

# Tri fantazme filma: reprodukcija posnemanje izničenje

Med velikimi obeti filma, ki niso bili uresničeni do mere, kot je bilo pričakovano, so še vedno neuresničene sanje o izvedljivi tridimenzionalnosti. Kazalo je, da bodo tehnične izboljšave, ki so v 20. stoletju zaznamovale razvoj filma, film popeljale v fantastično stanje totalne reprezentacije, fenomenografijo življenja. Da bi filmu to uspelo, bi moral v določenem trenutku preseči omejitve osnovnega filmskega aparata – filmsko platno in projekcijo – in zagotoviti sintetično doživetje sveta, ne le njegovo reprodukcijo.

Najmanj, kar bi moral narediti film, je, da bi se osvobodil omejitev dvodimenzionalne reprezentacije in se podal v obilje tridimenzionalnega prostora. Napoved naj bi se uresničila predvsem po zaslugi stereoskopije, saj je obetala preoblikovanje dvodimenzionalnega filma v voluminozen *superfilm* in na koncu v določeno obliko antifilma. Potreba po dopolnitvi filma, po izpopolnitvi njegovih mimetičnih sposobnosti, je obetala, da bo na koncu izločila film kot tak. V obdobju, zaznamovanem z obiljem filmskih podob, ki so kljub občasnim pomembnim izboljšavam v bistvu ostale dvodimenzionalne, je filmski medij še vedno v znamenju neuspešnega prizadevanja, da bi premagal samega sebe. Prispevek obravnava fantazmo, iz katere se napaja ideja o tridimenzionalnem filmu.

Vprašanje tridimenzionalnega filma nas hočeš nočeš vrača na idejo o samem filmu. Kajti tridimenzionalni film poznanja vidik filma, ki je že sestavni del osnovnega filmskega aparata, navidezen prikaz globine. Leča kamere, oblikovana v skladu z načeli linearne perspektive, aparatu podeljuje hrepenenje po globini.<sup>1</sup> Ko si stereoskopski film prizadeva prestopiti prag dvodimenzionalne reprezentacije, sproža določena vprašanja o mejah filma, o njegovi topografiji. Ker so se razprave o tridimenzionalnem filmu velikokrat ukvarjale z zgodovino in teorijo optike (raziskave stereopsisa v 19. stoletju, tehnike prikazovanja tridimenzionalnosti v filmu), z njenim odnosom do žanrov ekscesov (grozljivka, mehki porno, eksploatacijski film) in z njeno vlogo predhodnice novega medija (virtu-

alna resničnost, interaktivni mediji), je bilo vztrajno pojavljanje tridimenzionalnega filma kot ponavljajočih se, toda pobožnih sanj, prezrto. Se pravi, čeprav je vsako raziskovalno področje prineslo pomembne ugotovitve o tridimenzionalni vizualnosti, je poudarjanje tehnike, zgodovine, žanra in prihodnjih konfiguracij diskurz o tridimenzionalnem filmu oddaljilo od širšega okvira filmske teorije.<sup>2</sup> Tema stereoskopije je bila, kot je pokazal Jonathan Crary v delu *Tehnike opazovalca* (Techniques of the Observer), v 19. stoletju pomembna filozofska, pa tudi znanstvena preokupacija in v svojem novejšem utelešenju kot virtualna resničnost še vedno sproža ugibanja o možnosti, da so ljudje v interaktivnem odnosu s sintetičnimi okolji, temelječimi na podobah.<sup>3</sup> Podlaga za takšna ugibanja o virtualni subjektivnosti in umetnem prostoru je tako ali tako že vsebovana v filmskem aparatu. V tem aparatu je že na delu mehanizem, s katerim gledalec določi žarišče v spektaklu. Subjektivnost je tako kot filmske in gledališke produkcije vedno uprizorjena. Na tridimenzionalni film lahko v tej luči gledamo kot na nekakšno otipljivo fantazmo.<sup>4</sup>

Težnjo k stereoskopskemu filmu ohranja temeljna filmska želja po odstranitvi zadnjega ostanka filmskega aparata iz polja reprezentacije, filmskega platna. Podobno kot zaslon za sanje pri Bertramu Lewinu tudi filmsko platno ohranja parergonalno funkcijo in tako omogoča mehaniko reprezentacije, ne da bi posegalo kot njen element.<sup>5</sup> Filmsko platno ostaja vidno in omejuje fantazmagoričen primež filma na skopski režim. Tridimenzionalni film si prizadeva obnoviti objektnost podob in razširiti vidno zaznavanje na registre čutne zavesti. V tej luči lahko stereoskopski film razumemo ne samo kot tehnološki podaljšek dvodimenzionalnega filma, kot presežno dimenzijo, ampak kot dimenzijo njegovega nezavednega. Tridimenzionalni film predstavlja željo po pozunanjanju filmskega nezavednega. Če si sposodimo formulacijo Slavoj Žižka: »Nezavedno je zunaj in ni skrito v neki brezdani globini.«<sup>6</sup>

Tridimenzionalni film je nezaveden v psihoanalitskem pomenu, ker obstaja hkrati v filmu in zunaj njega, kot parazit in dopolnilo. Čeprav tridimenzionalni film ni srž filmske umetnosti, varuje nekaj fantazem, ki so ključne za preživetje tega medija – namreč reprodukcijo, posnemanje in izničenje. Tri fantazme filma v zaporedju ustvarjajo nekakšno fantomsko zgodovino filma. Stoletnica filma, ki so jo s fanfarami slavili leta 1995, je

# 1. Reprodukcija

bila namenjena različnim institucionalnim namenom: potrdila je umetniško obliko, promovirala industrijo, uveljavila mednarodni kanon in odobrila pripoved o tehnološkem in komercialnem napredku. Morda je filmu nehote tudi podelila status telesa. Priznanje uradnega rojstnega datuma je zagotovilo diskretne, zgodovinske meje filma, tako da ima zdaj predzgodovino, rodoslovje, otroštvo, dinamično telesnost, spomin in zamejen obstoj v svetu. Z opredelitvijo ontologije filma v zgodovini je filmski medij dobil gensko strukturo. »Tako kot zarodek v maternici,« trdi Siegfried Kracauer, »se je fotografski film razvil iz povsem različnih sestavnih delov.«<sup>7</sup> Film je zavzel pravo zgodovino, iz opisa gradiva (film) se je razvil v koncept (film), iz aparata v svet. Toda še preden je zgodovina priznala, da je film dozorel, se je filmsko telo, ker ima zgodovino, začelo razmnoževati. »Rojevajo se podobe,« je zapisal Antonin Artaud leta 1927, »druga iz druge izhajajo kot zgolj podobe, vsiljujejo objektivno sintezo, ki je predirnejša kot vsaka abstrakcija, ustvarjajo svetove, ki ničesar ne zahtevajo od nikogar in od ničesar.«<sup>8</sup> Iz odprtih filma so se pojavila še druga telesa in tehnološke organe prisilila, da so se prilagodili čutom: iz telesa, za katerega je bilo videti, da se ne more več upirati svojemu lastnemu bohotenju, so se razvile nove dimenzije hitrosti, zvoka, barve, alternativne plastične snovi ter elektromagnetni in digitalni signali. Ti elementi so filmu povzročali trajne preobrazbe v obliki zvočnega in potem barvnega filma, celuloidnega filmskega traku, projekcije s 24 sličicami na sekundo, televizije, tridimenzionalnega filma, formata IMAX in podobno. Film je medtem v zgodovini postal plodna maternica ter se namnožil in razširil svoje potomstvo kot pravi genij.

Tridimenzionalni film je bil eden od teles, ki jih je zaplodil film. Čeprav so stereoskopska fotografija, animacija in projekcija že obstajale, je film priskrbel telo za njegovo formalno manifestacijo. Pri poskusih, da bi omogočili stereoskopski film, je bila na delu želja po reprodukciji vseh razsežnosti resničnosti, ta fantazma je še dediščina dobe fotografije. Ena od smeri razmišljanja, včasih jo imenujejo »totalni film«, je v filmu videla projekt, ki ga žene potreba po aktiviranju in obvladovanju celotnega senzoričnega sistema. Pojav

tridimenzionalnega filma je ponudil priložnost, da bi film približali tej usodi, se dotaknili prizorišča resničnega, kot si zamišlja Kracauer, kot »popkovine«. <sup>9</sup> Stereoskopija je osvobodila filmsko telo, ki je bilo neločljivo povezano s prizoriščem njegovega lastnega reproduciranja. Tridimenzionalni film je vzniknil kot dopolnilno telo, esencialno in tuje matrici, ki ga je rodila. <sup>10</sup>

Leta 1929 je Sergej Eisenstein, ki se je pozneje lotil vprašanja tridimenzionalnega filma, prvi spregovoril o »četrti dimenziji filma«. Četrta dimenzija se po njegovem mnenju pojavi v »nadtonski montaži«, postavitvi »sekundarnih resonanc, tako imenovanih nadtonov in podtonov« posameznih posnetkov. <sup>11</sup> Nadtonska montaža z montiranjem delčkov informacij, »najrazličnejših odklonov, popačenj in drugih hib«, ustvarja kompleksno teksturo, ki osvetluje »refleksno fiziološko bistvo« neke sekvence. <sup>12</sup> Za Eisensteina nadtonska montaža vključuje film kot dinamičnega drugega in prevzema lastnosti živega telesa v procesu, ki je predvsem stvar genetike.

**Metafore iz genetike, fiziologije in živčne dejavnosti, ki jih zasledimo v vsem Eisensteinovem diskurzu – to imenuje »ustvarjalna ekstaza« – opisujejo skrivnostno naravo filma, njegovo sposobnost za posnemanje. Eisenstein razume film kot v bistvu biotehnoški organizem, kot električno žival.**

Diskurz o živalskosti v Eisensteinovem jeziku odslikava širši trend prispevkov o filmu iz dvajsetih let 20. stoletja. Poskusi, da bi film odtegnili primežu znanosti, industrije in umetnosti ter ga usmerili v življenje kot tako, so v idiomu filmske teorije imeli za posledico naklonjenost do organske metafore. (Germaine Dulac, Antonin Artaud in Man Ray, če navedemo samo nekatere iz tega obdobja, so pogosto uporabljali idiom vitalnosti, ko so opisovali lastnosti filma.) V istem času je vznik tridimenzionalnega filma – od naprav za »televizor«, ki so se pojavile leta 1921, do anaglifnih dvobarvnih formatov na enojnem traku, ki so jih izpopolnjevali v dvajsetih letih 20. stoletja – industrijo približal temu, da bi uresničila sanje o popolnoma telesnem filmu. <sup>13</sup> Vendar pa se je iz organske ali nenevarne živalskosti filma razvil bolj kompleksen organizem, takšen, ki je bil sposoben imeti željo, afekt, misel in ki je, kot to velja za vse organizme, lahko izumrl. Vse zgodovine in želje zaznamuje ta končnost.

## 2. Posnemanje

Zgodovina tridimenzionalnega filma je osupljiva zaradi svoje ahistoričnosti. To pomeni, da v nasprotju s progresivnim idiomom, ki poganja zgodovinski diskurz, eksperimenti v tridimenzionalnem filmu vedno izbruhnejo kot amnezično jecljanje in spodrsrljaji. Leta 1933, na primer, je Rudolf Arnheim napovedal pojav tridimenzionalnega filma skoraj štirideset let po tem, ko je ta že pripotoval z vlakom bratov Lumière. Ker so se gibljive stereoskopske podobe pojavile pred *cinématographom* – s *stéréofantascopom* Julesa Duboscqa (1852), *cinématoscopom* Colemana Sellersa (1863) in stereoskopskim filmom Friese-Greena (1889), če omenimo le nekatere – umeščanje tridimenzionalnega filma prekine teleološko pripoved o tehnološki, estetski in komercialni konvergenci. <sup>14</sup> Tridimenzionalni film, ki priključuje prihodnost in preteklost in je hkrati pričakujoč in nostalgičen, raztaplja materialnost filmske zgodovine ter časovno linearnost zgodovine nadomesti z anahrono močjo fantazme. Na tridimenzionalni film lahko gledamo kot na nenehno fantazmo, ki nikoli ne uresniči, kar napoveduje. To je fenomen, ki je na silo pozabljen, prezrt, pa je kljub temu vedno tik pred tem, da se ponovi. Tridimenzionalni film lahko v tej luči razumemo kot nekakšno katastrofo, če si sposodimo izraz Mauricea Blanchota: pripada preteklosti, pa bo kljub temu šele prišel. »Vsak nov razvoj, ki ga dodamo filmu, mora,« je leta 1946 zapisal André Bazin, »paradoksalno, film še malo bolj približati njegovim začetkom. Skratka, film še ni bil izumljen.« <sup>15</sup>

**Animirana in projicirana stereoskopska podoba film približa resničnosti, vendar pri tem hkrati ustvarja in uničuje medij. Nikoli ni bilo popolnoma jasno, ali je namen filma – če takšen namen sploh obstaja – simulirati resničnost ali virtualizirati izkušnjo.**

Tridimenzionalni film in drugi izpeljani filmi so pozornost pri reprodukciji fotografije in filma preusmerili na posnemanje, od reprodukcije resničnosti do podvojitve subjekta. Leta 1953, ki je bilo za tridimenzionalni film zelo plodno, si je Morton Heilig, ki je leta 1962 izumil »*simulator sensorama*«, zamislil preobrazbo filma iz vizualnega medija v sinestetški forum. Heilig v *Filmu prihodnosti* (The Cinema of the Future) napoveduje:

»Vonji bodo reducirani na osnovne lastnosti, kot je barva na osnovne barve. Njihova intenzivnost bo zabeležena na magnetnem traku, tako da bo ta uravnaval izpust vonjav iz ampul v prezračevalni sistem kinodvorane. Sčasoma bodo vse te elemente [vid, sluh, voh, otip in okus] posneli, pomešali in projicirali elektronsko – filmski trak prihodnosti bo kolut magnetnega traku z ločenim posnetkom z gradivom za vsak čut.«<sup>16</sup>

»Odprite oči, poslušajte, vonjajte in čutite,« sklene Heilig, »zaznavajte svet v vseh njegovih prekrasnih barvah, globini, zvokih, vonjavah in teksturah – to je film prihodnosti.« Zanosen ton, ki je značilen za Heiligovo fantazmo, napoveduje diskurz virtualnosti, pa tudi diskurz izničenja. Film, ki reproducira celotno zaznavno polje, neha delovati kot oblika reprezentacije. Namesto tega postane nekakšen protetični podaljšek, podobno kot daljnogled ali kožni presadek. Mimetični, totalni film preoblikuje platno iz percepcijskega filtra v porozno opno.

Premik od reproduciranja do posnemanja filmsko telo še bolj preoblikuje. Mimetično telo ni več statično, ampak konzumira, pri tem pa razkriva telo, ki je podobno kot tisto, ki si ga je zamislil Artaud, s številnimi odprtini. **V fantazmi stereoskopskega filma se filmsko platno iz prizorišča blokade, iz neprepustne površine, ki odbija svetlobo, preoblikuje v nekakšno tkivo, ki gledalca posrka v telo spektakla.** Vendar nikoli popolnoma: subjekt potuje v spektakel kot neznan predmet. S tem, ko stereoskopski film odstrani razmejitveno funkcijo platna, spremeni določila reprezentacije od metaforične ravni do metonimijske. Znaki postanejo objekti – v skladu s stereoskopsko fantazmo – in film zgrmi v svet. Nadrealisti so si to možnost zamislili pri fotografiji. Nadrealistična fotografija po Bazinovem mnenju posreduje »*halucinacijo, ki je hkrati tudi dejstvo*«. <sup>17</sup> Fantazma je že vsebovana v fotografiji. Bazin opaža semiotično motnjo, ki je neločljivo povezana s fotografsko sliko:

»Fotografska slika je objekt sam, objekt, osvobojen časovnih in prostorskih okoliščin, ki ga obvladujejo. Ne glede na to, kako zabrisana, popačena ali razbarvana je slika, kako malo dokumentarne vrednosti ima, si prav zaradi procesa, v katerem je nastala, deli bit z modelom, katerega reprodukcija je; v resnici je model.« <sup>18</sup>

Ker je neizbrisnost fotografskega referenta od takrat postala problematična, Bazinovo vztrajanje, da reprodukcija v resnici je model, kaže na blago psihozo, ki je značilna za diskurz fotografije: fotografske slike brišejo ločnice med znakom in referentom, subjektom in objektom. <sup>19</sup> Pisati s svetlobo v bistvu pomeni, da nepresojnost jezika nadomestimo z otipljivostjo stvari samih. V virtualnem prostoru fotografije se znaki in referenti ne razlikujejo med sabo, identični so in, če uporabim izraz Gillesa Deleuza, »transverzalni«. <sup>20</sup>

Transverzalnost znakov in referentov odločilno vpliva na ontologijo gledalca. Slavoj Žižek razmišlja o propadu označevanja in posledicah tega propada na konstituiranje subjektivnosti:

»[Č]e je izvirnik sam svoj model, če je stvar sama svoj znak, potem med njima ni nobene pozitivne, dejanske razlike, čeprav mora obstajati nekakšna praznina, ki razlikuje stvar od same sebe kot od svojega znaka, nekakšna neentiteta, ki iz stvari producira njen znak – ta »neentiteta«, ta »čista« razlika je subjekt.« <sup>21</sup>

Kjer ni nobene razlike, kar Žižek imenuje »čista« razlika, vznikne subjekt. Subjekt je tista »neentiteta«, na katero vpliva sistem reprezentacije in označevanja, ki znakov in referentov ne razlikuje več. Stereoskopski film pri sledenju poti Bazinove fotografije, ki »izkorišča odsotnost [človeka]«, reducira subjekt na sled ali »prstni odtis«. <sup>22</sup> Na (namišljenem) področju popolnega fotografskega posnemanja se subjekt vrne kot odsotnost, kot fantazmatska neentiteta na koncu razlikovanja. Če filmsko platno razlikuje prostor reprezentacije od sveta, ki ga obdaja, potem ob odpravi platna to funkcijo prevzame subjekt. Subjekt tridimenzionalnega filma nadomesti platno, pri tem pa je v vlogi šifre med dejanskostjo in virtualnostjo, ki ju ni več mogoče razlikovati drugo do druge.

(v prihodnji številki: Fantazma izničenja)

# Opombe

**1** Jacques Lacan geometrijo perspektive – njeno evociranje globine – povezuje s konstrukcijo subjektivnosti. Piše: »Nam pa geometralna razsežnost omogoča, da zaslutimo, kako je subjekt, ki nas zanima, zapleten, zmanipuliran, ujet v polju videnja.« (Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, v slovenskem prevodu Rastka Močnika, Zoje Skušek in Slavoj Žižka; Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996, str. 88). Pri Lacanovem branju subjekt postane viden, se pravi, pojavi se samo, kadar ga ujame geometrijski prostor. Za podrobnejšo razpravo o odnosu med perspektivo in subjektivnostjo glejte: Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, prevedel John Goodman (Cambridge: MIT Press, 1994), str. 114–40.

**2** Omembe vredna izjema je prispevek *Retrojeksija* Jeana-Clauda Lebensztejna (v: 1895, oktober 1997, str. 29–46), ki analizo tridimenzionalnih žanrskih filmov vplete v teorijo fantazmatske subjektivnosti. Lebensztejn opisuje reklamni poster za tridimenzionalni film Rudolpha Matéja *Druga priložnost* (Second chance) iz leta 1953. Poster prikazuje dve podobi objetih glavnih igralcev. Na vsaki podobi je izbrisan en lik, tako da se gledalec lahko identificira. Napis pod sliko se glasi: »TO STE VI!« (29).

**3** Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990). »Stereoskop,« piše Crary, »je neločljivo povezan tudi z razpravami iz zgodnjega 19. stoletja o prostoru, ki so se brez rešitve nadaljevale v neskončnost« (str. 118). Ko je Crary obravnaval vpliv stereoskopa na koncepte resničnosti v 19. stoletju, je ugotovil: »Nobena druga oblika reprezentiranja v 19. stoletju ni tako pomešala resničnega z optičnim« (str. 124). Za temeljito analizo eksperimentov Étiennea-Julesa Mareyja s stereoskopijo in gibi-podobami glejte: Michel Frizot, *Le temps de l'espace. Les préoccupations stéréognosiques de Marey*, v: 1895 (oktober 1997), str. 59–81. Ko Frizot Mareyjevo zanimanje za analizo gibanja, za njegovo »kronofotografijo«, povezuje s potrebo po ustvarjenju fotografskega prostora, trdi: »Les chronophotographies (bien visibles) sont les produits projectifs de l'action de la fonction-temps sur un espace virtuel.« (str. 81) »(Dobro vidne) kronofotografije so projekcijski produkti delovanja časovne funkcije na virtualni prostor«. V Frizotovi analizi se gibanje, globina in sintetični prostor že pojavljajo na Mareyjevi fotografiji.

**4** Jean Laplanche in J.-B. Pontalis fantazmo opredelita kot »imaginaren prizor, v katerem je subjekt protagonist in predstavlja zadovoljitev želje (ki je konec koncev nezavedna) na način, ki ga bolj ali manj izkrivljajo obrambni [perceptivni] procesi« (*The Language of Psychoanalysis*, prevedel Donald Nicholson-Smith; New York: Norton, 1973, str. 314). Psihoanalitski jezik fantazme je že tako ali tako prežet z idiomom gledališča in filma. »Celo tam, kjer fantazme lahko povzamemo v enem samem stavku,« pišeta Laplanche in Pontalis, »še vedno obstajajo scenariji [scénarios] organiziranih prizorov, ki jih je mogoče dramatisirati – po navadi v vizualni obliki.« (str. 318). Ali: »Subjekt si ne zamišlja in ne želi objekta, če se tako izrazimo, zamišlja in želi si sekvenco, v kateri subjekt igra svojo vlogo in v kateri so možne spremembe vlog in pripisovanja.« (prav tam)

**5** Bertram Lewin je v štiridesetih letih 20. stoletja razvil idejo »zaslona za sanje«, prazne površine, na katero tisti, ki sanja, projicira svoje sanje. Zaslon za sanje omogoča sanjanje in je kot tak del aparata sanj, vedno navzoč, čeprav ni vedno viden. Izhaja iz filmskega platna. Glejte prispevek Bertrama Lewina *Sleep and the Mouth and the Dream Screen*, v: *Psycholoanalytic Quarterly*, št. 15 (1946), str. 419–43 in *Inferences from the Dream Screen*, *International Journal of Psychoanalysis*, št. 29 (1948), str. 224–431. Derrida razvije podobno logiko, kar zadeva okvir, zaradi katerega so umetnine vidne, možne s tem, kar imenuje »parergon« (Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, prevedla Geoff Bennington in Ian Mcleod; Chicago: University of Chicago Press, 1987).

**6** Slavoj Žižek, *Kuga fantazem* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1997), str. 9.

**7** Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1969), str. 27.

**8** Antonin Artaud, *Cinema and Reality*, v: *Antonin Artaud: Selected Writings*, uredila Susan Sontag, prevedla Helen Weaver (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), str. 152.

**9** Kracauer uporabi ta izraz v *Theory of Film* (str. 71). Trdi, da so fotografske podobe na svet pritrjene s popkovino.

**10** Ta uporaba dodatnega izraza izhaja iz Derridajeve konceptualizacije tega izraza, najbolj temeljito v delu *O gramatologiji*, prevedel Uroš Grilc (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998). V jeziku parergona in umetnine Derrida piše: »Parergon prihaja proti ergonu, poleg njega in kot njegov dodatek, proti opravljenemu delu [fait], poleg njega in kot njegov dodatek, proti dejstvu [le fait], poleg njega in kot njegov dodatek, proti delu, poleg njega in kot njegov dodatek, vendar ne pade na eno stran, dotika se in sodeluje v operaciji z določene zunanjo-sti. Ni niti samo zunaj niti samo noter. Je kot sokrivec, ki mu moramo na meji zaželeli dobrodošlico.« (*The Truth in Painting*, str. 54). V tej luči lahko na tridimenzionalni film gledamo kot na parergon ali dopolnilo.

**11** Sergej Eisenstein, *The Fourth Dimension in Cinema*, v: *S. M. Eisenstein: Selected Works, Volume I, Writings, 1922–34*, uredil in prevedel Richard Taylor (Bloomington: Indiana University Press, 1988), str. 182.

**12** Prav tam, str. 183.

**13** *Televue* je bil zgodnji poskus, kako komercialne stereoskopske filme približati javnosti. Gledalci so imeli pred očmi električno napravo, medtem ko so gledali posebej ustvarjeni stereoskopski film. Večina zgodovinskih poročil navaja, da je imel *Televue* kljub temu, da je temeljil na dobrem konceptu, pri ustvarjanju trajnejših stereoskopskih učinkov le omejen uspeh. Anaglifni dvobarni format na enojnem traku je bil najpogostejša oblika za tridimenzionalne filme pred iznajdbo digitalne izvedbe. Anaglifne tridimenzionalne filme prepoznamo po modrem in rdečem odtenku in očalih za gledanje.

**14** Glejte Georges Sadoul, *L'Invention du Cinéma: 1832–1897* (Pariz: Denoël, 1948), str. 24–33, 82–100.

**15** André Bazin, *The Myth of Total Cinema*, v: *What is Cinema?*, prevedel Hugh Gray (Berkeley, CA: University of California Press, 1967), 1. del, str. 21.

**16** Morton Heilig, *El Cine del Futuro: The Cinema of the Future*, prevedel Uri Feldman, v: *Presence 1.3* (poletje 1992), str. 283.

**17** André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, v: *What is Cinema?*, str. 16.

**18** Bazinovo modernistično mnenje se je ohranilo v številnih diskurzih o fotografiji, morda še najbolj vidno v razpravi Rolanda Barthesa *Camera lucida – Zapiski o fotografiji*, v slovenščino prevedla Zoja Skušek (Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, zbirka *Studia humanitatis*, 1992). O zmedu znakov in referentov na fotografiji Barthes piše: »Posamična fotografija se pravzaprav nikoli ne razlikuje od njenega referenta. Rekli bi lahko, da fotografija vselej nosi s seboj svoj referent, kakor da bi – prav sredi gibljivega sveta – oba oplazila ista ljubezenska ali smrtna omrtvinčenost.« (str. 12–13).

**19** Barthes piše: »Nisem ne subjekt ne objekt, temveč subjekt, ki čuti, da postaja objekt.« (*Camera lucida*, str. 18).

**20** Deleuze razvije pojem »transverzala«, heterogenih elementov, ki jih povezuje red, ki ni red logocentrične bližine ali sorodnosti, v delu *Proust and Signs*. Deleuze meni, da so transverzale učinek »antilogosa«: človeku omogočajo, da skače »iz enega sveta v drugega, od ene besede k drugi, ne da bi kdaj številne zreducirale v Eno, ne da bi kdaj mnogotero zbrale v celoto, potrjujejo pa izvirno enotnost prav te mnogoterosti, in to ne da bi poenotile vse te neskrčljive fragmente« (Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, prevedel Richard Howard; New York: George Braziller, 1972, str. 112). Deleuze v Proustu o transverzalah piše: »Ljubosumje je transverzala mnogoterosti ljubezni; potovanje je transverzala mnogoterosti krajev; spanje je transverzala mnogoterosti trenutkov« (prav tam). Deleuzov koncept transverzalnosti je še posebej koristen pri obravnavanju kompleksnih odnosov med znaki in referenti v fotografskih umetnostih.

**21** Slavoj Žižek, *From Virtual Reality to the Virtualization of Reality*, v: *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, uredil Timothy Druckery (New York: Aperture, 1996), str. 294.

**22** Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, str. 13. Bazin predlaga podobo prstnega odtisa kot način razlikovanja slike od fotografije (str. 15). Čeprav slikanje vedno obsega subjektivnost človeških delovalcev, po mnenju Bazina fotografij ni mogoče ločiti od naravnega sveta, ki jih rodi. »Fotografija na nas vpliva kot kakšen pojav v naravi,« piše, »kot cvetlica ali snežinka, katerih rastlinski ali zemeljski izvor sta neločljivi del njune lepote.« (str. 13). Fotografija ustvarja otipljive reprodukcije naravnega sveta, tako da podobe naredi otipljive.

# Tri fantazme filma: reprodukcija, posnemanje, izničenje.

(nadaljevanje iz prejšnje številke)

AKIRA MIZUTA LIPPIT  
prevod: BORUT PETROVIĆ JESENOVEC

## 3. Izničenje

Odpor do tridimenzionalnega filma se velikokrat kaže kot želja po zavarovanju svetosti filma kot umetniške oblike in filmskega platna kot lokusa te umetniške spretnosti. Prav tako lahko razkriva tesnobo ob agresivni mimetični težnji pri telesnih, tridimenzionalnih spektaklih. Rudolf Arnheim, velik zagovornik umetnosti filma in strasten nasprotnik tridimenzionalnega filma, trdi: *»Tudi če filmska slika postane stereoskopska, ni več ravne površine z omejitvami platna, in zato ne more biti več kompozicije te ploskve; kar ostane, so efekti, ki so možni tudi na odru.«*<sup>23</sup> Filmska platna so namenjena razločevanju sveta živih stvari od njihove reprezentacije, gledalca od spektakla, zaznavanja resničnosti od psihoze in izkušnje javnega od izkušnje zasebnega. Gledališče v očeh Arnheima pomeni konec filma, ker vrne film na njegove začetke in razlike, ki jih je omogočilo platno, reintegrira v nekakšno živo navzočnost.<sup>24</sup> V nasprotju z navzočnostjo v gledališču, ki jo v tradicionalnem gledališču še vedno razmejuje proscenij, stereoskopija doseže svoj zeleni učinek, ko vdre v prostor gledalca in gledalca posrka v spektakel. Globine stereoskopije so globlje in daljnosežnejše kot tiste v gledališču.

S tem, ko stereoskopski film zagotovi doživetje globine, aparat še približa odstranitvi platen. Toda, kot je pripomnil

Jonathan Crary, je stereoskopska podoba »ploska«.<sup>25</sup> Pri stereoskopski podobi torej ni uničena ploskev kot taka, pač pa samo njena singularnost. Tridimenzionalni film nadomesti enojno ploskev ali platno z več zasloni, ki ustvarjajo globok prostor. Vrtoglava raznovrstnost ploskev preplavi stereoskopsko izkušnjo in pri tem ustvari ne samo vrtinec zaznav, ampak tudi občutek za tisto, kar Crary, ki sledi izumitelju stereoskopa iz tridesetih let 19. stoletja, Charlesu Wheatstoneu, imenuje »otipljivost«.<sup>26</sup> Želja po reproduciranju resničnosti, mehanskem ali fotokemičnem, s seboj prinaša možnost preoblikovanja gledalca v senzor. V primeru stereoskopije dodana globina aktivira druga področja zaznavanja, tudi občutek za otip (prostora). Pogajanje med optičnostjo in otipljivostjo pa prikrije iluzorno organizacijo subjekta. *»Stereoskopska sprostitev globine,«* trdi Crary, *»nima povezovalne logike ali reda.«*<sup>27</sup> Crary nadaljuje:

*Branje ali preiskovanje stereo podobe pomeni zbiranje razlik v stopnji optične konvergence, pri tem pa nastaja perceptivna krpanka različnih intenzivnosti sprostitev v eni sami podobi. Naše oči sledijo burni in naključni poti v njeno globino: gre za zbirko lokalnih con tridimenzionalnosti, con, ki so prežete s prividno jasnostjo, toda če jih vzamemo skupaj, se nikoli ne združijo v homogeno polje. Del čara teh podob je posledica tega imanentnega nereda, špranj, ki motijo njeno skladnost.»*<sup>28</sup>

Če stereoskopska podoba reproducira resničnost, to počne s simulacijo dezorientacije, ki jo obsega zaznavanje globine. Ustvarja nekakšno transversalno resničnost. Ni nujno, da razširjeno zaznavanje poenoti ali uredi svet, pogosto povzroča slabost.<sup>29</sup> Ker gledalec ne more asimilirati količine stimulacije, mu postane slabo. Ta slabost sili subjekt iz sebe, stran od mirne razdalje gledalstva in v stanje pretresljive občutljivosti. Arnheimov odpor do tridimenzionalnega filma lahko razumemo kot strah pred preobiljem zaznav, ki povzroča nekakšno sublimno slabost. Subjekt ne more več predelati gole moči resničnosti.

Strah, ki ga omenja Arnheim, skorajšnji propad filma v tridimenzionalnost, je bolj ogrožajoč kot samo uničenje umetniške oblike. Zamišljeno izničenje filmske ploskosti, razširitev platna, bi film ne samo spremenilo nazaj v gledališče: izsililo bi mutacijo filma v nekaj, kar bi bilo bližje Artaudovemu hibridnemu filmskemu gledališču. Artaudov film – ženejo ga nehoteni krči, ki jih ponazarja smeh – izzove provokacijo iz skrajnih meja resničnega. Artaud je to opisal leta 1927:

*Film, ki ga krasijo sanje in ki pri človeku zbuja telesno občutenje čistega življenja, doseže zmagoslavje v najbolj pretirani vrsti humorja. Določeno vznemirjenje objektov, oblik in izrazov je mogoče prevesti samo v krče in presenečenja resničnosti, za katero se zdi, da uničuje samo sebe z ironijo, v kateri je slišati krik s skrajnih meja uma.<sup>30</sup>*

Za Artauda krčeviti učinki humorja določajo potencial filma, ki zagotavlja »občutenje čistega življenja«. V filmu čistega življenja resničnost vdira v krčih, podobno kot slabost, ki je ne moremo potlačiti, kot norost, smeh ali krik. Resničnost, ki eksplodira v Artaudovem filmu, je zaznamovana z ironijo, ki na koncu »uniči samo sebe«. Film, ki sprosti krčevito moč čistega življenja, mora uničiti samega sebe (kot umetnost), uničiti pa mora tudi resničnost. O namenih ironije Paul de Man meni:

*Ironija na kvadrat ali »ironija ironije«, ki jo mora porajati sleherna prava ironija, še zdaleč ne pomeni vrnitve v svet, marveč zatrjuje in ohranja svoj fikcijski značaj s tem, da govori o nenehni nemožnosti sprave med svetom fikcije in dejanskim svetom.<sup>31</sup>*

Ironija vodi v norost, ta pa izbruhne v smehu.<sup>32</sup> Za de Mana je ironija odziv na spoznanje, da dveh neskrčljivih sestev, enega empiričnega in drugega fikcijskega, nikoli ni mogoče spojiti. Subjekt je vedno podvojen, ločen od samega sebe. Ironija deluje na transversalni način in obe sestvi poveže, ne da bi ju kdaj poenotila. V Artaudovi viziji filmske ironije se nemogoča enotnost zgodi med stvarmi in njihovimi fotografijami. Vodi tudi v vrsto norosti, v skrajnost uma, ki jo izraža smeh. Podobno kot Baudelairov smeh, ki izhaja iz grotesknega in se vrača vanj, Artaudov ironični film

uniči mirno ravnovesje površine in pokaže svoje zobe.<sup>33</sup>

Retorika smeha in grotesknega se steka v tridimenzionalni film. Senzorne značilnosti, ki zaznamujejo zgodovino stereoskopskega filma, obet burne katarze, je mogoče videti, če si sposodimo Baudelairov izraz, kot obliko »absolutno komičnega«, se pravi grotesknega.<sup>34</sup> Tridimenzionalni film je, v idiomu njegovih obrekljivcev, grotesken, trajna poškodba mirnih apolonovskih površin filmske umetnosti. Fantastični in pornografski čar tridimenzionalnega filma aktivira erotične registre, ki jih konvencionalni dvodimenzionalni film zatira, s tem pa znova uvaja popoln režim telesa. Kerry Broucher, kustos razstave »Umetnost in film po letu 1945: zrcalna dvorana« iz leta 1996 v Muzeju sodobne umetnosti v Los Angelesu, umešča komični moment v Weegeejevo sliko gledalcev tridimenzionalnega filma, ki se poljubljata, z naslovom *Ljubimca v kinu, Times Square, N. Y.* (okoli 1949). »Na fotografiji občinstva, ki gleda tridimenzionalni film,« piše, »Weegee ujame komični objem dveh ljubimcev, ki poskušata, kakšna ironija, izkoristiti temo kinodvorane in spektakel na platnu za to, da se zavarujeta pred radovednimi pogledi.«<sup>35</sup> Komedija in ironija, ki ju navaja Broucher, izhajata iz domneve, da so kinodvorane krinka, za katero se gledalci zavarujejo pred vidnim svetom, in da ponujajo priložnost, da se gledalci spojijo s sencami, ki polnijo dvorano. Ironija je retorični način hlinjenja, ki subjektu omogoča, da izgine, se skrrije pred drugimi, pa tudi pred sabo. Tridimenzionalni film ne zagotavlja enakega kritja kot dvodimenzionalni. Lahko bi trdili nasprotno: tridimenzionalni filmi ustvarjajo nekakšno povečano vidljivost, toda ne spektakla, pač pa gledalca. Ali bolje, z odstranitvijo okvira, ki ga zagotavlja filmsko platno, ves svet postane filmski in gledalec je »vgraviran« v spektakel kot razsežnost tega spektakla, morda celo kot njegova najbolj vidna značilnost. Na Weegeejevi fotografiji je komičen način, na katerega sta gledalca, ki se poljubljata, projicirana v spektakel, vržena nazaj in gor v prizor resničnega: tako rekoč izbruhana sta. Gledalca, ki se poljubljata, sta se projicirala v spektakel, on nosi očala za gledanje tridimenzionalnih filmov; njun poljub je tako kot smeh in slabost posredovan pri ustih.

Usta so tudi organ, ki uravnava okus. V hierarhiji človeških čutov, ki jo ponuja Heilig, okus zavzema 1 % (vid 70 %, sluh 20 %, voh 5 %, tip 4 %). Okus, in v primeru tridimenzionalnega filma slab okus, se pojavlja kot najbolj odmaknjena dimenzija čutov. Usta, kot prava jama, ne samo opravljajo značilne naloge poljubljanja (Weegee), smejanja (Baudelaire), kričanja (Artaud) in davljenja (slabost), pač pa so po mnenju Nicolasa Abrahama in Marie Torok tudi najpomembnejša telesna odprtina za določene obrede žalovanja, zlasti inkorporacijo.<sup>36</sup> »Inkorporacija,« pojasnjujeta Abraham in Torokova, »obsega fantazmatsko uničenje dejanja, s pomočjo katerega metafore postanejo možne: dejanja ubesedenja prvotne praznine v ustih.«<sup>37</sup> V melanholičnih ustih, besede (figure) postanejo stvari,



»antimetafore«, ki sodelujejo pri »aktivnem uničenju reprezentacije«. <sup>38</sup> S tega zornega kota so usta izvor jezika, mesto, na katerem telo proizvaja jezik (kot zvok), pa tudi mesto pred jezikom, prizorišče velike in izvorne odsotnosti jezika. <sup>39</sup> Usta se po fantazmatskem scenariju, ki sta ga opisala Abraham in Torokova, vračajo v čas pred jezikom, ko so skozi usta prihajale stvari, ne pa besede. Usta omogočajo neposredni, transverzalni prehod med telesom in svetom. V ustih se filmska fantazma o preseganju jezika s tem, da znaki postanejo otipljivi, sama preseže v obredu žalovanja, ki poskrbi za to, da so otipljive stvari uporabne.

Film je kot pogoj za svoj tehnološki in estetski napredek vedno predvideval svojo lastno ukinitve. Kot je razumel Arnhem, bi bil izpopolnjen film izjemno protifilmski. Tri fantazme, ki ohranjajo film – reprodukcija, posnemanje, izničenje – ga ženejo proti izumrtju, pred tem dejstvom ga spreminjajo v eksemplarični izgubljeni objekt. Željo po tridimenzionalnem filmu, ki si prizadeva odstraniti zadnjo materialno sled filmskega aparata, filmsko platno, lahko razumemo kot simptom takšnega nepriznanega žalovanja. Tridimenzionalni film omogoča pogled na konec filma kot takega – na konec, ki ga zaznamujeta tako izginotje filma kot njegova dopolnitev. Podobno kot demetaforizacija, ki jo Abraham in Torokova opisujeta kot pogoj za inkorporacijo, tridimenzionalni film popači ekonomije reprezentacije, ki omogočajo film. Dvodimenzionalne podobe postanejo otipljive, čutne. Gledalčeva čutila se iz registrov osnovne avdiovizualnosti spremenijo v bolj kompleksne zaznave globine, pa tudi v slabost in nekakšno prvinsko oralnost. Spektakel, ki ni več omejen na površino filmskega platna, gledalca sprejme vase, tako rekoč pogoltno. V sanje o totalnem filmu, o totalni reprodukciji, je vsajena želja po doživetju tega, čemur Artaud pravi »*telesno občutenje čistega življenja*«. Po tem, da bi okusili konec filma. V tem pogledu je fantazma o tridimenzionalnem filmu ključna za preživetje filma in tridimenzionalni film bo, ne glede na katerikoli tehnološki napredek, vedno ostal neizpolnjena obljuba filma prihodnosti.

## AKIRA MIZUTA LIPPIT

Državna univerza v San Franciscu

Ta prispevek temelji na zgodnejšem besedilu, ki je bilo objavljeno v francoskem prevodu »*Les trois dimensions du cinéma – reproduction, mimétisme, annihilation*«. Francoska različica je bila objavljena v posebni številki 1895 (oktober 1997), ki je bila posvečena tridimenzionalnemu filmu. Pričujoča različica je prvič objavljena v angleščini, je precej spremenjena in tudi naslov je nekoliko drugačen. Avtor bi se rad zahvalil Jean-Claudju Lebensztejnju, Philippe-Alainu Michaudu in Christopherju Johnsonu za njihove prispevke k besedilu.

## OPOMBE

- 23 Rudolf Arnhem, *Film kot umetnost* (Ljubljana, Krtina, 2000) str. 108; v slovenščino prevedla Petra Kaloh.
- 24 Peter Weibel piše, da novi virtualni mediji »zagotavljajo tehnologijo za podaljšek dimenzij tukaj in zdaj. Hrepenenje po zdaj, ki ni več omejena, lokalizirana izkušnja, temveč hkratna, nelokalna, univerzalna« (»The World as Interface: Toward the Construction of Context-Controlled Event-Worlds«, v: *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, uredil Timothy Druckrey (New York, Aperture, 1996), str. 346). Weiblov opis novih virtualnih medijev je podoben gledališču, kot si ga je zamislil Artaud.
- 25 Cray, *Techniques of the Observer*, str. 125. Pri stereoskopski podobi, piše Cray, »dobimo trdovraten občutek, da je 'nekaj spredaj' in 'nekaj zadaj', za ta občutek pa se zdi, da organizira podobo kot zaporedje umikajočih se ploskev« (prav tam).
- 26 Glede Wheatstoneove želje po otipljivi stereoskopiji Cray opaža: »Ko je Wheatstone iznašel stereoskop, je hotel simulirati dejansko navzočnost fizičnega objekta ali prizora, ne pa še enega načina razstavljanja fotografske kopije ali risbe. Tisto, za kar si prizadeva, je popolna enakovrednost stereoskopske podobe in objekta. Na ta način želimo učinek stereoskopa ni bil samo podobnost, pač pa takojšnja, očitna otipljivost.« (Cray, *Techniques of the Observer*, str. 123–4).
- 27 Prav tam, str. 125.
- 28 Prav tam, str. 125–6.
- 29 Uspeh pionirskega raziskovanja virtualnih sistemov velikokrat merijo s tem, koliko so sposobni pri testnih subjektih povzročiti potovalno slabost.
- 30 Artaud, »Cinema and Reality«, str. 152.
- 31 Paul de Man, *Slepota in uvid*, (Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997) str. 216, v slovenščino prevedla Jelka Kernev Štrajn. De Manov opis ironije je na tem mestu koristen. Ironija in alegoričen način, s katerim jo de Man povezuje, »demistificirata organski svet, postuliran na simboličen način analognih soglasij ali na mimetičen način reprezentacije, kjer fikcija in resničnost lahko sovpadeta.« (str. 220).
- 32 De Man piše: »Absolutna ironija je zavest o blaznosti in da kot taka pomeni konec sleherne zavesti; je torej zavest o nezavedanju, razmišljanje o blaznosti znotraj norosti same.« (prav tam, str. 214).
- 33 Glejte Deleuzovo analizo Artauda in njegov odnos od površin v: *The Logic of Sense*, uredil Constantin V. Boundas, prevedla Mark Lester in Charles Stivale (New York, Columbia University Press, 1990), str. 82–93. [V slovenskem prevodu Tomaža Erzarja, *Logika in smisel*, Ljubljana, Krtina, 1998.]
- 34 Charles Baudelaire, »On the Essence of Laughter and, In General, On the Comic in the Plastic Arts«, v: *The Painter of Modern Life and Other Essays*, uredil in prevedel Jonathan Mayne (New York, Da Capo, 1964), str. 147–65. »Za groteskno obstaja samo eno merilo,« trdi Baudelaire, »in to je smeh – takojšen smeh.« (str. 157).
- 35 Kerry Brougher, »Hall of Mirrors«, v: *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, uredil Russell Ferguson (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1996), str. 38.
- 36 Derrida poudarja moč hranjenja in oralnosti kot prispevko za čutila. Piše: »Za vse, kar se zgodi na robu telesnih odprtih (ali oralnosti, pa tudi ušesa, očesa – in vseh 'čutil' nasploh), je metonimija 'dobro jesti' [bien manger] vedno pravilo.« (Jacques Derrida, »Eating well', or the Calculation of the Subject«, v: *Points. Interviews, 1974–1994*, uredila Elisabeth Weber, prevedli Peggy Kamuf in drugi (Stanford, Stanford University Press, 1995), str. 282).
- 37 Nicolas Abraham in Maria Torok, »Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation«, v: *The Shell and the Kernel*, uredil in prevedel Nicholas T. Rand (Chicago, University of Chicago Press, 1994), str. 132.
- 38 Prav tam, str. 132. »Jasno povejmo,« nadaljujeta, »da ne gre samo za vračanje na dobesedni pomen besed, ampak za to, da jih uporabimo tako – bodisi v govoru ali dejanju – da je uničena sama njihova sposobnost za figurativno reprezentacijo.« (str. 132).
- 39 Abraham in Torokova ponujata svojo različico dobro znane psihoanalitske pripovedi: »Začetne stopnje introjekcije se pojavijo v zgodnjem otroštvu, ko praznino v ustih občutimo poleg hkratne navzočnosti matere. Praznino najprej občutimo v obliki joka in ihtenja, zakasnjene sitosti, potem pa kot klicanje, načine zahtevanja navzočnosti, kot jezik. Na koncu zgodnja zadovoljstva ust, ki jih še vedno polni materinski objekt, delno in postopno nadomestijo nova zadovoljstva ust, ki zdaj nimajo tega objekta, polnijo pa jih besede, ki se nanašajo na subjekt (prav tam, str. 127).