

# RANCIÈRE, JACQUES

NEODLUČIVI AFEKT  
INTERVIEW

'FILMSKO MIŠLJENJE'

# RANCIÈRE, JACQUES

Izbor, prijevod i uvod: Leonardo Kovačević

## FILMSKO PUTOVANJE JACQUESA RANCIÈREA

Nakon niza spisa o genalogiji književnosti i ideji estetike (na primjer *Raspodjela osjetilnog – Politika i estetika* (2000.), *Nijemi govor – ogled o proturječnostima književnosti* (1998.) ili *Tijelo riječi – politika pisma* (1998.)), Rancière godine 2001. prvi put objavljuje knjigu posvećenu filmu pod naslovom *Filmska priča* (La Fable Cinématographique, Seuil, Paris, 2001.). U njoj nije riječ, kako bi naslov mogao sugerirati, o teoriji filmskog pripovijedanja, nego o priči o filmu koja je i sama filmska priča kada je riječ o njezinoj povijesti ili poetici, dakle, nepredvidiva i neizvjesna. Premda je knjiga zapravo zbirka dijela njegovih tekstova objavljenih u najvažnijim francuskim filmskim časopisima *Trafic* i *Cahiers du Cinéma*, ona je vrlo pažljivo komponirana. Osim opsežnog uvoda – čiji odlomak ovdje nudimo – nalazimo cjeline o redateljima i filozofima kao što su Fritz Lang, Eisenstein, Anthony Man, Nicholas Ray, Gilles Deleuze, Chris Marker, Roberto Rossellini ili Jean-Luc Godard, a svrstani su ne toliko kronološki nego više prema poetičkim srodnostima.

Dakle, nije riječ o knjizi koja želi ispričati povijest filma dvadesetog stoljeća, niti o klasičnoj filmološkoj literaturi. Ranciera u prvom redu zanima višesmislenost pojma filma u njegovim najrazličitijim shvaćanjima i podjelama – ukratko, u napetostima njegovih proturječja: filma na razmeđu umjetnosti i zabave, na razmeđu svojih žanrova ili poetika te na kraju suprotstavljenosti ili mnoštvenosti ideja ili teorija filma koje su ponudili podjednako filozofi, sami redatelji ili filmski kritičari. Višesmislenost pojma filma nameće pitanje kome on zapravo pripada, tko o njemu ima pravo govoriti, a tko samo gledati i slušati, je li moguće o njemu govoriti ‘znanstveno’, filozofski ili zahtjeva vlastitu vrstu govora, ‘filmologiju’ i slično. Otuda njegova rečenica iz razgovora za časopis *Critique* posvećenoga filozofiji filma: ‘Mišljenje filma je putovanje između krajnje udaljenih točaka: s jedne strane postoji ono što se događa u stvarnosti projekcije, a s druge ono što čini film kao povijesni, društveni ili filozofski fenomen’.

Pristup koji Rancière odabire opire se ponajprije svim današnjim redukcijama kada sa razmatra ‘fenomen’ filma: sklonosti da se govor o filmu specificira, legitimizira i postane tek dijelom akademske, stručne kompetencije; da se umjetničkoj vrijednosti filma daju stroga pravila i time ne bude spojiva s pukom razbibrigom; da se u ideji filma privilegira njegov tehnički element na štetu poetičkoga; da se današnje prevladavajuće filmske interpretacije istrgnu iz ralja drugih disciplina poput psihoanalize, semiotike ili teorije slike koja film treba samo radi dokaza vlastitih teza; sklonosti da se film postavlja u ekspresivnu autonomiju koja poriče njegove veze s ostalim umjetnostima, i slično. Analizirajući rad svakog od navedenih autora, Rancière zato ističe njihov poetički dug slikarstvu, fotografiji, glazbi ili književnosti. Svaki od analiziranih filmova govori, prema Rancieru, o osjetilnim datostima nekog iskustva: Markerov film o Medvedkinu je isto tako filmski traktat

o pamćenju, o kolažiranju sjećanja; Godardove Povijesti filma govore i jednostavno o povijesti, osobito onoj suvremenoj koju više ne pokreću kraljevi i vojskovođe nego mikrodogadaji satkani od slika i pripovijesti; istodobno, Rossellinijevi likovi postaju primjeri egzistencijalne preobrazbe, vođeni vrtoglavicom u kojoj se percepcija svijeta zamućuje, ali se ipak nađu s onu stranu svakodnevnog iskustva u kojemu prepoznaju neku novu (klasnu, obiteljsku ili ideološku) stvarnost. Tako filmovi, prema Rancierovu mišljenju postaju u prvom redu ona vrsta umjetnosti koja ne može legitimizirati specifične govornike, nego postaje rad povezivanja riječi sa slikom, zvukom ili tekstom bilo kojeg gledatelja. Film nikada ne nudi samo radnju sa svojom neizvjesnošću, nego određeni poredak iskustva, zamisao novoga svijeta zbog čega je tako često bio nositelj političkih vizija i utopija.

# NEODLUČIVI AFEKT INTERVIEW

Razgovor s Jacquesom Rancièrom koji su vodili Patrise Brouin, Elie During i Dork Zabunyan za časopis *Critique* – 692–693 (2005.)

- Biste li mogli nazvati vaš rad filozofijom filma?
- R, J Ne, moj rad zasigurno ne bih definirao kao filozofiju filma. Općenito smatram da filozofija ne može biti filozofija nečega. Filozofija je uvijek diskurs između nečega i nečega, pa i tada kada govori o nekoj stvari koju se opisuje generičkim imenom, kao što je tu riječ o filmu. Za mene filozofija znači rad na homonimiji. Ne postoji dakle filozofija filma. Mogao bi zauzvrat postojati filozofski rad na filmu koji će nužno biti rad na homonimiji pojma 'film', rad koji će pokušati rasplesti tu homonimiju, promisliti smjerove koji se naziru između različitih filmova. Film je zapravo mnogostruk – možemo ga definirati kao tehnički dispozitiv koji pripada kinematografiji, ali on je i popularna razonoda, to je i ime jedne umjetnosti – 'sedme umjetnosti' koja upravo upućuje na osobitu vezu 'sedme' i 'umjetnosti'. Film je napokon ime za odnos umjetnosti s onim što ona nije, dakle ime za dvosmislenost umjetnosti. To je ime jedne knjige Gillesa Deleuza, kao i ime jedne utopije i mistike... Filozofski rad na filmu je rad na smislu te homonimije, rad koji se pita postoji li odnos između zadovoljstva koje možemo osjetiti dok gledamo Louisa de Funèsa i 'filmske mistike' Élie Faurea. Mišljenje filma je putovanje između krajnje udaljenih točaka – s jedne strane postoji ono što se događa u stvarnosti projekcije, a s druge ono što čini film kao povijesni, društveni ili filozofski fenomen, ako hoćete.
- Unatoč svemu, svejedno postoji nešto poput 'filozofije filma'. Možemo pronaći određeni broj filozofskih diskursa koji smatraju da misle film, da iz toga rade filozofiju: Benjamin, Deleuze, Cavell, Badiou ili Rosset danas... Što čete s tim? Općenito gledajući, i ostavimo li Deleuzea po strani, vaši spisi ne daju važno mjesto filozofima koji su govorili o filmu. Više vas zanima diskurs samih filmaša ili kritičara, negoli sami 'filozofi' i 'teorije filma'.
- R, J Ne znam postoje li filozofije filma. U svakom slučaju ja ih ne poznajem. Još jednom, općenito gledano, ne zanima me toliko diskurs koji se neposredno predstavlja kao filozofija nečega. Naravno da postoje filozofi koji su pisali o filmu – znači li to da su stvorili filozofiju filma? Na primjer, ja uopće ne smatram da je Deleuze napisao filozofiju filma. On je stvorio teoriju slike-pokreta i teoriju slike-vremena. On predlaže metafiziku koja se događa u filmu. A svrhe filmova o kojima on govori, koji su zapravo često svrhe teksta, definiraju mišljenje slike, dakle Deleuzovu metafiziku. Govoreći o filmu on nalazi vlastite koncepte. Slike mu služe da izradi ontologiju, materijalnu fenomenologiju elemenata koja

podsjeca na Bachelarda. No, on jedva da govori o radnjama koje stvaraju te slike. Opisi Vertova u vezi s tim su egzemplarni. Ono što Deleuzea zanima kod Vertova su fluidni pokreti, plinovita ili 'molekularna' stanja kojima ti pokreti teže, to je slika-percepcija, percepcija koja bi bila uhvaćena u samim stvarima, u naboru stvarnog. Na kraju krajeva, nije važno znati je li on gledao Vertovljeve filmove o kojima govori. Očito je da često govori o filmovima koje nije vidio – on se zaustavlja na nekim prizorima ili aspektima pozivajući se na kritičare čije članke citira. U njegovoj perspektivi to nije skandalozno, ali što se mene tiče, ne mogu pisati o filmovima koje nisam gledao.

Što se tiče 'filmskih teorija', one pokrivaju krajnje različite stvari uzimajući film kao taoca iz najrazličitijih razloga – zbog teorije označitelja, teorije kulturnih fenomena itd. Analiza filma bila je dijelom i u onome što se u Sjedinjenim Državama jednostavno zove 'teorija' – taj stroj filozofsko-psihoanalitičko-političke interpretacije tamo je odigrao ulogu obnovljene 'kulturne kritike', ali nema osobitu namjeru da bude neka posebna filozofija umjetnosti.

Što se tiče mene osobno, ja sam se usredotočio na određeni broj diskursa koji definiraju mogućnosti filma. Tako Jean Epstein ili Élie Faure definiraju utopiju u kojoj je u jednom trenutku bio identificiran film – obećanje nove umjetnosti pokreta koji će biti također nova umjetnost za masu, novi početak umjetnosti, neka vrsta ekvivalenta, prema Éliei Faureu, antičke hinduske arhitekture. Kod Epsteina i Canudoa, ta umjetnost pokretnih slika, koja je i umjetnost svjetlosnog pisma, predstavlja se kao dovršenje velikog estetskog sna epohe. Zanima me bazenovski diskurs koji je učvrstio neku doksu o filmu o kojoj je još odviše ovisan Deleuze. Oslanjam se dakle na diskurse o filmu koji čine velike dominantne kategorije pomoću kojih danas intelektualno mišljenje ima pristup filmu kao umjetnosti. Ono što me zanima jest način na koji nam igra tih diskursa pomaže misliti točke između različitih 'filmova'.

Isto vrijedi za spise filmaša poput Godarda ili Bressona – oni interveniraju u moj rad kao oni koji definiraju određenu bit ili ideju filma. Godard tako dobro ilustrira filmsku melankoliju, definirajući bit onoga što film predstavlja ili onoga što bi trebao biti posredstvom neke vrste bilance njegove povijesti. U Bressonovu slučaju moj je interes dvostruk – s jedne strane on definira određenu ideju filma kao čistu umjetnost koja se suprotstavlja kazalištu. Zbog toga pokreće ideju čiste, dehumanizirane prisutnosti. No, ta ideja filmske čistoće odgovara mišljenju kazališta u doba Maeterlincka i Meyerholda. Moj se

rad, dakle, sastojao u ispitivanju sredstava te filmske čistoće te upozorava na ono što ona duguje onome što odbacuje. To ne znači da me zanima pokazivanje onoga što netko ne čini iako to govori – svi mi radimo nešto potpuno drugo od onoga što govorimo. No, važno je da se filmsko mišljenje rađa u raskoraku između neke tekstualnosti i neke prakse. Filozofski ulog smješta se u odnos između specifičnih procedura predstavljanja osjetilnog i onoga što ulažemo u najširem smislu pod riječ 'film', u smislu da od njega nešto želimo i očekujemo. Da bismo došli do toga treba izbjegavati suzbijanje diskursa koji prevode neku volju za filmom u korist djelatnih filmskih praksi kako bi se od toga stvorila bit filmske umjetnosti.

- **Uzmimo stvari obrnuto. Postojala bi, ugrubo, tri odnosa filma i filozofije: snimati 'filozofske' filmove koji izražavaju ili ilustriraju svojim sredstvima filozofske ideje ili teorije, stvarati filmove o filozofiji – je li to ostvarivo? – i konačno, treća mogućnost, raditi filmove o filozofima.**

R, J Na neki način film postoji stvarajući filozofiju, jer je umjetnost pojavnog u najizvršnijem smislu, umjetnost koja čini neodlučivom stvarnost na koju je upućena. Svaki se film može tako smatrati kao praktična vježba odnosa između stvarnosti i privida. U tome smislu on je rudnik za svu filozofiju koja se želi baviti stvarnošću i prividom, činilo se to na način Alaina Badioua ili Clementa Rosseta. Ne znamo što bi trebali biti filmovi koji pokreću filozofiju. Filmovi u kojima se pojavljuje vrsta filozofije ili filozofa predstavljaju, prema mojem mišljenju, najzanimljiviji problem... Bavio sam se filmovima koje je Rossellini posvetio određenim filozofima. Oni se predstavljaju kao pedagoški filmovi, a naručila ih je talijanska televizija. Čini se da je zadaća filma bila u tome da upotrijebi slike kako bi ilustrirao i učinio lakše prenosivima misli filozofa. No, taj se zahtjev učinio teško održivim, koliko za film toliko i za filozofiju. S tom se ilustracijom Rossellini izravno okušava u svojem *Sokratu*. Tako vidimo da se pojavljuje glumac s glavom koju svi prepoznaju kao Sokratovu. Mladi ljudi ga na ulici počinjaju psovati i vrijeđati: 'Sokrate, imaš glavu kao Satir!', i slično. A na kraju: 'Sokrate, što ti znaš?', a Sokrat odgovori: 'Znam da ništa ne znam'. To je apsolutni fijasko. Da bi pothvat uspio kao film, Rossellini mora učiniti nešto potpuno drugo – ne više ilustrirati filozofovo mišljenje za javnu uporabu, nego obrnuto, to mišljenje udaljiti od javnosti koja tobože nešto uči, a njoj približiti filozofovo tijelo na uporabu publike koja voli film. Treba stvoriti neku vrstu filozofova tijela koje bi bilo nositelj njegovih misli, koje bi te misli potvrdilo. U *Descartesu* na primjer, Rossellini pokušava djelomice reproducirati nekoliko slavni prizora – tu vidimo Descartesa dok se brani od primjedbi za proturječja. No, tu se još uvijek nalazimo u ilustraciji. Da bismo napustili ilustraciju, Descartesovo mišljenje treba približiti pomoću Descartesova tijela koje je njihovo neposredno očitovanje.

Slično je u *Pascalu* – Pascalov govor sveden je na neku vrstu tjelesne debilnosti, umora, fundamentalne patnje. Uvijek postoji neki paradoks, opreka između zadatka da se na filmu ilustrira filozof i zadatka da se stvori film. Da bi se snimio film, filozofski diskurs treba uputiti na neko tijelo koje poništava javni ulog, taj diskurs treba uspostaviti kao nešto što prijanja uz njegovo tijelo filozofa.

- **Ne postoji bit filma, nego samo ideje koje definiraju njegove mogućnosti: to je aksiom koji upravlja vašom 'Filmskom pričom'. Ali, da se poslužimo jednom Aristotelovom distinkcijom, zar ne**

postoji barem neka vlastitost filma koja bi pripadala samo njemu, a da ga bitno ne definira? Ne bi li tu vlastitost trebalo tražiti u osobitom afektivnom režimu koji film omogućuje?

R, J Ako postoji vlastitost filma, tada je to način na koji on dodaje moći koje mu dolaze od negdje drugdje. Neki film svoj osjećaj može dobiti samo od glazbe... Znamo da se mnogo filmova holivudskog standarda bilo proslavilo zbog ljudi koji su došli iz Njemačke, a bili su vješti u tehnici svijetlo-tamno koja nam slike čini čudesnima, makar i u osrednjim filmovima. Film ima tu sposobnost da se poveže sa svojom nečistoćom, da se zna služiti svime bez srama. On na neki način pokušava definirati vlastitu moć, no, uzmemo li prosječnu filmsku praksu, treba priznati da je riječ o 'aditivnoj' praksi, o moći kombiniranja. To očito predstavlja problem – znamo da dodaci prebrzo izazivaju maćninu, ali oni također znaju otkriti mogućnosti u umjetnosti. Sama pluralnost njegovih umjetničkih sredstava filmu omogućuje da moć dodavanja preokrene u moć oduzimanja. Film često živi od pojačavanja postupaka koji potječu iz romana i slično koji je, kao i film, 'demokratska' umjetnost, umjetnost koja smije govoriti o svemu, o svakodnevnome kao nesvakodnevnome. On osobito nasljeduje mogućnost da romaneskno povezivanje poveže s narativnom napetošću. Ali, filmska vizualnost ima moć da maskira samu napetost, da je učini neodlučivom. To dobro ilustrira prizor pripreme čaja u *Njemačkoj, godini nultoj*. Slijedimo osobito tragičnu pripovijest – sin će ubiti oca: čajnik koji se njiše na svjetlosti do krajnosti dovodi narativnu napetost ljubavne geste, a ona je istodobno gesta patricida. Istodobno, pozornost koju mu posvećuje gledatelj javlja mu se kao umirenje, razvrgava ga od povijesnog trenutka... Ono što bi definiralo vlastitost filma možda bi bila njegova sposobnost da pomoću viška sredstava ostvari vlastitost estetskog stanja u Schillerovu smislu, to jedinstvo najveće uznemirenosti i najvećeg odmora. Film je uznemirenost koja se uvijek može dokinuti. Mislim na trenutak iz *Mizogushijeve Ulice srama* u kojem se sin bijesno odriče majke nakon što je otkrio njezino zanimanje. U sljedećem planu vidimo majku s leđa, na koljenima u sobi zatvorene kuće. I tada shvatimo da je luda. No, postoji trenutak koji je istodobno trenutak akcije i njezino premještanje u neodlučivost.

- **Ta se aditivno-oduzimačka snaga filma veže s jednom širom idejom, idejom raskoraka koja kod vas gotovo zauzima mjesto metodičnog načela. Zadaća filozofije, bilo da govori o filmu ili o bilo čemu drugome, jest rad na homonimiji, da opiše sustav raskoraka, da raširi intervale koji razdvajaju i povezuju odvojene sfere. Intervali su i poseban način da se protumači i praktički razradi ta homonimija. Ako vas razumijem dobro, narativni suspens koji se suprotstavlja logici radnje jest samo jedan od mogućih postupaka koji film dijeli s književnošću. Vlastitost filma tada bi bila prije u načinu na koji se poigrava s tim učinkom čineći afekte neodlučivim, što postiže ako istodobno pojačava radnju i u nekom trenutku poljulja čistu kontemplaciju. No, s onu stranu tih posve iznimnih trenutaka, postoji li neki raskorak koji odvaja film od ostalih umjetnosti i koji može nadahnuti filozofiju? Te, prije svega, kako se stvara raskorak u filmu?**

R, J Neki se raskorak može stvoriti na više načina. Treba početi s priznanjem da on postoji u svakom identitetu. Čak je sličnost jedan raskorak. Slika nečega što nije pristuno, već je raskorak. A umjetnički rad je rad koji pokušava još proširiti taj raskorak, rad koji će pomalo zakomplicirati odnos različitog prema sličnome. Ta se igra u filmu poigrava s dva poticaja – on je umjetnost

vremena u kojoj uvijek nešto očekujemo i u kojoj to očekivano može u svakome trenutku postati suprotno od njega. Tako vozač motora za čijim je upravljačem Buster Keaton, pada na zemlju. Očekujemo tada da će pasti i motor. No, on nastavlja voziti ravno i ruši sve prepreke sve do trenutka kada Keaton zapaža da više nema vozača. To je drugi poticaj – narativna igra se udvostručuje pomoću jedne ontološke igre. Filmska se slika može mijenjati na onaj način na koji poželi svoju stvarnost, može suprotstaviti svoju fiziku Newtonovoj fizici, a zatim oj se vratiti kako bi uhvatila 'pripovijednu nit'. Kazalište i roman također imaju trenutke suspenza, ali oni nemaju tu moć dvostruke igre. No, ta je moć dvostruka – ona može dodavati i oduzimati. Isti razlozi koji filmu omogućuju da gomila svoje moći, omogućuju mu i da moći pripovijedanja suprotstavi moć vidljivoga. To sam pokušao analizirati u Langovu *M*-u: onaj trenutak kada se stvari preokreću, kada gledatelj mijenja mišljenje o zločincu zbog trenutka zastoja u kojem zločinac i obećana žrtva zajedno stoje pred izlogom.

Raskorak je svakako nužan da bi se proizvela ta mala razlika u mogućnosti da se nešto dogodi i kod gledatelja, kao zadovoljstvo, radost. Ono što očekujemo uvijek mora biti i ono što ne očekujemo. A prednost filma je da u njemu svake sekunde nešto očekujemo. Postoji dakle trenutna uporaba raskoraka, standardna uporaba, koja je vlastita filmu. No, isto tako postoji praksa raskoraka koja namjerava još povećati raskorak organizirajući sustavnu opreku između elemenata. To se događa kod Godarda – on posredstvom svojega junaka kaže u *Made in USA*: 'Mislio sam da se nalazim u filmu Walta Disneya u kojem igra Humphrey Bogart, dakle u političkom filmu'. Sustavno postavljati stvari koje razmiču zvuk od slike, očekivanje i ono što će ga prevariti također je i ono što je temelj Bressonova filma. Kod njega je sve logično, sve se nadovezuje, a istodobno uvijek postoji neka vrsta slučajnosti zbog koje ono što se događa nije ono što smo očekivali. Raskorak je, dakle, neka vrsta vlastite filmske valute te istodobno temeljni estetski postupak, toliko temeljan da ga danas svi rabe. A postupak koji mora pothranjivati uništenje završava tako da više ništa ne stvori – on je iscrpljen, od njega treba učiniti nešto drugo. Upravo tako vidimo obrat smisla raskoraka kod Godarda – u nekom trenutku odnos između heterogenosti više ne postoji u svrhu da proizvede neki raskorak i šok, nego da izazove stapanje. Taj obrat nije jednostavno povezan s činjenicom da Godard traži nove učinke, jer je iscrpio stare. To je također trenutak u kojem se film očituje u samome sebi i to kao da kaže: 'Ja nisam skup postupaka koji treba izazvati neke učinke, ja sam jedan svijet'. Postoji trenutak u kojem se postupci poetičkog raskoraka preokreću u ontološke postupke autodemonstracije umjetnosti pokazujući da je ona jedan svijet. To ontološko kolebanje također me zanima u filmu – taj odnos između poetičkih postupaka neke umjetnosti i imanentne nužnosti koja tjera na izgradnju i izraz vlastite ontologije.

- Godardov primjer je drastičan. Kod njega postoji kontinuitet istih formalnih gesti kao, i istodobno, preokret njihova smisla. Što pokazuje da neki postupak nikada jednoznačno ne određuje njegova estetska ili filozofska tumačenja. No, kako onda identificirati neki postupak, postupak raskoraka na primjer?

R, J Postoje dva problema. Najprije postoji dvosmislenost postupka – s jedne strane, neki raskorak je istodobno uvijek i neko približavanje, odvajam A od B približavajući ih nekome Z. Postoji, s druge strane, interpretativna shema u koji postupak ulazi. Uzmimo na primjer *Ime Carmen*. Junak na stolu kafića

nađe plastičnu ružu kakvu prodaju trgovci lutajući navečer po restoranima. Ta ruža koja zamjenjuje poznatu rečenicu 'ovijet koje si mi dobacio' na neki način zamjenjuje Bizeta Offenbachom. Približavanje tu označava prozaizaciju i može se protumačiti kao odbacivanje, rугanje velikoj umjetnosti, kao kada je u *Ludom Pierrrotu* Belmondo u kadi čitao djevojčici stranice Eliea Faura. Čini se da sirovost odnosa između dvaju likova ide zajedno s tom prozaizacijom. Ali, taj je zaokret u pretpostavljenoj funkciji političke subverzije samo zamka. Ono što se događa prije je obrnuto. Rугanje je samo način da se ponište kazališna prenemaganja kako bi se ponovno povezala fikcija o Carmen s nekom drugom glazbom, onom Beethovnovom.

- Raskorak bi se dakle raspoređivao prema 'fiktionalnoj dramaturgiji' i 'likovnoj dramaturgiji', a da se ne svodi nužno na njihovu razliku ili suprotnost. Tako bi postojala također likovna funkcija raskoraka...

R, J Raskorak je uvijek likovan ili zvučan – on se vidi, čuje se, stvara se u odnosu onoga što vidimo i što čujemo. On može, naravno, uputiti na raskorak između fiktionalne i likovne datosti, ali to nikada nije običan raskorak unutar fiktionalne datosti. U primjeru *Imena Carmen*, to znači da su odnosi između tijela istodobno nepredvidljivi i određeni cijelo jednom igrom analogija. Ti odnosi postaju analogni kretanju Beethovnovog glazbe, pokretu valova na plaži, ili igrama svjetlima koja kondenziraju mnoštvo slika što potječu iz slikarstva ili drugih filmova. Njihova se vidljivost upisuje u naraciju koja ne predstavlja 'pripovijest' – u tome slučaju možemo reći da nije u pitanju 'pripovijest', ali koja je već u sebi samoj likovna i sonorna. Smisao 'raskoraka' definira se u odnosu prema načinu na koji je ta vidljivost upisana u taj likovni i zvučni razvoj. Upravo u tom kontekstu možemo reći da 'raskoraci' *Imena Carmen* funkcioniraju kao operatori stapanja.

- A što ćete učiniti, doslovce, s glazbom u filmu?

R, J Kada bih bio kompetentan volio bih uzeti neki korpus filmova i analizirati ih isključivo prema njihovoj glazbi i zvučnoj kulisi – preokrenuti uobičajenu sklonost da predviđaju zvuk i zadati si, obrnuto, zadaću da ne gledam filmove, da ih isključivo kao takve smatram glazbenim i zvučnim predmetima. Bez dvojbe bismo potvrdili da temeljni emocionalni tonaliteta film duguje, u velikoj većini slučajeva, glazbi. Ona prethodi filmu, anticipirajući njegov učinak: u *Moonfleetu*, veliki postromantički naglasci glazbe Miklosa Rosze, prije male arije koju fučka jedva prepoznatljiva silueta u noći, ili pak u *Sretno, Baltazar* jasne note iz Schubertove sonate koje prekidaju riku magarca. Kod istih tih filmova koji se igraju sa strogim razdvajanjem, glazba definitivno ima konsenzualnu ulogu, ako ne i otkupiteljsku, jer iznudi pouku filmskog događaja – Monteverdi ili Mozart kod Bressona, Bach kod Strauba, itd...

- U vašoj posljednjoj knjizi *Nelagoda u esteticima* (Galilee, 2004.), izlažete dvosmislenosti i dileme kojima je izložena suvremena umjetnost koja bi htjela biti kritička umjetnost. Je li film na isti način dotaknut tim poteškoćama? U kojem smislu on uostalom može biti kritička umjetnost? To je pitanje koje u sedamdesetim godinama postavljate kada denuncirate u Cahiers de cinemas ono što vi nazivate 'fkcijom ljevice'.

R, J Jasno je da je film oduvijek funkcionirao u pomacima u odnosu prema velikim umjetničkim odlukama i velikim dvojabama političke umjetnosti. Upravo zato što je njegov umjetnički status uvijek bio problematičan i bio je osiguravan sumnjivim putovima. Godarodova *Kineskinja* posuđuje boju oslobođenu od lirskih

apstrakcija i stripove pop-umjetnika, kako bi poslužili dispozitivu brehtovske pouke. Film se ipak upisuje u proces promocije filma kao umjetnosti koja je dosta daleka od procesa autokritike ili samopodrugljivosti umjetnosti koju je istodobno obilježilo područje likovnih umjetnosti. 'Politika autora' je u filmu pobijedila u istome onome trenutku u kojem su cijeli neki okrajci umjetnosti pokušali uništiti nju samu, koristeći se ponekad, kao kod Godarda, istim postupcima kojima se obavljala ta negacija. Još i danas podjele koje možemo činiti između komercijalnog i umjetničkog filma počivaju na jasno prepoznatljivoj stvarnosti koja se izrazito suprotstavlja preispitivanju identiteta onoga što danas možemo vidjeti u nekoj izložbi 'suvremene umjetnosti'. Suvremena umjetnost označava upravo zamagljivanje identiteta i funkcija – je li umjetnost fotografski prikaz jedne akcije Santiaga Serre koji plaća nezaposlene da kopaju vlastiti grob ili Giannija Mottija koji se uokolo predstavlja kao političar? Je li to politika? Je li umjetnost povezana s predmetima koji se nude zadovoljstvu pogleda i prodaji također umjetnost? Je li to oblik javne intervencije? Film si te probleme postavlja samo i upravo tamo gdje napušta samoga sebe – do jučer kada su filmaši poput Godarda počeli upravo s militantnim radom, ili danas, kada se film prepušta videu koji se predstavlja na izložbi suvremene umjetnosti?

- Jesu li film i politika odvojeni te djeluju na vlastitim područjima ili postoji ovisnost jednoga o drugome? Ono što pišete o Lubitschu kao da sugerira posljednju tezu: 'Kada klasna borba ne kuca više na vrata, kada proglasimo kraj Povijesti... tada društvena komedija, obiteljske igre i društvo sličnosti pustoši ekranom'. Isto tako kažete da se 'politička učinkovitost umjetničkih oblika sastoji u politici od izgradnje vlastitih scenarija'.

R, J Treba uzeti u obzir dvije stvari. S jedne strane, postoji politika imanentna umjetnosti. S druge, postoji odnos između te unutarnje politike umjetnosti i političkog polja u pravome smislu riječi. Taj odnos ne definira samo mogućnosti političke učinkovitosti nekog filma, nego i same njegove umjetničke mogućnosti. To sam pokušao reći u povodu Lubitscheve *Nevolje u raj*. Bez klasne borbe, bez stvarnosti pojavnoga, usiljenost pretvara u reality show. Kada je Godard snimao *Made in USA*, *Ludog Pierrot* ili *Kineskinju*, njegov, iznutra podvojeni diskurs, susreo se sa stanjem protuimperijalističke borbe i borbe za revolucionarnu nadu koja je bez problema mogla uspostaviti odnos između filmskih oblika disenzusa i oblika političke subjektivacije. To je definitivno politika koja stvara uvjete koji doista omogućuju djelatnu disenzualnost svojstvenu umjetničkom obliku. Danas 'konsenzualno' slabljenje politike označava prikrivenu 'sociologizaciju' filma i oblika njegove interpretacije. Riječ je, dakle, o reprodukciji umjetničkih raskoraka u odnosu prema sociološkoj doksi, ali ti prvi isto su tako stereotipni kao i oni drugi. Uzmite na primjer Gus va Santova *Slona*. Film istodobno uklanja, na prvoj razini, polemike o posjedovanju oružja i sociološka objašnjenja nelagode iz srednje Amerike. Ta politička volja je neposredna estetska volja te preuzima sada već klasični romaneskni i filmski postupak – neizvjesnost uzroka. Ne smiju postojati objašnjenja krvoprolića – bila ona psihološka, sociološka ili druga. Sve, dakle, treba postojati na istoj razini – ubojice u gimnaziji ne smiju imati više realnosti od onoliko koliko ih imaju likovi iz video-igrice. Problem je taj što odbijanje stereotipa mišljenja tome odbijanju dodaje nove stereotipe – ado-

lescent koji djeluje bez ikakva razloga svjedoči o svijetu u kojemu je sve moguće zato što ne postoje otac i zakon...

- Vjerujete li da postoji neki odnos između određenih, tipičnih filmskih postupaka i filozofskih gesti? Za vaš slučaj mogli bismo reći da filozofovo zanimanje, njegov etos, predstavlja sklonost prema nasljeđu 'macmahonijanske' filmofilije, one koja se divi 'nevidljivom prizorištu' Walsha ili Manna, koja privilegira radnju i gestu kao osnovne elemente filmske konstrukcije.

R, J Taj odnos nedvojbeno postoji. No, povlasticu geste ne može se svesti na postavljanje nevidljivog prizora. Gesta je istodobno ono što je filmu osobito svojstveno da pretvori u vrijednost i ono što mu nije svojstveno. Misliti u pojmu geste znači odbiti očitost nekog jezika svojstvenom filmu. To znači staviti naglasak na polivalentnost geste. Gesta dovršava radnju, ali je također razvrgava od njezinih motivacija, vrijednosti i slično, a zatim i sama postaje metafora. Moje je zanimanje za gestualnost Jamesa Stewarta kod Antonyja Manna bila povezana sa sljedećim: to nije bila mac-mahonijanska egzaltacija gestom koja kvalificira određenu vrstu ljudi. To je bio način na koji pozornost prema prisutnome, u kadru, prema onome što se kreće, prema onome što će ući u kadar razdvaja pozornost prema ubičajanim etičkim vrijednostima westerna. Ono što me zanima u gesti nije etika, nego poetika – način na koji je neka veza istodobno razdvajanje čija je posljedica neki raskorak ili inverzija. Moj konačan interes je za onu gestu koja razvrgava podjelu na unutrašnjost i vanjštinu – u radnji, filmu, itd.

Moj način shvaćanja filozofskog rada je nedvojbeno filmski u tom smislu – to je način da zauzmem položaj stativa, da u zadanom krajoliku tražim pragove ili točke prijelaza koji omogućuju da taj krajolik drugačije prikažemo, da u njega upišemo neki put, prolaz. Tim prijelazima općenito upravljaju razlike, supostojanje heterogenih planova u istome krajoliku ili suprotstavljenih točaka koje ocrtavaju neki mogući put. Pojam raspodjele osjetilnog u tome smislu može se smatrati kao filmski pojam. Mišljenje je najprije satkano od gesti. Pojam je gesta koja iznova istodobno ocrtava neki krajolik i novi put postavljen između udaljenih točaka. To je, zapravo, određeni etos filozofije ili prije – određeni način da taj etos mislimo, da mislimo narav filma u konačnom utjecanju poetici.

# RANCIÈRE, JACQUES 'FILMSKO MIŠLJENJE'

## OPREČNA PRIČA

Iz *La Fable cinématographique*, Seul, 2001.

'Film općenito loše podnosi anegdodu. A i 'dramska radnja' u njemu je pogreška. Drama koja traje već je napola riješena i igra na umirujuće razrješenje krize. Prava tragedija sastoji se u napetosti. Ona prijeti svim likovima. Skriva se u prozorskoj zavjesi i bravi na vratima. Svaka kap tinte može je omaškom sliti na dno nalivpera. Zatim se širi čašom vode. Cijela se soba na svakom koraku ispunjava dramom. Cigareta na pepeljari izgara kao prijatna. Pepeo izdaje. Miran tepih s otrovnim arabeskama i nasloni fotelje počinju se tresti. Patnja je sada zamrznuta. Očekivanje. Još ništa ne vidimo, no kristal tragedije koji će stvoriti gromadu drame, negdje je već pao. Njegov val se približava. Koncentrični krugovi. Kreće se od jednoga do drugoga. Sekunde.

Zvoni telefon. Sve je izgubljeno.

Vi, dakle, doista toliko držite do spoznaje hoće li se oni vjenčati ili ne. Ali NE POSTOJE filmovi koji završavaju loše, a dobro nastupa u trenutku predviđenom točno u sekundu.

Film je istina. Pripovijest je laž.<sup>1</sup>

Ti reci Jeana Epsteina ogoljavaju problem koji postavlja sam pojam filmske priče. Napisao ih je 1921. mlad čovjek od dvadeset četiri godine, pod naslovom *Dobro jutro, filme, a pozdravlja umjetničku revoluciju* čiji je nositelj – prema njegovu mišljenju – film. Jean Epstein, dakle, najkraće moguće sažimlje tu revoluciju služeći se pojmovima koji kao da poništavaju samu namjeru te knjige: film se odnosi prema umjetnosti pripovijedanja kao što se odnosi prema laži. Ono što on odbija nije samo djetinje očekivanje kraja priče sa svojim vjenčanjem i mnoštvom djece. Riječ je o 'priči' u aristotelovskom smislu, o ustroju nužnih ili vjerojatnih radnji u kojoj, posredstvom raspoređenih zapleta i raspleta, likovi prelaze put od sreće do nesreće ili od nesreće do sreće. Tu logiku uređenih radnji ne bi definirao samo tragični spjev, nego i sama ideja umjetničke izražajnosti. No, ta logika ne pripada ni jednoj logici, kaže nam taj mladi čovjek. Ona proturiječi životu koji pokušava oponašati. Život ne poznaje priče. On ne poznaje radnje usmjerene prema kraju, nego samo situacije otvorene u svim smjerovima. On ne poznaje dramski progres, nego dugo, trajno kretanje stvoreno od beskonačnosti mikrokretanja. Ta istina o životu konačno je pronašla umjetnost koja ju je sposobna izraziti – umjetnost u kojoj je se inteligencija koja izmišlja promjene sreće i sukobe različitih volja podvrgava jednoj drugoj inteligenciji, inteligenciji stroja koji ništa ne želi i ne gradi priče, nego snima tu beskonačnost pokreta koja stvara dramu sto puta intenzivniju od svake dramske promjene sreće. Na početku filma postoji 'skrupulozno iskren' umjetnik, umjetnik koji ne obmanjuje i ne može obmanjivati, jer on samo snima. No, to snimanje više nije ona reprodukcija identičnih stvari u kojoj je Baudelaire vidio negaciju umjetničke invencije. Filmski



Jean Epstein



Charles Baudelaire

automatizam upravlja sporom tehnike i umjetnosti, mijenjajući sam status 'stvarnoga'. On ne reproducira stvari onako kako se one nude pogledu. Kamera ih bilježi onako kako ih oko ne vidi, kakve se javljaju u svojem biću, u valovima i vibracijama, prije nego što postanu predmeti koje osobe ili događaji prepoznaju prema njihovim deskriptivnim ili narativnim svojstvima.

Upravo zato umjetnost pokretnih slika može preokrenuti staru aristotelijansku hijerarhiju koja je privilegirala *muthos* – ujednačenost priče – i obezvrjeđivala *opsis* – osjetilni učinak spektakla. Ona nije jednostavno umjetnost vidljivoga, kojoj bi se zahvaljujući kretanju dodavala sposobnost pripovijedanja. A još manje je tehnika vidljivosti koja je zamijenila umjetnost oponašanja vidljivih oblika. Film je otvoren pristup unutarnjoj istini osjetilnoga koja upravlja sporovima o prioritetu između umjetnosti i smisla, jer prije tog upravlja velikim sporom između mišljenja i osjetilnog. Odbacuje li film stari mimetički poredak, tada on to čini zato što rješava problem *mimesis* u njegovu korijenu – platonovsku optužbu slika, opreku osjetilne kopije i razumnog modela. Ono što vidi i prenosi mehaničko oko, kaže nam Epstein, materija je jednaka duhu, nematerijalna, osjetilna materija od valova i čestica. Ono ukida svaku opreku između varljive pojavnosti i substancijalne stvarnosti. Oko i ruka koji pokušavaju reproducirati spektakl svijeta, drama koja istražuje tajne pobude duše, pripadaju staroj umjetnosti jer pripadaju staroj znanosti. Pismo kretanja svjetla fikcionalnu materiju svodi na osjetilnu materiju. Ono crnu mrlju izdaje, otrov iz krimića ili tjeskobu melodrame svodi na neizvjesnost čestica pepela, izgaranje cigarete ili arabeski na tepihu. Iste to on svodi na intimna kretanja nematerijalne materije. To je nova drama koja je s filmom našla svojega umjetnika. Misao i stvari, izvanjsko i unutrašnje, tu su obuhvaćeni istom teksturom nerazlučivosti osjetilnoga i inteligibilnoga. Misao se utiskuje u čelo 'izbijanjem ampera', a ljubav na ekranu 'sadržava ono što nijedna ljubav dosad nije sadržavala – njezin pravi udio u ultraljubičastom svjetlu.'

Očito da ta vizija pripada nekom drugom vremenu, a ne našem. No, postoji više načina da se odmjeri taj odmak. Prvi je nostalgičan. On drži da je stvarnost filma, osim vjerne tvrđave eksperimentalnog filma, već odavno izdala lijepu nadu svjetlosnog pisma, suprotstavljajući intimnu prisutnost stvari pričama i prastarim likovima. Mlada umjetnost filma nije se samo ponovno povezala sa starom umjetnošću pripovijedanja. Film je postao njezin najvjerniji štićenik. On nije samo upotrijebio svoju vizualnu snagu i eksperimentalna sredstva kako bi ilustrirao stare pripovijesti o sukobu interesa i dokazima ljubavi. On ih je uzeo u službu obnove cijeloga reprezentativnog poretka koji su književnost, slikarstvo i kazalište bili tako snažno urušili. On je obnovio tipične likove i zaplete, izražajne kodove i stare pobude pathosa, sve do stroge podjele

1 Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Editions de la Sirene, 1921.





Filippo T. Marinetti



Guillaume Apollinaire



Velimir Hlebnikov



Thomas Harper



Sessue Hayakawa



Gilles Deleuze



Jean-Luc Godard

žanrova. Nostalgija dakle optužuje film za unazađivanje koje se pripisu- je dvama fenomenima – proboju govora koji je odbio pokušaje uspo- stavljanja jezika slika i hollywoodskoj industriji koja je filmske stvaraoce svela na ulogu ilustratora postojećih scenarija, u svrhe komercijalne isplativosti, na standardizaciju priča i identifikacija s likovima.

Drugi način je popustljivost. On kaže da smo danas nedvojbeno daleko od tog sna. Ali, zato što je taj san bio samo nekonzistentna utopija. On je bio sinkron s velikom utopijom tog vremena, s estetskim, znanstvenim i političkim snom o novome svijetu u kojem bi se sva materijalna i povijesna težina rasplinula u carstvu svjetlosne energije. Od 1890.-ih do 1920.-ih godina ta je paraznastvena utopija o materiji rasplinjutoj u energiju također snažno nadahnula simboli- stičke sanjarije o nematerijalnoj pjesmi te sovjetski pothvat izgradnje novoga društvenog svijeta. Pod krinkom definicije biti jedne umjetnosti u odnosu prema njezinu tehničkom ustroju, Jean Epstein samo nam je ponudio posebnu inačicu velike pjesme o energiji koju je pjevalo njego- vo doba i ilustriralo ju na tisuće način – u simbolističkim manife- stima Canudova tipa i futurističkim manifestima Marinettijeva tipa; u simultaneističkim Apollinaireovim pjesmama i Cendrarovim pjesmama u slavu neona i bežične komunikacije ili Hlebnikovljevim pjesmama od transmentalnog jezika; u dinimizmima popularnih balova kod Severi- nija i dinamizmima kromatskih krugova kod Delaunaya; i Vertovljevu kino-oku, Appijeovoj scenografiji ili luminoznom plesu Loie Fuller... Upravo u znaku te utopije novoga električnog svijeta, Epstein je napi- satio tu pjesmu o mišljenju ugraviranom u proboju ampera i ljubavi kojoj je darovan njezin pravi udio u ultraljubičastom svjetlu. On je pozdravio umjetnost koja više ne postoji jednostavno zato što nikada nije niti po- stojala. Ona nam ne pripada, ali ona nije ni njemu pripadala: ona nije ta koja je punila kino dvorane njegova doba, niti ju je on sam stvarao kada je i pričao priče o nesretnim ljubavima i drugim rastrganima srcima na starinski način. On je pozdravio umjetnost koja je postojala samo u njegovoj glavi, film je bio, dakle, samo njegova ideja.

Nismo sigurni podučava li nas popustljivost bolje od nostalgije. Što je konačno ta obična stvarnost filmske umjetnosti na koju nas ona upu- ćuje? Kako nastaje veza između nekoga tehničkog ustroja proizvodnje vidljivih slika i načina pripovijedanja priča? Nije manjkalo teoretičara koji su htjeli umjetnost pokretnih slika uspostaviti na čvrstoj osnovi svojih sredstava. No, vlastita sredstva donedavnog analognog stroja i današnjega numeričkog stroja, pokazala su se isto tako sposobna snimiti dokaze ljubavi ili plesove u apstraktnim oblicima. Samo u ime ideje neke umjetnosti možemo postaviti odnos nekoga tehničkog dis- pozitiva prema ovoj ili onoj priči. *Film*, kao i *slikarstvo* ili *književnost*, nije samo ime neke umjetnosti čiji bi se postupci izvodili iz njezine materije i svojstvenoga tehničkog dispozitiva. On je, kao i ostale spo-

menute umjetnosti, ime za umjetnost čije značenje vrluda na granicama umjetnosti. Da bismo to shvatili, možda treba baciti novi pogled na te retke iz *Dobro jutro, filme* i na ideju umjetnosti koju oni obuhvaćaju. Staroj 'dramskoj radnji' Epstein suprotstavlja 'istinisku tragediju' – 'tra- geditu u napetosti'. No, ta tema tragedije u napetosti ne svodi se na ideju automatskog stroja koji na vrpcu upisuje intimna obličja stvari. On u strojnom automatizmu prepoznaje nešto posve drugo – djelatnu dijalektiku u kojoj jedna tragedija to postaje na račun druge: prijetnja cigarete, izdaja pepela, smrtonosna moć tepiha na račun tradicional- noga narativnog i ekspresivnog povezivanja očekivanja, nasilja i straha. Ukratko, Epsteinov tekst razobličava rad. On sastavlja film s elementi- ma drugog filma. A ono što nam zapravo opisuje, nije neki eksperimen- talan film – stvaran ili imaginaran – hitno sklepan kako bi potvrdio snagu filma. Kasnije soznajemo da je riječ o filmu otrgnutom iz jednoga drugog filma, iz melodrame Thomasa Harpera Incea naslovljenog *Čast njegove kuće*, u kojem glumi poznati glumac toga doba, Sessue Haya- kawa. Teorijsku i poetičnu priču koju nam pripovijeda izvorna snaga filma, izvađena je iz tijela jedne druge priče iz koje je Epstein izbrisao tradicionalne narativne oblike kako bi postavio drugačiju dramaturgiju, drugačiji sustav očekivanja, radnji i stanja.

Filmsko se jedinstvo tako na egzemplarn način udvostručuje. Jean Epstein pozdravlja umjetnost koja dvojnost fikcije i života, umjetnosti i znanosti, čulnog i inteligibilnog, svodi na izvorno jedinstvo. No, on tu čistu bit filma, gradi samo vadeći iz snimljene melodrame 'čisto' filmsko djelo. Dakle, taj način stvaranja priče pomoću neke druge, jest nešto potpuno drugo od ideje koja je postojala u to doba, jer je riječ je o konstitutivnoj danosti filma kao iskustva, kao umjetnosti i kao ideje umjetnosti. To je i činjenica koja film čini proturječnim sa cijelim reži- mom umjetnosti. Od Jeana Epsteina do danas nikada se nije prestalo raditi film uz pomoću drugih filmova, i upravo ta činjenica postavlja nas uz tri lika: uz filmaša koji 'režira' scenarije s kojima doista nema ništa, uz gledatelja za kojega je film snimljen od miješanih sjećanja, te kritičara i filmofila koji iz komercijalne fikcije izdvajaju djelo napravlje- no od čistih likovnih oblika. Isto to rade autori dviju velikih suma koji su htjeli sažeti moć filma – dva toma Deleuzova *Filma* i osam epizoda Godardovih *Pripovijesti o filmu*. Oni predstavljaju filmsku ontologi- je rabeći argumente izvađene iz cijeloga korpusa filmske umjetnosti. Godard podupire teorije slike-ikone i argumentira je tako da izdvaja- jući čiste likovne planove iz funkcionalnih slika koje sadržavaju tajnu i afekte hičkokovskih fikcija. Deleuze predstavlja ontologiju u kojoj su filmske slike dvije stvari u jednoj – one su same stvari, intimni događaji univerzalnog nastajanja, i one su umjetnička radnja koja obnavlja snagu svjetskih događaja kojih ih je lišio mračni ekran ljudskog mozga. No, dramaturgija te ontološke obnove obavlja se, kao i dramaturgija



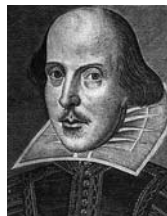
Maurice Maeterlinck



Gordon Craig



Vsevolod Meyerhold



William Shakespeare



Edmond de Goncourt



Peter Paul Rubens



Rembrandt van Rijn



J.B.S. Chardin

Epsteinova ili Godardova podrijetla, posudbom fikcionalnih datosti. Paralizirana Jeffova noga u *Prozoru prema dvorištu* ili Scottiejava vrtoglavica u *Vrtoglavicu*, tu utjelovljuju 'prekid senzorno-motorne sheme' pomoću koje se slika-vrijeme odvađa od slike-pokreta. Kod Deleuza, kao i kod Godarda, na djelu je ista dramaturgija koja obilježava analizu Jeana Epsteina – izvorna bit filmske umjetnosti naknadno je posuđena iz fikcionalnih danosti koje dijeli sa starom umjetnosti pripovijedanja. No, ako je ta dramaturgija zajednička zanesenim pionirima filma i njegovu razočaranom historiografu, njegovu sofisticiranom filozofu i njegovu teoretičaru amateru, tada je to zato što dijeli istu supstanciju s povijesti filma kao umjetnosti i kao predmeta mišljenja. Priča koja govori istinu o filmu posuđuje se iz pripovijesti koje pripovijedaju filmski ekrani.

Zamjenu koju je obavila Jeana Epsteina nešto je, dakle, potpuno drugo od neke iluzije mladosti. Ta priča o filmu dijeli istu supstanciju s filmskom umjetnošću. No, ta druga ne želi priznati da je rođena s prvom. Ako je dramaturgija koju je Jean Epstein ucijepio u filmski stroj došla sve do nas, tada je to zato što je riječ o dramaturgiji koja pripada svekolikoj umjetnosti kao i filmu, jer je svojstvena estetskom *trenutku* filma više nego specifičnosti njezinih tehničkih sredstava. Film kao ideja umjetnosti prethodio je filmu kao tehničkom sredstvu i zasebnoj umjetnosti. Opreka između 'tragedije u napetosti', koja otkriva intimnu teksturu stvari i konvencije 'dramske radnje', poslužila je da se mlada filmska umjetnost suprotstavi kazališnoj starudiji. A ipak je kazalište prihvatilo film. U doba Maeterlincka i Gordona Craiga, Appie i Meyerholda ta se opreka najprije bila odigrala u središtu kazališta. To su dramaturzi i kazališni redatelji koji su intimni suspens svijeta suprotstavili aristotelijanskim zapletima. I upravo su nas oni naučili posuđivati tu tragediju iz korpusa starih tekstova. Pokušat će se isto tako iz Epsteinove 'tragedije u napetosti' izvesti 'nepokretna tragedija' koju je trideset godina prije njega Maeterlinck htio izvući iz Shakespeareovih priča o ljubavi i nasilju: 'Ono što čujemo, na primjer, iza kralja Leara, Macbetha, iza Hamleta, tajanstveni pjev beskonačnoga, prijeteći tišinu duša ili bogova, vječnost koja grmi na obzoru, sudbinu ili usud koji u sebi osjećamo, a da ih ne možemo pripisati ili prepoznati prema nekom znaku, ne bismo li to mogli učiniti pomoću nekakve zamjene uloga, dok u odmaku gledamo glumce? (...) Došlo mi je da povjerujem da neki starac, dok sjedi u naslonjaču i čeka ispod svjetiljke, osluškuje vječne zakone koji vladaju njegovom kućom, a da ih ne poznaje, tumači, a da ne shvaća ono što se nalazi u tišini vrata i prozora..., došlo mi je da vjerujem da je taj nepokretan starac zapravo živio produbljenim životom, humanijim i univerzalnijim od ljubavnika koji davi ljubavnicu, od kapetana koji odnosi pobjedu ili 'supruga koji brani svoju čast'<sup>2</sup>

2 Maeterlinck, Svakodnevna tragedija, iz *Bogatstva poniznih* (1896.)

Automatsko oko kamere koje slavi *Dobro jutro, filme* ne radi ništa drugo do pjesnika 'nepokretnog života' kojega sanja Maeterlinck. A metafora kristala koju Deleuze preuzima od Jeana Epsteina već je prisutna kod teoretičara simbolističke drame: 'Kemičar ostavlja da padne koja tajanstvena kap u posudu koja naizgled sadržava samo čistu vodu: no, pojavljuje se svijet kristala i otkriva nam ono što je u vazi postojalo u napetosti, a naše nepotpune oči ništa nisu primijetile.'<sup>3</sup> Maeterlinck dodaje da ta nova pjesma ima potrebu za potpuno drugačijim tumačem – ne više za starim glumcem s njegovim osjećajima i starinskim sredstvima izražavanja, nego neljudskim bićima koji bi sličili voštanim likovima u muzejima. Taj android našao se srećom u kazalištu, od kazališta marioneta Edwarda Gordona Craiga do teatra smrti Tadeusza Kantora. No, jedno od njegovih mogućih utjelovljenja jest biće od celuloida čija 'mrtva', kemijska materijalnost proturječi živahnoj glumačkoj mimici. A ono što nam opisuje govor o nepokretnom starcu pod svjetiljkom upravo je filmski plan kojemu će narativni ili kontemplativni filmaši znati dati najraznolikija utjelovljenja.

No, nije važan neki osobit dug filmske priče simbolističkoj poetici. Rad posuđivanja jedne priče iz neke druge, kojega se hvata Jean Epstein nakon Maeterlincka i prije Deleuza ili Godarda, nije stvar utjecaja, ona nije stvar pripadnosti nekom osobitom leksičkom ili konceptualnom svijetu. Riječ je o logici režima umjetnosti koji se tu upleće. To je rad de-figuracije, onaj kojim su već prijetile umjetničke kritike iz 19. stoljeća – Goncourt i drugi – kada su posuđivali prizore iz religioznih Rubensovih prizora, Rembrandtovih gradskih prizora, ili Chardinove mrtve prirode. Riječ je o istoj dramaturgiji u kojoj je unaprijed bila prizvana gesta slikarstva i pustolovina piktoralne materije. Isto su to predložili, u zoru istog stoljeća, braća Schlegel sa svojim tekstovima iz *Athenauma*, u ime romantičke fragmentacije koja je razvrgavala stare priče kako bi od njih stvorila klice novih pjesama. Sve je to logika estetskog režima umjetnosti koja se ustoličuje u njihovo doba. Ta logika reprezentativnom modelu povezane radnje i izražajnih kodova prikladnih temama i situacijama suprotstavlja izvornu snagu umjetnosti koja je od početka rastegnuta između dviju krajnosti: između čiste djelatnosti nekog stvaralaštva koje ne poznaje pravila ili uzore te čiste pasivnosti izražajne snage upisane u same stvari, neovisno o svakoj volji za djelom i označavanjem. On starom načelu forme, koja radi na identitetu materije, suprotstavlja čistu moć ideje i radikalnu nemoć osjetilne prisutnosti, nijemog pisma stvari. No, to se jedinstvo suprotnosti, u kojemu se podudara rad umjetničke ideje s moći izvornosti, postiže zapravo samo trajnim radom preoblikovanja koje, u novome djelu, proturječi očekivanjima čiji su nositelji subjekt ili povijest, ili pak u starome, izno-

3 Isto, str. 106



Gustave Flaubert



Alfred Hitchcock



Paul Valéry



Joan Fontaine



Cary Grant

### PRIČA BEZ MORALA: GODARD, FILM, POVIJESTI

Iz: J.R. *La fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001.

va povezuje ili preustrojava postojeće elemente. Riječ je o radu koji kida spone priče ili određene slike. On čini da se pojavi gesta slikarstva i pustolovina materija preoblikovanjima tema. Čini da iza sukoba dramatskih ili romaneksnih volja zablista epifanija, čist bljesak bezrazložnog bića. On umiruje ili razdražuje gestikularnost tijela koje se izražava, usporava ili ubrzava brzinu pripovjednoga tijeka, ukida ili obogaćuje značenja. Umjetnost koja pripada dobu estetike svoju bezuvjetnu moć želi poistovjetiti sa svojom suprotnošću: bezrazložnom pasivnošću bića, prahom elementarnih čestica, izvornim pojavljivanjem stvari. Znamo da je Flaubert sanjao o djelu bez teme i materije koje bi se temeljilo samo na 'stilu' pisca. No, taj suvereni stil, čisti izraz volje za umjetnošću, mogao bi se ostvariti samo u svojoj suprotnosti – u djelu koje se riješilo svakog traga piščeve intervencije, a posjedovalo bi ravnodušnost pukog vrtloženja prašine, pasivnosti stvari bez volje i značenja.

*Povijest(i) filma* dvosmislen je naslov koji u raznolikome obujmu Godardova djela točno sažimlje složeni umjetnički dispozitiv u kojemu se predstavlja teza koju bi se moglo sažeti na sljedeći način: povijest filma je povijest susreta s poviješću njegova stoljeća koji nedostaju. Ako se ti susreti nisu dogodili, tada je to zato što film nije prepoznao vlastitu povijesnost, virtualnost raznih povijesti koju su sadržavale njegove slike. A ako te povijesti nisu bile prepoznate, tada je to zato što film nije poznavao snagu vlastitih slika, naslijeđe piktoralne tradicije, koju je podvrgavao 'pri/povijestima' iz scenarija naslijeđenih iz književne tradicije zapleta i likova. Teza se tako suprotstavlja dvjema vrstama 'pri/povijesti' – aktivnim povijestima u kojima je industrija povezivala filmske slike kako bi unovčila kolektivno imaginarno i virtualnim povijestima koje sadržavaju njegove slike. Montaža svojstvena '*Povijest(i) filma*' želi, dakle, pokazati te povijesti koje su sadržavali filmovi stoljeća i čiju snagu su njihovi tvorci dopustili da nestane prepuštajući 'život' slika imanentnoj 'smrti' teksta. S filmovima koje su oni snimili, Godard radi filmove koje oni nisu napravili. To pretpostavlja dvostruki rad – prvi je onaj koji oduzima slike njihovim ispričovijedanim pripovijestima kojima su bile podređene, drugi je, pak, rad na slaganju tih slika u druge pri/povijesti. Taj projekt, jednostavan u izrazu, obvezuje na neke radnje koje posebice zapleću pojmove poput slike i povijesti u kojima teza filma potajno izdaje samu sebe te se u svojem stoljeću konačno okreće dokazivanju radikalne nedužnosti umjetnosti pokretnih slika.

Počnimo s početkom. Ne s početkom Godardova niza slika, nego s načelom njegove intervencije. Razmotrimo izdvojenu epizodu podnaslovljenu 'Uvod u metodu Alfreda Hitchcocka', posvećenu 'Uvodu u metodu Leonarda da Vincija' Paula Valérya, koja se nalazi u dijelu filma 'Nadzor svemira'. Ta epizoda pokušava objasniti glavnu Godardovu tezu: prvenstvo slika pred pričom. On nas tako pretvara u svjedoke: 'Zaboravili smo zašto se Joan Fontaine naginje nad rub provalije i što to Joel McCrea ide raditi u Nizozemsku. Zaboravili smo zbog čega je Montgomery Clift zauvijek umuknuo i zašto je Teresa Wright još zaljubljena u ujaka Charliea. Zaboravili smo zašto Henry Fonda nije u cijelosti kriv i zašto je točno američka vlada angažirala Ingrid Bergman. Ali, sjećamo se čaše mlijeka, krilaca jedne vjetrenjače, kose zavezane u rep. Ali, sjećamo se niza poredanih boca, para naočala, glazbenih partitura, svežnja ključeva, jer je pomoću njih Alfred Hitchcock uspio tamo gdje nisu uspjeli Aleksandar, Julije Cezar, Napoleon – u preuzimanju nadzora nad svemirom.'

Hitchcockovo kino, kaže nam Godard, stvoreno je od slika čija je snaga neovisna o pripovijestima koje su ih povezale. U našem sjećanju ostaju samo: čaša mlijeka koju Cary Grant nosi Joan Fontaine u 'Sumnji', a ne novčani problemi lika koji misli da ih se riješio posezanjem za životnim osiguranjem svoje žene; kose zavezane u rep kojim vitla Vera



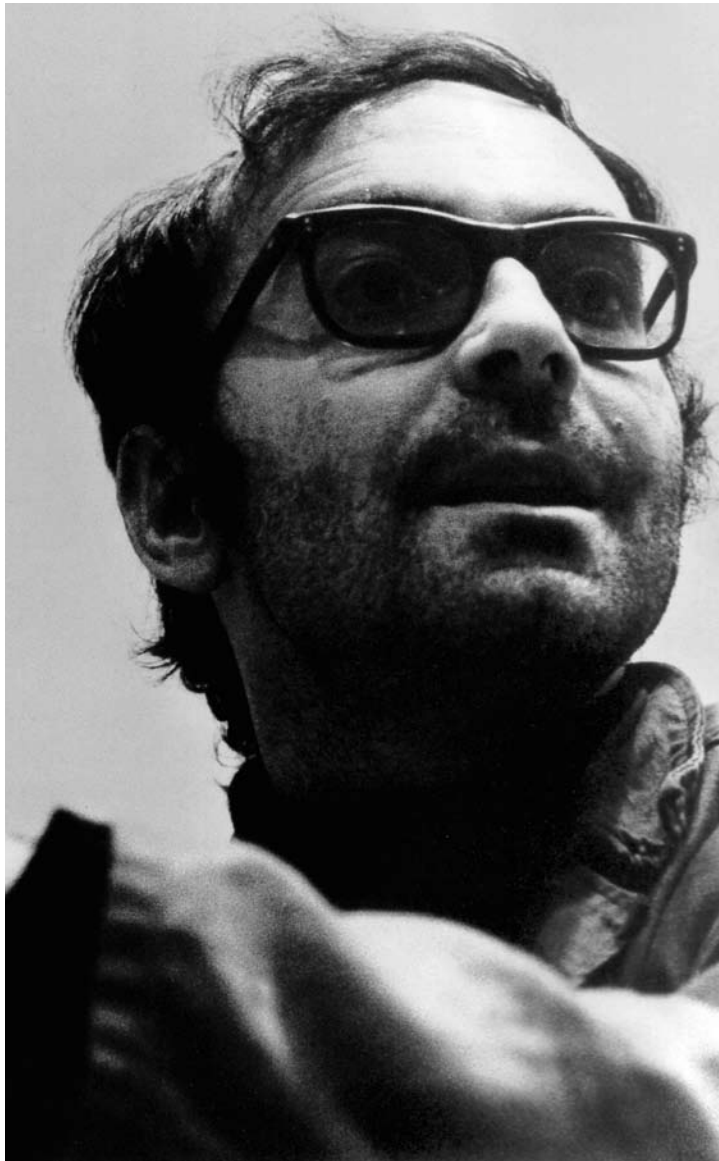
Vera Miles



Ingmar Bergman



Joel McCrea

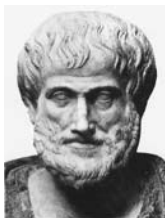


Jean-Luc Godard

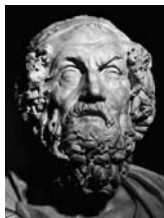
Miles koja glumi, u 'Krivo optuženome', suprugu koju hvata ludilo, a ne mahnitost koja bi nastala uhićenjem njezina supruga kojega glumi Henry Fonda; krupan plan boca Pommarda u 'Ozloglašenoj' ili krilaca vjetrenjače koji se okreću u suprotnom smjeru od vjetrova u 'Broju 17', a ne priče o protunjemačkoj špijunaži u koju su uvučeni likovi koje glume Cary Grant, Ingmar Bergman ili Joel McCrea.

Argument, uzet kao takav, čini se lako oboriv. On od svake očitosti razdvaja ono nerazdvojivo. Ako se sjećamo boca Pommarda iz 'Ozloglašene', tada to nije zbog njihovih slikovnih svojstava, nego zbog emocionalnog naboja koji u cijelosti nastaje zbog narativne situacije. Ako nam je njihovo podrhtavanje i pad prikazan u krupnom planu važan, tada je to zato što te boce sadržavaju uran koji traže Alicia (Ingrid Bergman) i Devlin (Cary Grant), i zato što, dok oni pretražuju podrum, gore na recepciji nestaje šampanjca te će uskoro Alicin suprug Sebastian (Claude Rains), također nacistički agent, sići dolje da ga potraži te, kada čuje pad, shvatiti da mu je ključ od podruma ukrala žena. Godard to ipak čini sa svakom slikom koju prikazuje premda narativna situacija daje važnost svojim predmetima. Argument se, dakle, kako se čini, da lako odbaciti. No, Godard ne suprotstavlja argument argumentu, nego slike slikama. Film nam dakle predstavlja, držeći se takva postupka, druge slike napravljene pomoću Hitchcockovih slika: čaša mlijeka, ključevi, naočale ili boce vina tu se pojavljuju, odvojeni crninom, kao i ikone, kao lica stvari, slični onim Cezanneovim jabukama koje se usput spominju u tumačenju: kao svjedočanstva nekoga ponovnog rođenja svih stvari u svijetlu pikturne prisutnosti.

Ne radi se dakle o jednostavnom odvajanju slika od njihova narativna sklopa. Radi se o preobrazbi njihove slikovne prirode. Uzmimo kao primjer čašu mlijeka iz filma 'Sumnja'. U Hitchcockovu filmu ona sažimlje dva proturječna afekta. Ona je predmet Linine (Joan Fontaine) tjeskobe koja je prozrela namjere za ubojstvom supruga. Držanje te mlade žene koju upravo promatramo u njezinoj sobi, kazaljka na satu koja pokazuje vrijeme zločina i strelica bijelog svjetla koju ocrtavaju otvorena vrata prema mračnome predvorju, omogućuju nam da osjetimo njezinu intenzivnost. No, za nas ona znači još nešto. Ta se čaša mlijeka predstavlja zapravo kao mala vizualna zagonetka. Postoji ta mala točka bijele svjetlosti koja se cakli na visoku tijelu Cary Granta i polako se povećava s penjanjem stubama i sužavanjem polja. Ta bijela točka upisuje se u igru bijelih, sivih ili crnih ploha odijeljenih svjetlom na zidovima i šipkama na stubišnoj ogradi. Cary Grant se penje svojim uobičajenim smirenim koracima, u ritmu usporena valcera. Ono što bismo mogli nazvati slikom u pravome smislu riječi, jest dispozitiv s dvostrukim učinkom – s jedne strane, ona materijalizira tjeskobu koju, pomoću nje, dijelimo s junakinjom i pomiruje vizualnu napetost s fikcionalnom. S druge strane, ona ih razdvaja – gledatelju koji se pita s junakinjom ima



Aristotel



Homer



James Stewart



Kim Novak

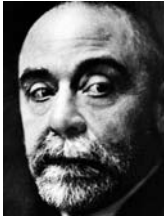
li u čaši otrova, ona odgovara drugim pitanjem koje tjeskobu umiruje znatiželjom: *Vi se sigurno pitate ima li tu otrova? Vjerujete li doista da ga ima?* Ona može tako ući u autorsku igru oslobađajući junakinju osjećaja. Taj dvostruki učinak nosi ime kojemu se često daju svakojaka značenja, no tu se pojavljuje u svojoj točnosti: od Aristotela to se zove čišćenjem strasti, čišćenjem one dramske strasti u najvišem smislu – straha. Strah se istodobno postiže identifikacijom te se rasterećuje u igri znanja koja prolazi kroz tjeskobu oslobađajući ju. Hičkokovska slika postaje element aristotelovske dramaturgije. Ona je nositelj tjeskobe i instrument njezina čišćenja. Hičkokovski film uzorno slijedi reprezentativnu tradiciju. On je raspored vizualnih radnji koji djeluje na osjećajnost igrajući na nestalan odnos zadovoljstva i patnje preko odnosa znanja i neznanja.

Slike tih filmova također su radnje, jedinice koje sudjeluju u izvođenju hipoteza i manipulacija afektima. Čujemo, između ostaloga, u zvučnoj pozadini Hitchcockov glas koji priziva tu manipulaciju afekata gledatelja. No, taj je glas prekriven drugim glasom, onim Godardovim, a on, na svoj način, pokušava nastaniti te slike. 'Metoda Alfreda Hitchcocka' te slike pretvara upravo u njihovu suprotnost – u vizualne jedinice na kojima je lice stvari utisnuto kao lice Spasiatelja u Veronikin rubac; jedinice uhvaćene u dvostruki odnos s tim stvarima čiji odraz zadržavaju i sa svim ostalim slikama s kojima čine pravi senzorijski svijet prožimajuće izražajnosti. Za takav postupak nije dovoljno izdvojiti slike od njihova narativnog konteksta i ponovno ih povezati jer izrezivanje i kolažiranje obično stvaraju suprotan učinak. Ti postupci, od Džige Vertova, služe da bi se pokazalo kako su kinematografske slike same po sebi samo nepokretne celuloidne vrpce koje postaju žive samo pomoću montaže koja ih povezuje. Montaža koja Hitchcockove slike, nositeljice afekata, pretvara u ikone izvorne prisutnosti stvari, mora dakle biti antimontaža, montaža pretapanja koja preokreće umjetnu logiku fragmentacije. Tu antimontažu čine četiri radnje. Najprije, slike su razdvojene crninom, odvojene, dakle, jedna od druge, ali ponajprije izdvojene zajedno u svojem svijetu, u *pozadinskom svijetu* slika iz kojeg kao da izlazi svaka za sebe kako bi o njemu posvjedočila. Slijedi prijenos govora i slike koje također funkcioniraju suprotno nego što je uobičajeno. Tekst govori o jednome filmu, dok nam se prikazuju slike nekog drugog. Taj raskorak, a on je obično tvorac kritičkog raščlanjivanja, tu čini nešto suprotno – on potvrđuje njihovu globalnu supripadnost jednome te istome svijetu slika. Glas, pak, tome svijetu daje homogenost i dubinu. I konačno, montaža, sa svojim pretapanjima, sa slikama koje se pojavljuju, trepere, nestaju, slažu se ili se oslanjaju jedna na drugu, dovršava prikaz zvornog senzorijskog svijeta slika iz kojeg one, na poziv režisera, izlaze kao mrtvi iz Podzemlja na poziv Odiseja i krvi kod Homera. Bajoslovno mumifici-

rana ikona Hitchcocka, vraćenog iz prebivališta sjena, pojavljuje se tu kako bi se nastanila u svijetu 'svojih' slika. I u šumi sekvoja iz 'Vrtoglavice' dolazi zauzeti mjesto Jamesa Stewarta uz Kim Novak. Zamjena tu očito postaje bitno obilježje. Prizivajući naslov romana prema kojemu je film snimljen – 'Među mrtvima' – ona preokreće scenarijsku manipulaciju. U dijaboličnom scenariju filma, tema žene, koju njezin prethodnik priziva u carstvo mrtvih, služi kao pokriće zločinačkoj manipulaciji u kojoj policajac Scottie (James Stewart) ispada budala. Upravo postupak suprotan manipulaciji, preobražava likove i njihova redatelja u sjene koje doista izranjaju iz carstva sjena. Video slika vadi dakle kinematografsku sliku iz scenarija da bi ju premjestio u to prebivalište, da od samog kina napravi unutrašnjost tog prebivališta.

Izdvajanje vizualnih fragmenata iz kontinuuma nekog filma jedan je od načina da se promjeni njegova narav, da se od njega naprave jedinice koje više ne pripadaju narativnim/afektivnim strategijama reprezentativne vrste, nego izvornom senzorijskom svijetu u kojemu su Hitchcockove slike događaji-svijetovi koji koegzistiraju s beskonačnošću drugih događaja – svijetova koji pripadaju svim drugim filmovima i svim oblicima koji su proslavili jedno stoljeće, a mogu ući u beskonačnost odnosa kako između njih samih tako i sa svim ostalim događajima tog stoljeća. Sve se, dakle, događa kao da nije Godard taj koji je rezuckao Hitchcockove slike, nego obrnuto, kao da je Hitchcock skupio te slike koje su već same od sebe živjele, općenito u nekome svijetu prožimanja izraza, u kojemu ih je Godard počeo iznova potražiti kako bi ih sakupio na drugačiji način, vjerniji njihovoj naravi.

No, o kojoj se to naravi zapravo radi? To će nam pokazati nastavak filma. Epizoda o Hitchcocku u *'Povijesti(ma) filma'* neposredno prethodi posveti filma čija kompozicija uzorno ilustrira Godardovu metodu. Pred našim se očima redaju zapravo vizualni fragmenti, uglavnom posude-ni iz ekspresionističke i fantastičke tradicije i to iz nekoliko njezinih slavni filmova: 'Nosferatua', 'Fantoma opere', 'Fausta', 'Metropolis', 'Frankensteinova sina'... No, glas koji ih prati pretvara te slike nakaza i užasa upravo u suprotnost – u slici Frankensteina prikazanog kao svetog Kristofora koji nosi dijete-kralja ('Frankensteinov sin') ili Brigitte Helm koja prekriva djecu ogrtačem Djevice od Milosti ('Metropolis') svaki se od tih filmova pretvara u zoran prikaz nekih svakodnevnih gesti i arhetipskih ljudskih poza rasvjetljujući velika razdoblja i važne trenutke života. I film tako postaje enciklopedija tih bitnih gesti koje glas Alaina Cunya komentira sljedećim riječima: 'Od bezbrižnosti do zabrinutosti, od zaljubljeničkih zapisa s početaka do oklijevajućeg, ali bitnog oblika svršetka, ista snaga upravlja filmom. Slijedimo ju iz oblika u oblik, sa sjenom i zrakom svjetla koji vrludaju, nešto osvjetljujući, a nešto skrivajući, omogućujući da se pojave nečija ramena, lice, podignuti prst, otvoreni prozor, čelo, maleno dijete u kolijevci. Ono što



Élie Faure



Friedrich Hegel



August W. Schlegel

izranja u svijetlu odjek je onoga što preplavljuje noć. Ono što uranja u noć u nevidljivo proteže ono što izranja u svijetlu. Misao, pogled, govor, radnja ponovno povezuju to čelo, to oko, ta usta, tu ruku u volumen koji jedva zapažamo u sjeni glava i tijela nagnutih oko nekog rođenja, neke agonije ili smrti... Prednja svjetla na automobilu, usnulo lice, tmine koje postaju žive, bića nagnuta nad kolijevkom na koju pada sve svjetlo, strijeljan čovjek okrenut prema prljavome zidu, blatnjavi put uz more, ulični ugao, mračno nebo, zrake sunca nad livadom, carstvo vjetra koje se otkriva kretanjem oblaka. Postoje samo potezi crne boje koji se isprepleću po svijetlom platnu, i tragedije prostora, i tragedije života koji zaslone pretvaraju u svoje plamenove... I s toga se mjesta rasvjetljuje kolijevka. I u tome nam se trenutku pojavljuje mlada djevojka naslonjena na prozor sa svojim očima koje ništa ne znaju i sa svojim biserom među grudima. To je onaj trenutak kada smo ju svukli, kada njezina čvrsta prsa pulsiraju ritmom naše groznice. To je onaj trenutak kada je ona ostarjela i kada nam, sa svojim ispucanim licem i isušanim rukama, kaže da mu nije htjela u životu ništa učiniti našao...'

Tekst nam tako opisuje, dok dugo teče uz te slike arhetipskih gesti, ono što nam samo film može prikazati, što je samo on mogao vidjeti. Taj nam tekst, on nije Godardov, ipak ne govori više o filmu. Uz nekoliko neznatnih izmjena, posuđen je sa stranica koje je Élie Faure posvetio Rembrandtu u svojoj 'Povijesti umjetnosti'. Tekstualni je kolaž očito isto tako važan u Godardovoj metodi kao i vizualni. No, obrat koji je tu učinjen dobiva posebno značenje. On od filma zahtijeva da preuzme nasljedstvo slikarske tradicije. On zastupa određeno slikarstvo koje je, od početka 19. stoljeća, utjelovljeno u Rembrandtu. Od toga se doba Rembrandt retrospektivno smatra junakom 'novoga' slikarstva koje povezuje gotovo apstraktnu igru zraka svjetla i sjena u zahvaćanju tih bitnih gesti i osjećaja običnoga života i zamjenjuje staro blještavilo velikih tema i junačkih djela. On je, dakle, junak novoga 'slikarstva povijesti' koje se suprotstavlja staromu, kao i junak 'nove povijesti' – ne više povijesti prinčeva i osvajača nego povijesti isprepletenih mnogostrukostima vremena, gesti, predmeta i simbola običnog ljudskog života, povijesti životnih razdoblja i prenošenja njihovih oblika. Ta nova povijest, koju kritičari umjetnosti kao što je Goncourt, nakon filozofa poput Hegela, čitaju na Rembrandtovim, Rubensovim ili Chardinovim platnima, a koju Balzacova ili Hugoova proza prenosi u svijet romana, pronašla je svojega arhetipskog povjesničara umjetnosti u osobi Eliea Faurea, teoretičara i pjesnika tih umjetničkih 'oblika' koji su istodobno i ciklički oblici života uopće. 'Duh oblika' za Elie Faurea je ona 'užarena jezgra', ta univerzalna energija kolektivnog života koja povezuje, stvara i uništava oblike. Rembrandt u toj povijesti uzorno predstavlja umjetnika koji se vraća zahvaćanju duha/plamena u svojem izvoru u temeljnim životnim gestama.

No, odredimo točnije pravu narav 'obrata' koji čini Godard prema tekstu Elie Faurea – on mu služi da priče o filmskim čudovištima pretvori u zlatnu knjigu velikih trenutaka ljudskog života. Istina toga izvornog svijeta slika koji Godard fenomenološki zamišlja jest 'duh oblika' koji je 19. stoljeće naučilo čitati kao unutrašnjost umjetničkog djela te umjetničke oblike povezuje s oblicima zajedničkog života dopuštajući svima da se udruže jedni s drugima, da se zajednički izraze u beskonačnosti kombinacija i tako izraze također kolektivni život koji spaja sve one obične predmete i događaje, temeljne geste, slike i riječi, bile otrcane ili neobične. Ta supripadnost oblika i iskustava od toga je doba dobila svoje specifično ime, ona se naziva – *povijest*. Jer od posljednja dva stoljeća, povijest nije više pripovijedanje prošlosti, nego način supripadnosti, vrsta mišljenja i potvrđivanja supripadnosti iskustva i prožimajućih izraza oblika i znakova koji joj daju izgled. Mlada djevojka na prozoru, svjetla automobila u noći, blatnjav put ili ugao ulice, isto kao i krilca vjetrenjače, čaša mlijeka, podrhtavanje boce ili zrcaljenje nekog zločina na staklu naočala, pripadaju umjetnosti otkad je *povijest* postala ime za supripadnost slavni ili bilo kojih drugih individualnih iskustava, ime onoga što oblike, slike i rečenice romana, ali i grafite, ispucane zidove, pohabanu odjeću ili trošna pročelja zgrada postavlja u odnos uzajamnog prožimanja izraza. Povijest je ona vrsta zajedničkog iskustva u kojemu se iskustva izjednačavaju, a bilo koji znakovi postaju kadri izraziti sve ostale. Doba povijesti ima svoju poetiku koju sažimlje slavna Novalisova formula 'sve govori'. Ona znači da je svaki oblik osjetilnosti tkivo manje ili više jasnih znakova, nekakva prisutnost koja može označiti snagu kolektivnog iskustva čineći ju posve određenom. Ona također znači da svaki od tih označiteljskih oblika može ući u odnos sa svima ostalima kako bi oblikovali nove označiteljske strukture. I tako se iskustva priopćuju ustanovljujući zajednički svijet upravo u funkciji tog poretka značenja u kojemu svaka stvar progovara dva puta – u svojoj čistoj prisutnosti te u beskonačnosti svojih virtualnih veza.

Ono, dakle, što omogućuje da se Hitchcockove slike kao nositelji afekata pretvore u Godardove ikone čiste prisutnosti ili dopušta riječima Elie Faurea o Rembrandtu da pretvori kadrove 'Fantoma' ili 'Frankensteinova sina' u slike temeljnih gesti ljudskog života jest upravo ta povijest i ta poetika povijesti. Slike-radnje filmskog pripovjedača mogu postati fenomenološke ikone rođenja bića u njihovoj prisutnosti, jer 'slike' doba povijesti, slike estetskog režima umjetnosti, posuđuju radnji svojstva promjenjivosti. Njihova pripadnost temeljnoj poetici jamči zamjenjivost funkcionalnih sekvencija reprezentativne pripovijesti s ikonama fenomenološke religije. Ta poetika je ona koju će Friedrich Schlegel sažeti u ideji 'univerzalne progresivne poezije' – poezije metamorfoza koja elemente starih pjesama pretvara u fragmente, a oni



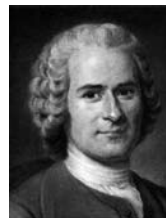
Cyd Charisse



F. W. Murnau



Martin Heidegger



J.J. Rousseau

u međusobnim kombinacijama, tvore nove pjesme, ali je i poezija koja jamči razmjenu slika i riječi umjetnosti s riječima i slikama zajedničkog iskustva. Vizualni fragmenti posuđeni od Hitchcocka i ostalih pripadaju tome estetskome režimu slika unutar kojega predstavljaju preobrazive elemente što se uvijek mogu izvrnuti svojem ulančavanju, iznutra se preobraziti, povezati se sa svim ostalim slikama koje pripadaju velikome kontinuumu oblika. U tome je režimu svaki element istodobno slika-materijal beskonačno preobraziv i spojiv te slika-znak koja može imenovati i tumačiti sve ostale. Zalihe te povijesnosti su te koje podupiru poetiku *'Povijesti filma'*, poetiku koja svaku rečenicu i sliku pretvara u element koji se može povezati sa svima ostalima da bi rekao istinu o jednom stoljeću povijesti i stoljeću filma odričući se namjere da mu promjeni narav i značenje. Polazeći upravo od te poetike može se izraditi zaplet svojstven *'Povijesti(ma) filma'* – priča o filmu koji ne prestaje istodobno donositi svjedočanstva o stoljeću, a, s druge strane, ne raspoznavati vlastito svjedočanstvo.

*'Povijest(i) filma'* najjasnije su suvremeno očitovanje romantičke poetike u kojoj 'sve govori', ali isto tako i očitovanje izvorne napetosti što u njima postoji. Postoje, naime, dva velika načina slušanja, dva velika načina progovaranja stvari jezikom njihove nijemosti. Prvi nam nalaže da stanemo pred njih te ih oslobodimo izvrnutosti riječima i značenjima zapleta kako bi čuli šapat njihove intimnosti ili ih pustili da one same u nas utisnu obilježja svoje prisutnosti. Taj način potvrđuje da stvari stoje tu pokraj nas i da bi one progovorile moramo prestati njima manipulirati. Drugi način smatra suprotno, jer, budući da se sve stvari i značenja izražavaju prožimajući se, dopustiti da one same govore znači njima manipulirati, smatra te tkođer da se moraju razmjestiti kako bi komunicirale sa svim stvarima, oblicima, znakovima i načinima djelovanja koji ih okružuju te smatra, konačno, da treba umnožiti te kratke spojeve koje stvaraju pomoću pronicavosti romantičkog *Witza*, bljeskom smisla koji rasvjetljuje zajedničko iskustvo.

*'Povijest(i) filma'* vođene su igrom te podvojenosti. S jedne strane, one nam nude diskurs koji u velikoj većini više cijeni prvi način. Film je, kaže nam Godard, 'umjetnost bez budućnosti', 'umjetnost djetinjstva' posvećena sadašnjemu i prisutnome. Suprotno od svake 'kamere-pera', on je zaslon postavljen preko cijelog svijeta da bi se u njega utisnule stvari. No, da bi uprizorio taj diskurs, da bi predstavio te čiste prisutnosti koje brani, Godard mora rabiti drugi način, dakle onaj koji od svake slike čini element nekog diskursa, tumačeći neku drugu sliku s njom interpretira prvu. Od samih prvih slika, ples Cyd Charisse u filmu *'The Band Wagon'*, najmanje predstavlja samo imanenciju koreografskog pokreta i pokretnu sliku, nego želi biti ilustracija tog holivudskog saveza s vragom kojeg simbolizira pojava Mefista iz Murnauova filma *'Faust'*. I sama je ta simbolizacija podvostručena, jer Mefisto predstav-

lja istodobno Hollywood koji se zaštitnički postavlja nad djetinjstvom filmske umjetnosti i samu umjetnost, Murnauovljevu umjetnost, žrtvu tog savezništva koji je sam sklopio. Ta dramaturgija na neki način sažimlje dvostruku dijalektiku *'Povijesti'*: dijalektiku koja nudi priču i onu koja omogućuje da se priča izvede. *'Povijest(i) filma'* zastupaju poetiku čiste prisutnosti optužujući film da ju je izdao. Da bi se to prikazalo treba primijeniti drugu poetiku – onu metaforičke montaže, opovrgnuti svaki zaključak da je film bio, metaforički, prisutan u njegovu stoljeću kako bi nas bolje uvjerio da nije bio prisutan u samoj toj prisutnosti.

To se dokazivanje artikulira pomoću dvostrukog neuspjeha – neuspjeha filma u odnosu prema svojem stoljeću i neuspjehu filma u odnosu prema samome sebi. Prvi neuspjeh odnosi se na nesposobnosti filma u razdoblju katastrofe od 1939. do 1945., a posebice nesposobnosti da vidi i pokaže logore smrti. Drugi neuspjeh tiče se holivudskog savezništva s vragom industrije snova i trgovinom priča. Struktura *'Povijesti'* određena je taštom teleologijom koja se nacizmom i Drugim svjetskim ratom služi da potvrdi istinu filma. I sama ta teleologija podrazumijeva koncentriranje intrige nad sudbinom europskoga filma, pred njegovim dvostrukim porazom – onim pred američkom industrijom i onim pred nacističkim užasom. Upravo zato je japanski film potpuno odsutan u godarovskoj enciklopediji. Ne zato što Drugi svjetski rat ne bi obuhvaćao Japan i obilježio njegov film, nego zato što je tu obuhvaćenost prema definiciji nemoguće uklopiti u nacerte 'sudbine europske kulture' koji se nadahnjuju Valéryjem i Heideggerom, a koji upravljaju godarovskom dramaturgijom. Jezgra dokazivanja dodiruje očito odnos filma s logorima smrti. Ako je 'u Auschwitzu utišana filmska strast' tomu je, prema Godardu, razlog suprotan onome Adornovu. Film nije kriv što je htio stvarati umjetnost nakon Auschwitzta. On je kriv što u njemu nije bio prisutan, što nije ništa vidio i pokazao slike. Tome argumentu očito je strano svako empirijsko razmatranje o načinu na koji je film mogao biti tamo prisutan i to snimiti. Kao kod Rousseaua, činjenice ništa ne dokazuju. Film je morao biti u Auschwitzu zato što je njegova bit da bude prisutan. Svugdje gdje se nešto događa – rođenje ili smrt, tričarija ili čudovišno – postoje slike koje film mora uhvatiti. No, ako to učini, gotovo istodobno, on ih je izdao. Prodao je svoju dušu vragu. Prodao ju je 'tome malome mafijaškome računovođi', izumitelju scenarija. Svoje moći tihog govora prepustio je tiraniji riječi, snagu svojih riječi velikoj industriji fikcije, industriji seksa i smrti koja pred našim očima zamjenjuje svijet prividno usklađen s našim željama. Već se složio da smanji beskonačnost šaputanja svijeta i njegovih govorećih oblika u standardiziranim pripovijestima snova, koje se usklađuju s ljudskim snovima u mračnima dvoranama, potičući kruženje dva velika predmeta želje – žene i puške.



Fritz Lang



Leslie Caron



Gene Kelly



Karl Freund



Charlie Chaplin



Jean Renoir

No, da bi nam sve to pokazao, Godard mora obaviti niz razmještanja i pretapanja, defiguracija i preimenovanja. Morao nam je, na primjer, pokazati slike Griffithovih 'Slomljenih cvjetova' ili lova na zečeve iz Renoirova 'Pravila igre', zahvaćenih snagom holivudskog Babilona, predstavljenim Babilonom Griffitove 'Netrpeljivosti' i jahanjem na ljudskim leđima iz 'Ranča prokletih' Fritza Langa. To podrazumijeva dvostruku uporabu istih elemenata. Babilon iz 'Netrpeljivosti' je holivudsko carstvo kao i Griffithov film koji je to carstvo ubilo. Lov na zečeve iz 'Pravila igre' pokazuje francuski film osuđen na propast uz američku pomoć (to metaforizira ples Leslie Caron i Gene Kelly iz 'Amerikanca u Parizu'), te izraz slutnje koju gaji taj film: slutnje vlastite smrti i slutnja istrjebjenja koje dolazi predstavljen plesom mrtvih koje igraju likovi filma. 'Ranč prokletih' za njega je američki film snimljen za njemačku glumicu (Marlene Dietrich) koji režira njemački emigrant Fritz Lang. On je također još prije uprizorio, u 'Nibelunzima', 'Metropolisu' i 'Doktoru Mabuseu', navještaj propasti filma i nacističke zločine.

To pokazivanje uvodi također u igru 'povijesnu' snagu filma, njegovu moć da svaku sliku postavi u asocijativni, prožimajući izraz sa svim ostalim slikama, da od svake slike stvori sliku bilo čega drugoga, bilo tumačenje koje preobražava drugu sliku otkrivajući u njoj skrivenu istinu ili snagu njezine slutnje. Retrospekcija Godarda pokazuje nam da si 'ta umjetnost-dijete' ne prestaje pridavati jednu posve drugu moć, dijalošku moć asocijacije i metaforizacije. To znači da ta prerano usmrćena umjetnost nije prestala navješćivati vlastitu smrt i osvećivati se tome carstvu fikcije koje ju je usmrtilo pokazujući mu se kao ludilo koje je samo po sebi sklono uništenju. Čineći to, on također unaprijed prokazuje uprizorenja velikih diktatora komedijaša koja je snimio na svoj način. Od nirnberških rasvjetljenja kojima su Murnau i Karl Freund bili 'ipak unaprijed vođeni' do vrhunca koji postiže Chaplinov 'Veliki diktator', film je, prema Godardu, predstavio delirij fikcije u moći i osvjetli stvarnoga nad fikcijom. No, samo to preduhitrenje određuje novu krivnju filma – on nije znao prepoznati naviještenu katastrofu, nije znao o čemu govori u figurama.

Argument, osloni li se na svoje snage, bio bi teško uvjerljiv. U prizoru lova na zečeve iz 'Pravila igre', kao i u bilo kojem drugom prizoru krvoprolića, možemo uvijek vidjeti navještaj genocida. No, dosta dobroćudan logor iz 'Velikog diktatora' iz kojega bez velike muke bježe brijač i njegov pomoćnik, pokazuje da je najzajedljivija kritika nacizma na tisuće načina predviđala stvarnost logora istrjebjenja. Umjetnički postupak 'Velikog diktatora' parodira i genijalno preokreće hitlerovsku gestikulaciju koja se razvlašćuje u samu korist filma i političkog otpora, no ni u čemu ne predviđa logore smrti. Zauzvrat, Godardov retrospektivni povijesni postupak ostvaruje snagu asocijacije koje njegove – ili Renoirove – slike posjeduju sa svim onima koji su im virtualno supri-

lutni, svima onima koje zajedno pripadaju jezgri onoga poretka smisla i iskustva koji nazivamo Povijest. Godard rabi upravo snagu smisla tih zaliha. Ona nam omogućuje da u filmovima Renoira, Chaplina, Griffitha, Langa ili Murnaua vidi figure koje navješćuju skorbu stvarnost rata i istrjebjenja. Ona je također ta koja omogućuje da na drugoj razini objavi nesposobnost filma, propast te dijaloške i proročke moći koju nije znao prepoznati. I ta objava, potpuno utemeljena na dijaloškoj poetici asocijacija i metaforizacija, paradoksalno potvrđuje govor prisutnosti i daje novi izgled spiralnome ustroju 'Povijesti(ma) filma'. Godard zapravo pokušava pokazati da, ako je izigrao svoju proročku funkciju prema budućnosti, tada to znači da je izigrao svoju funkciju prisutnosti u sadašnjosti. Kao što je Petar zanijskao utjelovljenu Riječ, film je izdao vjernost koju je dugovao toj utjelovljenoj riječi koja je slika. Nije znao prepoznati otkupiteljsku vrijednost slike, tu narav kinematografskog zaslona, koji bi pomoću Goyina i Picassova slikarstva, nosio religijsku sliku, prirodnu sliku Sina utisnutu u Veronikin rubac.

Film pokušava očitovati upravo to otkupljenje. Ako se film može smatrati krivim, kao Petar pri trećem pijetlovu pjevu, tada je to zato što u njemu još govori snaga Slike, zato što u njemu ima nešto što se opire svakoj izdaji. U doba katastrofa i užasa 'siromašno kino aktualnosti', prema Godardu, sačuvalo je spasiteljsku snagu slike. Film bez dvojbe nije bio u logorima da snimi istrjebjenje. No, 'bio je' tamo na drugačiji način. Stajao je pred stvarima koje je snimao – pred razaranjem i patnjom, puštao da govore, ne pokušavajući od njih napraviti umjetnost. Jer, je u njemu živ dokumentaran duh Flahertya ili Jeana Epsteina znao sačuvati bit filma, dopustiti mu da se ponovno rodi iz pepela svjetske katastrofe i otkupi od svojih pogrešaka. To ponovno rođenje filma egzemplarno potvrđuju dvije epizode koje ogoljuju Godardovu metodu. To je najprije epizoda posvećena nultoj godini ponovnog rođenja, rođenja talijanskog filma koji izmiče 'američkoj okupaciji' i kojdi simboliziraju posljednji prizori iz filma 'Njemačka godine nulte'. Godardova obrada toga filma obrnuto je simetrična od one kojoj izvrgava Hitchcockove fragmente. Ako Hitchcockove kadrove izdvaja od njihova narativnog konteksta kako bi ih učinio svjedocima čiste prisutnosti, u kadrovima nijemoga Edmundova lutanja i nerazjašnjenog samoubojstva on postavlja strogu povezanost kraja tih lutanja s navještajem Uskrsnuća. Na kraju filma 'Njemačka godine nulte', Edmundovo se vladanje, nakon što ga odbija profesor za čije je ideje vjerovao da primjenjuje, svodi na niz nijemih stavova do kojih ne dopire više nikakav smisao: on hoda, trči, zaustavlja se, skakuće na jednoj nozi, udara u kamen, kotrlja se niz padinu, skuplja staro željezo koje zamišlja da je pištolj i koje usmjeruje najprije u sebe, a zatim u prazninu ispred sebe. U ruševnoj se zgradi povlači od svijeta koji postoji izvan nje: od susjeda koji idu na očev pogreb, od oslobođena brata koji se vraća kući, sestre koja ga zove





Elizabeth Taylor



George Stevens



Giotto

odozdo. Na taj poziv on se baca u bezdan. Tome radikalnome isključenju Godard suprotstavlja čvrstu povezanost te okreće logiku epizode posredstvom usporavanja, ubrzavanja, višestrukih eksponaža. Edmund si trlja oči kao da se budi iz sna, kao film koji iznova uči gledati. Njegov se pogled podudara s naivnim pogledom u najizvrsnijem smislu, s onim jedne druge ikone neorealističkog filma – Gelsomininim pogledom iz 'Ulice'. Između ta dva 'djetinja pogleda', film se ponovno rađa u svojim moćima i dužnostima gledanja, osvajajući iznova sama sebe pred holivudskom Amerikom koju simbolizira par koji pleše iz 'Amerikanca u Parizu'. I krajnje usporeno, Godard na kraju filma preobražava sestru koja se naginje nad mrtvim bratom, u anđela Uskrsnuća kojega proglašava, dok se prema nama diže besmrtna moć Slike koja se vraća iz svake smrti.

To uskrsnuće Godard zgušnjava na drugome mjestu, u jednoj jedinoj slici koja nam pokazuje samo otkupljenje grješnika, otkupljenje babilonske/holivudske prostitutke. Opisujući ponovno epizodu 'Mjesto pod suncem', on ljubavi lijepe nasljednice koju utjelovljuje Elizabeth Taylor i mladog skorojevića utjelovljenom u Montgomery Cliftu, postavlja u svijetlo slike koja se rađa iz te logorske smrti koju je 1945. snimio George Stevens, dakle fotograf američke vojske: 'Da George Stevens nije radio prvi film u šesnaest boja u Auschwitzu i Ravensbrücku, sreća Elizabeth Taylor nikada bez dvojbe ne bi pronašla mjesto pod suncem.' Tu nam Godard ponovno ne prepušta da procijenimo argument samoga za sebe. Jedan će kadar zapravo literarizirati to mjesto pod suncem. Mlada žena dok izlazi iz jezera u kojem se kupala pojavljuje nam se opisana, ikonizirana u prstenu svjetla koji kao da ocrtava pobjedonosnu gestu pikturalne figure koja očito silazi s neba. Elizabeth Taylor koja izlazi vode predstavlja, dakle, sam film koji izlazi iz mrtvih. Anđeo uskrsnuća i slikarstva silazi s neba Slika da bi u život vratio film i njegove junakinje. Taj anđeo izgleda čudno. Ako silazi s neba znači da nema krila. Aureola lika, izraz pogleda i crvenkasto-pozlaćena glava očito pripadaju nekoj svetici. No, znamo da sveci rijetko silaze s neba i ne razumijemo baš najbolje zašto ta figura (preko koje se pretapa ona Elizabeth Taylor, na primjer) u kojoj prepoznajemo Giottovu ruku, opovrgava zakon gravitacije materijalnih i duhovnih tijela. Taj profil zapravo nije ni od kakve svete koja bi bila poznata po svojim levitacijskim sposobnostima. To je profil najpoznatije grešnice – Marije Magdalene. A u zraku lebdi, s rukama ispruženima prema zemlji, samo zato što Godard rotira njezinu sliku za 90°. Na Giottovoj freski Marija Magdalena čvrsto stoji na zemlji. Njezine se ruke pružaju prema Spasitelju kojega upravo prepoznaje na izlazu iz praznoga groba dok ju njegove ruke odbijaju: *Noli me tangere*, ne diraj me.

Upravo će, dakle, ta točno određena uporaba slikarstva dovršiti dijalektiku kinematografske slike. Giotto je zapravo slikar koji je iz za-

padne tradicije slikarstva izvukao svete figure, nasliedene s bizantskih ikona, iz njihove samoće te ih sakupio kako bi ih pretvorio u likove iste drame koji dijele isti prostor. Godardov učitelj ikonografije, Elie Faure, odvažio se čak, kako bi odmjerio dramatiku i plastičnu kompoziciju 'Skidanja Krista s križa', pristupiti joj pomoću fotografije neke skupine kirurga zaokupljenih operacijom. Isijecanje i kolaž za kojim poseže Godard ima posve kontrastno značenje. Izrezavši profil Marije Magdalene, Godard nije samo htio, nakon Andrea Bazina i još nekih drugih, osloboditi pikturalnu sliku 'istočnoga grijeha' perspektive i pri/povijesti. On figuru svete izvlači iz plastične dramaturgije čiji je smisao upravo bio odsutnost, nepovratno razdvajanje od tog praznog groba koji je za Hegela bio srce romantičke umjetnosti i koji je tu umjetnost čvrsto povezao s igrama metafore i ironije. Na mjestu 'Noli me tangere' nameće se apsolutna slika, obećanje koje silazi s neba otkrivajući nam u grobu bogatu nasljednicu – i s njom film – kao što je riječ prosvijetljenog Johannesesa u život vratila majku iz 'Riječi'.

Ali, naravno, ta ikonizacija je moguća samo igrom sa svojim suprotnostima, pomoću romantičke poetike 'pjesme od pjesama' koja rastvara i ponovno sastavlja tradicionalna djela te između slika i slika, slika i njihovih riječi, slika i njihovih referenci, uvodi sve vrste povezanosti i sve kratke spojeve koji omogućuju da u povijest nekog vremena projiciramo bljeskove nečuvjenih značenja. Ti su kratki spojevi, koje je Friedrich Schlegel htio izazvati samo snagom riječi, beskonačno umnoženi mogućnostima videomontaže. 'Povijest(i) filma' preokreću tako suvremenu *doxu* koja optužuje sudbonosni zaslon, carstvo spektakla i simulakra. One svečano objavljuju ono što suvremeni razvoji video umjetnosti već potvrđuju – da se iz samog središta te videografske manipulacije slikama rađa novi spiritualizam, nova sakralizacija slike i prisutnosti. Čari videografske umjetnosti su te koje tu preobražavaju melankolični diskurs o spektakl-gospodarstvu u novo blistanje idola mesa i krvi. No, paradoksnost, pogledamo li ga pomnije, može čitati i obrnuto. Da bi pomoću filmskih scenarija ponovno uspostavio čiste ikone 'ne-manipulirane' prisutnosti stvari, on svoje ikone mora stvoriti snagom montaže. Potrebna je manipulatorska gesta koja razbija, i po svojoj volji ponovno lijepi, sve slikarske kompozicije i sve filmske montažne spojeve. Kako bi se potpuno shvatila čista prisutnost, sve slike treba učiniti polivalentnima – uzeti sliku vjetra koji puše po ženskom tijelu kao metaforu izvornoga 'šaputanja', borbu protiv smrti 'najmlađe dame iz Boulognske šume' kao simptom ugroženog filma, a pobijene zečeve kao navještaj genocida. Niz slika treba podvrgnuti svim čarima homonimije i igara riječi, potpuno odbijajući carstvo jezika i smisla. Time Godardov film obnavlja nedovršivu napetost između dviju suprotstavljenih i zasebnih poetika estetskog doba – afirmacije radikalne imanencije mišljenja u materijalnosti oblika i beskonačno podvostručenje pjesničkih igara koje imaju same sebe kao predmet.



F.M. Dostojevski

I to je, bez dvojbe, najdublji paradoks *'Povijesti filma'*. One žele pokazati da je film sa svojom namjenom u sadašnjosti izdao povijesni zadatak. No, utvrđivanje te namjene i izdaje prigoda je da se pokaže posve suprotno. Film proglašava 'izgubljene mogućnosti' filma općenito. No, sve su te izgubljene prigode retrospektivne. Griffith je morao ispričovjediti patnje djece mučenika, a Minelli ljubavi plesača, Lang ili Hitchcock morali su prikazati manipulacije ciničnih ili bolesnih predviđanja, Stroheim ili Renoir artistokratsku dekadenciju, a Stevens muke nekoga novog Rastignaca, sve kako bi se pružila mogućnost pripovijedanju s fragmentima njihovih fikcija u tisuću novih inačica povijesti filma i stoljeća. No, te su 'izgubljene prigode' isto tako i iskorištene. Godard s filmovima Murnaua, Langa, Griffitha, Chaplina ili Renoira radi filmove koje oni nisu napravili, ali ni on ih ne bi mogao napraviti da ih oni sami nisu snimili, ukratko – da se nisu pojavili nakon samih sebe. Povijest je upravo taj unutarnji odnos koji svaku sliku povezuje sa svim ostalima i dopušta da budemo tamo gdje nismo bili, stvarati veze koje nisu stvorene, da se iznova odigraju sve 'pripovijesti'. I ona je izvor te radikalne melankolije koja podupire taj 'proglas'. Povijest je obećanje sveprisutnosti i sve-moći koji su, istodobno, nemoć utjecaja na neku drugu sadašnjost, na onu koja nije sadašnjost njezine izvedbe. Na kraju, upravo je 'ekscs moći' taj koji se proglašava krivim i priziva otkupljenje ogoljele slike. No, to se otkupljenje daje pod cijenu viška ekscesa, pojačanim kruženjem po spirali. I taj višak potvrđuje zauzvrat beskonačnu mogućnost i radikalnu neškodljivost velike manipulacije slikama. Shvaćamo da figura 'lažnog krivca' proganja Godardov film. 'Lažni krivac', prema Hitchcocku, jest onaj kojega pogrešno smatramo krivim. Prema Dostojevskom pak, riječ je o nečemu posve drugome – to ja onaj tko se uzalud trudi biti kriv. Pokazivati posvuda nedužnost te umjetnosti koja bi morala biti kriva da bi, *a contrario*, dokazao njezinu posvećenu misiju možda je najintimnija melankolija Godardova pothvata. Moral filma je u slici njezinih suprotstavljenih priča.