



**BRENEZ, NICOLE  
'KRITIČKI DUH  
ONAJ JE ŠTO  
IZMIŠLJA NOVE  
OBLIKE'**

# BRENEZ, NICOLE 'KRITIČKI DUH ONAJ JE ŠTO IZMIŠLJA NOVE OBLIKE'<sup>1</sup>

prijevod: Mirna Šimat

## PROLOG

Osim kroz rad ponekih časnih iznimaka (Jean Mitry, Noël Burch, Jonathan Rosenbaum...), do današnjih se dana povijest filma uglavnom obrađivala s gledišta filmske industrije. Oplemenjivanje povijesti oblika dozvoljava da iziđemo iz te prevladavajuće logike i da fokus vratimo na filmove i autore. Danas, napadnost kulturne industrije trijumfira s toliko cinizma da gotovo možemo postaviti zakon obrnute proporcije između društvene površine vidljivosti filma i njegove stvarne uzvišenosti. Neka se čitatelj dakle ne umiri: može biti uvjeren da, što manje naslova i osobnih imena odavde prepoznaje, to su ona važnija. No ni autorica ovih redaka ne osjeća se također umirenom, jer nejasno sluti da ne zna ništa o svemu što ostaje za ustanoviti i što zahtijeva oprezan, zajednički i beskrajn posao.

'Dakle, ako je onaj što drži mikrofonski čuvstven; onaj što drži kameru, ako je on čuvstven; ako su svi čuvstveni i ako je filmska vrpca čuvstvena: onda je noć i ti u njoj više ništa ne vidiš.'  
Michel Desrois, *Pismo prijatelju Polu Cèbeu*, 1970.

Ovo je poglavlje posvećeno osoblju Francuske kinoteke.

Šezdesete godine započinju 1957. Te se godine u svijetu dogodilo barem pet događaja ključnih za povijest oblika. U Beču, Peter Kubelka montira film u trajanju od minute i trideset sekundi, *Adebar*. Nastavljujući s tvrdnjama Abela Gancea i Dzige Vertova, duboko nadahnut serijskom glazbom, ponovno počinje s filmom počevši od fotograma, te stvara tako u eksperimentalnim istraživanjima čistu liniju koja se proteže još i danas. U New Yorku, zahvaljujući materijalu koji mu je posudila Shirley Clarke, John Cassavetes počinje snimati *Sjene*, uvodeći osnovne stvaralačke geste i plastiku koji će obilježiti skup Novih valova (američki, francuski, brazilski, talijanski, češki, poljski, kanadski, zatim japanski i čak i ruski). U Cosiju d'Arrosciji, na temelju *Izvještaja o konstrukciji situacija* koji je priredio Guy Debord, Ujediniteljska konferencija osniva Situacionističku internacionalu, čija će teorijska misao i strateški primjer znatno preoblikovati golem europski pokret kinematografskih kolektiva koji će niknuti deset godina kasnije. U Veneciji, Jean Rouch prima nagradu za film *Lude gazde*, snimljen 1954.: premještajući na teren optužbe upotrijebljene u *I kipovi umiru* Chrisa Markera i Alaina Resnaisa, napadno šalje zapadnom svijetu sliku njegovog nepodnošljivog kolonijalizma i inaugurira kritičku etnologiju koja vlada modernim filmom, počevši od *Ja, crnac, Do posljednjeg daha* (koji je mogao biti naslovljen *Ja, bijelac*, tvrdio je Godard) ili od *Dražesnog svibnja (le Joli mai)*. Za razliku od dvojice junačkih prethodnika koji su osakaćeni i cenzurirani, *Afrika 50* Renéa Vautiera i *I kipovi umiru*, po prvi je put Zapad pristao suočiti se licem u lice sa svojom slikom, takvom koja deformira prestrašena tjelešca razbješnenih Haouka koje je snimio Jean Rouch. A u Parizu, na stranicama 'Dnevnik više glasova' revije *Esprit*, André Bazin objavljuje svoj posljednji esej, odgovor Jeanu Carti koji je upravo surovo i hrabro objavio 'ostavku francuskog filma'.

<sup>1</sup> Oscar Wilde, 'Kritika je umjetnost'.









John Cassavetes



René Vautier



André Bazin

pogodno za asimptotičko ciljanje koje pokreće esenciju filma, to jest kritički rad o oblicima prisutnosti, koji nalazi svoje vrhunce s epifanijama koje su ponudili Bresson ili Rossellini, koji se obraća navodno usavršivoj moralnoj svijesti, i koji će poslužiti kao estetski oslonac čudesnom krilu francuskoga filma, filma figurativnoga istraživanja, filma Mauricea Pialata, Marcela Hanouna, Jean-Luca Godarda, Jacquesa Roziera, Jacquesa Rivettea, Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet, Jeana Eustachea, Philippea Garrela, Christiana Boltanskoga ili Angea Leccije. Kao Bressonova loza, ti sineasti rade mimesis kao duh prijeloma, krče puteve filmskom minimalizmu i pristaju samo na sublimno, bilo to i ma kakvo sublimno u svojoj naturalističkoj inačici. S druge strane, film čiji se poziv sastoji od toga da mijenja nikada konačno zadano stvarno, bilo to s gledišta njegove događajnosti ili njegova postajanja, obraćajući se čovjeku, građaninu navodno sposobnom za akciju. Ta druga pozicija također poznaje dvije inačice. Prvo, film osporavanja, protuinformacije i 'društvene intervencije', prema izrazu Renée Vautiera: hvata se ukoštac s ljudskom poviješću da bi je pokušao iskriviti i, sada se to dobro vidi, povijesnom inteligencijom posjeduje autentično vizionarski značaj što, braneći čast jednoga naroda, predstavlja najčišće klasičnu stranu filma, u tom smislu da ga svodi na koncepciju istinitog i pravednog bez kojih bi se kinematografija činila samo kao prijateljski 'ukras našeg unutarnjeg i vanjskog okoliša', da preuzmemo Hegelovu misao<sup>4</sup>. Nadalje, 'beskoristan' film u smislu Jonasa Meksa, otporan, asocijalan i nepovratan film čistog istraživanja, onaj koji prezire pravila kao hitnosti svojega vremena da potvrdi sada i ovdje postojanje drugog svijeta, pa bio on sveden na izražavanje jedne posebne individualne nužnosti, i koji ne oklijeva platiti cijenu svojega neumjesnog karaktera, pogotovo u smislu kritičke sreće. Zamislimo, na primjer, što bi bila povijest francuskoga filma da je Jean-Luc Godard 1957. mogao dijalogizirati s Renéom Vautierom. Obojica su točno deset godina kasnije radili naizmjenice pod egidom Chrisa Markera, na početku grupa Medvedkin, no međutim, obostrano nerazumijevanje sprječava na primjer *Jedan narod*, *Alžir*, polemički esej o alžirskom ratu što ga je režirao René Vautier od 1954. g. s ikonografskim materijalom koji je posudio od Nacionalne knjižnice, da ostavi traga u povijesti: zabranjen od strane cenzure, ignoriran od strane specijaliziranih listova koji bi ga makar intelektualno bili mogli obraniti, film je nestao i materijalno (jedine dvije kopije su izgubljene) i iz svijesti sinefila (koja s njime gubi egzemplarni model). Simetrično, da bi zaobišao cenzuru, *Mali vojnici* 1960. koristi figurativnu inverziju (Alžirci kao krvnici, a Tajna vojna organizacija (OAS) kao žrtve) koja čini film sasvim neprihvatljivim za pristaše Nezavisnosti. Tijekom deset će godina dakle filmska industrija bez problema integrirati plastične

invencije Novog vala jer, onako fine (*Adieu Philippine*) ili duboke (*les Carabiniers*) kakve jesu, one nemaju nikakav politički domet. Dok se Novi val sukobljava s cenzurom, upotrijebit će ih na mnogo manje izloženom terenu 'dobroga morala': *Udana žena* (1964.) ili *Redovnica* (1966.). Treba sačekati *Kineskinju* te pogotovo utemeljiteljsku inicijativu Chrisa Markera, *Daleko od Vijetnama*, oba filma iz 1967., da se dogodi oporavak i da započne najplodnije i najbriljantnije desetljeće francuskog filma, sedamdesete godine. No krajem pedesetih godina avangarda se dramatično dijeli na tri službena 'gradilišta': doista svijet (realistički pothvat, pod egidom Andréa Bazina); svijet drugačije (uz slogan 'film je oružje'); drugi svijet (nepomirljivi film). Čini nam se da će krucijalna djela druge polovice stoljeća, namjerno ili ne, nadići ili odbiti te ideološki obilježene suprotnosti kako bi stvorila vlastitu legalnost tamo gdje ih upravo ništa ne autorizira. Dakle ovdje ćemo se baviti isključivo njima.

1960. ne predstavlja prijelomnu godinu, već suprotno – godinu postignuća i kontinuiteta: Jean Cocteau s *Orfejevim testamentom* i Jacques Becker s *Rupom* stvorili su svoja posljednja remek-djela dok (pod pritiskom demografskoga zakona) se nova generacija dočepala sredstava produkcije. Osim Isidorea Isoua koji se od tada posvećuje drugim umjetnostima, tijekom šezdesetih godina veliki majstori prethodnih desetljeća nastavljaju sa svojim radom bez rješenja za kontinuitet: Robert Bresson, René Vautier, Jean Rouch, Chris Marker, Maurice Lemaître, Jean-Pierre Melville, Jacques Tati... Jean Renoir i Louis Buñuel vraćaju se u Francusku i, pomičući vlastito istraživanje prema novim sferama (prema scenografiji kao prvo, prema političkoj dimenziji tjelesnosti kao drugo), organski osiguravaju vezu s avangardom dvadesetih. Kraj pedesetih godina svjedočit će pojavi njihovih nasljednika, s kojima će se razviti snažan dijalog: Marcel Hanoun te zatim Jean-Marie Straub s Robertom Bressonom, Jacques Rozier s Jeanom Renoirom, Guy Debord s Isidoreom Isouom, Jean-Luc Godard sa svima. Gotovo odmah, veoma mladi ljudi nastavljaju razmjenu: Philippe Garrel snima prvi film u trinaestoj godini (*Pero za Carole*, 1961.), *Marie za sjećanje* odgovara *Muškom ženskom*, prvi filmovi Jeana Eustachea u sklopu Novog vala. Često eksplicitni dijalog između djela ostaje implicitnim između autora (na primjer između Bressona i Hanouna); ponekad poprima oblik napadne razmjene (pogotovo između letrista i situacionista); ponekad stvara prostor za djelo u sebi, a to je zadivljujuća serija *Sineasta našeg vremena* koju su smislili André S. Labarthe i Janine Bazin, i koja daje priliku protagonistima Novog vala da portretiraju svoje prethodnike (Fritza Langa portretirao je Godard, Renoira Rivette kojemu je asistirao Eustache, a Melvillea Labarthe). Neki novi stvaraoci će potražiti tutore nešto dalje: tako Jacques Rivette otkriva posebice djela Louisa Feuilladea, a Jean-Luc Godard treba čitavu povijest filma

4 G.W.F.Hegel, *Estetika*, Beograd, Kultura, 1970.

Jean Cocteau, *Orfejev testament*, 1960.

da bi stvorio svoj opus. Sineasti Novoga vala traže izgublenu tajnu Jeana Viga; i svi ne znajući otkrivaju probleme koje je najosamljeniji i neusporediv genij francuskog filma, Jean Epstein, postavio i riješio u tridesetim godinama: stroge osnove filma, odnose između plastičke invencije i preuzimanja brige oko stvarnosti, psihičke moći filma, ideološki utjecaj industrijskog filma i funkcije avangarde. *Zlato mora*, na primjer, film jednako usijan kao i nepoznat, koji je Jean Epstein režirao 1932. g., vrhunac deskriptivnih moći filma, mogao je biti potpisan imenom Marcela Hanouna 1958. i zvao bi se *Jednostavna priča*, imenom Philippea Garrela 1967. i zvao bi se *Djevičina postelja*, Raymonde Carasco ga je režirala 1978. pod nazivom *Tarahumaras 78*, za Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet 1981. on se zove *Prekasno prekasno*, za Angea Lecciju i Dominique Gonzalez-Foerster 1996. *Otok ljepote*. 1998. Philippe Grandrieux ga je nazvao *Sombre*, a Sothean Nhieim ili Régis Cotentin također će ga možda uskoro snimiti. Zahvaljujući prvenstveno Henriju Langloisu, kojega je kasnije zamijenila Dominique Païni, lepeza estetskih mogućnosti se širi pred očima dvije generacije sinefila, što određuje veću pluralnost oblika, mnogo plastičke različitosti, kao i uopćenu praksu ponovne upotrebe, citata i posveta. Sineasti će razviti rafiniranu svijest o povijesti u koju se upisuju, a ona pridonosi podupiranju ključne kvalitete francuskog filma još od anarhističkih filmova Georges Mélièsa ili Jeana Duranda: formalne slobode.

## II. FILMOVI KAO ŠAVOVI STVARNOSTI (FILM OTIMA OD STVARNOGA)

Godine 1960.–2000. obilježene su ponajprije procvatom, zatim eksplozijom svih oblika prosvjednoga filma, tradicije nevjerojatnoga bogatstva u Francuskoj. Predrasuda (prilično korisna da bi se odbilo makar i uzeti neko djelo u obzir) bi htjela da angažirani film, zahvaćen u povijesne hitnosti, ostane ravnodušan prema plastičkim pitanjima. Tu se radi o jadro dekorativnom poimanju zahtjeva forme, pošto film intervencije naprotiv postoji samo zato da bi postavljao pitanja temeljna za kinematografiju: zbog čega raditi sliku, koju i kako? S kime i za koga? Ako je to slika nekoga događaja (smrti nekog čovjeka, rata, pokolja, borbe, susreta, ...), kako je montirati, u koji je kontekst smjestiti u perspektivu? Kojim se drugim slikama ona suprotstavlja? S gledišta povijesti, koje su slike manjkave, a koje će slike biti nezaobilazne? Kome dati riječ, i kako je preuzeti ako vam je ne daju? Zašto, ili drugačije rečeno, koju povijest želimo? Ako bi doista trebalo umiriti akademike ljepotom forme, ta formalna pitanja jednako elementarna kao i pomno odbačena od strane konvencionalnoga filma ni u kojem slučaju ne isključuju brigu oko tradicionalne plastičke perfekcije, koja na primjer prožima angažirano djelo Yanna Le Massona (*Gorki šećer*, 1964., *Kashima Paradise*, 1974.). A ona informiraju djelo Renéa Vautiera, čiji svaki film – makar oni koji su i danas vidljivi – predstavlja refleksiju na djelu. Uloga redatelja sastoji se u tome da snima slike koje politički kontekst odbija pokazati jer, kako to često potvrđuje René Vautier, 'ne treba pustiti vladama da pišu povijest'. Tijekom svoje istrage o nužnosti i relativnosti slika, istraživanje Renéa Vautiera ispituje formalna rješenja artikulacije između vizualnost dokumenta i argumentacije: dokumentirana fikcija (*Imati 20 godina na Auresu*, 1971., *Ludakinja iz Toujane*, koautorica Nicole Le Garrec, 1974.); didaktički fabliau (*Žutilovke*, *Tri rođaka*, oba iz 1970.), pamfletistička alegorija (*Grižnja savjesti*, 1974., satirički naboj sa snagom burleske u kojem Vautier sam interpretira osobu sineasta u položaju velikog broja francuskih redatelja koji su podlegli autocenzuri), faktografski spjev (*Imam osam godina*, 1961., koautori Yann i Olga Le Masson, *Zvano za mrtve*, 1970.), polemički dokumentarac (*Prenošenje radničkog iskustva*, 1973., *Kad su se žene razljutile*, koautor Soizig



Chappedelaine, 1977., *Crna plima i crveni bijes*, 1978., *Hirochirac*, 1995.), anketa metodološke svrhe (*Umrijeti za slike*, 1971., o vezama koje spajaju filmaše i snimljene). Čisto svjedočanstvo: *Povodom druge sitnice* (1988.) slaže jedan do drugoga niz razgovora s alžirskim žrtvama koje je mučio poručnik Le Pen, tada kandidat za predsjednika, i stvara iskaz optužbe iskorišten u sudskom postupku. Neobrađen dokument: film bez naslova, no kojega bismo mogli nazvati *Uništavanje arhiva* (1988.), prikazuje Vautiera kako hoda među hrpom svojih filmova, među svojom arhivom koju je uništila i zalila naftom do dana današnjeg neidentificirana četa. *Uništavanje arhiva*, kojega je snimio Yann Le Masson, u svojoj apsolutnoj faktualnoj jednostavnosti, sažima sudbinu danas namijenjenu angažiranom filmu: rasut, uništen, u dronjcima u sjećanjima generacija za koje je htio osigurati bolju sudbinu. Teorijski esej: *Rekli ste francuski?* (1985.) ocrtava drugačiju povijest Francuske, onu sukcesivnih valova imigracije koji su stvorili navodni nacionalni lonac za taljanje i propituje pojam kolektivnog identiteta. Poetički esej: naći ćemo brojne instrumente za analizu samog Vautierova djela u filmu *I riječ brat i riječ drug* (1995.), koji opisuje ulogu pisanja i posebice poezije u povijesti Pokreta otpora tijekom Drugog svjetskog rata. Teorijski esej: Dijalozi slika u vrijeme rata (2002.) argumentira nužnost stvaranja i suprotstavljanja slika u ime svih strana prisutnih tijekom sukoba, bio on lokalni ili nacionalni – dakle očito se radi prvenstveno o priči o političkoj, vojnoj i ekonomskoj cenzuri, podržanoj Vautierovim iskustvom u tom pitanju. Takav pothvat čini kičmu filma osmišljenog po 'cjelokupnosti njegove odgovornosti'<sup>5</sup>. René Vautier je najšire rasprosto lepezu kinematografskih oblika kritičkoga istraživanja, poslušimo li se galaktičkom hipotezom, ako bi jedno djelo trebalo biti poslano u svemir da bi opravdalo samo postojanje filma i pružilo časnu sliku čovječanstva (koje je toliko ni ne zaslužuje<sup>6</sup>), bilo bi to njegovo.

Trebat će jednoga dana postaviti sustavnu paralelu između djela Renéa Vautiera i djela Chrisa Markera, koja, usprkos njihovim stilističkim razlikama, imaju mnogo zajedničkih točaka. Proizišli iz iste kulture Otpora, obojica stvaraju film faktualnosti (konkretno snimanje slike koju službena povijest ne priznaje) i film metodologije (razmišljanje o ulogama slika kroz povijest). Fizički angažman, kolektivni duh (Vautierovo osnivanje ciné-pop-ova u Alžiru te zatim l'Unité Production Cinéma Bretagne, Markerovo osnivanje Slon/Iskre), političko porijeklo (snažni komunizam junačke borbe, koji podsjeća na Gracchusa Babeufa i Josepha Baru više nego na Lenjina i Trockoga), zajedničko tlo (kolonijalizam u Africi, radnička klasa u Francuskoj,...), zajednička sinefilija (Dziga Vertov, Eisenstein), stiliziranje eseja i osporavanje karakteriziranja tu dvojicu redatelja, koji polaze od istog oblikovnog principa: onoga 'dijaloga slika', da se poslužimo Vautierovim izrazom. Oni se tako nalaze na izvorištu dva velika polifona filma povijesti kinematografije, koji kolektivno obrađuju kolektivni problem: za Vautiera, to je *Narod se pokreće* (1961.), o prvoj godini alžirske neovisnosti; za Markera, to je *Daleko od Vijetnama* (1967.), koji je okupio 150 redatelja i tehničara u korist vijetnamske stvari, među kojima Resnaisa, Godarda, Ivensa, Vardu, Williama Kleina... U raskoraku koncepcija između ta dva ključna filma otkrivamo prvu razliku između dvojice redatelja: tamo gdje Vautier prakticira fuzijsku polifoniju (sekvence, snimljene od strane različitih redatelja i snimatelja, nisu potpisane i stapaju se međusobno, jednako kao što Vautier daje svoje kadrove, svoje filmove, svoje kopije bespogovorno bilo kome komu oni mogu poslužiti), Marker čuva

diferencijalnu polifoniju, u kojoj je svaka epizoda potpisana i autonomna. *Šesti dio svijeta* Dzige Vertova, matrica zajednička spomenutim filmovima (i Markerovoj montaži uopće), stvara tako dvije oblikovne mogućnosti: pluralni opis (Vautier), opisnu pluralnost (Marker). Tamo gdje Vautier zahtijeva angažiranu pristranost (stati na stranu onih koji nemaju pravo na sliku), Marker usavršava problematsku subjektivnost. Gledište, sjećanje, opće funkcioniranje psihe, svaki Markerov film radi na predstavljanju svijesti, na načinu na koji ona asocira ili razdvaja fenomene, organizira ih u mreže, slojeve i nakupine, u čvorove i kopče. Ako su prvi Markerovi filmovi napravljeni kao subjektivne kartografije koje transformiraju motive u znakove i znakove u signale (*Opis jedne borbe, Cuba si!*, 1961.), od *Pristaništa* (1962.) signali postaju simptomima, opis postaje složeniji i sve se više problematizira, sve do mučne strukture *Bez sunca* (1982.) u kojoj se stvarni film miješa s čistom hipotezom filam. Labirintske kartografije, serijski inventari i montaža po križnom šavu<sup>7</sup> čine inače amblematske oblike takozvanih redatelja 'lijeve obale Sene', Markera, od *Olympia 52* do *Level Five* (1996.), Alaina Resnaisa, od *Hiroshima ljubavi moja* (1959.) do *Ljubavi na smrt* (1984.), Agnes Varde, od *Opéra-Mouffe* (1958.) do *Skupljača i skupljačice* (2000.). Međutim, istraživati uloge slike u kretanjima i stranputicama misli, naborima i zavojima sjećanja, nije nalik subjektivizmu: koliko god intimno melankolična ili utopistička bila, kod Chrisa Markera povijest ostaje kolektivna, a mentalni internacionalizam koji je izmislio pruža nam prije svega novosti o sukcesivnim stanjima univerzalizma u 20. stoljeću.

René Vautier i Chris Marker sudjelovali su u istom egzemplarnom iskustvu, pojavi grupa Medvedkin, koje su nastojale naučiti radnike rukovanju kinematografskim instrumentima da bi mogli sami opisati uvjete svog života i borbe. Zahvaljujući Markerovoj inicijativi, logističkoj i fizičkoj potpori Vautiera, Jorisa Ivensa, Marija Marreta, Jean-Luca Godarda, Bruna Muela, Antoineta Bonfantija, Jacquesa Loiseleuxa, Michela Desroisa i mnogih drugih, snažni i briljantni pamfleti nastali su počevši od 1967. pod egidom neumornog i genijalnog Pola Cèbea (bibliotekara Comité d'entreprise), prvo od strane radnika tvornice Rhodiacéta iz Besançona, zatim od onih iz tvornice Peugeot u Sochauxu. Navedimo imena nekih od njih, oni su dika filmske povijesti: Georges Binetruy, Henri Traforetti, Georges Maurivard, Christian Corouge, ... *Borbena klasa* (1969.), serija *Slike novoga društva* (1969.–1970.) ili *Sochaux 11. lipnja '68.* (1970.) u potpunosti upotpunjuju projekt kojega je Bruno Muel ovako definirao: 'pokazati ono što moramo nadići od kulturnih zabrana, mogli bismo reći uzurpirati znanjem, da bismo dobili sredstva za ravnopravnu borbu s onima koji misle da svatko treba ostati na svome mjestu'.<sup>8</sup> Kratka metraža i kadrovi-sekvence, flickeri, zoomovi i slogani, citati govora moćnika nasuprot izravnim svjedočanstvima, zaljubljeno korištenje glazbe i pjesme, uopće rad tehnikom kolaža, filmovi Medvedkin, koji izravno prizivaju 'studije-laboratorije' koje je izmislio sovjetski Proletkult, danas nam se čine još dragocjenijima nego njihov model zbog njihovog čisto kritičkog značaja. U filmovima Medvedkin, jednostavan opis činjenica vrijedi kao prosvjed, informacija kao apel, ne propaganda nego stalni osjećaj pobune. Iskustvo završava godine 1974. s remek-djelom redatelja Bruna Muela, *S krvlju drugih*, neumoljivim esejom o običnom očaju koji se veže uz radničko stanje u društvu kontrole.

Preobličena iskustvom kolektiva The Newsreels iz SAD-a (u radu od 1996.) ili onim filma *Daleko od Vijetnama* u Francuskoj, era Kolektiva uzima zamah počevši od jednog događaja, les Etats généraux du

5 Kao što je rečeno o uzvišenom liku 'terorista' u borbi protiv nacizma u eponimskom filmu Gianfranca De Bosija (1963.).

6 Ovaj je tekst napisan otprilike između događaja 11. rujna i pokolja u travnju 2002. u Palestini.

7 Ručno napravljen šav koji drži nabore.

8 Bruno Muel, 'Bogati sati Grupe Medvedkin', u *Images documentaires* br. 37/38, prvo/drugo tromjesečje 200, str. 23.







Fritz Lang



Sergei Eisenstein



Jean-Luc Godard



Dziga Vertov



Chris Marker

oblik<sup>9</sup> vizualnog izvještaja. Svaki ciné-tract (kino-letak) sastoji se od nasnimavanja fotografija iz Svibnja '68. i aktualnosti u svijetu stvarajući kratki vizualni kolaž od tri minute; osim jednog od njih svi su nijemi i osim izvanserijskog 'Broja 1968', svi su crno-bijeli. Prema njihovom protokolu, kino-letci trebaju 'osporavati-predlagati-šokirati-informirati-ispitivati-tvrditi-uvjeravati-misliti-vikati-ismijavati-prokazivati-usavršavati' da bi 'potakli na diskusiju i djelovanje'<sup>10</sup>. *Crveno*, izvanserijski kino-letak pod brojem '1968', plod suradnje između slikara Gérarda Fromangera i Jean-Luca Godarda, je filmska verzija plakata koji je Fromanger napravio u okviru Popularnih ateljea Škole za lijepu umjetnost, iz kojih su izišli najslavniji amblemi Svibnja '68.: crveno s francuske zastave prelijeva se preko druge dvije boje sve dok sve ne prekrije. To je također jedna vizualna 'oštrica', figura žestine, prema izrazu Baltasara Graciana, španjolskog jezuita kojega su voljeli situacionisti. Nadalje to je posuđeno za vraćeno, odgovor uglavnom uglađen i podsmješljiv drugim angažiranim slikarima, Pommereulleu, Erru, Stämpfliju: 1967. su dotični upravo organizirali izložbu pod nazivom 'Slikarstvo u akciji' koja se sastojala, ne od slika, nego od prikazivanja filmova Fritza Langa, Eisensteina,... i Godarda. 1969. Fromanger stvara drugu verziju *Crvenog* na zahtjev Marina Karmitza, kako bi poslužila kao foršpan za film *Drugovi*, priču o mladom radniku koji dolazi u Pariz i tamo otkriva nužnosti revolucionarne borbe. Fromanger opet uzima isti motiv zastave, dodajući joj zvuk snimljen u tvornici Renault u Boulogne-Billancourtu i niz serigrafija koje je na sljedeći način prokomentirao: 'Deset slika pravednog radničkog bijesa pred policijskim divljaštvom i deset slika zastava koje na zidu ubijaju taj zid kao što u kinu ekran ubija lijepu i snažnu sliku.'<sup>11</sup>

Ciné-tracts, serija *Nouvelle Société*, serija *On vous parle de (Govori vam se o)* nadovezuju se na inventivne agit-propove prakse, na Vertovljevo Kino-Pravdu, na agit-filmove Aleksandra Medvedkina ili na skečeve Plavih bluza (Blouses Bleues), sovjetskih kazališnih kolektiva koji su improvizirali s aktualnošću. U tom smislu, skakutave ljepote povijesti umjetnosti, sedamdesete godine na svjetlost dana iznose dvadesete godine. Brojni autori se miješaju, barem provizorno, u anonimnosti kolektiva (Godard naravno, no također i Bruno Muel, Dominique Dubosc, Jean-Pierre Thorn,...); drugi se kao autori rađaju upravo u okrilju takvih skupina: Tobias Engel, Nicole i Félix Le Garrec, Jean-Louis Le Tacon... Treći neumorno snimaju, produciraju, distribuiraju, osiguravaju veze između kolektiva, autora, medija (fotografije, filma, televizije,

novina): Chris Marker i Roger Pic primjerice. Što se Philippea Garrela tiče, on snima, po Godardovim riječima, 'najljepši film o Svibnju '68.', na 35mm, nažalost danas izgubljen. Tri velike težnje, naravno ne isključive, ocrtavaju se: favorizirati autonomiju protagonista borbe učeći ih rukovanju filmskim spravama (Groupes Medvedkine, Front paysan...); raditi na opisu sukoba (Iskra, Cinéma libre, UPCB, Cinélutte, les Cahiers de Mai, le Grain de Sable, Cinéma Politique, ...); osmisliti i obogatiti kinematografske oblike propitivanja i argumentacije (Groupe Dziga Vertov, Groupe Cinéthique). Rijetko kad je film toliko zajednički produbio svoje deskriptivne i analitičke moći; a godine 1967.–1975. čine jedan od rijetkih perioda kojima povjesničari mogu ustanoviti povijest uz pomoć brojnih audiovizualnih izvora koji barem taj put nisu ovisili ni o kakvoj moći, ni ekonomskoj ni državnoj. 'Osamnaesto stoljeće treba smjestiti u Panthéon', napisao je Saint-Just; zbog istih razloga (kulta kritičkog uma i težnji za pravdom), rado bismo u njega smjestili i film sedamdesetih godina.

Mnogi eseji posvećeni su političkoj analizi samoga filma: *Kad se voli život, ide se u kino*, analiza Groupe Cinéthique iz 1975., neumoljivo konkretna analiza ideoloških određenja koji vladaju masovnom proizvodnjom klišeja ('nijedna jedina slika, nijedan jedini zvuk, koji ne bi bili vezani uz klasno gledište'); ili filmovi Grupe Dziga Vertov, u maniri koju je stvorio Godard svojom epizodom 'Kamera-oko' iz *Daleko od Vijetnama* i *Veselim znanjem* (1968.). Bio on sam, ili u dijalogu s Jean-Pierreom Gorinom u okviru Grupe Dziga Vertov, s Anne-Marie Miéville u okviru Sonimagea ili s velikim fantomima filmske povijesti (*passim*), Godard je esencijalno razvio poetiku manjkave slike. Kad će René Vautier oteti sliku stvarnosti, pod cijenu ozljeda, osuda, zatvaranja, štrajkova glada; kad Chris Marker prelazi cijeli svijet da bi istaknuo i komentirao veze koje se tajno stvaraju od jednog do drugog fenomena, Godard pak sakuplja već postojeće slike da bi promatrao njihove odnose, moći i ograničenja. Svi tekstovi, zvukovi, kadrovi, rakordi kod njega su citirani i, ako ih se smatra originalnima, to je samo zato što za neke od njih još nisu pronađene reference. No sustav u cjelosti, podržan onom raskošnom pozivajućom plastikom, ostaje potpuno originalan jer se radi o najvećem pothvatu propitivanja slike što ga je film razvio filmskim sredstvima. Dakle kod Godarda nalazimo eklicitiranje oblikovnih crta karakterističnih za ono što on valorizira kao 'moderni film' i što vidimo na djelu tijekom šest desetljeća neprekidne invencije, uvijek nove, uvijek nadahnute, uvijek avangardne ne samo s obzirom na film nego na umjetnost općenito. Prvo je obilježje inkorporiranje negativna, koje je Godard opisao već 1958., i koje rezultira iz konflikta između njegove originalne klasične sinefilije i njegovog učenja o bazenovskim vrijednostima filma. 'Negativ' se predstavlja prvenstveno kao obrnuto od vještine, film vrtoglavice: 'Naposljetku, ako je moderni roman strah

9 U smislu Andréa Jollesa, *Jednostavni oblici* (1930.), prijevod V. Biti, Zagreb, MH, 2000.

10 Upute za uporabu koje su se onda dijelile, anonimne i bez datuma.

11 Citirao Laurent Danet u *Umjetnosti pokreta*, Jean-Michel Bouhours (ed), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996., str. 167.

i trepet prazne stranice, moderna slika, strah i trepet praznoga platna, moderna skulptura, strah i trepet kamena, moderni film također ima pravo biti strah i trepet kamere, strah i trepet glumaca, strah i trepet dijaloga, strah i trepet montaže<sup>12</sup>. Da se svaki kadar, svaki rakord, svaki filmski fenomen upusti u pustolovinu ponovnog začinjanja filma, u ime ideala isprva nazvanog 'istinom' (šezdesete godine, *Ludi Pierrot*), zatim 'stvarnošću' (militantne godine), zatim 'Stvarnim' (u lakanovskom smislu, osamdesete-devedesete godine), ili pak 'Poviješću' (projekt čitavog jednog života): eto prvoga principa modernoga filma, prema kojemu je reprezentacija samo suočavanje sa svojim Drugim, Velikim Drugim koje je relativizira, obavještava o svojoj odsutnosti, svaki čas joj prijeti nestankom (kao na uništenom kraju filma *Soigne ta droite*, 1987.) i opravdava je upravo u onome što može predstaviti kao najosjetljivije, najlelujavije ili najgrublje. Drugi je princip dakle imperativ heterogenosti: pošto nijedna slika nikad neće biti dovoljna (bila ona vizualna, književna ili zvučna), neće biti previše pozvati sve slike, uhvaćene u velikom klupku njihovih veza i njihovih razlika. Po toj točki, Godardov opus otkriva na kraju veliki njemački romantizam, onaj Schegela i Novalisa za koje je Benjamin napisao da, kod njih, 'beskonačnost refleksije nije beskonačnost progresije nego beskonačnost povezivanja'<sup>13</sup>. U *The Old Place* (2001.), Godard taj rad spajanja naziva 'konstelacijom' i ovako otkriva Hölderlinovu formulu, 'beskonačno (točno) spajati'<sup>14</sup>. Taj princip istodobno obilježava najstabilniji element djela, aksiom Pierrea Reverdyja, to jest činjenica da se mora pozvati dvije slike, najudaljenije moguće, da bi se iz njih razvila treća, ono što Alain Bergala vrlo dobro rezimira izrazom 'film najširega raskoraka'<sup>15</sup>; i najdinamičniji element jer, od jednog perioda do sljedećeg, konstelacije evoluiraju utoliko što zamišljaju nove oblike suočavanja i diskontinuiteta: skok početni *jump-cut* u *Do posljednjeg daha*, 1960.), proboj (fleševi iz *Prijezira*, 1963.), upadanje (crne slike i profilaktički zvukovi iz militantnih godina, 'zdrav zvuk na bolesnu sliku'), prekid (krajevi filmova *Soigne ta droite* ili *Zdravo Marijo*, 1983.), čisti sukob (opreke u flickeru, *passim*), prijelaz (višestruke ekspozicije), uslojavanje (video djela s višestrukim ekspozicijama, kako vizualnim tako i zvučnim)... Ta dijalektika koja se množi između kontinuiranog i diskontinuiranog uređuje se za treći princip, razvitak djela u službi kakve kritičke misije. Vratiti dostojanstvo jadnim ljudima, reći istinu, stvoriti sliku jednoga naroda ili čak izlječiti rak, dijeliti, zabrinjavati, mučiti ili čak progoniti svemir jednom jedinom pričom – siročetom (onom ljudi), malo je manjih ili većih moći koje Godard nije pripisao filmu: Po čemu je to mesijansko mučenje moderno? Naime film nikada nema odgovor, nego samo pitanje postavljeno koncima povijesti, stalni laboratorij inteligencije i trgovanja fenomenima, mjesto an kojemu ćemo najjasnije vidjeti ljudsku misao na djelu, u svojim opskurnim uporištima kao u nestrpljenju svoga truda, svojih tenzija ili svoje ironije. U obliku bajke, pamfleta, letka, spjeva, tvornice činjenica, skica ili freske (les *Histoires du Cinéma*), godardovski film ostaje *poésis*, kreacija, u smislu da nijedan oblik zbrajanja ne iscrpljuje svoje mogućnosti, i da nijedno kritičko ostvarenje usprkos meandrima melankolije ne briše obećanja o novom početku.

12 Jean-Luc Godard, 'Skok u prazno', svibanj 1958., u *Jean-Luc Godard o Jean-Lucu Godardu*, Alain Bergala (ed), Paris, éd de l'Etoile – Cahiers du Cinéma, 1985., str. 127.

13 Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand (Koncept estetičke kritike u njemačkome romantizmu)* (1919.), Paris, Flammarion, 2001., str. 57.

14 Id, str. 58.

15 'Što su više odnosi dvije približene stvarnosti daleki i pravedni, to će slika biti snažnija', citirano u Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, POL, 1996., str. 22. Alain Bergala, 'Godard ili umjetnost najširega raskoraka', u *Revue Belge du Cinéma* (1989.), Philippe Dubois (dir), preuzeto u *Nul mieux que Godard (Ništa bolje od Godarda)*, Paris, izd. Cahiers du Cinéma, 1999., str. 82.–84.

Pothvati Renéa Vautiera, Chrisa Markera, Jean-Luca Godarda ili Kolektiva, svaki na svoj način, metodički su razvili kritičke oblike. Postoje i pokušaji koji, iako izolirani, nisu ništa manje važni odnosno sjajni: na primjer *Brzo* kipara Daniela Pommereullea (1970.), ples prokletstva tijekom kojega umjetnik prelazi simboličke svjetove suprotne Zapadu, afričku pustinju, nebo, jezero, u potrazi za gestama, brzinama, ulančavanjima i senzacijama koji ne bi više ništa imali zajedničkoga s racionalizmom: egzorcizam, ponavljanje, ne-spajanje, pristup nemogućem (staviti galaksiju na ubrzano kretanje). Da se Rimbaud bavio filmom u Abesiniji, snimio bi *Brzo*. Dva jednako jedinstvena filma nose na svom vrhuncu polemička oblikovna istraživanja svojstvena radikalnosti sedamdesetih: *Yaa Bôe* (1975.) Dominique Avron i Jean-Bernarda Bruneta, veseli pamfletički koji samom snagom svoje plastičke invencije pokazuje predatorsku narav moćne zapadne tehnike vizualnog vladavanja svijetom, kinematografiju. I *Ali u zemlji čudesa* (1976.), obrada Vigovog *O Nici* u kojem, što se tiče alžirskih imigranata u Parizu, Djouhra Abouda i Alain Bonnamy rasističkom poricanju suprotstavljaju briljantnu rječitost dokumentiranog sukoba, sukoba između kadrova, sukoba između zvukova, sukoba između govora, općeg paleža čije simboličko nasilje čini odgovor proporcionalan opresivnom nasilju iz stvarnosti.

Oko 1966. otvara se još jedan prosvjedni put, onaj psihodelične autobiografije. Ne radi se više o argumentiranju kritičkog viđenja svijeta, nego o stvaranju sada i ovdje jednog vizionarskoga svijeta, počevši od jedinstvenog i posebnog gledišta sposobnog da ponovno utemelji ljudsku zajednicu. S *Dnevnim putnikom* (1966.), *Homéom* (1967.), *Chromo Sud* (1968.), frankofoni Kanadanin Etienne O'Leary inaugurira sjajnu tradiciju hedonističkih i utopističkih filmskih novina: njegov primjer nadahnjuje Pierrea Clémentija (*Viza za cenzuru* br. X, 1967., *New Old*, 1978.), Alaina Montessea (*U.S.S.*, 1970., *les Situs heureux*, 1970.–1976.), Ahmeta Kuta (*Za dobro putovanje pođimo vlakom*, 1973.)... Svi koriste istu tehniku, snimanje od svakodnevnog do svakodnevnog, na 16 mm ili na 8, kratku metražu s višestrukim ekspozicijama, često zasićenih boja, raskošnih grafičkih efekata, uvijek s glazbom, koju je ponekad skladao sam redatelj (Pierre Clémenti uživo je svirao za vrijeme svojih projekcija). Dva krucijalna djela čine dvije kako povijesne tako i plastičke granice te forme: *Viza za cenzuru* Pierrea Clémentija (1967.) i *Ixe* Lionela Soukaza (1980.). Na intimnoj strani, dvojica redatelja preuzimaju an sebe istu kolektivnu protestnost protiv društvene cenzure i osobne autocenzure, obojica razotkrivaju svoje živote i svoja tijela do zadnjih kutaka njegova užitka i njegove patnje, obojica prema istoj plastici općeg kolaža u fleš montaži prekrivenoj pop glazbom, obojica s istom 'riječju nereda', ŽIVJETI, prema naslovu Kurosawina filma koji je Lionel Soukaz objesio na zidove svoje sobe, živjeti shvaćeno u rimbaldijevskom smislu nepravilnosti svih smislova. Viza za cenzuru i *Ixe* savršeno ispunjavaju pojmove definicije filma kao 'stalne romantičke revolucije', koju je smislio Jean Epstein: 'samo u filmu su neki mentalni proizvodi, još neracionalizirani ili neracionalni, susreli napokon (gotovo) integralnu tehniku izražavanja (...), ekstrafluidnog filma, ekstramobilnog, jednako nepopravljivog, nepredočivog, kao pokret pogleda'<sup>16</sup>. Tako da, u razlici u tonu između tih djela, svejedno tako bliskih, se sažimlju na antropološki način zbivanja iz sedamdesetih godina: 1967., euforična psihodelija Pierrea Clémentija integrira slike smrti, borbe, egzorcizama u zračnoj energiji visoke mističke gustoće koja ih apsorbira i transcendirira kao ljubavna pjesma; 1980., kod Lionela Soukaza, usprkos ljubavi, usprkos ljepoti i razornom smijehu, jedan neizbježan pokret odnosi protagonista prema smrti, užitak tamo postaje grč, fleš

16 Jean Epstein, 'Alkohol i film' (sd), u *Ecrits sur le cinéma*, vol. 2, Pariz, Seghers, 1975., str. 257.




 Jacques Tati, *Playtime*, 1967.

 Jacques Tati, *Promet*, 1971.

atomska eksplozija, primjereni pjev postaje sardoničko cerenje. *Ixe* se obračunava sa sedamdesetima na proročki način najavljuje različite pandemije (sidu, ali ne samo nju) koje već truju cjelokupno ljudstvo, ali neće biti otkrivene do godine 1985. Između 1967. i 1980., želja, pokretač oslobađanja, se okrutno pretvorila u faktor rizika, prema tomu ne ostaje joj ništa drugo nego da se sevede, tijekom sljedećih desetljeća, na markentinški argument. Kladimo se da se takva konfiskacija želje čita kao otvorena knjiga u filmskom dnevniku Lionela Soukaza, fascinantnom pothvatu koji teče od 1991. i do dana današnjeg nije objavljen, nazvan *1001 sat, Dnevnik/Anali*.

Francuski je film uvijek bio rasipan što se tiče osamljenih pamfletista i neki su, daleko od osvetničkih pokreta kolektiva, više voljeli raditi u okviru industrijskog filma i čak žanrovskoga filma. Ponovna opsada žanra od strane kritike ostavila nam je nekoliko remek-djela, od kojih nijedno nije naišlo na javno priznanje kad je izišao i od kojih svako predstavlja genijalni oblikovni prijedlog: prvenstveno je tu veliki Jacques Tati, s *Playtime* (1967.) i *Prometom* (1971.), kritički eseji vrhunске stilističke elegancije o navodno naprednim crtama civilizacije ugođe, koji u neku ruku predstavljaju kinematografsku verziju *Mitologija* Ro-

landa Barthesa. U *Zajedničkim ljubavima* (1976.), Jean-Pierre Bouyxou satire pornografski film nailazeći na smisao burleskne improvizacije s pravom tjelesnom ljubavlju. Jacques Demy sa *Sobom u gradu* (1982., prema dokumentarnom materijalu koji je snimio R. Vautier) i Chantal Akerman s *The Golden Eighties* (1986.) stvaraju najnestvarniji hommage žanru, glazbenu komediju, s najkonkretnijim stvarnim problemom, klasnom borbom. U *sjeni plavoga ološa*, politička fikcija Pierrea Clémentija (1980.–1988.), film antiindustrijskoga žanra, čini našu *Operu za tri groša*. S *Moj 6-T će eksplodirati* (1997.), Jean-François Richet, veliki štovatelj sovjetskoga filma, spaja etnografski film Jeana Roucha s akcijskim filmom Johna Wooa, i uokviruje rezultat revolucionarnim klipovima: politička analiza i nerazumna tutnjava revolta, sentimentalna identifikacija i plastično distanciranje se nadovezuju jedan na drugoga, kumuliraju i spajaju u kinematografski prijedlog s energijom bez premca u francuskom filmu. Ako se Jean-François Richet danas pokazuje jedinim redateljem koji je frontalno obrađivao kolektivitet s motivima gomile, plemena, klasa, drugi obnavljaju žanrovski film krenuvši od zasebnih likova: Patricia Mazuy, s *Travolta i ja* (1994.), *teenage movie à la française*, ubacujući posvuda diskontinuitet, među



Jean-François Richet, *Moj 6-T će eksplodirati*, 1997.

bića, među kadrove, među sustav slika, podiže posljednji portret adolescencije fascinirane apsolutom, apsolutom ljubavi (za junakinju, Christine), apsolutom slobode (za junaka, Nicolasa). U okviru *a priori* najukočenijeg žanra, povijesne rekonstrukcije, Patricia Mazuy još uspijeva na dubok način propitati čudne putove racionalizacije: u *Saint-Cyru* (1999.), koji ne koristi nijedno uobičajeno obilježje modernosti (počevši od disonantnoga rad), treba izvesti namjeru filma iz presijecanja putova likova (mala emfatička djevojčica se buni, buntovnik je iznemogao), od Roberta Rossellinija i Francesca Rosija, nismo vidjeli da se kritička konstrukcija razvija samo iz scenarija. *Sam protiv svijetu* Gaspara Noéa (1998.) artikulira film rupu i film pokušaja, njegovo poniranje u psihi jednoga fašističkog mesara uspijeva materijalizirati autizam mržnje još bolje nego što je to u svoje doba mogao učiniti Sartre u *Djetinjstvu jednog šefa*. *Rasturi me* Virginie Despentes i Coralie Trinh-Ti (2000.) u Francusku uvodi jedan manji američki žanr, *rape revenge movie*: film dobrano opravdava svoju oblikovnu golotinju i izmišlja neumoljivu ironiju koja od njega čini do dana današnjeg najnasilniju idealističku deklaraciju o odnosima snaga između ljudskih bića. Rijetki filmovi, osamljeni filmovi, oni ipak stvaraju metamorfozu od najviše sputavajućih i proširenih aspekata filma (žanr, kliše) u formalno blago. Oni su autentično popularni filmovi toga 'naroda koji nedostaje', prema izrazu Carmela Benea koju je preuzeo Gilles Deleuze.

### III. OBLICI ŠAVA (VELIKA TRGOVINA FILMA)

9. siječnja 2002., u kinu Tri Luksemburga, na izlazu s projekcije *Jedne večeri u kinu* (1962.), transformirane kako treba u performans od strane svog neumornog autora Mauricea Lemaitrea, André S. Labarthe izjavio je dotičnome: 'To je ono što će ostati od filma kad bude uništen'. Susret bijaše historijski: dvije velike suparničke strane filma istraživanja, ona Novoga vala i ona letristička, jedan su se tren iznova prozele. Iznova, jer su svi zajedno odrađivali svoju klasu na klupama Kinoteke Henrija Langloisa, koju su obranili 1968. tijekom manifestacija i skupova koji su prethodili nadolazećoj pobuni. Ako je želju protagonista Novoga vala činilo obogaćivanje industrije na različite načine (pogotovo stvarajući ekonomski neovisne strukture, poput Rohmera ili Truffauta), letristička je strategija naprotiv bila takva da je odbijala bilo kakav kompromis s industrijom filma, kao i s tržištem umjetnosti. Na način da, pedeset godina nakon *Traktata o pljuvački i vječnosti* Isidorea Isoua i *Film je već počeo?* Mauricea Lemaitrea (1951.), konstatiramo taj iznimni fenomen po čijoj mjeri treba pisati povijest umjetničkih oblika: avangardni pokret trajao je pola stoljeća i traje još i danas bez da je ikada išta izgubio od svoje radikalnosti ili estetike ili etike (dva istoznačna pojma u okviru letrizma). Kako je to moguće? Možemo čitati u djelu velikog filmskog povjesničara i konzervatora, Paola Chercija Usaija, shemu koja simbolizira 'dvije tisuće godina pokretnih slika'<sup>17</sup>: za film, dva se datuma nadovezuju jedan na drugi, 1945., neorealizam,

<sup>17</sup> Paolo Cherci Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London, BFI, 2001., str. 23.

1960., Novi val. U smislu kulturnoga sjećanja (to je njegova tema), autor ima pravo: jer je svjetski, jer je viđen i strastveno obožavan, jer je iznjedrilo remek-djela, Novi val predstavlja kapitalan datum. No u smislu formalne povijesti, 1951. označava stvarni prijelom i stvarni ponovni početak: u dva filma, Isou i Lemaître su udarili temelje pojmovima estetičkoga programa koji svjesno ili ne vlada umjetničkim životom druge polovice stoljeća. Naravno, ne utemeljuju ih *ex nihilo*: nadovezuju se, s one strane Drugog svjetskog rata, na dadaističke invencije; no u drugačijoj perspektivi, jer letrizam udara ponajprije svojim sustavnim duhom, globalitetom svog projekta koji se tiče skupa disciplina, od umjetnosti ka psihoanalizi i od ekonomije ka pedagogiji. Što se tiče filma, 1951. je ono esencijalno postavljeno. Inverzija plastičkih vrijednosti: povlastica kritičke refleksivnosti, povlastica nedovršenoga, povlastica destrukcije, dakle plastika diskontinuiteta, negativnosti, otklona. Asimptotička fuzija umjetnosti i života zahvaljujući stvaranju, dakle preuzimanje u ruke svih parametara filma kao fenomena (ono što će kasnije loše nazvati *expanded cinema* i što će letristi imenovati 'syncinéma'). Programatska pojmovna mreža oblikovnih invencija zahvaljujući prisvojenom leksiku: diskrepantan, amplitički, cizelirajući, supertemporalan, infinitezimalan, estaiperistički film...<sup>18</sup> Nakon Traktata o pljuvački, Isidore Isou više-manje odustaje od filma; no od 1962. g., Maurice Lemaître preuzima inicijativu na tom polju, i filmsko stvaralaštvo neće više prestati. Za Mauricea Lemaîtrea, svako filmsko djelo mora simultano biti i novi plastički prijedlog (na primjer, o odnosima između slike i zvuka, ili između slike i tijela, ili između filma i projekcije, itd.); invencija u estetičkom smislu (o statusu djela kroz život); i tvrdnja o povijesti umjetnosti (njezinom navodnom 'meta-estetičkom' statusu). Na osnovu tog trostrukog zahtjeva, djela se množe: navedimo, među četrdesetak popisanih filmova, koji po definiciji ne pokrivaju cjelokupnost kinematografskog opusa, *Chantal D, Star* (1968.), *Podizanje mladosti* (1969.), seriju od 6 *infinitezimalnih i supertemporalnih filmova* (1967.–1975.), *50 dobrih filmova* (1977.), hiperautobiografsku seriju *Životi M.B.* i posebno epizodu VI, *Tunis Tunis* (1985.–1990.), hommage *Erichu Von Stroheimu* (1979.), *Ovlaštenika* (1991.) ... Jednoga će dana nažalost letristički filmovi biti prikazivani bez svojeg letrističkoga protokola, to jest bez svoje artikulacije koja je nužna za živi spektakl, prisutnosti autora, sudjelovanja gledatelja, općega pomicanja filmskog uređaja. Prema syncinéma i biti, svaki se element može i mora kretati: tradicionalni bijeli ekran zamijenjen je ljudskim ekranom (*Jedna večer u kinu*), ekranom u plamenu (*Montaža*, 1976.), letcima podijeljenima

gledateljstvu...; gledatelj mora postati stvaraoc, prisustvovao on seansi ili sam radio djelo (supertemporalan film), ili se vidio obvezanim da ga napravi (antisupertemporalan film), i dakle primoranim da se oslobodi (anti-antisupertemporalan film); film izlazi iz dvorane, film se projicira na fasadama, na nebu, posvuda; film što se njega tiče može biti projiciran s prekidima, pokazan (u svojoj kutiji) no ne projiciran, snimljen tijekom seanse, može biti ekvivalentan zbroju slika koje gledatelji imaju u glavama, nose u sebi, se pokazuju sposobnima stvoriti ih na mjestu...; seansa se pretvara u happening, u tombolu, u kritičku raspravu, može se i ne održati, može se održati bilo gdje i bilo kada, film može biti i susret sineasta i gledatelja na ulici, ili jednostavna činjenica da se na to pomišli... S letristima (Isou, Lemaître, no također i Roland Sabatier i mnogi drugi), film postaje beskonačnom ekspanzijom mogućnosti organiziranom u doduše jednostavnoj perspektivi: da se umjetnost pomiješa sa životom, da umjetnost ne ostane vlasništvo nekolicine, nego da sudjeluje u oslobađanju svijui. U velikoj tradiciji koju je otvorio dadaizam, letrizam je kultu predmeta, dakle umjetnosti kao zlokobnom amblemu fetišizma, suprotstavio kult stvaranja. Kako to formulira Lemaître, potrebno je da 'poetska revolucija' ne postane 'romaneskom revolucijom'.<sup>19</sup>

Stvaralački zahtjev i polemička žestina letrista čuvaju ih od svakog institucionalnog pokušaja, svoju su silovitost mnogo vježbali i na redateljima koji su, svjesno ili ne, radili iste oblike kao i oni: desinkronizaciju zvuka i slike ('diskrepanciju'), plastičku destrukciju fotograma ('Cizeliranje'), grafičko istraživanje ('hipergrafiju'), odsutnost slike, otklon, prošireni film... Jedan za drugim Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet i toliko drugih pozabavili su se 'lupežima i uopće plagijatima'. No najbratoubilačkija polemika odvijala se između letrista i njihove glavne disidentske grane, situacionista. Što se tiče filma, djelo Guyja Deborda, isprva vrlo blisko u pedesetim godinama apstraktnoj plastici i rastrgano između Françoisa Dufrênea, Gabriela Pomeranda ili Gila Wolmana u potrazi za posljednjim snagama estetičke destrukcije, prisvaja jedan drugačiji stil u šezdesetim i sedamdesetim godinama: *Kritika razdvajanja* (1961.), *Društvo spektakla* (1973.) ili *In girum imus et consumimur igni* (1978.) danas predstavljaju klasičan oblik filmskog eseja. Zašto? Zbog tri povezana razloga: vizualni otklon ovdje aktualizira sinefilski prijezir prema filmu, u društvu spektakla više nije vrijeme za snimanje slika; zvučna podloga, gotovo potpuno ispunjena autorovim glasom, naglašena tužnim i lijepim glazbenim isječcima, nikad ne snižava ništa od spekulativnoga zahtjeva svojstvenoga kritičkoj teoriji; a sveukupnost rezervira novo mjesto

18 Definicije tih termina mogu se pronaći u Maurice Lemaître, *Cinéma, Cinéma*, Pariz, Centre de Créativité, 1979.

19 *Anarhija i film, razgovor s Mauriceom Lemaîtreom*, Isabelle Marinone, ožujak 2002. (neobjavljeno).



Gaspar Noé, *Sam protiv svijui*, 1998.





Jean-Luc Godard,  
Pohvale ljubavi, 2001.

manifestaciji osjećaja u razmišljanju. Tamo gdje letristi uvijek traže više artistske radikalnosti ('Uvijek u avangardi avangarde i dalje od toga', prema Lemaîtreovu naslovu) da bi otvorili put uvijek većem broju plastičnih i konceptualnih invencija, Debord produbljuje jednu te istu formu, pamfletistički esej. Filmovi Guyja Deborda rezultat su susreta između simplificirane letrističke montaže i jednog Adornova teksta koji je mogao prevesti La Rochefoucauld, ljepota koja iz njega zrači proizlazi iz tako uspostavljene tenzije između elegantne ironije heteroklitnog vizualnoga kolaža i apodiktičkog karaktera suverenog komentara, podcrtanog mirnim savršenstvom dikcije.<sup>20</sup> Kao i dadaisti i letristi, Debord poima svoje djelo u jednome poslije umjetnosti, odnosno tražeći oblike zahvaljujući kojima umjetnost ne bi više bila ni simptom podjele između života i stvaranja, niti jednostavno instrument uništenja podijeljenoga društva. Rješenje se za Deborda sastoji u tome da savije kritičku teoriju ('negacija negacije') prema melankoličnoj meditaciji. Esaj može doista postati mjesto subjektivne tvrdnje dok, u 'krivome svijetu' (Adorno), sve radi da bi lišilo pojedinca samoga sebe i da ga pouči samo inteligenciji njegove nesreće. Zbog toga, upravo ćemo kod Deborda ili kod onog Lemaîtrea od *Tunis*, *Tunis* naći jedinu integralnu formalnu rehabilitaciju osjećaja: daleko od svakog arbitrarnog pathosa, osjećaj naposljetku ne predstavlja više opskurni izvor individualne izražajnosti nego logički rezultat iz osvajanja spekulativne suverenosti, rado branjenoga kritičkog dostojanstva.

Radikalni oblik kritičke estetike jest naravno *readymade*; u drugoj polovici stoljeća bujaju filmski *readymade*ovi (Djelo Mauricea Lemaîtrea, 1968., filmovi ili performansi Giovannija Martedija, Nicolasa Villodrea...), no pojavljuje se također i njihova disforička inačica, 'readystroyed' filmovi, ako im možemo pridružiti taj pojam. Za razliku od duchampovskog *readymade*a koji, samo snagom svoje skromne prisutnosti mirno pušta da se institucionalna logika (ona muzejska) poruši od svojih temelja (fetišističko poimanje umjetnosti), *readystroyed* dodaje, drskoću pronađenog predmeta kao odbijanja čina, odbijanje samog održavanja predmet. S *Graphyty* (1969.), Jean-Pierre Bouyxou ustanovljuje izvadak *readystroyed*a: tijekom godine dana on na slučajnan način montirana nađene kadrove, boja ih, precrtava, pridružuje izravno raznim zvučnim podlogama, i simultano asistira u dekomponiranju svojega filma tijekom projekcija. Maksimalnoga trajanja 45 minuta, film danas, uopćena destrukcija oblika, sintakse, svakog ideala mene kao umjetnosti i njega samoga, traje još 20 minuta, 20 minuta čiste djetinje ljepote, grčevite i razbješnjene.

20 Drugi situacionistički redatelj, René Viénet, djeluje obrnuto, on čuva kontinuitet filma matrice i varira zvučnu podlogu: *Može li dijalektika razbijati cigle?*, 1972., *les Filles de Ka-ma-ré*, 1974.

Kao uvijek, retrospektivno ćemo primijetiti da se suzbina umjetnosti odigrala u onome što je u sadašnjosti proživljeno kao periferno ako ga se ne ignorira kao ekstravagantno. Letristički prijedlog o *syncinéma*, koji je sačinjen samo od poštovanja prema prirodi heterogenog stroja koji karakterizira film i obogaćivanja istoga raznolikim disciplinarnim presijecanjima, pogotovo živim spektaklom, danas je postao institucionalna očitost. Od tada u muzejima vještaju filmove poput slika, u galerijama video okamenjuje filmove kao prirodni materijal, u samim se filmovima formati (8, 16, 35 mm...) i tekture nagomilavaju kao toliko slojeva i podslojeva koji proizvode nove tekture, nove oblike. Po toj posljednjoj točki, neki magistralni filmovi pripadaju jednako tako povijesti videa kao i povijesti filma: *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998.), *Otok ljepote* i *Gold* (Ange Leccia i Dominique Gonzalez-Foerster, 1996. i 2000.), *Nema ničeg beskorisnijeg od organa* (Augustin Gimel, 1999.), *My Room le Grand Canal* (Anne-Sophie Brabant i Pierre Gerbaux, 2002.), *High* (Othello Vilgard, 2000.), *Samuraj* (Johanna Vaude, 2002.), *Povijest(i) filma* i kraj *Pohvale ljubavi* (Godard, 2001.)... Snimanja se pretvaraju u izložbe (tako Philippe Jacq 2001. poziva posjetitelje Fraca u Pays de Loire da gledaju scenu njegova filma *Ophélie i Marat*), film postaje pogodan za instalirane verzije kao i za projicirane (Chantal Akerman, *S Istoka*, 1995.), pothvat filma se dovršava u totalnom mehanizmu (godardovski projekt *Kolaža Francuske*)...<sup>21</sup> Tijekom trideset godina, jedan je opus radio na hrpu disciplinarnih hibridizacija: onaj Marije Klonaris i Katerine Thomadaki, sineasta, videasta i kiparica. Njihovi filmovi, instalacije, performansi, organizirani u velike cikluse sličnije arhitekturnim freskama nego epizodama ili poglavljima (*Tjlesna tetralogija*, 1975.–1979., *Ciklus Umheimliche*, 1977.–1982., *Ciklus Hermafrodita*, 1982.–1990., *Ciklus Anđela* koji još traje...), artikuliraju skup umjetničkih instrumenata u suptilne konfiguracije stavljene u službu produbljenog istraživanja o tijelu, pogotovo ženskom tijelu. U logici tih primjera, na razmeđu tisućljeća, film, u stalnom izvozu od sebe samoga, je postao disciplinarni mijenjač, poharao je druge umjetnosti i primio sva plastička cjepiva. S filmom u biti potpora ne predstavlja zakon: od kronofotografija Étiennea-Julesa Mareyja do multimedijalnih instalacija Chrisa Markera (posebice u *Silent Movie*, 1995.), kinematografija se ništa više ne podređuje projekciji ili celuloidnoj vrpici, nego umjetnosti organiziranja ili dezorganiziranja komponenti, u montaži dakle, shvaćenoj u najširem svojem smislu. Danas, više filmskoga tržišta leži u filmovima Slijepac Régisa Cotentina (2000.), Pulsar Marije Klonaris i Katerine Thomadaki (2001.) ili filmovi-

21 Cf. Raymond Bellour, *L'Entre-Images* (Pariz, La Différence, 1990.) i *L'Entre-Images 2* (Pariz, POL, 1999.), Dominique Païni, *Le temps exposé* (Pariz, Cahiers du Cinéma, 2002.)

ma Dominika Barbiera, koji su svi na videu, nego u većini filmova koji se prikazuju u komercijalnim dvoranama. Je li film, nečista umjetnost, postao rasut? Radi li se o platinastom dobu koje odgovara zlatnom dobu iz dvadesetih godina koje su se završile *Bal Blanc* koji je animirao Man Ray projicirajući Mélièsove obojene filmove na plesače pretvorene u pokretne ekrane, maketom naših slavljâ slika? Radi li se o posljednjem vatrometu prije nego što brojčano poždere srebrno? Hoće li film više ostaviti kolektivnom imaginariju nego industrijskoj ikonografiji? Mi smatramo da će predati jednako tako instrumente i primjere jedne umjetnosti pokreta kao i ključeve i principe pokreta umjetnosti, prema Eisensteinovom izrazu. Djela velikih sineasta, od Renée Vautiera do Lionela Soukaza, od Jeana Roucha do Marije Klonaris i Katherine Thomadaki, od Roberta Bressona do Christiana Boltanskoga, potvrđuju ovu misao Theodora Adorna: 'film proširuje polje umjetnosti'<sup>22</sup>.

#### IV. MIMIZA KAO GENIJ PRIJELOMA

U Francuskoj, istraživanje o mimezi predstavlja se u suštini kao estetika traume, koju su produbili Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc, Robert Bresson, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, Philippe Garrel, Sylvina Boissonnas, Yvan Lagrange, Jean-Pierre Lajournade, Christian Boltanski, Gérard Blain, Jacques Doillon, Claude Lanzmann... i naturalizam nije obratan od nje nego dapače njezin produžetak drugim sredstvima: Maurice Pialat, Jean-François Stevénil, Patrick Grandperret, Claire Denis... Bez da izjednačujemo pothvate čija veličina leži upravo u njihovoj divljoj posebnosti, naznačimo neke crte zahvaljujući kojima oni sasvim očigledno organiziraju estetičko polje čija se plodnost još do danas nikada nije istrošila. Takva djela stavljaju eksplicitno ili *de facto* mimezu u službu kritike vjerojatnog (vjerojatnog svedenog iz *dokse*) i dijele isti estetički horizont: apsolutna egzaktnost, bila ona mišljena kao istina, kao stvarno ili kao nenaslavlivo. Tri osnovna izvora podržavaju njihovu estetičku žestinu: odlučujući karakter povijesne traume; dijamantni model visokog francuskog klasicizma, onoga 'morala Velikog stoljeća'<sup>23</sup>, stoljeća Racinea, Pascala i La Rochefoucaulda; i jedan konstruktivistički zahtjev koji obvezuje svaki film da nađe vlastitu kompoziciju, umjesto da poštuje ikonografske, narativne ili plastičke konvencije na snazi u ortoskopskom okruženju.

U tom polju radi pet glavnih oblika: litota; silepsa; induktivna logika, neslaganje; i sublimno arhitektonsko.

*Bilješke o kinematografu* Roberta Bressona (Gallimard, 1975.) i *Film redatelj, bilješke o pisanoj slici* Marcela Hanouna (Yellow Now, 2001.), fundamentalni tekstovi koji istom pobudom podsjećaju na Pascalove *Misli*, označavaju promišljanje o etičkoj nužnosti i plastičkim sredstvima takve suverene umjetnosti oštre egzaktnosti. 'Oskudijevaju siromaštvom', navodi Bresson prema Mozartu; 'odbacivanjem slika i zvukova, stvara se film', precizira Hanoun; 'jedino ruka koja briše može pisati', nastavlja Godard. Prije nego što se upitamo s kojim pravom litota treba vladati, pogledajmo u oči onomu što ostaje: koji je status onoga što se očuvalo dok je sve drugo odnešeno? Ono što ostaje nameće se u hladnom bljesku neporecivoga. Ili, da bismo doprli do neporecivog, nude se dvije mogućnosti: čista faktografija, deskriptivna literalnost, koja postavlja događaj u svojoj brutalnosti, odnosno u svojoj činjeničnoj okrutnosti, na način na koji su svezani partizani bačeni u Po na kraju *Paísà*; ili sredstvo potvrde, na primjer potvrđivanja slike glasom u *offu*, na

način *Dnevnika jednog seoskog župnika* ili *Pickpocketa*. Tijekom više od dvadeset godina, između kraja pedesetih godina i početka osamdesetih, veliki faktografski filmovi smišljaju nova presijecanja između dvaju sjemenih rješenja: to je sustav precrtanog podvostručenja između dijaloga in i glasa off u *Jednostavnoj priči* Marcela Hanouna (1958.) koji, radikalizirajući svoj model (*Priča o Catherine* Francesca Masellija, 1952.), daje izbliza etape poniranja u očaj svoje protagonistice. To je, 1961., šifrirani popis statistika o siromaštvu u Francuskoj na zvučnoj podlozi iz *Ljubav postoji* Mauricea Pialata ('Broj mikroba koji udahne po metru kvadratnom jedna prodavačica u trgovini: 4 milijuna – Broj godišnjih udaraca o pisači stroj jedne daktilografkinje: 15 milijuna – Sinovi radnika na Sveučilištu: 3% – Broj kazališta izvan Pariza: 0, ...'), kao terminalno rješenje dokumentarne uloge. To je, 1971., glas u *offu* u *Pokušaju rekonstrukcije 46 dana koji su prethodili smrti Françoise Guiniou* Christiana Boltanskog, koji s objektivnom preciznošću opisuje (jer opisuje činjenice, no također i odvijanje filma) radnje bića snimljenih bez zvuka, uronjenih u tišinu koja pruža ekvivalent pomanjkanju odgovora i ljubavi od kojega će umrijeti ('Naselje Jean Jaurès sagrađeno je 1933. Evo ih kako se penju stubama i ulaze u stan. Evo ih u blagovaonici...'). To je, 1981., način na koji nabranje nameta, siromašnih i mrtvih koji je ustanovio Engels u Seljačkom pitanju informira krajolike snimljene u Straubovim kadrovima-sekvencama u *Prekasno prekasno*.

Ili, najizražajnije je vrlina čiste literalnosti u tome da ona ne poziva na jednoglasje, nego naprotiv, ona pruža pristup oblicima figurativnih silepsa koje opisuju stvarno u preciznosti njegove složenosti. Na početku *Crvenog kruga* (Jean-Pierre Melville, 1970.), dvojica se muškaraca penju na vlak; slično odjeveni, uz to imaju i isti ravnodušan izraz lica, čine iste pokrete, s istom sigurnošću, ne oklijevajući i ne razmjenivši ni riječi. Jesu li oni suučesnici, kolege, prijatelji, braća? Ulaze u svoj kupe i otkrivamo da ih par lisica veže jednog za drugog, no takav blizanački prolog prvenstveno kroz ljudsko bratstvo utemeljuje njihov društveni antagonizam. Neki filmovi zadržavaju silepsu tijekom čitavog njihovog trajanja: na primjer *Pokušaj rekonstrukcije* Christiana Boltanskog transponira prisilni zatvor Anne Franck u suicidalni i kriminalni zatvor Françoise Guiniou, no ona se u njemu nesumnjivo ne osjeća ništa manje sputanom kako osjećajnim tako ekonomskim čimbenicima, tako da aktualna crna kronika ovisi također, i simultano, od kolektivne povijesne ožalošćenosti. *Kristalna kolijevka* Philippea Garrela (1975.) opisuje, najčešće kroz nepokretne kadrove-sekvence, niz portreta likova izoliranih jednih od drugih, samog Philippea Garrela, Tinu Aumont, Margareth Clémenti... i posebno Nico. Nico sanja, ona piše, sklada, pred njezinim monumentalnim licem mi prisustvujemo vremenu stvaranja, kao da smo ušli u duhovni svijet Sapfo ili neke mitološke poetese. No u zadnjem kadru, Nico podiže revolver i prosvira si metkom sljepoočnicu: ono što smo shvatili kao stvaralačku meditaciju odjednom zahtijeva biti preosmišljeno u smislu zlosutnog sabiranja, djelo je bilo testament, portret *memento mori*, dakle također i taština, vibrirajuće vrijeme poetskoga trajanja, snimka *sub specie aeternitatis* neizlječive prolaznosti. Kontemplativna nepomičnost i mitografski repertoar poslužili su kao grobnica ljepotama bez težine.

Bilo to kod Bressona, Melvillea, Pialata, Garrela ili Boltanskog, čemu ti tvrdoglati, divlji, osamljenički likovi, oslijepljeni svojim strastima? Počevši od tih oblikovanja litote, koje beskrajnosti treba ustvrditi? Ili, prema Pascalovoj izreci, koji bi bio 'razlog učinaka'? U modernom filmu, postoje ne dva, nego najmanje tri beskraja, koji se često preklapaju, odnosno, prema autorima, miješaju. Prvi naravno poziva na transcenciju, u velikoj tradiciji Bressona, koji sav figurativni svemir smatra negativnom antropologijom. Drugi beskraja je onaj povijesne traume koja potječe od Drugog svjetskog rata, koja posebice obilježava estetiku

22 T. W. Adorno, *L'art et les arts* (1966.), Pariz, Desclée de Brouwer, 2002., str. 73.

23 Preuzeli smo naslov knjige Paula Bénichoua, *Morales du Grand Siècle*, Pariz, Gallimard, 1948.



Philippe Garrel, *La Cicatrice intérieure* (*The Inner Scar*), 1972.

Jean-Pierre Melville, kako je vrlo dobro pokazao Olivier Bohler: bili murjaci ili skitnice, članovi pokreta otpora ili kockari, likovi tu preživljavaju prema etici koja je izravno proizišla iz Pokreta otpora, nastavljaju s ponašanjem utemeljenim na tajnosti, strogom moralu i žrtvenoj odanosti koji su potpuno neprilagođeni industrijskoj modernosti navodno Slavnih Tridesetih. Prema Olivieru Bohleru, Jean-Pierre Melville je izmislio suprotnost arhetipu, telotip, to jest 'figuru ni živu ni mrtvu, nasljednicu definitivno ugašene prošlosti, i pred kojom se ne otvara više nikakva budućnost'.<sup>24</sup> Zadržavajući otada anakrone vrijednosti Pokreta otpora, šireći ih na jasno drugačije figure kao na direktora lanca poduzeća ili na samuraja, radi se naravno o potvrdi opskurnog prisutstva nečeg nepopravljivog u srcu modernosti koja manje radi na njegovu njegovanju nego na, dramatično, njegovu zaboravljanju i isključivanju. Jedino Maurice Pialat, u *Ljubav postoji*, *Golom djetinjstvu*, te u *Kući u šumi*, i Christian Boltanski u cijelom svom filmskom i oblikovnom opusu, zabilježili su s jednako neumoljivom postojanošću oblike preživljavanja, u industrijskom svijetu, katastrofa rata.

Treći beskraj, do danas veoma malo zamijećen, jest onaj ekonomske opresije, 'nevidljive ruke' Adama Smitha kako ju definira Hegel, 'strane sile prema kojoj čovjek nema nikakve moći i o kojoj ovisi (...), ne baš prepoznatljive sile, nevidljive i nesavladive (...), nesvjesne i slijepe kobilje'.<sup>25</sup> Ovdje se radi o najstrašnijem beskraju jer najviše kakav god i neizbježan, on strukturira oblikovnu invenciju Bressona, Hanouna, Pialata, Eustachea, Garrela ili Doillon. Mouchette predstavlja figuru parijske par excellence: totalna osjećajna oskudica, bezizlazna samoća, ekonomska bijeda koji je izgone iz sela i pretvore je u seksualnu lovinu, ona uz njih ništa manje ne ispoljava divlju klasnu solidarnost sa svojim silovateljem, dok će usprkos svim dokazima ustvrditi građanki koja joj navodno stiže u pomoć: 'Gospodin Arsène je moj ljubavnik'. Radije bijeda, radije osjećajna zbunjenost, radije silovanje i radije smrt nego da prihvati lažnu milost starih snabdjevenih žena: takva je Mouchette, figura političke nepokolebljivosti koja ne treba ništa ni nikoga da bi znala gdje stanuje pravda. Protagonistica *Jednostavne priče* pokorava se istoj logici: zapadajući u bijedu, ne gaji čak ni primisao da od nekoga zamoli pomoć, jer se radi o razdoblju u kojemu je žena toliko interiorizirala zakon da nema više nijedno pravo, nego same zadatke. Razlika između Mouchette i lika Micheline Bezaçon sastoji se u tretiranju unutrašnjosti: tamo gdje se Mouchettina intuicija ne mijenja ni palac, Micheline lagano produbljuje iskustvo katastrofe, kroz nju shvaćamo na sve razorniji način kako siromaštvo utječe na ljudske odnose i odnos prema svijetu. Dok, na dnu tog očaja koji sve stvari čini mutnima i neshvatljivima, ona kaže 'prošla sam blizu tunela u koji su ulazili automobili i ponovno izlazili nešto dalje', mi shvaćamo da često

automobili izlaze iz tame, no ne nužno i tako nježna ljudska bića. Ipak, to je upravo isti svijet koji moramo pojmiti, izmještenost *Mouchette*, gdje bez bez predaha prolaze automobili koji se ne zaustavljaju i nejasno tlo predgrađa gdje skončavaju napuštene žene: svijet u kojemu biti siromašan znači biti kriv. Bresson je prikazao beskraj zemaljskog zla kao događaj, Hanoun kao proces psihičke interiorizacije. Maurice Pialat je na isti induktivni način postupio da bi proširio utvrđivanje činjenice na razini jedne klase i da bi opisao lišavanje sebe samoga kao aktivan princip socializacije. Tihi kadrovi rudarskih prosvjeda na početku *Gologa djetinjstva* (1968.), daleke aluzije na nezaposlenost u *Prvo položi maturu* (1978.) – a isto će biti i s Danijelovom financijskom nemogućnošću da nastavi svoje školovanje u *Mojim malim ljubavima* (Eustache, 1974.) – označavaju ekonomski kontekst koji nikad nije obrađen drugačije nego s gledišta njegovih učinaka i bez da odnos bude dan kao izravan ili čak siguran: možda je siromaštvo prisililo Françoisovu majku da napusti svojega sina, no možda je ona isto tako i nedostojna majka (*Golo djetinjstvo*). Zajednička se rezignacija prenosi s pokoljenja na pokoljenje, s pokoljenja na pokoljenje osjećajni se odnosi srozavaju, nitko ništa ne nauči u školi, radnica spava s gostioničarem čisto zbog osjećajne praznine, rudnici se zatvaraju, treba poći u Pariz, no ništa od toga nije proživljeno kao skandal, svakodnevnica zasićena obiteljskim i plemenskim gestama podiže debeo i napoljetku zaštitni ekran između adolescentskog učenja o sebi i ekonomskih određenja (*Prvo položi maturu*). 'Evo kako je stiglo vrijeme civilnih kasarni, koncentracijskih svemira plaćenih temperamentom, urbanizma osmišljenog prema cestogradnji, bijednih materijala, dotrajalih prije nego što će radovi završiti...' (*Ljubav postoji*): nakon što je izravno izrekao kolektivno gnušanje, istraživanje Mauricea Pialata nesumnjivo cilja na resurse zahvaljujući kojima ljudski stvor izdržava nasilje koje trpi, a da uopće nema sredstva da bi to pojmi.

Jedini istinit odnos između učinka i uzroka, između događaja i njegovog porijekla, između stvora i onoga što ga premašuje, pokazuje se onda iz reda neslaganja, iz onoga što prelazi sporazum. Neslaganje može poprimiti oblik ekscesa, neusporedivog događaja, upletenog fikcijom, kao na primjer ponovna pojava navodno mrtvog lovočuvara u *Mouchette*. No općenitije, ono poprima oblik manjka, žile bez rude, jer ono što ostaje neshvatljivo i neprihvatljivo, to je prvenstveno nepristupačnost drugoga. Veliki moderni protagonisti su figure napuštenosti: Mouchette, François, Françoise Guiniou, Micheline, Hervé iz *Kuće u šumi*, dijete iz *Révéléateur* koje trči za svojim vlastitim napuštanjem, ili protagonistica *Filma* (sama Sylvina Boissonnas), zatvorena u svoju bačvu u koju su se izlili, čas pijesak kao tone očaja, čas voda kao potoci suza. Takve konstrukcije izravno obrađuju nemogućnost protupolja, neke vanjskosti, nekog odgovora kakav god bio. Primjerice, u *Kući u šumi*, rat masovno proizvodi djecu lišenu roditelja, no, na protuprirodan i još tragičniji način, i isto toliko roditelja u strahu da neće nikada pronaći svoju djecu. Dok postoje, najuže veze, bile one krvne (zakonska djeca) ili osjećajne (prihvaćena siročad, ljubavnici, bračni drugovi), sve

24 Olivier Bohler, *Vestiges de soi, vertiges de l'autre: l'homme de l'après-guerre dans l'oeuvre de Jean-Pierre Melville*, Pertuis, Rouge profond (tek će biti objavljeno).

25 Hegel, *Système de la vie éthique*, §488–489, citirao Kostas Papaioannou, u Hegel, *Écrits politiques*, Pariz, Champ libre, 1977., str. 415.



su poremećene kolektivnom poviješću (Pialat, Eustache); najčešće one više uopće nisu moguće, i filmovi se pretvaraju u rituale žalovanja i korote (Boltanski, Boissonnas, Garrel) ili poricanja (Doillonova *Poni*). Nakon neusporedivog ekscesa i manjka protupolja, treći se oblik neslaganja pokazuje najzapanjućijim. Neki filmovi doista kreću u potragu za oblicima reparacije, pokušavaju nadići traume, donijeti iskustvo u kap sporazuma ili barem pronaći neki pit pristupa nepristupačnom: to onda ništa nije razornije od popravljivanja. To je na primjer, u *Autentičnom procesu Carla Emmanuela Junga* (Hanoun, 1967.), temeljnom eseju o barbarstvu, efektivan no eksplicitan kao nemoguć kadar prema kojemu Jung naposljetku izvikuje svoju krivnju; to je, u *Ljetu* (Hanoun, 1968.), neodlučan krajnji kadar u kojemu ljubavnik šapuće možda ljubavnici, 'došao sam po tebe'; onaj u kojemu Mouchette uplakana, izmoždena zločinačkom noći, kraj svoje umiruće majke, gotovo daje dojkicu svom malom bratu i iz te činjenice, u jednoj potresnoj sintetičkoj slici, nastaje sve ono što nikada neće biti, djevojčica, žena i majka; ili simetrično, Françoise Guiniou koja je upravo zadavila svoju kćer i nudi svoju praznu dojkicu svom prevelikom sinu; ili 'Deutschland über Alles' interpretirana kao tužaljka na kraju treće epizode Kuće u šumi, uz vožnju kamere prema naprijed, koja će polako potražiti lice živog francuskog vojnika umjesto da završi na trupu njemačkog vojnika; ili adolescenti na kraju *Prstiju u glavi* (Doillon, 1974.), koji su sve izgubili, obitelj, posao, ljubav, no koji gromoglasno opjevavaju svoju posvemašnjost i bezuvjetnu slobodu. Svi ti trenutci figuriraju i kao simboličke reparacije u zajedničkim ili osobnim situacijama očaja i, pod utjecajem ili ne nekog koeficijenta nemogućnosti, oni jednako tako čine i filmske odgovore pascalovskom užasu kojega su pojmlili – 'on trpi tu kaznu i tu napuštenost u užasu noći'. Poznavajući uzrok, oni rade protiv očitovanja očaja.

Posljednja kapitalna forma tiče se sublimnog arhitektonskog. Od čiste serijalnosti (*Film Sylvine Boissonnas*) do fragmentarnih plastika skice (Godardovi video pokušaji), nijedna kompozicija više nije zadana, filmovi izmišljaju svoja vlastita pravila konstrukcije, spremni zadržati skele (*Listopad u Madridu*, Hanoun, 1964.), da ne budu više svoji vlastiti od svojih vlastitih skela (*Film Marcela Hanouna*, 1983.), ili pak ciljati samo na vlastito uništenje i istrebljenje, kao zadržavajući oslobodilački filmovi Jean-Pierrea Lajournadea, *Cinéma Cinéma* (1969.), *Kuglaš* (1969.), *Kraj Pireneja* (1971.). Umjetnik, Philippe Garrel, u svakom filmu ponovno izmišlja filmsku konstrukciju, što se još bolje vidi u filmovima iz sedamdesetih i osamdesetih godina pošto su motivi u njima gotovo uvijek isti (portreti, pogotovo ženski), sekvence uvijek serijske, a arhitektura svaki put drugačija. *Anđeo prolazi* (1975.), na primjer, na dubok i uznemirujuć način razotkriva moći usporedne montaže. Dva tipa sekvencijskih cjelina se izmjenjuju cijelim tijekom filma: s jedne strane, portreti utihnule Nico, s druge, sekvence dijaloga između glumaca (Laurent Terzieff, Maurice Garrel, Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon). Te dvije struje filma nikada se ne združuju, njihov odnos ostaje implicitan, misteriozan, lebdeći. Što prolazi, ipak, s jedne i s druge starne napukline? U suštini jedno oblikovno pitanje, ono o stvaranju. Koji je odnos između silno snimanoga lica šuteće Nico i njezine glazbe? Ona je se prisjeća, ona je priprema, smišlja je, prepusta joj se, odmara se od nje? Simetrično, sekvence govora glumaca predstavljaju sve moguće oblike skiciranja, prikazuju glumce u radu, kako se spremaju zaigrati, tijekom igre, kako improviziraju ili već dobrobrano zaigrane. Tako da se veza, održavana kao bezvremenska, neobjašnjiva i zagonetna, između Nico i njezina pjeva, uzvišena veza stvaranja, rastvara u jasnim, materijalnim, konkretnim oblicima, od strane glumaca, koji se drže u stalno inkoativnoj temporalnosti geneze. Tako *Anđeo prolazi* može osigurati prvi kraj klasičnog filma, na način bajke čije bi vile bile moderni oblici poezije,

Nico pjeva, na koncertu, tamo daleko na sceni, uhvaćena u golem snop bijele svjetlosti, postaje sinkretska slika poezije, glazbenice, poetese, glumice i svećenice. A drugi kraj, onaj koji se tiče glumaca, on sublimira nedovršeno u obliku pada: prilijepljeni pred golemim zaljevom koji ih proždire svojom svjetlošću, Laurent Terzieff i Maurice Garrel razgovaraju recitirajući jedan Rilkea, drugi najkraći haiku na svijetu. 'Čovjek padne. Šum vode.' Da bi stigli do ovdje, trebalo je dakle izmisliti novu strukturu, koja istodobno ispoljava duboku tišinu koja predsjeda demiurgijom i konkretni dah, ponekad zadihan, ispunjen oklijevanjima i tjeskobom, koji karakterizira rad.

## V. FILMSKI OPIS

Jedno glavno 'gradilište' tiče se deskriptivnih moći filma: djela Jeana Roucha, Raymonde Carasco, Tobiasa Engela, Marcela Hanouna, Jean-Michela Barjola, Gérarda Couranta, Sotheana Nhieima, Nicolasa Reyja čine isto toliko poetskih tvrdnji o točnosti, isto toliko povijesnih eksperimenata u smislu Schlegela ('imamo običaj nazivati potragom za informacijom (...) povijesni eksperiment'<sup>26</sup>). Drugi autori, ili ponekad isti, eksperimentirali su sa sklonošću filmskom opisu, često oplodenom nekim glazbenim imaginarijem, da bi stvorili svoj vlastiti opčarani svijet: Téo Hernandez, André Almurò, Gérard Courant (u svojim dugometražnim filmovima), F.J., Ossang, Grupa Étant Donné, Quelou Parente, Philippe Jacq... Bogata tradicija, nadahnuta jednako tako *Ljubavnim spjevom* Jeana Geneta kao i Mayom Deren, Kennethom Angerom ili Gregoryjem Markopulosom, veže se na proširen opis tijela: Maria Klonaris i Katerina Thomadaki, Téo Hernandez i grupa MBRA, André Almurò, Stéphane Marti... tradicija koju i danas nastavljaju Stéphane du Mesnildot, Juan Carlos Medina, Anne-Sophie Brabant ili grupa Les Périphériques vous parlent. Drugi istražuju granične forme između apstrakcije i figuracije: Patrice Kirchner, Patrice Bokanowski, Cécile Fontaine, Augustin Gimel, Hugo Verlinde... Mnogi mladi sineasti i video-umjetnici produbljuju novu formu *ekphrasisa*, opisa slike u slikama: Othello Vilgard, David Matarasso, Teresa Faucon, Stéfani de Loppinot, Xavier Baert, Yves-Marie Mahé, Régis Cotentin... virtuoznošću rođenom iz gotovo organske sinefilije.

## VI. PROBLEMI OBLIKOVNOGA NEMARA

Što s oblikovnim nemarom, to jest s resursima i refleksima konvencionalnoga filma? Radi li se o bezobličnosti, ili o zadanom repertoaru, ili o izrodu starijih modela, ako da kojih to, i ima li skretanje povijest? Treba li to doista analizirati, ili korpus po definiciji ne sadržava nikakvo otkriće, i ne sadrži li on ništa što već ne znamo? Mogli bismo također zamijeniti ovaj iscrpan (i uzbuđljiv) rad jednom ugodnom projekcijom Lemaîtreova filma *Un Navet* (1975.–1977.).

### ...A ZATIM

A zatim, postoje svi oni izgubljeni filmovi.

26 Naveo Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, op. cit., str. 107.