

3, 2, 1, akcija: film, filozofija, podoba misli, kinematični način produkcije, digitalna podoba in digitalni način produkcije

Sledeč poziciji Andreja Špraha, filmskega teoretika, pisatelja in avtorja številnih člankov s področja filmske misli, bomo v pričujočem besedilu zavzeli stališče, da odnos med filmom in filozofijo – filozofijo kot znanostjo diskurzivne analize in filmom, za katerega se v marsičem zdi, da deluje kot metafora za filozofijo – prežemata dve temeljni tendenci. Medtem ko prva želi skozi film tvoriti konceptualizacijo, vezano na film, je druga tendenca tista, ki film uporablja kot sredstvo za obravnavo določenih že vzpostavljenih konceptov. Dve temeljni liniji torej, ki pa se često prepleteta in spletata svojevrstno rizomatsko strukturo *nehierarhičnih* sistemov *deteritorializiranih* linij, ki se naključno povezujejo z drugimi linijami, v katere pa se *konjunkcijsko zapleta tudi dani zapis*.

Film in filozofija = realnost?

Film je začel prvič misliti z Godardom (glej Pelko, 2006) ali kot leta 1968 zapiše Deleuze: »Godard je preobrazil film, vanj je vpeljal misel (...) naredil je, da film misli – mislim, da je bil v tem prvi.« (glej Deleuze v *ibid.*, 113) In tudi D. N. Rodowick, avtor izvrstne monografije *Gilles Deleuze's Time Machine* iz leta 1997, se sprašuje, zakaj ima razmerje med podobo in mislijo takšne konsekvence za filozofijo (Rodowick v Pelko, 2006: 203). Zakaj je torej prav film kot nova praksa podob in znakov tako zanimiv za filozofijo, da Gilles Deleuze »Podobo-čas« sklene s trditvijo, »(...) da vedno pride čas, opoldne-polnoč, ko se ne sprašujemo več, kaj je film, temveč kaj je filozofija« (Deleuze, 2008: 269).

In Rodowickov odgovor na zastavljeno vprašanje bi bil, da so dobe filozofsko določene prav s podobami misli:

Zgodovina filma zagotavlja konkretne primere mišljenja s pomočjo avtonomnosti gibanja v kreaciji konceptov. Dva filmska režima sta tako zaznamovana po eni strani z avtomatizacijo gibanja v podobi, po drugi pa z avtotemporalizacijo podobe. Vsak režim tvori prostorske in časovne artikulacije, katerih logika vzpostavlja pojme, ki jih je iz filozofske perspektive mogoče

¹ Walter Benjamin je že leta 1936 tematiziral režim vidnosti industrijsko-tehnološke reproduktibilnosti, ki ga opredeljuje problematika originala in kopije, pri čemer pa je bistvena konsekvence ta, da se funkcija umetnosti v pričujočem režimu ne utemeljuje več v ritualu, marveč v politiki (Benjamin v Gržinič, 1996: 37).

artikulirati kot duhovne avtomate, mentalne kartografije in noo znake. (Rodowick v Pelko, 2006: 204)

Na sledi zapisanega Rodowickovega citata pa lahko zarišemo odnos med filmom in filozofijo. Njun odnos se tako nujno uvršča v dinamiko realnosti, saj film s svojo eksplozivno reprezentacijsko navzočnostjo razširi polje za filozofijo (glej Štrajn, 2008). Ali kot zapiše Stanley Louis Cavell:

Za moj način mišljenja je bil nastanek (*creation*) filma kot nekaj, kar je bilo mišljeno/namenjeno (*meant*) za filozofijo – namenjeno temu, da bi preusmerilo vase vse, kar je filozofija rekla o realnosti in njeni reprezentaciji, o umetnosti in posnemanju, o sodbi in ugodju, o skepticizmu in transcendenci, o jeziku in izražanju. (Cavell v Štrajn, 2008: 12)

Gre torej za izraz razmerja med mišljenjem in realnostjo, v katerega intervenira ravno film. Predvsem pa film s svojim nastankom nepovratno transformira realnost, na kar med drugim opozori že Walter Benjamin,¹ ki zapiše, da s filmom pride do transformacije percepcije oziroma do znamenite raztresene zaznave s povratnimi učinki, s čimer se ji pripne imaginarni moment, brez katerega pa dandanes ni več mogoče misliti realnosti (glej Benjamin v Štrajn, 2008). Zavaljo slednjega pa se še okrepijo razlogi za nadaljnji obstoj in delovanje filozofije za družbeni čas (ibid.: 11–15), katerega konec koncev označuje več označevalcev: Baumanova tekoča moderna, Beckova družba tveganja, Foucaultjeva biopolitika, Jamesonova kultura postmodernizma, Lyotardovo postmoderno stanje, Debordov spektakel, Baudrillardova družba simulakra, Deleuzov in Guattarijev rizom itd. – torej sodobne filozofije, ki jih z različno intenziteto zaznamuje skupna prešitvena točka, to je »t. i. konec subjekta«.

Zatorej je treba odnos med filmom in filozofijo odbirati zlasti skozi prizmo njunega uvrščanja v dinamiko realnosti in vlogo, ki jo ima izum filma za opredeljevanje subjektivne komponente realnosti; tako filozofija kot film sta namreč obliki mišljenja, katerih položaj se formira glede na problematizacijo realnosti oziroma glede na pojme realnosti in realnega, film pa tudi v odnosu do drugih umetnosti (Štrajn, 2008: 20–21). Ali kot zapiše Deleuze: »(...) pionirji filma so že zelo zgodaj opazili, da film pestijo vse tiste ambivalence, ki so značilne tudi za druge umetnosti« (Deleuze, 2005: 152).

Po izumu gibljevih podob se torej film in filozofija v gibanje realnosti vpleteta drugače – zdaj kot pravi Štrajn – s stališča razsrediščene subjektivitete in anticipirane Deleuzove virtualnosti oziroma realnosti virtualnega (Štrajn, 2008: 21).

Od Gillesa Deleuza in »podobe misli« do »kinematičnega načina produkcije«

Gilles Deleuze je bil torej tisti, ki je film premislil kot ontologijo gibanja v prostoru-času, s čimer pa je potrdil zmožnost filma, da producira filozofske koncepte – film se odslej lahko misli sam, kar pomeni, da je zmožen transformirati podobo v formalen problem. Na podlagi zapisanega pa je moč reči, da je Deleuze filmu zgradil lasten pojmovni svet. Ali kot zapiše Pelko: »Toda če Deleuze postavi tak spomenik filmu, stori to predvsem zato, da bi v debato potegnil drugi pojem, (...) namreč misel.« (Pelko, 2006: 47) Oziroma: »Z mano, s *podobo-gibanjem*, se ne morete izogniti šoku, ki v vas zbudi misleca.« (Deleuze v ibid.: 48)

² Claire Denis je po *Vsiljivcu*, Nancyjevi esejiistični noveli, spisani ob njegovi transplantaciji srca, posnela istoimenski film, v katerem je na sledi svojega značilnega tematskega créda vizualizirala motive vsiljenosti, drugosti, odtujenosti in zagonetnosti identitete.

Sicer pa bi Deleuza lahko uvrstili v tisto konceptualno tradicijo francoske filmske misli, ki se s filmom ukvarja v okviru svojih humanistično-družboslovnih zanimanj, kar pa seveda še ne pomeni, da se s tem film kakor koli postavlja na teoretski stranski tir. Ravno nasprotno. Nekatere najizvirnejše zamisli v zvezi s tematiziranjem filmskega medija so namreč izšle ravno iz pričujočega miselnega créda, pri čemer izstopata Deleuzovi kapitalni deli »Podoba-gibanje« in »Podoba-čas«, s katerima je Deleuze v osemdesetih letih minulega stoletja povzročil pravi pravcati kopernikanski obrat v koncipiranju genealoških sprememb na področju filma, hkrati pa je v njih opazil relevantnost filma za filozofijo.

Morebitno mitologiziranje Deleuza, ki bi lahko vzniknilo iz zgornjega zapisa, bomo *prizemljili* z že omenjenim Rodowickom. Ta namreč zapiše, da je Deleuzova filmska študija primerjalno le malo vplivala na sodobno anglosaksonsko tradicijo teorijo filma (glej Rodowick v Pelko, 2006). A ravno za pričujočo tradicijo je v intervjuju za Radio Študent Andrej Šprah na primer dejal, da ima ta zavoljo gravitiranja k t. i. aplikativnosti precejšnje težave, in sicer zlasti na mestih, kjer njena uporabnost ni toliko izrazita – ravno tu namreč ostane nekoliko kratkega daha (glej Šprah, 2009).

Deleuze s *Podobo-gibanjem* in *Podobo-čas* torej pripozna konstitutivno opredeljenost filozofije s filmskim medijem glede na problematiko realnosti (Štrajn, 2008: 21). Sledeč Badiouju bi sicer lahko zapisali, da Deleuze o filmu piše na aksiomatski način, saj filma ne instrumentalizira, temveč stremi k spoštovanju, ne nazadnje pa tudi k ohranjanju avtonomije umetniškega dela (Badiou v Baumbach, 2006: 50). Potemtakem smo priča svojevrstnemu poskusu, ki film skuša misliti kot teorijo ali kot je pripomnil Jean-Luc Nancy: po Deleuzu postane filozofija spet filmska (Nancy v Baumbach, 2006: 51).

Jean-Luc Nancy je v lani izdani monografiji *Evidenca filma: Abbas Kiarostami* v živahno vzporednem miselnem dialogu s Kiarostamijevimi filmi – Nancyju je izbiro Kiarostamijevih filmov vsekakor treba šteti v dobro, saj v nasprotju s svojimi sodobniki skuša misliti tisti teritorij, ki je odvod od ustaljenega evropocentričnega teoretskega miljeja – začrtal nekatera bistvena določila (samo)obnove sedme umetnosti na začetku 21. stoletja. Z inovativnim subvertiranjem nekaterih osrednjih konceptov filmske teorije, kot so »pogled«, »realno«, »podoba«, »film« in »represzentacija«, Nancy namreč ponudi zanimiv miselni preboj – sicer še vedno znotraj neka-kšnega modernističnega obnebjaja –, s čimer pa vzpostavi pogled, ki ga ne ujame problematika represzentacijske paradigme oziroma – sledeč Badiouju – nenehna igra med iskanjem realnega in vročičnim diagnosticiranjem dozdevka (glej Badiou, 2005).

Razlog v pravkar izpostavljeni Nancyjevi teoretski invenciji je sicer treba pripisati naši nameri, da pokažemo na »podobo misli« kot mogoč način vzpostavljanja odnosa med filmom in filozofijo. »Podoba misli« je sicer termin, ki ga je v istoimenski monografiji, izdani leta 2006, razvijal Stojan Pelko. Zavoljo intenzivne korespondence z iranskim cineastom Abbasom Kiarostamijem – poleg naveze z njim je znana tudi Nancyjeva vez s francosko cineastko Claire Denis² – pa je Jean-Luc Nancy nedvomno emblematičen primer »podobe misli« v akciji.

Poleg omenjenih dveh primerov »podob misli« bomo navedli še eno, in sicer »podobo misli« »Badiou-Vertov«, spleteno iz »strasti do realnega« in »minimalne razlike« oziroma »odtegovanja« iz Badioujevega *Stoletja* (glej Badiou, 2005), ki pa se zgoščata prav v Vertovovem filmu *Mož s kamero* (*Man with a Movie Camera*, 1929, Dziga Vertov). A »podobo misli« »Badiou-Vertov« pomembno podčrtava še en (miselni) element: to je Nancyjev koncept evidence filma, ki ga

razvije v že omenjenem besedilu *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, izdanem leta 2009. Prek slednjega miselnega elementa namreč v Vertovovem filmu *Mož s kamero* lahko ne le detektiramo, temveč tudi izpeljemo »minimalno razliko« oziroma »odtegotanje«. (glej Cvar, 2009)

Termin »podoba misli« je za dani prispevek pomemben z vsaj dveh vidikov: z njegovo uvedbo smo torej orisali »potencialen« odnos med filozofijo in filmom, obenem pa nas njegova uvedba vnovič pripelje v družbo Gillesa Deleuza. V zvezi z njim je Michael Foucault leta 1970 v recenzijah njegovih del *Razlika in ponovitev* ter *Logika smisla* zapisal pomenljivo poved, v kateri se je daljnosežno spraševal, ali bo misel tega misleca nekoč postala razpoznavno znamenje stoletja ali pa se bo, nasprotno, samo stoletje upognilo v smer njegove misli (Foucault v Pelko, 2004: 280). Prav iz tega Foucaultjevega zapisa pa je mogoče razbrati še pomembno karakteristiko, ki jo lahko pripnemo na Deleuzov ustvarjalni opus – to je iskanje nove podobe misli, poleg artikulacije razmerja med Enim in mnoštvom, Deleuzove druge najpomembnejše tematike, ki se porodi ob srečanju s filmom kot privilegiranim univerzumom »podob-gibanj« (glej Pelko, 2006).

In kakšno vlogo ima film za Deleuzovo »podoba misli«? »(...) ob soočenju s filmom kot privilegiranim univerzumom podob-gibanj (...) se mu sama podoba misli tako temeljito preobrazila, da nosi pomen te preobrazbe iz kina v vsa poznejša srečanja: z barokom, Foucaultom in celo sama s seboj, v testamentnem delu *Kaj je filozofija?*« (Pelko, 2006: 14).

A v zvezi z Deleuzovimi intervencijami v polje filma je treba opozoriti na nekaj nadvse pomembnih vidikov. Res je, da je monografija *Podoba-gibanje* ob svojem izidu sprožila izjemno navdušenje, a vendar – kot piše Darko Štrajn – tudi hkratno razočaranje (Štrajn, 2008: 21). Deleuze namreč ni postavil filozofije filma kot discipline, ki bi jo bilo mogoče naprej razvijati, marveč ostane zvest poziciji filozofa (ibid.: 21), saj – kot med drugim poudarja tudi Rodowick – lahko na oba modela, torej tako na *Podoba-gibanje* kot na *Podoba-čas* gledamo kot na filozofski deli, pri čemer pa se zdi, da Deleuze svoje splošne zastavke razvija prav skozi srečanje s filmom (Rodowick v Pelko, 2006: 201).

Če shematsko razčlenimo oba Deleuzova modela, opazimo, da je privilegirana forma *Podoba-gibanja* »podoba-akcija«, ki je organizirana po načelih senzomotorične sheme (glej Rancière 2006), v *Podobi-čas* pa to mesto zaseda »podoba-kristal« (Vrdlovec, 1987: 26). »Podoba kristal« torej prinaša direktno reprezentacijo časa, ki je v vsakem trenutku razcepljena na sedanost in preteklost – kot *l'intempestif*. Oziroma kot zapiše Zdenko Vrdlovec:

(...) 'podoba-kristal' tako nenehno izmenjuje dvoje različnih slik, ki ju sestavljata – aktualna (objektivna) slika sedanosti, ki mineva, in virtualna (subjektivna) slika preteklosti, ki se ohranja. In končno, v 'podobi-čas' naracija ne pretendira več na resnico, marveč se odpira 'silam lažnega', ki jim veliko pomaga montaža: vendar ne več montaža, ki vzpostavlja kronološki čas in homogen prostor, marveč montaža, ki maje in podira opornike in silnice enotnega in povezanega filmskega prostora-časa. (Vrdlovec, 1987: 26–27)

Nova podoba je brez imperativa resnice in kantovskega dogmatizma, začinjenega z univerzalno abstraktnostjo (glej Pelko, 2006), obenem pa zaznamuje prihod t. i. kinematografske modernosti, ki jo po Rancièreu simbolizirata Roberto Rossellini in Orson Welles; Rossellini zato, ker s svojimi filmi spričo diskontinuitet snemane realnosti kontrira klasični fabuli, Welles pa zato, ker prelomi s tradicijo narativne montaže in uvede globino polja (Rancière, 2006: 108).

Naslednja kritična razsežnost, ki jo je treba v povezavi z Deleuzovima modeloma – skozi njiju Deleuze torej preiskuje vez med pomenskim in vidnim v filmski podobi – potisniti v

ospredje, pa je tista, na katero opozori Nicole Brenez v članku *Film, neukročena misel in razširjena teorija: Gilles Deleuze meets Paul Sharits*, objavljenem v reviji Kino!

Nicole Brenez v pričujočem besedilu namreč opozarja na relativni manko Deleuzove obravnave eksperimentalnega filma, a vseeno doda: »Odsotnost eksperimentalnega filma najprej ni popolna in prisotnost izjemnih del na ključnih mestih *Podobe-časa* in *Podobe-gibanja* daje slutiti, kaj bi s sistematičnim pristopom do eksperimentalnega filma lahko nastalo.« (Brenez, 2008: 73)

Čeravno je torej eksperimentalni film v Deleuzovih zvezkih številčno odsoten – razlogi za njegovo pretežno odsotnost so po Brenezovi praktični ali pa naključni, pri čemer pa je vsekakor treba poudariti Deleuzovo kopanje v t. i. *politiki avtorjev*, ki je bila nedostopna ali pa celo sovražna do eksperimentalnega filma (ibid.: 73) – je le-ta »temeljno prisoten« (ibid.: 75).

A prav reartikulacija koncepta režiserja kot *auteurja*³ nam razgrne možnost drugačnega epistemološkega pristopa k osrednjemu tematiziranemu odnosu, konec koncev pa nam odpre tudi možnost za drugačno branje Deleuzovega zastavka na področju filma.

Tako Jonathan Beller v intervjuju z Marino Gržinić pravi – prav po bazinovsko spričo Bazinovega zagovarjanja t. i. sociološkega pristopa k filmu, ki naj bi upošteval zgodovinski produkcijski trenutek ter bil med drugim tudi kritičen do pojmovanja filmskega ustvarjalca-režiserja kot vira pomena (Cook, 2007: 390) –, da z umikom koncepta *auterja* iz filma vzpostavimo drugačen, tako rekoč sistemski pristop k obravnavi filma, prav tako vključujoč odnos filma do realnosti. Tovrstna teoretska podmena pa je za pričujoče besedilo pomembna tudi zato, ker nam omogoči, da sledimo spremembam tako znotraj samega filmskega medija kot tudi spremembam v širši družbeni realnosti (glej Beller v Gržinić, 2009).

Bellerjev pristop k obravnavani tematiki se torej ne osredinja toliko na t. i. velike mislece deleuzovskega univerzuma, marveč na analizo filmskega dela – v dobi *kinematičnega načina produkcije*, sklicujoč se na Nila Baskarja, ki v delu *Umetniško delo v dobi kinematičnega načina produkcije* prek Diazovega *Heremiasa* (Heremias, 2006, Lav Diaz) pokaže, kako pričujoči film zavzame mesto specifične politične prakse, ki v bistvenih točkah sovpade z umetniško prakso, ki pa jo potem tudi nadgradi in jo kontekstualizira (Baskar, 2007: 140) – kot tisto entiteto, ki nujno pripada kolektivnosti družbenega življenja. Pravzaprav gre za comollijevsko teoretsko pozicijo, ki je vsita v znamenit sklic, ki pripominja, da so vrste pred kinematografi tiste, ki naredijo film (glej Beller v Gržinić, 2009).

Tovrstna pozicija tudi sicer dodobra podčrta Bellerjevo teoretsko držo, izrazito žarčeno v njegovem obširnem delu *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*, v katerem na sledi raznorodnih teoretskih tokov, a s poudarkom na kritični teoriji, psihoanalizi in (kritičnem) branju obeh Deleuzovih del o filmu tematizira odnos med filmskim medijem in reprodukcijo širšega globalnega kapitalizma znotraj t. i. kinematičnega načina produkcije. Ta deluje kot sinonim za nov način pozicioniranja vizualnega in senzualnega, pri čemer pričujoči polji zasedata pozicijo (re)produciranja samega kapitala. Na tej sledi kinematični način produkcije kaže, kako se finančni kapitalizem reproducira v digitalni/filmski industriji, ki so jo dodobra rekonfigurirali prav procesi financiranja (glej Gržinić, 2009), na katere pa niso imuna niti polja umetnosti, kulture in teorije.

Če smo bili tako v osemdesetih letih minulega stoletja priča intenzivnemu prevpraševanju postmodernizma – Jameson ga je, sicer še vedno znotraj diahrone, (mandelovske) logike »ozna-

³ V zvezi z reartikulacijo pričujočega koncepta se nam v prvi miselni plan (znotraj ameriškega neodvisnega filma) prerinejo subverzije bratov Coen, katerih filmi vseskozi funkcionirajo kot nekakšni označevalci, pri čemer pa je njihova semantičnost učinek nenehnega premikanja z označevalca na označevalec, kar pa konec koncev ustreza vseskozi prisotnemu spreminjanju pomenov označevalcev v jezikovnih sistemih, rezultirajoč v manku »resničnih« pomenov (Cvar, 2010: 225).

čil za specifično 'kulturno logiko' kapitalizma« (Gržinić, 1996: 140) – ki je sledilo postmodernistični dediferenciaciji, potem smo v primeru financializacije priča nadaljnji, intenzivirani dediferenciaciji v modernih avtonomnih kulturnih področij. Prav vsako od zgoraj naštetih sfer namreč podpisuje algoritem financializacije – popolna izguba avtonomije oziroma apropiacija estetskega kot sublimnega s strani kapitala, ki nastopa kot prvovrsten virnovski postfordistični stroj eksploatacije, reguliran znotraj biopolitike, a ob sočasnem obstoju nekropolitike, delujoče v horizontu smrti.

A da bi Beller pokazal na kolonizacijski proces vizualnega, senzualnega in estetsko sublimnega, se je v omenjenem besedilu fokusiral prav na sovjetski film montaže – po Deleuzu je ta poleg organske težnje ameriške, intenzivne nemške ekspresionistične in kvantitativne francoske predvojne šole ena od štirih intenc v genealogiji montaže kot kompozicije razvrstitve podob-gibanj (Deleuze, 2004: 46) –, saj prek Vertova in Eisensteina pokaže na funkcijo cirkulacije podob, ki pa je tako rekoč vzpostavila prvovrsten algoritem za financializacijo. Zadnjo je sicer treba brati kot analitične lakmus papirje novih tipov eksploatacije, razlaščenja in nadzora v (globalni) digitalni dobi, pri čemer pa eksploatacijski mehanizmi, ki so se oblikovali pred nastopom algoritma kot konstitutivnega simptoma vseprisotnosti računalnika v svetu, še vedno zelo dobro delujejo, četudi so »potlačeni« v čvrst ideološki konstrukt postmodernizma, ki realnost uokvirja kot nevtrarno (glej Gržinić, 2009). Še več. Spričo nekropolitike, ki se povezuje s konceptom nekrokapitalizma kot sodobnega tipa kapitalizma, utemeljenega znotraj horizonta smrti (glej Gržinić, 2010), se slednji vpisujejo v sam sistem vojnega stroja (glej Mbembe, 2003).

Četudi je z Bellerjevim kinematičnim načinom produkcije mogoče pojasniti genealogijo filmskega medija – tega je pravzaprav izumil kapitalizem, ki pa sprva ni natančno vedel, kaj naj z njim sploh počne –, je Beller pričujoči termin formuliral še pred množično uporabo interneta in novih tehnologij. Pomenujoč, da v svojo formulacijo ni vključil nove digitalne podobe, konec koncev pa tudi novih tehnologij ne, brez katerih dandanes ne moremo razumeti globalizacijske matrice, saj se moč kapitala oplaja prav skozi inovacije omenjenih tehnologij (glej Gržinić, 2010), često reprezentiranih skozi naivno ideologijo Silicijeve doline.

Spričo tega kinematični način produkcije v svoji esenci temelji na organizacijskem načelu fordističnega traku oziroma – kot lahko zaznamo v Bellerjevi monografiji – na hibridiziranem načelu fordizma in postfordizma. A manko prevpraševanja novega tipa podobe rezultira v odsotnosti tematizacije enega ključnih političnih (in pa seveda filmo-filozofskih) vprašanj sodobnega časa: to je odnos med digitalno podobo in konstrukcijo oziroma reprodukcijo širše družbene realnosti. Če je računalniška podoba virtualna, variabilna in spremenljiva v vseh pikslih (Bovcon, 2009: 108) in če tovrstna podoba prekine z mimetičnim modelom (glej Gržinić, 1996), se znajdemo v obnebj u krhanja nam do zdaj znanih reprezentacijskih modelov in razumevanj subjekta.

Onkraj »podobe-gibanje« in onkraj »podobe-čas« = »virtualna podoba«?

Spričo neposredne računalniške manipulabilnosti nove podobe digitalne estetike (glej Gaut, 2010) – ta po Weiblu napoveduje razvoj novih medijev v liniji od razširjenega kina, videa in vse do virtualnih okolij, pri čemer Weibel odnos med novimi in klasičnimi umetnostnimi mediji formulira kot t. i. postmedijsko stanje (Weibel v Bovcon, 2009: 99–104) – smo priča

spremenjenemu odnosu med označevalcem in referentom v simulacijskem tipu označevanja.⁴

Vznik novega tipa podobe, ki se še posebno izrazito kaže v današnjem intenzivnem razvoju t. i. digitalnega filma, tako nedvomno odpre marsikatero temeljno vprašanje v klasični filmski teoriji. Ali kot je zapisal Darko Štrajn v svojem članku *Bit duha je neki filmski kolut*, ki je bil 2008 objavljen v reviji Kinol:

Vsekakor pa ekspanzija digitalnih tehnologij v nastajajoči vseprisotnosti digitaliziranih podob dodatno transformira in multiplicira reprezentacijska razmerja, čeprav je vprašanje, ali s tem prestopamo iz okvira osnovne filmske »podvojitve realnosti«. Toda vsega tega, kar se je že (in se še bo) odvilo v prestopu v vseprisotnost digitalizacije, ne bo mogoče interpretirati brez vsega, kar se je že zgodilo z realnostjo spričo vseprisotnosti filma. (Štrajn, 2008: 19)

Ravno spričo slednjega pa smo pričujoče besedilo tudi začeli s tematizacijo načina vpisa filma in filozofije v realnost, in sicer v kontekstu filma kot (še) optičnega medija, pri čemer lahko naravo optičnosti filmskega medija in njene potencialnosti v smislu samopreiskovanja zelo dobro ponazorimo s t. i. strukturalnim filmom, ki je konec šestdesetih in v sedemdesetih letih prevladoval znotraj eksperimentalnega filma. Strukturalni film – vanj se je umeščala raznolika plejada ustvarjalcev: od Paula Sharitsa, Michaela Snowa do Petra Kubelke, Guya Fihmana itd. – je namreč prav zavoljo svojega celostnega raziskovalnega programa o lastnostih in zmožnostih filma ter refleksivni nameri po pojasnitvi lastnega delovanja (glej Brenez, 2008) kar dober primer za prikaz (z)možnosti fenomena filma kot optične forme.

Vrnimo se k orisu karakteristik digitalne podobe v navezavi na poskus izrisa konsekvenc, ki jih le-ta poraja za klasično filmsko teorijo. Berys Gaut v monografiji *A Philosophy of Cinematic Art*, izdani leta 2010, tako zapiše, da lahko digitalno podobo izdelamo na tri načine (1. digitalna kamera, 2. programi kot so Adobe Photoshop, Corel Painter in 3. računalniška sinteza serij algoritmov, ki generirajo digitalno podobo iz 3D modela), pri čemer pa slednje za nastanek zgolj ene podobe lahko kombiniramo brez kakršnekoli sledi in izgube kvalitete – v nasprotju z analognim tipom podobe (Gaut, 2010: 16–17). Prav tako z novo tehnologijo digitalne podobe klasična dihotomija med relativno težavnostjo manipuliranja s podobo in s samim montažnim postopkom sekvenc umanjka (ibid.).

Ker pa opisane karakteristike nove digitalne podobe ne povedo kaj dosti o logiki, ki stoji za njo, moramo slednjo umestiti v širši teoretski okvir. A da bomo to lahko storili, se bomo vrnili k Deleuzu, in sicer zato, ker Deleuzu ni šlo za formuliranje še ene filmske teorije – na kar smo že opozorili –, temveč ga je predvsem zanimalo, kako estetski, filozofski in znanstveni mišljenjski modusi konvergirajo in sočasno vzpostavljajo raznolike strategije kulturne imaginacije (glej Gržinić, 2000).

Na tej točki se je tako treba vnovič vrniti k označevalnima modeloma oziroma paradigmama »podoba-gibanje« in »podoba-čas«, saj ponazarjata spremembe označevalnih praks v zgodovini kinematografije (glej Gržinić, 2000); medtem ko je torej »podoba-gibanje« primer posredne podobe časa – ta se manifestira v filmih Eisensteina, Keatona, francoski impresionistični kinematografiji itd. –, je drugi Deleuzov model, tj. podoba-čas, odraz neposredne podobe časa kot konsekvence zloma senzomotorične sheme (ibid.). In medtem ko se v »podobi-čas« tok podob vzpostavlja serialno – čas kot postajanje – »podoba-gibanje« tvori organsko kompozicijo (ibid.).

⁴ Jean Baudrillard po Kellnerju in Bestu morda še najbolj uteleša t. i. postmoderni obrat, saj naj bi bil prav on tisti, ki je bržčas šel še najdlje pri poskusu artikulacije koncepta postmodernosti (Best, Kellner, 1991: 111) – trdi, da smo v dobi simulacije, v kateri računalniki, informacijski procesi, mediji, kibernetični nadzorni modeli in sistemi s t. i. implozijo nadomestijo produkcijo kot osrednji organizacijski proces družbe znotraj moderne paradigme.

⁵ Prav koncept intervala v Deleuzovem zastavku izrisa njegovih dveh modelov igra ključno vlogo. Deleuze namreč interval podredi reartikulaciji, pri čemer poudari, kako način njegove organizacije vzpostavlja prostorsko organizacijo časa v filmu (glej Gržinić, 2000).

Tako bomo na sledi Marine Gržinić – ta v delu *Fiction Reconstruced: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde* iz leta 2000 predlaga, da se dvema modeloma/paradigmama podob (kot jih koncipira Deleuze) doda še tretja, t. i. virtualna podoba (glej Gržinić, 2000) – pokazali na principe, zlasti pa na logiko nove digitalne podobe. S pričujočo gesto pa ne nazadnje opredelimo tudi način njenega umeščanja v

realnost, izpostavljajoč časovne in prostorske paradigme, ki so v vsaki družbi del širše kompleksnosti, saj so temeljno povezane s procesi reprodukcije in transformacije družbenih odnosov (Gržinić, 1996: 20).

Virtualna podoba je tako primer *preobrnjenih temeljnih deleuzovskih odnosov časa in prostora*: »Namesto prostorskega renderiranja časa oziroma renderiranje časa skozi prostor, katerega izkusimo v kinematični podobi, (...) je 'virtualna' podoba renderirana skozi čas« (glej Gržinić, 2000), pri čemer je ta čas t. i. realni čas, ki ga v celoti procesira računalnik, enak pa je prostoru nič (*ibid.*). Oziroma kot nadaljuje avtorica: »V virtualni podobi interval⁵ izgine; realni čas torej ni neposredni čas, temveč gre za čas brez intervalov, kjer ima prostor vrednost nič. Še več. »Neprostor«, ki ga lahko opredelimo kot interval kiberprostora, je tisti, ki proizvaja pomen, katerega distribucija je rezultat sintetiziranega procesa kalkulacije. To pa torej ni odraz diferenciacije in integracije pomena, ki smo mu priča v »podobi-gibanje« (...), temveč simulacijski proces. Namesto organske kompozicijske forme, ki pripada »podobi-gibanje«, in namesto serialne kompozicijske forme, ki pripada »podobi-čas«, je »virtualna podoba« sintetična (glej Gržinić, 2000).

Sledeč temu lahko mirno zatrdimo, da smo priča spremenjenemu odnosu med označevalcem in referentom v simulacijskem tipu označevanja oziroma, če se sklicujemo na Baudrillarda, je digitalizacija postala malodane metafizični princip sveta. Vendar pa omenjeni odnos ni edini, ki ga bo v prihodnosti nujno analizirati, če bomo želeli precizno koncipirati status digitalne podobe v globalnem kapitalizmu.

Ker so nove tehnologije tako rekoč v incestoidnem odnosu z biopolitičnim in nekropolitičnim delovanjem matrice globalnega kapitalizma, znotraj katerega ima film, kot smo nazorno prikazali s pomočjo Bellerjevega termina kinematični način produkcije, konstitutivno vlogo, intenzivirani prihod digitalne podobe razpre marsikatera temeljna vprašanja filmske pa tudi širše teorije. A nedvomno najpomembnejše problemsko polje, ki se ob konstituiranju digitalne podobe vzpostavlja in ki ga bo v prihodnosti nujno natančneje analizirati, pa je vsekakor tisto, ki se dotika tako emancipacijskih praks kot *détournementa* znotraj t. i. digitalnega načina produkcije, podpisanega z radikalno kontrakcijo intervala ekspozicijskega časa.

Literatura

- BADIOU, A. (2005): *20. stoletje*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- BELLER, J. (2006): *The cinematic mode of production. Attention Economy and the Society of Spectacle*. Lebanon, University Press of England.
- BEST, S., KELLNER, D. (1991): *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London, Macmillan.
- BASKAR, N. (2007): Umetniško delo v dobi kinematičnega načina produkcije. *Kino!* 1. Ljubljana.
- BAUMBACH, N. (2006): Nekaj misli o uporabi Badioujeve filozofije v sodobni filmski teoriji. *Ekran* 43 (6–7): 49–51. Ljubljana.

- BOVCON, N. (2009): *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana, Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje.
- BRENEZ, N. (2008): Film, neukročena misel in razširjena teorija: Gilles Deleuze meets Paul Sharits. *Kino!* 5/6. Ljubljana.
- COOK, P. (2007): *Knjiga o filmu*. Ljubljana, Umco in Slovenska kinoteka.
- CVAR, N. (2009): *Podoba misli Badiou-Vertov: analiza Vertovovega filma Mož s kamero skozi Badioujevo 20. stoletje in Nancyjevo evidenco filma*. Diplomsko delo. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/cvar-nina.pdf> (6. 9. 2010).
- CVAR, N. (2009): *Jean-Luc Nancy: Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=19676> (23. 6. 2009).
- CVAR, N. (2010): Schrödingerjeva mačka kot rešitev enigmatičnosti novega filma bratov Coen: Zresni se. *Dialogi* 46 (1–2): 223–228.
- CVAR, N. (2010): *Totalnost kinematičnega načina produkcije*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=22502> (30. 8. 2010).
- DELEUZE, G. (2004): *Podoba-gibanje*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- DELEUZE, G. (2005): *Cinema 2: The Time-Image*. London, Continuum.
- GAUT, B. (2010): *A Philosophy of Cinematic Art*. New York, Cambridge Press.
- GRŽINIČ, M. (1996): *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- GRŽINIČ, M. (2000): *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde*. Vienna, Selene Vienna + Springerin.
- GRŽINIČ, M. (2009): *Capital, Repetition*. Dostopno prek: <http://www.reartikulacija.org/?p=695> (10. 2. 2010).
- GRŽINIČ, M. (2009): *Pogovor o sodobnem kapitalizmu in kinematičnem načinu produkcije*. Dostopno prek: <http://www.reartikulacija.org/?p=617> (10. 2. 2010).
- GRŽINIČ, M. (2010): *Biopolitično umetniško in nekropolitično družbeno*. V pripravi za novo številko Časopisa za kritiko znanosti.
- MBEMBE, A. (2003): *Necropolitics*. Public Culutre, 15 (1).
- NANCY, J.-L. (2009): *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
- PELKO, S. (2004): *Analyser deleuzement*. V *Podoba-gibanje*, spremna beseda. Ljubljana, Studia humanitatis.
- PELKO, S. (2006): *Podoba misli*. Ljubljana, Študentska založba.
- RANCIÈRE, J. (2006): *Film Fables*. Oxford, New York, Berg.
- ŠTRAJN, D. (2008): Bit duha je neki filmski kolut. *Kino!* (V/VI): 11–22.
- VRDLOVEC, Z. (1987): *Lepota prevare*. Ljubljana, Partizanska knjiga.