

Rastko Močnik

## O položaju kinematografije v zgodovini idej



Frankenstein, režija James Whale, 1931



Vse stvari, ki so umetne, so s tem že tudi naravne.

Descartes

Paradoks je skok iz mehanike v življenje. Paradoks je živ kakor elektrika... Zato ne bodimo mehanični, ampak bodimo električni!  
... Plakativno: ČLOVEK-STROJ bo uničen!

Kosovel

V tem eseju se bomo kinematografije lotili čisto naivno: v njej vidimo zaenkrat zgolj *umetnostno uporabo stroja*. Ze ta določitev je zadosti, da nas opozori na krhkost vsakdanjih pojmovnikov, in njena pomanjkljivost je prej v tem, da je še premalo naivna.

Glede »stroja« lahko sicer svoje izhodišče še kar zadovoljivo ubranimo: neposredno je namreč razvidno, da tehnološki medijski moment v kinematografiji deluje na prav posebni ravni, drugačni kakor pri tradicionalnih umetnostih. Četudi je nemara za sonet prava izrazna oblika rokopis, pa sonete večinoma prebiramo natisnjene, včasih nam jih celo recitirajo, in oboje še kar dobro prenašamo: tehnologija soneta je laški enajsterec, tj. neka določena forma izraza, zato je za substanco izraza lahko ravnodušen. Pri computerski grafiki, denimo, je strojni moment že veliko bolj notranji glede na »umetnost«: a še zmerom grafika ostaja grafika in del slikarstva. Pri kinu pa je tako, da ga brez stroja sploh ne bi bilo – in tudi ne bi bilo nikakršne druge kinematografske umetnosti. (Za grafiko je tak ireduktibilni tehnološki moment *tisk*: a ta je v prevladujoči obliki rokodelski, tako da je najsplošnejša razlika med kinematografijo in grafiko razlika med rokodelsko in industrijsko tehnologijo.)

Glede »umetnosti« je stvar že težja: četudi se ne spustimo v džunglo estetskih prekanj o tem, kaj sploh »umetnost« je, in se zadovoljimo z ideološkim dejstvom, da vsaj na nekem osrednjem področju človeških izdelkov obstaja splošni konsenz o tem, ali nekaj umetnost je ali ni, ne glede na posebne definicije umetnostnega, s katerimi to vnaprejšnjo (ideološko) presojo post festum utemeljujejo; četudi torej pobežno iz džungle razrednega boja in se zadovoljimo s trupli, ki so ostala na bojnem polju – pa vseeno naletimo na hude težave, če hočemo pojasniti, kakšna je razlika med »umetnostno« in »ne-umetnostno« rabo stroja. Ponujajo se nam sicer negativne določitve, da umetnostna raba »ni koristna« ali celo »ni potrebna«, a težava ni preprosto v tem, da se nam studi žargon sodobnih oblastnikov, pač pa je načelna – korist in potrebo namreč ustvarja še le stroj sam, kakor navsezadnje (in to pravi že mladi Marx) še le estetski predmet ustvarja estetski čut. Lahko bi se poskusili izvléči z odgovorom po ortodoksni shemi družbene baze in vrhne stavbe, in bi rekli, da umetnostna raba stroja ne služi nacionalni ekonomiji in potemtakem ne more biti predmet politične ekonomije. A ta postavitev je očitno napačna – kolikor je kino danes kot industrija in komercialna prav pomemben del nacionalnih ekonomij, in kolikor so stroji prav v *umetnostni* rabi že od nekaj bili del ekonomije *političnega* (navsezadnje so najimnitnejši hidravlični sistem svojega časa postavili prav v versajске vrtove; in je von Kempelenov Turek v šahu premagal menda prav Napoleona, in prav v Schönbrunn – nemara v kislno kompenzacijo za Ilirske province).

Nadaljnji problem »umetnostnega« je v tem, za kar se ta beseda pravzaprav edinole uporablja: namreč da stlači v en koš popolnoma heterogene praktike in izdelke, ki so vsak v svoji epohi delovali v različnih ideoloških konjunkturah, z različnimi subjektivnimi intencijami in družbenimi pomeni. Ta določitev je, skratka, neustrezna za sleherni zgodovinski proučevanje: zgreši namreč prav vsakokratno specifično »umetnostne« rabe strojev – in z ideološkim gibom na kvadrat vse etnocentrično strpa pod kapo sodobnega umevanja umetnostnega.

»Umetnostno« rabo stroja bi od drugih rab lahko razločili tudi tako, da bi rekli, da pri »umetnostni« rabi stroj proizvaja čisto ideologijo, medtem ko pri preostalih rabah proizvaja še kaj drugega zraven. Taka določitev bi bila vtevana: saj je tisto »drugo« ravno zato, ker je videti naravno in samoumevno, kakor da deluje na ravni bioloških, pred- ali ne- družbenih »potreb« ali vsaj na ravni potreb družbenosti »nasplah« (brez zgodovinsko-razredne specifikacije) itn., ravno zaradi tega »naturaliziranega« videza je tisto »drugo« prav ideologija v najčistejši obliki. Navsezadnje sleherni stroj proizvaja ideologijo, ker proizvaja družbena proizvodna razmerja; ker

pa stroj na drugi strani ta ideološka posredovanja tudi predpostavlja, saj ga drugače ne bi bilo (ga ne bi bilo mogoče proizvesti), moramo reči, da je stroj samo eden izmed materialnih momentov v obstoju ideologije, namreč njen substancialni moment – drug materialni moment ideologije bi, denimo, bile institucije ali diskurzi.

A prav na tej ravni dialektike proizvodnih razmerij in proizvodnih sil bi nemara lahko zaenkrat prišli do najbolj zadovoljive razločitve med umetnostno in ne-umetnostno rabo stroja – četudi bo ta razločitev zgolj kvantitativna. Če namreč na področju neumetnostne rabe deluje klasična marksovska dialektika proizvodnih sil in proizvodnih razmerij (nove sile postavijo nova razmerja, ta nekaj časa spodbujajo razvoj sil, potem ga ovirajo, dokler ne pride do prevrata – spremembe v razmerjih), pa na področju umetnostne rabe te dialektike ni. Tu imamo pravzaprav le dva glavna položaja: ali postavljajo »razmerja«, tj. ideološki diskurzi strojem zahteve, ki jih ti ne morejo izpolniti – ali jim vsaj ne morejo ustreči brez goljufije; ta situacija je značilna za predindustrijske, tj. predkapitalistične družbe, tj. za družbe z zunanjekonomske (ideološke) nasiljem in z ideološko dominantno (npr. govoreči kipi v starem Egiptu); ali pa medijska tehnologija sama »spontano« postavlja sebi ustrezna razmerja, tj. samoniklo proizvaja svojo ideologijo – pri čemer do prevratov prihaja sekundarno na drugih področjih (npr. v pravu, v religiji, v mednarodnih odnosih itn.). Slovita revolucionarna moč umetnostnih tehnologij bi potem prihajala prav iz tega, da so na svojem področju »vselej že počistile«. Značilnost umetnostne uporabe stroja bi potem bila v tem, da je »ideološki potencial« stroja vselej ali premajhen ali prevelik za ideološko zahtevo, ki se mu postavlja.<sup>2</sup>

To pomeni, da je »umetnostna« tista uporaba stroja, pri kateri je srečanje med ideološko zahtevo in ideološko substanco (strojem) vselej neuspešno, zgrešeno srečanje *brez dialektike*. To srečanje je nesrečno, ne da bi bilo mogoče iz tega neskladja iztržiti najmanjše upanje na zgodovinsko produktivnost: napetost med produktivnimi silami in produktivnimi razmerji je v »materialni« (neumetnostni) produkciji gonilo zgodovine, kakorkoli se potem zgodovina že goni. Pri umetnostni uporabi stroja pa to neskladje deluje na prazno, ta napetost ni »produktivna«, ni zgodovinska.

Umetnostni stroj potemtakem uprizarja neuspešnost srečanja med *ideologijo kot diskurzom*, ki posreduje (producira in reproducira) proizvodna razmerja, in *ideologijo kot substanco*, utelešeno v stroju, tj. v delovnem sredstvu, ki je sestavina proizvodnih sil. To se pravi, da umetnostna raba stroja uprizarja problematiko njegove neumetnostne *zgodovinske* »rabe« – uprizarja samo dialektiko zgodovinskega razvoja, protislovje med proizvodnimi razmerji in proizvodnimi silami, a na nezgodovinski in nedialektičen način. Stroj v umetnostni rabi proizvaja protislovje med ideologijo kot zahtevo (diskurzom) in ideologijo kot substanco (strojem), proizvaja torej protislovje ideologije *s seboj samo*.

S tem pa smo svoji določitvi, da je filmska raba stroja »umetnostna« raba, končno le podelili minimalno rigorozen konceptualni status: če umetnostna praksa vzpostavlja *notranjo razdaljo* v ideološkem diskurzu, potem je produkcija notranjega protislovja ideologije kot ideologije prav *umetnostna* produkcija.<sup>3</sup>

Iz doslej povedanega lahko pojasnimo dvoje značilnosti »strojne« umetnosti, ki imata zlasti pri kinu naravo intuitivnih očitnosti in ostajata zato na ravni »neposrednega doživljanja« skoz in skoz skrivnostni. Prva zadeva razmerje med človekom in strojem, druga pa naravo ideološke interpelacije v mašinski umetnosti.

Umetnostni stroj bi lahko že kar spočetka določili kot tisti stroj, ki ga *človek ne more nadomestiti*.<sup>4</sup> Če v »materialni« produkciji, tj. v svetu dela, stroj progresivno nadomešča človeka in je tudi pri delih, ki jih človek ne zmore več, mogoče najti neko kontinuirano povezavo z antropogenim delovnim procesom (in je torej vsaj z računom opravilo stroja mogoče izraziti s človeškim delom, ki ga nadomešča) – pa so pri »materialni« umetnostni strojni produkciji že same naloge od vsega začetka mašinske, ne antropomorfne. Svet dela je ireduktibilno antropološki – medtem ko gre pri umetnostnem mašinizmu prav za izključevanje človeškega faktorja. Lahko bi celo rekli, da je umetnostna raba stroja najbolj »mašinska«, da je umetnostni stroj »najbolj« stroj. Zadeva



je polna paradoksov – in tudi tu nemogoče dobi naravo prepovedanega. Pri umetnostni rabi človek stroja *ne sme* nadomeščati – in v položajih, ko je to sploh še mogoče, namreč tam, kjer ideološki potencial stroja ne dosega ravni ideološke zahteve (kakor pri egiptovskih govorečih kipih ali pri von Kempelenovem šahistu), je človek v »stroju« prav strogo varovana skrivnost, tj. prevara.

To isto prepoved, ki je preprosta prevara pri nepopolnih in varljivih »strojih«, srečamo na drugi strani zgodovine kot ambivalenten odnos do popolnih robotov: tema robota, ki bi postal človek, je že od vsega začetka prav toliko privlačna, kolikor zbuja grozo. Ena najnovejših uprizoritev te fantazije je film *Blade Runner* (Iztrebljevalec, r. Ridley Scott, 1982): ljudje so se najprej stoletja in stoletja trudili, da bi naredili umetno bitje, »stroj«, ki bi bil v *vsem* tak kakor človek – in ko se jim to po hipotezi filma nazadnje posreči, morajo vso svojo ingenioznost in agresivnost porabiti spet za to, da bi – za *nazaj* – popolne androide spet razločili od »pravih« človečkov. Nazadnje je v tem filmu natančno določen tudi locus poslednje razlike: androidi postanejo nerazločljivo podobni ljudem,<sup>5</sup> ko jih opremijo s »spomini«, tj. z *nezavednim*. In kaj *predstavlja* nezavedno? – družinske fotografije: Vorstellung-srepräsenzanz »pravega« nezavednega, ki ga stoj ne more in zato tudi ne sme imeti, je nekaj, kar lahko izdelata samo stroj – namreč fotografija.

Vorstellung-srepräsenzanz, predstavniki zastopnik (pulzije), je prav toliko zastopnik nezavednega, kolikor je nezavedno samo; je ničelna stopnja razlike med predstavo in predstavljenim, zato tudi lahko deluje kot fantazma, tj. kot »označevalec brez označenca«. Glede travmatičnih »izvirnih prizorov« (Urszenen) je vselej mogoče postaviti zdravorazumsko vprašanje, ali so se »zares« zgodile – in Freud je zadosti namučil sebe in svoje analizante, da je prišel do razsodbe »non liquet«, ni mogoče odločiti – a tudi treba ni. Ne glede na to, v kakšni dejanski modalnosti se je travma zgodila, je vselej »bolj resnična« od sleherne strukturacije realnosti; travma je realno samo, vse interpretacije izhajajo iz nje, sama pa ne pade pod nobeno interpretacijo, jim ni dosegljiva, kolikor jo je treba vzeti takšno, kakršna pač je (seveda prav zato travma sama še *ne prejudicira* »pomena«, ki ji ga bo dala interpretacija – v tem je ravno šansa psihoanalize kot re-interpretativnega dela).

Zdi se, da se fantazije o človekolikem robotu vrtijo prav okoli iste travmatične nerazločljivosti med posnetkom in posnetim. Stroj, ki bi do popolnosti posnel človeka, bi človeka v vsem nadomestil – in bi ga človek prav zato ne mogel nikoli več nadomestiti: človek bi tega stroja ne mogel nadomestiti, ker bi že sam stroj bil – človek. Ne mogel bi ga nadomestiti, ker bi to že bil *on sam*.<sup>6</sup>

A zadeva je še poučnejša, če si jo ogledamo z androidove strani, pri čemer je *Blade Runner* koristen vodnik. »Replicants« postanejo nerazločljivo podobni ljudem, ko jih opremijo z nezavednim; a to nezavedno je »tuje« nezavedno, človeško nezavedno. Androidom daje njihovo identičnost tisto, kar je v njih edino »ne-identično«, namreč človeško. In replikanti to *vedo*: v tem je paradoks njihove razredne zavesti. Oni lahko vedo, da niso ljudje, samo na podlagi tistega, kar je v njih »zares« človeško – in vedo, da so androidi, samo na podlagi tega, kar je v njih ne-androidno. Androidska vednost je v strogo negativnem razmerju z njihovo resnico: androidi »vedo«, da niso ljudje, prav zato, ker *že* so ljudje. *Če ne bi bili ljudje, ne bi vedeli, da so androidi*.

Zato androidi zbirajo (ponarejene) fotografije: četudi so to *posnetki* življenj, ki jih sami »zares« niso živeli, te fotografije živijo v njih, oni živijo *od* njih natančno tako, kakor »mi« (ljudje) živimo *od* svojih travmatičnih Vorstellung-srepräsenzanz (za katere ne moremo vedeti, kakšna je modalnost njihove »realnosti«). To so njihove fantazme, označevalci brez označenca, »posnetki brez posnetega« – in njihovo razmerje do ne-njihovega, tj. človeškega nezavednega (kakor ga uprizarjajo te »človeške«, ne-njihove fotografije), njihovo razmerje do nezavednega kot nečesa tujega je pristočno *človeško* razmerje do nezavednega. Prav po tem so torej ljudje – in paradoks je sklenjen: *pogoj za njihovo človeškost je, da niso ljudje*.

Po tej digresiji v zavest strojev se lahko vrnemo k našemu vprašanju o strojih v človeški zavesti. Razmerje replikantov do fotografij je namreč zrcalna podoba, obrnjena replika raz-

merja ljudi do filmskih fotografij: replikanti si s (človeškimi) fotografijami pridobivajo nezavedno, prav kolikor jih doživlja-jo kot tuje – mi se s filmskimi slikami branimo pred svojim nezavednim, prav kolikor jih doživljamo kot »svoje« (o vlogi filmskih spominov gl. intervju z J. L. Scheferjem v tej številki).

Prav ta inverzna simetričnost v optiki stroja in človeka nam lahko pomaga pojasniti, zakaj umetnostnega stroja človek ne more (in ne sme) nadomestiti – in nas bo hkrati popeljala do odgovora na naše drugo vprašanje, na vprašanje o ideološki interpelaciji v strojni umetnosti.

Odločilni trenutek, ko so umetnostni stroji posegli v jedro metafizičnih preokupacij in zasedli ospredje družabnega prizorišča, je čas avtomatov v 17. in 18. stoletju. Mehanizem je tedaj osrednji epistemični model, njegov metafizični pomen pa je v tem: če je človek mehanizem »stroj«, »avtomat«, potem ga je mogoče pojasniti izključno z naravnimi zakonitostmi; če pa je za eksplikacijo človekove človeškosti zadosti že naradni register, potem je Bog odvečna hipoteza.<sup>7</sup> In vendar se stoletje filozofov in prirodnjakov ustavi pred to konsekvenco, četudi bi bila na liniji njihovega razmišljanja. La Mettrie ostane s svojo teorijo o človeku-stroju osamljen metafizični *freak*.

Bizarno protislovje položaja je v tem: na eni strani se trudijo izdelati avtomate, ki bi bili ljudem čim bolj podobni; na drugi strani pa z vsem žarom zatrjujejo, da to načelno ni mogoče. Še preden je stvar tehnično vsaj približno možna, že trdijo, da načelno nikakor ni mogoča: tu gre za stvar prepričanja, vere, ne vednosti. Vednost sama je še daleč od tega, da bi zmogla izdelati popoln stroj – in je iz istega razloga tudi nesposobna, da bi argumentirala, zakaj strojnega človeka ni mogoče izdelati; a vendar na ravni nazorske debate hitijo zatrjevati, da to, kar na nivoju vednosti in tehnike pravkar počnejo, pravzaprav na ravni metafizike a priori ni mogoče. Če bi se umetnikom mehanike posrečilo, da izdelajo strojnega človeka, bi bile te trditve napačne; če bi se jim posrečilo dokazati, da tega ne zmorejo, bi bile trditve odveč: nazorsko zavračanje človeške mašine se tako ujame v paralogizme verovanja – če je resnično, je odveč; potrebno je le, če ni resnično.

Na eni strani, na strani metafizike in »teorije«, ima to početje naravo *Verleugnung*, tajbe: mašinski človek je nemara *dejanski*, ni pa *resničen*. – Na drugi strani, na strani tehnologije in »prakse«, pa ima to početje natančno nasprotno strukturo: avtomati ne počnejo nič takega, česar ne bi od njih pričakovali. Vaucansonov android se, denimo, imenuje »Piskač« in, res, zna piskati na piščal; dela tudi popolnoma iste gibe kakor človeški flavtist, a seveda ne zna nič drugega. Predstavlja se za piskača, od njega se zahteva, da piska – in res tudi piska.

A četudi avtomat kot mašina posnema samo neko delno človeško funkcijo (piska, igra na čembalo itn.), pa je vendarle narejen, kakor da bi bil *cel človek*: je *podoba* pravega človeka. Danes znajo computerji računati bolje kakor ljudje, celo šah kar dobro igrajo – a nikomur ne pride na pamet, da bi morali biti ljudem tudi po zunanosti podobni.

Ta isti razcep velja že v času avtomatov: računalniki, ki jih uporabljajo v neumetnostne praktične namene, so pač priročni stroji; androidi »znajo« veliko manj, zato pa so »prave« lutkice. Telo »Igralke na timpanon«, ki sta jo za Ludvika XVI. naredila urar Kintzig in rezbar Roentgen, je tudi pod obleko popolnih oblik.<sup>8</sup>

Limita tega prizadevanja je vsekakor avtomat, ki bi ga človek ne mogel več nadomestiti, ker bi bil tako popolnoma podoben človeku, da bi bil že sam človek. In vendar je prav različnost pogoj za podobnost: zato teorija postavi načelni tabu na možnost, da bi lahko kdaj prišli do limite.

Filozofi hočejo ohraniti razliko. Za Descertesa so živali še lahko avtomati, ki so v vsem podobni živalim, a človek ni stroj, ker ima poleg telesa tudi dušo in um. Diderot razmišlja kakor android iz *Blade Runnerja*, ujet je v isti razcep med vednostjo in resnico, le da so člani zamenjani: če android *ve*, da je android, prav zato ker je v *resnici* človek – pa Diderot *ve*, da je človek stroj, a hoče verjeti, da v *resnici* ni stroj.

Tako se že v klasični dobi ideološka umestitev »strojne« problematike polarizira na način, ki še zmerom velja v današnjih zastopnikih obeh tečajev – v futurologiji in v znanstveni fantastiki: »znanstvena« ideologija se ukvarja s tem,



da določi mejo, kaj stroj zmore in česa ne zmore, »umetnostna« ideologija se ukvarja s tem, kaj stroj razmišlja in občuti. La Mettrie je v tej razmestitvi še zmerom freak, ker naredi materialistični obrat in zameša polja: ne človek/stroj, pač pa človek-stroj.<sup>9</sup>

Pomembno je, da ta razdelitev problematike na »znanstveno-teoretično« in »umetnostno-praktično« omogoči, da se prezre natančno tisto, za kar gre: namreč ideološko praktično delovanje stroja kot substancializirane ideologije; ali natančneje: ta razdelitev pušča vnmear, dejavno zatre problematiko ideološke interpelacije.

Ideološka interpelacija (ki je naše drugo vprašanje) je ne-problematizirana predpostavka obeh pristopov k umetnosti rabi stroja. Sama polarizacija je ideološka reprezentacija tistega protislovja, ki smo ga mi opredelili kot neskladje med ideološko zahtevo (»produkcijskimi razmerji«) in ideološkim potencialom stroja (»produktivnimi silami«). Značilno je, da šele post-mehanska električna tehnologija (radio, film, TV itn.) prinese preobrat – šele z električnimi mediji začne potencial substancializirane ideologije presežati zahteve ideoloških diskurzov.

Vendar nam že klasična dvojna dispozicija omogoča pogled v »racionalno jedro« teh ideologizacij: medtem ko gre na obeh straneh, tako pri androidski razredni zavesti kakor pri humanizmu razsvetljenske metafizike sicer resda za isti paradoks neskladja in celo protislovja med vednostjo in resnico, pa humanistično zavračanje človeka-stroja nujno vpeljuje neki nov moment – moment *verovanja*. Medtem ko se pri androidu resnica in vednost druga drugo zgolj preprosto zanikata in sta si tako druga drugi negativni pogoji, pri čemer je androidova vednost preprost zator njegove resnice in je resnica omejena na raven biti, ne da bi imela dostop do zavesti, pa je pri človeku *resnica stvar verovanja*: verovanje je Verneinung, denegacija vednosti, in vednost je Verleugnung, tajba resnice – a obe sta stvar zavesti.

Tu vidimo, kje je zálog razmejitve med človekom in strojem, te ireduktibilne razlike, ki se zanjo poganjajo razsvetljenci: kakor stroj pri Descartesu nima duše in uma, tako pri razsvetljencih nima in ne sme imeti vere. V obeh primerih »nima Boga«. Tu se lepo razodeva notranji paradoks razsvetljenskega humanizma, ki mora človeškost človeka postaviti v verovanje – v eklatantnem nasprotju s svojim proklamiranim bojem proti vraževerju in predsodkom.

Gre torej za načelno mejo subjektivacije stroja: stroju je, rečeno v aristotelovski terminologiji, mogoče priznati vegetativno in animalno dušo, ne pa človeške, tj. božje duše. Stroj ne more biti in ne sme biti subjekt verovanja; to pa z drugimi besedami pomeni, da stroj ne more in ne sme biti *objekt ideološke interpelacije*.

Ker pa smo stroj določili kot substancialni način obstoja ideologije, je jasno, odkod ta prepoved: ta prepoved zagotavlja, da stroj ostaja *orodje ideološke interpelacije*, ne pa njen predmet. Stroj ne sme postati subjekt, kolikor je subjekt prav proizvod ideološke interpelacije; stroj mora to interpelacijo opravljati za človeškega individua, kar paradoksnopomeni: stroj ne sme postati ideološki subjekt, zato ker je pragmatični nosilec, torej prav »subjekt« ideološke interpelacije.

Kakor smo lahko pričakovali, prepoved prepoveduje nemoogoče: v ideološki razdelitvi »vlog« je že vnaprej določeno, da ima stroj tisto »mesto«, ki se zanj humanisti tako bojijo, da bo z njega pobegnili.

Humanista je torej strah, da se bo človek alieniral v stroju; zato stroj ne sme postati človek. To tudi ne more postati – ker je subjekt konstitutivno že alieniran v ideologiji in po ideologiji, katere substancialni nosilec je prav stroj sam. Humanisti se bojijo, da bi stroj človeku vzel tisto, kar mu prav šele stroj daje, namreč njegovo subjektivnost; če bi mu jo res odvzel, potem bi ne bilo nikogar, ki bi bil okraden: vsaj človeškega subjekta ne bi bilo. Če pa ne bi bilo oškodovanca ne »predmeta« kraje (oškodovančeve »subjektne biti«), bi tudi hudodelstva ne bilo.

Do sem seže humanistična ideologija, kolikor se posreduje z mehanskim momentom v tehnologiji. Zanimivo pa je, da ta ista ideologija dobro preživi še tja v elektronsko epoho – nemara prav zaradi svojega pobesnelega humanizma, katerega dokument objavljamo v motu (Kosovelov razglas mehanikom in šoferjem). Četudi ideologija, substancializirana v

električnih in elektronskih strojih, evidentno presega mehanicistični humanistični horizont in tako s svojim potencialom prvič preseže zahtevo vladajoče ideologije – moramo biti do prežitkov humanizma pravični in jim priznati vlogo, ki jim gre: njihova vloga je namreč prav v tem, da jih tehnologija presega. Humanistični diskurzi so posledje notranji moment post-humanistične ideološke substance, in ko prebiramo vse te filmsko-kritične humaniste, si moramo reči prav to: govori nam robot. Robot iz 18. stoletja, možic, skrit v elektronski mašini – prav tisti, o katerem so dediči Walta Disneya že posneli svoj film.

Položaj je strukturno kontradiktoren: električna tehnologija namreč prav šele omogoči, da se lahko mehanicistični projekt (fragmentacija, uniformiranje, abstrakcija, repetitivnost itn.) dosledno udejani. Kinematografija je ideološko mehanicističen projekt, ki pa ga je mogoče uveljaviti šele z električno in kemično post-mehansko tehnologijo. Tako da je ta nenavadna inferiornost ideologizacij na kinematografskem področju, njihova komična »zastarelost« glede na samo kinematografsko tehnologijo, tj. zaostajanje kinematografskih ideoloških diskurzov za njihovo lastno ideološko substanco, zgolj simptom notranje in konstitutivne kontradikcije te tehnologije, te ideološke substance same. Tisto, kar je vse do klasične epohe in zlasti v njej protislovje med ideološko zahtevo in tehnologijo kot ideološko substanco, postane v električni tehnologiji protislovje v ideološki substanci sami. V tem je progresivnost električne tehnologije: protislovje med diskurzom in tehnologijo postane protislovje tehnologije same, ker je ta tehnologija prva sposobna, da postane zares tehnologija diskurza samega. V tem trenutku tudi ideološki potencial tehnologije preseže zahtevo vladajočega ideološkega diskurza – in v tem je prav revolucionarni potencial električne tehnologije.

Prav »doslednost« v kinematografskem mehanicizmu prinese fascinantno ekonomične rešitve klasičnih aporij, zato bi lahko družbeno delovanje kinematografske tehnologije primerjali prav z lametrističnim subverzivnim materialističnim obratom. Na staro vprašanje: kako združiti podobo, lik z gibanjem? kino odgovarja: tako, da ju radikalno ločimo. Kino si s tem, da gibanje alienira od slike v abstraktno uniformno gibanje »nasploh«, tj. v enakomerno vrtenje filmskega koluta, omogoči, da lahko uprizori, posname *sleherni* možni in celo nemožni konkretni posamični gib. Prav ta alienacija in abstrakcija v konkretno občost seveda potem filmu tudi omogoči, da lahko začne gibanje *proizvajati*: to se zgodi že čisto na začetku, ko npr. Méliès z gibanjem kamere ustvari iluzijo glave, ki se napihne in potem spet uplahne.<sup>10</sup>

V tem smislu film materialistično bere Hegla, saj se mu posreči, da proizvede substanco pojma – da torej substancializira tiste ideološke momente, ki morajo v klasičnem mehanicizmu ostati antropomorfni, tj. teološki. Obrat, ki ga izvrši film, je prehod od klasične fantazme mehanizma k mehanizmu fantazme.

Tako lahko film substancializira ali »objektivira« tudi tisti moment, ki je za klasične filozofe moral ostati nujni teološki residuum v njihovi ideologizaciji vprašanja ideološke interpelacije – namreč moment verovanja (tj. v sodobnem filmskem besedišču: moment iluzije).

Konkretna občost kinematografske predstave je možna prav zato, ker je filmska tehnologija model mehanizma fantazme, v katerem (ne »pred« katerim, kakor v klasični epohi) individua, ki bo interpeliran v subjekt, že čaka njegov predpisani sedež (kinematografska vstopnica je s tega stališča prav ilokucijski marker, ki naslovniko omogoča, da sede na tisti kraj, od koder bo »sporočilo« lahko ustrezno dojel – kjer bo torej dobro postavljena tarča za ideološko interpelacijo; ironija sodobnega demokratizma je pač, da je za ta namen sleherni sedež v dvorani enako dober).

Na platnu se torej nizajo predstave, Vorstellungsrepräsentanten, pulzija je alienirana v vrtenje filmskega koluta, afekte pa priskrbi gledalec sam: s tem je zagotovljen konkreten spoj med »občim«, podobami, ki jih gledajo vsi, in čisto »posamičnim«, individualno idiosinkratičnimi afekti, ki jih tudi doživljajo vsi, a vsak po svoje. Eleganca je prav v tem: komunalne občestne podobe se parijo z individualnimi posamičnimi efekti, pa so vseeno vsi afekti z minimalno tolerančno margino pri vseh enaki.



Moment verovanja ali »iluzije« se v filmu prav tako umesti v tehnologijo samo, kar pomeni, da to ni več zunanja predpostavka ideološke operacije, ki jo mora individuum prinesiti od drugod, tj. iz drugih ideologij in na katero bi pač moral »medij« sam slepo staviti. Za filmsko gledanje ni treba nikakršne vnaprejšnje ideološke obdelave, zato je ta tehnologija npr. primerno »močnejša« od klasičnih igračk. Tudi vero priskrbi stroj sam.

V tem smislu je filmski stroj imanentno teološka mašina (gl. prispevek Bojana Baskarja v tej številki).

Kino to »objektivacijo« vere doseže tako, da klasično nsprotje med mašino in zunajmašinsko (individualno) vero prenese v mašino samo (kakor prenese v notranjost samega mehanizma že tudi interpelaciji podvrženega posameznika, tj. subjektni faktor).

Opombe

<sup>1</sup> Izraz si sposojamo pri Hjelmslevu. – Pisec je močno omahoval, ali naj se drži akademsko kanonične ekspozicije ali naj se prepusti bolj razpuščenemu esejističnemu izrazu; odločil se je za slednje, zato je referenca namerjal brez potrebnih citatnih opor in tekstskih analiz. Če je spis s tem pridobil v dinamiki, in bo bralec lahko sem pa tja použil kakšno literarno cvetico, pa je pisanje bržkone postalo manj pregledno, in bo bralec morebitni užitek moral odplačati s trudom pri razumevanju. Recept »miscere utile dulci« ostaja še zmerom samo recept.

<sup>2</sup> Te kvantitativne določitve bodo videti manj pregnane, če pomislimo, da je zgled za »ničelno« stopnjo napetosti med strojem in ideološko zahtevo *ura* kot stroj, ki proizvaja čas. Odločilen prelom v zgodovini časomerov se zgodi prav z novodobnimi mehaničnimi urami: prejšnje ure zares *merijo* čas na način, ki se ga še drži nekakšna arbitrarnost – čas je »zunaj« merilnega aparata, prav kolikor je merilni aparat vezan na naravne pojave (sončna ura) ali pa je eksplicitno arbitraren (klepsidra: ta aparat proizvaja svoj idiomatski čas, ki ga je treba šele umeriti glede na »naravno« trajanje). Mehanična ura pa že proizvaja univerzalni, splošni, homogeni, poljubno razdeljivi, kozmični čas – ki je »naraven« prav zaradi kvalitetenosti svoje izdelave: tu ideologija deluje na čisto, tj. kot natura. Sodobni uri ni mogoče postaviti nobene ideološke zahteve, na katero ni že odgovorila; zato je ne dojemamo kot ideološki aparat; tudi ura sama ne more postaviti nobene zahteve, ki ji ne bi že vnaprejšje ustregli, ker jo sprejemamo kot naravno nujnost.

<sup>3</sup> Več o tej določitvi umetnosti gl. v naši spremni besedi k Hauserjevi knjigi *Umetnost in družba*, DZS, Ljubljana 1980, in v knjigi *Raziskave za sociologijo književnosti*, DZS, Ljubljana 1983.

<sup>4</sup> Dodatna prednost takšne določitve je, da se z njo ognemo netočni besedi »(upo)raba«; specifično »umetnostni« stroji so strogo monovalentni, njihova umetnostna »raba« ni ena izmed številnih možnih »uporab«, ampak je njihova *edina* raba. To bi sicer lahko izpeljali tudi iz naše analize njihove »ideološke strukture« – ideološka zahteva je *notranji moment* teh mašin in k njim ne prihaja »od zunaj«.

<sup>5</sup> V enem izmed filmov bratov Marx je tudi šala, ki gre nekako takole: »Vi se mi pa zdite podobni X-u.« – »Jaz sem X.« – »Potem pa ni čudno, da ste mu podobni.«

<sup>6</sup> Paradoks popolnega androida je v svoji formi psihotičen. Freudov analizant, znan po zvezku *der Wolfsmann*, se je pozneje zdravil pri Freudovi učenici Ruth Mack Brunswick. Imel je fiksno idejo, da je njegov nos nepopravljivo bolan; analitičarka je takole kondenzirala strukturo njegove norosti: »Vašemu nosu ni mogoče pomagati, ker ni z njim nič narobe.« (Gl. M. Gardiner, *The Wolf-Man and Sigmund Freud*, Penguin Book, London 1973; prevedeno tudi v srbohrvaščino.)

<sup>7</sup> Kar zadeva telo, seveda ni bilo nikakršnega dvoma, da je človek stroj; ostajalo pa je odprto, ali je za pojasnitev človeškega uma treba pritegniti Boga. – Danes smo v glavnem ostali pri istem, kar je presenetljivo zlasti za prvo točko; a vendar: »Vprašanje, ali je človeško telo stroj, je sporno, kajti nekaterim se zdi, da ogroža ali žali človekovo posameznost in enkratnost. Vendar pa nikakor ni tako. Enkratni smo, vendar imamo na tisoče enakih značilnosti kot stroji... Pravzaprav bi morali primerjati narobe. Stroj je podoben človeškemu telesu. Saj je bilo telo konec koncev prvo in v njem so vsi najboljši patenti. Stroji so človekov poskus, da bi se mrtvi predmeti vedli kot živi – zato pač ni presenetljivo, da so stroji, ki jih je izdelal človek, zgrajeni po človeški podobi.« Tako piše v knjigi *The Body Machine* (1981), pri kateri je bil urednik svetovalec Christiana Barnarda in ki je izšla v slovenskem prevodu z naslovom *Telo kot stroj*; delo izrecno opozarja na svojo tradicijo: »Ta knjiga je pravzaprav druga izdaja dela *Telo kot stroj*, ki ga je napisal francoski filozof René Descartes (1596-1650) z naslovom *Razprava o človeku*...« (Glede na sodbo o identiteti dela bi si lahko pisci postavili tudi vprašanje o identiteti pisca: je bil Descartes res Descartes ali pa mogoče nekdo drug z istim imenom?)

<sup>8</sup> To je seveda teološka problematika *Celem Elohim*, božje podobe. v različici 18. stoletja. Zadeva se lahko začne ideološko čisto naivno, kot igračkarija – podobnost bomo zagotovili tam, kjer pač zmoremo; in na ravni podobe zmoremo. A njeni vzratni učinki so katastrofalni. Zadržek filozofov pred konsekvencnim materializmom bomo nemara razumeli, če pomislimo, da je ta ideja človekolikega avtomata v 18. stoletju korelat ateistični poziciji iz 17. stoletja: tisti poziciji, ki ve, da Bog je, a vseeno dela, kakor da ga (v resnici) ni.

Za splošni okvir te problematike, ki se je tu dotikamo le bežno, navedimo odlomek iz Lacanovih *Stirih temeljnih konceptov psihoanalize*: »Sicer pa je bog stvarnik zato, ker ustvarja podobe, – Geneza nam to pove s *Celem Elohim*. In v sami ikonoklastični misli je to ohranjeno v stališču, da je en bog, ki mu to ni po volji. Prav gotovo je edini. Vendar pa danes ne bi nadaljeval v tej smeri, ki bi nas pripeljala v središče enega najbolj bistvenih elementov gobala *Imena-očeta*, namreč, da je neko določeno pogodbo mogoče skleniti onstran vsakršne podobe... V nekem smislu ni bog tisti, ki ni antropomorfen, pač pa se od človeka zahteva, naj ne bo.« (Str. 151)

Humanizem 18. stoletja se boji prav tega: če bi naredili popolnoma antropomorfen avtomat, bi se vseeno pokazalo, da je človeku *podoban*, da pa ni človek; zakaj pokazalo bi se, da je tisti, ki ni antropomorfen, prav človek sam. In tega presežka človečnosti nad podobo se humanizem boji: ta humanizem namreč ne zaupa v pogodbo tostran podobe – strah ga je, da bi tu naletel na *naravo* – tostran podobe in pogodbe je za materialiste zgolj *narava* – a vse šanse so, da je ta narava *človekova narava* in da ni tako »naravna«, kakor bi si želeli mitologi srečnega divjaštva. Potem bi se podrl celoten humanistični projekt: bi si želeli namreč, da je družba mogoče resda »pervertirana narava« – a da je naravo *treba* družbeno pervertirati prav zato, ker je pred-družbena človekova narava še veliko bolj nenaravna, še veliko bolj pervertirana, še veliko strašnejša kakor »despotizem«. Filozofi se zavzemajo za razliko med androidom in človekom prav zato, ker se bojijo te razlike: raje arbitrarno postavijo razliko nekam na raven podobe, kakor da bi tvegali, da se pokaže prava razlika tostran podobe. Raje tvegajo nedoslednost in minimalno teološko usedlino.

Sade je tu radikalen in postavi eno izmed svojih osti prav na raven podobe; s tem, da izpelje konsekvenco materializma 18. stoletja, obnovi pozicijo ateizma iz 17. stoletja v precej hujših okoliščinah. Stereotipnost njegovih lepotič ima prav to funkcijo: »tako lepa, pa vendar tako razvratna« – tako človekolika po veljavnih predstavah o človečnosti, a vendar tako človeška po Sadovem konceptu naravnosti človeka; cf. naključno izbran odlomek: »Nuna, o kateri govorim, se je imenovala gospa Delbène; ko sem jo spoznala, je bila že pet let opatinja v naši hiši in se je bližala tridesetim letom. Ni bilo mogoče, da bi bila

bolj lepa: bila je ustvarjena za to, da bi jo naslikali, njeno lice je bilo milo in nebeško, bila je svetlolasa, iz njenih velikih modrih oči je sijala najnežnejša zvedavost, postavo je imela kakor kakšna Gracija...« itn. itn – in bila je največja razuzdanka v samostanu. – V kinematografiji se moment podobe osamosvoji od celotnega mehanizma ideološke »pogodbe« – osamosvoji se v tem mehanizmu kot tisti moment, zaradi katerega *oslepimo* za sam mehanizem pogodbe »pred« podobo.

<sup>9</sup> La Mettrie je simpatičen norec prav zato, ker prečno obrne v vezaj – naredi tisto, kar bi vsi morali storiti, a si ne upajo: največja drznost se še dandanašnji omejuje na vektorializacijo tega vezaja, na problematiko stroj-človek; La Mettrie pa pravi, da je vseeno, ker je oboje isto. Filozofi od Voltairea do Diderota so natančno doumeli ta obrat od paradigme k sintagmi, od simbolizirajoče metafore k metonimiji želje. Nevarnost lamettrizma je prav v tem psihotičnem momentu, da simbolizacija (= prečna, metafora) odpove in da želja (= vezaj, metonomija) podivja; revolucionarni filozofi se prav tega prestrašijo in natančno uvidijo sadovsko konsekvenco psihotizirajočega materializma: Voltaire – »(La Mettrie) preganja krepost in kes, poveljuje greh in vabi bralca k vsakršni razpuščenosti.« »Velika razlika (tj. razlika med filozofi in La Mettrijem – op. pis.) je med tem, da se bojujete proti praznovverju pri ljudeh, in tem, da strete družbene vezi in verige kreposti.« Diderot – »če bi njegova načela prignali do zadnjih konsekvenc, bi spodnesli zakonito urejenost.« Holbach – »o nraveh je pravzaprav kot prvi posebec.« »(sodi med tiste), ki so zanikali razliko med grehom in krepostjo in ki so pridigali razvrat in razpuščenost v nraveh.«

<sup>10</sup> Gl. spis Igorja Žagarja »Soyez réalistes, demandez l'impossible«, Problemi 1-2, 1983.

<sup>11</sup> obširneje o tem gl. zlasti poglavje »Aristotelizem in vprašanje „grštva“ novoveškega gledališča« v knjigi Zoje Skušek-Močnič *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana, 1980.

<sup>12</sup> V klasičnem grškem gledališču se ta vnaprejšnja »verovajska menica«, na katero se opira interpelacija, kaže na primer v tem, da igre prikazujejo vsem in splošno znane mitološke zgodbe.

<sup>13</sup> Gl. geslo »Glas« v Ekranovem filmskem besedišču v tej številki; in spis Zdenka Vrdlovca o Šyberbergovem *Parsifalu*, Ekran 5-6, 1983.



Blade Runner, režija Ridley Scott, 1982