



军民团结如一人，试看天下谁能敌！

# TOSCANO, ALBERTO

**Zapad je crven**

**Politika i estetika u Godardovim  
Maovim godinama (Années Mao)**



# TOSCANO, ALBERTO

## Zapad je crven

### Politika i estetika u Godardovim Maovim godinama (Années Mao)

“Nisam zainteresiran za pravljenje političkih filmova već za političko pravljenje filmova.”  
— Jean-Luc Godard

“Rakurs je rez kroz stvarnost, poput čamca na moru. U terminima društva, to je ono što revolucija jest, pravljenje novog reza, novog načina prolaska kroz stvarnost. Boljševička je revolucija iznašla novi rakurs, nov način organiziranja života.”  
— Jean-Luc Godard, intervju iz 1972.

“Ponekad klasna borba jest borba jedne slike protiv druge, te zvuka protiv drugoga zvuka. U filmu, to je borba slike protiv zvuka, te zvuka protiv slike.”  
— Jean-Luc Godard, *British Sounds*

#### Politika i estetika danas

Bavimo li se s recentnom sklonosti prema “relacijskoj estetici”, staranjem nad izravno radikalnim ili posvećenim izložbama poput Dokumente 11, ironičnom izložbom *Komunizam* u Projekt-galeriji u Dublinu, ili pak isticanjem figura poput Jacquesa Rancièrea i Alaina Badioua na stranicama *Art Press* i *Art Foruma*, očito je da je neprilika između estetike i politike bila glavna praktična i teorijska preokupacija u posljednje vrijeme, kako u umjetničkom svijetu tako i u akademskim krugovima – netko bi doista mogao reći da je tematiziranje te veze bilo jednim od glavnih načina na koji su galerije i muzeji organizirali afilijacije sa središtem i odsjecima, ili obrnuto. Jedan od načina približavanja tom fenomenu jest kroz naraciju propadanja ili čak poraza. Uzmimo za primjer sljedeći proglas britanskog filozofa i kritičara Petera Osbornea, sa stranica časopisa *Radical Philosophy*: “S raspadom neovisnih ljevičarskih političko-intelektualnih kultura, umjetnički svijet ostaje, sa svim njegovim intelektualnim slabostima, glavno mjesto onkraj institucija višeg obrazovanja, gdje se intelektualni i politički aspekti društvenih i kulturnih praksi mogu raspraviti, te gdje se ove rasprave mogu transformirati”. Predmet mog teksta jest pretresanje jedne od interesantnijih rasprava u toj rastućoj debati, one koja suprotstavlja Rancièrea Badiouu, no tražeći njezine izvore u politič-

kom i estetičkom iskustvu što seže sve do posljedica Svibnja 68. Posebice, želim osvjetliti te rasprave promišljajući o njima na način jednoga od interesantnijih opita u političkoj estetici koji se pojavio u post-šezdesetosmaškoj Francuskoj, skupine Dziga-Vertov Jean-Luca Godarda i Jean-Pierra Gorina.

Razlozi za povezivanje Rancièrea, Badioua i Godarda su trovrnsni. Prvi je općenito generacijski: sva su trojica više-manje sazreli u šezdesetima, prolazili su kroz političke krize i promjene u Francuskoj, te su još vrlo aktivni i danas. Teme i preokupacije za koje se može reći da ih dijele proizlaze iz stanovite “zajedničkosti” u ideološkom kontekstu, a njihovi se putevi križaju u mnogo pogleda – naime, kroz više-manje *damašćansko* iskustvo Svibnja 68., ali i specifičnije: lik u *Kineskinji* (*La Chinoise*, 1967) čita jedan od Badiouovih ranih tekstova, Rancièr je napisao neke prodrone kritike *Povijesti(i) filma* (*Histoire(s) du Cinéma*), itd. Drugi je razlog specifičnije politički: sva su trojica prošla razdoblje francuskog maoizma – Godard preko Gorina i njegove supruge Anne Wiazemsky, kroz sudjelovanje u maoističkoj grupaciji *Oser lutter* i kasnijom podrškom *la Gauche prolétarienne* (*Proleterskoj ljevici*) i njezinim novinama *La Cause du peuple* (*Stvar naroda*); Rancièr preko svoje militantnosti u *Union des jeunes communistes/marxiste-léniniste* (*Marksističko-lenjinističkom savezu mladih komunista*) na École Normale Supérieure i onda također u GP: Badiou kao jedan od osnivača UCFML, skupine čija je sljedbenička organizacija *l'Organisation politique* (*Politička organizacija*) aktivna sve do danas. Treći i konačni je razlog tekstualan, kao što to biva: i Badiou i Rancièr nedavno su posvetili tekstove Godardovim političkim filmovima (poimence, *Sve je u redu* / *Tout va bien*, 1972/ i *Kineskinji*), tekstove koji ne samo da se bave pitanjem političke estetike već također služe kao neizravne polu-autobiografske refleksije na njihovu vlastitu maoističku militantnost.

#### Nesuglasice ili didaktizam: Rancièr vs. Badiou

Sve od njihova zajedničkog iskustva kao studenata i suradnika Louisa Althussera, Rancièr i Badiou održavali su dug i ispunjen odnos afiniteta, nesuglasja, odmaka i polemike, odnos koji je značajno instruktivan glede tenzija unutar intelektualne panorame post-šezdesetosmaške radikalne misli kad je riječ o: (1) mjestu filozofije; (2) karakteru političke militantnosti i egalitarizma (pod utjecajem maoizma); (3) mjestu što ga treba dati

estetici te onome kulturalnom u procjeni posljedica ili “dugog vala” 68. S obzirom na to da je moj cilj takoreći istražiti estetičku stranu njihova “différenda”, najviše ću se usredotočiti na Rancièreove kritike Badioua – te je vrijedno zabilježiti da one na neki način konstituiraju odgovor na Badiouov gotovo bespoštedan, ako i površinsko simpatetički angažman oko Rancièreove političke misli u *Metapolitici*, čija se polemika protiv Rancièrea tiče izvedenog i nedovoljnog karaktera “aksiomatskog” tretiranja jednakosti ovog potonjeg, kao i onoga što Badiou drži da je njegovo “anti-filozofsko ponašanje” (Rancièr također nije pošteđen bolnog podsjećanja na njegovu potporu Mitterandovu predsjednikovanju i koledljivoj militantnoj predanosti).

Ovdje bih želio u prvi plan iznijeti uloge i linije pogrešaka u odnosu između politike i estetike preko Rancièreove vlastite polemike protiv Badioua, uobličene u konferencijskom izlaganju koje se pojavilo u zbirci *Penser le multiple* (*Misliti mnoštveno*), zatim u engleskom izdanju *Think Again* (*Promisli ponovno*), što ga je uredio Peter Hallward, te u neznatno revidiranoj verziji u Rancièreovoj *Malaise dans l'esthétique* (*Bolesti u estetici*) – knjizi koja trasira odbacivanje estetike kao discipline i diskursa na način analogan onome u kojemu trasira modalitete *mržnje demokracije* u eponimnom naslovu. Usredotočit ću se na taj tekst, budući da nam on omogućuje usmjeriti se na *différend* između Badioua/Rancièrea. Tada ću filtrirati ovu raspravu kroz pojedinačna čitanja ove dvojice filozofa, dvaju filmova Jean-Luca Godarda, *Kineskinje* i *Sve je u redu*. Kako nastojim pokazati, ovo nisu tek “slučajevi”, budući da u prvi plan dovode složenu vezu političkih putanja (francuski maoizam), analize (političke) umjetnosti, te predležecih rasprava glede toga do čega bi nas nasljeđe šezdesetosme moglo dovesti u vezi političke i estetičke prakse, kao i međusobno ukrštanje ovoga dvoga. Kako se također nadam pokazati, uprizorenje rasprave o političkoj estetici između Rancièrea i Badioua preko djela Godarda dopustit će nam naznačiti jedan od specifičnih predmeta njihove rasprave (pitanje pedagogije, pojmmljene u terminima uloge filozofije, prakse politike i uobličjenja slike), te promisliti načine na koje neke teme primjerene Godardovim *maoističkim godinama* (tj. pitanje novca u filmskoj produkciji) proširuju ili preobličuju same parametre rasprave po sebi te nam možda omogućuju da prokrcimo neki napredak u vrednovanju trenutnih uloga političke estetike.



Jacques Rancièr



24. lipnja 1989.  
Zbog protivljenja uvođenju opasnog stanja i djelomične podrške prosvjednicima, generalni sekretar Komunističke partije Kine Zao Zijang smijenjen je sa svih dužnosti, a Jiang Ce Min postaje novi generalni sekretar.



Clement Greenberg

Rancièreaova recentna polemika suočava se izravno s Badiouovom konceptualnom intervencijom u pitanje estetike, koja, počevši od načela postavljenog u njegovu *Manifestu za filozofiju* (1989), prije uključuje čin *ra(z)šivanja* negoli što tretira filozofiju i umjetnost kao isprepletene, međusobno određujuće, ili pod utjecajem neke vrste tranzitivnog odnosa; Badiou zahtijeva odvajanje filozofije i umjetnosti. U Rancièreovu komentaru, ovo uspostavlja “ne–odnos između dviju stvari od kojih je svaka u odnosu prema sebi samoj” (str. 87). Diskutabilno, ali instruktivno, to je analogan način onome što ga Badiou čini na početku svoje *Metapolitike*, polemizirajući protiv sama postojanja hibridne discipline naslovljene “politička filozofija”. Definicija inestetike jest ova: “Pod “inestetikom” podrazumijevam odnos filozofije prema umjetnosti koji, naglašujući da je umjetnost sama po sebi proizvođač istinâ, ne zahtijeva da se umjetnost pretvori u predmet filozofije. Protiv estetičke spekulacije, inestetika opisuje striktno unutar–filozofijske učinke proizvedene neovisnim postojanjem nekih umjetničkih djela”. Za Rancièrea, ta definicija dovodi Badioua u orbitu onoga modernizma (oprimgjenog kod Clementa Greenberga) koji teži identificirati područje svake umjetnosti, čisteći je od njezinih mješavina s drugim umjetnostima, sa svijetom rōba, filozofije, politike, itd.

Prema Rancièreu – kako je tvrdio u brojnim tekstovima, uključujući *Politiku estetike* i *Budućnost slike* – ono što takav modernizam izostavlja jest to što leži upravo u srcu jedinog režima umjetnosti koji proizvodi koncept umjetnosti kao singularnosti. To je ono što on naziva “estetičkim režimom”, u kojem se singularnost umjetnosti pojavljuje na račun despecificacije, zamagljujući granice između umjetnosti i ne–umjetnosti, između visokog i niskog, uzvišenog i onog pretvorenog u robu. Karakter takve umjetnosti jest onaj nerazlikovnosti, miješanja, hibridnosti. Singularnost Umjetnosti tako je izborena po cijenu gubitka “bilo kakvog kriterija koji odvaja svoje načine činjenja od ostalih načina činjenja”, kao što je to na različite načine bilo prisutno u drugu dva režima, etičkome (ili platonskom, koji je podredio različite umjetničke prakse potrebama *polis*a) i reprezentacijskom (ili aristotelijanskom, koji je postavio modalitete sličnosti primjerene različitim formama činjenja). Upravo je u estetičkom režimu sadržano to da se ideje mogu poimati kao utjelovljene u osjetilnim for-

mama, u razlici između umjetničkog osjeta i onoga običnoga (primjerice, između boce vina i njezine prisutnosti kao etikete i slike na Braqueovoj slici). No to se može zbiti samo kroz paradoksalnu mješavinu autonomije i heteronomije: “Estetička autonomija umjetnosti nije ništa doli drugo ime za njenu heteronomiju. Estetička identifikacija umjetnosti jest načelo poopćene dezidentifikacije”. Modernizam se stoga identificira kao zlehudi pokušaj da se potraži identifikacija (umjetnosti) bez dezidentifikacije (umjetnosti i ne–umjetnosti), njezanje estetičkog režima koji također niječe svoj unutrašnji politički naboj (zamagljivanje podjele između političke i umjetničke osjećajnosti). Anti–estetika kao cjelina jest tako u bitnome pokušaj da se naglasi područje umjetnosti, odbacujući bilo kakvu intelektualnu operaciju koja bi posredovala posebne umjetnosti s onim drugima i s kulturnom sferom kao cjelinom.

Rancièrea otuda iz brojnih razloga drži Badioua ekscentričnom varijantom ove modernističke anti–estetike: prvo, Badiouova je misao strastveno anti–mimetička – on odbacuje reprezentacijski režim, ali želi odvojiti kako umjetnost od ne–umjetnosti tako i, kao prividno nužno posljedično, jednu umjetnost od druge. No, za Rancièrea, Badiouov je modernizam iskrivljen, budući da teži naglasiti platonističko odbacivanje slika uzduž područja umjetnosti. Radije negoli renesansni platonizam sličnosti između osjetilnosti i ideje, Badiou želi promaknuti *oduzimajuće* upisivanje ideje u osjetilnost (njegov platonizam mnoštvenosti unekoliko odgovara izazovu u *Parmenidu* glede “ideja” prljavština, dlaka...). Ali – i ovdje Rancièrea upotrebljava pojam estetičkog režima kao polemičke poluge – dok se pokušava angažirati u modernističkom pročišćavanju Badiou mora pretpostaviti “estetičku figuru ideje kao mišljenja koje se razlikuje samo od sebe”. Tako, u svrhu da se u inestetičkom mišljenju umjetnosti vidi *filozofijsko* bilježenje prijelaza Ideje (prije negoli pluralni, inter–disciplinarni diskurs o načinima činjenja i načinima osjećanja), Badiou mora pročitati platonisku gestu Ideje kao odvajanja – kako to veli Rancièrea – kroz “estetičke nerazberivosti između umjetničkih formi i onih života; formi umjetnosti i onih diskursa o umjetnosti; formi umjetnosti i onih o ne–umjetnosti”. U srcu tog “iskrivljenog modernizma” Rancièrea identifikira sljedeću ključnu želju: “On želi primorati vječnost da prođe kroz uvijek–obnovljeno odvajanje koje će učiniti da ideja svijetli u iščezavanju osje-

tilnog, (želi) afirmirati apsolutno diskretan i uvijek sličan karakter ideje, onemogućujući da se njezina pripisana figura izgubi u nijemosti kamena, hijeroglifu teksta, dekoru života, ritmu kolektivnog. On to želi manje u svrhu očuvanja prave domene pjesništva ili umjetnosti, a više u svrhu očuvanja pedagoške vrijednosti ideje”.

Da upotrijebimo Rancièreovu vlastitu terminologiju, pod pokrovom inestetičkog *ra(z)šivanja*, Badiou bi tako na umjetnost prenio temeljno pedagošku, to će reći *etičku* funkciju. Dakle, za Rancièrea Badiouova je sklonost prema modernističkoj anti–estetiци predodređena njegovom potrebom da misli kako se istine prenose preko umjetnosti, kako bi uspostavile protokol odvajanja i individuacije koji bi inestetici dopustio bilježiti prijenos istine kroz umjetnost. Iako se Badiou može razumjeti kao stvaratelj hibrida između platonističkog etičkog i modernog estetičkog režima naspram mimetičkog ili reprezentacijskog aristotelovskog, za Rancièrea je to na štetu upotrebe kategorija koje imaju smisla samo unutar *mimesisa*; svjedočimo Badiouovoj distinkciji između Mallarméove proze i njegova stiha. U svrhu da se Mallarméovo pjesništvo kao takvo tretira mjestom za nestajuće pripisivanje istine, Badiou mora najprije uspostaviti hijerarhiju umjetnosti kao “proizvođač istinâ koje poučavaju” (pjesništvo *par excellence*). U tu svrhu, on je obvezan pročitati Mallarméovo pjesništvo od svih njegovih nečistoća, njegovih referenci na dronjke, staru robu, otpatke slatkiša, razglednice, itd. Pjesništvo tako mora biti reducirano na čin nominacije (ili nestajućeg događaja) i oslobođeno kruženja među visokim i niskim znakovima i osjetima koji karakteriziraju estetički režim.

Umjetnost je ovdje *poučavanje istinama*, te tako Mallarméovo pjesništvo, pozvano u službu od Badioua, za Rancièrea postaje “alegorijom događaja uopće i hrabrosti mišljenja koje podupire njegovu kušnju”. Ali tada pjesništvo postaje mimesisom ideje, pridružujući se platonističkom etičkom prizivu kao i onom Hegelovu, u kojemu bi umjetnost bila kako inkarnacijom tako i iznevjerenjem pojma. Zbog toga Rancièrea nema povjerenja u ideju inestetičke discipline koja je heteronomno uvjetovana istinama umjetnosti, budući da uvijek iznova obnavlja upravo one istine što ih dopušta prenijeti umjetnostima. Ovo je rezultat paradoksalne mješavine “platonističkog/anti–platonističkog zahtjeva pjesme koja obučava prema smjelosti istine, te modernističkog zahtjeva za autonomijom umjetnosti”. Ostaje li nešto izvan tog

aranžmana? Prema Rancièreu, koji se još uvijek usredotočuje na *Priručnik inestetike*, kino je – budući da je opunomoćeno da “policira” granice između umjetnosti i ne–umjetnosti (društvo, roba) te između umjetnosti samih – kod Badioua obvezano u neke vrlo neobične torzije. Badiouovo kino, u Rancièreovu čitanju, jest vratar/izbacivač/filter za umjetnost. Nakon pročišćavanja i razdvajanja umjetnosti, ciljanih prema pročišćavanju i razdvajanju Ideje, Badiou se suprotstavlja kinu kao umjetnosti nečistoga – što je, takoreći, simptom kod Badioua – prema Rancièreu, za obilježja estetičkog režima kao cjeline. To će, prema Rancièreu, preopteretiti kino svim nečistoćama koje su utjecale na književnost, operu i sve druge umjetnosti unutar estetičkog režima. Ali, bivajući stadijem za “nečistu” trgovinu između ostalih umjetnosti, kino ispunjava drugu funkciju, ono filtrira (pročišćava) nečistoće ne–umjetnosti (spektakla) te selektira ono što se može prenijeti na umjetnost. Iznova, ono što za Badioua ima mjesto tek u kinu, za Rancièrea je istinito za sve druge umjetnosti unutar estetičkog režima.

Kao i uvijek, Rancièreaova kritika Badioua usmjerena je prema vezi između vladanja (filozofije pod krinkom inestetike) i pedagogije (umjetnosti regrutirane kao obrazovanja u istinama). Ovo vladanje–pedagogija *qua etika* jest za Rancièrea također imanentno strukturi modernističke geste u estetičkom režimu kao cjelini: što više želi afirmirati područje umjetnosti, to je više podređuje radikalnoj heteronomiji (uzvišenom, poučavanju istinama, itd.). Na kraju, čini se da Rancièrea time okreće protiv same sebe Badiouovu vlastitu procjenu čorsokaka suvremene umjetnosti, ideju da je ista (umjetnost) didaktičko–romantička, sjedinjujući temu obrazovanja s onom osjetilnog utjelovljenja idejâ.

### Praviti filmove politički: Rancièrea i Badiou o Godardu

Dva filma o kojima raspravljaju Rancièrea i Badiou (*Kineskinja* i *Sve je u redu*) na neki su način stožeri perioda skupine Dziga–Vertov, to će reći perioda Godardovih pokušaja da uskladi svoje političko predanje s formom filmske produkcije primjerene njegovu *sui generis* maoizmu. Kako ću sugerirati u zaključku, to odsustvo bilo kakve osim površne rasprave o Godardovu iskustvu kolektivne političke i estetičke modaliteta može se smatrati na neki način simptomatičnim za stanovito odsustvo političke ekonomije u kinematografiji – pita-

**O** dakle dolaze ispravne ideje? Padaju li s neba? Ne. Jesu li urođene umu? Nisu. One proizlaze iz društvene prakse i samo iz nje. Proizlaze iz tri vrste društvene prakse: borbe za proizvodnjom, klasne borbe i znanstvenog eksperimenta. — “Odakle dolaze ispravne ideje?” (svibanj 1963)

**studenj 1989.**  
Deng Xiaoping napušta svoju posljednju službenu dužnost: predsjednika Centralne komisije za vojna pitanja Komunističke partije Kine

**siječanj 1990.**  
U Pekingu je ukinuto opsadno stanje uvedeno nakon događaja na Trgu nebeskog mira.

nja *produkcije* – u Badiouovu i Rancièreovu “subjektivističkom” tretiranju politike i estetike.

Rancière u *Filmskim pripovijestima* iscrpno razmatra *Kineskinju*, mnogo otkrivajući kako o svojem vlastitom razumijevanju artikulacije politike i estetike, tako i o specifičnosti Godardova “maoističkog” momenta. Afirmirajući samu “nečistoću” koju drugdje koristi kako bi protresao Badiouov iskrivljeni modernizam, Rancière, prihvaćajući se ključnog natpisa u filmu *Film u nastajanju* (*Un film en train de se faire*), identificira kao uloge filma kombinaciju ekspozicije procesa montaže/produkcije, te samog marksističkog uprizorenja. Marksizam je u *Kineskinji* i ono što je prikazano, ali i samo načelo prikazivanja. No gdje Godard pronalazi svoje načelo predstavljanja? U altiserijanizmu, ključnoj referenci (ili materijalu za izdvajanje) u filmu, da ne spominjemo metu Rancièreova brutalnog prekida iz 1969. (*La Leçon d’Althusser*), kao i predmet pomiješane vjernosti i polemike u samome Badiouu.

“Naše doba prijati da će se jednoga dana pojaviti u povijesti ljudske kulture kao označeno najdramatičnijim i naježim procesom uopće, otkrićem i uvježbavanjem značenja “najjednostavnijih” činova postojanja: viđenja, slušanja, govorenja, čitanja – činova koji stavljaju čovjeka u odnos spram njegovih djela, kao i onih što im se bacaju u lice, njihovim “izostancima djela””.

Za Rancièrea, cijela se Godardova metoda može locirati u ovu Althusserovu deklaraciju iz *Kako čitati Kapital*, te se pojmiti kao iskustvo u *kinu razlike* – da upotrijebimo trajnu maoističku distinkciju – između kina koje dijeli jedno u dvoje, te one koja dvoje povezuje u jedno. Ovo drugo, prema Godardu, truje “ispravno” marksističko kino koje uvijek sjedinjuje riječi i slike podređujući ovo drugo onome prvom. Preformulirano, marksizam se teži pojaviti kao *glas u off-u* koji usmjeruje svijest i afekte gledatelja prema pravilnom stajalištu *vis-à-vis* slike koje protječu ekranom. Altiserijanska jednostavnost portretirana je kao protuotrov marksističkom dogmatizmu. Kako to Godard veli u raspravi u Kaliforniji 1968:

“*Kineskinja* treba biti vrlo jednostavna, zato što su vrlo jednostavni ljudi pokušali vrlo skromno naučiti ponešto o jednostavnim stvarima. Tako sam morao

biti jednostavniji što je više moguće. Bio je to početak nove abecede, tako da čak nisam znao kako *govoriti*”.

Ako se za Godardove filmove može reći da su politički, čak i ako to nije i njihov predmet, to je stoga što oni razbijaju taj odnos. Kako bismo ostali u vezi s njegovim eksplicitno “političkim” filmovima, možemo pomisliti na bizarne kratke spojeve u *Malome vojniku* (1961), gdje on konstantno iznevjeruje naša očekivanja glede “ispravnih slika”: tematizirajući problem mučenja, on pokazuje mučenje desničarskog militanta od strane simpatetički portretiranog FLN-a, oslikavajući ovoga sa stavom stisnute pesnice u sjećanje na španjolske republikance, itd. Još eksplicitnije, pedagoško djelo *Pismo Jane* (1973), ili Godardov raniji kratki spoj s političkim očekivanjima u *Daleko od Vijetnama* (1967), slažu se s ovim primjerom. Ustvari, slijedeći Colin MacCabeovu pionirsku analizu u *Godard: Images, Sounds, Politics* (*Godard: Slike, zvukovi, politika*), možemo ići dalje i pronaći različite manire u kojima nas Godardov didaktički anti-didaktizam konstantno frustrira organizacijom slike koja ne dozvoljava da nametnemo i prekrijemo smislom značenje onoga što redatelj/producent nudi gledatelju/publici. Jedan od ključnih aspekata Godardovih filmova u tom smislu jest suspenzija iluzije spoznaje, “nadzora” danog gledatelju trasiranjem perspektivâ kamere, promatrača i karaktera, kritičko preustrojavanje koje se zbiva odbijanjem, *unutar slike*, nekih ključnih tehničkih tropa koji omogućuju totalizirajuću organizaciju – pomicanje kamere u kojemu se ona okreće oko svoje osi; komplementarnost kadra i protu-kadra. Tako, onkraj poteškoće identificiranja političkog *sadržaja* (kao u *Malome vojniku*), od gledatelja-kao-sudionika uvode se zahtjevi za različitim načinima sprječavanja *formalne* jedinstvenosti koja bi povukla umirujuću, totalizirajuću spoznaju. U *Pismu Jane* možemo vidjeti kako su na razini forme i sadržaja te dvije analize sjedinjene. Slično, s Godardovom vlastitom samo-kritikom – posebice u njegovu radu s Anne-Marie Miéville *Ici et ailleurs* (*Ovdje i drugdje*, 1976), načelo će biti isto: smanjiti važnost spoja ispravne slike s ispravnim zvukom pod egidom ne-filmične transcendentne ideje.

Kazano Rancièreovim jezikom, to je onda kada riječ “pogledajte” više ne možete razumjeti, a kada vam slika dopušta razumjeti – više ne možete vidjeti. To dvoje-u-jednom može se, za Rancièrea, sumirati pod načelo

*metafore*, gdje je apstraktna ideja utjelovljena u konkretnoj slici, a konkretna se slika može identificirati apstraktnim “glasom u off-u”. Raspravljajući Godarda – unatoč tomu što ga je on smjestio upravo u registar altiserijanizma, što ga je – kako je poznato – čuveno odbacio (možda na taj način pokazujući potajnu vjernost), Rancière iskazuje jedno od ključnih načela svojeg razumijevanja konvergentnog djela politike i estetike:

“Ovo je zajedničko djelo umjetnosti i politike: prekinuti smotavanje, beskrajnu zamjenu riječi koje vas čine vidjeti i slika koje govore, namećući vjerovanje kao glazbu riječi. Jedno se u reprezentacijskoj magmi mora podijeliti na Dvoje: razdvojiti riječi i slike, dopustiti da se riječi razumiju u svojoj stranosti, a slike da se vide u svojem zaprepaštenju”.

Budući da u *Kineskinji* upravlja protokol razdvajanja, što uključuje “odsijecanje” političkog diskursa u neprimjerenu domenu buržoaskog stana u Parizu, cilj je proizvesti umjetničko razumijevanje političkog govora (ne *šav* između politike i estetike, već kritičko-didaktičku *dijalektiku*). Kako Rancière kaže: “Umjetničko djelo treba razdvojiti, preobličiti kontinuum smisao-slika u niz fragmenata, razglednica, ili lekcija.” Pomislite na protokol razdvajanja i oćudavanja u *Karabinjerima* (1962), gdje se brutalnost rata prenosi kroz konjunkciju pisanih oglasa/plakata (pjesama, navoda, proglosa); farsično simplicističkih prikazivanja bitke, te prisustva cijelog arhiva razglednica, poharanih teritorija kao pukih slika, u jednoj od najdojmljivijih scena u filmu. U *Kineskinji* to je *dijelektičko* uspoređivanje ili razdvajanje slika od zvukova, što za Rancièrea tvori Godardov nedosegnuti umjetnički rad *na* politici. (Mogli bismo pomisliti na to kako takva disjunkcija u politici eventualno postaje disjunkcija *od* politike, kao da Godard gubi sve nade u *kritičku politiku* koja bi istovremeno bila *kritička praksa* slike – ili se možemo prisjetiti nesmiljene Situacionističke kritike *le plus con de pro-chinois suisses* – pozicije iz koje bi se moglo reći da je on bio na pogrešnom putu, kako bi se započelo s njime).

Godardova vlastita procjena njegove Dziga-Vertov skupine neobično je bliska upravo okviru i terminologiji što ju rabi Rancière. Kako su on i Gorin primijetili o njihovu *Pismu Jane*:



*Kineskinja (La Chinoise, red. Jean-Luc Godard, 1967)*

“To je upravo estetika, to je film koji se bavi estetikom shvaćenom kao kategorijom politike. Radije odabiremo govoriti o esteticu, a ne više o politici. Mi smo tek zainteresirani za spoznaju o vrsti izraza. Da sam bio u Vijetnamu, gledajući na mrtvo vijetnamsko dijete, imao bih upravo taj isti izraz lica kakav bi imali Nixon i John Wayne... Termin “proleterska revolucija” u našoj je zemlji postao tako zloupotrebljavan da radije kažemo da smo zainteresirani za estetiku”.

Badiou se obraća Godardovoj političkoj estetici u članku naslovljenom “Kraj početka”, nedavno objavljenom u časopisu *L’art du cinema*. Poput Rancièrea, on izgleda kao da klizi preko djela Dziga-Vertov skupine neobično se pridružujući konsenzusu po kojem je od 1968-1972 Godard u potpunosti podčinio svoje filmove političkim imperativima, *prošivajući* svoju umjetnost svojom politikom.

Strukturalna kategorija u Badiouovu tretiranju filma jest ona *periodizacije* (otuda i naslov Badiouova članka “Kraj početka”). Badiou čita *Sve je u redu* kao pokušaj da se napravi *gošistički* ili maoistički ono “realno” francuskog, *vidljivog* usred situacije ozbiljne reakcije i političkog zatvaranja (to je smisao u kojemu on čita naslov kao referencu na kinesku izreku u vremenima krize: “situacija je odlična”). Ako je *Kineskinja* predstavila filmsku dijalektiku političkih iskaza i uvjerenja, *Sve je u redu* pokušava učiniti vidljivom klasnu borbu (u ustroju tvornice, zabavno apolitički ponovljene u *Vodenom životu* (*The Life Aquatic*, Wes Anderson, 2004), kao i u dugoj vožnji

**T**ko god želi spoznati neku stvar, mora doći u dodir s njom, odnosno živjeti (djelovati) u njezinoj okolini. ... Želite li znati, morate sudjelovati u mišljenju stvarnosti. Želite li znati kakvog je okusa kruška, morate je zagristi i na taj je način promijeniti... Želite li znati teoriju i metode revolucije, morate sudjelovati u njoj. Svako pravo znanje potječe iz neposrednog iskustva.

– “O praksi” (srpanj 1937)

170

171

**travanj 1990.**  
Jang Ce Min postaje predsjednik Centralne komisije za vojna pitanja Komunističke partije Kine čime se nastavlja primopredaja vlasti trećoj generaciji vodstva NR Kine.

**prosinac 1990.**  
Službeno je pokrenuta burza dionica u Šangaju. Registrirano su 22 člana, 45.000 investitora i 30 dionica.

**TOSCANO, ALBERTO**  
*Zapad je crven. Politika i estetika u Godardovim Maovim godinama*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2009.



Bertold Brecht

kamere na kraju, koja se bavi intervencijom/eksproprijacijom u supermarketu, a koja pak, kako Badiou vispreno primjećuje, ponavlja jednu od akcija svoje vlastite skupine. Film, za Badioua, onkraj historijske referencije za objektivnošću (preko integracionističke retorike šefa i PCF/CGT predstavnika) i subjektivne mogućnosti utjelovljene u radničkom revoltu. Prema Badiouu, Godardovo je usredotočenje na stvari *konverzije*, a jedno je od pitanja što ih možemo postaviti, jesu li doista upotrijebljena *kinematička* sredstva primjerena za tu didaktičko/anti-didaktičku vježbu. Kako Badiou primjećuje:

“Povijest filma jest ona pre-odgoja, motiv koji također dolazi iz maoizma.... pre-odgoj sitno-buržoaskog umjetnika (Godard?) i mlade žene.... Izravno militantna forma tog pre-odgoja nije pretpostavljena (niti je postala Maova) tek svojom neizravnim formom; stvaralačkim životom (kino i istraživačko novinarstvo), ljubavnički će se život (par, njihove prakse, dijalektika između njihove unutarnjosti i djelovanja u svijetu) možda modificirati iskustvima nametnutima borbom naroda”.

Pitanje za koje Badiou vidi da ga film postavlja jest subjektivno: što u potpunosti politički početak omogućuje na način subjektivnog preobražaja? Zamijetite ovdje pitanje *odgoja* karaktera. “Zaključak filma tiče se temeljne povijesnosti svih stvari, podjele svega, te odatle ima izvor u konkretnim mogućnostima svakog iskustva, posebice onoga (ljubavnog) para”. Badiou je također oprezan prema formalnoj dimenziji, koju (sukladno Rancièreu), vidi u brehtijanskoj dimenziji Godardova djela (Brecht je eksplicitna referenca kroz cijeli Godardov opus).

Badiou navodi sedam elemenata strukturiranja filma: 1. Figuralni minimalizam (topološka redukcija, u uprizorenju, u akciji na nekoliko reprezentativnih i ključnih ambijenata); 2. Tipične geste (trčanje, tuča, itd. – slijedeći burlesku, to je već načelo *Karabinjera*, ali također bi netko mogao pridodati i *Do posljednjeg daha* (1959) gdje je to povezano s reklamama/oglašavanjem i spektakularnim stereotipima); 3. Monolog ispred kame-re; 4. Dokumentarni fragmenti koji povezuju tipologiju s povijesnom složenošću; 5. Eksterijeri koji indiciraju izvanjskost; 6. Simbolizam boja, što također primjećuje i

Rancière; 7. ponovno, *Dijalektika*, velike simetrije: štrajkovi i rad, ured šefa i njegovo odjeljivanje, tvornica i filmovanje oglasa. Možemo se upitati nije li Badiou pro-pustio druge aspekte dijalektike – na primjer, znakovitost potpisivanja čeka na početku (kojem ćemo se vratiti) te disjunktivna razmještanja Montanda i Jane Fonda u tvornici (kao i pozadinsku priču glede izbora glumaca u njihove uloge, kako bi se pojačao smisao bitke). Ova dijalektika kina i politike (vidi *Pismo Jane*) bit će razriješena tek povratkom prema slici i njezinoj analizi. *Pedagogija* je ponovno na dnevnome redu – budući da se filmska tema vidi kao *pre-odgoj*, kao preobražaj života, neizravno, putem bitaka. Za Badioua, Fonda je heroína zato što iz deklaracije o radničkim novinama u situaciji povlači i mogućnost vlastite novine u ljubavi.

### Zaključak: Novac u slici

Politički, kako na razini zapleta politike i estetike tako i jezikom bavljenja političkom pedagogijom, Badiou i Rancière izgledaju nezainteresiranima glede pre-vlasti teme *novca* u svim Godardovim filmovima, te posebice onima iz perioda Dziga-Vertov skupine. Godarda je u kratkom vremenskom razdoblju zaposlio Odsjek za javnost Foxova studija u Parizu, te je on uvijek insistirao na središnjoj ulozi monete za kino – ovo je očigledno u njegovu odnosu prema *sustavu zvijezda* (sjetite se odabira Brigitte Bardot u *Preziru*) i također dolazi u prvi plan u njegovu taktičkom i manipulativnom odnosu prema financiranju filma – od općeg mjesta njegove notornosti u skupljanju sredstava od komisijâ za Dziga-Vertov filmove, i to od europskih distributera, koji su ih onda odbijali prikazivati, do postavljanja trideset i dva “politička redatelja” iz disparatnih ljevičarskih frakcija na platnu listu “marksističko-lenjinističkog westerna” *Vjetar s Istoka*. Uvodna sekvenca *Sve je u redu* koja pokazuje potpisivanje čeka za različite suradnike u filmu, posebice za Montanda i Fondu, amblematična je u tom pogledu.

Vrijedno je zabilježiti da je Godard bio emfatičan u tom periodu – kako u svojim programatskim stavovima tako i u svojoj praksi – u vezi s prvenstvom procesa *proizvodnje* nad momentima distribucije i potrošnje onoga što je on nazivao *praviti filmove politički* (nasuprot pravljenju političkih filmova). Proizvodnja se ovdje treba razumjeti na brojne načine – u smislu funkcije “proizvođača”; u terminima modusa i odnosa proizvodnje koja dominira samim procesom snimanja filma (npr. uloga

kolektiva u Dziga-Vertov skupini), ali također i u terminima tehnike i tehnologije, kao onda kada Godard uvjerljivo tvrdi da su ideološki odnosi već sadržani u materijalnom aparatu filma, primjerice u montažnom stolu (Godard ne ignorira vezu između proizvodnje i distribucije, kao onda kada “glas u off-u” *British Soundsa* na poznat način zadirkuje: “Ako se napravi milijun kopija marksističko-lenjinističkog filma, on postaje *Prohujalo s vihorom*”). Daljnji i vrlo značajan smisao u kojemu je za Godarda proizvodnja upitna jest proširenje do kojega je film u stanju doprijeti – da upotrijebimo ovdje Marxa – do “skrivenih tajni proizvodnje”, problema s kojim će se Godard susretati na različite načine u *British Sounds*, *Sve je u redu*, *Strasti* (1981) i *Spašavaj se tko može, život* (1979). Između uvjetovanosti slike o proizvodnji, upravo je odnos s *novcem* ono što posebice zaokuplja Godarda. Kao što Colin McCabe bilježi u svojoj suverenoj obradi Godardova kina do 1980-ih – *Godard: Images, Sounds, Politics* – u kasnim sedamdesetima Godard je planirao djelo pod nazivom *Pripovijest*, s Robertom De Nirom i Diane Keaton, film o mučnoj proizvodnji jednog drugog filma, o gangsteru Bugsyju Siegelu, nazvanom *Bugsy* (što će ga naravno kasnije napraviti Warren Beatty, 1991. godine). U scenariju za taj film o filmu, koji nije dovršen, i koji nikada neće dospjeti do proizvodnje, nalazimo slijedeću repliku, koju izgovara Bugsyjev zamišljeni producent: “Dopustimo da slike teku brže negoli što to može novac”. Kao što McCabe primjećuje, nasuprot producentu *Pripovijesti*, onome tko želi sakriti “financijsku predodređenost” slikâ, “Godardov projekt jest izravno suprotan – usporiti tijek slika sve dok se ne ukaže novac i fantazija ne pokaže upravo njegovu konstituciju”. Za McCabea, Godardove početne slike novca – posebice supostavljanje novca kao normalizirajuće društvene funkcije prema kriminalnom novcu u *Do posljednjeg daha* – omogućit će nam način za bavljenje “novcem u slici”, problem koji je, kako McCabe primjećuje, prvenstveno kod Godarda posredovan slikom *ženâ* i ekonomije pogleda/izgleda o kojoj ovisi ta slika (“problem pogleda/izgleda neodvojiv je od novca”). Filmovi skupine Dziga-Vertov, stoga su, unatoč svojem ukazujućem “negledljivom” karakteru, dozvolili Godardu da s većom preciznošću formulira strategije za raskidanje načina na koji poredak novca diktira poredak slika, ili bolje kazano, da pokuša prekinuti s “poretom koji na setu kristalizira novčane odnose”.

Taj je problem financijski u istoj mjeri koliko i formalni. Protiv klasične povezanosti izgleda/pogleda s karakterom, pogleda kamere i pogleda gledatelja (kojemu možemo dodati ključnu povezanost sa zvukom), Godardovi i Gorinovi filmovi izgleda da se protive praksi dislokacije, s više ili manje otvorenim brehtijanskim odjecima. Pokazati novac u slici, učiniti mogućim ono konkretno audio-vizualno, omogućiti konkretnu audio-vizualnu analizu konkretnih audio-vizualnih uvjeta – za to je ključna dislokacija (premještaj). Dakle, učiniti da film postane političkim oruđem, za to je nužno izmaknuti njegovu puku instrumentalizaciju, njegovu estetičku i političku *svezu* (ovo je vidljivo u Godardovu prinosu, od strane Chrisa Markera organiziranom kolektivnom filmu *Daleko od Vijetnama* (1967), kao i u njegovoj raspravi s maoističkim filmskim djelatnikom Martinom Karmitzom). Pedagoški poriv filmova iz *maovskih godina* zanimljivo oslikava raspravu između Badioua i Rancièrea, jer Godard *jednako* koristi didaktičko-primjeran modus kojeg afirmira Badiou glede tipologija upotrebljenih u *Sve je u redu*, kao što i želi izazvati kratki spoj u estetiци politike, kao i politici estetike, usporavajući, dislocirajući/premještajući i razdvajajući slike. No, ključno je usmjeravanje njegove pozornosti prema uvjetima kino-proizvodnje – posebice uloge novca u slici – koja će mu omogućiti (dok s Badiouom i Rancièreom dijeli egalitarnu politiku) da prebrodi enormne poteškoće što pritiskuju proizvodnju egalitarnih slikâ i slikovnih odnosa, bilo one primjer(e)ne ili kritičke; amblematske ili otpadničke. U toj perspektivi, politički se recepti i estetička kritika jedino mogu dosegnuti i pripremiti *metodom zaobilaska* (détoura), načina političkog pravljenja filmova, što će – ne nužno radeći političke filmove – omogućiti političko promišljanje o estetici politike (vidljivost, slušnost i čitljivost). Kao u *Pismu Jane*, to uključuje stanovito subjektivno stajalište (ne-govorenje u ime drugoga), te također stanoviti zahtjev prema situiranom karakteru političkih i estetičkih intervencija (kako se u *Sve je u redu* dopire do Vijetnama ostajući u Francuskoj) – pitanje što će ga Godard i Miéville postaviti o Palestini u *Ovdje i drugdje* (*Ici et ailleurs*).

Ovo nije normativni već *pripremni rad umjetnosti o politici*, čiji je cilj, kako tvrdi Godard i Gorin, istražiti estetičke preduvjete za sljedeće tajanstveno pitanje: “Kako se mogu postavljati nova politička pitanja?”



Jane Fonda

**Znanje počinje praksom, a teoretsko znanje se stječe u praksi i stoga se mora vratiti u praksu. Aktivna svrha znanja ne ogleda se samo u aktivnom skoku od perceptivnog ka racionalnom znanju, već se, još važnije, mora ogledati i u skoku od racionalnog znanja ka revolucionarnoj praksi.**

– “O praksi” (srpanj 1937)

172

173

**travanj 1992.**  
Svenarodni kongres NR Kine odobrava izgradnju brane Tri Klancu na Dugoj rijeci. Jedan od najvećih, najzahtjevnijih i najkontroverznijih inženjerskih poduhvata u modernoj povijesti. Zbog izgradnje brane preko milijun ljudi bit će premješteno iz svojih domova.

**TOSCANO, ALBERTO**  
*Zapad je crven. Politika i estetika u Godardovim Maovim godinama*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2009.