta, autor koji teorijski kompetentno i umjetnički kompleksno stoji na razmeđu tradicionalnog filma (kina) i novih umjetničkih praksi (galerije, dokumentarni filmovi, kompilacijski filmovi, filmski eseji, eksperimentalni uradci, te digitalne intervencije u virtualnu stvarnost). Farockijevo stvaralaštvo kulturološki i vremenski pozicionira unutar polja takozvanog novog njemačkog filma, pokreta koji su najslavnije obilježili autori igranih filmova R. W. Fassbinder, Werner Herzog i Wim Wenders kasnih šezdesetih i tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća. Nasljeđujući društveno-kritički i modernistički stil toga pravca, Farocki stvara video-radove različitih provenijencija. U svojem je četrdesetogodišnjem stvaralaštvu ušao u dijalog s brojnim tehnikama slikovne reprezentacije, postavio pitanja neodvojiva od politike moći, ocrtao napetosti između amaterizma i „profesionalne“ (homogene) slike, te naposljetku, naglasio važnost *gledanja*, odnosno konstitutivnu nužnost proučavanja gledatelja kao neodvojive komponentne slikovnog iskustva. Stasajući u vremenu kasnih 1960-ih – dakle, uz bok redateljima poput Rainera Wernera Fassbindera, Alexandera Klugea i Wernera Herzoga – do kraja svojeg života 2014. godina snima oko 120 uradaka, od onih namijenjenih kino-distribuciji, preko televizijskih priloga, do eksperimentalnih i galerijskih instalacija. Njegovo stvaralaštvo bavi se, ukratko, „odnosima filmskih tehnika kao instrumenata društvene vizualizacije (propagande) i mehanizama panoptičke kontrole (moći)“.²²⁰ Farocki sustavno dovodi u pitanje objektivnost kamere te ideje istine u dokumentarnom filmu, no to ne čini u maniri suvremenih redatelja poput Michaela Moorea. Stvarajući pod utjecajem Bertolta Brechta iz kazališne provenijencije, te Jeana-Luca Godarda iz filmske, Farocki na dokumentarni film ne gleda kao na formu koja korespondira sa stvarnošću. Njegovi osnovni filmski postupci na tragu su uvida Nikice Gilića koji piše: „premda referira na stvarnost, dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova – on samo uspostavlja

²²⁰ Enzewor, Okwui, 2011. „Harun Farocki: I Thought I was Seeing Convicts“, u: *Defining Contemporary Art – 25 years in 200 Pivotal Artworks*, London: Phaidon Press Limited, str. 275.

drugačiji odnos sa stvarnošću, ili, preciznije, s izvanfilmskim pojavama“.²²¹ Iako Farocki vlastito stvaralaštvo uzima kao ono koje upućuje na događaje iz svijeta oko nas, njegovi filmski postupci uvelike su usmjereni u denaturaliziranje filmske slike, u stalno „smetanje“ gledatelja, razbijanje hijerarhije i pedagogije gledanja. Farocki stoji nasuprot pioniru dokumentarizma Johnu Griersonu koji se prije svega „zalagao za angažirani film; bio je zapravo više propangadist nego estetičar [...]“.²²²

Farockijev pristup filmu ne napušta ideju da slike sadrže informacije ili da su one prostor učenja – u toj mjeri Farocki vjerojatno još snažnije od Griersona vjeruje u angažiranost filma. Njihova konstitutivna razlika – kako će ostatak poglavlja i pokazati – jest ona pristupa gledatelju i procesu zaključivanja prilikom gledanja. Farockijeva polazišna točka nije podučiti gledatelja, već ga prvo izmjestiti iz pozicije gledatelja prema poziciji arheologa značenja, a tek onda mu ponuditi različite perspektive. Izvorište njegova pogleda na film općenito mogli bismo naći upravo u Godardovom promišljanju koje Zoran Tadić u postumno objavljenj knjizi *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu* tematizira, pišući da za Godarda, *svaki igrani film teži biti dokumentarnim, a svaki dokumentarni igranim*.²²³ To ne znači samo urušavanje granica između ta dva filmska roda (koje su ionako više ili manje porodne kroz cjelokupnu povijest filma), već i traganje za redefinicijom rodova prikazujući ih na ekranu u njihovoj tehničkoj ogoljenosti. Dok će tako, primjerice Michael Moore u radikalnoj ali još uvijek *mainstream* varijanti provokacije dokumentarnim filmom često tendenciozno montirati kadrove, pa čak i biti predmetom optužbi za manipulaciju podacima lišenih njihova izvornog konteksta u svrhu političke kontra-propagande, njegov prosede svejedno čini najlukrativniji doseg dokumentarnog filma u povijesti. Primjerice, njegovo ostvarenje *Fahrenheit 9/11* (2004), politički komentar na američki intervencionizam i rat u Iraku, zaradio je više od 220 milijuna dolara, što je najveći financijski uspjeh dokumentarnog filma u povijesti. Moore, dakle, spaja kontroverznu i kompleksnu političku sadašnjost s provokativnim i tendencioznim snimanjem, montiranjem te naposljetku i prikazivanjem filma²²⁴. No pred svih navedenih funkcija takvog filma, Moore, poput njegovih američkih suvremenika (Morgan Spurlock, Sascha Baron Cohen...) koristi mnoge elemente filmskog jezika dokumentarnog filma, pa čak

²²¹ Gilić, Nikica, 2007a, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM, str. 21.

²²² Ibid. str. 28.

²²³ Usp. Tadić, Zoran, 2009, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 238, 165.

²²⁴ Moore ne zazire od tehničkih grešaka i formalnih omaški poput slučajnih ulazaka u kadar, naglih montažnih rezova ili neartikuliranih pokreta kamere. Takav (neslučajan) način snimanja nema samo estetsku, već i političku funkciju. Rušenjem takozvanog „četvrtog zida“, odnosno nevidljive barijere između gledatelja i filma, Moore se nada proizvesti osjećaj angažiranog filma koji komunicira s neposrednim temama u društvu, od rata protiv terorizma, američke zdravstvene politike ili neoimperijalizma.

i urušava neke njegove postavke poput nepostojanja propedeutske naracije ili težnje prema istinitosti. No ono što takvi predstavnici filmskog jezika ne čine, upravo je Farockijev *forte par excellence* – urušavanje same forme dokumentarnog filma, prokazivanje aparata, a ne samo sadržaja koji se njime snima.

Nora Alter primjećuje kako mnogi Farockijevi filmovi ne propituju vizualne reprezentaciju i moć reprodukcije slika samo na teorijskoj razini, već izravno, supostavljanjem masmedijske estetike dominantnih medija s estetikom takozvanog „amaterskog kadra“. Ako su nekad, kako sam Farocki tvrdi u eseju nazvanom po njegovu istoimenu filmu *Workers Leaving the Factory*, (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995) kamere snimale neselektivno i dokumentaristički²²⁵ (bivajući pretečama nadzornih kamera), današnje masmedijske tehnologije selektivno snimaju pokret. One time rade razliku između potrebnog i nepotrebnog kadra. U tom će svjetlu Thomas Elsaesser u studiji *Political Filmmaking After Brecht* detektirati kako Farocki, za razliku od velikog dijela njemačkih redatelja toga doba koji njeguju svojevrsno nepovjerenje prema slici, ulazi u „kompleksnu stvarnost slika i subjektivnosti“.²²⁶

Farocki ne dovodi u pitanje samo objektivnost sadržaja, narativa, odnosno održivost vizualnog diskursa, već objektivnost filma samog, procesa snimanja putem specifičnih filmskih tehnika poput upisivanja, jukstaponiranja, te montaže (spajanje, komponiranje, rezanje, preklapanje) koje najviše streme urušavanju stabilnog tijela filmskog jezika i prateće vizualne strukture. On tako anticipira drugu polovicu 20. stoljeća kao onu koja vizualnu kulturu neće baštiniti samo na filmskom platnu, već na televiziji, DVD-u, kućnom videu, internetu, mobitelima, virtualnoj stvarnosti, galerijskom prostoru ili pak putem takozvane „poboljšane“ stvarnosti.²²⁷ Lisa Cartwright u tekstu „Film and the Digital in Visual Studies“ izjavljuje sljedeće: „Filmski studiji nikada se nisu bavili samo filmom (medijem, njegovim društvenim kontekstom, gledateljem), već su se uvijek bavili uvjetima osjetilnog iskustva u modernitetu“.²²⁸ Iako je odviše smjelo potpuno decidirano proširiti filmsko polje na ovaj način, Farocki zasigurno potpada pod tu dvojakost vizualne introspekcije: istovremenog proučavanja filma kao tehnike koju treba razotkriti, kao i društvenog, političkog i kulturalnog kontekst koje je utkano u sam filmski sadržaj. Ta kombinacija tvori, u njegovom stvaralaštvu,

²²⁵ Film je kao svojevrsni *hommage* objavljen na stogodišnjicu filma braće Lumière iste tematike.

²²⁶ Elsaesser, Thomas, 2004, „Political Filmmaking After Brecht: Harun Farocki, For Example“, u: *Working on the Sightlines*, (ur.) Elsaesser, Thomas, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 140.

²²⁷ eng. *augmented reality*.

²²⁸ Cartwright, Lisa, 2002, „Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence“, *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 431.

istovremeno ono što Cartwright naziva osjetilnim iskustvom moderniteta, kao i ono što kroz ovo istraživanje želim podcrtati kroz tematiziranje koncepta emancipiranog gledatelja.

Navedeni elementi njegovog opusa istovremeno su i opravdanje supostavljanja njegova stvaralaštva s fikcionalnim filmovima koje sam analizirao u prethodnom poglavlju. Naime, iako bi takva odluka mogla navesti na zaključak o metodološkoj neopravdanosti i sadržajnoj nesumjerljivosti dva odvojena filmska roda, smatram da je Farocki tijekom desetljeća razvio dovoljno bogat repozitorij vizualne dijaloške dinamike fikcionalnog i dokumentarnog da upravo njegovo stvaralaštvo može poslužiti kao važan kompendij promišljanja suvremenih slikovnih praksi. Drugim riječima, ako je *Umberto D* fikcija koja pretendira na ne-fikcionalni komentar političkog i kulturalnog diskursa koji ga okružuje, baštineći dokumentarističke težnje, Farockijevo stvaralaštvo ništa manje ne pretendira na fikcionalizaciju dokumentarne forme, čineći ovu analizu dijalektički nadopunjivom.

Kodwo Eshun u eseju „A Question They Never Stop Asking“, objavljen u časopisu *E-Flux* posvećen stvaralaštvu Haruna Farockija i njegovoj ostavštini, pruža preciznu dijagnozu njegove slikovne dijalektike: „Slike nam otkrivaju slike kao industrijalizaciju misli koja mora biti analizirana pod posebnim, ne-ljudskim, uvjetima. [...] Mistificirajuća snaga slika i otkrivajuća snaga montaže stalno se urušavaju jedna u drugu. Farockijeve slike nikad ne prestaju s radom. Za što je sve slika sposobna?“²²⁹ Ključ Eshunova čitanja jest u premrežavanju Farockijeve umjetnosti s političko-ekonomsko-društvenom misli, odnosno, vraćanja filma u sferu, kako i Eshun sam kaže, *proizvodnje*, odnosno, *rada*. Ako slike nikad ne prestaju *raditi*, što je s konzumentima toga rada, gledateljem? U pitanju je, dakle, potreba unaprijeđenja Bellerove teorije onkraj zlatnog doba sovjetskog filma, kako bih uspostavio koncept gledatelja koji – oslobođen „okova“ kino-dvorane i hijerarhizirane proizvodnje slike – biva u mogućnosti pregovarati s dominantnim značenjima filmskih reprezentacijama.

Već je u prvom desetljeću Farockijeva opusa moguće naići na uratke koji promišljaju filmski jezik onkraj satire ili ironije.²³⁰ Primjerice, film *Between Two Wars (Zwischen Zwei Kriegen, 1978)* Farocki oblikuje kao kompilacijski film²³¹, spoj različitih ne-autorskih snimaka koje prikazuju industrijsku proizvodnju, tlačne peći u vrhuncu rada, proizvodnju

²²⁹ Eshun, Kodwo, 2014, „A Question They Never Stop Asking“, *E-Flux Journal*, br. 59., str. 5.

²³⁰ Primjerice, njegov trominutni film *The Words of the Chairman (Die Worte des Vorsitzenden, 1967)* istražuje metaforičnu snagu riječi, prikazujući muškarca kako čita iz knjižice o Mao Ce Tungu, kontrastirajući revolucionarne težnje s estetikom reklame kojom se film inspirira. Iako su elementi humora nešto što Farocki baštini u totalnosti svojeg opusa, umjetničkim zrenjem dolazi i do premještanja fokusa sa satire prema angažiranijem (no nipošto anestetiziranom) stvaralaštvu.

²³¹ Filmski leksikon kompilacijski film definira kao „podvrsta dok., odn. obrazovnog filma; film koji prevladavajuće uključuje arhivske materijale, snimke nastale s drugom namjerom (usp. 2003).“

ratnog inventara. Te kadrove kontrastira fikcionaliziranom narativu protagonista koji se pitaju o prirodi proizvodnje i konzumerizma, odnosa buržoazije i proletarijata, te marksizmu i kapitalizmu. Sam njegov naslov nagoviješta temporalnu dimenziju – Farocki se ovdje bavi Njemačkom između dva svjetska rata, te neumoljivim industrijalizacijskim procesima toga vremena, kako u domeni strojne proizvodnje, tako i odnosu prema ljudima, odnosno ljudskim kapitalom. Na koji način on oblikuje tu dvojnu analizu? Koristeći nešto što možemo nazvati „tehničkom snimkom“²³², on suprotstavlja snimke proizvodnje raspravama o ulozi čovjeka kao bića mišljenja. U tom smislu, iako dijelom koristi arhivske snimke proizvodnih pogona koksa, umjesto da filmu pristupa televizijski-reportažno, on to čini autorski, komentirajući slike i snimke koje nisu njegove (nađene snimke ili one korištene u svrhu arhivskog dokumentiranja), razgovarajući istovremeno s onim što se prikazuje i s gledateljem koji to gleda. Tom gestom, on se od najranijeg doba postavlja kao medijator između slike i aparata koji(m) ju proizvodi. No taj medijator, za razliku od filmova koji su dosad analizirani, *apriori* je vidljiv, objelodanjen, samo-refleksivan. U *Between Two Wars* Farocki nam ovako govori: „Kada netko nema novca za automobile, snimanje, lijepu odjeću; kada netko nema novca za stvaranje slika u kojima filmsko vrijeme i filmski život neprekidno teku, onda taj netko mora uložiti trud u inteligentno oblikovanje i spajanje odvojenih elemenata: u montažu ideja“. Montažu ideju koju protagonisti u filmu koriste ne bi li propitali odnos čovjeka i stroja (naposljetku dođu do zaključka o tome kako treba koristiti tehnički jezik, jer on ima najveći potencijal ukazivanja na fetišističku prirodu proizvodnje i robe), redatelj preslikava i na filmski jezik, koristeći jukstaponiranje dva oblika slikovne reprezentacije (arhivske snimke i fikcijske narative) ne bi li došao do „sinteze“: do svijesti o prirodi industrijske proizvodnje (i njezina usuda u obliku Drugog svjetskog rata) s jedne strane, te svijesti o prirodi filmske proizvodnje (montažom, auto-referencijalnošću protagonista, intertekstualnošću, političkim komentarima, teorijskim raspravama unutar fikcijskog teksta) s druge. Utoliko, Farocki nam pokazuje da je jedna od glavnih uloga filma kako ga on zamišlja ona stalne *proizvodnje*: no umjesto da se govori o totalitarnoj proizvodnji koja podjarmljuje subjekta, on teži proizvodnji (revolucionarne) svijesti istovremeno i proizvođača (redatelja, autora) i gledatelja, odnosno publike. U tom smislu, njegov rad uvijek je i reprezentacija slike, ali i prikazivanje proizvodnje tih reprezentacijskih praksi, pri čemu se on približava tezama koje će nešto kasnije u svojoj teoriji kinematičke proizvodnje uobličiti teoretičar filma i marksističke misli Jonathan Beller.

²³² Na nekim mjestima sam Farocki će takve kadrove nazivati takozvanim *operational images*.

No tu posrijedi nije tek sposobnost Farockija da prikaže film kao proizvod kulturalnih, društvenih-političkih i ekonomskih konstelacija, već je u pitanju njegov naum da ocrtavajući sliku kao ideološki konstrukt, on upućuje na bliskosti i razlike tri neodvojiva elementa filma: pogleda gledatelja, pogleda kamere te samog ekrana. Produktivni pogled u kontekstu Kaje Silverman kod Farockija se vidi kao pogled koji denaturalizira vlastitu poziciju promatranja: ekran postaje mjesto pregovaranja između pogleda gledatelja i pogleda kamere.

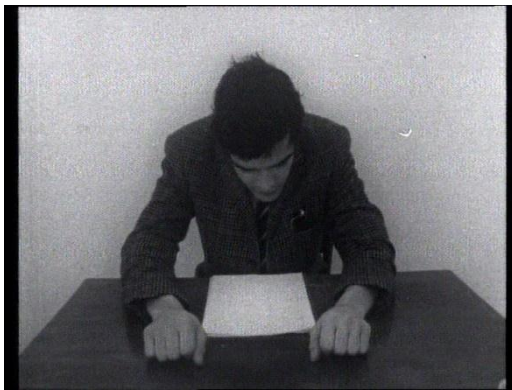
Farocki u filmu *As You See (Wie man sieht, 1986)* gledatelja suočava s dokumentarnom raspravom na temu razvoja tehnologije te njezina eshatološka projekta. Proučavajući tehnologiju, on zapravo analizira odnos vremena i prostora, koji zrcali prikazivanjem stalnog pokreta, kretanja. Proučavajući razvoj transportnih tehnologija, od cesta i mostova do vlakova i automobila, Farocki pri sredini filma ovako govori: „Stavljanje u pokret pretpostavka je kontinuirane proizvodnje“. Cilj njegovih uvida jest osvjedočiti reifikaciju ljudske produktivnosti/rada, te je povezati s činom gledanja filma – stavljanje u pokret slike proizvodi gledatelja na sličan način na koji stavljanje u pokret radnika proizvodi kapitalizam. Ta je premisa drugi važan element njegova stvaralaštva u kulturalnom i političkom smislu. Dok je prvi bio onaj propitivanja uloge kinematografskog aparata, naratora i amaterske slike kao alata potencijalne emancipacije gledatelja od dominantnog načina proizvodnje, drugi element koji on razvija usporedno bavi se upravo načinima proizvodnje tog gledatelja.

Farocki nam pokazuje da je jedna od glavnih uloga filma kako ga on zamišlja ona stalne proizvodnje: no umjesto da se govori o totalitarnoj proizvodnji koja podjarmljuje subjekta, on teži proizvodnji (revolucionarne) svijesti istovremeno i proizvođača (redatelja, autora) i gledatelja, odnosno publike.²³³

Za historijsko-teorijski valjano tematiziranje njegova umjetničkog prosedea treba se vratiti daleko u prošlost – njegovom prvom zapaženijem uratku iz 1969. godine, *Inextinguishable Fire (Nicht lösbares Feuer, 1969)* kojim Farocki otvara polje odnosa rata i medija, odnosno propagande u najširem smislu, kako filmsko-vizualne, tako i šire društveno-kulturne. Tema tog srednjemetražnog filma (u trajanju od 25 minuta) istraživanje je posljedica

²³³ Iako će posljednje poglavlje specifično tematizirati suvremene medijske prakse i nove modele vizualnosti, na ovom mjestu uputno je spomenuti teoretičara vizualne kulture Nicholasa Mirzoeffa koji se u studiji *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* približava Farockijevim preokupacijama odnosa gledanja i moći. Mirzoeff oblikuje pojam *countervisuality* koji mu predstavlja ne samo zahtijev onih koji inače nemaju pravo na pogled za viđenjem, već mu predstavlja šire polje borbe za to što smatramo vidljivim (usp. Mirzoeff, 2011, 23). Drugim riječima, ako Farockija zanima pokazivanje procesa proizvodnje slika onih koji su tradicionalno bili samo konzumenti medija, Mirzoeff danas istražuje korak dalje, a to su političke reperkusije onih koji to pravo na reprezentiranje koriste u obliku prosvjeda naspram dominantnih struktura.

korištenja napalma kao kemikalije, odnosno industrijskih uvjeta njegove proizvodnje. U distanciranoj, mehaničkoj i hladnoj narativnoj intervenciji, Farocki sjedi mirno za stolom, te jezikom tehnokrata opisuje svojstva i učinke napalma. Izbor načina predstavljanja stavlja gledatelja u poziciju očuđenosti – autor niti u jednom ne zahvaća temeljnu komponentu onoga što se najčešće povezuje s napalmom – rat u Vijetnamu, odnosno, ne izlaže nam kritiku, primjerice, američke intervencije u rat kakvoj bi se vjerojatno naklonio dokumentarist poput Michaela Moorea.



Slika 3.2 a, b, c: *Inextinguishable Fire*, Farocki, 1969.

Film je podijeljen na dvije razine, dvije estetike odnosno organizacije kadra. Prvi dio u trajanju od otprilike tri minute pokazuje redatelja kako sjedi za stolom, okrenut kameri, te čita svjedočanstvo preživjele žrtve američkog bombardiranja napalmom (civil Thai Bihn Dahn). To čitanje, kao i njegova pozicija suočavanja s pogledom kamere (a posljedično tomu, i s pogledom gledatelja) performativni je čin (ne)mogućnosti gledanja slika, te percipiranja događaja. Film se otvara sljedećim ekskursom: „Kada vam pokažemo slike žrtava napalma, zatvorit ćete oči. Zatvorit ćete oči pred slikama. Potom ćete ih zatvoriti pred sjećanjem. A onda ćete ih zatvoriti pred činjenicama“. Autor ovim riječima već na početku svoje karijere

nagoviješta metode problematiziranja vizualnosti na ravni gledatelj-slika, kao i smjer kulturalno-društvene kritike u polju političke angažiranosti. Istovremeno, taj početak filma je *de facto* jedina referenca na rat u Vijetnamu, odnosno, predstavlja jedinu natruhu eksplicitne reference na zločine počinjene u ratu i nedostatnosti tadašnjih medijskih politike koje su uz njega vežu. Drugi dio rada nalikuje klasičnom montažnom filmu, fikcijskom upriličenju jednoga dana u tvornici napalma u SAD-u. Farocki prikazuje inženjere, radnike, političare i menadžere koji u tvornici dogovaraju novu, napredniju verziju oružja. Naime, inženjeri nailaze na problem neučinkovitosti napalmova prijanjanja za površinu, što rješavaju osmišljavanjem „napalma B“ (krivca za žrtvu s početka filma), s obzirom na to da ima sposobnost gorenja na površini kože i na površini vode.

Farocki odbija u filmu prikazati izravna stradanja, bez obzira na pregršt vizualnih zapisa iz ratnih arhiva. On time, kao što i najavljuje uvodnim rečenicama, prikazuje nespoznatljivost medijatiziranog događaja, nemogućnost slike da komunicira s gledateljem. Gašenjem cigarete (čin koji bi nam nominalno trebao približiti osjećaj gorenja) on podcrtava nemogućnost jednostavne empatije putem slika. Možemo li imati iskustvo događaja samo putem medijatizacije njegovih posljedica? David Montero nudi sljedeću interpretaciju: na djelu je, tvrdi on, uspostavljanje „protu-slike“ (eng. *conterimage*) pri čemu Farocki, umjesto da nam pokazuje slike žrtava, nudi sebe kao žrtvu, gaseći cigaretu na ruci. Takvom protu-slikom Farocki istražuje načine na koje pokazivanje događaja „može učvrstiti udaljenost između žrtvine patnje i gledatelja. Farockijeva gesta, nasuprot tomu, cilja uništenju takve udaljenosti, pozivajući nas u bijeg od ponavljajuće sprege koja naposljetku deaktivira te slike kako bismo ih mogli kritički prosuditi“.²³⁴ Iako Montero ispravno detektira Farockijev *dijalogizam* (o kojem će biti riječi), on ide i korak dalje. Farocki, naime, ukazuje i na samu medijatiziranost spoznaje.

Na koji način on postiže tu dvojakost filmskog izlaganja? Dok s jedne strane odbija koristiti slike onoga što opisuje, on taj čin ne romantizira, već vlastitu ulogu naratora demitologizira pred gledateljem, obznanjujući nam se kao umjetnik, kao onaj koji intervenira i oblikuje narativ, niti u jednom trenutku ne pretendirajući na uspostavljanje ikoničke vrijednosti onoga što je prikazano. Osvješčujući medijatiziranost svakog čina pripovijedanja, on se ne nada vizualno dočarati rat kao *događaj*, pa čak niti osvijestiti gledatelja u propagandnom smislu. Urušavajući obje kategorije (sliku i spoznaju), njegov cilj je ukazati na djelovanje samog medija, odnosno aparata. Tim činom ne dolazi se do jednostavnog rješenja

²³⁴ Montero, David, 2012, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Oxford: Peter Lang Publishing, str. 106.

što bi „emancipacija“ gledatelja od propagande podrazumijevala, ali se dolazi do nečeg važnijeg – pregovaranja i odbijanja vizualne kulture koja podrazumijeva jednoobrazan odnos gledateljeve spoznaje od proizvođača prema recipijentu slike/informacije koju podrazumijeva širi diskurs teorije *apparatusa*.

Na ovom mjestu valja podsjetiti na uvodnu anegdotu o Perzeju i Meduzi, koja mi je poslužila i kao radni predložak za problematiziranje hijerarhije pogleda od samog početka zapadnjačke misli. Perzeja se, naime, ne može smatrati tek *gledateljem*. Preusmjeravanjem, odnosno medijaliziranjem svog pogleda putem zrcala (štita), on pokazuje da poznaje moć *gazea*, te ju koristi kako bi se od pasivnog spektatora kojemu je namijenjena smrt prometnuo u aktivnog, emancipiranog subjekta gledanja. Meduza u toj formuli prerasta iz dominantnog izvorišta, onipotentnog oka, u objekt gledanja, te naposljetku i žrtvu vlastite moći, povratne sprege Perzejeva pogleda koji istovremeno subjektivizira (postaje emancipirani gledatelj) i objektivizira (neutraliziranje Meduze).

3.5. Rancière: neslaganje gledatelja sa slikom

Ne vraćaju li ta promišljanja na već opisane poststrukturalističke tendencije u kontekstu naratoloških analiza? Ako se tradicionalni pripovjedač u kritičko-naratološkom smislu nalazi na višoj instanci od likova u filmu, te nastupa kao svjetonazorski autoritet, Farockijevo urušavanje naratora kao pripovjedača koji katkad zna *manje*, a ne *više* od gledatelja, potvrđuje njegove težnje ka istraživanju političke emancipacije čina gledanja. Naime, Rancièreov pojam „neslaganja“ kao organiziranja smisla unutar kojeg ne postoje jednostavne binarnosti i univerzalnih tumačenja situacija koje se pred nama odigravaju, u Farockijevu stvaralaštvu primaju središnju ulogu.

U tom smislu, Farockijeve vizualne eksperimente možemo povezati s Rancièreovom raspravom o umjetnosti i recepciji, odnosno u širem smislu, samim konceptom „učenja“. Paradoks tog procesa je sljedeći: on tvrdi da kazalište, primjerice, kao jedna od umjetničkih formi, ne može postojati bez gledatelja, barem u dosad poznatom obliku. Drugim riječima, recepcija je konstitutivni dio neke umjetničke proizvodnje. No Rancière na gledatelja gleda dvojako, te navodi objašnjenja zbog čega je tradicionalna rasprava o njemu negativnog predznaka: „Prvo, gledanje je suprotno od poznavanja (eng. *knowing*)“²³⁵, odnosno, spektator je *postavljen* pred vizualni materijal u formi neznalice kojeg očekuje neka lekcija, ali i u formi

²³⁵ Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books, str. 2.

onoga koji ne poznaje načine na koje će se stvari pred njim materijalizirati, odnosno tehničke uvjete proizvodnje. Drugo, tvrdi on, njegova pozicija gledanja je pasivna: „Biti gledatelj znači biti odvojen istovremeno od mogućnosti znanja i moći djelovanja“.²³⁶ Upravo se u navedenom za Rancièrea nalazi i paradoks odnosa: gledatelj je nezaobilazan dio umjetnosti, kako na ravni recepcije, tako i na onoj produkcije, no on je kao takav prije svega pretpostavljen kao pasivan recipijent. Zametak takve opservacije može se naći i u njegovoj studiji kojom opisuje povijesni kontekst i razvoj obrazovnog sustava *Učitelj neznanica: Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*. Na denotativnoj razini, Rancière komentira priču francuskog učitelja iz ranog 19. stoljeća Josepha Jacotota koji osmišljava nekonvencionalne metode podučavanja studenata bez potpunog poznavanja njihova jezika, razvijajući pojam „intelektualne emancipacije“. Proces podučavanja, tvrdi Rancière, tradicionalno je uspostavljen na hijerarhiji proglašavanja jedne strane „učenom“, a druge onom koju tek treba naučiti, neznanicama. U obrazovnom sustavu, moć obrazovanja ležala je u rukama učitelja koji su svoju moć iskazivali prvo imenovanjem znanja, a onda i sebe kao učenima. Jacotot je smjerao obrazovanju unutar kojeg učitelj ne uči studente kako se približiti njegovoj učenosti, već objašnjava sam proces učenja.²³⁷ Nije li taj primarni preduvjet onaj koji je već upisan u Farockijevoj pedagogiji gledanja? Iako njegovo stvaralaštvo nije lišeno komentiranja, obraćanja gledatelju, pa čak i agitpropu, Farocki u svojim filmovima ne pruža gotove recepte, već na tragu Rancièreovih ideja, objašnjava i ukazuje na sam proces stvaranja. Iako ustvrđuje da emancipacija postoji u sferi potencijala, a ne izvjesnosti, struktura koju Rancière opisuje pertinentna je i na polju subjektivnosti u filmu.

Naime, prvi dio filma *Inextinguishable Fire* nalikuje dokumentarnom iskoraku u obliku svjedočanstva, dok drugi dio predstavlja fikcionalizirano upriličenje tvorničkog rada i birokratsko-političkog odlučivanja o proizvodnji napalma. Farocki ovako referira na sam naslov filma (plamen koji se ne može ugaziti), te opravdava prijelaz sa svjedočanstva na prikaz tvorničke proizvodnje: „Kada napalm gori, tada je prekasno početi ga gasiti. Morate se boriti s napalmom na mjestu gdje se proizvodi: u tvornicama“. Nije li u ovoj rečenici, naoko tehničke prirode, sadržana i sama struktura filma? Kombinacijom montažnog filma i dokumentarnog iskaza u jednom kadru on istovremeno proizvodi dvojaku formulaciju političkog i društvenog dispozitiva koji omogućava rat u Vijetnamu. On se, naime, ne bavi učincima rata – vizualnim oprimjerenjem njegova pustošenja, već strukturom njegove

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Usp. Rancière, Jacques, 2010, *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, Zagreb: Multimedijalni institut, str. 11.

proizvodnje. I dok sadržajno tematizira rat posrednim, neizravnim putem, Farocki na isti način tematizira sam proces proizvodnje filma. Tvrdnjom da se protiv napalma ne može boriti na stratištu, već u njegovim tvornicama, on politički aktualno preslikava gestu i na modus filmske proizvodnje.

Iako u mnogim kasnijim filmovima redatelj ne preže od sadržajnog i narativno kompleksnog dovođenja u pitanje mnogih dominantnih postavki (poput rušenja komunističkog režima u Rumunjskoj, pitanja vojnog djelovanja SAD-a ratovanjem na daljinu ili pak utjecaja nadzornih tehnologija u suvremenoj vizualnoj kulturi), njegov nezaobilazan doprinos raspravama o pokretnim slikama leži upravo u istraživanju načina na koje se slike uopće proizvode. Istovremeno koristeći montažu ali i ocrtavanjem njezinih tragova na svakom koraku, sukobljavajući kadrove kontrapunktiranjem slika, ocrtava se tehnika njihova nastanka, te se time gledatelju omogućava denaturalizacija njihove bjelodanosti. Ako je na sadržajnoj razini film *Inextinguishable Fire* prikaz tvorničke distanciranosti od učinaka proizvodnje (žrtva napalma), na strukturalnoj razini film tu distanciranost prenosi: Farocki oblikuje film otuđujući ga od njegova idealiziranog gledatelja. On tu poništava baudrijevsko približavanje filma gledatelju ma koliko on bio daleko (što Baudry smatra definicijom identifikacije s kinematografskim aparatom). Imerzija kakva nam je omogućena tom renesansnom perspektivom, odnosno, u filmskom smislu oni učinci koje sam opisao putem Burchova IMR-a, kod Farockija ne vrijede, jer umjesto slike, gledatelju je stalno predočen i aparat, kamera, „rad“ koji je uložen u kreiranje slike. Razotkrivajući način proizvodnje filma, odnosno aparat sam u baudrijevskom smislu, on ne banalizira stvarnost, već ju gledatelju postavlja kao početku točku za shvaćanje efekata koje slike proizvode.

Sasvim specifično, u ovom filmu on kontrastira fikciju i stvarnost, te daje odgovor na pitanje kako prikazati ono neprikazivo. Odgovor ne leži, Farocki daje naslutiti, u pokušaju reprodukcije zbilje, ali niti u fikcionalizaciji narativa u svrhu „obrazovanja“ gledatelja. Put koji on predlaže onaj je prikazivanja proizvodnje slike same, prvo kao ikone, a potom kao simbola. Tim rastvaranjem pred kamerama on istovremeno denaturalizira sliku, dehijerarhizirajući njenu valutu. Ono što je za Farockija snaga filma, Rancière vidi i u prostoru kazališta koji se tradicionalno smatra mjestom pasivne „uključenosti“. Ipak, u dramskoj formi vidi i prostor akcije, ali ne gledatelja, već tijela koja performiraju te mobiliziraju druga tijela na akciju i na pokretanje „inteligencije koja tvori performans“.²³⁸ Takvim postavljanjem on osmišljava prostor unutar kojeg se omogućava potencijal

²³⁸ Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books, str. 3.

emancipacije nauštrb tradicionalnog čitanja slikovnih ili kazališnih reprezentiranja kao prostora manipulacije i/li pasivnog voajerizma. Tu viziju on objašnjava dvjema formulacijama: prema prvoj, „gledatelj mora biti probuđen iz zaglupljenosti drugih spektatora obuzetih dojmovima i osvojenih empatijom putem koje se identificiraju s likovima na sceni“.²³⁹ Na koji način je to moguće? Rancière predlaže oblikovanje svojevrsnog misterija oko čijeg će se rješavanja subjekt dovoljno angažirati da izbjegne formu pasivnog gledatelja. Druga formulacija traži uopće prekid s idejom promatrača koji je dio iluzije prikazivanja, te od kojeg se traži blagi angažman.²⁴⁰ Traži se „izmjena privilegije racionalnog promatrača s onim bića u posjedu svih vitalnih energija“.²⁴¹ Na koji način uspostaviti ono što Rancière naziva „agentima kolektivne prakse“?²⁴² „Kazališna meditacija čini ih svjesnima društvene situacije koja ju ohrabruje i čini željnom glume ne bi li ju preobrazila. Artaudova logika govori da taj proces naginje napuštanju pozicije spektatora“.²⁴³ Dakle, Antonin Artaud „aktivno“ kazalište smatra onim u kojem gledatelji nisu tek postavljeni pred spektakl, već su okruženi slikama, izvedbom koja ih uvlači u sudjelovanje.

Farockijev film, nastavno na zasad rečeno, svoju važnost ostvaruje upravo u obliku objelodanjenosti filma kao konstrukcije koja se pred gledateljem prostire. Rancière u svojoj studiji o emancipaciji gledatelja ne pokušava tek skicirati mogućnost „aktivacije“ sudionika u nekom djelu. U pitanju je odbacivanje same opreke između promatranja i djelovanja. Rancièreu dakle promatranje nije pasivno stanje koja zahtijeva aktiviranje, već situacija iz koje je djelovanje moguće upravo u svojstvu gledatelja. Farocki vješto oblikuje to uvjerenje u svojem opusu: gledatelja nije uvijek moguće „mobilizirati“ u doslovnom smislu: ono što je potrebno – na tragu Bazinovih pokušaja tematizacije neorealizma – jest mobilizacija misaonih procesa promatrača. U konstrukciji filma – koji je preslika konstrukcije događaja – Farocki zrcali svijet i njegovu strukturalnost, te razvrgavanjem strukture filma, on prokazuju strukturu svijeta oko filma. Utoliko, politički i emancipacijski potencijal već na samom početku njegova stvaralaštva nije u proizvodnji svojevrsne propagandne pedagogije gledanja na tragu Griersonovih uvida u dokumentarni film, već se krije u tematiziranju pogleda samog. Na taj način, gledatelj se uvrštava kao dio filmskog iskustva, konstrukcije i konzumacije slike, a ne tek kao pasivni interpretator slika koje se izmjenjuju na ekranu. Gledatelj nije instanca koju

²³⁹ Ibid. str. 4.

²⁴⁰ On je tu na tragu poznata Barthesova razlikovanja između *studiuma* i *punctuma*. Dok prvi predviđa čitanje znakova upravo opisanim „očitim“ interpretativnim strategijama, *punctum* mobilizira višu razinu emocionalne intenzivnosti; on predstavlja nerazumljivost kulturalno konotirajućeg znaka (usp. Barthes, 2003).

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid. str. 8.

²⁴³ Ibid.

treba podučiti, već mjesto tvorbe vizualnog teksta u suradnji s onim gledanim (ili usprkos tomu). Ako se borba s napalmom (ratom) ne vodi na bojištu, već u tvornicama (i uredima), borba s filmom se ne vodi na ravni njegova sadržaja (priče), već forme (aparata, izraza, strukture).

3.6 Selma Doborac i film-esej

Farocki je 2001. godine izjavio sljedeće: „Osoba mora biti sumnjičava naspram slika jednako kao što je i naspram riječi. Obje kategorije premrežene su u semantičkom i nominalnom smislu. [...] Moj cilj je tražiti zakopana značenja i čistiti ostatke sa slika.“²⁴⁴ Mlada umjetnica i redateljica Selma Doborac 2016. godine snimila je zapaženi dugometražni eksperimentalni film-esej *Those Shocking Shaking Days* (Doborac, 2016) koji se u svom vizualnom i tematskom izričaju napaja i inspirira Farockijevim kinematografskim pristupom, ali i filmskom metodologijom arheologije (slikovnih) značenja. Doborac je autorica koju svoju mladost proživljava u ratom devastiranoj Bosni i Hercegovini, nakon čega odlazi u Austriju, gdje završava nove medije pri Sveučilištu za primijenjene umjetnosti u Beču. Njezino iskustvo rata oblikuje pod utjecajem Farockija koji je bio i njezin profesor. U filmu *Those Shocking Shaking Days* Doborac istražuje reperkusije Rata u Bosni i Hercegovini (1991-1995) koristeći arhivski materijal koji su vojnici i promatrači snimali tijekom krvavih borbi, kontrastirajući te zapise meditativnim, gotovo zamrznutim pejzažnim slikama bosanskohercegovačkih napuštenih kuća, cesta i ruševina okruženih prirodom.



²⁴⁴ Citirano prema: „Personal Testimonial by Harun Farocki“, *Program of Filmclub Münster* (2001, 5).

Slike 3.3a, b, c: *Those Shocking Shaking Days*, (Doborac, 2016)

Kontrapunktom panoramske kamere usmjerene prirodi sa snimkama ratnih stradanja autorica na jednoj razini ponavlja Farockijevu gestu korištenja dva oblika slikovnih reprezentacija: onih „ispovjednih“, koje prikazuju ratna zbivanja i stradanja iz prvoga lica, na mjestu događaja, bez dodatnog komentara (dakle, ogoljenu dokumentarnu sliku), s poetiziranim, estetski promišljenim slikovnim intervencijama u obliku dugih kontemplativnih širokokutnih kadrova pejzaža ne bi li dodatno naglasila kontrast među njima.²⁴⁵ Doborac time izravno provocira granice dokumentarnog filma, koje se doslovno protežu od amaterskih snimaka krvarećih vojnika bez naratora, do poetiziranih izlagačkih modusa nalik putopisu. No ako Farocki problematizira sposobnost slike da uistinu dočara neki događaj, posebice traumatični, Doborac ide korak dalje, uvodeći treću vrstu slike, a to je slika-tekst. Naime, značajna minutaža filma posvećena je tekstualnom izlaganju koje daje kontekst slikama koje prethode i slijede riječi. Autorica koristi izjavne rečenice s gotovo programatskim esejističkim promišljanjima, oblikujući ih u upite upućene izravno gledatelju u „ti“ formi. Impresiju dijaloga koju provocira, dodatno potencira naglašavanjem odnosa između gledatelja i nje kao tvorca narativa, pružajući nam dojam aktivnog pregovaranja s onim izrečenim, iako je praktično izlaženje iz forme gledatelja nemoguće (u reprezentacijskom smislu. Epistemološka dimenzija sudjelovanja u procesu bit će dodatno analizirana u nastavku). Te riječi imaju ulogu potpune denaturalizacije filma i autora kao izlagača, otvarajući jasan okvir za pokušaj dijaloga s gledateljem, obraćajući mu se u prvom licu, komentirajući i pretpostavljajući njegove reakcije, te postavljajući pitanja. Primjerice, sam uvod filma oblikuje se tekstualno u ovom obliku na ekranu: „Može li kritička refleksija rata biti postignuta sredstvima poezije ili vizualnosti, ili bi prilikom takvog poduhvata bilo preporučljivo napustiti jednoznačne riječi i slike u korist kritičnije refleksije rata?“

Autorica u izravnom izlaganju propituje medij u kojem stvara, postavljajući relativno staro pitanje o tome ima li smisla vizualnog komentirati i reprezentirati rat²⁴⁶, odnosno, može li se nešto reći o stvarnosti korištenjem poetskih jezičnih elemenata, no bez poetizacije stvarnosti u tom procesu? Drugim riječima, je li jedini način vizualnog komentiranja rata onaj

²⁴⁵ Taj njezin izbor je zasigurno dijelom zasluga samog Haruna Farockija, čiji je Doborac bila student na sveučilištu u Beču prije Farockijeve smrti.

²⁴⁶ Pitanje koje je Susan Sontag možda najslavnije analizirala u svojim studijama o fotografiji.

koji pokazuje dokumentarne slike izravnih stradanja?²⁴⁷ Uzmimo u obzir obrat koji se odvio u 150 godina postojanja fotografije kao dokumenta. Susan Sontag u studiji *Prizori tuđeg stradanja* navodi ratnog fotografa Rogera Fentona kojeg je na poluotok Krim 1855. godine poslala britanska vlada: „U želji da uzvрати na alarmantna tiskovna izvješća o nepredviđenim pogibeljima te oskudici koju trpe britanski vojnici [...], vlada je zamolila poznatog profesionalnog fotografa da taj, sve nepopularniji, rat prikaže u pozitivnijem svjetlu.“²⁴⁸ Doborac se tu naslanja na rana promišljanja Burcha koji u knjizi *Theory of Film Practice* opisuje film-esej kao formu koja dijalektizira fikcionalno i nefikcionalno, odnosno, kao formu koja preferira aktivna pitanja (subjektivnosti) nauštrb pasivnih reprezentacijskih politika.²⁴⁹

Farocki i Doborac ne napuštaju dvoznačnosti, ambigvitete, već upravo u njihovoj dijalektici nalaze mogućnost istraživanja kompleksnih odnosa stvarnosti i fikcije u filmu. Jednako tako, redateljica propituje strategije dovođenja u pitanje semantičku jednoznačnost riječi. Ukoliko filmom pomutimo kronologiju događaja, ili jezik lišimo referenta, učinimo ga nekonzistentnim i intertekstualnim, možemo li još uvijek računati na gledatelja? Odgovor koji ona nudi nadaje se u tematizaciji greške, odnosno nečitljiva znaka na tragu već tematiziranih promišljanja kojima sam naumio naznačiti važnost odnosa izraza i sadržaja u filmu. Prošlo je poglavlje postavilo pitanje što se događa sa slikom kada se njezin jezik uruši ili dođe do neočekivane greške u reprezentaciji, a odgovor koji sam ponudio i koji nastavljam istraživati dalje jest onaj koji smatra da se u tom trenutku odvija jedna od najvažnijih operacija na polju osvještavanja pozicije gledatelja, a to je činjenica da prilikom raspada usustavljene jezične i slikovne paradigme, sama struktura – dotad skrivena u formi funkcionalnog aparata objašnjenog u teorijskom i filmskom smislu u prvom poglavlju – postaje vidljiva.

Doborac koristi međuprožimanje teksta i slike tijekom cijelog filma, no ne iskorištava dovoljno potencijal tog dvojakog semantičkog odnosa. Primjerice, njezini pejzažni kadrovi najčešće su potpuno nijemi, dok ratne snimke uključuju zvuk „s terena“. Time ona pokušava

²⁴⁷ Takozvano *embedded* novinarstvo, koje je još početkom 1990-ih tematizirao Baudrillard na primjeru Zaljevskog rata, pokazuje nam da prisustvovanje i dokumentarizam nisu preduvjet „istinitosti“.

²⁴⁸ Sontag, Susan, 2005, *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam, str. 40. Smatra se da je Fenton poznatu pejzažnu fotografiju „Dolina sjene smrti“ narativizirao dodajući ostatke bombi kako bi stvorio jači dojam. Time se dodatno komplicira katkad ustaljena zamisao da je manipulacija slikama odrednica samo digitalnog doba.

²⁴⁹ Vidi: Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press, str. 164.

Osim toga, film Selme Doborac se na narativnoj ali i estetskoj kategoriji približava jednom od utemeljujućih esejističkih filmova, onom Alaina Resnaisa *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955) u kojem se vizualno i poetski inovativno opisuju stradanja u nacističkim logorima smrti. Resnais izbjegava prikaz cjelovite „istine“ o Događaju (nacističkim zločinima) kontrastiranjima na nekoliko razina: crno-bijele fotografije i one u boji; prošlosti (arhivski materijali) i sadašnjosti (snimke *post-festum*), mrtvih tijela i praznih krajobraza, sjećanja i zaborava. Kao Doborac kasnije, time se postiže znakovita dehistorizacija te upućivanje odgovornosti i na gledatelja kojemu ostaje popuniti filmski prostor, ali i onaj povijesnog događaja.

dati različitu dimenziju tekstu koji prati slike ovisno o izvoru: riječi postavljene ispod fotografija napuštenih kuća zadobivaju drugačiji smisao od onih koje riječi supostavljaju videozapisima ratovanja. Naposljetku će ovako pisati:

„Trebalo bi sada biti jasno da pokušavam promisliti – putem izmjenjujućih utisaka – da potpuni događaj i njegove posljedice, te snaga njegove istinitosti nikada ne mogu biti obuhvaćene. Niti putem izvještaja svjedoka, niti putem medija, niti putem slika, niti putem pisanja, niti putem onoga što smo uključili kao činjenicu u kontekstu povijesti. To je razlog zašto pokušavam pristupiti referencama putem udaljenosti u vizualnom, putem odsustva, koristeći *bezopasne*, nesenzacionalne slike, te se opet moram pitati: je li i ova metoda osuđena na propast?“

Kontrast teksta i slike u ovom slučaju onaj je koji ide korak dalje od Farockijevih ranih filmova, u potpunosti napuštajući referenciju teksta na sliku. U trenucima u kojima se autorica pita li je moguće prikazati traumu, bez da je pritom ne medijaliziramo, ona vizualno eksplicitno nudi sliku traume, budnog vojnog ranjenika nad kojim se vrši operacija. Taj nesklad riječi koje autorica čita i slike koju pritom gledamo tvori neočekivanu dinamiku aktivnog gledanja u ranciereovskom smislu s jedne strane, ali i nemogućnosti posvećivanju teorijskom diskursu riječi koje prate sliku. Pritom, redateljica postavlja pitanje koje je u suvremenom obliku staro barem nekoliko desetljeća: je li uopće moguće misliti sliku i njezine traumatične znakove²⁵⁰ dok smo suočeni s tekстом ispod slike koji nam je želi tumačiti?

3.6.1. Pierre Bourdieu – slika bez teksta

Pitanje koje na ovom mjestu otvaram dvostruke je prirode, te se može ovako oblikovati: možemo li, unutar vizualnih studija, proučavati odnos gledatelja i pripadajuće mu slike kao odnos onoga koji spremno interpretira i onoga što biva interpretirano? S obzirom na to da predlažem negativan odgovor na postavljeno pitanje, ono koje slijedi iz toga formuliram ovako: može li se, i na koji način, uspostaviti metodološki i teorijski okvir za proučavanje tradicionalnih „spektatorskih“ praksi kao emancipirajuće djelatnosti ako odbacimo klasičnu klasifikaciju gledanja kao čina tumačenja (u optimističnoj inačici), ili kao pasivnog potpadanja pod ideološke učinke onoga što je u tu sliku upisano (u tehnopesimističnoj)? Dosad sam, ciljanim anakronim pristupom, analizirao izabrane momente iz povijesti filma (Ozu, De Sica, Renoir, Farocki, Doborac, Kiarostami...) koji na razne načine ocrtavaju „krize

²⁵⁰ *Punctum*, usp. Barthes, Roland, 2003, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb: Antibarbarus.

gledanja“, odnosno, krize u komunikacijskom procesu tvorbe značenja od slike prema gledatelju. Taj odnos pokušao sam prepoznati kao onaj koji uspostavlja nove obrasce i načine čitanja koji ne moraju biti dio dominantnih ideoloških procesa, kako su ih opisivali pioniri političkih teorija 20. stoljeća, ili pak autori poput Baudryja u polju filma.

Dakle, što se događa kada slika nije u stanju vizualno *informirati* o nekom događaju? Rancière u već spomenutoj studiji o emancipaciji gledatelja analizira recepciju znamenitog filma *Shoah* (Lanzmann, 1985) o nacističkom, anti-semitskom zločinačkom pothvatu kroz pero Gerarda Wajcmana koji analizira dvostrukost slike u tom filmu – filmu koji zločin istrebljenja Židova ne prepričava kroz slike mrtvih tijela ili prikazivanjem plinskih komora, već putem osobnih iskaza svjedoka. Sasvim specifično, *Shoah*, koji inspirira Selman, u gotovo 10 sati dokumentarnog materijala ne koristi arhivsku građu; redatelj ne prikazuje snimke žrtava, vizualne dokaze nasilja ili zvučne zapise mučenja u nacističkim logorima. Umjesto toga, on snima intervjue, prikazuje *odsustvo* reprezentacije nasilja na sličan način na koji Farocki u svom prvom uratku *The Inextinguishable Fire* progovara o ratu u Vijetnamu bez njegovih slika. Ono što se ne može reprezentirati autor rješava na dva načina: „S jedne strane, film suprotstavlja glas svjedoka laži slike. No kada glas nestane, slika lica koje pate postaje vidljivi dokaz onoga što su oči svjedoka vidjele, očita slika horora istrebljenja“. ²⁵¹ U tom smislu, gledatelj koji traži značenje slike u ovom slučaju to ne mora raditi pretražujući opis ispod slike koji nam govori, kao u novinskom natpisu „ovo je predmet zločina“.

Primjerice, Sandra Vitaljić u studiji *Rat slikama* ne tematizira pokretne slike, već specifično fotografiju, no njezino pitanje na tragu je onoga koje se i u ovom radu oblikuje. U knjizi koja se bavi fotografskim medijem kao povijesno nestabilnim, nepovjerljivim i ideološki vrlo bremenitim, Vitaljić piše: „Fotografija vrlo teško može samostalno ostvariti neki propagandni učinak: uvijek je kontekstualizirana tekстом“. ²⁵² Tu, kako ju ona smatra, inherentnu premreženost teksta i slike ne koristi samo za semiološko teoretiziranje, već učinke te dvojne prakse (teksta koji slijedu sliku) nalazi u hrvatskom Domovinskom ratu. Analizira natpise u novinama poput Glasa Slavonije ili Globusa te problematizira slikovne prakse navođenja na krive zaključke manipulacijom međugre slike i teksta. ²⁵³ Ona se metodološki naslanja na najznačajnijeg predstavnika te vrste analize, Rolanda Barthesa, koji o fotografiji ekstenzivno piše tijekom života. Tu u pitanju nije samo njegovo razlikovanje denotacije i

²⁵¹ Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books, str. 92, 93.

²⁵² Vitaljić, Sandra, 2013, *Rat slikama: suvremena ratna fotografija*, Zagreb, Mostar: Algoritam, str. 28.

²⁵³ Njezina je studija arhivski opsežna. Primjerice, analizira fotografije u hrvatskim medijima koje su specifično dodavale tekstualan sadržaj slici koji nije bio vizualno prisutan u svrhu ideološke mobilizacije zaraćenih naroda.

konotacije. Vitaljić će primjerice Barthesa čitat na sljedeći način: denotacija u fotografiji znači prikazivanje neke stvarne situacije, iako je njezino uprizorenje ograničeno kadrom, izborom tehnika snimanja itd. Konotacija je, pak, upućivanje na druge simbole koji se pokušavaju mobilizirati fotografiranjem (primjerice, snimka izrazito mršavog čovjeka u Trnopolju koji postaje simbol ratnih zločina dok gleda u kameru iza žice logora).

Tradicionalna, novinska fotografija ili televizijska vijest u paradoksalnom obratu tako se opire tehnopesimističnim dijagnozama suvremenosti kao vremena pod čizmom hiperinflacije vizualnosti (Baudrillard, Virilio...). Primjerice, Rancière tvrdi da mediji danas čine upravo suprotno, smanjujući broj kadrova na onu količinu koju je moguće urediti, prilagoditi narativu kako bi se oblikovala kratka i jasna poruka: „Ono što prije svega svi gledamo na vijestima naših televizijskih ekrana jesu lica vođa, stručnjaka i novinara koji komentiraju slike, koji nam tumače ono što nam prikazuju i koji nam govore kako bismo ih trebali shvaćati“.²⁵⁴ U zaoštrenoј tezi, televizija tako nerijetko bira ona tijela koja ne mogu govoriti (jer su deprivilegirana ili mrtva), ili ona koja imaju moć govora, a s kojima se ne može ući u dijalog.

Vraćajući se Farockijevom filmu *The Inextinguishable Fire* i Rancièreovoj teoriji, slika kao „dokaz“ ne mora sadržavati tekstualno pojašnjenje onoga što gledamo. Upravo suprotno: Farocki istražuje emancipacijske potencijale gledanja točno u trenutku kada slika „izgubi“ svoj opis, odnosno, kada se hijerarhija odnosa onoga koji gleda i slike koju tumači urušava. Ako je tradicionalna povijest (pokretnih) slika puna teksta koji slijedi vizualnost, što se događa kada slika izgubi svoje objašnjenje, svoj kontekst, ali i kada izgubi svoju homogenost, značenjsku cjelovitost?

3.7. Uokviravanje film-eseja

U Rancièreovom drugom kapitalnom djelu, *The Future of the Image*, fokus proučavanja još se specifičnije smješta u domenu filmske slike. Autor u toj studiji potencijal emancipacije nalazi u tezi o umjetnosti koja ne može postojati kao očišćena od konteksta, politike i kulture. Iako nipošto njemu jedinstvena, takva teza uspostavlja okvir za proučavanje slikovnih praksi u djelatno-političkom okviru. Pojmom *sentence-image* on nastavlja na svoja ranija promišljanja, a za ovo istraživanje pruža djelatan metodološki okvir analize slike i pratećeg teksta. Autor ne pristaje na jednostavno tumačenje slike kao istovremeno verbalne i

²⁵⁴ Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books, str. 96.

piktorijske kategorije: „moć rečenice-slike može se izraziti putem rečenica iz romana, no jednako tako i putem oblika kazališnih reprezentacija, filmskom montažom, ili odnosom onoga izrečenog i neizrečenog u fotografiji“.²⁵⁵ Riječ unutar slike, u tom smislu, nije isključivo sintaktička, već i estetska kategorija koja može potaknuti urušavanje hijerarhije teksta koji nominalno objašnjava ono što na slici možemo vidjeti/ono što se na slici nalazi.

U tom smislu, može se reći da autor – iako to eksplicitno ne spominje – otvara prostor promišljanju specifične kinematografske forme – filma-eseja kao „forme koja misli“, da parafraziram Jeana-Luca Godarda iz njegova kapitalnog omnibusa *Povijest(i) filma (Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998). Iako je već bilo riječi o samoj strukturi film-eseja, kao i o teškom povijesnom i formalnom usidrenju te strukture i jednoznačne definicije, na ovom mjestu valja podsjetiti da je u pitanju, u Adornovom smislu, forma samo-propitivanja: „esej se sastoji od uvjerljivog argumenta, no on priznaje i vlastitu sklonost greški; uvijek je spreman baviti se različitim mišljenjima u nadi da će takav čin ponuditi tračak neke vrste istina koja leži onkraj znanosti i religije“.²⁵⁶

Utoliko, problematiku eseja nije potrebno tražiti u kakvim zakučastim dubinama – dovoljno je uputiti na sam problem imenovanja. U ovom slučaju, forma eseja svoje izvore nalazi prvo u književnoj praksi Michela de Montaignea u 16. stoljeću, a potom u teoriji književnosti, te je iz nje „posuđen“ u nedostatku onoga koji bi se specifičnije mogao primijeniti na medij pokretnih slika. Takvo posuđivanje nije nikakav *novum*, ali je znakovit s obzirom na široku klasifikaciju onoga što bi takav film mogao predstavljati. Je li u pitanju takozvani „raspravljajući film“? Laura Rascaroli ovako opisuje značajke film-eseja:

„metajezičan, autobiografski i refleksivan, oni postavljaju dobro definiranu, izvantekstualnu autorsku figuru kao izvorišnu točku i konstantnu referencu; oni snažno artikuliraju subjektivni, osobni pogled, te uspostavljaju specifičnu komunikativnu strukturu koja se umnogome [...] obraća gledatelju, ili interpelaciji“.²⁵⁷

Jasno je, dakle, da kriterij samog raspravljanja nije dovoljan, s obzirom na to da primjerice Michael Moore, koliko god „raspravljao“, ne njeguje ključne značajke esejizma: reflektivnost i subjektivnost. Moore ne samo da ne problematizira koncept autorizma, već svoje stavove predstavlja kao rezultate objektivnih istraživačkih praksi, a ne kao subjektivne

²⁵⁵ Rancière, Jacques, 2007, *The Future of the Image*, London & New York: Verso Books, str. 46.

²⁵⁶ Montero, David, 2012, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Oxford: Peter Lang Publishing, str. 4.

²⁵⁷ Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press, str. 3.

refleksije. Rascaroli će tako reći da je ograničavanje korištenja termina film-esej nužno ne iz purističkih razloga, već iz potrebe za očuvanjem interpretativnog razgraničenja i potencijala koji taj termin baštini, pozivajući se na Grahama Gooda koji esej definira kao formu koja teži „očuvanju procesa mišljenja“.²⁵⁸ Razlika između uobičajene dokumentarne prakse, ma koliko ona bila raznorodna, i filma-eseja kao specifičnog odvojka filmskog stvaralaštva u maniri Haruna Farockija jest sljedeća: dok dokumentarni film, barem u svojem programatskom temelju teži referirati se na događaje iz stvarnosti te pružiti konture razumijevanja procesa iza njih, film-esej može biti kontradiktoran, idejno heterogen, baštiniti elemente fantastike, te čak ne težiti davanju odgovora, već otvaranju pitanja. Ta *differentia specifica* film-eseja otvara i jedno od značajnijih i kompleksnijih pitanja u analizi odnosa gledatelja i filmske slike – ono subjektivnosti.

Jedan od vjerojatno najznačajnijih Farockijevih intervencija u polje filma-eseja možemo detektirati na primjeru kompilacijskog, dokumentarnog i esejističkog uratka *Images of the World and the Inscription of War (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1989)*. Pitanje koje autor tu otvara logičan je nastavak njegovanja senzibiliteta značenjske heterogenosti slike i nestabilnosti recipijenta, odnosno gledatelja, te se može oblikovati u radnom obliku ovako: Ako se na tradicionalnu sliku²⁵⁹ gledalo kao na onu koja 'vodi' gledatelja, odnosno, čak manipulira njime, može li se na nedovršenu sliku, onu bez naratora ili sliku s više autora gledati kao na onu koja prepušta takozvani agens gledatelju samom, koji suočen s takvim dispozitivom mora sam pretraživati ekran za tragovima, ne bi li slici dao neku vrstu preliminarnog značenja?

Iako kontra-intuitivno, Farockijev film *Images of the World and the Inscription of War* bavi se pitanjem subjektivnosti istražujući slike kojima nedostaje autor, subjekt, ali i objekt, predmet. Pitanje subjekta posebno je zahtjevno obuhvatiti u raspravama o filmu, pogotovo ako se ne pribjegava striktno naratološkim analizama, već kulturalno-teorijskim. Primjerice, kognitivistički teoretičar filma Edward Brannigan definirao je subjektivnost u odnosu na naraciju, kao „specifičnu razinu naracije pri kojoj je govorenje *pridodano* liku u priči, te koje smo mi primili *kao da* se nalazimo u situaciji lika“²⁶⁰. No dosezi njegove teorije, iako instruktivni, ograničenog su dometa. Kada govori o pitanjima subjektivnosti, on analizira ulogu kamere i lika u pripovjednom tekstu. Saša Vojković ovako opisuje ograničenja njegova

²⁵⁸ Usp. *ibid.* str. 23.

²⁵⁹ Koliko god, kako sam već u radu pokazao, ta nomenklatura bila nestabilna u povijesnom smislu.

²⁶⁰ Brannigan, Edward, 1984, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin: Mouton de Gruyter, 73.

pristupa: „Brannigan, dakle, u načelu definira fokalizaciju na osnovi motrišta likova, i to suprotstavlja ne-gledanju, to jest ne-fokalizaciji, tako da se čini da kao film propovijeda sam sebe [...] Gledatelj u tom procesu ima najvažniju ulogu; on je taj koji konstruira film jer ga film potiče da aplicira razne sheme“.²⁶¹ Međutim, Vojković primjećuje da je taj gledatelj apstraktan, generaliziran, te najčešće cjelovit u shvaćanju narativnih shemata: „Kad uzmemo u obzir filmove s konfliktnim modusima pripovijedanja, korelacije formalnih obilježja koja potječu iz heterogenih domena, transgresiju žanrovskih granica ili postavljanje interdiskurzivnih sudara možemo pojmiti koliko je teško primjenjiv Braniganov koncept subjektivnosti“.²⁶²

Drugim riječima, na koji se način baviti pitanjem subjektivnosti, bez zapadanja u metodološko zarobljavanje gledatelja kao onog kojem predstoji jednoobrazna interpretacija znakova na ekranu? Kao što sam već naveo na raznim mjestima u ovoj raspravi, bavljenje pitanjem odnosa gledatelja i filmske slike uvijek podrazumijeva određenu vrstu tipiziranog spektatora. No, za razliku od kognitivističkog pristupa s kraja prošloga stoljeća, namjera ove studije nije mapirati informacije na ekranu koje se gledatelju daju na čitanje te uspostaviti njihove odnose, već ispitati poziciju samog pripovjedača, kako u filmskom tekstu, tako i agense izvan njega (gledatelja, kulturalne procese koje utječu na pripovijedanje i sl.) Tu sam postavku već na početku izrazio odmakom od uobičajenog pristupa komunikacijskom modelu Shannon-Weavera prema ideji kapitalne (homogene) i kapilarne (heterogene) filmske slike. Farocki, u tom smislu, iako pripadnik takozvane staromedijske estetike, analognog filma, baštini kapilarne tendencije unutar medija na koji se tradicionalno gledalo kao centraliziran, homogen medij ideološki podložan dominaciji gotovo isključivo dominantne kulturalne hegemonije. Takav pristup, u kulturalno-teorijskom smislu, omogućava mi usidrenje Farockija (među ostalim iznimkama) kao autora koji propitivanjem pozicije subjekta unutar slike, ali i gledatelja izvan nje, propituje ulogu, vidljivost te moć samog kinematografskog aparata koji tu sliku oblikuje, poglavito putem film-eseja.

Farocki u filmu *Images of the World and the Inscription of War* vješto sažima sva tri pitanja postavljena dosad u radu:

1. ulogu montaže u komunikaciji s gledateljem,
2. ulogu kinematografskog aparata kao emancipacijskog, a ne ideološkog čimbenika, te,
3. ulogu subjekta u filmskom tekstu i izvan njega

²⁶¹ Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 44.

²⁶² Ibid. str. 45.

Ako je film-esej „forma koja misli“, kako sam već ranije naveo, je li moguće produktivno čitati tu misleću formu upravo usprkos nedostatku opisa koji nam pojašnjava ono što u tom trenutku gledamo? U *Images of the World and the Inscription of War*, kompilacijskom film-eseju, Farocki postavlja sliku pred semiotičkim izazovom – što nam slika može reći samim svojim postojanjem, bez narativnog autoriteta ili srodnog agensa koji nam ju objašnjava? Film se u velikoj mjeri dotiče nadzora i špijunaže/kontra-špijunaže koja se provodila u 2. svjetskom ratu, poglavito savezničkih snaga koje su sakupile veliku arhivu fotografija i popratnih vizualnih dokumenata tijekom avionskih preleta Njemačke i okupiranih država. Prilikom stvaranja tih slika, saveznici su, primjećuje Farocki, misleći da snimaju industrijska postrojenja njemačke vojne proizvodnje, zapravo nehotice snimili koncentracijski logor Auschwitz. No „automatizirana slika“, odnosno kamera bez operatera nije prepoznala mjesta masovnih zločina. U fotografijama nije bilo inherentne traume, već je bio potreban čovjek da te slike kontekstualizira. Znanje o konotaciji fotografija došlo je *post festum*, tridesetak godina kasnije. Farocki u tekstu „The Images Should Testify Against Themselves“ ovako objašnjava svoj film:

„Naišao sam na seriju fotografija iz zraka koje su izvidnički zrakoplovi Saveznih snaga načinili tijekom rata iznad južne Poljske, a na kojima se može vidjeti Auschwitz. Tijekom 1970-ih godina gledao sam televizijsku seriju o holokaustu, te naišao na dva zaposlenika CIA-e koji su pregledavali takve arhive fotografija [...] Nacisti nisu bili svjesni da je netko fotografirao njihove zločine. Amerikanci isto nisu bili svjesni da su fotografirali zločine. Žrtve isto ništa nisu primijetile.“²⁶³

Prvu sliku Auschwitza koju su zapadnjačke sile imale Farocki pronalazi datiranu 4. travnja 1944. godine. Dakle, na taj je datum mjesto prepoznato kao ono logora, dok su ranije fotografije, poput onih spomenutih u citatu, bile „krivo“ tumačene. Rezultat je to vrlo profanog razloga: vojnici su, naime, sve fotografirali, ali ne s *namjerom* da nađu benjaminovska „poprišta indicija“, već da dokumentiraju da se njihovo bombardiranje zbilja dogodilo, nakon čega bi bježali s mjesta nesreće. Vojnici jednostavno nisu tražili slike, pa ih nisu niti našli, iako su ih proizveli u materijalnom obliku. Problem koji se ovdje nazire opisao je Pierre Bourdieu u eseju „O televiziji“, originalno napisanim 1996. godine. Esej je premrežen duhovitim i ciničnim opaskama naspram televizije kao medija koji proždire vijesti

²⁶³ Farocki, Harun, 2016, *Another Kind of Empathy*, (ur.) Ehmman, Antje, Guerra, Carles, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, str. 100, 101.

svih vrsta, ali najčešće kao medija koji početnu informaciju gledateljima vraća kao crnu kroniku, senzacionalizam ili sport. No između tih redaka, on opisuje veoma važnu televizijsku logiku: „[...] svijetom slike, paradoksalno, vladaju riječi. Fotografija nije ništa bez legende koja kaže što treba čitati – *legendum* – odnosno, vrlo često, legende koja ukazuje na bilo što. Imenovati, znamo, znači ukazati, to znači stvoriti, dovesti do postojanja.“²⁶⁴

Kao i na primjeru Sandre Vitaljić, slika bez legende tradicionalno se doima interpretativno praznom, a katkad i fenomenološki ispražnjenom bez teksta koji je opisuje.²⁶⁵ Ne pogađa li Farocki izravno preokupacije koje su izražavali Benjamin, a kasnije i Bourdieu? Ipak, Farocki ne preže pred slikama bez opisa, niti proglašava one „opisane“ kao dominantno manipulativne. Filmovima poput *Images of the World and the Inscription of War* on izravno provocira upravo spomenutu napetost između onoga što je na slici vidljivo, a što skriveno.²⁶⁶ To čini, kako sam već opisao, na tragu ranciereovske pedagogije pri kojoj gledatelja shvaća kao suučesnika u filmskom tekstu, a ne tek pasivnog spektatora. Potpuno razotkrivajući sliku u svim njezinim materijalnim i simboličkim dimenzijama (način proizvodnje slike kao i način njezine recepcije), gledatelj je pozvan na dijalektički proces rasprave o viđenom, a ne tek interpretaciju kodova na ekranu. Nora Alter u eseju „The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*“ to naziva „odnosom između pogleda (eng. *vision*) i vizualnosti (eng. *visuality*)“²⁶⁷ u fenomenološkom smislu. Drugim riječima, dok je vid fizička operacija, biološki preduvjet, vizualnost ona smatra „pogledom kao društvenom činjenicom“.²⁶⁸ Nije li ta razlika najbolje vidljiva upravo u filmu koji pokazuje da je stvari (logore) moguće vidjeti, ali nemoguće perceptivno spoznati bez naknadnog konteksta? Dakle, tridesetak godina kasnije ta fotografija iz zraka dobiva svoju „legendu“ u obliku komentara – „plinska komora“, „blok 11“ itd.

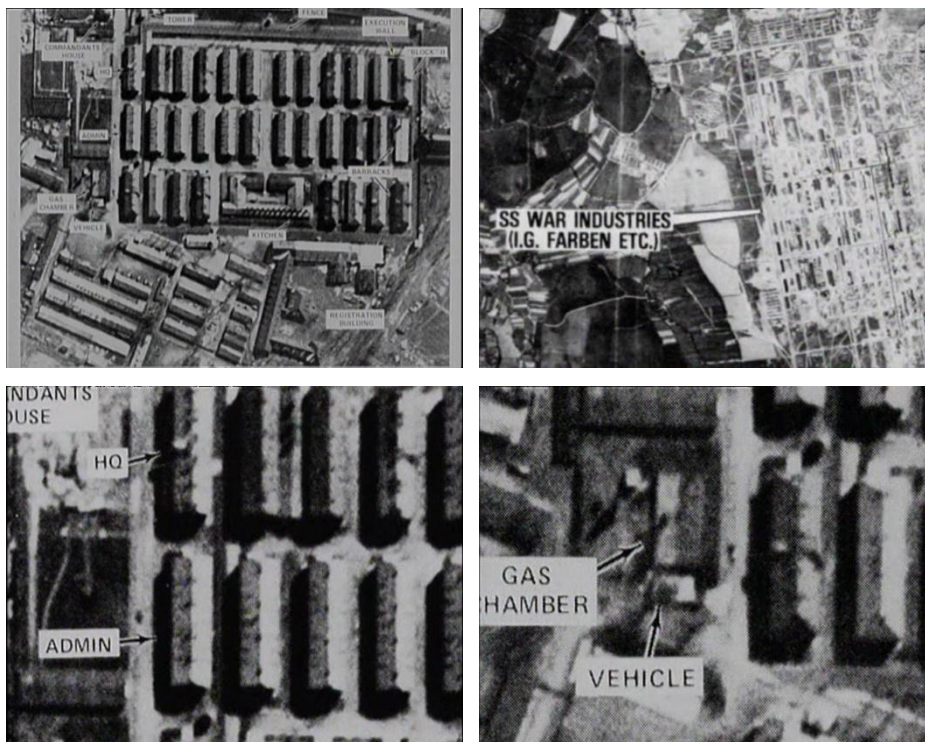
²⁶⁴ Bourdieu, Pierre, 2012, „O televiziji“, u: *Carstvo medija*, (ur.) Katunarić, Dražen, Zagreb: Litteris, str. 235. 236.

²⁶⁵ Ono što se odvija na takvim fotografijama bilo je od interesa i za Benjamina koji je fotografsku praksu Atgeta opisivao kao potragu za neobilježenim, zaboravljenim i lutajućim trenucima. Eugène Atget bio je jedan od pionira dokumentarne fotografije s kraja 19. stoljeća, najpoznatiji po fotografijama arhitekture Pariza. Fotografije su mu prepoznate po čestoj ispražnjenosti od ljudi. Benjamin zaključuje kako će suvremenost tražiti vizualnu pismenost jednako kao što je modernizam tražio „tradicionalnu“, prosvjetiteljsku gestu riječi.

²⁶⁶ Ono što su vojnici uistinu snimili jest tvornica I.G. Farben u Monowitzu neposredno pored koje je bio logor Auschwitz u koji su slani radnici koji su bili preslabi za rad u tvornici.

²⁶⁷ Alter, M. Nora, 2004, „The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's 'Images of the World and the Inscription of War'“, u: *Working on the Sightlines*, (ur.) Elsaesser, Thomas, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 214.

²⁶⁸ Ibid.



Slike 3.4a, b, c, d: *Images of the World and the Inscription of War* (Farocki, 1989) – mjesta zločina kao mjesta nakadnog prepoznavanja

Slika sama bila je poprište objekata koji su egzistirali u simboličkom vakuumu i čekali na objašnjenje – *scena kriminala*. Auschwitz se ne može, zaključuje Farocki, uvijek razaznati od drugih mjesta pomoću samih slika: „postoji međudjelovanje između slike i teksta u pisanju povijesti. Tekst bi trebao učiniti slike dostupnima, a slike bi zauzvrat morale tekstove učiniti zamislivima“.²⁶⁹ Tekst kojeg na tom mjestu Farocki zaziva nije nužno opis ispod slike koji nam pedagoški ukazuje na njeno značenje, već dijalog po sebi, nepristajanje na mehanizaciju odnosno industrijalizaciju viđenja čija estetika naoko objektivne fotografije odviše olako moć pogleda pretpostavlja udaljenim operaterima te slike.

Na ovom mjestu valja još jednom podsjetiti na nužnost prvog i drugog poglavlja koji su – iako formalno filmski – popločili put promišljanju filma izvan onih granica koje su uspostavljene klasičnom filmskog teorijom: od Arnheima i Bazina do Kracauera i Bordwella. Farocki svojim filmovima zaziva dijalogičnost u Bakhtinovskom smislu: Bahktin dijalogizam opisuje kao proces suprotan od „uravnoteženog razgovora“. U pitanju je proces razmjene ideoloških simbola, identitetskih politike, te je na djelu društveno oblikovano polje borbe za diskurzivnom moći. Drugim riječima, kada se Bakhtinove ideje začete u polju književne

²⁶⁹ Harun Farocki, „Reality Would Have to Begin“, *Documents*, br. 1-2, str. 194.

teorije prenesu u polje filma, dolazi se do vrijednih uvida. Iako pomalo „frankenštajnovski“, David Montero vrši apropiaciju njegovih uvida koje imenuje „vizualni dijalogizam“, te objašnjava Farockija kao autora koji slike objašnjava putem drugih slika. Ako dijalektika teži razrješenju problema sukobljavanjem²⁷⁰, dijalogizam ne teži razrješenju, već produbljivanju raspravljачkog i refleksivnog modaliteta. Vraćajući se puni krug na početak potpoglavlja, upravo je u tome sadržana kvaliteta Farockijeva filma kao eseja. Montero ovako objašnjava slike Auschwitza koje nisu bile „prepoznate“: „[...] iz vizure film-eseja, ono što je važno nije što su nam slike pokazale, već što su nam omogućile da vidimo. Njihovo se značenje može ispravno razumjeti samo putem činjenice da su one toliko dugo bile ignorirane.“²⁷¹ Drugim riječima, Montero tvrdi da je moć tih slika upravo u njihovom odnosu prema kulturalnim, društvenim i političkim diskursima koji su situirali Holokaust kao središnji događaj našeg vremena, koji se formirao tek nakon rata, te utoliko nije postojao u kolektivnoj memoriji koja bi tada, na licu mjesta, omogućila prepoznavanje logora kao takvog. Takva vrsta otvaranja dijaloga slika i njezina konteksta, da reformuliram Monterovu tezu, jest ono što leži u srcu film-eseja kao forme. Fundamentalna pozicija pripovjedača u dokumentarnom filmu naspram esejističkom jest da se on može pojavljivati i kao narator (tradicionalni opservacijski dokumentarni film), no u pitanju je sadržajno-operativna uloga pripovijedanja. Kod film-eseja, subjektivnost izlaganja te obraćanje subjektu ili gledatelju u vandijegetskom smislu jest strukturalna kategorija, a ne tek stilska, usputna značajka. Rascaroli tvrdi da to dozivanje subjekta treba shvatiti kao „ti' bivaš pozvan na sudjelovanje i dijeljenje refleksija pripovjedača. Važno je razumijeti da taj 'ti' nije generična publika, već utjelovljeni spektator“.²⁷²

Selma Doborac sada se može još detaljnije kontekstualizirati unutar simboličke mreže njenih prethodnika, kako teorijskih, tako i umjetničkih. Primjerice, njezini pejzažni kadrovi u filmu *Those Shocking Shaking Days* (2016) najčešće su potpuno nijemi, dok ratne snimke uključuju zvuk „s terena“. Time ona pokušava dati različitu dimenziju tekstu koji prati slike ovisno o izvoru: riječi postavljene ispod fotografija napuštenih kuća zadobivaju drugačiji smisao od onih koje riječi supostavljaju videozapisima ratovanja. Bourdieovski, legenda biva,

²⁷⁰ Taj aspekt Farockija vidjet ćemo kasnije u filmovima koji se znamenito oslanjaju na moć montaže, poput *Videograma jedne revolucije* (*Videogramme einer Revolution*, Farocki, Ujica, 1992).

²⁷¹ Montero, David, 2012, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Oxford: Peter Lang Publishing, str. 3.

²⁷² Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press, str. 34.

kao i u Farockija, izokrenuta, njezin osnovni smisao „podučavanja“ gledatelja anuliran, rekontekstualiziran.

U kontekstu dehijerarhizirane pedagogije Rancierea, Farockijev film kao forma koja misli pokazuje nam svoju veličinu u ostavljanju „rupa“ u shvaćanju, u nedovršenim slikama, u slikama kojima nedostaje kontekst, konotacija. Te slike su one u kojima je gledatelj postavljen ne kao spektator koji se identificira s prikazanim ili kao interpretirajuća mašina, već kao konstitutivan dio slike, kao agens bez kojeg slika katkad uopće ne može funkcionirati. Farocki, drugim riječima, pokazuje kako je slikama potreban gledatelj u onoj mjeri u kojem želimo osloboditi emancipacijske potencijale vizualnih procesa. Upravo je u takvom postavu sadržan i interdisciplinarni pristup ovoga rada. Zazivanje polja vizualne kulture s početka rada nije tek prazna gesta, već njome otvaram zahtjev za proučavanjem slika koje su tradicionalni pristupi nerijetko zanemarivali. Irit Rogoff to zgodno sumira: „projekt vizualne kulture se u nekoj mjeri ogleda u pokušaju nastanjivanja prostora svim preprekama i nepoznatim slikama, koje su bile protjerane iluzijom transparentnosti“.²⁷³ Drugim riječima, vizualna kultura u interdisciplinarnom smislu važna je jer osvještava iluziju kontinuiteta, te se pita što nam prazni prostori poručuju? Slika bez gledatelja, odnosno ono što se naziva industrijaliziranim viđenjem, bit će tema sljedećih poglavlja: pitanje koje se tu dakle, račva još dalje glasi: Ako Farocki uspijeva otvoriti prostor dijaloga slikama koje nam naizgled ne govore puno, koje su automatske, apstraktne ili nedovršene slike, tako se nastavljaajući na tradiciju bazinovskog promišljanja „praznog hoda“ kao prostora za mentalnu aktivnost gledatelja suočenog s praznim poprištem indicija, na koji način on vidi politički potencijal montažnog filma u odnosu prema gledatelju? Odgovor stiže povratku Kaji Silverman, koja politički potencijal nalazi u produktivnom pogledu, pri kojem svako gledanje pretpostavlja i odgodu značenja, premještanje subjektivnosti koja nije dostatno za dovršenje slikovnog smisla (*qua* Brannigan) prema intersubjektivnosti: „Potencijalno produktivni načini na koje se može aktivirati pogled-sjećanje ne leži u imperativu povratka, već suprotno, u premrežavajućem imperativu za izmiještenjem“.²⁷⁴ Tu, čin gledanja, kao u Farockija, nije tek prisjećanje onoga što je dio naše podsvjesti, nego proizvodnja novih uvida koji nisu tek ponavljanje onog naučenog.

²⁷³ Rogoff, Irit, 2002, „Studying Visual Culture“, *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 32.

²⁷⁴ Silverman, Kaja, 1996, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge, str. 181.

4. Videogrami jedne revolucije. Farockijevi „novomedijski“ filmovi prije novih medija

U prethodnom poglavlju namjera mi je bila uspostaviti koncept gledatelja u kapilarnoj slici, odnosno onoj koja svoj potencijal ostvaruje u komunikaciji s drugim slikama te s gledateljem pomoću Ranciereovih uvida, te promišljanja forme film-eseja i subjektivnosti kroz razne autore i Farockijev film *Images of the World and the Inscription of War* (1989). Taj film, koji se služi fotografijama, dakle, nepomičnim slikama poput onih koncentracijskih logora, otvara važne teme na tragu već spomenutog koncepta *sentence-image*, koja za Rancierea ima moć spajanja ne „onog homogenog (primjerice, korištenja horor priče kako bismo govorili o nacizmu i istrebljenju). Posrijedi je heterogen, neposredni sudar tri osamljenosti: osamljenost kadra, osamljenost fotografija te osamljenost riječi koje govore o nečemu posve drugome u sasvim drugačijem kontekstu“.²⁷⁵ Za njega, dakle, tek sukob tih heterogenih elemenata mogu pružiti zajednički okvir za gledatelja suočenog sa slikovnim reprezentacijama. Ta Farockijeva kvaliteta koju sam imenovao kapilarnim slikovnim senzibilitetom znači da je odbijao misliti u binarnostima. Za njega, primjerice, nije pitanje korištenja montaže ili njena odsustva, već u razlici koja se uspostavlja sukobljavanjem slika. Ta razlika koju Farocki proizvodi jest ona pripovjedača (bilo da je on pripovjedač u *offu* kao u filmu *The Inextinguishable Fire* (1969), ili slika kojoj nedostaje objašnjenje poput *Images of the World and the Inscription of War*) i naratora. Postojanje pripovjedača unutar filmskog teksta i vandijegetskog naratora, kod Farockija proizvodi produktivnu napetost, a to dvostruko prisustvo je istovremeno i samo-refleksivna heteroglosija. Ta dinamika omogućava filmu interpelaciju gledatelja u filmski predložak koja je istovremeno refleksivna i subjektivna, otvorena i eksperimentalna. U tome se i krije Farockijeva snaga – ona preuzimanja instrumentarija dominantne kulture (poput naracije, ideologije i interpelacije, pedagogije i montaže) kako bi redefinirao i doveo u pitanje hijerarhijske uloge vizualnih fenomena – prije svega one gledatelja i autora putem medija pokretne slike.

A montaža ostaje Farockijeva preokupacija tijekom cjeloživotnog stvaralaštva. U njegovom možda i politički najvažnijem filmu, *Videogrami jedne revolucije* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), Farocki potpuno ogoljuje formu dokumentarnog filma, oblikujući raspravu u vizualno-raspravljачkoj formi, a ne „dokumentarno“, kako bi prikazao zadnje dane Rumunjske revolucije 1989. godine, te njezin završetak smaknućem diktatora Nikolaja Čaušeskua i njegove supruge Elene.

²⁷⁵ Rancière, Jacques, 2007, *The Future of the Image*, London & New York: Verso Books, str. 55.

Na ovom mjestu vraćanje razlikama između dokumentarnog filma u njegovoj tradicionalnoj, teorijski-formaliziranoj pojavnosti i film-eseja nije potrebno. Dovoljno je izložene okvire nadopuniti promišljanjem poznate vijetnamske umjetnice i teoretičarke Trinh T. Minh-Ha koja u seminalnom eseju „Documentary Is/Not a Name?“ dovodi u pitanje smisao nazivanja nečeg dokumentarnim ako ostane svedeno na reproduciranje poznatih činjenica. Ona tvrdi da je u tom slučaju u pitanju medij priopćavanja, a ne dokumentarno djelo: „Dokumentarni film svjestan vlastite konstruiranosti jest onaj koji ostaje osjetljiv na dinamiku između činjenice i fikcije. On ne stremlji skrivanju ili isključivanju onoga što je normirano kao 'ne-činjenično', s obzirom na to da razumije međuzavisnost realizma i 'artificijelnosti' u procesu snimanja“.²⁷⁶ Autorica, dakle, zagovara svijest o međudjelovanju umjetnika/redatelja u dokumentarnom, faktičnom. Farocki taj uvjet uzima kao početnu točku svog djelovanja u *Videogramima jedne revolucije*, kao:

- a) pripovjedač iz subjektivnog lica (unutar teksta),
- b) vandijegetski narator (simuliranje tradicionalnih narativnih obrazaca dokumentarnog filma), te
- c) gledatelj u potrazi za značenjima na ekranu uspostavom dijalektike međusobno suprotstavljenih slikovnih reprezentacija: od amaterske slike „urođenika“ na tlu, do emitiranja javne televizije.

Drugim riječima, Farocki svojim estetskim i etičkim pristupom filmu objelodanjuje poziciju Trinh Minh-Ha koja definira značenje u filmu, odnosno političnost označitelja kao ono koje može biti aktualno tek kada se opire stabilizaciji, odnosno, kada se ne oslanja tek na jedan izvor svojeg značenja, na autoritet pripovijedanja.²⁷⁷

Film *Videogrami jedne revolucije* plod je Farockijeve suradnje s rumunjskim redateljem Andreijem Ujicom, emigrantom koji se u Njemačku doselio u potrazi za ekonomskom stabilnošću 1981. godine. 1990. je objavio knjigu u koautorstvu s Hubertusom von Amelunxenom *Television/Revolution: The Ultimatum of the Images – Romania in December 1989*,²⁷⁸ u kojoj putem intervjua opisuje stanje u Bukureštu i Temišvaru za vrijeme revolucije. Farocki je prišao Ujici s idejom ekraniziranja tih razgovora, no Ujica je insistirao na tomu da se „prikaže ono što u knjizi nije bilo vidljivo“.²⁷⁹ Iako se smatra Farockijevim

²⁷⁶ Minh-Ha, Trinh. T, 2013, „Documentary Is/Not a Name“, u: *Documentary: Documents of Contemporary Art*, (ur.) Julian Stallbrass, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, str. 74.

²⁷⁷ Usp. ibid.

²⁷⁸ Amelunxen, Hubertus von, Ujică, Andrei, 1990, *Television-Revolution: das Ultimatum des Bildes: Rumänien im Dezember*, Jonas-Verlag für Kunst.

²⁷⁹ White, Rob, 2011, „Interview with Andrei Ujică“, *Film Quarterly*, vol. 64, br. 3, str. 68.

kapitalnim djelom, jasna je važnost Ujice u umjetničkom i tematskom oblikovanju filma. Nastali „videogrami“ rezultat su toga, autorske težnje da se ne prikazuje ona mnogima poznata strana revolucije, već ona koja je izmicala dominantnom, kapitalnom pogledu.

Njihov film u potpunosti iskorištava potencijal „gole slike“, živog dokaza revolucionarnog vremena u komunističkoj Rumunjskoj koje je okončano Čaušeskuovim smaknućem pred očima javnosti. Kratki povijesni kontekst je nužan. Rumunjski se predsjednik, nakon službenog posjeta Iranu, 21. prosinca 1989. godine pojavljuje na balkonu zgrade Centralnog komiteta u Bukureštu pred brojnom publikom. Razlog pojavljivanja povijesno se može iščitati iz potrebe da smiri strasti koje su se nekoliko dana ranije uzburkale u Temišvaru.²⁸⁰ Predsjednikov govor za Farockija i Ujicu postaje metonimija cijelog filma: govor koji prosvjednici prekidaju, provaljuju u zgradu Komiteta, te tjeraju predsjednika na bijeg helikopterom. Kompleksnost ne samo političkog trenutka, već i medijskih reprezentacija tih nekoliko dana, autore filma navodi da oblikuju jedan od najzanimljivijih eksperimenata unutar dokumentarnog/kompilacijskog roda koji se može podvesti pod estetiku i logiku kapilarne slike. Na ovom mjestu predlažem troslojnu analizu elemenata u filmu koje komparativno odgovaraju već utemeljenoj trodiobi uloge filmskih elemenata u konstrukciji gledatelja:

1. uloga montaže u komunikaciji s gledateljem —> montiranje dvije odvojene logike kamera; jedna onih amaterskih snimaka, te druga onih službenih televizijskih izvješća
2. uloga kinematografskog aparata kao emancipacijskog, a ne ideološkog čimbenika —> autorova propedeutika prikazivanja amaterskih snimaka kao poučnih, te pedagogija gledanja u nedovršene i semantički nezaokružene snimke kao epistemološki i politički vrijedne
3. uloga subjekta u filmskom tekstu i izvan njega —> pripovjedač u filmu koji se obraća gledatelju/subjektu izvan filma

4.1. Farockijevi elementi

4.1.1. Element 1 – dijalogična montaža dva kinematografska aparata

Videogrami jedne revolucije bavi se raznorodnim vizualnim reprezentacijama Rumunjske revolucije tijekom četiri dana – u najvećoj mjeri od 21. prosinca 1989. do 25. prosinca 1989. Farocki i Ujica suočavaju se s dvostrukim zahtjevom: kako refleksivno, u maniri film-eseja prikazati narodni protest koji je istovremeno silno medijski eksponiran, odnosno, koji je doslovno bio, između ostalog, bitka za medije s jedne strane, te osvijestiti

²⁸⁰ Danas se početak revolucija smatraju protesti u Temišvaru.

kod gledatelja sve ono ne-viđeno, zanemareno, marginalizirano s druge? Drugim riječima, na koji način prikazati revolucijska zbivanja dijalogično, kao raznorodne vizualne situacije nepoznatih autora, praznih hodova i snimaka bez tumača? Autorski dvojac to čini prije svega potpunim razotkrivanjem kamere, odnosno kinematografskog aparata.

Prije daljnje eksplikacije, kratki kontekst: reakcija Zapada na događaje u Rumunjskoj, kako na društvenoj, tako i na slikovnoj razini, bila je ona nezadovoljstva. Eva Kernbauer u eseju „Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution*“ piše da je te događaje francuski *Le monde diplomatique* nazvao najvećim lažnjacima u povijesti televizije, a ubrzo su se organizirale i konferencije na tu temu, kao i publikacije javnih intelektualaca poput Vilema Flussera, Paula Virilija i Jeana Baudrillarda, koji je „Temišvar sindrom“ opisao kao najnovije snižavanje „u virtualizaciju smrti, te je sugerirao da je rumunjska 'simulakra-revolucija' zapravo doprinijela praktički nužnoj demistifikaciji koncepta revolucije i suvremene informacijske politike“.²⁸¹ Autorica zaključuje da su ti događaji za Baudrillarda, ali i mnoge druge predstavljale dokaz gubitka političkog djelovanja i kraja prosvjetiteljske ideje političkog subjekta koji kontrolira medijsku komunikaciju.²⁸²

Farocki i Ujica kreću iz dijametralno suprotne pretpostavke, te se interesiraju za emancipacijski potencijal vizualnih reprezentacija *usprkos* medijskoj blokadi, odnosno kontroli i cenzuri koja je bila opće mjesto Čaušeskuova režima. Ta cenzura dobro je dokumentirana. Kernbauer nalazi da je režim veliku pažnju posvećivao kontroli pisane riječi. Svaka nabavljena pisaaća mašina morala se registrirati kako bi se provodila kontrola nad „proizvođačima riječi“ i potencijalnim disidentima. Zanimljivo te presudno u tome jest da je nagli razvoj video-kamera za osobnu upotrebu ostao potpuno nezapažen. Upravo je ta vrsta slijepe pjege dominantnog režima omogućila proliferaciju kućnih video uradaka, a naposljetku i heterogenost amaterskih snimaka koje je Farocki iskoristio za montiranje filma. Raznorodnost video snimaka omogućava Farockiju još radikalniji pristup od onog kojrg je njegovao u *Images of the World and the Inscription of War*. Dok je u potonjem komentirao fotografije neimenovanih pilota kao totalitarizirajućih u svojoj nemogućnosti viđenja, u *Videogramima jedne revolucije* suočeni smo s kompleksnom mrežom odnosa viđenja i reprezentacije za koje nam je (opet) potreban vanjski agens (narator, drugi subjekti na ekranu, kontekst...) ne bismo li mogli uspostaviti dijalogičan odnos s viđenim: „Potrebno je znanje,

²⁸¹ Kernbauer, Eva, 2010, „Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution*“, *Grey Room*, br. 41, str. 74.

²⁸² Usp. *ibid.*

odnosno informirano oko (koje je reprezentirano i redateljevim komentarima) kako bismo mogli pristupiti analizi“.²⁸³

Povratak na sam početak filma na ovom mjestu je nužan. Farocki i Ujica otvaraju film u maniri tradicionalnog dokumentarizma, snimajući žensku osobu, očigledno ranjenu koja ležeći u bolničkom krevetu između bolnih vrisaka pokušava artikulirati što se događa, te što je dovelo do njenih ozljeda. Dugi kadar u kojem slušamo njezin poziv na borbu, ali iz kojeg ne možemo razbrati jasan kontekst, Farocki i Ujica prekidaju umetanjem uvodne špice. Ujedno, to je i jedini dio filma u kojem se kamera unisono i bez kontrapunkta tretira putem vanjske fokalizacije. Samo je tada ona „objektivno“ pozicionirana naspram žrtve s kojom se gledatelj poistovjećuje. Nakon prologa, autori u potpunosti napuštaju takav model, te nadalje biraju snimke²⁸⁴ koje se kreću od amaterskih ili čak slučajnih snimaka revolucije do službenih snimaka javne televizije (a kasnije i revolucionara koji zauzimaju prostore državne televizije). Takvim izborom vjerujem da autori jasno komuniciraju svoj stav prema opservacijskom dokumentarizmu kao nedostatnom pristupu zbog nemogućnosti kamere (koja je zrcaljena nemogućnošću artikulacije ranjene žene) da artikulira sve heterogene političke i društvene formacije koje su dovele do stradanja.

S obzirom na već spomenutu činjenicu o prezentnosti masovnih medija koji su detaljno izvještavali o Rumunjskoj revoluciji nakon što se ona odvila, autori se odlučuju fokusirati na hegemonijske odnose koji se stvaraju ali i dovode u pitanje međuigrom dvije različite logike i estetike slike: one amaterske i ono službene, državne. Ovo potpoglavlje utoliko u naslovu nosi sintagmu „montaža dva kinematografska aparata“, upravo kako bih naglasio temeljnu komponentu ne samo njihova filma partikularno i Farockijeva stvaralaštva generalno, već kako bih takvu dinamiku komparacije i kontrapunkta različitih slikovnih i montažnih postupaka postavio kao nužnu za ostvarivanje kapilarnosti slike, te posljedično i inovirao odnos gledatelja i filmskog teksta.

Rumunjski teoretičar Constantin Parvulescu u eseju „Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara—December 1989 and the uses of the independent camera” detektira proces dvostruke interpelacije koja „dijalektički bilježi načine na koje slike istovremeno preobražavaju revoltirana tijela u publiku, ali i stvaraju revolucionarne subjekte. Tijekom tih

²⁸³ Ibid. str. 80.

²⁸⁴ Na ovom je mjestu još jednom uputno naglasiti da Farocki u filmu *Videogrami jedne revolucije* koristi samo već postojeće snimke, bilo one službenog televizijskog programa, ili amaterske snimke, te tako tvori kompilacijski film.

procesa, hegemonijski odnosi su istovremeno institucionalizirani i dovedeni u pitanje.“²⁸⁵ Farocki i Ujica suprotstavljaju amaterske i službene „snimke stvarnosti“ kako bi provocirali; ne subjekte na filmu, niti politički establišment, već gledatelja i njegovu svijest da gleda nekoliko paralelno konstruiranih narativa. Oni katkad dopuštaju kamerama u Temišvaru da govore umjesto njih²⁸⁶, snimanjem „poprišta indicija“, odnosno, benjaminovski rečeno, mjesta zločina. Poput kamere u klasiku talijanskog neorealizma *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) – gdje će ona na trenutke slijediti „nevažne“, vandijegetične događaje nauštrb glavnih likova koji više ne okupiraju centar kadra²⁸⁷ – i amaterske kamere u Temišvare snimaju mnogo praznog hoda, prazne ulice gdje je nagovještaj revolucije sadržan tek u udaljenim povicima s ulica.

Prva scena nakon uvodne špice Farockijevih „videograma“ jest kadar u trajanju od 140 sekundi. U pitanju je snimka, kako nam naratorica *voiceoverom* poručuje, studenta koju je načinio iz svog studentskog doma. Sam kadar, bez legende odnosno objašnjenja, ne govori nam gotovo ništa. Loša kvaliteta prozorskog pogleda prema ulici zaklonjenoj zgradama. Čujemo povike, te u dubini kadra vidimo obrise ljudi koji marširaju. Dodanu vrijednost slici daje naratorica koja nam govori kako su u pitanju prvi prosvjedni impulsi u Temišvaru, oni koji su prethodili velikim prosvjedima u Bukureštu.



Slika 4.1a, b: *Videogrami jedne revolucije* (Farocki, 1992): dubinski kadar koji nam daje obrise događaja u daljini

Na ovom mjestu uputna je i kritika Marry Ann Doane koja projekt *cinéma vérité* proglašava problematičnim: „ta vrsta filma zapravo zagovara iluziju da stvarnost govori, a ne

²⁸⁵ Parvulescu, Constantin, 2013, „Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara—December 1989“, *Rethinking History*, vol. 17, br. 3, str. 355.

²⁸⁶ film nerijetko koristi naratora ne samo da bi popunio rupe u shvaćanju u obliku legende, već da bi tom naracijom zakomplicirao semantičke potencijale slike.

²⁸⁷ Što je već pokazano u drugom poglavlju na njegovom filmu *Umberto D.*

da se ona izgovara, odnosno, da film nije konstruirani diskurs. Prikazujući 'impresiju znanja', znanja koje nije proizvedeno, već je dano, film krije vlastiti rad, te se pozicionira kao glas bez subjekta. Glas je još jači u tišini²⁸⁸. Farocki ne pristaje na tako naivan pristup dokumentarno-esejističkom filmu: on prvo pokazuje amatersku snimku bez komentara, potom službenu snimku Čaušeskuova govora s naratoricom koja daje kontekst počecima prosvjeda, te naposljetku i povratak prvoj snimci, ovaj put s kontekstom naratorice koja „popunjava rupe“ koje gledatelj može imati pred slikom slabe kvalitete i krnjeg konteksta. Drugim riječima, dijalog koji pokreće Farocki omogućen je montažom koji nas prvo susreće sa slikom bez opisa, odnosno legende, a potom sa slikom koju nam nevidljiva naratorica objašnjava. Tom gestom on dovodi u pitanje ne samo dominantni, kapitalni autoritet slike Čaušeskuova govora rumunjske televizije, već i vlastita projekta interpretiranja heterogenih slika prosvjeda. Tim činom on se stavlja u ulogu *gledatelja*, tek jednog od mnogih svjedoka prosvjeda koji kompilacijom različitih nehomogenih izvora pokušava dokučiti slikovna značenja. U povratku Marry Ann Doane, takozvani *voice over* može imati više uloga: njime se može objašnjavati ono što vidimo na ekranu (potvrđujući dominantno značenje slika); može najavljivati ono što nije vidljivo, ali što autor misli da dominantna slika podrazumijeva; može demantirati značenje koje nam se slikovno nadaje te; može dovesti u pitanje značenje slike, denaturaliziravši pritom i vlastitu poziciju kao osobe od najvišeg naracijskog autoriteta. Rascaroli tvrdi da se naracija u Farockijevim filmovima tiče posljednjeg tipa, u kojem je komentar „jedan od ključnih kanala preispitivanja arhivskih i prolaznih slika koje konstituiraju polje vizualnog“²⁸⁹.

Ute Holl u tekstu „Farocki’s Cinematic Historiography: Reconstructing the Visible” rano pronalazi Farockijevu opsesiju filmom: “Film je odgovarajući medij za pohranjivanje i emitiranje povijesnih pretendiranja na istinu, s obzirom da kamera snima više no što um može zapamtiti.”²⁹⁰ Izvršiti apropijaciju povijesti, nastavlja Holl, znači prihvatiti medij učeći načine njegova funkcioniranja, snimanja, pohranjivanja i emitiranja.

Opet valja ponoviti: *Videogrami jedne revolucije* skup je različitih, ali i raznorodnih snimateljskih izvora, od službenih kamera, do amaterskih snimaka. Autori sukobljavanjem različitih logika slike doslovne proizvode sukob različitih stvarnosti. John Kuiper u eseju *Cinematic Expression: a look at Eisenstein's silent montage* tvrdi kako „filmski kadar može

²⁸⁸ Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press, str. 48.

²⁸⁹ Ibid. str. 52.

²⁹⁰ Holl, Ute, 2014, Farocki’s Cinematic Historiography: Reconstructing the Visible, *E-Flux Journal*, br. 59. str. 3.

biti smatran mentalnim simbolom koji zauzima mjesto nekim aspektima fizičkog svijeta“.²⁹¹ Iako Kuiper prije svega analizira znamenitog sovjetskog redatelja Sergeja Ejzenštejna, o kojem će biti više riječi u nastavku poglavlja, njegov uvid o tome da montažom kadrovi dobivaju spacijalni i temporalni predznak je važna. Autor zaključuje da se Ejzenštejnova već spomenuta intelektualna montaža koristila upravo metaforičkim kvalitetama koje su se rađale suprotstavljanjem dva ili više kadra. Dva odvojena snimka montažom postaju više od onoga što zasebno govore. Dok je Ejzenštejn uz Dzigu Vertova najznačajniji predstavnik sovjetskog filma 1920-ih godina, ali i filmski inovator *par excellence*, Farocki zasigurno predstavlja autora koji nasljeđuje njihova razmišljanja o filmu kao mediju koji svoje značenjske i političke momente tvori upravo putem formalnih, tehničkih intervencija u sliku (montaža). No za razliku od Parvulescu i Kuipera koji u Farockija na djelu vide dijalektiku (montažu kao proces teze i antiteze prema sintezi), ovim putem želim opet podcrtati važnost proučavanja njegova djela ne kao dijalektičkog, već dijalogičnog. Razlika jest ona „pedagogije“. U prvom slučaju, na tragu Ejzenštejna, autor koristi montažu kako bi stvorio dodatna značenja kojih u slici nema *per se*, no Farocki nerijetko ide u drugom, već navedenom smjeru esejističkog dijaloga, u kojem nema uvijek „poruke priče“, objašnjena slike, ili podučavanja gledatelja. Farocki je u filmovima katkad bliži Ranciereu negoli Ejzenštejnu: filmom se ne objašnjava ono što slika prikazuje, već se gledatelju ostavljaju otvorena pitanja kako bi se omogućio njegov agens u nedovršeni tekst. A upravo ta gesta, ona komplementarnosti dijalogične montaže i naracije koja je okrenuta gledatelju, otvara prostor za drugi važan element *Videograma jedne revolucije*, emancipatornog odnosa spram gledatelja.

4.1.2. Element 2: Uloga kinematografskog aparata kao emancipacijskog i pedagoškog čimbenika

Farocki i Ujica prvih desetak minuta filma otvaraju navedenom dinamikom: službenom televizijskom prijenosu predsjednikova govora oni suprotstavljaju sliku s balkona u stanu, snimku promatrača čija kamera prvo gleda u televiziju koja emitira govor, da bi potom švenkom udesno počela snimati rijeke ljudi koji na ulici ispred zgrade koračaju prema glavnom trgu u prosvjednom ritmu. Montažna napetost između službene televizijske slike i amaterskog kadra odvija se gotovo neprestano, s jednom posebno znakovitom situacijom u kojoj gledatelj javne rumunjske televizije koja prijenosi predsjednikov govor skreće pogled na ulicu, primjećujući formiranje prosvjedne kolone, koju javna televizija ignorira.

²⁹¹ Kuiper, B. John, 1962, „Cinematic Expression: A Look at Eisenstein’s Silent Montage“, *Art Journal*, vol. 22, br. 1, str. 39.

Glavni događaj je na rubu slike, dok centar zauzimaju prazne zgrade i parkovi. Filmske slika ovdje nije eksplicitna, ona funkcioniра u potencijalnosti onoga dominantno neprikazanog. Dug, nepomičan kadar; tek poneki prolaznik kao nagovještaj događaja u daljini.



Slike 4.2a, b: *Videogrami jedne revolucije* (Farocki, 1992): amaterska snimka Čaušeskuova govora u prvoj slici, te rezultat snimateljeva švenka prema prozorskom oknu, na sliku nadolazećih prosvjednika.

Stanar nazočuje dvostrukom događaju. Na početku kadra unutarnjom fokalizacijom nazočimo Čaušeskuovom govoru na televiziji. Potom, kamera švenkom biva upućena prema prozoru koji prikazuje ljude kako su sve većem broj prosvjedno marširaju. Odbijanje službenih medija da vizualiziraju televiziju nije potrebno pedagoški narativizirati. Umjesto toga, Farocki jukstapozicionira različite slikovne izvore kako bi pokazao drugačiju logiku njihova *apparatusa*.

Kamera se vraća na predsjednika koji uslijed galame, buke i zviždanja postaje zbunjen. Emitiranje se javne televizije prekida – službeni kamermani odbijaju predstavljati okularne svjedoke i snimati nemire, upirući objektivе u nebo. Prvi prekid slike traje oko 80 sekundi. U tom slučaju, javna televizija jednostavno koristi crveni ekran s natpisom „izravan prijenos“.



Slike 4.3a, b: *Videogrami jedne revolucije* (Farocki, 1992)

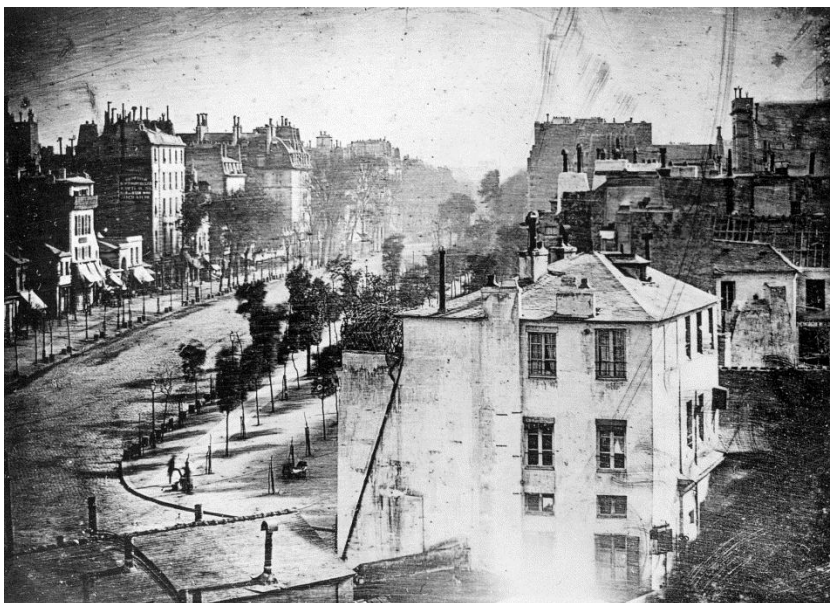
Tom kadru Farocki unutar iste slike pridružuje amaterski kadar sniman u gomili koja protestirajući pokušava provaliti u glavnu zgradu. Službene kamere za taj događaj (po)staju slijepe. Iako gledatelj nije u mogućnosti zaključiti što se u filmu odvija bez naratorice koja pojašnjava kontekst (kao što je to činila i u *Images of the World and the Inscription of War*), to pridavanje „legende“ slici nije totalitarizirajuće, niti ideološki interpelirajuće. Na tragu dosad rečenog, Farocki i Ujica prepoznaju potencijal slike upravo u trenucima kada ona ne prikazuje *sve* što može, kada ne hini razumijevanje svega, odnosno, kada ne daje iluziju cjelovitog konteksta. Na ovaj način, greške u komunikacijskom procesu zapravo su produktivne „rupe“ unutar kojih se mogu oblikovati novi modaliteti razumijevanja prikazanog, kao i odnos prema gledatelju. Postupak naracije tako nije onaj „božjeg glasa“ u *offu*, već predstavlja tek jednu od moguće plejade objašnjenja. Nama kao gledateljima taj glas nije uvijek uvjerljiv. On predstavlja glas gledatelja, a ne glas autora/proizvođača slike. Farocki i Ujica ne koriste poziciju objašnjavanja, već poziciju informiranog preispitivanja. Jedan od glavnih razloga zašto nismo interpelirani u sliku njezinim objašnjavanjem krije se upravo u odmaku od onoga što je Baudry dvadeset godina prije Farockija tematizirao. Dok je Baudryju skrivenost kinematografskog aparata bio preduvjet za manipulaciju gledateljem koji tog aparata nije svjestan jer tehnologija stremi skrivanju svojih tragova, Farocki u svojim radovima intenzivno radi na tomu na gledatelju uvijek pokazuje aparat na djelu, čak ako mu pritom jasno ukazuje na njega narativnim postupcima.

Upravo to predstavlja autorovo korištenje filmskog postupka „slika u slici“. Oni nam sad prikazuju ono što nije bilo moguće vidjeti na licu mjesta, zadnjih dana 1989. godine. Kamera prestaje emitirati uživo. Producent sliku zamjenjuje crvenim ekranom s natpisom „prekid prijenosa“. No kamera svejedno nastavlja snimati, kameraman po napatku diže objektiv prema nebu, kako ne bi snimao nered. Dok službena slika ostaje ispražnjena od značenja, jedino što ostaje zapisano u arhivama tih snimaka jest zvuk kao dokaz događaja koji se odbio snimiti.



Slika 4.4: Farocki slikom u slici suprotstavlja kadrove: u maloj slici zapis je službenog emitiranja, dok velika slika prikazuje što je službena kamera zapravo snimala dok joj je bilo naređeno da izbjegne slike nereda.

Svjestan opasnosti velike digresije, smatram da je u svrhu interdisciplinarnе analize emancipacijskog potencijalna slike potreban povratak u prošlost, na sam početak izuma fotografije. *Boulevard du Temple* Louisa Daguereea iz 1838. godine paradigmatički je primjer slikovnog eksperimenta. Osmišljavajući prvi uspješan fotografski zapis, on stvara fotografiju koja je vjerojatno prva fotografija u povijesti na kojoj se pojavljuju ljudi, no istovremeno je i prva fotografija koja prikazuje konstitutivni manjak, odnosno, na tragu Farockija, koja svojim reprezentacijskim praksama ukazuje na ono što *nije* moglo biti prikazano, iako je „uračunato“ u sliku. Na koji način? Ta poznata dagerotipija pariškog bulevara poznato je remek djelo, a poznati su i uvjeti nastajanja. Daguerre je, za potrebe fotografiranja cijele ulice s povišene točke, bio primoran koristiti veoma dugu ekspoziciju. Boreći se s rudimentarnom tehnologijom, trajanje ekspozicije od desetak minuta proizvelo je začudan efekt: trg je bio ispražnjen „života“, gradske vreve, prometa i prolaznika. Slika naime, pokazuje samo dvoje ljudi: čistača cipela i njegovu mušteriju, jedina dva živa predmeta koja su vrijeme ekspozicije provela razmjerno nepomično. Slika je ovdje, da se opet vratim Benjaminovoj anegdoti, *mjesto zločina*, slika ispražnjena od života. Prva slika u povijesti koja je naumila prikazati trg u njegovoj životnoj punini sadrži tek dvije mutne figure uhvaćene u trenutku, a zapisane za povijest.



Slika 4.5.: *Boulevard du Temple* (Daguerre, 1838).

Važnost ove digresije je dvostruka: s jedne strane ukazuje na važnost proučavanja tehničke dimenzije slike, odnosno, faktora koji ograničavaju mogućnosti prikazivanja i interpretiranja onoga što se može slikovno proizvesti. S druge strane, pokazuje nam da je povijest slike istovremeno i povijest „manjka“ odnosno nedostatka u slici. Može se reći da je samo rođenje fotografije obilježeno istovremenom prisutnošću i odsutnošću svijeta. Važnost tehnologije u prikazivanju (ili skrivanju) svijeta koji je namijenjen reprezentaciji utoliko je tematizirana u prvom poglavlju. Toj sam se vrsti historizacije priklonio specifično, prikazujući trenutke promišljanja slikovnosti putem utjecaja tehnologije, ali i putem tematiziranja onoga što je skriveno, a što prikazano. Upravo zato je bilo važno spomenuti i predstavu „Pepper's Ghost“, kao i rane iluzionističke prakse koje Della Porta opisuje, od *camere obscurae* do magične lanterne. One, kao i Farocki na kraju 20. stoljeća, prikazuju konstitutivnu važnost tehnoloških učinaka na sliku kao neodvojivih od njezine recepcije. Talijanski filozof Giorgio Agamben u studiji koja okuplja njegove eseje u kratkom komentaru slično navodi sudbinu Daguerreove slike, te piše: „Fotografija je uvijek više od slike: ona je mjesto praznine, sublimne propusnosti između osjećajnog i razumljivog, između kopije i stvarnosti, između sjećanja i nade“.²⁹²

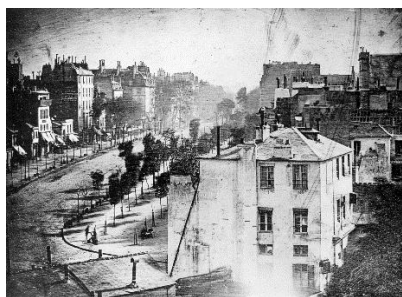
Ako je Benjamin smatrao da kapitalistički način proizvodnje fetišizira i uništava svijet, ostavljajući za sobom ruševine, može li se to čitanje prenijeti još dalje u prošlost, sve do Daguerrea? Nije li ta poznata slika Pariza već u svom nastajanju ruševina, predmet kojem nedostaje subjekt? Farockijev opus kao onaj koji promišlja tu prazninu kao konstitutivnu²⁹³, odnosno, koji promišlja sliku kojoj nedostaju neke informacije kako bismo ju „pravilno“ razumjeli, upravo je produktivan kada je gledatelj najviše „izgubljen“, suočen sa slikom bez dostatnog objašnjenja ili konteksta. Farockijevim stvaralaštvom možemo vidjeti da je to jedan od preduvjeta razmatranja gledatelja kao emancipiranog od „ideoloških učinaka skrivenog kinematografskog aparata“, kako je to tematizirao Baudry, odnosno od filmske montaže kao postupka koji konstantno usmjerava pažnju gledatelja na ono što autor misli da je važno, kako

²⁹² Agamben, Giorgio, 2007, *Profanations*, New York: Zone Books, str. 26.

²⁹³ Slavoj Žižek u knjizi *Sublimni objekt ideologije* (2002) opisuje konstitutivni manjak vicem: na umjetničkoj izložbi u Moskvi jedna od izloženih slika prikazuje Lenjinovu suprugu koja leži u krevetu s mladim Komsomolom. Naslov slike je „Lenjin u Varšavi“. Posjetitelj muzeja, zbunjen slikom i njezinim naslovom u jednom trenutku upita vodiča: „Ali gdje je tu Lenjin?“, na što mu vodič odgovori „Lenjin je u Varšavi“. Za Žižeka, ova šala funkcionira kao primjer označujućeg elementa „koji ispunjava prazno mjesto nedostajuće reprezentacije (prikaza, to jest, samog Lenjina“ (2002, 215). Drugim riječima, Lenjinovo odsustvo je *de facto* osnovni uvjet mogućnosti scene – njegove supruge u krevetu s drugim. Naslov utoliko funkcionira kao upozorenje o tomu što zapravo čini centar/objekt slike.

je to tvrdio Arnheim. Prvo, dugi kadrovi sablasnih ulica Temišvara kojima koračaju ljudi, a potom i odbijanje državne kamere da snimi događaj, te inzistiranje na snimanju praznine, tako se približavaju Daguerreovoj slici, onoj koja svoj smisao nalazi samo dijelom putem onog što se može vidjeti, a dijelom putem onog što na toj slici nedostaje ili je skriveno. Uloga gledatelja koja se zaziva na tom mjestu ona je arheologa, a ne pasivnog spektatora.

Peter Geimer opisuje taj postav kao proizvodnju slika koja ima svoje lice i naličje, odnosno, svoju reprezentaciju i uništenje te reprezentacije.²⁹⁴ Primjerice, fotografije nastale dagerotipijom nisu imale dugi vijek zbog raznih problema s kemijskim elementima. Primjerice, Daguerreova slika više niti ne postoji kao „original“²⁹⁵, već kao reprodukcija, kopija originala.



Slika 4.6a, b: u prvaj slici vidimo „original“ Daguerreove slike, u usporedbi s današnjom reprodukcijom izborne dagerotipije

No, kako Geimer zapaža, to ne znači da je u pitanju neka devijacija slike ili anomalija, već značajka same slikovne materijalnosti koja je upisana u tehnologiju proizvodnje. Kod dagerotipije to vidimo u obliku kratkotrajnosti originala, kod analognih fotografija u pitanju je negativ (*Blow-Up*, Antonioni, 1966), dok je kod digitalne slike u pitanju šum, binarni kod, odnosno nečitkost medija u obliku produktivne greške. Ta greška koja je meni u interesu kroz cjelinu rada je ona koja stavlja nove zahtjeve pred gledatelja, izmještajući ga iz pozicije privilegiranog, centraliziranog promatrača u poziciju spektatora/agensa koji sliku pretražuje za tragovima razumijevanja.

Parvulescu ovako piše: „*Videogrami jedne revolucije uče nas važnoj lekciji: neuhvatljivoj prirodi revolucija [...] činjenici da se one uvijek odvijaju izvan ekrana [...]*“.

²⁹⁴ Usp. Geimer, Peter, 2016, „Visual Noise: Wandering Artifacts and Aberrant Images“, <https://www.ici-berlin.org/events/visual-noise>.

²⁹⁵ Uništena je, odnosno, narušen je njezin izgled do neprepoznavanja.

Kamera može samo snimati rubne momente, događaj sam ostaje skriven²⁹⁶. Nije li sentiment koji Parvulescu detektira blizu Daguerreovoj estetici slike napućene duhovima? Ipak, autor odlazi predaleko u negiranju potencijala reprezentacije. Tvrdeći da u Farockija događaj ostaje skriven, on zaboravlja da predmet revolucija ne mora uvijek biti ono što se odvija u borbama na cesti, već revolucija slike ili revolucija komunikacije same. Farocki i Ujica streme upravo takvom revolucionarnom prikazu. Ne samo onom pada Čaušeskua²⁹⁷, već i padu dominantne slike kao one kojoj smo naučili vjerovati, one za koju se smatralo da interpelira gledatelja, one za koju se uvijek očekivala nedvosmislena legenda koja joj daje smisao – padu kapitalne slike.

4.1.3. Element 3: uloga subjekta/pripovjedača u filmskom tekstu i izvan njega

Dnevni list Los Angeles Times 1992. godine Farockija je nazvao „zasigurno jednim od najzahtjevnijih, spekulativnijih i distinktivnijih filmaša koji se pojavio pred publikom“²⁹⁸. Ta rečenica se ni po čemu posebno ne bi isticala od uobičajenih novinskih tekstova da u njemu nije spomenut odnos autora i publike. Farocki je autor čija umjetnost jednako dobro funkcionira u kino-dvorani, galerijskom prostoru ili na kućnom videu. Razlog tomu jest dvostruk. S jedne strane, razgranatost stilskih postupaka (elipse, metafore i metonimije, kontrastiranje humora i ozbiljnosti, misaonost i profanost...) i raznovrsnost estetskih kvaliteta slike (kućne snimke, 16 i 35mm vrpce, *high-definition* kvaliteta, virtualne slike), kao i raznorodnost već opisanih filmskih tehnika osiguravaju mu fleksibilnost u prijemčivosti njegovih radova neovisno o izlagačkom prostoru. S druge strane, Farocki uvijek zadržava jednu konstantu, a to je odnos s publikom. Upravo zbog toga, kada se govori o njegovom stvaralaštvu, možemo govoriti o autoru koji svaki trenutak koristi za istraživanje problematike subjektivnosti i intersubjektivnosti na ekranu. Laura Rascaroli istražuje tu dinamiku, te piše kako su „strukturalizam i teorija pripovijedanja s pravom kritizirani zbog predstavljanja apstraktne slike čitatelja, odnosno gledatelja, koji su bili viđeni standardizirano, kao pasivne figure koje tekst proizvodi i kontrolira“²⁹⁹. Autorica nasuprot tomu zagovara „subjektivno iskazivanje“, kojom se možemo izravno obratiti gledatelju, obraćanjem kameri ili putem izravnog obraćanja kroz naraciju. To za nju predstavlja uvjet dijeljene refleksije, „stalnog

²⁹⁶ Parvulescu, Constantin, 2013, „Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara—December 1989“, *Rethinking History*, vol. 17, br. 3, str. 361.

²⁹⁷ Jasno je da čak niti današnje tehnologije bespilotnih letjelica odnosno dronova koje pomažu ostvarenju vizije posvemašnjeg nadgledanja ne mogu biti stavljene pred zahtjev potpunog prenošenja događaja.

²⁹⁸ Usp. <https://www.nytimes.com/2014/08/04/arts/harun-farocki-filmmaker-of-modern-life-dies-at-70.html>.

²⁹⁹ Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press, str. 14.

učinka interpelacije. U slučaju film-eseja, od njih se traži da na film gledaju kao na autorovu subjektivnu refleksiju, kao onu putem koju se mogu spojiti, ili odbaciti autorove pretpostavke i zaključke“ (ibid.). Nije li ta teza najbolje potvrđena sentimentom najpoznatijeg predstavnika film-eseja Chrisa Markera, koji krizu dokumentarnog filma pokazuje odbacivanjem *cinema verite* pravca³⁰⁰, u korist njegove kovanice *cine, ma verite* (film, moja istina). Ako se film-esej može smatrati formom koja misli, autori poput Farockija, koji uzlazi u izravan odnos s gledateljem, njegovim očekivanjima, ali i razotkrivajući sliku kao uvijek nedovršenu reprezentacijsku formu, forma koja misli u tom trenutku odnosa spram gledatelja postaje i misao koja formira.

Na ovom se mjestu valja vratiti Farockijevom filmu kao objelodanjenom primjeru u kojemu subjektivnost koju provocira autor kod gledatelja biva pretvorena u refleksivnost pred značenjem filmske slike. A upravo je na polju proučavanja znakova na (post)strukturalističkoj razini Roland Barthes ustvrdio kako semiolog mora biti i umjetnik. Prema njemu, semiolog je osoba koja se svjesno poigrava znakovima,³⁰¹ kao što se Farocki poigrava slikama. To je poigravanje nastavak semiologije Barthesovog mita, koji će u nastavku biti vezan uz Farockijevo stvaralaštvo. Semiologija postulira odnose između označitelja i označenog, koji u jeziku tvore znak. Za Barthesa mit predstavlja drugu razinu jezičnih sistema³⁰² unutar kojih znak prve razine govora (jezik) postaje označitelj na drugoj razini govora (na mitskoj razini). On u takvoj konstelaciji detektira ideologiju naturalizacije postojećih veza između znakova. U svojim bilješkama o fotografiji pod nazivom *Svijetla komora* piše: „Odlučio sam da volim fotografiju protiv filma, od kojeg je ipak nisam uspio odijeliti“.³⁰³ O fotografiji, koja je bila njegov primarni predmet proučavanja, govori na dvije razine: na onoj operatora, onoga koji fotografira, te na razini spektatora, onoga koji gleda. Proučavati sliku njemu je značilo uspoređivati, uvećavati, zastajati, odmicati se od nje. Često su ti naponi bolni. Uvećavanjem slika postaje kockasta, odmicanjem slabo vidljiva. Ponekad nazrijemo neku crtu lica, gestu koju inače ne bismo vidjeli. No upravo zato jer je pogled na fotografiju izvjestan, ona krije mnogo više od svoje „stvarnosne evidencije“ koju pruža perceptivnom aparatu tijela, oku.

³⁰⁰ Dokumentaristički stilski pokret što se javio u Francuskoj potkraj 1950-ih. „Vodeće načelo pokreta bilo je u neskrivanom praćenju, čak i upletanju autora u snimanu situaciju, katkad uz provociranje intrigantnijeg zbivanja bilo izravnim pitanjima, bilo samom prisutnošću ekipe. Takva je metoda osobito pogodovala politički angažiranome dok. filmu“ (Izmk IZVOR)

³⁰¹ Usp. Barthes, Roland, 2010, *Lekcija*, Beograd: Karpos Loznica.

³⁰² Barthes, Roland, 1991, *Mythologies*, New York: The Noonday Press, str. 113.

³⁰³ Barthes, Roland, 2003, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb: Antibarbarus, str. 7.

Barthes kaže: „Fotografija je za mene čudan medij, nov oblik halucinacije: lažna na razini percepcije, istinita na razini vremena“.³⁰⁴

Kod Farockija se takav sustav može prepoznati kao platforma za razotkrivanje svakodnevice. Ne dopuštajući službenim kamerama da izbjegnu prikazivanje revolucije, Farocki ne negira varljivost oblika percepcije, ali ulazi s logikama prikazivanja u dijalog upravo kroz propuštanje snimaka amaterskih kamera koje bivaju svjedokom nesreće. Ključne scene za razumijevanje tog procesa on pokazuje pri kraju prve trećine filma, kada prosvjednici – svjesni važnosti dominantnih medija – uspijevaju zauzeti zgradu državne televizije, te pokrenuti emitiranje vlastitih znakova. Ljudi bijesno ulaze u prostorije, traže da se tehnika osposobi, dok jedan kameraman (čiju snimku mi gledamo) pokušava nediskriminatorno iz ruke snimati, vrlo nalik današnjoj novomedijskoj estetici, sve što se odvija pred njim. U jednom trenutku jedan od revolucionara uzvikuje: „Trebamo televiziju!“, svjestan važnosti pogleda koji im se upućuje. Farocki inzistira na dugim kadrovima kada prikazuje okupljanje revolucionara u studiju prije no što se spremaju na emitiranje uživo. Taj proces ukupno traje 130 sekundi, jednog dugog kadra, u kojem se revolucionari pokušavaju organizirati za emitiranje uživo. Tijekom tih scena, razaznaje se sva kompleksnost i konstruiranost tehnologije proizvodnje dominantne, kapitalne slike.



Slika 4.7a, b: *Videogrammi jedne revolucije* (Farocki, 1992)

Ljudi se pred kamerom ne snalaze, lica su im isprepadana, kao pred prvi javni nastup. Nešto što im se doimalo kao nužno emitiranje prema javnosti, sada prerasta u performans kojem nisu dorasli. „Vođa“ skupine kreće s obraćanjem, muca, govor zapinje. Kao da su dosadašnji spektatori odjednom suočeni s kompleksnom logikom emitiranja kojoj nisu dorasli, na koju se nisu pripremili. Suočeni su s logikom *gazea*. Za podsjetiti je da Barthes

³⁰⁴ Ibid. str. 141.

svoju semiotičku teoriju metodološki uokviruje u nekoliko važnih studija, a govor o slici nije moguć bez njegove tematizacije *gazea*, kojeg tumači na tri komplementarna načina:

1. *Gaze* jest informacija: „*gaze* informira“, odnosno, promatranjem pretačemo vizualni jezik u simbolični.
2. *Gaze* je referencijalan, prenosi se između subjekta i objekta gledanja.
3. Na *gaze* se može gledati u terminima posjedovanja: „putem *gazea* ja dodirujem, primam, zahvaćam, bivam zahvaćen“³⁰⁵

Gaze je u tom smislu odnos onoga koji gleda i onoga što biva gledano, odnosno, da se podsjetimo Foucaultove razrade iz drugog poglavlja, *gaze* se vezuje uz subjekta koji istovremeno postaje i objekt: ambivalentni subjekt *pogleda* i subjekt *pogledu*. Kaja Silverman u knjizi *The Threshold of the Visible World* dodatno pojašnjava kompleksnu pojavnost tog koncepta putem Jacquesa Lacana, koji radi veliku razliku između pogleda subjekta i *gazea*, potonjem dajući vizualni autoritet: „On time predlaže da ono što je određujuće za sve nas nije način na koji se vidimo ili bi se voljeli vidjeti, već način na koji nas percipira kulturalni *gaze*“.³⁰⁶ Time Silverman zaključuje da – poput Foucaulta koji razrađuje teze vezane uz moć – subjekt ne može jednostavno upravljati tom vrstom „kulturalnog ekrana“, odnosno, ne možemo provizorno određivati načine na koje ćemo biti viđeni.

Ne podsjeća li to gotovo anegdotalno na roman *Čarobnjak iz Oza* američkog književnika Franka Bauma, odnosno najpoznatiju ekranizaciju romana, onu Victora Fleminga iz 1939. godine? Ukratko: Dorothy, mlada djevojka nezgodom dospije u neobičnu zemlju, Oz, gdje susreće čarobnjaka koji joj obeća povratak u Kansas ukoliko za njega odradi nekoliko zadataka. Dorothy tijekom trajanja filma ne vidi čarobnjaka, već samo čuje njegov glas. Napokon dobiva priliku posljednje audijencije, nakon što je učinila sve što je tražio od nje, no Oza nema. Dorothy se nalazi u prostorijski Oza, no susreće se sa strojem koji projicira njegovu sliku. U klasično holivudskom razvoju događaja, komičnom nezgodom mali pas odlazi iza zastora stroja, te otkiva da je veliki čarobnjak Oz tek običan čovjek iza zavjese, s aparatom, odnosno strojem toliko moćnim da može emulirati božji glas.

³⁰⁵ Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, str. 441.

³⁰⁶ Silverman, Kaja, 1996, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge, str. 19.



Slika 4.8a, b: Čarobnjak iz Oza (Baum, 1939)

Ne prikazuje li nam ta priča točnu prirodu *gazea* koju ovo istraživanje tematizira od samih svojih početaka? Od ranih vizualnih trikova koje je omogućio tehnološki razvoj, preko Baudryjevih intervencija u polju demistifikacije kinematografskog aparata, do Farockijevog stvaralaštva koje taj aparat ogoljuje pred gledateljem, aparat koji sakriva svoje tragove dominantnog načina podčinjavanja svojih spektatora tema je mnogih dosadašnjih promišljanja. U povratku *Videogramima*, jasna je priroda aparata s kojima se revolucionari susreću. Oni suočeni s kamerom ne znaju što reći. To je komunikacijski *horor vacui* trenutak emitiranja čiste praznine, praznog hoda zbunjenih gostiju koji pokušavaju mobilizirati puk svojim nezgrapnim parolama. Estetika slike se tu potpuno mijenja. Od revolucionarne slike neposredne akcije, sada ona postaje ona slučaja, dugog trajanja pri kojoj je gledatelj, baš kao i 40 godina ranije dok je Bazin priželjkivao gledateljev mentalni angažman, suočen s protokom vremena bez događaja. No istovremeno, takva „slučajna“ ili „prazna“ slika Farockiju postaje prostor pregovaranja sa značenjima, produktivnog odnosa spram gledatelja. Poput Daguerreove slike, praznina koja nastanjuje slike konstitutivna je s obzirom na to da otkriva aparat koji stoji iza produkcije te reprezentacije. Unutar fikcije, razotkrivanje Oza otkriva aparat koji ga proizvodi, te omogućava povratak u Kansas, dok na ravni realno-političkih događaja razotkrivanje dominantnog aparata rumunjske televizije i njena odbijanja da emitira revoluciju u nastajanju, razotkriva njezinu materijalnu strukturu kada revolucionari staju pred kamere u studiju.

Parvulescu opisuje način na koji se pojavljuje taj nezavisni pogled „[...] predstavljen mnogim amaterskim kamerama koje snimaju događaj (a time proizvode višeslojnu sliku povijesti), te koji podjarmljuje društvenu proizvodnju hegemonijskih odnosa, posebno dok je tijelo kamere vidljivo“.³⁰⁷ „Tijelo“ kamere nije slučajno tako obilježeno. Thomas Elsaesser u

³⁰⁷ Parvulescu, Constantin, 2013, „Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara—December 1989“, *Rethinking History*, vol. 17, br. 3, str. 381.

eseju o Farokcijevim *Videogramima* uspostavlja „dijalektiku utjelovljenog i rastjelovljenog pogleda“.³⁰⁸ Amaterska kamera revolucionarna jest ona utjelovljenog pogleda, ona koju ja nazivam kapilarnom slikom – propusnom, nedovršenom slikom kojoj trebaju drugi elementi kako bi poprimila politički i društveno relevantan dijapazon značenja. Kamera u vlasništvu države, odnosno režima, rastjelovljen je pogled koji pokušava sliku lišiti konteksta povijesti i kulture, odnosno, koja samu sebe pokušava učiniti nevidljivom skrivajući tragove svojeg postojanja, poput Oza iza stroja, onemogućavajući interakciju gledatelja i slike.

Posljednji povratak Čaušeskuovom govoru pokazuje nam te razlike u kinematografskom aparatu na estetskoj i formalnoj razini: prvo smo suočeni sa službenom snimkom njegova govora: jasnom, kadrirano monumentalno i iz daljine, dok druge snimke govora, u trenutku kada dolazi do nereda, izgledaju potpuno drugačije. Kamere nisu na stativu, već se tresu, jasno ukazujući na ljudsku intervenciju. Ta razlika, između uvjetno rečeno amaterske i službene snimke proizvod je već utemeljenog teorijskog problema putem Baudryja. Dok on analizira isključivo dominantnu, kapitalnu sliku filmova takozvane renesansne perspektive, Farocki i Ujica nam pružaju uvid u heterogenost i nedovršenost slike kakvu Baurdy zaziva kao bijeg od ideološke interpelacije.

Vraćajući se Rancièreu, nije li ta usmaljenost kadra, slike i riječi, odnosno heterogenost slikovnih estetika, istinski preduvjet za angažiranog gledatelja, koji pred sobom ima prikazan doslovni proces proizvodnje slike, dominantnog diskursa? Drugim riječima, čin prikazivanja procesa proizvodnje slike, sa svim njezinim greškama, jedini je preduvjet pokušaja razumijevanja svih slojeva koji tu sliku oblikuju, a posljedično tomu i emancipacije od njezinih interpelacijskih efekata.

Tri razlikovne jedinice koje sam uspostavio na kraju prošlog potpoglavlja mogu se opisati i u terminima udaljenosti (kamere od gledatelja, ali i od subjekta unutar slike):

1. prva pokazuje kameru u početku kao subjektivnu fokalizaciju prolaznika koji snimaju sa svojih zgrada. Ta logika je ona „kapilarne udaljenosti“, a ne benjaminovske udaljenosti ma koliko bili blizu. Slika tu više nema ulogu ontološkog reprezentiranja događaja, već svoj smisao zadobiva putem dijaloga njezinih gledatelja, ali i dijaloga s drugim slikama koje su potrebne kako bi si dale međusobni smisao.
2. Druga jest ona *utjelovljene* kamere koja nam ne otkriva pozadinu revolucije niti pojašnjava njezin smisao, već ulazi izravno u centar zbivanja. Ta razina jest ona potpunog dokidanja razdaljine između kamere i njezina subjekta, a koju Farocki

³⁰⁸ Ibid.

stremi reproducirati dokidanjem udaljenosti gledatelja i filmske slike. Ta kamera je ona raznih sudionika prosvjeda koji bilježe, nalik današnjim *YouTube* snimkama raznih prosvjeda, sasvim nediskriminatorno sve što se pred nju stavi. To Farocki i Ujica prepoznaju, nazivajući film ključnim medijem za postojanje povijesti i povijesnog sjećanja.

3. Treća jest ona dijalektike udaljenosti i razdaljine, odnosno, pokušaja kamermana da od kapilarne, urođeničke, nedovršene i nejasne slike stvore novi medij masovne komunikacije. To je trenutak kada kamera iz ruku anonimnog subjekta biva monitorana u televizijski studio kako bi se osmišljeni povijesni i društveni narativ komunicirao milijunima ljudi koji u svojim domovima trpe prekid televizijskog signala.

David Montero korisno sumira film, identificirajući dva vizualna čina od samog početka: „autoritativne, samodostatne i jednoglasne slike Čaušeskuova režima, te vizualni kod disidenata koji, iz izvorne pozicije straha i nelagode (rano u filmu prikazane putem udaljenih i nejasnih slika demonstiranih koje su snimali studenti iz sigurne udaljenosti svojih temišvarskih studentskih domova) polako poprimaju diskurzivna obilježja svojih neprijatelja. Način na koji dijaloški napetost između tih vizualnih činova biva artikulirana, odnosno, način na koji slike postaju utjelovljenje različitih oblika moći, jest ono što pruža najviše materijala.“³⁰⁹

Montero tu ispravno prepoznaje ograničenje borbe za reprezentaciju i kapilarnu sliku disidenata. U trenutku kada oni ulaze u studio emitirati poruke, njihove prijenosne kamere i gerilska estetika biva zamijenjena formalnim kanalima priopćavanja. Slika postaje mirna, snimana sa stativom, a poruka – nakon početne zbunjenosti – unisona, te komunicirana iz studija svima u Rumunjskoj. Kapilarna slika opet biva zamijenjena kapitalnom. Vizualno, ljudi okupljeni u studiju nalikuju ranim filmovima, poput mizanscene filma *Put na Mjesec* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902).

³⁰⁹ Montero, David, 2012, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Oxford: Peter Lang Publishing, str. 110.



Slika 4.9a, b: *Put na Mjesec* (Méliès, 1902)

Nije li ovdje posrijedi dvostruka sprega: ona „oslobađanja“ pogleda amaterskom slikom naspram dominantnih medija, samo kako bi se, nakon što prosvjednici dolaze do aparata moći, izvršila reappropriacija tog istog medija kapitalne slike? Iako prosvjednici mijenjaju logiku slikovnih reprezentacija, njihova stremljenja usmjerena su ponavljanju iste one geste koju su htjeli zatomiti – masmedijskom, unisonom priopćavanju. Farockijeva ironija tu je prigušena i nenaglašena, ali znakovita. Sam kraj „osvajanja studija“ podsjeća na Ranciereovu lekciju iz *Emancipiranog gledatelja*. Emancipacija je za njega pojam koji je opisan i u knjizi *Učitelj neznanica*, a uključuje magljenje granice između onoga tko proizvodi informaciju i onoga koji ju konzumira.³¹⁰ No to ne znači da pretpostavljeno urušavanje granice stremi proizvodnji novog diskuzivnog odnosa proizvođača i recipijenta, već promjeni ideje što znači proizvoditi, a što primati. Primanje, za Rancierea, postaje istovremeno i nova proizvodnja, koju smatram temeljnom karakteristikom kapilarne slike. U analognim medijima ona je, kao što sam pokazao, ograničena dometa. Ta ograničenja vidljiva su zbog apropiacije medija u kojem se gledatelj konstruira pred kinematografskim aparatom. Upravo ću zato u sljedećem poglavlju još detaljnije izučiti proces proizvodnje pažnje, kako bih uspostavio kulturološki i filmološki okvir proučavanja slikovnih učinaka danas.

U ovom poglavlju ukazao sam na usku povezanost strukture proizvodnje slike i njezina sadržaja na primjeru Farockijeva filma *Videogrami jedne revolucije*. Drugim riječima, zaokružujući teorijski kanon od Baudryja do suvremenih filmskih teorija, namjera mi je u analizu filma kao sadržaja i forme uvrstiti kulturalnu kritiku, za koju smatram da pruža adekvatan politički potencijal promatranja gledatelja kao agensa od akcije, odnosno, kao konstitutivnog dijela slikovnih reprezentacija. Temeljno pitanje koje sam postavio nastavlja se na preokupacije marksističke kulturalne teorije koja ne ostavlja mnogo prostora izvan dominantnih teorija ideologije na tragu Althussera. Manevar kojim nalazim pukotine u

³¹⁰ Usp. Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books, 19.

takvom čitanju dio je kulturalno-studijskog aparata – onog koji relativizira fiksirana mjesta kako sadržaja (kulturalni kodovi su mjesto pregovaranja),³¹¹ forme (film nije monolitna forma jednosmjerne komunikacije kodova od pošiljatelja prema primatelju), te gledatelja (čiju pretpostavljenu pasivizaciju demantiram u primjerima koji se obraćaju mjestu „gledatelja“ kao mjestu *sudjelovanja* u kreaciji značenja). U nastavku poglavlja još ću se specifičnije baviti mjestom gledatelja u slikovnim reprezentacijama Farockijeva stvaralaštva, ali i šireg pitanja uloge filma u emancipatornoj politici spektatora.

4.2. Farockijeva „slaba montaža“ i Beller

Prethodno sam poglavlje posvetio proučavanju Farockijeva stvaralaštva, te sam ga stavio u produktivni odnos spram tradicionalnih filmskih teorija montaže (od klasične holivudske, preko talijanskog neorealizma, sve do eksperimenata zlatnog doba sovjetskog filma). Ono što podcrtavam kao konstitutivno za njegovo stvaralaštvo jest odnos prema filmu kao prema konstrukt, ali ne onom povezanom s teorijom aparata, odnosno ideologije kao manipulacije gledateljima. Farocki u maniri sineasta-kompilatora, umjetnika film-esejeske estetike, prokazuje film kao konstrukt ne kako bi nametao definirana značenja gledateljima, već kako bi ih ostavio otvorenima, dijalogičnima. Tu se, iznova podcrtavam, približava najvećim predstavnicima film-eseja poput Chrisa Markera. Produktivna lakoća s kojom Farocki kombinira montažu i njeno odsustvo ostvaruje Bellerova teorijska stremljenja koja pokušava pripisati Verotovu, ali ne uspijeva do kraja. Način na koji to čini jest onaj takozvane „slabe montaže“, koja uključuje svijest o fragmentiranosti značenja (karakteristika film-eseja), nezaobilaznosti montaže, te kapilarnosti slike kojoj je potreban gledatelj kako bi joj dao kontekst.

Carles Guerra u tekstu „*Expanded soft montage*“ opisuje jedan od najvažnijih Farockijevih postupaka u formalno-filmskom smislu: redefiniranje uloge oblikovanja filma koju tradicionalno nosi montaža, prema postupku koji Farocki sam naziva *soft montage* (njem. *Weiche Montagen*),³¹² odnosno, slabom montažom.³¹³ Analizu Farockijevih filmova *Videogrami jedne revolucije* i *Images of the World and the Inscription of War* mogao sam od

³¹¹ Usp. Fiske, John, 2001, *Television Culture*, New York: Routledge.

³¹² Guerra, Carles, 2016, „*Expanded soft montage*“, u: *Another Kind of Empathy*, (ur.) Ehmann, Antje, Guerra, Carles, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, str. 44-52.

³¹³ Moj prijevod. S obzirom na nedostatak literature na hrvatskom jeziku koja se tiče vizualne kulture, a pogotovo autora poput Farockija, većina pojmova koje ne citiram iz domaće literature rezultat je mojeg prijevoda, osim ako nije drugačije navedeno. U ovom specifičnom slučaju, u pitanju je dvostrukost, te igra riječi. Farockiju *soft* ne znači samo suprotnost od klasične, „tvrde“, mehaničke montaže nasuprot intelektualne, već se igra i s njemačkom riječi *Weiche* koja ne znači samo slabost, već i skretnicu (npr. na tračnicama vlakova).

samog početka kontekstualizirati u odnosu prema slaboj montaži, no vjerujem da je njezina snaga, kako teorijske eksplikacije, tako i praktične uporabe, veća kada se kontrastira nekim dominantnim pogledima naspram montaže koje sam naveo u prethodnom poglavlju. Guerra piše: „Kao način ostvarivanja poveznica između filmskih zapisa, slaba montaža konstituirana je kao analitički i diskurzivni alat. Ta je vježba istovremeno kompilacijska i teorijska, pri kojoj opisivanje i ponavljanje streme proizvodnji novih značenja“.³¹⁴ Takvim pristupom montaži, zaključuje autor, Farocki želi nevidljivim silama ujedinit ono što je inače raspršeno, odnosno heterogeno. Dovoljno je sjetit se analize Vertovljeva *Čovjeka s filmskom kamerom* u kojoj tvrdim, nastavljajući se na Bellera, kako proizvodnja značenja na ekranu počiva na specifičnoj, ubrzanoj montaži, korištenju specijalnih efekata i filmskih postupaka (zatamnivanje, analepsa, metonimija...), te specifičnom odnosu prema gledatelju kao agensu pred kojim se film objelodanjuje kao proizvod u nastajanju, značenjska forma i ideološki konstrukt. Tu sam Vertovljevu gestu usporedio s Ejzenštejnovom pedagogijom gledanja, gdje autor ne proizvodi tek sliku (dijalektičkom montažom), već i publiku, navodeći je na određena čitanja filmske slike. Moglo bi se s pravom postaviti pitanje usporedbe Vertova i Farockija uzimajući u kontekst različitu estetiku filmova. Vertov se oslanja na montažne rezove, česte dinamične izmjene kadrove i specijalne efekte, dok Farocki svojim filmovima pristupa esejistički, studiozno, sporijeg tempa i umanjena korištenja montažnih postupaka, koje tretira u svrhu dijaloga, a ne estetizacije.

Odgovor na taj potencijalni prigovor nudim u čitanju Farockija kao autora koji se nastavlja na obje tradicije, ali nijednoj se ne priklanja u potpunosti, već ih kombinira ne bi li proizveo emancipacijske učinke spram gledatelja. Drugim riječima, Farocki zna da svako prikazivanje onoga na ekranu nužno uključuje osvještavanje i onoga što stoji izvan kadra. Valja se prisjetiti Farockijeva dijaloga s dvije odvojene logike slike u *Videogramima*: one državne, kapitalne, homogene, koja je stremila sakrivanju društvenih nemira, te one amaterske, kapilarne, heterogene i fragmentirane, koja je ukazivala na nedostatke u srednjostrujaškim izvještavanjima oko protesta. U tom smislu, iako Guerra dobro primjećuje važnost Farockijeva dijaloga sa slikama, on griješi kada tvrdi da Farocki želi nevidljivim silama ujediniti ono raspršeno, heterogeno. Snaga Farockijeve kapilarne slike, odnosno slabe montaže upravo je u razotkrivanju, kako sam već ustvrdio, samog procesa stvaranja filma pred gledateljima, a ne nevidljivosti. Osim već spomenutih primjera, od *The Inextinguishable Fire*, preko *Images of the World and the Inscription of War* do *Videograma jedne revolucije*,

³¹⁴ Guerra, Carles, 2016, „Expanded soft montage“, u: *Another Kind of Empathy*, (ur.) Ehmman, Antje, Guerra, Carles, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, str. 50.

njegov kratki film *Ein Bild* iz 1983. godine dio je serijala naručen za njemačku televizijsku kuću. U trajanju od 25 minuta, redatelj nam tijekom četiri dana dokumentarno pokazuje proces snimanja za časopis Playboy. U pitanju je jedan model koji satima nepokretno pozira pred fotoaparatom, što Farocki dokumentira gotovo bez narativnih upliva. Ono od važnosti u tom filmu nije prikazano montažom u standardnom smislu, već *slabom montažom*. Odsustvom konkretnih montažnih rezova, Farocki nam pokazuje *vrijeme* koje je utkano u samu bit fotografije: vrijeme koje je potrebno modelu da trpi u boli, hladnoći i nezgrapnim pozama, kako bi oblikovalo jednu uspješnu fotografiju. Ono što fotografija ne može dokumentirati, Farocki čini filmom – prikazujući ne samo gotov proces, dijalektiku, sintezu slike, već i proces nastajanja tih slika, mučne, odbačene fotografije koje nisu dospjele do publike.



Slika 4.10: *Ein Bild* (1983). Farocki nam ne pokazuje sliku modela *per se*, već sliku stvaranja slike modela, te *rad* koji je utkan u proizvodnju takve slike

Slabom montažom Farocki govori da se film ne iscrpljuje na montažnom stolu u rukama autora, već svoj život ima i u galerijama, te u očima gledatelja zbog svoje semiološke otvorenosti ne samo značenjima, već i pregovaranjima s drugima slikama, filmovima, ali i drugim gledateljima koje Farocki suprotstavlja samome sebi. Dok je Vertov koristio sredstva koja ima na raspolaganju kako bi prikazao potencijal tehnologije u oblikovanju realiteta, Farocki svoje reprezentacije ostvaruje u drugom mediju. On ne režuje montažnim postupcima, već suprotstavljanjem mnoštva disparatnih slika. Tim oblikom slabe montaže priziva gledatelje na „mentalno montiranje“, čime oblikuje intertekstualni pristup pokretnim slikama, a koji je već potanko analiziran. Koncept intertekstualnosti opisuje i Saša Vojković u kontekstu fikcijskog filma i Derridaova koncepta *differancea*: „Prednost koja se daje intersubjektivnosti, a koju možemo detektirati putem strukture *differancea*, [...] predstavlja postmodernističku želju za spašavanjem povijesti i subjektivnosti koju je dominantna fikcija

utišala“.³¹⁵ Iako se njezini uvidi prije svega tiču načina na koje filmski tekstovi novog holivuda korespondiraju, te anticipiraju specifične kulturološke analize, njezin uvid pertinentan je upravo zbog detektiranja intertekstualnih strategija kao onih koje mogu odgoditi, te izmijestiti plasiranje isključivih narativa dominantnih struktura.³¹⁶ Intersubjektivnost na djelu kod Farockija je tako proces kojim prepoznajem suvremenu kulturu pokretnih slika kao onu koja više ne počiva na strukturi proizvođača i konzumenta informacije. U althusserovskom smislu, slika se danas upire natrag prema onima koji su je tradicionalno proizvodili kamerama. U teoriji ideologije, biti subjekt značilo je biti prizvan na mjesto neke djelatnosti, odnosno agensa. Intersubjektivnost znači shvaćati sebe kao neodvojivog od Drugog s jedne strane, ali to istovremeno znači biti u mogućnosti okupirati tu poziciju drugog. Taj *difference*, to izmiještanje (subjekta (ja gledam) i objekta (ja sam gledan)) znači da strukturalističko čitanje Baudryja ili Metzja koje pretpostavlja odnos onoga koji gleda i onoga što se vidi više nije djelatno. Ako je ono pretpostavljalo proces davanja značenja slikama (ili obrnuto), kao što smo vidjeli na primjeru klasičnih teorija filma, u intersubjektivnoj razmjeni ne postoji monolitna hijerarhija između onoga koji posjeduje pogled i onoga što se gleda.

Farockijevo implementiranje slabe montaže utoliko objedinjuje i tematizira sva tri elementa filma: gledatelja (subjektivnost), aparat (ideologiju), te filmski jezik kao organizacijsko načelo (montažu). Time on istražuje impliciranu poziciju gledatelja unutar filma. Nick Brown u tekstu „The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of ‘Stagecoach’“ iz 1975.³¹⁷ tvrdi kako se tradicionalno proučavanje filmskog narativa i gledatelja u kontekstu formalnih filmskih postupaka zasniva na odnosu kamere i gledatelja. Putem montaže, piše Brown, narativ kojem nazočimo prikazuje tek ono što se pretpostavlja da bi zaokupilo našu pažnju i u stvarnom svijetu. Tako, zaključuje on, montaža oblikuje narativ po nejasno određenim kriterijima onoga što se pretpostavlja da će zanimati generaliziranog gledatelja. On nastavlja:

„Francuska teorija nije u pravu kada provodi analogiju koja se zasniva na poziciji oka unutar fotografske perspektive, s obzirom na to da ono optičko i doslovno u tom slučaju korespondiraju samo s doslovnim mjestom gledatelja u projekcijskoj dvorani, a ne sa

³¹⁵ Vojković, Saša, 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Others Ghosts*, Amsterdam: ASCA Press, str. 101, 102.

³¹⁶ Dovoljno je sjetiti se razrade produktivnog pogleda Kaje Silverman, kojeg on definira kao pogled „nejedinstvene“ subjektivnosti koja je proizvod suočavanja s razlikom na ekranu.

³¹⁷ Browne, Nick, 1975, “The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of ‘Stagecoach.’” *Film Quarterly*, vol. 29, br. 2, str. 26–38.

svim njegovim prenesenim značenjima u filmu [...] ili čitatelja odnosno producenta značenja unutar diskursa“.³¹⁸

Dakle, ono što Farocki uspijeva sastoji se upravo u tom zahvaćanju gledatelja koji – iako uopćena kategorija, svoju važnost u filmu dobiva slabom montažom, dijalektikom aparata, (inter)subjektivnosti i fokalizacijskih praksi. Slika tako prestaje biti estetska kategorija, u korist epistemološke: gledatelja unutar slike, ali i gledatelja izvan nje. Sjetimo se samo Gaudreaultove razrade dva oblika filmskog narativa: monstracije i naracije. Rani filmovi monstracije rezultat su snimanja akcije u jednom kadru, dok je narativni film rezultat razvoja montaže. Farocki svojom slabom montažom zadržava kvalitete oba pristupa. Kvalitete monstracije vidljive su u Farockijevim kadrovima koji katkad nalikuju suvremenim snimkama nadzornih kamera kojima smo kao gledatelji izloženi u trenucima medijskih blokada.³¹⁹ To su dugi, nepomični kadrovi koji u filmovima poput *Ein Bild, Images of the World and the Inscription of War*, kao i *The Inextinguishable Fire* usmjeravaju pažnju ne montažom kadrova, već pokazivanjem nesrazmjera i nesuglasica unutar jednog dugog kadra. Kenneth inovira koncept „lutajuće kamere“ koja se „kreće u diskursu vremena i prostora, no nema logičnog mjesta u priči vremena i prostora. Ono čemu svjedočimo s lutajućom kamerom je trenutni prijelaz od nečega što razumijevamo kao zgotovljenu priču prema priči koja je u procesu stvaranja“.³²⁰ Nije li Farocki u svojim filmovima na tragu upravo te lutajuće kamere, koja nije izgubljena, već u potrazi za tragovima, značenjima koje oblikuje pred gledateljem, dok istovremeno gledatelj oblikuje film? U tom slučaju, Farocki je jedan od gledatelja, koji nam monstira, daje na gledanje kadrove kojima tek slijedi povezivanje³²¹.

Emancipacija gledatelja od dominantne slike zbiva se i na planu narativa u Gaudreaultovom smislu. Farocki odbija montažom *usmjeravati* narativ. Slabom montažom nemotiviranih, disparatnih, heterogenih i međusobno jukstaponiranih kadrova on otvara prostor dijaloga. Sjetimo se samo analiziranih filmova klasičnog *Hollywooda*, gdje je kamera

³¹⁸ Ibid. str. 32.

³¹⁹ Zadnjih nekoliko godina svjedoci smo proliferacije takvih slika. U pitanju više nisu tipizirani oblici medijskog izvještavanja (*embedded* novinarstvo, ratni izvjestitelji, ekspertne analize, okrugli stolovi...), već apropijacija digitalnih tehnologija i logike koju one donose: anonimna slika (snimke načinjene mobitelima), te slike nadzornih kamera (snimke protesta poput onih na trgu Maidan u Kijevu s kraja 2013. godine i trgu Tahrir u Kairu iz 2011. godine). U pitanju je nemogućnost tradicionalnog medija da se natječu u brzini izvještavanja s novim tehnologijama, te u nihilističkom obratu vrše reaproprijaciju „monstrativnih“ slika kojima tek treba objašnjenje i kontekst, s obzirom na neodređenost njihova autora, aparata te namjere.

³²⁰ Johnson, Kenneth, 1993, „The point of view of the wandering camera“, *Cinema Journal*, vol. 32, br. 2, str. 50.

³²¹ Utoliko govor o epistemologiji filma, a ne tek estetici.

nerijetko u službi radnje. Fokalizacija se odvija putem glavnih likova, s čijim se pogledom identificiramo ne samo u baudrijevskom smislu (na razini aparata i likova), već i svjetonazorskom, kulturološkom (Bal/Vojković). Tradicionalno, čak i kada kao gledatelji nismo primarno dio unutarnje fokalizacije ili svjetonazorske (vanjske), montažom će redatelj uspostaviti međurazinsku, samo da bi nam ukazao na međuzavisnost pogleda glavnog lika i njegove kontrole narativom. No lutajuća ili nemotivirana kamera može imati emancipacijska svojstva upravo zato jer nam pokazuje odvojenost od glavnog lika, fokalizatora. Formalnim rječnikom, prvo smo identificirani s likom, da bi potom osvijestili kameru koja se odvaja od te fokalizacije. U pitanju nije dakle subjektivna kamera, nego upravo odvojenost od homogenog narativa. Zaključno, smatram da se tu nalazi istinska gesta emancipacije gledatelja u opusu Haruna Farockija. Dalekosežnost političkog i kulturalnog potencijala njegovih filmova ne ogleđa se samo u inovacijama na polju filmske estetike ili razvoja filmske strukture preispitivanjem granica između dokumentarnog i fikcionalnog: posrijedi je temeljna promjena odnosa spram gledatelja, koji je Farockiju potreban kako bi slika imala svoj epistemološki karakter. Emancipacija, kako ju Rancière u studiji *Učitelj neznalica*, u jednom trenutku lapidarno opisuje, proces je dvostruke sprege: „Tko poučava, a ne emancipira, taj zaglupljuje“.³²² Drugim riječima, svako poučavanje, odnosno objašnjavanje slikom mora biti oblikovano na način da omogući propusnost značenja, kontigentnost viđenog, te da omogući gledatelju „produktivno čitanje“, gledanje iskosa. Emancipirati montažom ne znači napustiti ju, već ju *oslabiti*, montirati ne kadrove, već slike, snimke, izvore, autore, Emancipirati narativom ne znači napustiti narativni film, već dijalogizirati s onim viđenim, naraciju osvijestiti kao konstruiranje značenja. Cilj ovog poglavlja bio je pokazati produktivne trenutke kapilarne slike u mediju koji se često naziva analognim ili tradicionalnim. Drugim riječima, takozvane tradicionalne reprezentacijske prakse nisu ograničene teorijama jednosmjerne komunikacije i proizvodnje značenja. Iako teorije ideologije, kao i kulturalna kritika „proizvodnje“ gledatelja imaju svoje važno mjesto za kulturalno-studijske analize, na ovom mjestu htio sam ukazati i na produktivni, kapilarni te emancipacijski potencijal medija koji nam se u svom strukturalnom obliku nadaje kao tradicionalno nepropusan, monolitan.

U sljedećem poglavlju pružit ću kratak osvrt na potencijal koji suvremene masmedijske forme umnogome pružaju u još snažnijem oblikovanju odnosa gledatelja i slike kao onom koji nije zasnovan na hijerarhijskom odnosu proizviđača i recipijenta, aktivnog i pasivnog. Time se nastavljam na usustavljene postavke film-eseja i političkih dokumentarnih

³²² Rancière, Jacques, 2010, *Učitelj neznalica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, Zagreb: Multimedijski institut, str. 27.

filmova, ali pokazujem da je – pogotovo na internetu –danas moguće istovremeno biti i onaj koji *posjeduje* pogled, kao i onaj koji je njemu *podvrgnut*. Utoliko, mit o Meduzi, kao i teorijska eksplikacija *gazea*, načinili su puni krug.

5. Prema povijesti medijske konjunktore: *The Daily Show*, publika i „revolucija“

U ovom poglavlju cilj mi je ocrtati pristup na tragu kulturalnostudijskih analiza, čitanjem specifične televizijske emisije kao produktivnog prostora i za takozvane proizvođače, kao i konzumente u informacijsko-komunikacijom procesu. Odnosno, ovo poglavlje nastavlja koristiti komparativnu metodologiju preispitivanja usustavljenog binariteta između proizvođača i konzumenta informacije/slike na primjeru američke emisije političko-satiričke provenijencije *The Daily Show with Jon Stewart*.³²³ Cilj mi je pokazati na koji način suvremena medijska sfera može imati korist od „fragmentarnog“, anonimnog gledatelja/agensa. Uzmimo samo u obzir eksplikaciju scene iz *Videograma jedne revolucije* – ulazak aktivista/revolucionara u televizijski studio rumunjske televizije, te njihovu zbunjenost s logikom kamere – direktnog priopćavanja cijeloj zemlji hijerarhijski, te autoritativno. Dotadašnji *gledatelji*, takozvani pasivni recipijenti na polju medijske sfere najednom su se našli u ulozi diseminatora pred rumunjskim narodom, u ulozi proizvođača informacije. Zbunjenost, kao i manjak vještine pri takvoj vrsti komunikacije očekivan je, te pertinentan upravo na spomenutoj ravni althusserovskog čitanja ideologije kroz prizmu interpelacije. *The Daily Show with Jon Stewart* emisija je koja zrcali tu preokupaciju – voditelj emisije, komičar i politički analitičar Jon Stewart, tek je televizijski gledatelj koji se nalazi u poziciji uživo, javno i pred publikom osvijestiti to gledanje drugih medijskih programa, te ukazati na njihove kontradiktornosti, lažne informacije, manipulaciju slikama i sl. Stewart preokreće, poput prosvjednika u *Videogramima*, postavke Althusserove interpelacije, te postavlja pitanje: što se događa kada se kamera uperi natrag prema policajcu koji nas proziva? Kada *gaze* više ne pripada onima koji proizvode slike, već koji slike konzumiraju, komentiraju, prepravljaju, te dovode u pitanje na intersubjektivan način.

Analizom predlažem napuštanje ideje komunikacije kao jednosmjernog procesa objašnjenog Shannon-Weaverovom formulom, koristeći se metodologijom kulturalnih studija, dodatno šireći postavke emancipiranog gledatelja. Jednako tako, instruktivnim nalazim uvide Antonija Gramscija, koji prije gotovo jednog stoljeća uspostavlja koncepte konjunktore i hegemonije, za koje smatram da danas treba iznova dovesti u vezu s recentnim zbivanjima u medijskoj sferi.

Kako bih uokvirio problem koji kroz cijeli rad u raznim oblicima predstavljam – onaj zanemarivanja strukturalnih učinaka slikovnih reprezentacija (kamere, montaže i narativa kao

³²³ Emisija je s voditeljem Jonom Stewartom bila dio kabljske mreže *Comedy Central* od 1999. godine do 2015.

jezika komunikacije s gledateljem) u korist interpretacije isključivo sadržaja, uzet ću u obzir anegdotu koju slovenski filozof Slavoj Žižek prepričava u intervjuu iz 2010. godine u časopisu *Psychoanalysis, Culture and Society*. U njemu on prenosi intrigantnu priču iz vremena Čaušeskuove Rumunjske. Diktator je namjeravao proširiti rijeku koja teče kroz Bukurešt potpuno novim tokom, „tako da bi ispod bila sva prljavština, a gornji tok rijeke bio bi čist za uživanje stanovnicima“.³²⁴ Ozloglašeni predsjednik Čaušesku bio je svjestan unutarnjih državnih problema: vanjskog duga, ograničene dostupnosti hrane te korupcije. U perverznoj igri moći, u zemlji siromaštva, on je htio načiniti fasadu čistom. Drugim riječima, sjajna i čista struktura vanjskom je promatraču trebala onemogućiti pogled u dublje strukturalne probleme koji su ostali zakopani ispod površine.

Na koji način ta anegdota korespondira s temom ovog poglavlja specifično, ali i doktorskoga rada u cjelini? Valja primijetiti dvojaku ulogu studija o medijima odnosno o kulturi digitalnih tehnologija danas: raznorodne debate na temu novih medija svode se na nostalgичne evaluacije dominantnih ekonomskih i političkih struktura koje su obilježile modernizam, no koje istovremeno nisu u stanju produktivno ući u rasprave o medijskim reprezentacijama danas. Dovoljno je konzultirati rad seminalnih teoretičara poput Jeana Baudrillarda ili Paula Virilija u domeni akademskih rasprava, odnosno Nicholasa Carra ili Adrewa Keena u domeni publicistike. Virilio, primjerice, tijekom 80-ih i 90-ih godina 20. stoljeća ulazi u tehno-determinističke evaluacije tada novih tehnologija, prvo fotografije i filma, a potom i njihovog suvremenog nasljednika, virtualnu sliku.³²⁵ U knjizi *Mašine vizije* raspravljajući o istini i slici putem Rodina, ovako piše: „[...] 'umetnik je veran istini, a fotografija laže, jer u stvarnosti se vreme ne zaustavlja, i ako umetnik uspeva da stvori utisak neke kretnje koja se izvršava u više trenutaka, njegovo je delo svakako mnogo manje konvencionalno od naučne slike u kojoj je vreme naglo prekinuto (...)“.³²⁶ Kasnije će u istoj raspravi uvesti koncept „automatizacija percepcije“, dovodeći do kraja misao o tehnologiji „naučne slike“ koja manipulira reprezentacijskim praksama, definirajući ju ovako: automatizacija percepcije pretpostavlja „pronalazak nekog veštačkog vida, prepuštanje analize

³²⁴ Usp. Žižek, Slavoj, 2010, “Unbehagen and the subject: An interview with Slavoj Žižek”, *Psychoanalysis, Culture & Society*, vol. 15, br. 4, str. 418–428.

³²⁵ Saša Vojković tumači Virilija putem njegove nomenklature *mala i velike optike*: „Mala optika zasniva se na geometrijskoj perspektivi, slikarstvu i filmu. Uključuje razliku između onog što je blizu i što je daleko. Velika optika je [...] elektronski prijenos informacija u stvarnom vremenu [...]“ (Vojković, 2008, 236).

³²⁶ Virilio, Paul, 1988, *Mašine vizije*, Novi Sad, Podgorica: Svetovi, str. 8.

objektivne stvarnosti nekoj mašini“.³²⁷ Tu će automatizaciju optužiti za odsustvo gledatelja, prepuštajući interpretiranje slike drugim strojevima.³²⁸

Drugim riječima, razvoj digitalnih tehnologija Virilio povezuje s logikom potpune manipulacije, s obzirom na to da u njegovoj razradi slika nema svoju materijalnost. Ta industrijalizacija pogleda u Virilijevoj tehno-determinističkoj teoriji sliku ne čini samo virtualnom, već i potpuno neovisnom od gledatelja. Namjera mi je uspostaviti produktivan okvir za redefiniranje navedenih tvrdnji, s obzirom na to da one počivaju na najmanje dva labava temelja:

1. Teorije poput navedenih Virilijevih počivaju na nedovoljno istraženim realnim strukturalnim uvjetima koji omogućavaju tehnologijsko posredovanje svakodnevice. Takvi uvidi najčešće su načelne prirode, ili ostaju na razini teorijskih spisa. Suprotno tomu, prvi je dio rada bio posvećen specifičnoj analizi umjetničkih i filmsko-tehničkih načina na koji se uspostavlja odnos gledatelja i slike. To je uključivalo proučavanje strukture, dužine kadra, usporedbu različitih izvora kadrova (proizvođača) i sl., sve u svrhu izbjegavanja analize sadržaja koja se ne želi baviti strukturom koju taj sadržaj oblikuje. Namjera ovog poglavlja jest dovesti u vezu upravo specifične studije slučaja koji mogu produktivnije ocrtati odnos strukture i sadržaja u sferi digitalnih medija, odnosno tehnologije i njezinih (slikovnih) učinaka materijalistički.
2. Virilio medijskim tehnologijama ne pristupa samo deterministički („one oblikuju našu svakodnevicu“), već i atemporalno. Drugim riječima, ono što mu izmiče jest kompleksna povijest usporednog razvoja tehnologije i slikovnih praksi. U ovom sam radu na području filmskih reprezentacija već pokazao neodvojivost suvremenog filma i njegovog odnosa spram gledatelja od predfilmskih tehnika prikazivanja, uključujući iluzionističke prakse i *cameru obscuru*. U slučaju novih medija, za produktivnu historizaciju dovoljno je vratiti se na početak 20. stoljeća. Leo Charney u raspravi „U trenutku, film i filozofija moderniteta“ (2009) tvrdi da su:

„transformacija moderniteta nastale nakon 1870. godine stvorile vidljivu atmosferu pretjerane stimulacije, rastresenosti i uzbuđenja koju je Georg Simmel 1903.

³²⁷ Ibid. str. 90.

³²⁸ U pitanju je ono što Farocki naziva *operational images*, slikama koje su napravili strojevi za druge strojeve. Primjerice, kamere koje bilježe toplinske zapise (termalne kamere) kako bi algoritamski navodile projekte prilikom vojnih udara bespilotnih letjelica (dronova).

okarakterizirao kao 'ubrzano nagomilavanje izmjenjujućih slika, oštar diskontinuitet u dohvat u jednog pogleda i neočekivanost nadolazećih utisaka'.³²⁹

Ne podsjeća li takav pristup, onaj nedijalektičkog proučavanja medija kao tek sada „porobljujućeg“ za naš subjektivitet, na anegdodu s početka poglavlja? Pretpostavljajući površinu medijskih reprezentacija kao uniformno polje rezervirano ili za optimistično slavljenje tehnoloških učinaka ili pesimističko lamentiranje nad gubitkom autonomnosti pred sveprožimajućom tehnologijom, današnje analize nerijetko će zaboraviti kompleksnost strukture koja taj medij oblikuje. Drugim riječima, baveći se analizom učinaka medija (površinom rijeke, odnosno sadržajem), često se potpuno zaboravlja na strukturu koja te učinke omogućava (nevidljivim „talogom“ koji se nalazi ispod, strukturom samom). Kako bih pružio djelatan metodološki okvir za proučavanje društvenih i kulturalnih uvjeta strukturiranja medijskih politika u kontekstu proizvodnje slike, a potom i gledatelja, smatram uputnim vratiti se ne samo kulturalno-studijskom pristupu Stuarta Halla, već i misliocu koji je na tu školu mišljenja uvelike i utjecao – Antoniju Gramsciju.

5.1. Povratak novom

Antonio Gramsci nezaobilazan je talijanski mislilac ne samo u krugovima marksističke misli, po kojoj ga se danas najsnažnije, ali i nepravedno ograničeno pamti, već i kulturalni kritičar i teoretičar prve polovice 20. stoljeća, čiji doprinos uključuje razvoj koncepta hegemonije. Povrh toga, a instruktivno za ovo istraživanje, Gramsci inovira pristup analizi društva zaobilazeći isključivo ekonomsku doktrinu za objašnjavanje kulturalnih specifičnosti. On marksističku misao prevodi kao onu koja u polje ekonomije već uključuje polja kulture i politike. Umjesto toga, Gramsci tvrdi, „ta tri polja stoje u međusobnoj korelaciji“.³³⁰ Drugim riječima, ekonomska baza, Gramsci čita, Marxu predstavlja temeljnu i najpotentniju dimenziju socijalnog života koja „omogućava nadgradnju, te joj pruža karakter. Ta nadgradnja, zauzvrat, omogućava i održava postojeću ekonomsku strukturu, te prikriva ili legitimira stvarne uvjete ekonomske eksploatacije“.³³¹ Imati revolucionarna stremljenja, dakle, u marksističkim terminima znači promijeniti temeljno, ekonomsko polje: primjerice, putem zaposjedanja sredstava za proizvodnju. Gramsciju, koji je promišljao takvu ekonomsku misao bez da ju ideološki napusti, čitanje društvenih odnosa na takav način nije bilo dovoljno.

³²⁹ Charney, Leo, 2010, „U trenutku: Film i filozofija moderne“, *Novi Kamov*, br. 3, sv. 32, god. IX, str. 8.

³³⁰ Jones, Steve, 2006, *Antonio Gramsci*, London: Routledge, str. 5.

³³¹ Prema: Jones, Steve, 2006, *Antonio Gramsci*, London: Routledge, str. 29.

On predlaže model „konjunktornog mišljenja“ koji stoji u centru njegova promišljanja hegemonije – pojma koji je mnogo produktivniji od „dominacije“, s obzirom na to da uzima u obzir i marginalizirane, odnosno podređene unutar društvene stratifikacije kao konstitutivne za kulturne procese. Drugim riječima, Gramsci u svojim spisima pokazuje svijest o tome da se društvena moć ne povezuje samo s dominacijom jedne grupe nad drugom. Danas, piše on, privilegirana grupa dominantna je upravo putem pristanka one podređene te nastavlja: „doima se da se moć oblikuje kao slobodno izražavanje njihovih interesa i želja“.³³²

No istovremeno se čini da kapitalizam kao dominantni društveno-ekonomski sustav proizvodi prostor dubokih „neizlječivih problema koje on naziva 'organskom krizom“.³³³ Upravo na tom mjestu važnost njegova konjunktornog mišljenja dolazi do izražaja, s obzirom na važnost prikazivanja mjesta otpora i političke mobilizacije unutar sustava kojeg smatramo prije svega dominantno kapitalističkim i uniformnim. Prostor popularne kulture kao mjesta borbe, odnosno kao kontradiktornog mjesta borbe za prevlast snažno utječe na jednog od pionira kulturalnih studija, Stuarta Halla, koji će to isto mjesto popularnog u nekoj kulturi nazvati prostorom kontinuiranog pregovaranja.³³⁴ Sam Hall će nešto kasnije opisati konjunkturu kao „razdoblje u kojem se kontradikcije, problemi i antagonizmi – uvijek prisutni u različitim društvenim domenama – počinju približavati“.³³⁵ Hall nastavlja kritiku marksističkih teorija, tvrdeći da čitanje ekonomske baze kao one koja utječe na nadgradnju nije dostatno, s obzirom na to da suvremena gibanja u popularnoj kulturi predstavlja mnogo dinamičniji sustav. Za njega, „ako popularna kultura nije fiksirana, odnosno unaprijed određena ekonomskom bazom, onda njeno značenje i funkcija mogu biti nanovo konfigurirani i posredovani kulturalnom intervencijom“.³³⁶ Poveznica između marksističkih filozofa poput Gramscija s predmetom ove studije krije se u onome što Crary detektira kao potrebu za transcendiranjem isključivog tematiziranja hegemonije pogleda: „spektakularna kultura nije zasnovana na nužnosti subjekta koji vidi, već na strategijama unutar kojih su pojedinci izolirani, odvojeni, te [...] obespravljani“.³³⁷

Dakle, pitanje kojim otvaram ovo poglavlje ono je izvedivosti konjunktornog mišljenja na medijske reprezentacije, odnosno, mogućnosti analize suvremenih vizualnih

³³² Ibid. str. 4.

³³³ Ibid. str. 95.

³³⁴ Usp. Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, str. 25.

³³⁵ Hay, K., Hall, S., i Grossberg, L., 2013, “Interview with Stuart Hall”, *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 10, br. 1, str. 16.

³³⁶ Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, str. 18.

³³⁷ Crary, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Massachusetts: MIT Press, str. 3.

praksi bez totalitarizirajućih analiza koje se deterministički fokusiraju samo na ekonomske, političke ili kulturalne učinke. Drugim riječima, smatram da produktivna analiza kompleksnosti reprezentacija, kao i odnosa između gledatelja i proizvođača slike danas može biti obogaćena uvidima na tragu konjunktornog mišljenja Gramscija, a potom i kulturalnih studija Halla i Davida Morleyja, čiji pristup predstavlja odmak od determinističkih čitanja medijskih učinaka na društvo. Razumljivo je da se naslanjanje na teorije spomenutog trojca isprva ne doima znanstveno i metodološki produktivnim – u pitanju je ipak vremenski odmak od više desetljeća u koji je na društvenoj, političkoj i kulturalnoj razini proizveo mnoge učinke dotad nezabilježene magnitude, od pada komunističkog bloka i uspona neoliberalnih politika bez alternative, preko razvoja medija masovnog priopćavanja do virtualne stvarnosti i diskursa „post-istine“.³³⁸ Uostalom, Gramscija se nerijetko koristilo kao univerzalni alat za analizu raznorodnih političkih diskursa. Richard Bellamy to i potvrđuje kada piše da je „Gramscijevo djelo bilo krivo interpretirano kao generalna teorija ideološke moći u zapadnim demokracijama“.³³⁹ Utoliko ću inzistirati na Gramscijevskom pristupu koji se ne bavi prezentističkim čitanjima današnjice kao *differentie specificae*. Nasuprot tomu, u pitanju je dijalektički projekt koji u obzir uzima dijakronijske kompleksnosti medijskih pojava čija analiza može biti korisna danas na strukturalnoj razini (modaliteti i struktura dominantnog komunikacijskog procesa, primjerice), a ne tek sadržajnoj. Steve Jones na tragu navedenog piše da je „Gramsci razvio fleksibilni historicizam koji je bio u stanju obuhvatiti odnos između prošlosti, sadašnjosti i nesigurne budućnosti. Možda se sjećamo da njegov opis takozvanog „zdravog razuma“³⁴⁰ nije potpuno formiran i filozofski paralizirajuć, već je u pitanju serija 'izgubljenih i epizodničnih' slojeva“.³⁴¹

Na koji način se dosad rečeno može primijeniti na specifičnu analizu medijskih tekstova? Svako povijesno razdoblje koje se susreće s inovacijama na poljima komunikacije i diseminacije informacija biva reduktivno opisano kao „revolucionarno razdoblje“. Pojam „revolucije“ čest je nazivnik posebice u kontekstu digitalnih medija: gotovo svaki razvoj je revolucionaran. Za McLuhana to je bio razvoj „globalnog sela“, za američkog senatora Ala

³³⁸ Izvan teorijskih rasprava, trenutni američki predsjednik Donald Trump jedan je od najznakovitijih simptoma medijske ere post-istine, odnosno, Baudrillardova pesimistična uvida da se suvremena komunikacija temelji na komuniciranju o komunikaciji samoj.

³³⁹ Jones, Steve, 2006, *Antonio Gramsci*, London: Routledge, str. 122.

³⁴⁰ U talijanskom jeziku radi se o pojmu *senso comune* koji bi se mogao lako prevesti i kao „uvriježeno mišljenje“. S obzirom na to da se u engleskom uvriježio pojam *common sense*, a u hrvatskom, posljedično, „zdrav razum“, ostat ću pri tom prijevodu, uz napomenu o njegovim ograničavajućim dometima. Naime, za razliku od izvornika, „zdrav razum“ već pretpostavlja određenu društvenu kategoriju neupitnosti i ispravnosti od strane dominantnih struktura koje ga omogućava.

³⁴¹ Ibid. str. 123.

Gorea to je bila „informatijska autocesta“, a za ekonomiste to je bio diskurs obećanog prosperiteta uslijed tehnološkog razvoja koji je neslavno eksplodirao u obliku takozvanog „dot.com“ balona³⁴² na kraju 1990ih godina. Upravo zbog determinističkog odnosa prema tehnologiji kao onoj koja tobože utječe na naše živote kao neka vrsta izvanjske sile (bila to optimistična ili pesimistična verzija utjecaja), kroz cijeli svoj rad zagovaram kontekstualno čitanje razvoja medijskih tehnologija – ne kao onih koje u potpunosti i paradigmatički mijenjaju dotadašnje diskurzivne prakse, već kao razvoja koji dovodi u produktivnu vezu pitanja koja su već postojala od kad je sličnih strukturalnih odnosa, te ih suočava s novim izazovima. Namjera mi je tretirati pojam revolucije u kontekstu njegova izvorna značenja, koji u latinskom označava „kruženje“ ili „povratak“, kontra današnjeg shvaćanja revolucije kao prekida s dosadašnjim znanjem. Namjera mi je analizirati nekoliko studija slučaja u novomedijskom, digitalnom okruženju koje nije u potpunosti izmijenilo prirodu komunikacijskog procesa³⁴³, već je aktualiziralo pitanje održivosti modela jednosmjerne komunikacije od pošiljatelja prema primatelju. U strukturalnom smislu, može se reći da digitalni mediji pružaju širi okvir za istraživanje emancipacijskih modela angažiranog gledatelja koji na Mreži više ne podliježe Baudryjevom modelu zavedenosti slikom uslijed imobilne pozicioniranosti u kino-dvorani, kao niti Shannon-Weaverovom modelu linearnog komunikacijskog procesa od izvora informacije do njezina recipijenta.

Novomedijska perspektiva, iako opterećena tehnofilskim i tehnofobskim krajnostima u čitanju medijskih utjecaja, uistinu jest promijenila način na koji se informacije diseminiraju. Ako sam tradicionalnu filmsku sliku prozvao kapilarnom zbog njezine strukturalne mogućnosti ostavljanja prostora gledatelju za produktivnim čitanjem, novomedijski okvir taj potencijal može eksponencijalno proširiti. Primjerice, pitanja amaterske slike u novomedijskom imaginariju reprezentacija društvenih protesta više nisu izolirana na autorsku kinematografiju sineasta poput Farockija. Danas, prostor takvim intervencijama mnogo je širi, a reperkusije takvih emancipacijskih slikovnih praksi u ideološkom, kulturalnom i vizualnom smislu su umnogostručene. No, prije no što otvorim raspravu na temu takve vrste digitalne emancipacije i njezinih opasnosti, smatram da je analiza prijelazne forme u obliku emisije *The Daily Show* instruktivna jer ukazuje na sposobnost medija u preuzimanju raznih i disparatnih

³⁴² U pitanju je ekonomski mjehur koji je proizveo ogroman rast američkih burzi u razdoblju između 1997. i 2001. godine, potaknut tehno-eshatološkom vjerom u komunikacijske i računalne tehnologije koje bi nam brzo trebale omogućiti ekonomsko i društveno blagostanje, ravnopravnost i slobodu.

³⁴³ U tom sam smislu analizira i Farockija kao autora koji utemeljuje politički i društveni potencijal filmske slike kao propusne, kapilarne, dijalogične.

komunikacijskih strategija.³⁴⁴ Ovo se poglavlje ne bavi ekskluzivno analizom filmske slike, već ide korak dalje, no samo kako bi aktualiziralo ono što je David Tomas u knjizi *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman* priložio kao trajnu vrijednost *Čovjeka s filmskom kamerom*: [film] ohrabruje gledatelja da ostane osjetljiv, te zadrži kritičku svijest, na odnos koji može postojati između strojeva, društvenih sustava i kultura“ (70). Drugim riječima, iako se ovo poglavlje temelji na analizi političkih reperkusija novomedijske analize vizualne kulture, ta je politička dimenzija od važnosti upravo zato jer je neodvojiva od vizualnih sistema koji joj prethode i koji su rezultat njezina djelovanja. Roger Odin u kontekstu filmske pragmatike instruktivan je kada veli kako semiologija u filmskim studijima može imati dva značenja: pokušaj razumijevanja na koji način razumijemo film (nastavak na Metza), ali i „pokušaj shvaćanja mehanizama u odnosu filma i gledatelja“. ³⁴⁵ Dok će njegovi uvidi biti pragmatične prirode, odnosno, pragmatika mu igra glavnu ulogu u objašnjavanju proizvodnje značenja i afekta, moja pitanja su ona političke povezanosti konstruiranja odnosa gledatelja i pokretne slike. Smatram da je *The Daily Show* iznimno produktivan primjer za povezivanje teorije kulturalnih studija s teorijama vizualnih studija u kontekstu postuliranja emancipacijskog potencijala gledanja-kao-sudjelovanja.

Kao što sam pokazao u uvodnom dijelu poglavlja, uspostava raznorodnih teorijskih pristupa razvoju medijskih tehnologija u drugoj polovici 20. stoljeća tekla je paralelno s razvojem medijskih studija u svojoj raznovrsnosti (a katkad i kontradiktornosti) teorijskih pristupa. Posebno zanimljiv pristup pertinentan za ovu studiju tiče se razvoja kulturalnih studija u Birminghamu od 1960-ih godina. Na temeljima marksističkog kanona, mislioci poput Dicka Hebdidgea, Richarda Hoggarta i Stuarta Halla inovirali su pristup proučavanju kulture kojeg krasi „prokazivanje odnosa moći koji postoji unutar društva u bilo kojem trenutku kako bi se uzelo u obzir način na koji marginalne ili potlačene skupine mogu osigurati, koliko god privremeno, kulturalni prostor od dominantne grupe“. ³⁴⁶ Stuart Hall se vjerojatno i najjasnije profilirao kao kritičar koji zagovara analizu fragmentarnih i specifičnih kulturalnih procesa koji se ne mogu prikazivati kao monolitne strukture već kao dinamično polje borbe za moć (utoliko, povratak Gramsciju je nužan teorijski manevar). Moj je cilj nastaviti takvu gestu prilikom istraživanja specifičnih suvremenih medijskih praksi i njihovih

³⁴⁴ David Rodowick u knjizi *The Virtual Life of Film* provokativno u tom smislu tvrdi da je film uvijek bio virtualan, odnosno, da je forma koja u svojoj strukturi ima zapisano redefiniranje samog sebe (medij koji ulazi u sebe). (IZV).

³⁴⁵ Odin, Roger, 1995, „For a Semio-Pragmatics of Film“, u: *The Film Spectator: From Sign to Mind*, (ur.)Buckland, Warren, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 213.

³⁴⁶ Prema: Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, str. 2.

efekata na odnos gledatelja i slike, a fokusiranost na dinamičan i fragmentaran karakter kulture koja se prečesto shvaća kao monolitna struktura pomoći će mi u naglašavanju važnosti gledatelja u digitalnoj sferi kao heterogenog, nestabilnog agensa čija snaga proizlazi upravo iz navedene kontingentnosti.

Hall je već 1980. godine u tekstu „Encoding/Decoding“ usustavio metodologiju analize praktičnih medijskih učinaka na polju popularne kulture. Njegovo pitanje kroz cijeli život glasi: što je popularno, te na koji je način postalo popularno? Odgovor na naizgled jednostavno pitanje imao je dugoročne posljedice na teoriju i praksu kulturalnih studija. Ono popularno „nije 'stvar' prema kojoj možemo sa sigurnošću uperiti prstom, poput limenke Coca-Cole na polici dućana; ono se jedino može razumjeti u odnosu prema kulturalnim silnicama unutar kojih se nalazi u bilo kojem trenutku“.³⁴⁷ Hallova konvergencija s Gramscijem (kojem objekti u kulturi ne stoje zasebno, već u odnosu prema moći i drugim objektima u kulturi) upućuje na važan problem današnjih medijskih teorija. Za razliku od determinističkih čitanja, analiza kulture pomoću Gramscijevskih konjunktura, odnosno, mogućnost promišljanja sasvim partikularnih historijskih događaja omogućilo je Hallu odmak od dotadašnjih promišljanja. Njega ne zanimaju koncepti kao takvi, koliko odnosi koji se uspostavljaju između koncepata. Nastavljajući se na Gramscijevu razradu zdravog razuma³⁴⁸, Hall postavlja svaku interpretaciju kao ovisnu o (ali ne i ograničenu na) preferirano značenje. On tako tvrdi da je zadaća dominantnih medijskih sustava specifično posvećena stvaranju i ponavljanju raznih narativa kojima se uspostavlja navedeni zdrav razum. Na razini slikovnih praksi, to smo već mogli vidjeti na primjeru Farokcijeve dijalektike službenog televizijskog prijenosa rumunjske revolucije u srazu s amaterskim, nijemim snimkama koje su pokazivale ono što je dominantni poredak naumio ostaviti neprikazanim. Hall u tekstu predlaže tri različita ali komplementarna interpretacijska sistema: dominantno-hegemonijsku poziciju, pregovaračku poziciju te opozicijsku.³⁴⁹ Ako jedna strana ideološkog spektra upućuje na tradicionalnu ideju hijerarhijski uspostavljene medijske komunikacije koja kontrolira informaciju od njezine proizvodnje do recepcije, druga strana (ona opozicijskog, ali i pregovaračkog čitanja) podcrtava važnost „publike“ kao konstitutivne za interpretaciju poruka. Drugim riječima, strukturalna propusnost koja omogućava dominantnim medijskim

³⁴⁷ Hall, Stuart, 2012, „Encoding/decoding“ u: *Media and cultural studies: Keywords*, (ur.) Durham, M. D., Kellner, D., Oxford, Wiley-Blackwell, 139.

³⁴⁸ Kako sam već naveo u uvodu, u pitanju je, pojednostavljeno, način konformističkog razmišljanja koje pretpostavlja pristajanje na dominantni poredak.

³⁴⁹ Fiske u eseju „Audiencing“, po uzoru na tradiciju kulturalnih studija, koristi termin *audiencing*, njime označavajući procese putem kojih se s nekom slikom pregovara, ili njezino značenje publika odbacuje (Rose, 2016, 30).

hijerarhijama utjecaj na društvene slojeve putem hegemonijskih praksi, jednako tako ostavlja i prostor za opozicijska i pregovaračka čitanja tih medijskih struktura i njihova utjecaja. Hallu nije dovoljno analizirati (hegemonijsku) prirodu dominantnih struktura moći, već i habitus publike koja nije *apriori* podložna određenom čitanju poruke. Rasa, kultura, klasa, geografska i etnička pripadnost – sve te odrednice nezaobilazne su kada se govori o odnosu gledatelja i medijske poruke.

Njegova intervencija u analizu medija istovremeno je predstavljala i odmak od tradicionalnog marksističkog pogleda na ideologiju koji Žižek u *Sublimnom objektu ideologije* objašnjava slavnom maksimumom „ne znaju što čine, no svejedno to čine“,³⁵⁰ odnosno, lažnom svijesću. Tijekom sedamdesetih, Louis Althusser u eseju „Ideology and Ideological State Apparatuses“ redefinira tako postavljeno pitanje o ideologiji, tvrdeći da ju ne možemo opisati tek kao lažnu svijest. U pitanju je, tvrdi, međuigra odnosa u kojima je zadaća režima da rekreira uvjete putem kojih proizvodnja subjekta u društvenim strukturama može biti viđena kao prirodna. Taj proces interpelacije – konstitucije subjekta unutar dominantnog poretka – temeljan je alat za opisivanje snage ideologije. U tom smislu, Hall otvara pitanje slobode djelovanja u sustavu koji je teorijski postavljen kao onaj koji podjarmljuje pojedinca. Iako je Althusser bio svjestan kulture kao prostora borbe, a ne lažne svijesti, odnosno kao „sustava reprezentacija (slika, mitova, ideja ili koncepata) putem kojih živimo, na zamišljen način, naše stvarne uvjete egzistencije“,³⁵¹ Hall je dijelom predstavio kritiku njegova pogleda na ideologiju kao one koja nam otima mogućnost agensa, odnosno mogućnost realne političke intervencije.

S obzirom na dosad navedeno, smatram da je produktivni pristup odnosa gledatelja i filmske slike onaj koji ne odlazi u jednu krajnost, prozivajući suvremenu medijsku politiku „interpasivnom“,³⁵² ali koji se kloni i druge, optimistične krajnosti na tragu transhumanista poput Raymonda Kurzweila i tehno-eshatologa koji u tehnologiju upisuju oslobađajuća svojstva za čovječanstvo. U nastavku ću ponuditi nekoliko analiza koje će strukturalno opisati odnos gledatelja i slikovne produkcije u sferi digitalnih tehnologija, te ću na tragu političkog programa već opisanog kroz Gramscija i Halla – dakle onog koji kulturu smatra poljem borbe pojedinaca i marginaliziranih slojeva društva za značenjima, a ne tek mjestom ideološke

³⁵⁰ Usp. Žižek, Slavoj, 2002, *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb: Arkzin, str. 55.

³⁵¹ Althusser, Louis, 1970, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press.

³⁵² Primjerice, Marco Senaldi u eseju „Teleestetika“ (2008) promatra razvoj televizije, te tvrdi kako je ona svedena na predmet, fetiš, a ne na autonomni način izražavanja. Senaldi smatra da je ona svedena na predmet pasivnog prenošenja informacije gledateljima. Nastavljajući se na situacioniste i Deborda, on vidi gledatelja kao „interpasivnog“ s obzirom na to da njegova aktivnost nije potrebna televizijskom programu.

indoktrinacije – uspostaviti emancipatorni agens gledatelja kao političkog subjekta od važnosti na polju slikovne produkcije i interpretacije.

5.2. Studija slučaja: *The Daily Show*

Televizijska emisija *The Daily Show* popularan je satiričko-politički dio američke kulture, a od 1999. do 2015. godine emisiju je producirao i vodio poznati američki satiričar i politički komentator Jon Stewart. Ta je emisija – iako u temelju humorističnog predznaka – jedan od rijetkih primjera tradicionalnog televizijskog formata koji pokreće ozbiljne i detaljne analize izvještavanja srednjostrujaških medija. Kada je 2010. godine došlo do eksplozije na naftnoj platformi *Deepwater Horizon* u vlasništvu *British Petroleuma*, većina je novinskih reportaža i televizijskih emisija izvještavala o broju stradalih, veličini naftne mrlje, odnosno o opasnosti za okoliš uslijed isticanja golemih količina nafte. Drugim riječima, ponavljajući tri desetljeća staru tezu Pierrea Bourdieua, ugao izvještavanja bio je tipičan za dominantne medije – ciljalo se na „ljudski ugao“, crnu kroniku, pristup priči za koju se smatra da će proizvest najviše reakcije od gledatelja. Kulturolog John Fiske tvrdi kako se *vijesti tradicionalno smatraju objektivnima i nezavisnima od političkih ili vladinih institucija*.³⁵³ Drugim riječima, one hine objektivnost, zaposjedajući na strukturalnoj razini „objektivni“ i nevidljivi glas naratora koji nam pojašnjava što se na slici pred nama odvija. Prilikom izvještavanja o nesreći u Meksičkom zaljevu niti jedna poznata hrvatska televizijska kuća nije naglasila kako je *British Petroleum*, četvrta „najbogatija“ svjetska korporacija poznata po svojoj korupcijskoj prošlosti i sadašnjosti; kako ne posjeduje funkcionalne upute za djelovanje u slučaju krize; kako je zaduženi stručnjak u slučaju izlivanja nafte preminuo nekoliko godina ranije itd. Mnogo je takvih primjera u kojima su se vijesti koje se tiču BP-a odraživale vrlo površno i informacijski siromašno.

Stewart je, u kontrastu s navedenim, proveo ozbiljnu analizu, te je proizveo kritiku katastrofe, ali i kritiku *praćenja* katastrofe – praćenja koje se zadržava na površinskoj napetosti koja stoji kao *modus operandi* srednjostrujaških medija. Stewart računa na gledatelja kao na agensa s kojim je moguće uspostaviti dijalog, te ukazati na greške u priopćavanju. Iako u drugom mediju, Farockijevo računanje na gledatelja kojem pojašnjava interpretacijske „rupe“ i odsustvo vizualnog materijala u trenucima kada rumunjska televizija odbija snimati prosvjede, ne razlikuje se mnogo od Stewartovog inzistiranja na informacijama od važnosti, odnosno, na njegovo odbijanje pristajanja na *blockbuster* vijesti lišene konteksta.

³⁵³ Usp. Fiske, John, 2001, *Television Culture*, New York: Routledge.

Ono što Frederic Jameson naziva pastišem, kod Stewarta postaje predmetom osvrtnja i javne kritike, odnosno odbijanje margine informacijskog habitusa. Odbijajući objektivnost smatrajući je sterilnošću on koristi satiru, pastiš i *assemblage* ne bi li potencirao informaciju, dajući joj dijaloški i dijalektički predznak. Iako se predstavljaju kao lažne vijesti, *The Daily Show* je razotkrio razne skandale i korupcijske afere u američkoj vladi, nebrojeno je puta ne samo satirički ismijavao američke predsjednike, već i ozbiljno zagrebao ispod površine njihove naoko benevolentne gluposti i zbunjenosti. Što se tiče ekološke katastrofe u Meksičkom zaljevu, *The Daily Show* je jedna od rijetkih emisija koja se ozbiljno prihvatila razotkrivanja laži i skandala koju su čelni ljudi BP-a proizvodili tijekom tih stotinjak dana, uvijek na transparentan način. Ono što su tradicionalne vijesti propustile prikazati ili izreći, Jon Stewart je naglašavao umjesto njih. Izvještaji u Hrvatskoj bili su jednako površni pri obradi ove teme.

Drugi primjer gotovo je paradigmatički. Smrt glazbene zvijezde Whitney Huston 11. veljače 2012. godine obilježen je tradicionalno kao dio medijskog folklora crne kronike. Vijesti od interesa (što uključuje i smrt poznatih osoba) tradicionalno su bile dio prvo tiskanih medija, a potom i radija. Televizija je ubrzala emitiranje vijesti, te su one već sredinom 20. stoljeća mogle biti emitirane istog dana kada se i predmetni događaj zbilo. Novi mediji početkom tisućljeća intenziviraju komunikacijske procese, kao što sam već skicirao, stavljajući nove izazove pred takozvane tradicionalne medije. Koja je uloga televizijskih vijesti u priopćavanju smrti poznate osobe kada je vrijednost takvog događaja u najvećoj mjeri sadržana u njegovoj ekskluzivnosti i šok vrijednosti kratkoga daha? Drugim riječima, televizija se danas suočava s krizom emitiranja vijesti bez konteksta i problematiziranja s obzirom na to da medijski servisi poput Twittera ili Facebooka to rade mnogo učinkovitije, brže, te s većim dosegom. Jedan od (neuspješnih) načina nošenja medija s takvim postavom jest pokušaj CNN-a u prenošenju vijesti o smrti pjevačice. CNN je načinio neobičan prilog koji je prikazao novinara kako korača ulicama New Yorka, te nasumičnim prolaznicima postavlja pitanje o tome jesu li čuli da je pjevačica netom umrla. CNN je, naime, pretpostavio kako vijest o smrti nema smisla priopćiti na uobičajen način, s obzirom na to da je tradicionalne medije pretekla „informacijska super-autocesta“.³⁵⁴ Ta je televizijska kuća umjesto toga odlučila snimati lica iznenađenih prolaznika dok bivaju suočeni s informacijom za koju nisu znali. Tom odlukom CNN se još više udaljuje od komunikacijske geste spram gledatelja, a približava se estetici *reality* televizije, koncentrirajući se na vizualne inpute

³⁵⁴ Sintagma američkog predsjedničkog kandidata Ala Gorea koju je izrekao u govoru 1994. godine. Dostupno na: <http://vlib.iue.it/history/internet/algorespeech.html>

šokiranih

lica

i

naglih

reakcija.



Slika 5.1a, b: CNN nasumično izvještava prolaznike o smrti pjevačice

Vijest u ovom slučaju nije bila prenesena, interpretirana ili dana gledatelju na analizu; ona je bila proizvedena. Krupni kadrovi u trajanju od nekoliko sekundi koji prikazuju šokirana lica, bliži su *blockbusterskoj* estetici kadra i montaži, negoli novinarskom izvještavanju. Ono što televizijski dnevници rade, reproduciranjem uvijek iste vijesti tijekom dana na osnovnoj informacijskoj razini, Stewartu je tek okidač, polazišna točka na koju nadograđuje ostatak emisije. On je svjestan nepotrebnosti ponavljanja informacije u svijetu kojem je ponavljanje iz radijskih i televizijskih prijemnika, a ponajviše iz računalnih monitora svakodnevna dosada i napast. Svi već znamo sve vijesti, ali ne znamo što stoji iza njih.

Njegovo vjerojatno najznačajnije pojavljivanje izvan vlastite emisije jest gostovanje u emisiji CNN-a *Crossfire* 2004. godine. Iako je pozvan kao gost od kojeg se očekivala plejada duhovitih opaski, Stewart je više od 10 minuta svojeg izlaganja posvetio osuđivanju pseudo-novinarstva, suvremenih medija i njihova pristupa proizvodnji informacija. Voditelji emisije (dvojac koji je inače i sam bio čest predmet Stewartovih kritika) bili su šokirani. Temeljna očekivanja njegova medijskog pojavljivanja iznevjerena su u korist razbijanja medijskog sučelja. Umjesto politički neutralnog i zabavnog razgovora koji je trebao biti serviran gledateljima, Stewart je u maniri psića iz *Čarobnjaka iz Oza* razotkrio sakrivenost ideologije iza neutralnog sučelja koji se gledateljima podastire. *The Daily Show* se nominalno reklamira kao humoristična i satirična emisija, odnosno takozvana *fake-news* zabava, no ona je kroz godine pokazala snagu razotkrivanja medijskih agendi putem plasiranja nabijenih komentara, britkih analiza, pa čak i organiziranjem javnih prosvjednih akcija.³⁵⁵ Razlika uobičajenih medijskih formi i Stewartove emisije jest upravo u različitom sučelju – dok se prvi priklanjaju Gramscijevu „zdravu razumu“ kako bi što većem krugu publike plasirao što manje dijalogične informacije, Stewartov projekt ne samo da radi suprotno, provocirajući medijski spektakl kao

³⁵⁵ Jon Stewart i Stephen Colbert, oboje poznati američki satiričari, 30. 10. 2010. godine su organizirali *Rally to Restore Sanity and/or Fear*, javni festival na kojem su političari, komičari i glazbenici predstavili platformu za uspostavu političkog diskursa koji ne pristaje na ekstremizaciju ideologije jednostranog mišljenja za koju su oni vjerovali da srednjostrujaške medijske kuće propagiraju.

ekstazu komunikacije, već i temeljno razotkriva ideološko sučelje iza kojeg se krije njegovo emitiranje (ono održavanja informacijskog *statusa quo*). Publika kojoj dominantni mediji u tom slučaju povlađuju viđena je kao uniformna u ukusu i interesima, da se vratim Hallovoj nomenklaturi. Ono što je Stewart kritizirao u CNN-ovoj emisiji *Crossfire* jest nemogućnost transcendiranja formata unutar kojeg su takve emisije zarobljene, odnosno, nemogućnost postavljanja pitanja u koje već unaprijed nije upisan odgovor. U tom smislu, može se reći da Stewart vidi dvije opcije tradicionalnih medija. Oni mogu biti ili „informativni“ putem nedijaloškog, jezično i diskurzivno normativnog formata, ili mogu pružiti iluziju dijalektike putem spektakularnih debata ili hinjenih sukoba na razne teme, time samo perpetuirajući *imidž* reprezentacijskih politika, no ne i stvarnu sliku (eng. *image*). Takvim provociranjem:

- a) *gledatelja* (dijalogom),
- b) *sučelja* (izazivanjem granica formata i ukazujući na konstruiranost narativne forme), te
- c) *dominantnih medijskih politika* (specifičnim prozivanjem pogrešaka u izvještavanju)

Stewart se vraća puni krug (revolucionarno) Louisu Daguerreu i njegovoj fotografiji iz 1838. godine. Oba u svojoj gesti kriju istovjetnu namjeru i misao: stremljenje „punoj“ slici nekog događaja u odnosu prema gledatelju moguće je ne usprkos, već upravo zbog slike narušena integriteta, slike s upisanom greškom, i to provokacijom dominantnog poretka. Jer dok Daguerreova tehnika briše ljude sa slike,³⁵⁶ ono što ona otkriva jest tehnologiju koja je tu sliku proizvela, odnosno, sustav/strukturu koja oblikuje slikovnu logiku. Jednako tako, Stewartova emisija svoju snagu ne dobiva tek provociranjem partikularnih medijskih događaja, već načinom na koji ta provokacija ne pogađa specifičnu vijest (u mom slučaju primjer s BP), već konstelaciju diskurzivnih praksi, ideološkog dispozitiva koji tu vijest omogućava.

Nije li tu posrijedi Stewartova sposobnost analiziranja slike kao mjesta kapitalističke eksploatacije pozornosti u dominantnim medijima, odnosno, medijskih kuća koje se ne odnose dijaloški spram gledatelja, već reproduciraju hegemonijske kodove? Uzevši u obzir već rečeno, struktura dominantnih medija odviše često stremi komuniciranju prema gledatelju, umjesto komunikaciji s gledateljem. Konvergencija teorije Gramscija i Stuarta Halla leži točno u mjestu na kojem srednjostrujaški mediji provode već spomenuti ekonomski redukcionizam javne sfere, smatrajući gledatelja monolitnom strukturom te ekonomskom

³⁵⁶ A kasnije je, kao što sam već naznačio, sama originalna dagerotipija „pobrisana“, uništena.

valutom, ne koristeći javni prostor kao prostor dijaloga, već temeljnog rada ideologije. *The Daily Show* svoju lekciju uzima iz Hallovih uvida o mogućnosti otpora gledatelja dominantnom, hegemonijskom čitanju. Povjerenje koju ta emisija gaji naspram televizijskog spektatora nalik je Farockijevoj pedagogiji pogleda kojom on otvara gledatelja informacijskom grananju, prikazujući mu proces stvaranja vijesti. Dok Farocki taj proces ocrtava izravno (naracijom upućujući na nedostatke slikovne reprezentacije primjerice u *Images of the World and the Inscription of War*) i neizravno (dijalogičnom montažom snimaka različitih izvora koje spajanjem prikazuju „rupe“ u reprezentaciji), Stewartov odnos prema gledatelju je isključivo izravan.

Virilijevi uvidi predstavljaju snažan impuls promišljanju tehnologije. On „izum“, kao posljedicu tehnološkog razvoja ne vidi tek kao namjernu, svjesnu operaciju, već kao nesvjesan čin, otkrivanje i onog skrivenog. Utoliko, nezgode s tehnologijom mogu se manifestirati kao prekidi i greške u slici: nepredvidive i neočekivane, ali uvijek moguće.³⁵⁷ Stewart namjerno naglašava greške u izvještavanju srednjostrujaških medija samo dijelom kako bi ispunio satiričnu ulogu emisije, a dijelom upravo zbog prokazivanja strukture koja stoji iza tehnologije oblikovanja slikovnih reprezentacija kada dođe do „greške“ u emitiranju. Sjetimo se samo primjera s početka trećeg poglavlja, u kojem je ekran medij prenošenja slike, ali kada on napukne, sama pukotina postaje sadržaj, razotkrivajući ekran kao pomno oblikovanu strukturu koja ne postoji u vakuumu, već kao rezultat specifičnih diskurzivnih (tehnoloških, društvenih, političkih i kulturalnih) praksi koje su ga oblikovale upravo na određen način. U tom smislu, „buka“ u komunikacijskom kanalu, ne konotira manjak u slici. Uništenje površine slika, kao u slučaju *Boulevard du Temple*, otkriva nešto novo – materijalne uvjete proizvodnje te slike.

Valja ponoviti iz prethodnih poglavlja: greška koja je u interesu za ovaj rad je ona koja stavlja nove zahtjeve pred gledatelja, izmještajući ga iz pozicije privilegiranog, centraliziranog promatrača u poziciju spektatora/agensa koji sliku pretražuje za tragovima razumijevanja. Nakon Farockija u dokumentarno-esejističkoj praksi, ali i tradicionalnih igranih filmova u fikcijskom filmu, analiza Stewartove emisije otvara put analiziranju konstitutivnog manjka u slici i u televizijsko/novomedijskoj formi. Na taj način, važnost kapilarnosti slike, njezine propusnosti i fragmentarnosti naspram homogenosti

³⁵⁷ Njemački jezik dobro izražava tu ambivalentnost funkcioniranja tehnologije. Njemačka riječ *umfall* označava neku nesreću, najčešće u materijalnom smislu, dok *zufall* isto može značiti nesreću, no u značenju bliže greški, slučajnosti, nezgodi. „Kvar“ u tehnologiji, primjerice, slikovne reprezentacije utoliko otkriva i njezinu nasumičnost, podložnost neočekivanoj gesti koja gledatelja suočava sa samom strukturom tehnologije.

srednjostrujaške pronalazim i analiziram ne unutar specifičnog medija, već na sva tri polja uspostave odnosa gledatelja i slike – fikcijskog filma, dokumentarno-esejističkih uradaka, ali i unutar televizijskog/digitalnog imaginarija. Već sam napomenuo u prvom dijelu doktorskog istraživanja načine na koje Crary oblikuje koncepte fragmentarnosti, distrakcije i pozornosti. On, nasuprot gledanju na distrakciju kao na dokidanje „zdravog razuma“, tvrdi da ako postoji povijest kritike distrakcije, ona je usko vezana uz pokušaj konstituiranja (pod egidom biologizma) pozornosti kao ideologema. No iako je Craryjeva analiza razvoja koncepata pozornosti i distrakcije povijesno iscrpna, on ne pruža dovoljno jasne pokazatelje koje bi sve medijske tehnologije gledanja, od filmske kamere odnosno kina, preko televizije do modernih računalnih tehnologija prikazivanja uvjerljivo okarakterizirala kao pasivizirajuće. Pojašnjeno, genealogija razvoja tehnoloških procesa viđenja i slikovnih reprezentacija je heterogena i raznorodna, a Crary odviše lako analizira reperkusije tih procesa kada piše: „Televizija i osobno računalo predstavljaju, čak i danas dok se spajaju u jedinstvenu funkciju mašine, anti-nomadske procese usmjeravanja i fiksiranja. Oni predstavljaju metode vladanja pozornošću koje [...] tijela čine istovremeno upravljivima i korisnima, čak i dok simuliraju iluziju izbora i 'interaktivnosti'“.³⁵⁸

Drugim riječima, pozornost i distrakcija dio su istog ideološkog spektra. U tom spektru, dominantna ideološka pozicija sastoji se u zahtjevu da vijesti, informacija i njihova slikovna reprezentacija bude savršeno oblikovana, kako gledatelj ne bi imao prostora za vlastitu intervenciju. No Stewart prepoznaje te strategije te namjerno provocira, ometa sliku, uvodi kakofoniju značenja, zbunjuje gledatelja. Ta distrakcija, da ponovim tezu, nema nihilistički, već proizvodan karakter. Trenutak kada se gledatelja izbacila iz uobičajenog sučelja završene, kapitalne informacije, trenutak je koji omogućava emancipacijsko čitanje nezavršene, fragmentarne informacije koja potrebuje intersubjektivan dijalog.³⁵⁹

³⁵⁸ Crary, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Massachusetts: MIT Press, str. 75.

³⁵⁹ Moguće je pomisliti kako teorija spektatora koju ovdje iznosim samo produbljuje problem koji strukturalističke i poststrukturalistička promišljanja njeguju više desetljeća. Gillian Rose u studiji *Visual Methodologies* navodi svojevrсни paradoks pri kojem teorije of feminističkog do ideološkog ili psihoanalitičkog unutar analize nije konzultirao „živu“ publiku. (usp. Rose, 2013, 262, 263) Spominjući tradiciju kulturalnih studija htio sam u ovom radu osvijestiti gestu Morleyja koji zaziva analizu publike na tragu vizualne etnografije. Ova je analiza dosad bila svjesna spomenutih kritika, no njezino zaobilaženje konkretnog gledatelja planirana je strategija prvoga dijela rada koje je uspostavilo formalne uvjete proizvodnje i recepcije slike na primjeru nekoliko autora koji nikako ne smiju biti odbačeni zbog navodnog neuključivanja metodološkog instrumentarija u obliku intervjua. Vizualni tekst, kao što je već argumentirano, ima najmanje tri razine sudjelovanja, od pošiljatelja preko same slike do primatelja, te je analiza načina kreiranja tih procesa nezamjenjiva. Međutim, novomedijsko okruženje digitalnih tehnologija o kojem će u nastavku biti riječi podatno je za oba oblika analize, te će se tako prema njemu odnositi. Publika ovdje neće biti samo gledana kao uopćeno tijelo na kojem se

5.3. Kulturalni studiji kao studiji emancipacijske vizualnosti

Čitanje Stewartove satire treba povezati s Hallovim čitanjem konjunktornog mišljenja. Naposljetku, zašto je Stewart tako ljutito reagirao na medijska izvještavanja u *Crossfireu*? Kako i sam kaže u emisiji, jednostavno je vjerovao da forma CNN-ove emisije omogućava pokretanje ozbiljnih diskusija, no da ta forma ostaje neiskorištena, te da on u svojoj satiričnoj emisiji uspijeva u mnogo kraćem vremenskom formatu, te unutar žanra „lažnih vijesti“ otvoriti produktivniji odnos s informacijama i s gledateljima, no što to čine emisije srednjostrujaške provenijencije.

Upravo je Hallova teorija stremila naglašavanju analize publike putem navedenog konjunktornog mišljenja. Za njega, proces artikulacije uvijek pretpostavlja izlazak iz danog okvira. Procter piše: „Taj proces spajanja nije fiksani konačan. Artikulacije se mogu ostvariti samo pod određenim okolnostima, odnosno – da primijenim Hallov teorijski koncept – na specifičnoj historijskoj konjunkturi. Hallovo teoretiziranje je konjunktorno u smislu da je uvijek oblikovano kroz, te artikulirano kao odgovor na događaje u specifičnom trenutku“.³⁶⁰ Drugim riječima, Hall takvom razradom zaobilazi uobičajenu podjelu modernog/postmodernog. U intervjuu naslovljenom „On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall“, on jasno izjavljuje da je postmoderan projekt onaj:

„Apsolutnog prekida s prošlošću, početak posve nove globalne epohe [...]. Ukoliko se nalazite u istoj epohi – onoj koja je počela razdobljem imperijalizma, globalne demokracije, konzumerizma i popularne kulture između 1880. i 1920. godine – onda morate očekivati da će u tome biti kontinuiteta i transformacija, jednako kao i prekida i puknuća“.³⁶¹

U nastavku intervjua, tu ću vrstu prezentizma Hall nazvati samo drugom verzijom „povijesne amnezije koja je karakteristična američkoj kulturi – tiraniji Novog“.³⁶² Aplicirano

ispoljavaju različiti učinci znanja ili moći, već će uz to analiza slijediti partikularne sudionike vizualnih događaja čije će sudjelovanje sinegdohalno biti preneseno na plan teorijske konstrukcije odnosa gledatelja i slike.

³⁶⁰ Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, str. 54.

³⁶¹ Grossberg, Lawrence, 2005, „On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall“ u: *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, (ur.) Morley, D. & Chen, K.-H, London: Routledge, str. 133.

³⁶² Ibid.

na analiziranom slučaju, tradicionalne medijske forme poput CNN-a koriste se postmodernom fragmentarnošću kako bi suvremena politička i kulturalna pitanja učinila nevažnima, transformirajući kompleksne priče u poruke na Twitteru. S druge strane, *The Daily Show* uzima fragmente naše kulturalne stvarnosti kako bi pokušao stvoriti mozaik djelatnih komentara u kulturi. Hall se proročki dotiče tih problema već u intervjuu iz 1986. godine. Pružajući odgovor na pitanje popularnosti postmodernizma u SAD-u, Hall se vraća Benjaminovom seminalnom eseju o dokidanju aure, te zaključuje da iako naša era:

„dokida jedno, istinsko značenje u korist fragmenata, te ih plasira u svijet bezgranične pluralnosti značenja, ona ne uništava proces kodiranja, koji uvijek uključuje nametanje arbitrarnog „zaključka“. Uistinu, on ga obogaćuje, s obzirom na to da značenje ne smatramo prirodnim, već arbitrarnim činom – intervencijom ideologije u jezik. Utoliko, ne slažem se s Baudrillardom kada kaže da je odzvonilo reprezentaciji jer su kulturni kodovi postali pluralni“.³⁶³

Nesrazmjer komunikacijske buke, te optuživanja tehnologije za ideološke efekte njezine pojavnosti zorno je opredmećen u filmu proslavljenog američkog redatelja i scenarista Sydneyja Lumeta. U *Pasjem poslijepodnevu* (*Dog Day Afternoon*, 1975) Lumet na temelju stvarnih događaja prikazuje pljačku banke koja u jednom trenutku kreće po zlu. U središtu zbivanja nalazi se Sonny Wortzik (u interpretaciji Ala Pacina) koji je uslijed komplikacija tijekom pljačke prisiljen namještenike i klijente banke uzeti kao taoce. Talačka kriza ubrzo prerasta u medijski događaj koji prati cijela zemlja posredstvom televizijskih i radijskih programa koji izvještavaju o dinamici krize. U jednom trenutku saznajemo da je motiv za pokušaj pljačke banke Sonnyeva želja da svome partneru plati operaciju promjene spola. Medijsko posredovanje te pljačke postaje toliko značajno da Sonny tijekom krize većinu vremena provodi razgovarajući putem telefona s novinarima ne bi li potvrdio ili demantirao glasine o pljački koja je u tijeku. No spektakl tu ne staje. Mediji se pokazuju konstitutivnima u toj mjeri da od glavnog lika stvaraju zvijezdu kojem ljudi skandiraju, modernog Robina Hooda za kojeg navijaju. S druge ga strane ti isti mediji optužuju za homoseksualnost. Neki unutarfilmski postupci Lumetu su jednako važni. Primjerice telefon u filmu zauzima središnju ulogu „ometala“, medijske tehnologije čija neprestana zvonjava s jedne strane prijeći

³⁶³ Ibid. str. 137.

protagonista u ostvarivanju svrsishodne komunikacije, dok s druge i nama gledateljima predstavlja nepotreban (ali instruktivan) teret u praćenju radnje. Njegova zvonjava ne ometa samo protagonista u osmišljavanju kraja talačkoj krizi, već uspostavlja dinamičnu montažu i česte rezove prilikom zvonjave. Nadalje, dijalozi su neuobičajeno često isprekidani i nekoherentni upravo zbog intruzije tehnologije. Lumet nam u *Pasjem poslijepodnevu* pruža zoran primjer toga kako mediji odavno ne predstavljaju samo agens priopćavanja onoga što se u stvarnosti odvija, već i sami postaju važan dio njena oblikovanja.

Stewartova emisija na sličan način ulazi u dijalog sa suvremenom medijskim pejzažom, kritizirajući olako predavanje dominantnih medija fragmentarnoj pluralnosti bez istinskog pokušaja analize te pluralnosti. Uzmimo za primjer emisiju koja je emitirana 17. rujna 2013. godine, dan nakon pucnjave u vojnom brodogradilištu u Washingtonu. Stewartova navika ulaženja u dijalektički odnos s mnogim drugim medijskim organizacijama, te pripadajućim kontradikcijama, nekonzistenciji, a katkad i zlonamjernosti, u ovakvim slučajevima dolazi do izražaja. Ovdje on pribjegava ciničnoj analizi neuspjelog praćenja pucnjave u srednjostrujaškim medijima:

Stewart: „Ovakvi događaji zahtijevaju kontekst i jasnoću koju nam mogu pružiti samo usnuli giganti kabelske televizije.“ *Pušta se prilog s Fox Newsa.*

Fox News: „Ne želimo spekulirati, ali...“

Stewart: „Žao mi je, jesam li rekao 'kontekst i jasnoću'? Mislio sam na spekuliranje. Da, za svaku dobro poznatu američku tragediju, možemo biti sigurni da će ih vijesti izmožditi do kraja“.

Nakon kratkog video priloga, Stewart navodi popis medijskih kuća (MSNBC, CNN, Fox News...) koje su spekulirale na temu navedene tragedije: kuće poput CNN-a čak su pribjegle višesatnom medijskom izvještavanju bez konkretnih informacija o događaju. CNN-ov poznati novinar Wolf Blitzer tijekom izvještavanja uživo u jednom trenutku govori: „Činjenica da se ovu osobu [osobu koja je pucala, op.a.] opisuje kao da nosi crnu majicu s kapuljačom i crne traperice... što nam to govori, ako išta, o mogućim motivima ili štogod? Možemo li početi izvoditi neke preliminarne zaključke? [...] Ponekad ti zaključci mogu biti posve pogrešni.“ Stewart na ovu vrstu proizvodnje fiktivnog diskursa u medijskoj ekologiji koja misli da mora pružati informacije gledateljima, a tih informacija nema, odgovara na dva načina:

a) upućuje na Blitzerovog kolegu, novinara Andersona Coopera koji na taj dan nosi upravo crnu majicu i crne traperice. Taj Stewartova gesta nije banalna: ona upućuje na dijalektički potencijal njegove emisije jer uspostavlja oblik denaturalizacije *modus operandi* dominantnih medija. Riječima Karima, „u trenutku u kojem povijesni događaj postane dio diskursa [...] on postaje predmetom svih kompleksnih formalnih 'pravila' putem kojih jezik označava. Paradoksalno, događaj mora postati 'priča' prije no što postane *komunikacijski događaj*“.³⁶⁴ Drugim riječima, povezati crne traperice sa zločinom na simboličkoj razini veoma je indikativno u kontekstu hegemonije dominantne ideologije, kako ju čita Gramsci na samom uvodu u poglavlje.

b) Stewart ulazi u izravno komentiranje medijskog sadržaja, ne mareći za takozvani „četvrti zid“: „ove spekulacije... kao da je posrijedi opsesija! Znam da ako kažete 'možda sam posve u krivu', mislite da onda možete svejedno reći što vam je na pameti, no to nije tako! Nikome na svijetu nije dopušteno funkcioniranje na taj način. I onda sam shvatio. Sva ta jučerašnja zbunjenost i reportaže: posrijedi nije pogreška! [...] Dakle, moj konačan, a ne *preliminaran* zaključak glasi: ovo je namjerno. Kaos koji medijske kuće ispoljavaju na ekran. Ona stvar za koju smo mislili da je razlog postojanja novinarskih kuća [kaos] nije pogrešno tu, već je sadržan u samom mediju“.

Na ovom bi mjestu oprezni promatrač imao pravo kad bi izrazio skepsu nad dosad analiziranim. Naime, koji su dosezi emancipacije gledatelja ako taj proces čitamo isključivo kao proces „pregovaranja“ ili kritiziranja onoga čemu smo izloženi?³⁶⁵ U kapitalnom mediju, odnos gledatelja i proizvođača uvijek je omeđen granicama djelovanja gledatelja, iako se unutar tih granica mogu stvarati džepovi kontrakulturalnog čitanja. I Gramsci je toga bio svjestan, s obzirom na to da je pod pojmom hegemonije pretpostavljao sporazumnu dominaciju jedne skupine nad drugom. Odnosno, „zdrav razum“ kao dio hegemonijskog djelovanja moguć je upravo zbog pristanka podređene skupine putem političkog i ideološkog konsenzusa. Još dalje, Gramsci tvrdi da je na djelu disonantni skup nadgradnji koje samo „legitimiraju društvenu strukturu pokazujući kapacitet za samo-kritiku i ograničenu promjenu“.³⁶⁶ No kod Stewartove emisije nije na djelu tek pregovaranje sa značenjima na

³⁶⁴ Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers, str. 64.

³⁶⁵ Na sasvim banalnoj razini, možemo li, primjerice, prozvati emisiju *Big Brother* interaktivnom i onom koja uključuje gledatelja samo zato jer mu omogućava glasovanje za kandidata kojeg želi izbaciti ili zadržati u emisiji? Interaktivnost tu ima svoje granice. Gledatelju se omogućuje sudjelovanje pod uvjetima i unutar dispozitiva dominantnog medija. Drugim riječima, iako gledatelj može biti „interaktivan“, on može glasovati za izbacivanje sudionika, ali ne može glasovati za ukidanje emisije same. Njegovo sudjelovanje tu je omeđeno granicom nedodirljivosti emisije.

³⁶⁶ Jones, Steve, 2006, *Antonio Gramsci*, London: Routledge, str. 78.

semiotičkoj razini, ili čak pregovaranje, odnosno kritiziranje na političko-ekonomskom planu. Tu je na djelu dovođenje u pitanje same strukture medija koji omogućava unisono komuniciranje vijesti bez mogućnosti involviranja disonantnih tonova. Stewart svojim satiričnim projektom propituje okvire i granice medija kao sučelja i strukture koje se u doba kapitalne slike doima monolitno, te urušava pretpostavljenu jednoobraznost takvog medijskog reljefa.

Ovako prikazan modalitet proizvodnje diskursa negira Senaldijeve opaske o interpasivnosti gledatelja. Pravi potencijal intertekstualnosti leži u podvrgavanju publike navedenim fragmentarnim analizama, odnosno medijskim *greškama* koje postaju produktivan lakmus papir za čitanje onkraj kapitalno uspostavljenog medijskog sučelja. *The Daily Show* tako se preobražava iz strukture satirične emisije u polje borbe za kulturalnim i političkim značenjima, tražeći od gledatelja dijalektičku gestu proučavanja medija izvan uobičajenih dominantnih struktura. Hallovom terminologijom, posrijedi je zahtijevanje geste pregovaračkog, odnosno opozicijskog čitanja dominantnih kulturalnih kodova. Rezultate tog zahtjeva tematizira Erion, navodeći studiju iz 2004. godine koju je načinio Annenberg Public Policy Center, a koji „zaključuje da su gledatelji *The Daily Showa* bolje informirani o sklonostima i pozadini predsjedničkih kandidata u izbornoj utrci za američkog predsjednika 2004. godine od većine drugih.“ Iako ovo izvješće nije usamljeno, autori poput Jasona Zinsera gaje skepsu prema nekim elementima emisije. U eseju „The Good, the Bad and The Daily Show“ izražava kritiku emisija koja razvodnjava sadržaj. Ukratko, Zinser tvrdi da Stewart pridonosi kompleksnoj mreži informacija unutar koje je ponekad teško razaznati stvarne vijesti od onih lažnih.³⁶⁷ Proliferacija interneta njemu predstavlja glavnog krivca, no istovremeno on ne uspijeva uzeti u obzir glavnu prednost emisije u kontekstu vjerodostojnosti: onu korištenja novomedijske strategije decentraliziranosti izvještavanja, fragmentiranosti informacije te nepoštivanja dominantnih struktura priopćavanja – ne kako bi dodatno zakomplicirali suvremen medijski pejzaž, već kako bi osvijetlili razne ideološke i političke napetosti i nesrazmjere naše svakodnevice.

Stewart koristi multiplicitet izvora informacija (od anonimnih korisnika, do dijalektičke analize različitih dominantnih medija i njihovih nesuglasica, praznih označitelja i konstitutivnih rupa u izvještavanju): on uspoređuje i sukobljava. Fragmentarnost u tom slučaju, kao i pri analizi filmova iz prethodnih poglavlja, ima svoj produktivni potencijal u odnosu s gledateljem. Ona je pretpostavka postojanja emisije uopće: fragmentarnošću emisija

³⁶⁷ Usp. Zinser, Jason, 2007, „The good, the bad and *The Daily Show*“, u: *The Daily Show and philosophy*, (ur.) Holt, J., Oxford: Blackwell, str. 41-55.

ne potkopava informacijsku mrežu, već ju širi, na tragu Hallovih uvida, pružajući gledateljima pluralnost označitelja putem kojih je moguće ostvariti raznorodnost neočekivanih čitanja u Hallovom smislu. U tom kontekstu, *The Daily Show* omogućava dekonstrukciju upravo onih medijskih struktura koje su zaslužne za održavanje iluzije ideološki „potpune“ informacije. Kao u anegdotalnim primjerima *Čarobnjaka iz Oza*, ali i prilikom analize Farockijevih filmova, posrijedi nije postmoderna relativizacija istine, slike ili informacije, već zahtjev za uključenjem raznorodnosti gledateljskih praksi, njihovih znanja i interesa u proces dovršavanja informacije.

The Daily Show reproducira postupak koji Farocki koristi u *Videogramima jedne revolucije*. Stewart nije nevidljivi narator, skriveni narativni autoritet koji oblikuje sliku, već istovremeno i gledatelj sam. On je gledatelj vijesti, te se svojim komentiranjem povezuje s publikom, dajući dojam mogućnosti intervencije u dominantne medije. Sjetimo se Bellerovog uvoda u studiji *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društve spektakla* (2016) koji posvećuje odnosu gledatelja i slike, odnosno, konstruiranju subjektivnosti. U tom uvodu on postulira da film, televizija, video i Internet deterritorijaliziraju gledatelje, istovremeno ih postavljajući kao proizvođače, kao subjekte koji proizvode vrijednost. Dok je Belleru danas proizvodnja pozornosti ekonomska kategorija na koju kapitalizam računa³⁶⁸, autori poput Farockija, te emisije poput Stewartove, pokazuju naličje te proizvodnje, odnosno, proces preuzimanja proizvodnje na amatere, a ne institucije. U tom trenutku, višak vrijednosti koji se proizvodi nije vezan uz ideološke procese dominantnog kapitalizma, već uz proizvodnju emancipacije gledatelja suočenog s medijskim višeglasjem s kojim ulazi u epistemološki odnos.

Na tom se mjestu nalazi i poveznica između satirične televizijske emisije i dosad analiziranih filmskih tekstova. Već je naglašena svijest o raznorodnosti medijskih fenomena koje proučavam u svojem istraživanju, no to smatram snagom, a ne metodološkim nedostatkom. U pitanju nije zadržavanje konzistentnosti analize specifičnog medija (primjerice, filma, ili u rodnom smislu dokumentarnog filma), već uspostava dijaloga između različitih slikovnih reprezentacija čija poveznica ne leži u strukturi njih kao medija, već u strukturi njihove uspostave odnosa s gledateljem. Kako drugačije objasniti relevantnost Christiana Metza danas? U seminalnoj studiji *Jezik i kinematografski medijum* citira Cohen-Seata, te ustvrđuje da je „kinematografska činjenica (sve ono oko filma) šira od filmske, koja

³⁶⁸ Osim primjera poput *Pasjeg poslijepodneva* koji prikazuje suvremene medije kao perpetuirajuće mašine za proizvodnju, u pitanju je ekonomija klikova na internetu, dijeljenja, komentiranja sadržaja i sl.

se fokusira na oblikovanje značenja u filmu. Film je, drugim riječima, samo mali dio kinematografije³⁶⁹:

„jer ona predstavlja širok skup činjenica od kojih neke posreduju prije filma (ekonomska infrastruktura proizvodnje, sociologija, biografija sineasta...), neke poslije filma (društveni, politički ideološki utjecaj filma na publiku, obrasci ponašanja ili osjećanja što ih izaziva gledanje filmova, reakcije gledatelja, ankete, mitologije zvijezda itd.), a neke u toku filma (društveni ritual filmske predstave).“³⁷⁰

Kao što je Metz takva filmska semiologija nedostatna za moderno proučavanje filma, tako danas u proučavanju pokretnih slika treba dodati još jednu dimenziju, a to je onu novomedijsku. Film više nije samo ono što biva na vrpci snimljeno i prikazano gledatelju u kinu, već mnogo više od toga, što je uostalom i Rodowick još početkom tisućljeća primijetio.³⁷¹ Rad koji Stewart prikazuje u svojoj emisiji onaj je amalgamiranja različitih medijskih izvora. Novi mediji, iako često suočeni s kritikama tehnopesimistične prirode, pružaju izniman okvir prikaza proizvodnje rada koji stoji iza strukture medijskih reprezentacija, time osvješćujući poziciju gledatelja.

³⁶⁹ Danas, mogli bismo reći, u pitanju je logistika pokretnih slika u cijelosti, koja izlazi iz okvira „kinematografije“.

³⁷⁰ Metz, Christian, 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film, str. 8.

³⁷¹ Usp. Rodowick, D. N., 2007, *The Vitual Life of Film*, Cambridge: Harvard University Press, str. 2-7.

6. Prema digitalnom iskupljenu

Uzmimo sljedeću anegdotu kao polazišnu točku završnog istraživanja potencijala digitalnih medija u ostvarivanju heterogenosti kapilarne slike. Ernesto Sabato, jedan od najpoznatijih argentinskih pisaca 20. stoljeća, 1948. dovršava rukopis koji će ubrzo postati njegov prepoznatljivi i nagradama ovjenčani roman *Tunel (El túnel)*. Taj crnohumorni i autoironijski psihološki triler ispričan je u prvom licu, s početkom koji nalikuje tradicionalnom izdanku *noir* filma: slikar Juan Pablo Castel (istovremeno i narator) priznaje nam da je ubio ženu u koju je bio zaljubljen, Mariu Iribarne. Izmjenjivanjem narativnih postupaka prolepse i analepse, shvaćamo i razlog ubojstva: opsesija. Naime, slikar Mariu po prvi puta ugleda na promociji vlastitih slika u galeriji. Iako poslovično prezire izložbe, pogotovo vlastite, tvrdeći da nitko od kritičara zapravo ne vidi ono što je važno na njegovom platnu, Maria mu slučajno okupira pozornost gledajući jedan posve minoran detalj na njegovoj slici, u uglu platna. Ovako Sabato piše:

“Ali gore, na lijevoj strani, kroz jedan se prozorčić video majušan i dalek prizor: samotno žalo i žena koja promatra more. Bila je to žena koja je gledala kao da nešto iščekuje, možda neki nejasan i dalek zov. Prizor je, po mome mnijenju, sugerirao tjeskobnu i posvemašnju samoću. Nitko na taj prizor nije obratio pažnju. Prelazili su pogledom preko njega kao preko nečeg sporednog, vjerojatno ukrasnog. S iznimkom jedne jedine osobe, činili se da nitko ne shvaća kako taj prizor tvori nešto bitno.”³⁷²

U potpunosti očaran njezinom percepcijom, voljom da spozna ono što nije u *centru* slike, da napusti renesansni univerzum središnje perspektive, slikar posveti ostatak romana pokušavajući shvatiti što je Maria vidjela u tom naoko beznačajnom i nekompatibilnom detalju koji je on sam proizveo. U tom trenutku, sposobnost okularnog svjedočenja prestaje biti pitanje interpretacije znakova u slici. Umjesto da autor uživa u interpretacijama svojega djela, jedino zadovoljstvo koje osjeća nalazi u idealiziranju osobe koja zanemaruje gotovo sve od važnosti (vještinu, kompoziciju, boju, perspektivu), fokusirajući se na rub, marginu slike koja prikazuje nepoznatu ženu koja gleda na pučinu, na *punctum*. Ta margina istovremeno je konstituirajuća za roman koji čitamo, kao i za sliku koja je opisana. *Tunel* svojom gestom njegovanja onog odsutnog sa slike podsjeća na već prepričani vic o Lenjinu čije odsustvo sa slike omogućava njegovoj supruzi da leži u krevetu s drugim. Ne uspijevajući doći do spoznaje što je Maria vidjela u toj „mrlji“ na rubu, on poludi i ubija ju. Naime, shvaća da mu

372

treba netko drugi tko bi mu objasnio vlastito djelo, odnosno, da mu treba tuđa perspektiva kako bi se približio spoznaji o važnosti vlastite slike.

Sabato opisuje ono što Klaus Sachs-Hombach u zborniku *Znanost o slici* (2006) tematizira: koncept optike usko je povezan s politikom pozicioniranja, što vraća ovo istraživanja na postavke Kaje Silverman i njezina zahtjeva s izmjenom pozicije s koje gledamo, kako bismo izložili pogled anamorfnim mrljama. Spomenuta teorijska impostacija svoje mjesto nalazi upravo u digitalnoj konstelaciji, koju se tradicionalno optužuje za slična izglobljivanja gledatelja/korisnika. Ovo poglavlje naumilo je otići korak dalje, te pronaći pozitivne, emancipacijske učinke gledanja-kao-sudjelovanja u novomedijskoj logistici pokretnih slika. Dok Virilio upozorava na novu optiku koja u njegovom čitanju ne daje prostora za interpretaciju i spoznaju zbog brzine izmjene informacije, Mirzoeff u studiji *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture* tu vrstu pozornosti naziva novim oblikom flanerizma (eng. *vernacular watching*): „vernakularno gledanje smjera naglašavanju onih trenutaka plutanja u kojima pozornost nije u potpunosti usmjerena na gledanje vizualnih medija [...] takvo gledanje se odvija u kutu oka, prolazni detalj koji nam na tren okupira pozornost“.³⁷³ No kako proizvesti gestu produktivnog pogleda nalik Farockijevom političkom projektu dok smo uronjeni u kulturu „slikovnog obrata“, odnosno, u kulturu, kako to proklamira W. J. T. Mitchell koja je zatrpana slikama? U nastavku rada namjera mi je pružiti temelj za analizu kapilarne slike kao politički, emancipatorno i vizualno produktivne naspram gledatelja, na dvije studije slučaja. Prva studija slučaja, bavi se pitanjem mehaničke slike bespilotnih letjelica i reperkusije njezina postojanja. Druga obuhvaća još temeljniju promjenu suvremene vizualnosti, a tiče se slika načinjenih pametnim telefonima za vrijeme ukrajinske revolucije s kraja 2013. i početka 2014. godine. U tom slučaju suočeni smo s tehnološkom razradom Farockijeva projekta koji je najznačajnije oblikovao u *Videogramima jedne revolucije*.

Važno je napomenuti da istraživanju odnosa gledatelja i slike u digitalnoj sferi pripada barem jedna cijela doktorska studija, no na ovom mjestu smatram da je tematski i akademski nužno najaviti navedene promjene barem putem jednog poglavlja. Naime, sve dosad navedene transformacije odnosa gledatelja i slike, digitalna tehnologija intenzivira. Ona je promijenila (u velikom mjeri netočno konstruirano) shvaćanje analogne slike kao one koja nam prenosi stvarnost, te je otvorila mogućnost manipulacije slikom, ne samo u ograničenom shvaćanju manipulacije kao zavođenja ili laganja, već je u doslovnom smislu otvorila mogućnosti

³⁷³ Mirzoeff, Nicholas, 2005, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York i London: Routledge, str. 30.

mijenjanja kôda koji prethodi vizualnoj reprezentaciji. Primjerice, John Ellis u knjizi *Documentary: Witness and Self-Revelation* smatra da je nagli razvoj digitalnih tehnologija zakomplicirao odnos recipijenta i proizvođača, kao i amaterske i profesionalne produkcije.³⁷⁴ No u ovom istraživanju sam pokazao kako taj odnos nije nov, već se barem od pripadnika Frankfurtske škole nadalje tematizira u teorijama suvremene kulture. No postoji jedan učinak Ellisova uvida koji nerijetko ostaje neopažen. Omniprezentnošću alata za proizvodnju, kao i njihovom cjenovnom dostupnošću, amater se više ne oblikuje naspram profesionalca uvijek kvalitetom svoga rada ili znanjem koje mu je decentralizacijom sada dostupno, već činjenicom da je publika danas doslovno i konzument i proizvođač sadržaja, onaj koji nije u stanju tek izvršiti reappropriaciju sredstava za proizvodnju, već doslovno postati jedan od čvorišta emitiranja.

6.1. Dronovi kao božanska interpelacija ili prostor za subjektivnu intervenciju u automatsku sliku?

Ako je priča o Meduzi najavila važnost povezivanja moći pogleda sa spoznajom, odnosno subjektivnošću, koji su današnji dosezi promišljanja takvog vizualnog dispozitiva? Nezaobilazni W.J.T. Mitchell u studiji *Landscape and Power* ide toliko daleko da se ne fokusira tek na politiziranje pogleda, već krajolika samog. Mitchell zaziva proučavanje krajolika izvan uobičajenih estetskih determinanti povijesti umjetnosti – onih odrednica koje čine pejzaž onime što jest – stabla, voda, životinje, u koje povijesno upisujemo razne interpretacije koje onda mogu poslužiti za semiotičko čitanje slike. No, Mitchell ide korak dalje: za njega pitanje nije samo što možemo čitati iz simbola na slici, već sam krajolik smatra instrumentom kulturalne moći. Za njega krajolik „naturalizira kulturalni i društveni konstrukt, prikazujući umjetni svijet kao da je jednostavno neizbježan i dan“³⁷⁵. Drugim riječima, Mitchell će u svojoj studiji na krajolik gledati dvostruko: kao na slikovnu reprezentaciju koja ima svoju povijest u vizualnim umjetnostima poput slikarstva, no prije svega na pejzaž će gledati kao na reprezentaciju po sebi, odnosno medij po sebi. Na ovom mjestu namjera je upravo raspraviti odnose naturalizacije i društvenog konstrukta, s obzirom na to da se današnje tehnologije vjernošću slikovnog prikaza približavaju dokumentarnoj estetici, nauštrb artificijelne mizanscene igranih filmova. Drugim riječima, ako Mitchell na pitanje „što prethodi subjektu spoznaje“ odgovara „priroda sama po sebi“, ovo poglavlje bavi se analizom slikovne estetike bespilotnih letjelica (dronova) koje utjelovljuju aporiju između subjekta

³⁷⁴ Usp. Ellis, John, 2012, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, New York i London: Routledge.

³⁷⁵ Mitchell, W. J. T., 2002, *Landscape and Power* (ur.), Chicago: University of Chicago Press, str. 2.

(koji nam se doima kao da ne(do)staje pri takvoj vizualizaciji) i objekta, odnosno reprezentacije same.

Poznati suvremeni umjetnik Omer Fast krajem 2016. i početkom 2017. godine organizirao je izložbu svojih multimedijalnih radova u Berlinu pod krovim nazivom „Talking is not always the solution“. U intervjuu koji je dao priređivaču galerijske publikacije tematizira pitanje nadzora, privatnosti te viđenja/vidljivosti/vidljivog u vremenu digitalnih tehnologija. Iako se izrijeком ne nastavlja na Mitchellov pojam vernakularnog gledatelja, Fast je svjestan potrebe za redefiniranjem prakse gledanja na općenitom, te flanerizma na specifičnom planu. On tvrdi da je takva figura anakrona,

„te čak nemoguća uzevši u obzir urušavanje prostora koje su prouzrokovali pametni telefoni i internet. Idejno, volim razmišljati o gledateljima kao o detektivima ili slagačima. Djelo je uvijek nedovršeno prije njihova dolaska, a oni moraju pogledati dokaze, ustvrditi kronologiju, motive, logiku i interpretativnu teoriju kako bi shvatili što se događa.“³⁷⁶

Fast u svojim vizualnim radovima, poput filma *Continuity* (2012) naglašava nužnost takvog odnosa spram gledatelja, oblikujući film kao niz kontingentnih digitalnih tabloa. *Continuity* tematizira povratak vojnika svojoj obitelji, no u svakoj iteraciji povratka, obitelj se doima sve čudnijom, izmiještenijom. Mladi vojnik iznova proživljava povratak obitelji putem povratka trauma iz rata, do te mjere da se kod gledatelja urušava spoznajni aparat. Je li njegova obitelj „normalna“, a on žrtva PTSP-a? Je li protagonist još uvijek u ratu? Fastu je važno film povezati u benjaminovskom smislu sa scenom zločina, prepoznati vizualni materijal kao mjesto postavljanja pitanja putem ostavljanja prostora za raznorodne, kapilarne spoznajne procese kod gledatelja. Ako je film narativno moguće prikazati kao poprište indicija, digitalna ili – u virilijeveskom smislu – paradoksalna logika viđenja u bespilotnim letjelicama poprima svoj krajnji oblik. U Fastovom tridesetominutnom filmu *5000 Feet Is The Best* iz 2011. godine izloženi smo upravo takvoj vrsti paradoksalnog pogleda. Film se temelji na fikcionaliziranom narativu „pilota“ bespilotnom letjelicom koji pristaje na intervju o iskustvima bombardiranja s visine od pet tisuća stopa, najbolje visine za precizno lociranje i eliminiranje žrtava. Cirkularni narativ, bez kraja i početka, oblikuje instruktivan nastavak Virilijeva straha za pogled nadzorne kamere koji nitko ne nadzire, odnosno, straha od kamera koje interpretiraju druge kamere. Iako u Fastovom filmu jasno vidimo da sjećanje i slike na

³⁷⁶ Fast, Omer, 2016, „A Bloody Mess: An Interview with Marina Vinyes Albes and Omer Fast“, *Martin-Gropius-Bau*, br. 1, str. 15.

ubojstva iz daljine ipak postoje utisnute u pamćenje protagonista, no on više ne može pratiti logiku tih slika. Rastjelovljenost spacijalne i temporalne dimenzije slike³⁷⁷ tvori oblik Virilijeve virtualne slike – one nad kojom više ne dominira prostor, već vrijeme. Drugim riječima, prostor je u „kirurškim udarima“ dronova tek nuspojava koja se očituje u latenciji signala od nekoliko milisekundi, koliko je već potrebno svjetlosti da prijeđe pola planeta između letjelice i njenog operatera. Drugim riječima, udaljenost se mjeri vremenom koje nam treba za njegovo anuliranje, odnosno, prostor je tek nuspojava ograničene brzine svjetlosti.

Ako je Michel Foucault znamenito skicirao odnose moći, odnosno pogleda, u zatvorskom sustavu referirajući se na Benthamov „panoptikon“ – dispozitiv gledanja (nadziranja) bez mogućnosti uzvraćanja pogleda onoga koji biva gledan – Gilles Deleuze je u kratkoj raspravi „Postskriptum uz društva kontrole“ tu preokupaciju uveo u doba digitalne sveprisutnosti.³⁷⁸ Kako se, dakle, oblikuje odnos onoga koji gleda i reprezentiranog objekta u novomedijskoj estetici slike načinjene bespilotnim letjelicama, kada pitanje tko gleda (što nije nužno istovjetno „operatoru“ drona) i što vidimo (totali načinjeni s visina) traži preispitivanje pozicije uspostavljene mitom o Meduzi, odnosno njezinu kompleksnu analizu i redefiniciju?

U tu svrhu analizirat ću nekoliko filmskih uradaka čija je vizualnost umnogome obogaćena (i omogućena) korištenjem dronova te ću predložiti novi pogled na filmsku estetiku koja obiluje pejzažima, kao i drugačije razmatranje samog koncepta pogleda. Valja se samo prisjetiti filmova koji su proteklih godina ostvarili zapažen uspjeh srednjostrujaške kritike. Primjerice, *Tijelo od laži (Body of Lies)* Ridleyja Scotta iz 2008. godine ekranizacija je istoimenog romana Davida Ignatiusa, a tematizira CIA-inu involviranost u pokušaju lociranja i hvatanja terorista Al-Saleema na području Iraka i Jordana. U pokušaju što vjernijeg dočaravanja suvremenog gerilskog ratovanja i špijunaže, Scott se odlučuje na kadriranje koje bi gledatelja trebalo asociirati na pogled putem satelita. No, njegovo korištenje ekstremnog oblika ptičje perspektive nema dijegetsku svrhu osim funkcije „dokumentarističkog“ opisivanja mizanscene i stvaranja dojma visokotehnološke estetizacije. Ipak, dva filma suvremene produkcije zaslužuju nešto više pažnje. Britanski film *Pogled s neba* Gavina Hooda (*Eye in the Sky*) iz 2015. godine tematizira kompleksnost moralne i političke odgovornosti ratovanja na daljinu putem suočavanja cijelog zapovjednog lanca s pitanjem opravdanosti civilnih žrtava u borbi na daljinu. Drugi film, *Good Kill* iz 2014. u režiji

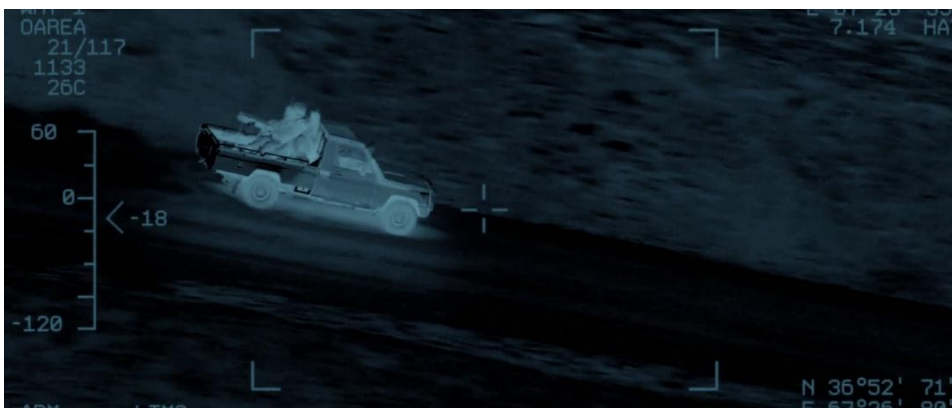
³⁷⁷ Udari dronovima se događaju u realnom vremenu, ali stotinama ili tisućama kilometara prostorne udaljenosti, stvarajući svojevrsnu virtualnu stvarnost.

³⁷⁸ Deleuze, Gilles, 1990, „Postskriptum uz društva kontrole“, *Urbani festival 04*, dostupno na: <http://www.urbanfestival.hr/04/hr/uvodno>

Andrewa Niccola odlazi još dalje, opisujući borbu protagonista s psihičkim poremećajima, koji onemogućavaju njegovu svakodnevicu: gledanje u računalni monitor te daljinsko upravljanje bespilotnom letjelicom i masovno ubijanje terorista, kao i kolateralnih civilnih žrtava. Iako oba filma razmjerno očekivano ulaze u raspravu o opravdanosti djelovanja Zapadnih snaga na Bliskom istoku koje se mogu svesti pod dvije krilatice („ako nećemo mi njih, oni će nas“, te u kontekstu kolateralnih žrtava „potrebe većine važnije su od potreba manjine“), njihova estetska komponenta, odnosno način na koji prikazuju odnos protagonista (fokalizatora) s krajolikom zahtijeva dodatnu analizu.

Prije svega, dronove, odnosno bespilotne letjelice treba razmatrati na barem dvije odvojene ravni: jedna je ona dronova za civilnu upotrebu, koji uz pomoć montirane kamere ostvaruju visokokvalitetne snimke iz zraka, a koriste se u filmovima u svrhu mobiliziranja kamere, kao i za špijunske nadgledanje iz neposrednih udaljenosti. Druga vrsta bespilotnih letjelica koristi se isključivo u vojne svrhe, kao element nadzora, ali i napada, s obzirom na to da takve letjelice imaju mogućnost nošenja navođenih projektila. Dok se *Good Kill* fokusira isključivo na upravljanje tim bespilotnim „nebeskim krstaricama“ na daljinu, *Pogled s neba* posebnu pažnju posvećuje dinamici „urođenika“ na tlu i dronova na nebu. Upravo je potonji primjer važan za analizu pogleda, jer nam ne pruža tek uopćenu vizuru objekata na tlu. U filmu, naime, vidimo da je slici iz zraka nerijetko potrebna interpretacija s tla: inače nam slika malo toga poručuje. Dok britanski operativci u domovini odlučuju o opravdanosti raketnog udara na kuću koja štiti teroriste, a okružena je civilima, shvaćaju da im je potrebna pomoć s tla za takvu vrstu odluke. Koriste „urođeničke“ snage koji pokušavaju na licu mjesta prepoznati tražene teroriste. Nakon što ih pozitivno identificiraju, moralna pitanja postaju manje važna, a imperativ „kirurškog napada“ neminovan. Slika iz ptičje perspektive na ovom je mjestu nedjelotvorna – nebeska estetika služi tek davanju uopćenih kontura. To je u skladu i sa službenim mišljenjem Obamine administracije, kojem svjedočimo u ovogodišnjem dokumentarnom filmu *Sonnie Kennebeck National Bird*: slike dronova su, priznaje CIA, „značajno lošije vidljivosti nego što se civile uvjerava ili filmom [...] ili Obaminom administracijom“³⁷⁹.

³⁷⁹ Susan L. Carruthers, „Detached Retina: The New Cinema of Drone Warfare“, u: *Cineaste*, (ur.): Gary Crowds, sv. XLI, sv. 4, str. 23. Uostalom, to je zasigurno jedan od razloga zašto je američka obavještajna služba upotrebu dronova za „ciljano ubijanje“ službeno priznala tek 2012. godine.



Slika 6.1a, b: *Pogled s neba* (Hood, 2015)

Na koji način objasniti ovu krizu gledanja koja više ne potpada pod tradicionalno objašnjenje strukture pogleda „subjekt-objekt“ (i već opisanih odnosa moći), već se zasniva na neprepoznavanju, odnosno krivom prepoznavanju? Kamere montirane na bespilotne letjelice pružaju nam dojam objektivne slike u „totalu“, slike kojima nije potreban komentar ili interpretacija, odnosno slike na kojima se lako može odrediti subjekt i objekt gledanja. Filmovi poput *Pogled s neba* kompliciraju takvo čitanje, pokazujući da dokumentaristička iluzija slike koja se približava pejzažnoj sveprotežnoj estetici mnogo toga i prešućuje, odnosno nije u stanju *percipirati*. Ipak *Pogled s neba* i *Good Kill* takav problem rješavaju bez mnogo dijalozizacije, nastavljajući se na ono što je u povijesti filmske teorije tematizirao Rudolf Arnheim još tridesetih godina dvadesetog stoljeća: „Zamislimo ponovno da se u jednoj specifičnoj sceni cvijet nalazi na stolu. Taj cvijet ne bi mogao nikada – bez pomoći glumaca – privući pažnju publike. [...] Pažnja publike uvijek mora biti usmjerena prema specifičnoj točki akcije“³⁸⁰.

³⁸⁰ Arnheim, Rudolf, 1957, *Film as Art*, Berkley: University of California Press, str. 84, 85.

Dakle, ako je tema ovog poglavlja analizirati način na koji promjena u proizvodnji slike (pomak od centraliziranog subjekta spoznaje prema automatizaciji viđenja) utječe i na njezinu percepciju, filmovi kakav je *Pogled s neba* pokazuje nam ono što je njemački sineast Harun Farocki još 1980-ih godina tematizirao u svojim umjetničkim instalacijama, videouratcima i filmovima. Njegov rad nerijetko se opisuje kao onaj koji „dovodi u pitanje odnos filmskih tehnika kao instrumenata socijalne vizualizacije (propagande) i mehanizma panoptičke kontrole (moći)”³⁸¹. On će u filmovima poput *Videogrami jedne revolucije* (1992) *Images of the World and the Inscription of War* (1991) ili *Serious Games* (2009) koristiti specifično filmske tehnike poput montaže kako bi sukobio više različitih slikovnih „stvarnosti“, odnosno, kako bi urušio narativnu i reprezentacijsku stabilnost filmskog teksta. Poput filmova *Pogled s neba* i *Good Kill*, pitanje prepoznavanja onoga što snima mehanička slika aktualizira se tek naknadno. Svako uništenje iz zraka prati naknadno brojanje žrtava i epistemološka potvrda ubijenih putem *post-mortem* forenzike ostataka organa na tlu. U takvoj slici objekti katkad egzistiraju u simboličkom vakuumu. U slučaju njemačkih koncentracijskih logora, Farocki zaključuje da se ne mogu uvijek razaznati od drugih mjesta pomoću nečega što ćemo olako prozvati objektivnim fotografijama krajolika. Tekst kojeg na tom mjestu Farocki zaziva nije nužno opis ispod slike koji nam pedagoški ukazuje na njeno značenje, već dijalog po sebi, nepristajanje na mehanizaciju odnosno industrijalizaciju viđenja čija estetika naoko objektivne fotografije odviše olako moć pogleda pretpostavlja udaljenim operaterima te slike.

Nije li to, naposljetku, na tragu Mitchellove misli o pejzažu kojeg ćemo suviše olako shvatiti kao medij prikazivanja svijeta naturalistički? Zavaravajuća objektivnost takvog „pejzažnog gledanja“ u filmovima Ridleyja Scotta, Gavina Hooda i Andrewa Niccola teorijski je skicirana još u pisanju francuskog filozofa Paula Virilija, poglavito u djelu *Mašine vizije* u kojem on o fotografiji ovako piše: „uspoređujući ono što nije za poređenje, njeni su predstavnici smesta bili ubeđeni da se velika superiornost fotografije nad sposobnostima ljudskog oka sastojala upravo u toj specifičnoj brzini”³⁸². Ne predstavlja li terminologija koju će koristiti američka vojska prilikom napada bespilotnim letjelicama, nazivajući ih „kirurškim udarima“ (eng. *surgical strike/kill*) vrhunac cinizma vjere u objektivnost našeg viđenja? Takav termin ima dvostruko značenje: s jedne strane, on priziva znanstvenu objektivnost upućivanjem na medicinski zahvat, ali još važnije, on naznačuje precizan udar koji ne

³⁸¹Cotter, Suzanne, Gioni Massimiliano et. al., 2011, *Defining Contemporary Art*, Phaidon Press Limited, str. 275.

³⁸²Virilio, Paul, 1988, *Mašine vizije*, Novi Sad, Podgorica: Svetovi, str. 37.

narušava „okolno tkivo“.³⁸³ Film *Wounds of Waziristan* (Tahir, 2013) takvom će čitanju suprotstaviti mnoga svjedočanstva žrtava „pogrešnog prepoznavanja“. Impotencija takve slike najbolje se vidi u trenucima fragmentacije njezina pretpostavljenog totaliteta: dok operator (pilot) drona istovremeno predstavlja i spektatora slike koju proizvodi, totalni vid njezine kamere urušava se na tlu među tijelima koja su pogrešno prepoznata, ili nisu niti viđena u „očima“ tih letjelica.



Slika 6.2: *Pogled s neba* (Hood, 2015)

Virilio u knjizi *Strategy of Deception* još detaljnije opisuje tu vjeru u mehanizaciju viđenja, citirajući američkog vojnog generala Fogelmana koji 1997. godine izjavljuje: „U prva tri mjeseca 21. stoljeća, bit ćemo sposobni naći, ući u trag i naciljati praktički u realnom vremenu svaki relevantan čimbenik koji se kreće površinom Zemlje“.³⁸⁴ I na kraju, nije li ova izjava znakovita u današnjim raspravama o percepciji svijeta putem dronova? Uzmimo u obzir obrat koji se odvio u 150 godina postojanja fotografije kao dokumenta. Susan Sontag u studiji *Prizori tuđeg stradanja* spominje ratnog fotografa Rogera Fentona koji je poznatu pejzažnu fotografiju „Dolina sjene smrti“ narativizirao dodajući ostatke bombi kako bi stvorio jači dojam na gledatelja. Virilio na tragu Sontag gleda na ratne snimke odnosno fotografije Prvog svjetskog rata propagandnima. Edward Steichen u svojstvu fotografa Drugog svjetskog rata više niti ne pokušava svojom praksom približiti monumentalne snimke ili loše izmišljotine, već želi „otkrivati ljudsku dramu *pravednog rata* američkom stanovništvu“.³⁸⁵

³⁸³ Ironično, takvom se terminologijom suvremene tehnologije gledanja približavaju postavkama Waltera Benjamina koji u znamenitom eseju iz 1936. godine uspostavlja odnos aure i mehaničke reprodukcije kao odnos vrača i kirurga: dok prvi čuva jedinstvo objekta, potonji narušava njegov integritet.

³⁸⁴ Virilio, Paul, 2000, *Strategy of Deception*, London, New York: Verso, str. 17, 18.

³⁸⁵ Sontag, Susan, 2005, *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam, str. 86.

On prestaje snimati tvornice, tenkove i ratne pejzaže te se fokusira na snimanje svakodnevice vojnika. U Zaljevskom ratu, neposredna vizualizacija opet postaje dio ratnog diskursa, ali ovaj put gotovo isključivo u rukama američke vojske koja dopušta novinarima da snimaju samo određeno očište, određenu sliku svijeta. Nije li indikativno da ta diskurzivna praksa traje i do danas? Rat protiv terorizma vjerojatno je „najvizualniji“ rat u kontekstu tehnologije koja omogućava vojnicima rat na daljinu, no spektatori imaju veoma ograničene mogućnosti gledanja tih sukoba.

To se možda najbolje vidjelo 2007. godine kada je WikiLeaks objavio dotad neviđene snimke načinjene iz helikoptera koje svjedoče o ubojstvima civila u Bagdadu. Ta snimka nije potpadala pod uobičajenu strategiju *embedded* novinarstva, nego je predstavljala uvid u vizualnu fragmentiranost rata na daljinu sa svim njegovim pogrešnim prepoznavanjima. Iako smo svjedoci sve većoj profanaciji tehnologija vizualizacije, službena „vidljivost“ ratnog izvještavanja pokušava se strogo kontrolirati kako se ne bi narušila ideja njezina nepogrešivog totaliteta pogleda.



Slika 6.3: Snimak ubojstva civila iz helikoptera (izvor: WikiLeaks)

Harun Farocki već u filmskom serijalu *Eye Machine Series (Auge/Maschine 1-3, 2001–2003)* najavljuje doslovnu penetraciju automatizirane slike u stvarnu. Pregledavajući i komentirajući snimke ratnih razaranja, Farocki predstavlja viđenje (*Abbildung*) samog stroja. U pitanju su snimke kamera montiranih na bojnim glavama ili avionima. Ono što ostaje izvan tih slika su žrtve i posljedice – slika prestaje ondje gdje razaranje počinje. Tu automatsku sliku Farocki naziva djelatnom (eng. *operational*) te ju istražuje u kontekstu uvjeta koji su omogućili njenu proliferaciju u digitalnoj sferi. Farockiju je takva slika posljedica razvoja novih oblika „inteligentnih strojeva“ koji su sposobni emitirati slike automatski, ali i autonomno snimati, evoluirajući Virilijevu tematizaciju „strojnog viđenja“ (*The Vision Machine*). No u ovom slučaju stroj nije tek nepomični automat, već je sposoban izolirati,

zumirati, odabrati, montirati te vršiti interakciju s vizualnim prostorom u koji je uronjen. Upravo zato nije dovoljno zvati sliku strojnom, već djelatnom. David Tomas smatra da filmovi poput *Čovjeka s filmskom kamerom* funkcioniraju unutar mehaničke vizualnosti gdje se ona, koliko god bila ovisna i definirana tehnologijom prikazivanja, uvijek na kraju veže na čovjeka kao na njezina operatora. U Farockijevu serijalu, s druge strane, autor smatra da dolazi do nagovještaja drugačije paradigme unutar koje slikovnost može biti djelatna bez organskog operatora koji je omogućuje (primjerice, projektili na toplinsko navođenje). Dovoljno je sjetiti se epidemije SARS-a koja je 2009. godine zahvatila prvo Aziju, a potom i ostatak svijeta. U strahu od nenalaženja lijeka, pravo na privatnost svakog čovjeka vrlo je brzo onemogućena kamerama osjetljivim na toplinu tijela koje su postavljene prije svega u zračnim lukama. Posrijedi je bilo vrlo učinkovito ograničenje kretanja ljudi vjerom u automatsku kameru da slikovno raspozna zaražene od zdravih.³⁸⁶

Međutim, Tomas pogrešno zaključuje da je Farockijev omnibus posvećen analizi prijelaza iz analogne kinematografije stroja kakvoj možemo svjedočiti u Vertova prema elektroničkoj/digitalnoj paradigmi kojoj ne samo da više nije potreban gledatelj (stroj je sada sposoban „gledati“), već nije potrebna niti vizualno logična slika.³⁸⁷ Upravo Farockijeve analize *in situ* demantiraju Tomasov zaključak, s obzirom na to da je autor i gledatelj ovdje potreban: s jedne strane, on je taj koji proizvodi algoritam prepoznavanja, dok je gledatelj potreban makar *post festum*, kako bi slikama pružio značenje i jedan ugao objašnjenja. Nastavno na SARS, Farocki jedan od svojih dokumentarnih filmova posvećuje algoritamskoj analizi kretanja kupaca u trgovačkim centrima. Film *The Creators of the Shopping Worlds* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2005) možda pokazuje snagu algoritma u predviđanju kretanja ljudi, te korisnu dimenziju nadzornih kamera u analiziranju slijepih pjega prostornog iskorištenja trgovačkih centara. No i u tom slučaju, kao i u onom epidemije SARS-a, u pitanju nije autonomno odlučivanje djelatne slike, već vrlo jasan društveno-ekonomski i politički dispozitiv koji omogućava takozvana autonomne kamere da snimaju „gledaju“ sasvim partikularne učinke suvremenog svijeta. Utoliko, dok je „autonomna kamera“ De Sice u čitanju Bazina ipak trebala gledatelja da ukaže na ono od važnosti kinematografiji toga doba, Farockijeva je „slaba montaža“ dijaloški ušla u odnos montaže više modaliteta slika, a ne istovjetnih kadrova kako bi ukazala na nužnost gledatelja pred ekranom koji daje smisao slabo povezanim političkim događajima od važnosti. Naposljetku, takozvana automatska ili djelatna

³⁸⁶ Prema: <https://www.newscientist.com/article/dn3656-airports-scan-for-sars-victims-flushed-faces/>

³⁸⁷ Slike za strojnu analizu nisu istovjerne onima koje su namijenjene ljudima, te mogu sadržavati informacije i promjene u intenzitetima izražene pomoću algoritama, a ne podatke koji se nama čine vizualno razabrivima.

slika potrebuje gledatelja baš zato što pokušava ukazati na njegovu nepotrebnost, na prirodnu datost vizualnih reprezentacija koje algoritam može organizirati, selektirati i reprezentirati. U sve tri „prirode“ slike, gledatelj se pojavljuje kao emancipirani korektiv koji ukazuje na kapilarni potencijal onoga što bismo vrlo lako tradicionalno mogli smjestiti pod dominantni vizualni stil.

Filmovi poput *Wounds of Waziristan* rijetki su i utoliko silno važni pokušaji suprotstavljanja takvom totalitetu pogleda upravo kroz fragmentiranost iskustava, tijela i snimaka načinjenih na samom tlu, mjestu napada. Oni nam govore da postoji alternativa vizualnosti koju proizvodi centralizirani stroj viđenja s visina. Utoliko, rat koji se (između ostalog) vodi bespilotnim letjelicama raspoređenih diljem Bliskog istoka ne mora biti prikazan selektiranim monumentalnim panoramskim snimkama desubjektiviziranog uništenja. Nama gledateljima na ovom mjestu ostaje Perzejeva gesta, proučavanja fragmentarnih slika svjedoka (s pametnih telefona) na „poprištu indicija“, slika koje su fragmentarne, diskontinuitetne slike, nalik na bljeskove koji nam tek daju naslutiti vizualni identitet suvremenog rata. Laura Rascaroli, čija teorija film-eseja kao medija emancipacije gledatelja je bila usustavljena, ovdje može opet poslužiti: „Struktura film-eseja (kao i književnog eseja) [...] jest ona stalne interpelacije; svaki gledatelj [...] pozvan je da otvori dijaloški odnos s pripovjedačem, odnosno, da postane aktivan“.³⁸⁸ Iako progovara o formi koja se najčešće vezuje uz tradicionalni filmski medij, njezini teorijski uvidi zazivaju proširenje na novomedijske prakse vizualiziranja kao dijalošične. Rascaroli vidi esej kao formu koja ne uzima gledatelja kao opće mjesto, generalnu poziciju koju umnaža, već kao formu koja se obraća svakom pojedinačno – ne doslovno, već strategijom pozivanja u strukturu pokretnih slika koja je dijelom nedovršena, koja zahtijeva gledatelja da ju dovrši. Nije li novomedijska razmjena u ovim primjerima nalik tomu? Informacijska razmjena koja se na mjestu dronovske vizualnosti odvija nije u strukturalnom smislu decentrirana, no mogućnost epistemološke razmjene ogleđa se u gledatelju koji u takvoj automatiziranoj slici vidi konstitutivni nedostatak, prazninu koja zahtijeva od subjekta emancipacijsku gestu ulaženja u dijalog s prikazanim. Drugim riječima, pitanje slike nadzornih kamera ili automatske slike bespilotnih letjelica nije pitanje vidljivosti. Prosuđivanje tih slika nije povezano s estetskim kategorijama, već s komunikativnim.

U stotinjak godina povijesti takve vizualnosti, rat kao slika danas se pretvara u odsustvo ratne slike. Suočavanje s estetikom fragmentarne slike na mjestu događaja te

³⁸⁸ Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press, str. 35.

nepristajanje na estetiku rata koja još uvijek onnipotentno pretpostavlja subjekt spoznaje iz nedodirljivih visina ne znači samo uvidjeti nevinost žrtava krivog prepoznavanja stroja, već je istovremeno i zahtjev za preispitivanje pozicije moći koju oni koji „vide“ autonomno prakticiraju nad onima koji bivaju gledani – kako na simboličkoj i društvenoj razini, tako i na sasvim karnalnoj.

6.2. Viđenje bez pogleda

Nekada su filmovi samo rijetko prikazivali odnos filmskog lika i kamere. Odnosno, samo su počeci filma naturalistički oblikovali *gaze* u korist lika koji nesmetano gleda u kameru/uspostavlja odnos s gledateljem. U kontekstu spacijalnosti, prostor iza kamere (a ispred projektoru u kinu) bio je nevidljiv, te se – osim u rijetkim slučajevima – prikriivao ritmičkom montažom i linearnošću narativa u kontekstu izvedbe fabule, odnosno sižea. Te iznimke su filmovi poput *Frankenstein* (Searle Dawley, 1910) ili *Le Couché de la Mariée* (Kirchner, 1899). Dok u prvom scena biva organizirana na način da je protagonist okrenut leđima publici, a scena je produbljena zrcalima putem kojih gledatelj „vidi“, potonji ide još dalje te sasvim jasno organizira striptiz izravno se obraćajući gledatelju, glumeći za njega.

Taj se kinematografski moment u povijest s jedne strane može objasniti baštinjenjem kazališne estetike koja je bila, uz fotografiju, najbliža filmu u kontekstu vizualnog organiziranja, a obje su umjetnosti najčešće komunicirale s gledateljem te se njemu obraćale izravnije no što to čini film danas. Osim toga, film i jest bio razvijan kao *peep show* prije njegovih javnih projekcija, što je utjelovljenje privatnog gledanja za određenog subjekta. No takvo bi objašnjenje zanemarilo mnogo zanimljivije reperkusije odnosa gledatelja i filmskog narativa kojeg između ostalih istražuju tijekom 70-ih godina Baudry i Metz. Baudryja zanima upravo taj prostor iza kamere, a ispred projektoru, odnosno kamera sama kao nedovoljno istražen prostor manipulacije gledateljem koji ne uspijeva vidjeti aparat kao mjesto praznine. Tu lažnu prazninu za Baudryja popunjava ideologija koja računa na gledateljevo neobaziranje na prostor iza aparata.³⁸⁹

Moje istraživanje je ono koje gleda na filmske uratke koji istražuju međuprostor između gledatelja i slike. Taj se prostor slabije vidi u klasičnom filmu jer je on stremio minimiziranju vidljivosti tog posrednika. Za ovo istraživanje od interesa je odgovoriti na pitanje pruža li digitalni prostor danas bolje mogućnosti za istraživanje nevidljivog prostora

³⁸⁹ Taj nenastanjeni prostor istražen je korištenjem primjera *Čarobnjaka iz Oza*.

iza kamere. Odgovor koji dajem jest pozitivan: digitalne tehnologije u svojem temelju sadrže potencijal za emancipatorni odnos gledatelja naspram pokretne slike, jer onemogućuju čitanje odnosa gledatelja i slike kao automatiziran i nevidljiv odnos onoga koji kreira svijet i onoga koji biva manipuliran njime. Materijalna struktura digitalne tehnologije omogućava vidjeti čovjeka iza aparata jer tehnologija koju koristimo ima neposredniji odnos s nama. No istovremeno, sama izloženost tehnologiji proizvodnje ne podrazumijeva i emancipacijski odnos.

Mary Ann Doane tvrdi da su u digitalnim medijima takozvani *back spaces* jednako sakriveni.³⁹⁰ Iako pružaju mnogo transparentnosti na polju komunikacije, jednako tako sakrivaju načine odnosno strukturu svoga funkcioniranja. Takva tvrdnja tek je djelomično točna. Istina jest da se i novomedijske tehnologije temelje na teško vidljivoj strukturi koja ih omogućava, no njihova materijalnost u svojem temelju dopušta posezanje u strukturu proizvodnje (primjerice, hakiranjem), dok su unutar „tradicionalnih medija“ ti učinci bili ograničeni na eksperimentalne i druge razmjerno rijetke uratke poput onih u Farockijevom opusu. Primjerice, Hito Steyerl poznata je po svom viđenju aktivističkih video snimaka kao onih koji ne reprezentiraju stvarnost, već pokazuju dinamiku različitih utjecaja (trešnja kamere, nestabilan kadar i sl.). Novi mediji pružaju veću mogućnost neposrednog istraživanja strukture vizualnosti. Već sam naveo Mirzoeffov pojam kontravizualnosti koji ne predstavlja samo zahtjev onih koji inače nemaju pravo na pogled za viđenjem, već predstavlja šire polje borbe za ono što smatramo vidljivim. Drugim riječima, ako Farockija zanima pokazivanje procesa proizvodnje slika onih koji su tradicionalno bili samo konzumenti medija, Mirzoeff danas ide korak dalje, otvarajući pitanje političkih reperkusija onih koji to pravo na reprezentiranje koriste u obliku prosvjeda naspram dominantnih struktura.³⁹¹ Drugim riječima, slike digitalnog imaginarija, poput onih već analiziranih kod dronova, nerijetko su loše kvalitete, te su upravo zato podložne emancipatornom čitanju u kontekstu gledatelja koji mora nanovo osmisliti njihovu epistemološku i reprezentacijsku vrijednost.

Hito Steyerl u tekstu „In Defense of the Poor Image“ piše o današnjoj ekonomiji „siromašnih slika“ – slika koje „šire zadovoljstvo ili prijatnje smrću, teorije zavjere ili *bootlege*, otpor ili apatiju. Siromašne slike pokazuju ono rijetko, očito i nevjerojatno – ako ih

³⁹⁰ Prema: <https://www.ici-berlin.org/events/mary-ann-doane/>.

³⁹¹ Iako se u ovom poglavlju fokusiram isključivo na novomedijske reprezentacije političkog nasilja, treba napomenuti da ono svoje uzore nalazi u amaterskim zapisima koji su oblikovali način na koji vidimo događaje tijekom druge polovice 20. stoljeća. Dovoljno je spomenuti jedinu dostupnu, amatersku snimku ubojstva američkog predsjednika JFK-a, udar zrakoplova u WTC, znamenito prebijanje Rodneyja Kinga...

uopće možemo dešifrirati“.³⁹² Biti u fokusu za Steyerl je pitanje klase i pripadnosti određenim ekonomskim tokovima. U područjima trusnih društvenih odnosa i čestih političkih previranja, siromašna slika je ona nalik Farockijevoj u *Videogramima jedne revolucije* – nedorečena, bez konteksta, anonimnog autora i sumnjivih semiotičkih znakova. Ipak, upravo takva ona predstavlja suvremeni potencijal kapiralne kontravizualnosti naspram srednjostrujaške slike dominantnih medija kojom se još uvijek inzistira na unificiranosti mišljenja, odnosno, odsustvu heterogenih interpretativnih praksi.

Kriza u Ukrajini na kraju 2013. godine i tijekom 2014. godine, koja je naposljetku rezultirala i Ukrajinskom revolucijom, kristalizirala je gore postavljena pitanja. Za razliku od „analognih“ ratova poput Zaljevskog³⁹³ ili Domovinskog rata, ukrajinska društvena i politička kriza, koje je nakon vala nasilja i dugih prosvjeda rezultirala novim izborima i bijegom dotadašnjeg predsjednika iz zemlje, okupirala je prostor ne samo srednjostrujaških medija, već i novih medija. Srednjostrujaški mediji razmjerno su malo vremena posvetili sadržajnom izvještavanju o učincima krize, te njezinim ishodištima i reperkusijama. Specifično, hrvatski mediji nisu dali prostora široj analizi situacije, već su se vodili logikom opisanom putem Bourdieua koji ironično zaključuje kako mediji ne smiju nikoga uvrijediti, odnosno, ne smiju otvarati probleme.³⁹⁴ Ne samo da u medijima nije potenciran antagonizam i kompleksnost sukobljenih strana (involviranost disparatnih interesa Zapada, Rusije i Ukrajine na malom prostoru političkih i ekonomskih manipulacija), već je odsustvo analize, odnosno samo-cenzura bila ideološki temelj izvještavanja.³⁹⁵ Iako se medijske analize spomenutih događaja još uvijek provode u znanstvenim raspravama, tih nekoliko tjedana koncentrirane krize zrcalilo je ideološko utemeljenje medijskog izvještavanja. Uputno je napomenuti da mi pritom nije namjera lamentirati oko pretpostavljene manipulativnosti novih medija, već ustvrditi kroz analizu kako snaga suvremenog medijskog dispozitiva ne leži u manipulativnom, jednostranom informiranju, već u nedostatku informacije same. U tom smislu, prava opasnost cenzure nije u njezinim vidljivim učincima, već u samoj navodno transparentnoj neutralnosti koju srednjostrujaški mediji nude.

³⁹² Steyerl, Hito, 2009, „In Defense of the Poor Image“, *E-Flux Journal*, br. 10, str. 1.

³⁹³ Mirzoeff će primjerice u stuiji *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture* (2005) reći kako je vizualnost u Iračkom ratu bila korištena za prakticiranje moći (zasićenje ratnim slikama).

³⁹⁴ Bourdieu, Pierre, 2012, „O televiziji“, u: *Carstvo medija*, (ur.) Katunarić, Dražen, Zagreb: Litteris, str. 254.

³⁹⁵ Ta se kritika tiče sve tri strane: televizija *Russia Today* žestoko je kritizirana zbog navodno jednostranog, pro-ruskog izvještavanja o revoluciji. Američka voditeljica na toj postaji u ožujku 2014. godine uživo je otkazala suradnju, navodeći ponos time što je Amerikanka koja vjeruje u diseminiranje istine. Taj performativni čin napuštanja RT-a zrcalio se u mnogim prozapadnjačkim isvjestajima o revoluciji.

Mirzoeff detektira slične procese, te nudi na analizu dva oblika vizualnosti. *Vizualnost 1*, kako ju naziva, jest „priča koja se koncentrira na formaciju koherentne i razumljive slike modernosti koja je omogućila centralizirano i/ili autokratsko vodstvo“.³⁹⁶ Za njega je film temeljni primjer za takvu vrstu vizualnosti, jer stvara vrijednost privlačeći pozornost upravo svojom neutralnošću i autoritetom pripovijedanja. Smatram da se ta nomenklatura može primijeniti i na medijske reprezentacije prosvjeda u Ukrajini koje je u režiji dominantnih medija zrcalilo tu vrstu prikazivanja razumljivih slika koje odsutstvo informacija pretvaraju u ekstazu komunikacije. No ono što u tradicionalnim medijima biva kritizirano eventualno putem rijetkih emisija poput *The Daily Showa*, u digitalnoj sferi dobiva nove obrise. „Manjak“ koji tu postaje vidljiv, odnosno, nemogućnost potpunog obuhvaćanja informacije u novim medijima ne postaje prostor ideološkog skrivanja tragova nedovršenosti, već ta fragmentiranost informacije postaje *forte* nove gledateljske emancipacijske epistemologije. Mirzoeff te gestu proziva *vizualnost 2*, opisujući ju kao proces zamišljanja sebe ili kolektiva koji prethodi ili ide onkraj potčinjavanja središnjem autoritetu.³⁹⁷ Njegova razmjerno gruba razrada može se dovesti u vezu s mojom nomenklaturom kapitalne i kapilarne slike, koja i na ovom mjestu ima svoju funkcionalnu upotrebljivost.

Ako su dominantni mediji najčešće ostajali slijepi na heterogenost i fragmentiranost informacijskog i komunikacijskog procesa u pitanju, novomedijska estetika pružila je drugačiju vrstu „kontravizualnosti“. Internet je bio mjesto dijeljenja neprekidnih snimaka nadzornih kamera trga Maidan (koji je bio poprište nereda) u realnom vremenu. Osim toga, nebrojene snimke načinjene mobitelima dodavane su na YouTube, uživo su se emitirale putem video-servisa, dijelile i komentirale na raznim web-stranicama. Ta je vizualnost nadogradnja Farockijeva projekta u *Videogramima* – pružanja raznorodnih, disparatnih i fragmentarnih slikovnih reprezentacija kako bi se oblikovao kompleksni diskurzivni prostor između gledatelja koji sada može ući u dijalog s onim prikazanim.³⁹⁸ U tradicionalnom mediju strategije koje sam opisao za mobiliziranje te vrste emancipiranog, produktivnog gledanja uključivale su slabu montažu, dijalog različitih izvora snimanja, produktivno gledanje nedovršenih snimaka ili osvještavanje pozicije gledatelja kao radnika koji obavlja

³⁹⁶ Mirzoeff, Nicholas, 2011, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham: Duke University Press, str. 29.

³⁹⁷ Ibid. str. 23.

³⁹⁸ Wendi Hun Kyong Chun se u tekstu „Othering Space“ pita je li moguće osmisлити suvremenu verziju Baudleaireovog *flâneura* koji djeluje i kreće se pomoću internetskih pretraživačkih servisa: „Ne uključuje li čin pretraživanja aktivno promatranje, promatranje koje nalikuje američkoj detektivskoj fikciji, radije no blagoj indiferentnosti devetnaesto-stoljetnih detektiva iz naslonjača?“ (2012, 247) To pitanje je temeljno za ovo poglavlje koje smjera proizvesti koncept novomedijskog sudionika medijske sfere ne kao izgubljenog lutalice, već kao produktivnog detektiva u potrazi za informacijama onkraj dominantno-medijskih.

vrijednosno proizvedeći rad svojom pozornošću pred aparatom. Digitalni mediji pružaju još širi okvir putem kojeg se može napustiti Shannon-Weaverov model linearnog komunikacijskog procesa u korist Hallovog pregovaračkog ili opozicijskog čitanja kulturalnih kodova intersubjektivnom razmjenom znanja/uvida/slika/izvora na mreži. Više ne možemo govoriti o „lutalici“ digitalnim bespućima, već o aktivnom pretraživaču. Omer Fast zrcali taj imperativ svojom instalacijom *Cnn Concatenated* kojom se nastavlja na televizijske intervencije poput onih Stewartova *The Daily Showa*. U instalaciji on gledatelju predstavlja (raz)montirane nakupine CNN-ovih novinara i urednika koji u frenetičnoj brzini montaže ne uspijevaju izreći više od jedne riječi, prije no što nova situacija, te novi kadar naslijedi onaj prethodni. Rečenice koje se pritom tvore, amalgam su dislociranih konteksta, semantički posve arbitrarne. Ono što Fast radi na jednoj je razini predvidljiva kritika medijske logoreje u vremenu u kojem je sve teže jednoobrazno komunicirati. Ipak, na drugoj razini on tom frenetičnom montažom besmisla oblikuje novi smisao, onog suprotstavljenog dominantnom narativu. Ako je uobičajeni narativ nakon 11. rujna 2001. godine u američkim medijima baštiniio njegovanje straha od terora te tragao za krivcima, Fast montažom i dislokacijom riječi kontekst preoblikuje iz straha u ljubav. Njegovi radovi izloženi su na način na koji se gledateljima omogućava maksimalna mobilnost između raznih vizualnih instalacija, kako u spacijalnom, tako i u temporalnom smislu. Gledatelj sam odlučuje koje dijelove želi gledati i u kojem vremenu. Iako ne upućuje izravno, Fast zapravo detektira jednu od Baudryjevih temeljnih opservacija o kino-dvoranama kao zatvorenim hramovima pokretnih slika. Njegovi filmovi prilagođeni su takvom izmiještenom gledanju, kružne su prirode (*looped*), ali ne samo u temporalnom smislu, već i u narativnom, kauzalnom i motivacijskom. Drugim riječima, za razliku od imerzivnog iluzionizma koji će baštiniti tradicija klasičnog ili novog holivudskog filma u najvećoj mjeri, kod Fasta gledatelj se može pojaviti u bilo kojem trenutku, te ovisno o dolasku, razviti iskustvo i shvaćanje slika koje je različito od osobe prije i nakon njega.³⁹⁹ Steyerl piše na tragu toga kada dodatno objašnjava njezine siromašne slike:

„siromašna slika, dakle, stvara anonimne globalne mreže jednako kao što oblikuje dijeljenu povijest. Ona svojim kruženjem stvara savezništva, provocira prijevode ili nerazumijevanje, te oblikuje nove publike i debate. Gubeći svoja vizualna svojstva ona

³⁹⁹ Može se prigovoriti da i klasičan film ima strukturu pri kojoj se gledatelj može uključiti u svakom trenutku, te prije ili kasnije shvatiti temeljne narativne postavke filma. No Fast ovdje poručuje da ovakva subjektivnost gledanja ne ovisi o „hvtanju“ prave radnje prije ili kasnije, već o mogućnosti doslovno drugačijeg shvaćanja filma ovisno o poziciji gledatelja u narativnom tekstu.

vraća svoj politički potencijal [...]. Plutajući dalje od svodova kino-dvorana, lansira se na nove efemerne ekrane koji su spojeni željama disperzivnih gledatelja.“⁴⁰⁰

Za nju siromašna slika se više ne bavi realnom reprezentacijom, originalom, već realnim uvjetima postojanja. Siromašna slika ona je koja ne ostvaruje svoj potencijal postojanjem, već komunikacijom s drugim slikama i gledateljima. U pitanju je izmiještanje s plana emitiranja (dominantni homogeni mediji) na plan cirkuliranja (kapilarne heterogene reprezentacije).



Slika 6.4: jedna od mnogih anonimnih slika koje su kasnije preuzele novinske agencije za vizualno „predočavanje“ prosvjeda

U povratku studiji slučaja, nije li posrijedi daljnja eksplikacija Fastove estetike? Gledajući snimke prosvjeda iz dva izvora (nadzorne kamere i snimke načinjene mobitelima na poprištu zbivanja), Farockijev se koncept slabe montaže seli u prostor digitalnog. Posrijedi su dva odvojena, ali komplementarna sustava: prvi je onaj neprekinute slike nadzorne kamere bez objašnjenja, a često i s mnogo praznoga hoda, dok je druga njezina antiteza – monstracijska slika mobitela kojoj nedostaje objašnjenje, ali je prepuna kodova. U prvom slučaju radi se o onome što je Laura Mulvey u knjizi *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* prozvala „odgođenim filmom“ (eng. *delayed cinema*).⁴⁰¹ Mulvey objašnjava da su na djelu dvije razine: prva je ona doslovnog usporavanja tijekom filma, dok je druga ona

⁴⁰⁰ Steyerl, Hito, 2009, „In Defense of the Poor Image“, *E-Flux Journal*, br. 10, str. 8.

⁴⁰¹ Usp. Mulvey, Laura, 2006, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books Ltd, str. 161-181.

vremenskog odgađanja trenutka potrebnog za spoznaju nekog znaka u slici kojeg nismo prepoznali kao relevantnog. Ne podsjeća li to na Barthesovu razradu *punctuma* koju sam objasnio putem Farockijeva naknadnog prepoznavanja koncentracijskog logora u *Images of the World and the Inscription of War*? Obje dimenzije ovdje su od važnosti: usporevanje kadra (od Bazina preko Farockija do ekstremnog kadra nadzorne kamere) i odgađanje spoznaje.⁴⁰² Mulvey instruktivno u raspravu uvodi digitalne medije, iako joj nisu temeljni fokus studije: „[...] digitalno gledateljstvo isto utječe na interne narativne obrasce: sekvence se mogu lako preskakati ili ponavljati, mimoilazeći hijerarhijske privilegije.“⁴⁰³ Uzmimo u obzir gornju sliku, jednu od mnoštva fotografija uhvaćenih tijekom prosvjeda u Ukrajini. Slika je to bez komentara, mnogostrukog konteksta kojem nedostaje heterogeni gledatelj kako bi joj dao smisao. U tradicionalnom smislu, posrijedi je gotovo bezvrijedna slika jer ne govori mnogo (osim u estetskom smislu) samim svojim postojanjem. Na nije li baš takva slika danas potrebna kako bi se zaobišlo jednoglasje dominantnih medija u korist produktivnog pogleda kao geste koju svaki gledatelj mora zauzeti suočen sa „siromašnom“ slikom?

Mulvey uspostavlja interaktivnog gledatelja kako bi oblikovala koncept intersubjektivnosti putem korištenja materijalnosti digitalnog medija koje se zasniva na fragmentarnoj informaciji kojoj je nerijetko potreban drugi da ju „popuni“, odnosno oblikuje. Takav postav omogućava uspostavu razlike između oka fotografa i oka kamere. Primjerice, ova vrsta manipulacije slikom mnogo lakše omogućava gledatelju da prepozna na slici nešto od važnosti, a što je sam autor slike previdio. Dovoljno je sjetiti se Farockijeva primjera s neprepoznatim logorima – oni su istovremeno bili indeksni znak, ali i neki drugi znak, s obzirom na to da njihovo značenje nije ispravno prepoznato. Gledatelj je tu bio od važnosti za prepoznavanje i tumačenje indeksnog znaka.⁴⁰⁴

Kritika koje bi se mogla uputiti ovakvoj analizi jest ona provizornog određivanja emancipacije kao procesa koji se neobjašnjivo uključuje o raspravu o vizualnim reprezentacijama u digitalnim medijima, posebice uzimajući u činjenicu da je digitalna sfera često predmet i lažnih reprezentacija/manipuliranja. Primjerice, Thomas Campanella u eseju

⁴⁰² Mulvey svoju razradu povezuje s Freudovim konceptom *Nachträglichkeit* koji znači odgodu, odnosno pomicanje.

⁴⁰³ Mulvey, Laura, 2006, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books Ltd, str. 27.

⁴⁰⁴ Treba napomenuti da pertinentnost Mulveyine teorije ovisi o njezinom primarnom cilju u knjizi, a to je iznova iščitati vlastitu teoriju skopofilije klasičnog Hollywooda. Ona nadograđuje vlastite postavke kako bi uzela u obzir suvremenog gledatelja – onog koji istovremeno može podvrgnuti snimku tehničkim manipulacijama (zaustaviti, uvećati, usporediti s drugim izvorima...). Mulvey govori advent digitalnih tehnologija proizvodi jedan novih sloj između slike (ekrana) i gledatelja. Tim međuprostorom danas gledatelj može samostalno preusmjeriti pogled onkraj redateljeva nauma (iako uvijek unutar ekrana).

„Eden by Wire: Webcameras and the Telepresent Landscape“ ustvrđuje da uistinu slike koje dominantni mediji emitiraju sve više gledamo kao autoritativne. I iako su kamere postale dio neregulirane svakodnevice, one su se, smatra Campanella, proširile kao populističke instance: „takva neformalna evolucija ima svoju cijenu. Teško je, ako ne i nemoguće, odvojiti istinu od fikcije, odnosno odrediti sa sigurnošću koje nam kamere prenose precizne vizualne informacije, a koje su samo lažnjaci [...]“.⁴⁰⁵ Za njega, bivanje na mreži kao aktivni sudionik je epistemološki, a ne ontološki problem. No u tom se problemu krije i odgovor na navedenu preokupaciju. Dovoljno je vratiti se Farockijevu filmu *Images of the World and the Inscription of War* u kojem autor nerijetko pribjegava komentiranju slika, njihovom ukrštavanju, sukobljavanju, te tako dokida mogućnost njezine neometane recepcije. On često ponavlja slike, ali njihova repetitivnost služi uspostavljanju novih razlika.

Dakle, sinergija slike nadzornih kamera (slike koja odgađa radnju, daje vremena gledatelju da ju pretražuje za tragovima značenja) i frenetične slike načinjene na licu mjesta (unutarnja fokalizacija, subjektivni kadar bez mnogo konteksta) oblikuju novu vrstu digitalne „slabe montaže“ ne spajanjem kadrova unutar scene, već spajanjem raznih izvora slike koje oblikuju gledatelja ne bi li izvršili arheologiju mogućih značenja. Strah Thomasa Campanelle od lažnih reprezentacija ne može opstati dovoljno dugo unutar digitalne sfere zbog intersubjektivne razmjene njenih korisnika. Dijalektika dvije slikovne estetike uključuje gledatelja kao nužnog sudionika vizualne kulture u potrazi za slikovnim značenjem. Prostor emancipacije koji se tu otvara proizlazi iz politike intersubjektivnost koja je omogućena heterogenom decentraliziranom strukturom medija. Laine Tarja u knjizi *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Cinema* definira intersubjektivnost kao proces osvještavanja pogleda onog drugog: „u filmskom iskustvu, pogled Drugog može, dakle, iznenaditi gledatelje suočavajući ih s vlastitim pogledom, te time omesti 'iluziju imaginarnog jedinstva“.⁴⁰⁶

U kontekstu ratnih slika, tradicionalni mediji su ih vrednovali kao one čija je namjera preplaviti gledatelja recepcijom. Mirzoeff to ovako opisuje: „Slika-oružje savladala je svoje protivnike sasvim neumoljivom upornošću. Toliko se slika stvaralo da nije ostajalo vremena kako bismo se zaustavili i razgovarali o bilo kojoj“.⁴⁰⁷ Ono što *The Daily Show* čini – zaustavlja, uspoređuje, supostavlja, komentira i demantira – na internetu postaje

⁴⁰⁵ Campanella, Thomas, 2012 „Eden by Wire: Webcameras and the Telepresent Landscape“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 275.

⁴⁰⁶ Tarja, Laine, 2007, *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Oxford: Peter Lang, str. 17.

⁴⁰⁷ Mirzoeff, Nicholas, 2005, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York i London: Routledge, str. 74.

intersubjektivna emancipacijska praksa. Nije samo stvar u tome da Baudryjev univerzum tu više ne funkcioniše u svojem izvornom naumu s obzirom na to da aparat ima drugačiju strukturu. Posrijedi je redefiniranje prostora konstitutivnog manjka, fragmenta, kako sam ga slikovito prikazao s Dagguerreovim bulevarom. Kapilarnost slike koja je u analognom svijetu omogućavala kratke izboje emancipacije gledatelja koji ima priliku suočiti se s nedovršenom slikom te time osvijestiti i njezinu značenjsku i političku strukturu, na internetu dobiva novu dimenziju. Proces intersubjektivne razmjene u takvom decentraliziranom prostoru denaturalizira poziciju sveznajućeg subjekta prema „korisniku“ koji može uspoređivati informacije/slike s kojima se susreće. U kontekstu nemira u Ukrajini, dovoljno je analizirati vizualne sustave koji su bili mobilizirani. Osim navedenih dominantnih medija, te novomedijske slike nadzorne kamere i utjelovljenih subjektivnih snimaka, jedan je događaj indikativan. Prilikom bijega predsjednika Janukoviča, u medijima su se pojavile slike njegove – tada već napuštene – rezidencije u koju su nahrupili prosvjednici. Jedna od popularnijih slika na Twitteru bila je navodnog zlatnog WC-a u predsjednikovim privatnim odajama.



Slika 6.5: Korisnik društvene mreže Twitter objavljuje lažnu sliku predsjednikova WC-a izvještavajući uživo s „mjesta nesreće“

Opis ispod slike na Twitteru iste je forme kao legende koje opisuju fotografije već više od jednog stoljeća. Većina srednjostrujaških medijskih kuća prenijelo je tu sliku kao dokaz Janukovičeva dekadentnog bogatstva te političke korumpiranosti. Nekoliko dana kasnije, svaki internetski korisnik koji je htio istražiti priču, mogao je brzo uočiti da je slika podmetnuta: u pitanju je bila fotografija načinjena još 2012. godine u luksuznom apartmanu Ujedinjenih Arapskih Emirata. Televizijske kuće dugo nisu demantirale tu vijest – većina onih koji su htjeli biti informirani, s tim su se manjkom susreli na internetu, uspoređujući i kontrastirajući slike i njihove izvore. Na ovom mjestu dovoljno je opet ukazati na Mirzoeffa

koji „vernakularno gledanje“ odbija povezati s *gazeom*, već ga povezuje s pozornošću: „odvraćeno viđenje ne usmjerava prema objektu *gaze*, već pozornost“.⁴⁰⁸ On time nadograđuje Craryjev koncept pozornosti, te tvrdi da takvim fokusom gledatelj biva svjestan vlastitog čina gledanja s jedne strane, a s druge, skretanjem pozornosti s onoga što je u centru (Silverman), takvo gledanje provocira i ekonomiju pažnje (Beller).

7. Zaključak

Cilj ovog rada bio je pridonijeti raspravi o nužnosti redefiniranja odnosa gledatelja i pokretne slike, te se odmaknuti od proučavanja publike i gledatelja kao onih koji pasivno tumače znakove, ili potpadaju pod ideološke učinke onoga što je u neku sliku upisano. Rad sam podijelio na šest poglavlja koji predstavljaju specifične analize, ali svoju teorijsku i introspektivnu snagu crpe tek svojim međudjelovanjem. Temeljni problem koji sam postavio bio je onaj svojevrsne „krize gledanja“ koju nisam locirao u novomedijski imaginarij, kako to često biva u suvremenim raspravama, već posve suprotno, njezine pojavnosti nalazim diljem povijesti proučavanja pokretnih slika. Povijesnim, dijakronijskim pregledom relevantnih primjera uspostavio sam metodološki i teorijski okvir unutar kojeg gledatelja izuzimam iz konteksta pasivnog recipijenta informacije, a film relativiziram kao umjetnost koja gaji manipulativne i iluzionističke sklonosti još od 16. stoljeća. Time istovremeno pregovaram na dvije fronte, ukazujući na prostor za aktivnog gledatelja koji nije tek interpretator slikovnih znakova, već politički djelatnik i emancipiran agens upravo zbog svoje privilegirane pozicije gledatelja. Na drugoj fronti film analiziram kao medij koji nije uspostavljen kao *apriori* manipulativan medij 20. stoljeća, te koji svojim tehničkim postavom omogućava greške, nesavršenosti u komuniciranju spram gledatelja, čime upravo otvara potencijal tog produktivnog pogleda u kulturološkom smislu. Teorijske implikacije toga su osmišljavanje epistemološke prakse gledanja kao emancipirajuće djelatnosti upravo zbog, a ne unatoč, filmskim reprezentacijama.

U prvom sam poglavlju otvorio raspravu o filmu kontekstualiziranjem tehničkih uvjeta njegova razvoja. Cilj toga sastojao se u ukazivanju na važnost promišljanja tehnologije kao spoja tehnike (procesu) i kulture (ideoloških, političkih, društvenih i ekonomskih uvjeta). Na razmeđu ta dva elementa stoji koncept gledatelja u filmskom, odnosno subjekta u kulturno-kritičkom smislu, kojeg lociram u teoriji Martina Jayja kao onog koji u renesansi postaje

⁴⁰⁸ Ibid. str. 30.

istovremeno izvor pogleda i centar spoznaje. Smatram da klasične filmsko formalističke rasprave ne uzimaju dovoljno u obzir navedenu impostaciju, odnosno, zanemaruju ulogu gledatelja kao kulturološki i subjektivno specifičnu diskurzivnu tvorbu. Zbog toga prvo poglavlje jednim dijelom posvećujem novom čitanju Burcheve i Bordwellove teorije filma, posebice PMR-a i IMR-a. Tematizacijom razlika između primitivnog stila i ranog holivudskog stila namjera mi je bila uspostaviti balans i međuovisnost različitih modaliteta gledanja. Iako Burch smatra da primitivni stil, izbjegavanjem montaže i narativizacije, uključuje gledatelja kao agensa koji je vidljiv, Bordwellovi uvidi ograničena su dosega za moje istraživanje. Iako je namjera poglavlja prije svega bila u komentiranju literature i pregledu filmskih teorija koje su mi pertinentne za ostatak rada, važno je bilo otpočetak uspostaviti dijalog s navedenim pozicijama. Upravo sam zato otvorio pitanje montaže kao temeljno kada progovaramo o odnosu gledatelja i filmske slike, bilo da se radi o njenom nominalnom odsustvu (PMR) ili dominaciji (IMR).

Početak drugog poglavlja posvetio sam razradi i komentiranju Baudryjeva kinematografskog aparata kao nedovoljno analitične pozicije za progovaranje o odnosu gledatelja i slike. Iako je Baudryjeva teorija ideološkog utjecaja kinematografskog aparata nezamjenjiva zbog geste interdisciplinarnog proučavanja prakse gledanja kao one koja uključuje tehničke, umjetničke, psihoanalitičke i kulturalno-kritičke registre, predmet mog istraživanja podcrtava tvorbu gledatelja kao diskurzivnog subjekta čiji identitet nije svediv na predmete utjecaja, već na odnose koje ti predmeti čine među sobom i prema drugima, a tu mislim prije svega na odnos montaže, kamere i *proizvedene* pokretne slike. Drugim riječima, svojim čitanjem dovodim u pitanje Baudryjevu pretpostavku o „imerziji“ gledatelja, te zaključujem da on zapravo misli na identificiranje s filmom putem apsorpcije u tekst. Nasuprot tomu, na primjeru filma *Shirin* (Kiarostami, 2008) pokazujem potencirajuće učinke procesa „imerzije“ gledatelja u filmski tekst, u trenucima kada on više nije pasivni spektator pokretnih slika, već detektiv u potrazi za značenjem na ekranu. Ideološka identifikacija i apsorpcija otežana je uslijed izvrgavanja uobičajene logike montažnog filma, u korist filma s greškama, „nepravilnih“ filmova koji onemogućuju potpunu identifikaciju. Na tom mjestu tvrdim da je gledatelj povijesno zanemarena kategorija, te da je on analiziran samo onda kada može autonomno interpretirati jednoobrazne znakove na slici.

Glavni teorijski i metodološki prinos ovom istraživanju izrazio sam kroz uspostavljanje nomenklature *kapitalne* i *kapilarne* slike u trećem poglavlju, pomoću kojih opisujem kompleksan odnos gledatelja, slike, kamere, te tehničkog i društvenog dispozitiva

koji taj odnos uokviruje. Kapitalna slika ona je koju povezujem s klasičnim pristupima filmu koji se zasniva na proučavanju centra ekrana, linearne naracije, te pravilnog spacijalnog i temporalnog kadriranja, no prije svega, onu vrstu slike koja gledatelja filmskim postupcima navodi na apsorpciju u sliku. Kapilarnu sliku predlažem kao onu putem koje gledatelj može biti izložen konstitutivnim rupama u organiziranju značenja na ekranu. Drugim riječima, centralnom tezom rada predlažem da se izmjeni tehnofilski dijalektika *centralizirane* (tradicionalni mediji) i *decentralizirane* (novi mediji) proizvodnje slika u korist *totalitarne* (homogeni medij) i *fragmentarne* (heterogena proizvodnja) logike. Oblikujem tezu da gledanje može imati svoj produktivni, emancipacijski, *produktivni* potencijal upravo kad se suoči s fragmentarnim praksama vizualiziranja koje su tradicionalno odbacivane kao epistemološki bezvrijedne. Ta je početna postavka važna jer otvara prostor za proučavanje filma kao inherentno fragmentarnog vizualnog spektakla, diskontinuitetnog, te katkad ovisnog o gledatelju kao agensu „dovršavanja“ ili davanja smisla u semantičkom, ali i teleološkom smislu. Tom podjelom nisam ograničio dosege moje analize, s obzirom na to da smatram kako obje logike slike mogu uključiti gledatelja u proces produktivnog i emancipacijskog čitanja, samo na različite načine: u trenutku kada se na ekranu kreira greška (odmak od usustavljenog snimanja), jezik dovede do ekstrema, ili prekrši renesansna perspektiva „skrivenog“ gledatelja i otvorene mizanscene, emancipacijski potencijal *drugacijeg* čitanja biva otvoren. Kada govorim o emancipaciji, naslanjam se na Rancièreov konceptualni aparat gledanja kao djelovanja, suučesništva u filmskom tekstu. Potpuno razotkrivajući sliku u svim njezinim materijalnim i simboličkim dimenzijama, gledatelj je pozvan na dijalektički proces rasprave o viđenom, a ne tek interpretacije kodova na ekranu.

Jedno od pitanja koje postavljam jest što se događa sa slikom kada se njezin „kapitalni“ jezik uruši, ili dođe do greške u reprezentiranju. Odgovor sam ponudio analizirajući opus Haruna Farockija za kojeg tvrdim da pokazuje da prilikom raspada usustavljene jezične i slikovne paradigme, sama struktura – dotad skrivena u formi funkcionalnog aparata objašnjenog u teorijskom i filmskom smislu u prvom poglavlju – postaje vidljiva. Farocki oblikuje filmove otuđujući ih od njihova idealiziranog gledatelja, dokidajući Baudryjev teorijski aparat. Imerzija kakva nam je omogućena tom renesansnom perspektivom, odnosno, u filmskom smislu oni učinci koje sam opisao putem Burchova IMR-a, kod Farockija ne vrijede, jer umjesto slike, gledatelju je stalno predočen i aparat, kamera, „rad“ koji je uložen u kreiranje slike. Razotkrivajući način proizvodnje filma, odnosno aparat sam u baudrijevskom smislu, on ne banalizira stvarnost, već ju gledatelju postavlja kao

početku točku za shvaćanje efekata koje slike proizvode. Farocki pokazuje da je jedna od glavnih uloga filma kako ga on zamišlja ona stalne proizvodnje: no umjesto da se govori o totalitarnoj proizvodnji koja podjarmljuje subjekta, on teži proizvodnji (revolucionarne) svijesti istovremeno i proizvođača (redatelja, autora) i gledatelja, odnosno publike (Beller).

Iako Farocki vlastito stvaralaštvo uzima kao ono koje upućuje na događaje iz svijeta oko nas, njegovi filmski postupci uvelike su usmjereni u denaturaliziranje filmske slike, u stalno „smetanje“ gledatelja, razbijanje hijerarhije i pedagogije gledanja. Tim čitanjem dovodim ga u vezu s Kajom Silverman i njezinom teorijom produktivnog pogleda koji nadilazi jednostruki interpretacijski čin Shannon-Weaverovog komunikacijskog modela. Važnost toga nalazim u osmišljavanju nove prakse gledanja koja se ne zasniva na principu „učitelja“ i „učenika“ (Rancière), već podcrtavam važnost slike koja nema potpuno oblikovano značenje po sebi, već su joj potrebne druge slike, kao i druge subjektivnosti, kako bi dobile svoj epistemološki validan predznak. Ta Farockijeva kvaliteta koju sam imenovao kapilarnim slikovnim senzibilitetom znači da je odbijao misliti u binarnostima. Za njega, primjerice, nije pitanje korištenja montaže ili njena odsustva, već u razlici koja se uspostavlja sukobljavanjem slika. Ta razlika koju Farocki proizvodi jest ona pripovjedača (bilo da je on pripovjedač u *offu* kao u filmu *The Inextinguishable Fire*, ili slika kojoj nedostaje objašnjenje poput *Images of the World and the Inscription of War*) i naratora. Prisutnost pripovjedača unutar filmskog teksta i vandijegetskog naratora, kod Farockija proizvodi produktivnu napetost. Ta dinamika omogućava filmu interpelaciju gledatelja u filmski predložak koja je istovremeno refleksivna i subjektivna, otvorena i eksperimentalna. U tome se i krije Farockijeva snaga – ona preuzimanja instrumentarija dominantne kulture (poput naracije, ideologije i interpelacije, pedagogije i montaže) kako bi redefinirao i doveo u pitanje hijerarhijske uloge vizualnih fenomena – prije svega one gledatelja i autora putem medija pokretne slike.

Ako je temeljni zadatak rada bio analizirati takozvanu krizu pogleda unutar suvremene domene vizualne kulture, ovim čitanjem doveo sam u vezu tradicionalnu filmsku teoriju pogleda i montaže izravno u vezu s proizvodnjom subjekta. Glavna razlika, te politički i kulturalni potencijal studije sastoji se u gesti prihvaćanja proizvodnje subjektivnosti ne kao ideološki podjarmljujuće, već kao emancipacijske upravo putem procesa proizvodnje (slike) koja razotkriva aparat, dispozitiv i društvene spona koje tu proizvodnju oblikuju (*Čarobnjak iz Oza*). Farocki prepoznaje potencijal slike upravo u trenucima kada ona ne prikazuje *sve* što može, kada ne hini razumijevanje svega, odnosno, kada ne daje iluziju cjelovitog konteksta.

Na ovaj način, greške u komunikacijskom procesu zapravo su produktivne „rupe“ unutar kojih se mogu oblikovati novi modaliteti razumijevanja prikazanog, kao i odnos prema gledatelju.

U petom i šestom poglavlju dodatno sam zaoštrio navedene postavke, istražujući domet produktivnog čitanja kapilarne slike u televizijskom, odnosno novomedijskom okruženju. Pokazao sam važnost proučavanja intersubjektivnosti: u teoriji ideologije, biti subjekt značilo je biti prizvan na mjesto neke djelatnosti, odnosno agensa. Intersubjektivnost znači shvaćati sebe kao neodvojivog od Drugog s jedne strane, ali to istovremeno znači biti u mogućnosti okupirati tu poziciju drugog. To izmiještanje subjekta znači da strukturalističko čitanje Baudryja ili Metza koje pretpostavlja odnos onoga koji gleda i onoga što se vidi više nije djelatno. Ako je ono pretpostavljalo proces davanja značenja slikama (ili obrnuto), kao što sam prikazao na primjeru klasičnih teorija filma, u intersubjektivnoj razmjeni ne postoji monolitna hijerarhija između onoga koji posjeduje pogled i onoga što se gleda. U petom poglavlju podvrgnuo sam kritičkom čitanju teoriju Paula Virilija, objašnjavajući na dvije razine njezinu nedostatnost: na razini nedovoljnog poznavanja strukture medija i na razini odsustva historizacije medijskih praksi što rezultira ahistorijskim dijagnozama novomedijske eshatologije. U petom poglavlju specifično analiziram *The Daily Show*, emisiju koja unutar američke kulture spektakla provocira uniformnost slikovnog izvještavanja dominantnih medija. Dijalektičkim postupcima ona provocira gledatelja na produktivno i pregovaračko čitanje (Hall) sučelja (načina na koji mediji emitiraju) i politika (sadržaja njihova emitiranja, odnosno ukazivanja na greške). Tim se postupkom, tvrdim, Stewart bliži Farockijevoj gesti provociranja slike na sadržajnoj i strukturalnoj razini, te potvrđuje da je stremljenje „punoj“ slici nekog događaja u odnosu prema gledatelju moguće ne usprkos, već upravo zbog slike narušena integriteta, slike s upisanom greškom, i to provokacijom dominantnog poretka. Stewarta ne uzimam kao diseminatora politika, već kao još jednog gledatelja koji pedagoški nudi svojim primjerom gestu opozicijskog ili pregovaračkog, produktivnog čitanja medijske sfere.

Jedno od pitanja na koje sam se trudio odgovoriti, ali kojem još predstoji dodatna studija jest ono potencijalne generalizacije „gledatelja“. Kroz rad sam pokušao objasniti da kada govorim o gledatelju, to ne činim kako bi naturalizirao njegovu poziciju, te ga uokvirio unutar određenog pristupa. Ako uopćavam tu poziciju, to činim ne usprkos, već upravo kako bih ukazao na *strukturalni* prostor gledanja kao prakse *rada*, te posljedično, kako bih ocrtao potencijale medija pokretnih slika da mobilizira gledatelja kao politički produktivnog agensa.

Konkretne studije slučaja onkraj onih u ovom radu iznesenih, mogu samo proširiti aparat koji sam ovdje predstavio.

U šestom poglavlju namjera mi je bila ukazati na potencijal komuniciranja na mreži koji ne potpada pod tradicionalno tehnopesimistično čitanje kakvo su pružali teoretičari poput Paula Virilija. Ako su novomedijske slike danas izgubile svoju estetsku dimenziju, zauzvrat su zadobile društvenu. Mrežna komunikacija ne oblikuje suvremenu vizualnu kulturu kao nečitku. Erika Balsom u svojim studijama upozorava kako znanstvenici često o reprezentaciji i filmu govore u kontekstu njegove sposobnosti da reproducira stvarnost, pritom previđajući implikacije drugačijeg razumijevanja reproducibilnosti: same činjenice da je film zasnovan na ekonomiji multipliteta. Na taj način, ona otvara pitanje filma ne kao onog koji svoju važnost dobiva reprezentacijom, već cirkulacijom različitim mrežama i diskursima. Kroz protekla poglavlja namjera mi je bila pokazati kako je ta ideja povijesna konstanta. Na primjeru dronovske vizualizacije i protesta u Ukrajini pokazujem da novomedijska „buka“ u komunikacijskom kanalu, odnosno nedostatak kompletnog narativa može imati emancipirajuća svojstva. Time otvaram prostor tretiranju anonimnih snimaka s pametnih telefona kao epistemološki vrednijih od kapitalnih, srednjostrujaških medijskih izvještaja. Na tom se mjestu vraćam analizi gledatelja danas koji zauzima prostor kina, galerije, ispred televizora, računalnih ekrana i mobitela. Ta slika više se ne može dijeliti samo na analognu i digitalnu, klasičnu i novomedijsku ili centraliziranu i decentraliziranu. Prvi korak teorijskog oblikovanja ovog rada jest u proizvodnji novog konceptualnog pristupa koji uzima u obzir navedene podjele, ali ih pokušava metodološki osmisliti unutar novog okvira kojeg nazivam *kapitalnom slikom* i *kapilarnom slikom*. U tom smislu, smatram da je doseg ovog istraživanja, pored dosad navedenih, onaj u napuštanju politički i kulturalno ambivalentne podjele između centraliziranog i decentraliziranog načina proizvodnje (koja u doba dominantnih medija na internetu nije djelatna), u korist homogenog i heterogenog, koji kvalitetnije strukturalno obuhvaćaju konstitutivne razlike u funkcioniranju medija.

Izazovi ovakve studije istovremeno su bile i njezine prednosti. U Hrvatskoj još ne postoji istraživanje koje uzima u obzir navedenu problematiku u kontekstu konkretne analize medijskih tekstova. Utoliko, većina literature neprevedena je u nas, čak i u slučaju svjetski važnih autora poput Haruna Farockija. Smatram da moje istraživanje doprinosi na tom području višestruko, kao prvo opsežno oertavanje potencijala novih medijskih politika na planu odnosa gledatelja i pokretnih slika. Vjerujem da je metodološki opravdano moje interdisciplinarno istraživanje na tri ravnopravna polja: filmskoj teoriji, kulturalnim studijima

i vizualnoj kulturi (kritičkoj teoriji). Jedino sam na taj način mogao zahvatiti ono što smatram najvećim doprinosom budućim raspravama na ovu temu, a to je pitanje premreženosti umjetnosti, teorije i političko-kulturalnog djelovanja. Buduće istraživanje na ovu temu morat će uzet u obzir kompleksnost navedene interdisciplinarnosti, te kristalizirati metodološki postupak koji omogućava analizu vizualnih reprezentacija zasnovanu na strukturalnom odnosu medija i gledatelja.

Na samom kraju, ovim istraživanjem poručujem kako je slikovna reprezentacija danas izgubila svoj „kapitalni“ autoritet, svoj jasan subjekt i objekt, te onkraj (nerijetko opravdanog) lamentiranja nad gubitkom tla pod nogama, predlažem uspostavljanje novog prostora za gledatelja kao intersubjektivnog agensa novih slikovnih reprezentacija? Ako prva fotografija u povijesti koja prikazuje čovjeka zapravo pokazuje prazninu, trg ispražnjen života, nisu li suvremene slikovne prakse poput dokumentiranja prosvjeda i društvenih nemira samo druga strana istog novčića? U pitanju je slika kojoj je potreban gledatelj, agens koji svojom aktivnošću popunjava prazninu, fragment, kapilarnost upisanu u njenu samu strukturu. Dok Dagguereova praznina sadrži nagovještaj značenja koja se zbog tehničkih ograničenja ne mogu prikazati, druga vrsta praznine, ona koja nastaje uslijed informacijske hiperinflacije, konstruktivna je na društveno-simboličnoj razini. U tu se vrstu „digitalne“ fotografije značenje upisuje (inter)akcijom, ili se gubi zaboravom. U tom je smislu slika ujedno i slika svijeta u nastajanju/nestajanju, odraz stvarnosti, ma koliko nas se ta stvarnost činila „virtualnom“.

8. Bibliografija

- Agamben, Giorgio, 2007, *Profanations*, New York: Zone Books.
- Albera, Francois, 2012, „First Discourses on Film and the Construction of a 'Cinematic Episteme““, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 121-141.
- Alter, M. Nora, 2004, „The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's 'Images of the World and the Inscription of War'““, u: *Working on the Sightlines*, (ur.) Elsaesser, Thomas, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 211–234.
- Althusser, Louis, 1970, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press.
- Amelunxen, Hubertus von, Ujică, Andrei, 1990, *Television-Revolution: das Ultimatum des Bildes: Rumänien im Dezember*, Jonas-Verlag für Kunst.
- Antonioni, Michelangelo, 1996, *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, (ur.) Di Carlo, Carlo, Tinazzi, Giorgio, Chicago: Chicago University Press.
- Arnheim, Rudolf, 1957, *Film as Art*, Berkley: University of California Press.
- Balsom, Erika, 2017, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, New York: Columbia University Press.
- Barthes, Roland, 1991, *Mythologies*, New York: The Noonday Press.
- Barthes, Roland, 2003, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb: Antibarbarus.
- Barthes, Roland, 2010, *Lekcija*, Beograd: Karpos Loznica.
- Baudrillard, Jean, 2006, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Baudry, Jean-Louis, 1974/1975, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly*, vol. 28, br. 2, str. 39–47.
- Baudry, Jean-Louis, 1975/1985, „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema“, u: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, (ur.) Mast, Gerald, Cohen, Marshall, London: Oxford University Press.
- Bazin, André, 1960, „The Ontology of the Photographic Image“, *Film Quarterly*, vol. 13, br. 4, str. 4–9.
- Bazin, André, 1967, *Šta je film 2?*, Beograd: Institut za film.
- Bazin, André, 1971, „An Aesthetic of Reality: Neorealism“, u: *What is Cinema? Vol.2*, Berkeley: University of California Press.

- Beller, Jonathan, 2016, *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Benjamin, Walter, 2008, „The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility“, u: *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, (ur.) Jennings, W. Michael, Doherty, Brigid, Levin, Y. Thomas, London: Harvard University Press, str. 19-56.
- Berger, John, 2015, *Portraits: John Berger on Artists*, London: Verso Books.
- Bordwell, David, 1985, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Bourdieu, Pierre, 2012, „O televiziji“, u: *Carstvo medija*, (ur.) Katunarić, Dražen, Zagreb: Litteris, str. 229–291.
- Branigan, Edward, 1984, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Browne, Nick, 1975, “The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of ‘Stagecoach.’“ *Film Quarterly*, vol. 29, br. 2, str. 26–38.
- Buckland, Warren, 1995, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Campanella, Thomas, 2012 „Eden by Wire: Webcameras and the Telepresent Landscape“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 264-279.
- Carroll, Noël, 1996 *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Susan L., 2016, „Detached Retina: The New Cinema of Drone Warfare“, u: *Cineaste*, (ur.): Gary Crowdus, sv. XLI, sv. 4, str. 23.
- Cartwright, Lisa, 2002, „Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence“, *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 417-433.
- Charney, Leo, 2010, „U trenutku: Film i filozofija moderne“, *Novi Kamov*, br. 3, sv. 32, god. IX, str. 8–21.
- Comolli, Jean-Louis, 1986, „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field“, u: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, (ur.) Rosen, Philip, New York: Columbia University Press, str. 421-443.
- Cotter, Suzanne, Gioni Massimiliano et. al., 2011, *Defining Contemporary Art*, Phaidon Press Limited.

- Crary, Jonathan, 1990, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press.
- Crary, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Massachusetts: MIT Press.
- Deleuze, Gilles, 1986, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, 1986b, *Foucault*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, 1990, „Postskriptum uz društva kontrole“, *Urbani festival 04*, dostupno na: <http://www.urbanfestival.hr/04/hr/uvodno>.
- Deleuze, Gilles, 2012, *Film 2: Slika-vrijeme*, Zagreb: Bijeli val.
- Derrida, Jacques, 1992, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida, Jacques, 2002, *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Eisenstein, Sergei, 1949, *Film Form – A Dialectic Approach to Film Form*, New York: Mariner Books.
- Ellis, John, 2012, *Documentary: Witness and Self-Revelation*, New York i London: Routledge.
- Elsaesser, Thomas, 2004, „Political Filmmaking After Brecht: Harun Farocki, For Example“, u: *Working on the Sightlines*, (ur.) Elsaesser, Thomas, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 133–153.
- Elsaesser, Thomas, 2012, „Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 587-670.
- Enzewor, Okwui, 2011, „Harun Farocki: I Thought I was Seeing Convicts“, u: *Defining Contemporary Art – 25 years in 200 Pivotal Artworks*, London: Phaidon Press Limited, str. 275.
- Eshun, Kodwo, 2014, „A Question They Never Stop Asking“, *E-Flux Journal*, br. 59., str. 1-7.
- Farocki, Harun, 2001, „Personal Testimonial by Harun Farocki“, *Program of Filmclub Münster*.

- Farocki, Harun, 2016, *Another Kind of Empathy*, (ur.) Ehmman, Antje, Guerra, Carles, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Fast, Omer, 2016, „A Bloody Mess: An Interview with Marina Vinyes Albes and Omer Fast“, *Martin-Gropius-Bau*, br. 1, str. 15-17.
- Filmski leksikon*, 2003, Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), Zagreb: Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”.
- Fiske, John, 2001, *Television Culture*, New York: Routledge.
- Foucault, Michel, 1994, *Nadzor i kazna: Rađanje zatvora*, Zagreb: Informator.
- Friedberg, Anne, 2002, „The mobilized and virtual gaze in modernity : Flaneur/Flaneuse“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 395-405.
- Galović, Milan, 2008, „Slika u tehničkom dobu“, *Tvrđa*, br. 1–2, str. 41–57.
- Garcia, Tristan, 2016, „The Photographic Real“, u: *Site 0: Castalia, The Game of Ends and Means*, str. 1-20.
- Garncart, Joseph, 2009, „The European Fairground Cinema: (Re)defining and (Re)contextualizing the 'Cinema of Attractions'“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 317-334.
- Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, 2012, *A Companion to Early Cinema*, (ur.), New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press.
- Geimer, Peter, 2016, „Visual Noise: Wandering Artifacts and Aberrant Images“, dostupno na: <https://www.ici-berlin.org/events/visual-noise>.
- Gilić, Nikica, 2007a, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM.
- Gilić, Nikica, 2007b, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga.
- Gregor, Ulrich, Patalas, Enno, 1977, *Istorija filmske umetnosti 1*, Beograd: Institut za film.
- Grossberg, Lawrence, 2005, „On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall“ u: *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, (ur.) Morley, D. & Chen, K.-H, London: Routledge, str. 131–150.
- Guerra, Carles, 2016, „Expanded soft montage“, u: *Another Kind of Empathy*, (ur.) Ehmman, Antje, Guerra, Carles, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, str. 44-52.
- Guins, Raiford, Krapp, Peter, 2014, „Reading for the Noise“, *Journal of Visual Culture*, vol 13, br. 1, str. 64-66.

Gunning, Tom, 2006, „The Cinema of Attractions: Early film, It's Spectator and the Avant-Garde“, u: *The Cinema of Attractions Reloaded*, (ur.) Strauven, Wanda, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 381-389.

Gunning, Tom, 2012, „We are Here and Not Here“: Late Nineteenth-Century Stage Magic and the Roots of Cinema in the Appearance (and Disappearance) of the Virtual Image, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 52-64.

Hall, Stuart, 2012, „Encoding/decoding“ u: *Media and cultural studies: Keywords*, (ur.) Durham, M. D., Kellner, D., Oxford, Wiley-Blackwell, 137–144.

Hay, K., Hall, S., i Grossberg, L., 2013, „Interview with Stuart Hall“, *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 10, br. 1, str. 10–33.

Holl, Ute, 2014, „Farocki's Cinematic Historiography: Reconstructing the Visible“, *E-Flux Journal*, br. 59. str. 1-7.

Huhtamo, Erkki, 2012, „Toward a History of Peep Practice“, u: *A Companion to Early Cinema*, (ur.) Gaudreault André, Dulac, Nicolas, Hidalgo, Santiago, New Jersey: Wiley-Blackwell, str. 32-52.

Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press.

Johnson, Kenneth, 1993, „The point of view of the wandering camera“, *Cinema Journal*, vol. 32, br. 2, str. 49-56.

Jones, Steve, 2006, *Antonio Gramsci*, London: Routledge.

Kernbauer, Eva, 2010, „Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, Videograms of a Revolution“, *Grey Room*, br. 41, str. 72-87.

Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press.

Kracauer, Siegfried, 1974, *From Kaligari to Hitler: Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press.

Kuiper, B. John, 1962, „Cinematic Expression: A Look at Eisenstein's Silent Montage“, *Art Journal*, vol. 22, br. 1, str. 34–39.

Kyong Chun, Wendy Hui, 2002, „Othering Space“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 243-254.

Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, 2013, *Globalni ekran: Od filma do smartfona*, Novi Sad: Akademska knjiga Novi Sad.

- Lotman, Juri, 1976, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian, 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian, 1982, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Minh-Ha, Trinh. T., 2013, „Documentary Is/Not a Name“, u: *Documentary: Documents of Contemporary Art*, (ur.) Julian Stallbrass, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, str. 68-77.
- Mirzoeff, Nicholas, 2005, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York i London: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas, 2011, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., 2002, *Landscape and Power* (ur.), Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., 2005, *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press.
- Montero, David, 2012, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Oxford: Peter Lang Publishing.
- Morgan, Daniel, 2006, „Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics“, *Critical Inquiry*, vol. 32, br. 3, str. 443–481.
- Moxey, Keith, 2013, *Visual Time: The Image in History*, Durham: Duke University Press Books.
- Mulvey, Laura, 1989, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, u: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura, 2006, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books Ltd.
- Odin, Roger, 1995, „For a Semio-Pragmatics of Film“, u: *The Film Spectator: From Sign to Mind*, (ur.) Buckland, Warren, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 213-227.
- Oguibe, Olu, 2002, „Photography and the Substance of the image“, u: *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 565-583.
- Parkinson, David, 2012, *History of Film*, London: Thames & Hudson Ltd.

- Parvulescu, Constantin, 2013, „Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujica’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara—December 1989“, *Rethinking History*, vol. 17, br. 3, str. 354-382.
- Penley, Constance, 2007, „The Imaginary of the Photograph in Film Theory“, u: *The Cinematic (Documents of Contemporary Art)*, (ur.) Company, David, Cambridge: MIT Press, str. 114-119.
- Peović Vuković, Katarina, 2012, *Mediji i kultura. Ideologija medija nakon decentralizacije*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Peterlić, Ante, 2008, *Povijest filma; Rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Procter, James, 2004, *Stuart Hall*, New York: Routledge Critical Thinkers.
- Purgar, Krešimir, 2010, *Preživjeti sliku*, Zagreb: Meandar.
- Rancière, Jacques, 2007, *The Future of the Image*, London & New York: Verso Books.
- Rancière, Jacques, 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso Books.
- Rancière, Jacques, 2010, *Učitelj neznanica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, Zagreb: Multimedijalni institut.
- Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London & New York: Wallflower Press.
- Rodowick, D. N., 2007, *The Virtual Life of Film*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rogoff, Irit, 2002, „Studying Visual Culture“, *Visual Culture Reader*, (ur.) Mirzoeff, Nicholas, New York: Routledge, str. 24-37.
- Rose, Gillian, 2016, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, London: Sage Publications Ltd.
- Rukavina, Katarina, 2008, *Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse XX. stoljeća : viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
- Sabato, Ernesto, 2005, *Tunel*, Zagreb: SysPrint.
- Shannon, C. E., 1948, „A Mathematical Theory of Communication“, u: *The Bell Systems Technical Journal*, br. 27, str. 379-423.
- Silverman, Kaja, 1996, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge.
- Sontag, Susan, 2005, *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Steyerl, Hito, 2009, „In Defense of the Poor Image“, *E-Flux Journal*, br. 10, str. 1-9.
- Tadić, Zoran, 2009, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Tarja, Laine, 2007, *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Oxford: Peter Lang.

Tomas, David, 2013, *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*, London: Bloomsbury Publishing.

Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar.

Vertov, Dziga, 1984, „We: A Version of a Manifesto“, u: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, (ur.) Michelson, Annette, Los Angeles: University of California Press.

Virilio, Paul, 1988, *Mašine vizije*, Novi Sad, Podgorica: Svetovi.

Virilio, Paul, 2000, *Strategy of Deception*, London, New York: Verso.

Vitaljić, Sandra, 2013, *Rat slikama: suvremena ratna fotografija*, Zagreb, Mostar: Algoritam.

Vojković, Saša, 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Others Ghosts*, Amsterdam: ASCA Press.

Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Vojković, Saša, 2011, „Naracija i egzibicionizam u starim i novim medijima“, Zagreb: Centar za vizualne studije, (http://www.vizualni-studiji.com/pdf/vknm_Vojkovic.pdf).

White, Rob, 2011, „Interview with Andrei Ujica“, *Film Quarterly*, vol. 64, br. 3.

Zavattini, Cesare, 1978 „A Thesis on Neorealism“, u: *Springtime in Italy: A Reader in Neo-Realism*, (ur.) Overbey, David, London: Talisman.

Zinser, Jason, 2007, „The good, the bad and *The Daily Show*“, u: *The Daily Show and philosophy*, (ur.) Holt, J., Oxford: Blackwell, str. 41-55.

Žižek, Slavoj, 2002, *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb: Arkzin.

Žižek, Slavoj, 2010, „Unbehagen and the subject: An interview with Slavoj Žižek“, *Psychoanalysis, Culture & Society*, vol. 15, br. 4, str. 418–428.

„Navike gledanja filmova i doživljaj domaćeg filma: istraživački projekt Hrvatskog audiovizualnog centra“, 2013, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 76, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 49-65.

SAŽETAK:

Rad se zasniva na pretpostavci da unutar filmskih i vizualnih studija više nije moguće proučavati odnos gledatelja i pripadajuće mu slike kao odnos onoga koji spremno interpretira i onoga što biva interpretirano (Shannon-Weaver model komunikacije). Istraživanja počiva na analizi „krize gledanja“ koja nije locirana u novomedijski imaginarij, kako to često biva u suvremenim raspravama, već posve suprotno, njezine pojavnosti nalaze se diljem povijesti proučavanja pokretnih slika. Pitanje koje se postavlja glasi: može li se, i na koji način, uspostaviti metodološki i teorijski okvir za proučavanje tradicionalnih „spektatorskih“ praksi kao emancipirajućih djelatnosti ako odbacimo klasičnu klasifikaciju gledanja kao čina tumačenja (u optimističnoj inačici), ili kao pasivnog potpadanja pod ideološke učinke onoga što je u tu sliku upisano (u tehnopesimističnoj)? Posljednjih tridesetak godina na djelu je snažna produkcija akademskih rasprava na temu sveprotežnosti digitalne slike, te njezine pretpostavljene totalitarizirajuće prirode. Nasuprot tome, ovo istraživanje analizira filmske i vizualne prakse kao one koje fragmentiraju ne samo sliku/kôd, već i recipijenta te informacije. Anakronim proučavanjem (Moxey) raznorodnih slikovnih instanci (Harun Farocki, film-esej, recentni dokumentarizam pametnim telefonom te snimke bespilotnih letjelica), rad predlaže fragmentarnost slike (automatska slika, slika s greškom, nečitka slika, slika bez objašnjenja, diskontinuitetna slika...) i spektatora (anonimni gledatelj, anonimni/heterogen autor, komentator digitalne sfere...) kao novi metodološki i teorijski okvir za uspostavu emancipiranijeg sudionika novomedijske sfere proizvodnje znakova. Drugim riječima, istraživanje predlaže izmjenu tehnofilmske dijalektike centralizirane (tradicionalni mediji) i decentralizirane (novi mediji) proizvodnje slika u korist totalitarne (homogeni medij) i fragmentarne (heterogena proizvodnja) logike. Nastavno tomu, oblikuje se teza kako gledanje može imati svoj produktivni, emancipacijski, *proizvodni* potencijal upravo kad se suoči s fragmentarnim novomedijskim praksama vizualiziranja (nadzorne kamere, slike bez objašnjenja, nedovršene snimke...) koje su tradicionalne odbacivane kao epistemološki bezvrijedne.

Ključne riječi:

Farocki; kapitalna slika; kapilarna slika; montaža; emancipacija; gledatelj; film; novi mediji

ABSTRACT:

The research is based on an assumption that the fields of film and visual studies are not suited for the analysis of the relation between the spectator and the image described first by Shannon-Weaver model of communication, i.e., the one who looks, and the object of (his/her) interpretation. The research looks at the “crisis of the look”, but it does not situate it in new media theories, as is often the case. On the contrary, this thesis locates the history of the crisis as early as 16th century. The research poses a question on whether it is possible to establish methodological and theoretical framework for researching traditional practices of the spectator as “emancipatory” if we dismiss the classification of a viewer as a passive spectator of ideological social process (techno-determinism). Last thirty years have seen proliferation of academic and scientific dialogues and papers on digital image and its supposed totalizing nature. As opposed to, this research conducts analysis of filmic and other visual practices as ones that fragment not only the image/code, but also its recipient. By using heterochronic research (Moxey) of various image-making structures (Harun Farocki, essay film, smartphone documentary, drone footage), the work proposes the fragmentary image (automatic image, error-image, image without context, discontinuous image) and the spectator (the anonymous author/viewer) as a framework by which we can establish the emancipatory practices of image-making today. In other words, it proposes to transcend the binary between centralized (traditional media) and decentralized (new) media towards totalitarian (homogenous) and fragmentary (heterogenous) image. Hence, the thesis asserts that the process of viewing can be productive and emancipatory precisely through fragmentary, new media practices of image-making (CCTV footage, drone images, “incomplete” images).

Keywords:

Farocki; capital-image; capillary-image; montage; emancipation; spectator; film; new media

ŽIVOTOPIS

Boris Ružić, diplomirao na Odsjeku za kulturalne studije Filozofskog fakulteta u Rijeci, gdje je od 2012. zaposlen kao asistent na kolegijima koji se tiču teorije i povijesti filma, vizualne kulture i medija. Koautor knjige *Fragmenti slike svijeta: kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije* (2012). Suradnik Trećeg programa Hrvatskog radija od 2009 - 2017. godine, te autor znanstvenih i stručnih radova objavljenih u domaćim i međunarodnim publikacijama. Sudjelovao na više od 10 međunarodnih znanstvenih konferencija. Redovni član žirija na filmskim festivalima, suradnik na projektu STEPS, urednik međunarodne regionalne platforme *The Cultural Policy and Management Platform*.

Izbor iz objavljenih radova:

Vojković, S., Ružić, B., 2017, "Filmska naratologija: dubina polja i pripovijedanje", u: Hrvatski filmski ljetopis (ur. Nikica Gilić), br. 89, str. 5-16.

Ružić, B., Katalinić, M., 2017, "Živjeti samouvjerenom gledajući: Gotovčev film kao sadržajni, strukturalni i kulturalni esperiment", u: Tomislav Gotovac: anticipator kriza (ur. Orelj, Ksenija et. al.), Rijeka: MMSU, str. 132-152.

Ružić, Boris, 2016, "The Image and its Double: Eisenstein, Farocki and the Dialectics of the Visual", in: *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Anne-Claire BONDON, Philipp LEU (dir), Editions Numeriques du CHCSC, 2016.

Ružić, Boris, 2016, „Making Sense(s): Information and Visuality in Contemporary Ocular Defeatism“, *The Journal of Communication and Media Studies*, vol.1, pp. 11-21.

Ružić, Boris, 2016, „Towards a History of Media Conjuncture: The Daily Show, Audience and the 'Revolution'“, Peter Lang Publishing, New York.

Ružić, Boris, 2013, „Filmska i televizijska slika: od analogne simulacije vječnosti do digitalne stvarnosti trenutka“, in: Fanuko, Nenad, Puljar D'Alessio, Sanja (ed.), *Avanture kulture: kulturalni studiji u lokalnom kontekstu*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Ružić, Boris, 2013, „Breaking the Barrier: Productive reading between “old” and “new” media“, in: Klaus, Zilles, Cuenca, Joan, Josep, Rom, (ed.) *Breaking the Media Value Chain*, Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna.

Ružić, Boris Stanić, Saša 2012, *Fragmenti slike svijeta: kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije*, Rijeka: Facultas.