

Dolgotrajno srečanje filma in filozofije

Ugotovitev o tem, da je med filmom in filozofijo že od začetka nastajala vez na podlagi nemara neizogibne privlačnosti take vrste objekta, kot je film za filozofijo ali vsaj za filozofsko formirano mišljenje, je povsem razvidno projekcija za nazaj. To pa ne pomeni nujno, da je ta projekcija povsem napačna. Že dejstvo, da je v letu 2009 nastal obsežen »priročnik« desetih avtorjev o filozofiji in filmu, priča o tem, da imamo opravka z izoblikovanostjo posebnega interdisciplinarnega polja, v katerem so mogoče vsakršne refleksije o utemeljitvenih pogojih samega obstoja diskurzivnega, teoretskega in dialoškega prostora, opredeljenega s ključnima pojmomoma filozofije in filma. Priročnik (companion) sta urednika na prvi pogled zlahka utemeljila. Uvodni ugotovitvi o velikem vzponu filmskih in medijskih študij v svetovnem akademskem prostoru sledi jasna diagnoza: »Vendar pa je film postal medij zanimanja v drugih disciplinah, še posebno v filozofiji, ki je zdaj priča 'bumu' na splošnem področju filozofije in filma.« (Livingston, Plantinga, 2009: xviii.) Vsa obsežna zbirka raznolikih besedil v Routledgevem priročniku potem z mestoma spremenljivo in dubiozno zanesljivostjo v razmeroma heterogenih besedilih potrjuje to ugotovitev s tem, da se kaže kot svojevrstna evidenca teoretske dejavnosti na področju, ki je v času izhajanja tega priročnika po Framptonovi zaslugi že imelo oznako filmozofija. Ampak le-te (in tudi ne avtorja skovanke) v vseh šestdesetih poglavjih priročnika nihče ni niti omenil.

Čeprav samo ime interdisciplinarnega polja ali področja, kjer se srečujeta film in filozofija, ni povsem gotovo, in če se nedvomno kažejo dokaj različni pristopi k vprašanju »filozofskega pogleda«, vse to hkrati ni nič kaj presenetljivo opredeljeno tudi s tradicionalnimi označevalci, denimo kontinentalne in anglosaške filozofije. Če je težko povsem jasno opredeliti mesto estetike v tem razmerju, ki je pogosto disjunktivno, je prav zato jasno, da govorimo o področju, ki je zelo vitalno, neobremenjeno s kanoni, dogmami in drugimi disciplinarnimi omejitvami ter, upajmo, vsebinsko še dodobra presega vsakršne institucionalne okvire. O srečanju filozofije in filma seveda ne govorimo kot o nečem povsem novem, saj so evidence o nekaterih zgodnjih implicitnih ali eksplicitnih interferencah med obema dejavnostma na voljo, začeni, če ne z drugim, pa z

¹ Tu je treba opozoriti, da je v slovenskem prevodu besedila, na katero se sklicujemo, zelo resna prevajalska napaka. Del izvirnega besedila »*Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie ...*« (Benjamin, 1991: 481) je v slovenščino preveden takole: »Ko je namreč umetnost z nastankom prvega resničnega reprodukcijskega sredstva – fotografije ...« (Benjamin 1998: 154) Razvidno je opuščen pridevnik »revolucionarnega«, s čimer je pomen besedila bistveno okrnjen. Zadevni pridevnik je Benjamin uporabil v vseh treh verzijah besedila, prav tako pa ga najdemo v vseh relevantnih prevodih.

»Deleuzovim« Bergsonom, ki je mislil film tako rekoč skupaj in hkrati z njegovim nastankom. Vendar pa kljub vsem tem evidenčam, ki vključujejo nemalo teoretskih opusov na področju teorije filma ali filmskih študijev (od Münsterberga, prek Bazina do Bordwella in Elsaesserja), šele zadnjih nekaj let, morda največ kako poldrugo desetletje, lahko govorimo o razvidno oblikovanem diskurzivnem (pa tudi sorazmerno avtonomnem filmskem s poudarjeno vizualnostjo) polju, o pravzaprav bližnjem stiku filma in filozofije, ki v derridajevskem pomenu postaja notranji obema členoma razmerja. Čeprav se tu sklicujemo na teoretske mejnike, na pojmovne vrhunce in na prebojne artikulacije v polju teorije filma, v vseh njenih oblikah značilno kontekstualizirane in inherentno interdisciplinarne, pa je gotovo, da imamo opravka z veliko širšim mentalnim prostorom, v katerem se odnos

filma in filozofije meša z vsakdanjim mišljenjem in učinkuje na generativne sheme družbenosti vseh »civilizacij«, če hočete, fordističnih in postfordističnih svetov in tudi svetov, ki jih v njihovi postavljenosti ni mogoče zaobseči s kategorijo kritičnega in hkrati datiranega pojma fordizma. Prav gotovo je za »trend« mišljenja s filmom mogoče odkriti veliko vzrokov v zadnjih tehnoloških, družbenih in kulturnih premenah ter v logikah spremenjene reflektivnosti in prav tako je mogoče sklepati na množico posledic teh vzrokov. V svetu kognitivnega kapitalizma je glede na to mogoče ugibati bodisi o porajanju kake še nedosežene intelektualizacije v jedru družbenosti, bourdiejevsko rečeno pa o transformacijah habitusa, bodisi o tem, da končno stopamo skozi vrata percepcije, ki organizira huxleyjevski svet dominacije brez povratka na ideje o emancipaciji. Ne glede na konsekvence vzporednih in prepletajočih se gibanj filmske produkcije in reflektivnih reakcij pa je jasno, da je, odkar obstajata film in množična praksa gledanja filmov, v samo možnost pravkar navedenih podmen, vpisan »filmorazum«, če vsaj za trenutek sprejmemo Framptonov izraz filmind.

Od avre do problematizacije lastnine

Vprašanje, ki nas predvsem zanima v tem besedilu, je med drugim opredeljeno temporalno. Zakaj so se namreč raznolika srečevanja med filozofijo in filmom akumulirala tako, da lahko govorimo o kvalitativnem preskoku prav v času, ko se čedalje bolj intenzivno sliši, da je prihodnost (kinematografskega) filma kot družbenega, ekonomskega in estetskega fenomena vsak dan bolj negotova? Poglaviten krivec za te domneve naj bi bila predvsem digitalna tehnologija, ki omogoča revolucionarne spremembe na področju vizualne reprezentacije, s kakršnimi se v preteklosti lahko meri samo nastanek fotografije, na revolucionarnost katere je dovolj izrecno opozoril Walter Benjamin v znamenitem prelomnem besedilu o tehnični reprodukciji.¹ Ne omenjamo po naključju Benjaminove teoretizacije sprememb, ki so posledica procesov produkcije, v katerih je nastanek filma končni in neovrgljivi dokaz daljnosežnosti in nepovratnosti zadevnih sprememb. Njihov splošno razvidni učinek je bila pač množična kultura. Tako kot je Benjamin v pisanju Duhamela jasno pokazal na morebitno reakcijo s pozicij zastarevajoče estetike in še bolj z razredno determinirane kulturne »elitne« pozicije, se zdaj kaže zagovarjanje filma nasproti vdoru digitalne tehnologije kot vztrajanje na estetiki, ki je izpostavljena

novim transformacijam. »Zares, vzpon novih medijev je prinesel rast akademskega varovanja svete ontologije filma kot nečesa, kar je čistejše in bolj zdravo kot vse, kar je digitalno.« (Murray, 2008: 87) Le kako bi se ob tej ugotovitvi ne spomnili na Benjamina:

Primerjajmo filmsko platno s slikarskim. Drugo vodi gledalca h kontemplaciji, ob njem se prepušča toku svojih asociacij. V filmu to ni mogoče. Komaj ujame podobo v svoj pogled, že se spremeni pred njegovimi očmi. Ni je mogoče fiksirati. Duhamel, ki sovraži film in ne razume njegovega pomena, razume pa marsikaj o njegovi strukturi, opisuje te okoliščine takole: »Ne morem več misliti, kar bi hotel. Gibljive podobe so zasedle mesto mojih misli.« V resnici se asociacijski tok zaradi nenehnega spreminjanja filmske podobe takoj pretrga. (Benjamin, 1998: 172)

Ne da bi opozarjali na množico podobnih, recimo klasičnih modernističnih artikulacij problema opredelitve razmerja slikarstvo – film – gledalec v teorijah filma, bi lahko rekli, da Benjaminovo izhodišče ne utemeljuje samo filozofije filma, ampak je sâmo že filozofija filma, v katero pa je vpisana posebna klavzula s pojmom izginjanja avre, dialektičnim pojmom procesa, ki ga film kot umetnost reprodukcije relativno dovrši. Če se gibljemo prav v okviru Benjaminove »dialektike avre«, je jasno, da enkrat dopolnjeno izginotje avre ne more biti ponovljeno. Vendar pa je ravno zakoreninjenost filma v industrijskem kontekstu reprodukcije skozi sisteme filmske proizvodnje omogočila določilo, ki je nadomestilo nekdanjo avro v njeni kulturni in banalni funkciji. Ogroženost – ali natančneje: že dovršeno izginotje avre v tridesetih letih – se v množični kulturi 21. stoletja reaktualizira kot nova zvrst ogroženosti, namreč kot ogroženost kategorije lastništva.

Ne samo, da so filmski odlomki zlahka na voljo za nalaganje na medmrežju, ampak se je tudi amaterski diskurz o filmu razmnožil z elektronskimi poštnimi seznamami (Listervs), zvezdnikiškimi portali, amaterskimi filmskimi kritikami, You Tubom, elektronskimi revijami, zgoščenkami in DVD. Vseeno pa je ravno tâko krizo filmske (cinematic) lastnine, od specializirane magije računalniško generiranega podobja do posplošenih določil amaterskega videa in klepetalnic, treba razumeti kot konstitutivne bistvene navezave na rast filma in na pogoje njegove teoretizacije. (Murray, 2008: 87)

Filozofija filma tako v okviru, ki ga zarišejo zgodovina, industrija, poraba, forme percepcije in podirajoče se estetike, vznikne kot rešilno področje vednosti za obstoj filma, ker filozofija lahko abstrahira od spreminjajočih se pogojev produkcije ter reprodukcije in artikulira pojem filma. Seveda to ne pomeni, da je filozofija kaj takega že storila, je pa z delom na tej artikulaciji čedalje bolj zaposlena. Film nato filozofiji »vrne uslugo« ne toliko samo tako, da omogoča estetiške diskurze, ampak, kar je še pomembnejše, zagotavlja prostor za epistemološko utemeljeno družbeno prakso. To moramo zdaj nekoliko bolj razložiti.

Že v kratkem času po tem, ko je Murray zabeležil ugotovitve v zgornjem citatu, so se omenjene oblike amaterskih diskurzov o filmu samo še pomnožile. Prav tako je treba upoštevati, da je računalniški reprodukciji filmskih (in vseh drugih) vizualnih produktov vzporedna produkcija, ki jo Murray imenuje »amaterski video« in je dostopna vsakomur, ki ima mobilni telefon katere od poznejših generacij. Če v tem trenutku (torej v letu konca prvega desetletja 21. stoletja) še ni povsem jasno, kako se bo, če se sploh bo, izoblikoval digitalni kino, ki ga tehnično že omogoča super, hiper ... HD-tehnologija, pa je koncept navzoč, če ne govorimo še o tem, da zlasti hollywoodska produkcija filmov, ki temelji na razkošnih specialnih efektilh, že

² Prvi film v formatu *imax* so prikazali na EXPO 70 v Osaki, prvi stalni sistem *imax* pa so postavili v Torontu leta 1971. (Najbrž ni treba posebej poudarjati, da so podatki o tem dostopni vsakomur, ki zna v spletni iskalnik vpisati ustrezno ključno besedo.)

³ Ta problematika se je z druge, namreč avtorske strani, zgledno pokazala v primeru Lynchevega filma *Inland Empire* (2006), o čemer sem obširneje pisal v reviji KINO! (Štrajn, D. (2007): Prodirati v abstrakcijo. *Kino!* 1 (1), 105–111).

prakticira še pred nedavnim bolj ali manj hipotetične koncepte. A vendar, Cameronov *Avatar* (2009), ki so ga med drugim promovirali kot prelom glede na produkcijo in reprodukcijo filma, je nakazal možnosti novih tehnologij pri animacijah še nekoliko bolj kot nekaj filmov tega žanra pred njim, toda projekcije *imax* v 3D tehniki, ki so trideset in več let navzoče kot atrakcija večjih mest,² same na sebi še niso dopolnile prestopa v drugo obdobje filma. *Avatar* je nakazal odgovor na vprašanje prihodnosti filma, a sam ta film ni bil kaj bolj decidan odgovor na nobeno od aktualnih vprašanj prihodnosti. V vsem tem kontekstu se namreč na novo odpira temeljno Bazinovo vprašanje: Kaj je film? In

kar sama se ponuja skoraj banalna analogija. Vsesplošna navzočnost vsakršne reprezentirajoče, odsevajoče, vsiljujoče asociativne itn. vizualnosti postaja komplementarna in nerazločljiva sestavina simbolnega univerzuma, ki ga slej ko prej determinira jezik v kontekstu pomnožene komunikacije. »Vsakdo« (tu govorimo o singularni pojavnosti subjektivnosti) govori in piše, vendar zato »vsakdo« še ni pisatelj, pesnik ali, slednjič, filozof. Tudi »vsakdo«, ki karkoli že snema z digitalno kamero, pri čemer se amaterski pripomočki čedalje manj razlikujejo od profesionalnih, še ni filmski avtor.³ Pa vendar, vsenavzočnost računalniške komunikacije – kot bi nemara za silo lahko prevedli izraz *ubiquitous computing* – ustvarja nevzdržnost dosedanjih sistemov lastništva filmov in pravzaprav vsega drugega, kar je mogoče reproducirati in komunicirati po spletu. Sedanje lastništvo, ki temelji na zakonodaji o avtorskih pravicah (to pa pomeni, da so avtorji pravzaprav ujeti v kapitalsko logiko, saj imajo od njihovih »pravic« še največ koristi korporacije), se že transformira, čeprav ni povsem jasno, kakšen bo končni razplet. Klasična marksistična interpretacija tega dogajanja, ki bi trdila, da razvoj produktivnih sil, katerih bistvena sestavina je kajpak hitro razvijajoča se tehnologija, subvertira obstoječe družbene odnose, je lahko izhodišče novega razmisleka, sama na sebi pa ne pojasnjuje vseh posledic tega dogajanja. Prav gotovo digitalizacija že poganja spremenjeno delovanje filmskega »katalizatorja« družbene percepcije, kar pomeni, da se vsa vprašanja v polju filma, na katerem je lahko relevantna filozofija, dodatno izostrujejo.

»Ena-več«

Govoreč na tej ravni torej lahko skladno tudi z dokaj širokim konsenzom v relevantnih humanističnih vedah rečemo, da je v kontekstu množične kulture, ki je – kot je jasno in lucidno ugotovil Benjamin v tridesetih letih 20. stoletja – nastal nov premik, ki zadeva materialno plat, ekonomijo filmske (re)produkcije in seveda tudi še posebno pomembno na novo zadeva strukturo celotnega področja estetike. Le-ta je kot »dopolnilna« disciplina filozofije vseskozi izpostavljena krizam, ki se zdaj enačijo s težavami opredeljevanja umetnosti glede na vse, kar se z umetnostjo dogaja v dobi modernizma in po njej zdaj z epistemološkimi in celo ontološkimi dogodki znotraj filozofije, ki njeno mesto ter vlogo redefinirajo, reducirajo ali pa, nasprotno, na novo afirmirajo. Schaeffer (prim.: Schaeffer, 2000: 6) je na začetku tega tisočletja glede tega spomnil na iluzijo o obnovi estetike, ki se je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja skušala legitimirati na podlagi težnje po institucionalni hierarhiji vrednosti umetniških del proti prevladovanju historicističnih in avantgardističnih meril, ki da so veljala do takrat. Ne da bi se podrobneje spuščali v vse probleme, ki so

v zadevnem obdobju opredeljevali »krizo« umetnosti, »krizo« kritike itn., zatrdimo predvsem to, da so vzponi estetiških diskurzov praviloma simptomalni tako, da jim sledijo temeljne predelave in nova razvrščanja konceptov v polju estetike, in tako se tudi dogaja omenjeno prestrukturiranje celotnega področja. Prav področja »(...) umetniških dejavnosti, ki jih, razen izjemoma, filozofija nekoliko preveč teži pozabiti, ker se ukvarja z vprašanjem, kaj je umetnost« (Schaeffer, 2000: 7), in ki zajemajo pojave množične kulture, kot so film, jazz in/ali rock, stripi, fotografija, po prodoru digitalnih tehnologij na ontološki ravni postavljajo vprašanje umetnosti na novo. Kaj pa ta sintagma novosti zajema brez upoštevanja filma, ni mogoče odgovoriti, ker je to »neupoštevanje« že konstitutivno nemogoče. Od tod torej na začetku tega zapisa omenjeni »bum« na relaciji filma in filozofije, saj se spričo vprašljivosti estetike, soočene z umetnostjo, ki jo s težavo kategorizira, imperativno postavljajo vprašanja na bolj ontološki ravni, pri čemer tudi ontologija (prav tako kot na svoji ravni estetika) prestopa okvire dosedanje definiranosti. Kot pa je ugotovil že André Bazin, ima film kot »realistična umetnost« veliko opraviti na ontološki ravni, s čimer se postavlja vprašanje o mogočih modusih tematizacije teh vprašanj v okviru estetike. Ni dvoma, da je opredelitev filma v terminih estetike, torej določitev filma za pojav, ki spada med umetnosti, že vse od začetkov vsaj preozka, čeprav seveda ni povsem napačna.

Film je namreč nemogoče misliti zunaj nekakšnega splošnega prostora, v katerem lahko zapopademo njegovo zvezo z drugimi umetnostmi. Sedma umetnost je v nekem povsem posebnem smislu. Ne dodaja se šestim drugim na isti ravnini, kot je njihova, vključuje jih, je ena-več ob šestih drugih. Nanje, izhajajoč iz njih, deluje z gibanjem, ki jih odtegne njim samim. (Badiou, 2004: 113)

Medtem ko bi tej Badioujevi observaciji, ki je v izvirniku nastala leta 1998, že lahko pripisali atribut zastarelosti glede na vse, kar smo doslej rekli v zvezi z digitalizacijo, pa gre vseeno za ugotovitev, ki se, nemara skupaj zlasti z Deleuzovimi refleksijami še iz osemdesetih let, vpisuje v temelj razmerja filma in filozofije. O filmu je bil že od nekdaj govor kot o umetnosti, ki »podobo spravlja v gibanje«, toda le postopoma so se pojasnjevale vse konsekvence za sam pojem gibanja, ki ga ima nerazločljivost filma od gibanja. Pri tem je filmsko gibanje, torej reprezentirano gibanje, večkrat poimenovano za mišljenje v podobah in s podobami, kot je že na povsem filozofsko-filmski ravni zaslutil Bazin, vse prej kot zgolj umetniški objekt pogleda; pravzaprav gre vedno za »vrnjeni pogled«, torej hkrati za to, da je pogled, ujet v tok gibanja podob, objekt filma. Glede na realnost zunaj okvira ekrana imamo opravka s procesom, kakršnega v znamenitem 11. seminarju omenja Lacan v zvezi s Holbeinovimi Ambasadorji v terminu anamorfoze, ki zadeva samo konstitucijo percepcije tudi v družbeni perspektivi. Glede na to se potem razmerje filma s filozofijo – in nasprotno – v času digitalizacije izkaže tudi za nazaj kot ključno v tem smislu, da ne gre več samo za vprašanje o tem, kako misliti film, ampak za vse bolj očitno nemožnost mišljenja na splošno »zunaj filma«, pri čemer to nemožnost presega edino še nemožnost mišljenja zunaj jezika. Od te točke naprej lahko nadaljujemo k dodatni radikalizaciji vprašanj filozofije (ali tudi kako drugače poimenovane relacije filma in filozofije). Glede na že postavljeno analogijo med jezikom in filmom se filozofija in film srečata v polju refleksije in refleksivnosti, v luči katere nam je jasno, da vsa manifestiranja jezika niso filozofija in tudi vse filmske tvorbe niso filmi z enakim estetskim, epistemološkim in ne nazadnje »ontološkim« učinkom. Pri tem ne pozabimo, da je prepletanje filma in filozofije vendarle neizogibno diskurzivno dogajanje, ki še zdaleč ni enoznačno ter zato tudi o kakih enoznačnih definicijah česa takega, kot naj bi bila »filmozofija«, ni mogoče govoriti in vprašanje je, ali bo to sploh kdaj mogoče.

⁴ Med vrsto kompendijev, ki jemljejo za izhodišče prav ta aspekt razmerja med filmom in filozofijo, lahko kot enega zanimivejših omenimo zbornik besedil *Film as Philosophy ...* (glej Read, Goodenough, 2005).

Ugotovili smo torej, da je temelj vsake relacije filma in filozofije prav to, kar označujemo z mišljenjem, ki je, če sledimo vsaj Kantu, dejavnost v asimetričnem odnosu subjekta z objektom, pri čemer je za nas zanimiv predvsem aspekt transcendentalizma. Brez posebnega pretiravanja bi torej rekli, da film pravzaprav

sooblikuje transcendentalno formo mišljenja, kar pomeni, da avdiovizualni vtisi, ki se vpletejo v kognitivne aktivnosti subjekta, raznoliko determinirajo percepcijo zunanje realnosti, kar se ne nanaša samo na čutno zaznavanje, ampak na cel spekter kompleksnih shem (transcendentalnih form) mišljenja. Film in drugi produkti »avdiovizualizacije«, ki jih prinašajo nove tehnologije in njihove družbene rabe, so čedalje bolj postajali »notranje« povezani s filozofijo. Seveda pa to lahko rečemo na podlagi ugotovitve o tem, da imamo opravka z množico različnih tematizacij razmerja filma in filozofije. Številne napisane monografije, priročniki, zborniki ipd., ki sistematizirajo opravljeno delo na tem področju, zdaj omogočajo tudi nekakšno klasifikacijo različnih »žanrov« diskurzov filmozofije, če to skovanko sprejmemo za vsaj tehnično opisno ustrezno, a brez zavezujočih Framptonovih opredelitev. Za osnovni namen tega zapisa bi bilo odveč podrobneje razgrinjati tako klasifikacijo. Omenimo samo nekatere elemente. Če se ne ukvarjamo preveč s filozofskimi sestavinami zgodnejših in poznejših filmskih teorij, je gotovo prvo pojavno obliko filmozofije mogoče najti v bodisi sporadičnih bodisi tudi bolj fokusiranih različno kontekstualiziranih omembah filma v filozofskih besedilih predvsem 20. stoletja.⁴ Tu nemara ne kaže spregledati pomenljive posebnosti: bolj biografsko in le nekoliko dokumentirano navajanje Wittgensteinovega zanimanja za film, torej za spominjanje na zadevnega filozofa kot navdušenega gledalca filmov, in to zlasti filmov, ki so tisti čas šteli za manjvredno zabavo. Naslednji pomembni aspekt filmozofije bi našli v delih filozofov, ki se izrecno ukvarjajo s filmom, pri čemer tu vsekakor izstopata Stanley Cavell ter Gilles Deleuze in v to »kategorijo« bi najbrž sodili tudi nekoliko mlajši avtorji, kot so Ranciere, Nancy ipd. Nasprotno pa bi lahko našli tudi vrsto filmskih avtorjev, ki bi jih lahko prišteli k filozofom, ki so bodisi implicitno v filmih bodisi v eksplicitno diskurzivni formi spregovorili filozofsko kot, denimo, Eisenstein, Lang, Bergman, Antonioni in seveda Godard. Končno pa bi lahko našli zdaj že kar lepo število avtorjev, ki bi jih lahko kar označili kot predstavnike že utemeljene filmozofije; Bordwella, Lauro Mulvey, Heatha, Bellourja, Elsaesserja, Žižka ... Že ta minimalna projekcija klasifikacije polja filmozofije jasno kaže na to, da se diskurza na relaciji filma in filozofije ne da zapreti, zaključiti, enoznačno opredeliti in tudi velika večina tovrstnih diskurzov tega niti ne poskuša, pri čemer je treba poudariti, da se vendarle malodane vsa filmozofija elaborira onstran meje, ki jo določa tradicionalna razmejitev med estetiko in njenim privilegiranim predmetom, umetnostjo. Filmozofijo je torej mogoče, kot se kaže iz dosedanjega našega pisanja, opredeliti predvsem kot diskurzivno polje in ne kot nastajajočo ali kakršnokoli že povsem formirano disciplino. Toda discipline, ki so udeležene v oblikovanju tega polja, izgublajo ožino svoje bodisi institucionalno bodisi doktrinarno (ideološko) postavljene disciplinarnosti, iz katere se torej v odnosu s filmom osvobajajo. Zdi se, da vsak diskurz v tem polju sproži še vrsto drugih interdisciplinarnih povezav. Vzemimo kar prvo poglavje Deleuzove *Podobe-gibanja*, v kateri v reaktualizaciji Bergsonove filozofije ne opredeli samo ključnega pojma gibanja, ki konstituira refleksivni tok med filmom in mišljenjem, ampak stopi še na področje psihologije. (glej Deleuze, 1991) Slednja v bergsonovskem kontekstu implicitno zastopa vse, kar so kmalu po izidu Deleuzove knjige brez odnosa do nje opredelili za kognitivizem, ki je po tem, ko je okupiral diskurzivni prostor velikega dela sodobne psihologije in pedagogike, vstopil tudi na področje filma. Nedorečenost kognitivizma

na področju filma je kot zunanji impulz pospešila proizvodnjo diskurzov filmozofije, medtem ko kognitivizem lahko čaka na kakšna odločilnejša dognanja nevroznčnosti. Vsekakor pa velja, da Deleuzov prispevek ostaja v vsej filmozofiji ključen zato, ker se je z njim »uzakonilo« srečanje filma in filozofije z jasnim razlogom, kot ugotavlja Chateau v kontekstu poglavja knjige, ki se nanaša na Deleuza: »Filozofija in film se srečata zato, ker oba mislita. To se pravi, da filozofija nima izključne pravice na mišljenje, in še več, da način, na katerega misli filozofija, ni edini način mišljenja.« (Chateau, 2003: 106) Posamezne instance, imena in težnje v zamisljivi klasifikaciji filmozofije v svoji heterogenosti kažejo tudi na to, da v omenjenem polju potekajo raznoliki diskurzi, tudi vrsta takih, ki vzajemno ne komunicirajo ali pa si oporekajo konceptualno ustreznost. Ne nazadnje pa poudarimo še to, da filozofija kot sestavina filmozofije ne nastopa v nikakršni obliki *reine Philosophie*, kakor so jo skušali misliti na kontinentu še v zgodnjem 19. stoletju, ampak v nerazločljivem prepletu z vsakršno bolj ali manj postavljeno vednostjo, pri čemer pa je malo bolj poudarjeno v »neanalitični« filmozofiji mogoče govoriti o prodornejših tokovih, ki se navezujejo zlasti na frankfurtsko kritično teorijo in psihoanalizo. Vendar pa, upoštevaje še zlasti paradigmatične intervencije Stanleyja Cavella, vsaj deloma lahko govorimo tudi o tem, da filmozofija pomeni eno plodnejših novejših področij, kjer se oblikujejo dialogi dveh največjih filozofskih tradicij – racionalistične in empiristične.

Ekranski svetovi

Iz povedanega sledi, da je interpretacija filmskega (in zdaj čedalje širšega digitalno pospešenega audiovizualnega) medija v njegovih neizčrpnih teoretskih konturah in seveda interpretacijah posameznih filmskih fenomenov, še zlasti ko gre za njihovo singularnost, že uokvirjena s filmozofijo. Toda iz tega izhaja tudi to, da je raven filmozofije, kajpak različno umeščena v širše filozofske tradicije (analitično, hermenevitično, kritično teoretsko, fenomenološko, dekonstruktivistično ..., nemara tudi že še v kako azijsko različico), vendarle že toliko razvidna, da je mogoče opredeliti, če že ne povsem pozitivno, kaj filmozofija je, pa vsaj, kaj filmozofija ni v primerih, ko se določeni pristopi sicer investirajo v zadevno polje, pa lahko ugotovimo, da kljub svoji pretenziji le ne spadajo vanj. Kaj hočemo s tem reči, pokažimo na enem številnih mogočih ilustrativnih primerov, kakršen je knjiga Richarda Gilmora *Doing Philosophy at the Movies*. V značilnem ključnem delu knjige avtor meni, da je najboljši del obiska filmske predstave za filozofsko razmišljanje čas po predstavi, ko se imamo možnost pogovarjati o filmu ob skodelici kave, kozarcu piva ali vina.

Če filme jemljemo kot orodja, ki jih lahko uporabimo za ponovni premislek o naših življenjih, da bi naredili svoja življenja za bolj intenzivna in bolj zadovoljiva, potem so načini, na katere je mogoče uporabiti kak film, pa to, kaj je v filmu dobro, slabo, zanimivo ali nevarno, pravi predmet pogovora. Če lahko govorimo o seksizmu, nasilju, o neutemeljenih nasproti smiselnim spolnim srečanjem, o plemenitosti kakega karakterja ali o etičnih izbirah, s katerimi se sooča drugi karakter, potem nismo več v pasivnem položaju, ko v filmu reprezentirane vrednote oblikujejo naš značaj, ampak smo prej v položaju, ko pripoznavamo in prepoznavamo tiste sile ter presojava zase, kako naj jih razumemo v kontekstih naših lastnih življenj. Ta proces ni samo krepilen, ampak tudi prijeten. Kaj lahko se pogovarjamo o Terminatorju Jamesa Camerona ali o Renoirjevih Pravilih igre in pogovor je lahko tudi zelo koristen. Ko to počnemo, bolj narativiziramo teme filma v kontekst naših

⁵ V slovenščini se pri prevajanju tovrstnih terminov srečujemo s problemi. *Screen* lahko, ko govorimo o kinematografskem filmu, prevedemo v »platno«, v drugih primerih pa je po mnenju podpisanega še najboljši približek izraz »ekran«, saj se sicer že nekoliko poslovenjeni *display* vendarle še ni prijel, poleg tega pa ravno v danem besedilu ne ustreza osnovnemu pomenu. Drugi slovenski prevod, kot je »zaslon«, s svojo dvopomenskostjo tudi ni uporaben.

lastnih življenj kot pa da bi naša življenja narativiziralo to, kar vidimo v filmih. Filmi tako bolj postanejo orodja za izboljševanje, krepitev in osvobajanje naših življenj kot pa opresivne ali manipulatorske sile, ki korumpirajo naša življenja s tem, da nas naredijo za bolj nasilne, solipsistične ali fetišistične v naših razmerjih z drugimi ljudmi. (Gilmore, 2005: 7–8)

Seveda ni mogoče zanikati možnosti za tako »uporabo« filma s pomočjo pragmatične filozofije in njenih različic etike, estetike itn., vendar pa branje Gilmoreve knjige, ki vseeno ni tako »neumna«, kot bi kdo sklepal samo po tem navedku, nazadnje pripelje do sklepa, da tovrstno tematiziranje filma bolj s filozofijo in veliko manj v filozofiji ne more spadati v središče polja filmozofije. Zakaj smo o tem lahko tako prepričani? Iz besedila je namreč razvidno, da se Gilmore pravzaprav sploh ne ukvarja s problemom, ki ga rešuje, ali naj bi ga reševala filmozofija; v njegovi instrumentalizaciji filma tudi filozofija postaja »orodje«, ki naj nam omogoči (kar je nekako rdeča nit avtorjeve nadaljnje obravnave, tudi v obliki analiziranja posameznih filmov ipd.) odkrivati smisel (meaningfulness) našega življenja, dejanj, oblik sožitja in estetskih momentov (npr. učinke sublimnega) v filmskih reprezentacijah. Gilmorevo besedilo dejansko počne to, kar si zadaja kot nalogo v zgornjem navedku: organizira konverzacijo o filmih in sugerira pomoč filozofije pri tem, pri čemer pa bistveno omeji razpon refleksije, ki voptegne pojmovne učinke filmskih oblik mišljenja. V Gilmorevi perspektivi se ukvarjamo predvsem z razumevanjem nekakšne intersubjektivnosti, pri čemer je vsa filozofija na strani gledalca, ki ga Gilmorev diskurz pravzaprav brani pred morebitnimi učinki uvida razcepa v sami subjektivnosti skozi filmske gibljive podobe s posledicami za dožemanje družbene realnosti. Četudi so analize posameznih filmov v zadevni knjigi mestoma zanimive in tudi po svoje lucidne, pa ostaja odprto vprašanje prav v tistem, kar smo šteli za učinek v območju transcendentalnosti, ki se, če nekoliko pretiravamo, z nastankom filma že na osnovni ravni projekcije gibljivih podob, glede na izvorno Kantovo postavitev, poveže z »objektnostjo« v trikotniku: gledalec–kamera–realnost. To pa je področje epistemologije, ki je koncipirana z drugačnih izhodišč, kot so Gilmoreva.

Nasprotni primer, ki hkrati pritrjuje naši hipotezi o dialektični povezanosti vprašanj digitalizacije avdiovizualnega z razcvetom filmozofije, najdemo v predgovoru Felicity Colman h knjigi *Film, Theory and Philosophy*, zbirki zapisov različnih avtorjev o ključnih mislecih filmozofije. Avtorica sicer označuje naš predmet razpravljanja z izrazom film-filozofija in sploh je mogoče v njenem besedilu najti še nekaj tovrstnih pojmovnih inovacij (dvobesednih z vezajem povezanih terminov), kar je v njenem besedilu eden zunanjih znakov, ki kaže na avtoričin vpis v »postdeleuzovsko« misel, v kateri se film-filozofija kot področje vednosti opredeli v kontekstu »epistemologije dogodka«. Problematiko filmozofije avtorica poudarjeno konceptualizira kot tematiko ekranskih⁵ form (screen forms). Le-te pa postavlja v družbene, historične in epistemološke okvire, pri čemer je njeno izhodišče locirano v kompleksnost vsebin in v strukture konstitucije družbenega prostora.

Film, televizija, spletni servisi, podatkovna skladišča, igralne konzole, mobilni ekrani ter na umetnosti temelječe nekomercialne, z ekranom povezane forme materializirajo tematike in ideje vsebin v njihovem umeščenem mediju ter v posredovanju (mediation) vsebin, ki jih proizvajajo: globalne novice, športni dogodki, svet narave, domišljjski svetovi itn. Bodisi komercialne bodisi alternativne vse te forme prehajajo skozi posredovanje distributivnih mrež (vsakovrstnih skupnosti, človeških in nečloveških) ter proizvajajo različne vrste form vednosti

(knowledge). Nadalje ekransko postavljene vsebine – ideje, zgodovine, empirični podatki – generirajo različne tipe filmskih položajev (cinematic conditions). (Colman, 2009: 1)

Kar je tu treba vzeti najresneje, je prav instanca vednosti, ki v nasprotju z Gilmorem ni dana od poprej kot že formirana v filozofiji, v soočenju s filmom pa se samo elaborira, ampak se reproducira, nenehno proizvaja v vzajemno stikajočih se gibanjih, se prenavlja, vzpostavlja, historizira hkrati s procesi teoretizacije, med katerimi je film-filozofija ena čedalje bolj nepogrešljivih. »Vendar pa film-filozofija in teorija filma mutirata, ko vzniknejo novi dogodki v svetu, ki premikajo tehnološko epistemologijo perceptivnih zgodovin vednosti. Zgodovina je dinamičen proces, preudarjan s tehnologijo in dogodkovnimi epistemologijami. (Colman, 2009: 6) Ekranski svetovi, ki kličejo k interpretacijam, teoretizacijam in kritičnim razpiranjem v kontekstih teorij postkolonialnih, spolnih in drugih zrenj (gazes), ne nakazujejo samo mogočo, ampak že kar konstitutivno vsebovano težnjo filmozofske refleksije k vpisu v historični niz emancipacijskih temeljnih diskurzov. Kot smo pokazali v prejšnjih razdelkih, je vsaj od Benjamina naprej – ali bolj natančno, odkar je Benjaminov epistemološki preboj postal razumljiv (šele tam nekje proti koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja) – na delu nasproten proces, ki postavlja emancipacijske diskurze v okolje množične kulture, v kulturno pluralnost in jih kar naprej tudi zavezuje h kritiki in refleksiji ekonomske ter tehnološke baze produkcije imaginarnih korelatov družbene realnosti, torej imaginarijev, ki postopoma postajajo bolj realni kot družbena realnost sama. Filozofija, ki se prenavlja ter ohranja relevantnost tudi s tem, da je agens in akter v prostoru filmozofije, ker kajpak drugače ne more, si s tem odpira novo perspektivo. Le-ta se kaže v opredelitvi, ki je še najbližje temu, kar bi si lahko predstavljali kot definicijo filmozofije:

Film-filozofijo torej lahko označimo kot zaposleno z ontološkim raziskovanjem, ki priteguje znanosti percepcije, gibanja in vednosti. Gibljive podobe so filozofiji pokazale različne stvari o naravi abstrakcij prostora in časa ter kategorij spolnosti in spola (sex and gender). Tako kot filozofija je film ustvaril nove pojme za artikulacijo biti in ontologije. (Coleman, 2009: 11)

Film kot tista »ena več« umetnost v srečanju s filozofijo gotovo premeša tradicionalne pojme o filozofski sistematiki, o urejenosti in razvidni razločenosti filozofskih disciplin ter skladno s sklepi Felicity Colman, filozofijo opozori na njene ontološke temelje. André Bazin je to vedel v svoji teoretski zastavitvi razumevanja filmskega fenomena, v anticipaciji filmozofije, ko se mu je zastavil problem ontologije filma. Morda si takrat sam Bazin še ni čisto predstavljal, da se kdaj utegne filozofija artikulirati tudi v filmski obliki. Godardove Histoire(s) du cinema (1997–1998) so zelo poseben dosežek izjemnega avtorja in hkrati s tem, ko jih kaže šteti za uspeli poskus prakse filmozofije s filmskimi sredstvi, je najbrž treba uvideti tudi neponovljivost tega poskusa. Toda v njem se hkrati povnanjajo sredstva avdiovizualne artikulacije filozofske misli, ki jih lahko zasledimo tudi v vrsti drugih filmov, v katerih gre še za kaj več kot samo za narativni učinek v ožjem pomenu besede.

Sklep

Naše razpravljanje pravzaprav ni vodilo h kakršnemukoli enoznačnemu sklepu ali k (s formo znanstvenega članka predpisanemu) ugotavljanju, koliko nam je uspelo dokazati izhodiščne hipoteze. Omejimo se torej na upanje, da smo s tem pisanjem demonstrirali obstoj filmozofske

refleksije in da smo, ne nazadnje, pokazali na njeno neizbežnost in tudi na njeno produktivnost za vsakršno delovanje na področju razvijanja humanistične vednosti. Filmozofija v sedanjih univerzitetnih sistemih še ni kdo ve kako institucionalizirana – zaman bi jo za zdaj tudi iskali v frascatijskem priročniku OECD za klasifikacijo znanosti in raziskovanja –, čeprav pa se na vrsti bolj odprtih visokošolskih in/ali raziskovalnih ustanov za zdaj kar živahno razvija v okvirih večinoma »filmskih in medijskih študij«. Tovrstna dejstva lahko razumemo kot znake potenciala te vednosti tudi na področjih, ki zadevajo kritiko vladajočih ideologij in sistemov dominacije. Koliko to pomeni, da imamo opravka s področjem, ki utegne proizvesti nove preboje v družbenih, političnih in kulturnih kontekstih, pa je vprašanje, ki navsezadnje zadeva umetniško in drugo prakso avdiovizualne produkcije, ki je proizvodnja, kakršno nekatere od filmozofskih teorij opredeljujejo kot proizvodnjo ekranskih svetov.

Literatura

- BADIOU, A. (2004): Mali priročnik o inestetiki. Ljubljana, Društvo Apokalipsa.
- BENJAMIN, W., (1974/1991): Das Kunstwerk im Zietalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. V *Gesammelte Schriften*, Band I–2, (ur.), 471–508. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V *Izbrani spisi*, (ur.), 145–176. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- CHATEAU, D. (2003): Cinéma et philosophie. Pariz, Nathan.
- COLMAN, F. (ur.) (2009): *Film, Theory and Philosophy/The Key Thinkers*. Montreal & Kingston, Ithaca, McGill-Queens University Press.
- DELEUZE, G. (1991): Podoba-gibanje. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- FRAMPTON, D. (2006): *Filmosophy/a manifesto for radically new way of understanding cinema*. London, Wallflower Press.
- GILMORE, R. A. (2005): *Doing Philosophy at the Movies*. Albany, State University of New York Press.
- LIVINGSTON, P., PLANTINGA, C. (ur.) (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon, New York, Routledge.
- MURRAY, T. (2008): *Digital Baroque/New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- READ, R., GOODENOUGH, J. (ur.) (2005): *Film as Philosophy - Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. Houndmill (New Hampshire), New York, Palgrave Macmillan.
- SCHAEFFER, J.-M. (2000): *Adieu à l'esthétique*. Pariz, Presses universitaires de France.