

Capital and Capillary Image of Harun Farocki. Film Spectator between Production and Reception

Ružić, Boris

Source / Izvornik: **Filozofska istraživanja, 2020, 40, 743 - 743**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

<https://doi.org/10.21464/fi40405>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:120874>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-01**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Boris Ružić

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Sveučilišna avenija 4, HR–51000 Rijeka
bruzic@uniri.hr

Kapitalna i kapilarna slika Haruna Farockija

Filmski gledatelj između proizvodnje i recepcije

Sažetak

Članak razmatra dva filma Haruna Farockija – *Ein Bild (1983.)* i *Nicht löschbares Feuer (1969.)* – te ih dovodi u vezu s teorijskim postavkama Mirzoeffove kontrapovijesti vizualnosti i Rancièreovim argumentima koji se tiču emancipiranog gledatelja. Temeljna je teza da eksperimentalna, semantički nejasna ili nedovršena slika može u epistemološkom smislu biti od vrijednosti gledatelju za političko djelovanje. Rad predlaže nazivlje kapitalna slika i kapilarna slika u svrhe ocrtavanja sličnosti i razlika među različitim oblicima proizvodnje slike. Istraživanje se zaključuje uvidom u emancipacijsku snagu filmske slike u trenucima kada se može vidjeti struktura proizvodnje same slike na ekranu. Objelodanjeni rad koji je sadržan u slici postaje rad gledatelja u demistifikaciji homogenosti njezinih značenjskih kodova.

Ključne riječi

Harun Farocki, emancipacija, gledatelj, vizualna kultura, kapitalna slika, kapilarna slika

Uvod

Ovaj rad istražuje specifične slučajeve proizvodnje »nedovršene« ili »nerazumljive« filmske slike te iznalazi potencijal za aktivno sudjelovanje gledatelja pri takvoj vrsti slikovne produkcije. On se nastavlja na bogati kompendij suvremenih istraživačkih pristupa filmu koji interdisciplinarno analiziraju i teoretiziraju koncepte virtualnosti,¹ kontravizualnosti,² aktivizma³ i nadzornih tehnika.⁴ Iako raznorodni u pristupu, zajednička im je nakana osmišljavanje pristupa pokretnim slikama koji bi redefinirao teorijsko proučavanje filmske i slikovne recepcije uslijed izmjene tehničkih, kulturalnih i ekonomskih uvjeta proizvodnje i recepcije slika. Ti se uvjeti mogu lapidarno opisati kroz promjene koje nastupaju prestankom dominacije analognih tehnika u korist digitalnih. Međutim, takvi pristupi katkada ne uzimaju u obzir konstantnost

1

Usp. David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge MA, London 2007.

Insurrection and the Internet, Verso London, New York 2014.

2

Usp. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham North Carolina 2011.

4

Usp. Susan Flynn, Antonia Mackay (ur.), *Spaces of Surveillance: States and Selves*, Palgrave Macmillan, Cham 2017., doi: https://doi.org/10.1007/978-3-319-49085-4_5.

3

Usp. Linda Herrera, *Revolution in the Age of Social Media: The Egyptian Popular*

mijene tehnike u proteklom stoljeću, time eshatološki oblikujući svoju kritiku u nedovoljnom dijalektičkom odnosu spram već etabliranih teorijskih, umjetničkih i filozofskih uvida.

U danom smislu, iako će ovo istraživanje analizirati modalitete vizualnih transformacija koje su u nezanemarivoj mjeri rezultat promjene oblika materijalne proizvodnje slike (od analognog k digitalnom), pristup koji baštinim jest usložnjavanja ta dva modusa proizvodnje, bez jasnog i nedvosmislenog ontološkog predznaka koji bi – tehnodeterministički – trebao određivati logiku takve proizvodnje. Drugim riječima, u promišljanju tehnike stvaranja i emitiranja slike susrećemo se s dijapazonom raznorodnih teorija koje tematiziraju razlike analognog i digitalnog; no, opredijeliti se za neku koja pretpostavlja njihovo odvajanje u tehnostrukcionističkom smislu kontraproduktivno je za informiranu znanstvenu raspravu. Takva tvrdnja ne izjednačava materijalne oblike reprodukcije filma i fotografije u analognoj i digitalnoj paradigmi, već pokušava uspostaviti dijakronijsku perspektivu koja je u stanju komparirati analogne i digitalne tehnike u kontekstu istog metodološkog okvira.

Temeljni prinos ovog rada vidim u predlaganju pojmova *kapitalna slika* i *kapilarna slika*. Predloženo nazivlje smjera produktivnom čitanju promjena koje su potaknute razvojem tehnika u sferi proizvodnje slika, a koje se neminovno i vezuju uz procese interpretacije, odnosno promjene na relaciji gledatelj – slika. No, ta podjela nije *a priori* vezana uz pripadajuće oznake analognog i digitalnog. Takvim simplificiranjem približili bismo se ranim pogledima na nove digitalne tehnike kao decentralizirane, čineći one »stare« centraliziranima. Umjesto toga, rad će pokazati, prije svega na primjeru umjetnika i vizualnog teoretičara Haruna Farockija, da se već u doba dominacije analognih tehnika anticipirala mogućnost slikovnih transformacija (ka kapilarnoj slici) koje su danas spremno dodijeljene gotovo ekskluzivno digitalnom modalitetu produkcije. *Kapitalna* i *kapilarna* slika svaka sadrži svoje potencijale i važna produktivna mjesta čitanja, kao i političke, kulturalne i ekonomske stranpice koje će u ovom radu biti tematizirane na nekoliko specifičnih studija slučaja. U pitanju je prijedlog izmjene tehnofilske dijalektike⁵ centralizirane (tradicionalni mediji) i decentralizirane (digitalni mediji) proizvodnje slika u korist totalitarne (homogeni medij, kapitalna slika) i fragmentarne (heterogena proizvodnja, kapilarna slika) logike.

Potreba za redefinicijom *pozicije gledanja* vezana je upravo uz promjenu načina proizvodnje slika samih. Primjerice, kao što se film više ne smatra dominantno kinematografskim medijem, odnosno medijem namijenjenim samo prikazivanju u kinima,⁶ tako ni suvremeni gledatelj nije više samo onaj u kinu,⁷ ali ni onaj u dnevnom boravku, kao što piše Stuart Hall kada etablira kulturalnostudijski pristup različitih oblika čitanja kulturalnih kodova.⁸ Današnji gledatelj jest onaj u kinu, galeriji, pred televizorom, ali prije svega, onaj pred računalnim ekranom, zaslonom mobitela ili čak drugostupanjski gledatelj – gledatelj slika o slikama, posredni konzument (nadzorne kamere i dronovi). Ta slika više se ne može dijeliti samo na analognu i digitalnu, klasičnu i novomedijsku ili centraliziranu i decentraliziranu. Razradom kapitalne slike pokazat ću da takva, homogena slika svoje filmske kodove organizira unisono spram gledatelja, jednoobrazno, bez »grešaka«, dok pod kapilarnom (heterogenom) slikom podrazumijevam fragmentarnu sliku, sliku koja intervencijom autora ili samom svojom pojavnošću pretpostavlja prostor za gledatelja koji se može angažirati u popunjavanju mogućih semiotičkih i epistemoloških praznina koje takva slika ostavlja. Iako će u ostatku rada biti

potanko objašnjena, u pitanju je slika bez svoje jasne strukture, bez nedvosmislenog naratora, slika kojoj nedostaje subjekt i objekt proučavanja, za koju tvrdim da ima potencijal biti redefinirana kao politički emancipatorna. Takav pristup odmiče se od onih čitanja koja se kreću od filma koji pokreće procese ideološke podjarmljenosti (Baudry), do tehničke determiniranosti (Virilio).⁹ Ako pokretne slike, koje ću analizirati u ovom radu, sadržavaju »greške«, dvosmislenosti, odsutne naratore i nevidljive subjekte, te komponente koristim da bih osmislio gledatelja koji više nije zaveden, manipuliran »klasično« oblikovanom slikom, već je svjestan njezine konstruiranosti upravo putem njenih navedenih »nedostatnosti«.

Takav gledatelj, argumentirat ću, ima priliku emancipatornog djelovanja, onog koje ide onkraj linearne teorije komunikacije od pošiljatelja prema primatelju, inaugurirane još kasnih 40-ih godina 20. stoljeća,¹⁰ u korist gledatelja koji je istovremeno i konstitutivni dionik te (kapilarne) slike. Njezina fragmentarnost i nedovršenost nije ona koja onemogućava »uspješnu« interpretaciju. Naprotiv, tvrdit ću da takva vrsta slike ima sposobnost paraliziranja kapitalne¹¹ komponente u korist geste koju Jacques Rancière naziva demokratskom komponentom filma kao medija spoznaje, zbog izbjegavanja sistematizacije odnosa proizvođač – gledatelj. Trenutak u kojem film ne dominira diskursom svojom vizualnom propedeutikom trenutak je emancipacije gledatelja koji može ući u drugačiji dijalog s onim viđenim.

Kapitalna i kapilarna slika

Koje bi bile konkretne odlike kapitalne slike? Suvremene teorije vizualne kulture kontekstualiziraju povijest discipline viđenja analizom renesansnih i prosvjetiteljskih težnji okretanju k racionalnosti. Trijumf »vida« u zapadnoj

5

Usp. Katarina Peović Vuković, *Mediji i kultura: ideologija medija nakon decentralizacije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2012.

6

Posljedično, tehnike snimanja isto su evoluirale kako bi pratile te promjene. Primjerice, dominantna estetika *blockbuster* filmova namijenjena je velikim ekranima, brzom smjeni kadrova te centralnom, plitkom fokusu, filmovi namijenjeni konzumaciji putem digitalnih medija češće imaju duže kadrove, manje montažnih intervencija, više su usredotočeni na građenje narativa, a oni stvarani na internetu pretpostavljaju korisničku intervenciju (komentiranje, *lajkanje*, dijeljenje) te su kraće forme, fragmentirani, premreženi reklamnim porukama i sl.

7

Utoliko ni potrebe njegova teoretiziranja danas ne mogu biti ograničene na teme koje je, primjerice, uveo Jean-Louis Baudry. Usp. Jean-Louis Baudry, »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, preveo Alan Williams, *Film Quarterly* 28 (1974 – 1975) 2, str. 39–47, doi: <https://doi.org/10.1525/fq.1974.28.2.04a00080>.

8

Prije svega, misli se na trijadu *dominantnog*, *pregovaračkog* i *opozicijskog* čitanja. Usp. Stuart Hall, »Encoding/Decoding«, u: Meenakshi Gigi Durham, Douglas M. Kellner (ur.), *Media and cultural studies: Keywords*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2012., str. 137–144.

9

Tu se ponajviše misli na studiju Pol Virilio [Paul Virilio], *Mašine vizije*, prevela Frida Filipović, Svetovi, Oktoih, Novi Sad, Podgorica 1993.

10

Usp. Claude E. Shannon, »A Mathematical Theory of Communication«, *The Bell Systems Technical Journal* 27 (1948) 3, str. 379–423, doi: <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01338.x>.

11

U tradicionalnom čitanju, primjerice Baudryjevu, hegemonijski-manipulativne.

filozofskoj tradiciji određuje skopički režim takozvanog »kartezijanskog perspektivizma«. Američki povjesničar umjetnosti Martin Jay tvrdi da se on temelji na razdvajanju subjekta i objekta, odnosno na proizvodnji subjekta koji određuje objekt. Subjekt unutar takvog modela postaje proizvođač pogleda, a vizualna perspektiva, odnosno vizualnost postaje ona koju može centralno spoznati upravo subjektovo oko. Martin Jay u slavnoj je studiji *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* to okarakterizirao kao okularocentrizam moderne povijesti koja mnogo ranije od proklamiranog »slikovnog obrata«¹² obilježava paradigmu racionalne subjektivnosti. Jayevo promišljanje okularocentrizma kao vizualne paradigme temelji se na istraživanju ustoličenja samorefleksivnosti subjekta, odnosno svijesti da se izvanjski efekti pounutruju putem osjeta, »pri čemu vid ili opservacija evidentnog igra presudnu ulogu«. ¹³ Jay tvrdi da je Renesansa donijela odmak od ideje perspektive koja je zasnovana na objektu gledanja (poput Euklidove *Optike* ili promišljanja Albertija koja se fokusiraju na sam objekt), prema onoj u kojoj je izvor pogleda istovremeno i temelj vizualnosti. Aleksandar Mijatović u tekstu »Vizualna kultura i kraj tumačenja slike« ovako opisuje taj proces:

»Ako se težište s Descartesom prebaci s predmeta spoznaje na subjekt spoznaje, sličnost predmeta i njegove reprezentacije potiskuje se za volju isticanja spoznajne aktivnosti subjekta. Stoga za Descartesa viđenje postaje unutarnja spoznajna aktivnost osamostaljena od vanjske osjetilnosti čovjeka.«¹⁴

Taj je dispozitiv nesumnjivo proizvod renesansnog promišljanja subjektivnosti (Descartes) u vremenu takozvanog rođenja novog čovjeka:

»Ako je promatrač sada postao privilegirani centar perspektive, važno je napomenuti da je ta točka pogleda bila upravo to: jednostrano, statično fiksirano oko (...).«¹⁵

U metodološkom smislu, rad provodi analizu nekoliko filmskih uradaka (trodijelnu analizu Farockija, Vertova i Snowa). Temeljni metodološki postupak sastoji se u kombiniranom pristupu važnih kritičkih i teorijskih pozicija (primjerice, kulturalno-studijske analize gledatelja) s čitanjem filmskih reprezentacija kojim se postiže teorijsko preispitivanje usustavljenih disciplinarnih pozicija srednjostrujaške teorije prema predlaganju novih teorijskih uvida i interdisciplinarnih pozicija koje nam pomažu razumjeti nove odnose na osi medijske slike i gledatelja. U radu ću se dijelom koristiti i metodološkim postupkom koji Gillian Rose naziva *compositional interpretation* (kompozicijska interpretacija). Drugim riječima, analizi slike pristupit ću iz kuta proučavanja njezine kompozicije putem tehnike koja ju je proizvela i oblikovala. Rose ovako objašnjava pristup:

»Prema kompozicijskoj analizi, neke ključne sastavnice nepokretne slike su *sadržaj, boja, prostorna organizacija, svijetlo i ekspresivni sadržaj*. Pokretne slike dodatno mogu biti opisane u odnosu spram *mizanscene, montaže i funkcionalnosti*.«¹⁶

Metodološki problemi koji se mogu načelno uputiti ovakvom istraživanju jesu da ono implicira i stereotipizira uopćenog »gledatelja« što se uzima u obzir te se predlaže dvostruko rješenje:

1. Prilikom analize odnosa gledatelja i filmskog teksta koristit će se sasvim specifična filmska građa čije je uvrštavanje teorijski i praktično opravdano kroz hipotezu istraživanja. Nadalje, zaključci o ulozi gledatelja u konstruiranju »nedovršene« slike, odnosno važnosti buke u posredništvu između slike i spektatora, neće smjerati oblikovanju ideje

uopćenog gledatelja, već će ukazati na potencijalne taktike čitanja slike s jedne strane, odnosno proizvodnje slike s druge, koje uzimaju u obzir involviranost gledatelja u nedovršenu sliku. Naime, već Metz predlaže da svaka vizualna reprezentacija »nužno implicira subjekt«. ¹⁷ Taj postulat ne pretpostavlja neki specifični subjekt, već istražuje princip po kojem koncept gledatelja – povijesno u većoj mjeri izostavljen iz analize pokretnih slika – postaje dio ne samo recepcije nego i produkcije slikovne epistemologije.

2. Drugi dio istraživanja uključit će sasvim specifičnu studiju slučaja u kojoj će analizirani subjekti biti dovoljno definirani, a učinci analize dovoljno medijski i terensko popraćeni da bi se metodološki opravdala analiza subjektivnosti u predmetnim slikovnim praksama.

IMR i »proizvodnja« gledatelja

Koja bi bila specifičnost kapitalne slike? Uzmimo za primjer ono što Noël Burch smatra logičkim nastavkom i razradom »primitivnog stila«, odnosno primitivnog modusa reprezentacije – a to je institucionalni modus reprezentacije. Burch filmove Hollywooda i općenito nacionalne filmove klasičnog razdoblja naziva filmovima koji upražnjavaju takozvani institucionalni modus reprezentacije, odnosno IMR ¹⁸ kojeg obilježava težnja prema oblikovanju filmske iluzije stvarnosti, prije svega, poistovjećivanjem gledatelja s likovima na ekranu. Paralelna montaža oblikuje gledatelja koji je sposoban »sve« vidjeti, stavljajući se u centar filmske percepcije:

»Zajedno s konvencijama renesansne perspektive, montažni kodovi služe 'centriranju' gledatelja, stvarajući iluziju da je nevidljiv, svezajući svjedok događaja.« ¹⁹

Pertinentno svojstvo IMR-a, koji Burch naziva holivudski iluzionistički film, jest nastojanje da se snimi stvarnost, a za to su se koristila realistična sredstva koja su bila svojstvena književnosti i drami; vladala je fokusiranost na lik. Individualizirana osoba glavni je pokretač radnje i središte pozornosti. Nara-

12

Slikovni obrat predstavlja jedan od kanonskih koncepata vizualnih studija. Teorijski ga je oblikovao W. J. T. Mitchell. Njegova dijagnoza suvremene kulture nije samo uključivala analizu novog vizualnog jezika nego je on u raspravu o vizualnom režimu današnjice uključio klasične tekstove zapadnog kulturnog kruga. Drugim riječima, Mitchell je pružio čitanje kulture kao one kojom dominiraju slikovne reprezentacije, dok je istovremeno ustvrdio da je naša kulturna povijest inherentno vizualna.

13

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

14

Aleksandar Mijatović, »Vizualna kultura i kraj tumačenja slike ili: kako presubjektivna fascinacija postaje teorijom bez subjekta«,

Umjetnost riječi 54 (2010) 1–2, str. 83–104, str. 89.

15

M. Jay, *Downcast Eyes*, str. 54, 55.

16

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

17

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

18

David Bordwell, *O povijesti filmskoga stila*, prevela Mirela Škarica, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2005., str. 124.

19

Ibid., str. 127.

ktivni svijet ili dijegezu određuju likovi koji taj svijet nastanjuju.²⁰ Jedini način na koji taj svijet može biti stvaran jest taj da su tehnike naracije »nevidljive«. Po Burchovu mišljenju, IMR je implementiran oko 1904. godine. Najraniji je oblik montaže ulazak u prizor i povećavanje detalja ili rez po osi pogleda koji je pridonio centriranju gledatelja. Dakle, za razliku od primitivnog stila, film standardnog stila teži unifikaciji filmskih elemenata poput montaže, glume i naracije u svrhu stvaranja kompleksnog, ali »nevidljivog« učinka na gledatelja. Dok je u prvom slučaju gledatelj bio svjestan vlastite pozicioniranosti ispred ekrana, u nemogućnosti da se potpuno prepusti cjelovitoj filmskoj iluziji, potonji stil svoje snage posvećuje upravo tom brisanju razlike između gledatelja i glumca na ekranu, odnosno narativa u najširem smislu.

Predstavnik klasičnog holivudskog stila, film *Imitacija života* Douglasa Sirka (*Imitation of Life*, 1959.), može poslužiti kao vrijedno oprijemljenje navedenog. Samohrana majka Lora (glumica Lana Turner) pokušava uspjeti u glumačkim vodama, pritom zanemarujući svoju kćer Susie za koju se brine tamnoputa Annie (glumica Juanita Moore), koja i sama ima kćer bijele kože. Film koji je snažnim političkim impulsom utjecao i na kinematografije onkraj holivudske²¹ »odlikuje se iznimno dojmljivim ritmičkim svojstvima, osobito blistavo artificijelnom fotografijom, usklađenom shematizacijom glume te narativnih i scenografskih elemenata pojedinih prizora s cjelinom«,²² kao i klasičnim načinom snimanja s rampom od sto osamdeset stupnjeva preko koje kamera ne prelazi te snimanjem dijaloga plan – kontraplan, odnosno kadar – protukadar. Jedna od mnogobrojnih scena razgovora protagonistice i njene pomoćnice odvija se tipizirano; u toj sekvenci od četiri kadra na djelu je uobičajeni filmski postupak raskadriranja jedne scene u kojem je gledateljeva pažnja usmjerena prema objektima od akcije, odnosno prema djelatnim čimbenicima filmske slike. Gledateljeva nepomičnost u kinodvorani u filmu je zamijenjena »pokretnim okom« kojeg omogućava montaža, odnosno IMR. Tragom Rudolfa Arnheima, ovdje se ne pokazuje ono nevažno za filmsku priču, već naše oko slijedi specifično kadriranje organizirano tako da se ne razbije imaginarna os iza koje se ne vidi (kamere). Naravno, takva pravila i u samom Hollywoodu, no i izvan njega, bila su kršena,²³ ali je redateljevo inzistiranje na centralnosti objekata u kadru rijetko zaobilazeno. U pitanju je takozvani klasični narativni stil za čiju tradiciju Tomislav Šakić tvrdi da pretpostavlja »funkcionalnu podređenost (...) svih prikazivačkih postupaka narativnoj logici izlaganja«. ²⁴ Drugim riječima, ako je u domeni vizualnih studija Jay opisao skopički režim kao onaj koji teži racionalnom subjektu i centralnoj vidljivosti objekta, u filmskom smislu, klasični holivudski stil to je prenio nevidljivim (montažno) klasičnim stilom koji olakšava interpretaciju, s jedne strane, odnosno usmjerava fokus na objekte od važnosti, s druge strane.

Na primjeru ove homogene (kapitalne) slike može se vidjeti da su filmski re-sursi (kako dijegetski, tako i tehnički) organizirani oko pokušaja uspostavljanja »univerzalne gledateljske pozicije«. ²⁵ Na djelu je pokušaj minimiziranja raznorodnih gledateljevih intervencija u filmski tekst koje autori nisu predvidjeli, odnosno oblikovanje razmjerno homogenog filmskog teksta u semiotičkom smislu. Suvremeni holivudski film dodatno je intenzivirao montažne postupke (skrativši prosječno trajanje kadra), time dodatno naglasivši potrebu za usmjeravanjem pozornosti gledatelja. Naravno, nemogućnost potpunog postizanja te homogenosti u povijesnom smislu upravo je potvrda kompleksnosti oblikovanja slike.

Kapitalna slika usmjeravanjem pozornosti gledatelja, prije svega montažom, želi predstaviti film kao homogenu perceptivnu cjelinu. U knjizi *Suspensions of Perception*, Jonathan Crary detektira promišljanje koncepata fragmentarnosti, distrakcije i pozornosti kao modernistički projekt. On, nasuprot gledanju na distrakciju kao na »prekid stabilnih ili 'prirodnih' oblika stabilne percepcije«,²⁶ ne pristaje na odvojeni dualizam pojmova pozornosti i distrakcije te tako tvrdi da ako postoji povijest kritike distrakcije, ona je onda usko vezana uz pokušaj konstituiranja (pod egidom biologizma) pozornosti kao ideologema, »pozornost i distrakcija ne mogu biti mišljeni van kontinuuma konstantnog presijecanja«.²⁷

Upravo ću na tragu ovih promišljanja u drugom dijelu rada analizirati dodatnu ulogu montaže kod Haruna Farockija te postaviti pitanje tehničkih mogućnosti koje ostavljaju prostor u spoznajnoj sferi za tretiranje gledatelja na drugačiji način od dosad opisanog. Ako je za Bazina ontologija filma pretpostavljala dugi kadar koji »oslobađa« gledatelja-kao-subjekta, koji pred ekranom ne samo da opaža nego i misli o opaženom, na koji način dodatno proširiti diskurs kapitalne slike prema kapilarnoj, odnosno heterogenoj? Heterogenost slikovnih znakova, odnosno nedovršenost poruke na ekranu uzimam kao početnu točku potencijalne intersubjektivnosti pri kojoj se epistemološka pozicija autora povezuje s pozicijom gledatelja u dijaloškom smislu, odnosno s distrakcijom pozornosti uslijed viđenog, kao i neslaganjem sa slikom.

Videnje odsustva: Harun Farocki

Zasad, instruktivno je opisati podjelu kapitalne i kapilarne slike na sljedeći način: na leksičkoj razini u pitanju je ciljana igra riječi. Jacques Derrida u raspravi *L'autre cap*²⁸ razrađuje pojam centra, smjera, odnosno kapitala kroz

20
Ibid., str. 124, 125.

21
U tom se kontekstu najčešće spominje njemački redatelj Rainer Werner Fassbinder, poglavito s filmom *Svi drugi zovu se Ali (Angst essen Seele auf)*, 1974.), koji teme klasičnih melodrama poput ljubavnih aporija i međuklasne tenzije seli u prostor imigracijske Njemačke.

22
Nikica Gilić, »Imitacija života«, u: Nikica Gilić, Bruno Kragić (ur.), *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=686> (pristupljeno 11. prosinca 2019.).

23
Jednu od najvažnijih relativizacija ontološkog gledanja na linearan razvoj filmskih tehnika pruža David Bordwell u već spomenutoj seminalnoj studiji *O povijesti filmskog stila* (2005.). Iako su njegovi uvidi važni, pogotovo u kontekstu analize dubine polja kojom urušava jednostavne interpretacije razvoja filmskog stila, moje istraživanje ni ne pokušava reproducirati takve generalizacije, nego u njima naći važne natruhe analize odnosa gledatelja i slike koje danas postaju još relevantnije.

24
Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Disput, Zagreb 2016., str. 23.

25
No, to ne znači da je u pitanju (ideološka) manipulacija gledateljem koju je zazivao Baudry. Dapače, sam opis »univerzalne pozicije gledanja« preambiciozan je poduhvat koji je osuđen na nedostatke. Primjerice, teorijski pristup kulturalnih studija najmanje od osamdesetih godina 20. stoljeća ukazuje na nedostatnost takvih monolitnih pozicija.

26
Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1990., str. 49.

27
Ibid., str. 51.

28
Usp. Jacques Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, preveli Michael B. Naas, Pascale-Anne Brault, Indiana University Press, Bloomington 1992.

francuski leksem *cap* koji istovremeno može značiti – a Derrida na tu strategiju i računa – rt, centar, kapital, smjer, glava itd. U raspravi pisanoj nedugo nakon raspada istočnog bloka, pitanja koja on postavlja tiču se upravo pitanja onoga što je »drugo« tom centru, tom kapitalu, odnosno smjeru današnje politike:

1. U tom obliku, osmišljavanje pojma *kapitalna slika* čini se kao odgovarajući za opisivanje slike koju nije dovoljno nazvati »analognom«, »profesionalnom« ili »dominantnom« slikom, pa čak ni »centraliziranom«, kako se često naziva da bi se načinila distinkcija od decentralizirane, internetske. Bliže je reći da je u pitanju »homogena« slika, odnosno, ona koja nam se takva nadaje, no koja je svejedno vezana uz mnogostrukost čitanja riječi »kapital«: od političke dimenzije takve vizualne kulture (srednjostrujaška slika, hegemonijska ili slika dominantne ideologije), njezine ekonomske vizure (slika generalne razumljivosti za što veću publiku, populistička slika, ona koja perpetuira dominantni poredak), sve do kulturalne i filmske dimenzije (ona koja je organizirana po dominantnim pravilima toga doba, ona koja primjerice na razini filmskog jezika nalikuje »institucionalnom modusu reprezentacije« Burcha). No istovremeno, to imenovanje uzima u obzir kompleksnost svodenja suvremenih praksi na ključne riječi. To nije tek »analogna« slika nasuprot digitalnoj, s obzirom na to da se ona može prepoznati i u strategijama digitalne slikovnosti.
2. *Kapilarnu sliku*, s druge strane, nije dovoljno opisati u terminima digitalne slike, kao ni isključivo »decentraliziranu«, već se njena vizualna funkcija može opisati kao ona »heterogenosti«. U pitanju je mreža nedovršenih i individualno »ne-kapitalnih« reprezentacija koje tvore kompleksnu značenjsku mrežu kojoj treba gledatelj, odnosno spektator ili još bolje sudionik, ne bi li stvorio relevantnu epistemološku dimenziju svojeg percipiranja.²⁹ Ona usto referira i na kapilare, male žile u tijelu koje povezuju krv između arterija i vena, no same su toliko guste i premrežene da zatajenje jedne ne obustavlja funkcioniranje tijela. Kao i u prethodnom slučaju, ovaj opis nije usredotočen tek na digitalne medije i njihovu često proklamiranu oslobađajuću demokratičnost. Naprotiv, kapilarna slika svoje potencijale naznačuje već u doba analognih medija, dovodeći u pitanje jednoznačan odnos gledatelja i prikazanog sadržaja.

Ovako predstavljena podjela ne pretpostavlja isključivost ili binarnost kao *modus operandi*. Dapače, međudjelovanje dviju navedenih slikovnih strategija nalazi se u samoj biti ovog istraživanja koje pokušava ustanoviti strukturu proizvodnje i recepcije slike, samo kako bi se urušile jedna u drugu, iznalazeći emancipacijska čitanja obje strukture.

Radovi njemačkog filmskog redatelja, umjetnika i teoretičara Haruna Farockija, producirani od kraja šezdesetih pa sve do novog tisućljeća, obilježeni su dijalektikom razine forme i sadržaja koja je umnogome obilježila njegovo djelovanje kao politički ključno za to razdoblje. U karijeri koja je zapažena već kasnih 1960-ih godina, sve do smrti 2014. godine, Farocki je producirao preko sto video radova, filmova, priloga, instalacija, muzejskih izložbi i galerijskih intervencija. Ovo istraživanje utoliko ne uzima za cilj baviti se cijelim njegovim opusom, već naglasiti važnost i potentnost njegova pogleda na vizualni jezik za razvoj kapilarne slike. Kodwo Eshun u eseju »A Question They Never Stop Asking«, objavljenom u časopisu *E-Flux* posvećenom

stvaralaštvu Haruna Farockija i njegovoj ostavštini, daje preciznu dijagnozu njegove slikovne dijalektike:

»Slike nam otkrivaju slike kao industrijalizaciju misli koja mora biti analizirana pod posebnim, ne-ljudskim, uvjetima. (...) Mistificirajuća snaga slika i otkrivajuća snaga montaže stalno se urušavaju jedna u drugu. Farockijeve slike nikad ne prestaju s radom. Za što je sve slika sposobna?«³⁰

Ključ Eshunova čitanja jest u premrežavanju Farockijeve estetike s političko-ekonomsko-društvenom misli, odnosno vraćanja filma u sferu, kako i Eshun sam kaže, *proizvodnje*, odnosno *rada*. Ako slike nikad ne prestaju *raditi*, što je s konzumentima toga rada, gledateljem? Eshunova tematizacija Farockija približava se raspravi Jonathana Bellera koji se, prije svega, fokusirao na zlatno doba sovjetskog filma, primjenjujući marksističke postulate na proizvodnju kako filma, tako i gledatelja. Slike su postale, tvrdi on, ne samo objekt estetske prosudbe ili uživanja nego su one »ulančane u samu percepciju«. ³¹ Njegovo istraživanje bavi se »gledanjem« kao procesom proizvodnje vrijednosti, a filmom kako deteritorijaliziranom tvornicom u kojoj se ta vrijednost ostvaruje. I dok se ta rasprava zadržava u okviru proizvodnje gledatelja i marksističke hijerarhije proizvodnje vrijednosti, smatram da nam Farocki pruža okvir za promatranje kako proizvodnje, tako i recepcije slika u emancipacijskom ključu spram pozornosti i involviranosti unutar kapilarnog, odnosno heterogenog sustava proizvodnje slika.

Farockijevi vizualni eksperimenti mogu se povezati s Rancièreovom raspravom o umjetnosti i recepciji, odnosno u širem smislu, samim konceptom »učenja«. Paradoks je toga procesa sljedeći: Rancière tvrdi da kazalište, primjerice, kao jedna od umjetničkih formi, ne može postojati bez gledatelja, barem u dosad poznatom obliku. Recepcija je konstitutivni dio neke umjetničke proizvodnje. No, on na gledatelja gleda dvojako te navodi zbog čega je tradicionalna rasprava o njemu negativnog predznaka. »Prvo, gledanje je suprotno od poznavanja [engl. *knowing*]«, ³² odnosno, spektator je *postavljen* pred vizualni materijal u formi neznalice kojeg očekuje neka lekcija, ali i u formi onoga koji ne poznaje načine na koje će se stvari pred njim materijalizirati, odnosno tehničke uvjete proizvodnje. Drugo, tvrdi on, njegova je pozicija gledanja pasivna:

29

Dovoljno je uzeti u obzir suvremena istraživanja koja nude statističke podatke o usponu vizualne kulture na društvenim mrežama. Primjerice, internetski portal Gizmodo prenosi da se samo na društvenu mrežu Facebook dnevno učita tristo milijuna slika. Jasno je da takvoj vizualnoj produkciji ne možemo pristupiti interpretacijskom ili estetskom analizom. Slike takve vrste (osim komputacijske prirode), prije svega, društvenog su predznaka, a svoj smisao zadobivaju dijeljenjem, komentiranjem, razmjenjivanjem i »lajkanjem«. Vidi: Casey Chan, »What Facebook Deals with Everyday: 2.7 Billion Likes, 300 Million Photos Uploaded and 500 Terabytes of Data«, *Gizmodo* (23. 8. 2012.). Dostupno na: <https://www.gizmodo.co.uk/2012/08/what-facebook-deals-with-everyday-2-7-billion-likes-300-million-photos-uploaded-and-500-terabytes-of-data/> (pristupljeno 3. 2. 2020.).

30

Kodwo Eshun, »A Question They Never Stop Asking«, *E-Flux Journal* 59 (2014), str. 1–7, str. 5. Dostupno na: <https://www.e-flux.com/journal/59/61076/a-question-they-never-stop-asking/> (pristupljeno 3. 2. 2020.).

31

Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla*, preveo Snježan Hasnaš, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2016., str. 13.

32

Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, preveo Gregory Elliott, Verso, London 2009., str. 2.

»Biti gledatelj znači biti odvojen istovremeno od mogućnosti znanja i moći djelovanja.«³³

Upravo se u navedenom za Rancièrea nalazi i paradoks odnosa: gledatelj je nezaobilazan dio umjetnosti, kako na ravni recepcije, tako i na onoj produkcije, no on je kao takav, prije svega, pretpostavljen kao pasivan recipijent.

Vidjeli smo kako se klasični holivudski sustav, opisan putem Burcha, naslanja na taj kazališni princip opservacije. S druge strane, Farockijevo stvaralaštvo provocira ono što Rancière opisuje, primjerice, u filmu *Kao što vidiš (Wie man sieht, 1986.)*, on u svom poznatom obrascu neizravne kritike rata gledatelja suočava s dokumentarnim kompilacijskim filmom na temu razvoja tehnike te njezina eshatološkog projekta. Proučavajući tehniku, on analizira odnos vremena i prostora te ga istovremeno vizualno zrcali prikazivanjem stalnog pokreta kamere, montaže, ali i objekata na ekranu, transportnih tehnika. Proučavajući razvoj transporta u 20. stoljeću, od gradnje cesta i mostova do vlakova i automobila, Farocki se pri sredini filma obraća gledatelju: »Stavljanje u pokret pretpostavka je kontinuirane proizvodnje«. Cilj njegovih uvida jest osvjedočiti reifikaciju ljudske produktivnosti/rada te je povezati s činom gledanja filma – stavljanje u pokret slike proizvodi gledatelja na sličan način na koji stavljanje u pokret radnika proizvodi kapitalizam. Ta je premisa važan element njegova stvaralaštva u kulturalnom i političkom smislu.

Film kao jezik formalno Farocki ne zamišlja samo kao semiološki sustav proizvodnje značenja nego i kao medij koji doslovno može prikazati proces tvorbe filma samog. U ovom slučaju, njegova fragmentarnost, nedovršenost te otvorenost spram značenja nije samo na sadržajnoj razini nego i formalnoj; film nalikuje u svom fizičkom obliku onome o čemu govori. Farocki nam pokazuje da je jedna od glavnih uloga filma, kako ga on zamišlja, stalna proizvodnja, no umjesto da se govori o totalitarnoj proizvodnji koja podjarmljuje subjekt, on teži proizvodnji (revolucionarne) svijesti istovremeno i proizvođača (redatelja, autora) i gledatelja, odnosno publike.³⁴ U tom segmentu, on odlazi dalje od Bellera, tražeći epistemološke mogućnosti filma onkraj marksističkog robnog fetišizma upravo urušavanjem hijerarhije kapitalista (proizvođača filma) i radnika (njegova gledatelja). U Farockijevu stvaralaštvu, gledatelj je potreban filmu, ne samo kao spektator (teorija pozornosti) nego i kao konstitutivna snaga samog filmskog stvaranja.

Iako u mnogim kasnijim filmovima redatelj ne preže od sadržajno i narativno još kompleksnijeg provociranja mnogih dominantnih postavki (poput rušenja komunističkog režima u Rumunjskoj u filmu *Videogrami jedne revolucije*, njem. *Videogramme einer Revolution, 1992.*), njegov nezaobilazan doprinos raspravama o pokretnim slikama leži upravo u istraživanju načina na koje se slike uopće proizvode. Istovremeno rabeći montažu kao temeljno izražajno sredstvo filma, ali i ocrtavajući njezine učinke sukobljavajući kadrove kontrapunktiranjem slika upućujući na tehniku njihova nastanka, gledatelju se omogućava denaturalizacija njezine bjelodanosti. Ako je u filmskoj povijesti IMR označio tehnike redatelja da pozicionira spektatora kao upijajućeg recipijenta, Farockijevi radovi dovode u pitanje taj pristup. Primjerice, u filmu *Jedna slika (Ein Bild, 1983.)* on oblikuje sliku otuđujući je od njezinog idealiziranog gledatelja. Film koji prikazuje proces poziranja modela za naslovnicu časopisa ukazuje na sav rad potreban za proizvodnju jednog fotografskog trenutka. Masnice na tijelu, znoj i napor dugotrajnog nepomičnog poziranja poništava baudryjevsko približavanje filma gledatelju ma koliko on bivao daleko (što Baudry smatra definicijom identifikacije s kinematografskim aparatom). Imerzija kakva nam je omogućena tom »renesansnom perspektivom«, odnosno, u filmskom smislu

oni učinci koje sam opisao putem Burchova IMR-a, kod Farockija ne vrijede jer umjesto slike, gledatelju je stalno predočen i aparat, kamera, »rad« koji je uloženi u kreiranje slike. Razotkrivajući način proizvodnje filma, odnosno aparat sam u baudryjevskom smislu, on ne banalizira stvarnost, već je gledatelju postavlja kao početnu točku za shvaćanje efekata koje slike proizvode.

Takvim pristupom filmskoj slici kao otvorenoj i heterogenoj, Farocki omogućava gledatelja kao onog koji razvija svoj epistemološki karakter spram slike koja ne preskribira, već opisuje. Slijedeći teorijske uvide Jacquesa Rancièrea, kada pišem o emancipiranom gledatelju, referiram se na njegovu razradu participativne uloge spektatora kao važne karakteristike estetskog režima umjetnosti. Upisujući se u dugu i kompleksnu tradiciju interpretacije umjetničkog djela, poglavito onu povijesti umjetnosti kao discipline koja se *a priori* bavi vrednovanjem, Rancièr ne pristaje na jednostrane odnose pasivnog i aktivnog, gledanja i proizvodnje. Baštineći stav bliži vizualnim studijima – dakle, proučavanju vizualnosti kao procesa (dijalektike) *gledanja* – on sugerira da estetski učinci nisu lako predvidljivi te da ozbiljna teorija mora uzeti u obzir gledatelje kao aktivne interpreatore, subjekte koji znakove prevode na vlastiti kulturalni kôd te vrše reaproprijaciju priče kojoj nazoče. Drugim riječima, u središtu onoga što Rancièr naziva intelektualnom emancipacijom stoji:

»... dovođenje u pitanje opozicije između aktivnog i pasivnog, doživljaja i stvarnosti, gledanja i znanja. Film – upravo zato jer nije jasno uspostavljeni jezik, zato jer izbjegava sustavnom portku znanja – kao živuća umjetnost demokratskog doba posebice mnogo duguje emancipaciji. Gledati uvijek znači glumiti.«³⁵

Rancièreovo bavljenje filmom nije ekskluzivno vezano za film sam, već je dio šireg promišljanja uvjeta nastanka umjetničkog djela na političkoj i estetskoj razini. U studiji *The Emancipated Spectator* nalazi u korijenu riječi »emancipacija« gestu oslobađanja manjine. On se pita na koji način oni »nemoćni« postaju moćni:

»Ne postoji skrivena tajna stroja koji ih drži zarobljene u mjestu (...) na djelu su zapravo scene neslaganja koje se mogu pojaviti na bilo kojem mjestu u bilo koje vrijeme.«³⁶

Neslaganje, tumači on, organiziranje je smisla unutar kojeg ne postoje jednostavne binarnosti; nema niti realnosti iza doimanja i reprezentacija, niti jednog tumačenja stvari koje se pred nama odvijaju. Svaka situacija, sugerira on, može se otvoriti, rastvoriti i interpretirati ovisno o mehanizmima i režimima percepcije.

33

Ibid.

34

Nicholas Mirzoeff u studiji *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* približava se Farockijevim preokupacijama odnosa gledanja i moći. Mirzoeff oblikuje pojam *counterhistory of visuality* koji mu predstavlja ne samo zahtjev onih koji inače nemaju pravo na pogled za viđenjem nego mu predstavlja i širenje polja borbe onoga što smatramo vidljivim (N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, str. 23). Drugim riječima, ako Farockija zanima pokazivanje procesa proizvodnje slika onih koji su tradicionalno

bili samo konzumenti medija, onda Mirzoeff danas istražuje korak dalje, a to su političke reperkusije onih koji to pravo na reprezentiranje koriste u obliku prosvjeda naspram dominantnih struktura.

35

Stoffel Debuysere, »Rancièr and Cinema«, *Diagonal Thoughts* (16. 7. 2013.). Dostupno na: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961> (pristupljeno 3. 2. 2020.).

36

J. Rancièr, *The Emancipated Spectator*, str. 48.

Neslaganje sa slikom kao točka emancipacije

David Tomas u knjizi *Vertov, Snow, Farocki: Vision Machine and the Posthuman* tematizira tri studije slučaja: film *Čovjek s filmskom kamerom* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929.) Dzige Vertova, *Središnja regija* (*La Région Centrale*, 1971.) Michaela Snowa te nekoliko Farockijevih uradaka. U Vertovu prepoznaje, na tragu Bellera, autora koji snima slojevitou refleksiju filma o sebi samom kao mediju koji proizvodi i traži pogled istovremeno, zaključivši da je u pitanju »film o oblicima filmske kamere da vidi svijet«. ³⁷ Dekonstrukcija filma filmom (*kino – oko*) transformira tradicionalno iskustvo gledanja te proizvodi tri vidljiva učinka: novi oblik filmskog promatranja procesa proizvodnje, vizualni proizvod u obliku filma te novi društveni proizvod u obliku sovjetskog naroda spremnog na refleksiju:

»*Čovjek s filmskom kamerom* ohrabruje gledatelje da ostanu osjetljivi na, kao i kritički svjesni, odnosa koji može postojati između strojeva, društvenih sustava i njihovih kultura.« ³⁸

Takav učinak proizlazi ne iz konteksta, već iz specifičnog načina na koji se koristi filmski jezik (montaža, interval, naracija i temporalnost).

La Région Centrale znatno je eksperimentalniji uradak; u pitanju je snimka koja u trajanju dužem od tri sata prikazuje reljef kojeg bilježi kamera montirana na automatsku ruku. Ona se unaprijed programiranim unosima kreće u svim smjerovima po vertikalnoj i horizontalnoj osi, prikazujući kanadski pejzaž lišen pokreta i života. Sedamnaest kadrova koji čine film još snažnije ukazuju na tehničku dimenziju koja nam olakšava (ili otežava) gledanje filma – montažu, prije svega. Gledatelj je suočen s odsustvom formalne organizacije filmskih elemenata koji nam olakšavaju razumijevanje sadržaja. U oba slučaja u pitanju su kapilarni procesi, fragmentarne slike, neovisno o razlici u organizaciji kadra i montažnom pristupu. Vertov fragmentarnost postiže frenetičnom montažom koja traži gledateljevu involviranost da pruži smisao sceni, dok se Snowova fragmentarnost očituje u slikama koje u totalu neprekidno prikazuju odsustvo sadržaja. U prvom se primjeru hipertrofijom sadržaja denaturalizira montaža/kadar, dok se u drugom hipertrofijom montaže/kadra denaturalizira sadržaj. Razlike u pristupu vidljive su i na epistemološkoj razini, pogotovo u odnosu na Farockija:

»Iako Farocki vodi gledatelja kroz povijest pogleda stroja, za razliku od aktivnog 'procesiranja' gledatelja (Vertov) ili njegove 'imerzije' (Snow), on svejedno vidi gledatelja kao historijski svjesnog subjekta koji je sposoban, pod odgovarajućim okolnostima, postići kritičku povijesnu samosvijest.« ³⁹

Farockiju je u filmovima *Ein Bild* i *Nicht löschesbares Feuer* (hr. *Neugasiva vatra*, 1969.) važan gledatelj. On ga ne vodi na način na koji to Tomas predlaže, ali mu pokazuje djelovanje filma emancipirajući njegovu involviranost u proces konzumacije sadržaja. Kada Rancière spominje intelektualnu emancipaciju, vraćajući se primjeru učitelja Jacotota, on govori o dehierarhiziranoj pedagogiji koja odbija podjelu na onoga koji zna i onoga kojemu to znanje treba prenijeti. Farockijev film, nastavno na zasad rečeno, svoju važnost ostvaruje upravo u obliku objelodanjenosti filma kao konstrukcije koja se pred gledateljem prostire. Rancière u studiji o emancipaciji gledatelja ne pokušava tek skicirati mogućnost »aktivacije« sudionika u nekom djelu. U pitanju je odbacivanje same opreke između promatranja i djelovanja. Za njega, dakle, promatranje nije pasivno stanje koje zahtijeva aktiviranje, već situacija iz koje je djelovanje moguće upravo u svojstvu gledatelja. Farocki vješto obli-

kuje to uvjerenje u svojem opusu: gledatelja nije uvijek moguće »mobilizirati« u doslovnom smislu; ono što je potrebno – na tragu Bazinovih pokušaja tematizacije neorealizma – jest mobilizacija misaonih procesa promatrača. U konstrukciji filma – koji je preslika konstrukcije događaja – Farocki zrcali svijet i njegovu strukturiranost, a razvrgavanjem strukture filma on prokazuje strukturu svijeta okupljenog oko filma. Utoliko, politički i emancipacijski potencijal već na samom početku njegova stvaralaštva nije u proizvodnji propagandne pedagogije gledanja na tragu Griersonovih uvida u dokumentarni film,⁴⁰ nego se krije u tematiziranju pogleda samog. Na taj način, gledatelj se uvrštava kao dio filmskog iskustva, konstrukcije i konzumacije slike, a ne tek kao pasivni interpretator slika koje se izmjenjuju na ekranu. Gledatelj nije instanca koju treba podučiti, već mjesto tvorbe vizualnog teksta u suradnji s onim gledanim (ili usprkos tomu).

U filmu *Ein Bild* to je vidljivo u odsustvu naracije; montažno razmjerno konzervativan, Farockijev rad u ovom filmu temelji se na dugim kadrovima koji do neprirodnog trajanja dovode ono što inače smatramo trenutačnim – modnu fotografiju. Ovdje se fokus izmiče s modela ili organizacije snimanja na sam čin proizvodnje fotografije: nepomičnost tijela u dugom trajanju, ozljede, znoj i nelagoda trpljenja jedne poze ukazuju na nedovršenost iskustva fotografije, nedostatak konteksta. Farocki snimanjem filma dodaje fotografiji njezinog gledatelja. Riječima Laure Rascaroli, u pitanju je dozivanje subjekta:

»... 'ti' bivaš pozvan na sudjelovanje i dijeljenje refleksija pripovjedača. Važno je razumjeti da taj 'ti' nije generična publika, već utjelovljeni spektator.«⁴¹

No to ne znači da pretpostavljeno urušavanje granice stremi proizvodnji novog diskurzivnog odnosa proizvođača i recipijenta, nego promjeni ideje što znači proizvoditi, a što primati. Primanje, za Rancièrea, postaje istovremeno i nova proizvodnja, koju smatram temeljnom karakteristikom kapilarne slike, te preduvjetom emancipacije.

U *Nicht löschesbares Feuer*, naracija se ne koristi da bi »vodila« gledatelja. Primjerice, Mary Ann Doane tvrdi da takozvani *voice over* može imati više uloga: njime se može objašnjavati ono što vidimo na ekranu (potvrđujući dominantno značenje slika), može najavljivati ono što nije vidljivo, ali što autor misli da dominantna slika podrazumijeva, može demantirati značenje koje nam se slikovno nadaje te može dovesti u pitanje značenje slike, denaturaliziravši pritom i vlastitu poziciju kao osobe od najvišeg naracijskog autoriteta. Naracija se u Farockijevim filmovima tiče posljednjeg tipa, u kojem je komentar »jedan od ključnih kanala preispitivanja arhivskih i prolaznih slika koje konstituiraju polje vizualnog«.⁴²

37

David Tomas, *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*, Bloomsbury Publishing, New York, London 2013., str. 4.

38

Ibid., str. 70.

39

Ibid., str. 252.

40

Usp. Saša Stanić, Boris Ružić, *Fragments slike svijeta: kritička analiza suvremene filmske*

i medijske produkcije, Facultas, Rijeka 2012., str. 43–73.

41

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

42

Ibid., str. 52.

U filmskom jeziku, koncept neslaganja – shvaćen dijakronijski kroz povijest filma i primjenjiv na širi dijapazon pokretnih slika izvan idealnih uvjeta reproduciranja – možemo transponirati u »kapilarnu sliku«, onu koja i unutar režima »kapitala«, dominantne slike, proizvodi geste izbjegavanja jednosmjernog interpretacijskog i komunikacijskog čina. Vraćanje subjektivnosti subjektu Rancière ovako opisuje:

»Neslaganje istovremeno vraća u igru i očitost onoga što može biti viđeno, misleno i učinjeno, i distribuciju onih koji su koji su sposobni gledati, misliti i mijenjati koordinate dijeljenoga svijeta.«⁴³

Drugim riječima, kapilarno, propusno, multivokalno, raznorodno i, naposljetku, nesukladno ulaženje u odnos s onim prikazanim, definicija je političke subjektivizacije koja pretendira na oslobađanje od Baudryjevih strahova od političkog podjarmljivanja dominantnim strukturama moći. Ono predstavlja rastvaranje (slikovnog) jedinstva onog što nam je dano, prikazivanje nesumjerljivosti i nejasnoća kako bismo ocrnali nove topografije mogućeg. Sve dosad spomenute slikovne tradicije na denotativnoj razini njeguju uobičajene filmske postupke, no političku subverziju postižu upravo denunciranjem tih pravila na konotativnoj dimenziji, dovodeći katkad filmski jezik do samoprimerenja na ekranu. Ono što montaža ili pokušaj njenog minimiziranja čine jest rastvaranje nevidljivih učinaka filmskog jezika upravo kroz pokušaj prikaza njegova funkcioniranja. U trenutku kada se na ekranu kreira greška (odmak od usustavljenog snimanja), jezik dovede do ekstrema ili prekrši renesansna perspektiva »skrivenog« gledatelja i otvorene mizanscene, emancipacijski potencijal *drugačijeg* čitanja biva otvoren.

Zaključak

Érik Bulloz raspravu *Film i njegov dvojniki* otvara pitanjem koje Pierre Sorlin postavlja u studiji »L'ombre d'un deuil«:

»Ako dio po dio zamijenite sve dijelove vašeg automobila, je li taj automobil isti onaj koji ste kupili.«⁴⁴

Možemo li isto tako, nastavlja Bulloz, tvrditi da je film s početka 20. stoljeća isti film s početka 21. stoljeća, ako uzmemo u obzir tehničku mijenu koja ga je pratila? Drugim riječima, ako su svi dijelovi onoga što film jest izmijenjeni, je li to još uvijek isti film? Ovaj rad pokazao je da elementi »decentralizacije« filma, odnosno interaktivnosti medija koji se pripisuju digitalnim tehnikama nisu ekskluzivni proizvod suvremenog doba. U tu sam svrhu uveo podjelu na kapitalnu i kapilarnu sliku kojom sam ukazao na razlike (ali i konvergencije) u proizvodnji i recepciji slika. Argumentacijske linije koje idu prema tome da smo danas izloženi proliferaciji tehnika opservacije (nadzorne kamere, dronovi, *smartphone* revolucije) ne znači da naponi prošlih desetljeća mogu biti zaboravljeni. Nepriznavanje te dijalektike znači propustiti povući važne paralele u analizi kulturalnih, ekonomskih i političkih preklapanja te divergencija homogene i heterogene slike. Jedan od poznatijih stručnjaka Farockijeve produkcije navodi kako je Farocki snimao situacije »'obilježene osjećajem repetitije i probavanja' u svrhu dodavanja refleksivnosti na razini filmske scene.«⁴⁵ Iako koristi razne tehnike, »nema presumpcije potpunog obuhvata: filmovi (...) upućuju na odbacivanje totaliteta. Oni su tek fragmenti širih procesa koji u većoj mjeri ostaju izvan kadra.«⁴⁶

Argumentacijom sam nastojao zahvatiti interdisciplinarno područje filma, vizualne kulture i kulturalne kritike te ponuditi okvir za promišljanje gledanja kao čina intelektualne emancipacije upravo u trenucima kada nam se doima da slika nije homogena, narativno dovršena ili tehnički zadovoljavajuće obrađena. Smatram da Harun Farocki mnogo prije adventa digitalnih tehnika pokazuje kako takve strategije izmještanja gledatelja iz udobne pozicije interpretiranja otvaraju prostor aktivnog participiranja *pred* ekranom u političkom i kulturalnom smislu, na tragu Rancièrevih uvida. To je istovremeno i zalag za buduće analize digitalnih medija i mnoštva fragmentiranih slika koje se proizvode svakodnevno, a čija svrha nije udaljavanje od razumijevanja pokretnih slika danas uslijed njihove ekspanzionalne multiplikacije. Mogu nam pružiti dragocjene uvide u logiku slika koja se krije iza zavjese homogenih sustava produkcije trenutačne slike svijeta.

Boris Ružić

Capital and Capillary Image of Harun Farocki

Film Spectator between Production and Reception

Abstract

This paper discusses two films by Harun Farocki – Ein Bild (1983) and Nicht lösbares Feuer (1969) – and relates them to the theoretical arguments of Mirzoeff's counterhistory of visuality and Rancièr's emancipated spectator. The main thesis is that experimental, semantically unclear or incomplete image can be of purpose to the spectator in an epistemological sense. The paper suggests the use of notions capital image and capillary image for the purpose of understanding similarities and differences between historically divergent forms of image production. The research concludes by reiterating the possibility of spectatorial emancipation from the dominant image in strategies of showing the structure of production of the image on the screen. The work seen in the image becomes the work of the spectator in trying to demystify the homogeneity of its semantic codes.

Keywords

Harun Farocki, emancipation, viewer, visual culture, capital-image, capillary-image

43

J. Rancièr, *The Emancipated Spectator*, str. 49.

44

Érik Bullot, *Film i njegov dvojniki*, preveli Dorothea-Dora Held, Leonardo Kovačević, Multimedijski institut, Zagreb 2018., str. 7.

45

Erika Balsom, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, Columbia University Press, New York 2017., str. 8.

46

Ibid.