



**DELEUZE, GILLES
'PISMO SERGEU
DANEYU:
OPTIMIZAM,
PESIMIZAM,
PUTOVANJE'**

DELEUZE, GILLES 'PISMO SERGEU DANAYU: OPTIMIZAM, PESIMIZAM, PUTOVANJE'

Iz: GD, *Pourparlez*, Minuit, Paris, 1990., str. 97-

Preveo i pripremio: Leonardo Kovačević

Vaša prethodna knjiga *Rampa* (1983) sabrala je izvjestan broj članaka koje ste napisali za *Cahiers*. Ono što je knjigu činilo autentičnom jest da ste pošli od analize različitih razdoblja koja su *Cahiers* prevalila, no isto tako i iznad svega, od analize različitih funkcija filmske slike. Jedan slavni prethodnik, Riegl, u likovnim umjetnostima je razlikovao tri svrhe umjetnosti: uljepšati prirodu, produhoviti prirodu i takmičiti se s prirodom (a pojmovi *uljepšati*, *produhoviti*, *takmičiti se* kod njega dobivaju odlučan povijesni i logični smisao). U *periodizaciji* koju predlažete, vi definirate prvu funkciju koju izražava pitanje: što se događa iza slike? I, bez sumnje, ono što možemo vidjeti iza slike biti će prikazano samo u slikama koje slijede, no ponašati će se kao ono što prelazi iz prve slike u drugu, kao ono što ih povezuje u snažnu, uljepšavajuću, organsku cjelinu, makar dijelom tog prijelaza bio 'horor'. Tako vi kažete da to prvo razdoblje za formulu ima *tajnu iza vrata*, 'želju da vidimo dalje, iza, da vidimo kroz' bez obzira koji predmet igrao ulogu 'privremenog zastora' i u kojem se svaki film veže s drugim u idealnu refleksiju. To prvo doba filma bit će određeno umjetnošću montaže koja može kulminirati u velikim triptisima i koja predstavlja uljepšavanje prirode ili enciklopediju svijeta, ali isto tako, posredstvom pretpostavljene dubine slike kao harmonije ili sporazuma, u raspodjeli prepreka i prekoračenja, disonanci i rastvaranja u toj dubini. Definirati će se i ulogom glumaca, tijelima i riječima svojstvenima filmu u toj univerzalnoj scenografiji: uvijek u službi nadopune pogleda, nečeg 'više od pogleda'. U Vašoj novoj knjizi predlažete Eisensteinovu biblioteku, Kabinet Dr. Eisensteina, kao simbol te velike enciklopedije.

Primjećujete dakle da taj film nije umro sam od sebe, nego ga je ubio rat (Eisensteinov kabinet u Moskvi postao je mrtvo mjesto, razbaštinjeno, lišeno afekata). Syberberg je do krajnosti doveo neke opaske Waltera Benjamina: Hitleru bi se trebalo suditi kao filmskom režiseru... Vi i sami primjećujete da su 'veliki politički prizori i državne propagande koje su postale žive slike, prva ljudska upravljanja masom,' ostvarila filmski san u uvjetima kada je posvuda navirao užas, kada 'iza' slike nije bilo više ništa za vidjeti osim logora, a tijela bila povezana samo mučenjima. Paul Virilio će pak pokazati da se fašizam, sve do kraja, takmičio s Hollywoodom. Enciklopedija svijeta, uljepšavanje prirode, politika kao 'umjetnost', po Benjaminovu izrazu, postali su čisti užas. Sve organsko bilo je tek totalitarističko, a moć autoriteta nije se više otkrivala kod nekog autora ili scenarista, nego u ostvarenju Caligarija ili Mabusea ('stari posao scenarista, kažete vi, nikada više neće biti nevin'). Iako film nakon rata mora oživjeti, to se mora dogoditi na novim osnovama, na novoj funkciji slike, na novoj 'politici', novoj svrsi umjetnosti. Možda je u tome pogledu Resnaisovo djelo bilo najveće, najsimptomatičnije:

on je taj koji film vraća iz mrtvih. Počevši od nedavnog filma *Ljubav u smrti*, Resnais poznaje samo jedan filmski lik, tijelo ili glumca, čovjeka koji se vraća iz mrtvih. I on tako samog Resnaisa približava Blanchotu preko 'pisma katastrofe'.

Nakon rata, dakle, druga funkcija slike izražavala bi se u posve novom pitanju: što vidimo na slici? 'Ne više što vidimo iza, nego prije: mogu li izdržati pogled na ono što ne mogu izbjeći i što se događa u samo jednom planu?'. Promijenio se dakle skup odnosa filmske slike. Montaža je mogla postati sekundarna, ne samo u korist slavnog 'plana-sekvencije', nego i na račun novih oblika kompozicije i asocijacije. Dubina je bila prokazana kao 'varka', a slika je svoju plošnost prihvatila kao 'površinu bez dubine' ili 'oskudnu dubinu', kao oceanografsku duboku površinu (koju neće opovrgnuti dubina polja, na primjer kod Wellesa, kao jednog od učitelja tog novog filma, koji sve nudi jednom beskrajnom pogledu svrgavajući staru dubinu). Slike se više ne vežu po jednoznačnom poretku njihovih rezova i prijelaza, već su postali predmeti uvijek novih ulančavanja i prelamanja, s onu stranu rezova i lažnih prijelaza. Promijenio se također odnos slike s filmskim tijelima i glumcima: tijela su postala više danteovska, tj. nisu više uhvaćena u radnji, nego u položajima sa svojim specifičnim svezama (što vi ovdje pokazujete još kod Ackermanove, Straubovih ili pak na zapanjujućoj stranici gdje kažete da glumac prizor s alkoholom više ne mora popratiti pokretom i posrtati, kao u starom filmu, nego suprotno, zauzeti stav, onaj pomoću kojeg se pravi pijanac drži uspravno...). Promijenio se također odnos slike s riječima, zvucima, glazbom u osnovnim asimetrijama zvučnog i vizualnog koje će oku dati mogućnost da sliku čita, ali i uhu da halucinira i najmanje šumove. Konačno, to novo doba filma, ta nova funkcije slike bila je *pedagogija percepcije* koja će zamijeniti *enciklopediju svijeta* koja je završila u ropotarnici: film promatrača koji želi više uljepšati prirodu, nego je *produhoviti* na najvišem stupnju intenzivnosti. Kako se možemo pitati što možemo vidjeti iza slike (ili što je nastavlja) kada ne znamo vidjeti ni što je u njoj ili na njoj, kao da oku nedostaje duha? (u tome novome filmu možemo primijetiti vrhunce, no uvijek će se raditi o pedagogiji koja će nas voditi, pedagogija-Rosselini, 'straubovska pedagogija, godarovska pedagogija', kažete u 'Rampi', kojima sada pridodajete Antonionijevu pedagogiju kada analizirate oko i uho ljubomore kao 'poetičku umjetnost' koja otkriva sve ono što iščezava, nestaje, a ponajprije ženu na pustom otoku.

Vaše nadovezivanje na kritičku tradiciju nadovezivanje je prvenstveno na Bazina i *Cahiers* kao i Bonitzera, Narbonija ili Schefera. Ne odustajete od potrage za dubokom vezom filma s mišljenjem, a funkciju kritike filma na kojoj ustrajete istodobno je poetička i estetska (dok mnogi naši suvremenici smatraju nužnim uporno bav-

ljenje jezikom, lingvističkim formalizmom kako bi spasili ozbiljnost kritike). Zadržali ste dakle veliku ideju prvog doba: film kao nova Umjetnost i novo Mišljenje. Samo što je ta ideja kod prvih filmaša i kritičara, od Eisensteina ili Gancea do Elie Faura, nerazdvojiva od metafizičkog optimizma, sveukupne umjetnosti mase. Rat i njihovi prethodnici, nasuprot, nametnuli su radikalni metafizički pesimizam. No, vi ste sačuvali optimizam koji je postao kritičan: film ne bi bio više povezan s trijumfirajućim mišljenjem i kolektivom, nego posebno s rizičnim mišljenjem koje se shvaća i sabire samo u svojoj 'nemoći', poput one koje se vraća iz mrtvih i izlaže se ništavnosti opće proizvodnje.

Tu nastaju obrisi trećeg doba, treće funkcije slike, obrisi trećeg odnosa: ne više što stoji iza slike ni kako vidjeti samu sliku, nego kako se u nju umetnuti, uvući jer svaka slika odmah klizi prema drugoj, 'jer osnova slike je uvijek već neka druga slika', a oko je prazno, kao kontaktna leća. Zato ste mogli reći da se tu zatvara krug, Syberberg se pridružio Meličsu, ali u tuzi koja je postala beskonačna i provokaciji koja je ostala bez predmeta, izložena riziku da vaš kritički optimizam promjeni u kritički pesimizam. Dva različita odnosa zapravo se presijecaju u tom novom odnosu prema slici: s jedne strane, unutarnji razvoj filma u istraživanju njegovih novih audio-vizualnih kombinacija i velikih pedagoga (ne samo Rosselini, Resnais, Godard, Straubovi, nego i Syberberg, Duras, Oliveira...), istraživanja kojima bi televizija mogla biti izvanredan prostor i sredstvo. S druge strane, razvoj svojstven samoj televiziji, kao suparniku filmu koja ga zapravo 'realizira' i 'generalizira'. No, koliko god bili usko povezani, ta dva oblika su potpuno različita i *ne djeluju na istoj ravni*. Jer film u televiziji i videu traži 'relej' za nove estetske i spoznajne funkcije, dok se sama televizija (unatoč rijetkim naporima) ponajprije zatvara u *socijalnu funkciju* koja unaprijed uništava svaki 'relej', privsjaja video i zamjenjuje sve druge moći u mogućnostima lijepoga i mišljenja.

Tako bi se javila pustolovina slična onoj iz prvog doba: dok je moć autoriteta, koja doživljava vrhunac u fašizmu i velikim državnim manipulacijama, onemogućila prvi film, nova, poslijeratna društvena moć nadziranja ili kontrole prijeti uništenjem drugog filma. Kontrola, to je ime koje je Burroughs dao modernoj moći. Sam Mabuse kao da je promijenio oblik i djeluje preko televizije. Tu film ne bi umro prirodnom smrću: ona je u njemu prisutna od samog početka njegovih istraživanja i radova. Nasilna smrt sastojala bi se od sljedećeg: umjesto da slika uvijek ima neku drugu sliku kao osnovu, a umjetnost postigne stupanj 'rivalstva s Prirodom', sve bi se slike upućivale samo na jednu, na sliku mog praznog oka u dodiru s ne-Prirodom, na nadziranog promatrača u dodiru sa slikom, umetnutog u sliku, koji stoji sa strane. Nova istraživanja pokazuju da je jedan od najcjenjenijih spektakala sudjelovanje na okruglom stolu u nekoj televizijskoj emisiji: ne radi se o ljepoti i mišljenju, nego o dodiru s tehnikom. Zoom više nije u Rosselinijevim rukama, nego je postao televizijski postupak; montaža pomoću koje se uljepšavala i produhovljavala Priroda, a onda se s njom i natjecala, postala je televizijski element. Posjet tvornici, sa svojom strogom disciplinom postao je ideal spektakla (kako se proizvodi televizijska emisija?), a *obogaćenje* najviša estetska vrijednost ('*to obogaćuje...*'). Enciklopedija svijeta i pedagogija percepcije urušile su se u korist profesionalne formacije oka, u korist svijeta nadziratelja i nadziranih koje veže čuđenje prema tehnici, samo tehnici. Kontaktna leća posvuda. I tu se vaš kritički optimizam preokreće u kritički pesimizam.

Vaša nova knjiga nastavlja se na prvu. Ono o čemu je sada riječ jest ulazak u sukob filma i televizije na njihovim različitim ravnima.

I unatoč vašim čestim aluzijama, problem ne zatvarate u apstraktnu usporedbu filmske slike i novih slika. Vaš vas funkcionalizam u tome srećom ne sprječava. A Vi, naravno, ne zanemarujete stajalište prema kojem televizija jednako ima moguću estetsku funkciju kao i drugi oblik izraza, i obrnuto, da film nikada nije prestao s unutarnjim sukobljavanjem sa snagama koje se čvrsto protive njegovoj mogućoj estetskoj svrhovitosti. No, ono što mi se u 'Filmskom dnevniku' čini tako zanimljivim jest pokušaj da se čvrsto drže dvije 'činjenice' s njihovim uvjetima. Prva je da televizija, unatoč važnim pokušajima koji su često dolazili od velikih filmaša, svoju specifičnost nije tražila u estetskoj funkciji, nego u društvenoj, u funkciji kontrole i moći, u carstvu srednjeg plana koji odbija svaku pustolovinu percepcije u ime profesionalnog oka. Tako da kada se javi inovacija, to se može dogoditi neočekivano iza nekog ugla, u nekoj izvanrednoj okolnosti: po vama, kada Giscard na televiziji pronalazi prazan plan ili kada obilježeni higijenski papir oživljuje američku komediju. Druga činjenica, nasuprot ovoj jest da je film, unatoč snagama kojima je služio (ili ih čak uspostavio), uvijek 'čuvaro' estetsku i spoznajnu funkciju pa i kada je ta funkcija bila krhka ili loše primljena. Ne moramo se dakle držati usporedbe između vrsta slika, nego između estetske funkcije filma i socijalne funkcije televizije: ta usporedba po vama nije samo neuravnotežena, nego mora postati iskošena, nema smisla da je uravnotežena.

Uvjete te estetske funkcije filma treba još dodatno odrediti. Upravo u tome smislu, čini mi se, iznosite zanimljive ideje pitajući sama sebe: što znači filmska kritika? Uzimate primjer filma poput *Morfalous (Proždrljivaca)* koji potpuno nestaje iz tiska, odbacuje kritiku kao savršeno nepotrebnu i traži izravnu vezu s publikom kao 'društveni konsenzus'. To je potpuno opravdano jer film nema nikakvu potrebu da ga kritika nadopuni, ne samo puneći dvorane, nego i kao skup društvenih funkcija. Ako kritika ima neki smisao, onda je to u onoj mjeri u kojoj film predstavlja neku nadopunu (*supplément*), neku vrstu raskoraka s još virtualnom publikom tako da dobije na vremenu i sačuva tragove dok je očekuje. Taj pojam 'nadopune' (*supplément*), nesumnjivo nije jednostavan, možda ga posuđujete od Deridaa tumačeći ga iznova na svoj način: nadopuna (*supplément*), to je doista privremena estetska funkcija filma koja se međutim pomalo može izdvojiti u izvjesnim slučajevima i određenim uvjetima umjetnosti i mišljenja. Od Henria Langloisa i André Bazina vi tako radite najveći par. Jer 'jedan je imao snažnu ideju, pokazao je da film vrijedi sačuvati', a drugi je imao 'istu, ali obrnutu ideju' pokazavši da je film sačuvalo sve ono što je vrijedilo sačuvati, 'odzrcaliti osobitost koju bi slika zadržala'. Kako možemo reći da tako krhak materijal može nešto sačuvati? Ne radi se o materijalu, nego samoj slici: vi pokazuje da filmska slika u samoj sebi čuva, na jedinstven način, čovjeka koji plače, u Dreyerovoj *Gertrudi*, ona čuva vjetar, ne velike oluje u društvenoj funkciji, nego 'one gdje se kamera igra s vjetrom, prestiže ga i vraća se iza njega', kao kod Sjöströma ili Straubovih, ona čuva ili štiti sve što može postojati, djecu, prazne kuće, platane kao u Vardinom *Sans toit ni loi (Bez zaklona nema ni zakona)* i posvuda kod Ozua. Čuvati, ali uvijek u neprilici (*contretemps*) jer filmsko vrijeme nije ono koje teče, već ono koje traje i supostoji. Čuvati u tome smislu nije mala stvar, ona stvara, uvijek stvara nadopunu (*supplément*) (bilo zbog uljepšavanja ili produhovljenja Prirode). To čuvanje pripada nadopuni nemoći da bude bilo što drugo osim stvaranje i zato su estetske i spoznajne funkcije i same 'suplementarne'. Mogli ste od toga načiniti veliku teoriju, no vi radije volite o tome govoriti što konkretnije, bliže vašem kritičkom iskustvu, u mjeri u kojoj kritika, po vama, 'bdije' nad nadopunom i tako oslobađa estetsku funkciju filma.

Zašto tu istu snagu nadopune ili konzervatorskog stvaranja ne prepoznajemo u televiziji? To bi u načelu bilo moguće, s drugim sredstvima, da socijalne funkcije televizije (razonoda, informacija) nisu prigušile moguću estetsku funkciju. Televizija je u tim uvjetima konsenzus u najizvršnijem smislu riječi: ona je neposredna društvena tehnika koja ne dopušta da postoji bilo kakav raskorak s društvenim, to je socio-tehnika u čistom stanju. Kako bi profesionalno obrazovanje, profesionalno oko dopustilo da postoji 'suplement' poput pustolovine percepcije? Ako treba tako izabrati najljepše stranice iz vaše knjige, naveo bih one u kojima pokazujete da 'replay', trenutni povratak, na televiziji zamjenjuje 'nadopunu' ili samoočuvanje, što je funkciji *replay* zapravo suprotno; ili one na kojima odbijate svaku mogućnost *skoka* filma u komunikaciju, ili da postavi neki 'relej' među njima jer bi se on mogao postaviti samo s televizijom koja bi imala nekomunikativnu 'nadopunu', 'nadopunu' koja bi se zvala Welles; ili one stranice na kojima objašnjavate kako profesionalno oko televizije, slavno tehničko-društveno oko stvara i dostatno neposredno savršenstvo posredstvom kojeg se mami samog gledatelja da gleda i koje odmah može kontrolirati i biti kontrolirano. Jer vi si ne olakšavate i televiziju ne kritizirate u ime njezinih nesavršenosti, nego u ime njezine čiste i jed-nostavne savršenosti. Ona je pronašla način da postigne tehničko savršenstvo koje bi se točno podudaralo s potpunom estetskom i spoznajnom ništavnošću (otuda posjet tvornici kao novi spektakl). S puno radosti i ljubavi odobravate Bergmana kao nekoga s kim je televizija mogla pridonijeti umjetnosti. *Dallas* je potpuno bezvrijedan, a tehnički-društveno savršen. Isto, samo u nešto drugačijem žanru, možemo reći za *Prijekore*: književno (estetski, spoznajno) bezvrijedno, a tehnički savršeno. Reći da televizija nema dušu znači reći da nema nadopunu (*supplément*) osim one koju joj vi pripisujete kada opisujete izmorenog kritičara u svojoj hotelskoj sobi, paleći još jednom televiziju i provjeravajući da su sve te iste slike izgubile prošlost, sadašnjost, budućnost u korist samo onoga vremena koje protječe.

Upravo je iz filma već nastala najradikalnija kritika informacije, na primjer s Godardom ili, na neki drugi način, sa Syberbergom (ne tek u njihovim izjavama, nego iz njihovih konkretnih djela), a iz televizije nastaje nova opasnost smrti filma. Činilo vam se dakle nužnim 'razmotriti' iz bliza taj, uvijek neravnomjeran, nestabilan sukob. Film se suočio s prvom smrću pod pritiskom moći autoriteta koja doživljava vrhunac u fašizmu. Zašto druga moguća smrt prijeti od televizije, kao što je prva prijela od radija? Zato što je televizija oblik u kojem nove moći 'kontrole' postaju neposredne i izravne. Doći do središta tog sukoba gotovo bi značilo pitati se ne bi li se kontrola mogla preokrenuti, postaviti u službu funkcije nadopune koja se suprotstavlja moći: izumiti umjetnost kontrole koja bi bila poput novog otpora. Uvesti borbu u srce filma, učiniti da film riješi svoj problem umjesto da ga susreće izvana: to je Burroughs napravio za književnost kada je zamijenio točku gledišta kontrole i kontrolora s onom autora i autoriteta. Nije li, kao što Vi smatrate, takav ponovni pokušaj Coppole za film, uz sve svoje neizvjesnosti i dvosmislenosti, ipak njegova prava bitka? I vi tom stanju grčenja ili stezanja o koje se film oslanja da bi se okrenuo protiv sustava koji ga želi kontrolirati ili ga nadopuniti dajete lijepo ime *manierizam*. *Manierizam* je ono što definirate već u 'Rampi' povodom trećeg stanja slike: kada nema više što za vidjeti iza, kada nema ničeg velikog ni iznad ni unutra, a slika samo uvijek klizi preko one postojeće, pretpostavljene, 'kada je osnova slike uvijek neka druga slika', i tako beskonačno, upravo sve to treba gledati.

To je stupanj u kojem umjetnost više ne uljepšava niti produhovljuje prirodu, nego se s njom natječe: to je gubitak svijeta, to je sam svijet koji pravi film, bilo koji film, i to čini televizija kada od svijeta pokušava napraviti bilo kakav film te da, kao što tu kažete, 'više ništa ne uspijeva ljudima, nego slikama.' Mogli bismo tako reći da je par Priroda – tijelo ili krajolik – čovjek otvorio prostor za par Grad – mozak: ekran nisu staklena vrata (iza kojih...), ni kadar – plan (u kojem...), nego informacijska ploča na kojoj klize slike kao 'podaci'. No, kako onda govoriti o umjetnosti kada svijet radi svoj film koji izravno nadzire i neposredno izlaže televizija koja iz njega isključuje svaku 'suplementarnu' funkciju? Film bi trebao prestati raditi sama sebe, prestati raditi film i pokušati uspostaviti specifične odnose s videom, elektronikom, numeričkim slikama da bi pronašao novi otpor i suprotstavio se televizijskoj funkciji nadziranja i kontrole. Ne radi se o tome da se izazove kratki spoj u televiziji – kako bi to bilo moguće? – nego da je se spriječi da izda ili onemogući razvoj filma u novim slikama. Jer je, kao što ste već pokazali, 'televizija prezirala, umanjivala i odbacivala svoje postajanje videom preko kojeg je jedino imala priliku naslijediti poslijeratni moderni film...', okus rastvorene i iznova sastavljene slike, rascjep s kazalištem, drugačiju percepciju ljudskog tijela i njegove kupke u slikama i zvukovima, treba se nadati da taj razvoj video umjetnosti sa svoje strane prijete televiziji'. I tu bi se nagoviještala nova umjetnost Grada – mozga ili takmičenja s Prirodom. I već taj 'manierizam' predstavlja mnoštvo različitih puteva i staza, nekih osuđenih, a drugih po kojima tapkaju mnoge nade. 'Manierizam' 'previzualizacije' posredstvom videa, kod Coppole, u kojem je slika već stvorena izvan kamere. No, posve drugačiji *manierizam*, s neumoljivom, ali skromnom tehnikom kod Syberberga u kojem marionete i frontalne projekcije razvijaju slike na slikovnim pozadinama. Je li to isti svijet s onim svijetom *clipova*, specijalnih efekata i filma prostora? Možda su *clipovi*, sve do svog rascjepa u oniričkim pokušajima, mogli sudjelovati u tom istraživanju 'novih asocijacija' koje Syberberg zahtijeva, u izradi obrisa novih cerebralnih kruženja filma budućnosti da odmah nisu bili zatočeni tržištem pjesmica, hladnom organizacijom debilnosti malog mozga, minuciozno kontroliranom epileptičkom krizom (pomalo kao kad je, u prethodnom razdoblju, film bio razvlašten 'histeričnim spektaklom' velikih propagandi). A možda je 'film prostora' bio mogao sudjelovati u estetskom i spoznajnom stvaranju da je znao putovanju dati njegovo konačno obrazloženje, kao što je to htio Burroughs, da je znao raskinuti s kontrolom 'odvažnog momka na mjesecu koji nije zaboravio svoj molitvenik' i bolje shvatiti neiscrpnu pouku Michalea Snowa u *La région central* pronalazeći najjednostavniju tehniku kako bi snimio sliku preko slike, a divlju prirodu preko umjetnosti dovodeći film do čistog *Spatiuma*. I kako unaprijed suditi o istraživanjima slika – zvukova – glazbe koja su tek započeta u djelima Resnaisa, Godarda, Straubovih i Durasove? I kakva će nova komedija izići iz *manierizma* tjelesnih položaja? Vaš pojam *manierizma* iznimno je dobro utemeljen znamo li koliko su *manierizmi* raznoliki, heterogeni, prije svega bez zajedničke mjere vrijednosti, taj termin samo opisuje područje borbe u kojem mišljenje i umjetnost s filmom skaču u novi element, dok im moć kontrole taj element pokušava oteti, odmah ga zauzeti kako bi od njega napravila novu socijalno – tehničku kliniku. U svim svojim suprotstavljenim smislovima, *manierizam* je filmsko – televizijski grč u kojem jedno do drugog stoje propast i nada.

Morali ste ići 'to vidjeti'. Vi ste dakle novinar u *Libérationu*, a da niste raskinuli sa sklonostima prema *Cahiers*. A budući da je jedan od najzanimljivijih razloga da se postane novinar želja za putovan-

jem, napisali ste novi niz kritičkih tekstova s nizom istraživanja, reportaža i premještanja. No, ono što tu knjigu čini autentičnom jest da se sve isprepliće oko tog problema grčenja s kojim je *Rampa* zaključila pomalo melankolično. Možda svako razmišljanje o putovanju prolazi kroz četiri primjedbe koje nalazimo najprije kod Fitzgeralda, drugu kod Toynbeea, treću kod Becketta, a posljednju kod Prousta. Prva glasi da putovanje nikada ne izaziva pravi 'rascjep', makar putovali na Otok ili u ogromna prostranstva, sve dok sa sobom nosimo svoju Bibliju, svoja sjećanja iz djetinjstva i uobičajeni diskurs. Druga primjedba smatra da na put kreće idealni nomad, ali iz podrugljivosti jer nomad je zapravo, suprotno, onaj koji se ne miče, koji ne želi otići držeći se još uvijek svoje razbaštinjene zemlje, središnjeg područja (vi kažete, glede Van der Keukenova filma, da odlazak na jug uvijek znači susresti se s onima koji žele *ostati* ondje gdje jesu). Po trećoj primjedbi, onaj najdubljoj i Beckettovoj, 'ne putujemo iz zadovoljstva za putovanjem nego zato, što ja znam, jer smo glupi, no ne u tome pogledu...'. Koji bi konačno onda bio razlog putovanju, ako ne onaj da *provjeravamo*, da odemo nešto provjeriti, nešto neizrecivo što dolazi iz duše, neki san li nemir, nije li riječ samo o tome da znamo jesu li Kinezi onoliko žuti koliko se priča ili pak ondje postoji, barem djelomično, ta nevjerojatna boja, tračak zelenog, plavičasto i ljubičasto ozračje. Pravi sanjar je, govorio je Proust, onaj koji ide nešto provjeriti... A ono što ste vi sami išli provjeriti jest da svijet stvara film, da s tim ne prestaje i da je televizija ta koja od čitavog svijeta radi film: tako da putovanje znači otići vidjeti 'u kojem trenutku povijesti medija' grad, takav, grad, pripada. Otuda vaš opis S o Paola, samoproždirućeg grada mozga. Zato vam je čak palo na pamet da odete u Japan vidjeti Kurosawu te provjeriti kako japanski vjetar napinje zastave *Rana*. No, budući da tog dana nije bilo vjetra, vi kažete da su ga nadomjestili eolski jadnici koji su, gle čuda, htjeli pridonijeti slici neuništivom unutarnjom nadopunom, ukratko, tu ljepotu ili to mišljenje koje slika čuva samo zato što postoje u slici, jer ih je slika stvorila.

To znači da su vaša putovanja bila dvosmislena. Vi, s jedne strane, stalno tvrdite da svijet radi svoj film, a to je socijalna funkcija televizije, velika funkcija kontrole: otuda vaš pesimizam pa čak i kritički očaj. S druge strane, tvrdite da film i dalje treba raditi, ako ne i ispočetka, i on je taj koji predstavlja apsolutno putovanje kada ostala putovanja samo provjeravaju stanja na televiziji: otuda vaš kritički optimizam. Na presijecištu dvaju puteva, grčenja i ciklotimije, ujedno i vašeg puta, dolazimo do vrtoglave, *manierizma* kao biti umjetnosti, ali i kao područja za borbu. I tako od jedne do druge strane, rekli bismo da se svari ponekad mijenjaju. Jer od televizije do televizije promatrač se uzdržava od mišljenja ne vraćajući filmu ono što mu pripada, izbacuje ga iz igre kao i informacije: postoji neka vrsta implozije koja djelomično oslobađa film u televizijskim serijama kojih se vi držite, na primjer serije o trima gradovima ili tri teniska šampiona. I obrnuto, kada se okrećete filmu kao kritici to za vas znači još bolje opažanje da se i najplošnija slika gotovo neprimjetno nabire, uslojava, oblikuje zone zgušnjavanja koje vas tjeraju da njima putujete, ali na putovanje koje je konačno 'suplementarno' i bez kontrole: tri brzine kod Wajde ili prije svega tri pokreta kod Mizoguchija, tri scenarija koja otkrivete kod Imamure, tri velika kruga koja se ocrtavaju u *Fanny i Alexandru*, gdje nalazite tri stanja, tri funkcije filma kod Bergmana, kazalište koje uljepšava život, duhovno antikazalište likova, rivalizirajuću operaciju magije. Čemu tako često broj 3 u vašim analizama, u ovome ili onome slučaju? Možda zato što 3 čas zatvara i odbacuje 2 pred 1, čas suprotno, privlači ga i čini da pobjegne od jedinstva, otvara ga i spašava. Možda će se

vaša slijedeća knjiga zvati Tri ili video, ulog kritičkog optimizma i pesimizma? Sama borba je toliko mnogostruka da se može voditi na svim neravninama između brzine pokreta koju američki film neprestano umnožava i sporosti materije koju mjeri i čuva sovjetski film. U jednom lijepom tekstu kažete da su 'Amerikanci predaleko odmakli u proučavanju kontinuiranog pokreta, brzine i linije bijega, pokreta koji sliku lišava njezine težine, materije, tijela u tromom stanju... dok u Europi, posebno u Sovjetskom savezu, neki koriste taj luksuz, pod cijenu marginalizacije na smrt, da istražuju pokret s druge strane: usporen i prekinut. Paradžanov, Tarkovski, ali već i Eisenstein, Dovženko ili Barnet promatraju materiju kako se skuplja i zagušuje, geologiju elemenata, smeća i dragocjenosti kako se prepuštaju usporevanju: oni rade film od sovjetske čistine, tog carstva nepokretnosti...'. I ako je istina da su se Amerikanci poslužili videom da bi išli još brže (i kontrolirali najveće brzine), kako video preпустiti sporosti koja izmiče kontroli i čuva, kako ga naučiti da ide polako, po 'savjetima' od Godarda do Coppole?