



**NOUS IRONS  
JUSQU'AU BOUT**

ATELIER  
POPULAIRE

# LESAGE, JULIA

**Lijevi politički nazori  
Godarda i Gorina,  
1967. – 1972.**

## Mijenjanje klasnih odnosa pokretnim slikama

Čudnog li pokušaja: mijenjati svijet pomoću apstraktnih filmova! Mijenjati svijet pomoću eksperimentalnih, konceptualnih, *underground*, nezavisnih, nenarativnih, strukturalnih, alternativnih filmova. Nazovite te filmove kako god želite, ali mijenjanje svijeta putem takvih filmova danas se u svakom slučaju čini nemogućim. Da danas priprema-  
mo revoluciju, snimanje apstraktnoga filma vjerojatno bi se činilo beskorisnom metodom. Dovoljno je razmisliti o tome kako apstraktni filmovi dopiru do srca prosječnog građanina: nikako.

Međutim, masa koja je na ulicama pariške Latinske četvrti 1968. godine bacala kamenje na policiju u svakom je slučaju vjerovala kako je mijenjanje svijeta moguće. Ako je moguće bacanjem kamenja na policiju, valjda je moguće i intelektualnim postupkom kao što je stvaranje apstraktnih filmova.

Godard je rekao: 'nabavite kameru, snimite nešto, prikažite to nekome'. Čini se prilično jednostavnim. Na nepravdu i na mogućnosti boljega svijeta ukazujemo pokretnim slikama. Osim toga, valja mijenjati sadržaj televizijskih emisija te u njima također treba ukazivati na nepravdu. Primjerice, apstraktnim filmovima. Ako se prikazivanje apstraktnih filmova na televiziji nekome činilo korisnim za revoluciju, mora da su kriteriji za odabir revolucionarnih metoda u to vrijeme bili prilično niski. Neki bi rekli: barem su postojali.

Pasolini se, s druge strane, ježio vidjevši razularene talijanske studente kako napadaju policiju u dijelu Rima zvanom *Valle Giulia*. Glupe li mase ljudi! Tatini sinovi koji nemaju pojma o životu smatraju da znaju kako mijenjati svijet! Znaju, valjda, i kako bi svijet trebao izgledati, pa si dopuštaju da mlate svoje vršnjake u policijskim redovima.

Dva redatelja koja veže nekonvencionalni pristup filmu, a i životu, posve su se drugačije odnosila spram revolucionarnog zanosa 1968. godine. Dok je prvi dodavao ulje na vatru i predvodio studente u revolucionarnim nastojanjima, drugi je simpatizirao s policijom, ukazujući na iracionalnost cijele situacije.

Da nije bilo tadašnje iracionalnosti, kako bi svijet izgledao danas? Nažalost, možda se i ne bi previše razlikovao. Možda bi kapitalizam danas bio tek malo razvijeniji. Možda danas tatini sinovi o kojima Pasolini priča, tek ne bi imali inspirativno štivo u pripremanju žestokih rasprava na studentskim kružocima. Možda bi danas Carlo Giuliani bio živ, a možda pripiti skvoteri iz cijeloga svijeta ne bi uživali u koncertu Manua Chaoa na ulicama Genove. Možda razulareni Arapi u pariškom predgrađu *Clichy-sous-Bois* ne bi bili dovoljno hrabri da pale automobile.

Razdoblju 'bacanja kamenja na sistem' odgovara odluka uvaženog filmaša Godarda da stvara filmove u sklopu anonimnoga kolektiva, filmove koje (danas) nitko ne gleda niti razumije. Razdoblju nakon 'revolucije', s druge strane, odgovara Godardova odluka da prestane raditi filmove u sklopu anonimnoga kolektiva. Pobuna je, kao i Godardovo radikalno razdoblje, trajala relativno kratko. O tome kako je Godard vidio svijet oko sebe, kako ga je snimio, montirao i prikazao, čitajte u ovom povijesnom pregledu njegovoga stvaralaštva. Oprostite mi defetizam, jer se, s obzirom na nekritičko nizanje Godardovih ideja u tekstu koji slijedi, osjećam dužnim stati na stranu Pasolinija.

— Igor Bezinović



## LESAGE, JULIA

**Lijevi politički nazori  
Godarda i Gorina,  
1967. – 1972.**

123

**R**azmatranje političkih nazora umjetnika, pogotovo nazora umjetnika didaktičara, ukazuje na ključna estetska pitanja. Kako bismo vrednovali političke stavove Jean-Luc Godarda u njegovim izrazito lijevim političkim filmovima u razdoblju između 1967. i 1972. godine, moramo se upitati koja je načela koristio u svome radu, zašto je radio na taj način te koji je bio povijesni kontekst tih filmova. Ta je pitanja važno kritički razmotriti jer su umjetničke strategije koje je Godard u to vrijeme razvio, značajno utjecale na druge radikalne filmaše širom svijeta. Nadalje, zbivanja u Francuskoj u svibnju 1968. godine utjecala su na mnoge umjetnike i intelektualce, koji su se, poput Godarda, s obnovljenim zanimanjem okrenuli estetskim pojmovima Bertolta Brechta.

Godardova je politička evolucija bila postupna. Na planu estetike, godinama prije njegovog priklanjanja ljevici, on je koristio brehtovske tehnike na anti-iluzionistički način kako bi ostvario društveni komentar i kritiku. Sredinom šezdesetih, kao javna ličnost sa statusom znamenitog umjetnika, on je najprije igrao ulogu otuđenog genija koji stvara čiste filmove. Potom se odrekao filmske industrije te je u intervjuima i filmovima napadao francusko društvo s položaja ljevice. Kada je, pak, uvrstio eksplicitno političku tematiku u filmsku formu, to je dovelo do drastičnoga pada u prihvaćanju njegovih djela od strane javnosti.

Godard je izjavio da je svibanjska pobuna građana u Francuskoj 1968. godine imala presudan utjecaj na njega, utjecaj koji je jasno vidljiv u njegovim filmovima. K tome, njegovi su se filmovi nakon 1968. godine referirali na francuski 'maoistički' milje krajnje ljevice. Često su se teme filmova odnosile na vrlo aktualna politička pitanja. Filmovi su također potaknuli mnoge teorijske probleme. Međutim, njihove su teme uvijek bile obrađivane putem formalnih inovacija. Kako bi kritizirao političku perspektivu Godardovih filmova od 1967. do 1972. godine, kritičar mora svoju raspravu zasnovati na

marksizmu i modernizmu. Godardovi filmovi toga razdoblja željeli su ostvariti i posebnu političku reakciju i politički orijentiranu estetsku reakciju, s obzirom da je cilj bio predstaviti društvena i politička pitanja putem 'ne-buržujске' filmske forme.

Godard i Jean-Pierre Gorin, njegov suradnik u tome razdoblju, učestalo su davali ironične intervjuje. Ti su intervjui odražavali njihove estetske stavove i odnosili se na politička zbivanja, ali na nepotpun ili nezadovoljavajući način. Međutim, Godard i Gorin snimili su svoje filmove od 1967. do 1972., kao što su 'Radosna znanost', 'Istočni vjetar', 'Pravda' i 'Pismo Jane' kao 'eseje' o političkim pitanjima i radikalnoj estetici filma. Oni potpunije od bilo kojeg intervjua daju informacije o Godardovim i Gorinovim političkim preokupacijama, ali te informacije pružaju na nelinearan, duhovit i otuđen način. S obzirom da ovdje raspravljam o političkim idejama u filmovima stvorenim između 1967. i 1972. godine, često sam morala odvajati ideje iznesene u intervjuima od predstavljanja ideja u filmovima. Iz nužnosti sam ovdje političke pojmove činila jednoličnim i pojednostavljivala ih. Oni moraju konačno biti ponovno promišljeni unutar umjetničke složenosti svakoga filma kao cjeline.<sup>01</sup>

### Godardovi politički nazori prije 1968.

Godard je izjavio da je prvi put namjerno pokušao stvoriti 'politički' film 1966. godine, filmom 'Muški rod, ženski rod'.<sup>02</sup> Mračna fotografija, suvremeni Pariz viđen očima pariške mladeži, muški adolescentski idealizam, razgovor za razgovorom u formi intervjua, to su elementi filma koji su nagnali kritičare da film nazovu sociološkim 'dokumentom'.<sup>03</sup> Godard nije dao likovima filma 'Muški rod, ženski rod' jasnu političku sofisticiranost, ali su kritičari zamijetili koliko su ti adolescenti pričali o Marxu. Film je također nastavljao Godardov prosvjed protiv sudjelovanja SAD-a u Vijetnamskom ratu, koji je započeo filmom 'Ludi Pierrot' i nastavio se u narednim filmovima.

Godard je potom, 1966. godine, otvoreno kritizirao filmsku industriju i osuđivao način na koji su kapitalističko financiranje i ideološka očekivanja oblikovala filmove. Rekao je da je napravio 'Muški rod, ženski rod' kako bi odbio kinematografiju 'spektakla'. Taj tip filmova došao je do Europe putem Hollywooda, ali je također bio prisutan u SSSR-u.<sup>04</sup> Štoviše, prema francuskome pravu, scenaristi i redatelji nisu dobivali profesionalno uvažavanje. Pravila uspostavljena tijekom vichyskog režima i dalje su ih kontrolirala. Morali su osigurati pravne dozvole kako bi stvarali filmove, registrirati se kao redatelji i tehničari te poštovati stroga pravila financiranja filmova. S obzirom da je bio svjestan činjenice da filmska i televizijska industrija odražavaju buržujsku ideologiju, Godard nije imao iluzija o utjecaju radničkoga pokreta na komercijalnu kinematografiju. Smatrao je ljude univerzalno uvjetovanima tradicionalnim idejama o filmu. Prema njemu, čak i oni radnici koji znaju kako štrajkati odbili bi one filmove koji bi im najviše mogli biti od pomoći.

Godard je dugi niz godina prosvjedovao protiv komercijalnog sustava koji je od redatelja zahtijevao da od sebe radi 'klauna'. Mrzio je to što je morao predavati scenarij na pregled kako bi mogao financirati svoje igrane filmove. 1966. godine Godard je sebe nazvao snajperom usmjerenim protiv sustava, ali i zatvorenikom unutar njega: te dvije uloge činile su mu se dijelom iste stvari.<sup>05</sup> Kasnije je izjavio da je pobjegao iz blesave buržujске obitelji u svijet čistoga filma. Međutim, nakon nekoliko godina redateljskoga iskustva otkrio je da ga je komercijalni proces produkcije-distribucije zarobio u jednako blesavu, ali veću buržujsku obitelj. S filmom 'Radosna znanost' djelomično je odustao od svojega puta filmskog stvaralaštva. U svakom slučaju, njegovi filmovi nakon filma 'Vikend' nisu dopirali do gledatelja u komercijalnim kinima. Međutim, 1972. godine, nakon povratka visokobudžetnoj produkciji igranih filmova s filmom 'Sve je u redu', Godard i Gorin su zaniijekali da su ikada bili s stanju napustiti sustav. Izjavili su da su fil-

01 Mnogo sam pisala o jedinstvenoj filmskoj taktici koju je Godard razvio u tome razdoblju. Pročitajte moj tekst 'Critical Survey of Godard's Oeuvre', kao i opise pojedinačnih filmova u *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources* (Boston: G. K. Hall, 1979); 'TOUT VA BIEN and COUP POUR COUP: Radical French Film in Context,' *Cineaste*, 5:3 (Ljeto, 1972); 'Godard and Gorin's WIND FROM THE EAST: Looking at a Film Politically,' *JUMP CUT*, br. 4 (studen-prosinac, 1974); 'The Films of Jean-Luc Godard and Their Use of Brechtian Dramatic Theory,' Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1976.

02 Godard, intervju sa mnom, Champaign, Illinois, 4.4.1973.

03 Annie Goldman, 'Jean-Luc Godard: Un Nouveau Réalisme,' *N.R.F.*, 14:165 (1.9.1966), 564.

04 Godard, intervju s Pierreom Daixom, 'Jean Luc Godard: Ce que j'ai à dire,' *Les Lettres françaises*, br. 128 (21-27.4.1966), p. 17.

05 Ibid.

- 06 Godard, intervju s Yvonne Baby, 'Jean-Luc Godard: Pour mieux écouter les autres,' *Le Monde*, 27.4.1972, str. 17.
- 07 Godard, intervju sa Sylvainom Regardom, 'La Vie moderne,' u *Nouvel Observateur*, 100 (12-18.8.1966), 54.
- 08 Godard, LA CHINOISE (scenarij), *L'Avant Scène du cinéma*, br. 114 (svibanj 1971), str. 20.
- 09 Ibid., str. 20. Mao Tse-Tung, 'On Contradiction,' *Selected Readings from the Work of Mao Tse-Tung*. (Peking: Foreign Language Press, 1971), str. 85-133. Brecht je dijelio Godardov entuzijizam prema tom teorijskom tekstu. 1955. godine Brecht je napisao da je to knjiga koja je na njega ostavila naj snažniji dojam prethodne godine.
- 10 Godard, intervju s Michaelom Cournotom, 'Quelques évidences incertitudes,' *Revue d'esthétique*, N.S. 20:2-3 (zima '67), 122.

movi skupine Dziga Vertov i filmovi koje je Godard samostalno stvorio u razdoblju između 1968. i 1972. godine bili financirani prvenstveno mrežama državne televizije i putem *Grove Pressa*.<sup>06</sup>

Nakon raskida partnerstva s Gorinom, Godard se okrenuo jednoj od svojih drugih ljubavi, televiziji. 1974. godine uspostavio je, sa svojom novom suradnicom Anne-Marie Miéville, eksperimentalni TV i video studio u Grenobleu. Još je 1966. godine izjavljivao u intervjuima da je njegov najveći san režirati vijesti na televiziji. Također je opisao svoja dva *wide-screen* filma u boji koje je tada stvarao, 'Made in U.S.A.' i 'Dvije ili tri stvari', kao *actualités*, odnosno reportažne vijesti:

'Svi moji filmovi izviru iz osobnog odnosa sa stanovnikom u državi, iz činjenica zabilježenih u vijestima, možda obrađenih na poseban način, ali funkcionirajući u vezi sa suvremenom stvarnošću.'<sup>07</sup>

Godard je razmišljao o stvaranju novoga načina predstavljanja društvene realnosti iza pojava na površini, putem stvorenih, često izmišljenih događaja. Na taj je način uvijek ostajao vrlo blizu shvaćanju realizma u Bertolta Brechta kao i shvaćanju vijesti u ruskoga filmaša Dzige Vertova. Godard je razvio svoj pojam 'vijesti' mnogo ranije no što je stvorio ime 'skupina Dziga Vertov'. 1967. godine film 'Kineskinja' je predstavio 'vijesti' o Vijetnamu putem malog brehtijanskog skeča. Taj skeč je slijedio političku raspravu koju su likovi imali o tome koja je najbolja forma filmskih novosti. Guillaume, samouki 'brehtijanski' glumac, tvrdio je da je slušao predavanja direktora tvrtke *Cinémathèque* Henrija Langloisa u kojima je dokazivao da je filmski pionir Lumière snimao iste stvari koje su Picasso, Renoir i Manet u to vrijeme slikali: željezničke stanice, javna mjesta, ljude koji igraju karte, ljude koji napuštaju tvornice i tramvajске pruge. Tako se Lumière činio jednim od posljednjih velikih impresionista, poput Prousta. Međutim, Guillaume je tvrdio da je Méliès snimao fantazije koje su otkrivale prave mogućnosti društva i tehnologije. Na primjer, Méliès je snimio put na Mjeseč:

'Pa, stvarao je filmske vijesti. Možda ih je način na koji ih je stvarao činio iznova stvorenim filmskim vijestima, ali to su zbilja bile vijesti. Ići ću još dalje: reći ću da je Méliès bio brehtijanac.'<sup>08</sup>

U tome trenutku su akteri u skupini započeli kratku analizu razloga zašto je Méliès bio brehtijanac. Svoju su analizu temeljili na Maovom tekstu 'O proturječnosti'. Mao je tvrdio da marksizam ovisi o konkretnoj analizi. Kako bi analizirao situaciju, čovjek mora stvari vidjeti kao složene, određene mnogim čimbenicima. Čovjek mora otkriti i analizirati proturječnosti u stvarima i fenomenima i analizirati probleme u vidu različitih aspekata, ne samo putem jednog glavnog aspekta. Akteri su tvrdili da su ih Marx, Engels, Lenjin i Staljin dosljedno naučili da izučavaju situacije, polazeći od objektivne realnosti, a ne od osobne, subjektivne želje.<sup>09</sup>

Čini se da su političko-estetske lekcije toga tipa utjecala na poglede samog Godarda. Godard je u filmu 'Kineskinja' također predstavio lik koji uklanja imena pisaca s ploče dok na njoj ne ostane samo Brechtovo ime. Iako je Godard sebe definirao kao 'ljevičarskog anarhista',<sup>10</sup> na mnogo se načina u filmu 'Kineskinja' izrugivao idealističkim revolucionarima. 1967. godine Godard je i dalje romantičarski nastojao uhvatiti trenutak odluke, ali još ne ukazujući na mehanizme koji bi bili u stanju izvesti specifičnu promjenu u društvu. Svojom je radom od 1967. do 1972. godine izučavao ljevičarsku revoluciju, iako nakon toga nije uvijek nastavljaao u tome smjeru.

### Godardov politički aktivizam

'Daleko od Vijetnama' značajno je zblížio francuske redatelje u kolektivnom stvaranju političkog filma. Isti ti redatelji reagirali su putem masovnih demonstracija protiv davanja otkaza direktoru *Cinémathèque Française* Henriju Langloisu početkom 1968. godine. Afera Langlois bila je polazišna točka francuskih intelektualaca, pogotovo zato što je istaknula njihovo izrazito nezadovoljstvo strogim kontrolama kulturnih i inte-

# 125

18. veljače 1968.  
Najveći antiamerički skup u Berlinu do tada.

LESAGE, JULIA

Lijevi politički nazori Godarda i Gorina, 1967. – 1972.

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2008.



lektualnih djelatnosti od strane golističke vlade. U veljači 1968. godine, Administrativno vijeće *Cinémathèque Française*, pod pritiskom CNC-a (Nacionalnog filmskog centra) i uz pristanak ministra kulture Andréa Malrauxa, zajednički je odlučilo ne obnoviti Langloisov ugovor o mjestu umjetničkog i administrativnog direktora *Cinémathèque Française*. Nakon masivnih prosvjeda u tisku, Malraux je popustio i ponudio je Langloisu tek mjesto umjetničkoga administratora, što je značilo da je mogao prikupljati filmove, ali ne i organizirati njihovo prikazivanje. Pošto je *Cinémathèque Française* bilo jedino mjesto za prikazivanje radikalnih filmova, skoro svi francuski filmaši smatrali su Malrauxov kompromisni postupak neprihvatljivim. Odbijali su ga jer su ga smatrali fašističkim.

Godard je predvodio prosvjede protiv vlade. Sazivao je konferencije za tisak, uz druge filmaše, na kojima je iskazivao potpuno nezadovoljstvo golističkim sustavom kontrole kulture. Dokazivao je da vlada kontrolira gotovo cijelu distribuciju komercijalnih filmova putem ORTF-a i CNC-a, ali da sada CNC želi širiti svoju kontrolu i na nezavisno prikazivanje filmova, često onih radikalnih, u kino klubovima i u *Cinémathèque Française*.<sup>11</sup>

Francuska je svjedočila brzoj i sve jačoj reakciji protiv otkaza Langloisu. 14. veljače 1968. Godard je predvodio tri tisuće prosvjednika protiv policije koja je čuvala *Cinémathèque Française*. On je bio lakše ranjen. Četrdeset francuskih redatelja je odmah zabranilo prikazivanje svojih filmova u *Cinémathèque*. Mnogi su nastavili surađivati s Godardom i pridobivali su druge filmaše i njihove sljedbenike da odbijaju suradnju s *Cinémathèque Française* sve dok Langlois ne bude u potpunosti vraćen na svoju funkciju. Brzina kojom su se ulični prosvjedi odvili, vladino potpuno nerazumijevanje francuske intelektualne klime i nestajanje razdora među intelektualcima, stvaranjem konsenzusa o potrebi ujedinjenog djelovanja – svi ti faktori omogućili su da afera Langlois bude najava sveučilišnih prosvjeda u svibnju.

Tijekom građanske pobune u svibnju i lipnju 1968., filmaši su se udružili s nezadovoljnim radnicima na radiju i televiziji kako bi osnovali organizaciju medijskih radnika: États Généraux du Cinéma. Godardov glavni doprinos u États Généraux bio je prekidanje i zatvaranje festivala u Cannesu 1968. godine. 16. svibnja Godard se sastao u Cannesu s Komitetom za obranu *Cinémathèque*. Vjerojatno su izvorno planirali iskoristiti festival kako bi gurnuli aferu Langlois korak dalje, ali je na sastanku Godard nagovorio svoje kolege filmaše da okupiraju najveću festivalsku projekcijsku dvoranu kako bi je zatvorili. To su i napravili 18. svibnja. Mnogi filmaši okupljeni u Cannesu već su dovodili u pitanje samu funkciju tog festivala u toj točki francuske povijesti. Članovi su istupili iz žirija, a redatelji su povukli svoje filmove. Radikali su učinkovito prekinuli festival.

### **Godard i francuska svibanjska i lipanjska građanska pobuna 1968.**

Na Godarda, kao i na mnoge francuske intelektualce, duboko je utjecala građanska pobuna 1968. godine. Europa, a pogotovo Francuska, svjedočila je buržoaziranju parlamentarne ljevice i stoga padu djelotvorne lijeve opozicije kapitalizmu. Međutim, svibanjski događaji u Francuskoj oživjeli su prethodno utišanu revolucionarnu svijest i ukazali su na možda ključnu ulogu studenata kao dinamične radikalne snage. Kasnije, nakon građanske pobune, marksistički teoretičari ponovno su preispitali francusko društvo kako bi istražili slabosti kapitalizma – kako bi uvidjeli na koji bi način kontradikcije mogle biti naglašene, na koji bi se način revolucija mogla dogoditi. Politički autori Henri Lefebvre, André Gorz, Louis Althusser i Godardov prijatelj André Glucksmann opisali su uvjete koji su dovodili do svibanjske građanske pobune. Promatrali su ih putem čimbenika kao što su proletarizacija radne snage bijelih ovratnika, nezadovoljstvo studenata visokim obrazovanjem, porast korporativnog oslanjanja na masovne medije pri stvaranju konsenzusa i povećanju

<sup>11</sup> Jean-Luc Godard, Alexandre Astruc, Jean Renoir, Claude Chabrol, Jacques Rivette, 'Conference de presse (16.2.1968): L'Affaire Langlois,' *Cahiers du cinéma*, br. 199 (ožujak 1968), str. 34-41.

- 12 Izvrstan pregled francuskih teorijskih tekstova proizašlih iz svibnja 1968. donosi tekst autorice Jane Elisabeth Decker 'A Study in Revolutionary Theory: The French Student-Worker Revolt of May, 1968,' doktorska disertacija, Washington University, 1971.
- 13 Gorin, intervju sa mnom, Paris, 18.7.1972.; Godard i Gorin, intervju s Kentom Carrollom, *Focus on Godard*, ur. Royal Brown (Englewood Cliffs, N.J., 1972).

konzumerizma i porast uloge buržuske ideološke dominacije u kontroliranju klasnih konflikata i reprodukciji kapitalističkih proizvodnih odnosa.<sup>12</sup>

U pobuni 1968. godine vodeću ulogu nisu vodili samo studenti, već i radnici. Bunili su se mladi tehničari, vrlo stručni, ali bez moći donošenja odluka, kao i nestručni radnici koji su bili potplaćeni i koji su obavljali dosadne, repetitivne poslove. Pobunjeni radnici dosljedno su postavljali kvalitativne a ne samo kvantitativne zahtjeve vezane uz plaće. Sukladno tome, pitanja životnoga stila, politike svakodnevnoga života i pitanja radničke kontrole (koju je Godard shvaćao kao 'diktaturu proletarijata') postala su osnovne teme Godardovih filmova od 1968. godine nadalje.

Najveća i najjača organizacija lijevoga krila u Francuskoj bila je Komunistička partija (PCF) koja je kontrolirala najveći radnički savez (CGT, Confédération générale du travail). PCF je imala razrađeni mehanizam širenja svojih ideja i kontrolirala je stabilan postotak glasova na svakim izborima. U Francuskoj se to mnogim radikalima činilo konzervativnim, s obzirom da su partijski ciljevi materijalnog napretka odražavali ciljeve srednje klase, te s obzirom da njezina uloga u parlamentu nikada nije bila revolucionarna. U prosvjedima '68. PCF se okrenula protiv prosvjednika surađujući s vladom.

Raširena kritika Komunističke partije javila se na samom početku pobune 1968. Odbijanje PCF-a bila je osobina svih maoističkih skupina u Francuskoj koje su se okrenule kineskoj kulturnoj revoluciji kao modelu političke i socijalne teorije i prakse. Slijedeći taj opći trend, Godard je u svojim filmovima, pogotovo u 'Pravdi' i 'Istočnom vjetru', kritizirao komunističke neuspjehe da budu istinski revolucionarni, kako u Francuskoj tako i u drugim europskim državama.

U takvoj se atmosferi Godard posvetio radu kao marksistički filmaš. Od 1968. do 1973. godine učestalo je izjavljivao kako on radi kolektivno. Nikada nije bio vezan uz neku stranku ili maoističku grupu, iako se

politički stavovi njegovih filmova čine blago maoističkima. Tijekom tri godine izrazito je ograničio tehničku složenost i troškove svojih snimanja, rada u laboratoriju, skladanju i montaži zvuka. Djelomično je želio pokazati da svatko može i treba stvarati filmove. Nije ga zanimalo stvaranje paralelnoga kruga distribucije. Rekao je da je većina političkih filmova loša, pa su stoga suvremeni politički filmaši imali dvostruki zadatak. Trebali su pronaći nove veze, nove odnose zvuka i slike. Također, trebali su koristiti film kao ploču na kojoj bi pisali analize socio-ekonomske situacije. Godard je odbijao filmove, pogotovo one političke, temeljene na osjećaju. Ljudi, tvrdio je, trebaju biti navedeni da analiziraju svoje mjesto u povijesti. U tome trenutku, posebno od 1968. do 1970. godine, Godard je sebe definirao kao radnika na filmu.

Godard je preuzeo aktivističku ulogu u organiziranju političkih prosvjeda samo tijekom afere Langlois i na festivalu u Cannesu 1968. godine. Tijekom svibnja '68. i nakon toga, svoje političke zadatke vidio je gotovo isključivo u polju estetike. Kao u filmu 'Daleko od Vijetnama', stvaranje filmova na politički način za Godarda i Gorina značilo je pronalaženje najbolje kombinacije zvuka i slike za 'revolucionarne' filmove. Tijekom četiri godine Godard je ozbiljno shvaćao svoju odvojenost od dominantne kinematografije i pripadajućeg joj načina produkcije i distribucije. Nije se vratio stvaralaštvu uz visoki budžet sve do filma 'Sve je u redu' 1972. godine. Međutim, od 1968. nadalje, za Godarda je 'stvaranje filmova na politički način' ostala poglavito *formalna* briga.<sup>13</sup>

U ranom lipnju '68. Godard je snimio 'Film kao i svaki drugi'. Zvuk filma sastojao se od neprekinute rasprave o politici između trojice studenata Sveučilišta u Nanterreu i dva radnika iz pogona Renault-Flins. Što se snimanja rasprave u Nanterreu tiče, Godard je snimao ruke, noge, tijela u travi ili krupne planova nekoga tko sluša. Često je bilo teško razlučiti tko govori ili razumjeti političko značenje. Odbijanjem da pokaže lica koja



govore, Godard je opet doveo u pitanje stil televizijskoga intervju koji je privikavao gledatelje da čuju osobe koje govore, a ne i da razmotre čin slušanja. Umetak u taj materijal bili su crno-bijeli kadrovi novinarskoga tipa koji su prikazivali sama svibanjska zbivanja, o kojima je skupina retrospektivno razgovarala. S jedne strane, Godard je želio zabilježiti povijesne snage toga trenutka. S druge strane, stvorio je permanentno dug film, u kojemu naizgled nedostaje politička analiza i na koji je vrlo jako utjecao *spontanéisme* pobune.<sup>14</sup>

Tijekom turbulentnih dana pariške ulične akcije, Godard je uz druge filmaše stvorio nepotpisane trominutne filmske pamflete. Anonimnost pamfleta služila je ukidanju kulta poznatog režisera i zaštiti stvaraoča. Mnogi filmski pamfleti prikazivali su kadrove političkih grafiti ili akcije na barikadama. Kao što je bilo za očekivati, Godard se estetički isticao. Ponekad je tek upisao političku dosjetku kao što je na primjer LA RÉVOLUTION/L'ART ÉVOLUTION na crnoj sličici. Godard je opisao postupak na ovaj način:

‘Snimi fotografiju i citat Lenjina ili Che-a, podijeli rečenicu u deset dijelova, jedna riječ po slici, tada dodaj riječi fotografiju sukladnu ili protivnu njenom značenju.’<sup>15</sup>

Filmski pamfleti trebali su biti skupno prikazani u srpnju 1968., ali do tada je vlada već bila u stanju učinkovito cenzurirati njihovo javno prikazivanje.

### Maoističke skupine u Francuskoj

Sredinom šezdesetih godina Jean-Pierre Gorin pripadao je jednoj političkoj grupi, UJCML (Union de Jeunes communistes — Marxistes-léninistes). To je bila jedna od dvije glavne maoističke ili marksističko-lenjinističke organizacije u Francuskoj prije svibnja 1968., kada je vlada obje zabranila. Ta skupina i skupina PCMLF (Parti Communiste Marxiste-léniniste de France) nastale su kao posljedica organizacijskih raskola Francuske komunističke partije, pogotovo njenoga studentskog krila, oko pitanja Staljina i kinesko-sovjetskoga sukoba

1962–63 godine. Obje su se skupine protivile odbijanju Staljinovog ‘kulta ličnosti’ od strane partije. Branili su mnoge dijelove Staljinovih teoretskih tekstova i njegove političke prakse. Obje su skupine vidjele kinesku kulturnu revoluciju kao temeljan način za borbu protiv neuspjeha zapadnih komunističkih partija u posvećivanju revoluciji (revizionizam) i njihovog usredotočivanja na čisto ekonomsku dobit radničke klase (ekonomizam).

Sorbonski profesor Louis Althusser imao je studentske sljedbenike unutar mladeži Partije (UEC). U travnju 1966. godine ta je skupina mladih izdala brošuru kojom je napadala ‘Rezoluciju’ o kulturi i ideologiji Centralnog komiteta Francuske komunističke partije. Studenti su prosvjedovali jer je Partija željela marksizam pretvoriti u humanizam, pošto je Partija općenito u ‘Rezoluciji’ govorila o ‘vaste mouvement créateur de l’esprit humaine.’ Da citiramo iz brošure UEC-a:

‘Za marksiste-lenjiniste može postojati politika kulture; oni ne mogu kulturu braniti na apstraktnoj razini ... Kultura može biti posebna, izravna forma klasne borbe ... ona [popularna kultura] nije vezana uz temu proglašenu ‘popularnom’; kao što je rekao Lenjin, radnici ne žele književnost pisanu za radnike ... Kultura ima drugačije značenje u slučaju u kojem partija još nije preuzela moć i u slučaju u kojem ona već upravlja stvaranjem socijalizma ... Ne postoji čovječanstvo, nego prije kapital, radnička klasa, seljaštvo i intelektualci. Stoga prestanite govoriti o prošlosti: govorite o francuskim intelektualcima u novim uvjetima naše epohe ... Sjetite se Lenjinovih riječi: spontano, intelektualci preuzimaju dominantnu ideologiju kao svoju vlastitu. Što je ta ideologija? Pod određenim uvjetima, monopolizam. Na taj je način država, koja pripada monopolima, velika, i postoji mjesto za intelektualce u njejoj administraciji, unutar administrativnih vijeća.’<sup>16</sup>

Opsežno citiram ovaj dokument jer je on predvidio Godardove odluke – snimanja izvan ‘kulturnih monopola’ i borbe protiv nekih oblika umjetničkog predstavljanja unutar ideološkog ‘pripremanja’ za revo-

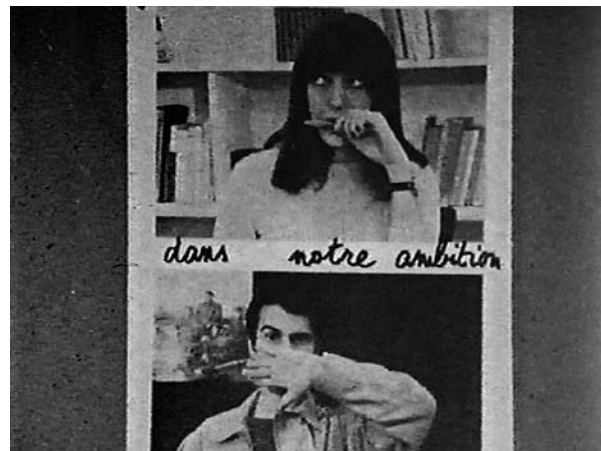
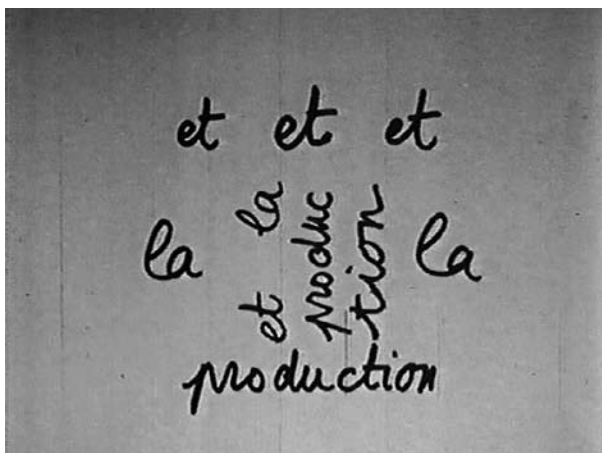
14 Za daljnju raspravu o sastavu studentskih *groupuscules* i političkih nazora spontanosti, vidi Decker, str. 182–209, 234–37. Vidi također Robert Estivals, ‘De l’avant-garde esthétique à la révolution de mai,’ *Communications*, br. 12 (1968), str. 84–107. U svim studentskim skupinama, iako je primat stavljen na direktnu akciju i borbu na barikadama, također je postojalo slaganje da radnička klasa mora izvesti revoluciju. Opći štrajk je bio moguć zato što je militantnost radničke klase bila na visokoj razini – takav je i ostao kroz povijest nenajavljenih štrajkova nakon 1968. Gorin je odbio maoističke skupine kao takve prije svibnja 1968., a njegov opis povijesti maoističkih skupina upućen meni ukazuje na neke složenosti koje se tiču *spontanéisme* kao političkog problema ljevice u Francuskoj:

‘Većina maoističkih skupina nije bila u stanju vidjeti što se zbivalo ‘68. Oni su bili aktivni ‘68 u tvornicama i odbijali su se baviti studentskim pokretom kao malogradanskom pojavom. U tvornicama trudili su se ne predstavljati kao ljevičari, već kao ‘odgovorne osobe’, što ih je dovelo do oponašanja većine revizionističkih slogana i pokušaja njihovog prilagodavanja maoističkome stilu (kao što su npr. ‘zadržati radnike unutar tvornica’ itd.). Bio je to reakcionaran način sagledavanja zbivanja, a oni su bili reakcionarna snaga. Mislim, maoistički pokret odbijao je borbu na barikadama iako se na osobnoj razini većina [ili njihovih, snimka nejasna] ljudi borila na barikadama. 1968. godine

pokret se suprotstavio spontanošću i ultra-ljevičarenjem. Također je na neki način bio učinkovit jer je ostavljao pravi borilački duh u nekim dijelovima radničke klase. Većina ljevičarskog pokreta zadovoljila se organiziranjem na polulegalnoj razini. Tijekom tri godine, maoističke akcije bile su vrlo "spontaneističke" i vrlo rastrkane. Ljude su jednostavno dolazili u tvornicu u vrijeme pobune, ustajući i pokušavajući se organizirati, ali izlažući ljude potlačenosti, i slično. Bio je to pravi nered." (srpanj 1972).

15 Godard, intervju, *Kino-Praxis* (1968). To je bio film kojeg je javno objavio Jack Flash pod pseudonimom Bertrand Augst.

16 Patrick Kessel, *La Mouvement 'Maoiste' en France 1: Textes et documents, 1963-1968* (Paris: 18.10.1972). Vidi str. 27-67 za kronologiju od 1952. do 1964. godine, uključujući Kinesko-Sovjetski raskol 1962.-63., koji je doveo od raskola s PCF-om. Citirana je brošura, str. 151-52.



luciju. Prvi službeni dokument UJCML-a bio je objavljen u *Cahiers Marxistés-léninistes* početkom 1967. godine. Jean-Pierre Gorin je vjerojatno tada bio član uredništva časopisa.<sup>17</sup> U izjavama UJCML-a možemo iščitati način na koji je Godard dosljedno sebe definirao kao intelektualnog revolucionara od 1968. do 1972. godine, priznajući svoje buržujsko podrijetlo i životni stil, ali bivajući vezan uz ideološku i političku borbu radničke klase u smjeru socijalizma. UJCML je kao uzor koristio način na koji su studentske skupine 'Crvene garde' preuzele vodeću ulogu u Kineskoj komunističkoj partiji i način na koji su te skupine nastojale primjenjivati marksističku teoriju kako bi mijenjale društvo.

U svojim načelima UJCML nije kao cilj isticao stvaranje stranke krajnje ljevice. Radije su istaknuli sljedeće ciljeve:

1. borba protiv buržujske ideologije, pogotovo u njenim vidovima pacifizma, humanizma i duhovnosti;
2. stvaranje 'crvenog' sveučilišta koje bi služilo naprednim radnicima i svim revolucionarnim elementima;
3. sudjelovanje u anti-imperijalističkim borbama koje je već vodila francuska mladež i neupitna podrška Sjevernome Vijetnamu do njegove pobjede;
4. formiranje revolucionarnih intelektualaca koji bi stupili u savez s radnicima s ciljem stvaranja alternativnih organizacija.

Ova platforma UJCML-a, smatram, pojašnjava zašto su krajem šezdesetih Godard i Gorin sebe često smatrali bližima američkoj Novoj ljevici nego drugim skupinama u Francuskoj posvećenima radu u tvornici i izgradnji stranaka. Više od druge maoističke skupine, PCMLF-a, UJCML je pristupao sveučilištu kao 'represivnom aparatu u rukama buržoazije, aparatu koji treba biti uništen, a ne popravljen'.<sup>18</sup> UJCML je isticao važnost ohrabrivanja mladih političkih skupina kao što su crni nacionalisti, fronta oslobođenja žena ili nacionalnog

oslobođenja, kako bi se samostalno razvijale. U Francuskoj, isticali su, te skupine ne bi trebale biti prisiljene podvrgavanju nijednoj središnjoj vlasti nijedne nove stranke krajnje ljevice. Nastojanje Godarda i Gorina da stvore film o Novoj ljevici SAD-, 'Vladimir i Rosa', ocrtava tip analize izveden iz UJCML-a.

Godard i Gorin su tumačili načelo 'pristupanja masama' prema modelu Crvene garde u kineskoj Kulturnoj revoluciji. To znači da su Godard i Gorin osjećali da trebaju ponuditi političkim aktivistima teorijsku raspravu o ideološkim dimenzijama filma, pogotovo političkoga filma. Iako su Godard i Gorin tvrdili da revolucija ne proizlazi iz sfere ideologije te su prihvaćali proletarijat kao revolucionarnu snagu, svejedno su osjećali da svoj posao mogu obavljati izvan struktura bilo koje organizacije ili stranke.

U godinama neposredno nakon pobune 1968., Godard je izjavljivao da on radi kolektivno. Samostalno je režirao 'Radosnu znanost', 'One Plus One' i 'British Sounds'. Međutim, 1969. godine labavo je surađivao s drugim ljudima, pogotovo u pripremi razdobljima planiranja, pa čak i snimanja filma. Obično je samostalno montirao te 'kolektivne' projekte. U ožujku 1969., Godard je s Jeanom-Henrijem Rogerom i Paulom Burronom otišao u Čehoslovačku gdje su potajno snimili snimke koje je Godard kasnije koristio u filmu 'Pravda'. Prema Gérardu Leblancu u članku u VH 101, gdje je Leblanc analizirao političke pozicije Skupine Dziga Vertov predstavljene u filmu 'Istočni vjetar', 'liniju' koja je dominirala filmom 'Pravda' možemo nazvati linijom 'spontanéiste-dogmatique.' Dakle, iako su filmaši konstruirali film 'Pravda' oko kritike revizionizma Komunističke partije, oni su snimke snimali 'spontano' kao odsječke realnosti stilom koji je Godard nazivao skrivenom kamerom, odbijajući posebne estetske i političke nazore. Jean-Pierre Gorin vjerojatno nije bio dio skupine u vrijeme snimanja filma 'Pravda'.

U srpnju 1969. Godard je na jednom mjestu skupio u Italiji većinu sudionika prošlogodišnjeg ustanka stude-

17 Godard je rekao da je u pripremi filma LA CHINOISE intervjuirao dio osoblja časopisa *Cahiers marxistes-léninistes*.

18 Kessel, str. 208.



- 19 Gorin, intervju sa mnom, 18.7.1972.
- 20 Gorin, intervju s Martinom Walshom, *Take One*, 5:1 (veljača, 1976), 17.
- 21 Gérard Leblanc, 'Sur trois films du Groupe Dziga Vertov,' *VH 101*, br. 6 (1972), str. 26.
- 22 Tom Luddy je naznačio da je Godard montirao oba filma (14.5.1975, telefonski razgovor sa mnom). Luddy je također rekao da su Raphael Soren i Ned Burgess neslužbeno tada bili članovi Skupine Dziga Vertov, i da je funkcija skupine tada prvenstveno bila davanje prijedloga za scenarije.
- 23 Gorin intervju, 18.7.1972.

nata i radnika, uključujući studentskog vođu Daniela Cohna-Bendita. Godard je financirao film na temelju ideje o snimanju talijanskog vesterna o događajima u Francuskoj 1968., uz suradnju tih poznatih francuskih studenata (zapravo, dao je otprilike pola novaca radikalnim studentskim pokretima). Ova je skupina slijedila ultra-demokratsku proceduru, raspravljajući o svemu, te su na taj način snimili 'Borbe u Italiji'. Prema Gorinu, Godard ga je tada pozvao iz Pariza u Italiju.<sup>19</sup> Gorinovim riječima, 'Vlast su preuzela dva marksista stvarno željna da naprave film' i oni su zbilja dovršili film.<sup>20</sup> Gérard Leblanc opisao je na ovaj način političku borbu za kontrolu nad filmom nakon dolaska Gorina: "bivši militantni pripadnik UJCML-a (Gorin) i dio grupe koji je imao pomirljiv položaj (Godard?) porazili su liniju 'spontanéiste-dogmatique' koja je dominirala filmom 'Pravda' (Roger). Bivši militantni pripadnik UJCML-a zastupao je teorijski pravac koji je, prema Leblancu, potpuno dominirao kasnijim stvaranjem filma 'Borbe u Italiji'".<sup>21</sup>

Prema Gorinu, on je montirao 'Istočni vjeter' i nakon toga je Godard montirao film 'Pravda'.<sup>22</sup> Pošto su oba filma strukturirali pomoću komentara u *offu* dodanih nakon snimanja, njih dvojica imali su potpunu kontrolu nad tumačenjem snimki, neovisno o izvornoj namjeri u vrijeme njihovog snimanja. Nakon što su vidjeli oba dovršena filma i nakon što su zamijetili njihovu sličnost, Godard i Gorin su shvatili da je Godardova uloga jedinstvenog kreativnog 'genija' (genij kao pogodnost koja 'prodaje' redatelja), kao što su priželjkivali, zbilja bila srušena.

'Shvatili smo da čak i kad bi ih ljudi gledali kao filmove Jean-Luca, oni nisu bili filmovi Jean-Luca. Stoga smo odlučili podići zastavu Dzige-Vertova i čak povratiti neke od stvari koje je Jean-Luc samostalno radio tijekom naših rasprava – kao što su 'See you at the Ma' (naziv filma 'British Sounds' u SAD-u) i 'Pravda'... Raditi u skupini je za nas je uvijek značilo da nas dvojica radimo zajedno ... [To je] dobar način za borbu protiv tradicionalne ideologije grupnog stvaranja filmova,

kolektivnog stvaralaštva filmova – koje je bilo pravo sranje među filmašima nakon svibnja '68. Svi su željeli raditi kolektivno ... i ništa iz toga nije proizlazilo. To je bio dobar način za borbu protiv toga, jer je Jean-Luc imao ideju o stvaranju kolektivnoga filma ('Istočni vjeter') ... Čak i kada dvoje ljudi dijalektički rade zajedno to je korak naprijed. ... Loša je stvar što nikada nismo bili u stanju proširiti se'.<sup>23</sup>

Čini se da su Godard i Gorin povodom predstavljanja u javnosti periodično preispitivali vlastitu političku povijest stvaranja filmova. U prosincu 1970.-e u broju *Cinéma 70*, intervju s Godardom nosio je naslov: 'Le Groupe Dziga Vertov. Jean-Luc Godard parle au nomme de ses camarades du groupe: Jean-Pierre Gorin, Gérard Martain, Nathalie Billard, et Armand Marco.' Taj popis uočljivo izostavlja imena Rogera i Burrona, film 'Pravdu', i ne uključuje ime Anne Wiazemsky, s kojom se Godard oženio 1968. i koja se pojavljivala u mnogim filmovima u razdoblju od 1967-72 (Godard je često u nje-na usta stavljao vlastite radikalne riječi). Armand Marco bio je Godardov snimatelj od 1968. do filma 'Sve je u redu' 1972. godine. Međutim, u filmu 'Sve je u redu' popis sudionika na filmu ne sadrži Marca kao ravnopravnog stvaratelja u Godardovom i Gorinovom kolektivnom poduhvatu.

### Političke strategije u filmovima nakon 1968.

Što je za Godarda i Gorina značilo stvarati 'političke filmove na politički način'? Godard je reagirao na svibanj '68., što je zahtijevalo reakcije drugih francuskih intelektualaca. Također je reagirao protiv svoje vlastite uloge u prošlosti kao apolitičnog filmaša veličanog poput kreativnog genija. Filmovi skupine Dziga Vertov citiraju Mao Ce Tungovu zapovijed umjetnicima na Forumu u Yenanu 1942.: 'boriti se na dva fronta', to jest, predstavljati revolucionarni politički sadržaj i usavršavati umjetničku formu. Ta je izjava imala dubok normativni utjecaj ne samo na Skupinu Dziga Vertov, već i na mnoge francuske maoističke pisce i kulturne kritičare,

# 131

17. ožujka 1968. Antiratne demonstracije na Grosvenor Squareu u Londonu u organizaciji VSC nakon što je policija na konjima žestoko nasrnula na prosvjednike završavaju s 86 ozlijeđenih i 200 uhapšenih. U masi je bio i Mick Jagger koji je cijeli događaj opisao u pjesmi Street Fighting Man.

LESAGE, JULIA

*Lijevi politički nazori Godarda i Gorina, 1967. – 1972.*

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2008.

poput onih u časopisima *Tel Quel*, *Cinéthique* i *Cahiers du cinéma* (kratko nakon 1972. godine).<sup>24</sup>

Međutim, nije bila jasna veza između 'kulturne revolucije' i mogućnosti socijalističke revolucije u jednoj razvijenoj kapitalističkoj državi kao što je Francuska. Marx i Lenjin se nisu hvatali u koštac s problemima, niti je to činio Mao, od koga je model kulturne revolucije izvorno i potekao. Očito film kao takav nije dovodio do revolucije, a nova je marksistička revolucionarna teorija morala uzeti u obzir masovne medije i njihovu ulogu u kontroliranju kulture.

Za Godarda, reagirati protiv onoga što je u 'Made in U.S.A.' slijedeći Maoa nazvao 'sentimentalnošću' ljevice, značilo je stvarati filmove s izrazito političkim sadržajem u revolucionarnoj formi. Sadržajem filmova od 1967. nadalje Godard je pokušao artikulirati veze između suvremene povijesti, ideologije, estetike, masovnih medija i mogućnosti za revoluciju ili njenu autentičnost (u slučaju Rusije i Čehoslovačke). Iako su se Maovi savjeti umjetnicima ticali samo umjetničke kvalitete, a ne i brehtijanske ili modernističke inovacije u vidu forme, za Godarda i Gorina je borba na dva fronta značila dvije stvari: (1) borba protiv buržoazije i 'njeneog saveznika, revizionizma'<sup>25</sup> i (2) kritiziranje političkih grešaka unutar nove ljevičarske filmske forme.

Političke i estetske ideje koje je Godard iznio u političkim filmovima od filma 'Radosna znanost' nadalje ocrtavaju njegove teorijske interese. Međutim, ti su filmovi često predstavljali ideje kao slogane na neki otuđeni način. Godard nikada gledateljima nije nudio posve razrađenu političku teoriju ili program akcije. Gledatelji su morali raditi na predstavljenim idejama kako bi stvorili vlastitu političku sintezu. U mnogim su slučajevima samo putem neslaganja s jednom ili više specifičnih političkih točaka Godarda i Gorina gledatelji mogli ostvariti ono što su stvaratelji željeli postići svojim filmovima. Ideje filmova trebale su biti razmotrene, izbrisane i dijalektički ispravljene u odnosu na vlastito političko iskustvo publike.

### Brehtijanski utjecaj na filmove skupine Dziga Vertov

Kad je krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih Godard bio na proputovanju Amerikom, često je ukazivao na to koliko se njegovi filmovi poslije '68. oslanjaju na brehtijanske principe.

'Film nije stvarnost, već odraz. Buržujski se filmaši bave odrazom stvarnosti. Mi se bavimo stvarnošću tog odraza'.<sup>26</sup>

Iako su Godard i Gorin ravnopravno surađivali na političkim filmovima, ipak je Gorin bio taj koji je težio da se u njihovim filmovima eksplicitno iskažu brehtijanski elementi. U intervjuu iz 1972. godine Gorin je ukazao na to kako je Godard čitao većinom samo Brechtovu poeziju i eseje o kazalištu. Međutim, ono što je važno jest da su obojica proveli 4 godine čitajući i raspravljajući o 'Me-Ti'-ju - Brechtovoj nedovršenoj knjizi aforizama i privatnih i političkih anegdota, koje je zapisivao u egzilu u Danskoj i Finskoj. Kad sam se u travnju 1973. nakratko susrela s Godardom dok je bio u SAD-u, i on i Gorin su istaknuli važnost ove knjige za njih. Na moje inzistiranje da mi kažu zbog čega, Godard mi je odgovorio da ona ukazuje na potrebu za kulturnom revolucijom. Rekao je da je posuđivao od Brechta već u ranim šezdesetima, baš kao što je u svojim filmovima posuđivao i od mnogih drugih, i da je počeo čitati Brechtovu teoriju tijekom razdoblja snimanja eksplicitno političkih filmova.

Paradoksalno je da su i Godard i Gorin priznali da ih Brecht zanima prvenstveno s estetskog stajališta, pogotovo u istraživanjima političkih implikacija same filmske forme. Godine 1972. sa 'Sve je u redu' Godard i Gorin su se odmaknuli od pojma otuđenja koji su pokušali izraziti u filmovima skupine Dziga Vertov iz 1969., dakle od hladnih, iako ironično duhovitih filmova. Kad sam pitala Gorina što im to znači da političke filmove rade na politički način rekao je da to misle u brehtijans-

24 Mao Tse-Tung, 'Talks at the Yenan Forum on Literature and Art,' *Selected Readings*, str. 276.

25 *WIND FROM THE EAST and WEEKEND*, Nicholas Fry, ur., Marianne Sinclair i Danielle Adkinson, prijevod. (New York: Simon and Schuster, 1972), str. 125.

26 Godard, intervju s Kentom E. Carrollom, u *Evergreen Review*, 14:83 (listopad, 1970.).



27 Francusko izdanje dostupno Godardu bilo je: Bertolt Brecht, 'Me-Ti': *Livre des retournements*, ur. Uwe Johnson, prijevod: Bernard Lotholary (Paris: L'Arche, 1968). Prevedeno s njemačkog: Brecht, *Gesammelte Werke, XII*, uvod Klaus Völker, urednica edicije Elisabeth Hauptmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967).

kom smislu - u okviru filmske forme. Zanimljivo je napomenuti kako Godardove televizijske koprodukcije koje je radio s Anne Marie Miéville također odražavaju mnoga brehtijanska razmišljanja kojima se intenzivno bavio u razdoblju djelovanja skupine Dziga Vertov.

Budući da je Brechtov 'Me-Ti' služio kao temelj naratorovog govora u filmovima 'Pravda' i 'Vladimir i Rosa', ovdje ću pokušati detaljno pokazati na koje je načine Godard koristio taj tekst. 'Me-Ti' se sastoji od kratkih anegdota, dugih najčešće stranicu ili dvije, koje govore o pojedinom liku s kineskim imenom. Brecht je sadržaj anegdota djelomično uzimao iz starih 'Me-Ti' spisa, ali i iz suvremene politike, svog privatnog života i ruske revolucije. Unosi u 'Me-Ti'-ju su i poučni i duhoviti, a ti likovi s kineskim imenima odnose se ustvari na Marxa, Lenjina, Engelsa, Staljina, Plehanova, Rosu Luxemburg, Korsch, Trockog, Hitlera, Hegela, samog Brechta, Feuchtwangera, Anatolea Francea, i Brechtovog ljubavnika/cu iz vremena dok je bio u egzilu u Danskoj. Prema Gorinu, ono što se Godardu svadjelo u ovoj knjizi bilo je to kako su likovi s kodiranim imenima raspravljali o politici i povijesti u parabolama i kratkim anegdotama.

U filmu 'Pravda' Godard i Gorin uveli su likove Vladimira i Rose (Lenjin i Luxemburg) koji jedan drugome govore u *voice-offu*; drže duge govore i daju si poučne lekcije (u 'Vladimiru i Rosi' primijenjen je isti princip, samo malo kaotičnije). U 'Pravdi', dakle, Godard direktno posuđuje sadržaj iz 'Me-Ti'-ja, ali osim toga za strukturiranje svog filma preuzima i njegovu formalnu koncepciju. Da bi govorio o mogućim odnosima između čeških radnika i zemljoradnika, Godard citira anegdotu iz Brechta u kojoj Lenjin rješava problem između kovača koji izrađuju skupe čelične plugove (simbolizirajući industrijski proletarijat) i nezavisnih malih poljoprivrednika.

Godard se također oslanjao na Brechtovu kritiku Staljina danu u 'Me-Ti'. Kada ih se sagleda u cjelini, reference su na Staljina u 'Me-Ti' kompleksne i dvoznačne.

Naime, na početku se knjige Brecht pozitivno očitovao o Staljinovoj ulozi u ruskoj povijesti, ali kasnije ga žestoko kritizira. Zanimljivo je da se Brecht nije potrudio pomiriti ova dva suprotstavljena stajališta. U jednom djelu knjige Brechtov fikcijski filozof Me-Ti napada Staljina na isti način na koji je 'Pravda' napala suvremeni češki socijalizam. Na tom mjestu Me-Ti kaže:

'Poljoprivrednici su se borili protiv radnika. Prvo su živjeli u demokraciji, ali kako je sukob postajao intenzivniji, državni aparat se u potpunosti odvojio od radne snage i postao regresivan. Ni-en (Staljin) je za poljoprivrednike postao neka vrsta cara, dok je u očima radnika ostao upravitelj. Ali kad se među radnicima razvila klasna borba, i oni su u Ni-enu vidjeli cara.'

Kin-je (Brecht) zapita:

'Možemo li reći da je to bila Ki-enova krivnja?'

Me-Ti odgovara:

'To što je sustav planiranja rada vodio kao ekonomsko, a ne kao političko pitanje - to je bila greška.'<sup>27</sup>

Dok su Godard i Gorin koristili Brechtovu kritiku staljinizma, ipak, kao ni drugi francuski maoisti, nisu poricali Staljinovu ulogu u izgradnji ruskog komunizma. Kao uostalom ni Brecht u 'Me-Ti'-ju. Kad su se odvajali od Komunističke partije Francuske, francuski maoisti naglašavali su važnost Staljinovih spisa i političke prakse u stvaranju ruske diktature proletarijata. Dio filma 'Pravda' naslovljen je 'La Dictature du Proletariat', i naglašava potrebu za demokracijom u proletarijatu, po modelu mladeži Crvene garde koja je agitirala po sveučilištima u Kini. Kako narator 'Pravde' naglašava:

'Bez velike narodne demokracije diktatura proletarijata neće se uspjati konsolidirati. U svim područji-

# 133

22. ožujka 1968.

Skupina nazvana  
Gnjejni predvođena  
Danielom Cohn-Ben-  
ditom zauzima  
sveučilište u pariškom  
predgrađu Nanterreu  
u znak protesta protiv  
uhićenja studenata  
organizatora demon-  
stracija protiv vijet-  
namskog rata.  
Antonin Novotny pod-  
nosi ostavku na mje-  
sto čehoslovačkog  
predsjednika. Put re-  
formi je širom  
otvoren.

LESAGE, JULIA

*Lijevi politički nazori Godarda i  
Gorina, 1967. - 1972.*

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2008.

ma proletarijat mora vršiti kontrolu nad buržoazijom...čvrsto očuvati diktaturu proletarijata i stvoriti uvjete za uspostavu komunizma.<sup>28</sup>

Godard i Gorin dijalektički su se bavili istim pitanjima u 'Pravdi' kao i Brecht u 'Me-Ti'-ju. I Brecht i Godard i Gorin su prepoznali potrebu za izgradnjom i poučavanjem teorije politike.

Ipak, inzistirali su na tome da se intelektualci moraju povezivati s ljudima kako bi uvidjeli što se treba poučavati, i da stalno trebaju otkrivati nove oblike za učinkovito izražavanje ideja. U narodima istočne Europe radnici su izgubili pravo demokratskog sudjelovanja i kontrole svojih socijalističkih vlada. Ponovno preuzimanje kontrole može se dogoditi samo kroz politiku (otuda privlačnost kineske kulturne revolucije za Godarda i Bonna u 'Pravdi'). Podnaslov 'Me-Ti'-ja glasi 'Das Buch der Wendungen' (Knjiga promjena). U knjizi Brecht nudi opsežne rasprave o dijalektici kao takvoj (Me-Ti je nazvao dijalektički materijalizam *die grosse Methode*; u krajnjoj konzekvenci dijalektika jest *die Wendungen*). Kratak ulomak koji ilustrira naslov Brechtove knjige isto bi se tako mogao primijeniti na Godardovu 'Pravdu':

'O promjenama je Mien-Leh (Lenjin) poučavao sljedeće: Institucija demokracije može voditi instituciji diktature. Institucija diktature može voditi demokraciji.'

Ne samo da je utjecao na strukturu i tematiku filмова 'Pravda' i 'Vladimir i Rosa', iz 'Me-Ti'-ja je preuzeta i temeljna tema filma 'Sve je u redu' - a to je da se pojedinac mora sagledati u svojim povijesnim uvjetima. Fonda i Montand glume likove koji moraju naučiti da je njihova osobna situacija uvjetovana i njihovim radom i određenim povijesnim položajem. U jednom trenutku novinarka Fonda pokušava zamisliti iskustvo opresije radnika u štrajku; u prizoru vidimo nju i Montanda kako

rade ponižavajući posao pakiranja mesa. Protagonisti vide sebe, takoreći u trećem licu, zamišljajući se na nečijem tuđem mjestu. Slično u 'Me-Ti'-ju postoji dio naslovljen 'O povijesnom gledanju na sebe'. U tom dijelu 'Me-Ti' poziva pojedince da se promotre povijesno, kao društvene klase ili velike ljudske skupine i tako zadobiju povijesnu odgovornost. Život proživljen kao građa za biografiju može doseći neku težinu i stvarati povijest.

U intervjuima Godard i Gorin ističu kako su im ciljevi i tehnike u 'Sve je u redu' bili brehtijanski. U dugačkom intervjuu za *Le Monde*, Gorin je ukazao na dŭg filma prema Brechtovoj teoriji.

*Le Monde*: 'Dakle ovaj film ima producente, u njemu glume zvijezde. A koja su njegova politička načela?'

Gorin: 'To je realističan film, ali ovdje ne govorimo o kritičkom realizmu niti o sorealizmu (buržuska kategorija i buržuizirana kategorija) Zašli smo u sasvim novi tip realizma - bliži Brechtovoj teoriji.'

'Kao prvo, on ne maskira prave uvjete svoje proizvodnje. To je teza prvog dijela filma. Od početka opisuje svoju ekonomsku i ideološku stvarnost, važnost danu fikciji, funkciji i glumcima. Zato što je to pitanje stvaranja fikcije koja će uvijek dozvoliti analizu i koja će gledatelja odvesti natrag u stvarnost, stvarnost iz koje je proizašao sam film.'<sup>29</sup>

### Politička pitanja u filmovima od 1967. do 1972. godine

Na početku 1968., u filmovima poput 'Radosna znanost', 'One Plus One' i 'Film kao i svaki drugi', Godard je svojim glavnim političkim zadatkom smatrao rastvaranje i dekonstrukciju forme narativnog filma. Pod Godardovim utjecajem, vodeći se tadašnjim književnim i filozofskim trendovima u Francuskoj (kao što su Derrida, *nouveau roman*, teatar apsurdna i brehtovska revolucija), ljevičarski filmski časopisi pozdravljali su

28 'Pravda', tekst naratora, *Cahiers du cinéma*, broj 240 (srpanj-kolovoz 1972.).

29 Gorin, intervju s Martinom Evanom, *Le Monde*, 27.4.1972., str. 17.

30 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (Boston: Beacon, 1964). Guy Debord, *La Société du Spectacle* (Paris: Buchet-Castel, 1967), prevedeno i ponovno izdano u *Radical America* (čitav broj), 5:5 (1970).

‘dekonstruirane’ filmove, pogotovo filmove skupine Dziga Vertov, zbog njihovog diskontinuiteta, kojemu je pridodana revolucionarna, politička i ideološka važnost.

Ipak, kad raspravljamo o filmskoj strukturi i političkim nazorima Godardovih djela nakon 1967., postaje prejednostavno nabacivati se terminima kao što su ‘brehtijanski’, ‘dekonstruirano’ i ‘moderno’ u preopćenitom, pa tako i kritički neupotrebljivom smislu. Godard i Gorin su u svoje filmove i estetičku teoriju utkali jasno određene reference, i zato postaje važno znati kojim su ideološkim konceptima operirali. Način na koji su vodili raspravu o ideologiji povezan je s njihovim zanimanjem za obrazovanje, njihovim stavom prema buntu ‘68. i općenitim stavovima u Francuskoj prema kineskoj kulturnoj revoluciji. Jednostavnije rečeno, teoretski i estetski koncepti koji su razrađeni u ovim filmovima proizlaze iz Godardovog i Gorinovog političkog miljea i mora ih se sagledati kao takve.

### ‘Spontanéisme’

Neke političke pozicije zauzete u filmu ‘Radosna znanost’, snimljenom 1967–68 godine uočljivo nestaju u filmovima snimljenim 1969. U tom filmu Godard je odobravao politiku Nove ljevice, ponudio marcuseovsku analizu kulturne represije i referirao se na manifest situacionista Deborda *La Société du Spectacle*.<sup>30</sup> S druge strane, maoistička skupina kojoj je pripadao Gorin nije odobravala spontane pobune protiv represije (takve pobune su potpaljivale i vodile druge političke skupine koje su agitirale na sveučilištima 1968.).

Tako filmovi skupine Dziga Vertov iz 1969. godine nude ustrajnu kritiku spontanih demonstracija i kratkoročnog političkog planiranja. Zašto se u Francuskoj krajem šezdesetih stavlja takav naglasak na ove probleme može se razjasniti ako pogledamo francusku ljevičarsku politiku u cjelini. U razdobljima netom nakon drugog svjetskog rata, za vrijeme alžirske krize, i tijekom radničko-studentskog općeg štrajka 1968. godine radikalna je ljevica u Francuskoj osjećala da ima gotovo dovoljno

moći da izvede socijalističku revoluciju. U svakom od ovih pojedinih slučajeva, kritika ljevice koja je slijedila nakon neuspjeha svodila se na to da su i teorija i strategija bile nezadovoljavajuće, nakon čega bi ljevica ostala rascjepkana i ušutkana. S dugom povijesti socijalizma u Francuskoj i poslijeratnom povijesti skorog uspjeha, francuska ljevica je u poziciji da smatra mogućim stvaranje radikalne organizacije čiji bi cilj bilo osvajanje vlasti. Od svibnja 1968. radikalna ljevica se nije uspjela složiti mogu li ili ne spontani prosvjedi i štrajkovi učinkovito testirati ustrojstvo sindikata i ekonomski *status quo*, te pomažu li oni ili ne izgraditi revolucionarni pokret u Francuskoj.

U filmovima iz 1968. Godard i Gorin su vidjeli *spontanéisme* kao istovremeno političku i estetsku taktiku, a onda su ga odbacili na obje razine. Estetski su izrazili prezir prema naturalističkom odnosno *cinema vérité* stilu u kojem politika naizgled ostaje na površini događanja. Redatelji koji slijede takav stil, čak i ako su politički motivirani, samo snimaju ono što se dogodilo. Suprotno tome, baš kako se morala izgraditi revolucionarna teorija, tako su Godard i Gorin željeli stvarati prikladne slike, obično vrlo jednostavne, kako bi ‘političke filmove radili na politički način’.

Važno je potegnuti pitanje *spontanéisme*a u vezi s Godardovim političkim razvojem, zato što su njegovi filmovi od 1968. nadalje nudili radikalno drugačije pristupe toj temi. Neki su od njegovih filmova iz tog razdoblja slavili spontano iskazivanje emocija i posvećivanje sadašnjem trenutku, dok su drugi odbacivali osjećaje i prigrlili političku analizu. Primjerice u filmovima ‘Radosna znanost’, ‘*One plus One*’, ‘Film kao i svaki drugi’ i posebice u ‘*British Sounds*’ i ‘Vladimir i Rosa’ postoje dijelovi koji slave osjećaje i spontano političko djelovanje. Ipak, s druge strane spontano djelovanje se otvoreno kritizira u filmovima ‘Pravda’, ‘Istočni vjetar’ i ‘Borbe u Italiji’, a implicitno u ‘Sve je u redu’ i ‘Pismo Jane’. Film ‘Sve je u redu’ objektivno, moglo bi se čak reći i suosjećajno, sagledava spontanu militantnost

# 135

31. ožujka 1968.  
Američki predsjednik  
L. B. Johnson obja-  
vљуje da se neće kan-  
didirati za novi man-  
dat u Bijeloj kući

LESAGE, JULIA  
*Lijevi politički nazori Godarda i  
Gorina, 1967. – 1972.*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2008.

među radnicima *Gauche Prolétarienne* (maoistička skupina) i gerilske akcije studenata koji provaljuju u supermarket. Film predstavlja ova dva slučaja kao glavne izvore borbe u Francuskoj od 1968. U ovom slučaju Godard i Bonn nisu kritizirali *spontanéisme* onako brutalno kao 1969., ali su francuske intelektualce zapitali '1968.-1972.: Gdje ste sad?'

### Revizionizam

U filmu 'Istočni vjetar' Godard i Gorin otišli su toliko daleko da su nazvali Komunističku partiju Francuske (PCF) 'neprijateljima koji se pretvaraju da su marksisti'. U filmu eksplicitno napadaju PCF, sindikate u Francuskoj i rusku komunističku partiju zbog napuštanja diktature proletarijata i prepuštanja želji za ekonomskim napretkom. U klasnim terminima, zapadnoeuropski i američki sindikati profitiraju od ekonomskih položaja njihovih zemalja, od iskorištavanja radne snage zemalja trećeg svijeta i podjeli rada na osnovi spola. Likovi kolaboracionističkih sindikalnih vođa u 'Istočnom vjetru' predstavljaju Godardov i Gorinov prezir prema onome što su smatrali sindikalnom izdajom radnika, nemogućnošću da naprave pomake u kvaliteti života, tako da bi radnici integrirali privatne aspekte života sa životom na poslu - zato tolika privlačnost kineske kulturne revolucije. A ako radničke organizacije ne pomažu radnicima, ne pomažu im niti dobronamjerni studenti. U 'Borbama u Italiji' buržujska studentica Paola ne zna kako da priđe radničkoj klasi. Prvo razgovara s prodavačem dok kupuje, poslije pokušava djelovati radikalnije zapošljavajući se kao radnica u tvornici, ne shvaćajući zapravo procese društvene promjene.

U kritici Rusije u 'Istočnom vjetru', Godard i Gorin kažu kako Brežnjevljevo Studio-Mosfilm već pedeset godina naručuje isti film kao i Nixon-Paramount, a to je vestern. Ova trostruka igra riječi o vesternu referira se na nazadnost sovjetskog socrealizma kao filmskog stila i na činjenicu da je Rusija odbijala ikakve lekcije od Kine, odnosno s istoka. Nadalje, u 'Pravdi' narator govori kako

ruska vlada želi da rublji postanu eurodolari. Također, postoje radna mjesta u Češkoj koja nisu osjetila revoluciju jer su ljudi ostavljeni na otuđenim poslovima gdje funkcioniraju kao strojevi ne bi li povećali kapital. Češka industrija iznova ukazuje na problem viška vrijednosti. 'Pravda' prikazuje češkog radnika koji izrađuje oružje kako bi se, ističe narator, pištolji prodavali po nižoj cijeni nego u Čehoslovačkoj ako donesu stranu valutu. Važno je spomenuti da čak i ako se oružje prodaje Sjevernom Vijetnamu, češka vlada ne osjeća potrebnim poučiti radnike o njihovoj solidarnosti s potlačenim narodom. Napokon, Godardova kritika položaja radnika u Rusiji, Čehoslovačkoj, SAD-u i Francuskoj zajedno s njegovim brehtijanstvom čini jednu od najvažnijih tema u njegovim filmovima: kako su subjektivni faktori povezani s društvenim i ekonomskim uvjetima, s klasom i revolucionarnim promjenama? Radnici su još klasna bića, čak i ako to sami ne vide. Ali oni moraju zauzeti klasni stav.

### Obrazovni aparat i političko obrazovanje izvan tog aparata

U središtu Godardovog vlastitog revolucionarnog iskustva su studentski nemiri iz '68. Već 1967. u filmu 'Kineskinja' jasno je vidio francusko sveučilišno obrazovanje kao klasno obrazovanje koje obučava upravljačku i tehnokratsku elitu. Kako su se čak i njegovi najraniji filmovi bavili jezikom, komunikacijom, lažnom savješću i masovnim medijima, Godard se lako okrenuo proučavanju obrazovnog aparata u odnosu prema državi.

U filmskom prikazu svibnja '68. Godard se poistovjetio sa studentima i njihovim sloganima napisanim u obliku grafitu po čitavom Parizu, na primjer: 'Dajte Sorbonneu radnicima!'. U većini filmova poslije '68. Godard oslikava ono što je u svijetu krajem šezdesetih postala općeprihvaćena činjenica, a to je da su policijska represija i čitav državni aparat gušili studentske prosvjede. Godard se divio francuskom studentskom pokretu, ali on i Gorin, s druge strane, u filmu 'Pravda' kritiziraju češke studente. Naime, dok su češki studenti prosvjedo-

vali protiv ruskih tenkova nosili su crnu zastavu korote i anarhije, a ne crvenu zastavu revolucije; u 'Pravdi' ih se zato optužuje za samoubilački humanitarizam.

Iako je Godard iskusio revolucionarni naboj šezdesetosmaških prosvjeda u Francuskoj i podržao ideju radničko-studentskog saveza, shvaćao je kompleksnost ove problematike. U filmovima 'Radosna znanost' i 'Istočni vjetar' prikazao je prosvjede simboličkim slikama kao što su potpuno crne sličice i kaotični glasovi, ili je prikazivao studentske vođe na izgubenoj vrpici. Ipak, u oba filma narator opisuje događaje iz 1968 kao progresivne. Općenito gledajući Godard i Gorin nisu iz događaja mogli izvući neki jednoznačni zaključak. U 'Sve je u redu' iz 1972. jedino su mogli zaključiti da sitna buržoazija mora razmišljati povijesno i procijeniti što je izgubila, a što dobila od 1968 (u većoj mjeri radi se o ovom prvom).

Ako je tema 'Sve je u redu' pitanje kako bi se buržujski intelektualci mogli nositi sa svibnjem '68. i fragmentacijom njihovih života, odgovor koji se nudi jest da bi se jednostavno morali povijesno obrazovati, i to izvan neke institucionalizirane strukture. Drugi Godardovi i Gorinovi filmovi poslije '68. još se eksplicitnije bave temom političkog obrazovanja izvan institucije, najčešće pozivajući se na tekstove Mao Ce Tunga. Kao u 'Kineskinji', junakinja u filmu 'Borbe u Italiji' otkriva kako glas njenog profesora unutar sveučilišta odgovara glasu države. Profesor govori studentima koje su ideje istinite, koje lažne, ali ne raspravlja o tome kako su te ideje nastale, kako su društvene prakse proizvele te ideje, ili kako ideje također imaju klasnu prirodu. Ipak, u filmu se zaključuje da u slučaju da se studentica pridruži radničkoj klasi i odustane od školovanja, to bi predstavljalo spontano i mehanicističko rješenje. Politički gledano, ona svoju borbu može nastaviti ondje gdje se nalazi, na sveučilištu.

Film 'Pravda' istražuje lažnu savjest u Čehoslovačkoj; ako je cilj države da podigne radničku klasu do razine buržujskog intelektualnog života, tada radnici nikad neće propitivati buržujске vrijednosti individualnosti i

egoizma. U 'Istočnom vjetru' revizionistički učitelj daje učeniku iz trećeg svijeta Althusserov 'Kako čitati kapital' umjesto oružja. 'Radosna znanost', 'Istočni vjetar' i 'Borbe u Italiji' u potpunosti se bave radikalnim političkim obrazovanjem, a ta tema onda predstavlja i didaktičku funkciju tih filmova. U 'Radosnoj znanosti' junaci žele pronaći način kako da sami sebe obrazuju, posebno o medijima. Predlažu kombinaciju dviju strategija: metode i osjećaja (*sentiment*). Njihov plan odražava Godardovo zanimanje za pitanja Nove ljevice, kao što je povezanost između emocionalne represije (Marcuseova jednodimenzionalnost) i naprednih kapitalističkih modusa društvenog ustrojstva. U ovom filmu Godardovi likovi najavljuju ono što će on sam učiniti u sljedeće četiri godine: razložiti zvukove i slike koji tvore film i doći do ništice u smislu filmske forme, tako da bi se pro našle referentne točke koje bi dovele do razumijevanja pravila za snimanje 'revolucionarnog' filma.

U naraciji u filmu 'Pravda' postoje mnoge referencije na Maove eseje, pogotovo na esej 'O praksi'. Kao što je Godard rekao, 'Pravda' ustvari oslikava komunističku ne-stvarnost u Čehoslovačkoj, jer je ono što je izgledalo kao informacija ustvari stvorilo deformaciju. Film ukazuje na načine na koje je zapadna ideologija zapljusnula češku pučku demokraciju i kako, što je najgore od svega, radnici nemaju kontrolu nad državnim proizvodnjom, kako funkcioniraju kao strojevi i lišeni su pristupa u političku sferu. Kritika u 'Pravdi' donijela je još jednu francusku maoističku kritiku komunističkog revizionizma, gdje su sve zapadne komunističke partije na kraju prihvatile zapadnjačku (odnosno američku) ideologiju.

'Vjetar s istoka' i 'Borbe u Italiji' bave se maoističkim konceptom rasta kroz političku praksu i kritikom vlastite prakse kako bi se promijenilo društvo. Marksizam naglašava važnost teorije kao vodiča u djelovanju, jer teorija pomaže ljudima proizvesti znanja o vlastitom položaju. Kad jednom ljudi progledaju kroz zakone objektivnog svijeta i razumiju igru objektivnih protur-



ječnosti u njihovoj vlastitoj situaciji, mogu iskoristiti to znanje kako bi promijenili svijet. Ali, i ovdje su se Godard i Gorin u potpunosti složili s Maom; praksa dolazi prva, jer jedino praksa osigurava direktni kontakt sa svijetom. Likovi u 'Kineskinji', glasovi u 'Pravdi', mlada žena u 'Borbama u Italiji', čak i Fonda i Montand u 'Sve je u redu' - svi su u nekom smislu politički aktivisti. Godard pokazuje korake kojima je Fonda u 'Sve je u redu' shvatila ono što je Mao rekao u eseju 'O praksi': Ako želiš znanje, moraš sudjelovati u praksi mijenjanja stvarnosti.<sup>31</sup>

U formi svih svojih filmova od 1968. naovamo i u sadržaju filmova 'Radosna znanost', 'Borbe u Italiji', 'Pravda' i 'Sve je u redu', Godard se zauzimao za borbu za promjene na način sličan onom na koji su mnogi francuski maoisti interpretirali kinesku kulturnu revoluciju. Prema Maou:

'Borba proletera i revolucionara da promjene svijet uključuje ispunjavanje sljedećih zadataka: promijeniti objektivni svijet i u isto vrijeme svoj vlastiti subjektivni svijet; promijeniti kognitivnu sposobnost i promijeniti odnose između subjektivnog i objektivnog svijeta.'<sup>32</sup>

U ovim političkim filmovima Godard i Gorin su željeli promijeniti naše kognitivne sposobnosti i pokazali su nam likove koji se bore da promjene svoje. Dva redatelja željela su promijeniti odnose između subjektivnog i objektivnog svijeta, pogotovo u pitanjima načina na koji percipiramo film i medije općenito.

### Ideologija

Kao i kineska kulturna revolucija, Godard i Gorin su se borili protiv buržujskih i revizionističkih načina razmišljanja. 'Pravda' razotkriva stavove koje državni ideološki aparat održava među radnicima. Godardova i Gorinova meta često postaje i etablirana ljevičarska kulturna politika. Žestoko kritiziraju filmove nastale u

Rusiji, istočnoj Europi i trećem svijetu. U 'Istočnom vjetru' narator govori kako alternativna kinematografija mora prodrijeti u revolucionarnu sadašnjost, a ne biti natrpana prošlim slikama i zvukovima. Imperijalizam se također može ponovno ušuljati putem kamere i djelovati protiv revolucije.

Kao i Brecht, i Godard se borio protiv suviše lako probavljivih, odnosno već probavljenih načina mišljenja. Obojica su nalazili takve načine mišljenja u filozofiji koja raspravlja o očitim istinama, ili narativnim formama koje ovise o fiksiranom pogledu na likove i pobuđuju predvidive emocionalne reakcije. U književnosti i filmu, ova vrsta pripovijedanja ne objašnjava društveni i klasni kontekst iz kojeg su proizašli likovi, odnosno autorove ideje, ni kontekst u kojem će drama ili film biti primljeni.

U filmovima 'Radosna znanost', 'Borbe u Italiji' i 'Sve je u redu', Godard i Gorin proučavaju kako ideologija organizira praktično društveno ponašanje (ideologija se ovdje odnosi na neprekinutu reprodukciju proizvodnih odnosa u umu).<sup>33</sup> S Maovim konceptom nejednakog razvitka proturječnosti, Godard i drugi maoisti imaju teorijski sustav kojim mogu procjenjivati pokret emancipacije žena i nacionalističke pokrete u trećem svijetu kao progresivne u vlastitim okvirima. U svojim ranijim filmovima Godard se bavio odnosom ekonomskog i društvenog ugnjetavanja žena i subjektivnog ugnjetavanja, a u filmu 'Vikend' bavio se sličnom temom samo u slučaju Arapa i crnaca. I feministice i antikolonijalistički teoretičari poput Fanona pisali su o psihološkom imperijalizmu kojeg prihvaćaju potlačeni narodi, odnosno pojmu koloniziranog uma. Godard i Gorin su prihvatili ovu procjenu subjektivnog ponašanja potlačenih kao i druge kritike koje je Nova ljevica dala o političkim implikacijama na svakodnevni život. U svim svojim filmovima od 1968. nadalje pokušavali su analizirati političke posljedice na prvi pogled 'prirodnih' percepcija i nepropitanog svakodnevnog ponašanja.

31 Mao Tse-Tung, 'On Practice,' *Selected Readings*, str. 41.

32 *Ibid.*

33 Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation),' *Lenin and Philosophy and Other Essays*, preveo. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), str. 127-186. 'I.S.A.', esej Louisa Althussera nastao je u razdoblju između siječnja i travnja 1969. godine, ali se nije pojavio do 1970. godine u *La Pensée*. Gorin, koji je strukturirao LUTTES EN ITALIE, saznao je za te ideje iz Althusserovih predavanja. Film gotovo posve vjerno slijedi Althusserove ideje i nastao je 1969. godine.

Godine 1969. Godard i Gorin su strukturirali čitav film oko proučavanja ideologije u svakodnevnom životu. Vođeni idejama Louisea Althussera u 'Borbama u Italiji' su kao junakinju uzeli mladu aktivisticu Paolu koja želi razumjeti strukturne uvjete vlastitog života. Prvo defini- ra ideologiju kao neophodni imaginarni odnos nje i pravih uvjeta njenog postojanja. Film uvodi nekoliko područja njenog života: militantno djelovanje kroz prodaju radikalnih novina, obiteljski život, poslijepodne s ljubavnikom, kupovina, odlazak na predavanje - sve to prikazano je u plošnim amblematskim slikama. Junakinja je na početku ove trenutke svog života sposobna shvatiti jedino kao izolirane fenomene, zato su te epizode vizualno povezane crnim komadima filmske trake. Zatim Paola polako počinje razumijevati da ideologija funkcionira kroz ta područja koja se čine više ili manje autonomna, ali su ustvari povezana. Kako narator kaže, njezin život je podijeljen u rubrike. Kroz učenje da poveže ta područja svog života, ona uči da se ideologija uvijek izražava kroz materijalni ideološki aparat koji organizira materijalne prakse po praktičnom ritualu (školovanje, zaljublivanje, kupovanje, gledanje televizije, itd.).

Godardova i Gorinova junakinja uči kako njeno ponašanje u svakom području njenog života služi postojećim proizvodnim odnosima koji su sad vizualno prikazani kadrovima tvornice koji zamjenjuju crne kadrove. Postaje svjesna i temeljnih društvenih fenomena koje buržujaska ideologija skriva. Zaključuje da kao militantni aktivist može napasti ključna područja buržujске ideologije, pravnu i političku sferu, te shvaća da će takvo djelovanje imati odjeka na druga polja njenog života.

'Borbe u Italiji' predstavljaju pojednostavljeno shvaćanje Althusserovih poimanja ideologije i svakako je upitna njegova vrijednost političkog iskaza. Međutim, problem je što se tom filmu ne može prići nikako drukčije nego politički. On ne samo da poziva na političku interpretaciju, već je upravo zahtijeva.

U dugačkom članku o tom filmu, Gerard Leblanc ga kritizira jer ne analizira objektivne proturječnosti

aktivističkog života ni u Francuskoj niti u Italiji, iako Paola pripada konkretnoj skupini *Lotta Continua*.<sup>34</sup> Proturječnosti koje su prikazane u filmu ne odražavaju kompleksnost povijesnog konteksta niti stvarne društvene uvjete u Italiji i Francuskoj kasnih šezdesetih. Nadalje, film ne analizira ideologiju kao poticaj za materijalnu transformaciju nego samo kao predmet znanja, te oslikava ideološke aparate kao sustav imaginarnih reprezentacija. Kako film prikazuje Paolu koja nastoji promijeniti sebe kroz promišljanje svog svakodnevnog života i političke prakse, on implicira da je razumijevanje ideoloških mehanizama i mijenjanje vlastitog života iz buržujskog u revolucionarni zadatak koji se može ostvariti sam, a ne kroz kolektivno djelovanje u političkoj organizaciji. U političkom smislu, film dozvoljava subjektivnu transformaciju buržujskog aktivista, ali ne nudi rješenja kako bi se 1969. mogle promijeniti Francuska ili Italija.

### Film i ideologija

U svom posljednjem zajedničkom radu, filmu 'Pismo Jane', Godard i Gorin pridonijeli su razumijevanju filma i ideologije. U altiserovskom smislu ovdje su se bavili filmom kao ideološkim procesom ukotvljenim u specifični ideološki aparat koji upravlja ritualima koji definiraju kinematografsku praksu. Film je složen od nekoliko *slajdova* te Godardovog i Gorinovog komentara koji analizira *slajdove*. Oni ovdje raspravljaju o novinarstvu, sustavu zvijezda i ovisnosti zemalja trećeg svijeta poput Sjevernog Vijetnama o američkom tisku i radikalnim zvijezdama poput Jane Fonde. Govore o ritualima i kodovima određene vrste filmskog izraza, onog bespomoćnog očaja koji je suočen s ogromnom društvenom patnjom. Raspravljaju o implikacijama foto-novinarske forme. Tema Fondinog aktivističkog djelovanja poslužila im je da preformuliraju pitanje 'Koja je uloga intelektualca u revoluciji?' - postavljanje tog pitanja učinilo im se neprimjerenim zbog načina na koji mediji raspršuju, kontroliraju i deformiraju informacije.

U 'Pismu Jane' prvenstveno su htjeli pokazati funkciju buržujskog foto-novinarstva detaljno analizirajući sliku Jane Fonda snimljenu u Sjevernom Vijetnamu. Pojavila se u *L'Expressu* s natpisom 'Jane Fonda interrogant des inhabitants de Hanoi sur les bombardments américains' (Jane Fonda ispituje stanovnike Hanoijske o američkim bombardiranjima). Komentar u filmu iskazuje da je proučavanje ove novinske slike znanstveni eksperiment, prvo da bi se uvidjela njena forma, a onda da bi je se sagledalo kao 'društvenu živčanu stanicu'. U ovome filmu, kao i u 'Pravdi', narator navodi tri tipa društvene prakse za koje je Mao rekao da mogu proizvesti pravilne ideje: borba za proizvodnju, klasna borba i znanstveno eksperimentiranje.<sup>35</sup>

U raspravi o slici kao o društvenoj živčanoj stanici, Godard i Gorin su ukazali na to da su novinari natpis u *L'Expressu* napisali netočno, bez kontakta s ljudima u Sjevernom Vijetnamu (Fonda na fotografiji sluša, ne ispituje). Drugim riječima, novinari *L'Expressa* nisu kontaktirali one koji su kontrolirali proces proizvodnje te fotografije, ali koji nisu kontrolirali njenu distribuciju (i tako su ostali ograničeni u završavaju čina komunikacije koju su planirali). Fondu je fotografirao novinar Joseph Kraft u ulozi zvijezde, odnosno određene vrste ideološke robe. Godard i Gorin su rekli da ako su u *L'Expressu* lagali u natpisu ispod fotografije, to je samo zato što im je sama fotografija to omogućila. 'L'Express može izbjeći reći 'Koji mir?' - ostavljajući to samoj slici!'<sup>36</sup>

Redatelj su zaključili da je Fonda korištena na toj slici isključivo kao zvijezda. Stoji u prvom planu s izrazom lica koji odražava tragičku samilost, a Vijetnamci su ili neoštri ili okrenuti leđima. Godard i Gorin su kritizirali njen tragični izraz lica u smislu Althusserovog teoretiziranja zrcalnog, spekularnog aspekta ideologije koji pozicionira pojedinca u naoko prirodne i neupitne društvene uloge. Takva fotografija, kako govori jedan od naratora u filmu:

'nameće šutnju dok govori... ne govori ništa više nego koliko zna, film je izjednačen s montažom onoga 'vidim'... ovaj izraz govori mislim dakle jesam. Ovaj izraz koji govori kako zna mnogo o stvarima, koji ne govori ni više ni manje, jest izraz koji nam ne pomaže da shvatimo osobne probleme; da vidimo kako nam ih Vijetnam, primjerice, malo može rasvijetliti.'<sup>37</sup>

Glas naratora također eliptično ističe kako takav izraz oslikava izgled koji je u zvučni film ušao s New Dealom, ali se ekonomske povezanosti s filmskom formom ovdje nisu objasnile.

Jedan od Godardovih i Gorinovih ozbiljnih konceptualnih nedostataka u 'Pismu Jane' jest da nisu analizirali odnos među proturječnostima na koje su ukazali u njenoj ulozi aktivistice i proturječnih ili međusobno sukladnih načina na koje se medijima služe razne političke i ekonomske interesne skupine. Sjeverni Vijetnam, Hollywood, *L'Express*, Godard i Gorin u 'Sve je u redu' i 'Pismu Jane' imali su različite razloge da koriste Fondin zvjezdani status. Svi su se koristili njom i njenom slikom u različitim političkim i ekonomskim kontekstima. Njen lik bio je svjetski poznat i distribuiran pomoću tehničkog aparata dostupnog u cijelom svijetu. Kako je on korišten na različite načine i u razne svrhe - od seksipilne starlete u 'Barbarelli' do skupova za političke zatvorenike u Južnom Vijetnamu, moglo bi se reći kako se Fonda, baš kao i oni, poigravala proturječnostima. U ovom slučaju to je radila da dobije političku podršku. Godard i Gorin su je kritizirali jer nije propitivala niti otvoreno iznosila proturječnosti u svojoj vlastitoj praksi i situaciji sebe kao glumice. Zahtijevali su da propita kako bi mogla postati militantna holivudska glumica, odnosno stvoriti novi politiziran pristup ili stil. Njihov zahtjev bio je prvenstveno estetske prirode. Nisu razmatrali, barem ne javno, kako su se oni sami njome nedavno poslužili u 'Sve je u redu'. Primjerice, tijekom snimanja tog filma, Montand i Fonda su kao ljevi-

35 Mao Tse-Tung, 'Where Do Correct Ideas Come From?' *Selected Readings*, str. 502.

36 Godard i Gorin, isječci iz transkripta 'Pisma Jane', *Women and Film*, 1:3-4 (1973), 51.

37 *Ibid.*, str. 49.



čari htjeli utjecati na stil i sadržaj filma, ali im to, kako je dobro poznato, najčešće nije bilo dozvoljeno. Godard i Gorin, dakle, nisu propitali vlastitu ulogu u konstelaciji ideoloških kontradikcija koji su činili kontekst filmova 'Sve je u redu' i 'Pismo Jane'.

Pitanje Godardovog i Gorinovog položaja povlačim zato jer je njihov odnos prema vlastitoj praksi bio mnogo dvosmisleniji i neartikuliraniji od analize Fondine prakse koju su iznijeli u 'Pismu Jane'. Oni su nakon 1968. 'radili političke filmove na politički način', težeći k ispravnoj i revolucionarnoj filmskoj formi. Smatrali su da su njihovi filmovi namijenjeni francuskim radikalima. Međutim, kad je došlo vrijeme da 'Pismo Jane' puste u opticaj, shvatili su da će s tim snimljenim *slideshowom* više novca zaraditi ako ga puste studentima stranih sveučilišta, posebno onih američkih. Slično tome, 'Sve je u redu' snimljen je, kako se na samom početku filma i govori, s novcem velikih studija i zvijezdama (preduvjet za dobivanje novca). Ipak, kad su Godard i Gorin saželi funkcioniranje kinematografskog ideološkog aparata, nisu mogli raspravljati o proturječnostima u vlastitoj praksi niti analizirati vlastiti odnos prema proizvodnji i recepciji. I oni su dobivali novac poput "zvijezda". Mogli su birati hoće li snimati film na 16 mm vrpci, na širokom

platnu ili u obliku *slideshow*. Nisu razmatrali proturječnosti sadržane u svakoj od ovih odluka. U 'Pismu Jane' također nisu raspravljali o komercijalnom krah 'Sve je u redu' niti političkom efektu koji je stvorilo to što je u Americi i Engleskoj prikazivan u 16 mm distribuciji. Iako su kritizirali Fondu zbog svojevrzne shizofrenije koja joj je dopuštala da napravi pravi holivudski film poput 'Klutea' i istovremeno agitira za Sjeverni Vijetnam, oni sami nisu razmotrili političke implikacije činjenice da su primarna publika većine njihovih političkih filmova bili američki, francuski, engleski i talijanski studenti. U svojim filmskim i televizijskim radovima od 1972. naovamo, Godard je pokazao da su se takve proturječnosti nastavile u njegovom radu: brehtijansku liniju mogli smo vidjeti u 'Broju dva' ('*Numero deu*') i televizijskom radu općenito, a politički slab pokušaj komercijalnog uspjeha očit je u 'Spašavaj se tko može'.

Uz dopuštenje autorice preuzeto iz: *Jump Cut*, br. 28.4.1983., str. 51-58

copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1983., 2005. / s engleskoga preveli Igor Bezinović i Hana Jušić

# 141

4. travnja 1968.  
Ubojstvo Martina Luther Kinga pokreće nasilne proteste u preko 115 američkih gradova. Najžešći u Washingtonu, Chicagu, Baltimoreu, Kansas Cityju.

LESAGE, JULIA

Lijevi politički nazori Godarda i Gorina, 1967. – 1972.

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2008.