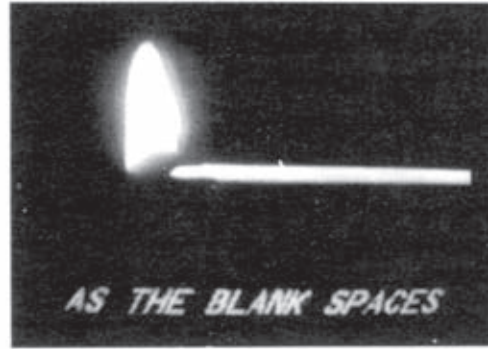




9 771352 512004

#29/30 • Zagreb, 2016.
cijena 200 kn

UP&UNDERGROUND



RAYMOND BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video

RAYMOND BELLOUR

Međuslika

Fotografija, film, video

BIBLIOTEKA SINESTETIKA

NASLOV IZVORNIKA: L'Entre-images: Photo,
Cinéma, Vidéo

AUTOR: Raymond Bellour

IZDAVAČ: Paris: la Différence, 1990

AUTOR: Raymond Bellour

NASLOV: Međuslika: Fotografija, film, video

IZDAVAČ: Udruga Bijeli val

Ilica 203a

10000 Zagreb, HR

TELEFON I FAX: +385 1/ 3907292

E-MAIL: nikoladevcic@inet.hr

www.up-underground.com

www.subversivefilmfestival.com

ZA IZDAVAČA: Nikola Devčić

UREDNIK: Dina Pokrajac

PRIJEVOD: Marko Gregorić

LEKTURA: Tonči Valentić

DIZAJN: Ruta

TISAK: Tiskara Zelina

ISBN: 978-953-56086-9-1

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 000950470.

OBJAVLJENO UZ POTPORU:

- Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
- Gradski ured za obrazovanje, kulturu i sport
- Hrvatski audio- vizualni centar
- Francuski institut u Hrvatskoj

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des
Programmes d'aide à la publication de
Culturesfrance/ministère français des Affaires
étrangères et européennes.

Ovo djelo je ostvarilo potporu u okviru Plana
pomoći izdavaštvu Culturesfrance/Francuskog
Ministarstva vanjskih i europskih poslova.

Zagreb, 2016.

RAYMOND

BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video



Sadržaj

- 9** Bilješka za stoljeće
- 11** Međuslika
- 15** Izgubljena analiza
- 19** Thierry Kuntzel i povratak pisma
- 37** Videoutopija
- 45** Pišući fotografiju filma
- 49** Misaoni spektator
- 55** Duć fantomu
- 63** Trajanje-kristal
- 65** “A ja, ja sam jedna slika”
- 71** Prekid, trenutak
- 85** Šest filmova (uzgredno)
- 95** Rubovi fikcije
- 101** Iz međutijela
- 123** Slike svijeta
- 133** Goruće pamćenje
- 137** Video po Svetome Ivanu
- 139** Posljednji čovjek na križu
- 143** Umjetnost demonstracije
- 147** Oblik u kojemu prolazi moj pogled
- 155** “Pismo još uvijek izriče”
- 165** Autoportreti
- 203** Zahvale i reference
- 205** Indeks

Nicolasu Poussinu i Francescu Guardi

Bilješka za stoljeće

Od jednog do drugog sveska *Međuslike*, od one prve knjige iz 1990. do druge (*Međuslika 2*, P. O. L., 1999), radilo se prije svega o ustrajnosti. Od jednog podnaslova do drugog (“Fotografija. Film. Video”; “Riječi. Slike”), o utvrđivanju sklopova: onih u kojima su pomiješane “sve slike” (dakle i slikarska slika) i onih koje su posredovanjem kompjutera dovele do toga da se, kao nikad prije u svjetskoj povijesti, te slike povezuju s vlastitom ulogom neizbježnog jezika. Radilo se o ocrtavanju linija bijega jednoga fuzioniranog svijeta čija još neviđena djela kao da su tom naslovu jamčila snagu i neku vrstu moralnosti.

Otada se ništa nije uistinu promijenilo, osim uvijek sve življeg ubrzavanja tako raznolikih sklopova da ih se riječima uzalud pokušava imenovati. Ali nešto se možda potajice pomaknulo u uvidu što se u njih nastoji steći. Ta gotovo globalna umjetnost, ta estetika pomutnje u svojem nepronicljivom i katastrofičnom vrtlogu nosi, u smislu teorije tog imena, jednu umjetnost, jednu vještinu, jednu magiju, jednu činjenicu kulture i civilizacije, ne znamo kako bismo to izrazili: film, koji je kao nitko drugi ispunio svoje stoljeće. Film je vrlo rano, na pola puta, upravo dok je kao govorni ili zvučni postajao uistinu sobom samim, dobio jednoga bliskog neprijatelja, ili “ne-blisku” prijateljicu, od koje se njegova sudbina više nije dala razlučiti: televiziju. Danas on ima dva druga neprijatelja. Kompjutor, tu doista intimnu magiju koja je postala drugo ime za televiziju, budući da je daleko zamašnija od ove i da je već guta. Drugi, ugledniji i prijateljskiji neprijatelj, ali koji bi se mogao pokazati i podmuklijim, po svemu je sudeći muzej. S jedne strane, film u njemu postaje uistinu ali i samo umjetnošću; s druge se strane preobražava u neobične, neprestano obnavljane dispozitive u kojima nestaje za sebe sama pod izlikom da se nanovo iznalazi pod drugim imenima.

To ide dotle da bi se taj fenomen mogao sve više pretvarati u paradoksalnu tenziju i torziju jedne takve djelatnosti, imenovane “međuslikom”: slijediti gotovo u beskonačnost te pokrete s pomoću kojih se iznalaze tolike nečuvnosti; no pritom zadržati jedinstveno očekivanje, jedino ono koje za to nepodijeljeno kraljevstvo povlašćuje tu “nečistu” umjetnost koja se zove film.

Lipanj 2002.

9

RAYMOND BELLOUR
Međuslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Alfred Hitchcock, *U znaku jarca (Under Capricorn)*, 1949.

Nalazite se u tami. Na malenom pravokutniku što ga predstavlja montažni stol, protječe sličica. Pomalo zgrčena na upravljaču, vaša ruka osjeća sliku. Osjeća, zna, vjeruje da može upravljati slikom. Da, ali za koju sliku? U ime koje slike? Postoje trenuci u kojima je ruka zaboravljena, u kojima sličica iznenada iskrasava gotovo za sebe samu. Moć. Kadar. Pogled. Nepomičnost koja je postala nepodnošljiva. Razrogačenih očiju, ustâ na rubu nečega što više nije posve zamislivo, palo je jedno lice koje vas unosi u svoj pad. Možda se još sjećate da je to Joan Fontaine u *Sumnji (Suspicion)* – Lina – da se nalazite u komori za montažu, i to s priznatom namjerom. Ili pak ništa od toga. Vrijeme je da se sagnete i iznova uperite pogled prema onoj rupi svjetlosti u kojoj je on ujedno odveć prisutan i odsutan, u kojoj ga obuhvaća neko klonuće. Vrlo jednostavno, strah. Biti tako uhvaćen u krugu bez oboda od strane tog fantoma u krupnom planu, bez ishodišta i odredišta. To je, kao što znate, katkada prvo lice iskustva. Njegova fiksna točka i naličje utjelovljeni, sve u svemu, u itekako razboritoj aktivnosti koja se sastoji u uzimanju vremena pred slikom, krađi njenog vremena kako bi se njime kupilo znanje, u traganju, potrazi za idejama. Ali znate da iskustvo ima i drugo lice. To što je bez sumnje sve čišća – ništa nije nedodirljivije od hladnog uvida u zaustavljeno tijelo – ne znači da je kušnja manje silovita; a ona ima samo obrnuti smisao, dvostrukom dubinu prvog. I dalje slijedimo Joan Fontaine, u toj priči u kojoj je ona lišena osobnog imena jer je njegovu supstancu, kao i prije, progutala jedna druga, mrtva žena, *Rebecca*: Hitchcock po drugi put. Junakinja se primiče dvorcu Manderley, ovjenčanom plamenima. Gotovo slijedeći njen pogled ulazimo u Rebeccinu sobu u kojoj gđa Danvers, gospodarica požara, nepopustljiva i zastrašujuća figura, stoji na skelama među gredama što se urušavaju. Može se tako dogoditi da je, zaustavite li sliku, ne prepoznate, da blijedim plamenima oblizivana dugulja-

¹ Serge Daney, *Ciné Journal*, Cahiers du cinéma, 1986, str. 115-116.

sta crna silueta gđe Danvers više ne bude ništa drugo do svijet čistih oblika. Ukratko, vi se u jednom trenutku, koji može potrajati čitav život, nalazite pred jednom izmišljenom, izobličenom slikom koja svoju moć crpi iz onoga iz čega proizlazi – jedne drame – kako bi potom pružila samo njenu zaboravljenu suštinu, latentnu energiju, linije i odsječke, poteze i točke, nešto poput toka izuzetog od tekućeg djelovanja, ali koji je ujedno njegova snaga.

Zašto se još jednom vraćati na iskustvo zaustavljanja na slici, izazvanog zaustavljanja koje nas očito samo primorava da govorimo o svima drugima, onima koja se odista zaustavljaju, svim javno izloženim trenucima, očiglednim prekidima – a da se pritom ne govori o s njima povezanim preobrazbama slike? Preformulirajmo pitanje u dva oblika. Zašto je, jednoga lijepog dana u lipnju 1982, Serge Daney osjetio potrebu da u *Libérationu* objavi osam fotograma *Sjever-sjeverozapada (North by Northwest)* izabranih među 3 426 snimaka prizora poljupca između Caryja Granta i Eve Marie-Saint, pružajući tako svakodnevicom pritisnutim čitaocima jedno priviđenje, kako bi s njima proslavio repriziranje velikoga klasika? To je priviđenje komentirao dvostrukom podjelom naslova (engleskog) ne bi li nam pokazao ono što smo mogli samo nazreti u sceni u kojoj se poljubac, trenutak koji traje ne prestajući biti trenutkom, očito odnosi ujedno na užitak (*jouissance*) i na smrt (odakle proizlazi brutalna ljepota francuskog naslova: *La Mort aux trousses*, “Smrt za petama”): postoji sjever prema kojem odmiče film (recimo: holivudski), no postoji i sjeverozapad posredstvom kojeg se odvija “pravi film, onaj koji vam se priviđa i koji hrani vaše najpostojanije snove”, film koji stoga od tog trenutka postaje podijeljen između filma u strogom smislu riječi, koji se kreće prema sjeveru, i zapada prema kojem se kreće “nepoznato tijelo filma”: fotogrami¹. Druga preoblika. Zašto je Robert Frank napisao da bi jako želio napraviti film (svoj “pravi

film”?) u kojem bi se njegov život (privatni) spojio s njegovim poslom, “foto-film”, s ciljem da se “uspostavi dijalog između pokreta kamere i zamrznutosti statične slike, između sadašnjosti i prošlosti, unutarnjeg i vanjskog, onoga što je ispred i onoga što je iza”² Tu izjavu značajnom čine posljednja tri “među”. Ona utječu na vrijeme, dušu-tijelo i poziciju tijela-pogleda kako bi ih zajedno izručila sili koja ih je kadra proizvesti, ili barem potvrditi njihovu vidljivost: među-vremenu statične slike i slike-pokreta.

Kritički se pogled i žudnja prema djelu tako raspoznaju u zajedničkoj gesti koja je, ispunjavajući eliptični prostor između fotografije i fotograma, postala jednom od izbornih gesti svijesti o slici: o njenoj sudbini kao i o njenom opstanku. Magnetoskop ju je onda otvorio neprobran elementima, na isti način na koji televizija i kino što je udvajaju ne prestaju banalizirati (premda ih hrane) tjeskobna istraživanja s pomoću kojih istinski sineasti pokušavaju utvrditi neki identitet.

Ako zaustavljanje na slici, ili slike, ono što možemo također nazvati snimkom filma, postavlja ili zaustavlja sliku izražavajući moć fiksacije nepokretnim, ako je to iskustvo toliko snažno, to je očito stoga što se ono poigrava sa zaustavljanjem smrti – njenom linijom bijega i u nekom smislu jedinim stvarnim (svi znamo da neka smrt postaje voštanom figurom, fragmentom nepokretnog). No treba dohvatiti ono što se konjugira u egzemplarnome Blanchotovom naslovu, ono što mu služi kao nit priče: zaustavljanje koje obznanjuje smrt jest i ono što je prekida, preokreće i predaje životu, vremenu jednoga neuvjetovanog života, te činjenicu da priča traje kako bi smrt zamijenila zanosnom snagom enigmatske punine gdje bi bez toga postojalo samo prepuštanje, kao u kakvoj *fort-und-da* igri nekog novog žanra.³

Spašavaj se tko može, život – Sauve qui peut (la vie): rijetko nalazimo tako uspješno izabran naslov. Vraćajući se filmu nakon razdoblja prekida i eksperimentiranja, Godard je težio naznačiti da su prekid i raspad pokreta postali u neku ruku unutrašnji životu filma, dakle i životu samom, te se radilo o tome da ih se zajedno spasi. Taj spas odvijao se i putem stvaranja jedne nove slike, koja se oslobađa (djelomično, no dostatno da se pretvori u poziv) od svoje fotografske transparentnosti kako bi se otvorila drugim materijama, uvela jednu novu tjelesnost. Ukratko, jedne slike koja se s pomoću de-figuracije otvara re-figuraciji, onim što sam nazvao drugim li-

- 2 Robert Frank, “J'aimerais faire un film...”, predgovor za *Robert Frank*, Photo-Poche, Centre national de la photographie, 1983.
- 3 Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Gallimard, 1948.

cem iskustva. Sileći malčice stvari kako bismo izrazili njihovu aktivniju istinu, može se reći da ne postoji prijelaz između pokretnog i nepokretnog (koji se dakle tiče analogije pokreta) koji ne bi pretpostavljao neku plastičnu promjenu slike (dakle analogije u njenom strogo fotografskom smislu riječi).

Nije slučajno da se razvoj zaustavljanja na slici i svih fotografskih oblika što je preplavio film 60-ih godina poklopio s preobrazbama koje su se odonda precizirale zahvaljujući obradi elektroničke slike. Jedna riječ opisuje tu promjenu: *video*, otvoren prema dvjema strujama koje ga oplakuju: televiziji i videoumjetnosti. Još ne shvaćamo u kojoj mjeri ta nevjerojatna riječ dovodi u situaciju bez presedana umjetnosti mehaničke reprodukcije koje joj prethode – fotografiju i film – otvarajući prostor u kojemu pitanje o reprodukciji preplavljaju još jedva naslućene mogućnosti kalkilirane slike. Drugim riječima, radi se o virtualnosti koja ni sama nije svjesna toga da predstavlja promjenu zbog koje će drevna ljudska sposobnost za stvaranje slika, i, preciznije, za njihovo definiranje kao umjetnosti, biti izmijenjena u samim svojim temeljima.

Ova knjiga ne ulazi u tu raspravu. Ili barem ne izravno. Ona je nastala – odnosno nastajala – iz pokušaja da se pojmi ono što se dogodilo s filmom od trenutka kad on više nije mogao izbjeći dvostruki pritisak: onaj koji kao da je proizlazio iz njegove unutrašnjosti, te onaj koji ga je modificirao njegovim dosluhom (izravnim ili neizravnim) s videom. Poteškoća proizlazi iz činjenice da, ma koliko bila izvanjska filmu, videoumjetnost nije moguće shvatiti neovisno od onoga na što utječe – bio to film ili druge umjetnosti (likovne, glazbene), odnosno od svega onoga iz čega potječe i čemu se neprestano vraća u nastojanju da si izgradi identitet koji joj izmiče. U stvari, snaga videoumjetnosti, koja uistinu postoji (tek joj je dvadeset i pet godina), i koja već ima vlastita djela i remek-djela (iako se preko nje same i prečesto tek letimično prelazi), velika snaga videa počivala je, počiva i počivat će u ostvarivanju *prijelazā*. Video je prije svega operater prijelaza. Ti se prijelazi (onoliko koliko se oni tiču autora ove knjige) odnose na dvije velike razine iskustva koje sam evocirao: prijelazi između pokretnog i nepokretnog, između fotografske analogije i onoga što je preobražava. Prijelazi, korolari što presijecaju te “univerzalije” slike a da se s njima nikad u potpunosti ne preklapaju: između fotografije, filma i videa dolazi do

mногоstrukih preklapanja, teško predvidivih konfiguracija. Konačno, ti se prijelazi tiču činjenice da danas sve (ili gotovo sve) dopijeva do televizije (ili se definira odupirući joj se). Sama narav jednog medija sposobnog integritirati i transformirati sve druge, povezana s osobitom sposobnošću produkata koji iz njega proizlaze da se u svakom trenutku pojavljuju u jednoj ujedno intimnoj i planetarnoj kutiji po svojoj je prilici stubokom izmijenila (što je postalo bjelodano) naš osjećaj za stvaranje kao i onaj za poimanje slika.

Međuslika (virtualno) predstavlja prostor svih tih prijelaza. Mnogostruko, fizičko i mentalno mjesto. Ujedno vrlo vidljivo i potajno uronjeno u djela što preoblikuju naše unutarnje tijelo propisujući mu nove pozicije, ono djeluje među slikama, u vrlo općenitom i uvijek jedinstvenom smislu riječi. Lebdeći između dva fotograma kao i između dva ekrana, između dvije gustoće materije kao i između dvije brzine, ono je teško određivo: ono je sama varijacija i sama disperzija. Slike nam odsada dolaze upravo na taj način, u prostoru u kojemu valja odrediti koje su slike prave. To jest, ono je jedna stvarnost svijeta, pa makar i virtualna i apstraktna, stvarnost slike kao mogućeg svijeta.

Međuslika je taj još uvijek dovoljno nov prostor da bi mu se pristupilo kao enigma, i prostor koji je već dovoljno utvrđen da bi mu se mogle odrediti granice. Ovdje se ne radi o pisanju povijesti (koju bi, kao i onu svih mješavina, bilo teško zamisliti) ni o stvaranju teorije u smislu specifičnih koncepata na koje bi se međuslika pozivala i koje bi bile uvjetom da se o njoj može govoriti. Za mene se prije radilo o pokušaju formuliranja jednog iskustva, onakvog kakvo se malo-pomalo izgrađivalo od trenutka kad se pokazalo da smo s videom i svime što on za sobom povlači, ušli u drugo doba slike.

Kao što ćemo vidjeti, dva imena obilato ispunjavaju stranice što slijede: Thierry Kuntzel i Jean-Luc Godard. Njihove su putanje naime egzemplarne. Prvi, potekao iz filmske teorije kojoj je bio jedan od osnivača u Francuskoj, postao je jedan od najvjerodostojnijih videoumjetnika svoje generacije; sve ukazuje na to da taj videom prouzročeni pomak i dalje pothranjuje isti cilj drugim sredstvima. Drugi je, prošavši prvo kroz kritiku, izumio film kakav poznajemo i usto je bio prvi sineast koji se temeljitije latio videa (i televizije). Time nam je omogućio uvid u to da ako je nešto završilo u filmu i s njim samim, onda je to činjenica da je stapajući se s međusli-

* *Moć govora* (*Puissance de la parole*), Godardovo ostvarenje iz 1988; *Histoire(s) du cinéma*, 1990. (op.prev.)

kom više od bilo koga drugog, on ponio film (jer kako drugačije to nazvati?) prema onome najnovijem u njemu – odnoseći sa sobom i sve slike, i ne samo njih.

Toliko u svrhu preciziranja dvostrukog pokreta bez kojeg bi stvarnost “međuslikovnosti” bila teško zamisliva. Prvi je pokret poveo film i razmišljanje o njemu prema slikarstvu – kao da je urođena nasilnost videa (s obzirom na reprezentaciju općenito) učinila pitanje (iznova) neizbježnim i nametnula ga, na akutniji način, cjelokupnom filmu (i dakako videoumjetnosti, koja se hrani slikarstvom). Drugi je pokret približio sliku (film i video, jedan preko drugog, ali i fotografiju) književnosti i jeziku. Književnosti, u pozicijama iskaza, prirodi stvaralačke geste, neuvjetovanosti djelā, njihovoj refleksivnoj sposobnosti. Jeziku, u smislu u kojem se riječi odsada sve više stapaju sa slikom (umjesto da se u nju utkivaju, kao što je slučaj u nijemom filmu, koji je naslutio taj poticaj). To je egzemplarna snaga Godardove *Moći govora* (kao i *Povijest(i) filma*), koja se pripremala u cjelokupnu njegovu prijašnjem djelu.

Ovdje sabrani tekstovi s jedne su strane u početku bili prigodni, povezani s otkrićem videa, kao i sa zanimanjem za odnose između filma i fotografije. Zatim su (od 1987. i teksta naslovljenog “Prekid, trenutak”), premda prvo objavljeni u časopisu, bili koncipirani kao dio cjeline čiji su se obrisi počeli učvršćivati. Time se ne želi reći da su tvorili organska poglavlja knjige napisane u jednom mahu. O tome svjedoče neizbježna ponavljanja i povraci na pitanja i autore koje nisam htio svesti na minimum (neka od spomenutih djela bila su odveć nepoznata pa sam na taj način htio to nadoknaditi), kao što nisam prekrajavao tekstove, u većini slučajeva tek upotpunjene s nekoliko dodatnih bilježaka. S druge strane, jasno je da se radi o pokusima u području koje se nipošto ne da iscrpiti, pa čak ni dovesti u red. Međutim kakva god bila, ova zbirka tekstova se nada dati zadovoljavajuću sliku čulnog i logičkog svijeta čijem mi se rađanju učinilo da prisustvujem.

Tri početna teksta su naprosto uvodi. Prvi predstavlja uvod u “analizu filma”, moj ishodišni teren. Drugi, posvećen Thierryju Kuntzeli, obilježava moje otkriće videa bliskom vezom s njegovim djelom. Treći određuje videoumjetnost u njezinu nezaobilaznom odnosu s televizijom.

Drugi dio u potpunosti pripada onome što sam nazvao prvim licem iskustva. Fotografiji i filmu, ako se

baš hoće: filmu zahvaćenom fotografijom (fotografskim), s obrnutim pokretom, čiji se obrisi ocrtavaju na osnovi fotografije. No, na primjer, nekoliko stranica o *Spašavaj se tko može, život* daju naslutiti da iskustvo ima dva lica, i da jedno ne ide bez drugoga.

U trećem se dijelu razmatra preobrazba fotografske analogije od strane videa, ponajprije u tri ključna djela što tvore prijelaznu točku između filma i videa: *Kubističko slikarstvo (La Peinture cubiste)* Philippea Grandrieuxa i Thierryja Kuntzela, *Godardov Broj dva (Número deux)*, Antonionijev *Tajna dvorca Oberwald (Il mistero Oberwald)*. No treća studija, posvećena jednoj jedinjoj vrpici (filmu *Umjetnost pamćenja (The Art of Memory)* Woodyja Vasulke) pokazuje kako dva lica iskustva nerazlučivo uobličavaju jedno jedino djelo.

Četvrti dio sabire četiri instalacije. Instalacija je u videoumjetnosti jedini prostor koji izmiče televizijskoj difuziji, pripadajući galeriji i muzeju. Ona je također vrhunsko mjesto raznolikosti iskustva u koje se utjelovljuje to novo tijelo slike propisano preobrazbama što ih proživljavamo. Gledatelj instalacije je šetač, utoliko osjetljiviji za prijelaze između slika što njegovo vlastito tijelo katkada prelazi u sliku i što cirkulira među slikama.

Tri završna teksta, posvećena (nadasve) videu, odlikuju se time da u neku ruku nanovo prolaze kroz ono što im prethodi, kako bi pružili svjedočanstvo o dimenziji koju je videoumjetnost pripomogla istaknuti. Time se ona uključuje u razvojni proces filma kojemu pripada pomažući potonjemu da se preobrazi, i na neki ga način otvara za mogućnost da uspješnije pronade put koji je dosad bio svojstven književnom iskustvu: dimenziju intimnog, subjektivnog, autobiografskog, ali i određeni oblik refleksije i pokušaja što se sabire oko riječi autoportret.

4 “...upravo zato što su moje fotografije raspršene u mojemu uobičajenom svakodnevnom životu – u filmu koji namjeravam snimiti, te će se fotografije pretvoriti u stanke u protoku filma, u prekide za odah, prozore što gledaju na druga vremena, na druge prostore” (op. cit.)

O tri pojma koji tvore podnaslov ove knjige: *fotografija, film, video*, rekao bih, najzad, sljedeće. Fotografija (koja se ovdje ne razmatra toliko kao umjetnost) nadaje se u prvom redu ujedno najmanjom razgradbenom jedinicom slike podvrgnute protoku (dakle, kao fotograma) i figurom jedne planetarne disperzije zbog koje je ona posvuda i uvijek taj fragment nesvodive ikoničnosti pripojen cjelokupnu životu. Ona je stoga utoliko pregnantnija što se umnaža i ubrzava kolanje slika čiji je neumorni i nepokretni pokazatelj. Upravo je to ono što, među ostalim, dohvaćamo u sanjariji Roberta Franka⁴. Suprotno tome, video, kojem će se uvelike pristupiti kao umjetnosti u pravom smislu riječi, po mojem se mišljenju mora poimati prvenstveno s obzirom na ono što predstavlja u historijskom smislu: mjesto prijelaza i sustav preobrazbi slika jednih u druge: onih koje mu prethode, slikarske slike, fotografije i filma; onih koje sâm proizvodi; konačno, onih koje uvodi, “novih slika” čiji je on ujedno primatelj i kojima već tvori neku vrstu pretpovijesti. Konačno, između fotografije i videa postoji film, ta pomalo drevna umjetnost, preoblikovan fotografijom što ga smješta na ovu stranu njega samog onoliko koliko je zahvaćen videom što ga projicira u neku onostranost u kojoj je teško predvidjeti što će se s njime dogoditi. On može također odlučiti zadovoljiti se onime za što smatra da još uvijek postoji u njemu, pa makar i samo zato što je to dugo vremena bio. Ali i u tom slučaju, posve je bjelodano da se on, kao iznutra probušen i okružen novim silama koje ga preplavljaju, neprestano preobražava.

Siječanj 1990.

Izgubljena analiza

Analiza filma najzad je postala umijećem bez bučnosti. Pravo govoreći, ona po sebi samoj nikad ni nije bila drugo do prividni objekt. Upravo je to razlog iz kojeg se, paradoksalno, mogla pojaviti kao jedinstvena aktivnost, obilježena nekom vrstom neprijelaznosti. Dogodilo se da je ona tu osobinu ponovno počela zahtijevati, zanemarujući pomutnije i lažne podjele koje iz toga proizlaze. Na suprotnom kraju, tu tendenciju potvrđivali su bibliografski popisi: korisni ali i dvosmisleni, oni su pridonijeli preobrazbi “filmskih analiza” u zasebnu teorijsku vrstu, bez ikakva drugog opravdanja osim onog varave cjelovitosti povezane sa činom same analize.

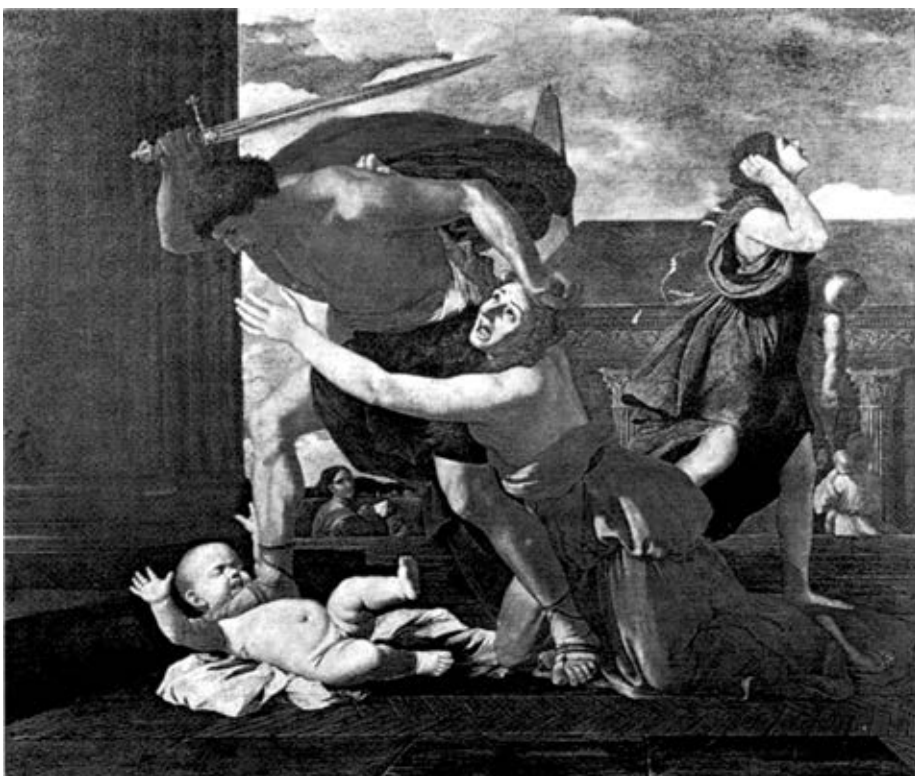
Postoje dva razloga za to: priroda “filmskog označitelja” koji zbilja razlikuje analizu filma od svih drugih pokušaja te vrste i preklapanje (do kojeg je došlo spontano) između interesa što su ga počeli pobuđivati filmovi i općeg kretanja istraživanja koja su se u jednom trenutku kristalizirala oko ideje teksta. Isprva, budući da su ta dva razloga konvergirala, analiza filma je zaista dotaknula tijelo svojega teksta. Ali to zavodljivo tijelo je neuhvatljivo: ono se ne može prikladno citirati ni sažimati. Ono je usto na prekomjeran način i polisemijsko, a njegova materija, petrificirana od ikoničnosti i analogije, dovodi jezik u slijepu ulicu. Ta očaravajuća nesvodivost pobuđuje (kao što to čine svi objekti bijega) analizu, i ograničava je: tumačenja filmova nisu proizvela ništa jednakovrijedno ni *Mačkama* ni *S/Z*-u. Razlog tome nije toliko nedostatak genija u analitičara koliko neuobičajeni otpor materijala.⁵ Zbog tog je otpora analiza filma i prečesto bila prisiljena zatvoriti se u sebe samu. Iluzijama, fatalnostima svojstvenim zgrtanju i prežvakavanju znanja tako se pridodaje osobita fascinacija krugom u kojemu se analiza filma nužno kretala od samoga početka – toliko da joj se još uvijek događa da se smatra nečim što nije.

⁵ Nedavno sam naime dobio na uvid jedan krajnje uzbudljiv tekst: u isti mah analizu i integralni opis Tourneurovog filma *Ljudi mačke* (*Cat People*), pomalo nadahnut Barthesovim pristupom u *S/Z*-u. Njegov autor, Dominique Zlatoff, bio je s pravom svjestan i ponosan da je dotaknuo jednu granicu u tom “suludom” radu: većim dijelom teško čitljivom, ali često zadivljujućem, pa makar i samo zbog te granice koja ga čini razumljivim. Otad je jedan njegov dio objavljen u specijalnom broju časopisa *Caméra Stylo* posvećenom Jacquesu Tourneuru, br. 6, svibanj 1986 (pod naslovom “La féline”). Radi se o izvanrednom tekstu, ali čija iznimnost proizlazi upravo iz fragmentarnosti, čak i u obliku dugačkog fragmenta.

Pravo govoreći, analize filmova više ne postoje, i ne bi ni trebale postojati. Odsada trebaju postojati samo geste – napokon slobodne, omogućene time što je jednoga dana jedna nova intelektualna praksa, koju je trebalo nazvati analizom filma, pružila mogućnost (dakle ne bez kojekakvih poteškoća) zaustavljanja filmova. Mogućnost da ih se gleda novim, ispranim okom. Končno slobodno fasciniranim. Danas se broj tih gesti, kako mi se čini, svodi na njih četiri.

Prvo, postoji nenadmašna gesta koja je zaustavljanje na slici. Ne može se dovoljno naglasiti u kojoj mjeri ona ostaje vrhunskom magijom. Paradoks: magnetskop, idealni instrument analize ujedno je ono što ju je ubilo. Prekomjerno poopćavanje, prijelaz u beskonačno – odsada možemo posjedovati, zaustaviti sve slike. Sam, uhvaćen u igru s vlastitim mislima. U krevetu, dotičući se s družicom, razmjenjujući s njom idejnu sliku i pogled. Sa studentima, u trenutku kad bilo tko poželi (seminar je možda jedino mjesto gdje analiza filma još postoji kao zasebna disciplina: pod pedagoškom izlikom, ona se u stvari pretvara u poučavanje jedne magije, jednoga kolektivnog iskustva očaravanja i razočaravanja koje premješta činjenice znanja više nego što njima upravlja). Zaustavljanje na slici koje film čini sličnim knjizi, jest svojevrsno listanje. No opirući se “prirodnom” protoku slike, ono je i više od toga: igra, premještanje, odstupanje. Kreacija u otklonu.

Posve prirodno, kritika (dobra) je izišla izmijenjena iz tog stanja stvari. Čitajući s pažnjom članke Sergeja Daneya (najnadahnutijega filmskog kritičara današnjice), primjećujemo kako određena zaustavljanja rečenica u tekstu odgovaraju zaustavljanjima na slici projiciranim u svijest čitaoca. Dakako, do toga uvijek dolazi na neki način spontano. Ali ne s onom odlučnošću i žestinom, a nadasve ne s onom sporazumnošću što pretpostavlja da smo s pokretnim slikama ušli u neko novo doba. Njihov se broj nevjerojatno povećao i neće se prestati



Nicolas Poussin, *Pokolj nevine dječice*, 1625-1629.

povećavati. No one pritom daju dojam da se sve više kreću i umnožavaju jer ih pogled sada umije zaustaviti. Dakle, fiksirati ih i učiniti da se kreću drugačije.

Treća se gesta tiče teorijskog rada. U prvom redu teorije filma, koja se sada oslobodila fantoma analize filma jer je može, u idealnom slučaju, gotovo prirodno ugraditi u vlastiti pristup. I to usprkos slici svojstvenom otporu, koji ne nestaje. No udio nemogućeg – obuhvatiti *određeni* sustav filma kao i ludu želju da se dotakne film kao takav – taj prekomjerni manjak iščezava, kao što ljubav umire od nemogućnosti ponavljanja svojih gesti. Isto tako, došlo je praktički do popisivanja mogućnosti što omogućuju poigravanje manjkom ili viškom odsutne slike (u svakom slučaju u konvencionalnom obliku članka ili knjige). Na svakom je dakle da otkrije kako, upravo u tu svrhu, uskladiti svoju strategiju s njenim ulozima (kako po sebi tako i s obzirom na raspoloživa materijalna sredstva). Po mojem mišljenju najbolji pokazatelj tog popuštanja u Francuskoj bio je rad Jacquesa Aumonta. U maloj sredini filmske teorije bilo je nemoguće ostati ravnodušan prema nepovjerenja (punom simpatije) što ga je on nastojao pokazati spram “tekstualne analize filma” (uz rizik da pridonese kanoniziranju te vrste)⁶. To nepovjerenje proizlazilo je jednostavno iz činjenice da se Aumont vrlo rano usmjerio prema jednoj refleksiji o skupu pitanja o montaži i figuraciji: on je bio prisiljen stalno nanovo analizirati, često na vrlo precizan način, određene filmove koji su nadahnjivali njegov rad; ali nije se mogao izložiti opasnosti da se njegovo istraživanje pokaže prekomjerno definiranim tim analizama. A na dasve nije mogao dopustiti da se u to povjeruje. Odatle su proizlazile njegove mjere opreza, koje se mogu učiniti sitničavim, no koje su se u konačnici pokazale dragocjenim. Drugi primjer: rad što ga je onomad pokrenuo Marc Vernet oko *film noira* danas se čini oslobođenim od napetosti koja se i predugo održava, u cjelokupnom tom području, između filma i kinematografije⁷; taj je rad postao, u isti mah, moguć kao organsko djelo. Dok čitamo posljednje Vernetove članke, zamišljamo ga kako sada slobodno prelazi od filma u film, kao s koncepta na fotografiam, ne bi li nam ispričovijedao kako se Amerika u određenom trenutku svoje povijesti definirala oblicima intrige i dramatizacije koliko i onim što je tako primjerenore nazvao “žmirkanje crnog i bijelog”.

Konačno, postoji susret – često zaobilazan, neizra- van, no itekako pregnantan – između analize filma i ki- nematografije. Njegova preobrazba, raspad na film i vi- deo. Ona se može pojmiti na tri načina. Prvo, kao odgo- vor slike na sliku. Često sam o tome govorio: mo- gućnost, konačno, citiranja “teksta koji se ne može pro- naći”, koja nas čini osjetljivima za tu “istinu” filma oko koje se analiza može samo kobno okretati. Nešto je, ta- mo, ostalo visjeti u zraku. Jedan dio odgovora dali su najbolji momenti emisija što ih je televizija posvetila fil- mu: od nezaobilaznih *Cinéastes de notre temps* do dana- šnjih magazina. Ali to je malo: teorija nije znala uistinu doći do slike – govoriti, poduprijeti, živjeti sliku – a još je i beskonačno manje od toga uspjela zadržati sliku u rije- čima. Možda je to nemoguć brak. Ja međutim i dalje vje- rujem u iznenađenja do kojih mogu dovesti, na toj razi- ni, susreti između riječi i slike.⁸

Posve je drugačiji odgovor – jer se radi o skoku – što ga je zahvaljujući videu pružilo tumačenje filmova ops- jednuto idejom filmskog protoka. Primjer Thierryja Kuntzela u tom smislu zavređuje da ga se obilježi bije- lim kamenom: u videoumjetnosti u kojoj njegovo djelo nalazi svoje mjesto pokraj drugih novih i važnih djela, ono čuva i trag vlastite svjetlosti. Drugačije je. Obilježe- no onim iz čega proishodi. U njegovim videofikcijama- refleksijama, analiza se filmova doslovno izgubila.

Posljednji susret je jedna dvostruka povijest puna rupa, povijest koju je nemoguće načiniti, no koju se valja potruditi evocirati: analiza filma koja nastaje, razvija se, raste jedan trenutak za sebe samu, eda bi se raspršila u teoriji filma; i povijest filma koja se kreće zahvaljujući pražnjenjima te za nju očito sporedne avanture, koju je djelomično i sama nadahnula. Serge Daney nedavno je podsjetio na to da je Truffaut svoj prvi veliki film (*Četiri- sto udaraca – Les Quatre Cent Coups*) završio jednom zau- stavljenom slikom (možda po prvi put u povijesti fil-



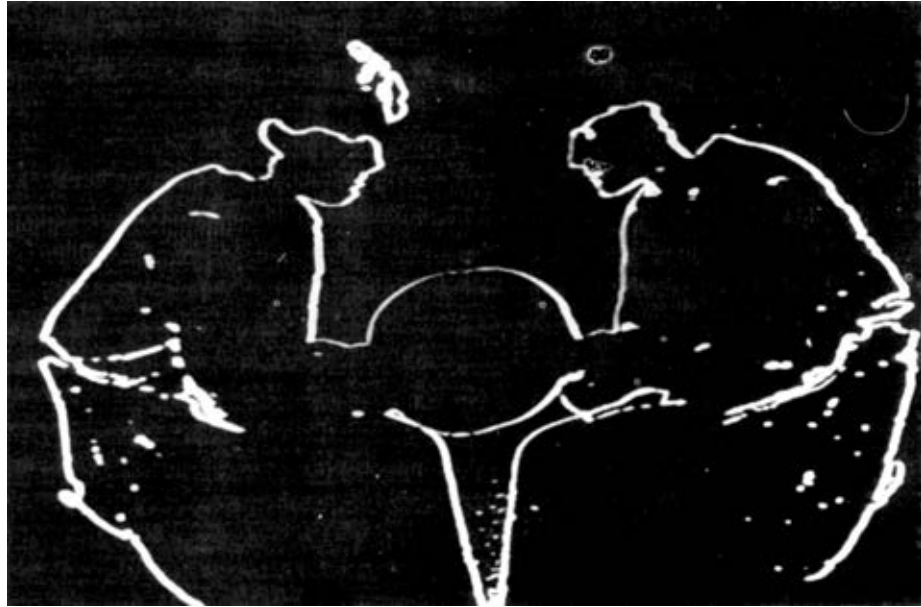
François Truffaut, *Četiristo udaraca*, 1959.

- 6 On je kasnije s Michelom Mari- eom napisao *L'Analyse des films*, Nathan, 1988.
- 7 Ovdje prepoznajemo čuvenu Metzovu dihotomiju: dobar pri- mjer načina na koji jedna dis- tinkcija, ma koliko bila korisna, može pridonijeti pojavi, na dru- gim razinama od one na kojima je formulirana, svojevrsne men- talne blokade.
- 8 Godardova *Povijest(i) filma* u tom pitanju vraćaju brojila na početnu nulu: ona pokazuju ka- ko film može misliti sebe sama, te što znači izravno misliti u ri- ječima odnosno u slikama.
- 9 U obliku odgovora na jedan upi- tnik, za festival “Cinéma-Pho- to” (*Photogénies*, br. 5, 1984).

ma)⁹. Nekoliko godina prije, Truffaut je odvažno usmje- rio kritiku prema analizi pomno bilježeci razvoj broja “dva” u *Sjenci sumnje* (*Shadow of a doubt*). On se “zausta- vio” na tome Hitchcockovom filmu kao kasnije na za- dnjem kadru priče koju je htio ispričati. Primjećujemo kako se logike gomilaju, od kritike do režije, od teorije do stvaralaštva. Otada, film se nije prestao nizati težeći sve većem zaustavljanju. Putem vlastitog ubrzavanja pospješeno svim onim “novim slikama”, on se htio do- hvatiti, vratiti se sebi samom, i na taj se način ne prestaje iznova izumijevati. Iz ptičje perspektive, to bi mogao bi- ti najljepši učinak, premda gotovo neznan, analize fil- ma: ona je propala radi filma.

Kad je tome tako, ništa ne sprečava sanjara da se jednoga dana jednostavno odluči (nanovo) započeti s analizom nekog filma, kako bi ukazao na nešto na što se nikad prije nije ukazalo. Ali strašno je pronicljiv onaj ko- ji bi mogao pretkazati bi li od te kretnje nastao neki novi teorem, ili pak neki novi pripovjedni oblik.

1984.



Thierry Kuntzel, *Eholalija*, 1980.

Thierry Kuntzel i povratak pisma

“On je otkrio najvišu vrijednost, toliko uglađenih draži i apsurdnih tajnih drhtaja u tome osobitom načinu da popusti svojoj opsesiji, da se prepusti onome što je svakim danom sve više smatrao svojom povlasticom.”

— Henry James, *Dražesni kutak (The Jolly Corner)*

Film je oduvijek imao problema sa samopromišljanjem. Ali ne i sa samoprikazivanjem. On je to činio gotovo bez prekida, dok su najmoćnija djela bila obuzeta stanovitim elementom samorefleksije i udubljivanja za koji se čini da predstavlja njihov povlašteni oblik mučenja. Lang, Hitchcock. U velikoj fikciji, to dovođenje u uzajamnu refleksiju rezultira čak i određenim preopterećenjem stroja, koji kao da više ne zna gdje bi se zaustavio kako bi se pokušao vidjeti. Kad kažem samopromišljanje, mislim na zaustavljanje i povratak k sebi koji u tom trenutku nalažu premještanje i preodređivanje pojma određene umjetnosti: u književnosti su, na primjer, to učinili Mallarmé, Blanchot, Barthes. Film, koji nije lišen ni predodžaba ni riječi kao što je to glazba, ni diskurzivne temporalnosti kao što je to slikarstvo, živi u iskušenju i opsjednutosti moći samopromišljanja. Za to postoje dvije mogućnosti: izvanjskost pisma i rad na protoku što jamči njegov privid. Ejzenštejn, Vertov. Oni su pomiješali te dvije mogućnosti na način koji objašnjava njihovo povlašteno mjesto u povijesti filma i njegovoj teoriji. No oni su još odviše vezani za učinak koji treba proizvesti, za moralnu pouku, iz historijskih i ideoloških razloga. S obzirom na samu mašinu, Michael Snow pogađa direktnije, brže i snažnije. Kao Mallarmé u svoje vrijeme, i na duže vrijeme. Nesumnjivo je upravo u tim bjelinama Povijesti dolazilo do najvećih *vožnji kamere unatrag*. Jer misao se mora povući kako bi bolje vidjela svoje objekte. Upravo zato mislim da su videovrpce Thierryja Kuntzela

la od presudne važnosti. Pozivanje na Mallarméa ne teži ni uljepšati niti valorizirati, već smjestiti jedan pokret, otklon do kojeg je došlo i koji se na jedan drugi način ponavlja. Jednog će se dana možda pokazati da je pomak filma k videu usporediv s onim što je u pjesništvu predstavljao prijelaz s aleksandrinca na slobodni stih. Iz nje ga je iskrsnula jedna misao o književnoj sudbini jezika kao što danas iskršava misao o slici. Veličanstveno premještanje do kojeg je u okviru fikcije doveo Godardov film – *Spašavaj se tko može, život* – i više je nego puki znak toga. Svakako, film jest “istina dvadeset četiri puta u sekundi”. Ali samo pod uvjetom da može izvršiti razgradnju te istine, vratiti je k sebi, izobličiti je kako bi je nanovo stvorio. Upravo se u tome sastoji teorijski rad, u izvanjskosti svojega načela. To je ono što film teži ostvariti, i u čemu mu danas pomaže video, što na osobito precizan način ilustrira rad Thierryja Kuntzela.

I

Prvo postoji ovaj pokret: od rada na filmu, “rada filma”, na sam film: video kao odgovor.

Kuntzelovi teorijski spisi jedinstveni su po tome što se ne bave, kao, na primjer, oni Baudryja ili Metza, filmom u pravom smislu riječi, dispozitivom s ove strane svakog pojedinog filma; no oni se ne ograničavaju, poput mnogih analiza, ni na filmove o kojima govore. Radi se prije o težnji da se, svaki put, dovede do pojave “drugog filma” što ga film u sebi krije kao svoj neprimijećeni učinak koji ga je kadar definirati. Ali ne definirati ga objelodanjivanjem neke strukture, egzemplarne funkcionalne logike – čak i ako ti tekstovi naizgled polaže tim putem, čak i ako ga naznačuju, oni govore kudikamo više od većine onih koji tome izričito teže. Naime, s one strane, ali u objektu, radi se o jednom učinku-subjektu, o psihičkom prizoru koji treba pobliže označiti.

To je bjelodano već od prvog trenutka. Kuntzel se zaustavlja na početnih 27 kadrova Langovog *M-a*.¹⁰ On nam kaže: “rad filma” poima se u usporedbi s “radom sna” čije operacije obnavlja: pitanje što ga film upućuje kinematografiji. Teorijska pozicija koja u igru uvodi određeno znanje. Ali to je nadasve jedno premještanje: “To tumačenje početka filma jest ‘film’ početka tumačenja”.¹¹ Zaustavljanje, usporeni pokret, tekstualizacija – između viđenja i znanja – daju nazreti jedan “drugi film”.

Pitanje se odnosi na protok. Ono će se precizirati počnemo li od jednoga crtanog filma Petera Földesa (*Apetit ptice*) koji nam omogućuje da postavimo pitanje o fotogramu u drugačijim pojmovima: onima idealnosti značenja (Barthes, Sylvie Pierre) što teži filmskome znanju¹². “Drugi film” se između filma-*vrpce* i filma-*projekcije* pojavljuje kao film koji ne vidimo i onaj koji vidimo ili vjerujemo da vidimo, u usporedbi s onim što zaustavljeni, manipulirani, na nacрте što ga uobličuju svedeni film očituje: najfantazmatskije preobrazbe usklađene po modelu ptice između genitalija dvaju spolova. Tu razdiobu mogu procijeniti samo animator i analitičar (“de animator”); ona je podjela koja podupire film pod cijenu jedne “uznemirujuće stranosti”. S njome povezano potiskivanje, taj jamac emocije (“ganuća”, učinka povezanog s pokretom), jest predmet filmske analize koju nas *Apetit ptice* poziva da naglasimo. Odatle proizlazi posljednja tvrdnja: “filmsko o kojem će biti riječ u filmskoj analizi stoga se neće nalaziti ni na strani pokretnosti ni na strani nepomičnosti, nego između njih, u proizvodnji filma-*projekcije* od strane filma-*vrpce*, u negaciji tog filma-*vrpce* od strane filma-*projekcije*”¹³.

Analiza se provodi s obzirom na “drugi film” (kao što se kod Barthesa čitljivost otvara prema ispisivosti koju otvara prema tekstu). Na primjer, na *Najopasnijoj igri* (*The Most Dangerous Game*)¹⁴. Drugi film jest ono što klasični film (nadasve američki) ponajviše taji, za čime ima potrebu kao za tajnom u procesu širenja, i što analiza konstruira, razlaže, u prostoru-vremenu koncentriranom u prvim sekvencama, povlaštenim trenucima u kojima se sve raspoređuje: bezumna žudnja filma (njevogova mnogostruka fantazma, da se bude film i da se predoči prizor) i smisao koji se iz nje oslobađa vode ga, reduciraju i šire do razmjera kojim ravna jedna drama usmjerena prema svome kraju.

- 10 Thierry Kuntzel, “Le travail du film”, *Communications*, br. 19, 1972.
- 11 *Ibid.*, str. 25.
- * *Appétit d'un oiseau* (op. prev.)
- 12 “Le défilement”, u Dominique Noguez (dir.), *Cinéma: Théorie*, Lectures, Klincksieck, 1973.
- 13 *Ibid.*, str. 110.
- 14 “Le travail du film, 2”, u *Psychanalyse et Cinéma*, *Communications*, br. 23, 1975; “Savoir, pouvoir, voir”, *Ça*, br. 7-8, 197.
- 15 “Le travail du film 2”, *op. cit.*, str. 152.
- 16 “Note sur l’‘appareil filmique’”, u *Thierry Kuntzel* (katalog), *Edition du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux*, 1993.

Klasični film tako postaje “mjesto na osnovi kojeg se zamišlja drugi film, u kojemu se figura ne upisuje u smisao neke priče, u kojemu kombinatorika što polazi od neke formalne matrice ne ulazi ni u kakvu progresiju, u kojemu subjekt nikad nije reosiguran. Lyotarovski *acinéma*: u vladajućem sustavu proizvodnje-potrošnje, film očuvanog *terora*.”¹⁵

Tako se stvara koncept filmskog aparata.¹⁶ Ključni koncept, posve različit od “bazičnog aparata” ili Baudryjevih i Metzovih “dispozitiva”. U međuprostoru između svoje fizičke mase i psihičke gustoće svog protoka, film kao takav postaje aparatom. Model psihičkog aparata što ga je 1925. Freud skicirao po uzoru na jedan pisari stroj (“magični blok”) možda je mogao biti upravo taj filmski aparat, koji on nije poznao. On to i jest. U projekciji, zapisivanju, brisanju, neprestano, na ekranu: to je sam mehanizam sustava opažanja-svijesti i akumulacije nesvjesnog, proces koji ih neprestano, u neznanju, kvači jedne za druge, kao u filmu-*vrpci* i filmu-*projekciji*. “Ako psihički aparat uključim na filmski, dobivam dva slična mehanizma koji se međusobno reflektiraju, zrcale.” A žudnja se preoblikuje, žudnja teorije upućene nečemu drugom od nje same, premještanje filma-*projekcije* prema filmu-*vrpci* na osnovi njihovog analizom određenog međuprostora, koji kao da se nalazi s one strane protoka. “U tom zrcaljenju strojeva, ne može li nesvjesno, dok je sustav opažanja-svijesti podčinjen jednom učinku-ekranu, preko projiciranog filma shvatiti jedan drugi prostor, jedno drugo vrijeme, jednu drugu logiku – film-*vrpca* kojemu je po strukturi blisko? [...] kao virtualan film, film-ispod-filma, *drugi film*. Da ga opišemo i slikovito: traka smotana u rolu, u svezak; film oslobođen vremenskih prinuda, u kojem su svi elementi prisutni u isto vrijeme, to jest bez ikakvog učinka prisutnosti – učinka-ekrana – već međusobno se izmjenjujući, bez prekida, koseći se, preklapajući, ponovno se grupirajući u kategoriji protoka “nikad” vidnim i nečuvanim konfiguracijama.”

Logika operacija: taj tekst služi isprva kao uvod u analizu jednoga odlomka *Mjesta oproštaja* (*La Jetée*) Chrisa Markera. Ali jednu *drugu* analizu: (ponovnu) montažu obrađenih kadrova (na videopodlozi), kako bi se iz tog svjesnom nepokretnošću pogođenog filma oslobodilo cjelokupno nasilje bloka-pamćenja, jednih na druge povraćenih uspomena-ekrana: nesvjesno stratificirano akumuliranim tragovima koje pomaci, kon-

denzacije, moć ponavljanja, naknadna razrada preoblikuju u biografsku fikciju i slikovnu predočivost (figuralnost). U pokušaju što ga predstavlja *La Rejetée*, video je čak i sumarno zadržan za svoju plastičnost, svoju moć preobrazbe. Cilj i repriza jednog zavjeta: “Možda najzad pronaći jednu dovoljno labilnu metodu da bi se iskazala fluidnost filma, njegov pokret, pomiješanost, specifičnost njegova značućeg procesa.”¹⁷

Usporedo s time, dvije izložbe konceptualne ili environmentalističke umjetnosti¹⁸. I u njima se također radi o modificiranju: prostora, uvjeta opažanja, tijela koje se sjeća. Pred očima imam zapaljena slova triju kadrova “Memoryja” što se nakupljaju kroz galeriju kako bi obvezala na vrijeme, dovela svakog pred ulaz u njegovo vlastito vrijeme. “*Trans* objelodanjuje subjekt.” “*Trans* preokreće uobičajeni odnos prema objektu. *Ovom* se više ne daje vrijednost. Ono još ima samo funkciju pokazatelja; *ovo* je namijenjeno vašemu subjektu.” “*Trans* ne svodi subjekt ni na što drugo doli na njega samog, na djelovanje u tijeku, na psihički aparat.”¹⁹

1978. “Drugi film” (drugi plan “Bilješke o filmskom aparatu”) se zaustavlja: prekinuti tekst pripaja se nedovršenim analizama (*Čovjek s filmskom kamerom*, *King Kong*, *Vampir*, *Pismo nepoznate žene*, *Two-men*, i drugih, u kojima se ponavlja ista žudnja). Drugi film započinje: od drugog do drugog, ono “istinito”, proizašlo iz toga nemogućeg ponovnog zahvata.

“To nije bilo promišljeno, to je došlo, vratilo se: rastegnuto, obustavljeno, a-kronološko, kontemplativno, ekstatičko vrijeme. To nije bilo promišljeno: video mi se nametnuo – u dugom vremenu tih slika koje to gotovo da i nisu, a koje isto tako gotovo da nisu ni slike bilo čega – na kraju jednoga dugog vremena šutnje, užasnutosti, odsuća, napuštenosti. Tog vremena, tih godina, sve vrpce nose znak. Do tog vremena, tih godina, sve vrpce pokušale su nanovo doprijeti, šutke ga izreći, pomalo dovodeći promatrača na moje mjesto – neobično mjesto vrebatelja.”²⁰

U dvije godine, Thierry Kuntzel je u okviru INA-e (*Institut National de l’Audiovisuel*) snimio četiri vrpce (pet ih je kompletirao, tri su još u procesu montaže). *Nostos I*, *Still*, *Eholalija* (*Echolalia*), *Bijeli desert* (*La Desserte blanche*), *Vrijeme puši sliku* (*Time Smoking a Picture*), *Crni, modri, crveni desert* (*La Desserte noire, bleue, rouge*), *Raznoliki desert* (*La Desserte multiple*), *Nostos II*²¹. One u mojim očima (možda samo u mojim) tvore jednu cjelinu, prvu

- 17 “Le travail du film, 2”, *op. cit.*, str. 183.
- 18 1976, 1977, naslovljene “Trans”, s Taniom Mouraud, i zatim Taniom Mouraud i Jonom Gibsonom.
- 19 Brošure “Trans”, 1 i 2, 16. studeni 1976, 8. siječanj 1977.
- 20 *Video about video*, Four French Artists (katalog), Ministarstvo vanjskih poslova – Vidéo-glyphes, listopad 1980.
- 21 Kasnije je *Nostos II* postao instalacijom. *Bijeli desert* je također instalacija za sam monitor, smještena u prazan prostor osvijetljen fluorescentnim cijevima, snažno ozračen (ona je bila izložena više puta, osobito u *Les Immatériaux*, Centre Georges-Pompidou, 1984). *Ostala dva “Deserta”* su ostala odgođena – vidi moju knjigu *L’Entre-Images 2*, P.O.L., 1999.
- 22 Vidéo: la région centrale, devet videografskih radova, Ministarstvo vanjskih poslova – Vidéo-glyphes, srpanj 1980. (ako nije drukčije naznačeno, Kuntzelove tvrdnje prenosimo iz navedenih kataloga).

cjelinu. To što su nastale iz teorije ne čini ih nimalo povlaštenim – ali im daje osobitu jasnoću. Vrlo živu, kojoj ne nalazim ekvivalenta. Ne treba u njoj vidjeti želju da se objasni, teoriju o kojoj se razmišlja u praksi, već jednostavno nastavak (drugim metodama) jednoga istog iskustva koje je postalo nemoguće za proživjeti, produbljujući se, bez toga novog nositelja koji ga nanovo stavlja u gibanje, postavlja subjekt na izravniji i time raskantniji način u poziciju zahvata nad sobom samim.

Povodom prve od tih vrpce, Kuntzel piše o prijelazu, bilježeći svoj skok od ispitivanog, pritiješnjeg filma na videorealizaciju. “1925. godine Freud je u *čarobnom bloku* vidio jednu gotovo egzaktnu reprezentaciju psihičkog aparata, u tome što je on omogućavao riješiti dotad nerješivo pitanje pisma: neprestana raspoloživost primateljske površine, postojanost tragova u vosku bloka. Ali nedostajale su dvije funkcije: brzina – jedna ruka zapisuje dok druga briše – i mogućnost dovođenja do ponovnog iskrsavanja nestalih tragova. Ne predstavlja li video savršeni model, kojeg je blok bio samo aproksimacija? Naslov projekta *Nostos I* dugo je bio *Wunderblock*.”²²

II

REPREZENTACIJA?

“U *Nostos I* ima malo reprezentacija da bi se, s ove i s one strane analogije, omogućio rad ispod slike i među slikama.”

Ne radi se o razaranju reprezentacije. To bi bilo prejednostavno, i uostalom zastarjelo (“*Trans* ne dovodi u pitanje reprezentaciju: 1926, to već nije lula”).

Više se ne radi o težnji, od samoga početka, onostranom tako što se između medija i psihičkog (opažajnog, afektivnog, neuronskog) tijela utvrđuje strogo energetska analogija koja prvome omogućuje izraziti i obnoviti drugo pukom igrom snaga, ritmova i intenziteta.

Radije: prikazati tek napola, osujetiti “ljušturu analogije”, kako se ne bi uobličavala toliko reprezentacija koliko činjenica da reprezentacije ima, da se u psihičkom aparatu obavlja neprestani rad između opažanja i unutarnje slike (od svjesnoga traga do izgubljene slike, “reprezentacija stvari”). Gledatelju se pred očima drži

(jer nesvjesno u njemu vidi) predodžba predočivanja: kontinuirani prijelaz, koji je nemoguće fiksirati između idealnih polova primarnog i sekundarnog, u kojemu se slika oblikuje izmičući pod djelovanjem žudnje i straha. Tako, na tim vrpčama, ako baš inzistiramo, možda postoji stvarno, no pod cijenu iščezavanja koje je njegov uvjet.

Tako se izumijeva jedna magija što odgovara toj dvostrukoj nemogućnosti: doista reprezentirati, ne reprezentirati. Ona nastaje u izoštravanju jedne ekstremne pažnje usmjerene prema svjetlosti, u pogledu preobrazbi, trenutačnih ili naknadnih, što ih ostvaruje sintesajzer. Kad Kuntzel kaže: "Nešto poput te bezumne žudnje čini svjetlost vidljivom", on svjetlost shvaća kao uvjet pojave oblikā u vizualnom iskustvu uvjetovanom neprestanom proizvodnjom mentalnog toka. Kao da postoji neka psihička svjetlost i da se tamo, pod našim očima, ona pretvara u opažanje jer samo opažanje nije ništa drugo nego projekcija unutrašnje svjetlosti.

Na primjer, na početku *Nostosa I*, na ekranu koji je neprimjetno prešao s bijelog na modro izvire jedan oblik, nepostojani, jedva zapisan, te se podiže ne prestajući nestajati i nanovo se pojavljivati, kao lepet koji opažamo i gubimo na pozadini neba: kao što ćemo ubrzo saznati, radi se o jednom dijelu ruke, ramenu podignutom iznad tijela čije tragove kamera slijedi osvjetljavajući samo njega. S preciziranjem tog tijela, sabiranjem i nadalje razlomljenih fragmenata, u okviru čiji se obrisi počínju pomaljati, taj lepet postaje snažniji, evocirajući efekt "flickeringa", no daleko pregnantniji jer je uglaavljen u tijelo slike: električna frekvencija, modulirane amplitude i brzine podupiru to neprestano pomaljanje-iščezavanje varijacijama svjetlosti podijeljene na promjenljive zone na tom tijelu lišenom gustoće čiji ugroženi oblici oblikuju našu sposobnost viđenja.



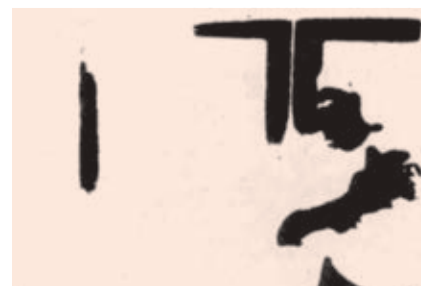
1



2



3



4



5



6

Kasnije, pojavom drugog ljudskog lica, taj se proces nastavlja na drugi način: više nema putovanja oblika, lepeta svjetlosti, već umjesto toga postoji unutarnja varijacija tjelesne mase koja se dubi do očevidnosti, preplavljujući kadar svojim nejasnim licem (ovaj se put radi o *spotlight* reflektoru, svjetlosnom kistu što mete svoj motiv i teše tu golemu i ishlapljivu prikazu).



1



2



3



4



5

Malo kasnije pojavljuje se prvo jedan a onda više likova koji prolaze, gube se u slici: ni pometanje, ni frekvencija; do brisanja dolazi jednostavnom obradom stupnjeva sive boje stupnjevanih s pomoću osvjetljenja, nevidljivih oku jer je ovdje sve crno na bijelom (modro na crnom, modro na bijelom, u nepomiješanim blokovima boje), no raspadnutih kako bi se to ostvarilo videomontažom koja modulira tu onostranost prisutnosti i odsutnosti.

Kada se žena ispruži na tlu, radi se o kombinaciji te obrade raspadnutih vrijednosti i *spotlight* reflektora što stvara to gotovo neiskazivo tijelo, oblikovano svojim drobljenjem: razdraženi rad svjetlosti koja se uvlači u nabore kako bi dovela do sve većeg iščezavanja i kristalizacije reprezentacije.

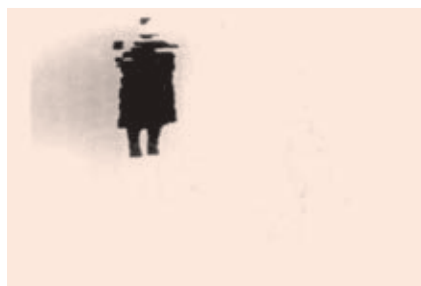
“S ove i one strane analogije, ispod slike i među slikama”, to znači i proizvesti u samome kontinuitetu protoka koji se obrađuje u tu svrhu idealni ekvivalent nikad viđenog procesa što ga u analizi predstavlja preobrazba filma-projeksije u film-vrpcu, u zaustavljanju na slici i njenom usporavanju. Video-reprezentacija njezine kauzacije uređuje jedan mentalan prostor u kojemu slika, u pokušaju da se umanji, smjera prema višku: fikcija njene preobrazbe, koja pretvara njen prijelaz u sjećanje: zaborav, povratak, bez kraja, lepet jedne misli, njen nacrt, njezina povijest.



1



2



3



4



1



2



3



4



1



2



3



4



5



6



7



8

25

RAYMOND BELLOUR
Međuslika
Fotografija, film, video

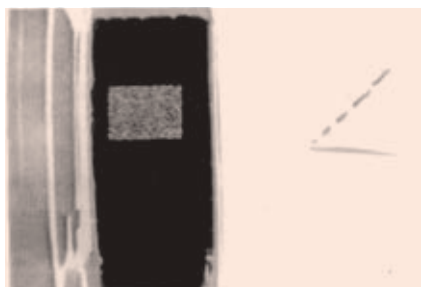
UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

FIKCIJA/E

Nalazimo se, dakako, u fikciji. U *Nostosu I*, među likovima, muškarcem, drugim muškarcem i ženom, odigrava se drama. Ispreplitanje motiva poziva da u nju uđemo, na primjer izmjenjivanjem “junaka” koji sjedi ispred prozora s licem drugoga muškarca, a zatim u ta dva niza s “junakom” koji hoda, ženom koja mu se primiče. Isprva sami, junak i žena se mimoilaze, poticanjem koji ih tjera jedno prema drugom – no riječi su neprikladne za učinke površine na kojoj se oblici miješaju. Oni se uistinu ne mimoilaze, odnosno ne samo da se mimoilaze.

Oni klize jedno u drugo kao u kakvoj slici u snu. Tu je stoga prisutna fikcija: inzistiramo li, fikcija vezana za fantazmu, u smislu u kojem san uvijek nešto pripovijeda. Ali to nešto proizlazi više iz oblika zadanog njegovoj pojavi nego iz nekog priznatog smisla ili, pogotovo, smisla koji bi se mogao formulirati: tu ne postoji nikakva preobražena, simbolizirana slika, nikakvo moguće tumačenje. Film – vrpca – nikad ne teži, na primjer, svesti se na san, na žudnju za postojanjem (na čemu tako silno ustrajava Maya Deren u *Mrežama popodneva* (*Meshes of the Afternoon*)); on nam govori nešto drugo i više o snu, o zapisivanju sna u vrijeme koje će ga preoblikovati u sjećanju i obnoviti njegov rad. Banalnost, elementarnost gesti pritom su od temeljne važnosti (“nekoliko minimalnih čina: listanje stranica, sjedanje, rastezanje, prelaženje prostora, paljenje cigarete, okretanje glave, otvaranje usta, gledanje”). Fikcija postaje fikcija funkcioniranja: ona nivelira, ili kako kaže Mallarmé u uvodu u *Bacanju kocki*, “izbjegava priču”, postaje fikcijom fikcije. Njen početni motiv u *Nostosu I* utjelovljuje tu mentalnu sudbinu: lepet slike što priljubljuje junaka uz isprekidani okvir dvostrukog prozora (to bi mogao biti vlak) iz najveće blizine prikazuje subjekt protoka, filmskog aparata kao psihičkog dvojca, materijaliziranog (dematerijaliziranog, svejedno) zahvaljujući videodispozitivu.

Still je taj dispozitiv. Na engleskom: 1. miran, tih, šutljiv, nepomičan; 2. još; 3. statična slika odsječena od nekog pokreta: fotogram. “Zamislite: priča prestaje teći, pokret se zamrzava, uspostavlja se tišina. Pitate se: ‘pa što se događa?’ Prvih dvadeset i pet minuta, sljedeće: polagano, isprekidano oblikovanje svjetloće i boje jedne reprezentacije – vrata koja možda vode u tajnu. Da, tajnu, u ono što vam ekran nikad – osim poremećajem mo-



1



2



3



4

nitora – ne otkriva: titranje svjetlosti, pulsiranje boje, toliko nečuvjenih glazbi, zatajenih riječi, virtualnih povijesti.”²³

Ovdje se sve odigrava između slike tog kadra vrata te platforme koja se stvara, rastvara preobražavajući se; inkrustacije koja je samo jedan njezin fragment jer je “snijeg” što u njemu titra i preplavljuje cjelokupnu sliku njen uvjet, njena organska mogućnost, njeno zrno (kao što bi to bio alfabet koji bi se odjednom skupio u blok unutar teksta) – između toga i fikcije koja se širi preprišana toku tih preobrazbi. Pogledajte dobro drugi “fotogram”: vrata su zatvorena, no crni trag (crno na bijelom ili modrom na vrpici) koji se povlači po tlu upućuje na otvorena vrata. Vrata mogu biti otvorena i zatvorena. I pogotovo odškrinuta. Ali u četvrtom fotogramu vrata više nema: postoji samo crna rupa. To je virtualnost fikcije za onoga koji se poput junaka *Dražesnog kutka* “čitav dan u mislima ubacuje [...] i prodire u drugi život, stvarni, život u iščekivanju”²⁴, sve dok ga u kući iz djetinjstva u kojoj se zadržava ne obuzme “intimno uvjerenje” da su vrata koja su mu “otvarala pristup posljednjim vratima u nizu, u sobu bez drugog ulaza ili izlaza” bila “zatvorena od njegova prvog posjeta, prije možda kojih četvrt sata”. Za Kuntzelovog se gledatelja, kao i za Jamesovog junaka, vraćenog svojoj biti, s ove strane svakog otvaranja fantazme, radi upravo o “njegovanju vlastite sposobnosti opažanja [...], onoga što je, uostalom, bio samo drugi izraz za njegov način provođenja vremena”. Kuntzel pak veli: “vrijeme što si ga vrijeme uzima da bi isteklo”.

Vrijeme kao fikcija: to je upravo tema tih vrpca, ujedno savršeno statičnih i pokretnih. *Vrijeme puši sliku (Time Smoking a Picture)*: Vrijeme konstruira sliku sago-rijevajući je, kao što se troši cigareta, ona koju junak puši sjedeći na rubu prozora nakon što je obišao prostoriju. I opet, nepokretan okvir (koji sâm u sebi dovodi u vrtnju jednu inverziju pometanja); a u tom okviru, okvir što ga nanovo siječe pooštravajući rad svjetlosti i boje (ekstremna rad: boja se mijenja na često neprimjetan, no neprekidan način, od svijetlo-ljubičaste do boje čađe, do žute, okera, pa bijele i ljubičasto-modre, ovisno o svjetlosti koja služi za njenu modulaciju, spajajući artefakt snimke – otvaranja i zatvaranja dijafragmi – s projekcijom prirodne svjetlosti do koje dolazi na kraju vrpce, u stvarnom vremenu, silazna krivulja jednog sutona).

Odnos između tih dvaju kadrova savršeno predodčuje nepredodljivo: među-prostor, ili među-vrijeme,



1



2



3

23 *French Video Art – Art Vidéo français* (katalog), American Center de Paris, 1980.

24 Henry James, *Histoires de fantômes*, Aubier-Flammariion, 1970, str. 135. Navodi što slijede nalaze se na str. 151. i str. 143.

25 Raymond Roussel, *La Vue*, Pauvert, str. 73.

oblikovano spajanjem–raskidanjem mentalne reprezentacije i opažanja, površine i dubine, lica i naličja, sadašnjosti i budućnosti, svjesnog i nesvjesnog. Kada se junak – autor i prvi promatrač – prelazeći sobu smjesti istodobno u dva okvira, dispozitiv utvrđuje motiv koji reprezentacija vodi k fikciji: pogled junaka prema prozoru, gdje vidi kako mu, unutar, izvan, protječe život, kao u posljednjim stihovima Rousselove pjesme *Pogled (La Vue)* kojom vrpca završava:

*U azurni kut pogled mi uvire; misao mi
Sniva, odsutna, izgubljena, neodlučna i
Prisiljena k prošleme poći; jer isparenja su
Osjećaja proživljenih u jedno godišnje doba
Ono što dopire do me s pogleda moći,
Zahvaljujuć žestini odjednom probuđena
Sjećanja živog i tajnog na jedno već mrtvo,
Već daleko, tako brzo prohujalo ljeto.*²⁵

Time je na taj način zagasito naličje *Nostosa I*: fiksirajući u razdruženom kontinuitetu prostora-vremena serijalizaciju i povratak elemenata što pretvaraju “slike naslagane jedne na druge” u “blok pamćenja”.

BLOK, KNJIGA

Film također, na različite načine, tvori blok: neprestano raspletanje jednoga zgušnjavanja koje se ne uspijeva obnoviti. Knjiga je slika tog zgušnjavanja: uhvaćenog u fikciji, jer počiva u njezinu začetku. U *Nostos I*, ona se isprva lista sama, a zatim je lista žena – listanje čija brzina neprestano raste (poput kalendara u filmovima iz 30-ih čiji se listovi sve brže kidaju kako bi proizveli dojam protjecanja vremena).

U knjizi se nalaze letimice opažene slike čiji lepet razliježe isprekidanost tijela. Listana knjiga na taj način udvostručuje rad filma, slažući slike jedne na druge, kao u sjećanju, u bloku, s pomoću zaborava, akumulacije i povratka.

S jedne strane Mallarmé, s druge Freud, preispitani. Prvi, zato što potvrđivanje Knjige, u njejoj jezičnoj apsolutnosti, smjera dovođenju do jednoga psihičkog djelovanja u kojemu se ustraničenjem nastala tekstualizacija poima kao uprizorenje (“više se radi o prizmatičnim pod-podjelama Ideje, njihovu trenutku pojavljivanja i koji traje koliko njihov sraz, u nekome egzaktnom duhovnom uprizorenju”²⁶). Služeći se moći dvoznačnog koja mu je svojstvena, Mallarmé može pripisati to djelovanje “pred prolaženjem u čitaočevu duhu filmu, kojeg će odvijanje zamijeniti, u povoljnom smislu, mnoštvo svezaka”²⁷. Tako apstraktna, prepuštajući svoju funkciju videovrpici, knjiga postaje teoretiziranim kulturnim referentom: projekcionim mjestom avangarde otkako je Mallarmé radikalizirao njezino iskustvo i otkako je sudbina njezine utopije nanovo prepuštena povijesnim i tehnološkim promjenama.

I, očito, Freud, koji je od *Nacrta za znanstvenu psihologiju* (1895), dvije godine prije *Bacanja kocki*; radi se upravo o potrazi, u dva različita jezika, za istom žudnjom) do *Bilješke o čarobnoj ploči* (1925) doveo do prijelaza potrebe za metaforom sposobnom uobličiti funkcioniranje psihičkog aparata, negdje između optičkog i pišaćeg stroja, od utopije znanosti do stvarnog svoje teorije. Freud je obuhvaćen Mallarméom, u zajedničkom protjecanju elektroničkom slikom. Knjiga zapravo nije nikakva slika koju treba protumačiti: ona je slika slike na djelu, psihička slojevitost zapadnih djetinjstava. Knjiga slikā, jer ona je bila ta slojevitost, objekt idealiziranog sjećanja, ona pobuđuje na povratak sjećanju.



1



2



3

²⁶ Mallarmé, *Ceuvres complètes*, Gallimard, “La Pléiade”, 1945, str. 455.

²⁷ “Enquête sur le livre illustré”, id., str. 878. Cit. Kuntzel među drugim odlomcima tekstova koji su pratili istraživanje *Nostosa I* koji su “protekli u slici” (*Vidéo-glyphes*, br. 2, 1979).

Nostos II tome se vraća počinjući od jednoga posve drugačijeg zapisivanja traga, posljedice sjećanja. Tu je vrpca snimila jedna nepodešena *paluche* kamera koja svojim prolaženjem u slici ostavlja svjetlosnu brazdu oblika; to “brazdanje” uobičajeno otvaranjima i zatvaranjima dijafragme proizvodi mliječnu materiju iz koje kao da se pomalja reprezentacija; ona je u njoj proživljena, u skladu s neprekidnim pokretom kamere koja zamjenjuje učinke proizvedene u *Nostos I* s pomoću električne frekvencije i *spotlight* reflektora. “*Paluche* s kassnim paljenjem” postaje svjetlosni kist koji stvara nikad viđenu sliku: u crno-bijelim neobrađenim snimkama (djelomično namijenjenim da ostanu takve), crnina i bjelina, već jako kontrastirane zahvaljujući osobinama svojstvenim *paluche*, nastaju jedna iz druge kako bi iščezle jedna u drugoj, dovodeći do pravog podbacivanja reprezentacije. Slojevitost knjige podvrgnuta je tom djelovanju koje ju nanovo aktualizira. Kasnije pristižu slike: fotografije što ih je na hrpu bacila ruka žene koja ih nudi pogledu, stvarajući svojevrsnu drugu knjigu, mobilni blok – bjelodano, radi se o izvacima iz obiteljskog albuma (želimo li, možemo zamisliti da ih sanja junak kojeg smo prije toga vidjeli sa zatvorenim očima).

Ali moć svojstvena toj skici obiteljskog romana počiva u njenoj neodredivosti. Ona nam kazuje samo sljedeće: postoji *neki* obiteljski roman, čiji tragovi tvore skup uspomena-ekrana. Figure što ih vidite povezane su s procesom prisjećanja i zaborava kojem predstavljaju objekt. Mogli bismo čak pomisliti da su ih one začele, podvrgnute pritisku slike kako bi postale proizvođačima slika, da one ostaju njihovim mjestom, referentnim vremenom. Da, sučelice ovim snimkama moglo bi se pomisliti kako se one gomilaju dokidajući se u bjelini iz koje nastaju. No scenarijska fiksacija (psihoanalitički roman, njegova sudbina i njegovi avatari) nema drugog referenta do neutralnu zagasitost jedne pojave, nestanka koji je pogađa; ona postoji, kad dođe do nje, samo u vama, u odgovoru na pokretanje tog djelovanja. Njezina identifikacija ostaje prepuštena onome što identificira. Ostalo je virtualnost; poziv čitaocu-promatraču; na svakome je, uhvaćenom u toj igri vremena, već prema njegovoj vlastitoj povijesti, da je “modulira po vlastitoj volji”²⁸.

VIDEOTIJELO

Naličje i dopuna tog procesa apstrakcije: tijelo te slike, učinak tijela kojim ona pogađa. Identifikacija mimoilaženjem zahvaća drugačije. U *Nostosu I*, lepet frekvencije što tvori junakove pokrete stvara neku vrstu krajnje silovite zadihanosti: isprekidanost traga i njegovo pretvaranje u sjećanje proizvode psihičku pulsaciju, disanje na rubu gušenja. Na taj način mišljena videoslika uvodi nešto novo, već dotaknuto eksperimentalnim filmom, ali ne na toliko jasan, toliko neposredno inkorporiran način.

Pogledajte *Eholaliju*. Jedan skupljeni oblik, dvostruko tijelo žene, crno-bijelo (to obilježje ne prestaje varirati: od bijelog na modro, od modrog na bijelo) pojavljuje se, nestaje na pozadini lišenoj dubine. Zatim dva oblika licem u lice. Zatim se iznova skupljeni oblik nanovo stupnjevito razvija. Zatim se preoblikuje kako bi se razvio, ovaj put u jednome kontinuiranom pokretu, dok svako tijelo povezuje s drugim ono što na kraju postaje dvostrukim i istim predmetom (krug, zrcalo) u kojemu se pojavljuju nejednaki odrazi.



1



2



3



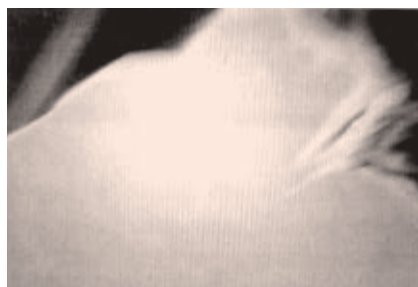
4



5

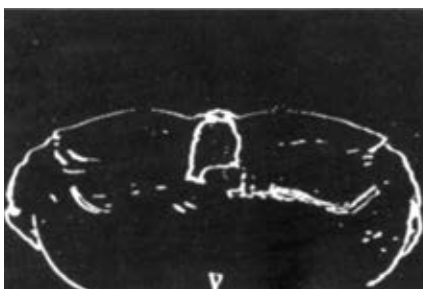


6



7

²⁸ Mallarmé, *op. cit.*, str. 363.



1



2



3



4



5



6

Zatim iznova dolazi do razdiobe, sučeljavanja, izmjeničnog nestajanja, stapanja, tijela se katkada svode na liniju, ponekad cakleći se poput žičanih košulja ili neobično kićene odjeće, s prijelazima boje što prate ta cakljenja. Zatim se vraća početna bijela masa, tijela se nanovo podižu, razdvajaju, naginju, prožimaju se kao u poljupcu, nanovo se dijele, držeći u ruci taj ludi predmet koji okreću u rukama, dvostruk i jedan, te nanovo uranjaju jedno u drugo, nakon posljednjeg trzaja, kako bi se ponovno stopili u nepokretnosti.

Kazano pojmovima metapsihologije filma: *Eholalija* u prvom redu artikulira dvije razine identifikacije prema figuri i prema kameri (primarna/sekundarna) na koje je Metz na osnovi lakanovskog zrcala smjestio ima-

29 Christian Metz, "Le signifiant imaginaire", u *Psychanalyse et cinéma*, op. cit.

30 Jean-Louis Baudry, "Le dispositif", *ibid.*, str. 69.

31 Julia Kristeva, "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire", *ibid.*, str. 73-74.

32 *Ibid.*, str. 75.

ginarnu poziciju subjekta-filma²⁹. Simetrija-asimetrija između dviju figura (isti/drugi) i krug-zrcalo što nastaje iz njihove razrade naznačuju promatraču sve njihove virtualnosti. Tijelo-zrcalo nastaje prema slici u kojoj se promatrač gleda, nikad namamljen, nikad rascijepljen. Možda su po prvi Narcis i Eho postali nerazdvojni. Ali rad slike predočuje i taj "arhaičniji oblik identifikacije", određen pomutnjom između halucinacije i opažanja, u kojemu Jean-Louis Baudry s ove strane zrcalnih učinaka vidi moć učinka-filma koja se na taj način u frejdovskim pojmovima pripisuje primordijalnom iskustvu oralnog zadovoljstva³⁰. Kristeva na drukčiji način kaže: "ono što ostaje s ove strane identifikacije"; ona time utvrđuje, na osnovi drugih psihoanalitičkih referenci, bližih klajnovskom teatru agresivnosti i terora, razinu somatskog brisanja, "ne-simbolizirane pulzije" koju naziva "semi-otikom"³¹. Malobrojna elementarnost tijela, do čijeg iskršavanja film dovodi pod fascinacijom zrcalnošću, po sebi, pod uvjetom da ova ne teži svojem prekomjernom obnavljanju u simboličkom poretku. Kristeva kaže: "antifilm", kao što Lyotard kaže "l'acinéma", kako bi se u ime utopije avangarde utvrdio taj otpor simboliziranju, i ta moć iskršavanja. "F. ima godinu dana i govori samo u eholalijama: ritmovima, intonacijama, varijabilnim intenzitetima..."³² To prvotno tijelo, tijelo jezika prije jezika, tijelo-jezik.

Upravo je to ono što Kuntzelove vrpce bez riječi pokazuju, ono što kazuje "priča" *Eholalije*: pustolovina tijela-svjetlosti ispresijecanog ritmovima i intenzitetima, uhvaćenog u njegovoj slikovnoj sudbini. Vizualna, obrađena fiksacija, podčinjena refleksiji u njoj nanovo iskršava u tjelesnom znanju i emociji. Nikada kao na toj vrpci nisam vidio kako se rađa i nanovo rađa tijelo. To ide sve dotle da se u njoj iščitava predočivanje samoga rođenja, jednoga moći-roditi se povezanog sa svojim materijalnim nasiljem kao svojim imaginarnim uvjetom. Rođenje po slici, rođenje slike.

PISATI SLIKU

Ta se slika teži okoristiti i slikarstvom i obradom njegove slike. To je njeno vlastito iskušenje, njen neispunjen zavjet. Dakako, video je još neodlučan, vrlo grub, privremen. Ništa usporedivo s virtualnošću paleta. A ipak... Danas uglavnom postoji više od sedam stupnjeva sive

obrađene sintesajzerom prema utvrđenoj boji, no Bill Etra radi na usavršavanju aparata koji će omogućiti razlikovanje šezdeset i četiri stupnja³³. U elektroničkoj slici postoji neka neizmjerena virtualnost pomalo slična onoj koju je odvajkada pridržavala slikarstvo.

Kuntzelove vrpce funkcioniraju na taj način, sa sviješću o ograničenjima koja medij još uvijek nameće čim ga se upotrijebi bez stvaranja buke, bez popuštanja njegovim principijelnim olakšicama (koje ga u neku ruku čine bliskim fotografiji, njenoj opasnosti od raspršivanja u sveslici). Umjesto da se *već* smatra slikarstvom, ili njegovim nadilaženjem posredstvom mehaničke uporabe kaskadnih efekata i kontrasta programiranih sintesajzerom, Kuntzelovo je nastojanje upravljeno *prema* slikarstvu igrajući na delikatnu kartu odnosa između boje, oblika i vremena. Na taj način on uistinu dopijeva s one strane slikarstva: prateći pokret što navodi na ponovno utvrđivanje njegova prijeđenog puta, na razmišljanje, s pomoću videa, o njegovim gestama, njegovu biću, njegovoj povijesti.

Pogledajmo tri *Deserta*: *bijeli*; *crni*, *crveni* i *modri*; *raznoliki*. Matisseova *Harmonija u crvenom* (*La Desserte rouge*) ovdje služi kao simbol, kao i njegova misao o vlastitom slikarstvu kao “nekoj vrsti neprekidnog filma”³⁴. Sve nanovo oživljuje na te tri vrpce pod prethodnim učincima sjećanja i zaborava, pomola-iščežnuća, opažanja i halucinacije, mentalnog dispozitiva i tjelesne moći. No one se izravnije pozivaju na slikarstvo, navodeći nas da mu pripišemo i dijelove drugih vrpce (blokove boje u *Nostosu I*, raspršivanja u *Stillu*, blistavi isprekidani trag u *Eholaliji*, pokretnu likvidnost *Nostosa II* i, svagdje, neprekidnu kromatsku varijaciju što doseže vrhunac u *Timeu...*).

Ali ponajprije sâmu činjenicu tih triju vrpce koncipiranih na osnovi jednog jedinog dekora koji obnavlja pikturalnu tradiciju motiva podvrgnutog ponovnoj obradi, mnogostruko stupnjevanog niza. Na primjer, Monetove *Katedrale u Rouenu* (“jedne sam noći sanjao same noćne more: katedralu kako pada na mene, modre, ružičaste ili žute boje”³⁵). Poput njih, *Deserte* bi idealno trebalo vidjeti u cjelini, obuhvatiti ih jednim pogledom – premda (po tonalitetima) raspodijeljene u različito osvjetljene dijelove.

Bijeli desert. Suštine gesti, u crno-bijelom stratificiranom negativ-pozitiv postupkom podvrgnutom gotovo neprimjetnim promjenama osvjetljenja, promjena-

33 Cít. Dominique Belloir, *Vidéo*

Art Explorations, Cahiers du cinéma, spec. broj 1981.

34 Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1972, str. 152.

35 *Hommage à Claude Monet* (katalog), Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1980, str. 291.

ma između pokreta i njegovog zaustavljanja, njegova fantomskog ponovnog započinjanja. Prag vrata kroz koja se pojavljuje žena stoga se zapravo nikada ne prelazi, osim od strane sjećanja na prostor, na prijelaze, na utisnute pozicije. Gesta u vremenu koje se ovjekovječuje od trenutka do trenutka postaje materijom, mentalnim i vizualnim zgrtanjem trenutaka, proizvedeći sveopći dojam pokretne slike, između bareljefa i fotografije.



1



2



3



4



5



6



Što se tiče kraja, ružičasta cigla odjednom slijeva zahvaća kadar, napola ulazi u tijelo žene, resorbira se, širi, a njena boja očituje čisto stanje zbivanja: dolazak slikarstva.

Crni, modri, crveni desert: s pomoću diferenciranih blokova.

Crni: crna koju pridržavaju promjenljive mase preobražava tu istu sliku, miješajući modre, ružičaste i bijele tonove već prema kretanju vrlo finog snijega što ga proizvodi jedan pravi poentilizam traga.

Modri: miješanje dvaju različitih snopova snijega (jednog finijeg i jednog više pahuljastog) ovaj put dovođi do podrhtavanja materije, koja je postala teža, manje prozirna, brišući i potvrđujući obrise tih spektralnih pozicija, u jednome posve drugačijem tempu.





1



2



3



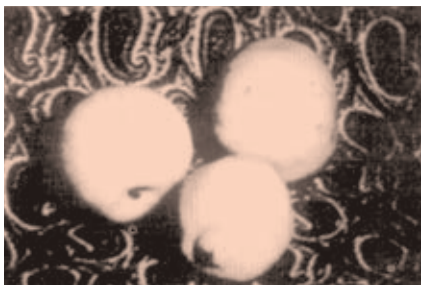
4



5

Crveni: inkrustacija omogućuje izolaciju motiva (gornji dio tijela, lice, ruka koja se približava, čaša s voćem), ističući učinke kontrasta koji su postali vrlo si-loviti (briljantno modri medaljon na rumeno-narančasto-indigo pozadini), diversificirani, pomiješani, ublaženi kombinacijom snopova, ponovnim preobrazbama sve do iščezavanja medaljona.

Mnogostruki. Na toj još nedovršenoj vrpici istraživanja svjetlosti u istome kadru dovode do krajnosti varijaciju vrijednosti te onu njenih gesti uhvaćenih između slikarske slike i njezinog obrasca. Ali ono što ponajviše zapanjuje u tom neobrađenom materijalu jest rad izvršen nad jednim izoliranim motivom: voće koje se pojavljuje, jedan plod, zatim dva pa tri, na isprva goloj pozadini stola, a zatim na više ukrašenih pozadina. Na prvoj pozadini oni kao da su iznutra pokrenuti, zahvaljujući trima kamerama koje su vrlo primaknute i raspoređene oko stola, i koje kao da se okreću oko motiva različitim i stupnjevitom brzinom. Promjene osvjetljenja do kojih dolazi uslijed spajanja tih mini-pomaka (međusobno povezanih iščezavanjem boje) stoga u područjima preklapanja, bojenjem stupnjeva sive, nastoje stvoriti nove mogućnosti bojā. Rad što će se obnoviti, na ukrašenim pozadinama, dovođenjem do okretanja svjetlosti.



1



2



3

- 36 Jean-Paul Fargier, "Le grand écart, rencontre avec u Corse des Carpathes", *Cahiers du cinéma*, br. 310, travanj 1980, str. 32.
 37 *Ibid.*, str. 28.
 38 Jean-André Fieschi, "Point de vue sur un troisième ciel", *Le Monde*, 29. siječanj 1976.
 39 Cit. Mallarmé, *op. cit.*, str. 532.
 40 Antologija Pierrea Lherminiera, Seghers, 1960.
 41 *Ibid.*, str. 597, 589.

Boja povezana s pokretom, s njegovom prostorno-vremenskom dezintegracijom, te operacije fokusirane na mrtvu prirodu, te tri jabuke, "snijeg" što opisuje svoje snopove tragovima i mrljama, kako jasnije ustvrditi da nas nanovo otkrivajući pitanja slikarstva, od impresionizma do kubizma i dalje, video ovdje odvodi u *terru incognitu* jednoga novog određenja vizualnog (ne govoreći pritom o drugom nego o slici), između filma i slikarstva, smjerajući na jedno drugo tijelo-sjećanje?

Ispitati slikarstvo, odgovoriti filmu. Djelovati s pomoću same tehnologije koja pospješuje tu sudbinu slike što se pojavljuje od 19. st. konjugacijom tehnika reprodukcije stvarnog i novog statusa subjektivnosti čije učinke psihologija (hipnoza, psihoanaliza) raspoređuje i odjeljuje u odnosu prema unutarnoj slici. Dakako, video se može misliti i u odnosu prema svojoj vlastitoj prirodi: postoji neprijeporna specifičnost elektroničke slike. No ostaje da nju treba pojmiti prvenstveno s obzirom na geste koje omogućuje.

Kuntzelova gesta je dvostruka: obnova i premještanje. Služeći se videom on obnavlja i premješta najradikalnije pokušaje već duge tradicije eksperimentalnog filma: Snow, Frampton, Nekes (kojima je posvetio mnogo pažnje). Ali on ih obnavlja i kako bi doveo do još većeg premještanja, posvećujući ih slici, ujedno teorijskim i kulturnim tekovinama razmišljanja o filmu. Pomisljamo na jedno usporedivo, mada vrlo drugačije premještanje: ono koje je ostvario Jean-André Fieschi u filmu *Novi misteriji New Yorka* (*Nouveaux Mystères de New York*). Njegov "skok u film" u dobi od osam godina predstavljao je naime "potragu za prošlim slikama"³⁶, pokušaj filmske autobiografije koji nanovo prelazi preko novih slika kojima je toliko opčinjen da one ne samo da su postale referentima već i formalnim eksponentima slika djetinjstva: čuveni kadar pogleda u *Nosferatuu* koji on rekonstruira zahvaljujući *paluche*, kako naglašava Jean-Paul Fargier, "nečuvenom varijacijom montaže u kadru"³⁷; izgubljeni, nedohvatljivi pogled u *Vampiru* (*Vampyr*) i toliko drugih filmskih trenutaka nanovo se pojavljuju otjelotvorujući njegovu fikciju, budući da ih je i on sam proživio, svladao, teoretizirao. Na isti način na Kuntzelovim vrpčama raspoznavamo, premda ovdje svedeno na svoj čisto mentalni učinak, neprestano uzmicanje prizora pogleda iz *Najopasnije igre*, prividno pomicanje vrtuljka iz *Pisma nepoznate žene* (*Letter from an Unknown Woman*), statične slike *Nasipa*, vrata i prozore

iz Langovih i mnogih drugih filmova, pa čak i taj vazda onostrani, mentalnim vibracijama ispunjeni prostor *Vampira*. Jedan bliži Proustu, drugi Mallarméu, Fieschi i Kuntzel su u videu otkrili snagu (intelektualnu, materijalnu) koja film dovodi do premještanja u odnosu na sebe sama, donoseći mu onaj dodatak koji mu još uvijek nedostaje, a koji bi ga, u konačnici, učinio bliskim pismu; pismu ne kao povlastici – ili kako bi umaknuo njegovoj opsesiji otimajući je od njega, već jednostavno kao izrazu orkestriranom od eseja do pjesme, od autobiografije do mišljenja. “Okolo na vršku prstiju”, opisao je Fieschi *paluche*³⁸. “Okolo, ta ruka”, kazao je Manet.³⁹ Slikati povezujući vizije (i riječi) u vremenu, to znači pisati, praviti film. Video oživljuje – na još neizvjestan, odveć skup i trom način, ali u pokretu koji se ubrzava i već mijenja štošta – jednu utopiju koja je pratila film od samoga početka: utopiju jednoga nečuvanog pisma, u pravom smislu riječi, pisma koje se dosad nije ni čulo ni vidjelo. Vratite se tekstovima sabranim u *L'Art du Cinéma*⁴⁰: poslušajte Andréa Beuclera, Artauda, Epsteina, Éliea Faurea, Cocteaua, Astruca. Astruc je nesumnjivo mislio na nešto drugo govoreći o “kameri-peru” (kao što su to pokazali njegovi filmovi, njegove reference). A ipak: “Eto dakle gdje se nalazimo [...]: kamera u desnom džepu, snimanje na filmsku i zvučnu vrpču meandara i polaganog ili mahnitog odvijanja našega imaginarnog svijeta, film-ispovijest, pokušaj, otkrivenje, poruka, psihoanaliza, opsesija, stroj za čitanje riječi i slika našega osobnog krajolika...”

“Jedan tako nepopustljiv jezik da se misao može direktno zapisati na traku...”⁴¹

Ne vidim ništa što bi, s obzirom na apstrakciju koja mu je svojstvena, bolje odgovorilo na to očekivanje od videovrpce Thierryja Kuntzela.

1981.



(Thierry Kuntzel, *Nostos I*, 1979.)

35

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
 Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
 Proljeće 2016.



(Nam June Paik, TV Buddha, 1976.)

Videoutopija

“Utjecaj i moć novina tek se počinju očitovati, reče Finot, novinarstvo je u povojima, ono će narasti. Za deset godina, sve će biti podvrgnuto publicitetu.

Misao će rasvijetliti sve, ona će...

- Sve uniziti, reče Blondet prekidajući Finota. [...] Isto tako, da Tisak već ne postoji, ne bi ga ni trebalo izmišljati; ali eto, mi živimo od njega.

- Vi ćete od njega umrijeti, reče diplomat.”⁴²

— Balzac

“Elektronika je veličanstveno oruđe sna. Vjerovao sam da sam otvorio put na koji može stupiti cjelokupna televizija, a ostao sam jedini junak izgubljene bitke.”⁴³

— Jean-Christophe Averty

Činjenica da videoumjetnost potječe, dolazi od televizije i da joj se neprestano vraća, da joj je posve suprotstavljena, da taj odnos, nedostatan da bi je definirao kao takvu, jest ono što je neumitno prati i definira njenu sliku u zrcalu, to je utvrđena i ponavljana činjenica⁴⁴.

Međutim daleko se rjeđe postavljalo pitanje o tome što je ta negativna definicija podrazumijevala. Zbog toga bih se htio vratiti u posljednju trećinu devetnaestog stoljeća, u moment kad je književna avangarda dosegla svoju točku kristalizacije i djelomično se definirala zahvaljujući jednom sukobu iz kojeg je (barem potencijalno) znala izvući sve posljedice. Nije li odnos između videa (kao umjetnosti, svijesti o umjetnosti) i televizije povijesni korespondent onoga što je književnost iskusi-la u svojem dijalogu s industrijalizacijom tiska?

Svjestan sam opasnosti nalaženja sličnosti: da je otada prošlo sto godina i da su modernizam i avangarda doživjeli, nakon opetovanih zanosa, sva razočaranja, sve raspade i kontaminacije što nas navode da vjerujemo u

42 *Illusions perdues*, Folio, Gallimard, str. 321. Cit. u Todd Gutlin, “The Whole World is Watching”, u Peter d’Agostino (ur.), *Transmission*, Tanaro Press, New York 1985, str. 68.

43 Cit. u *Art Vidéo, Rétrospectives et Perspectives*, Charleroi, 1983, str. 59.

44 Vidi, među ostalim: Jean-Paul Fargier, “La vidéo, contre (tout contre) la télévision”, katalog Prve međunarodne manifestacije videa, Montbéliard, 2-12 prosinac 1982; *Transmission*, op. cit., osobito David Ross, “Nam June Paik’s Videotapes”; Gregory Battcock (ur.), *New Artists Video*, Dutton, New York 1978, osobito Douglas Davis, “The End of Video: White Vapor” (djelomični reprint u Raymond Bellour i Anne-Marie Duguet (dir.), *Video, Communications*, br. 48, 1988). Pojam “videoumjetnost” nije zadovoljavajući. On je problematičan zato što postoji. Problem se ne rješava jednostavnim uklanjanjem pojma (upotrebljavajući umjesto njega samo “video”). To je razlog zbog kojeg ga koristim.

postmodernizam. Svjestan sam se da se i sama zamisao o nekoj uporišnoj točki koja bi poslužila za osmišljavanje utopije jednog obrasca čini prožetom prijezirom. Ukratko, da negativnost kao takva, s frikcijama, fikcijama koje omogućuje (ta negativnost koja nije posve sve-diva na smisao što joj dolazi iz filozofske tradicije) više zapravo nije vrijednost. Videoumjetnost, nastala iz medija u kojem je danas na snazi razaranje svake reference, očito je uhvaćena u tu konfiguraciju. Ali to ništa ne mijenja. Sam način na koji videoumjetnost proizlazi iz televizije, na koji je uzima kao referencu, može paradoksalno biti ono što joj daje osobitu konzistenciju, a u istom mah, i povlašteno mjesto u onome što se više ne usuđujemo zvati avangardom.

U Francuskoj, gdje je dijalog između književnosti i tiska bio najizraženiji, što se tiče 19. stoljeća stvar se može svesti na dva doba, dva imena, dva iskustva. Alexandre Dumas i romantizam; Mallarmé i simbolizam. I u oba slučaja, Novine i Djelo ili Knjiga.

Dumasov odnos prema novinama je jednostavan, mada neumjeren. On je objašnjiv u prvom redu iznenađnim razvojem tiska počevši od 1836. simboliziranog imenom Émilea de Girardina. Siguran u svoja uvjerenja, kako socijalna tako komercijalna, pionir Girardin odlučuje se za jednu daleko jeftiniju svakodnevicu, koja cilja na veći broj čitalaca i koja je poduprta publicitetom. On kuje izraz “feljtonistički roman” koji očarava najbolje ondašnje romantičke autore (Balzaca, Hugoa, George Sand, Dumasa) i ubrzo postaje moćnim oblikom kulturne industrije (nagoviještajući serijal i sapunicu). Za Dumasa, novine imaju dvije funkcije. On u njima u obliku feljtona objavljuje svoje povijesne romane što opravdane nalaze u gledištu (ujedno naivnom i tjeskobnom) o Bogu-Povijesti u kojeg/koju se lansira piščevo iz sebe izbačeno Ja. Radi se o jednoj drugoj verziji Ego-Hugo-Ja-Oceana iliti mišleovskog projekta “integralnog uskrsavanja prošlosti”. No Dumas u više navrata osniva i vla-

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

stite novine. Ne velike, već više novine-magazine, epizodnije ili ograničenije, iako impresivne, čiju građu uglavnom uređuje sam (iako ponekad angažira i druge autore). Tako nastaju: 1848-1850, *Le Mois* (“Mjesec”), “povijesni i politički mjesečnik, sažetak zbivanja praćenih iz dana u dan, iz sata u sat, u cijelosti priredio Alexandre Dumas” (*Le Mois* sadrži natpis: “Bog diktira, ja zapisujem”); 1853-1857: *Le Mousquetaire* (“Mušketir”), večernjak, “časopis g. Alexandrea Dumasa”; 1857-1860: *Le Monte-Cristo*, “tjednik posvećen putopisima i poeziji, priređuje i objavljuje: Alexandre Dumas sam”. Pretpostavljamo da u njima Dumas uvelike objavljuje ono što je prije povjeravao drugim novinama i časopisima. A na dasve, on se time upušta u bitku (unaprijed izgublenu ali vođenu do posljednjeg daha) između svojeg spisateljskog rada i društvenog oblika medija koji će postati jednom od najznačajnijih istina njegovog stoljeća.

Znamo što se dogodilo s trijadom Bog-Ja-Djelo tijekom istoga stoljeća: ona se raspala pod pritiskom Povijesti koja se sve teže mogla pomiriti sama sa sobom. Umjetnost i Povijest se odjeljuju: odsada će one imati dvosmislene i/ili utopijske odnose. Upravo to potvrđuje čuvena Mallarméova dvostruka distinkcija koju će nakon njega na različite načine svatko pokušati pobiti, zanijekati, premjestiti ili preformulirati. Ona suprotstavlja dva stanja govora, “neprerađeni ili neposredni, ovdje, ondje, esencijalni” i dva vremena djelovanja: opće djelovanje, Povijest, i suženo djelovanje, taj događaj inherentan Povijesti koji je književnost. Iako umjetnosti daje stanovitu autonomiju, ta suprotstavljenost nije zatvorena; naprotiv, ona se hrani neprestanim razvrgavanjem do kojeg dolazi između dva oblika i dva vremena djelovanja, “objelodanjujući sukob kako bi iz njega izvukla neku jasnoću”⁴⁵. Upravo u tom kontekstu Mallarmé veliča “krizu stiha” (slom tradicionalne prozodije) koja posvećuje oslobođenje subjektivnog glasa i omogućuje unificiranje književne igre oko “dvadeset četiri slova”. Ono što je za nas zanimljivo jest činjenica da su posljedice što ih Mallarmé izvlači iz te situacije, u “Što se tiče Knjige”, direktno povezane s nevjerojatnim ubrzanjem tiska za vrijeme Drugog carstva i Treće republike. Mallarmé je bio opsjednut novinama. S jedne strane, pretpostavljamo, on je u njima vidio primjer “univerzalne reportaže”, podčinjene općemu djelovanju kojeg se književnost mora čuvati ako želi opstati. No istovremeno, on je u njima naslutio i jednu takoreći logičnu virtu-

45 Maurice Blanchot, *Livre à venir*, Gallimard, 1959, str. 282.

* “Quant au livre”, Mallarméov esej iz 1895. (op. prev.)

46 Radi se o Mallarméovom pismu Verlaineu od 16. studenog 1885.

alnost. Doista, novine simboliziraju neograničenost svijeta; one po samoj svojoj prirodi proizvode svojevrsnu reverberaciju svijeta, dovodeći do odbljeskivanja nesvodive Cjeline događaja pred-postavljene u svakom od njezinih trenutaka. Načini na koje se to provodi bliski su neposrednom govoru; no oni ga odmah fiksiraju, filtriraju i sintetiziraju, preoblikuju i preraspodjeljuju. Zbog tog rada koji htjele ne htjele obavljaju nad stranicom, novine, slika svijeta, jesu i slika Knjige predodređene za “orfičko tumačenje Zemlje”. One tako postaju negativnim Knjige (ili, prije, Knjiga postaje negativnim novina: prednost je u tome da otvara pristup procesu negativnosti koju poetski jezik suprotstavlja svakodnevnom govoru kako bi “nadoknadio” za samovlašće jezika u odnosu prema stvarnosti osjetilnog svijeta). Ukratko, Knjiga i novine idu ukorak, međusobno se zrcaleći u međusobnom raskoraku. Sve ono što utopija Knjige ima društveno, Knjiga kao slavlje, teatar, nova religija (nadilaženjem, preobrazbom subjektivnosti), dobrim dijelom proizlazi iz ideje novina. Razglabajući o Knjizi, Mallarmé će tako u “današnjoj nevjerojatnoj hiperprodukciji” tiska pretkazati ideju o “natječaju za osnivanje moderne popularne Pjesme”. On se i sam vrlo rano okušao u novinarstvu, o čemu – znakovito – piše u svojoj kratkoj *Autobiografiji*⁴⁶: “Osim što sam u jedno doba, zdvajajući nad despotskom knjigom koju sam odbio od sebe, nakon nekoliko članaka ugrabljenih s raznih strana pokušao, uključujući rubrike posvećene odijevanju, nakitu, pokućstvu, pa sve do kazališta i jelovnikā, posve sam uređivati časopis *La Dernière Mode*, čijih me osam ili deset objavljenih brojeva još uvijek, otresem li prašinu s njih, potiču na dugo razmišljanje.” O čemu razmišlja Mallarmé pred tim novinama što ih je sam osnovao, kao prije njega Dumas (pa i ako njegova tema, Moda, i riječ “posljednja” s kojom je ona popraćena u naslovu, naglašavaju u kojoj je mjeri Povijest u njoj svedena na jednu konzistentnosti lišenu sadašnjost, koja je, mada se stalno obnavlja, relativna i prolazna)? On razmišlja o Knjizi, o utopiji Knjige; o *Bacanju kocki* koje se još ne usuđuje zamisliti: ta “nadolazeća knjiga” ili “simultana vizija Stranice [...], shvaćene kao jedinstvo kao što je to drugdje stih ili savršena linija” mnogo toga duguje pokretnoj i raznovrsnoj novinskoj stranici koju teži preobraziti – suprotstavljajući joj nasilje ideje, zavodljivost riječi kao glazbe, razmake među riječima, slobodnu igru elementa, riječju utopijsku provokaciju umjetnosti.

Zadržimo se (kako bismo pojednostavili stvar) na pitanju o vremenu, dvostrukom vremenu i dvama vrstama govora što ga materijaliziraju. Zanemarimo, hotimice, prvi zakon elektroničke slike koji omogućuje uspostavu dvostruke trenutačnosti i beskonačne virtualnosti “stvarnosti”. Zanemarimo one nastrane uloge izravnog i života što video pretvaraju u jedan od najsigurnijih instrumenata našeg osjećaja za rastvaranje Povijesti. Zanemarimo čak i učinke hiperrealnosti što iz televizije nanovo nasrću na ono što je preostalo od osjetilnog svijeta (reverzije-konfuzije kopije i uzorka). Koliko god bili moćni, ti učinci nisu (u onoj mjeri u kojoj se to često isticalo) uklonili raskorak između vanjskoga svijeta i onoga što ga umnaža. A ubrzanje medija, usprkos svojoj ekstremnosti, nije posve nov fenomen: upravo je zato *boom* tiska u 19. st. izvršio (poput *booma* fotografije) toliki utjecaj na definiciju umjetnosti. Možemo, tako, uspostaviti jednu istovrsnost i vidjeti ono što ona rasvjetljuje: kao što su postojali svijet, novine i pjesma ili tekst kao utopija Knjige, tako danas postoji svijet, televizija i videoumjetnost kao trag utopije umjetnosti. Stoga uvijek postoje, inherentne promjeni našega vremena, naše ideje vremena, dva vremena. A ta dva vremena ostaju, s ove i s one strane, nesvodiva jedno na drugo i suprotstavljena.

Uzmimo, jasnoće radi, tri vrpce, sve tri američke.⁴⁷ Prvo, naravno, onu koja obrće ustanovljeno vrijeme *par excellence*, televizijske novine. 1979. godine Doug Hall, Chip Lord i Jody Proctor dolaze u Amarillo, Texas, gdje počinju raditi za jedan lokalni televizijski kanal. “Njihov cilj kao umjetnika” (daje nam do znanja vrpca) jest analizirati, secirati ono što predstavlja aktualnost u tom okviru, pomiješati se sa stručnjacima kako bi se podijelilo njihovo iskustvo. Ali s ciljem da ga se preobrazi.

Čine to imitirajući ga i potkopavajući ga ujedno brutalnim i suptilnim transgresijama, no koje su, u tom okviru, nepogrešive. Na primjer, ponavljanja: bilo da pro-suučesnik (Don Garcia) prekine svog predstavljača, svoj umjetnički alter-ego (Douga Halla) koji se spotiče o jednu riječ (*apostolic*), kako bi ga poučio pravilnom ritmu, tempu koji odgovara njegovoj ulozi (nevjerodostojni, hiperkodirani glas *Newsa* – Vijesti); bilo da se zapisi udvostručuju, kao po ćefu, otkrivajući samovolju, lažnu prirodnost, nevidljivu paranoju kôda. No svjedočimo i o vrlo slobodnim varijacijama. Reportaža se odvija kroz pjesmu, znanstvenu sanjariju i eksperimentalno istraži-



47 No isto tako bismo mogli uzeti, na primjer: Zapisi o video snimaču (*Notes d'un magnétoscopeur*) Jeana-Paula Fargiera (1980) i *Tik do granice* (*Tout près de la frontière*) Danielle Jaeggi (1983, Francuska); *Rimska šetnja* (*Passagiate Romane*) Caterine Borelli (1985, Italija); *Div* (*Der Riese*) Michaela Klier (1983; R. D. A.), itd.

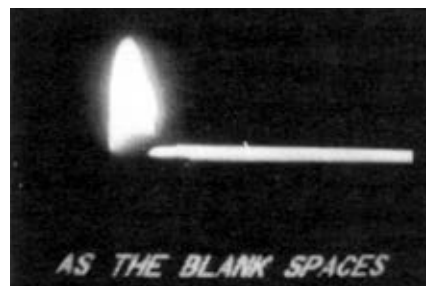
vanje, u protjecanju nepouzdanih slika što se autonomiziraju, zamrzavaju, prelaze u crno-bijelo. Eto što omogućuje jedan događajem izazvani osvrt na dvjesto pedeset tornada što su poharali Teksas između 1951. i 1975. Cjelokupna (diskretna) umjetnost *Vijesti-vrpca* iz Amarilla (*The Amarillo News Tapes*) sastoji se u utvrđivanju stvarnosti televizijskih novina i njenom obrtanju u nestvarnost kako bi se ujedno očitovao njihov manjak i višak stvarnosti.

Media Ecology Ads. Sve je u naslovu i njegovoj provedbi. Muntadas je za to obrtanje izabrao “oglas” njegova koncepta. U tri kadra, tri pokreta.

Fuse (“Stopiti”). Svijetla linija vodoravno presijeca tamni ekran. Plamen se pali na njevoj lijevoj strani i postupno je sažiže. Oglas završava kad plamen potpuno spali liniju na desnoj strani ekrana (5” 40’ kasnije). Za to vrijeme zdesna na lijevo nižu se velika crvena slova: “Kraj – S one strane svakog jezika – Jer ne postoje ni sadašnjost, ni prošlost, ni budućnost – Jezik je vitalnost povezana s vremenom – S vremenima – Sama šutnja je oblik govora poput bjelina između redaka



1



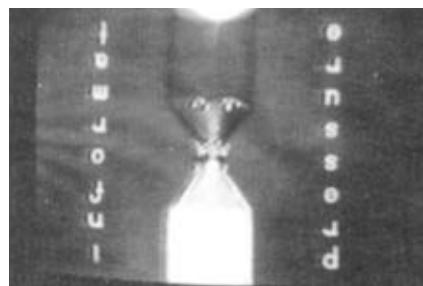
2



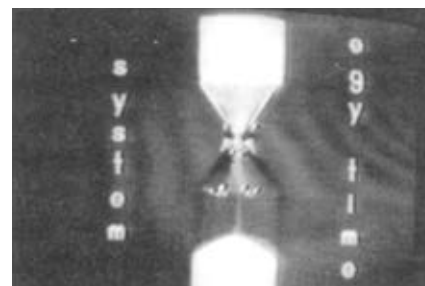
3

– Prostor što postoji između znakova pisma čini dio pisma upravo koliko i sama slova – Put je vječan ali se ne može osloboditi vremena – Vječnost i vrijeme se neprekidno isprepliću iako ih ljudsko oko neprekidno odvaja – Početak.” Radi se o odlomku *Vjerovati u duh*, teksta Sang-Tana, zen autora iz 2. stoljeća.

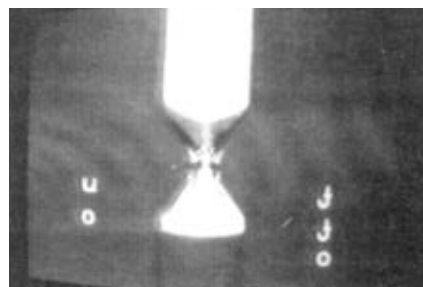
Dva preostala fragmenta, *Timer* (“Pješčani sat”) i *Slow Down* (“Usporavanje”) pospješuju tu strategiju: prvi, tako što okomito, s obje strane pješčanog sata i vremena koje se prazni niže figurativne koncepte (koji se slažu riječ po riječ, i teško ih se čita); drugi, tako što mijenja brzinu nizanja riječi (prebrzih ili presporih) usporedno s vodom koja istječe iz epruvete sve dok konačno ne istekne kap po kap (u sveukupnom trajanju od 14 minuta).



1



2



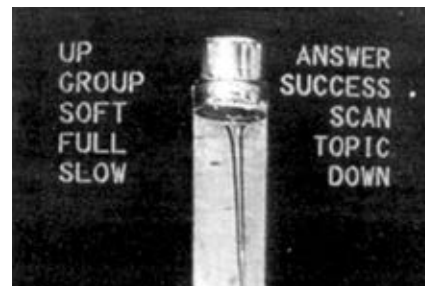
3



1



2



3

Izokrenuta televizija (Reverse Television) Billa Virole zapravo nije vrpca već fantomski dio jednoga neprihvatljivog projekta. Četrdeset i četiri osobe u dobi od 16 do 93 godine, posjednute pred kamerom na mjestu na kojemu obično gledaju televiziju, trebale su se pojavljivati, svaka po jednu minutu, u potpunoj tišini, bez ikakve najave ili lokalizacije, na jednom javnom kanalu (WGBH Boston), iz sata u sat tijekom više tjedana između programa, u vrijeme namijenjeno oglašavanju. Umjesto toga ti su portreti bili prikazivani tijekom dva tjedna (14.-28. studeni 1983.), pet puta dnevno, u trajanju od trideset sekundi svaki, potpisani s Bill Viola.⁴⁸

Što je to izokrenuta televizija? Ne samo činjenje promatrača vidljivim, protukadar jednoga sveprisutnog kadra. Ona je nadasve i tišina što prožima kadar kao takav. Jedno svojstvo tišine, potrebu za kojim je Viola, kojemu su ti neposredni preokreti medija dosta strani, i koji je više od drugih usredotočen na tišinu svojega vlastitog djela, utoliko više morao istaknuti, na iznenađan i vrlo izravan način. U jednome od svojih najljepših eseja, Blanchot se pita što bi se dogodilo da jednoga dana umre posljednji pisac.⁴⁹ Ono što bismo tada čuli navodno ne bi bio muk već, naprotiv, jedan neprekidan bruj, mrmor, nepobitan, opsjedajući šum: jedan “strani glas”. Vrlo blizak, dodaje on, glasovima autoriteta i vlasti, diktata, ukratko diktature. Pisac je onaj koji tom glasu nameće tišinu, pristupajući mu kao nitko drugi i vraćajući ga sebi samom. Videoumjetnik bi mogao biti onaj koji nameće tišinu televiziji, poput Virole s *Izokrenutom televizijom*. Ne želi li nas on natjerati da doslovno čujemo tišinu upravo u trenutku u kojem mu televizija naj snažnije nameće svoju volju, kao što to čini Muntadas konceptualizirajući tu tišinu izokretanjem oglasne forme ili kao Doug Hill i njegovi statisti služeći se ironijskom igrom i usporednošću sa strategijom Vijesti?

Fantazma triju Kalifornijaca je jasna, ma koliko bila nestvarna, i ma koliko skroman bio njihov pokušaj. Upravo kao što je Dumas sanjao postati, u duru, samim Novinama, radi se o postavljanju, u molu, ujedno realističkom i ludičkom, na mjesto Vijesti. Očito nemoguć pokušaj. Njihova vrpca nije bila prikazana ondje gdje je tobože trebala izvijestiti o aktualnim događajima, već je kasnije puštena na jednom javnom kanalu (Channel 9, San Francisco); i to ne umjesto Vijesti nego poslije, kako bi se odredili (i ograničili) učinci premještanja. Najosobniji, i najmanje parodijski elementi *Vijesti-vrpca* iz



1



2



3



4

48 Kasnije je Viola snimio jednu vrpca kao trag tog projekta: on je tumači i zatim nam pokazuje 15 sekundi od svakog od 44 portreta.

49 U djelu *Knjiga što će doći (Livre à venir)*, op. cit., neposredno prije komentara o Mallarméu kojim knjiga završava.

50 Robert C. Morgan, “On the Activity of Slowing Down or the media becomes the media”, *Exposicion*, Fernando Viganda, Madrid 1985, str. 22 (u povodu jedne Muntadasove instalacije).

Amarilla poslužili su kao polazišna točka Dougu Hallu za njegovu sanjariju-fikciju o oblacima i uraganima, u *Uvodu u oluju (Prelude to the Tempest)* na njegovoj posljednjoj vrpca, *Oluja i nagon (Storm and Stress)*.

Poput Virole, Muntadas je želio da njegovi *Media Ecology Ads* zauzmu mjesto rezervirano za oglasne prostore na nekom javnom kanalu, ili da barem interferiraju s njima. Umjesto toga njegova je vrpca, puštena više puta, u Kaliforniji, Španjolskoj, Sjedinjenim Državama, uvijek bila prikazivana (na različite načine ovisno o kontekstu) u okviru emisija posvećenih isključivo videoumjetnosti ili slici. Shvaćamo refleks institucije. Pročitajte još jednom tekst *Fusea*. Što je to vrijeme bez početka ni kraja, koje protječe ali koje je reverzibilno, i u kojemu je praznina jednako važna kao punina, tišina kao zvuk? Ono je slika jezika kao tijela u procesu širenja. Isto tako, ono je (pre)oblikovanje vremena u čisto spekulativno vrijeme, koje se što se više moguće usuglašuje s televizijskim tokom kako bi izokrenulo njegov tempo, njegovu poruku i njegove vrijednosti. “Eto nas tamo... gledajući, vjerujući (?), čudeći se, umujući.”⁵⁰ Mallarmé je u *Bacanju kocki* rekao:

“bdijući
dvojeći
odmičući
blistajući i razmišljajući”.

Takav je gledatelj kojemu se obraća Viola tijekom te minute nevjerojatne tišine otrgnute od neprestanog šuma televizije. Minuta, ne zaboravimo, pretpostavlja anonimnost. Mallarmé je volio zamišljati Knjigu “bez imena autora” kako bi čvrsto označio apsolutni karakter i temelj utopije na kojoj se osniva osobno djelo. Idealni gledatelj kojem se obraća *Izkrenuta televizija* stoga je onaj *Hatsu Yumea*, onaj za kojeg bi televizija postala *Hatsu Yumeom* Billa Viole, šezdesetominutna meditacija o sukobima tame i svjetla, o vremenskim ciklusima. Biti na tako čist način djelom o vremenu jest razlog zbog kojeg *Hatsu Yume* izmiče asimilaciji od strane televizije, makar ga ona uključuje u svoje rubne programe.

Poput novina, televizija kao takva teži zavladati vremenom, zauzeti njegovo mjesto. Drugim riječima, biti ono umjesto da potvrđuje, razlikom, njegovu prisutnost. No kako utvrditi tu razliku? Ona se ne uspostavlja samo u odnosu prema vremenu života što ga televizija (šutke) preoblikuje i asimilira, već upravo u odnosu prema samoj televiziji, u onoj mjeri koliko televizija teži stvaranju jednoga homogenog vremena koje ne dopušta (ili jedva da dopušta) razliku.

U biti, televizija postoji samo u dva oblika – iako su njezine formule i modusi sve raznolikiji i promjenljiviji, već prema statusima, zemljama, suprotstavljenim publikama, itd. Ili se televizija podvrgava svojemu vlastitom toku, živeti po njegovu nekontroliranom zakonu, ili se opire tom toku, svim mogućim i zamislivim sredstvima. Godardov kadar bez protukadra je jedno od njih. Ubrzanje-izobličenje u Garryja Hilla je drugo. Usporeno i ciklično, razgrađeno pa nanovo sastavljeno vrijeme Thierryja Kuntzela je pak treće. Asocijacija slika-ideja u Juana Downeyja...I tako dalje. Nijedno od tih sredstava samo po sebi nema apsolutnu vrijednost (premda s obzirom na opće ubrzavanje vremena sporost danas teži biti historijski povlaštena). Jedna od velikih moći televizije je i njena sposobnost da, više ili manje brzo, relativizira koju god figuru, reciklira je i nanovo si je prilagodi. No i taj neprestani proces je u stvari ograničen: poput novina, televizija ne želi priznati ono što se okreće protiv nje, doista potvrđujući zahtjev jednoga drugog vremena. Jedan od zadataka kritike stoga se sastoji u procjenjivanju postojanosti odnosa snaga između onoga što tok asimilira i onoga što mu se opire.

Postoje dva načina da se odupre toku: smještajući se u unutrašnjost, u televiziju kao instituciju toka, ili izvan nje. Ono što pritom zapanjuje jest činjenica da su

51 Među ostalim, povodom predstavljanja njegova rada na festivalu u Salsomaggioreu (Italija) u travnju 1985.

52 Na primjer, nedavno, u vrlo znakovitom tekstu Beverlyja Houstona, “Television and Video Text: A Crisis of Désire”, u Patti Podesta (ur.), *Resolution*, LACE, Los Angeles 1986.

gotovo svi koji se uistinu opiru toku iznutra prisiljeni, da bi to mogli, smjestiti se i izvan njega. Za veliku većinu videoumjetnika, instalacija je upravo to mjesto otpora. Instalacija uvodi jedan ujedno fizički i virtualan prostor u kojemu si gledatelj prema vlastitoj volji nanovo prilagođuje koncepte što presijecaju instituciju omogućujući jednu interakciju koja je koliko kritička toliko i imaginarna. Ali to se, u galerijama, tiče i muzeja, projekcija vrpce oslobođenih toka i koje se često nadaju uvjetom svih ostalih: na primjer, zašto i Viola i Kuntzel žele prikazivati svoje vrpce u mraku, u filmskim uvjetima, ako ne zato kako bi nanovo otkrili jedno svojstvo tišine? Vrijednost usporedivu s onim što je za Godarda općenito uzeti film, u suprotstavljenosti filma kao umjetnosti televiziji. To može postati i temom vrpce, prikazane na televiziji u slučaju da kanal (Channel 4) bude spreman podnijeti taj rizik – kao za *Lagano i teško* (*Soft and Hard*).

Postoje, tako, dva načina da se pojme odnosi između videoumjetnosti i televizije. Oni su suprotstavljeni, usprkos svim međuprostorima što u zbilji vode iz jednog u drugi, i svim eventualnim posredovanjima. Jedan od osobito jasnih znakova te suprotstavljenosti jest činjenica da, u svakom slučaju, neka riječ teži razoriti ili reducirati drugu, kao da supostojanje videoumjetnosti i televizije nije moguće logički i fantazmatski. Prva pozicija se opire televiziji kako bi se nužnost umjetnosti (nanovo) potvrdila, makar i bez privida. Druga, obrnuto, kao što je želio Averty, teži pobrkati videoumjetnost i televiziju. Upravo je to razlog zbog kojeg on nikad nije prihvatio ni riječ “umjetnost” niti riječ “video”. Za njega su postojali samo elektronička slika i taj izjalovljeni san: povući sa sobom cjelokupnu televiziju. Mada u drugačijim pozicijama (drugoj zemlji, drugom kontekstu, drugom mentalitetu), to implicira i zahtjev Johna Sanborna da ga se odsada smatra “televizijskim umjetnikom” (“TV-artist”)⁵¹. Danas sa svih strana dolazi zahtjev za jednom drugom televizijom, koja bi međutim i dalje bila televizija⁵². Ta se pozicija, koja teži biti realistična, i u skladu s potrebama vremena, oslanja (bilo da su njeni predstavnici toga svjesni ili ne, i koji god bili njihovi motivi) na jednu vrlo specifičnu utopiju: onu kraja umjetnosti kao utopije. To u stvari znači očekivati od televizije društveno preodređenje umjetnosti. Ništa manje.

Voljeli bismo u to vjerovati. No teško je u to povjerovati. Postoje dvije prepreke susretu umjetnosti i televizije. Prva je, očito, logika profita, kad on posredstvom publiciteta postane vidljivim oblikom vremena. Ona či-

ni televiziju komercijalnom, pravom, američkom (ili talijanskom, ili...), neobranjivom i nepodnošljivom, jednom kad se iscrpu resursi humora (a oni se iscrpljuju vrlo brzo, osim ako humor ne pretvori u uglađenost neizlječivog očajanja), pa čak i ako u svemu tome dođe do pojave neke umjetnosti (nužno reklamne). Logika velikog broja (čak i najmanjeg velikog broja) proizvodi učinke što su potajno usporedivi na kanalu ili kablju; reklamiranja je sve više, i to ne reklamiranja ovog ili onog proizvoda, već programa, kanala, preko proizvoda same toka i same institucije. To ide dotle da medij prestaje biti onaj medij koji je video pokušavao postati, kao u pionirskoj emisiji Freda Barzyka iz 1969. godine (*Medij je medij - The Medium is the Medium*): medij usmjeren prema svojoj biti, svojoj virtualnosti, putem provokacije, igre, razlike, ekscesa, izravnog i beskompromisnog izražavanja glasova umjetnika. Medij i prečesto ima funkciju poruke; McLuhanovo proročanstvo ispunjava se protivno mitu što ga je pretendiralo otvoriti, kad se reklamni glas i glas programa nastoje udružiti, međusobno se opravdati i učiniti ovisnim jedan o drugom (kao u određenim novijim emisijama u kojima se predstavljaju umjetnička djela⁵³). Televizija tako dolazi u opasnost da nanovo postane ono što bi htjela prestati biti: žamor, strani glas, instancija homogenog i nerazlučnog vremena.

Televizija, takva kakva jest, u svojoj američkoj verziji, tendenciozno univerzalna, nikad neće postati našom mitologijom. Američki film je u tome uspio jer je utvrdio jedan osobiti onirički prostor utemeljen na golemoj, ali i određenoj sposobnosti za privid (upravo se iz tog razloga film kao takav i po sebi opire televiziji, čak i kad joj je podčinjen, razoren publicitetom).

Televizija nije ništa više jezik (*langue*) nego što je to film. Ali njena nadmoć (dvojbeno) nad filmom sastoji se u tome da je ona postala univerzalnom jezičnošću (*langage*) kojom se nekoć smatrao film i zbog koje je u svojim počecima (na primjer u svojoj idealističko-revolucionarnoj sovjetskoj verziji) sanjao o tome da postane jezikom. Upravo je zato televizija više *nalik nekom jeziku* nego što je to film ikad bio. Pod pokroviteljstvom komunikacije, ona je preuzela, historijski gledajući, naslijeđe jezičnih i govornih igara. Upravo zato ona može biti, u jedno doba u kojem loše stoji s utopijom, jedno od posljednjih pribježišta utopije – i proturječnih utopija.

Romantizam je mrtav. Više se nitko ne može zamisljati, pa čak ni na polurealan način, novinama poput

53 Na primjer *Alive From Off Center*, emisija koju od 1985. vodi Melinda Ward za KTCA Minneapolis: jedna slavna predstavnica američkih medija zadužena je da osigura povezanost među umjetničkim djelima, kako bi ih takoreći namamila i ugradila (na što smjera i sam izbor djela) u vibraciju reklamnog glasa.

54 Jean-Paul Fargier, "Un drapeau en moins", *Nam June Paik, Tricolor Video*, Centre Georges-Pompidou, 1982. Sjetit ćemo se i Godardovog sna o kojem je više puta govorio (i koji je slijedio, u njegovu najizrazitije utopijsko-političkom obliku, sve do Mozambika), da mu se povjeri uprava nad nekim televizijskim kanalom.

55 Na koji se poziva Hal Foster u H. Foster (ur.), *The Anti-Aesthetics, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington 1983.

56 Vidi *New German Critique*, br. 22, 981.

Dumasa, novinama ili televizijskim kanalom. No utopija Knjige sa svoje se strane itekako preoblikovala (kao posljedica kružne povijesti, na koju će nam se valjati vratiti, između Povijesti i povijesti različitih umjetnosti ili medija). Paik, prvi koji je o tome sanjao (mislimo na "Utopian Laser TV Station" iz koje će nastati *Global Grove*), umio je učiniti svoj san vidljivim (*Trobojni video (Tricolor video)*), sa svojih četrinsto monitora, bio je njegovim simbolom: "neograničeni terminal svih slika svijeta: prošlih, sadašnjih i budućih"⁵⁴). U slučaju da smo doista ušli u postmodernizam, videoumjetnost je jedan od najizrazitijih znakova postmodernizma otpora⁵⁵: jednostavno zato što ima sreću (problematičnu) imati nešto čemu se može suprotstaviti. To je možda dostatno da bi se utvrdila još jedna avangarda: ili pak, na marginama dijaloga koji su otvorili Habermas i Peter Burger, da bi se videoumjetnost pretvorila u jednu zaoštrenu varijantu modernizma⁵⁶. Mallarmé je o utopiji Knjige i razlici vremena što ga je ona otvorila rekao: "u vidu onoga što dolazi kasnije ili ne dolazi nikad". Za *Bacanje kocke* rekao je: "ne pretpostavljajući budućnost koja će odavde proizaći – ništa ili gotovo umjetnost". Tek jedna "gotovo umjetnost". Umjetnost kao vrijeme separacije i razlike. Zato što je u društvo integrirana umjetnost, koja s njim živi u nekom "prirodnom" sporazumu, "stvar prošlosti" (Hegel). Osim ako se malo-pomalo ne ostvari nemoguće (to je druga utopija, koja nema čak ni ime): da televizija uzmogne obnoviti taj sporazum u nekom novom obliku.

1986.



Bill Viola, *Izokrenuta televizija*, 1983.

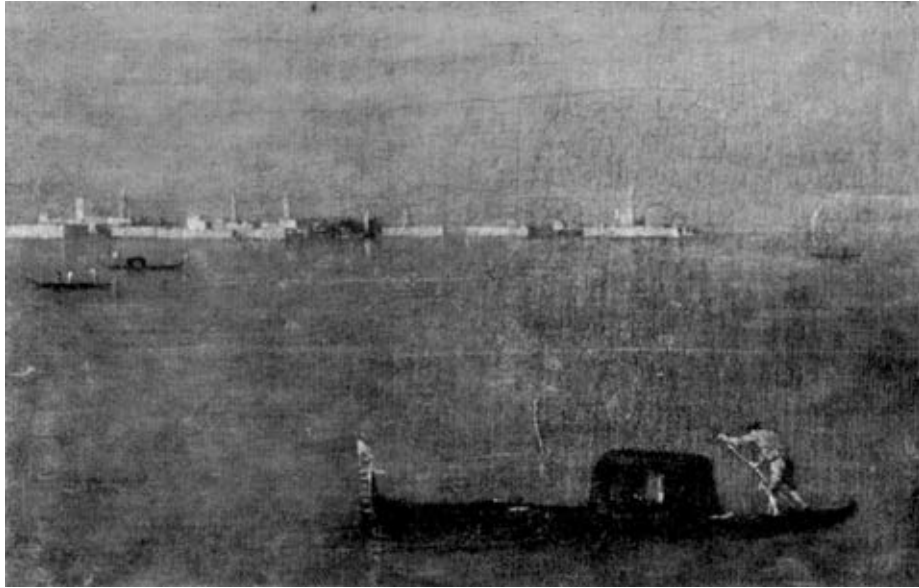
RAYMOND BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2016.



Francesco Guardi, *Siva laguna*, 1790.

Pišući fotografiju filma

Roland Barthes bi cijenio ovu knjigu.⁵⁷ Zato što govori o Proustu, piscu kojem se Barthes u konačnici osjećao najbližim. Zato što se bavi fotografijom, čija ga je ideja neprestano progonila. Ali nadasve zato što pozivajući se na Prousta i fotografiju Jean-François Chevrier dotiče pitanja koja su u neku ruku inherentna Barthesovom pristupu, pa makar i samo u onoj mjeri koliko njegova knjiga pokušava uspostaviti vezu između slike i pisma koju je Barthes oduvijek odbijao, ali čiji je zahtjev i rizik snažno osjećao.

Jean-François Chevrier predlaže nam jednu fikciju: u djelu *U traganju za izgubljenim vremenom* radilo bi se o pozivu fotografa onoliko koliko i o pozivu pisca. Prustovski pothvat tako bi postao obrascem za suvremene fotografe, koje bi potaknuo na dosezanje svojevrsne više svijesti o svojoj umjetnosti, i to upravo razmjerno njenoj neizvjesnosti i krhkosti (primijetimo da se Chevrier pritom smješta s Barthove druge strane, one njegova pogleda; strane snimke koju treba učiniti više nego već učinjene snimke, i stoga više povezane sa stvaranjem nego sa čitanjem). Zbog toga se esej odvija na dvije paralelne razine između kojih autor teži, stopu po stopu, održati osjetljivu ravnotežu, već prema sedam akata koji po njegovu mišljenju definiraju fotografski imaginarij (gledati, bilježiti, zapisivati, reproducirati, oponašati, otkriti, zamišljati). S jedne strane, radi se o rekonstrukciji geneze pokreta (ujedno stvarnog i metaforičkog) koji u *Traganju* povezuje Prousta i pripovjedača s fotografijom; s druge strane, autor neprestano hrani taj fiktivni poziv koji pokušava konstruirati pribjegavajući iskustvu pravih snimaka (slika pritom dolazi u pomoć, kao u svim knjigama iz kolekcije “Écrit sur l’image” – ovdje preko dva niza snimki što se uzimaju kao egzemplarne, Pierre Fenoyla i Holgera Trülzscha).

Proust je doživio iskustvo – kako to veličanstveno zvuči – fascinacije fotografijom. Poput mnogih svojih

57 Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Cahier du cinéma, Éditions de l’Étoile, kol. “Écrit sur l’image”, 1982.

58 *Pléiade* (izd. 1954), II, str. 140-141.

59 *Ibid.*, II, str. 758-759.

60 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, str. 129. (Navodi prema prijevodu Željke Čorak, R. Barthes, *Svijetla komora*, Antibarbarus, Zagreb 2003., op. prev.)

suvremenika, pisaca i slikara koji su mu prethodili (Baudelaire, Balzac, Delacroix), on je bio svjestan da se radi o jednom od najvećih događaja stoljeća. Ali on joj je bio bliži od svih, jer je kao nitko drugi svoj život i svoju spisateljsku sposobnost temeljio na odnosu između sjećanja i pogleda: onome što je u određenom smislu vlastiti objekt fotografije.

Upravo iz tog razloga Proust odbacuje fotografiju. Ponajprije je njen mehanički karakter ono što ju čini neegzaktom (Chevrier navodi slavni primjer: slučajno nabasavši kod svoje bake, pripovjedač je “na trenutak” ne prepoznaje: “Ono što se u tom trenu mehanički proizvelo u mojim očima kad sam spazio baku bila je snimka”⁵⁸). Zatim, ma koliko neka snimka bila nalik stvarnosti, ona je to uvijek na umjetan način, te je i sama njena sličnost površinska: ona je simulakrum. U najboljem je slučaju uspomena, zajedno s manjkom i separacijom što ih to podrazumijeva (ovaj put se radi o pravoj snimci bake koju je načinio Saint-Loup, a preko koje Marcel uzalud pokušava evocirati stvarnu prisutnost umrle žene⁵⁹). Riječju, “u snimci nema ništa prustovsko”, kaže Barthes jezgrovito rezimirajući⁶⁰ složeni put koji Chevalier rekonstruira na Proustovu tragu između “uspomene” i “nehotičnog sjećanja”. Uspomena je lišena reljefnosti, ona zapravo nema ništa od sadašnjeg. Što se prošloga tiče, ona nije drugo do njegova dezintegracija. Fotografija je po naravi upravo ta dezintegracija; ona ugrožava zaborav iz kojeg se pomalja objava nehotičnog sjećanja. Samo potonje, proizašlo iz slučaja, iz njegove raspoloživosti, preobražava prošlost u sadašnjost i dovođi do njihova sjedinjenja u pismu koje će imati zadatak utemeljiti taj zapis u trajanju.

Taj pokret, međutim, mnogo duguje fotografiji od koje se želi odijeliti. Toliko da bi se moglo reći kako je fotografija ono negativno prustovske objave. Ona je to ponajprije empirijski: Chevrier tako ističe u kojoj mjeri “trenuci prisjećanja” (kojih fotografija tvori neku vrstu

biti) pridonose, upravo poput činjenica promatranja, oblikovanju nehotičnog sjećanja. U tom pitanju, on dolazi do zapanjujućeg otkrića: jedan dnevnik što ga je Proust vodio o *Traganju* pokazuje da je upravo na osnovi jedne snimke krstionice Svetoga Marka on otkrio čuvenu “nejednakost ploča” koju će njegova fikcija kasnije prebaciti u dvorište palače Guermantesovih. Vizualnom, koje je prema njegovu mišljenju odveć povezano s inteligencijom, s hotimičnim sjećanjem, Proust pretpostavlja taktilne i auditivne potrebe, sposobnije pospješiti prave povratke prošlosti. No slika je tamo, skutrena u sjenci, iz koje je spremna izići. To objašnjava zašto se, na dubljoj razini, fotografski proces (snimanje i otkrivanje) u više navrata nadaje metaforom procesa pisanja. Kao da se istom kemijom, ili alkemijom, prelazi iz jedne vrste u drugu: kao da je pismo, kondenzirajući dva vremena fotografske operacije i, nadalje, čuvajući njihove tragove što vode iz jednog u drugi proces, i samo postalo fotografijom. Konačno, Chevrier dobro pokazuje u kojoj mjeri odbijanje fotografije kao opsesije kod Prousta proizlazi iz jedne druge opsesije, one “jedinom slikom”. Onom koja u krstionici Svetoga Marka, u nepromjenljivom obliku mozaika, za njega predstavlja njegovu majku: “ikona jedine ljubavi” jest slika koje svaka snimka postaje manjkom, ali čiji mora, i može biti opipljivi znak.⁶¹ Takva je snimka iz Zimskog vrta koja za Barthesa dovršava “nemoguću znanost o jedinom biću”. Ona na osnovi koje piše, jer je ne pokazuje. Blanchot također, u *Književnom prostoru (L’Espace littéraire)*, na apstraktniji i općenitiji način povezuje pismo s “fascinacijom slikom”, pripisujući tu fascinaciju Majci i koncentrirajući je u pogledu djeteta.⁶²

Poziv fotografa koji se za Chevriera piše u *Potrazi* tako ostvaruje neku vrstu utopije fotografije. To je pokušaj da se fotografija osnuje kao umjetnost, to jest dajući joj doseg djela imaginacije, ali sa sviješću o tome koliko je sama njena priroda prisiljava da bude, kako kaže Barthes, prije svega jedna “magija”. Dok za Barthesa fotografija nepovratno rascjepljuje svog gledatelja, Chevrier pokušava fikcijom koja je istovremeno i propozicija u stvarnoj fotografiji nanovo otkriti nešto od moći koju ima slika kao odsustvo (kod Prousta, kao i kod Blanchota ili Barthesa). To podrazumijeva oslobađanje fotografije od trenutnog (koje je nesumnjivo postalo njenim najjačim zakonom), ili otkrivanje u ovome dubine koju ono samo, kao takvo, nikad ne bi moglo imati. Knjigom se usto provlači jedna delikatna suprotnost između Doi-

61 “Za me je došlo vrijeme kad mi, sjetivši se krstionice, pred valovima Jordana u koje sveti Ivan umače Krista, dok nas je gondola čekala na Piazzetti, nije svejedno što je u toj svježoj polutami, pokraj mene bila žena u koroti, s obzirnim i zanosnim žarom postarije žene koja se u Veneciji vidi na Carpacciovoj slici *Sveta Uršula*, i što je ta žena crvenih obraza, tužnih očiju, sa svojim crnim velima, koju ništa neće moći iščupati iz tog blago osvijetljenog svetišta Svetog Marka, gdje sam siguran da ću je ponovno naći, jer ona tu ima svoje osigurano i nepromjenljivo kao mozaik, bila moja majka” (Chevrier, *op. cit.*, str. 108; Marcel Proust, *Bjegunica*, op. prev. Vinko Tecilazić, Zora, Zagreb 1965, str. 213).

62 “Majka je fascinantna upravo zato što je dijete fascinirano, i upravo zato svi dojmovi iz prvih godina života imaju nešto fiksno što proizlazi iz fascinacije” (M. Blanchot, *L’Espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 24).

sneaua i Depardona: prvi je naime jasno ciljao na “ovjerovljenje imaginarnog” što ga fotografije drugoga zapravo ne dosežu, čak i ako je i kod njega ta namjera djelomično prisutna. Stoga Chevrier smatra danas mogućim ono što zove povratkom devetnaestom stoljeću: upravo u onom smislu u kojem je Baudelaire u ime imaginacije odbio dopustiti zavarati se fotografijom. Eto o čemu pokušavaju svjedočiti, usporedo sa stranicama na kojima se to dokazivanje i ta žudnja preklapaju, snimke Pierrea de Fenoyla i Holgera Trülzschsa.

I upravo je to trenutak knjige kad dolazi do neobičnog preokreta koji baca svjetlo na jednu fotografiju svojstvenu prepreku. Te slike (lijepa, snažna, uostalom, to uopće ne dolazi u pitanje) kao da stječu svu svoju snagu tek zahvaljujući onome što Chevrier o njima kaže: one igraju Proustovu igru zato što mi autor o njoj govori i zato što su, na određenoj stranici, pozvane ispuniti jedan nedostatak kojeg označavaju. Ukratko, one su projekcijske: i to ne samo pojedinačno (podvrgnute rizičnim i okrutnim igrama *studiuma* i *punctuma*) nego i na općenit način, kao nositelji jednog diskursa. Ekstremna situacija tih snimki, na taj način uzetih za svjedoke, podsjeća u kojoj se mjeri fotografija hrani riječima (naslovima, natpisima, komentarima, povjeravanjima, razgovorima, egzegezama, teorijskim žudnjama). Ona time pokušava izbjeći ili jednu odveć jednostavnu estetizaciju, ili banalizaciju što vreba svaku sliku; nadalje pak odgovara na prijetnju (koja pogađa svaku fotografiju) materijalizacijom onoga što Barthes na kraju *Svijetle komore* naziva “buđenjem nedostupne stvarnosti”. No, što sve te riječi čine snimkama koje prate? Daju im jedno motrište (koje rascjepljuje ono što ga pokazuje snimka); zatim orijentire (biografske, estetske, moralne, itd.) koje fotografija često ne daje; između snimaka uspostavljaju sekvence, odnose u koje unose jedan pokret, svojevrstnu dvostruku dubinu polja; ovremenjuju ih, kao u pokušaju da se izbjegne ono mrtvo i izokrenuto vrijeme u koje Barthes smješta “noem” fotografije. Riječju, insceniraju ih. Gotovo da bih napisao: pokreću ih.

Vrijeme je da priznam: čitajući ovu knjigu, dolazio sam u iskušenje zamisliti da se u njoj radi o još jednom pozivu o kojem Proust ne pripovijeda. A što da se *Traganje* ne tiče toliko fotografskog koliko sineastova poziva? U tom bi nas slučaju fotografija, manja umjetnost (ne kažem niža) u istoj mjeri koliko i neizmjeran fenomen, bila kadra poučiti nečemu esencijalnom o filmu, kad bi u tom

pokretu kojim neprestano pokušavamo oživjeti njezinu strahovitu nepomičnost film postao kadar pomisliti na usporavanje svojega.

Kao što znamo, Proust je osudio film još strože nego fotografiju. Film ukida jedinstveni odnos između osjećaja i sjećanja što tvori "stvarnost", i koji ima zadaću uvijek veći pismo.⁶³ Film je nedostupan. "I ništa nije moglo zaustaviti njegov polagani kas": eto kako pripovjedač na samom početku *Potrage* opisuje učinke svoje larterne magike.⁶⁴ Upravo je to ono što je Barthes oduvijek zamjerao filmu, suprotstavljajući ga fotografiji: njegovu histeriju, njegovu nezasićenost, njegov nedostatak *misao-nosti* (čime se film svodi na užitek fotograma). Nemo guće je zaustaviti stroj, i iskusiti sebe u njemu.

Dakako, to nije sasvim točno. Kod svih velikih sineasta u fikcijskom filmu oduvijek nalazimo periode zaustavljanja tijekom kojih filmska fascinacija kao da se iznenada vraća na sebe samu kako bi proizvela učinke (više ili manje vidljive) kontemplacije i mišljenja. Ali protok ostaje naj snažniji sve dok ga se ne pokuša uistinu zaustaviti. Tako, kod nekolicine onih koji su unatrag nekoliko godina poželjeli "analizirati filmove" nije se toliko radilo o brizi za istinu (mada je ona bila realna) koliko o žudnji za iskustvom. Rad povezan sa zaustavljanjem na slici itekako stvara uvjete za jedno drugo vrijeme: on uspostavlja (upravo u trenutku obavljanja tog rada; ne govorim o tekstovima koji iz njega nastaju: samo oni Thierryja Kuntzela su se doista približili tom iskustvu) uvjete za jedno tumačenje i stvara prostor povoljan za ujedno slobodne i kontrolirane asocijacije; ukratko, dovodi do premještanja histerije filma stvarajući ono što bismo, parafrazirajući Hugoa, mogli nazvati misaonim gledateljem. U tom bih smislu utvrdio da je to upravo prustovska aktivnost; i očito je da nije nikakva slučajnost što cjelokupan jedan dio današnjeg filma u potrazi za sobom ide u tom smjeru, razvijajući strast prema statičnoj slici i nepomičnosti (o kojoj je nijemi film dao – ali već i tada kao u nekom drugom vremenu – najljepše primjere).

Biti prustovac s obzirom na film podrazumijeva (na odviše poopćen način, no kako bi se utvrdio okvir) dvoje. Prvo, premještanje režima iskaza svojstvenog klasičnoj fikciji (a svaka je prava fikcija u filmu odmah neumoljivo klasična, ma koliko bila moderna u drugim vidovima: čim se neka priča ispriповijeda kao da se u njoj sve podrazumijeva, on si stvara svojevršno idealno ležište, sekundarnu vrpču koja zasićuje prostor između

63 "Ono što zovemo stvarnošću jest neki odnos između tih osjećaja i tih uspomena koje nas istovremeno okružuju – odnos koji ukida jednostavna filmska vizija koja se to više udaljuje od istine što tvrdi da se ograničuje na nju – jedini odnos koji pisac mora pronaći kako bi u svojoj rečenici povezo dva različita izraza" (Marcel Proust, *Pronadeno vrijeme*, prev. Vinko Tecilizić, Zora, Zagreb 1965, str. 193.).

64 *Ibid.*, I, str. 10. (V. M. Proust, *Put k Swannu, Combray*, prev. Miroslav Brandt, Zora, Zagreb 1956, str. 61; op. prev.)

oka i ekrana: biti prustovac znači ukinuti tu vrpču, ne prihvatiti njezinu obmanu). Zatim, to podrazumijeva napad na materiju slike, na njenu neodoljivu sklonost prirodnom, te na njenu mehaničku prilagodbu dispozitivu (postoji mnogo načina za to; no glas (riječi, tekst) jest zacijelo jedan od povlaštenih pristupa: dotičući sliku izvana, on je mijenja i rekonstruira, modificirajući iskaz). Konačno, to premještanje je povezano, dakako, s uvjetima čitanja. Ono pretpostavlja barem virtualan prekid pakta što ga riječ "projekcija" tako dobro označava. Kako bi odredio novu igru koju je otvorila pojava slobodnog stiha, Mallarmé je rekao: "modulirati po vlastitoj volji". Projicirati po vlastitoj volji znači skoro pa čitati po vlastitom ritmu (i dati jedan od mogućih odgovora na "dosadu" i "prekomjerno" trajanje filmova, elemenata s pomoću kojih se novi film traži). To znači i na osobit način zblížiti film i fotografiju (držeci za stečeno poopćeno upravljanje svim odnosima između riječi i slika). Oni nikad nisu bili toliko povezani: nanovo preobličujući svoje razlike, možda nesvodive, no ipak manje nego što bi se moglo pomisliti; te, nadasve, zajedno se premještajući s obzirom na "stvarnost", kako bi poduprli jednu te istu utopiju.

Eto što mi govore (meni: drugi bi izabrali druge), preko Prousta kao posrednika: Godard, Snow, Syberberg, Marker, Duras (ili također, putem videa koji se na svoj način dotiče istog pitanja, Fieschi i Kuntzel).

1982.



Hollis Frampton, *Nostalgija*, 1971.

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Alfred Hitchcock, *Sjenka sumnje*, 1943.

Misaoni gledatelj

S jedne strane pokret, sadašnjost, prisutnost. S druge nepokretnost, prošlost, određena odsutnost. S jedne strane pristajanje na privid, s druge potraga za halucinacijom. S jedne strane prolazna slika koja nas hvata u svoje prolaženje; s druge slika koja mi se daje u cijelosti, ali čija me cijelost razvlašćuje. S jedne strane vrijeme koje udvaja život, s druge obrat vremena koji završava uranjanjem u smrt. To je linija razgraničenja što je Barthes povlači između filma i fotografije.

Filmski gledatelj, taj besposličar, osoba je pod pritiskom. On prati film koji mu se katkada može učiniti presporim, no koji će jamačno postati prebrzim ako se pokuša na njemu zaustaviti. “Da li u kinu dodajem slici? – Ne vjerujem, nemam vremena; pred ekranom ne mogu žmiriti; jer otvarajući oči ne bih više našao istu sliku”⁶⁵. Obrnuto od toga, pred fotografijom uvijek više ili manje zatvaramo oči: vrijeme (teorijski beskonačno, i, nadalje, koje uvijek možemo ponoviti) stvaranja “odatka” zahvaljujući kojem se onaj koji gleda sliku uspijeva u nju smjestiti.

Što se događa kad se filmski gledatelj susretne s fotografijom? Ona prvo postaje objektom poput svakog drugog; poput svega onoga što sudjeluje u filmu, snimka biva uhvaćena u svom protoku. A ipak, prisutnost fotografske snimke na ekranu izaziva vrlo osobit nemir. Nastavljajući se odvijati svojim ritmom, film kao da se zamrzava, obustavlja, dovodeći gledatelja do nekog uzamka popraćenog porastom fascinacije. Ta reakcija pokazuje da se golema moć fotografije održava u jednoj situaciji u kojoj ova zapravo nije svoja. Film, koji reproducira sve, reproducira i moć koju snimka ima nad nama. No u tom pokretu nešto se zbiva s filmom.

Uzmimo kao primjer *Pismo nepoznate žene* (Max Ophüls, 1948, s Louisom Jourdanom i Joan Fontaine). Tu je moć filma na vrhuncu: izgrađen na jednom *flashbacku* (pokriće predstavlja pismo što ga junak prima odmah

⁶⁵ Roland Barthes, *Svijetla komora*, op. cit., str. 72.

nakon početne sekvence), film nam na taj način prisutnjuje momente prošlosti. *Flashback* se konstantno reaktualizira: u više navrata vidimo junaka kako čita pismo nepoznate žene (u stvari zaboravljene): ali nadalje izvanprizorni glas pisma međusobno povezuje većinu prizora. Negdje usred filma, junak saznaje da je ta žena koju je bio ostavio nakon jedne ljubavne noći rodila njegovo dijete; on u krupnijem kadru kroz lupu promatra snimke pridodane pismu: tri fotografije, koje slika pruža gledaocu. Prvo, ovalno, neko dijete staro oko godinu dana, sprijeđa, sa širom otvorenim očima. Zatim isto dijete, uvećano, s majkom u košari balona. Naposljetku, dijete samo, sada gotovo adolescent.

Čemu služe te fotografije? Priči, dakako. Sljedeća sekvenca pokazuje nam junakinju i njenog sina u njihovom svakodnevnom životu; snimke imaju funkciju prijelazne točke između dva velika dijela priče; one izražavaju protjecanje vremena. Međutim, one kao da se opiru vremenu. I to ne samo, kako bi se moglo pomisliti, zato što ga simboliziraju. U stvari, one otvaraju jedno drugo vrijeme: jednu prošlost prošlosti. Drugo i drugačije vrijeme. Na taj način one na trenutak fiksiraju vrijeme filma; oslobađajući nas od njegova tijeka, one nas smještaju u odnos prema njemu. Za to postoje tri razloga. Prvo, iznenadna nepomičnost slike. Ona nema ništa zajedničko s onom mnogobrojnih kadrova u kojima neživi predmeti očekuju prolazak čovjeka. Ta nepomičnost je upravo protivna pokretu filma koji želi da se figure miču. Zatim, te nas slike gledaju (osobito prva) iz dubine izgubljenog vremena djetinjstva (vrijeme snimke *par excellence*), s tim pogledom-kamerom koji (gotovo) nikad nismo vidjeli na filmu. Konačno, junak pred tim slikama upravo prolazi kroz iskustvo fotografske fascinacije. Kao lik, u iskušenju smo utvrditi da on dodaje slici (premda film na tome ne ustrajava): ono o čemu te fotografije svjedoče ga potresa; na pomisao o tome što one otkrivaju, zaprepašćuje se. I ja sam, koji se poistovjećuje

jem s njim, također kao zaprepašten. Ali ne na isti način. Dolazi do jedne podjele u filmskome prividu: istovremeno s mojom ponesenošću pričom (s udjelom koji u njoj ima snimka), stavljen sam u izravan odnos sa snimkom. To ne znači da mi film omogućuje da dodajem samoj slici, kao što bih učinio sa snimkom (u svakom slučaju, ne daje mi vremena za to). No dodir sa snimkom zauzvrat daje dragocjenu mogućnost da dodajem filmu, i to na neočekivan način: izuzimanjem. Snimka me izuzima od fikcije filma čak i ako u njemu sudjeluje, čak i ako ga pospješuje. Stvarajući jednu distancu, jedno drugo vrijeme, snimka mi omogućuje misliti na film. Što isto tako znači: misliti na to da sam u filmu, misliti film, misliti premda sam u filmu. Ukratko, prisutnost snimke omogućuje mi da slobodnije raspolazem onime što vidim. Ona mi pomaže (malko) da zažmirim širom otvorenih očiju.

Jedina snimka u *Sjenci sumnje* (Hitchcock, 1943) ima upravo isti učinak. Ovaj put širi ga dijalog, poput udarnog vala.⁶⁶ U tom filmu, snimka se nalazi u srcu simboličkog sustava, čiju energiju i smisao koncentrira: vraćamo se u početak, traumi koja je (sve ukazuje na to) zdravo dijete pretvorila u psihopata. Ali pomišljamo (još uvijek u pomaknutoj poziciji), upravo kao što ujak Charlie to može učiniti držeći u rukama taj u kadru više puta ponovljeni kadar: pomišljamo na djetinjstvo koje nas je na trenutak pogledalo. A učinak-snimka se odatle proširuje (no to nas odvodi drugdje) na tijelo junaka: ujaka Charlieja čije se lice, u prvom planu na lijevo, donekle skrućuje, čineći tako kontrast s dvjema ženama koje se pomiču iza njega; sve dok se to lice, oko kojeg se kamera okreće, posve ne okameni.

Učinak glasa je u tom odnosu prema snimci toliko snažan, da se film katkada može lišiti i same slike. U *Fanny* (Pagnol, 1932), vrativši se u domovinu Marius pripovijeda svojoj nekadašnjoj zaručnici kako nakon predugog odsustva više nije mogao dozvati u sjećanje njeno lice; prisjeća se, kao nečega nepodnošljivog, "crnila" koje ga je zakrivalo. Stoga je i odlučio pisati Fanny kako bi mu poslala neku svoju fotografiju. Uhvaćen između tog crnog ekrana i fotografije koja ga zamjenjuje, prizor će se među ljubavnicima na trenutak zavrtjeti, proizvedeći jednu osobitu vibraciju: onu fotografijom zahvaćenog filma.

Filmovi koji uzimaju snimku kao temu (ili barem kao glavni komad svog dispozitiva) samo šire odjek tih

66 Dijalog započinje u trenutku kad Emma Newton, sestra ujaka Charliea, traži od njega da se da fotografirati za neko istraživanje o američkoj obitelji (a koje u stvari prikrija policijsku istragu). Charlie Newton (njezina kći) je zaljubljen u ujaka Charliea, čije joj ponašanje izaziva neki nejasan nemir.
- Charlie: Fotografirali bi te i zadržali bi tvoju fotografiju.
- Ujak Charlie: Odbijam da me se fotografira. Nikada se u životu nisam dao fotografirati, i nemam ni najmanje želje dati se ubuduće.
- Emma: Nije istina. Ja imam jednu tvoju fotografiju, koju sam dala Charlie.
- Ujak Charlie: Ne postoji nikakva moja fotografija.
- Emma: Na ovu si zaboravio. Charlie, donesi je.
- Ujak Charlie: Znam da me nikad nitko nije fotografirao.
Charlie izlazi, vraća se s fotografijom, pruža mu je. On je promatra.
- Charlie: "Burnham street br. 6"
- Emma: Načinjena je onog dana kad si imao nesreću s biciklom.
- Charlie: Kako si bila lijepa!
- Emma: I tako spokojna! Tata ti nikad nije trebao kupiti taj bicikl. (Prema Charlieju) Poskliznuo se na poledici, udario u tramvaj. Mislili smo da će umrijeti.
- Charlie: Na sreću, mislili ste krivo!
- Emma: Imao je frakturu lubanje. Toliko se dugo oporavljao... Jednom kad se oporavio, više ga se nije moglo zadržati, nakon tog prisilnog odmora. Više nije toliko čitao. Ta fotografija je napravljena tog dana. Kad smo je prvi put vidjeli, mama je zaplakala. Mislila je da više nikada neće biti onaj stari."

trenutaka u kojima se njome služe kao prolaznim nositeljem. Antonionijevo *Povećanje* (*Blow-up*), taj protofilm. Ili slabo poznat Rossellinijev film, *Stroj za ubijanje zlih* (*La macchina ammazzacattivi*, 1947). Ili *Izvan opravdane sumnje* (*Beyond a reasonable doubt*, 1956) Fritza Langa. Ili kraj Truffautove *Ljubavi u bijegu* (*L'Amour en fuite*, 1979). S jedne strane, u tim filmovima gledatelj biva doslovno zgrabljen fikcionaliziranjem snimke. Nakon tog prvog šoka, on veselo upada u zamke što ih snimka omogućuje postaviti (pobjeda snimke kao dokaza, indicije, itd., čak i ako ona uspije zadržati svoju vrijednost simbola ili fetiša). Daleko od toga da zaustavlja vrijeme filma, snimka postaje njegovim instrumentom: ona ubrzava, regulira *suspense*. Pogledajte Hathawayev *Zovi Northside 777* (*Call Northside 777*, 1948). Čim je novinar (James Stewart) shvatio da novinska snimka koja mu služi pri istrazi možda sadrži željeni dokaz (nadnevak na naslovnici nekih novina), počinje neumoljivi *suspense* klasičnog filma. Ništa ga neće zaustaviti. Osim možda, u tijeku samoga fotografskog procesa (snimka se uvećava prvo na 100 a onda na 200 posto), trenutaka (ovdje odveć kratkih) u kojima dolazi do praska materijalnosti snimke.

No s druge strane, čim je fikcija-snimka dovoljno obrađena, stječemo dojam da pratimo jednu podijeljenu fikciju. Za to treba biti snažan, dovoljno perverznan redatelj. Lang, Rossellini. U *Izvan opravdane sumnje*, posredstvom rasprave o smrtnoj kazni (uvijek postoji opasnost da se osudi nedužna osoba) snimke se uzimaju kao dokazni materijal čiji je cilj omogućiti junaku da se bez opasnosti prizna krivim za zločin koji je zbilja počinio. One nestaju u nesreći u trenutku u kojem su trebale biti uvrštene u sudski dosje. Prije kao i poslije nesreće, one obuzimaju film, stvarajući svojevrsnu dvostruku dubinu. Bljeskajući u sjećanju, snimka se poigrava filmskom istinom. Rossellini sa svoje strane gradi jednu mitsku parabolu: opčinjen nekim đavlom iz bajke, junak, seoski fotograf, otkriva da ubija osobu prikazanu na jednoj snimci svaki put kad nanovo snimi tu snimku. Osoba doslovno umire, od zaustavljanja na slici, budući da biva zaustavljena u položaju koji zauzima na snimci. Ta se operacija ponavlja, u crescendo, sve do prestanka čarolije (na kraju filma). Još očitije nego u Langovom filmu (zaokupljenom nadasve varavošću pojavne istine), filmska se umjetnost ovdje promišlja na osnovi fotografije. Ondje gdje snimka zaustavlja vrijeme i ubija ono što vidi, film stvara privid života i ponosi nas u svom pokretu.

Ali on je i iznutra obasjan tim protokom malih ubojstava fikcije. Pomislite na bilo koji film u kojem se prikazuje filmska umjetnost kao takva: u njemu ne dolazi do tog uznemiravajućeg oneobičavanja. Promatrajući samoga sebe, film se nikada ne vidi iskosa kao što se vidi kroz snimku.

Na drugom kraju lanca, snimka postaje materijalnim nositeljem filma. Sveukupno, ili putem fragmenata koji su dovoljno puni značenja da sâmi proizvedu učinak (kao što je ona lijepa sekvenca uvećanja u *Istrebljivaču* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982). U tim filmovima dolazi do jednog obrtanja. U njima nepokretnost postaje načelom (odakle proizlazi ironija i snaga čuvenog kadra *Mjesta oproštaja* Chrisa Markera (1963): napola otvoren pogled, jedini titraj zamrznutoga svijeta). Upravo će zato pokretljivost kamere često nadomjestiti tu nepomičnost slike. No to je obrtanje u svakom slučaju ograničenije nego što se čini, jer nije pokret ono što najdublje definira film (na što je Peter Wollen nedavno s pravom upozorio⁶⁷), već je to vrijeme. Povezivanje, protjecanje slika u vremenu (vremenu nad kojim gledatelj nema nikakvu moć). Glazba i izvanprizorni glas osobito se dobro uklapaju u filmove napravljene od snimki. Ne samo zato što ih pokreću, već nadasve zato što njihovi zasebni protoci imaju zajednički pokret vremena, i zato što se ti pokreti uzajamno podupiru.

Po čemu se onda ti filmovi u kojima materija snimke postaje fikcijom filma razlikuju od drugih? Jednostavno po ovome: njihova razmjerna nepomičnost ublažava "histeriju" filma. To je tajna njihove zavodljivosti (u onome što imaju osjetilno). Mislimo s povećanim intenzitetom na ono što film evocira dok se unosimo u njegovo protjecanje. U tom blagom otklonu možemo misliti i na film kao umjetnost.

Prisutnost snimke, raznolika, raspršena, dvoznačna, za posljedicu tako ima odcjepljenje (čak i na minimalan način) gledatelja od slike. Pa makar i samo dopunom fascinacije koju provodi. Ona otima gledatelja od te neprecizne ali pregnantne snage: imaginarne prosječnosti filma. Ne omogućuje samo snimka to odcjepljenje. U filmskoj umjetnosti, priča (ostavljajući po strani pitanje o takozvanom eksperimentalnom filmu), ono što zovemo "mizanscenom" itekako proizvodi, različitim sredstvima, učinke prekida, zaustavljanja, preokreta fikcije zahvaljujući kojim gledatelj stječe sposobnost (koja se ne podrazumijeva) da razmišlja o onome što vidi. Ne-

67 Peter Wollen, "Feu et glace", *Photographies*, br. 4, ožujak 1984.

sumnjivo se upravo po tome raspoznaju pravi autori i veliki filmovi. U film pretvorena snimka nije uvijek najmoćnije ni najčešće (čak i ako njegova učestalost zapanjuje) od tih sredstava. No zauzvrat je najvidljivije i jedino koje opstaje kad se odlučimo zaustaviti film, zahvaljujući svojem jedinstvenom materijalnom prasku.

Time dolazimo do fascinantne točke na osnovi koje bismo danas, iz gledišta teorije slike, možda mogli bolje formulirati odnos između filma i fotografije. Čim zaustavimo film, počinjemo nalaziti vremena za dodavanje slici. Drugačije promišljamo film, kinematografiju. Upućujemo se prema fotogramu, koji je i sam jedan korak više prema snimci. Na zaustavljenom filmu (ili na fotogramu) prisutnost snimke doživljava prasak; dočim druga sredstva kojima se mizanscena služi kako bi ostvarila suprotni pokret sa svoje strane iščekavaju. Snimka tako postaje zaustavljanjem u zaustavljanju; između nje i filma iz kojeg se pomalja uvijek se, nerazmršivo, isprepliću dva vremena, ali nikad se ne stapajuću. U tome se sastoji prednost koju snimka ima nad svim učincima zahvaljujući kojima filmski gledatelj, taj gledatelj pod pritiskom, postaje također i misaoni gledatelj.

1984.



Chris Marker, *Nasip*, 1962.



Max Ophüls, *Pismo nepoznate žene*, 1949.



Fritz Lang, *Izvan opravdane sumnje*, 1956.



RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

53



William Klein, *Plaža u Saint-Torinu*, 1956.

Dug fantomu

Postoji neka magija u pomaku, u razlivenom*. “Ja – to – treperi, bezgranično neprestano što drhti.”⁶⁸ Kad snimka odluči integrirati trag vidljivog pokreta, dati mu njegovo mjesto u zapisu i u kompoziciji, ona podliježe jednoj dvosmislenosti. Postoji, s jedne strane, taj neukroćeni, elementarni dio koji postavlja fotografa sučelice “stvarnosti” koju si je izabrao, kako bi u njoj povlastio ono nepredvidljivo, ono što bi bilo artifično, isprazno htjeti svesti na sve u svemu imaginarnu čistoću trenutnog snimka i njegovih jasnih, odviše jasnih linija koje nas navode da prihvatimo jednu posve prozirnu viziju života. No, s druge strane, ništa nije manje prirodno od tih treperavih linija, tih zbijenosti, tih zgušnjavanja s pomoću kojih slika u cijelosti ili djelomično dobiva jedan drugi život, nesvodiv na puko usmjerenje, neposrednost viđenja. Pomak, koji se pričinja samim poticajem, jest i jedan od najsigurnijih načina kojim fotografija raspolaze kako bi se označila kao artefakt, kako bi se željela kao umjetnost.

U tom pogledu, pomak je usporediv s mutnoćom. Nakon što je dugo vremena bila rijetka fantomska aura u kojoj je više naraštaja prvenstveno prepoznavalo cijenu koju je trebalo platiti kako bi fotografija mogla opstati i podčiniti si ono što joj je prethodilo, mutnoća je postala, kao što je često slučaj u modernoj i suvremenoj praksi gdje se njome služi na relativan i djelomičan način, svojevrsnim moralnim jamcem trenutnog snimka. To dokazuje njen karakter događaja i dokaza, koji utvrđuje fotografa u njegovoj poziciji svjedoka, vezanog za trenutak što prolazi, za njegova moguća zbivanja. Ali mutnoća omogućuje i da se bolje vidi, ili da se ono što je jasno vidi drugačije; ona tako postaje sredstvom istraživanja koje može ići do uobličavanja biti fotografije i njenog označavanja razlikovanjem – kao što su se nekoć piktorijalisti odlučili, sučeljeni s usponom trenutnog snimka, za poopcenu mutnoću kao očiti znak umjetničke afirmacije.

* Autor ovdje smjera na fotografsko snimanje pokreta, ponajprije tehniku praćenja pokreta, tzv. “panning” (fr. “bougé-filé”) čije su posljedice razni oblici zamućenosti zbog pomicanja aparata (“bougé”, “pomak (nuto)”), odnosno, zbog sporih ekspozicija koje se pritom koriste, “razmazanost”, “razlivenost” (“filé”) tragova pokreta, to jest linija i obrisna na snimci. (op. prev.)

⁶⁸ Henri Michaux, “Pensées”, u *Plume*, Gallimard, 1963, str. 88.

Ako mutnoća i pomak na taj način ujedno svjedoče o primitivnom dijelu snimke i onome što je u njoj možda najartificijelnije, to je stoga što oko, u sadašnjem stanju, zapravo ni ne vidi mutnoću, niti, ponajmanje, čuva u sebi zapis materijaliziranog traga pokreta. Iako objektiv, to lažno oko, to može, i čak ne može ništa drugo, s obzirom na uvjete u kojima se odlučuje njime koristiti. Bit će to dakle nešto dublje od oka, o kojemu međutim sve ovisi, što pomak iznosi i dotiče, kod fotografa i kod onih koji su na to osjetljivi. To je oko kao tijelo, oko koje se stapa sa svojim krajolikom, oko-tijelo sa svojim krajolikom, oko-tijelo, ono o kojem govori Merleau-Ponty u svojim posljednjim spisima i na koje se, nadahnut Bergsonom, poziva Deleuze u svojim knjigama o filmu. Oko duha koji se izlio u svoju materiju.

Uzmimo kao primjer Hervéa Rabota, njegove pejzaže velikog formata koji se čine naborani na sebe same, prožeti drhtajem što se izliva preko čvrstog u objektu kako bi se iscrpio u jednome spektralnom rubu, nekoj vrsti omotača. Da bi postigao taj učinak, koji ponekad ide skoro do apstraktnog no ostajući uvijek osjetljivim, Rabot fizički determinira svoje pejzaže (ovdje dno je dna jezera u Bretanji, kamenje) i kalkira trenutke snimanja na pomake (skokove, putove, itd.). On “snima” s malim brzinama tako da za istu sliku raspolaze s više ekspozicija; služi se rolom od dvanaest snimaka čiji je cilj utvrditi obrise jedinstvene slike koju svaki put iznova zapaža. Tu vidimo da tijelo ne pripušta oku njegovu unutarnju snagu (ono to nikad uistinu ne čini, čak ni na najstatičnijim portretima), nego ga naprotiv teži izravno eksteriorizirati fiksirajući njegovu analogiju uobičajenog pokretom koji se upisuje u sliku.

Na sličan način postupaju svi mladi fotografi koji unazad nekoliko godina razvijaju svaki svoju strategiju, bitno temeljenu na povećavanju vremena ekspozicije kako bi stvorili ono za što smatraju da je nov odnos između njihova aparata, njihova tijela i njihova objekta.

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

Često se pokret doslovno stvara, kao kod Rabota ili Diera Morina koji strpljivo iščekuje od ritma svog disanja impuls koji se prenosi na krajolik preko teškog fotoaparata kojeg stavlja na vlastiti trbuh. Ili Ève Morcrette koja svoj aparat vrti kako bi u motive utisnula kružni titraj. Može se dogoditi da pokret tijela nađe prijenosnika, na primjer na snimkama Ericha Hartmanna konstruiranim na osnovi vlaka u pokretu. Ili da tijelo podlegne jednoj hladnoj računici, kao na fotosintezama Krzysztofa Pruszkowskog i Yvesa Lavalettea na kojima pokret nastaje iz preklapanja neodređenog broja snimaka što udvostručuju vrijeme zaustavljenog pokreta. Najčešće će se raditi o obradi nekog prethodnog pokreta, bilo, kako se kaže, u stvarnosti, ili smišljenog za potrebe režije. A i u tom ga slučaju možemo ili fiksirati, ostajući mu izvanjskim, kako bi ga izložili pogledu i odredili ga oprekom, ili se možemo iznutra u njega ugraditi kako bi pratili njegove prijelaze. Tako bi kao krajnosti dobili masivne prisutnosti tijela ili objekata što se pomalaju u nekome određenom okviru (konj, metla Stevea Mureza) ili gradnje-rastvaranja lica i tijela zbliženih u neodređenom prostoru (Martien van Beeck, Didier de Nayer). No, kakvom se god izlikom služio i kakva god bila njegova konačna verzija, uvijek se radi o proboju onoga što trenutni snimak skriva, fiksacije u slici jednoga pokreta koji pretpostavlja neku vrstu unutarnjeg brektanja te, ako ne već susret, onda barem neko trenje između tijela-pogleda i stvarnosti što se pomalja u drhtaju. William Klein, veliki začetnik pomaka, to je formulirao na najživopisniji način ustvrdivši da je za njega gesta fotografiranja “trenutak transa”.⁶⁹ To pretpostavlja komešanje, više ili manje materijalno i mentalno, tijela koje se teži izravno pripiti uz sliku, usprkos svim tehničkim okolišanjima.

No čemu taj iznenadni pomak, čemu ta opsjednutost zapisanim pokretom (čak i ako je istina da su se pomak, razliveno oduvijek na simptomatičan način javljali u povijesti fotografije, kao da je trebalo provjeriti radi li se točno o konsupstancijalnoj dimenziji, posljedici slučaja koja se može prihvatiti, situaciji koju se može izazvati)? Kao prvo, sjetit ćemo se da je Klein bio slikar prije nego što je postao fotograf, i da je postao sineast gotovo odmah nakon objavljivanja svoga prvog velikog albuma. Da je “nedugo prije, po izlasku iz ateljea Fernanda Légera, realizirao album slika pomičući u tamnoj komori [...] razne trokute, krugove i kvadrate na fotografskom papiru”⁷⁰. I da se u kratkoj biografskoj bilješci iz 1954.

69 Cit. Christian Caujolle, “Le témoin et le hasard”, *William Klein*, C. N. P., kol. “Photo-Poche”, 1985.

70 Cajouille, *ibid.*

upitao: “Po uzoru na Moholy-Nagya i Kepesa, zašto ne bismo pravili figurativne fotografije pokraj apstraktnih slika?”

Već se dvaput u svojoj povijesti snimka izričito odredila u odnosu na pokret kao takav. Prvi put s Muybridgeom, Mareyjem itd., sa znanstvenom tendencijom, kako bi ga *razložila*. I drugi put, nadovezujući se na njih ali sada s umjetničkim ciljem, kako bi ga *složila*: u tome se sastojala cjelokupna pustolovina braće Bragaglia i njihova fotodinamizma, sustavno konstruirajući na marginama futurizma bitno sukcesivan pomak, kako bi snimku obdarili moćima apstrakcije i materijalne dubine slikarstva. To je, općenitije, i jedna od dimenzija avangarde u prvoj trećini stoljeća (dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam): potraga za nadilaženjem granica između slikarstva, fotografije i filma, potraga s utopijskim usmjerenjem, političkim, društvenim, duhovnim, koje poznamo: iz toga se izdvaja odveć diskretna figura Moholy-Nagya, s njegovim proročanstvom “kinetizma”, imena koje on daje svojim fotografskim ogledima (“fotogramima”) i tri međusobno povezana člana njegove knjige: *Slikarstvo, fotografija, film*. Izgleda da kad se fotografija i treći put izričito preda strasti pokreta, s Kleinom i fotografima koji se (zanimljivo, više godina poslije) danas više ili manje smještaju u ono što je on otvorio, više se neće raditi toliko o slaganju ili razlaganju pokreta koliko o njegovu *zapisivanju-impresiji*. Dati mu da se zapiše, dajući se njime impresionirati. Bez utopijskog cilja i bez suvišnih teorijskih objedinjavanja, no s pragmatičnom strašću koja u uvjetima suvremene umjetnosti nalazi povoljan poticaj za nove sklopove.

U kritičkoj svijesti postmodernizma pozitivno je barem to da se sukobi i komunikacije između različitih umjetnosti uspostavljaju sami od sebe, te da poopćena ironija koja se pripisuje svakome prema gestama što su joj prethodile pruža slobodu koja je uglavnom pozitivna kad nije karikaturalna, pruža svojevrsnu svježinu u povratnim posljedicama koje nisu svedive na puku kulturnu reciklažu. Na primjer, među onim snimkama za koje sam kazao da se dopuštaju zapisati-impresionirati pokretima stvarnog (ili stvarnog pokreta), jasno je da *Stablo na obali Seine (L'Arbre au bordure de la Seine)* Yvesa Lavalettea evocira upravo najimpresionističkiju teksturu među impresionističkim platnima. Ili da krupni kadrovi lica Martiena von Beecka na upadljiv način podsjećaju na mučne trzaje Francisa Bacona. Ili, nadalje, da je sta-

novita slika Thierryja Blandina (portret žene spektralno podijeljen kako bi omogućio pojavu pomiješanih otisaka) krajnje bliska određenim kompozicijama braće Bragaglia u njihovu dijalogu sa slikarstvom.⁷¹ Ili da jedna druga snimka istog autora upućuje na pokretna Duchampova preklapanja (ovdje zgusnuta oko jednoga od motiva, saksofona isječenog zrakama svjetlosti) u djelu *Akt silazi niz stepenice* (koji nalazimo i na jednoj slici Brune Vereykena). Te reference (ima zacijelo i drugih koje mi izmiču) važne su utoliko što nam ukazuju na to da fotografija, više nego što teži konkurirati slikarstvu, može ići za tim da na svoj način nanovo otkrije jedan dio onoga što je slikarstvo već ostvarilo, u nastojanju da se otvori onome što ono još nije uistinu ostvarilo.

Ono što volim, ili, bolje, ono što me zanima na tim “pomaknutim” slikama (jer ih nipošto ne volim sve, i vrlo su malobrojne one koje me uistinu pogađaju) jest to da one fotografiji vraćaju njezine avanture linije i dubine, da uvode jedno trajanje, s one strane fiksacije pogleda i obrata vremena, da se ne zadržavaju na ujedno neodređenoj i neprijelaznoj snazi nijemih figura, tako pregnantnih na velikim fotografijama. Ne radi se o tome da “pomaknute” snimke govore, no njihova je šutnja možda manje čista, ili nepotpunija. Manje luda, rekao bi Barthes, budući da pomak očito odvlači fotografiju prema umjetnosti, pa makar i kako bi doveo do ponovnog otkrivanja njezine divlje biti⁷². U stvari, pomak u svrhu vlastite izražajnosti fiksira udio drame koju pretpostavlja svaka uobličena reprezentacija, pa bila to i ona stvari. U pokušaju njegova dohvaćanja, poći ćemo od nultog stupnja pomaka: od *drhtaja*. Onakvog kakav se pokazuje, na primjer, na jednoj Kleinovoj snimci, *Karirani zid* (*Mur au damier*, 1955). Pred zidom načinjenim od crnih i bijelih kvadrata, napola prekrivenim reklamama, čuči dijete, prikazano na drugom kraju, kadrirano do paza⁷³. Snimka je obrađena tako da sjena crnih kvadrata prodire u bijele, raspršuje se u njima, oživljuje ih, izljevajući se po aspiriranoj slici u nekoj vrsti vrtloženja. Jedan takav učinak naglašava, koncentrira, razvija nevidljivi drhtaj koji prožima gotovo sve prave fotografije i u samoj unutarnjosti uhvaćenog i zaustavljenog vremena tvori majušnu vrpču vremena u čistom stanju. Pomak sa svoje strane koncentrira drhtaj poput onog što ga hvata Klein, između pokretnog i nepokretnog, i pruža ga opažanju vidljivog vremena, dakle kao jedno trajanje. Ono po usmjerenosti raspolaže dvama načinima da to ostva-

- 71 Kao “A Turning Face”, 1911, u Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph*, University of New Mexico Press, 1972, str. 166, ili *Le salut*, 1911, i *Un pas en avant*, 1928, u Giovanni Lista, *Photographie futuriste*, str. 39 i 20, Musée de l’Art moderne de la Ville de Paris, 1981.
- 72 *La Chambre claire*, op. cit., str. 180–181.
- 73 *William Klein*, op. cit., foto br. 9.
- 74 Roland Barthes, “Le message photographique”, *Communications*, br. 1, 1961, str. 128.
- 75 *William Klein*, op. cit., foto br. 46.

ri. Jedan više vodi prema slikarstvu, drugi prema filmu – iako je te razlike sve teže održati u situaciji u kojoj je slikarstvo izloženo neposrednoj fascinaciji fotografijom kao i filmom (svi oblici hiperrealizma), premda se fotografija izravno pridodaje slikarstvu uživajući u izvrtanju njihovih uzajamnih pozicija (velik dio nedavnoga rada Duanea Michalsa), i premda je film, i sam uronivši još dublje u svoju vlastitu krizu, onu priče i reprezentacije, izložen moralnom i formalnom utjecaju slikarstva, ne zaboravljajući pritom na sve moguće načine naglašavati dosluh koji ga veže za fotografiju.

Put koji vodi fotografiju prema slikarstvu kreće se u dva smjera. Ili se učinak pomaka prostire na cjelokupnu sliku i utječe na svaki motiv, kao što to čini potez kišta ili četke kad u okviru uhvati neki homogeni fragment reprezentacije (to je slučaj s fotografijama Rabotta, Lavalettea, Morina, Guillermina, svih onih koji obrađuju prvenstveno pejzaž). Ili pak učinak ostaje omeđen na jedan dio motiva – ali koji je tada izuzet iz cjelokupna konteksta; a u tome nalazimo jednu drugu slikarsku tradiciju (kao na Martien van Beeckovim bejkonovskim portretima, ili onima Didiera de Nayera). I u jednom i u drugom slučaju, upravo je analogijska vrijednost fotografske slike (ili, bolje: njezina vrijednost kao analogije) ono što je zahvaćeno više ili manje silovitim pokretom: onim koji daje jedan snažan kôd “poruci bez kôda” koja je snimka u sirovom stanju⁷⁴ i stoga je približava slikarstvu.

No čim se pomaknuto, omeđeno, fragmentarno svede na spajanje, u reprezentaciji cjeline, s elementima koji ostaju posve podčinjeni moći fotografske analogije, čim je ono omeđeno, fragmentarno, u razmjeru koji je promjenljiv ali i nužno ograničen na jedan veoma prepoznatljiv dio slike, počinjemo težiti filmu s varavom bjelodanošću, iako je onaj odnos zagonetniji. I u ovom nam slučaju jedna stara (i veličanstvena) Kleinova snimka pokazuje put⁷⁵. Na plaži sjedi mnoštvo ljudi, od kojih je nekolicina okrenuta prema fotografu, dok su drugi okrenuti leđima ili polu-okrenuti. Bliže, sve do prvog plana, djeca. I tri zamučene točke – točke pomaka – u lijevom i desnom rubu, nasred slike, tri tijela, tri točke koje se međusobno razlikuju po intenzitetu i homogenosti. Tu se nalazimo pred pomaknutim u stanju nastajanja, snažno osjećajući kako se, čim se sukobi s tom heterogenom materijom koja se pomalja iz njegova realističnog rasporeda, trenutnom (snimku) svojstveno

vrijeme nabire, rasteže, ukratko, kako se udvaja u sebi samom ne više s pravilnošću ili dojmom punktualnosti što ga stječemo pred snimkama koje naginju slikarstvu, nego izazivajući osjećaj vrtoglavice, kao da taj kontrast (ti kontrasti) otvara(ju) neki ponor u slici uzdrnavajući prizor zahvaćen unutar svoja dva nepomirljiva ruba (takve učinke nalazimo i na Kleinovim modnim snimkama, te kod Jacquesa Penoma, Brucea Gildena, Ericha Hartmanna, Claudea Carolya i Jima Bengstona). I ovdje bi opet trebalo istančati, već prema tome je li rez između dva ruba čist, jasan, ili, naprotiv, upravlja prijelazima što povećavaju stranost više nego što je ublažuju, već prema tome koncentrira li se pomak, razliveno, u jednoj točki ili tvori pozadinu. Npr. kolodvor na jednoj Hartmannovoj snimci, koji neprimjetno treperi između svojih triju strana počinjući od jasnoga središnjeg prvog plana i jasne točke bijega; učinak bušenja, duhanja, disanja prostora od strane tijelā kod Penoma i Carolya; dvostruki prizor, jasan prvi plan, zamučena pozadina kod Gildena, s onim nevjerojatnim udvostručenim šeširov na jednom od likova, lijevom, udvostručenjem koje dovodi do djelomičnog no uzbudljivog međuprožimanja dvaju razdruženih prostora; te određene Kleinove serije načinjene iza kulisa velikih krojača: neprestano se umnažajući na gotovo neopipljiv način, točke pomaka naposljetku će tvoriti pravo tkanje ostajući diskontinuiranim, blisko ispreplićući učinak-film i učinak-slikarstvo⁷⁶.

Postavit će mi se pitanje: “Zašto film?” Ovdje se ne radi o pravoj materijalnoj ekvivalenciji, kao što je to slučaj sa slikarstvom, nego o jednom mentalnom nagnuću. Ono s jedne strane proizlazi iz sposobnosti za scenarizaciju pod čijim se utjecajem te slike nalaze, u onoj mjeri koliko se priča, to jest vrijeme, čini sposobnom razviti između njihovih razdvojenih dijelova (na primjer, na Carolyevim snimkama, osoba prignječena u prostoru kao da u sebi nosi neku dramu, očito virtualnu, ali koju odmah pomišljamo ispuniti, pa bilo to i samo kako bismo opazili njezinu resorpciju u gnječanju slike). No, po mojem mišljenju, taj učinak-film proizlazi u jednakoj mjeri i iz načina na koji se film sa svoje strane prelama čim se njime manipulira, čim ga se uspori, čim ga se zaustavi, čim ga se razmrvi u fotograme i u snimke, ukratko, čim se prekine njegovo protjecanje kako bi ga se podvrgnulo operacijama koje fragmentiraju njegovu materijalnu i imaginarnu homogenost. Sjetit ćemo se u

76 Ali to očito nije tako jednostavno. Učinak sveopćeg treperenja koje zahvaća cjelokupnu Hartmannovu snimku (staba i pejzaž) priziva vrstu “drhtavih” slika koje ujedno nalazimo u ranim danskim i Stillеровim filmovima, u određenim francuskim avangardnim filmovima iz 20-ih (Deluc i nadasve Epstein) te na Turnerovim platnima. Što se tiče ograničenih učinaka pomaka, oni podsjećaju – pa makar i lišeni figurativne važnosti – na uznemirujuću prisutnost anamorfoze u slikarstvu.

kojoj su se mjeri te operacije sve više počele integrirati u same filmove, postajati unutarnje njihovu odvijanju. Pa bilo to i samo načinom na koji snimka, kao fizički nositelj i kao narativna instancija, sve više opsjeda film kojeg je sve vrijeme bila objektom bijega (znakovit film u tom pogledu je Feyderova *Slika (L'Image)*: snimka-žena kao potraga i lutanje). Ukratko, kao što se slika pokreće osujećujući svoje privide nepokretnosti, tako se film prekida i zamrzava kako bi promislilo o mogućim promjenama svojeg položaja. Maločas smo se upitali: zašto je pomak danas, a počevši od Kleina, toliko istaknut? Nije slučajno da je isti trenutak u povijesti (prvo 50-te a onda, intenzivno, posljednjih deset godina) obilježio i pojavu tog novog načina kojim se film služi kako bi si zaočkrenuo vratom u pokušaju da se ugleda, i kako bi se preobrazio integrirajući elemente koji su naizgled najprotivniji njegovoj prirodi prividnog spektakla utemeljenog na kontinuitetu i transparentnosti pokreta (razvoj, sve do zamornog ekscesa, zaustavljanja na slici, jedan je od glavnih znakova tog procesa). Sa stajališta snimke, ili, bolje, onoga između snimke i filma, najbolji je odgovor još jednom dao Klein kad je za svoju veliku retrospektivu u Beaubourgu 1982. odlučio u mraku projicirati svoje snimke na tri ekrana, umjesto da ih izvjesi na zidove. Ili kad je, na svojoj nedavnoj izložbi u Palais de Tokyo, zamislio spiralni dispozitiv koji je svakoj od njegovih golemih snimki omogućio da se pojavi kao fotogram kakva neprekidnog filma, s modnom serijom (čitavom u *panningu*) koja remeti pogled kao što to čini točka pomaka na svakoj snimci.

Konačno, nećemo zaboraviti u kojoj mjeri video-slika, zbog samog svog načela trenutačno reproduciranog vremena, koje čini vidljivim jedno podvostručenje prostorā, kao i određenu remanenciju koja teži očuvati trag objekta tijekom pomakā tijela ili kamere (što se najbolje pokazuje u načinu na koji je upotrijebljena *paluche* na vrpcama Jean-Andréa Fieschija i Thierryja Kuntzela), koliko video-slika vrtoglavo pospješuje dvostruki fantomski karakter reprezentacije; na taj način ona pridonosi razvoju odnosa neizvjesnosti između pokreta i nepokretnog (kao između jasnog i zamućenog) koji je danas nesumnjivo vladajuće obilježje metamorfoze slike, čija je fotografska pomaknutost jedan od znakova.

U lijepom tekstu u kojem komentira *Newyoršku korespondenciju (Correspondance new-yorkaise)* Raymond-a Depardona, Alain Bergala razlikuje dvije vrste (uje-

dno historijske i strukturalne) fotografija i fotografa: onu koja vjeruje u stvarnost i od fotografije stvara umjetnost prisutnosti (nazovimo je fenomenološkom) i onu koja ne vjeruje u drugu stvarnost osim nemoguće i uvijek samo fiksira odsutnost (nazovimo je lakano-vskom⁷⁷). Fotograf pomaka, razlivenog, mutnoće u stvaru ne utjelovljuje nikakvu treću vrstu, no upućuje na nju u onoj mjeri koliko se *a priori* i neovisno od osobnih težnji nalazi na dva mjesta odjednom. Bilo fizičkim učestvom u činu snimanja ili/i osobitom pažnjom usmjerenom na pokret u elaboraciji svog rada, fotograf si preko pomaka prisvaja materiju više nego što smatra da joj se pridružuje kroz čistu transparentnost, ili da se u njoj prikazuje odsutnim. Njegova gesta sadrži neku dosljednost zbog koje je on prinuđen vjerovati, ako ne u stvarnost, onda u nešto stvarno, u pokretni obilježeni tok vremena, materijalni otklon unesen u prozirno platno fotografske slike. Služeći se Barthesovim pojmovima (u *Svijetloj komori*), moglo bi se reći da prolaženje pomaka teži specificirati jedan *punctum* koji više ne bi bio otvoren samo aleatornoj pulziji gledaoca slika, nego i jedinom uređenom *punctumu*, usprkos udjelu slučaja što ulazi u njegovu koncepciju. Pomak ne kaže: ja sam stvarnost u koju treba vjerovati, ništa više nego što kaže: ja sam manjak stvarnosti. Ono predlaže jednu stvarnost koja se odmah udvaja otklonom u odnosu na sebe samu: rekonstruirani znak, znak umjetnosti koja teži izraziti pulziju tijela upisujući se u vrijeme koje se učinilo vidljivim. To je magija pomaka: dohvatiti jedan učinak stvarnog, a da se nikada ne zamijenimo za stvarnost.

77 Alain Bergala, *Les Absences du photographe*, Libération/Éditions de l'Étoile, kol. "Écrit sur l'image", 1981, osobito 46-52.

78 Honoré de Balzac, *Cousin Pons*, Folio, Gallimard, 1973, str. 146.

79 Henri Michaux, "Mouvement", u *Face aux verrous*, Gallimard, 1967, str. 19.

U jednom od svojih najnadahnutijih poglavlja, naslovljenom "Rasprava o okultnim znanostima" (*Rođak Pons*), Balzac iznosi sljedeću zamisao: "da je netko došao Napoleonu i rekao mu kako su ova zgrada ili onaj čovjek neprestano i u svakom času predstavljeni svojom slikom u atmosferi, kako svi postojeći predmeti u njoj imaju jednu utvaru koja je dohvatljiva, opažljiva, on bi ga strpao u Charenton [...]. A upravo je međutim to dokazao Daguerre svojim otkrićem"⁷⁸. Devetnaesto stoljeće, koje je vjerovalo u duhove, vjerovalo je u tog utvarnog dvojnika kojeg je nečuvena novost fotografije postala jamcem. Ono je moglo doseći tu točku to više što prolaženje fantoma kao da je bilo materijalizirano u samim slikama, koje su brzina i vrijeme ekspozicije obasjale svojom gustom svjetlošću, prožetom nekom vrstom isprekidanog titranja što je zauzimalo mjesto pokreta čije je obrise nemoguće utvrditi, i koji se pokazao nezamjenjivim oblikom drhtaja. Čim je trenutni snimak dopustio fiksirati pokret, aveti su nestale iz slike. One će se nanovo pojaviti u jednome laičkom obliku: preko pomaka, razlivenosti ili mutnoće fotografija nastavlja plaćati dug fantomu, dug koji otplaćuje od svojega početka i od kojeg je željna na taj se način osloboditi, pa i uz rizik da ponekad izgleda kao da si ga sama nameće. "U pomanjkanju aure, barem raspršiti njene emanacije."⁷⁹

1987.



Bruce Gilden, *New York*, 1983.



Jim Bengston, *Slow Motion*, 1977.

60



Didier de Nayer, *Claire*, 1983.



Erich Hartmann, *Putovanje vlakom (The Train Journey...)*

61

RAYMOND BELLOUR
Međuslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

2



Death cover for the old lady

3



4



5



Death cover for the old lady 1/15

Trajanje-kristal

Sekvenca je u fotografiji ujedno najprirodnije i najizvansjskije izobličenje njezine pretpostavljene biti. Najprirodnije jer, na kraju krajeva, fotografska vrpca sa svojih 6, 12 ili 36 snimaka nikad nije ništa drugo do svojevrsna programirana sekvenca. I opet, Klein to dobro zna kad iz lažno nehajnog aparata uklanja probne trake kako bi nam pokazao razliku između loše sekvence, one za kojom se ne traga zbog nje same, koja je samo niz aproksimacija, i prave snimke (*Kontakti – Contacts – 13'*, 1983). U tom se smislu fotografija, jedinstvena u svojem začetku, kad je raspolagala samo pločama ali ne i smotanim filmom, ne prestaje vraćati svojoj biti (ujedno povijesnoj i metafizičkoj) svaki put kad ukloni mogućnost višebrojnih snimaka jednoga istog događaja kako bi se usredotočila na jednu jedinu sliku. Klein se – i dalje on – poigrava tim paradoksom na svojoj posljednjoj izložbi prikazujući divovsku petlju slika koja se utoliko više približava filmu što je podijeljena u nizove od 2, 3 ili 4 slike snimljene na istom mjestu i povezane jedinstvom zbivanja u nedostatku snažnijih formalnih ili pripovjednih odnosa. Odatle jasno proizlazi da, raščetvorena između reprezentacije filma kao virtualno beskonačne sekvence i potrage za jedinstvenim trenutkom, ideja fotografske sekvence nije jasna ideja. To bi mogao biti razlog iz kojeg sekvenca, nakon što je bila razmjerno slabo prisutna tijekom dotad već duge povijesti fotografije (osim u trenutku u kojem se ona sjedinjuje s prethistorijom filma), danas pobuđuje veće zanimanje budući da živimo u vremenu koje podupire njezinu snagu konfuzije i dezintegracije specifičnosti, čak i kad su ove još uvijek zajamčene (što je slučaj između fotografije i filma) stvarnim razlikama u tehničkim uvjetima.

Sekvenca pokreta u prvom redu predstavlja sklonost da se sekvencu prisili da se bolje izjasni kao takva: kao slijed povezanih slika koje nemaju nikakva razloga da budu povezane ako ta povezanost nije snažna. Pogle-

80 “Le message photographique”,
op. cit., str. 133.

dajmo to na Kertészovoj historijskoj sekvenci. Šest slika: konj leži na tlu ispred nekih kola; oslobađa ga se užadi; kad se nanovo ustane, opet ga se veže. Kertész se ne zanima za pokret u strogo smislu riječi (pad i trenutak u kojem se konj nanovo podiže), vjerojatno kako bi izbjegao Marey-Muybridgeov efekt. Njegova realistična sekvenca nije zbog toga manje bliska onom uzimanju uzoraka-fotograma na virtualnom trenutku filma: filma posve relativnog interesa, koji sam od sebe oduzima prizoru moć trenutnog, uistinu jedinstvenog trenutka, ne pružajući zauzvrat formalno ili fiktivno načelo koje bi opravdalo njegov rez. Sekvenca-snimka, koja upravo nije film, stoga zapravo nema vremena za nju, i ne podnosi drugo do plastičnu iznimku, poput sekvenci pomaka (snimke stuba Jacquesa Prenoma približavaju se tome, no one ne predočuju jedan isti pokret, suprotno od onoga što je učinio Duane Michels s Warholovim portretom); ili dramatskih sekvenci (no za to je potrebna zgušnjuta drama logičnih emocija, u umjetnosti u kojoj se Michels pokazao majstorom).

Sekvenca pokreta mora biti eliptična, isprekidana, to jest mora obilježavati faze što raspoređuju i mnogobrojne velike praznine u koje imaginacija ponire i u kojima djeluje, ujedno prema jednome prije i jednome poslije, suprotno od onog što se događa s izoliranom snimkom, koja nije drugo do rastegnuti trenutak ili vrijeme okrenuto spram nostalgije i smrti. Barthes je primijetio da je “pojedinačna snimka vrlo rijetko (to jest vrlo teško) komična”, budući da je komičnom potreban pokret, da “sekvenca (i sekvenca sama) očituje komiku što proizlazi iz jednoga dobro poznatog procesa, naime repetitije i varijacije stavova”.⁸⁰ A istina je kao da sekvenca pokreta sama po sebi teži biti smiješna, što je zamjetno ne samo u Michalsa nego i u Tona Huijbersa. Smiješna na dva načina. Zbog ideje intrinzične moći koja se, dakako, u pravilu koncentrira nadasve u zadnjoj slici, više ili manje iznenadnoj, tako što gotovo ne nailazeći ni na kakav

63

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

otpor programira povratak preko prethodnih slika (na primjer, u Michalsovom *Slučajnom susretu* (*Rencontre fortuite*), s krajnje diskretnim učinkom: obrat koji se iznenada koncentrira na drugi lik, u šestoj slici, točka gledišta ili bolje pogleda koja je dosad bila pridržana od prvog, i koja nas poziva da provjerimo kako je to postalo moguće, ili pak da uvidimo kako otpočetak nije bilo nikakve promjene u kadriranju i da je upravo to uzrok njezine učinkovitosti i tog udvostručenja). No, ono smiješno, ili, bolje, šaljivo u sekvenci na jedan suptilniji način proizlazi iz učinka otklonā u pokretu od jedne slike na drugu, iz ujedno intelektualnog i fizičkog ritma tijelu nametnutog trzaja. Tako, u Michalsa postoji neki Keaton-efekt, ne toliko zbog toga što se on približava filmskome kontinuitetu koliko zbog toga što je Keaton kao nitko drugi umio dati izraz učincima tjelesnog diskontinuiteta, kako iz jednog kadra u drugi tako i unutar kadra. Upravo iz njegove sposobnosti da na taj način stvori neko čisto virtualno vrijeme između njegovih faza, vrijeme koje ne teži ni prema prividu ni, u stvari, prema trajanju, već više prema logičnoj apstrakciji ciklusa i preobrazbi (onome što Deleuze zove “kristalima vremena”) sekvenca crpi svoju magičnu snagu, svoj toliko jedinstveni, toliko teško odrediv ritam.

No sekvenca pokreta može ugraditi trajanje i u sebe samu u protjecanju logičnog vremena, i ona zacijelo nikad nije toliko lijepa kao kad joj to pođe za rukom. Primjećujemo kako se to u neobrađenom stanju uspostavlja

* *Death comes to the old lady*, Michalsova fotografska sekvenca iz 1969. (op. prev.)

81 Michel Foucault, “La pensée, l'émotion”, uvod kataloga retrospektive Duanea Michalsa u Muzeju moderne umjetnosti u Parizu, 1982, str. VII.

na Warholovom portretu, koji ne pripovijeda nikakvu priču, osim čiste invazije na trenutno od strane uza-stopno pomaknutog. Primjećujemo kako to dolazi kao što *Smrt dolazi staroj dami*⁸¹, u paradoksalnom času života. Pogledajte kako se na četvrtoj slici čovjek kojeg smo bili opazili na drugoj slici, na kraju hodnika iznenada pretvara u sjenku koja se stapa s dekorom jer se nešto događa, nešto se sprema dogoditi. I kako taj događaj, komunicirajući se putem pomaka, mijenja tijelo, trgajući nepokretnu staricu iz naslonjača u pokretu za koji ne bismo znali reći što treba predstavljati da nam se na to ne ukazuje u naslovu, kao *a contrario* od onoga što vidimo, jer ako “smrt dolazi staroj dami”, mi sa svoje strane imamo osjećaj da je to uvjet pod kojim život dolazi fotografiji. Kao u počast svih smislova onoga lijepog Blanchotovog naslova, *Zaustavljanje smrti*.

“Pribjegava li Duane Michels toliko često sekvencama, to nije stoga što on u njima vidi formu sposobnu pomiriti trenutnost fotografije s kontinuitetom vremena kako bi ispričao neku priču. On to čini kako bi s pomoću fotografije pokazao da vrijeme i iskustvo ipak ne pripadaju istome svijetu, iako se neprestano očituju zajedno. Iako vrijeme može donijeti svoje promjene, starenje, smrt, misao-emocija je jača od njega; ona, i samo ona, može objelodaniti njegove nevidljive bore.”⁸¹

“A ja, ja sam jedna slika”⁸²

Osnovna novost *Spašavaj se tko može, život* (opširno najavljena u projektu *Francuska/Obilazak/Zaobilazak/Dva djeteta*) proizlazi iz premještanja koje je pogodilo filmsku umjetnost. To je prvi pravi film prokletstva analogije, regulirane reprodukcije pokreta. S one strane čiste, odviše čiste podjele eksperimentalnih fikcija, istina dvadeset i četiri puta u sekundi dokida svoje načelo, razara sama sebe, nanovo si gradi tijelo nastalo iz razgrađenog, sačinjava jednu fikciju, drugu i čak neizvjesnu ne zato što se koleba oko puta kojim valja poći, nego zato što taj put neprestano dotiče ponor jedne spontane denaturalizacije mehaniziranog privida pokreta.

Devetnaest orkestriranih skliznuća slike (koja su ponekad vrlo bliska jedna drugima, gotovo tvoreći kratke nizove) dostaju da se ta fikcija učini drugačijom. Od prvog niza kadrova s Denise na biciklu (ali “kadar” postaje neprikladan: pomak k slikarstvu ostvaruje se raspodjelom, odsad možda neraskidivom, između kadra i fotograma) do Paula koji se ruši uz blatobran kako bi pogledom slijedio Cécile koja se udaljava s majkom.

Za prisjećanje – osim pogreške što bi se već odveć prirodno nastavljala na te lomove koje će jednoga dana nesumnjivo biti nemoguće oduzeti od cjeline, budući da su toliko sjedinjeni s jednim novim bićem slike: Denise na biciklu na planinskoj cesti – igrači *hormussa* na terenu tijekom razgovora između Denise i Piageta – Denise kako odlazi nakon razgovora s Piagetom na sportskom terenu – Piagetove ruke s tiskarskim slovima – još jednom Denise na biciklu – žena koju obaraju motociklisti na peronu – Cécile s loptom na terenu – zagrljaj Paula i Denise ispred televizijske zgrade – odmicanje automobila, noć (nakon Paulove večere sa Cécile i njenom majkom) – Paulov pokret prema Isabelle, u redu za čekanje ispred kina – nanovo automobili (u fiktivnom intervalu iste one noći kad Paul spava s Isabelle) – neki tipovi hvataju i premlaćuju Isabelle – na cesti, susret muškarca i žene

82 Godard, “Propos rompus”, *Cahiers du Cinéma*, br. 316, listopad 1980, str. 15.

* *France Tour Détour Deux Enfants*, Godardov televizijski serijal iz 1977. (op. prev.)

(tijekom Isabellinog nastupa s G. Personneom) – u hotelskoj sobi Isabelle se okreće, zatim Isabelle i krajolik, u trenutku u kojem pokazuje dupe Personneu – Isabelle u autu, noć – zagrljaj/agresija između Paula i Denise u stanu – Paul zamjećuje Cécile i njenu majku, trči prema nje, zatim se vraća i pada pored automobila koji odlazi.

Potresni valovi slike tog tijela koje se ruši pronošeni su riječima, Paulovim glasom koji iščezava ili umire ili postaje pradrevnim, dvostruko fiktivnim, dajući smisao fikciji: “Pomalo glupo, dao sam se na razmišljanje... ja ne umirem... život mi se nije odmotao pred očima... ja ne umirem... jer ništa nisam vidio...”. NIŠTA NISAM VIDIO; u tom trenutku, mi naprotiv previše vidimo kako rubovi ekrana tek što nisu implodirali pod vibracijom prostora-vremena unutarnjih protoku kojim više ništa ne upravlja. Upravo u trenutku kad “JA” umire(m), slike se nižu, drugačije, kao zgusnuti film nemogućeg života, kao mogućnost koja se zahtijeva od filma da nanovo stvori život. (Paul) Godard mora umrijeti za sliku kako bi se (Jan-Luc) Godard nanovo rodio za film. Povlastica dana, isprosjaćena od umjetnosti, kao posljednje sredstvo. Umjetnost još jednom mišljena u odnosu prema smrti, pretvorba smrti zbijene u jednu novu formu, no osujećujući privid svojstven religijama umjetnosti. Film umire za sebe samog i preobražava se uništavajući posljednje utočište koje ga je poistovjećivalo s realizmom reprezentacije: kraj onoga “film je život”, zajamčenog prirodnošću pokreta; odbijanje onoga, sada odveć jednostavnog, “to spada u film” (film nije život), što je obrnuti alibi prirodnosti konstruirane na kôdu pokreta; poziv na jedno “spašavanje tko može (život)”, obradom slike koja se oživljuje na osnovi svoje smrti, ondje gdje sve započinje, između fotografije i filma, “pravi život”, izmirujući neprijateljsku braću. “Kain i Abel. Film i video”, neprestano nanovo započinjani film.

(“Ja postojim više kao skup slika nego kao stvarno biće jer se moj jedini život sastoji u proizvodnji slika. A



Jean-Luc Godard, *Spašavaj se tko može, život*, 1979.

kad kažem da je film važniji od života, radi se u neku ruku o onome što su mi prigovarali bližnji: tebe ne zanima klop, sport... A ja im odgovaram: mene zanima snimiti klop, i to je za mene važno. I zato što se jedan dio života odvija preko toga, ja sam jedan drugi predstavnik života. To je život koji ne postoji. Kad Rimbaud kaže: “pravi život je drugdje”, to nije samo riječ, to “drugdje” je također i lijep život. Film je sav u svojim sredstvima komunikacije, u tome ‘također’.”.)

Ali ta smrt je, isto tako, na izrazit način smrt je-dnog čovjeka: junaka (ili onog što je od njega ostalo). Snaga Godardovog filma, njegov silovit i obuhvatan učinak sastoji se (među ostalim ali i nadalje) u ispreplitanju do kojeg dovodi te borbe između slika i borbe između spolova. Naspram tog konačnog vrtloženja trenutaka zamrznutih poput kakve vječnosti u pokretu, glas njegove bivše žene zamjenjuje Paulov, koji se gubi: “Što gledaš? To nas se više ne tiče. Hoćemo li, Cécile?” I Cécile odlazi, bez oca, prema životu u kojem se slike kao takve slažu i razlažu: na cesti, na primjer, na kojoj odmiče Dénise, bez muškarca, bez ikakvog Paula, kao poticana silom svojih vlastitih riječi, napokon zadobivenih (njezin projekt pisanja) s pomoću slika-pejzaža, trzaja linija i boja.

Ta zaustavljanja na slici u više ili manje razvijenim nizovima lišena su svake određene kauzalnosti. Ona imaju ritmičnu i strastvenu snagu povezivanja gotovo s neutralnošću samoga pogleda, njegovom virtualnošću. Svaka se slika uvijek može, mogla bi se zaustaviti, fragmentirati (poput Piagetovih ruku, igrača *hormussa*, automobila). No zaustavljanja na slici većim su dijelom podijeljena i na dvije velike i očito povezane opcije: egzaltaciju i agresiju žene, prema scenarijskoj liniji koja Paulu suprotstavlja niz ženskih likova – Isabelle, Denise, njegovu bivšu, Cécile – zamjenjivih i solidarnih u petlji ovisnosti-neovisnosti, fizičke i psihičke pokretnosti, historijske pozitivnosti. (Preciznosti radi, recimo da premlaćena Isabelle, dakako, ističe agresiju, Denise na biciklu egzaltaciju; ali u kadru, u zajedničkoj igri glumica, postoji i nerazdruživ spoj egzaltacije i agresije). Od činjenice bivanja muškarcem i ženama one bježe, vrebane, silovane slikom u slici, dok on umire. Kao da svi zajedno predstavljaju revanš jedni drugima, kobne uzajamne posljedice društveno-povijesne opsjednutosti i krivnje: to je cijena koju mora platiti iskazivač, čovjek koji režira, žudi i ranjava se.



1



2



3



4



5



6

83 Pascal Bonitzer, “Peur et Commerce”, *Cahiers du Cinéma*, br. 316, listopad 1980, str. 6.

Isto tako, isprva se čudimo da veliki prizor prostitucije izmiče tom dovođenju u pitanje protoka, toj fikciji zaustavljene slike u kojoj je u igri žena. Ali vrlo brzo shvaćamo da prizor oponaša razlaganje pokreta prekomjernom reprodukcijom filmskog dispozitiva. Svi pokreti filma, kako je Bonitzer dobro primijetio, kao da se koncentriraju u toj seksualnoj montaži koja postaje analogijom i amblemom filma⁸³. Četiri ulančana tijela sudjeluju u stvaranju jedne slike kojom upravlja redatelj-predsjednik i generalni direktor (“staviti ćeš mi ruž, ali tek kad te on poliče... A ti, Thierry, ti joj liži procjep dupeta, samo ne prije nego što ti ga počne sisati, a ti, ti mi ga isto posiši svaki put kad te dotaknem nogom po sisama...”). Ona sudjeluju u proizvodnji jedne slike i zvuka koji je prati (“Dobro, slika je u redu, a sada se pozabavi-



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

mo zvukom”). A kad ona nanovo započne, kad lanac profunkcionira, i slika i zvuk budu povezani, redatelj-direktor opet će kazati Isabelle: “I nakon toga, ti ćeš me malo namazati ružem, samo jedanput, a ako ti se nasmiješim, poljubiti ćeš me”. Ali on se neće nasmiješiti. On se ne može nasmiješiti. Smrt se ne smiješi. Radi se o stvaranju jedne nemoguće slike na kojoj je film utemeljio svoju imaginarnu moć počevši od čuvenoga *close-upa* Johna C. Rícea i May Erwin u Edisonovom filmu⁸⁴: poljubac, iliti prikaz dvaju pomirenih tijela. Poljubac što ga razlaganje slike zabranjuje. Spašavaj se tko može, slika: budući da fragmentirana zaustavljanja zabranjuju tijelima da se sjedine, kao u poduci priče o Ahileju i kornjači; budući da se, paradoksalno, zaustavljanja ne zaustavljaju, zabranjujući imaginarnu stanku slici, stanku koja joj je potrebna kako bi udovoljila njenoj lažnoj punini.

Na ulici (paralelizam umetnut u drugi veliki prizor prostitucije između Isabelle i G. Personnea), susret muškarca i žene koji kroz kratke fragmente ide gotovo sve do poljupca, do prirodnog i neostvarivog dodira tijela i spolova. Zagrljaj Paula i Denise (ispred televizijskog studija), tako nevjerovatno doveden do vrhunca fikcijom razloženih kadrova koji kao da neprestano nastaju i nanovo nastaju jedan iz drugog, tvoreći podjelu ljubavničkog prostora-vremena smućenog svojom vlastitom neodređenošću. Odgovarajući pred kraj filma na taj u suočenje smjesta preobraženi zagrljaj, zagrljaj-agresija u stanu (Paul se za stolom iznenada baca na Denise) koja u potresnim trzajima ruši tijela na tlo. “Želimo se dotaknuti ali to postizemo jedino tako što se udaramo jedno o drugo” (kaže Paul Isabelle koja ulazi u stan). Čak i slike kao da se udaraju jedna o drugu, glazbeno, pikturalno, veličanstveno se tarući kako bi zabranile svaki kontinuitet pokreta koji bi polučio, čim se radi o spolovima i tijelima, jednu imaginarnu idealnost pretvorenu u mrtvu riječ.

Kako bi je potkopao, Godard tako dovodi do krajnosti Bazinu dragu ideju o nemogućnosti da se na filmu prikaže erotski odnos⁸⁵. Poljubac ovdje postaje neprikaziv jer se na suprotnom kraju seksualna slika potvrđuje u dokumentarnoj neobrađenosti, u svakom smislu suprotstavljena imaginarnoj funkciji filma kako je razumijeva Bazin. Nemogući mitski poljubac prostitucijskog lanca jamac je kliničke slike koja tom poljupcu prethodi: kurva Marilyn-Nicole zalazi pod stol kako bi popušila čovjeku s “licem od bjelokosti” i pružajući pogledu dupe

kao krupni plan idealiziranog lica. (Ne radi se o krupnom planu jer bi to koketiralo s pornografijom i uništilo učinak; ali taj kadar u širem smislu, samim onim što pokazuje, ima funkciju krupnog plana; on odgovara seksualnoj privlačnosti, no idealiziranoj, usredotočenoj na, primjerice u holivudskoj tradiciji, krupne planove ženskog lica: na trenutak poljupca, ili njegova sadističkog jamca, na ubojstvo, pruženo, obećano, dopušteno gledatelju). Krajnje nasilje nanoseno ženi, još uvijek i neprestano, čiji dijalog prihvaća historijsku kritiku (“Znaš li kako su u srednjovjekovlju nazivali žene? [...] – Vračare. – I kako još? – Đavolji obzor, paklena žerava”). No, nasilje potpune i kontinuirane slike zaustavljanje na slici ne može prekinuti jer mu, u određenom smislu, odgovara tijekom čitavog filma: odgovor na reprezentaciju iscrpljenu hladnom fantazmom o ekscesu moći, “o neizmjernom i neizlječivom očaju”.⁸⁶

Ponovno rođenje slike, taj prijelaz s fikcije filma k jednom pismu-slikarstvu oslobođenom varave imaginarne punine propisane protokom mašine ostvaruje se tako u povijesnoj razrogačenosti između dva pogleda: onoga Cécile na svojeg oca što umire od slike do slike (“Što gledaš? To nas se više ne tiče”) i nepodnošljivoga pogleda na to dupe koje se vraća spram gledatelja u punoj silini svoje ekscesivne vizije i doslovno ga/me gleda. Kao što je nepomični pogled Isabelle zagrađen licem Godarda-Dutronca koje raste u kadru, u trenutku kad mu se obraća kako bi ga namamila: “Želite li ići u kino?”

1982.



Jean-Luc Godard, *Spašavaj se tko može, život*, 1979.

84 Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*, Pauvert, 1957, str. 9.

85 André Bazin, “En marge de *L'Érotisme au cinéma*”, u *Qu'est-ce que le cinéma*, III, Éditions du Cerf, 1961, str. 68-82.

86 Izvanprizorni glas Isabelle na kraju scene: “Promatrala sam to lice od bjelokosti, s izrazom neke mračne oholosti, divljačke moći, užasnog terora, a usto i neizmjernog i neizlječivog očaja.”



Ingmar Bergman, *Persona*, 1966.

Prekid, trenutak

“Kad trenu kojem budem moro reći: Ne prođi! Ti si lijep tako! U okove me istog trena meći, tad propasti će meni biti lako!”

— Goethe, *Faust** (Faust Mefistofelesu)

“Kakvo bi nam zadovoljstvo bilo kad bismo posjedovali nekoliko dobrih pokusnih fotografija (snimljenih u samom trenutku događanja), na primjer, Jošua zaustavlja sunce.”

— Villiers de l’Isle-Adam, *Buduća eva* (Edison)

Ovaj je tekst jednim dijelom nastao iz momenata susreta i pomutnje. Privučen težnjom da se u određenim filmovima utvrde obrisi jednog oblika prisutnosti slike kojeg možemo nazvati (kako bi ga naznačili jednom riječju) “fotograf-skim”, po naravi sam se stvari našao pod utjecajem i usmjerenjem onoga što je o njemu znao reći, ili što je od njega dao osjetiti Barthes; izlažući se, katkada, opasnosti od neizvjesnosti što proizlazi iz graničnosti onoga što je on sam težio dohvatiti, između fotografije i filma, kao i između slike i jezika.

S druge strane, u to sam vrijeme čitao i prečitavao Deleuzea, zadivljen nevjerojatnom moći premještanja kojim je on obilježio mišljenje o filmu. Moglo bi se reći da nam je on iznenada oteo film u njegovoj sveukupnosti kako bi nam ga vratio cjelovitijeg i prisutnijeg, preobraženog. Isto tako, nužno sam bio zapanjen nalazeći kod njega isključene upravo one pojmove koji su mi se činili sposobnim izraziti moj dojam o “fotografskom”. Mogao sam ostati na tom, ili to uzeti kao predmet vlastitog komentara. No, po nekoj jedva kontroliranoj logici, dvije su se činjenice naposljetku stopile; toliko da sam u tom otklonu od Deleuzeovih formulacija otkrio način da bolje utvrdim ono što me zaokupljalo. Iz toga je proizašla jedna pomalo neobična fuzija zbog koje bi se moglo učiniti da nastojim ići u protivnom smjeru od onoga što mi je pomoglo u napredovanju i samorazumijevanju. Zbog toga sam se odlučio na pisanje ovih nekoliko uvodnih redaka, kako bih raspršio, ako već ne stranost (za to bi trebalo daleko temeljitije prekrojiti tekst, gotovo ga odvojiti od njega samog, što mi se učinilo lažnim), onda barem varljivost koju su njegovi učinci po svoj prilici sačuvali.

* J. W. Goethe, *Faust*, prev. Tito Strozzi, ABC naklada, Zagreb 1995, str. 71. (op. prev.)

87 Podrobnije v. Gilles Deleuze, *L’Image-mouvement*, Minuit, 1983, pogl. I, “Thèses sur le mouvement, premier commentaire de Bergson”.

88 *Ibid.*, str. 21.

P ostoji jedno stanje vremena koje Gilles Deleuze previđa u svojoj djelatnoj taksonomiji slika: prekid pokreta. To jest često jedan jedini, prolazan, ali možda i odlučujući trenutak u kojemu film stvara privid da se bori protiv svojeg načela, definiramo li ga kao sliku-pokret.

Treba još razlikovati i dva “lica” pokreta. Prvo postoji pokret koji se odvija unutar same slike, i koji kao da u svakom trenutku nanovo stvara uvjete prirodnog opažanja. Upravo njega Bergson u *Stvaralačkoj evoluciji* (1907) smatra lažnim pokretom, u kojemu ne vidi drugo do protok nepokretnih rezova (fotograma) usmjerenih prema stvaranju jednoga apstraktnog vremena (protok⁸⁷). To je stoga, veli Deleuze, što film u svojim počecima još nije bio izumio svoje vlastito vrijeme, što će ubrzo učiniti s montažom, pokretnom kamerom i emancipacijom načina snimanja. Bergson, tako, u njemu još nije mogao prepoznati sliku-pokret čije je pojmove međutim utvrdio deset godina prije u *Materiji i pamćenju*: sliku koja nadilazi privide djeljivog prostora i apstraktnog vremena kako bi od pravoga pokreta, i prema tome od svih njegovih u njemu nedjeljivih trenutaka učinila pokretni rez jedne neprestano otvorene, promjenljive cje-line, izraz “samog trajanja kao onog što se neprestano mijenja”⁸⁸. To je drugo lice pokreta, koje daje vjerodostojnost prvom i Deleuzeu omogućuje da uvede Bergsona u svoj pothvat određivanja filma.

Ali što se događa kad se trenutak, taj “nepokretni rez pokreta”, pobliže označi jednim prekidom pokreta – onog u slici jednako kao i onog same slike (kakvim god nedostatkom samoga protoka koji se sa svoje strane nikad ne zaustavlja)? Ne dolazi li time do nekog proturječja među pojmovima, uvođenja stanovitog poremećaja u njihovu cirkularnost? Kazat će mi se da ti trenuci uvijek proizlaze iz neke vrste unutarnje montaže; oni ostaju uhvaćeni u trajanju, u sveukupnosti filma kojeg nastavljaju biti pokretnim rezovima. Nesumnjivo. No kako

RAYMOND BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2016.

izbjeci njihovu razliku, ograničiti ih na ono od čega se toliko snažno razlikuju? Ne može li se, obrnuto od toga, gurnuti, privući film, kinematografiju, prema točki koju oni označuju? To vodi pripisivanju drugog lica pokreta prvom, pretvorenom u nepokretni pokret; što se svodi na modifikaciju pojma sposobnog da definira film, ili, pak, na prijelaz s pokreta na vrijeme. Naime, upravo na ono što čini Peter Wollen komentirajući *Nasip* Chrisa Markera (gdje se, kao što znamo, događa upravo obrnuto: jedan jedini stvarni pokret – djevojka koja napola otvara oči – prekida protjecanje snimki). On zaključuje da “pokret nije nužnost svojstvena filmu”, da se “dojam pokretnosti može proizvesti i rezanjem statičnih slika”.⁸⁹

No, ne čini li to i sam Deleuze u svojem veličanstvenom opisu prijelaza sa slike-pokreta na sliku-vrijeme, s jedne neizravne slike vremena izraženog putem pokreta na taj izraz vremena uhvaćenog u i po njemu samom koji karakterizira moderni film? Pravi je odgovor, po mojem mišljenju: da i ne. Da, jer Deleuzeov pristup na taj način doseže najživlji moment jednoga sveopćeg pomaka perspektive, upravo ono što Peteru Wollenu omogućuje da nanovo definira film na osnovi *Mjesta oproštaja* (i što je omogućilo nastanak tog filma). Ne, jer to ne čini ništa manje prisutnim njegov otklon, u tom poopćenom hvatanju vremena, što ga produbljuju nepokretna materija i prekid pokreta. Da bi se odredila perspektiva tog otklona, može se poći od pojma koji Deleuze poznaje ali i reaktualizira, i kojim se služi na početku svoje knjige kako bi odredio film kao sliku-pokret: bilo koji trenutak ili moment. “Film je sustav koji reproducira pokret na osnovi bilo kojeg momenta, to jest na osnovi ekvidistantnih trenutaka odabranih tako da proizvedu dojam kontinuiteta”⁹⁰. To ne sprečava film, precizirat će on odmah potom, da se hrani povlaštenim trenucima (kao što je to htio Ejzenštejn, koji ih je lijepo označio kao “patetične”). No ti povlašteni trenuci nisu nikakve poze ni stavovi, opći ili transcendentni (usporedivi s onim koji karakteriziraju, na primjer, konjski galop u starim formama), nego, poput ekvidistantnih trenutaka Mareya i Muybridgea, pokretu imanentni momenti; oni mogu biti samo *izvanredni* ili *jedinstveni* (u opreci s *običnim* ili *redovitim*), no ne prestaju biti bilo kojim. Nije li, dakle, zaustavljanje na slici (ili zaustavljanje u slici), s osobitom dvosmislenošću zbog koje ono prekida prividan pokret ne prekidajući onaj utemeljen na

89 “Feu et glace”, *op. cit.*, str. 21.

90 Deleuze, *op. cit.*, str. 21.

91 Kao što su u Sjedinjenim Državama nedavno napisane one *flash-backs* (Maureen Turim, *Flashbacks in Film*, Routledge, 1989) ili željeznice u filmu (Lyne Kirby, *Parallel Tracks, The Railroad and silent Cinema*, Duke University Press, 1997). Philippe Dubois intervenirao je u tom smislu na kolokviju u Chantillyju pod naslovom “Film i slikarstvo” u lipnju 1986. (“Ralenti et arrêt sur l’image”), utvrđujući zaustavljanje na slici u tri filma: Čovjek s filmskom kamerom, *Noćni posjetioci, Spašavaj se tko može, život*.

92 V. Annette Michelson, “De la magie à l’épistémologie”, u *Cinéma: théories, lectures, op. cit.*, gdje autorica uspostavlja vezu između Claira i Vertova.

93 Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, 1986, str. 461-465. Možda je upravo to ono što proročki naviješta Vertov u *Tri pjesme o Lenjinu* (*Tri pesni o Lenine*, 1934): zaustavljanje pokreta, pomak k nepokretnom što oblikuju film nisu samo unutarnja figura bola prouzročnog Lenjinovom smrću (i onom Revolucije); nego, već, i prvom “smrću” filma.

94 Padaju mi na um, naknadno, četiri primjera, podijeljena na dva doba klasičnoga filma. U Langovim *Lilium* (1934) i *Bijes* (*Fury*, 1936), dvije reportaže projicirane u dva suda, od kojih je jedan na nebu a drugi na zemlji, opravdavaju dva zaustavljanja na slici iste prirode: zaustavljanje pokreta pritom je jamcem dodatka istine (što se tiče nevinosti ili krivnje junaka). Osobito, ono omogućuje komentirati sliku i na taj način obilježiti neku vrst proboja dokumentarnog u fikciju. U Caprinom *Divnom životu* (*It’s a Wonderful Life*, 1946), u slici koja se zaleđuje na Jamesu Stewartu-Georgeu Baileyju uhvaćenom u američkom kadru, usred svakodnevnog geste, itekako je prisutan i činitelj distance svojstven svakom zaustavljanju (što naglašava izvanprizorni glas: “Pogledajte dobro

automatskom protoku slika, samo jedan od povlaštenih trenutaka, to jest bilo koji trenutak? Ili je možda povlašteni trenutak koji više nije bilo koji?

Mislim da na to pitanje nije moguće dati formalan odgovor. Jedna takva procjena može biti samo historijska (povijest zaustavljanja na slici još čeka da bude napisana⁹¹) ili više ili manje pojedinačna (i ovisi o kontekstu djela ili jedinog filma). Najviše što možemo je ovdje ocrtati obrise jedne genealogije, određujući okvir za evokacije koje slijede. U prvobitnom filmu koji otkriva pokrete tijelā, jasno je da je zaustavljanje na slici bilo teško zamislivo (postoje li njegovi primjeri, trebalo bi im precizirati položaj). Zauzvrat, s razvojem filma zaustavljanje na slici postaje jednom od njegovih mogućih figura. To primjećujemo kod Vertova, vjerojatno prvog koji ga je prakticirao u širim razmjerima u *Čovjeku s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929), kao i, na drugi način, kod Renéa Claira u čuvenome *Pariz spava* (*Paris qui dort*, 1923).⁹² Te nas se slike danas doimaju na poseban način, budući da je otada proteklo pola stoljeća filma. No čini se da je zaustavljanje na slici tada bilo samo jedan od načina slobodne obrade vremena filma, pasioniranog osvajanjem svojih pokreta. Možemo ga zamisliti kao jedan od svakako ekstremnih, ali ne i uistinu partikulariziranih oblika bliskih drugim ritmičkim montažama ili modifikacijama poput usporavanja i ubrzavanja, izvrtanja pokreta, itd. Nastojeći utvrditi razlaganjā *Spašavaj se tko može, život*, Godard je dobro odredio mogućnost svojstvenu nijemom filmu da mijenja brzinu svojega prividnog pokreta. Potican žudnjom prema “drugim brzinama”, on sa svoje strane može samo usporiti pokret i fiksirati ga, dok ga je film, budući nijem i nov, bio slobodan preobražavati.⁹³

U zvučnom filmu u kojem je reprezentacija naočigled podvrgnuta homogenizacijskim učincima govora i zvuka, vrijeme se isprva odvija nadasve kao (više ili manje) linearan pokret; zaustavljanje na slici je (virtualno) strano “klasičnom” filmu (no on ga ipak uzima u obzir zajedno s drugim načinima upravljanja fascinacijama nepokretnim i obratima vremena⁹⁴). Na suprotnom polu, danas u klipovima, reklamama i mnogobrojnim filmovima nastalim po njihovim obrascima, u doba transakcije-videa i sintetičkih slika, zaustavljena slika postala je oblikom koliko neodređene toliko i poopćene razmjene između slika čiju je prirodu teško precizirati. U međuvremenu, ona je služila i još uvijek služi za po-

dupiranje neumorne potrage za jednim drugim vremenom, za pukotinom vremena u koju se moderni film (onaj iz vremena koje je započelo nakon rata i zahvaljujući njemu, preko neorealizma i novog vala) možda sunovratio u potrazi za svojom najintimnijom tajnom. Tako je Serge Daney primijetio kako je “Truffaut možda prvi imao genijalnu intuiciju kad je svoj prvi film, *400 udaraca*, završio zaustavljanjem na slici Jean-Pierrea Léauda s morem u pozadini [...] To je način da se film nanovo svede na svoj kostur statičnih slika, kao što se mrtvo tijelo vraća pepelu od kojeg se ionako u biti ne razlikuje (*ashes to ashes, frames to frames*)”⁹⁵. Vrijeme koje se pritom otvara za teoriju filma postat će, zbog jednoga usporednog pokreta, ono analize filmova i pitanja o fotografamu (dva načina zaustavljanja filma). Vrijeme koje je i stapanje s fotografijom, kojoj se film htio ujedno približiti i od koje ga se pod svaku cijenu htjelo razlučiti.

Čudno je da u svojem određivanju pokreta Deleuze ima samo jednu, no vrlo jasnu riječ za snimku: on kao jedan od odlučujućih uvjeta nastanka filma naznačuje “ne samo snimku, nego i trenutačnu snimku (snimku poze što pripada drugom rodu)”. Pod drugim rodnom on označuje “poze” ili “opće stavove” na osnovi kojih se, u staroj i klasičnoj viziji svijeta, gradio pokret “od transcendentnih formalnih elemenata” (vječiti primjer konjskog galopa...). Dakle, fotografija je poze historijski ali i formalno bila suprotne naravi od one trenutnog snimka od kojeg film pravi svoju materiju. Upravo je na to mislio Barthes, no samo u onoj mjeri koliko fotografija za njega u konačnici postaje jednim oblikom poze.⁹⁶

Opreka između njegove vizije i Deleuzeovog teoretiziranja zaslužuje da je načas razmotrimo. U poglavlju *Slike-vremena* koje preuzima i razlaže predstavljanje uvodnih tema u *Slici-pokretu*, Deleuze odbacuje sve ono što teži imobilizirati film. On cilja osobito na semiološki pristup koji, poistovjećujući kinematografsku sliku s iskazom, djeluje poput prekida pokreta⁹⁷. Na još osnovnijoj razini, on precizira da “izravno prikazivanje vremena ne podrazumijeva zaustavljanje pokreta, već promicanje abnormalnog pokreta”. Time on misli na jedan vrlo autonoman pokret, posve neovisan o jeziku i diskursu koji izravno svjedoči o vremenu što prethodi “svakom pokretljivošću definiranom uobičajenom pokretu”. I dodaje da slika-pokret već po sebi samoj sadrži taj abnormalni pokret koji moderni film objelodanjuje i obrađuje.⁹⁸ Ukratko, Deleuze razvija zamisao o nekom besprijekor-

ovo lice”). No taj je kadar i pokretač fikcije: on omogućuje ubrzati prijelaz između djeteta i odraslog i uvesti element *suspensea* kojeg povratak na pokret nastoji iskoristiti. Naposljetku, u Mankiewiczzevom *Sue o Evi* (*All about Eve*, 1950), dva zaustavljanja na slici, identična na početku i na kraju filma (osim što se prvi ponavlja dva puta), snažno naglašavaju trenutak u kojem Eva prima trofej Sarah Siddons Socijetija koji posvećuje njezin glumački talent. Slika je dvosmislena, nadasve na početku. Izmjenjujući se s kadrom Georgea Sandersa koji u *offu* komentira konstrukciju priče i pretvara je u dvostruki *flashback*, zaustavljanje priče može imati i položaj mentalne slike umetnutog pripovjedača. Ona ima i ulogu snimke koja uvijekovječuje trenutak. No u svakom slučaju, ona povlašćuje trenutak koji bi filmu mogao dati smisao, u mjeri u kojoj ovaj omogućuje retroaktivno opravdati ponašanje i osobnost Eve (upravo se zato on ujedno ponavlja i preuzima).

- 95 Odgovor na “Questions sur: Photo et Cinéma”, *Photogénies*, *op. cit.*
 96 Na to je s pravom ukazivao Peter Wollen, *op. cit.*
 97 Deleuze, *op. cit.*, str. 40-41.
 98 *Ibid.*, str. 53.
 99 Roland Barthes, “Le troisième sens”, *Cahiers du Cinéma*, br. 222, srpanj 1970.

nom ispreplitanju pokreta i vremena u kojemu su diskontinuiteti i lomovi uklopljeni u neprekidno širenje. On kaže: modulacija, operacija samog Stvarnog, koja isključuje svako prekidanje, svaki pretjerano povlašteni trenutak, svaku instanciju koja bi bila u opasnosti fiksirati se na transcendentne elemente.

S druge strane, kao što znamo, Barthes teži u filmu fiksirati jedan abnormalan pokret drugačije vrste: “treći smisao” (koji uspoređuje s “abnormalnošću” zbog koje je Saussure čuo zagonetni glas anagrama u latinskome stihu⁹⁹). Suprotstavljen “očiglednom smislu” (*sens obvie*, iz kojeg proizlazi značenje), fragmentaran, punktualan, nepredvidljiv, hotimično subjektivan “potmuli smisao” (*sens obtus*, koji u ovom slučaju nastaje iz sučeljavanja s fotografamima) isprva teži biti ravnodušan prema filmu, pa čak i suprotstavljen njemu, njegovu razvoju kao i njegovu protoku. Njemu, čini se, možemo pristupiti samo na zaustavljenoj ili čak raspršenoj slici (kao što se slučajno miješaju karte tijekom igre). A ipak, treći smisao predstavlja i ono što Barthes naziva “filmskim”: neku vrstu utopijske virtualnosti uhvaćene u samom trenutku filma, unatraske i u kontra-tempu. U tom pogledu, ni fotografija ni slikarstvo ne mogu dovesti do njegovog iskrsavanja, budući da im nedostaje dijegetički obzor. To pokazuje u kojoj mjeri Barthes ovdje smjera na jedan paradoksalan objekt: smisao koji bi prethodio svakom značenju, nesvodiv na artikulirani jezik, ali nošen njime. On tako ostavlja otvorenim proturječje zbog kojeg isprva nalazi treći smisao izvan filma, eda bi ga potom ekshumirao iz njegove unutrašnjosti.

Znamo i to da je Barthes u *Svijetloj komori* iznio jednu vrlo sličnu opreku, ovaj put govoreći o fotografiji. Na isti način, *studium* teži smislu snimke, njenoj temi, njenom vidljivom označenom; dočim *punctum* označava fragment iracionalnog, neiskazivog, koji ga u snimci “pogađa”. Taj se afekt, po prirodi raspršen, ipak sabire i naposljetku zadržava svoju snagu, može li se tako reći, prisutnosti-odsutnosti jedne jedine slike: figure njegove mrtve majke. U tom posljednjem momentu Barthes u vlastitom iskustvu nalazi ono u čemu je nekoć vidio lom do kojeg je dovela fotografija u prikazivačkim umjetnostima: obrat vremena koji od njega čini sredstvo onoga “to je bilo”; on time u intimnost smrti umeće vrlo slobodan i vrlo snažan afekt povezan sa snimkom. Trenutno se preokreće u pozu, postaje stankom vremena. Uhvaćeni trenutak, uhvaćen za ma koga bilo, stoga je

pogođen jednom krajnjom singularnošću – treba li kazati transcendencijom? – prouzročenom zaustavljanjem pokreta, prekidom vremena. Barthes se u tom istom nalletu dojmova vraća na opreku koju je uvijek utvrđivao, mnogo prije koncepcije trećeg smisla, opreku između filma i snimke: onog kao pukog pružatelja prividā, ove kao početka jedne halucinacijske potrage. Zapažamo u kojoj mjeri ta jasna opreka čini dvosmislenim (prethodno formulirano) povezivanje između zaustavljanja filma, tvorca trećega smisla, i osnovnijeg zaustavljanja do kojeg dovodi snimka u sebi samoj u usporedbi s filmom.

Ove će nas formulacije možda navesti da izravnije iznesemo ideju o filmu kao fotografiji. To jest, razmatranom kroz spektar fotografije. Pitanje se može preoblikovati na sljedeći način: što se događa s filmom kad trenutnost postane ujedno poza i stanka filma? Ne sastoji li se jedinstvena povlastica zaustavljanja na slici u dovođenju do ponovnog iskršavanja, u pokretu filma (određenih filmova), fotografskog, fotogramskog? Ili, preciznije: fotogramskog kao fotografskog. To jest, ne od filma otrgnutog fotograma, ili nečega što utopijski umnaža ono što film pripovijeda, kao što je predlagao Barthes, već fotograma koji iskršava preko fotografije, zasljepljujuću bjelodanost u film uronjenog fotografskog koje se nameće u smislu i tijeku njegove priče. To pretpostavlja i sljedeće pitanje: koje trenutke prekida pokreta ona pretpostavlja, kojim vrstama trenutaka odgovara?



1



2



3



4



5



6



7



8



7



8

Počnimo od slabo poznatog Rossellinijevog filma, *Stroj za ubijanje zlih* (1952). Ne toliko potresan, ali u određenom smislu začudniji od *Rim, otvoreni grad* (*Roma città aperta*, 1944) ili *Putovanja u Italiju* (*Viaggio in Italia*, 1954), on u prvom redu poziva na preispitivanje oba, predstavljajući njihovu takoreći oglednu probu. Doista, on otvara filmu perspektivu jednoga podijeljenoga, prelomljenog vremena više nego što osigurava sliku sveopćeg biljega stvaranja, vizije koju je pridonio utvrditi Bazin. Čak i ako je *Stroj* za samog Rossellinija izgleda bio manji film (čije je snimanje ostalo nedovršeno), u njemu ipak umnogome odjekuju sva njegova potonja razmišljanja o kinematografiji¹⁰⁰. Znak toga predstavlja doslovno umetanje dekora (u početnim kadrovima) od strane vještačke ruke koja nas s kazališnom, teorijsko-ludičkom izravnošću odmah upozorava na čemu smo; kao da se time htjelo unaprijed osujetiti pretjerano povjerenje u stvarnosnost, u ono što bi nas moglo navesti da film zamijenimo za život.

Radnja se odvija u nekom malenom ribarskom seocetu na jugu Italije gdje su se Amerikanci iskrcali tijekom rata. Potpomognut od nekog Italoamerikanca koji se vraća nakon nekoliko godina, načelnik namjerava ući u projekt s nekretninama: htio bi, naime, upotrijebiti možebitnu dotaciju ministarstva za kupnju "dvorca", velike kuće ponad mora, te ondje izgraditi turistički kompleks. Projekt nalazi slab prijem među mještanima: svatko bi htio upotrijebiti novac u drugačiju svrhu; Donna Maria, vlasnica dvorca, sa svoje strane želi razdijeliti novac siromašnima. Dvorac usto služi i kao mjesto kulta: u njega se pohranjuju urne nakon kratkog počivanja na groblju, premalom da ih prihvati.

To su okolnosti u kojima jedne večeri jedan neobičan starac dolazi u posjet fotografu Celestinu. Celestino je pamćenje sela; u vezi s Donnom Mariom, on je pobožan, štoviše praznovjeran konzervator. On pokazuje starcu "snimke dviju generacija" što prekrivaju zidove njegovog studija i rogobori protiv Agostina, policajca koji ga je tog popodneva pokušao spriječiti da fotografira procesiju sv. Andrije, sveca-zaštitnika sela. Starac ga pita: "Imaš li koju njegovu snimku? Stišat ćemo mi nje-ga." Celestino pribada snimku za zid; starac pojašnjava: "Moraš snimiti tu snimku". Celestino pristaje, a starac zaključuje: "Moj je cilj uništiti zle". Zatim se začuje neka

buka, glasovi. Celestino pojuri van: primjećuje Agostina kako stoji na terasi, ruke ispružene u fašističkom pozdravu, u istom stavu u kojem se nalazio na snimci. Kad ga dotakne, ovaj pada mrtav. Celestino se vraća u studio; starac je nestao. Skida sa zida Agostinovu snimku i skriva je; zatim, otkrivajući na podu negativ snimke kipa sv. Andrije što ga je snimio uvečer prije procesije, u njemu prepoznaje starca i usklikne: "Isuse! Pa to je bio on! Vidio sam svetog Andriju!"

Od tog trenutka, to se neobično načelo nanovo snimljene snimke širi na čitav film. Celestino ga prvo isprobava na živome magarcu kojeg zaustavlja pred vratima, kradomice snima i čiju snimku odmah nakon toga nanovo snima: iznenadna nepomičnost životinje potvrđuje fotografu njegovu novostečenu moć. Celestino će tako "ubiti" četiri osobe za redom, vođen sukobima što potresaju zajednicu. Konačno, zaražen ludilom koje malo-pomalo obuzima selo, on dolazi na ideju da nanovo snimi svaku osobu na koju slučajno naiđe u svom arhivu, ne izuzimajući ni sebe samog, pripremajući se tako za jedan neobičan oblik samoubojstva. Prije toga, međutim, želi uništiti onoga koji mu je dao tu kobnu moć. No pribivši sliku starca na zid, ovaj se pojavljuje glavom; a kad Celestino pritisne okidač, sv. Andrija se pretvara u đavla. U jednoga modernog, razoružanog i ludičkog đavla koji po volji može uskrsavati žrtve i nanovo postati lažnim svecem koji je bio. Taj povratak "stvarnog" najavljuje kraj filma: golema ruka s početka filma nanovo dolazi umetnuti likove u kartonsku make-tu prije nego što nestane u oblacima iz kojih je izašla kako bi nam ispričovala tu priču.

Ponovno snimanje snimke dovodi do zaustavljanja pokreta u kadru. Ono ponovno proizvodi učinak zaustavljanja na slici, no usredotočenog na odabrani motiv u kadru (na pogrebu jedne od žrtava neki se čovjek, zamrznut tim učinkom, ukrućuje, ruku u džepovima prsluka, dok iza njega povorka protječe i nestaje). Zaustavljena slika reproducira i točan položaj tijela na snimci (što je naglašeno do apsurdna kad načelnik bude uhvaćen u stavu u kojem se nalazio kao dijete, gol na nekom krznu). Paradoks se sastoji u tome da taj učinak itekako "zaustavlja" film, podsjećajući čak na materijalnu gestu zaustavljanja na montažnom stolu. Ali budući da iščekava, ne možemo ga dohvatiti zaustavljanjem filma. Stoga dobivamo osjećaj da se ovdje pokušava prikazati nešto nemoguće: ništa manje nego snimka koja bi se pokazala trenutkom ili momentom kadra, ili fotogramom, jednim

od fotograma koji je konstituira. Taj je fotogram očito virtualan, ali njegov učinak zbog toga nije ništa manje stvaran: on upisuje u dubinu i trajanje kadra ekvivalent onoga što bi bila njegova gotovo nepostojeća vrijednost nepokretne slike koju je nemoguće uhvatiti u protoku. Te snimke pretvorene u fragmente filmske slike na taj način proizvode učinak klatnje između poze i trenutnog. U sebi samima, slike u slici na kojima se kamera više ili manje zadržava osciliraju već i jedna od druge: lik se u pravilu prikazuje u pozi (Ernestino kako izvodi fašistički pozdrav, Donna Maria kako se šepiri kao buržoaska dama), a ne toliko u prijelazu od bilo kojeg na odlučujući trenutak. Ugrađene u sliku koje postaju abnormalnim motivom (usprkos bajci koja ih opravdava), te snimke utoliko bolje ugrožavaju jedinstvenost filmskog pokreta utemeljenog na povezivanju i ekvidistanci snimaka. Pogreb Ernestina širi taj učinak u ironičnom obliku: izbočina na jednoj strani njegova lijesa predočuje nepopravljivo ispruženu ruku mrtvaca. Tako se fotografsko tijelo pomiče u tijelo filma dovodeći ga do treperenja.

Ti momenti u kojima je film tako prožet fotografijom postaju njegovim, recimo to tako, pregnantnim trenucima. U slikarstvu, pregnantni trenutak za Lessinga je bio trenutak značenja, za koji se smatra da predstavlja ujedno prosjek i vrhunac dramske akcije i da je stoga u cijelosti izražava. Na platnu, pregnantni se trenutak ne odnosi na nešto uistinu stvarno, nego je fikcija, neka vrsta sintetičke slike¹⁰¹. Nasuprot tome, trenutak fotografije je, ma koliko potresan bio, i ma koliko blizak pozi, kao što je primijetio Barthes, uvijek po logici stvari jedan od stvarnosti otrgnuti "odlučujući trenutak". Za njega možemo reći da je pregnantan samo u odnosu prema obrtanju vremena i zapisu smrti kojeg on postaje indicijom, i koji je trauma, skriveni subjekt što udvaja svoj prividni subjekt. U suprotnom, on je u najboljem slučaju sublimirani ali imanentni oblik bilo kojeg trenutka.

Stoga u filmu ne postoje pregnantni trenuci u stogom smislu riječi, budući da povlašteni trenutak, kao što smo vidjeli, uvijek nastaje samo iz bilo kojeg trenutka, što se pokreta tiče, iz snimke svedene na ono što je u njoj trenutno najčišće. Ali što me onda tjera da nazovem pregnantnim one trenutke koji prekidaju vrijeme pokreta, otvarajući unutar vremena jedno drugo vrijeme? Isprva činjenica da zbog njih film preteže na stranu fotografije i njene snage zapisa smrti. Oni to čine utoliko više što su izravno nošeni, kao u Rossellinijevom filmu, jednom refiguracijom fotografije, i što je značeci učinak zausta-

101 Lessing, *Laocoon*, Hermann, 1964, str. 109-111. Jacques Aumont je komentirao to gledalište u *L'Oeil interminable*, Librairie Segquier, 1989.

102 Pascal Bonitzer, *Décadrages – Peinture et Cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1985.

vljanja propisan scenarijem i njegovom temom. Ali to je nadasve stoga što ti trenuci posjeduju nešto apstraktno i nestvarno što, čini mi se, u film uvodi jedno zahvaćanje usporedivo s onim koje u prvi mah pogađa slikarstvo (u slikarstvu). Oni su, dakako, bitno nedohvatljivi, dok pregnantni trenutak platna zauzima sve vrijeme prizora. Ali na jedan drugi način, trenutak koji zaustavlja film odnosi se i na cjelinu filma. On se širi daleko izvan svoga čisto materijalnog zapisa, vraćajući film njemu samom, fiksirajući njegovu jedinstvenu dramu, naglašavajući njegovu nesvodivost na odveć prirodno vrijeme privida, unoseći jedan prostor-vrijeme na granici vidljivog i nevidljivog. Karakterizacija pregnantnog trenutka filma, povezana s općim uvjetima svakog pojedinog filma, stoga je ujedno proširena i ograničena, raspršena i punktualna. Ali u njoj uvijek odjekuje, u jednom po naravi razvijenom vremenu, opažajno odcjepljenje, nestvarna vibracija koja nastaje za oko pred fiktivnim pokretima tijela u slikarstvu.

Kao (uvećani) primjer za to možemo uzeti Holbeinove *Ambasadore*. Optički iskrivljena lubanja u kojoj se dovršava smisao slike, koja daje razlog postojanja pozi dvaju muškaraca i stoga tvori njenu pregnantnost doista je vidljiva samo sukladno kretanju u odnosu prema platnu: kretanju koje prvo pretpostavlja gledatelja poprije ko platna koji identificira lubanju već nazirući tijela i predmete koje će vidjeti u cijelosti kad se postavi sučelice, a predmet što lebdi na dnu slike postane neprepoznatljiv i poznat samo po netom stečenom sjećanju na njega. Taj dispozitiv pomogao je Pascalu Bonitzeru da uvjerljivo pokaže kako bi se, ako se slikarstvo giba više nego što se misli, film sa svoje strane mogao gibati manje nego što se misli, te kako bi na taj način između njih postojao puno uži odnos nego što se smatra¹⁰². No Holbeinov primjer nadasve je koristan jer suviškom ističe ono do čega u zbilji dolazi pred svim platnima: odcjepljenje opažanja od sebe samog, slojevito preklapanje slika koje održava raskorak između pregnantnosti traženog trenutka i uvjerljivosti ciljane reprezentacije. To je vizualni (mentalni) proces koji pomiče, prelama i modificira film, no obnavljajući njegovu temeljnu dispoziciju: projekciju slike na sliku, jednog stanja slike na drugo, dakle jednog pokreta (osjećanja i poimanja) nastalog u nepokretnom. To je razlog zbog kojeg ne samo da zaustavljanje na slici uvijek više ili manje teži proizvesti učinak blizak slikarstvu već i zašto nam se tolika platna danas čine sličnim zaustavljanjima na slici.

Ta se oscilacija između nepomičnosti i pokreta koja počiva u srcu *Stroja za ubijanje zlih* upisuje u priču tako što dovodi do kolanja svih dvojstava kojima se film hrani: tradicija i modernizam, Amerika i Italija, dobri i zli, dobro i zlo, raj i pakao, Bog i đavao, svjetlost koja stvara i ona koja razara, život i smrt (Celestino, junak te pomutnje, tih prijelaza, kaže: “Više ne znam jesam li živ ili mrtav”). U nemogućnosti da u bilo kojem trenutku svedemo film ili snimku na nešto što bi strogo odgovaralo jednom ili drugom od suprotstavljenih pojmova (ili da organiziramo same te pojmove u kakav besprijeekorni *credo*), jasno je međutim da je fotografija ono što tijekom filma nosi moć smrti. Celestino fotografira, zatim iznova fotografira, ubijajući životinje, muškarce i žene, i na taj način ugrožava pokret filma. On to može činiti jer je sv. Andrija, zaštitnik sela i predstavnik Boga, također i đavao. Tako, film može biti milost i pasti s neba, kao što čini u prologu s pomoću one ruke što probija oblake, samo pod uvjetom da u sebi prepozna tu intimnost smrti koja ugrožava njegov pokret (za što smo vjerovali da je punina njegovog pokreta). Smrt kao ujedno stvarna i stilska figura: ona koja podjednako polaže na ideju stvarne smrti i poigrava se s onom usmrćivanja umjetnosti (ili jedne od njezinih dimenzija) koja od nje čini svoj motiv.

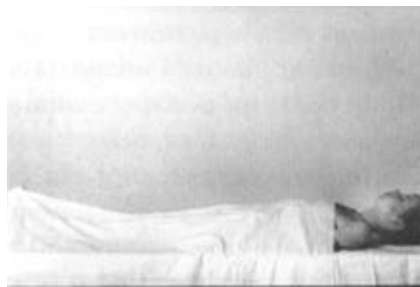
Prisjećamo se kako u *Putovanju u Italiju* zavađeni par dolazi u Pompeje pred arheološku jamu iz koje se pomalja (zahvaljujući ubrizgavanju gipsa, kao što se slika pojavljuje u razvijaču) figura zagrljenog para. Tako u samoj stvarnosti nastaje jedna fotografija. Taj u smrti zastavljeni zagrljaj postaje obvezatni prijelaz k poljupcu, do tog trenutka nemogućem, što će si ga muž i žena na kraju dati, usred procesije čiji luđački pokret kao da ih iznenada zaustavlja u slici. Taj povlašteni, patetični moment omogućen je činjenicom da se prije, i kao oduvijek, za njih zaustavila jedna slika. Slika koja za film postaje pregnantni trenutak, ujedno zbog toga što ga sadrži u sebi samoj kao i dovođenjem nekih njegovih momenata u odnos i kolanje.

Ta slika nepokretnog zagrljaja toliko je snažna i zato što nanovo sjedinjuje dva velika niza slika koja su dotad pogađala junakinju: s jedne strane pregnantne trenutke umjetnosti i kulta smrti (kipovi u muzeju antičke umjetnosti, zid od kostiju i lubanja u crkvi), s druge trudnice na ulici koje ona iz automobila prati pogledom. Tri pojma i tri vremena na taj su način združeni u jednom jedinom trenutku: užitak, rođenje i smrt.

II

Persona (Bergman, 1966) sadrži jednu slavnu sliku: dječak, adolescent, gol do pasa, pruža, kao uzalud, ruku kako bi dotaknuo lice žene. Jedinstvenost tog lica u vrlo krupnom planu, čije se crte jedva ističu na mliječno bijeloj pozadini, sastoji se u tome što se ono čini ujedno prebliskim i predalekim, što je nepomično a da ga u isto vrijeme oživljuje jedan pokret koji je teško lokalizirati, napokon, što se mijenja kao da se zapravo ne radi o istoj ženi koju je dječak pokušao dohvatiti, na početku i na kraju kadra. Pažljivi pogled, upozoren onim što slijedi, shvaća da ovdje uzastopce postoje dvije junakinje priče, odabrane prema latentnoj sličnosti svojih crta; radi se po svoj prilici o dvjema snimkama (ili dvama fotogramima) koje se drži pod staklom (što objašnjava učinak nepomičnosti). No jedno vrlo sporo pretapanje kadrova osigurava prijelaz s jedne slike na drugu, uvodeći neki polupokret, naglašen izmjenama oštrog i neoštrog.

Lako je u toj slici vidjeti ilustraciju (ali očito je teorija ono što ilustrira film) tumačenja koje predlaže Jean-Louis Baudry o posljednjem pokretaču filmskog dispozitiva. Njegov učinak proizlazi iz činjenice da on proi-



1



2



3

zvodi jednu reprezentaciju koja oscilira između halucinacije i opažanja; a kao u snu za kojim žudnju film obnavlja, ta reprezentacija za dijete reproducira užitek zadovoljenja (ali i dramu njegova gubitka) povezanog s majčinim tijelom (osobito s dojenjem čiju sliku teži reproducirati u filmski ekran pretvoreni "ekran sna"¹⁰³).

To ne bi ništa značilo (ili bi značilo vrlo malo) da kadar ne dolazi na kraju jedne vrlo potresne pred-špice, bez ikakva vidljivog odnosa s filmom, sačinjene od iznimno brzog nizanja opsesivnih reprezentacija, i samih bitno usredotočenih na jedno razlaganje (fizičko i historijsko) faza filmskog dispozitiva. Radi se ujedno o mehanizmima jedne projekcije (ili više njih) i o slikama od kojih je/su sastavljena/e. Karakteriziraju ih dva temeljna obilježja.

S jedne strane, oscilacija između pokretne i zaustavljene slike: bilo da se jednostavno radi o nekoj petrificiranoj reprezentaciji, ili doista o zaustavljanju na slici (kao u kadru crtića okrenutom naopačke na mutnom staklu – počeci filma). S druge strane prisustvujemo jednoj vrlo živoj tematizaciji smrti (na primjer u slikama-potragama skeča nekog "primitivnog" filma). No, u svakom slučaju, ni život ni smrt nisu izvjesni, ništa više nego što su to, u sebi samim, nepomična (ili zaustavljena) i pokretna slika. Dokaz je za to onaj krupni plan zabačene glave žene za koju bi se moglo povjerovati da je mrtva i čije se zatvorene oči u djeliću sekunde otvaraju, zakivajući promatrača tim više pospješujući pad opažanja u halucinaciju. Iz svega toga jasno proizlazi da je posljednji kadar djeteta pred ženama upravo živa sinteza filmskog dispozitiva obuzetog smrću i vlastitom smrću.

Bilo bi to još uvijek premalo da to dijete-fantazma nije projicirano kroz priču (iz koje je fizički odsutan) u obliku najprikladnijem da odgovori na njegovu pojavu: putem snimke koju njegova majka kida, otvarajući fantazmu s mnogostrukim ulazima čiji je film nositelj. Ona se razjašnjava na kraju, kad dvije žene licem u lice ponovno izvedu isti prizor, nanovo nalaze svoja dva pomiješana lica i kad se dva dijela pokidane snimke na taj način nanovo sklope. Ta fantazma pretpostavlja sputanu žudnju majke prema svome sinu kojeg ne prihvaća ni tijekom trudnoće niti pri porodu. To prelaženje od jedne do druge žene pogađa i drugu junakinju: duga priča (lišena svake vidljive slike) koju Bibi Andersson pripovijeda Liv Ullmann koncentrirana je oko dvije ujedno izložene i izbjegnute slike-trenutka: njenog seksualnog



1



2



3



4

¹⁰³ Jean-Louis Baudry, "Le dispositif", u *Psychoanalyse et cinéma*, op. cit.

užitka (u mini-prizoru orgije na plaži, popraćene seksom sa zaručnikom) i njenog pobačaja. Između tih dviju žudnji koje se isprepliću s pomoću nemogućih slika nastaje žudnja subjekta (redatelja i gledatelja) prema djelu: podijeljenom, prelomljenom, rascijepljenom, razdrtom na svoju prirodu, svoju povijest i pretpovijest.

U filmu postoji i jedna druga snimka: vrlo poznata slika (koja je postala simbolom) židovskog dječčića proganjenog pogleda, podignutih ruku, izoliranog u gomili, na nekom željezničkom peronu. Tu snimku kamera (i pogled Liv Ullmann) kao u nedogled raščlanjuje, fragmentira, obrađuje u potrazi za tajnom koju je nemoguće fiksirati: za užasom usporedivim s onim što zahvaća nijemu junakinju u bolesničkoj sobi pred televizijskom slikom, u prijenosu uživo, bonza što izgara u plamenu. Između tih dviju slika film izgara i nanovo se rađa (film počinje bljeskom svjetlosti između ugljenih elektroda); on postaje filmom od prije rata, u kojemu pokret nije ništa veći jamac nego što je to riječ, izvrgnut jednom zahvaćanju koje ga može u svakom trenutku osuditi na zaustavljanje.

Zanimljivo je da je upravo govoreći o *Broju dva*, koji gotovo da ne sadrži nijednu statičnu sliku, Serge Daney utvrdio točku bijega "godarovske pedagogije". "Ona ima kao obzor, kao granicu, zagonetku nad zagonetkama, sfingu statične snimke: ono što prkosi razumijevanju, što se nikad ne iscrpljuje, što obuzima razum i čula, što fiksira skopičku pulziju: zadržavanje u pokretu."¹⁰⁴

Od *Karabinjera (Les Carabiniers)* do *Snimke & Co. (Photo et Cie, pete epizode Six fois deux – Sur et sous la communication)*, preko *Ovdje i drugdje (Ici et ailleurs)* i *Kako ide? (Comment ça va)*, Godard je prikazao doslovno i vrtoglavo stanje snimke u uvjetima suvremenog svijeta. Dakle i u uvjetima kinematografije. No tek u *Spašavaj se tko može, život i Zdravo, Marijo!* nanovo izravno (i osobito više scenarijski) izranjaju pitanja koja su otvorili Rossellini i Bergman, poput prekida pokreta i potrage za trenutkom.

Skokovita razlaganja *Spašavaj se tko može, život* (kao prije toga ona *Francuska/Obilazak/Zaobilazak/Dva djeteta*) zaustavljanja su na slici koja se u stvari ne zaustavlja jer iznova slažu jedan pokret. Radi se o jednoj drugom pokretu i jednoj drugoj brzini koji ugrožavaju protok, a da se zaustavljanje na slici od njega više nije kadro osloboditi. Kako je rekao Deleuze, film stoga na prvi pogled ostaje upravo "sustav koji reproducira pokret na osnovi bilo kojeg momenta"; ali više ne "na osnovi ekvidistantnih trenutaka odabranih tako da proizvedu dojam kontinuiteta". Momenti kadra podvrgnutog učinku razlaganja selekcionirani su, naprotiv, tako da proizvedu dojam diskontinuiteta, ili kontinuiteta neke druge vrste; oni postaju, Deleuzeovim pojmovima, mobilni kao i imobilni rezovi pokreta (ali koji kao takvi ostaju vidljivi). Može li se dakle uistinu utvrditi kako su oni koncipirani na osnovi bilo kojeg trenutka? A, u suprotnome, koji to trenutak ne bi bio bilo koji, moderni ekvivalent poze ili transcendentnog stava, na osnovi kojeg bi se ti momenti odabirali kao nad-povlašteni trenuci?

Prvi odgovor bi bio da je to snimka, kao što je i Daney ustvrdio. Ne više snimka u svojoj faktičnosti, materijalnosti, jedinstvenosti, već snimka upravo kao apsolutna granica, unutar nje tijelo filma koje ona virtualno konstituira i re-konstituira putem razlike. Tako se izno-

va ocrtavaju obrisi snimke kao nemogućeg fotograma, drukčije nego u Rossellinijevoj moralki. Ta vremena zaustavljanja (koja su međutim kao zakovana jedna za druga) označavaju točku bijega: ona se rađa iz prostoru svojstvene djeljivosti, od trenutka kad se ugrozi njegov kontinuitet i privid njegovoga "prirodnog" pokreta. Ta djeljivost čak u neku ruku nadilazi fotogram, budući da pretpostavlja neki prostor između fotograma, iako upravo u fotogramu nalazi svoju materijalnu granicu, izađemo li iz filma i iz vremena njegove projekcije. Zadržimo li se u njemu, ono što je na taj način projicirano jest neka vrsta mentalnog, virtualnog fotograma, slika slike prepuštena na brigu gledatelju, premda je u svakom trenutku programirana filmom.

Ali to nije dovoljno. Ne možemo se ograničiti na apstraktnu formu tih momenata, treba misliti i na ono što oni označuju. Paradoksalno, njihova snaga počiva u tome da se oni mogu birati iz neutralnog, iz neprobrane materije vremena i života, da mogu biti doista bilo koji. A ipak, oni u isto vrijeme označuju jedan prostor koji se ne može izolirati: trenutak dodira među tijelima, među spolovima, u ljubavi (i nasilju koje je njeno naličje). U prizorima s Paulom i Denise (u zagrljaju ispred televizijske zgrade; oči u oči za doručkom) kao i putem onog anonimnog para koji se dodiruje ne uspijevajući se doista zagrliti (kratki umetnuti prizor na ulici tijekom prizora između Isabelle i G. Personnea). Ili još u završnom prizoru kad Paul križa svoju bivšu ženu i kćer, u trenutku svoje hipotetske smrti, prekinute, derealizirane zaustavljanjem koje se zaustavlja, znakom filma koji se nikad ne zaustavlja jer je razvrgnuo sporazum koji je povezivao njegov pokret s gledateljem. Prisjećamo se također kako jedan virtualan poljubac, projiciran, opisan, ali do kojeg nikad ne dolazi (između Isabelle i direktora-redatelja) služi kao asimptotički čin-trenutak za veliki pornografski prizor u kojemu Godard surovim potezom utvrđuje sudbinu filmskog dispozitiva. Stoga mu nije potrebno pribjegavati razlaganju slike, budući da je provodi u djelo, kao takvu, u kontinuitetu reprezentacije, ranjenu u sebi samoj nemogućnošću tijela da se sjedine. Tako se "neutralni" trenuci razlaganja povezuju, pa makar i radom pogleda koji pretpostavljaju, s povlaštenim trenucima u kojima se to razlaganje tematizira oko određenih gesti i određenih momenata. Upravo kao što se raspršeni pogled nanovo fokusira na ono što ga fiksira. Sve se kristalizira oko dvaju trenutaka koji postaju ne-

prikazivi od trenutka kad film izgubi sposobnost da im se približi kao takvima, u njihovoj čistoj vrijednosti prekida: trenutka užitka (kojeg je filmski poljubac uvijek bio slikom) i onog smrti.

Eto na kakve bi se (pregnantne) trenutke odnosio *Spašavaj se tko može, život*. Oni nisu uistinu određivi, osim približno; oni zbog toga nisu manje puta projicirani i re-projicirani, neumorno virtualizirani. Eto zašto *Strast (Passion)* predstavlja nadovezivanje: ovaj put izravno uključujući slikarstvo, dajući se na paradoksalni zadatak reprezentiranja, kao živih platna, filmskih kadrova, krađuci na taj način od velikoga slikarstva prave pregnantne trenutke, pokazujući da je taj način njihovog obnavljanja (nova) briga filmske umjetnosti.

Ponovno ih nalazimo u *Zdravo, Marijo!* u njihovoj najčišćoj svrsi prisutnih-odsutnih trenutaka koji oblikuju kretanje filma, uobličujući mentalnu putanju gledatelja. Ovaj put, radi se o odnosu između dva trenutka. S jedne strane imamo trenutak koji se dogodio, no izvan vidnog polja i izvan filma, nematerijalan, transcendentan, ako to može biti, trenutak jednoga izbjegnutog užitka (tek čudom Marija, neponovljiva i puna milosti, biva oplođena od Boga). S druge imamo trenutak koji se ne može dogoditi, u kojem bi Josip dotaknuo Mariju, u kojem bi taj dodir odgovarao Božjemu pogledu: taj se lajtmotiv proteže kroz čitav film (“Htio bih te poljubiti”, “Daj mi da te dotaknem”, itd.)

Čuvena sekvenca u kojoj Josip pokušava dotaknuti Mariju stoga se izravno nadovezuje na prizore zagrljaja i borbe u *Spašavaj se tko može, život*¹⁰⁵. Godard ovaj put nema nikakve potrebe pribjegnuti razlaganju pokreta i vremena kako bi utvrdio nedohvatljivu sliku, budući da je ta operacija već izvršena u sadržaju kadra i gestama junaka. On nema više potrebe ni za slikarstvom i rekonstituiranjem u (lažno) platno tog egzemplarnog pregnantnog trenutka koji je Navještenje, budući da je on ugrađen u zbivanje nove priče. Josip pruža ruku prema Marijinom trbuhu i istovremeno izgovara riječi koje ta gesta pretpostavlja: “volim te”. Marija kliče “Ne” u trenutku u kojem je ta ruka prvi i jedini put dotiče, “Ne” kad se ruka nanovo pruži; kaže “Da” čim se ruka povukla, sve do trenutka u kojem Josip gotovo da može dotaknuti – a sve je u tome “gotovo da” – Marijin trbuh, zbog nametnutog uzmaca, u ritmu tog *fort-und-daa* nekog novog žanra. To opetovanje uzmaca koje simbolizira zabranu (Alain Bergala želi nas uvjeriti da je to zabrana in-

¹⁰⁵ Nju su vrlo dobro analizirali Alain Bergala u “Si près du secret”, *Cahiers du cinéma*, br. 367, siječanj 1985, “La passion du plan selon Godard”; te Philippe Dubois, “Passage: le ventre et l'écran, ou le désir d'origine et le chemin vers la grâce dans le cinéma de Godard”, u *Jean-Luc Godard le cinéma, Revue belge du cinéma*, br. 22-23, drugo izd., 1989.)

¹⁰⁶ “Trudan”. Jacques Aumont je to naglasio u svojoj knjizi, *op. cit.*, str. 76.

cesta) oponaša razgradnju vremena uvjetovanog nemogućom slikom Kristova začeca; ona označava (kao što je ispravno primijetio Philippe Dubois) utopiju jedne djevičanske slike koju treba zabilježiti, slike koja bi pogledu omogućila da posve nevino dotakne tijelo žene. Samo jedna slika, veli Godard, koja bi napokon bila prava. Ali što zapravo znači to “samo jedna slika”? Ne bi li ona isto tako bila i fotogram, snimka, odjeljiv, jedinstven, idealan fragment koji označuje jedan već prošli, ali još uvijek virtualan trenutak koji iz toga crpi ono što može otkriti? Kao što je, na primjer, slika koja je upotrijebljena i na plakatu, na kojoj ne znamo da li Josipova ruka tek što nije dotaknula Marijin trbuh, ili ga je već dotaknula, ili ga nikad neće dotaknuti.

Možda se nikad prije nisu u tolikoj mjeri stopili bilo koji trenutak, povlaštenu ili odlučujući trenutak i pregnantni trenutak – koji ni sâm nikad nije toliko zavrijedio svoje ime (u smislu što ga ta riječ ima u engleskom jeziku¹⁰⁶). Njihovo stapanje u jednoj točki koja je ujedno utvrđena i raspršena, jest tema, ili, bolje kazano, motiv filma.

Isti je motiv već prije nekoliko godina naznačen u *Markizi O (La Marquise d'O, 1976)*. Doslovno slijedeći Kleista, Rohmer se suočio s jednim trenutkom-elipsom



koji u priči ima funkciju tajne: onim silovanja markize od strane ruskog oficira, njenog spasioca. Izbjegnuta gesta se u filmu izvršava između dva kadra. Prvi prati točku gledišta markize koja podnosi grubo ponašanje ruskih vojnika; ona zamjećuje grofa, posve u bijelom, obasjanog nekom nadljudskom svjetlošću, kako silazi s neba i zalijeće se k njoj (upravo se na taj kadar odnosi završna primjedba: “Ne bi mi se bio učinio đavlom da te kad si se prvi put pojavio nisam zamijenila za anđela!”). Drugi kadar prikazuje usnulu markizu, ugrabljenu od tog “đavla” kojeg, dakako, ne vidimo. Uvodeći jednu sliku koje nema u noveli i oponašajući jednu slavnu Fuselijevu sliku, Rohmer se itekako pobrinuo da ukloni demona/e koji sugerira/ju među svim ostalima teško odredivu pregnantnost košmara, oscilirajući od ljubavne žudnje do straha od smrti. On to čini jer se kulminacijski moment tog filma obuzetog plastičnošću slikarstva, sposobnošću kadra da fiksira geste izražavajući s pomoću zadržavanja vremena emfazu i dubinu drame, smješta između dva kadra koja smo upravo razmotrili: u prelaženju od jednoga do drugog čiji učinak film razvija sve do završnog zagrljaja napokon pomirenih supružnika, nanovo si namirući, ako se tako može reći, čineći unutarnjom tu nevidljivu sliku koja para film poput munje i oko koje se vrijeme, dan za njih zaustavljaju, u zbilji kao i u snu¹⁰⁷.

Što se tiče samog vremena, trenutka kao takvog, upravo je Rohmeru pripalo da nedavno, iz jedne vrlo roselinijevske perspektive, prenese njegov drhtaj. Postoje dva načina da mu se približimo, kao što postoje (barem) dva Rossellinija: onaj, drag Bazinu, kinematografije kao sveopćeg otiska stvarnosti, te onaj koji je jedan od prvih promišljao diskontinuitet njihova odnosa. Zelena zraka (u istoimenom filmu), plavi sat (u prvoj priči *Četiri puštolovine Reinette i Mirabelle**) jedinstveni su, rijetki mo-

¹⁰⁷ Nije se izlišno prisjetiti da je Barthes isprva, kao potporni tekst za svoj veliki pokušaj zaustavljanja na tekstu, htio uzeti istu Kleistovu novelu, na kraju je zamijenivši sa *Sarrasineom*. Isto tako, samo kako bismo zauzvali nekoliko niti, napomenimo da se motiv incesta (brat/sestra, majka/sin) koji se provlači kroz Balzacovu priču nalazi u srcu Kleistove (u obliku ekscenog odnosa između oca i kćeri, u trenutku očevog oprost – odnosa kojeg je filmom, uostalom, teže prikazati nego izreći tekstom). Ta ista figura incesta (otac/kći) implicitno je prisutna i u *Spašavaj se tko može, život*, i proganja Godarda toliko da će naličje iste (incest između majke i kćeri) u *Zdravo, Marijo!* predstavljati njezino premještanje, povratkom na veliku izvornu figuru (čiji je trag pratio Bergala, osobito u video-razgovoru Godard-Sollers J.-P. Fargiera, *La Trou de la Vierge*).

* *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, Rohmerov film iz 1987. (op. prev.)

menti u kojima se vrijeme zaustavlja preko jednog događaja kojeg bi likovi i kamera htjeli fiksirati u svojoj sadašnjici, kako ne bi bili prisiljeni živjeti samo u njegovoj virtualnosti, u sjećanju na njega. Nesumnjivo su upravo zbog toga na Rohmerovom ekranu, vjernom obligaciji stvarnog sve do njegovih elipsi, ti momenti toliko rijetki – jer su daleko prisutniji-pregnantniji u tekstu (dijalozi) nego u slici. U tolikoj mjeri da nas pred suncem koje zalazi u more ili danom što se rađa obuzima osjećaj zaustavljanja na slici koje se nije uistinu dogodilo, budući da pojavnosti ostaju neugrožene; ali njega ne možemo, u isto vrijeme, doseći onakvog kakav jest, poput snimke koja bi trajala, u vremenu izloženog fotograma, budući da se ne zaustavlja trenutak koji je tako lijep.

Završavao sam pisati ovaj tekst, kad sam pogledao *Prijatelja moje prijateljice* (*L'ami de mon amie*, 1987). Sve se u njemu činilo jednostavno, jasno, glatko, kontinuirano. Opsjednutost trenutkom kao da se rastvorila u nekoj čisto algebrji osjećaja koja je čekala kraj za rješavanje svojih jednadžbi. Samo jedan moment kad u šumi drhtavo raspoloženje Blanche, jedne od junakinja te priče četvero osoba, ostavlja lebdjeti u zraku murnauovski dojam uzbuđenosti koji smo već zamijetili u *Četiri avanture*. A zatim, iznenada, dolazi kraj: u restoranu na obali jezera, parovi se pomiruju. Alexandre i Léa odmiču nadesno u pozadinu; Blance i Fabien, uhvaćeni u srednjem kadru, okreću se i gledaju ih kako odlaze. Slika se zaustavlja bez ikakva upozorenja, kao u bezbrojnim filmovima u kojima to nema nikakve (ozbiljne) posljedice. Rijetko me se kada koji kadar dojmio toliko brutalnim: likovi, toliko konkretni još djelić sekunde prije, sada kao da su bili dislocirani, pribodeni poput leptira. Iako se to ni po čemu nije dalo predvidjeti (osim možda po stanovitoj poteškoći koju Rohmer ima sa snimanjem svog filma, a možda i s vjerovanjem u njega), našli smo se skoro trideset godina unatrag, pred proročkom završnom slikom *Četiristo udaraca* koja je navijestila da je gotovo, da se više nikad neće moći snimati kao prije.

Naime, odveć statična slika, odveć vidljiv prekid vremena, definitivno naginje gubitku i smrti. To je lekcija *Mjesta oproštaja*. Jedan od razloga iz kojih u tom filmu ima toliko zaustavljenih slika (cjelokupni film, iako kratak) jest to što se one sabiru oko jedinstvene slike, one smrti junaka. Da bi se dovelo do njezina iskrsavanja potreban je razloženi niz slika koji ju čini praktički nedohvatljivom (kao na kraju *Spašavaj se tko može, život*);





1



2



3



4



5



6

no prepoznajemo je po njenom vlastitom pokretu. Peter Wollen je ispravno primijetio kako ta snimka reproducira slavni Capin trenutak pretvoren u, kako kaže, “pregnantni moment, prema Diderotu ili Greuzeu” (postoji, tako, neki promjenljivi raspored slika, karaktera pregnantnosti koja im se pripisuje, ili se može pripisati¹⁰⁸). A tekst je izolira, kako bi fiksirao njeno nasilje odlučujućeg trenutka (“shvatio je da ne umičemo Vremenu i da je taj trenutak koji mu je bio dan da gleda kao dijete, i koji ga nije prestao opsjedati, bio onaj njegove vlastite smrti”). S pomoću prijelaza koji se na taj način ostvaruje između svih snimki koje pripovijedaju tu priču i Snimke (to jest, slike koja se provlači kroz film u svim smjerovima, vodi od njegovog kraja nazad na početak: “Ovo je priča o čovjeku obilježenom jednom slikom iz djetinjstva”), *Nasip* kao da posve sâm nanovo prelazi cjelokupan prostor napukline otvorene od samih početaka, ako

108 Peter Wollen, “Feu et glace”, *op. cit.*, str. 19.

ne i od prapočetka filma, nepomičnom prisutnošću fotografije (ujedno kao tijela i kao ideje). Ona je u njemu uvijek označavala, kao u onom Feyderovom filmu rječitog naslova, *Slika* (1923–1925, posvećenom ženi-slici), objekt najjače žudnje, najpotresniju oznaku stvarnosti.

Netko bi se mogao upitati što sam na taj način htio reći povezujući, preko nekoliko povlaštenih filmova, te promjenljive figure što ih predstavljaju zaustavljanje na slici i u slici, prisutnost i obrada snimke, i ovaj ili onaj trenutak, ova ili ona gesta. Vidjeli smo da se radi o različitim oblicima prekida pokreta: slici ili tijelu koji se zamrzavaju, gesti koja se zaustavlja, ili se dodiruje ne dotičući se, o već statičnoj snimci. Zatim, jasno je da ti oblici odgovaraju činima, iznimnim ili bitnim momentima: zelenoj zruci, plavome satu, rođenju, smrti, poljupcu, užitku, incestu, Navještenju, fotografskom i kinematografskom snimanju. Prigovorit će mi se da se ti čini (ili barem većina njih) svakodnevno pojavljuju u filmovima a da nisu podvrgnuti sličnoj formalnoj obradi. Nesumnjivo. Ali obrnuto ne vrijedi, barem ne u filmovima o kojima govorim, koji svi svjedoče o određenom stanju filma, ujedno historijskom i neprestano suvremenom. Oblici zaustavljanja pokreta u njima točno odgovaraju tim činovima i tim momentima (čak i ako se dogodi da je njihova vizura daleko šira, umnažajući perspektive kao u *Spašavaj se tko može, život* ili u *Nasipu*).

Kao što smo vidjeli, upravo je ta vrlo raznolika, ali i više puta opetovana suglasnost između tih oblika i tih momenata ono što mi se učinilo snažnim i vrijednim isticanja. Ona utvrđuje jednu konstelaciju koja, smatram, tvori samo najvidljiviji dio onoga što bi se moglo nazvati obradom nepomičnog u umjetnosti pokreta koja je film: upravo je to fenomen koji se još nije razmotrilo s pažnjom koju zaslužuje, u svim njegovim različitim, stilističkim, estetskim, psihološkim, historijskim aspektima.

Ukoliko sam unio Deleuzea u ovu raspravu, koju on zanemaruje, ili čak odbacuje, budući da on drugačijim pojmovima obrađuje aspekte slike-vremena koji bi se mogli povezati s onima o kojima sam govorio, to je stoga što se on, kao što smo vidjeli, nanovo uhvatio, sve do njihovih najdubljih temelja, teških pitanja o pokretu i vremenu, te stoga što je bolje od ma koga drugog govorio o formalnim i historijskim lomovima koji su malo-pomalo počeli tvoriti film vidljivog vremena i jednu osobitu sudbinu modernog i suvremenog filma. Ali možda to treba nadalje pojasniti. U svojim djelima o filmu,

Deleuze uvelike posuđuje od drugih i privlači ih k sebi. Nekolicina ih se, tako, danas nalazi rastrgnuta između vizije koju im on pruža i one na kojoj su dosad temeljili svoj pristup filmu – bilo da je riječ o ideološkoj viziji (danas vrlo brzo zakopanoj u kršu Povijesti) ili, na dubljoj razini, viziji koju možemo opisati kao psihoanalitičku u širem, frejdovskom ili lakanovskom smislu. Očito je, međutim, da Deleuzeova koncepcija ukida uporišne točke (eksplicitne ili implicitne) što ih podrazumijeva psihoanalitička perspektiva. Što se filma tiče, to su: psihološki subjekt, gledatelj definiran s obzirom na neki dispozitiv, unošenje u igru spolne razlike, a nadalje vizija vremena koja se s time povezuje, a koju tvore pričvrstne točke bitno karakterizirane svojom prethodnošću, svojom nepomičnošću i sposobnošću izvrtnja onoga što proizvode. U toj perspektivi, to je ono što daje postojanje povlaštenim trenucima, povlaštenim na osnovi onoga što treba nazvati upravo svojevrsnom transcencijom, budući da oni ne ovladavaju vremenom već ga, samim svojim postojanjem usmjeravaju, no uvijek obilježujući ga jednom vektornošću (od sadašnjeg prema prošlom, od dohvatljivog prema nedohvatljivom) koja i sama proizvodi jedan tonalitet, između nostalgije i melankolije. Svemu tome Deleuzeova misao suprotstavlja jedno jedinično, globalno, iako beskonačno stratificirano i raspršeno Vrijeme, ujedno materijalno i apstraktno vrijeme na koje ne utječe ni budućnost ma koje utopije niti na prošlost ma koje regresije. Vrijeme u kojemu se film nikad ne zaustavlja, zanemaruje pričine trenutka, momente praznine i manjka, riječju, tragove negativnog, napasti fotografije. Ovdje smo itekako suočeni s dvije suprotstavljene koncepcije vremena i sjećanja (mogli bismo isto tako reći s dva načina čitanja Prousta): s jedne strane Freud i sve ono što se na njega nadovezuje; s druge preispitani Bergson. S jedne strane energetska, postvarujuća Deleuzeova vizija (zajedno s onim što isključuje), a s druge strane jedna subjektivirajuća, nostalgično-melankolična vizija (zajedno s onim što nastavlja). Na primjer, Benjamin, rastrgnut između projekcije povratka Aure i svojeg nagnuća da neumorno ponavlja “Jošuinu gestu”¹⁰⁹. Ili dvostruka Barthesova gesta koji se unosi u utopiju fotograma kako bi što više popustio bezrezervnom zahvaćanju fotografije.

Treba li tome sporu dati i neku sliku-film, rado bih je smjestio u interval između dva filma Michaela Snowa. Prvi je *Središnja oblast* (*La Région centrale*), s njegovim neprekidnim rotirajućim pokretom, otvorenim po-

109 Kao što je dobro primijetio Pierre Missac u jednom poglavlju svoje knjige *Passages de Benjamin*, Éditions du Seuil, 1987.

put čistoga bezgraničnog pozitiviteta, obrćući oko nenastanjene prirode jednu svakoj unutrašnjosti izvanjsku točku gledišta. Drugi je *Duljina valova* (*Wavelength*), u kojemu se jedan pokret ispred, ujedno kontinuiran i diskontinuiran, uspostavlja s pomoću svjetlosnih titraja, putuje kroz zagonetne događaje, na primjer smrt nekog čovjeka, prije nego što, naposljetku, dosegne točku koja ga je otpočetak usmjeravala, a da toga nismo bili svjesni: obješenu na zidu, snimku mora uzbibanog nepomičnim valovima, u koju kamera ulazi i zamrzava se.

Ali na toj snimci mora postojati još i pogled sličan onima koji u snimci vide fiksiranje i obrtanje vremena; jednako kao što filmovima koji su me “zaustavili” mogu pokloniti samo pogled koji je zahvaćen njihovom snagom i njihovom žudnjom za prekidom. Tako, na primjer, u “angelizmu” suvremenog filma, kojeg je Rossellinijev film izgleda nagovijestio, postoji neki spoj očajničke utopije i regresije zbog kojih gotovo da ih ne mogu vidjeti drugačije osim iz perspektive jednoga podijeljenog vremena, svedivog na trenutke koji ga utemeljuju, kao momenti transcencije, utvrđeni, obnovljeni putem elipsa, razlaganja, zaustavljanja koje ga prožimaju. Bilo da se nebo zove Hollywood (i opet Godard, *Lagano i teško*), 19. stoljeće (*Markiza O*), lice žene (*Persona*) ili kršćanski Zapad (*Zdravo, Marijo!*).

1987.



Ingmar Bergman, *Persona*, 1966.

RAYMOND BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2016.



Winston Link, NW 1103 August 2, 1956 Hot Shot East Bound at Laeger West Virginia

Šest filmova (uzgredno)¹¹⁰

“KONTAKTI”, WILLIAM KLEIN (1983)

“Jedna kontaktna kopija, jedan film od trideset šest snimki, šest vrpca od po šest snimki, snimke snimljene jedna za drugom. Čitamo ih slijeva nadesno, poput teksta, riječ je o fotografovu dnevniku. Rijetko kad vidimo fotografove kontakte, vidimo samo odabranu snimku. Ne vidimo prije i poslije”. Vidimo kontaktni papir, kamera se približava kako bi izolirala kadar i započinje pokret koji prestaje tek s filmom: oponašajući pokret oka, jedno bočno premještanje (lijevo-desno) provlači se kroz probne trake “poput teksta”, zaustavljajući se samo na trenutke na povlaštenim stanicama, kad se pojavi “Snimka”, dobra snimka.

Više je uvjeta koji dovode do njezinog pojavljivanja. Ali oni su uvijek uvjerljivi, nepobitni. Sužavanje prostora, dramatizacija tijelā, fikcionalizacija, perspektive, potresni detalj (Barthesov *punctum*). “Poza iz obitelj-

¹¹⁰ Ove bilješke o filmovima napisane su u okviru jednog programa audiovizualnih radova dokumentarnog karaktera (i francuske produkcije), kojim se htjela istaknuti vodeća uloga fotografije na području ostalih vizualnih umjetnosti, osobito filma: *Marges de la photo* (za referencu, vidi u zahvalama na kraju teksta).

skog albuma, linije bijega, dječak od maloprije na stražnjim vratima, i nadasve rubac u crkvenjakovu džepu. Slučaj je napravio snimku.” Iz jednog kadra u drugi, vidjeli smo kako se tijelo fiksira u otvoru stražnjih vrata, kako se dva dječaka doista namještaju u pozu, crkvenjak otvara vrata na lijevoj strani i nestaje ostavljajući na leđima bijeli trag tog rupca što ga drži u ruci. “Snimio sam ženu u šarenom puloveru. To nije snimka već odraz, detalj. Kasnije, ona je još uvijek tu, no sve se promijenilo, ustrojilo. Svjetlost, stepenice, akteri, to je snimka.” U međuvremenu se, prije svega, na desnoj strani pojavila neka žena i izložila objektivu svoje tijelo u nekoj vrsti ponuđenog, ekstatičkog stava. Ali “slučaj” može biti i nanovo uobličen, pospješšen. Od čuvenoga *Kariranog zida*, snimke što prikazuje dvoje djece pred jednim zidom od crno-bijelih kocaka u New Yorku, Klein stvara udvostručenu sliku: “Stavljam negativ u aparat za povećavanje, igram se s izoštravanjem, bjeline se pomiču, crnine navodim da cure. To više nije ista snimka.”

Na taj način vidimo ono što ne vidimo gotovo nikad: odlučujuće trenutke koji se čine tim više odabrani iz imaginarnog filmskog kontinuiteta što se nalazimo upravo u kinu (ili u kinematografskoj situaciji) u trenutku u kojem nam Klein predlaže da dohvatimo njihovo pomaljanje: to jest, u jednom vremenu u kojem slika protječe a da ju se ne može zaustaviti (osim na magnetoskopu) niti njome manipulirati. U nizanju tog pokreta često zapažamo trag masne olovke što razdvaja kadrove čiju razdjelnu točku prelazimo: način da nas se prikladno podsjeti da se nalazimo u snimci kad kamera prouzroči pojavu toga nevjerojatnog objekta koji podsjeća na preklapanje dvaju fotograma a da, međutim, to čini dovodeći do izmjenjivanja samo dvije snimke, jednostavno nešto razmaknutije jedna od druge (osobito kod Kleina koji nikad ne koristi motor, i radije vrti film kako bi stvarnom pružio mogućnost da se preoblikuje i na taj način bolje uhvatio trenutak).



1



2



3

85

RAYMOND BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2016.

Nalazimo se i u pomalo smućenom vremenu, ujedno vrlo komprimiranom (bočni pokret koji se čini beskonačnim) i titravom, od svih prekida i skokova koje izaziva, ukratko, vremenu koje je koliko to samo može biti između snimke i filma. Dimenzije tog vremenskog paradoksa Klein je utvrdio na svoj način, na samom početku filma, napominjući: “Snimka s ekspozicijom 1/125. Što nam je poznato od rada fotografa? Stotinjak snimki. Možda 125. To sveukupno daje 1. Možda 250 snimki. To bi već bilo dosljedno djelo i davalo bi 2. Život fotografa, čak i, kako se kaže, velikog fotografa: 2”. On na to stiže na kraju puta, upravo kako bi nas podsjetio na ono što smo vidjeli: “Eto. dvadesetak snimki, stotinjak nesnimki. Nekoliko probnih traka, nekoliko sekundi.” Između trenutka i vječnosti slike–snimke, 13 minuta filma stvaraju jedno implozivno vrijeme koje dugo opsjeda sjećanje.

“SNIMKE ALIX”, JEAN EUSTACHE (1980)

“Alix Cléo Roubaud umrla je 28. siječnja 1983. u pet sati ujutro, od plućne embolije. Od djetinjstva je patila od teške astme. Upravo je bila napunila trideset i jednu godinu.”¹¹¹

Mlada žena koja je junakinja tog kratkometražnog filma Jeana Eustachea iz 1980., fotografkinja koja nas gleda i govori nam na taj je način postala mrtvom ženom koju je snimio mrtvi muškarac, po svojoj prilici jedini autentični sineast koji si je odlučio oduzeti život. Jedinstvena podudarnost između te dvije sudbine koja se nadnosi nad film i čini ga još više jedinstvenim nego što jest, po onome što otkriva o fotografiji i slici.

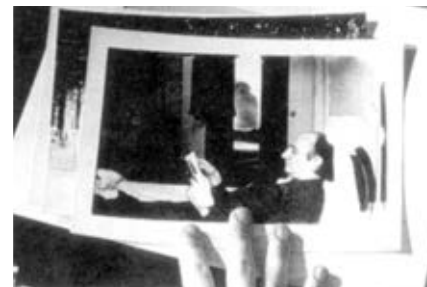
Otpočetak, ulog je jasan: dvije snimke na zidu, on ulazi zdesna (on, Martin – Boris u stvarnom životu – Eustacheov je sin, pomalo plašljiv adolescent), ona slijeva (to je Alix, gromkoga, gotovo indiskretno prisutnog glasa, ali na koji se navikavamo, voljeli bismo da na nas nikad ne ostavi). Na jednu njegovu opasku, ona odgovara: “To je jedan stari negativ koji sam uzela od majke. Snimila me dok sam bila dijete. To sam ja, ovdje. Ne prepoznaješ me?” Na snimci na lijevoj strani zapažamo malu mrlju među stablima, neodređenim, raspršenim, u bjelinu utonulim motivima. Na snimci na desnoj strani postoje samo motivi.

111 Tako počinje tekst koji je Jacques Roubaud napisao u povodu objavljivanja *Dnevnika* Alix Cléo Roubaud, svoje supruge (zadnja stranica očitka, Éd. du Seuil, 1984).

Oznaka strategije tog zaprepašujućeg filma: podjela između onoga što se prepoznaje i onoga što se ne prepoznaje, budući da se slika ne podudara sa sobom prema onome što se o njoj kaže. Onome što ovdje kaže ona koja pravi snimke, koja ih prerađuje i često ih čini neodlučivim kako bi nas natjerala da vidimo ono što bez nje ne bismo mogli vidjeti, ali i kako bi nas navela da vidimo nešto drugo, sve ono što smo sposobni vidjeti i zamisliti. Na primjer, da “neka snimka može biti osobno pornografska i u isti mah javno dolična”.

Kadar: Alix i Martin, posjednuti (nakon najave i špice), razgovaraju o snimkama koje gledaju. Protukadar: snimka o kojoj se radi. Ima ih osamnaest. Umjetnost će biti odstupanje, variranje odstupanja. Na Martinova pitanja Alix odgovara objašnjavajući okolnosti snimanja, prirodu izvršenih preoblika, opredjeljenjā. Ali počevši od snimke 3 kradomice se uvlači neka sumnja i s njom jedna ujedno prigušena i ležerna drama u vezi jednog detalja: muškarca u pozadini, prerezanog napola po visini; izgleda kao da je gol, Martin misli da čini dio jednog platna, no on je zaista bio prisutan na snimanju i “nije bio gol, objašnjava Alex, suprotno od onoga što bi se moglo pomisliti; savršen je ovdje, zar ne?”. Zatim se brutalno, počevši od snimke 4, često ali ne uvijek (to bi bilo prejednostavno) uspostavlja veći ili manji otklon između onoga što se kaže i onoga što se vidi, a da to ne zabrinjava nijednog od promatrača, dok u nama izaziva neki nemir popraćen fascinacijom.

Taj vrlo snažan dojam je dvostruk, čak i ako je teško razdjeljiv. On se ponajprije tiče filma kao umjetnosti: između kadra i protukadra, pogleda i njegova objekta, gledaoca i ekrana, tijela i njegove zrcalne slike dolazi do loma. Oni mogu biti ujedno zakovani jedni za druge i nepomirljivi, kao međusobno isključeni. Narcistička ra-



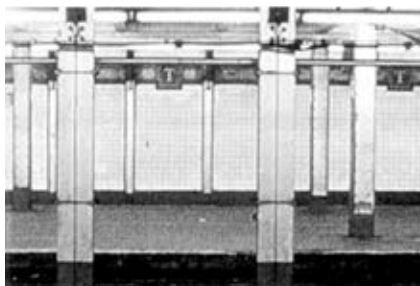
na. Filmska istina više nije ono što je nekoć bila. Ona je simbolički potkopana fotografijom koja je i sama zahvaćena – to je drugo lice operacije. Ona je zahvaćena ne samo kao umjetnost, nego i utoliko ukoliko je njena umjetnost odveć nasilna, odveć intimna, a da ne bi bila nositeljem projekcije (U Godardovoj *Strasti*, Hanna Schygulla neponovljivim akcentom svome ljubavniku-redatelju koji bi je htio uvesti голу u jedan od svojih prizora odgovara: “to što me tražiš je suviše blisko ljubavi”). Snimka je suviše bliska djetinjstvu (“jedine prave fotografije su fotografije iz djetinjstva”), sentimentu (“sve su fotografije sentimentalne”), smrti (“svaka snimka se bori sa smrću”), slikama i događajima sebstva (“sve su fotografije ja”), a da ne bi prisilila svakog da govori. To je najsnažniji moment *Snimki Alix (Les Photos d’Alix)*, u tome tako bliskih jezičnoj strategiji koju je Eustache tako vješto prikazao: pokazujući nam kako je svaki pravi govor o snimci, jednim svojim dijelom koji ga bitno definira, nužno i usprkos svemu: brbljanje.

“NOVOSTI OD KUĆE”, CHANTAL AKERMAN (1976)

U *Novostima od kuće (News from Home)* nema fotografije/a, nego fotografskog. To znači da je svaki, ili gotovo svaki kadar poput nepomične i često vrlo dugačke snimke u kojoj, dakako, nastaje pokret, ali neka vrsta aleatoričkog, otvorenog, dokumentarnog pokreta, usporedivog s razvojem onoga što fiksira određeni trenutak. Rijetki pokreti kamere su panoramski, “brišu” površinu ne ulazeći u stvarno tijelo grada, New Yorka, u kojemu, daleko od svoje rodne Belgije, živi autorica-junakinja filma. Mogli bismo, na primjer, usporediti slavne vožnje u Resnaisovoj *Hirošima, ljubavi moja (Hiroshima mon amour)* kako bismo istaknuli ono što je moglo biti u pravom smislu riječi filmska inkorporacija grada (dva grada: Nevers, Hirošima), u opreci s onim što postaje na filmu Chantal Akerman njegovo fotografsko zahvaćanje. Ali kao da je već zastarjelo govoriti na taj način, iz puke potrebe za uspostavljanjem razlika: Akermaničin film nije ništa manje film od Resnaisovog. Radi se je-dnostavno o trenutku filma odsada zahvaćenog fotografijom.

Taj dojam pojačava činjenica da ne vidimo autoricu, već samo njezino pretpostavljeno oko, poistovjećeno

s tom kamerom koja se namješta i čeka, s vrlo sigurnim osjećajem za kadar i vrijeme, da dođe stvarno – pa i ako za to treba dugo čekati, i u bezbojnoj ravnodušnosti ispresijecanoj fotografskoj aktivnosti svojstvenim bljeskovima. Postoji, tako, jedan izniman, vrlo dug kadar u podzemnoj željeznici: na peronu, pet nejednako razmještenih stupova razgraničuju tri prostorne ravni, na osnovi kojih se naslažu dvije pruge, dvostruki peron koji ih dijeli (suprotno od rasporeda u pariškoj podzemnoj željeznici) i dva perona koji ih obrubljuju s obje strane. Snaga tog kadra počiva u činjenici da sve izgleda plošno i spljošteno na jednoj jedinjoj ravni, usprkos raspoznatljivim dubinama koje oživljuju samo potaknute zbiva-



1



2



3



4



5

njima (ljudima koji prolaze, vlakovima koji ulaze) i odmah nanovo iščekavaju. To ide sve dotle da taj beskonačan kadar slični nizu trenutnih snimaka koji traju, ispresijecanih kratkim momentima u kojima se vraća život.

Fotografski dojam u konačnici proizlazi iz same teme filma, iz njegova načela: majka iz Bruxellesa šalje uzastopna i banalna pisma svojoj kćeri koja je napustila obiteljski dom kako bi pokušala živjeti i raditi u New Yorku. Pjevanim, jednoličnim i ravnodušnim glasom kći čita ta pisma, u kojima joj se majka (blago) žali što joj tako rijetko piše. Ona od nje traži i da joj pošalje fotografije, što još više naglašava fotografski učinak pisma, te u vremenu zaustavljene konverzacije, oblika zaustavljanja na tekstu.

Tako se između slike i teksta uspostavlja jedno neobično zamrznuto kolanje, jedna podjela. S jedne strane postoji pogled koji hvata i fiksira, fragmentiran, tih, eliptičan, kćeri, svojevrsno oko u neobrađenom stanju što nastoji oko samopromatranja dok otkriva grad; s druge postoji njezin glas. Stječemo dojam da ona na taj način iznosi riječi odsutne majke samo kako bi ih time uspješnije, svojevrsnim proračunatim sadizmom, nanovo izručila njihovoj potpunoj samoći.

“SFINGA”, THIERRY KNAUFF (1986)

Odmićući masivom, na terasi nekog vrta u francuskom stilu, kamera otkriva kip sfinge koji se, podignut u visini nekoliko stuba, lagano naginje nad parkom; započinje rotirajući pokret, zaustavlja se. Sfinga je sada kadrirana sprijeda, u dosta statičnom kadru. Zatim niz bliskijih planova, od kojih su svi besprijeckorno statični. “Fotografija ima dvije dimenzije, kao što ih ima televizijski ekran. Ni ona niti on ne mogu se obići. Od jednog zida, lučnog ili potpornog, do drugog ulice, s nogama što dotiču jedan i glavom oslonjenom na drugi zid, crni i nabrekli leševi koje sam morao preskakati bili su mahom palestinski i libanonski.” Začuje se zujanje muha.

“Prvi leš koji sam vidio bio je muškarac između 50-te i 60-te.” Neki čovjek istih godina sada stoji pred sfingom. Kadar je neobično fiksiran. Kao što su i brojni bliski i krupni planovi koji slijede, također istoga čovjeka. Gotovo je nemoguće znati radi li se o snimkama ili o kamerom nanovo snimljenim fotografijama (kasnije,



neobičnost određenih poza navest će na potonju soluciju, iako ona nije prava). Ali jedino što se uzima u obzir, u “prirodnoj” nepomičnosti sfinge ili pozama-pokretima zamrznutim na raznim akterima, jest prisutnost fotografskog: kao da je nastalo s ove ili s one strane fotografije, ono svjedoči o nemoći fotografije da doista utjelovi smrt čiji je simptom, trag, instinktivni znak. Upravo zato u ovom filmu ne vidimo ništa više pravih snimki nego pravih leševa, već samo njihovo utjelovljenje i komentirano načelo. “Fotografija ne bilježi muhe ni bijeli i gusti zadržavanje smrti, kao što ne predočuje skokove od jednog leša do drugog.”

Ali zato ih predočuje ovaj ozbiljan i čist film, s doslovnošću koja ne isključuje mnogostruke pomake, kad

se prelazi s jednog niza kadrova na drugi, s jednog motiva na drugi i prikazuje, na primjer – nakon žene sjede kose koja bi mogla ilustrirati ono što obznajuje tekst i nanovo fiktivno predstavlja jednu od naznačenih žrtava – par ljubavnika potresnih tijela što sjede u podnožju sfinge, bez ikakve veze s “tijelom muškarca od trideset do trideset i pet godina koji leži potrbuške”. Pred kraj jedan osobito snažan moment predstavlja duga sekvenca s djecom: mala djevojčica koja začepkuje već neizrecivo zatvorene oči sfinge; glava i dijelovi životinje što se pojavljuju usred gomile djece okupljene kao na snimci školskog razreda. Tako se uvodi ideja onoga nepomičnijeg od nepomičnog, stupnjeva u nepomičnosti, kao što postoje stupnjevi u smrti, u opažanju smrti, užasavajuća fotografska nepopustljivost smrti. A redatelj je bio dovoljno umještan da pet do šest puta prekine taj dijalog propet između nepomičnih sila, s pomoću nekoliko snimaka prirode, stabala, neba, nepomičnih ili u pokretu, prodirući tako do same srži napetosti između pokretnog i nepokretnog – sve do nepodnošljivosti.

“Proveo sam četiri sata u Šatili, kaže na kraju Jean Genet, i u mojem sjećanju ostalo je četrdesetak leševa. Svi su bili mučeni, vjerojatno u pijanstvu, miris baruta i miris strvine. Bio sam sâm s nekolicinom palestinskih starica i nenaoružanih mladih fedajina. Ali da tih pet ili šest ljudskih bića nisu bila ondje kad sam ušao u taj poklani grad, među polegnute Palestince, crne i nabrekle, poludio bih. Taj razmravljeni, sravnjeni grad koji sam vidio, ili sam vjerovao da ga vidim prožetog, uskomešanog, nošenog zadahom smrti, je li se sve to zaista zbilo? Bio sam istražio, i to jedva, samo dvadesetinu Šatila i Sabre.”

“OVDJE I DRUGDJE”, JEAN-LUC GODARD I ANNE-MARIE MIÉVILLE (1974)

Ovdje i drugdje označava dva prekida. Prvi je kraj militantne politike, izvoza konceptata i njihovog *creda*: više ne spada u nadležnost *ovdje* (Francuska) da iznosi istinu o *drugdje* (Palestini), pa čak ni da se združuje s riječima i slikama čiji bi zadatak bio izraziti neku ideju političkog, odnosno politike kao istine. Drugi prekid, posljedni (barem za Godarda koji ga doživljava i izražava kao takvog) jest onaj samoga filma, koji se više ne može združiti sa svojim protokolom.

* *Six fois deux – Sur et sous la communication*, Godardova šestodijelna televizijska serija iz 1976. (op. prev.)

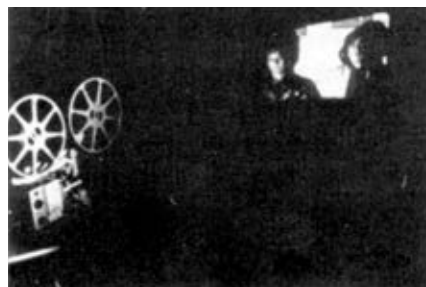
Zbog toga fotografija: “istina” koja dolazi prekinuti i ispuniti biće filma, “istinu 24 puta u sekundi” (Michel Subor Anni Karini u *Malom vojniku*). Vraćajući se od militantnog filma na jedan film koji predosjeća ali još uvijek ne poznaje, Godard ne preispituje (samo) fotografiju (kao što je učinio u *Pismu Jane (Letter to Jane)* ili kao što će učiniti u *Kako ide? i Snimka & Co.*, petoj epizodi *Šest puta dva – Iznad i ispod komunikacije*); on predodređuje film na osnovi snimke, ali i fotograma, u jednoj sekvenci koja je dovoljno egzemplarna da bi dvanaest godina poslije osjetio potrebu napraviti njenu drugu verziju, razbludniju i nostalgičniju, u kojoj istodobno preispituje film u odnosu prema fotografiji i videu (*Veličina i propast jednog malog filmskog poduzeća – Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986).

Dakle, u toj simboličkoj sekvenci, pet statista okupljenih oko kamere, svaki s po jednom snimkom u ruci, okreću se prema zidu i pričvršćuju ih na njega, skandirajući svaki svoju legendu: “Volja naroda”; “Oružana borba”; “Politički rad”; “Produženi rat”; “Sve do pobjede”. Zatim se okreću prema nama, svaki ispod svoje snimke. Godard komentira: “Tu možemo vidjeti sve slike zajedno, u kinu ne možemo, tamo smo prisiljeni vidjeti ih odvojeno, jednu za drugom, što daje”, u redu, jednu projekciju, koja se prvo prikazuje kao takva (s projektorom dolje lijevo, mini-ekranom gore desno), zahvaljujući kojoj zatim prodiremo u puni ekran unutar pet snimki, u pet uzastopnih kadrova (ali svaki put odvojenih crninom). Godardov glas nastavlja: “Ali to daje to jer u stvari, kad se pravi film, stvari se odvijaju na taj način. Svaki put neka slika dolazi zamijeniti neku drugu, svaki put kasnija slika istiskuje prijašnju, dolazi na njeno mjesto, pritom se, dakako, više ili manje sjećajući ove. Ali to je moguće zato što se film giba, film se giba a slike se ne uspijevaju zapisati zajedno nego odvojeno, jedna za drugom, na svoju podlogu.” Dok izgovara te riječi, statisti se, svaki opet sa svojim snimkama u rukama, jedan za drugim približavaju prema kameri koja snima te snimke.

Ovdje nas se osobito doimaju dvije stvari. Slike koje su na početku projicirane na zid i “montirane” odvojene su crninama: na taj se način ujedno čuva autonomija svake snimke i materijalizira se odvajanje fotograma na vrpici koje projekcija ne daje vidjeti. Ali tako se i na liniji vremena projicira odvajanje vidljivo u prostornim odnosima između snimki pričvršćenih za zidu ili u



1



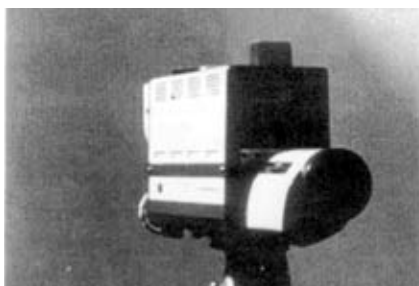
2



3



4

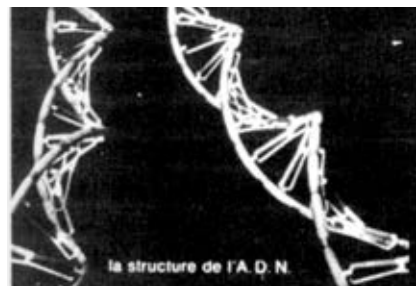


5

rukama (u drugoj fazi) statista svrstanih u red koji se premještaju pred kamerom, tvoreći tako jednu kontinuirano-diskontinuiranu liniju (jedan kontinuirani zvuk zamjenjuje diskontinuitet pet slogana). I upravo je taj prostorno-vremenski odnos ono što Godard komentira (treća faza), s egzaktnim strpljenjem koje itekako pokazuje u kojoj mjeri on u tome kani dohvatiti i za nas obnoviti jednu elementarnu i besprizivnu istinu: obrnuće prostora u vrijeme (svakog statista-slogana-snimke-prostora u statista-slogan-snimku-vrijeme) jest jedna metamorfoza, no ona ostaje posve aktualna i vidljiva, tako da vremenu projekcije izručeni prostor snimanja op-



1



3

JACQUES BOREL, une chaîne d'hôtels.

Dans chaque hôtel Jacques Borel, il y a une piscine chauffée



2



4

stoji u njemu i u njega neizbježno upisuje svoj znak. Druga stvar koja nas se osobito doima jest to da je svaka od tih slika predstavljena jednim tijelom. Sukladno meandrima svoje pedagogije, Godard na taj način izražava vezu između filma i pokreta ("film se giba", kao što se tijela gibaju), no kako bi je smjesta resorbirao u zamrznutim slikama zaduženim da izraze jednu temeljnu istinu te veze (film se i neprestano zaustavlja, kao što to mogu tijela; a ta solidarna tijela su i neizbježno odvojena jedna od drugih kao što su to i fotogrami). "Film, to jest, sve u svemu, slike u lancu, putem tog niza slika dobro objašnjava moj dvostruki identitet: prostor i vrijeme međusobno ulančani poput dva radnika na traci, gdje je svaki ujedno kopija i original drugog."

Eto što se premješta i produbljuje tijekom dvaju pitanja koja (si) postavlja Godard. *Prvo pitanje*: "Kako se ustrojava lanac?" Prvo, stavlja u nizanje sličice (snimke: niz automobila, ratni prizor, slika nekog logora, Jacques Borel reklama, struktura DNK, nuklearna obitelj), u punom kadru ali od kojih neke nose crni trag od traka za pomicanje (kontinuitet koji ih pokreće vraća tako na njihovu nepomičnost kao i na njihovo odvajanje).



Zatim na istom ekranu istodobno raspoređuje tri slike (horizontalni interval nastavlja se na onaj što ga implicira trak za pomicanje); te se slike pojavljuju i nestaju, preobražavaju se, punktuirane zvučnim okidanjem dijaprojektora u koji ih stavlja ruka koju naziremo (one su tako još jednom označene kao snimke i svakoj je dano ono što joj pripada).

Drugo pitanje: “Kako pronaći svoju vlastitu sliku u redu i neredu drugih, sa slaganjem ili neslaganjem drugih? Kako izraditi svoju sliku za to? Svoj imidž (*image de marque*), to jest sliku koja obilježuje (*image qui marque*), koja ostavlja tragove?” Dostaje naglasiti pokret: imati ne više tri mini-ekrana u ekranu već nove (monitore), po istom načelu dovesti ih u uzajamnu alternaciju i na taj način preraspodijeliti u jednakoj mjeri i vrijeme u prostoru koji je i sâm unesen u vrijeme na osnovi jedne nove situacije. Dostaje obnoviti, intenzivirajući ga, učinak traka za pomicanje, te na kraju puta svesti cjelokupan proces na objektiv fotoaparata (koji vidimo i čujemo “i koji će postati ti, i koji će postati ti ili ja, ti i ja”): objektiv koji je na taj način zadužen da predoči pogled koji ćemo imati “dok ćemo gledati tu sliku”.

Film nije istina 24 puta u sekundi samo zato što fotografija u njemu kao fotogram zadržava svoju paradoksalnu istinu: ujedno nepomičnu (u prostoru) i pokretnu (u vremenu).

112 Roger Odin, “Le film de fiction saisi par la photographie et sauvé par la bande-son”. U povodu *Mjesta oproštaja* Chrisa Markera, u *Cinémas de la modernité*, films, théories, Klincksieck, 1981.

113 Peter Wollen, “Feu et glace”, *op. cit.*

114 Réda Bensmaïa, “Du photogramme au pictogramme: à propos de *La Jetée* de Chris Marker”, *Iris*, br. 8, 1988.

“NASIP”, CHRIS MARKER (1963)

Gotovo da je sve rečeno o Markerovom filmu; unazad dvadeset pet godina on je izvršio toliku fascinaciju svojom iznimnom jedinstvenošću te ona kao da je naposljetku postala samorazumljivom. On je također dobro poslужio, osobito teoretičarima, za predodređivanje određenog stanja filma. Za pokazivanje kako zvučna vrpca može dati fikcijskom filmu ono što mu fotografija teži oduzeti¹¹². Za stjecanje uvida u to kako pokret nije ono što je u najvećoj mjeri unutarne filmu, već je to vrijeme.¹¹³ Za dohvaćanje jednog stupnja “čudovišnosti” što preko zatamnjenjā, a osobito pretapanjā dovodi do iskršavanja ludosti “piktograma”, svojevrsnoga prvobitno neprikazivog.¹¹⁴ Isto tako, ne zanemarujem činjenicu da je upravo nastojeći analizirati *Nasip* (*La Jetée*), prvo posredstvom riječi, zatim putem jednoga novog sklapanja filmskih slika, dovodeći na taj način do krajnosti jedan već ionako ekstreman kritički pothvat (pa iako je on morao odustati od svojega projekta, *La Rejetée*), Thierry Kuntzel s jednoga besprimjernog teorijskog pristupa prešao na zamisao o djelu kojim video premješta i obnavlja uvjete filmske slike.

Tome bi trebalo dodati da taj film u dvadeset devet minuta sažima: ljubavnu priču, put u djetinjstvo, mahnitnu fascinaciju jedinstvenom slikom (jedinstvenošću slike), reprezentaciju sastavljenu od rata, nuklearne opasnosti i koncentracionih logora, počast filmu (Hitcock, Langlois, Ledoux, itd.) i fotografiji (Capa), pristup sjećanju, strast prema muzejima, ljubav prema životinjama te, među svim tim, jedan izraziti osjećaj za trenutak.

No želio bih nadasve utvrditi zašto se taj fikcijski (čak i znanstvenofantastični) film mogao pokazati nepohodnim u stanovitu odabiru dokumentarnog karaktera (isto bi vrijedilo, na primjer, za *Razgovor pasa* (*Colloque des chiens*) Raúla Ruiza). Mada čudna, stvar je jednostavna: snimka, sama po sebi, ali i zbog svoje razlike od filma, i nesumnjivo to više što se radi o fikcijskom filmu, nužno posjeduje dokumentarnu dimenziju. Ona ne udvostručuje vrijeme, kao što to čini film; ona ga prekidat, lomi i sleduje, te na taj način “dokumentira”. Ona predstavlja takoreći apsolutnu istinu svakog pojedinog trenutka nad kojim osigurava svoj zahvat. “Snimka, to je

istina” (Godard stavlja u usta Michelu Suboru koji aparatom prati Annu Karinu u *Malom vojniku*). Ali što se zapravo želi reći onime što slijedi: “Film, to je istina 24 puta u sekundi”? Nešto nemoguće, budući da film skriva ono što snimka pokazuje: svaku sličicu zasebno, u svojoj goljoj istini koja podliježe protoku. Osim ako se film može, u samom svom protoku, približiti toj istini, različitim načinima od kojih pretpostavljamo da je najsigurniji, i u svakom slučaju najdojmljiviji, pripovijedanje priče sastavljene od sleđenih trenutaka, njihovih snimaka, ma koji im “život” mogli dati montaža, glazba, tekst ili glas. Upravo to čini *Nasip*, dvije godine nakon što je “Mali vojnik” filmske revolucije lansirao formulu. To je u isti mah i način (opet, ne jedini, ali jedan od najradikalnijih i nesumnjivo najdojmljivijih, ujedno apstraktno i materijalno) da se potvrdi drugi Godardov poučak koji treba spojiti s prvim (oni se uzajamno rasvjetljuju): svaki film mora biti dokumentarac vlastitog snimanja.

1989.

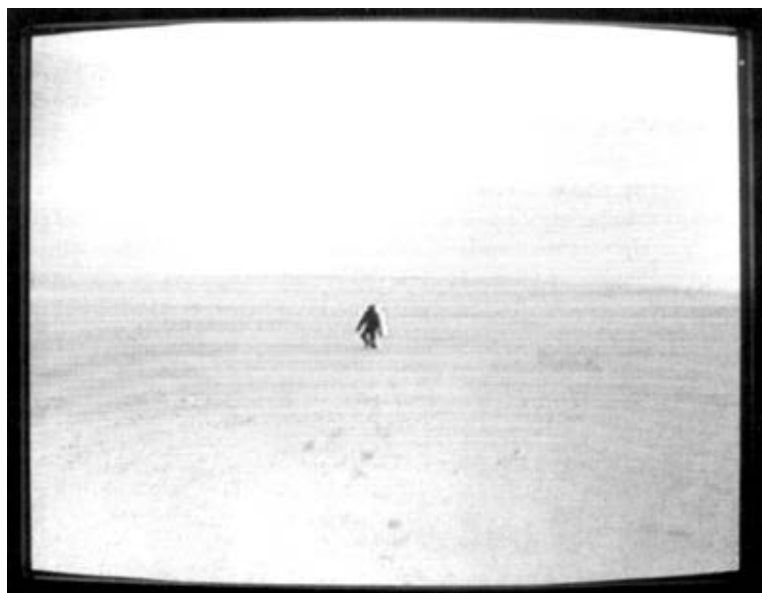


Chris Marker, *Nasip*, 1962.

93

RAYMOND BELLOUR
Međuslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Bill Viola, *Chott el-Djerid. Portret u svjetlu i jari*, 1982.



Orson Welles, *Gradanin Kane*, 1940.

Rubovi fikcije

Pokušavajući razmišljati o prilično nerazmrsivom pitanju fikcije-videa uhvaćenog između filma i televizije, prvo su mi na um došle dvije slike (ili dva slijeda slika): slike snijega, od kojih jedna dolazi od jedne videovrpce, a druga od jednog filma.

Vrpca je *Chott el-Djerid* Billa Viole: na samom početku, u velikoj daljini, na ekranu bijelom od snijega razaznajemo jednu malu drhtavu točku, isprva gotovo nezamjetljivu ali koja se ipak dovoljno i dovoljno dugo približava (prizor traje četiri minute) da bi konačno poprimila ljudski oblik¹¹⁵. Film je *Građanin Kane* Orsona Wellesa: dijete koje se igra u daljini u snijegu približava se i dolazi na poziv majke pozdraviti čovjeka koji mu najavljuje da će postati jedan od najbogatijih ljudi u Sjedinjenim Državama.¹¹⁶

Što bi se dogodilo da se te dvije slike, umjesto da budu odvojene najekstremnijim kodovima umjetnosti i kulture, jednoga dana pomiješaju, u jednom filmu, na jednoj vrpci, to jest da postanu uskladive u zajedničkom prostoru? Je li to uopće moguće? Postavio sam to pitanje Billu Violi, u jednome drugom obliku, tijekom jednog razgovora. Upitao sam ga: "Što bi se dogodilo da se tvoj lik, dolazeći tako izdaleka, nastavi približavati prema nama, ne kako bi jednostavno oblikovao siluetu nego doista poprimio ljudski oblik, i da počne pričati s nama, ili, još bolje, jednostavno pričati kao što se to čini u nekoj priči, o događaju kojeg bi bio dionikom, priču o životu, o smrti, o seksu?" Bill Viola nije odgovorio na pitanje, nije mogao drugo do ne odgovoriti na njega, umjesto čega je podsjetio na opreku, kao što se to često čini, između dva oblika fikcije. Iako granicu kao takvu nije moguće utvrditi, i premda je ona definirana isključivo svojim krajnostima: s jedne strane postoji fikcija kao nulti stupanj, s druge kao naracija.

Fikcija bi, dakle, imala dva središta. Apstraktno središte (mogli bismo reći i najkonkretnije), ono u ko-

¹¹⁵ Navodim po sjećanju (nakon što sam tri ili četiri puta pogledao vrpce), i primjer što ga dajem je netočan. Pogreška još jednom pokazuje kako je teško prisjetiti se sljedova slika (a video to još otežava). Odlučio sam to napomenuti ali zadržati svoj primjer. U stvari, prvih sedam kadrova *Chott el-Djerida* zaista se zbivaju na snijegu, prikazujući, sitnim potezima, motive nekog zaselka koji mogu iščeznuti. Kadar o kojemu govorim je prvi kadar pustinja koji slijedi nakon sekvence snijega, zbog čega dolazi do zbrke, povećane time što je razlika u tonalitetu neznatna; slabšno zarumenjela, slika je gotovo nezamjetno podijeljena linijom dine koja se ocrtava na obzoru, vrlo visoko u kadru.

¹¹⁶ Sekvencu tvori šest kadrova i u njoj se miješaju učinci blizine i daljine: isprva vidimo Kanea kako se igra u polutotalu, zatim izdaleka u slavnoj perspektivi prozora tijekom rasprave između Thatchera, majke i oca; ona završava kadrom saonica koje malo-pomalo nestaju pod snijegom.

jem započinje: svojevrсна minimalna drama koja stvara događajni odnos između barem dva elementa: za to je dovoljno raspolagati točkom i površinom. Nasuprot njemu bilo bi konkretno središte (možemo ga doživjeti kao jedno od najapstraktnijih, u svakom slučaju najprividnijih): događaj postaje pričom koja se događa likovima smještenim u vremenu i dekoru s učinkom stvarnosti koja nam se čini prirodnom, koja nam se učinila i dalje nam se čini, usprkos i nasuprot svemu, prirodnom, iako je, dakako, kulturna. Film se (gotovo u cijelosti) još uvijek više ili manje definira i na osnovi tog drugog središta. Početak Viole vrpce definira se na osnovi prvog, iako, kao što me podsjetio, taj vrlo dugi kadar gledatelju pruža nešto esencijalno: točku identifikacije u koju se smješta i koja mu na taj način omogućuje da se prepozna.

A tada mi je došla, sa živahnim osjećajem da kompliciram stvari, i treća slika. Još jedna slika snijega, ovaj put proizašla iz jednoga eksperimentalnog filma: *Zorns Lemme* Hollisa Framptona. Ovdje se radi o posljednjem kadru filma. On slijedi nakon dugog niza statičnih kadrova preko kojih se dekliniraju, prateći jednu učenu i stupnjevitvu igru, odnosi između alfabetičkih riječi i onog svjetskih fenomena. Po završetku tog procesa odstupanja između jezika i slike, iznenada u golemome snježnom polju zamjećujemo muškarca, ženu i psa: oni se sve više udaljavaju, dok se na zvučnoj vrpci gomilaju, dolazeći od više glasova, jezični fragmenti koji kao da zgušnjavaju, premještaju, smućuju sve riječi koje dotada nismo pročitali ni čuli.

Nastojeći rasvijetliti ono što me nagnalo da povežem te tri slike, pokušao sam u njima vidjeti nešto drugo osim onog što ih je vezalo za snijeg, onog što me navodilo da se poigravam s idejom snijega, nultim stupnjem elektroničke potke iz kojeg izlaze sve video-slike. I što sam se više opirao toj ideji, to sam više osjećao da je to srž pitanja, prihvaćajući mogućnost da ću prije svega morati izvršiti nekoliko korekcija.

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

Ono što eksperimentalni ili avangardni film (nije-
dna od tih riječi nije prikladna) i videoumjetnost (ništa
prikladnija riječ) imaju zajedničko jest odluka da se pod
svaku cijenu pobjegne od tri stvari: svemoći fotografske
analogije; realizma reprezentacije; režima pripovjedne
vjerojatnosti. Već iznesena i ponavljana tvrdnja: upravo
je to ono što ih je često oboje približavalo likovnim
umjetnostima ili poeziji više nego filmu kojeg su dioni-
cima. I to zahvaljujući skupu procesa, figura, izražajnih
obrazaca koje možemo shematski sabrati u dvije riječi:
dodavanje i izuzimanje. Na taj se način u većini eksperimen-
tálnih filmova i videovrpce raskida “prirodni ugo-
vor” između slike i zvuka. U tome uvijek postoji doda-
vanje, izuzimanje: ubrzavanja, usporavanja, eksces, od-
sutnosti, mnogostruke perturbacije koje teže denatura-
lizirati taj ugovor sklopljen, bit će tome umalo jedno
stoljeće, između fikcijskog filma i njegovog gledatelja.
Ali treba pojasniti da je ta operacija otpora i otklona koja
omogućuje zamisao o vremenu i prostoru drugačije vr-
ste i stvaranje jedne specifične umjetnosti – ili umje-
tničke razine – u stvari vrlo različita u eksperimental-
nom filmu i u videoumjetnosti, usprkos njihovim zaje-
dničkim točkama i srodnosti koju se još nije dovoljno ist-
taknulo (kao da su si videoumjetnici i kritičari name-
tnuli određeni zaborav). Ta srodnost proizlazi iz činjeni-
ce da su se eksperimentalni film i video morali definirati,
jedan u odnosu prema filmu, a drugi, kako nas je uvje-
ravao Jean-Paul Fargier, u odnosu prema televiziji (čak i
ako se i to može dovesti u pitanje, osobito s obzirom na
ono najbolje od francuskog videa).

Ali to ponajprije treba precizirati. Što zapravo zna-
či: morati se odrediti u odnosu prema televiziji? Što je
televizija ako ne to mjesto kroz koje danas prolaze sve
slike, uključujući i kinematografske (filmovi) koje tvore
dobar, a često i najgledaniji dio televizijskih programa?
Pokušajmo na trenutak zamisliti razmjere kinemato-
grafskih (ne samo filmskih) slika što prolaze kroz tele-
viziju, sa svim preklapanjima i pomacima između etika i
estetika do kojih to prolaženje dovodi. Dat ću jedan jedi-
ni primjer, koji se postao središnji: klipovi, većinom sni-
mljeni na 35mm, koji se gledaju, prepoznaju i prihvaćaju
kao televizijski.

To podrazumijeva da, ako se videoumjetnost ispr-
va odredila nadasve u odnosu prema televiziji kao dis-
pozitivu, u duhu bliskom likovnim umjetnostima i s po-
moću duha osporavanja koji je historijski povezan s nje-

nim počecima, danas ona *de facto* sve više postaje objek-
tom televizije kao mjesta kroz koje prolaze sve fikcije, a
osobito one same filmske umjetnosti. I upravo u odnosu
prema televiziji pojmljenoj kao golemo tijelo proizvo-
dne i distribucije slika video virtualno dobiva jednu go-
lemu moć, mnogo više remetilačku nego što je to ikad
mogla biti ona eksperimentalnog filma u filmskoj
umjetnosti.

I sve to zbog snijega, zbog same naravi elektronič-
ke slike. S jedne strane, ta se slika može staviti u službu
privida stvarnosti kao što se uglavnom čini u filmskoj
slici. Iako drugačije materije i vibracije, ona je u biti kraj-
nje bliska filmskoj slici kad igra na kartu analogije i re-
prezentacije. No, s druge strane, elektronička slika jest
ona slika u kojoj se sve može (štoviše, istodobno, izrav-
no) slagati i razlagati, tako da privid stvarnosti ne samo
da se prestupa (negira, zanemaruje, nadilazi, itd.), kao
što je to slučaj u eksperimentalnom filmu, nego se, na-
dasve, relativizira, navodi na samotreperenje. I upravo
će video, smještajući se u fikcijsku perspektivu, biti ka-
dar sve manje izbjegnuti to činiti zbog ugovora fikcije
koji je oduvijek vezao cjelokupno društvo za svoje poda-
nike, i upravo u tom pitanju dolazi do najvećeg
poremećaja.

Što se toga tiče, odredimo još jednu razliku iz-
među onoga što bismo mogli nazvati fikcijom kao susta-
vom i fikcije kao tijela. Vrpce Garyja Hilla su dobar pri-
mjer za fikciju kao sustav. One funkcioniraju na razini
formalne i intelektualne apstrakcije koja ih čini slabo
osjetljivim za pitanja reprezentacije i poremećaja do ko-
jih u njoj može doći; one se umeću, na vrlo moćan način,
u logiku svojega vlastitog svijeta, kao u neku vrstu per-
manentne metafikcije. Mogli bismo reći da vrpce Gar-
ryja Hilla oblikuju fikciju kao što knjige Raymonda Ro-
ussela oblikuju književnu priču. Zauzvrat, sve postaje
drugačije kad se fikcija ne poima *a priori* kao sustav, već
kad se postavi kao tijelo, to jest čim se dotaknemo sce-
narizacije, materijalizacije i dramatizacije tijela.

Razmotrit ću na brzinu dva jednostavna primjera,
dvije vrpce Danielle Jaeggi: *Tik do granice (Tout près de la
frontière)* i *Moj sasvim prvi poljubac (Mon tout premier bai-
ser)*. Na prvoj, scenarizacija (nošena finom obradom ka-
dra i glumičinom glumom) stavlja junakinju/aktericu u
poziciju zamjene i udvajanja dispozitiva televizijskog
dnevnika: ona se obraća nama kao svojim slušaocima, ali
govori o vlastitu životu. Jedan trenutak me osobito zani-



1



2



3

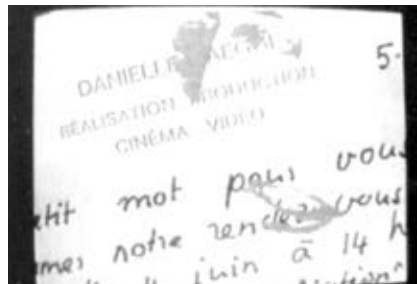
ma, budući da sudjeluje u onome što Fargier zove “pustolovinama potke”, na toj vrpici koja je u mnogo pogleda skrojena poput kakva filma i čija špica (nizanje vlakova, duge vožnje kamere po proputovanim mjestima) uistinu stvara dojam filma. Junakinja tone u san nakon što je pogledala televizijski dnevnik, a njezin glas prati tri slike (zadnja je televizijska slika): “U montaži nije nužno pokazati slike koje vidim prije nego što zaspem.” Kad se probudi, jedna obrađena, linijama i bojama izbušena slika dvaput se okreće prema nama prije nego što se “stvarna” slika lica nanovo izgradi dovršavajući svoj pokret (i opet glas: “Te noći usnula sam moru”).

Na vrpici *Moj sasvim prvi poljubac*, to se izvodi na dotjeraniji način. Danielle Jaeggi s vlastitim licem razvija jednu igru prijelaza i usporednosti između patvorene i “stvarne” slike. Kontekst je ovaj put ispitivanje posredstvom kojeg se autorica stavlja u poziciju novinara-intervjuera (podsjećam na temu vrpce: Danielle Jaeggi odlučuje susresti muškarca koji ju je, prije dvadeset godina, prvi put poljubio: u njenom djevojačkom dnevniku zapisan je detaljan opis događaja. Ona predlaže tom čovjeku, koji je u međuvremenu postao nuklearni fizičar, da napravi videointervju o njegovim radovima. On prihvaća. Ali počevši od drugog pitanja, lažna novinarka

se razotkriva i započinje pravo ispitivanje: sjeća li se on te žene koja se tako dobro sjeća njega?).

Ono što nas ovdje zapanjuje je da potezi ruža (nadasve u prvom dijelu vrpce) koji služe za slaganje i razlaganje “stvarne” slike tvore i temu priče: poljubac, ruž na usnama i ruž poljupca. Tako se videoslika poigrava sa “slikom prvog muškarca koji me je poljubio”.

Ta dva primjera postavljaju, čini mi se, jedno ključno pitanje koje spaja dva pitanja što ih je formulirao Fargier kao reference kolokvija o kojem je riječ (on pojašnjava da je iskustvo dosad odgovorilo na njih negativnim putem). Navodim ih: 1. Je li formalno moguće da video teži prema fikciji a da se prestane zaokupljati pustolovinama potke? 2. Je li moguće da videofikcija iscrpi svoje teme, svoje predmete, izvan videa kao takvog (uzetog, kao što se sve više uzima, kao generičko i dosta nejasno ime za nove medije: televizijski, informatički, klip)? Eto, na osnovi toga, i mojeg vlastitog pitanja, koje bi moglo poslužiti kao odgovor (provizorni) na to stanje stvari: nije li jamstvo što tvori referencu na medij (u ovom slučaju televiziju) nužno da bi se izbjegli nestvarnost i apsurdnost (što je možda isto) uobličavanja radu potke podvrgnutih tijelā čim se ona umiješaju u scenarizaciju, u dramu koja im daje tjelesnu vjerodostojnost? Mislim da ovdje dotičemo srž pitanja o “video-fikciji između filma i televizije”, utoliko što se fikcija kao naracija na određenom stupnju nužno pretvara u trajnog demona videa, nakon što je bila i nastavlja biti “prirodnom” vokacijom filma. Odatle proizlazi neumjesnost termina “znanstvene fantastike”, korištenog u programu kolokvija za određivanje (uspoređivanje) onoga što bi mogla postati videofikcija kao vrsta. Ne radi se o pitanju vrste, već o nečemu kudikamo važnijem, povezanim s općom preraspodjelom funkcije-slike i funkcije-priče s kojom smo danas suočeni (premda je pro-



1



2



1



2



3

blem, u biti, star kao i sam film: dokaz za to su eksperimentalni film i mnogobrojni sukobi što su potresali nijemi film).

To je povod primjedbama koje slijede, ishitrenim, korisnim samo za približavanje načinu na koji se može postaviti to pitanje. Pomislimo, na primjer, kako je teško, jednom kad se slika na samome početku odcijepila, vratiti se od fotografske analogije nekoj više ili manje realističnoj slici. Pritom se smještam u perspektivu u kojoj se televizijski (ili video) dispozitiv više ne uzima kao alibi, nositelj ili posredovanje kojim bi se zajamčila derealizacija slike, osiguralo prelaženje između dviju razina slike (isti se problem postavlja, mada na drugačiji način, s obzirom na režim pripovjedne vjerojatnosti; a, dakako, to dvoje najčešće ide zajedno). Počevši od trenutka u kojem se postavimo u rad potke, jednom kad dođe do stvaranja “druge slike”, kako ne obrađivati tu sliku samo zbog nje same, kao neki unutarnji prostor, s njenim vlastitim razvojnim zakonima, njenom vlastitom gravitacijom? Je li moguće, zamislivo, vratiti se (više ili manje) imaginarnom tijelu sačinjenom od fotografskog privida, onakvog kakav nam je općenito poznat u filmu? Mislim, na primjer, na vrpce Thierryja Kuntzela: one crpe snagu iz činjenice da pretpostavljaju

117 André Bazin, “En marge de l’erotisme au cinéma”, *op. cit.*

taj nemogući povratak, nastale, u strogom smislu riječi, iz žudnje prema onostranosti filma s obzirom na samu materiju vidljivog kao i s obzirom na cjelokupnu fikciju pojmljenu kao scenarizacija. Potresan primjer za to je vrpca-film, film-vrpca (kako li ga nazvati?) koji je Kuntzel realizirao o kubizmu (u suradnji s Philippeom Grandrieuxom). Na polu-simboličan način, filmski dijelovi zbrinjavaju se za minimalan scenarij koji služi kao nositelj pothvata: pustolovina jednog čovjeka, jednoga para, uronjenog u prostor kubističkog slikarstva. A video dijelovi su zaduženi za ujedno apstraktniju i materijalniju dimenziju pustolovine, onu koja, upravo poput kubističkog slikarstva, tvori jedan drugi prostor, jednu drugačiju sliku od one fotografskog realizma. Slikarstvo i povijest umjetnosti ovdje zauzimaju ulogu koju na bezbrojnim drugim vrpcama ima televizijski dispozitiv, s dodatkom apstrakcije koji to podrazumijeva.

Pomislimo također na slavnu raspravu koju je onomad otvorio Bazin, i koja nikad nije bila toliko aktualna: pod kojim se uvjetima može prikazivati erotizam na filmu? Nezadovoljan svojim odgovorom, Bazin je smatrao da “film može sve reći ali ne i sve pokazati”, da za evociranje strasti tijela “slici treba onemogućiti da dobije dokumentarnu vrijednost”. On je autor uznemirujuće tvrdnje: “Jedina konačna cenzura koje se film ne može osloboditi jest ona koju određuje sama slika”.¹¹⁷ Kao da, ne zaustavljajući se na moralnim razlozima, nego upravo zbog same njezine prirode, suvišak stvarnosti fotografsku sliku dovodi u opasnost da se, nakon određenog praga, okrene protiv ugovora fikcije koji teži ispuniti. U tom mi se pitanju nadaje potresnim da je u *Spašavaj se tko može, život* nemogućnost da se snimi poljubac povezana s razlaganjem, izobličavanjem slike, u obradi kakvu omogućuje video. Hoće li videom preobrađen film-slika jednog dana biti sposoban snimiti poljubac i pokazati nam tu materijalnost-nematerijalnost tijelā koju film pokazuje i previše a video još nedovoljno? Ovdje dotičemo nešto teško i mračno, što uvodi u igru odnos subjekta prema tijelu, prema svim slikama tijela. Čim se dotaknemo glumačkih tijela dotičemo također i same temelje filma, njegov ideal kao i njegovu ekonomiju.

Pokušajmo načiniti jedan veliki skok, čisto virtualan, kako bismo uvidjeli domete tog pitanja (cjelokupnoga čvora pitanjā), postavimo li ga ujedno u pojmovima scenarizacije, produkcije, investicije, društvenog

imaginarija. Mislim na jednu vrpču koju jako volim: *Moderna vremena (Modern Times)* Maxa Almyja. U jednom od njenih dijelova, naslovljenom "Modern Communication", neka žena razgovara sa svojom prijateljicom nakon (osjećajne) drame koju je upravo proživjela. Prva žena govori prijateljici koju ne vidimo, u američkom planu, okrenuta prema kameri. No prijateljica se usta pojavljuju u insertu, izrezujući kvadrat koji se upisuje (četiri puta i u četiri različita položaja) u tijelo koje gledamo. Učinak je to snažniji što nam se zbog načina na koji su raspodijeljeni glasovi dvije žene pričinjaju koliko jednom jedinom toliko odvojenim osobama (kao da jedna postaje unutarnjim glasovima druge). Zamislimo što bi se dogodilo da su te dvije žene – umjesto da budu, kao što se to gotovo uvijek događa u videoumjetnosti, sama autorica, njezina prijateljica ili umjetnica performansa, riječju, osobe korištene više ili manje poput vas ili mene – Isabelle Huppert i Isabelle Adjani. Da se ta odabrana, izolirana usta, pretvorena u fragment gotovo neprepoznatljivog tijela, odjednom pojave kao jedini predstavnicu Adjaničinog tijela na ekranu.

Ako se jednog dana to dogodi, nesumnjivo više neće biti videoumjetnosti kao takve, kao ni filma, i nešto će se definitivno promijeniti u carstvu slika (da ne govorimo o društvu koje ih konzumira). Nažalost, do toga nikad neće doći. Ali usprkos svemu treba nastojati misliti u tim odnosima. Upravo bi se u toj perspektivi dvije slike snijega s kojima sam započeo, ona Billa Viole i ona Orsona Wellesa, mogle povezati i zajedno nastanjivati jedno te isto djelo, ili se barem dohvatiti u jednom te istom mentalnom prostoru.

1983.





Jean-Luc Godard, *Scenarij filma Strast*, 1982.

Iz međutijela

Postoji i postojalo je više načina da se ustvrdi: film, ta umjetnost pokreta i analogne slike, potječe od slikarstva ili k njemu teži – toj nepokretnoj prisutnosti, no toliko slobodnijoj u njezinu odnosu prema svakom predstavljenom stvarnom.

U vrijeme nijemog filma bilo je moguće u filmu vidjeti, poput Éliea Faurea, “animaciju” slikarstva, no u kineplastici (usprkos onome što ta riječ još uvijek teži označavati) vrlo se brzo naslutio “odveć radikalno nov fenomen da bi se više moglo pomišljati [...] na slikarstvo”¹¹⁸. Isto tako, bilo je moguće, poput Jeana Georgea Autriola, u slikarstvu tražiti “početke režije”, u Giottu, Michelangelu ili Brueghelu vidjeti junake nekog pra-filma pozornog prema kvalitetu pokreta, detalja, prizora izvan kadra, odmah međutim ograničavajući (i usložnjavajući) usporedbu sljedećom tvrdnjom: “Onaj koji iščekuje izravnu zabilježbu plodova imaginacije hvatanjem mentalnih valova, apsolutni sineast, jedini koji je kadar sam prikazati svoj film onakvog kakvog ga je osobno vidio i stvorio u duhu jest možda realizator “animiranih crteža”: čovjek koji umije dohvatiti slike što mu se neprestano gibaju u glavi, tom magičnom studiju, i urediti ih, harmonizirati, animirati, ritmizirati prema vlastitim nacrtima.”¹¹⁹ Najzad, bilo je moguće, u reaktualizaciji tog pitanja od strane Andréa Bazina, suprotstaviti dvije umjetnosti ocrtavajući među njima mnogo komentiranu liniju razgraničenja, onu između okvira i zaslona, centripetalnog ekrana i centrifugalnog platna¹²⁰. U novije vrijeme svjedočili smo nastojanju Pascala Bonitzera, dosta protivnom potonjim tendencijama, da pokaže kako se, ako se film giba manje, slikarstvo giba više nego što se misli; to je znak bliskosti (ujedno nove i drevne) koji proizlazi kako iz zajedničke strasti viđenja tako i iz usporedivih načina pristupa sastavnicama slike.¹²¹ To je i perspektiva koju usvaja Jacques Aumont smještajući slikarstvo i film u povijest vidljivog kao su-

118 Élie Faure, *L'Arbre d'Eden*, 1922, cit. u Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, op. cit., str. 75-77.

119 Jean George Auriol, “Faire des films, 1. Les origines de la mise en scène”, *Revue du cinéma*, br.1, listopad 1946.

120 André Bazin, “Peinture et cinéma”, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 2. izd., Éd. du Cerf, 1959.

121 Pascal Bonitzer, *Décadrages*, *Peinture et Cinéma*, op. cit.

122 Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, op. cit.

123 Pascal-Bonitzer, “La surface-videó”, u *Le Champ aveugle*, *Cahiers du Cinéma*, Gallimard, 1982.

124 *Décadrages*, op. cit., str. 101.

dionike “beskonačnog oka”¹²². On to čini iz genealoške vizure, i na sustavan način, razlikujući različite aspekte (okvir, prostor, svjetloću i boju, formu i izraz) na osnovi kojih se između dvije umjetnosti izvršava ta više ili manje živa kontaminacija. Koliko o retrospektivnoj istini umjetničkih medijā, ta kontaminacija očito svjedoči i o aktualnoj krizi njihove specifičnosti.

Jedna me stvar iznenađuje u ta dva pokušaja. Držeći se (kao vlastite teme) fiktivskog filma, to jest filma akcija i vidljivih tijela, oni ne sagledavaju način (ili jedva da ga sagledavaju) na koji se film, preobražavajući se putem videa, kao nikad prije približava slikarstvu. I to upravo slikarstvu (starom i modernom, modernom i starom) utoliko ukoliko ono pristupa tijelima i njihovim dekorima na načine različite od onog fotografske analogije (i od onog što ju je zastupalo u samom slikarstvu). Ni film ni slikarstvo stoga zapravo ne dotiču materiju, tijelo tijela, može li se tako reći, materiju tijelā i onoga što ih okružuje u njihovu odnosu prema stvarnom-nestvarnom reprezentacije. U tom je pitanju zanimljivo zapaziti Bonitzerovo kolebanje (na koje ga sâm navodim). On isprva (u jednoj prijašnjoj knjizi) s usredotočenom silovitošću napada ono što zove “površina-video”: sliku lišenu stvarnosti i distance, sjene i povijesti.¹²³ Zatim (ovaj put u *Dekadriranjima*), nadahnjujući se jednim momentom *Avanture (Avventura)*, kad junak prevrće tintarnicu na crtež mladog arhitekta, odaje hvalu “mrlji” u Antonionija: “Mrlja izražava entropiju, degradaciju, nepovratnost događaja; ali ona je i početak jedne jedinstvene figure, iako bezoblične i bezimene.”¹²⁴ Nije li upravo to ono što čini, što može učiniti video? Ne pokušava li on prikazati u figuri (figuri tijelā, predmeta ili krajolika) ono što je (još) bezoblično i bezimeno? Video nije samo površina, mada pridonosi ukloniti iz slike (osobito iz filmske slike) njezinu staru dubinu. On je i ono što filmu daje jednu novu dubinu koju je teško imenovati. On tijelima čarolijom omogućuje da nastaju i ne-

staju, što je oduvijek bio jedan od (traumatskih) snova slike. No, iznad svega, on kao da beskrajno proširuje registar onoga što su obrada svjetla i ograničeni broj efekata dosad bitno omogućili filmu (zauvijek veličanstveni udio nijemog filma). Ukratko, on dovodi do pomaljanja istine (ili privida, ludila) slike iz međutijela.

Eto što bi se trebalo pokazati preko tri filma (ili tri vrpce) koje sam ovdje jukstaponirao jer mi se čini da oni figurativno oprimjeruju, (pre)figuriraju sveukupnost toga novog stanja filma. Možemo reći da video zahvaća film kao slikarstvo.

I. "SAM U NOĆI"

Zašto prvo izabrati tu vrpcu, taj film, *Kubističko slikarstvo* (1981, 49'), u nastojanju da se odredi učinak jednog prijelaza između slikarstva i filma? Pothvat što su ga Thierry Kuntzel i Philippe Grandrieux poduzeli služeći se tekstom Jeana Paulhana pripada fikciji u istoj mjeri koliko i diskurzivnom ili dokumentarnom žanru. Dva su autora osmislila podjelu, određenu alternaciju između filma i videa (Philippe Grandrieux je bio zadužen za filmske, Thierry Kuntzel za video dijelove) koja omogućuje suvislo tumačenje teksta, koji se međutim uzima i kao predtekst. Dovođenje u odnos dvaju klasičnih članova, slikarstva i filma, odmah zapodijeva tročlani valcer iz kojeg se pomalja, posredstvom tog slikarstva i tog teksta ali i uvelike ih nadilazeći, pitanje o odnosu kao takvom između filma i videa, ujedno aktualnom i virtualnom.

Eto na što nas upućuje priča o ljubitelju umjetnosti (ujedno zbiljskom i imaginarnom Paulhanu) koji, vrativši se jedne lijepe večeri u svoju radionicu i odlučivši ne paliti svjetlo kako ne bi probudio svoju usnulu suprugu, u svojem domaćem okružju proživljava iskustvo koje će na kraju puta i potkraj filma sažeti na sljedeći način: "Tako, upravo u trenu kad je odzvonilo dva na nekome trećem satu, zahvatio me neobičan osjećaj da sam prošao kroz neku kubističku sliku."

Time se stupnjevito otvara pitanje o genealogiji medijā-slike. Gusto izmjenjivanje filmskih i video odsječaka zaista pretpostavlja da video (obrađen na taj način zahvaljujući sintesajzeru) dovodi do prestupanja preko implicitnih normi filmske slike usporedivog s onim kubističkog slikarstva koje je na početku 20. st. sa-

125 Stephen Heath, "Droit de regard", u Raymond Bellour (dir.), *Le Cinéma américain*, II, Flammarion, 1980, str. 90-91.

trlo ono što je ostalo od klasičnog slikovnog prostora. Možemo se također upitati u kojoj je mjeri točna tvrdnja da nadilaženje realističke reprezentacije, radikalizirano u videom oživljenoj slici, ponavlja ili reproducira ono koje je postupno zahvatilo slikarstvo od trenutka kad su fotografija i zatim film postali "stvarnijim" nego što je slikarstvo ikad bilo. U sličnom duhu, ali ostajući mnogo bliže samome djelu, mogli bismo pokušati odrediti kako video odsječci odgovaraju na racionalizacije teksta (na glas pripovjedača, te onu slikovne "dokse" što proizlazi iz radio-stanice); tako bismo uvidjeli u kojoj mjeri na taj način obrađena videoslika više ili manje odgovara promjeni pogleda koju je nekoć začeo kubizam. Ali možemo i razmotriti način na koji su film i video ovdje pozvani na suživot u jednome zajedničkom prostoru. Oni su u njemu privučeni jedan prema drugom, no u isto se vrijeme isključuju, uzajamno se istiskujući na rubove drugog. Kao što smo upravo utvrdili, video se uvijek nastavlja na film po načelu alternacije. Raspodjela je vrlo jasna: ona se izvodi putem sveukupnosti kadrova, autonomnih blokova varijabilne amplitude (nazovimo ih, razborito, "sekvencama") između kojih nisu uspostavljeni nikakvi prijelazi. Ali alternacija nikad ne postaje ona iz kadra u kadar (što bi značilo, kao u klasičnoj naraciji, ići prema više ili manje unificiranim sekvencama); u svakom slučaju, ona se nikad ne razrješava unutar pojedinog kadra. To je gotovo preduvjet za mišljenje odnosa između filma i videa (i otkrivanje, pod jednim drugim kutom, zamisli o filmu preispitanom od slikarstva). Zanimaju me upravo taj treći aspekt, makar se očitovao samo preko druga dva.

Njegov nam je ulog bjelodan. S jedne se strane nalazimo pred "normalnom", realističnom slikom u kojoj se objekti raspoređuju ovisno o svoje tri uobičajene dimenzije, sa svojim vidljivim i skrivenim licima, svojim linijama bijega i svojim tonskim odnosima, prema zakona utvrđenim od renesanse i racionalizacije što ju je provela optika polazeći od uvjetā prirodnog viđenja. Slika koja se suprotstavlja toj mudroj slici više nema vidljivog oka: ona je lišena i površine i dubine, i ništa ne dobivamo tvrdeći da se u njoj površine umeću ili da se dubine svode na traku. Isto tako, u njoj zapravo ne pravimo razliku između svjetla i tame (u kojoj fikcija nalazi svoj predtekst); posrijedi je prije neko naslojavanje crnina i obojenih vibracija koje kao da se obasjavaju ili trnu iznutra, u masi oblika i linija. Ta je slika gusta, pokretna,

providna, sačinjena od redova koji se preklapaju, slojeva koji se raslojavaju. Mogli bismo također reći: ona je lišena tijela. Ili, suprotno: ona ima samo njega, tijelo s kojim se združuje stvarno tijelo, ono zalutalog junaka, sve do međusobnog prožimanja.

Gledatelj brzo uviđa da autori, tanani kao što jesu, video dijelovima nisu dopustili da sustavno nastaju iz filmskih slika, kojih u tom slučaju ne bi bili drugo do re-interpretacija. Naprotiv, vrlo često na samom početku uvode u lebdećoj videoslici ovaj ili onaj objekt što ga kasnije nalazimo u nepomičnosti filmskog okvira (na primjer, mandolina, šahovska ploča ili knjiga, esencijalna u čitavoj priči: *Povijest slikarstva*, koju junak u više navrata lista). To reducira didaktičke tendencije te obdaruje nekom načelnom jednakošću videosliku koja se isprva činila drugotnom (što historijski i jest). Konačno, to je način da se vizualno i narativno povežu dva prostora, i da se utoliko bolje odredi ono što ih razdvaja.

Ovdje se postavlja i pitanje prijelaza. Kako prijeći od jedne vrste slike na drugu? Kako opravdati, ovjerovati taj prijelaz? Ili, jednostavnije: pod kojim uvjetima je on moguć, poželjan, štoviše, podnošljiv? Preko slikarstva (točnije, kubističkog slikarstva), pitanje se postavlja filmskoj reprezentaciji. Ona se suočava istodobno s jednom mogućnošću i jednom nemogućnošću, nečim što pripada jednoj osobitoj virtualnosti: kako u istom prostoru (ujedno konkretnom i psihičkom) združiti *reprezentirano* i *de-reprezentirano* tijelo?

U svojoj maniji za otkrivanjem pukotina, rezistentnih točaka pogleda u klasičnom filmu, Stephen Heath navodi primjer iz *Sumnje* koji mu služi da Hitchcocka pretvori u junaka jedne “sumnjive vizije” (“*vision louche*”, op. prev.)¹²⁵. Dva policajca dolaze u kuću Caryja Granta kako bi ga ispitali o nekom upravo sumnjivom poslu, a pogled jednog od njih iznenada se zamrzava i zadržava više nego što treba na jednoj slici u predvorju (“postkubističkoj” slici, napominje Heath, sličnoj, na primjer, Picassovoj *Mrtvoj prirodi s vrčem, zdjelom i voćem*). Umetanje kadra u kadar, slike u filmsku sliku, očito čuva načelnu izvanjskost među njima; ali u jednom trenutku smučeni pogled koji ih povezuje ističe da stvarnost izmiče i sebi samoj spotičući se o ono što joj je, zbog konvencije ili prirodno, strano.

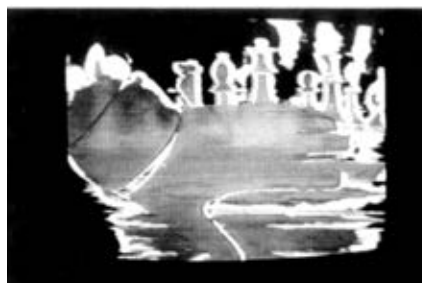
Svi znamo što je to “stvarnost”, pa makar odlučili to ne znati – makar nam film davao samo njezin privid ili impresiju (u nedostatku senzacije, kao i unutarnjeg



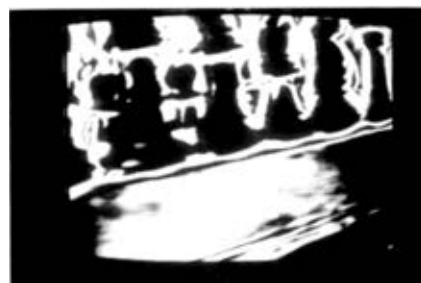
1



2



3



4



5



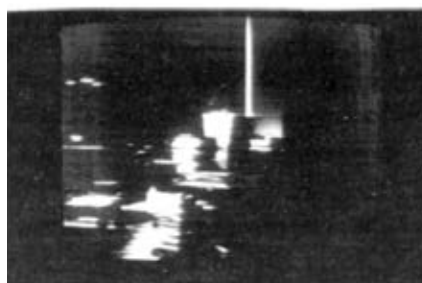
6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



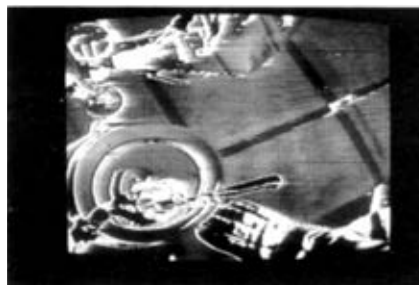
17



18



19



20

126 "De la trame au drame", u povodu kolokvija u Montbéliardu, "Video, fiction et Cie", C. A. C., Montbéliard 1983.



21



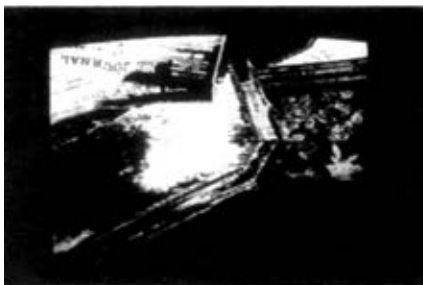
22



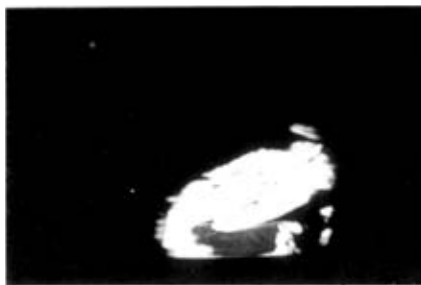
23



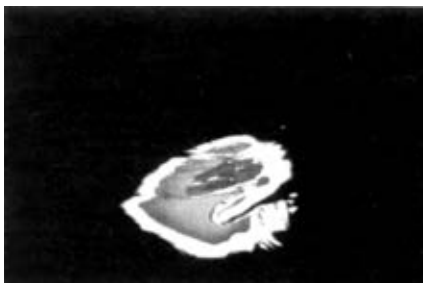
24



25



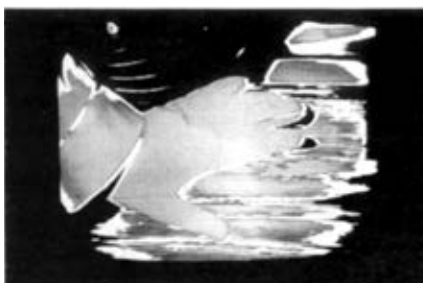
26



27



28



29



30

osjećaja, koje bi joj video itekako mogao poželjeti vratiti). Stvarnost je naprosto ono što se u viđenju najviše približava prirodnom opažanju i analognoj slici koja mu uspostavlja okvir i obnavlja ga. To je reprezentirano. Dere-representirano jest ono što ga remeti, izazivajući kod gledatelja bilo najdublju emociju, pravo zavođenje, ili veselost, tjeskobu ili ruglo, toliko je silovito ono što zadire u integritet ljudskoga tijela, kao i u onaj materijalnog svijeta koji ga okružuje.

Postoji dakle stanovita poteškoća u reprezentiranju i dere-representiranju unutar jedne iste vrste. Unutar jednog istog filma, u protoku sekvence, nizanju kadrova, sve do onog unutar jednog te istog kadra. A da prijelazi o kojima se radi budu motivirani, već prema scenarijskim obratima, promjenom viđenja, iskrsavanjem afekta, čuvstvenim otklonom, potragom za simbolom, žudnjom prema apstrakciji.

Držeći se (zasad) samog videa, i u njemu djelā koja se otvaraju prema fikciji (na primjer onih koje je Jean-Paul Fargier jednom objedinio pod stijegom “Od potke do drame”¹²⁶), ustanovljujemo da većina njih nema nikakve poteškoće s dere-representiranjem. No za to ipak postoje neki preduvjeti. Prvo, stupanj stvarnosti fikcije treba da bude minimalan, što se postiže raznim zaobilaznim sredstvima čiji bi se popis dao razmjerno lako načiniti (jedno od najevidentnijih je odsutnost dijaloga, koja za posljedicu ima nedostatak inkarnacije – to je i jedno od najzanimljivijih obilježja koje se nadovezuje na činjenice nijemog filma kao što su to već učinila mnoga ostvarenja eksperimentalnog filma). S druge strane, dovoljno je da se dere-representacija uspostavi od samoga početka i nametne se na homogeni način. To je način da se izbjegnju problemi prijelaza (ovo nipošto nije vrijednosni sud), a osobito opasnost od odveć brutalnog ništenja vjerovanja u sliku tijela (sjetimo se, na primjer, držeći se Kuntzelova djela, *Nostosa I*: klonulo, izbušeno, razmrvljeno, razdrobljeno tijelo jest ono tijelo koje se stvara od samoga početka). Što se tiče prijelaza u strogo smislu riječi, koji su ipak dosta učestali, na razini od jedne slike do druge, oni su izgleda uvijek podložni dvama modalitetima. Prvi je referenca (sveprisutna) na tehnološki dispozitiv (televiziju, monitor, potku, itd.) Ta referenca je daleko više od citata: ona omogućuje ponovni zapis činitelja vjerovanja utoliko što dispozitiv sam po sebi posjeduje moć metamorfoze koju si slika proizvodi u istom trenutku; on je motivira, potpomaže i

RAYMOND BELLOUR

Meduslika

Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2016.

čini prihvatljivom. Drugi, labilniji modalitet proizlazi iz osobitih situacija koje same po sebi posjeduju neku po-
buđujuću vrijednost: bilo da se dotiču psihičkih stanja
(drijemež, san, itd.) čiji je dispozitiv više ili manje ema-
nacija (kao materijalni ekvivalent psihičkog prizora) ili
da imaju simboličku ili fantazmatsku vrijednost koja se
može izolirati u jednoj figuri (na primjer, spolni čin). Tu
otkrivamo problem koji je nekoć opsjedao film (osobito
u obliku obrade slike). Kao posrednički primjer između
filma i videa u tom nam pitanju može poslužiti *Tekuće
nebo (Liquid Sky)*, film Slave Tsukerman (1982): junaki-
njino usmrćivanje svojih mnogobrojnih seksualnih par-
tnera u njemu je skandirano jednom kompleksnom i
opetovanom figurom (efekt koji se postiže ili sintesajze-
rom ili obradom numeričkih slika) koja preobražava
prava tijela u čisto titranje boja, linija i svjetlosti.

Pitanje koje se postavlja jest dakle kako se može u
fikciji (filmskoj ili videofikciji, filmskoj i videofikciji)
obrađivati, varirati, preobražavati stvarnost na razini sa-
moga tijela i dekora u koje se ono smješta. I to, očito, raz-
mjerno stupnju stvarnosti u koju smo se uvjerali, i utoli-
ko više što taj stupanj ostaje visok – što je uostalom uvi-
jek slučaj sve dok se oslanjamo na svemoć fotografske
analogije (ili onoga što joj odgovara u elektroničkoj re-
produkciji). To nas, na primjer, navodi da se upitamo:
kako, za materiju i figuru tijelā, postupati onako kako je
Godard postupao za brzinu pokreta u *Spašavaj se tko mo-
že, život*. To jest: uplićući se u sam protok priče podvr-
gnute nizu lomova, posvećujući se i aleatornim i spore-
dnim momentima naracije a ne samo njenim snažnim
trenucima i vrhunskim obrisima.

Upravo u tome počiva, po mojem mišljenju, vrlo
sugestivna vrijednost *Kubističkog slikarstva*. Dakako, ti
se prijelazi ostvaruju samo skokovima iz jednog stanja u
drugo. Među likovima nema dijaloga, a i vjerovanje u in-
karnaciju je svedeno na najmanju mjeru. Nadasve, sli-
karstvo ovdje ima ulogu tele-video-dispozitiva kao u
većini drugih djela. Ono zauzima tu ulogu na dva nači-
na: svojom apstrakcijom (idejama kojima služi i koje
pretpostavlja) i svojom materijalnošću (naslikanim tije-
lima i objektima koji ga konstituiraju), kubističko se sli-
karstvo (i putem njega cjelokupno slikarstvo) pretvara u
posredovanje koje čini prirodnim i mogućim te prijelaze
od “stvarne” slike na obestvarujuću sliku. Stoga ta
vrpca (taj film) dereprezentira samo pod određenim uv-
jetima, poput mnoštva drugih. A ipak, poremećaj koji

unos je golem. On prelazi (barem za mene) s onu
stranu.

Prvo, izvanprizorni glas lika (kojeg iznimno eg-
zaktno glumi Konstanty Jeleński) daje svom živućem
dvojniku (čak i dvostrukom dvojniku, u svakoj od dvije
slike) istinsku dimenziju iskustva; utoliko više što slo-
bodno prelazi (što je slobodnije od glasa?) od filmskih
na video odsječke i obrnuto. S druge strane, što vrpca
(koja je razmjerno duga s obzirom na ono malo što ima
za reći, ali njezina sporost, njena opetovanja, njezin sa-
njalački ton čine dio jedne strategije) više odmiče, što je
se više prepušta njenom tijeku, to za gledatelja učinci
impresije i psihičke reverzije između dvije slike i dva
prostora postaju naglašeniji. Usmjereno glasom junaka,
podvrgnuto pomalo ludom titranju koje uvijek rezultira
iz naoko beskrajno mudre i uređene figure alternacije,
sjećanje počinje unakrsno projicirati dvije vrste slike,
krajnje minuciozno poduprte jedna o drugu. Preraspod-
jela prijelaza (zatamnjenja i pretapanja) naglašava tu
pomutnju: težeći, kako se isprva čini, odijeliti filmske od
video odsječaka, oni malo-pomalo toliko razdjeljuju i
svaki pojedini segment, svodeći ga na njega samog, te
na kraju zbližavaju ono što se smatralo da odvajaju.

Do toga dolazi utoliko više što povlašteni momen-
ti mjestimice olakšavaju taj mentalni prijelaz, tu virtu-
alnost. Izabrao bih dva takva momenta. Jedan je punk-
tualan, drugi razrađeniji. Svjestan sam međutim da od
čitaoca tražim da zamisli jedan gotovo nedokučivi pro-
ces (a ipak vrlo stvaran).

Prvi se moment javlja potkraj osmog segmenta.
Od njegova samog početka, kao da slijedi glas, junakova
ruka nanovo započinje svoj put u sumračnom prostoru
studija. Njezin se pokret pokorava modulacijama video-
slike, ujedno zatamnjene i providne, koja udvostručuje
svaku liniju prstenom treperave svjetlosti. Paulhanova
priča čini od tog iskustva teoriju, u kojoj otkriva kubi-
stičko slikarstvo; ali njegovi pojmovi anticipiraju i ono
što proizvodi video – a osobito učinak *paluche*, te kamere
koja postaje “okom na vršku prstiju”, s kojom je Thierry
Kuntzel (poput Jean-Andréa Fieschija) osmislio gotovo
čitav svoj rad. “Stoga izgleda kao da je dodir nadvladao
vid, taktilni prostor vizualni prostor. Sve se odvija kao
da naš pogled više nije drugo do produžetak na našim
prstima, antena na našem čelu.” Kamera zatim napu-
šta junakovu ruku, dugo se zadržavajući na pomiješa-
nim, uslojenim, rastaljenim objektima pokrivenim nje-

zinom tijelom-pogledom; na ruku će se vratiti tek na kraju segmenta. Upravo se povodom posljednjeg pokreta ruka pruža uz rub nekog komada namještaja: i nadalje ta svjetlosna neobrađena ruka što sličići valu. No učinak se iznenada raspršuje s padanjem svjetiljke (tako nam se barem čini); a na samom dnu kadra, na trenutak, prije nego što sve zapadne u zatamnjenje, pomalja se “stvarna”, posve analogna ruka: ruka filma, koja vidi samo utoliko ukoliko je viđena, sa svojim taktilnim i unutar-njim pogledom.

Drugi moment slijedi nakon prvog (novi segment: film). Junak, ispružen na krevetu, u vrlo bliskom planu, gleda u zrak i oko sebe. S njime vidimo i ono što on vidi, u tri kadra koji se izmjenjuju s njegovim zabrinutim licem: tri odsječka što ih tvore zavjese i naborane tkanine stvarajući jasne linije u okviru, kao da im je cilj što bolje označiti rez pogleda. Oči se zatvaraju. Prijelaz. I prelazimo (segment 10) na video. Vrlo lijepo montirani prvi kadar pokazuje lice junakove žene Germaine u krupnom planu kako se okreće u krevetu u ulančanom nizu faza čiji tijek kao da se zapisuje u pamćenje sukladno dovršenju pokreta. Isto se ponavlja u dva kadra što slijede, sa čašom i malenom kockom (već viđenom) koja se okreće u junakovoj ruci. To je trenutak kad se tri subjektivna kadra prethodnog segmenta ponavljaju: vrlo brzo, jedan za drugim, i različito raspoređeni; no najzanimljivije je to da su oni gotovo identični prethodnima (nisu podvrgnuti nikakvoj doista osjetnoj obradi). Jedina varijacija je ona svjetloće: bezbojno, zagušeno ovdje postaje šareno, upravo drhtavo. U tom trenutku, zahvaljujući tom učinku interferencije, videoslika i filmska slika se zbližavaju, privlače, služeći se (ujedno zbiljski i virtualno) svojom minimalnom razlikom kako bi izrazile systemske suptilne, fizičke i psihičke, afektivne otklone. Glas junaka stoga odzvanja kao u snu, fikcijski povezujući bdijenje i san, “normalna” stanja opažanja i taktilno-mentalnu senzaciju; on nanovo uvodi, određujući ujedno igru i ulog vrpce, distancu koja u tom momentu kao da je sabrana u slici: “Prostor u kojem sam se kretao bio mi je zagonetan, i to bi mi i ostao da se nisam, slučajno, upravo u trenu kad sam tonuo u san, sjetio modernog slikarstva”.

Treba naglasiti da se učinak zbližavanja i interferencije (učinak ne-učinka) proširuje, identičan, na tri kadra sa slikama (koji dolaze nakon triju kadrova s tkaninama). Oni na taj način stječu jednu paradoksalnu



1



3



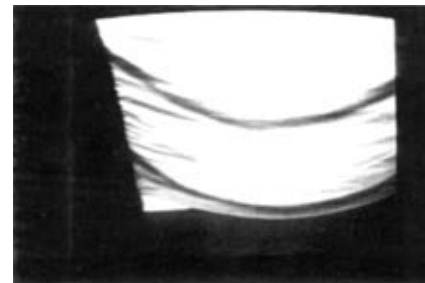
5



7



2



4



6



8



9



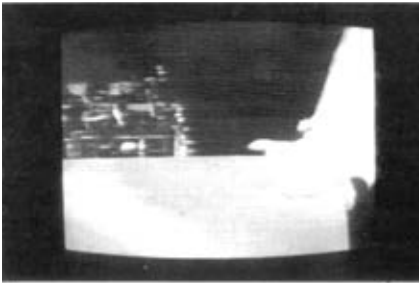
10



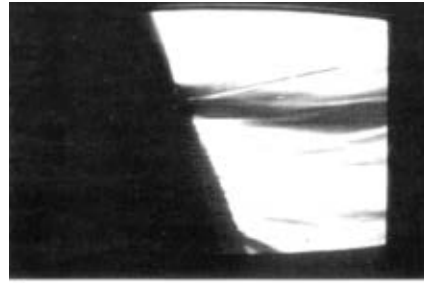
11



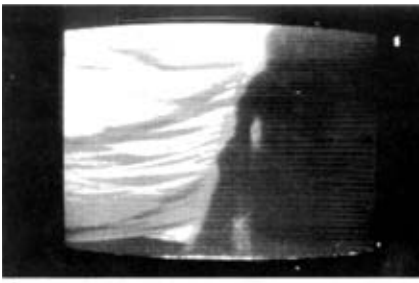
12



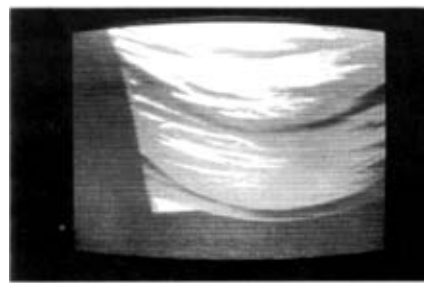
13



14



15



16



17



18

vrijednost stvarnosnog učinka (oni su objekti ravnopravni s drugima) zbog same svoje funkcije dispozitiva (radi se o slikama kubističkih slika). Zaista, ti kadrovi utoliko manje imaju potrebu biti obrađeni sintesajzerom kako bi izrazili ideju (senzaciju) neke stvarnosti iz mnogostrukih točki gledišta, ukoliko kubističke slike već i same po sebi ostvaruju ono što je videoslika kadra učiniti na drugačiji način. Ona to čini izvrgavajući se opasnosti da izgleda kao da poput njih proizvodi jednu drugu "površinu": to jest, da pretvara u abnormalan volumen prividni volumen (tu osobitu vrstu površine) na koji je sveden zagonetni volumen živoga prostora, podčinjenog od strane filma čistoj opažajnoj dimenziji, perspektivnim kodovima koji ga izoliraju i fokaliziraju.

Između ta dva segmenta dolazi i do jednog obrata, prema jednoj promjenljivoj krivulji, sve do izranjanja identičnog među površinama (ili gustoćama) i dubinama: između filma i videa. Preko onoga što oni prikazuju, ujedno materijalno i historijski, uvedene slike stoga služe kao psihički nositelj i metafora za pothvat koji omogućuje sučeljavanje filmske slike s videoslikom, koja ovu udvaja i preoblikuje.

Slikarstvo, naime, itekako ostaje agensom i pokretačem tog sučeljavanja, čak i ako se igra smješta na drugu, višu ravan. Upravo je to ono što je Godard tako snažno osjetio u *Strasti* (zanimljivo, iste godine). U dijelu filma koji se tiče slikarstva, on se sa svoje strane bavi (i ovaj put samo filmom, ali i stoga što se on na taj način odmara, kako bi osmislio njegov projekt i zatim ga na površini-dubini videa popratio pogovorom) samo pozom tijelā u njihovim dekorima. On na taj način teži polučiti, između pokreta i nepomičnosti, života i smrti, bilo kojeg i pregnantnog trenutka, reprezentaciju i ponovnu reprezentaciju, konfuziju koja razrađuje onu što je već uvedena (ovaj put izravnije videom) u *Spašavaj se tko može, život*. U oba slučaja, on na drugi način traga za de-representacijom koju je jednoga dana dotaknuo, možda u njenoj najosjetljivijoj točki, prodirući u unutrašnjost tijelā.

II. ISPREKIDANOSTI TIJELA

Izišavši onog dana iz kina, hodao je ulicom ne shvaćajući što mu se dogodilo. Kad je otvorio vrata svog stana, začuo je krikove i buku, probijao se kroz tijela i sukobe. Tada je shvatio da, suprotno običaju, nije otišao od kuće kako bi se izgubio, drugdje, u prostoru nekog filma, već da se jedinstvenost filma što ga je upravo pogledao sastoji u tome što ga je prisililo da se vraća kući u filmu, oduvijek i znavijek.

Prvo se valja prisjetiti u kojoj mjeri *Broj dva*, kome od njegova pojavljivanja 1976. do danas nije dana povlastica prikazivanja u dvorani kao ni ona televizijske difuzije, pripada djelima koja su najjasnije označila početak prijelaza “filmske umjetnosti” prema nečemu drugom, i u kojoj mjeri ujedno nagoviješta Godardov rad na televizijskim serijama i onaj na filmovima iz njegova trećeg razdoblja, sa svim novim gestama koje ih prate.¹²⁷

Gotovo uvijek jedan, dva, tri kadra na pozadini crnog ekrana: jedna slika, iznenadna, mnoštvena, nepostojana, nepredvidljiva – to je zakon te priče koja nije priča nego postaje matricom mogućih priča – između muškaraca i žena, roditelja i djece, mladih i starih, slike i zvuka, filma i televizije. Na početku, na kraju, u dvije duge sekvence (jedina dva puna kadra, premda su izbušeni monitorima-ekranima), insistentna prisutnost voditelja igre: onoga koji prima slike i zvukove te ih preraspodjeljuje, ujedno gospodar i rob tih dispozitiva. U pravilu riječi tvore sliku, slova-ekran u tom “filmu-ekranu”, reprezentirajući njegov već prisutan glas u glasu li-kova: aktivna, asocijativna, neukrotiva, iritirajuća pedagogija koja dovodi u kolanje sve smislove i primorava vas ne da odaberete jedan od njih, nego da postanete svoj vlastiti gledatelj.

Upravo se u tom iznenadnom intervalu, četiri puta, u četiri prizora ljubavnog čina (odnosno analnog seksa) slika izobličuje (triput više prema početku, četvrti put pred sam kraj). Ne samo slika s pogodnošću ili otežanjem, da je uvijek već slika ili fragment neke slike, nego slika u samomu svojem tijelu. Ta se promjena odnosi na materijalnost, otvarajući nove mogućnosti reprezentacije putem dereprezentacije. Upravo se miješanjem oblika i boja priča pospješuje, a najunutarnija stvarnost obiteljskog života približava i nanovo stvara; stvarnost koju je osobito teško izraziti riječima i zaustavljenim sli-

¹²⁷ Vidi skup tekstova u *Cahiers du cinéma*, br. 262-263, siječanj 1976., jedinim koji su bili na visini događaja, i koji su zadržali svoju važnost do danas, potpisanih od Sergeja Le Pérona, Sergeja Toubiane, Thérèse Giraud, Louisa Skoreckog i nadasve Sergeja Daneyja – “Le thérorisé (pédagogie godardienne)”, kao i onaj njegov briljantan zapis, “Le son (Elle). L’image (Lui)/La voix (Elle). L’œil (Lui)”.

kama, budući da ovdje sve toliko ovisi o fluidnosti toka, o prijelazima u tonalitetu. Ali ulog je dovoljno važan da bismo mu, pa makar i na neprikladan način, pokušali odrediti obrise – sa sviješću da njegova važnost počiva i u nemoći da ga se nanovo predoči.

1. Film je počeo prije desetak minuta. Slika koja prethodi prizoru pokazuje dispozitiv: projektore, montažni stol, dva monitora u kojima se pomiče slika. Odozdo nalijevo projekcija televizijskog dnevnika, sa spikerom koji se umeće u dva prizora nekog okupljanja. Iznad se vrti pornografski film koji podsjeća na kakva razgoličenog Mizoguchija ili fragment *Ljubavne koride* (*L’Empire des sens*): žena čije se tijelo grči u prostoru dok svršava, lica izbačenog prema gledaocu.

Nemamo vremena zapaziti sliku-predtekst – Pierrot otpozadi uzima Sandrine koja je već poremećena, preplavljena crninom (stižući zdesna, kao da se pomalja iz crnog ruba okvira) i u kojoj se oblikuje lice. Lice žene, ili, prije, djeteta.

To lice nije, kao što bi se moglo povjerovati na osnovi fotograma, djelomično konstruirano punom bje- linom oblika koji prekriva tijela dvoje partnera; ono se



1



2



3

slaže uz pomoć njihovih moduliranih tijela sintesajzerom i preraspodjelom crnina, tako da se druga slika, uvedena preko prve, pričinja upravo njenom emanacijom (lijevi dio lica, obraz, djelomično je oblikovan Sandrininim guzom i bedrom). To je lice, tako, i lice načinjeno od njihovih tijela bez glave na koja nas oko fiksira isprekidanošću – oko što se kreće između života i smrti, koje zauzima zapanjujuće-zapanjeno mjesto pretpostavljenog užitka. Ono je, u određenom smislu, voajersko lice, budući da uvodi jedan pogled koji zamjenjuje naš, i stoga ga obnavlja; ali on nas istodobno odvodi i s one strane voajerizma, u onoj mjeri koliko je načinjen od stvari unutarne onome što ne vidi i što se ne vidi, onome što on motri za nas ali tako što to od nas skriva (koliko stvarno toliko i metaforički).

Taj izniman dojam ostaje i kad se učinak raspline i kad komadić crnine ostane sâm na desnoj strani izreza, na mjestu koje bi zauzimala Sandrinina odsječena glava. Na taj se način ističe da se učinak može nanovo pojaviti, da je on blizak halucinaciji upravo poput samog prizora, uzimajući u obzir i njegovu kratkoću (oko 15 sekundi).

Ponovno slika dispozitiva. Pornografski film i televizijski dnevnik. Zatim se više ne pomiče ništa osim snijega; trak koji razdjeljuje sličice od virtualne slike. To bi mogla biti zapažena slika. Filmska slika montirana između televizijskih slika, videom pretvorena u zagonetnu sliku što obnavlja i preobražava drevne magijske vrijednosti dvostruke ekspozicije tako što od spoja dvaju tijela stvara smjesu koja nastaje iz međutijela.

2. Još uvijek ista slika: Pierrot uzima otpozadi Sandrine. Prethodi joj međunaslov: MONTAGE. I opet, otpočetak, iako to jedva opažamo u fotogramu, pojavljuje se Vanessa, njihova djevojčica, u crvenom puloveru i plave kose, ispod blijedoplave-tamnozelene slike svojih roditelja. Ona se sve više ističe, neprimjetno raste, sve dok ih gotovo posve ne prekrije. Tako se na daleko izravniji način potvrđuje dječji pogled (ona kaže: “Nekad mi se sviđa to što mama i tata rade, a nekad mi je fuj”). Ovdje kao da se radi o učinku klasičnije dvostruke ekspozicije, ekvivalentne onome što bi bila “montaža” između dva ili tri kadra. Možda i samo zahvaljujući videomontaži koja se kombinira s dvostrukom ekspozicijom, a osobito obradi boja koje se prelijevaju jedna u drugu, stječemo nesavladiv dojam da se nalazimo pred

anatomskim prikazima oderanih udova. Više se ne nalazimo samo na vanjskoj površini tijela; uvlačimo se i u njihovu unutrašnjost, i čini nam se kao da prodiremo u njih kao što ona prodiru jedno u drugo ujedno seksom i pogledom koji ih gleda zamišljajući ih. Iz “video-površine” se, tako, pomalja jedna neobična dubina, kojoj se film ne bi mogao nadati bez nje.

Taj je učinak utoliko snažniji što prizor odmah zamjenjuje sljedeći međunaslov, u kojemu MONTAGE biva podvrgnuta nizu preoblika: “MONTAGE/JONTAGE/USNTAGE/USITAGE/USINAGE/USINEGE/USINE E/USINE.” Prepoznamo Godardu dragu ideju o preklapanju između proizvodnje (film/industrija) i naslade. Ljubav se vodi samo na traci, i žena se montira poput filma. Tijelo je tvornica. Ali metafora je opravdana, hoću reći postoji, inkarnirajući se za oko koliko i za duh, jer u srcu procesa montaže (ovdje dvostruke ekspozicije + videomontaže) vidimo ili vjerujemo da vidimo ustroj te tvornice na isti način na koji na Baconovim slikama vidimo unutrašnjost lica i tijela u razvoju njegova vanjskog pokreta. S druge strane, u razvoju koji vodi od “montage” do “usine” (“tvornica”), na elektroničkoj tastaturi prelazimo preko riječi ili para-riječi, riječi-kovčega koje nose smisao ujedno ga priječeci (“usntage”) i



1



2



3

umnažajući (“usinege”, gdje pod “usinage”, u kojoj već postoji “usine” i još uvijek “montage”, čujemo, ili bolje reći vidimo, “neige” – “snijeg”; “snijeg” videa¹²⁸). U tome, u verbalnom koje se obrađuje kao figura, počiva učinak “trećeg smisla” koji nanovo udvaja, produžuje ono što je upravo nastalo u slici: te fragmente međutijela što prkose svakoj osobnoj atribuciji i gledatelja unose u sanjariju koja je ujedno nad-značeća i bez utvrđenog kraja, budući da je neograničena.

3. “Dogodilo se nešto strašno. Sandrine se poševala s nekim i nije mi htjela reći s kim. A ja sam je htio na silu. Ali ona se dala. Na kraju sam je naguzio. Tada je počela urlati. Poslije smo shvatili da je Vanessa sve to gledala. Obiteljske stvari možda se svode na to.”

Još uvijek je riječ o istome kadru. Ali sada ga objašnjava Pierrotov komentar, dajući mu neki višak nasilja koje izbija u dva prethodna prizora i nazire se u obradi slike. I ovaj put ono bitno tiče se lica i oka. Lice se oblikuje preko materije tijela; iako se može učiniti stvarnim, ono je profil bez dubine, silueta lica čije oko teškom mukom progledava, postaje pogledom; a odjednom, lice se javlja gotovo u svojoj materijalnoj prisutnosti, s nepomičnim pogledom koji kao da gleda s one strane mogućeg; no lice se još giba, iznova teži prema onim profilnim crtama koje ga slažu razlažući ga; sve do najjačeg trenutka, prolaznog ali širom otvorenog, prema kojemu prizor kao da teži u svojoj gotovo neodredivoj igri preobrazbi: onog u kojemu vas profil, još puten ali već ugrožen apstrakcijom, njegovo oko gleda sučelice i ubrzo iščezava, sve dok se na njegovu mjestu ne pojavi rupa, preko koje se događa ono vidljivo-nevidljivo.

Na taj način, Godard nam pokazuje ono što nikakva fotografska slika ne može izravno pokazati (čak ni u najžešćim osvjetljenjima ekspresionizma), ono što film ne može artikulirati osim pomoću više kadrova (na primjer u *Psihu*: Normanovo širom otvoreno oko, prislonjeno uz rupu na zidu; zatim Marion pod tušem; i nakon toga očne šupljine majčine lubanje). On iznosi na vidjelo da je oko koje vidi rupa, poput one međunožja ili čmara, kad vidi ono što ne može vidjeti, a za što bismo željeli znati što se tamo događa.



1



2



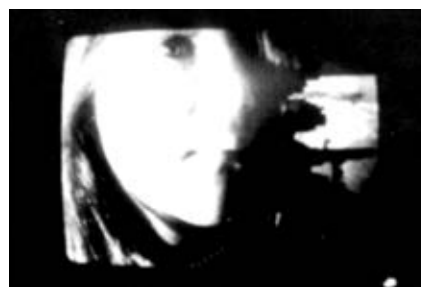
3



4



5



6

¹²⁸ U stvari, MONTAGE, riječ koja uvodi prizor, jest već i sama jedina preoblika RÉGLAGE (fr. “udešavanje”, “regulacija”, op. prev.), koja uključuje prethodni prizor kad Vanessa pita Sandrine: “Hoću li biti krvava među nogama kad narastem?”

* Nicolas je u filmu Sandrinein maloljetni sin (op. prev.)

4. Četvrti moment odudara od preostala tri. Po prvi put slika se čak dvaput mijenja, kao da je izmučena nakon onog luđačkog Vanessina pogleda i priznanja silovanja i sodomije. Prvo se pojavljuju Pierrot i Sandrine, goli: on zuri između Sandrininih nogu položenih na njegova ramena. Zatim ih nalazimo u kupaonici: razgovaraju, nadasve ona govori (kao u gotovo svakom filmu). “Znaš, u biti, primjećujem kako ništa ne znam raditi; dobro, ništa, pretjerujem. Da, znam izazivati nježnost, znam pripremati klopu, znam, isto tako, ispunjavati Nicolasove* dužnosti; konačno, znam sisati kurac.”

Od jednog prizora do drugog posrijedi je isto načelo preobrazbi, mada je daleko razvijenije u drugom:

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

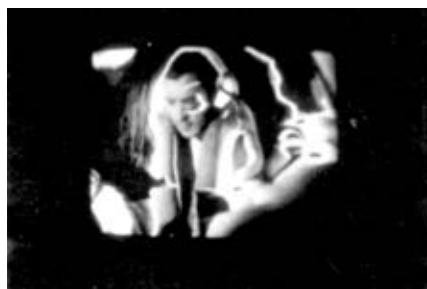
UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

upravo se tamo Sandrinino lice oblikuje iz crnine što preplavljuje sliku, udvaja reprezentaciju ili je zamućuje, stavlja se na njezino mjesto i obraća nam se pogledom.

Prihvatimo djelomičnu proizvoljnost u odabiru dvaju fotograma u prvom prizoru, kako bismo ga pokušali odrediti (ostanimo svjesni činjenice da oni kao da uvećavaju ono što se događa, budući da su u nedostatku u usporedbi sa svim onim što se odvija: to je cijena koju treba platiti za svako zahvaćanje pismom koje se ne zadovoljava općim idejama).

Crnina što upućuje nalijevo na slici, uvijek počevši od ruba crnila što optače suženi izrez vidljive slike, čini se da se usmjerava prema crnini međunožja, kao što to čini majušni crni porub koji spaja međunožje s donjim dijelom Pierrotovog lica. Izravno kao i metaforički, u tome postoji dvostruki pogled muškarca usmjeren prema Sandrininu međunožju: Pierrotov pogled, i preko, poprijeko njega, pogled Godarda-montažera-kazivača. Na drugoj slici, lice polegnute Sandrine, koje ne vidimo na prvoj, pojavljuje se u dvostrukoj ekspoziciji kao stvarno, fotografsko lice (iako dijelom oblikovano krivuljom Pierrotove ruke i jednom svojom nogom, prema istom načelu kao u prvom i trećem momentu): ali ono je istodobno udvostručeno u sebi samom, nabačeno u shematskim crtama, preoblikovano videomontažom.

U toj isprepletenosti, tom preklapanju heterogenih oblika i linija zahvaljujući kojem se Pierrotova glava umeće u Sandrininu, lijevo Sandrinino oko je ujedno zaklonjeno desnim Pierrotovim okom i nanovo predloženo videozapisom, u tolikoj mjeri da sliku čitamo na dvostruk način, raspršujući dvostruki pogled na osnovi istoga oka. Pierrotov pogled u međunožje. I Sandrinin pogled, ujedno izvan kadra, koji odgovara ne odgovarajući, apstraktno uperen ni u što, osim u nas koje opčinjava.



Drugi prizor obnavlja taj pogled iznimnom ljepotom svojih preobrazbi. Prvo je on čisto unutarnji pogled, ili ga osjećamo kao takvog, i slijedi promjene Sandrininog lica, u krupnom planu, iz profila, prekrivajući ili otkrivajući prizor svojom crnom masom koja raste i splašnjava. Prizor čiji je ona ujedno sudac i dio. Ono što ovdje ponajviše zadivljuje jest činjenica da te promjene izgledaju kao plastični izraz riječi što ih Sandrine izgovara. Ona kao da je dvostruko prisutna u prostoru, budući da zvuk njezina glasa u prvome tijelu (stvarnom) modulira pojavu drugog (virtualnog). Ali Sandrinin pogled, kad joj se na trenutke lice rastepe u crnini, postaje također i oko. Oko koje izgleda, i opet, ujedno sprijeđa i iz profila, poput kubističkog oka, koje kao da u svojoj sveukupnosti prekriva prizor čiji je samo fragment: s remiteteljskim učinkom pogleda u kameru, upućenog utoliko više gledatelju ukoliko ovaj neprestano fiksira prizor preko i okolo tog umetnutog oka.

Ta četiri prizora ili momenta, jedini u kojima je slika na taj način izobličena, jesu i ljubavni ili seksualni prizori. Oni međutim nisu, daleko od toga, jedini prizori seksualnih odnosa (ili neodnosa) između Sandrine i Pierrota. Postoji još i prizor “rijeke” i “obronaka”, u kojem Sandrine čuči a Pierrot ležeći gleda u njeno međunožje; onaj u kojem mu ona puši (na malenom ekranu vidimo samo donji dio Pierrotovog tijela i Sandrininu glavu); onaj u kojem mu drka (Pierrotova glava je izvan polja). Zatim postoji prizor u kojem, vrativši se s tržnice, Sandrine masturbira u svojoj sobi i odbija Pierrota koji joj se želi pridružiti, te onaj u kojem, ležeći na krevetu, roditelji poučavaju svoje dvoje djece ilustriranu abecedu žudnje.

Općenito govoreći, spol i tijelo, prekomjerno seksualizirano tijelo, protežu se kroz čitav film (ako ne u slici, onda u dijalogima i monologima). Tako nalazimo Vannessu u kadi koja pita majku imaju li sve djevojčice rupu. I začepljeno dupe Sandrine, koja više ne može srati. I djeda, koji izražava jednu od pouka priče: “Da, ponekad si gledam kurac...Postoje trenuci kad se sve odvija preko kurca...” Nalazimo pornografske filmove, njihovu nepodnošljivu i fascinantnu monotoniju.

Prava zajednička točka svih tih prizora, a nadasve onih koji združuju Pierrota i Sandrine, jest to da u tijelu, u predodžbi koju o njemu imamo, uvijek postoji nešto što priječi, što nedostaje, što ne vidimo i ne poznajemo. Ukratko, u spolu, među spolovima, postoji neka razlika,



1



2



3



4



5



6

neka vrtoglavica, neka crna rupa. Banalna ideja, dopuštam. Ali ona je utoliko manje banalna ukoliko se, na sve moguće načine, izražava ustrajnošću što žustro prelazi s jedne metafore na drugu. A pogotovo ukoliko je to pokazano na nov i potresan način, i tako da istakne dobro poznatu teškoću prikazivanja erotike i seksualnog života na ekranu.¹²⁹ To se izražava ponajprije obradom kadra (razvezanog igrom između kadrova, mnogostrukih ekrana i crnog prstena koji optače sliku): neprestano se zasijeca u tijela kako bi se fizički uspostavila prisutnost-relacija manjka i nepoznatljivog, taj odnos između

¹²⁹ Vidi André Bazin, "En marge de L'Érotisme au cinéma", u *Qu'est-ce que le cinéma?*, III, op. cit., osobito str. 73-74. "...film može sve reći, ali ništa ne i sve pokazati [...], no pod uvjetom da pribjegne mogućnostima apstrakcije filmskoga jezika, kako bi se slici onemogućilo da dobije dokumentarnu vrijednost." Video bi stoga bio, kao što ćemo vidjeti, Godardov odgovor Bazinu, ono što u istoj mjeri omogućuje pokazati i sakriti: on bi utjelovlji-

(ne)viđenja i (ne)znanja. Zatim, kao što se utvrdilo, snaga svojstvena video-učincima sastoji se fiksiranju, u pokretnoj materiji tijelā, te točke nezadovoljenosti i nedohvatljivog, dakle, i filmski nepredstavljivog.

Primijetit ćemo da Godard kao da je isprva suptilno pridržao te učinke za ono što bi se moglo nazvati traumatskim ili prvobitnim prizorom filma, i time za ono što se u njemu (za njega) iskazuje o filmskom dispozitivu. No četvrti prizor ima za cilj proširiti taj učinak na cjelokupnu seksualnu scenu, a pogotovo na obiteljske prizore tijekom kojih se žudnja ili/i seks, dakako stalno prisutni, rastvaraju u uznemirujućoj banalnosti svakodnevnog života. Na taj se način učinka daje to veća moć s obzirom na film u cjelini, za kojeg tako postaje točkom kristalizacije (pomalo kao što će razlaganja *Spašavaj se tko može, život* na još suptilniji način usklađivati odnose napetosti među spolovima, nemogućnost tjelesnog sjedinjenja, fiksirajući se i na običnije trenutke života, virtualno proširujući njihov učinak na cjelokupni film¹³⁰).

Modulirajući reprezentaciju tijelā njihovom dereprezentacijom, radeći pritom na njihovu međusobnom prožimanju sve do stvaranja iluzije povremenog proboga u njihovu unutrašnjost, ukratko, dubeci fotografsku površinu kako bi joj se dala materijalna dubina koja ju približava onoj slikarstva, pustolovini tijela u slikarstvu, Godard predlaže fikciji jedan novi oblik montaže. On na taj način reinterpreтира stara načela ejzenštejnove montaže atrakcija stavljajući naglasak na odnos između elemenata (za didaktičku dimenziju ponovno će se pobrinuti jedna vizualna pedagogija, svojevrsna taktična verzija godardovske pedagogije). Nadasve, on stvara ili nanovo stvara jedan novi oblik kadra-sekvence koji omogućuje skok u vazda problematično izražavanje vi-dećeg/viđenog.

Klasično postoje samo dva načina izražavanja: bilo promjenom kadrova (koje je kadar/protukadar u isto vrijeme vrhovna, opčinjavajuća, zamorna i nespretna figura), bilo pokretom kamere koja prema nekom drugom kontinuitetu upravlja vezivanjem (i razvezivanjem) elemenata. No kod velikih sineasta film uvijek teži više ili manje ukinuti tu distancu među kadrovima (ili momentima kadrova), kao da bi sve zapisao na jednu te istu površinu (jedan jedini volumen) i na taj način u konačnici prestupio preko pozicije koju zadržava gledatelj u zrcalu filmskog ekrana (u dispozitivu poput izvornog kadra/protukadra).

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

Vratimo li se na primjer *Psiha*, očito je da je Hitchcock otišao vrlo daleko u tom smjeru, počinjući od granica svoje kinematografije. Što se događa u prizoru tuša? U svojoj sobi-fetišu, nadziran od nepokretnih očiju prepariranih ptica, Norman Bates, prisjetit ćemo se, pomiče jednu sliku što visi na zidu: jednu od bezbrojnih verzija *Suzane i staraca* (smještajući na taj način film u direktnu liniju slikarstva kao prizora za gledanje, utemeljiteljskog mjesta voajerizma u zapadnjačkoj kulturi). Ispod slike nalazi se rupa na koju prislanja oko i kroz koju vidi, poput nas, u jednoj drugoj vizuri (od mnogobrojnih drugih kadrova), Marion pod tušem. Marion snimljenu kao projekciju (za Normana i gledatelja) imaginarnog prizora ženskog užitka. Upravo će (u) tu sliku Norman-majka probosti svojim tragikomičnim nožem kako bi ju prisvojio i potisnuo je. Zbog toga će, u prvom krugu slika, oko mrtve Marion na podu tuš kabine moći poslužiti kao svojevrсни odraz širom otvorenog Normanovog oka na rupi u zidu, kako bi se, u drugom, ta dva oka dokinula u praznome oku majčine lubanje (nakon trećeg ubojstva i na kraju filma).

Nije li Godard uspio snimiti upravo ekvivalent toga, četiri puta, ali svaki put u jednome jedinom kadru? Učinak-slikarstvo kao referent (historijski i materijalni) ovaj put biva zapisan videom u sam kadar koji postaje oblikotvornim agensom i pretvaračem: različiti se kadrovi spajaju u jednu jedinu optičku masu unutar koje će varijacije linija i tonaliteta i dalje uporno težiti dohvatiti priču o pogledu kao seksu i njegovim avatarima. Osim ako se sama priča sa svoje strane ne promijeni, kako u svome sadržaju tako i u svojoj formi. I to ne samo zato što "prizor" seksa postaje eksplicitan nego i upravo zato što se u njemu dovodi, možda u nemogućem stupnju, do jednog izvrtanja spolova.

U svojoj dugačkoj bilješci u "Teroriziranom", Serge Daney iznosi sljedeću tvrdnju: "Zvuk (ona). Slika (on) / Glas (ona). Oko (on)"¹³¹. Na taj se način jezgrovito utvrđuje da naspram klasične, falusne pozicije koja od muškarca čini vječnoga junaka skopične pulzije, "iskolačeno oko", kod Godarda, u *Broju dva* i drugdje, nalazimo ženski glas koji se upliće i nameće, oslobađa se i oslobađa nas od slike te postaje junakinjom godarovske pedagogije. "Okrutno njegovanje", veli Daney, koje ga dovodi do orgazma i u kojemu stječe povlasticu mazohizma; u tome neobičnom feminizmu, na ženi je da nanovo ovlada "mišljenjem zakona". Čini mi se da se ta

vao mogućnost apstrakcije filma, nasuprot tendenciji njegovih slika, nadasve onih seksa, da stalno postaju sve dokumentarnije.

¹³⁰ Vidi tekst naslovljen "A ja, ja sam jedna slika".

¹³¹ "Le Thérorisé"..., *op. cit.*, str. 40.

* "La pensée du manche" (ili "discours du manche"), dosl. "mišljenje (diskurs) držala", termin je koji je Daney skovao govoreći o Godardovom filmu u navedenom tekstu. On s jedne strane upućuje na motiv falusa, odnosno falocentrizma, s druge na njime povezani pojam Zakona (pa tako i na Lacanov "diskurs gospodara"). Ovdje ga stoga prevodimo približno, po njegovu shematskom, ne-figurativnom smislu. (op. prev.)

¹³² U terminima Julie Kristeve. Vidi osobito "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire", u *Psychanalyse et cinéma*, *op. cit.*

tvrdnja, utemeljena i snažna, dovodi u pitanje (barem) četiri bitna momenta u kojima film kristalizira svoje prikaze seksa, spolova i njihove razlike, na osnovi video-slikarskog učinka. Godardov je mazohizam možda još žešći nego što misli Daney, a izvrtanje do kojeg dovodi još ekstremnije.

Naime, u tim momentima u kojima muškarčeva žudnja-pogled uređuje seksualni prizor (u tri prva dijela i prvom dijelu četvrtog) neprestano postoji – udvostručujući tu prvu sliku, ugrađujući se u nju, sudeći je, zastićući, presijecajući, dubeci – lice i oko žene. Bilo kćeri ili majke, Vanesse ili Sandrine. Problematično žensko oko. Oko žene koja vidi. Izbušeno oko koje podnosi sve metafore zapisa pogleda i njegova odvrćanja. Virtualno oko preko kojeg se izvršava nemoguća misija koja nas navodi da pobjegnemo u imaginarno filmskog dispozitiva kako se više ne bismo nalazili sučelice slici, već u samoj slici.

Na to oko pojmljeno kao simptom, znak i ulog filma i njegovih transgresija u stvari možemo baciti dvostruki pogled. Možemo od njega učiniti oko-diskurs koji bi bio, poput jezika, na strani zakona (pretpostavljajući, isto tako, da Godard ni sam ne upotrebljava jezik na neki drugačiji način). Žena postaje nositeljem tog oka-diskursa uslijed izvrtanja što zahvaća uloge i reprezentaciju simboličkog ne remeteći njegovu logiku. U tom svjetlu, mogli bismo reći da video-učinak postaje agensom tog diskurzivnog dodatka utoliko ukoliko prelazi s one strane fotografske analogije i na taj način tvori neku vrstu metaslike. No možemo, posve suprotno tome, osjetiti i da se slika drži (da ne kažemo zadržava) s ove strane svoga fotografskog realizma i svojih s ovim povezanih učinaka diskurzivnosti. Ona otvara pristup nekoj infra-slici u kojoj oko teče poput oka-materije, ujedno vidljiv, videći i slijep fragment materije, ne skrućujući se u svojoj razdjelnoj funkciji. Oko iz međutijela kao i oko između tijelā. Sve u svemu, pod simboličkim, semi-otičkim okom.¹³²

Isto tako možemo (pravo govoreći, to je ono što me ponajviše zanima) u tim momentima prepoznati obvezno načelo jednog treperenja. Ono se utoliko više tiče nositelja reprezentacije ukoliko proishodi iz reprezentacije seksa i spolova i izražava jedno posredstvom drugog, poput pitanja što ih postavlja filmu i slici.

Et o što, među ostalim, od tog opsesivnog dokumentarca o obiteljskom životu mudroga Pierrota kao i o

pogledu njegova svjedoka, Godarda koji na početku puta razglaba o “spravama i spravicama” da bi naposljetku sanjivo zaustavio glavu pred svojim dispozitivom, čini film-prijelomnicu koji bi se mogao pokazati itekako luđi od svojeg prethodnika.

III. IZAZVANA BOJA

Antonioni je pokušaj posve drugačiji. Dok Kuntzel suprotstavlja dva režima slike, dva stanja tijela i svijeta, sukladno alternaciji koja u konačnici proizvodi jedan virtualan učinak poopćene interferencije, a na trenutke i stvarni drhtaj; dok Godard probija svoj film momentima ekstremnog nasilja kako bi isprekidanošću doveo do pomaljanja jednoga dodatka biću iz unutrašnjosti samih tijela, Antonioni sa svoje strane odlučuje izazvati sliku nizanjem slojeva, prašenjem, izobličavanjem, a možda i simbolizacijom boje.

On to čini pribjegavajući artefaktu. Svjesnome artefaktu, pristajući snimati s nepristranim zanosom jednu priču koju ne voli, i u isti mah jedini svoj film koji se zbiva izvan neposredno suvremenog svijeta čiji je bio tako pouzdani svjedok (“to nije moj film, već film koji sam režirao”¹³³). Razvidno je da mu i sam predložak (Cocteauov *Dvoglavi orao*) omogućuje da zauzme distancu: taj predložak vrši funkciju posredničkog dispozitiva i postaje ekvivalent (ublažen, zaobilazan) onoga što je za Kuntzela/Grandrieuxa kubističko slikarstvo, televizijska i video mašinerija za Godarda. Ali ono što Antonioni na taj način prikazuje na svojem ekranu zbog toga nipošto ne gubi važnost, i direktno se nadovezuje na njegove prijašnje intuicije.

Kao što je Antonioni često tvrdio¹³⁴, u slici postoji previše stvarnog, previše pouzdanja u njen analogni izražaj. Upravo na taj način treba prihvatiti “vrtoglavicu mrlje” što tako neodoljivo privlači Bonitzera u crno-bijelim slikama *Avanture*. U slici-boji ima utoliko više stvarnog, previše vjernosti otkako je njezin izražaj dobio na suptilnosti, ukoliko su “boje postale profinjjenija”. Vidimo Antonionija kako se udubljuje u pitanje boje: kako iznova postati sineastom nijemog filma u jednoj modernoj kinematografiji koja teži nanovo se iznaći? Kako obrađivati boju u narativnom smislu, kao što se obrađivala, iz gotovo prirodne sklonosti, u “oboje-nim” nijemim filmovima (on kaže sa svojevrsnom že-



1



2



3



4



5



6

¹³³ Razgovor sa Sergeom Daneyom i Sergeom Toubianom, *Cahiers du cinéma*, br. 342, prosinac 1982.

¹³⁴ Gotovo sve Antonionijeve tvrdnje koje slijede preuzete su (osim ako nije drugačije naznačeno) iz dva razgovora: s Aldom Tassoneom, *Le Cinéma italien parle*, Edilig, 1982; te s Françoisom Cuelom i Brunom Villienom, *Cinématographe*, br. 72, studeni 1981.

stinom: “Mislim da sam vidio sve nijeme filmove u boji. Vidio sam čak i prvi film u boji ikad snimljen. [...] Bio je to jedan vrlo zanimljiv kratkometražni film iz 1906. ili 1907. Sadržavao je vrlo žestoke i grube efekte, ali zanimljive za ono doba.”). Kako snimati kao što je slikao Piero della Francesca, njegov omiljeni slikar? On upotrebljava riječ “nasilje” (na koje se često vraća). Kako vršiti nasilje nad slikom, kako je prisiliti da izrazi (više nego da prizna) dodatak istini, ili biću, koji više ne bi proizlazio iz vanjskih okolnosti pregrupiranih pred objektivom kako bi se u njima uhvatio unutrašnji osjećaj, nego koji bi bio kadar izbiti iz sebe sama poput izravne emancipacije unutrašnjeg života.

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
 Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
 Proljeće 2016.

Sjetit ćemo se *Crvene pustinje* (*Deserto rosso*). Od prvoga filma u boji, boja kao titula i opsesija. Od najmotiviranijeg do najproizvoljnijeg. Obojeni dekori (Giuliana trgovina). Obojano voće i povrće (trgovac na ulici). I sve do obojanih krajolika (mali “bijeli” gaj, koji nije ostao u filmu ali o kojem je Antonioni napisao nekoliko stranica koje ga čine egzemplarnim, u kojemu se očituje upravo spoj demijurškog razuma i poruge što postoje u želji da se “zaobiljno” iznova stvara priroda: čitavu noć radnici su bojali stabla, eda bi sljedećeg jutra kiša sve isprala¹³⁵).

Sjetit ćemo se i *Povećanja*. “Uzeo sam stabla, travu, tamo gdje su bili malo suši, spaljeni, i *pozelenio* sam ih. Zatim sam htio jednu bijelu mrlju pa sam izradio one kuće čije se fasade naziru u pozadini. Za fotografov studio htio sam jasne, žarke boje koje su trebale definirati pomalo grub karakter lika. Nijanse crne, nijanse žute, one su moje djelo. One se čine realističnim, budući da studio zbilja može tako izgledati. Ali ovaj nije bio takav, već sam ga ja načinio takvim. Isto vrijedi za goleme listove papira.”

Tu nailazimo na jednu poteškoću, koja proizlazi iz onog što je Antonioni rekao povodom *Doline smrti* (*Zabriskie Point*) i zatim povodom *Identifikacije žene* (*Identificazione di una donna*). Za prvi film izabrao je “izazvane ali stvarne” boje koje nije sâm nametnuo “stvarnosti” premda se rezultat, kako je rekao, može učiniti sličnim onome što je postignuto u *Crvenoj pustinji*. Drugi je “normalan” film, u kojemu “ne postoji nikakvo istraživanje efekata boje”. To neće spriječiti Sylvie Blum da ustvrdi (u kratkom i lijepom tekstu koji kao da je napola napisan u snu, što mu daje duboku sugestivnu kvalitetu) da u tom filmu “svako čuvstvo ima svoju svjetloću, svaki afekt svoju boju, odnosno, bolje reći, svakom dojamu odgovara neka nijansa ili polunijansa”.¹³⁶ Kao da u njemu postoji neko nizanje slojeva koje se može postići bez efekta i koje bi bilo kadro prijeći, kako kaže autorica, od fotografije na slikarstvo a da pritom ne izgubi puninu stvarnog koja ga međutim, u tom filmu, dovodi do žudnje za bijegom od tog stvarnog. Poteškoća se sastoji u tome što u raspoređivanju pred objektivom tonaliteta koje se želi uskladiti dok se u stvari radi o tome da ga se ne želi odviše poremetiti, ostajemo s ove strane priželjkivanog nasilja s obzirom na koje Antonioni ne zna je li bolje prikazati stvarno ili izbrisati njegov prikaz, učiniti ga uvjerljivo apstraktnim ili radije neuvjerljivo slikovi-

135 Michelangelo Antonioni, “Le bosquet blanc”, *Caméra-Stylo*, br. 3, studeni 1982.

136 Sylvie Blum, “La couleur de l’identification”, *Caméra-Stylo*, op. cit.

137 Zanimljivo je primijetiti da napetost između iluzije i stvarnosti (o kojoj govori Sylvie Blum, navodeći Antonionijevog operatera) biva razblažena (iako termini nisu uistinu proturječni) kod Alaina Bergale, koji piše: “Postoji li moderni film u kojemu više nema nikakvog traga sineastovu ukočenom odnosu spram svojega projekta, to je zacielo *Identifikacija žene*.”

tim. Iz te napetosti proizišli su neki od najljepših filmova ikad. No ona ostavlja nepromijenjenom želju da se krivnja svali na privid stvarnog koji se neprestano nameće, ujedno s onim što donosi i onim što zabranjuje (iako u *Identifikaciji žene* svjedočanstvo direktora fotografije dobro pokazuje da se pokušalo ukloniti boje; odnosno, biti ih kadar potvrditi¹³⁷).

Antonionijev odgovor na tu poteškoću jest iskušanje videa. Isprva iskušanje: prije svega, radi se o načinu izražavanja jedne virtualnosti. Ali ono je esencijalno. Poslušajmo ga (u razgovorima vođenim povodom *Identifikacije žene*, to jest barem tri godine nakon *Tajna dvorca Oberwald*). On podsjeća (sa zadovoljstvom svojstvenim vrlo malom broju sineasta) kako “s elektroničkom opremom postizemo upravo ono što želimo: u bilo kojem trenutku možemo dodati, ukloniti, mijenjati boju slike ili nekog njezina dijela. Ukratko, ‘telekamera’ omogućuje da se stvarnost učini daleko podatljivijom”. Radi se, veli on, o individualiziranju te materije. “Moguće je snimati – već ima primjera za to – dovodeći do gubitka “tjelesnosti” likova, ostavljajući samo njihove obrise, svjetlosne znakove u stvarnom kontekstu.” On se vraća, govoreći o tome, na jedan projekt koji je trebao slijediti nakon filma *Profesija: reporter* (*Professione: reporter*, 1975.), naslovljen “Ljubomora” ili “Boja osjećaja”. To putovanje čovjeka opsjednutog ljubomorom, koji traga za svojom ljubavnicom, odvija se na tri razine: onoj stvarnog, onoj sjećanja i onoj imaginacije. “Ta mi je struktura omogućila da koloriram, mogu li tako reći, događaje s bojama koje su varirale već prema razini kojoj su pripadale: boja nekog zamišljenog prizora mijenja se prema osjećaju koji imamo dok ga zamišljamo.”

Primjećujemo ulog jedne takve tvrdnje. Radi se zacielo o tome da se, bez ikakva posredovanja, bez zamki, sačuva dimenzija stvarnog, priča, lik(ovi), tijela, subjektivnost, osjećaji; no, s druge strane, radi se i o pronalaženju (kao u zlatno doba nijemog filma, ali daleko radikalnije) načina njihova tumačenja kako bi se naznačio njihov unutarnji modalitet: to jest, kako bi se dosegnuo stupanj materijalnosti (fizičke i psihičke) koji se utvrđuje ujedno s ove i s one strane obrisa stvarnosti nametnutog od fotografskog zahvaćanja. Njegov neminovno masivni karakter (ma koliko bio suptilan) ustupio bi mjesto viziji koja bi bila ujedno diskretna (u lingvističkom smislu riječi) i vladarska (zato što se pokazuje, sa svim opasnostima što ih to podrazumijeva). Antonioni vrlo do-

bro određuje da, iako je zasad samo tehnički činitelj, video “daje mogućnost jednog *sraza* drugačijeg od materije, mogućnost da se bude nasilniji od same materije koja se obrađuje”. To je nasilje, pod uvjetom da se razvija, sposobno omogućiti “stvari o kojima, s filmom, nismo imali apsolutno nikakvog pojma”; ono uključuje “nov odnos između autora i stvarnosti, između autora i slika.” Antonioni je jednoga dana na proročki i zaobilazan način ilustrirao to nasilje za koje treba smoći snage da ga se izvrši nad slikom. On je posudio nekoliko riječi od Oppenheimera kojima je ovaj pokušao obraniti svoje kolege što su konstruirali prvu atomsku bombu, uzimajući ih i za naslov svog nikad snimljenog filma. On ga tumači ovako, odbijajući objasniti smisao odabira koji odlučuje ostaviti nerazjašnjenim, no preko kojega cilja na opasnost od eksplozije kojoj treba, kojoj će jednoga dana trebati podvrgnuti sliku: “Sve ono od čega se sastoji neki korak naprijed prema spoznaji istine, znanstvene istine, opravdan je upravo jer je tehnički mio, neodoljiv.”¹³⁸

Zatim, tu je i *Oberwald*. Ta priča u koju ne vjeruje, nad kojom je nesumnjivo mogao, lakše nego nad drugima, izvršiti nasilje. Primijetimo da je upravo Antonioni onaj koji u nju ne vjeruje. Dvadeset godina prije, obrađujući slične teme (19. stoljeće, politika, sentiment, fatalnost, romantizam), Rossellini je snimio *Vaninu Vanini*. Pothvat je za Antonionija stoga obilježen dvjema oprečnim i neodlučivim opasnostima: ili je to jedan nesuvremeni, konvencionalan zaplet u koji ne uspijevamo, kao ni on, povjerovati, usprkos obradi slike kojoj ga podvrgava; ili je upravo obrada slike ono što nas sprečava da povjerujemo u tu onodobnu tragediju. Činjenica je da nas sprečava. Činjenica je da nam “istina” tijelā izmiče i da nam se čini da nam izmiče upravo kad se proizvede njen učinak. Ali na njenom mjestu nastaje nešto što je vrlo teško imenovati: jedna istina manje ili više, kako hoćemo, no zacijelo posve drugačija; jedan rijedak i snažan osjećaj čije učinke možemo pokušati podijeliti u nekoliko rubrika. Ja ih zapažam pet: apsurdnost, zagasitost, uzbuđenje, naprasnost, ushićenje.

Te rubrike se ne mogu izolirati. Ne samo da se mogu prekrojiti prigodom ovog ili onog učinka, nego su i virtualno uvijek prisutne (više ili manje) u cijelome filmu. One na taj način utvrđuju moguću poziciju gledatelja. To jest, njihova je proporcija, kao i njihova prerašpodjela, vrlo subjektivna, povodeći se za udjelom pri-

138 Michelangelo Antonioni, *Tech-
niquement douce*, Albatros, 1977.
(cit. Aldo Tassone, str. 28-29).

hvaćanja ili odbijanja svakog pojedinog gledatelja spram pokušaja kojem svjedoče.

Apsurdnost proizlazi iz samog proboja denaturalizacije. Zašto su, počevši od prologa, jarke zelene nijanse šume iznenada probijene ružičastim nimbusima? Zašto krajolik kroz koji se junak (Sebastian, mladi anarhist koji želi ubiti kraljicu, u koju se na kraju zaljubljuje i koja se zaljubljuje u njega) penje u dvorac iznenada postaje svijetlo-ljubičast, zatim prelazi u modro, iako je u početku prikazan na gotovo uobičajen način? Zašto slika, dotad u sivo-zeleno-smeđim tonovima (jedna od “prirodnih” dominantni toga kostimiranog filma), posve prelazi u zeleno kad Edith de Berg otvori prozor u kraljičinom stanu? Je li to zato što zelena boja označava element “prozora” ili element “kraljice”, na što izgleda ukazuje druga pojava zelene, kad kraljica (koju glumi Monica Vitti) kasnije sama otvori jedan drugi prozor? Ali zašto je onda preplavljuje modra kad zaspe na naslonjaču, i zašto, u jednoj drugoj prilici, kroz isti prozor ulazi svijetlo-ljubičasta i modra boja? Problem postaje proizvoljan ili se pretvara u motivaciju. Antonioni ga je postavio na sljedeći način: “kad je netko srdit, kaže se da vidi ‘crveno’; ali on isto tako može vidjeti i ‘žuto’, ukoliko ga na to navedu okolnosti”. Antonioni si ovdje izgleda ne zadaje nikakvo utvrđeno pravilo, već se rukovodi okolnostima kako bi ispitao boje, iskušao razne načine prijelaza između njih i njihove upotrebe, načine koji će u konačnici moći izraziti koliko njegovo čuvstvo boje toliko (ili čak i više) i “boju čuvstava”. Prisustvujemo jednoj dinamici, jednom izbijanju boje kao emocije, ritma, pulzije filma kao tijela boje, više nego potrazi za kakvom ekvipotentnošću ili čak obilježbom povlaštenih trenutaka. Značajno je i da je jedini čulniji ljubavni prizor (u parku, između Sebastiana i kraljice) snimljen bez efekta. Antonioni je izbjegnuo apsurdnost odviše doslovnog izražavanja. On se odlučuje za onu proizvoljnog, koja je uvijek samo polovična; dostaje pouzdati se u urođeni osjećaj gledatelja za stvaranje viška smisla, za spontano pridruživanje (ako prihvati rizičnu igru) čuvstva boji koja mu se nudi.

Događa se da on to ne može učiniti, ili da ga to ostavlja ravnodušnim. *Zagasitost* je ta ravnodušnost. Ona se jednako dobro slaže s porastom smisla kao s njegovim manjkom. Nisam se mogao zainteresirati za kadar u kojemu krv što kaplje iz vrata obezglavljenih kokoši u dvorištu dvorca prelazi u tamnocrveno. Višak

smisla? Možda, no modri dim koji bez ikakva vidljivog razloga zaključuje Sebastianov uspon ne privlači me ništa više. Je li to stoga što još dovoljno ne poznajem lik i što bi boja trebala biti povezana, ako već ne s nekim prepoznatljivim čuvstvom, a ono barem s nekim mogućim afektom koji je nekome upućen ili koji se preko nekoga pronosi? Čak i ne. Iznenadna, vrlo izrazita dekoloracija izvršena nad krajolikom polazeći od pokreta one dotad neviđene mlade farmerke iznenada me opčinjava; dok me kromatske varijacije, doduše lijepe (od jarke zelene u modru i svijetlo-ljubičastu), koje kao da izviru iz kraljičinog na vrt upravljenog dalekozora ostavljaju prilično ravnodušnim. Alkemija boja nadaje se utoliko tajnovitijom ukoliko su njezini učinci nepristrani, vidljivi, ukoliko pozivaju na neku neuobličenu osjetljivost.

Ipak, jasno je da se *uzbuđenje* stvara više u prizorima u kojima boja proizvodi sustav. Ne smisao, nego sustav, proizveden učincima koji sudjeluju u vremenu uobličujući figure (više ili manje retoričke) svojstvene filmu kao takvom. Suprotno od Alda Tassonea, teško mi je u "ljubičastom" kolobaru (u stvari modrom u prvom, svijetlo-ljubičastom u drugom prizoru koji se već teži desupstancijalizirati) što obavija grofa Föhna, šefa policije, vidjeti izraz "podmuklog karaktera lika". Ali način na koji ga boja najavljuje (modra vrata koja se režu čak i prije nego što ih primijetimo u prvom prizoru s kraljicom), način na koji ga prati, premješta se s njim, proširuje se i sužava ispunjavajući cjelokupan kadar ili samo jedan njegov dio, i sâma promjenljiva sukladno vlastitim pokretima i onima likova s kojima razgovara (kraljice u prvom, Sebastiana u drugom prizoru), sve to boji daje nastojanje da kao vidljiv utjecaj očituje onaj tajnoviti udio što ga predstavlja aura tijelâ u prostoru kadra i odnosima među kadrovima. Tako imamo slučaj jedne osobito uzbuđljive figure: moment u kojem u slici grofa (jednoliko modrikastoj) ili kraljice (neki razmjerno realističan žuto-smeđe-zeleni ton) više ne ostaje ništa osim nekog obruba, ruba tona slike drugog čija se prisutnost najavljuje izvan polja: na taj način iz odsutnoga drugog, u samome kadru, izvire ono što obično proizlazi iz neposrednog sjećanja na sliku koje se održava s pomoću dijaloga. Nije moguće utvrditi što točno ta varijacija očituje; ništa više nego ono što očituje takav pokret tijela unutar kadra. Ali "višak" koji ta varijacija izražava postajući bojom što preplavljuje, istiskuje boju drugog, stvara predodžbu o nekom materijaliziranom unutarnjem prostoru,

čak i ako ne znamo kako ga nazvati. Antonioni se umio poigrati tom situacijom, produžiti njenu uzbuđljivost: na primjer, okoristivši se grofovom prolaskom ispred prozora kako bi nanovo probušio jednom pucketavom zelenom jednoličnu modrikastost koja ga okružuje (na taj način stvarajući nemoguću sliku, mentalni kolaž); a na kraju prizora, ta masa modre iznenada se stavlja na siluetu ministra, kao da teži obilježiti svoj nestanak, no u stvari ne uspijevajući u tome, budući da se nanovo počinje lagano širiti oko njega s njegovim ulaskom kroz vrata.

Te varijacije ističu virtualni, polemički, gotovo konceptualni karakter takvih učinaka: u prizoru sa Sebastianom, dva su lika prvo kroz više kadrova snimani u istoj boji (koja stoga postaje neka gotovo-odsutnost-boje) prije nego što ružičasto-svijetlo-ljubičasta nanovo obuzme grofa po istom načelu kao u prethodnom prizoru. No oni će biti i zajedno uronjeni u boju, u trajanju od nekoliko kadrova, a zatim u bezbojnost; prije nego što briljantno-modra, uvedena posredstvom jednog nadvratnika, prekrije čitavu sliku i zatim nestane. Reći će se: Antonioni izvodi koješta. Ne: on ispituje različite solucije, otvarajući ali i ograničavajući načelo kompozicije koje može proizlaziti iz stroge motivacije kao i iz čiste proizvoljnosti. Upravo u tome počiva ono što je uzbuđljivo za oko i za duh.

Naprasnost ostavlja malo vremena za razmišljanje, i to je njezina prilika da nadvlada apsurdnost. Zelena koja preplavljuje ekran kad Edith de Berg otvara prozor je te vrste. Ili vrlo lijepa modro-svijetlo-ljubičasta koja se pojavljuje kad se kraljica kasnije samo primakne istome prozoru. Ta su dva primjera uzeta iz domene proizvoljnog. Nasuprot tome, varijacije u intenzitetu boje unutar jednog te istog tona povezane su sa smislom priče i sudbinom njezinih likova: kad svijetlo-ružičasti cvjetovi, izolirani u krupnome kadru, potamne sve do crvenog, to označava intenzifikaciju žudnje između Sebastiana i kraljice; kad grof Föhn uzme ljubičasti cvijet i kad, ulazeći u Sebastianovo polje (u već navedenom primjeru), njegova boja iščezne, to predstavlja nagovještaj smrti.

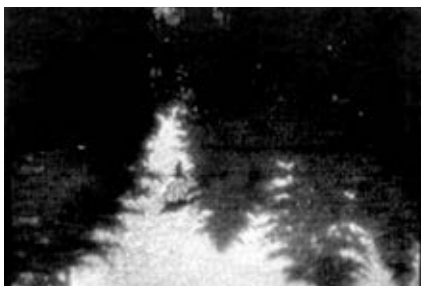
Ako se naprasnost produlji i održi, to je *ushićenje*, kao tijekom kraljičina izleta na konju. Odveć zelena livada. Šuma koja se modri razmjerno odmicanju konja i praćenju njegova pokreta od strane kamere, koji završava na pozadini zelenog neba. Ta zelena boja lebdi nad konjskom grivom.



1



2



3



4



1



2



3

Lišće i polja prelaze u pastelnu ružičastu i svijetlo-ljubičastu. Vrlo bliski planovi. Totali i polutotali. Žute pruge na sapima odmiču prema nebu sa žutim oblacima. Tu postoji neka potresna odvažnost u povezivanju boja, njihovoj progresiji, njihovom ritmu; taj način da se boja upotrebljava kao nositeljski element odnosā udaljenosti između planova doista presijeca dah. Tom ludom ushićenju ponekad odgovara blago ushićenje. Kad realistična boja uroni u blijedo-modru s nijansom ružičaste: reklo bi se u pastel, svojevrsnu obojenu dekolraciju koja u stopu prati prekidanje gesti. Polumotivacija ustupa mjesto poluproizvoljnosti: iza kontrasta jahanjem povezanih jarkih boja slijedi moment ljubavne iluzije kod kraljice, raznježene melankolije kod njezina ljubavnika. Prizor traje, igrajući ulogu mnogostrukog reza koji malo-pomalo utvrđuje pothvat; ograničavajući efekt, povratak stvarnom boje povećava njegov intenzitet. Ako nije ostao izvanjski, gledatelj je uronjen u nešto neviđeno, u svakom slučaju nešto što nikad prije nije bilo tako izravno označeno: u varijacije boje kojima se traga za onima čuvstva.

Antonioni je bio obavezan ukazati na svoju slikarsku referencu. I to u najboljem trenutku: u završnom prizoru u kojem je smrt ljubavnika podvrgnuta neprestanom pomicanju, katkada do točke neodlučivog, između prirodne i obrađene boje. Kraljica prolazi ispred neke tapiserije na kojoj primjećujemo samo ukružena lica (no dojam je snažan); zatim se približava nekoj slici koju nisam uspio identificirati ali na kojoj razaznajemo neobuzdanu patetiku tijelā u starome slikarstvu (žena vitla i prijeti mačem čovjeku srušenom na tlu). Kraljica se okreće, prateći stube, zatim se vraća i dugo gleda sliku; u desnom dijelu okvira tjelesni položaj odražava onaj motiva koji ga i samog vraća potki filma. Potka za potku, drama za dramu.

A ipak, slikarstvo nije dostatno da bi se odredilo premještanje što ga video na taj način omogućuje filmu. Kao što nije dostatno ni u slučaju *Kubističkog slikarstva* i *Broja dva*. Kao što smo vidjeli, ključni problem jest onaj *prijelaza*, koji tri djela provode svaki na svoj način. Kako prijeći od slike koja "reprezentira" (s obzirom na implicitnu normu prirodnog opažanja zamijenjenog onom objektivu) na sliku koja "dereprezentira" (to jest djeluje protiv te norme, pa makar ona bila nejasna)? Sjećamo se sanjarije Éliea Faurea: ta "animacija slikarstva" koje je kineplastika izgleda ostvarila za njega je bio odveć radi-

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

kalan fenomen da bi se “više moglo pomišljati na slikarstvo”. On se pozivao na arhitekturu u kojoj je vidio glavni izraz oblika “plastične civilizacije” svojstvenog novome svijetu (film je, tako, “arhitektura u pokretu”). No ono prema čemu bi kineplastika nadasve trebala težiti za Faurea je bila glazba. Na taj je način on u slikarstvo, revidirano iz gledišta filma, nanovo uveo jedno njemu zauvijek tuđe vrijeme. Vrijeme koje filmu, preispitanom od strane slikarstva kao što je danas, postavlja problem koji slikarstvo zapravo ne poznaje jer uvijek proizvodi (usprkos svemu što bi se moglo reći usuprot) samo fragmente prostora i jer je njegov odnos prema analogiji drugačije vrste (čak i ako se moderna umjetnost jednim dijelom sastojala u izvrtanju te granice i u doki-danju tog problema). Iz ta dva razloga slikarstvo zanemaruje pitanje prijelaza između heterogenih razina stvarnosti raspoređenih u vremenu. Zbog toga dolazi i do želje za traženjem stanovitog odjeka u jedinom obliku umjetnosti koji s tim razinama stvarnosti i njihovim vremenskim razvojem održava posve slobodan odnos jer za materiju ima ishlapljivu tvar: u književnosti.

Moglo bi se učiniti da tri djela koja smo ovdje povezali teže upravo jednoj takvoj mogućnosti: osloboditi se suviška stvarnosti slike u pokušaju iznalaženja drugačijih veza između aktualnog i virtualnog, materijalnog i nematerijalnog. Analogiju očito ne treba uzeti doslovno. Ali kad film na taj način prijeđe granicu tijela kako bi ih nanovo oživio, iznutra (kao kod Kuntzela i Godarda) ili vanjskim kromatskim pritiskom (kod Antonionija), ne zahtijeva li on za sebe onu sposobnost za varijaciju kojoj je književnost spontano pribjegavala, budući da joj je to prirodno moguće čim si sama na odlučan način (možda pod utjecajem fotografije i filma) postavi pitanja o reprezentaciji tijela, njegovoj slici i slici kao takvoj. U tom pogledu, prisjetimo se da je Antonioni pomišljao uključiti Barthesa u svoje istraživanje o “boji čuvstava”, namjeravajući poduprti svoj projekt odlomcima iz knjige posvećene tijelu-slici: *Fragmenti ljubavnog diskursa*.

Uzet ću (na brzinu) tri primjera. Svaki od njih teži u književnom postupku utvrditi moment ili stanje preobrazbe koju je film danas, preispitivan od strane slikarstva (ponajviše zahvaljujući videu) možda u mogućnosti izraziti izravnije, slobodnije nego prije. U *Dražesnom kutku* Henryja Jamesa dolazi do trenutka u kojem, nakon silnog lutanja prostranom kućom iz djetinjstva i

139 Henry James, *Histoires de fantômes*, *op.cit.*, str. 149.

140 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Éd. de Minuit, 1972, str. 82.

* “Ljudi od niti” (“Hommes en fil”), Michauxova fantastična bića, v. *Moments*, Gallimard, 1973, str. 9-24. (op.prev.)

uslijed gledanja jednim pogledom s one strane pogleda onoga što bi postala njegova slika da nikad nije napustio taj grad i tu kuću, junak primjećuje kako se nešto oblikuje u teksturi njegova opažanja. “Gusti i tmasti polumrak poslužio je kao svojevrsni ekran figuri mučaljivoj poput kakovoga kipa u niši ili stražara s crnim vizirom koji čuva blago. Kasnije, Brydon se zacijelo sjetio toga osobitog nečega, spoznao ga i shvatio, nečega za što je vjerovao da je nazreo tijekom preostalog dijela svog silaska. On je vidio kako se, na svojem blistavu sivome rubu, središte nejasno stanjuje i osjetio je kako poprima oblik upravo onoga za čime je danima žudjela njegova strastvena znatiželja. To se naziralo, kobno pomaljalo, bilo je to nešto, bio je to netko, tajanstvo osobne prisutnosti.”¹³⁹ Reći će se da ti učinci neodoljivo podsjećaju na one koje fantastični film već dugo vremena neprestano stvara. U današnje vrijeme Ruiz, David Lynch ili Garrel... Dakako. No kako ne vidjeti da taj egzemplarni trenutak, transponiramo li ga i reduciramo li njegov pritisak unutar samoga djela, a nadasve obratimo li pažnju na način na koji se on dotiče samoga tijela i putem njega najunutarnije materije slike, predstavlja moment u kojem, zadirući u film, video omogućuje ovome da uđe u sliku kao u vidljivo mjesto titranja i metamorfoze.

Drugi primjer posuđujem od Deleuzeove i Guattarijeve evokacije (u *Anti-Edipu*) sporoga procesa koji prustovskog pripovjedača kroz nekoliko desetaka stranica vodi k Albertininom obrazu kao ciljanom mjestu prvoga poljupca. “Albertinino lice isprva tvori nejasnu masu, jedva odijeljenu iz kolektiva mladih djevojaka. Zatim se, preko niza kadrova koji su poput odjelitih osobnosti, ističe njezina osoba, dok joj lice skače iz kadra u kadar razmjerno približavanju pripovjedačevih usta njenom obrazu. Najzad, zbog prekomjerne blizine, sve se raspada poput vizije na pijesku, a Albertinino se lice rasprskava u parcijalne molekularne objekte.”¹⁴⁰ Nije li to rasprskavanje ono suviška analogije, ne označava li ono potrebu za prijelazom na onu stranu kako bi se utvrdio pod-svijet jednoga istančanog opažanja koje unutarnju projekciju vidljivog pretvara u stvaranje nove slike?

I zatim, kao linija bijega, postoji Michauxov međusvijet. Svijet preobrazbi stanja osobnosti, “ja”-a koje posjeduje čvrstinu prvoga od autorovog dvojnika (zadobivenu na osnovi te titrave točke, beskonačnog nizanjanja dvojnika). Ali njegova materijalnost itekako nadilazi

obrise osobe; on postaje providan, rastvara se, apsorbiran bojom ili resorbiran u crti, kao što vidimo na njegovim akvarelima i tuševima. Na taj nas način dovodi do granice priče, gdje se u umnažanju i beskonačnom drobljenju priča fikcija drži samo za jednu nit (kakva bi bila, na primjer, priča o “ljudima od niti”). Ali ta je nit čvrsta, figura budućnosti.

Nije nemoguće zamisliti da će film, kad s pomoću videa (i više, s pomoću onoga što produžuje video, sintetičke slike čije je ime kao takvo sama virtualnost) uistinu ovlada slikarstvom moći, ako ne izgubi svoje stečeno umijeće oblikovanja vremena pričanjem priča, činiti ono što je dosad mogla samo književnost, pa makar i posve drugačijim sredstvima. To podrazumijeva moć da se istovremeno bude na ravni naracije (nit fikcije) i u čistoj dimenziji afekta, izraženog na osnovi svojega unutarnjeg tijela. U tome ne treba vidjeti nikakvu programatsku ni normativnu želju. Ništa više nego u slučaju Jeana Georgea Auriola kad je (ponesen jednim od mnogobrojnih valova na djelu od nijemog filma, i koji je pripremio “politiku autora”) u realizatoru “animiranih crteža” vidio “apsolutnog sineasta” koji “iščekuje izravnu zabilježbu plodova imaginacije hvatanjem mentalnih valova”. Ništa više nego što je nalazimo u Antonioni koji osmišljava “nov odnos između autora i stvarnosti, između autora i slika”. Radi se najviše o (ponovnom) stjecanju jedne virtualnosti koja postaje sve potrebija: danas naime znamo da ni sama slika više ne može ostati ondje gdje je bila. Ona nije, kao nekad, slika koja bi se mogla sama braniti. Jedna takva želja ne suprotstavlja se iz principa filmu transparentnog i vidljivog. Posrijedi je više način da se definitivno uvidi kako ta umjetnost nije bila ništa manje “apstraktna” zato što je počivala na fotografskoj analogiji; te, k tome, prilika da se primijeti kako analogna slika postaje sve dragocjenijom otkako je doista ugrožena. Kao da je u toj ugroženosti postojalo neko “nasilje” koje se pokazalo pozitivno ujedno za samu analogiju i za obrise što se preko nje ocrtavaju, obrise jednoga filma zahvaćenog silama koje su možda ekstremnije od onih što su ga dosad nosile.

1987.



Jean-Luc Godard, *Scenarij filma Strast*, 1982.



Raoul Walsh, *Bojni poklič (Battle cry)*, 1955.



Richard Fleischer, *Između neba i pakla (Between Heaven and Hell)*, 1962.

Slike svijeta

Svjedočimo povratku slika svijeta. Svih. Onih Povijesti i onih legende, kao i onih tijela-stroja koje ih prima i odašilje. One se nameću sa silovitošću koja pojačava osjećaj neodgodivosti. Treba saznati što su te slike postale i kako nam se vraćaju, danas kad je svijet nestao, progutan vlastitim širenjem. Danas kada više ne vjerujemo u taj svijet, kao što veli Deleuze, jer je veza između njega i čovjeka prekinuta, kako vjerovati u vjerovanje, našu jedinu vezu, kako usprkos svemu vjerovati u taj svijet u kojem se nalazimo “kao u čisto optičkoj i zvučnoj situaciji?”¹⁴¹

Na vrpici *Umjetnost pamćenja (Art of Memory)* postoje barem četiri isprepletena niza pamćenja, koja prvo treba razmrsiti.

Prvi niz tvori Woody Vasulka kao dijete, neumoljivo se namećući posredstvom jedne uspomene: kraj je rata, njemu je deset godina, živi nedaleko nekog vojnog aerodroma pretvorenog u groblje za zrakoplove; na njemačkim cipelama nalazi dijelove popravljenih ratnih strojeva koje sastavlja i rastavlja, podvrgavajući ih beskonačnoj autopsiji. “Poslije rata, Evropa je bila golema ropotarnica. U njoj se moglo naći sve, od oružja do ljudskog prsta u odvodu.”¹⁴²

Zatim slijedi odrasli čovjek koji se prisjeća tog djeteta opčinjenog moći ratnih strojeva. Ono je postalo ingeniozni konstruktor-mašinst strojeva za proizvodnju vizija, istraživač novih slika. Eto kako više godina sa svojom suprugom Steinom skuplja, slaže i razlaže elemente baze jednoga jezičnog sustava o kojemu ponekad sanja kao o kakvome novom jeziku. Kažimo njegovim riječima: “vokabular” kadar fiksirati i zatim razviti nematerijalnu tjelesnost slika začelih kako u stvarnome vremenu tako i na osnovi čistoga video signala, zahvaljujući poluslijepoj, polu-ekstra-lucidnoj snazi strojeva. Jean-Paul Fargier lijepo je pokazao kako su se ta bazična istraživanja za Woodyja Vasulku jednoga dana uspjela pretvoriti u djelo zahvaljujući “izboru subjekta”: poku-

141 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., str. 223.

142 Razgovor s Woodyjem što ga je vodio Ken Ausubel, u *Steina et Woody Vasulka vidéastes*, Ciné-MBXA/Cinédoc, 1984, str. 26.

143 Jean-Paul Fargier, “Zéro un”, u *Où va la vidéo?*, *Cahiers du cinéma*, izvanserijski broj, 1986.

šaju da se prikaže propadanje i smrt jednoga virtuozna dajući toj priči osobitu sudbinu koja je u cijelosti sadržana u njezinoj obradi (za Steinu, koja slijedi sličan postupak, taj će subjekt biti “Zapad” kao gubitak granica)¹⁴³. Živo, oslabljeno i na kraju umiruće Paganinijevo tijelo u *Narudžbi (The Commission)* podvrgnuto je neprestanom pokretu figuracije-defiguracije (upravo poput onog Berliozovog koje pridonosi njegovu padu): “na ekranu uvijek postoje dvije slike: virtualno potpuna slika i jedno od njenih djelomičnih i prijelaznih stanja koje nam njezina stalna pokretnost predstavlja”. Novost se sastoji u stvaranju još nepoznatih stanja slike za jednu fikcionalizaciju koja upotrebljava i reinterpreterira podjednako učinke kontrastirane svjetlosti (linijama i odsječcima) velike filmske tradicije njemačkog ekspresionizma i one njezine difuzije (mrljama i točkama) u impresionističkom ili fovističkom slikarstvu. Vrlo kinematografska u svojoj težnji k operi, *Narudžba* utoliko iznova daje neslučenu vitalnost narativnim arhetipovima romantičkog subjektiviteta s kojim se video, mislim, nikad prije nije usudio uhvatiti u koštac na tako izravan način (smrt, ugovor, krivnja, kastracija, itd.).

Eto točke od koje *Umjetnost pamćenja* polazi prema jednome drugom subjektu koji isto tako svjedoči o iskustvu svijeta i vlastitoj obradi. To se postiže ugrađivanjem u proces medija koji je historijski bio zadužen da to iskustvo prati, da ga izrazi, da ga zapamti za to dijete i zatim adolescenta rata: filma, svjedoka tog rata i, iznad toga, svih ratova dvadesetog stoljeća na koje video ovdje želi obnoviti i proširiti pamćenje. Dakle, dvostruko pamćenje: ono rata i ono filma pretvorenog u mjesto prijelaza između starog i novog načina ratovanja, posredstvom slika jednako kao i posredstvom projektila, slika ma-projektilima na rubu iščeznuća, kako je to pokazao Virilio.

Treće pamćenje *Umjetnosti pamćenja*, koje nas izravnije unosi u djelo, jest ono glumca-lika kojeg je

Woody Vasulka izabrao za svog posrednika. Čovjek iz-rezbarena lica koji se pojavljuje u drugom dijelu vrpce kako bi se, uronjen u krajolik, suprotstavio enigmat-skom stvorenju – anđelu, demonu, sfingi, Duhu Povije-sti, Ikaru ili Nadčovjeku – u svojim borama nosi tragove iskustva koje je djelo načinilo svojom temom. On je ka-snije, u jednoj snažnoj slici čak sučeljen sa svojim dvojn-ikom po borama koji u pozadini govori Oppenheime-rovim glasom, kao iz unutrašnjosti kakve materijalizira-ne svijesti-mozga: biće čiste potke putem kojeg se elek-troničko sjećanje stapa s potkom Povijesti¹⁴⁴.

Glumčevo tijelo pritom oscilira između dvije kraj-nosti reprezentacije, na još nedvosmisleniji način nego u *Narudžbi*: ono je ili jedno ili drugo kako bi za gledatelja to više moglo biti i jedno i drugo, na isti način na koji vrpca u cjelini zadivljujuće spaja film i video. To postaje posve očito na početku drugog dijela. Počevši od prvog kadra, junak se sukobljava s mitskim stvorenjem: nebo u pozadini krajolika iznenada se mijenja, prelazeći u ap-straktnu sivu, razmrvljenu u nekoj vrsti metalne kiše koja pada poput zavjese. Sljedeći je kadar ostvaren rez-om, u ultrabrzom prijelazu: dosad prikazan s leđa i is-kosa, junak je nanovo snimljen u bliskom planu, s boka, kako se ruši na tlo izbjegavajući neki leteći predmet što proljeće slikom. Radi se o pravome filmskom kadru, bez ikakva učinka video-obrade (moglo bi se povjerova-ti da je izvađen iz akcijskih sekvenci *Bliskih susreta treće vrste*). Poslije toga ponovno se video-montažom po sre-dini dijeli svaki pojedini kadar vrpce kako bi se osigurao prijelaz iz jednog kadra u drugi. Lik te operne fikcije na taj se način od samoga početka upoedinjuje. Odabir koji ga smješta u svijest o drami specificira se ujedno s obzi-rom na konstrukciju (kadra) i materiju (slike); tako da sukobi i preobrazbe što zahvaćaju sliku i kadar postaju ulozu fikcije.

Konačno, postoji i gledatelj čije se pamćenje pod-rgava kušnji. Moralni subjekt, on mora mentalno na-novo prelaziti užasavajući prostor otvoren metafizičk-om razuzdanošću modernoga rata, počevši od Prvog pa sve do kraja Drugog svjetskog rata, rastvorenog u slici nuklearne apokalipse. Kao psihofizički subjekt on mora ponajprije pokušati zapamtiti ono što vidi u samom tren-tutku viđenja i na taj način pristupiti tumačenju do-gađaja. Iskustvu nedohvatljivog (ili teško dohvatljivog) u prikazanom Vasulka doista daje vrlo naglašen značaj. U određenom smislu, vrtoglavica je ovdje manje suptil-

¹⁴⁴ To lice koje govori Oppenhei-merovim glasom možda je je-dnostavno Oppenheimerovo vlastito lice, koje će se pojaviti nešto kasnije. Ali u tom kadru, uzetom onakav kakav jest, ono toliko fizički udvostručuje glumčevo lice te se nadaže i nje-govim dvojnikom.

¹⁴⁵ Namjerno sam varao u ovoj ra-spodjeli. Sintagmatski, *stricto sensu*, postoji osam dijelova sli-jedimo li segmentnu logiku na-metnutu principom razgraniče-nja: zatvaranjem sivih rebrenica (sa škljocanjem koje pojačava učinak slike). Ali iz gledišta teme, dio III. i ono što bi bio III. bis ili IV. dio su homogeni: oba su posvećena nuklearnom nasilju i oslanjaju se na slične elemente. Na zabavan ali i znakovit način, ovdje nanovo nalazimo proble-me segmentacije svojstvene najklasičnijem filmu.

na nego u *Narudžbi*; ali ona postaje i konceptualno zani-mljivija (makar i pod cijenu stanovite didaktičke ne-zgrapnosti) zbog pokreta svijesti u koji je gledatelj gur-nut kako bi pokušao održati vidljivu suvislost onoga što vidi više nego kako bi se tome prepustio. Tako, odgova-rajajući na napetost koja se stvara između “stvarnih” tijela potke moramo na dvije razine pokušati utvrditi kružni dijalog koji se zameće između filma i videa, kao i iz-među analognog i digitalnog. Prva razina jest težnja prema kadru (i segmentu): iako se rasprskava u sebi sa-mom, kadar ipak tvori njene jedinice (naracije, drame) čije osjetne podjele fiksiraju nedohvatljivo zbivanja. Druga razina, unutarnja prvog ali i specifična, jest po-novna razrada misli o fotogramskom i fotografskom ko-ja tvori najintimniji dio odnosa između videa i filma.

Umjetnost pamćenja podijeljena je na sedam savršeno odijeljenih činova ili dijelova. Dijelovi III. i IV. odgova-rajaju pojedinim temama (nuklearno nasilje; Španjolski rat; Ruska revolucija; Pacifički rat). Prvi dio predstavlja svojevrsnu uvertiru; drugi uvodi glumca-lika (kojeg vi-dimo tijekom III. i IV. dijela i koji zatim nestaje); zadnji ga dio nanovo uvodi, mijenja njegov položaj stvarajući neku vrstu epiloga.¹⁴⁵

Montaža korištena za prijelaz iz jednog kadra u drugi (svih kadrova osim jednog) svojevrsne su “rebrenice” sinusoidnog oblika: otvaraju se (ili zatvaraju) iz središta, vodoravno, dajući novu gipkost starim rebreni-cama nijemoga filma (jedna slika bez motiva, jednoliko sive boje, proizvedena istim postupkom, razdvaja dije-love). Počevši od petog dijela, proces se zamršuje. Kat-kada izgleda kao da se mijenja samo gornji dio slike, bu-dući da je donji dio dviju slika što se izmjenjuju identi-čan. Umjesto da iščezne uvis, gornji se dio istisnute slike puno češće sužuje, pretvarajući se u neku vrstu trake ko-ja kao da lebdi u okviru prije nego što iziđe nalijevo (ili se vrati: svaki efekt uvijek može ići u dva smjera). Taj je drugi otklon vrlo potresan za oko pamćenja: on doista povećava pomutnju između dva kadra koje razdvaja produljujući vrijeme persistencije prve slike što već kao da je aspirirana svojim nestankom. Ali to još nije ništa u usporedbi s procesom koji prevladava u šestome dijelu: urešena traka slikā bočno prodire u kadar i prelazi ga, ra-scjepkuje, proširuje se i nameće novu sliku spajajući se s razdjelnim rebrenicama, tako da prisustvujemo svojev-

snoj ekspanziji prostora-vremena zajedničkog dvama kadrovima, poput onih vrlo dugih pretapanja koja su zapanjivala oko u počecima filma. Ta je vrsta efekta usmjerena prema kadru, kao što je oduvijek bila u filmu – ona ga razgraničuje, ali pobijajući njegove granice: “video” je jedno od imena za prijelaz što vodi od razgraničenja do gubitka granice. No, kao što se daje naslutiti, najznačajnije pobijanje dolazi od samog kadra: ono ugrožava njegovo jedinstvo jer ga reducira, otvarajući perspektivu dvjema spojenim razinama fotograma i dispozitiva.

Doista, gotovo su svi kadrovi podijeljeni između dva motiva. Krajolik Novog Meksika (planine i pustinje) tvori pozadinu, okvir: posve fotografsku sliku, čak i ako je boja često obrađena. A na tu se pozadinu zapisuju veliki digitalni (ili, bolje, digitalizirani) *sivi oblici*. Njihova složenost proizlazi iz njihova odnosa s analognom reprezentacijom: bilo da ga udvostručuju oponašajući njegove motive, bilo da ga fiksiraju i preraspodjeljuju.¹⁴⁶ Prvi slučaj: prvi kadar (u kojem se odvija špica) pokazuje ujedno pozadinu (crvene planine i žuto nebo) i niz sivih valova u laganom rotirajućem pokretu što predstavljaju prvi planinski masiv. Identičnost motivā i njihovo istodobno pojavljivanje uvode neku reverzibilnost između prirode i artefakta, figure-oblika i pozadine, međutim ne uklanjajući razliku među njima. Drugi slučaj, počevši od drugog kadra: na pozadini koju tvore pustinja i stijena ističe se jedan geometrijski sivi oblik konstruiran kao dvostruki savijeni ekran; na jednoj njegovoj plohi zamjećujemo neku nejasnu, revolucionarno-fašističku kraticu, na drugoj zemaljsku kuglu u vrtnji na koju pada sjena kratice (dok raste zvuk ratova, jezika, riječi koje ih skandiraju: “Staljingrad...Afrika...”)¹⁴⁷.

Od tog trenutka, cjelokupni se značaj koncentrira u onome što se zbiva s velikim sivim oblicima. Njihov se karakter, dakle, sastoji ili u predstavljanju nečega, živog ili neživog, ili u funkciji nositelja (pri čemu jedno ne isključuje drugo). U prvom slučaju, oni uvode jedan poremećaj dopuštajući prožimanja, idući u prilog prijelazima između različitih razina (ideja, kategorija, materija). U drugom slučaju, na mnogo dublji način, ti se oblici tiču funkcioniranja pamćenja, slike-pamćenja, ističući iskustvo konstituirano viđenjem vrpce i dvostrukom poviješću koja se u njoj odigrava: onom stoljeća i onom medijā – prijelazom od filma na video i numeričku sliku, prijelazom onoga što između njih tranzitira: fotografskog. Vodit ću se primjerom jednoga već spomenu-

¹⁴⁶ Ono što čini iznimku u toj sveprisutnosti sivog oblika: jedini “filmski” kadar; nekoliko kadrova anđela-demonā u krajoliku (na primjer njih šest u prvome dijelu); dva kadra s Oppenheimerom u trećemu dijelu (treći kadar djelomično utapa Oppenheimerā u sivi oblik) i nekoliko obojenih solarizacija iza junaka u istome III. dijelu.

¹⁴⁷ Upućena osoba identificirat će kraticu U.F.A., onu najvećeg producenta njemačkog filma koji je od 1933. služio za propagiranje nacističke ratne mašinerije.

¹⁴⁸ To je simbolička figura *Razlike i repetitije*, v. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P. U. F., 1968, str. 36.

¹⁴⁹ Thierry Kuntzel izrazom “filmski aparat” označava ujedno materijalni i mentalni prostor između “filma-projekcije” i “filma-vrpce”.

* *U kaznenoj koloniji*, pripovijetka Franza Kafke iz 1914. (op. prev.)

¹⁵⁰ To pokazuje u kojoj mjeri taj treći dio, vrlo kratak sa svoja tri odjelita kadra (sukob između junaka i mitske figure, s čeličnom kišom; “filmski” kadar junaka; i taj sivi oblik) tvori svojevrсну srž vrpce, njezin prijelomni moment, utvrđujući većinu točaka napetosti između filma i videa.

tog kadra: prvog kadra drugoga dijela. Junak se suočava s anđelom-demonom, baca mu kamen i zatim ga pet puta fotografira. To je trenutak u kojem nebo, iz pozadine krajolika koju je tvorilo, prelazi u sivi oblik (to je, mislim, jedini primjer čiste pretvorbe analognog u digitalno, figurativnog u apstraktno); ono se pretvara u neku vrstu zaslona od metalizirane kiše čije su imaginarne kapi, potresane neprestanim pokretom (odozdo nagore, odozgo nadolje) istovremeno i u istoj mjeri i čvrsti mikro-fragmenti, naslagani jedni na druge, spojeni jedni s drugima. Stečemo dojam da svaki fragment tog dijela umjetne slike nastao iz fotografske snimke postaje ekvivalentom fotograma i da cjelina stoga tvori simultanu sliku samoga kadra kao sveukupnosti fotograma (ili, isto tako, u širem smislu, sliku vrpce kao sveukupnosti kadrova). Fotograma prikazanih kao na platnu, u jednoj boji, ali koji čuvaju svoju vrijednost pokreta. Fotograma koji istodobno sastavljaju, predstavljaju ekran koji ih prima. Moć tog učinka potiče, čini mi se, na prelazak na jedini čisto “filmski” kadar vrpce. Upravo je promjena filma ono što sivi oblik ima zadatak prikazati: prožimajući ga iznutra, on preokreće i obnavlja njegovo pamćenje.

Počevši od trećega sivog oblika prvog dijela, partija je odigrana: samotni presavijeni stroj koji zahvaća u krajolik sastavljen je od nejednakih dijelova omeđenih crtama što podsjećaju na mnoštvo lemova; ali na cjelokupnoj toj površini projiciran je film, modulirajući se sukladno rezovima, nanovo sastavljajući isto toliko kadrova ili/i fotograma, ujedno aktualnih i virtualnih. Odbijamo osam oblika te vrste (od njih trinaest) u tome prvom dijelu. Slike koje se u njemu naguruju, slijede jedna za drugom, neprestano su na granici vidljivosti-čitljivosti. One preuzimaju najne očekivanije dispozicije sivih oblika i na taj način postaju trenucima svojevrsna globalnog pojavnog tijela koje se mijenja, vidi, iznutra-izvana, kao i fragmentima opažanja što proistječu iz jedne autonomne vizije. One su ujedno konstantno pokretane i prožete zaustavljanjima, može li se tako reći, točaka-momenata nepomičnosti što pretpostavljaju zaustavljene prijelaze iz jednog prizora u drugi kao i odabire koji se vrše unutar jednog te istog prizora. Konačno, ne znamo da li se prizor (minimalno) mijenja ili se (samo) obnavlja od jednog kadra, jednog fotograma do drugog, radi li se o čistoj repetitiji ili konstantnoj razlici (više naslućujemo da prelazimo s onu stranu, kao prema kakvoj

mogućoj slici, vidljivoj s one strane djeljivog a opet sastavljenom od njega, koje je blisko repetitiji kao razlici bez koncepta o kojoj govori Deleuze¹⁴⁸). Ovdje ništa nije uistinu odgonetljivo čak ni za gledatelja-analitičara koji se pokušava boriti s tim razlaganjem pamćenja kako bi izrazio način na koji se ono slaže. Sve se zbiva prebrzo, ili na odveć nejasan, odveć neodređen način, iako proziremo, “vidimo” cjelinu koja nam izmiče: kretanje četa, zapaljena sela, nosače aviona, municiju, juriše, eksplozije, raketnu paljbu, letove, polijetanja, siluete, strahove, lica.

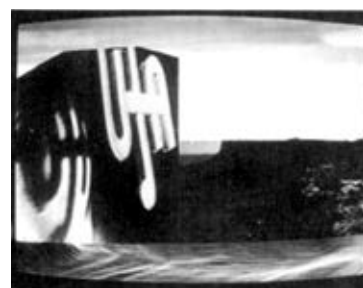
Varijacije figura, ritmova, frekvencija i same po sebi predstavljaju moguće odraze sadržajā prizora. Ali sivi oblik izgleda nadasve zaklanja tijelo filma, njegovu materijalnu supstancu, samu vrpču, dovodeći tako do protoka filma ispod filma, “drugog filma”¹⁴⁹. S druge strane, sivi oblik materijalizira bezbrojne oblike tog ujedno stvarnog i virtualnog tijela – filma – u onoj mjeri koliko se i sam jasno nadaje ekranom. Upravo to najavljuje fotografska snimka i čelična kiša. Upravo se to konkretizira u trećemu dijelu, neposredno nakon što drugi završi najljepšim od zamislivih oblika: strojem dostojnim *Kaznene kolonije** koji se kreće pustinjom poput zubače ili kakovga ludog kukca, na koji se utiskuju prizori ekstremnog nasilja što kao da u isti mah iščezavaju i odbijaju se od ruba prijamne ploče, zaustavljaju se na njemu i prelaze ga. Učinak je to snažniji jer stroj kao da je sniman u vožnji, zahvaljujući postraničnom pokretu koji pomeće krajolik na kojem se stroj ističe: krajnje rijetki slučaj na vrpči u kojoj pokret gotovo uvijek nastaje iz unutarnjosti slike¹⁵⁰.

U trećemu dijelu ekran je prvo iza glumca, poput uspomene prema kojoj se ovaj okreće: golemi konkavni ekran, u krajolik istegnuti kinemaskop, poput neke goleme kovane ploče Richarda Serre koja je napokon pro našla svoj prirodni okoliš. Jednolika siva malo se pomalo muti, njime prolaze oblaci i prosijava svjetlost, koncentrirajući se u njemu i zatim nestajući. Zatim, eksplozija atomske bombe. Cjelokupno pamćenje svijeta, cjelokupna snaga jednoga jedinog pokreta u golemom fotogramu.

Ekran se poput lajtmotiva vraća kroz cjelokupni treći dio, sa ili bez junaka, umetnutog gledatelja. No pažnja se zadržava ponajprije na drugim sivim oblicima s kojima on ulazi u rezonanciju, usred nejasne ali snažne alternacije: to su praktički vrtložni, spiralni, većinom



1



2



3



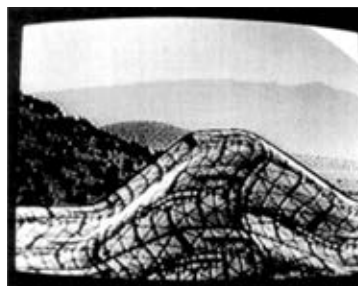
4



5



6



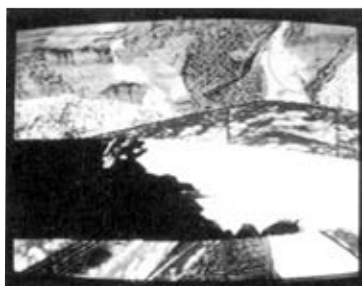
7



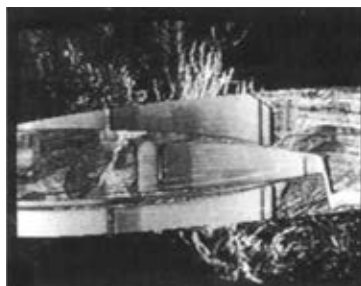
8



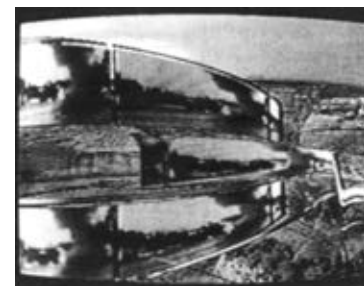
9



10



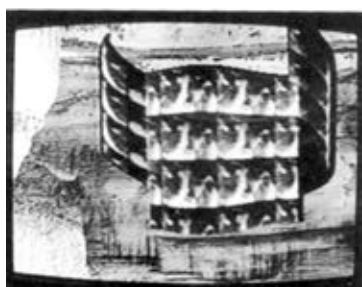
17



18



11



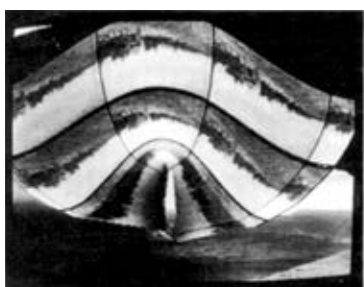
12



19



20



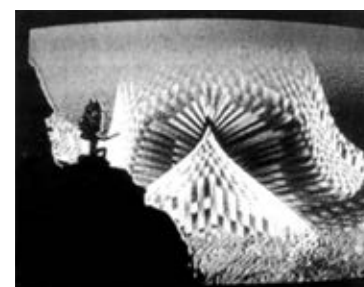
13



14



21



22



15



16



23

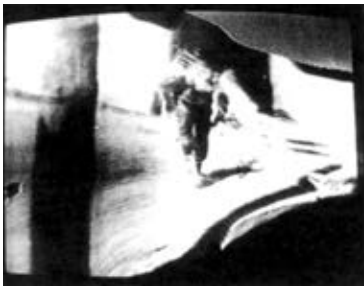


24

127

RAYMOND BELLOUR
Medusika
Fotografija, film, video

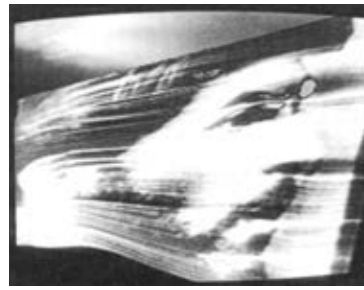
UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



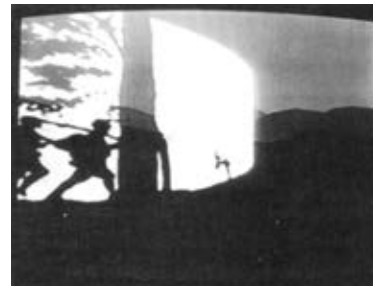
25



26



33



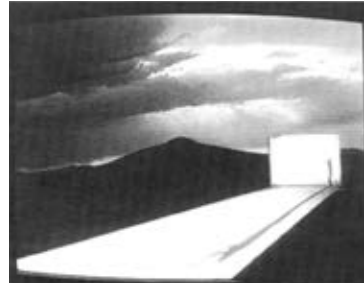
34



27



28



35



36



29



30



37



38



31



32



39



40

128

prizmatski oblici, sastavljeni od mikro-elemenata raspoređenih u skladu s njihovim krivuljama; oni su prožeti intenzivnim titrajima koji podsjećaju na čelični ekran-zastor što se pomalja iz neba. Atomska eksplozija koju komentira glas i digitalizirano lice Oppenheimera, na taj je način predočena na ekranu i beskonačnom podrazdiobom apstraktnih ćelija što prenose čistu energiju na ekrane-ekvivalente. Svi ti ekrani naime funkcioniraju poput opetovanja, amplifikacija sivih oblika-nositelja projekcija raspršenih u prvome dijelu.

Tako, nalazimo se (otprilike na polovici vrpce) ispred tri obrasca sivih oblika:

- jednostavnog ekrana, s jedinstvenim zbivanjem koje kao da se resorbira u fotogramu-kadru;
- oblika-mnoštva, praznoga zbivanja, čije je vlasno zbivanje obrada ekrana: on oscilira između čiste torzije-vibracije svjetlosti i praktički neograničene diobe ćelija; stvorene prema obrascu geometrijske progresije, te su ćelije međutim nejednake zbog uvinutih tijela sivih oblika; one dakle označuju jednako toliko pojedinosti;
- sivoga oblika s djeljivim ekranom (u prosjeku s dvanaestak nejednakih ekrana koji također ovise o varijacijama svakog oblika) na koji se projiciraju prizori priče slijedeći ekstremno oslobađanje brzina presijecanih kratkim nepokretnim momentima.

To ide sve dotle da pažljivi gledatelj postaje prijemčiv na ono što se odvija oko ekrana-fotograma. Fotograma po 24-ini, 25-ini ili 30-ini sekunde. Ekрана po fotogramu. Eto što treba učiniti primjetnim. Na primjer, u španjolskom, četvrtom prizoru, prizor (ili fotogram) lica koje protječe odozdo nagore, odozgo nadolje. Niz prekidan tamnim intervalima (sličnim crninama vrpce) prolazi tako da trajanje pojedine slike (pa i ako nam se ona čini povezanom s drugima) kao da sâm zauzima čitav ekran (svaki je prijelaz usto istaknut, mehanički naglašen glasom koji ponavlja, kao na oštećenoj ploči: "Por la Revolución, Durruti!"). Isto vrijedi za sovjetski prizor (peti). Sivi oblik u njemu isprva tvore dvije identične slike (Lenjin, Trocki, itd.) koje se okreću oko svoje osi. Ti odlomci vrpce koji se uvijaju i odmataju, ti počeci nizova ograničenih na udvostručenje slike smještaju se upravo u međuprostore fotograma (jednostavnog ili složenog) i snimke (jedinstvene). Taj se dojam pojačava

kad se oblik protoka korištenog u španjolskoj sekvenci u petom dijelu obnovi na pregnantniji način. Ovaj put slike vodoravno zauzimaju gotovo čitav ekran (naziremo samo obojeni krajolik pustinje), te i same imaju oblik ekrana: dva lica žene protječu, zdesna nalijevo, dok snimke-fotogrami gibaju kadar koji gotovo same materijaliziraju. Taj album-protok završava se simbolički, slikom knjige pretvorene u simbol psihičkog listanja do kojeg dovodi filmski aparat: u filmu već odavno poznatom slikom, nanovo prepoznatom po svojoj teoriji (Kuntzel, itd.), nanovo obrađenom od strane videa kao ono što ostaje nakon filma (Acconci, Kuntzel, Hill, itd.).

Kao što sam maločas rekao, uvodeći u taj tijek sive oblike: od fotograma do dispozitiva. Ekran-fotogram je srž tog tijeka, ali ne zato što je ekran kao takav nanovo obrađen kao element fotografsko-filmskog-videodispozitiva. Možda ćemo se prisjetiti dvostraničnog ekrana na samom početku vrpce, sa zapisom revolucionarno-fašističke kratice i zemaljskom kuglom. Taj učinak ne proizlazi samo iz protoka i stratifikacije slika već i iz njihove specijalizacije kao dispozitiva: on uvodi u igru virtualnu poziciju oka-gledatelja. Kad ekran ne postane polimorfan, kao u mnogostrukim sivim oblicima u kojima je pogled sučeljen s nekom vrstom taktilne mnogostrukosti, nego jednostavno (i raznoliko) dvostruk, zrcalna struktura viđenja u dispozitivu odmah postaje neposrednom metom. Doista, što se događa s mojim tijelom-zrcalom koje nastavlja funkcionirati, čak i nakon što moje oko postane polimorfnim tijelom? Šesti dio (Pacifički rat) dotiče to pitanje dvaput uvodeći dvostruki ekran (i pokazujući ih istodobno). Tako, na lijevoj strani postoji dvostranični ekran, vrlo sličan svojoj prvoj pojavi (jedino se umnažaju razlike u veličini između dvaju dijelova): no u sredini, u liniji perspektive oka, za pažamo jedan neobičniji dvostruki ekran. Dio slike što ga on pokriva podijeljen je nadvoje i presavijen u desnom kutu uvis, tako da se gornja frakcija nadaje normalnim ekranom, sprijeda, i da se druga, puno važnija, koso produljuje sve do dna slike. Tako se akcija (ovdje nadasve polijetanja bombardera) proizvodi dvaput – drugi put jednim dijelom u zrcalu a drugim dijelom u fantomskom i ekscesnom produživanju prvog. U tom intervalu, na drugom paru dvostrukih ekrana, akcija slijedi druge motive (vojnički ured). Pogled stoga kao da se ne prestando vraća iz prolaza-loma zrcala pred kojim se ne prestando nalazi.

Posve je jasno da svaki dio vrpce za jedan stupanj unapređuje sustavno istraživanje mogućnosti slike proširujući dimenzije tog teatra rata. Sedmi i posljednji dio dovodi do odlučujućeg skoka nanovo uvodeći u područje pamćenja glumca-lika uronjenog, kao biće potke, u sive oblike. Nakon toga on biva zatočen u jednome udvojenom ekranu, tvoreći sliku iza slike; on pati u tom okviru, u krupnom planu, pomlađen, postavši tako prizorom za vlastite oči, prošlošću slike.

To dvostruko izobličeno lice suočeno je s još dva udvajanja – od kojih navodim samo ono što sam uspio vidjeti, dohvatiti u tom dijelu na granici enigmatskog u kojem udvojeni ekrani drhte u sebi samima umnažajući se i zamjenjujući, nastanjeni figurama što se izmjenjuju i njihovim svojstvima. Prvo udvajanje pokazuje napola prepoznatljivog junaka, napola sastavljenog od vlakana i nabora, kako se upušta u jedan ples-performans koji na taj način slike svijeta vraća videoumjetnosti i njenim počecima, obradi vlastitog tijela koje kao da trijumfira u svojemu kavezu-ekranu; drugo udvajanje pretvara to uspravno tijelo u posjednuto, koje postaje svojim vlastitim gledateljem. Zapravo se ne može reći da se te tri figure pretvorbama podvrgnutog istog, koje se uvlače jedna ispod druge, zatvaraju u petlju, budući nijedna slika nije toliko utjecajna da bi odredila smisao cjeline. No ipak osjećamo da su slike svijeta zatočenice jednog pamćenja čije nam se mjesto pokušava naznačiti u samoj umjetnosti kadroj uskrsnuti ih na taj način.

Preostaje nam iznijeti nekoliko primjedaba (uz rizik da se stvari još više zakompliciraju) kojima bismo zaključili prijedeni put, djelomično zamišljen kao deskriptivan – pa bilo to i samo kako bi se pokazalo koliko je teško riječima opisati određena nova stanja slike, u kojima dolazi do stvaranja uistinu nepronalezivog teksta. Tekst: ni sama riječ više nema nikakva smisla osim utoliko što nas podsjeća da je jezik uvijek kadar (to je njegova jedina prednost) pokušati nešto izraziti, pretpostaviti to nešto svemu. Prvo što nas pogađa jest međuovisnost koja se u sivim oblicima stvara između funkcije predočivanja i one nositelja: ono što predočuje, ili teži predočivanju, jest i nositelj. Neki od najpotresnijih momenata vrpce ovise o načinu na koji nositelji-ekrani postaju i sami objektima što dotiču smisao, moguće smislove. Isto vrijedi i za mnoge sive oblike ispunjene filmovima, foto-

gramima. Ili za onu golemu stratificiranu masu (u španjolskome dijelu) na koju je zapisana nepomična projekcija što nalikuje kakvoj freski, ili golemom kenotafu. Ta je masa usporediva s onim što se pojavljuje na kraju, služeći kao lažni nositelj natpisu; no ona je sada izdubljena, iznutra rasklopljena, takoreći bremenita cjelokupnim dokinutim pamćenjem što se akumuliralo, za gledatelja, za fiktivnog junaka i za autora koji ga predstavlja, ukorak s prolaskom vrpce – masa koja bi nerazlučivo bila (to je njena virtualna snaga): grob, spomenik, mozak, stijena, lice, blok nerazlučene priče.

Zatim se javlja materija samih oblika, osobito oblika-nositelja projekcije. Predodžba što sam je dosad dao o njima prilično je jednolika i jednostavna (usuprot neobičnim obrisima koje vidimo na ilustracijama). Njihova moć djelomično proizlazi iz njihove podatljivosti, njihove moći preobrazbe. Sivi oblik se može zgusnuti, čineći zid, a ekran prikazati poput mase što akumulira pamćenje i kao da čini dio samih stvari svijeta iako odražava njihove slike. Sivi oblik može biti providan, poput onih uljanih papira ili ploča-ekrana koje pretvaraju tijela u siluete i kineske sjene (zanimljivo je da oblik pritom prestaje biti čisto siv, dobivajući boju i više ne odudara jući toliko od krajolika).

Konačno, sivi oblik može biti rasklopljen, spužvast, izbušen: među raznim više-ekranskim projekcijama, španjolska sekvenca pribjegava lažnim razlomljenim ekranima čije slike kao da se urušavaju u prostor-vrijeme u kojem se oblikuju. To postaje vrtoglavo kad se djelovanje tijela opre nositelju koji ih zauzdava: vojnici što odlaze na bojište s bajunetama na pušci ili kopaju zemlju bježeći iz ekrana uvijek spremnog otvoriti se pod pritiskom vlastite lakoće. Postoji, tako, jedan zapanjujući moment u sovjetskoj sekvenci: snimke-kadrovi žena protječu zdesna nalijevo, gotovo ispunjavajući ekran; nakon njih slijedi slika muškarca, prolazeći i umnažajući se po sličnom načelu, osim ako se sivi oblik nije ujedno zgusnuo, tvoreći nešto poput ekrana-zida, i probušio, olabavljen, ostavljajući svoje linije sjećanja razjapljenim. To je slika površinom izazvanog volumena, na rubu iščeznuća, koja sa svoje strane stvara niz ekrana-riječi-slika-knjiga (o kojima smo maločas govorili); razlistana, slojevita slika samoga kulturnog pamćenja, koja ovdje možda upravo predstavlja simbol cjelokupne “umjetnosti pamćenja”.

Tko nije vidio vrpce (ili ju je djelomično zabora-

vio) morat će zamisliti da se te posljednje preobrazbe nadodaju svima onima o kojima sam već govorio, a osobito da se ta neprestana promjena sivih oblika (unutar njihova vlastitog prostora kao i u sveukupnosti kadra) neprestano spaja s konstantnom ali promjenljivom montažom koja omogućuje prijelaz između kadrova. Iz toga slijedi jedna kontinuirana pokretnost, sazdana od neprestanih presjeka i ukrštavanja; može se učiniti da ona malne poništava svaku razliku. A ipak (u tome počiva snaga vrpce), osjećaj kadra, udvostručenog, prelomljenog, gotovo ishlapjelog pritom nije ništa manje postojan. On ostaje instancom reza i pamćenja, za gledatelja koji na taj način imaginarno prolazi kroz povijest tog stoljeća ratova uhvaćenih od strane filma, pretvorenu u neku vrstu povijesti samoga filma. Nastojanje koje se ovdje očituje smjerajući prema kadru kao pojmovnom jedinstvu vrlo je blisko (u tom i jedino u tom smislu) onome koje je Marcela Odenbacha navelo da krene od oblika-poveza: isto ponovno zaposjedanje, isto distanciranje od svijeta, na osnovi jedne formalne reartikulacije velikih djela prošlosti od strane videa: kod Odenbacha Hitchcock, ovdje Ejzenštejn i Vertov. Razoriti – iznova sastaviti kadar, i učiniti taj rad vidljivim, jest također umjetnost prepoznavanja filmskog pamćenja.

No postoji, u istoj toj kretnji, jedan dublji način da se pristupi filmu, takoreći projicirajući se izvan njega. Vidjeli smo kako se predočivanje filmskoga dispozitiva – ekran, scensko mjesto, volumen pamćenja – neprestano kreće prema materijalizaciji filmskog aparata i, u njemu, prema određenom snimanju (aktualnom i virtualnom) fotograma. Preciznije: fotogram je ovdje pokazan ujedno u svojoj mnogostrukosti i u svojoj pojedinačnosti, ali nadasve u svojoj nepomičnosti i u svome pokretu. Uviđamo da, poput zaustavljanja na slici kod Vertova, ta nepomičnost proizvodi pokret, no osjećamo i u kojoj mjeri, u samome zamahu pokreta, ovdje vrlo ubrzanog, nepomičnost teži vratiti se k sebi samoj. Fotografsko se javlja kao vidljivi i nevidljivi, no uvijek djeljivi element procesa preobrazbe koji ga pronosi *ad infinitum*. To je temeljno. Cjelokupna se Vasulkina umjetnost doista usmjerava prema jednoj obradi slike koja smjera virtualno odrediti njenu materiju i oblik u svakom pojedinom momentu, daleko nadilazeći “prirodnu” ekonomiju fotografskog snimanja i njegove posljedice: analogije. Na kraju krajeva, ona naznačuje ono što bi bila umjetnost bez kamere. Snaga tog djela, koje nam daje naslu-

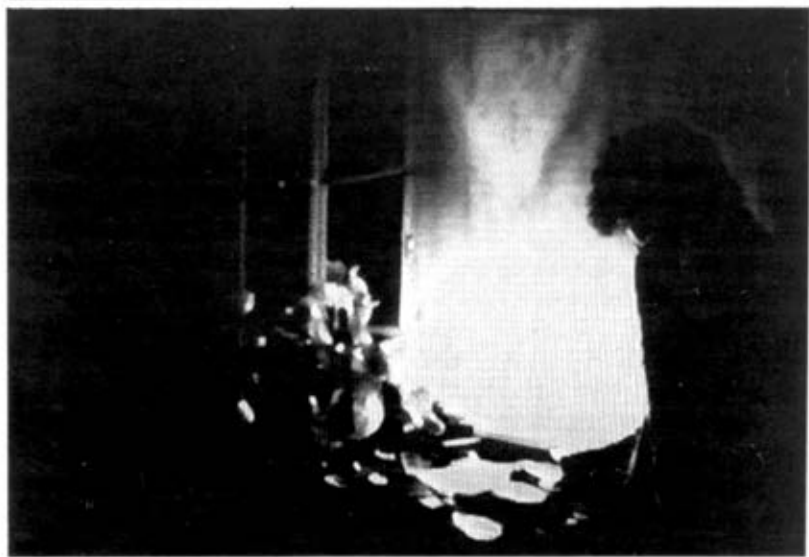
titi ono što bi bilo ovladavanje jednim apstraktnim vremenom oslobođenim svakog odnosa s nekom vidljivošću, počiva u tome što nam ono na taj način u stvarnom vremenu obnavlja uvjete jednog pamćenja. Mogli bismo to iskazati na sljedeći način: sve dok linija i točka nose trag fotografskog koje im prethodi, sjećanje još biva materijom neke priče, i filma uhvaćenog u vlastitoj putanji.

1988.

131

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Goruće sjećanje

Postoje goruće slike. Već u *Nostalgiji* Hollisa Framptona, snimke jedna za drugom izgaraju pred objektivom. Tragovi jednog života izvan kadra nakon što je, svaki put, snimka već nestala. U *Nostosu II*, slika gori u samome svom biću, povratak povratka nostalgije, sve do nepodnošljivosti. Prije šest godina, s *Nostosom I*, Thierry Kuntzel započeo je svoj rad na tragu, brisanju, obnovama sjećanja. Danas nam pokazuje kako izgara jedno sjećanje. To je jedinstveni učinak njegove instalacije. Mentalna slika, istinska slika koja sažije tijelo u njoj se konstruira u vremenu a da pritom zadržava svoju trenutnu gustoću.

Nostos II pripovijeda jednu priču. No ta priča ima vremena samo za svoju temu. Četiri dijela, četiri vremena, četiri aspekta ili funkcija vremena. Žena, neka neznanka puši cigaretu: čisto vrijeme što prolazi, sažeto vrijeme. Snimke se umnažaju, gomilaju, nestaju, vraćaju: vrijeme sjećanja, anamneza izgubljenog vremena. Stranice knjige se okreću, bez prekida: vrijeme podvrgnuto listanju, spregnuto vrijeme kulture i dokolice. Neznanka baca pisma u vatru, u kamin čija slika služi kao lajtmotiv za četiri dijela vrpce: preko tog čina koji ujedinjuje sadašnjost i prošlost iznova ulazimo, kao u vrijeme snimaka i knjige, na drugačiji način, u sažeto vrijeme.

Kako ta priča o vremenu postaje prizorom naše mentalne aktivnosti? Kako gledatelj, izbačen iz sebe, u njoj proživljava funkcioniranje vlastitog duha? Prvo postoji "rasterizacija" nekontrolirane *paluche* kamere što crno-bijeloj slici daje njenu vlastitu materiju. Svjetlost se razvlači, određujući svakom pokretu (kamere, glumičinog tijela, rukovanih predmeta) obrise jednim fantomskim potezom. Ta bijela materija udvaja i povezuje sve elemente reprezentacije: ona ustrajava na onome što se vidi; u isti mah to obestvaruje, no utoliko nas više uvjerava u samu tu nestvarnost. Pravo govoreći, u okviru nikad ne nalazimo sliku, već gustoću slike; svaki kadar

posjeduje neko unutarnje vrijeme koje se ne podudara toliko s njegovim trajanjem koliko s miješanjem slojeva materije. Tako je u sekvenci snimki: nadomještene jedna drugom, nagomilane jedna na drugu, one se i međusobno prožimaju. Na trenutke to ide sve do vrtočlice, kad se ta fuzija odvije pred okvirom prozora koji kao da dolazi od neke druge slike, no ipak jasno pripadajući istoj: pred pokretnim, tekućim, trenutnim ali prezentnim okvirom, figurom otvorenog prostora, materijalnim i psihičkim ekranom na koji se odlažu sve slike i iz kojega izvire.

Gustoća i svjetlost također su i zračenje. Na primjer, dim cigarete, vatra u kaminu povećavaju se u okviru, preplavljujući ga i umirujući u njemu, pretvarajući vrijeme u materiju čija energija raste i opada, od ekscesne bjeline do iščezavanja u crnini. To vrijeme tragova, slojeva i otisaka prožeto je intenzitetima.

Ali ta gustoća, ti intenziteti, to vrijeme što neprestano traje i neprestano se preobražava, sve to posjeduje silovitost i iznenadnost trenutnog snimka. Ili, bolje, na osnovi trenutnog snimka dolazi do stvaranja jednoga nedohvatljivog, nedoznačivog vremena. Devet ekrana: slika se pojavljuje tu ili tamo, tu i tamo, kao što se u sjećanju pomalja uspomena, logično kao i u ma kojem trenutku. Postoji 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ili 9 slika, uvijek više ili manje različitih koje se koriste tom većom ili manjom razlikom (osim jedne iznimke: četiri puta identičnog kadra-lajtmotiva kamina); one se produžuju, ukrštaju, odgovaraju jedna na drugu, komešaju na tom ekranu ekrana. Blok slika koji tvori punoću (katkada: i nadalje kamin, ili listanje knjige) jer praznina upravlja njenim kolanjem. Njegova bit je stoga crnina, crnine, uvelike očuvane, čija slika može nastati, više, manje, uvijek neočekivana. Montaža devet vrpce tako predstavlja strpljivu, vještu, nenadomjestivu operaciju s pomoću koje se u prostor uvodi izbijanje psihičkog vremena – u punoj prekomjernosti i proizvoljnosti njegove prisutnosti.

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

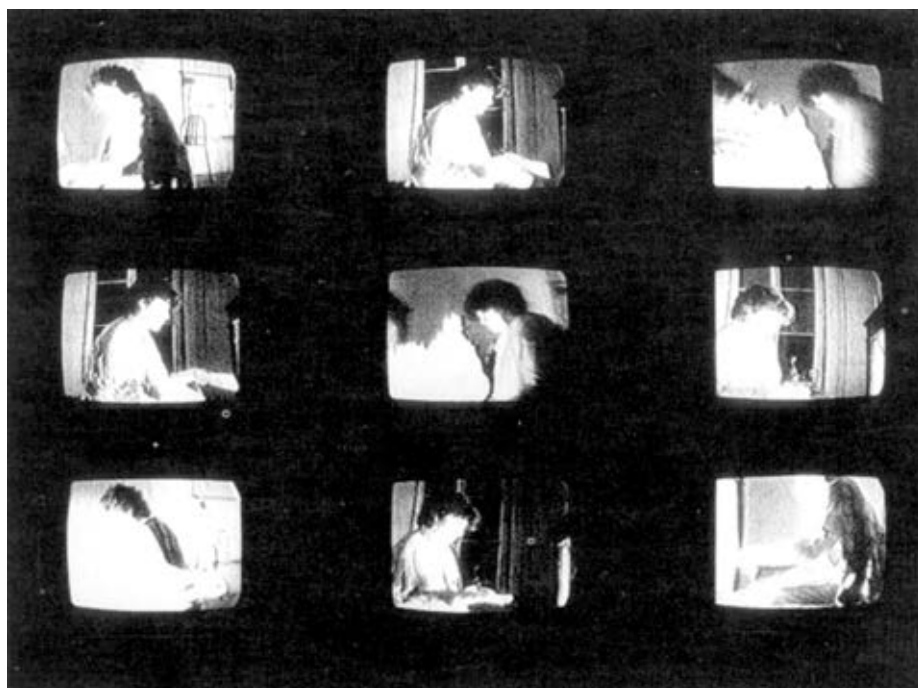
UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

Nostos II stoga postaje jednim od najizravnijih izraza "čarobnog bloka" kojim je Freud htio prikazati psihički aparat. Prije nekoliko godina Thierry Kuntzel se upitao: nije li upravo "filmski aparat" ("nesvjesno" filma, premješteni, kondenzirani, zaustavljeni, analizirani film filma, "drugi film") taj čarobni blok koji Freud nije bio kadar raspoznati kao takav? Počevši od svoje prve vrpce (radni naslov *Nostos I* dugo je bio *Wunderblock*), Kuntzel gorljivo nastoji učiniti vidljivim to pitanje putem kojeg video nanovo šalje sudbinu stroja slikama i dovršava film. Ali on ga je prvi put direktno dotaknuo tek danas, s ovom instalacijom. Upravo je to omogućilo povratak filma u njegov rad.

Posljednji trenuci *Nostos II*: film kao sjećanje i citat. I, s nevjerojatnom žestinom, poziv fikcije. Za to su na početku i na kraju potrebni samo glazba i glas (i na

slici-lajtmotivu nekoliko kratkih glazbenih uzleta). Tko nije prepoznao film steći će, mislim, mutan ali vrlo živ dojam "déjà vu"; u tren oka će ući, kao nekim hipnotičkim otponcem, u jedan prijašnji prostor: vodeću fantazmu velikoga američkog filma. Gledatelj upoznat s *Pismom nepoznate žene* doživjet će nešto intenzivnije: prisjetit će se, i od toga će ga proći trnci, da u tom filmu (uz *Vrtoglavicu (Vertigo)* možda najokrutnijem američkom filmu) neka žena – neznanka – na samrti piše pismo o kojem se odvija cjelokupan film. Pismo upućeno muškarcu koji je nije umio ljubiti i koji gotovo da je nije ni prepoznao, budući da u njoj nikad nije vidio drugo do sliku.

1984.

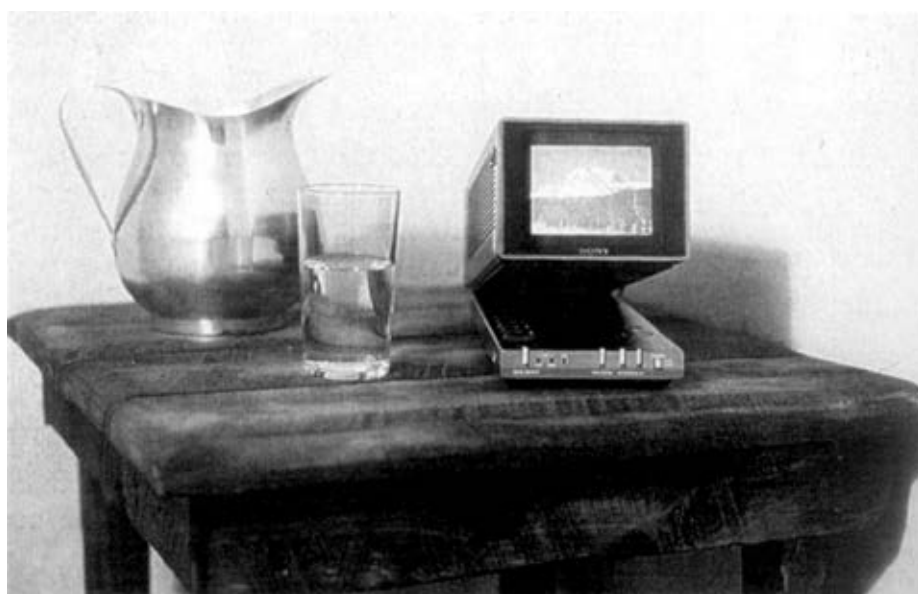
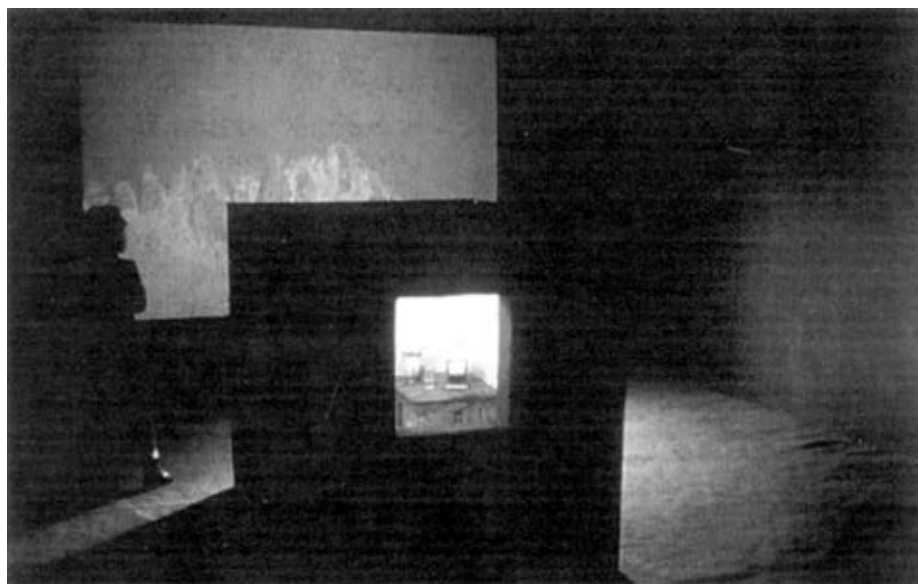


Thierry Kuntzel, *Nostos II*, 1984.

135

RAYMOND BELLOUR
Međuslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Bill Viola, *Soba za sv. Ivana od Križa* (Room for St John of the Cross, 1983).

Video po Svetome Ivanu

Soba je zamračena (gotovo posve), golema. Na velikom ekranu koji napola prekriva zid u pozadini protječu crno-bijele slike planine, oživljene jednim nepostojanim, brzim, neprekidnim pokretom. Puše vjetar, buka je zaglušujuća. Nasred sobe, kocka što jedva doseže visinu čovjeka predstavlja ćeliju u kojoj je sv. Ivan od Križa bio zatočen devet mjeseci 1577. godine (otet od redovnika koji nisu odobravali njegovo ekstremno svetaštvo i askezu, njegovu težnju da se odveć približi božanstvu). Pogled privučenog gledatelja, koji je prisiljen sagnuti se, kroz maleni otvor ulazi u unutrašnjost jedne slabo osvijetljene manje kocke: stol, čaša, vrč za vodu, majušni monitor u boji. Zamjećuje planinu, u statičnom kadru i stvarnom vremenu (ona dolazi iz *Pradavnog (Ancient of Days)*), jedne od najmoćnijih vrpca Billa Viole, jedne od onih koja u najčišćem stanju izražava metamorfozu vremena kojim je opsjednut: prelazak iz vremena viđenja i zapisa na ono imaginacije konačne montaže koja bi htjela u samo- opažanju naći uvjete pamćenja i anticipacije mentalnih slika, kako bi se ušlo u apsolutno, globalno vrijeme senzitivno-konceptualnog afekta). U toj slici jedva da raspoznamo pokret što zahvaća stabla i žbunje, i sporu, vrlo sporu promjenu oblaka. Uvijek u ćeliji, glas koji kao da izvire iz tla na španjolskom recitira pjesme, odlomke Duhovnog spjeva što ga je sv. Ivan napisao u svojemu dugom zatočeništvu: jedva čujni glas ako se sagnemo još malo niže, no stalno zaglušen hujanjem vjetera izvana.

Shvaćamo da se sve to tiče odnosa između dva prostora. Kao što čujemo vjetar u ćeliji, teško razabiremo cjelokupnu sliku na velikom ekranu a da nam u tome ne "smetaju" kutovi velike središnje kocke. Osim ako joj ne pridemo s druge strane i na taj se način postavimo odveć blizu prevelike slike, koju napuštamo kako bismo stekli osjećaj cjeline i razložili pa nanovo izgradili, već prema različitim "postajama", jedan put koji ni u čemu ne krnji

kvalitetu osjetljive mase budući da u isto vrijeme zahvaća opažanje, tijelo i pamćenje, dajući virtualnu zamisao o njihovim odnosima. Sve se odigrava u poziciji (fizičkoj i psihičkoj) koju si gledatelj mora iznaći, podijeljen svojoj šetnjom između unutrašnjeg i izvanjskog, između mnoštva unutrašnjosti i mnoštva izvanjskosti.

Ali zašto sveti Ivan od Križa? Ustvrdimo: zato da se pokuša izraziti ono što je danas zauzelo mjesto Boga. U svojoj ćeliji bez prozora, iz koje izlazi samo kako bi se prikazao u refektoriju gdje biva podvrgnut psihološkim i tjelesnim pritiscima, možemo zamisliti sv. Ivana kako u sebi čuva uspomenu na jedan pejzaž: on posjeduje unutarnju sliku jednog opažaja. Upravo je to ono na što možda ponajprije ukazuje, pa makar i na suviše realističan način, prisutnost malenog monitora u boji: ono što neminovno ostaje od svijeta kad svijeta više nema, što se svodi na jednu (gotovo) statičnu sliku koja služi kao unutarnji uspon ka svjetlu. To je polazišna točka iz koje sv. Ivan uranja u "Tamnu Noć" u kojoj upoznaje Boga. Metamorfoza slike u pjesmu, svake odveć vidljive slike u neizravne slike daha i riječi, dokidanjem svakoga organskog tijela.

Obuzet "neodoljivom moći pejzaža", Bill Viola putem videa pokušava stvoriti istovrsnu relaciju. Smještajući maleni monitor u ćeliju i ćeliju u golemu crnu kutiju, Viola stvara jednu mašineriju koja pokušava predočiti funkcioniranje imaginacije, nadahnuća, kao i ono video-oruđa koje ih simulira i ozbiljuje. Viola nas na taj način podsjeća da je video sam po sebi stalni duplikat pejzaža, svega onoga što u stvarnom vremenu gleda kamera pretvorena u moguće oko novoga mistika. To je druga stvar na koju ukazuje malena slika u boji planine. Viola nam potom kaže da je to kontinuirano opažanje usmjereno na jedno unutarne hukanje: svojevrsnu organsku pomamu, neprekinuti tok slika-zvukova. Neku vrstu sirove i žive slike, slike-tijela bez koje nije moguća nijedna transformacija. Upravo se smaganjem

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

te snage preoblikuje opažanje-video, i pretvara se u pjesmu. Upravo na taj način prelazimo i nanovo prelazimo iz unutarnjosti u izvanjskost slike, pretvaramo izvanjskost njenog načela u oblik vizionarske animacije.

Eto što pretpostavlja kontinuitet sačinjen od tako jasnih kontrasta između organske crno-bijele slike, utemeljene na nekoj vrsti huktanja, koja kao da je uvijek spremna izići iz okvira ekrana kojemu kao da zapravo nije namijenjena, i slike u boji, uokvirene, utišane, nepomične i nijeme, gotovo odveć jednostavne, oglašene na monitoru, na stolu, u ćeliji.

Za gledatelja-šetača koji si uzme vremena malko promisliti o tome, nejasnoća proizlazi iz situacije svake od tih dviju slika, koje ne možemo vidjeti zajedno, koje međutim primamo u jednom komadu, osobito jednu namjesto druge; ali to u jednom jedinom smislu, naime prelazeći od velike slike na malu, od goleme *camere obscurae* na osvijetljenu ćeliju. Ona je očito arhaična, noćna slika koja izravnije od tehnološke vinjete materijalizira unutarnji nemir koji se razrješuje u mističkoj pjesmi i koji u tom smislu zauzima mjesto Boga, ili, bolje, funkciju stanja slike (i tijela) koje vodi do Boga. Upravo je zato toliko važan zvuk vjetra koji s gledateljem ulazi u će-

liju i omogućuje mu da istodobno proživi dvije slike, obuzet sjećanjem na veliku koju taj zvuk sa sobom nosi, upravo u trenutku u kojem promatra malu i brka tu dvostrukom viziju s mrmorom pjesme što kao da izvire iz zemlje. No slika se mora pojaviti na monitoru ujedno kao utišani produžetak velike slike i kao televizijska slika u samoj ćeliji, eda bi analogija djelovala; da bi put što vodi u "Tamnu Noć" pjesme pridonio ugledu videa, kadrog reproducirati njeno iskustvo onoliko koliko njegova sposobnost da je simulira pruža svojevrsno jamstvo za moć njezine obnove i preobrazbe. Upravo se to zbiva kad gledatelj takoreći iziđe iz ćelije na koju ga sjećanje odsada prati i kad pred golemom, titravom i zamračenom slikom, u toj drugoj noći (ali za njega prethodećoj) instalacije pronade ujedno tamu ćelije sv. Ivana i određenu psihičku slobodu (koja izražava njegovu slobodu kretanja). Riječ je, dakle, o kaotičnoj verziji, i prije i poslije, kantovske maksime, lišenoj svakog (moralnog) zakona osim onog moguće ekstaze: zvjezdano nebo pretvoreno u nebo od slika iznad naših glava.

1984-1989.

Posljednji čovjek na križu

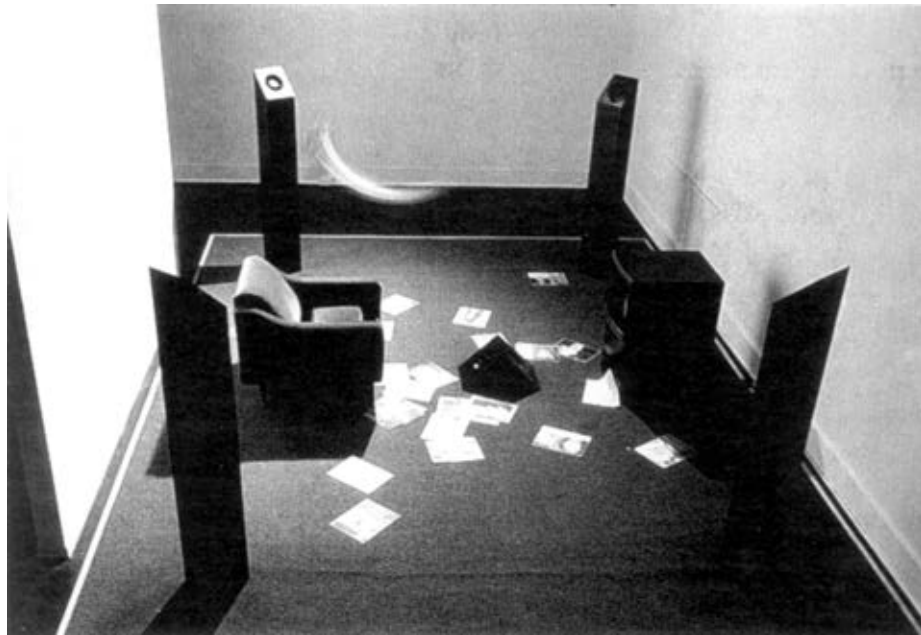
Zašto Blanchot? Zašto *Toma Mračni* (*Thomas L'Obscur*)? Zato što u prvim poglavljima te knjige, onima koja čita junak, akter-autor *In Situa* postoji jedan nevjerovatno žestok susret između pogleda i jezika. Toma propada, gubi se u bliskosti svojega vlastitog pogleda (odatle možda njegov nadimak "Mračni") za koji mu se čini da mu, više od vlastita tijela, dolazi izvana, iz noći, iz tišine stvari; a riječi – jer Toma je i čitalac – ulaze u taj ujedno pobjednički i prijeteći pogled, isijavajući u njemu poput očiju, živih bića, životinja ("divovski štakor pronicavih očiju, čistih zuba") koje za njega imaju privlačnost, čar blisku onoj borbi na smrt. Shvaćamo zašto je Gary Hill, godinama toliko opsjednut materijalnošću jezika te je od nje načinio glavno oruđe svojih kompozicija, bio privučen fikcijom koju ovdje suprotstavlja, ujedno na stvaran i metaforičan način, televizijskoj fikciji i dispozitivu.

Što vidi povlašteni gledalac kojemu Gary Hill pruža udoban naslonjač na vrpce koja se u kratkim sekvencama pojavljuju i nestaju na jedinom monitoru *In Situa*? Prvo vidi more. Zatim oči onoga kojeg ćemo zvati junakom: naizmjenice lijevo i desno oko u vrlo krupnom planu, širom otvoreno ali koje se dvaput silovito zatvara, kao da bi poništilo neku nepodnošljivu viziju koju treba održati. Zumiranje detaljizira dio stranice *Tome Mračnog*, dajući razabrati riječi *staring into the...* Zatim iznova more, nebo. I krupni planovi čela, grozničavih ruku junaka kojeg iznenada preplavljuje nečujan zvuk vraćanja vrpce unatrag. Taj zvuk uvodi drugi niz slika: televizijskih slika oko afere Irangate, prodaje oružja "Kontrastima", na kojima vidimo Reagana, itd. U dva navrata te se slike mijesaju s onima prvoga niza: isprva u dugom slijedu dvostrukih ekspozicija i pretapanja, a zatim u izmjeničnoj montaži (kao dvama velikim načelima implikacije svakog slikovnog pripovijedanja). Između te dvije tele-intervencije, junak sjedeći za stolom jede i čita *Tomu Mračnog*. Dvaput se ruši na stolicu i pomiče unazad.

Prvi put nastavlja čitati, ispruživši se na tlu. No drugi put se izdiže kao da ga je netko potopio u vodi i pliva, dugo, mučno (to je moment izmjenične montaže).

Očito je vrlo jednostavno, prejednostavno u toj montaži vidjeti kritiku informacije, njezine televizirane dezinformacije, vješto pripremljene elementima dispozitiva cjeline. U toj sobi koja reproducira proporcije monitora, tepih, vrlo otmjene sive boje, prošaran je prugama što podsjećaju na linije videopotke, a naslonjač presvučen sivim velurom toliko je udoban te onaj koji sjedi u njemu prirodno klizi prema televizoru, urušava se u sliku. Kako bi to naglasio, Hill je došao na ideju da na isti način modificira monitor i naslonjač, smanjujući visinu podmetača u naslonjaču i umećući monitor u okvir koji ga nadilazi po istom omjeru. To daje pojačan učinak samim televizijskim slikama, najčešće svedenim na djelomičan okvir u središtu slike u koju se one k tome i povlače, u istome onom pokretu koji Blanchotovog čitaoca povlači i ruši unatrag. Sve dotle da kad pliva – kao da će se svaki čas utopiti – junak pliva u informativnom programu: upravo je on ono što ga privlači i guši. Ali on prolazi i kroz Blanchotov tekst (kritika pritom postaje uistinu zanimljiva, to jest inteligentna), u njemu pliva i isplivava. Čitalac *Tome Mračnog* neće zaboraviti da je, u prvom poglavlju romana, Toma toliko privučen naporom što ga ulaže ne bi li se odupro nabujalom moru te u jednom trenutku dolazi u iskušenje da se prepusti umiranju. A pažljivi Hillov gledatelj mogao je na mnogobrojnim kadriranim stranicama knjige koje titraju tako da nije moguće uistinu pročitati tekst zamijetiti dio prve rečenice priče: "(Toma je sjeo) i promatrao more." More koje se pojavljuje već od prvog kadra vrpce i kasnije se više puta vraća (već 1979., prva rečenica *Processual Videia*: "He knew the ocean well.")

To je dovedeno do stupnja da ovdje na djelu imamo dvije smrti, obje pretvorene u metaforu, ali zbog toga ništa manje pregnantne: onu koja dolazi od televizije



Gary Hill, *In Situ*, 1986.

(Gary Hill se ovdje drži poznate pozicije, koju su američki umjetnici natenane razradili) te onu koja dolazi preko Blanchotovog teksta. To je reproducirano na vrlo originalan i precizan način (pitanje je u kojoj je mjeri Hill toga bio svjestan), upravo naime na onaj na koji Blanchot u svojim esejima povezuje književni govor i ono što zove “brujem” ili “stranim glasom”. On ih očigledno dovodi u opreku, koju je omogućilo 19. stoljeće u ime specifičnosti i autonomije umjetnosti; no uvodeći pritom ideju da književnost odsada postaje autentičnom i pokazuje svoju razliku samo u onoj mjeri koliko stječe potpuno i čak prekomjerno iskustvo bruja, sve do opasnosti da se s njime pobrka. Oni su naime iste prirode, osobito stoga što se jedinstveni ulog književnog govora sastoji u suprotstavljanju bruju, i u njemu, svim oblicima diktature, onoga što mu preostaje: svoje šutnje. Odatle proizlazi njegova moć uzmaca, njegova osobita bliskost sa smrću.

Gary Hill je toj bliskosti umio dati izravan izraz u instalaciji čija je razrada prethodila *In Situ* i nastavila se nakon njega. U *Cruxu*, pet monitora prikazuju djelomične slike pet kamera privezanih za tijelo aktera-autora, u pustome ambijentu otočkog krajolika i ruševine nekog dvorca: dvije su mu privezane za noge, dvije za ruke i jedna, usmjerena prema njegovu licu, za trbuh. Tekst koji prati hod tog raščlanjenog tijela je i sam jedan “čisti” tekst, lišen bitno mehaničke moći većine Hillovih vrpce: to je tekst očajanja i lutanja, blizak određenim spisima Novog romana, a nadalje onima Blanchotovim čiju moć dislokacije i decentracije autor otkriva¹⁵¹. Junak nosi križ (u instalaciji prikazan petorim monitorima) upravo te samotne sudbine, koja nije nikakva sudbina jer nema ni početak ni kraj. On postaje jedan od mogućih Kristova u kojima je Michaux prepoznao neke od fiksnih točaka svojega pisma (u *Četiristo ljudi na križu*) kao i Blanchotov *Posljednji čovjek** koji mu odgovara. Krist kao posljednji čovjek. Dva posljednja kadra *In Situa*, kao odijeljena od ostalih, posjeduju to neustaljeno svojstvo: prvo jedno brzo, oštro podizanje u nekom parku, na zemlji nagomilanog suhog lišća; zatim jedan sličan pokret, no on ovaj put otkriva stabla i usmjeren je na leđa lika što izgleda kao da nosi breme svijeta. Shvaćamo ga bolje kad, vrativši se kući, daljinskim upravljačem ugasi Sliku: njegov križ je ujedno njegov ludi put, ekvivalent lutajućeg govora na koji se nastavlja Blanchot i televizija.

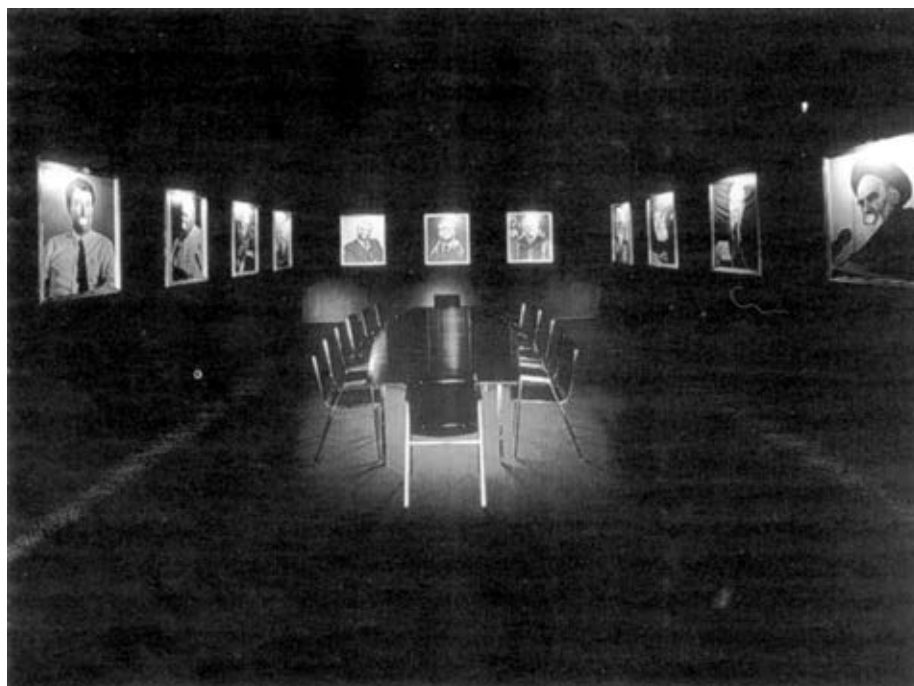
¹⁵¹ Taj će se tekst, preuzet iz *Cruxa* koji je postao nijem, ponovno pojaviti kao glas u zadnjoj Hillovoj vrpce: *Site Recite (a prologue)* (1989).

* Četiristo ljudi na križu (*Quatre cent hommes en croix*), Michauxovo djelo iz 1956; *Posljednji čovjek (Le Dernier homme)*, Blanchotova priča iz 1957. (op.prev.)

Eto što proizlazi iz vrlo tanane zbrke unesene u čine i pozicije što zbližavaju ta dva niza suprotstavljenih slika. No, kako bi došao do konceptualizacije kojoj teži, Hill je uključio prvi dispozitiv u drugi bez kojeg bi ovaj imao tek ograničeni smisao, i putem kojeg izražava nešto što Blanchot nije mogao iskazati na isti način, budući da proizlazi iz vizualnog i taktalnog. Hill je u svoj prostor postavio četiri stupa koji možda naznačuju glavne smjerove polja informacija. No, nadalje, svaki od tih stupova ima ventilator koji se pridodaje jednome drugom, snažnijemu, umetnutom između gledaoca i televizora. Njihova je zajednička funkcija razbacati listove što u pravilnim razmacima padaju iz nekog uređaja i malo-pomalo, prepušteni slučaju, prekrivaju pod oko gledaoca. Međutim, ti listovi – u tome se sastoji uistinu genijalni potez ove instalacije – reproduciraju slike (i tekstove) vrpce koja se u isto vrijeme odvija na ekranu.

Prepuštam čitaocu imaginaciji sve ono što bi se moglo reći o načinu na koji filmski ili video dispozitiv (koji su ovdje jedno te isto, osobito zbog toga što video, i opet, uspijeva bolje od filma iskazati ili pokazati ono što film jest i postaje preko njega) ovdje biva ilustriran tim učinkom podvostručenja. Ti uskomešani listovi su fotografiji, uzastopni dojmovi “čarobnog bloka” u kojemu je Freud vidio najegzaktniju predodžbu nesvjesnog; oni su vidljivi slojevi “filmskog aparata” u kojemu je Thierry Kuntzel tako pronicavo vidio još egzaktniji odgovor na ono što si je Freud pokušavao predočiti. K tome, oni su itekako i stranice Knjige (svake i bilo koje knjige) u njezinu slučajnom padu, njezinu raznošenju, njezinom “bacanju kocki”. Ali ono što bih ponajprije htio iskazati je ushićenje što obuzima gledaoca-zamorca kad shvati da su ti listovi što mu padaju više-manje na glavu slike koje mu ulaze u mozak, nešto poput ljasaka njegove lutanje. Gary Hill mi je ispričao kako se tijekom realizacije *In Situa* u Los Angelesu oko na papiru, prva reproducirana slika, padajući preklapilo s okom koje se u istom trenutku ukazalo na monitoru. Ono je ostalo ondje sve dok gledalac nije ustao i skinuo ga. Priča o nedopuštanju opažajima da unesu previše ludila u ideje. Ili možda obrnuto.

1987.



Muntadas, *Konferencijska sala*, 1987.

Umjetnost demonstracije

Postoji jedna pomama svojstvena umjetnosti demonstracije. Sve je u načinu. I odabir građe također. Demonstracija bi, tako, bila jedna umjetnost življenja, opstanka među čudovištima*. Umjetnost obrane i prosvjeda. To je ono što, na primjer, prakticira Godard u *Francuska/Obilazak/Zaobilazak/Dva djeteta*. On se redovito kreće među čudovištima: onima koji su zaboravili smisao najelementarnijih riječi i pitanja, odraslima ili televizijskim gledaocima; upravo je to ono što demonstrira uz pomoć dvoje djece. Sve je u načinu. Građa i građe. Ne treba podcijeniti čudovišta. Demonstracija je valjana, to jest učinkovita, samo ako je senzualna i izdašna, sposobna konkurirati onome o čemu govori, dakle vlastitom privlačnošću nadmašiti onu čudovišnosti. Kod Godarda to je umjetnost bojā. Isto tako, velika Brechtova lekcija: dijalektika sukoba bit će utoliko jasnija ukoliko siromasi doista izgledaju kao siromasi; stoga ih treba odjenuti u odjeću skrojenu od najskupljih tkanina, jednako skupih kao što su one bogatih, koje savršeno hvataju svjetlo.

Konferencijska sala (*The Board Room*) smjesta uvažava tu pedagošku pomamu. Atmosfera raskoši i mirnoće zahvaća posjetitelja koji ulazi u polumrak osvjetljen toplom, blistavom svjetlošću. Dugačak ovalni stol, osvjetljen odozdo nevidljivom crvenom svjetlošću, izgleda kao da lebdi. Poput velikog zrcala, njegova površina odražava zamučene slike trinaest portreta koji je okružuju, čiji se odbljesci odbijaju na metalnim struktura trinaest stolica raspoređenih oko stola. Pažljivi će pogled zamijetiti da su, zahvaljujući središnjem portretu na dnu slike, jedinom koji se nalazi točno u osi stolice na kraju stola, nasloni stolica zamišljeni upravo proporcionalno dimenzijama portretā, kao u sali u kojoj bi mit-ski *in absentia* okupljeno administrativno vijeće odlučilo dodijeliti si, samo za svoje oči, maksimalnu simboličku učinkovitost.

Upravo je prema portretima, u cjelini kao i pojed-

* Neprevodivo poigravanje riječima "démonstration" ("demonstracija", "prosvjed") i "monstre" ("čudovište"). (op.prev.)

načno, usmjeren drugi pokret. Upravo od njih dolazi najjasnija svjetlost, sa svoja dva žarišta: iz malene svjetiljke pričvršćene na vrhu svake slike izvire jednoliko svjetlomrcanje i promjenjivo titranje što dolazi iz mikro-monitora koji zauzimaju mjesto usta na svakom portretu. Uredni bi pogled trebao prijeći tri stadija, i na taj način proći kroz tri velika (historijska) modusa reprezentacije i portreta. On se prvo zaustavlja na pozlaćenom okviru slike. Zatim prodire u "stvarnu" sliku fotografije; no sve je udešeno tako da u njoj nalazimo ambleme što su od srednjeg vijeka i renesanse povezani s portretom (dakle, tako da se slikarstvo nastavlja preko fotografije): oblaci, nabori crvenog baršuna, osjenčani pejzaži, natpisi, slike u slici, nekoliko jednolikih pozadina. Konačno, gledatelj ulazi u televiziju. Na taj način premještena, ona paradoksalno postaje još jednim slikovnim elementom unutar snimke-platna: umjetnost videoumjetnosti, pomiješati različite razine reprezentacije i učiniti da se vraćaju svaka na samu sebe.

Na televiziji, na svakom od malenih monitora gledatelj isprva vidi samo svjetlost. Modrikasto bijela boja koja bljeska i upada u oči tvori kontrast s onim što je okružuje. Vrlo pažljiv gledatelj zatim razabire geste: scenarije, lekcije, pozive, strategije zavodjenja koje mu se čine jedne nevjerovatnijim od drugih i u isto vrijeme neobično prirodnim. Trinaest karizmatičnih vođa koje je Muntadas okupio kako bi slikovito prikazao administrativno vijeće, neku vrstu centralnog komiteta političko-religioznog delirija i audiovizualne komunikacije, ondje se odaju svojim velikim manevrima. Dvojica su ondje kako bi proširila vidokrug, projektirala ga od Amerike prema ostatku svijeta i navela nas na razmišljanje o toj projekciji: Homeini, Ivan Pavao II. Preostala jedanaestorica su američki evangelici koji su se prometnuli u nevjerovatno uspješne poslovne ljude, držaoce goleme moći temeljene većim dijelom na televiziji. Te nam u krug montirane vrpce (vrlo promjenljivih duži-

na: od 5 do 45 minuta) zadaju šok reklamne strategije u čistome stanju (mnoge su od njih dali izraditi sami vođe, moguće ih je kupiti ili posuditi). One razotkrivaju uvjeravajuću moć jedne provjerene retoričke vrste koja oscilira između mitske autobiografije i života čuvenih ličnosti. Na njima vidimo moć podijeljenu u parove, u loze, u obitelji (Billy Graham i Schuller već imaju sinove spremne preuzeti vodstvo). Divimo se rasnoj raznolikosti (Mahariši dolazi direktno iz Indije, velečasni Ike je Crnac, Rabi Schneerson je Židov, Moon je Korejac). Od kalifornijskog kulera (Schuller) prelazimo na intelektualnog manipulatora (Erhard), od amfibijskog profetizma (Graham) na mišićavu desnicu (Falwell, Robertson, Swaggart). Čujemo kako se objavljuju golemi budžeti tih korporacija novog tipa što posjeduju televizijske kanale, bolnice i sveučilišta (Roberts: 50 do 70 milijuna dolara godišnjeg budžeta, Falwell: 100 milijuna). Vidi-mo doista nevjerovatne stvari. Swaggarta kako puni stadione, okupljajući do 90 000 ljudi. Moona kako vjenčava 4 000 parova. Falwella kako posve odjeven i u vodi do koljena blagoslivlja pisma svojih vjernika, pripremajući vrećice s vodom s kojima će se oni moći nanovo pokrstiti pred televizijskim ekranom, te sina kako blagoslivlja očev novčanik. Velečasnog Ikea kako dijeli rupčice koji će mu se vratiti sutradan (po mogućnosti s čekom), nakon što ih se ostavi jednu noć odležati pod jastukom. Pata Robertsona, predsjedničkog kandidata Sjedinjenih Država, na čelu četvrtog najvećeg američkog Networka (Christian Broadcasting Network) kako na tabli improvizira (ili glumi da improvizira) svojevrsnu reklamuproduku o stvaranju svijeta, Bogu i uzvišenosti čovjeka, čija do sublimnosti dovedena glupost ujedanput ostvaruje snove Flauberta i Godardove pedagogije.

Ali ono što uistinu pažljiv gledatelj nalazi na svim tim vrpcama koje se nižu poput probuđenih mikro-košmara jesu tijela. Prava tijela pri radu. Fanatična, aktivna, histerična tijela. Tijela puna nasilja, mržnje, surovosti. Tijela gladna vidljive moći, niskih manipulacija, trenutačnih profita. Promotrite dobro Roberts u njegovim krsnim vodama. Pogledajte Swaggarta na sceni, kako korača velikim koracima, zaustavlja se i dere u mikrofon poput rokera (uostalom, radi se o nećaku Jerryja L. Lewisa). Poslušajte ih sve, kako prekravaju najdrevnije ideologije svijeta. Bog. Isus. Proroci. Moral. Čistoća. Moć. Novac. To izaziva stare uspomene. Kao i one najsvježije. Le Penovo tijelo je obrađeno na isti način. Kao što

su dva Sergeova lika iz *Libération* (July i Daney) nadugačko ponavljali tijekom predsjedničke kampanje: to je čovjek dopadljiv, koji vjeruje u čulni govor, koji govori trubu; njegov uspjeh nije proizlazio samo iz stvarnih konflikata od kojih boluje francusko društvo nego i iz načina na koji se on znao s njima poigravati, direktno ih prikazivati s razoružavajućom vulgarnošću, dubokim osjećajem za tijelo-spektakl, služeći se televizijom kao seksualnim milovanjem. Pomama za užasom. I mi možemo imati svoj novi tip propovjednika (nakon što smo, ne tako davno, imali svoje apostolske kršćane). Eto što nas opčinjava približimo li se dovoljno blizu tim malenim ekranima, zadržimo li se pred njima dovoljno dugo. Neće nam izmaknuti učinak što ga takve spokojno opscene slike proizvode, svaki put kad odstupimo kako bismo nastavili šetnju, s obzirom na cjelokupnu sliku, na slike-biste koje probijaju; one su prirodna dopuna idealiziranih poza, sa svojim očima što su ili uprte u vaše ili prate modru liniju neba koje obećavaju. Slika u pokretu služi statičnoj slici, stereotipu, slici-ikoni koja se u njoj krije, onoliko koliko potonja dobiva od prve svoje tijelo, svoje istinsko zrno stvarnog koje utoliko više utemeljuje njenu (prividnu) vrijednost razmjene i komunikacije.

Konačno, gledatelj će na tim ekranima vidjeti kako se promjenljivim ritmom pojavljuju riječi: velikim slovima, ključne riječi; vlastita imena, apstrakcije (na primjer, za Falwella: REPENTANCE, MONEY, FINANCIAL, POLITICAL POWER, TELEVISION, GIFT, EDUCATION, DEGREE, PROPHECY, RESOURCE, PACKAGE; drugi ih imaju više, dok Homeini ima samo jednu: REVOLUTION). Te riječi imaju analitičku funkciju, kao i onu katalizatora. One ubrzavaju dovođenje u odnos momenata diskursa, proizvodnju učinaka diskursa na tijela akterā. Time ih one za nas imaginarno zapisuju na tijela promatrača, onih desetaka milijuna potrebitih Amerikanaca što svojim guruima redovito šalju novac potreban za njihov prosperitet. Te riječi posjeduju vlastitu učinkovitost, vlastitu čulnost. One još jednom pokazuju koliko funkcija videoumjetničkog preokreta prolazi kroz pismo. Ono se ovdje poima kao neka osobita vrsta fragmentarne i isprekidane slike, kao mreža sirovih značenja koja omogućuju odcijepiti sliku od nje same a da ona pritom ne izgubi svoju moć zavodjenja: minimalni kritički diskurs koji na taj način sastavlja neki dispozitiv cjeline koji je i sam u potpunosti zamišljen kao udvajanje.

U *Majmunskim poslovima* (*Monkey Business*), Ho-

ward Hawks našao je način da se elegantno naruga lažno veličanstvenom dekoru sobe za sastanke američke kompanije za istraživanje sna i iluzije – smještajući u njega Caryja Granta i Ginger Rogers pomlađene zahvaljujući eliksiru mladosti, Marilyn u prirodnom stanju i jednog majmuna, nesvjesnog autora proizvoda B 4 (*Before!*). Moći fikcije i komedije. Bilo je to vrijeme u kojem je film još umio na ludičko re-inventivan način integritati društvenu kritiku u razvoj svojega vlastitog mita, u američkom društvu čije je bio zrcalo, koje još nije bilo skroz-naskroz prožeto televizijom. Danas, videoinstalacija pruža Muntadasu uporište u jednoj pomamnoj pedagogiji koja se uglavnom temelji na mimetizmu. Njegova kritička snaga proizlazi iz sposobnosti dovođenja do pomakā među elementima, njihova isticanja kako bi oni zavodili označavajući, pa čak i nad-označavajući; no samo pod uvjetom da na taj način proizvedeni diskurs znade sačuvati nešto od tišine. Šetnja ovisi o tome. U katalogu svoje nedavne retrospektive u Madridu (“Hybridos”), Muntadas je na dvostrukoj stranici dvadeset osam puta sabrao tri snimke: jedna prikazuje neki motiv urbane arhitekture, druga sobu za sastanke ili radno mjesto, a treća, u krupnom planu i manjem formatu, jednu ili više ruku uhvaćenu/ih u samoj srži stvarnosti, sa svim njenim ili njihovim zrnem stvarnog, na taj način uvodeći kolanje između prve dvije. U *Konferencijskoj sali* udaljavamo se od ekrana prema portretima i cjelokupnoj sobi, nakon što smo prešli obrnuti put – trinaest puta, ako nas je volja.

1988.



Muntadas, *Konferencijska sala*, 1987.



Marcel Odenbach, *Proturječje uspomena*, 1982.

Oblik u kojemu prolazi moj pogled

U Versaillesu, u tišinom preplavljenim odajama Marije Antoanete, oni koji su prisustvovali snimanju Marcela Odenbacha svjedočili su jednome neobičnom trenutku: mogli su vidjeti snimatelja kako, na svojim *dolly* kolicima pokušava namjestiti ljepljivu traku nasred kontrolnog monitora, pod ironičnim i mudrim pogledom redatelja koji je u tome očito našao “ono pravo” i zabavljao se gledajući kamo ga to može odvesti.

Uvijek je zadirbljujuće gledati umjetnika kako stvara neki oblik; toliko te izgleda kao da ovladava njime za to što je dopustio da ga proguta. Kod Marcela Odenbacha, zanimljivo je gledati kako se taj oblik pojavljuje, traži, uspostavlja, doseže vrhunac te, možda, sprema ne-



1



2



3



4

stati. Na jednoj vrpici koju je upravo snimio za njemačku televiziju (*Jedan i drugi – Die Einen den Anderen*), koja se vremenski poklopila s njegovim projektom za Beaubourg (*U perifernoj viziji svjedoka (Dans la vision périphérique du témoin)*, ujedno instalacija i vrpca), geometrijska podjela prema kojoj on već gotovo pet godina, više ili manje i na raznorazne načine, dijeli većinu svojih kadrova, više ne vrijedi. Kako bi prešao s jedne slike na drugu, s jednog niza na drugi, kako bi zastao, kao što je uvijek nastojao, suvišnu punoću, suvišnu prisutnost slike, on je izabrao jedan novi oblik, manje formalan i više ograničen na okolnosti i trenutačnu situaciju: kadar sa zapaljenim svijećama koji se iznenada počinje klatiti i dovodi, na svakoj strani svojega “okvira” pretvorenog u lepezu, do pojave kadrova kojih postaje razdjelnim ekranom. Jer, kako bilo da bilo, uvijek treba sakriti, rascijepiti, odvojiti sliku od sebe same, kako bismo se održali “u perifernoj viziji svjedoka”.

Za Marcela Odenbacha vrlo se brzo, čim su njegove vrpce počele nadilaziti svijet performansa, kritičkog osporavanja iz 70-ih godina, prvih pokreta afirmacije naspram medija, postavio problem podjele prostora, kako bi se vidjelo na drugačiji način. Više i manje. Bilo da se radi o svjedoku, autoru, pripovjedaču, liku, junaku, prisutnosti, silueti (on je nerazlučivo sve to) ili promatraču u zrcalu. U *Proturječju uspomena (Der Widerspruch der Erinnerungen, 1982)*, prijelaznoj vrpici, dojmljivo je kako podjela prostora već od prvih kadrova nastaje u samome kontinuumu slike i napada tijela, materije, linije i svjetloće. Ono što će postati razdjelnim povezom, primaozem drugih slika, postoji ili prethodi kao unutarnji motiv reprezentacije.

Pogledajte kako on nastaje između junakovih nogu, kako je, čim se junak udalji, oblik nastavljen linijama koje se ocrtavaju duž stepenica i ispod vrata. Pogledajte kako, na apstraktniji način, povez služi kao podloga za potpis. I kako služi – a da još nije ništa od slike – za obli-

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



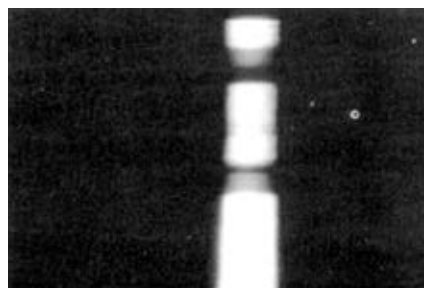
1



2



3



4

Palme). Sekvenca-film se nastavlja, dugo (izmjenični slijed kadrova i protukadrova počevši od pogleda žene), dok se reprodukcije izmjenjuju prema raznolikim konfiguracijama (recimo, za kraj, poput knjige koja se lista). Učinak terora, derealiziranog, izvan konteksta (o filmu ne znamo ništa ako ga nismo vidjeli, i ne vidimo gotovo ništa od onoga što vidi junakinja) u određenim je smislu ublažen; a ipak, reproduciran na taj drugačiji način, on se i povećava zbog suptilnog prizora izvan kadra stvarnog sužavanjem okvira; u isti mah, taj učinak pogađa i Goyine slike i crteže podvrgnute anticipaciji i radu pamćenja. Tako se dvostruki unutarnji prizor izvan kadra spaja s kulturnim prizorima izvan kadra; oni određuju sveukupnost intelektualnih i osjetilnih učinaka nastalih trenjem slika.

Bjelodano je da je oblik-povez otpočetak povezan s voajerizmom. On uvodi učinke subjektivnog kadra među različite fragmente okvira: u sebi samom, svojim aspektom pukotine, ruba u koji se pogled smješta i odmiče prema izvanjskom prostoru; ali i utoliko što motivi slike uvijek više ili manje pretpostavljaju djelatnu prisutnost pogleda. Tako se događa da oblik-povez izolira samo oko. Voajersko i viđeno oko. Jedan od najsnažnijih momenata *Kao da me netko...* pokazuje u povezu (vodo-

kovanje okvira osiguravajući prijelaz iz jednog kadra u drugi – ma kojeg kadra: leđa, sučelice prozoru-ekranu, negdje, netko ima viziju. Prijelaz i supostojanje, pomol-iščeznuće, izbjegavajući tradicionalnu dvostruku ekspoziciju filma kao odveć jednostavnu inkrustaciju videa.

Upravo se u *Kao da me netko odostraga zgrabio za ovratnik* (*Als könnte es auch mir an den Kragen gehen*, 1983) povezu pojavljuje kao takav. Za tu naručenu vrpču, čiji je naslov dugo vremena bio "1000 umorstava", Marcel Odenbach je poželio da ona uspije zbilja pokazati dvije slike u isto vrijeme, a da ne mora pribjegnuti dvostrukom ekranu i čuvajući dvostruku ekspoziciju i pretapanja za složenije kombinacije. Stvarajući smisao srazom dvaju kadrova (poput Ejzenštejna, ali na dosta drugačiji način), on je izumio jedan novi prostor dodavanjem prizora izvan kadra. Na primjer: nakon prvog kadra koji u jednome mini-kadru gore desno izolira oči promatrač-svjedoka, slijede dva Goyina crteža što svojim rasporedom nagovještaju dva virtualna poveza (vodoravni i okomiti); njih gotovo odmah dijeli središnji povezu (okomiti) koji se odjeljuje i pokazuje užasnutu ženu (Angie Dickinson u *Obučena da ubije* (*Dressed to kill*) Briana de



1



2



3

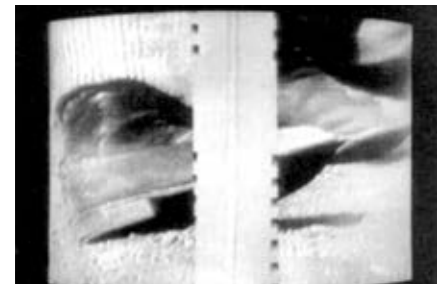
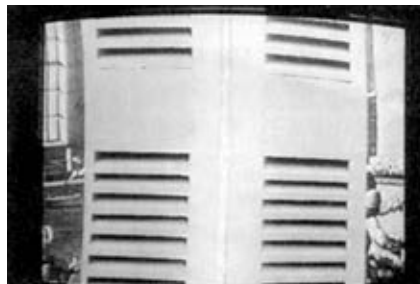
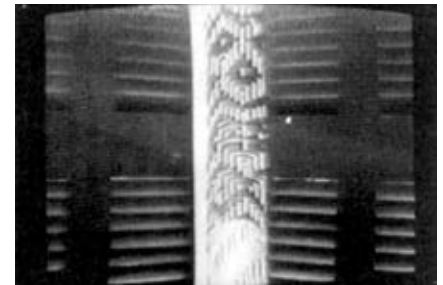
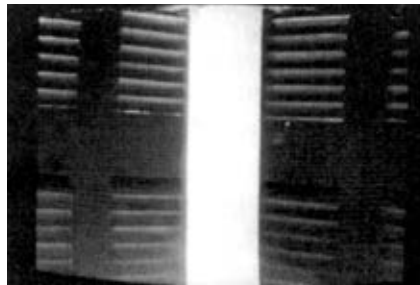


4

ravnom, koji je prešao u crveno, gotovo na samom vrhu ekrana) prekrasne ženske oči pored kojih neka ruka kompulzivno siječe velikim zamasa noža (gesta, ovdje također odaslana u *off prostor*, Pascale Ogier u *Sjevernom mostu (Pont du Nord)* Jacquesa Rivettea); dok se u preostalom dijelu slike akumuliraju prizori nasilja. Gledatelj je tako suočen s neprekidnom aktivnošću vizije. “Razočaran neprijateljem, borbom, krvoprolićem...naš se narod čisti od osjećaja krivnje u psihološkom laboratoriju televizijske serije.” Hitchcock je središnja referenca te toliko prisutne televizije-filma – za mene, Hitchcock je najveći sineast, veli Marcel Odenbach. On podnosi, otjelovljuje, preraspodjeljuje psihozu-nervozu-perverziju vizualnog dispozitiva, reciklirajući sa svoje strane ekstremnu reciklažu koja je za objekt imala Hitchcocka (De Palma, itd.). Već u *Proturječju uspomena*, kadrovi Janet Leigh (*Psiho*) zaslijepljene svjetlima i olujom isprepliću se s onima junaka-vozača-sanjara; oni utoliko više sudjeluju u genezi oblika-poveza ukoliko je ona nagoviještena unutarnjim rasporedom kadrova (raspodjela crnina i bjelina, prozora-ekrana automobila). Isto tako, u *Predrasudi (Vorurteile, 1984)*, nekoliko kadrova citiranih iz Hitchcockovih *Nepoznatih iz Nord Expressa (Strangers on a Train)* očituju jedan potresni učinak (koji je nemoguće izolirati fotogramom): vrtuljak u vrtnji ocrtava pokretni povež koji briše kadar i našem fasciniranom pogledu iznenada otkriva krupni plan užasnutog djeteta pripijenog uz drvenog konjića. Upravo se na nazretim slikama iz *Nazovi M radi umorstva (Dial M for Murder)* i *Mahnitosti (Frenzy)* “periferna vizija svjedoka” iznenada sužava (u vrpici proizašloj iz instalacije) sa silovitošću i poremećajem kakvoga latentnog teksta.

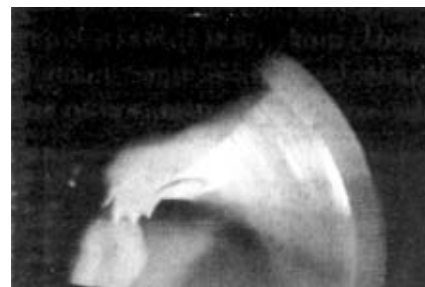
Najdublja moć oblika-poveza sastoji se u dovodnju do kristalizacije između strasti pogleda i elemenata reprezentacije. Uzmimo *Predrasude*. Pokušajmo opisati prve minute vrpce s pomalo pretjeranom minucioznošću, no koja je nužna da bi se shvatilo to funkcioniranje. Nakon nekoliko kadrova crno-bijelog krajolika, modrikastih i naglašenih nizom glazbenih dionica i zvukova (klasična glazba, buka gradilišta, holivudska, afrička glazba) pojavljuje se povež, svijetlomodar, na pozadini tamnih grilja, koje na taj način kao da otvara. Na tim pozadinama pomalaju se oblici: dva križa što tvore umetanje poveza u dvije strane slike: puki učinak svjetlosti kroz pukotine rebenica. Vrlo brzo, pojavljuje se neki egzotični ritualni objekt što zauzima gotovo cjelokupan

okomiti prostor poveza, pomican rukama koje jedva da primjećujemo; okreće se, a povež se širi sve dok na svakoj strani ekrana ne odredi dvije majušne crne trake vidljivo jednake prvome jasnom obliku. Objekt se okreće; on sa svoje strane svojim oblikom predstavlja svojevrstni drugi povež u središnjem prostoru, i to utoliko jasnije ukoliko se udvostručuje u sebi samom bacajući sjenu. Zatim se taj veliki povež sužava, nanovo se svodi na svoj prvotni oblik; a, iznenada, obrtanjem, jedna će strana rebenica – ona osvijetljena – zauzeti prostor što je dotad bio pridržan za objekt; dok će jedna druga slika, još nerazlučiva, zauzeti dva uska ruba na koja će se u konačnici svesti zatamnjene rebenice. Značajni detalj: pukotinama omeđena okomita os na osvijetljenim rebenicama reproducira neku vrstu poveza, jednakog onome koji je razdvajao dvije tamne rebenice, a križ oblikovan vodoravnim povezom, također omeđenim pukotinama, reproducira dvostruki crni križ prethodnih slika. Zatim se taj središnji povež što ga oblikuju rebenice sa svoje strane reducira i naposljetku zauzima isti onaj prostor koji su na samom početku ocrtavale dvije grilje. S tom razlikom da jedan prijevoz u središtu i fini zupci što nazubljuju povež na rubovima evociraju motiv gotovo



iščežlih rebrenica usred podijeljenih ali čitljivih slika koje se izmjenjuju: snimki, filmskih kadrova, onih televizijskih serija, slika materijala, tvornica, rata, ureda, mina, aktivnih i glomaznih tijela. Sve dok rebrenice, i nadalje osvijetljene, po prvi put ne prekriju cjelokupno vidno polje.

Što proizlazi iz takvog ustroja oblika-poveza? Očito je da njegova važnost počiva isključivo u visokoj muzikalnosti Odenbachova rada, u njegovu istančanom osjećaju za zvuk i smisao, za kontrapunkte i ritmove, te u njegovu posve osobnom načinu oblikovanja građe čiji je cilj polučiti kako kronike sadašnjeg vremena tako i “neaktualna razmatranja”: u njemačkoj, ničeansko-muzilovskoj esejističkoj tradiciji kojoj je on uspio dati nov i prozračan oblik. Kao što smo vidjeli, povez materijalizira funkciju pogleda, njegovu cezuru, njegove prizore izvan kadra, njegov suvišak i njegov manjak. On formira i formulira, varirajući ga, jedno jedino neumorno pitanje: u kojoj je mjeri moguće pokazati manje kako bi se vidjelo više? U kojoj je mjeri moguće anticipirati, prozreti, projicirati, okrnjiti vidljivo kako bi se rekonstruirao njegov udio odsutnosti na osnovi izbijanja njegove prisutnosti? Jedne djelatne, mnogostruke, pokretne, virtualne, beskonačne prisutnosti: uvijek već postoji nešto *od* slike, *od* slika, *ispod* slike i *u* slici. Svaka slika je ujedno oblik i pozadina neke druge slike, budući da nastaje iz neograničenog temelja slika. Ustroj oblika-poveza u tome prvom dijelu *Predrasude* dobro pokazuje kako *prikazana stvarnost* (ovdje rebrenice, egzotični predmet) i *prikazujući oblik* (povez kao promjenljivi oblik) počivaju u neprestanom odnosu reverzibilnosti. Oni se međusobno začinjaju. To je snaga koja proizvodi i održava priču. To je pravilo igre koje slijedi to vrlo pročišćeno, teorijsko-ludičko djelo koje je *Predrasude* (što su, u ovom ili onom stupnju, sve Odenbachove vrpce). Odabir rebrenica utoliko bolje izražava ideju da je ono što pokazuje u isti mah i ono što skriva; tako se između zaslona i kadra stvara jedna nova situacija. Učinci slici unutarnjih prizora izvan kadra preobražavaju i pospješuju klasične odnose između kadrova (uvijek latentne – u tome je njihova cjelokupna važnost), kao u težnji da na osnovi jedne iste pozicije pogleda iscrpu virtualnost filmskih i video dispozitiva, u neprekidnom procesu slaganja-razlaganja. Pravilo te igre utoliko je očitije u *Predrasudi* ukoliko između niza filmskih i televizijskih slika igra postaje temom, kad nakon egzotičnog nevidljiva ruka počne pomicati



razne predmete, u istome formalnom kadru, na blago opsesivan način. Taj učinak doseže vrhunac u posljednjem kadru: ruka okreće čegrtaljku; kružni ophod svjetlosti izražava, u kontinuiranom pokretu, učinke skrivanja-pokazivanja svjetlom-okvirom, dotad udešenim s pomoću oblika-poveza.

Ovdje nema nijednog “stvarnog” elementa koji kao takav ne bi bio funkcija nekog dispozitiva pogleda: pogleda-oblika kao i pogleda-oka. Oka-oblika. Sve je obestvareno, relativizirano, a u isto vrijeme čvrsto fiksirano, podvrgnuto varijacijama koje oblik-povez nameće reprezentaciji. Te varijacije prate dvostruki pokret, kritički i poetski, analize i otklona. One pospješuju ono što sam nazvao kristalizacijom. Ta se kristalizacija provodi supstitucijom, ukrštanjem i međuprožimanjem znakova, udešenih tako da tijelo i spol uvijek budu induktori uranjanja do kojeg svako djelo dovodi, u osjetilnu stvarnost i društveno-kulturno pamćenje. U tom pitanju, ona ima izrazito simbolički karakter. Ona širi ujedno kontinuirane i diskontinuirane čulne učinke: s jedne strane vrlo slobodne, gotovo trenutačne, zahvaljujući krajnjoj pokretnosti, plastičnosti, napola slučajnom karakteru oblika; ali koji su pritom vrlo jasni, krajnje insistentni, zbog odrješitog, gotovo brutalnog karaktera njihova dovođenja u odnos. Na primjer, na vrpci *Udaljenost između mene i mojih gubitaka* (*Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten*, 1983), gdje je ulaganje na gibljivost svjetlošću variranog oblika-poveza dovedeno do krajnosti, postoji jedan vrlo zanimljiv moment: na okomitom povezu, podlozi slike između dvije crne plohe koje ga omeđuju, pojavljuje se niz kipića. Provjerenim postupkom, ali koji ovdje dovodi do prave slike u slici na vrpci podijeljenoj na tri dijela, srednji dio kipića ostaje identičan dok se preostala dva mijenjaju; prema istom načelu koje ustrojava cjelokupni kadar i vrpcu kao ta-

kvu, tako se proizvodi neizmjerne broj neočekivanih tijela. U *Podvrgavam se ispitu bola* (*Ich mach die Schmerzprobe*, 1984, vrpce djelomično posvećenoj tjelovježbi) središnji povež pokazuje stroj u kojem se silovito, odozgo nadolje aktivira klip dok junak, ležeći na trbuhu, u pravilnom ritmu podiže noge i zatim ih pušta da nanovo padnu na tlo. Povezom režući tijelo, stroj kao da prodire u njega, dovršavajući spolni čin na koji lik, na taj način kadriran-skriven, upućuje i svojim vlastitim pokretom. Isto tako, u *Kao da me netko...*, povež nastaje iz junakova oka; no upravo će između njegovih na kraju razmaknutih nogu kroz oblik-povež (kao na početku *Proturječja uspomena* kroz zraku svjetla) protjecati sve slike i reference vrpce, tih “1000 umorstva” naše slikovne kulture. Tako se iz momenta u moment, iz vrpce u vrpce, širi kristalizacija.

Spol-tijelo. Kultura-sjećanje. Na taj način poprima oblik “periferna vizija svjedoka”. Počevši od *Kao da bi me uspomene mogle prevariti* (*As if Memories Could Deceive Me*, 1986), oblik-povež više ne razdjeljuje samo kadar stvarajući dvostruku sliku podijeljenu drugom slikom; on često tvori tri slike, učinkom potresnog titranja. Dvije rubne slike su, naime, podjednako heterogeni fragmenti stvarnosti kao što je to isti prostor rascijepljen



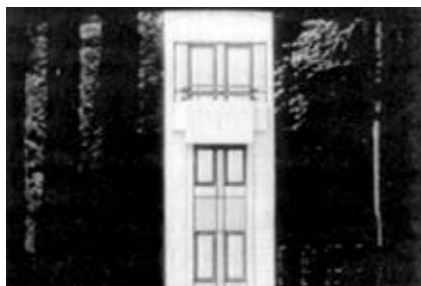
1



2



3



4

po dvije divergentne osi. Bilo je to doista fascinantno kad je u Versaillesu Marcel Odenbach zatražio od snimatelja da uzastopno kadrira (osvijetli, itd.) dvije strane (desnu i lijevu) onoga što se svaki put moglo pričiniti jedinstvenom *vožnjom prema naprijed*. I to računajući na jedan krajnje perverznan učinak unutarnje montaže, budući da on u svojoj novoj instalaciji ne samo da dvaput suprotstavlja tri slike nego i, često, dva prostora u napuklom zrcalu svakog od dva monitora.

Od jednoga monitora do drugog, posjednut između njih na nekoj “konvergenciji” koja mu ironično naznačuje njegovo dvostruko mjesto, gledatelj-svjedok ne može drugo do ići i vraćati se, okrećući glavu, uhvaćen “u periferno viziji” postajući njenim rasprsnutim središtem, pod cijenu neprestanog raskoraka između ekrana koji vidi i onog koji je vidio. Na jednom (ali može odabrati drugi) prvo će vidjeti junaka u središnjem povežu (crno-bijelom) kako se sleđa udaljava usporenim ritmom, u prostoru ograđenom bijelim linijama između dva reda automobila što se primiču, izlaze iz kadra prema kameri; u isto vrijeme, na dvije rubne slike (u boji), kamera se kreće u kraljičinoj galeriji. Taj će se raspored ubrzo obrnuti: središnji povež u Versaillesu pokazuje likove, kostimirane suvremenike, sleđa se udaljavajući u galeriju, još uvijek praćene kamerom; dok na Quai de Tuileries dva reda automobila nasrću na nas, s obje strane zamračenog junaka. Okrene li se tada prema drugom monitoru kako bi pogledao drugu fikciju, gledatelj će u središtu primijetiti dva kostimirana lika kako razgovaraju, sporo odmičući i vraćajući se u aleji velikog parka; a s obje strane niz vrlo raznolikih “pariških vidika” u kojima se miješaju sadašnjost i prošlost, arhitektonski motivi i geste svakodnevnog života. Taj se raspored, upravo poput prvoga i u istom trenutku, obrće prema sličnome učinku skrivanja i razotkrivanja.

Bilo bi jednostavno, dugotrajno i zamorno načiniti popis tih igara oblika i sila. Simetrija, otklona, obrata, plodova minuciozno izračunatog slučaja koji tu krajnje jednostavnu instalaciju pretvaraju u začaranu kutiju. Ono što je u njoj po mojem mišljenju esencijalno jest njena jasnoća, njena polemička vrijednost. Mislim da je ovo najljepši rad Marcela Odenbacha ikad. Možda zato što je prvi put naglašen tekstom, premda, kako kaže autor, “riječi umiru pred slikom”. Dijalog između dva lika naznačuje ograničeni, fragmentarni, proizvoljni i osobni karakter cjelokupne reprezentacije; on štiti induktiv-

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
 Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
 Proljeće 2016.

no svojstvo ideje, nesvodivu vrijednost vremena i emocije, oštrinu intelektualnog i osjetilnog kadriranja koje omogućuje “vidno polje”. Tako postaje jamcem cirkulacije i kristalizacije koje se provode između svih elemenata. Pogled na pogled oblika-poveza. Ta slika u slici ga pretvara, ne bez ironije (zahvaljujući odabranim riječima, tonu, situaciji kulturne maškarade), u svojevrсни tekst-program: *U perifernoj viziji svjedoka* za svojeg autora označava vrhunski moment i vrijeme stanke.

Cirkulacija, kristalizacija. Umjetnost Marcela Odenbacha proizlazi iz posve osobnog načina na koji se smješta između aleatornog i apsolutnog. Zahvaljujući strogoj elaboraciji provedenoj oko i na osnovi oblika-poveza, on je stvorio jedan osobiti svijet: u određenom smislu vrlo klasičan, budući da u njemu sve kao da odgovara svemu i na sve, i u kojemu svaki detalj teži odraziti cjelinu. Elementi se u njemu razvijaju jedni u odnosu prema drugima, kao u partituri, no sa smislenim učincima što stoga uvode neprestanu simboličku reverberaciju.

Isto tako: zadihanosti trkača koji prekriva polovicu prve vrpce instalacije odgovara, tijekom čitavog završetka druge, slična zadihanost, nastala ovaj put iz prizora nasilja i seksa čiji zvuk preplavljuje sliku. No taj smislom zasićeni svijet, koji zahvaća više razina stvarnosti, lišen je zbiljske izvanjskosti, i kao da si ne daje nikakvu vrijednost i nikakvo opravdanje: on se izuzima, izražavajući gledište jedne osjetljivosti podvrgnute kušnji oblika, prepoznaje se zahvaljujući tom obliku. Svjedok, ali uvijek u pozadini, svijeta koji se u njemu raspršuje. “Mislim da ću se sve manje prepuštati utjecaju konačnih stvari, odluka, činjenica. Činjenice su mi postale strane. Sve se više i više hranim emocijama.”¹⁵² I one riječi “svjedoka”: “ostaju mi još samo emocije”. Taj svijet je mjesto prijelaza, a to djelo je niz prijelaza. Ono ima svoje teme, svoje konstante: djetinjstvo i njegove igre, sklonost prema krprenju (“bricolage”), predmetima; fascinacija kulturom, učenom i narodnom; njemačka duša, njezine pompe, užasi i mitovi, nacizam, terorizam, glazbe, arhitekture, vrlo snažna kultura slika, film (nadasve američki, Hitchcock, itd.), televizija (nositelj svih slika), slikarstvo (prvenstveno Goya); dvosmisljena privučenost fragmentiranim, dislociranim tijelima, između perverzije i pornografije (mnoštvo porniča u obliku-povezu ili/i u pozadini); sklonost prema egzotici, afričkoj, latinoameričkoj (vrlo izražena u glazbi); istančani osjećaj za svako-

152 Početak teksta *Tip, tip, tip, what is this man supposed to be?*, 1983, katalog Galerije Walter Philips, str. 34.

153 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Éd. du Seuil, 1980.

dnevni život, geste, poze; određena oscilacija između sadašnjosti i prošlosti, imaginarnog i stvarnog, materije i sjećanja. Sve je to više ili manje prisutno u svakom djelu a da pritom, strogo govoreći, ne određuje nikakav subjekt, i nikad ne prelazeći u priču niti postajući izlikom za odveć čiste formalne operacije, niti se iscrpljujući u pretjeranoj pozornosti (čak i ako je ova živa) u procesu samog stvaranja. O čemu, na primjer, govori ta vrpca ako ne o više stvari istovremeno, koje se “drže zajedno” zahvaljujući čvrstoj koheziji formalnog dispozitiva odabranog da ih prikupi? O sadašnjosti i prošlosti? Očito. O gledištu koje se o njima može zauzeti? Dakako. O arhitekturi? Također. O tijelu? I o njemu.

Treba li za kraj jednom riječju označiti ono što čini Marcel Odenbach, recimo: to je autoportret. Onakav kakav je nastao u književnoj tradiciji, preoblikovan određenim autorskim filmom, koji video danas omogućuje u čistijem i prirodnijem obliku. Michel Beaujour opisao je logiku i utvrdio genealogiju te osobite književne vrste¹⁵³. Suprotno od autobiografije, koja izlaže jedan život, autoportret izlaže samo jedno Ja: on zapravo ne ovisi o događajima i njegov se tijek poistovjećuje s jednim jedinim pokretom koji mu je vlastit, naime onim oko pitanja koja se neprestano iznova postavlja: “Tko sam ja?”. Kod Montaignea, autoportret nastaje iz preobrazbe procedura s pomoću kojih je stara retorika ustrojila reprezentaciju svijeta i diskursa, utvrđujući osobito pravila invencije i pamćenja. U autoportretu, sve se to sabire u onome koji piše kako bi se bolje spoznao, ali koji u činu pisanja ne otkriva drugo do trenutačnu potvrdu svojega identiteta. Sustav mjesta i slika, analognih i enciklopedijskih funkcija, toliko moćnih u retorici, uvijek počiva u izvorima teksta; ali u autoportretu njemu se daje autonoman život, dok knjiga postaje, u neku ruku, vlastitim završetkom. Čak i ako se autoportret slabo razvija (Beaujour ustrajava na njegovoj vrijednosti transhistorijskog obrasca), on je eminentno moderna vrsta, koja počevši od 19. stoljeća obuhvaća u sebi sve avatare krize reprezentacije i trijumfira u današnjoj književnosti, od Nietzschea (*Ecce Homo*) do Leirisa (*Pravilo igre*), Malrauxa (*Antimemoari*) ili Barthesa (Barthes “o sebi”). U tom smislu, on sudjeluje u vlastitoj definiciji: autoportret zapravo nije vrsta, budući da je više od vrste.

Uvidjelo se da je film neprikladan za autobiografiju: “on je uvijek ili preobjektivan, ili presubjektivan, podijeljen između istine uprizorenja i istine snimljenog,

između ekspresivnog i deskriptivnog; gledatelj je uvijek izvanjski kadru, a barijera između onoga koji vidi i viđenog ostaje nepremostiva; ukratko, subjektivnost iščezava pred objektivom”¹⁵⁴. Ali čini se da se na određenim svojim marginama film približio toj drugoj subjektivnosti, ne toliko iskrenoj i daleko uvijenijoj, koja dolazi do riječi u autoportretu, kad se drži između dokumentarnog i fiktivnog, svjedočanstva i priče, obuzet neumoljivom, konstantnom a ipak isprekidanom, potajnom prisutnošću nekog glasa i nekog tijela. Na primjer, kod Roberta Franka. Ili sve očitije kod Godarda. Video spontano olakšava taj pokret. On omogućuje jednostavnije održavanje većeg broja diskursa u isto vrijeme (to ispreplitanje glasova je jedan od uvjeta autoportreta). A materijalna prisutnost autora u njemu je puno prirodniija (ona je neophodni element tog ispreplitanja).

Mnogo je videoumjetnika ustvrdilo (na primjer, Bill Viola i Marcel Odenbach) da sami figuriraju na svojim vrpčama jer im je tako lakše, i jer na taj način mogu očuvati osjećaj intimnosti nužan za svoje iskustvo. Pod praktičnom izlikom, trijumf “estetike narcizma”¹⁵⁵? Ne-

154 Elisabeth W. Bruss, “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography”, u James Olney, ur., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Cambridge, Princeton University Press, 1980.

155 Rosalind Krauss, “‘Video’: The Aesthetics of Narcissism”, *October*, br. 1, proljeće 1976, tekst preuzet u John Hanhardt, ur., *Video Culture*, Visual Studies Workshop Press, Rochester 1986.

sumnjivo. No, u dubljem smislu, time dolazi do pokušaja stvaranja (premještanja, otkrivanja), u domeni slike-zvuka, jednoga kompleksnog izražajnog sustava. Jednog će dana trebati napisati njegovu povijest i izraditi njegov zemljovid, precizirati u čemu se on približava a u čemu razlikuje od književnog (i pikturnalnog) autoportreta. Na primjer, u videu Jean-Andréa Fieschija ili Thierryja Kuntzela, kod Juana Downeya ili Billa Virole. Kod Marcela Odenbacha, koji mu je po svemu sudeći najbliži.

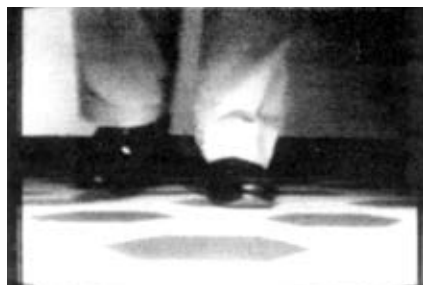
Fragmentiran, no prisutan. Voditelj igre pod njenom vlašću. Progutani kazivač. Takvo je tijelo autora-pripovjedača-svjedoka-lika-junaka-figure-silueeta nastalo iz performansa, raspršenog na vrpčama i u instalacijama. Oči koje vide: nevidljiva ruka koja drži upravljač; ruke koje izvode bezbrojne infantilne i provokativne igre; stopala, noge, tijelo do pasa što hoda, okreće se, ulazi kroz vrata; iznova noge, savinute na postelji i u konstantnom pokretu, pod kojima protječu slike nasilja i umorstva; usnulo, bdijuće lice; čovjek zaspao na klaviru; nazreto tijelo gimnastičara; ironični uzvanik (sprijeda, u srednjem planu, brzo); čovjek koji trči, zadihan (neprijetno prelazimo, u usporenom pokretu, s krupnog plana njegove ruke na udaljeni plan, u trajanju od oko tri minute).

To tijelo, pomiješano s drugim tijelima, no koje ostaje prepoznatljivo, neprestano primjetno, preuzima rad oblika-poveza. On ga presijeca, ono se u njemu rađa, on ga vodi, ono ga određuje. Ono punktuira potragu za “Tko sam ja?”; ono je vidljivi dio situacije iskazivanja, osjetilno lice ime kojim je Marcel Odenbach fasciniran u svojim špicama i pred-špicama. Može se pomisliti: zbog narcizma; sa svoje bih strane radije rekao: kako ne bi zanemario ništa od narcističkog stava, jer se njegova umjetnička praksa tako snažno fokusira na njega samog i uređuje svijet koji nam objelodanjuje na osnovi te ujedno aleatorne i krhke, nedvosmislene i prijelomne točke. Pogledajmo učinke potpisa, vrlo bliske onima Hitchcockovim u špicama što ih je izradio Saul Bass. Ali ondje gdje se kod Hitchcocka ime, razlomljeno u tijelima-pogledima, rasplinjava u priči, imajući kao jedini podsjetnik simboliziranu pojavu figure gospodara, kod Marcela Odenbacha ime ostaje posredstvom osobnog tijela koje podupire razvoj djela.

“Autoportret je u prvom redu imaginarna šetnja duž jednoga sustava mjesta u kojem su pohranjene sli-



1



2



3



1



2



3

ke-uspomene”¹⁵⁶. Za Marcela Odenbacha, u tom registru postoje dvije velike kategorije slika. S jedne strane on u svoj rad ugrađuje materijal koji obrće kako mu se sviđa, u tijeku putovanja i prepuštajući ga ritmu svojega svakodnevnog života: te slike za djelo postaju podjednako i slike-uspomene jer slijede, ili ih barem možemo zamisliti da to čine, trag najstarijih uspomena; one tvore svojevrstne uspomene-ekrane. Citat je, sa svoje strane, kulturni oblik te šetnje: on se utoliko više stapa s privatnim slikama s kojima Marcel Odenbach danas teži konstruirati vlastite citate, obnoviti prizor u osobne svrhe,

156 Michel Beaujour, *Zrcala od tinte*, op. cit., str. 110.

157 Maurice Blanchot, *Knjiga što će doći*, str. 169.

povećavajući na taj način njihovu vrijednost igre i udvostručenja (u *Jedan i drugi* i *U perifernoj viziji svjedoka*). Paradoksalno, sila koja odvlači autoportret prema prošlosti jest i ono što ga čini neminovno modernim: on asimilira, obnavljajući snagu koja mu dolazi od tradicije, utopijske pulzije što smjeraju na zbližavanje umjetnosti i života kao i kulturne reciklaže, odstupanja i obrate postmodernog stanja. Autoportret kao da je uvijek, po prirodi, *a priori* postmoderan.

Što se tiče intimnijega tonaliteta djela, njega treba potražiti – želimo li ga uistinu naznačiti – u referenci na koju se poziva sam Marcel Odenbach kako bi odredio svoju “perifernu viziju”: kod Musila. Njegova neurotična, nemirna i egzaktna osjetljivost “svjedoka” oscilira, kako mi se čini, između dvije krajnosti, dva doba muzilovskog pogleda: na jednoj strani imamo Törlesa i njegova zastranjenja, njegovu gorljivost, njegovu napetost, njegov izrazito fizički identitet, njegovu nezrelost koja je već prožeta kalkulacijama; a na drugoj Ulricha i njegov nedostatak, kako je ispravno uvidio Blanchot, osobitosti više nego svojstava, budući da je on sam to prazno i nepostojano mjesto, titravo i, zbog svoje neodređenosti, otvoreno svim virtualnostima¹⁵⁷. Moderni junak, “mogući čovjek”. Sve u svemu, biće prijelaza. Marcel Odenbach: vrlo osoban mladić, čovjek bez osobitosti.

1986.

“Pismo još uvijek izriče”

Za Jackiea, Takae, Andréa, Barbaru i Tonea, koji su me upoznali s Video Letterom

* *Lettres d'amour en Somalie*, 1982. (op.prev.)

Pismo još uvijek i sveudilj izriče. Ono ne prestaje izricati, stalno želi izreći više, ukoliko se radi o pravome pismu.

Filmsko pismo je često vrlo jedinstveno. Ono izgubljenom tijelu doznajuju neku vrstu biti pisma, eliptičan prostor gubitka oko kojeg najveći filmovi grade svoj scenarij (Ophülsovo *Pismo nepoznate žene*, vrhunski primjer pisma dovedenog do vrtoglavice, ili Mankiewiczovo *Pismo trima ženama* (*A Letter to Three Wives*), u kojem tri pisma, upućenih od strane žene drugim trima ženama, povlače istu tajnovitu brazdu u prejednostavnu površinu stvari). Pismo ima jedinstven smisao. Čak i kad označuje nekog tobože “zbiljskog” sugovornika, i kad se na taj način teži umnožiti, fragmentirati, i stoga i relativizirati, ono uvijek smjera na jednu idealnu točku bijega, prazno mjesto oko kojeg se riječi mogu okupiti, jer upravo ondje i nastaju (na primjer, napušteni krevet u *Ljubavnim pismima u Somaliji* Frédérica Mitteranda). A ako pismo postane još samo za jedan stupanj “zbiljskije”, to jest inicira zbiljsku razmjenu (između kćeri i majke, koje si pišu i odgovaraju, kao u *Novostima od kuće* Chantal Akerman), ono što vidimo na slici, dakle u ključnoj točki “pisma” upućenog gledatelju, jest samo jedna od točaka gledišta (njujorški prostor u kojemu kći prolazi kroz decentraciju što dovodi do razmjene s majkom).

Povlastica video-pisma sastoji se dakle (treba li u tome vidjeti puki slučaj?) u tome što ono barem jedanput omogućuje “stvarnu” razmjenu. Linije bijega i gubitka svojstvene svakom pismu u njemu se ocrtavaju na aleatorički način, prepuštene svakodnevicu koja je očito simulirana, travestirana, elaborirana (ne radi se o jednostavnoj naknadno objavljenoj prepisci, itd.), ali koja

zbog toga nije ništa manje krucijalna za približavanje najdublje unutarnjem tijelu pisma.

Tijekom gotovo dvije godine (1982-1983), pjesnik, kazalištarac i avangardni (više ili manje) sineast Shuji Terayama i pjesnik Shuntaro Tanikawa u Tokyu zajednički realiziraju videopismo koje se završilo žalosno ali i “prirodno”, naime smrću jednog od korespondenata. Katsue Tomiyama, producentica i suosnivačica “Slike-Foruma”, nagovorila je dva stara prijatelja da se upuste u taj eksperiment s formom koju je u Japanu popularizirao iznenađni razvoj videa za širu publiku (mada njihov pokušaj evocira i drevnu tradiciju razmjene pjesama, poznatu pod imenom *renga*, koja je jedan od ekvivalenta zapadnjačkog rituala književne prepiske). Dakle, svaki je od njih kod kuće s minimalnom opremom snimao slikovna i zvukovna pisma koja je zatim redom slao drugom, zajedno s odgovorima. Nakon smrti svoga prijatelja, Tanikawa je izvršio nužne montažne adaptacije i sinkronizirao zvuk. Vrpca je, tako, načinjena od šesnaest pisama-fragmenata koja se povezuju po vrlo jednostavnom načelu alternacije, od kojih je svako otvoreno natpisom s imenima pošiljaoca i primaoca.

A ipak, primarno svojstvo *Video Lettera* je uvođenje stanovite sumnje u ono što se čini najizvjesnijim u razmjeni pisama: u identitet korespondenata.

Oni nisu neprepoznatljivi: fizički se vrlo jasno pojavljuju u barem dvije sekvence. Razmjena je punktuirana mnogim iskaznim znakovima (Terayama više puta kaže: “G. Tanikawa...”). A nadalje, za japanskog gledatelja, kojemu je ovaj rad po svoj prilici prvenstveno upućen, razlike u glasu, tonu, pa čak i jezičnim registrima, teško shvatljive za evropskog gledatelja, jasno utvrđuju identitet govornika. Isto tako, tu se ocrtavaju dva života, a preko njih dva stila, dva načina odnosa prema vremenu: svojevrsna nepostojeća biografija kod Ta-

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Shunataro Tanikawa i Shuji Terayama, *Video Letter*, 1982-1983.

nikawe, suša, zbunjujuća, fokusirana na trenutak; kod Terayame, nekoliko rascjepkanih ali snažnih znakova koji razvijaju jednu priču, jedno trajanje: snimke iz djetinjstva i mladosti, bolest, starenje majke.

A ipak tu postoji jedna nejasnoća (nadam se da nisam jedini koji je primjećuje). Na trenutke, više ili manje duge, nalazimo se u neobičnom međuprostoru: više ne znamo tko govori. Taj efekt gotovo posve proizlazi, čak i ako su njegovi modaliteti promjenljivi, iz sposobnosti autonomije slike, koja joj ne jamči samo raspodjelu identiteta kad ova nije uistinu potvrđena.

Taj je pomak sposobnost zbog toga što se, suprotno od štampanih prepiski u kojima se imena korespondenata prenose iz stranice u stranicu, ovdje pojavljuje samo jednom, na početku pisma, te ga zbog toga nije tako lako pronaći kao u knjizi (taj raspored nema ništa prinudno: lako možemo zamisliti imena zapisana na stranicu-videoekran, koja bi na taj način dobila postojanost sličnu onoj knjige). Možemo, dakle, zaboraviti ime. Zaboravljamo ga utoliko više u pismima bez riječi (kojih ima više) ili bez riječi (kojih ima mnogo), u kojima slika postaje krajnje dvoznačna, ujedno bezbojna i otvorena višku smisla. Tako se često događa da se u kadru ne pojave neprepoznatljiva lica ili tijela već fragmenti tijela: noge, leđa, nadasve ruke, fokusirane na zadatke, predmeti. To je jedan od načina na koji gubimo nit razmjene, zakvačenu za imena što bježe, za tijela koja je ne podupiru. No, itekako više od toga, fragmentacija se tiče reprezentacije kao takve: ona uvodi svojevrsnu poopćenu neizvjesnost s obzirom na ono što se opaža u slici i osobito s obzirom na vizuru koja ju čini vidljivom. Prirodna težnja slike da se objektivizira, da se zatvori u svoju neprovidnost, da se, dakle, otvori u beskraj, ni pod čijom ovlasti, ovdje je veoma pojačana. Ona stoga ulazi u sukob s brojnim identitetskim oznakama koje obilježavaju zamjenu – toliko da se nalazimo u neobičnoj situaciji da slušajući dva čovjeka kako se obraćaju jedan drugome na trenutke osjećamo kao da ne čujemo ni jednog, zbog čega sumnjamo u identitet korespondenata, koji kao da tvore jednu jedinu osobu.

Dvije sekvence time uvode jednu osobitu nejasnoću: prva, u kojoj piše Tanikawa, ali u kojoj na albumu s fotografijama vidimo i dugi prizor Terayame (koje je pronašao Takigawa, kako nam on sam pojašnjava, ali tek poslije uvedene nejasnoće); i pretposljednja: i opet piše Tanikawa, ali vidimo (kako je to moguće?) Terayamu ka-

ko se obraća, a da ga pritom ne čujemo, nekom neodređenom prostoru izvan kadra, dok jedan ženski glas sve glasnije viče (također izvan kadra).

Utoliko bolje shvaćamo pokušaj jednog od korespondenata da za sebe imenuje taj pomak, to miješanje identiteta svojstveno jednoj takvoj razmjeni videopisma (no koje se, nadilazeći ovu, na taj način možda tiče i učinka svake razmjene pisama). Sada piše Terayama. Na slici razabiremo znakove pisma; a glas se pita: “Jesam li to ja? Ne, to je moje ime napisano slovima!” Zamjećujemo ljudski lik; kamera uzmiče i glas kaže: “Ne, to je jedna snimka.” Tako, iz znaka u znak, pitanje se premješta kako bi se naposljetku fiksiralo na razne osobne isprave, pri čemu na nekima razabiremo ime, dok su druge nečitljive (nevidljive). A glas se pita: “Možda sam pjesnik?/ Možda nisam Shuntaro Tanikawa?/Možda sam jednostavno čovjek?”

Primjećujemo kako brkanje identiteta pretpostavlja esencijalno, prodorno i ujedno vrlo jednostavno ispitivanje o subjektivnom ne-identitetu: to je drugo svojstvo *Video Lettera*. Identitet je u njemu sveden na ono što se pojavljuje, na pitanja postavljena (u tekstu) i naznačena (gledatelju-čitaocu) sadržajem slika. To znači neizmerno puno i malo: znakovi rasuti poput pijeska, koji osciliraju između čiste kontingencije i nekoliko odašiljača, nekoliko fiksnih točaka.

“Jesam li ja nevidljiv čovjek? Nesumnjivo”, pita se Terayama dok pokret kamere obilazi njegov stan. To podrazumijeva da bi Terayama mogao biti podjednako on sâm kao i drugi kojemu piše (ili glumi da piše) i da je njihov zajednički ne-identitet ono što se razlistava u slici, segmentacija gole i na riječi fiksirane vidljivosti. Kad se znakovima prekriveni listovi sruše na tlo, Terayama se nadalje pita: “Možda sam jetreni bolesnik. Možda sam zemljoposjednik. Tko pronađe najbolji odgovor, može li mi molim kazati što sam od toga?”

Tri sekvence koje okružuju tu sekvencu (potkraj vrpce) obilato pružaju odgovore koji to nisu, rastvarajući, raspršujući, reducirajući sobom posve obuzetu zagasitost. U prvoj, Tanikawa ispušta iz ruku, jedan po jedan, predmete koji ga označavaju (a završava sa svojom lijevom nogom), imenujući ih svakog pojedinačno (“Ovo je...”). Zatim ih sve prekriva velikim plastičnim pokrovom: “Ovo je možda moje modro nebo”. A dok se slika zatamnjuje, pita se: “Tko sam ja? Je li to moja pjesma?” U drugoj sekvenci, Tanikawa, ovaj put pred ka-

merom-ekranom-zrcalom, nanovo reproducira temeljne geste američkog videa iz 60-ih i 70-ih (indeksacija, priznanje i pokazivanje sebe); s očitim se zadovoljstvom služi riječima koje izgovara (“Čaj od mente”: govori nam što pije) kako bi odredio karakter čistog označivanja kojim njegova fizička prisutnost zasićuje sliku. U trećoj sekvenci, neki glas pita obojicu, na ulici: “Tko je Tanikawa?” To izaziva neočekivane odgovore, stanovito rasipanje identiteta koje se naposljetku obrće u neprovidnost, kad se pitanje postavi cvijetu i psu.

Prve dvije od te tri sekvence su Tanikawina pisma. Treća je Terayamino pismo, no u njemu je riječ o Tanikawi. Prisjećamo se nejasnoće uvedene dvjema drugim sekvencama (već navedenim) na kojima vidimo Terayamu dok je Tanikawa onaj koji govori i koji nam govori. Obračajući se jedan drugome, svaki od njih propituje identitet drugog kako bi odredio – ili ne-odredio – vlastiti identitet. Tanikawa pritom više naginje ne-osobnosti, Terayama je na strani nostalgičnog subjekta. Ali obojica su – zajedno i svaki za sebe – usmjerena i na aktualiziranje stanja trenutaka koji kao posljedicu imaju svođenje subjektivnosti svojstvenoga imaginarnog udjela. Nalazimo se pred punktualnim, sukcesivnim, fragmentiranim stanjima koja se neprestano određuju ona koja ih presijecaju indeksirajući život kao takav, to jest život moguć isključivo onoliko koliko opstoji i održava se. Prepiska dvojice korespondenata, njihov dijalog, konkretan koliko i zagonetan, održava prostor te mogućnosti.

Treće svojstvo *Video Lettera* sastoji se u tome što je on, svojevrsnim tjelesnim instinktom podijeljenim na potresan način, uspio pronaći način zapisivanja u sliku onoga što dva prijatelja očajnički pokušavaju shvatiti i evaluirati.

Njih pokreće jedna raspra: banalna ali i neizbježna, ona o smislu i besmislu. Smislu i besmislu riječi što začinjaju pitanje o onome što se nalazi s ove strane, u tijelu i slici, ali i (u tome počiva cjelokupna snaga vrpce, koja se održava u tom drhtanju) u samim riječima kao tijelu i slici.

Na taj način s jedne strane nastaju, kao ono što prethodi smislu i besmislu (pa čak i ako nastaju iz njihova srca), “teme” (koje su očito podjednako i slike što se nameću same od sebe): bolesno tijelo, jedino s cjelovi-

tim identitetom; životinja, granica odredbe razlikovne ljudskosti (i Terayama i Tanikawa imaju pse s kojima nas veoma zbližavaju – pomišljamo na Nietzschea kako se baca o vrat zlostavljanog konja te na “sućut” koju je Barthes otkrio u toj gesti i koja mu se učinila samim bićem osjećajnosti kako pojedinačnog singulariteta i minimalnog identiteta); majka, prvo tijelo osjećajnosti; osjećajnosti što dolazi iz samih stvari, bez sjaja i nesvodiva.

S druge strane, riječi oglašavaju svoju tjeskobnu prisutnost: riječ koja nije “slovo” ni “glas”, nego “smisao”; riječ koja ima svoj tjelesni i svoj logički dio. Pothvat se sastoji u prikazivanju te nerazrješive raspre, kao u shemi slova koja se stvara kako bi se u slici pojavilo (dakle ujedno kao materija i kao ideja) ono što se riječima dubi između korespondenata oko smisla i besmisla.

		T	
		H	L
	W	I	O
	NO	MEANING	
	R	G	I
BODY			C

Ali najintimnija snaga dolazi od disanja same slike, njezne materije, njene kože. “Ne držim kameru na ispravan način i ne mogu se pravo odrediti. Dokazuje li to da sam živ?” Taj u strategiju pretvoreni nedostatak jest jedan od tri načina na koja nam slika izriče isto, pa čak i više od onoga što riječi pokušavaju odrediti: prijelaz (česti, insistentan) od oštrog u zamučeno (i obrnuto) izražava ujedno prisutnost tijela i materijalizaciju ideje (prelazimo s jednoga na drugo “kao” što prelazimo sa smisla na besmisao). Jedna ništa manje pregnantna nepostojanost između nepomičnosti i pokreta prožima cjelokupnu vrpču: toliko da vrlo često ne znamo (i tek naknadno postajemo svjesni učinka te neodlučnosti) giba li se slika ili ne, kao kad netko neodlučno diše (što ne znači da slika ne može biti statična ili također pokretna). Konačno, treće obilježje: mnoštvo zatamnjenja što dovode do neprestanog iščezavanja i povratka te slike sučeljene sa svakim trenutkom u samoj njegovoj aktualnosti, razrijeđenim i upornim, sa spojem smisla i besmisla.

Četvrto značajno svojstvo *Video Lettera* je to što on između nositelja izraza ostvaruje istu vrstu fuzije (konfuzije) koja se stvara između modalitetā slike i između kazivača.

Na prvi pogled, fotografija uživa određenu povlasticu. Ona služi ponajprije “Terayaminoj strani”. Poznajem malo slika potresnih poput one u kojoj nas gleda sasvim maleno dijete, pripijeno uz majčino tijelo, no u kojoj taj nepomični pogled kao da malo-pomalo postaje lud jer se u istom trenutku, kao na montiranim političkim snimkama, dio snimke koji tvori majčino tijelo odvađa, udaljava i izlazi izvan kadra. Tijelo majke kao slika filmskog-video-dispozitiva, gledatelj uronjen u pogled djeteta: reprezentacija je utoliko silovitija i dojmljivija ukoliko je prenosi Terayamino ustrajavanje na snimkama majke dok je bila mlada i lijepa, razbacanim na istom krevetu na kojem ćemo ubrzo vidjeti bolesnu staricu između života i smrti. S druge strane, sve prve slike vrpce su snimke. Tanikawa, kao što smo vidjeli, piše, no vidimo kako se – bez riječi – pojavljuje niz Terayaminih snimki izvađenih iz albuma koje protječu u polaganom, isprekidanu pokretu poput mnoštva fotograma, prije nego što kamera uđe u njih. Snimka, tako, ima jednu povlasticu: znak slike-dispozitiva prema kojem se piše pismo, ona je i analogna pismu kao objekt gubitka, postajući tako samim indeksom pisma vremena.

A ipak fotografija pri svemu tome zapravo nema središnju, a ni istaknutu ulogu. Ona je u isto vrijeme objektom poput svih drugih objekata, znakom poput svih drugih znakova. Pomiješana sa slikarstvom, od kojega se ne može uvijek razlučiti (kao što je slika u kojoj naposljetku prepoznamo djelo nekog umjetnika flamanske škole izobličena predmetima koji je skrivaju i transformiraju obrađena u istome modrom tonu koji se koristi za snimke); konfrontirana s riječima pjesama koje se zapisuju na stranicu-ekran; povezana s kombiniranim reprezentacijama, katkada teško odredivih obrisa (oglasima, kalendarima, knjigama, kipovima, kolažima); ponekad čak i teško razdvojiva od pejzaža (kao što je samo slikarstvo); ukratko, odjelita i u isto vrijeme pomiješana, snimka sudjeluje u tom općem svijetu skrpanog znaka koji je nesumnjivo i posljednje i najrazlikovnije svojstvo *Video Lettera* (u onoj mjeri koliko se čini da objedinjuje sva ostala).

Time se ova vrpca veoma približava književnim ili slikarskim djelima koja također predstavljaju prijelaze između jezičnih i slikovnih svjetova, i zahvaljujući kojima poopćeni proces fragmentacije, raspršivanja, pomutnje znakova proizvodi dvostruki učinak: onaj razvezivanja i ponovnog svezivanja. Prelomljeni, zdrobljeni, pomiješani znak gubi svoju otpornost, svoju određenost, zadobivajući na koalescenciji. Ovdje se sve neprestano rastvara na način prijelaza i *posredovanja*. Klee, Michaux, Barthes, Marker, Godard.

Postoji još nešto što *Video Letter* čini mogućim, a što oklijevamo nazvati svojstvom: mogućnost smrti kao kraja i prekida vrpce. A time i nešto poput znaka života, jer smrt je stvarna, ne glumljena, kao u pravoj prepisci. Kad Terayama umre, Tanikawa jedno za drugim piše dva pisma i tako prekida alternaciju koja je služila kao pravilo i ritam vrpce. Na slici, bez ijedne riječi, kamera vrlo dugo prati jedan obris: slobodno reinterpretiranu krivulju na medicinskom grafikonu koja ujedno postaje pismo i crtež. Ubrzo shvaćamo da se radi o liniji života; kad se izravna, to znači da je Terayama umro. Jedina moguća metamorfoza je stoga metamorfoza pjesme. Mrtvi Terayama čita jednu svoju pjesmu u posljednjem Tanikawinu pismu u kojem, prelazeći iz zamućenog u oštro, kamera otkriva list prekriven riječima-znakovima, na stalku, usred nejasnog predjela.

PS. 1. – Na sekretarici nalazim poruku svoje prijateljice Liz Lyon kojoj sam upravo bio pokazao *Video Letter*: “Pogledaj stranicu 168 u *Roland Barthes o Rolandu Barthesu*, to je nevjerovatno.” Činim to, zaista nevjerovatno. Ali i toliko normalno. Japan, znakovi, jezici, slike, poezija, utopija jezika. Eto što Barthes piše u tom odlomku (naslovljenom “Shifter kao utopija”):

“Od prijatelja je dobio razglednicu izdaleka: ‘Ponedjeljak. Vraćam se sutra. Jean-Louis.’”

“Poput Jourdaina i njegove čuvene proze (što je uostalom dosta pužadistički prizor), u tome tako jednostavnom iskazu iznenađeno otkriva trag dvostrukih operatora što ih je analizirao Jakobson. Jer, ako Jean-Louis savršeno zna tko je i koji dan piše, njegova je poruka,

jednom dospjevši do mene, posve neizvjesna: *koji ponedjeljak? Koji Jean-Louis?* Kako bih to mogao znati, ja koji, *iz moje točke gledišta*, moram neprestano izabirati između više Jean-Louisa i više ponedjeljaka? Iako kodiran (da ne govorimo o drugima već samo o najjednostavnijem od tih operatora), *shifter* se stoga nada je uvijenim načinom – pruženim od samoga jezika – prekida komunikacije: ja govorim (vidite kako ovladam kodom) ali se obavijam u maglu jedne vama nepoznate iskazne situacije; u svoj govor uvodim *priopćajne uzmake* (ne događa li se to svaki put kad upotrijebimo *shifter par excellence*, zamjenicu “ja”?) Zbog toga, *shifteri* (nazovimo tako, u širem smislu, sve operatore neizvjesnosti uobličene u samome jeziku: *ja, ovdje, sada, sutra, ponedjeljak, Jean-Louis*) se zamišljaju poput mnoštva društvenih subverzija, dopuštenih od jezika ali suzbijanih od društva, koje ti uzmaci subjektivnosti zastrašuju i koje ona neprestano zatamljuje namećući redukciju dvostrukosti operatora (*ponedjeljak, Jean-Louis*) objektivnim orijentirima nadnevka (*ponedjeljak, 12. ožujak*), orijentirima (*Jean-Louis B.*). Zamišljamo li slobodu i, može li se tako reći, erotsku fluidnost nekog kolektiviteta koji bi govorio samo s pomoću zamjenica i *shiftera*, od kojih bi svaki izricao samo *ja, sutra, tamo*, ne upućujući ni na što zakonsko, i u kojima bi *zamućenost razlike* (jedini način da im se uvaži suptilnost, njihova beskonačna reperkusija) bila najpreciznija vrijednost jezika?”

P. S. 2. – Tanikawa je 1982. napisao jednu potresnu knjigu koja predstavlja neku vrstu (samotnog) dvojnika *Video Lettera: Solo* (Daguerreo Press, Tokyo). Iznajmivši stan kako bi mogao pisati, on se nalazi daleko od kuće, sam, i utoliko se više pita tko je. Prikuplja znakove, sve moguće znakove (dakle samo neke kao dokaze) svojega neuhvatljivog identiteta: slike (nadasve snimke, gomilu na zid pribodenih polaroida, ali i slučajne slike svega onoga što vidi, kući ili vani), riječi (pjesme, izvaci iz časopisa, stranice priručnika). Slike svedive na malo riječi, riječi uokvirene poput slika.

P. S. 3. – “Pismo još uvijek izriče” (“La Lettre dit encore”) jest naslov Henrija Michauxa, u *Kušnje, egzorcizmi* (*Épreuves, Exorcismes*, Gallimard, 1946).



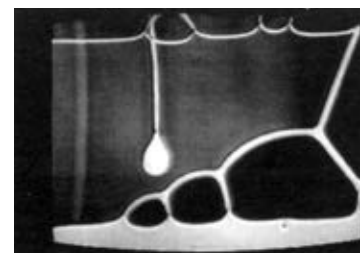
1. Ta. Te.-u: “Našao sam neke stare fotografije s vama...”



2. Te. Ta.-u: “Hvala na vašemu videopismu.”



“Riječi”



3. Ta. Te.-u (glasovi): “Dakako, dugoročno...”



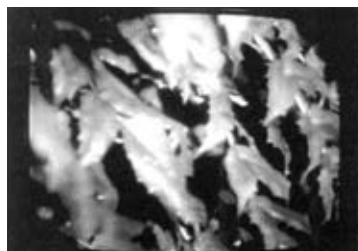
4. Te. Ta.-u (15. rujna): Hvala za sve te riječi.”





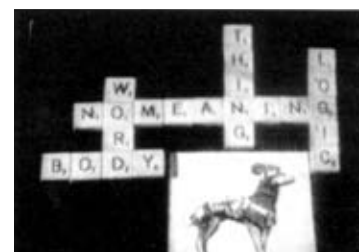
“Htio bih da je tako, što vi o tome mislite G. Tanikawa?”

“G. Tanikawa, u vezi s ‘pomanjkanjem smisla’...”



5. Ta. Te.-u.

7. Ta. Te.-u.



“Postoji fizički dio riječi...”

6. Te. Ta.-u: “lemar.”

8. Te.-Ta.-u: “24 rujan.”

“Pitam se koja vrsta ‘pomanjkanja smisla’...”



9. Ta.-Te.-u: “Znate li što postoji između ‘smisla’ i ‘pomanjkanja smisla’...”



10. Ta. Te.-u.



“Studen 1927. Moja majka.”



“Ovo je moja lijeva noga.”



12. Te. Ta.-u: “Ne, to je samo snimka.”



“Listopad 1982. Moja majka.”



“Možda živim u oblasti Aomari.”



13. Ta. Te.-u.



14. Te. Ta.-u: “Što je Tanikawa? Pjesnik.”



11. Ta. Te.-u: “Ovo je moja lutka...”



“Ovo je moja snimka.”



“Koji je broj?”



“Prevodi knjigu o Snoopyju.”



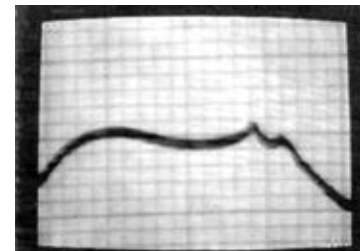
“Ne znam.”



“Što je Tanikawa? Koja je on hrana?”



“U takvim trenucima riječi idu na spavanje.”



16. Ta. nekome...



15. Ta. Te.-u.



(Tanikawa čita Terayamine pjesme.)



“Dvadeset mi je godina. Roden sam u svibnju.”



“Ne možete saznati što ste.”

163

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Francis Bacon, *Četiri studije za autoportret (Four studies for a Self-Portrait)*, 1967.

Autoportreti

U samome načelu videoslike, u samome njezinu biću postoji neka vrtoglavica. U tisuću točaka koje sačinjavaju potku, kako ne vidjeti i vrenje ideja koje onoga koji traga za samoprepoznavanjem navodi da se prepozna u toj slici i teži poći poprečnim putevima ne bi li si pridružio barem nekoliko tih točaka? Po onome na čije koncipiranje poziva kao i po onome što omogućuje predstaviti, videoslika je jedno od najživljih očitovanja mišljenja kao takvog, sa svim njegovim skokovima i neredom. Preko mišljenja kao slike, ona nam pruža jednu nepostojanu, titravu sliku mišljenja.

U *Stillu* Thierryja Kuntzela, jedan majušni kvadrat na dnu jednoliko modroga kadra vrvu mnoštvom neodređenih točaka: on neprestano raste i smanjuje se, nestaje i vraća se. Rijetki, nestalni i slabo raspoznatljivi motivi koji se malo-pomalo pojavljuju (najjasniji od njih će biti neka polica i vrata koja se napola otvaraju) isto se tako čine programirani tim isprekidanim mini-kadrom što kucka, titra i postaje poput slike. Upravo bih taj maleni kvadrat želio zadržati u glavi, te zatražiti od čitaoca da ga i on zadrži, tijekom mojeg pokušaja što slijedi, opisivanja putanje za koju mi se čini da ju je omogućio video.

I. FIKCIJA

Postoje knjige namagnetizirane zajedničkim treperenjem sa slikom, počinjući od slike, načinom na koji održavaju titranje između riječi i slika u kojem bi se možda mogao vidjeti nagovještaj onoga malenog kvadrata. One vrve smislom, premještajući se, kao s one strane sebe samih, i postaju knjigama-svjedocima. Stendhalov *Život Henrija Brulara* (*La Vie de Henri Brulard*) za mene je jedina od takvih knjiga.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Te napomene o *Henriju Brulardu* objavljene su u prvoj verziji pod naslovom "L'entre-vu", *Photographies*, br. 4, travanj 1984. Kasnije sam pročitao lijepu knjigu Louisa Martina, *Ekskomunicirani glas* (*La Voix excommuniée*), Gallilée, 1981, u kojoj on nadugačko komentira Stendhalov tekst, kao i njegovu studiju "Images dans le texte autobiographique: sur le chapitre XLIV de *La Vie de Henri Brulard*" (u *Saggi e Ricerche di letteratura francese*, sv. XXIII, 1984).

¹⁵⁹ I dodaje: "Ono što me malco tješiti za drzovitost pisanja tolikih *ja* jest pretpostavka da mnogo posve običnih ljudi u ovom našem 19. stoljeću čini isto što i ja. Oko 1880., dakle, bit ćemo preplavljeni Memoarima, a, sa svim svojim *ja*-ima i *se*-ima, ja se uopće neću isticati među drugima." Za navode iz *Henrija Brulara* vidi u *Pléiade*, redom na sljedećim stranicama: 4; 6; 323; 21; 47; 116; 394; 373; 102. Za s njima povezane crteže, vidi stranice: 115; 202; 203; 273; 213; 386; 141; 142.

¹⁶⁰ Čuvena definicija romana u *Crvenom i crnom* (Gallimard, "La Pléiade", 1952, str. 557).

U pedeset drugoj, kao što znamo, Stendhal traži način da kaže "Ja". Utvrđuje: "Što sam bio, što jesam, zbilja bi mi bilo teško reći."¹⁵⁹ Sa svojom uobičajenom istančanošću, u tome predosjeća problem svoga doba. Isto tako, svjestan je da stvar prikazuje u ekstremnom svjetlu i strahuje, za čitaoca, pred "tim užasavajućim mnoštvom *Ja*-a [...] tom užasavajućom poteškoćom koju tvore sva ta *Ja*." Pripovijedati o sebi (osobito pod pseudonimom) može se u trećemu licu. "Da, ali kako govoriti o unutarnjim pokretima duše?"

U tome se očituje Stendhalova autobiografska opsesija: on bi htio dosegnuti izvornu istinu proživljenih trenutaka. U tome predosjeća jamstvo, krhko ali dragocjeno, jednoga identiteta koji ga opsjeda i koji mu izmiče. U sebi ima, pred svojim unutarnjim okom, slike. Kaže: "vidim prizor"; "najednom se vidim", itd. Snaga slika povećava žudnju prema pismu, koja sa svoje strane izaziva njihovo iskršavanje. On objašnjava da jasnoća prizora, njihova razgovijetnost na koju se neprestano vraća, često nema nikakve veze s objašnjenima, tumačenjima što mu ih o njima valja iznijeti. Slika, naime, toliko snažna, ipak ne izriče dovoljno: "Ona je samo slika".

No Stendhal je toliko fasciniran osobitom vriednošću prizora te ne vjeruje ni samome sebi ni pričama iz druge ruke (utvrđenim sjećanjima, izvještenim, uljepšanim od nekoga trećeg ili kulturnim referencama) koje bi se mogle postaviti između vizija i knjige koja iz njih nastaje. Isto tako kao stručnjak on ponavlja: u pokušaju samorazjašnjenja, čuvam se od "pada u roman". Na velikome putu, odbija hodati sa zrcalom proizvođači kontinuitet jedne iluzije¹⁶⁰. Jer ovdje, piše on u dva navrata, "subjekt nadilazi govornika". Umjesto toga odlučuje krenuti poprečnim putem koji mu omogućuje "prikazivati *po mjeri*". No, što on poduzima u tu svrhu? Ispunjava svoj tekst slikama, ni više ni manje. Crtežima perom, koji postaju koliko točkama fiksacije toliko i onima loma i rasipanja: oni omogućuju njegovoj imaginaciji da putuje, uspostavlajući obrise autobiografije.

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

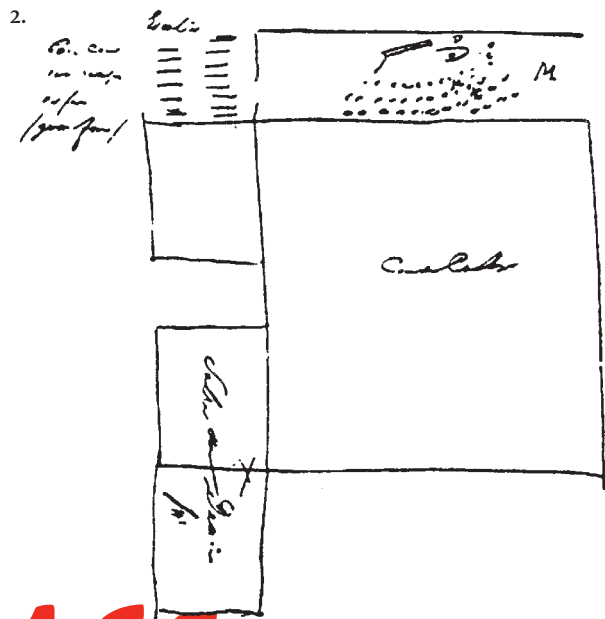
UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

U *Henriju Brulardu* postoji 167 crteža. Svi su ugrađeni u tekst. Stendhal im katkada dodaje objašnjavajuće podnaslove; gotovo uvijek, i obilato, piše u crtežu, utvrđujući položaje, mjesta, putanje, točke gledišta. Sebe određuje kao "H.", "Ja", subjekt koji vidi i piše, zauzima se i premješta. Donosimo nekoliko primjera, koji dobro izražavaju različite kompozicijske moduse (u odabiru prizora povodio sam se isključivo za učinkom niza).

1. "Godinu ili dvije prije ovog putovanja, blizu *Pont-de-Claixa*, na strani *Claixa*, u točki *A*, na tren sam nazreo bijelu kožu dva pedlja iznad njenog koljena dok je silazila iz naših zastrih kola. Bila je ona, kad bih pomislio na nju, predmetom moje najžarkije žudnje." (Radi se o tetki *Camille Poncet*.)

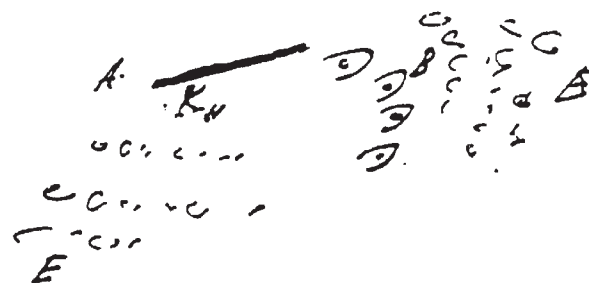


(Pont. – Drac.)



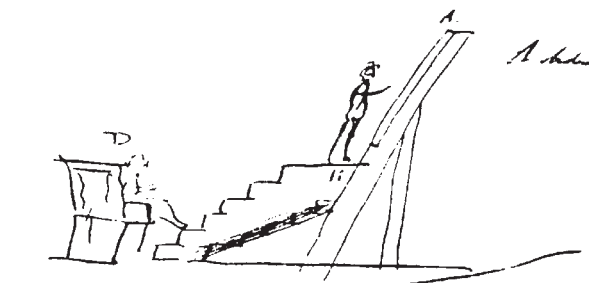
M. Prostorija za matematiku. – *D. M. Dupuy*, čovjek od 5 do 8 palaca, a svojim velikim štapom, zavaljen u golemi naslonjač. – *M. njegovi štíćenici, plemeniti učenici.* – *H. Ja*, umirući od želje da me pozove na ploču, skrivajući se kako me ne bi pozvao, umirući od straha i strašljivosti. – *H. Moja klupa.* (*Stube. Strmina bez željezne ograde (zaklon od vatre).* – *Dvorište koledža.* – *Prostorija za crtanje.*)

2 bis. Prizor s pločom se ponavlja; on se i поблиže opisuje: "Kad sam stupio pred žiri, strašljivost se povećala, zbunio sam se gledajući tu gospodu posjednutu s ove strane ploče."



A. Ploča. – *B. Ispitivači.* – *E. Skupina đaka, 60 ili 80 znatiželjnih.* – *H. Ja.*

2. ter. Prizor se još jednom ponavlja, a motiv mijenja omjer (on će se i sam ponoviti u tri navrata, s neznatnim razlikama, ovdje sam izabrao drugi). Radi se o nizu (čak o dvoslojnom nizu). Naći ćemo ih više u *Henriju Brulardu*, prema različitim modusima.

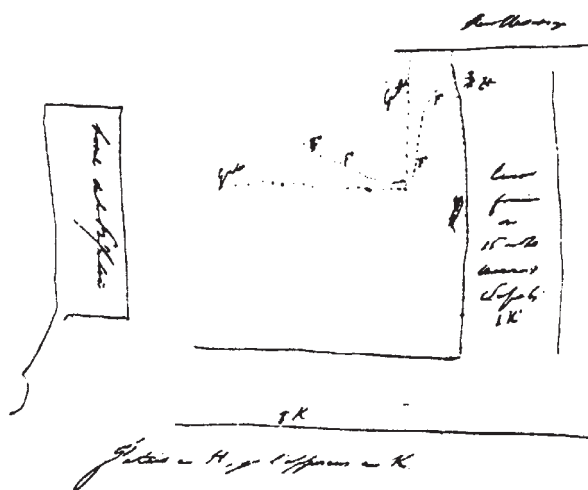


(*A. Ploča.*)

Jedan od rijetkih slučajeva da Stendhal riše samoga se-

be. U priči se komentira (s prirodnim pomakom od legendi na tijelo teksta): “Ja pred pločom, H. i M. Dupuy u golemom naslonjaču, nebesko plavetnilo, na D.”

3. Stendhal se prisjeća svoje idealističke zaljubljenosti u gospođicu Kubly, mladu glumicu koju je vidio u kazalištu: “Jednoga jutra, dok sam šetao sâm na dnu aleje kestenova u Jardin de Villeu, i, kao i uvijek, mislio na nju, spazio sam je na drugom kraju vrta naslonjenu na zid upravne zgrade što se uspinje prema terasi. Umalo se nisam onesvijestio, i na kraju sam pobjegao odatle kao đavlom progonjen, duž rešetke linijom F; ona se nalazila, mislim, na K. i imao sam sreću da me nije spazila.”



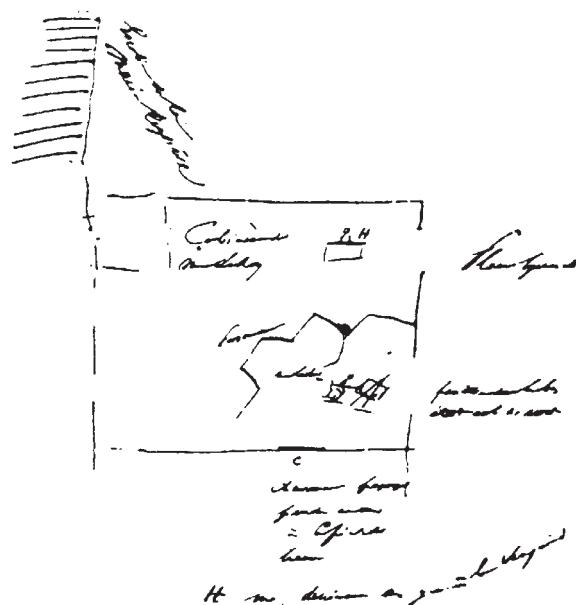
(Hôtel de la Préfecture. – Rešetke. – Rešetke. – Rue Montorge. – Terasa od 15 ili 20 veličanstvenih kestenova. – Nalazio sam se na H., spazio sam je na K.)

4. Stendhal prolazi Saint-Bernard, u četama napoleonske vojske.



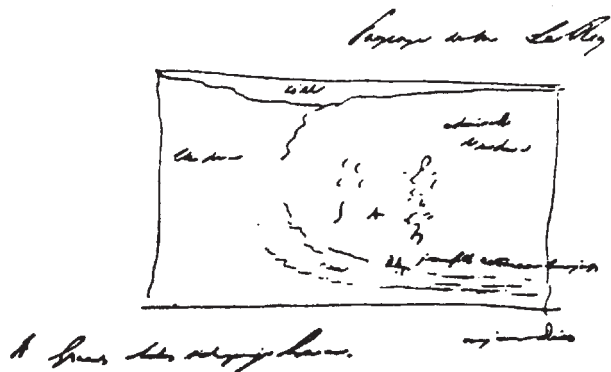
H. Ja. – B. Selo Bard. – CCC. Topovi pucaju na LLL. – XX. Konji ispali iz staze LLL, jedva označene na rubu ponora. – P. Ponor od 95 do 80 stupnjeva, 30 ili četrdeset stopa. – P' Drugi ponori od 70 ili šezdeset stupnjeva, i beskrajno šipražje. Još uvijek vidim bastion CCC, eto što mi je ostalo od mojega straha. Kad sam se nalazio na H., nisam vidio ni leševe ni ranjenike već samo konje na X. Moj, koji je skakao i čije sam uzde po zapovijedi morao držati samo s dva prsta, zadavao mi je mnogo jada.

5. Prizor se odvija u ateljeu G. Le Roya, u kojemu jedan pejzaž za Stendhala postaje “idealom sreće” (“Tri gotovo nage žene – ili bez ovog ‘gotovo’ – veselo se kupaju.”)



(Stube kuće Teisseire. – Kabinet G. De Roya. – Place Grenette. – Paravan. – G. Le Roy. – Prozor čiji je donji dio bio umotan u zeleno. – Dražesni pejzaž obješen na zid u visini 6 stopa. – H. Ja, kako si crtam oči crvenom olovkom.)

Na sljedećoj stranici, junak ulazi u pejzaž (uvodi u njega svojeg čitaoca).



(G. Le Royev pejzaž. – Nebo. – Zelenilo. – Veličanstveno zelenilo. – Voda. – Mlade djevojke zadižu suknje ili mlade božice. – A. Velika stabla kakva volim.)

Te slike, koje izvlačim iz njihova teksta i ovdje sabirem napola uređene, imaju, ako se zaustavi na njima, vrlo pregnantan utjecaj na čitanje. One ga upravo zaustavljaju, prekidaју, uvode između teksta i prostora koji zauzimaju na stranici onoliko linija loma koliko ih nose u svojim shematskim obrisima, svojim zagonetnim spojevima, koliko ih ima, pogledamo li pažljivo, već i u samome tekstu. Priča koju Stendhal ovdje pokušava ispričati nije toliko priča o njegovu životu koliko o potrazi za jednom istinom, ili, točnije, za autentičnošću njegova života, podijeljenog između slika prošlosti koje bi bile njegov temelj i vremena pisanja u koje ih on pokušava (nanovo) ugraditi. Upravo bi tu podjelu crteži trebali ispuniti. Upravo nju naglašavaju, do vrtoglavice pojačavajući učinak međuprostora, prekidom. A na taj nam način Stendhal rasvjetljuje nešto esencijalno. Ako on zapravo ne pripovijeda svoj život, već ga nastoji nanovo doseći, to je stoga što bi htio doseći samog sebe u trenutku kad je, za pisanje, preplavljen slikama kao što se to može biti u snu. Stendhal nam tako govori upravo o imaginarnosti povezanoj sa svakim samozahvaćanjem; upravo je ona ono što, doslovno, uprizoruje.

U jednom članku u kojem se osvrće na svoje prijašnje analize kako bi bolje utvrdio moć tog proboja “slika u autobiografski tekst”, Louis Marin je u vezi s jednom epizodom (prolazom Saint-Bernard, koji predstavlja moj četvrti primjer) vrlo lijepo pokazao koliko se Stendhal iscrpljuje u procesu u kojemu slika što se vraća uvijek može zauzeti mjesto neke druge slike, tobožnje

161 Louis Marin, “Images dans le texte autobiographique”, *op. cit.*, str. 204-207.

“stvarnosti”. Nadasve, Marin precizira kako se opasnost od stvarne smrti (vatreno krštenje) kojom se priča na taj način bavi pretvara u “opasnost od smrti istine posredstvom imaginarnog” što umeće lažljive slike; kako se ta druga opasnost materijalno zapisuje u rukopis s pomoću “kratkih grafičkih sinkopa”: bjelina, od kojih svaka predstavlja jedno povlačenje: “...to je nedostatak stvarnog za sebe i, s njime, nedostatak mene na mjestu na kojem ga “ja” misli [...]. Odatle u tome pisanom tekstu, na tom mjestu i u tom trenutku, koje autor piše ovdje i sada, to nastojanje oko fragmentacije znakova što na stranici oslobađa bezobličan prostor onoga što Beyle naziva slikom”¹⁶¹.

Ne mogu se čak ni letimično pozvati na vijugave analize što, preko dva nekoć zamijećena i halucinirana platna, vode k slici nemogućeg pogleda upućenog majci u slici-uspomeni što na scenu nanovo uvodi upravo onaj prekid iz kojega svi ostali kao da proistječu: preranu smrt strasno ljubljene majke. Isto tako bi predugo potrajalo kad bih pokazivao kako je autobiografski projekt prožet dvjema nemogućim propozicijama, do kojih ne dopire sjećanje ni, u strogom smislu riječi, imaginacija: rođen sam, umro sam. Zauzvrat, treba naglasiti kako sve u tom procesu pridonosi pretvaranju autobiografije, koja, kako kaže Marin, “umire od sebe same”, u “auto-tanatografiju” (u svojoj knjizi on veli: “autobiotanatografija”). Pod time treba shvatiti ujedno sjenu stvarne smrti na kojoj počiva pismo, smrt subjekta za sebe samog u iskustvu tog pisma i zakazivanje jedne književne vrste u trenutku nastajanja koja ne uspijeva postati pričom koja bi mogla biti. Taj pokret zahvaća – u tome je njegova snaga – Stendhalov projekt u cjelini kao i u svakom njegovom trenutku, u razvoju teksta kao i u obrisu slika, u međuprostoru koji ga navodi na osciliranje između njege i njih. Upravo je taj nedostatak koji zahvaća od slike progutani tekst ono što Stendhala vodi tim ujedno stvarnijim i virtualnijim slikama što ih predstavljaju crteži *Henrija Brularda*.

Te crteže možemo gledati na dva načina, od trenutka kad u toj neobičnoj knjizi prepoznamo jedno od ključnih djela svojevrstne arheologije vidljivog-nevidljivog. U njoj možemo, poput Marina, razaznati “operatore preobrazbe slike u znak”. Oni predstavljaju prijelaz “sa slike na pismo, s vidljivog na čitljivo” i omogućuju nevjerovatno precizno oslobađanje momenta vizualnosti, ujedno bljeska i prepreke, koji počiva u temelju mo-

dernog pisma i modernog subjektiviteta. Isto tako možemo, jednostavno im pristupajući s drugog kraja, i uz rizik da nam se učine još virtualnijim, u tim crtežima vidjeti silu koja od Stendhalovog doba nije prestala pretvarati čitljivo u vidljivo i učinkom otklona u koji oni uvode tekst, prepoznati najavu proboja kao mutacijā funkcije-slike. Od fotografije do filma, od filma do videa, sve do ovoga upravo suvremenog doba zbrke između slika kao i između pisma i slika koje poziva na povratak jednoj od njegovih ishodišnih točaka. Utvrdimo da Stendhalovo djelo ovdje postaje matricom koja funkcionira kao svojevrsan izvod fikcije.

Što čini Stendhal, konstruirajući tu nadogradnju između riječi i slika, prelazeći od zaustavljene slike na mnogostruke poze što je pokreću? On prolazi kroz stupnjeve mentalne slike: otkriva prostor koji će se odrediti između Freudove uspomene-ekrana i Sartreovog *Imaginarnog*. On je neka vrsta prvobitnog Prousta. Primitivniji, budući da se oslanja na crteže kako bi se vratio istini dojmova umjesto da u pismo preobrazu povratak slika. Zbog toga on želi *vidjeti*, makar i samo dok piše i kako bi pisao; on piše kako bi vidio, a preispitamo li tu ustrajnost figure, čini se da otvara tri smjera.

Prvo, zapanjuje nas to da se želja da se izvan sebe fiksiraju odlučujući trenuci historijski poklapa s počecima fotografije (Stendhal počinje pisati *Henrija Brularda* 1835., tijekom prvih Daguerreovih i Talbotovih pokušaja). Kao da je crtež htio konkurirati snimci koja se, virtualno, mogla dogoditi. No, ta želja je ujedno i želja za pokretom. U tom pogledu, Stendhal nagovještuje i film, poput drugih prije i oko njega, ali na dovoljno originalan način da se drži upravo točke ukrštanja između filma i fotografije, u mjeri koliko se svaki prizor što ga pokušava nanovo dohvatiti može prikazati ujedno kao statičan i pokretan. Što on zapravo radi? Neprestano prelazi *iz jednog kadra u drugi*. Bilo promjenom omjera u crtežima koji tvore sekvencu (školska epizoda, Le Royev atelje) ili premještanjima simboliziranim slovima, strelicama, perforacijama: pravcima koji impliciraju promjene (suptilnije i nadasve virtualnije) planova, kutova, točaka gledišta. Priča hrani tu virtualnost, tjera nas da je aktualiziramo: otvara međuprostor između niza trenutnih snimaka i filmskoga reza. Upravo u onom njihovu odnosu kakav će se na kraju stoljeća oblikovati oko izuma filma, i kakav će otada neprestano uobličavati nerazdvojnu povijest filma i fotografije. Taj od Stendhala “nazreti” vir-

tualni pokret k tome je i paradoksalan po tome što postaje sve “istinitiji” što se fotografija i film više zbližavaju, dakle, što se više približavamo današnjici. S jedne strane fotografija koja se neprestano teži sve više gibati (u potrazi za spojem, tekstom, nizom, sekvencom, knjigom, sustavom, osobitim pokretom koji bi nadvladao njezinu načelnu nepomičnost), s druge strane film obuzet, na različite načine, žudnjom prema zaustavljanju, prema pražnjenju od zasićenja pokretom, punoćom i kontinuitetom onoga što je oduvijek bilo njegovo: u tolikoj mjeri da je taj učinak protupokreta postao jednim od najsnažnijih obilježja suvremenog filma.

Idemo još dalje. U prijelazima koje neprestano mentalno ostvarujemo od potpornog teksta na slike, i nadasve gotovo fizički prateći crtežima unutarnje pomaže, pričinja nam se da ulazimo u sliku koja više nije ni pokretna ni zaustavljena, već razložena. Slijed stanja. Kao što je to bio odgovor videom potkopanog filma na novu brzinu slika što ga je dao Godard.

No važnost tih slika koje nam pruža Stendhal, slika na rubu međuslike, štoviše, slika koje možemo u nju projicirati, jest i u tome što one nagoviještaju pomanjkanje slike. One su samo analogne slike. Crtež koji im služi kao podloga to nije. On je Stendhalov način da vlastitim sredstvima proizvede jedan temeljni dojam, na kojemu se u više navrata ustrajava: vizije koje mu dolaze često su “poput fresaka s kojih su odlomljeni čitavi komadići”. Te slike u kojima manjka slika stoga su bliže obrađenim slikama koje može proizvesti video odlamajući punoću filmske slike, na suprotan način od onog na koji to čini fotografija. To je približava mentalnoj slici, ili barem mogućnosti da je oponaša, kao što stječemo dojam da Stendhal čini s pomoću obrisa što zaustavljaju linije sjećanja. One se približavaju slici koju se može napisati, jednako kao i nacrtati, kamerom pretvorenom u svjetlosni kist ili grafičkom paletom i kompjutorom.

Konačno, vidjeli smo u kojoj je mjeri *Henri Brulard* bio dijelom jednoga iskustva sačinjenog od riječi i slika: toliko te ih je doveo u posve nerazlučive odnose. Jezik se u tom djelu na dvostruki način neprestano doznajuje slici: prvo prisutnošću pisma u samome crtežu, u kojemu ono u potpunosti sudjeluje; zatim neprestanim uvođenjem u sam tekst te mješavine figura čije se fiktivno jedinstvo na taj način izgrađuje, u vidu nekog drugog i novog prostora. I opet, više nego filmskoj slici, Stendhalova se projekcija približava videu (ili videom za-

hvaćenom filmu), onoliko koliko, svojevolumno uvodeći riječ u sliku, video pridodaje karakteru poopćenog pisma svoju izravnost i karakter slike-svjedoka. On tako ostvaruje nejasan san o kameri-peru, u kojemu film teži postati kinematografom, a osobito autoportretom kakvog ga ja poimam: "...snimanje na filmsku i zvučnu vrpču meandara i polaganog ili mahnitog odvijanja našega imaginarnog svijeta, film-ispovijest, pokušaj, otkrivenje, poruka, psihoanaliza, opsesija, stroj za čitanje riječi i slika našega osobnog krajolika..."¹⁶²

II. POPIS

Osobitost pitanja koje me zaokuplja proizlazi iz toga što je ono tek vrlo nedavno poprimilo određenu konzistenciju u svijetu filma, u kojemu se pojavilo više ili manje izričito prilagođavajući filmskoj situaciji tekovine jedne tradicije književnog stvaralaštva koja je i sama promjenljiva oblika. Vrsta, ili više domena koju ta tradicija želi utvrditi – nazovimo je zasad autobiografijom – dovoljno je neizvjesna da bi neprestano graničila s brojnim drugim vrstama i na taj način doticala samu bit čina pisanja. Ustanovljujemo i to da se književna teorija nanovo počela živo zanimati za te probleme u trenutku kad ih je film sa svoje strane počeo proživljavati s povećanim intenzitetom, izazivajući plimni val novih pitanja. Sve do tle te želja za utvrđivanjem u videostvaralaštvu sličnoga zamaha koji je sa svoje strane bio takoreći organski povezan s razvojem tog novog medija obvezuje na jedno pomalo osobito gledište: video nas vraća na film koji nas vraća književnosti s kojom video možda ima povlašteni odnos.

Proteklo je dakle desetak godina otkako se sve teži i sve suptilniji dosje relacija između filma i književnosti upotpunio jednim novim ulogom, s raskorakom koji gotovo oduvijek postoji između teorije, povijesti i prakse (filmova i njihove kritike); počelo se govoriti o subjektivnom filmu i autobiografiji¹⁶³.

Dugo bi nam trebalo da načinimo popis sineasta koji iz ovog ili onog razloga figuriraju u prvim pokušajima sinteze, retrospektivama, programima: od Marije Koleve do Raymonda Depardona, od Borisa Lehmana do Jonasa Mekasa, od Chantal Akerman do Chrisa Markera, od Jima Mc Bridea do Josepha Mordera, od Welle-
sa do Fellinija. Svojom raznovrsnošću, očuvane katego-

162 Alexandre Astruc, "L'avenir du cinéma", *La Nef*, 1948 (cit. u *L'Art du cinéma*, op. cit., str. 597).

163 Nabrojimo: Program *Autobiographical/diarristic experience in cinema*, predstavljen u Anthology Films Archives, New York, lipanj 1979 (pretisak u *Revue belge du cinéma*, br. 19, proljeće 1987., str. 18). Esej Elizabeth Bruss, "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography", op. cit. Druga manifestacija "Cinéma et Littérature" C. R. A. C.-a u Valenceu koju su organizirali Françoise Calvez i Dominique Païni, 30. listopada-4. studenog 1984, pod imenom: *Lettres, Confessions, Journaux intimes*. Br. 13 (jesen 1985) časopisa *Revue belge du cinéma: Boris Lehman, un cinéma de l'autobiographie*. Program "Étoiles et toiles", *Le cinéma à la première personne ou Ciné-Je*, koji je predstavio Frédéric Mitterand sa sekcijom Philippe Venaulta o "Intimnim dnevnicima" (listopad 1985). Međunarodni kolokvij koji je organizirao Adolphe Nysenholz za zatvaranje "Tjedna filma i autobiografije" na Slobodnom sveučilištu u Bruxellesu, 1. ožujak 1986, praćen objavljivanjem u *Revue belge du cinéma*, br. 19, proljeće 1987. *L'Écriture du 'Je' au cinéma*. Ne treba zaboraviti da je više od deset godina i u više eseja Dominique Noguez ustrajavao na pojmu "subjektivnog filma" (*Le Cinéma autrement*, 10/18, 1977) koji je zatim razradio u vezi s američkim "underground" filmom (*Une renaissance du cinéma*, Klincksieck, 1985). U ovaj popis (suprotno od autora 19. broja *Revue belge du cinéma*) ne uključujem vrlo dobar članak Jean-Pierre-a Chartiera "Le cinéma à la première personne", *Revue du cinéma*, br. 4, siječanj 1947, jer se on zapravo tiče samo fikcijskih filmova sa subjektivnim glasom, a ne i onih u kojima se sineasti zbilja izražavaju "u prvom licu".

164 "Cinéma et autobiographie; problèmes de vocabulaire", u *L'Écriture du 'Je' au cinéma*, op. cit. Svi navodi iz P. Lejeunea što

rije dobro pokazuju da je književnost referencijalni okvir koji omogućuje sabrati ta djela. Ideja, nejasna ali snažna, koja iz njih proizlazi jest *intimno* (osobno, privatno). Pojam pisma pokazuje se jamcem te ideje, kao što se očituje u kružnome izrazu: "Ja' i njegovo pismo u filmu". On podrazumijeva dvije ideje, dva načina funkcioniranja koji se presijecaju ne preklapajući se. Prvi proizlazi iz sineastove odluke da se zadrži kod sebe, da ispriča ili evocira svoj život, da počevši od vlastita iskustva utvrdi pitanje "tko sam ja?" i da ga postavi više ili manje izričito, sa svim posljedicama koje iz toga slijede. Drugi proizlazi iz privatnog karaktera (i samog vrlo promjenljivog) uvjeta produkcije i snimanja. On često, ali ne i nužno (kao što svjedoči Fellinijev protuprimjer) jamči to promicanje intimnog; obrnuto, intimnost snimanja ne jamči onu riječi (iako između dvije pozicije uvijek postoji veza koja stupnjevito vodi od subjektivnog do objektivno intimnog). Upravo se na toj nužno mutnoj pozadini pomalja riječ autobiografija. Njeno je lebdeće svojstvo itekako istaknuto na zadnjoj stranici "*Ja' i njegovo pismo u filmu (L'Écriture du 'Je' au cinéma)*: u jednom se stupcu uspostavlja bibliografija autobiografije (podsjećajući da se tjedan projekcije s kolokvijem, održanim u Bruxellesu 1986, zvao upravo "film i autobiografija"); u drugom se utvrđuje njena filmografija: riječ "autobiografija" pritom nestaje u korist mnoštva riječi što dolaze na njezino mjesto, i samih podijeljenih u šest kategorija (autoportreti, portreti prijatelja, obiteljski portreti/pisma, dnevnički s putovanja, privatna događanja / Intimni dnevnik / Ispovijesti / Uspomene iz djetinjstva / Bilježnice sineasta).

Jednom krajnje ležernom intervencijom, koja malne predstavlja (uzimajući u obzir osobnost njezina autora) čin legitimiranja autobiografije na filmu, Philippe Lejeune pokušao je unijeti malo reda u taj nered, ili ga barem malko rasvijetliti¹⁶⁴. On počinje tako što utvrđuje "gipkost" pojma autobiografije u književnoj domeni, gdje ga se u 19. st. definiralo na dva veoma različita načina. U jednom slučaju, radi se o priči koju pojedinac stvara od svog života (sa sporazumom što ga to pretpostavlja). U drugom, autobiografijom postaje svaki tekst (a ne samo priča) u kojem se ističe autorova skrivena ili priznata namjera da ispriča svoj život, iznese svoja mišljenja, prikaže svoje osjećaje. To se svodi na isticanje, jednako koliko (a možda i više) nego prirode nekog spisateljskog projekta, razvoja načinâ čitanja što cjelokupni

interes prebacuje na autorovu osobnost, služi se u korist djela dotad prilično zanemarenim marginalnim produkcijama (pisma, dnevnici, itd.) i na taj način sudjeluje u vrlo općem pokretu subjektivizacije koji se razvio u 19. st.; stoga je prikladnije govoriti o *autobiografskom prostoru*. Poteškoćama definiranja riječi u književnom kontekstu pridodaje se, nastavlja Lejeune, ta osobita elastičnost što nastaje s premještanjem riječi iz književnosti u film, sve do momenta kad se možemo upitati je li to legitiman postupak. Tada se sukobljavaju dvije mogućnosti: jedna već pomalo stara, čisto teorijska, individualna i pesimistična, ona američke poetičarke Elisabeth Bruss; druga, što danas oko sebe okuplja mnogobrojne sineaste i sinefile koji sa strašću i pragmatizmom nastoje promaknuti tu novu vrstu, ne zamarajući se previše njenim definiranjem, kao i nekolicinu specijalista (ja ih dodajem ovdje) u potrazi za istančanijim shvaćanjem problema.

Argumenti što ih Elisabeth Bruss suprotstavlja postojanju, pa čak i mogućnosti autobiografije na filmu pružaju zainteresiranima za ta pitanja (dragocjeni) okvir za definiranje i raspravu. U njihovim očima, tri parametra definiraju klasičnu književnu autobiografiju: *vrijednost istinitosti* (koja autora obvezuje da govori istinu, koliko na razini istinitosti izvora toliko na onoj iskrenosti namjera); *vrijednost čina* (koja u autoru prepoznaje subjekt odgovoran za postupak što navodno ilustrira njegov karakter); *vrijednost identiteta* (koja u jednoj te istoj osobi sabire autora kao osobu, pripovjedača i protagonista). Po Elisabeth Bruss, film krši svaki od ta tri stava.

1. Čak i ako je kinematografski medij uspio uspostaviti razliku između fiktivnog i stvarnog, film koji želi ispričati neku "istinitu" priču ostaje podijeljen između dva stava: snimanja u neobrađenu stanju ili ponovne razrade zbivanja; on mora izabrati između "mizanscenske i direktno zabilježene istine". Slika je po prirodi osuđena da bude ili suviše ili premalo stvarna, raščetvorenja je (sve do najsitnijih elemenata od kojih je sačinjena) između dokumentarne istine i fikcije. U svakom trenutku može prijeći iz jedne u drugu. Upravo se u tome sastoji nepoznata poteškoća jezika, koji nije u izravnom odnosu sa stvarnošću i raspolaže vrlo promjenljivim resursima za proizvodnju "istinitih" priča.

S jedne strane, u jeziku postoje konvencionalni modaliteti što omogućuju izražavanje određenih osjećaja, određenih modulacija (poput sumnje, prešućiva-

slijede izvadene su iz tog teksta, str. 7-12.

nja, ustezanja, itd.). Filmski jezik to ne poznaje: slici je teško težiti "iskrenosti" upravo kao što joj je teško priznati svoju istinitost.

2. Vrijednost autobiografskog čina nailazi na dvije različite poteškoće. Prva je raspodjela funkcija: dok pisano djelo gotovo uvijek pretpostavlja jedinstven izvor, film u pravilu implicira podjelu zadataka: redatelj-autor nikada nije posve identičan autoru; film kao da podvrgava promjeni i samu prirodu "autorstva". Druga poteškoća, u većoj mjeri odlučujuća, jest ona s izrazom: kako u nekoj slici, baš u toj a ne u nekoj drugoj, naznačiti ne samo njenu iskrenost, nego i njenu točku gledišta, njenu subjektivnost. Film je zbog toga prinuđen koristiti se ekscenim oznakama (kojih je subjektivna kamera kanonski primjer); on je uvijek podijeljen između opisa i izraza: izražajne oznake, premda očituju autorov oprez, priječe stvarnosni karakter što ga on nastoji dati sebi samom i svojoj priči.

3. Konačno, filmu nedostaje vrijednost identiteta. Dok se u tekstu "ja" koje govori gotovo prirodno stapa s "ja" o kojem govori, u filmu postoji nepremostiva razlika između onoga koji gleda i onoga koji biva gledan. Surovost prisutnosti kao i apsolutna odsutnost zabranjuju neprimjetni prijelaz, gotovo izvan prostora i vremena, što jezičnim subjektima – piscu, pripovjedaču, liku (a naposljetku i čitaocu) – omogućuju da se stope u nerazlučivom jedinstvu. Elisabeth Bruss podsjeća da jezik nije ni djevičanska objektivnost ni čista subjektivnost; dočim u filmu jedna završava gdje druga započinje. Iz toga proizlazi formula koja bi mogla rezimirati njezinu raspravu: "subjektivnost nestaje pred objektivnom".

Toj strogoj i naizgled jednoznačnoj poziciji Philippe Lejeune suprotstavlja jedno vrlo pragmatično dokazivanje. On ukazuje na to da je Elisabeth Bruss odveć podcijenila postojanje jednog filma koji slabo poznaje, i koji se k tome uvelike promijenio otkako je ona napisala svoj tekst. Pokazuje kako izvanprizorni glas, dosta čest a ponekad i obilan, može djelomično nadoknaditi blagodat jezika. Ističe da također vrlo raširena upotreba snimki itekako može poslužiti za zaobilazanje poteškoće koju sineast ima s evociranjem vlastite prošlosti. Ukazuje na uznemirujući i nov karakter sastanaka na kojima se redatelj gotovo obvezuje prisustvovati, predstavljajući publici u vrlo intimnom kontekstu autobiografiju iz koje kao da iznenada izlazi, isti i drugi, kad se svjetlo upali na kraju projekcije. Oslanjajući se na od-

ređen broj primjera Lejeune prelazi, kako kaže, s “pitanja vokabulara” na “stvarnost jedne nove vrste” čineći nas itekako svjesnim njene aktualnosti, raznolikosti, pregnancije. No primjetno je njegovo (hotimično) kolebanje oko pojmova, i to kako na kraju puta nanovo nalazi pitanja s kojima je započeo: tako u svome zaključku krzma između “filmskog ja” i “autobiografije”, dovodeći do tananog prenošenja odgovornosti potonjeg pojma, koja je oduvijek bila njegova, na tu novu vrstu koja ga zahtijeva za sebe, i u isti se mah ushićuje svojim nanovo pronađenim blagom.

No isto tako, naposljetku ne odgovara Elisabeth Bruss na čiju se globalnu perspektivu potrudio ukazati: ona se pita o progresivnom nestajanju slike Ja u suvremenoj kulturi pa tako i društvu, koje je tradicionalna književna autobiografija dugo vremena bila jedan od vodećih znakova, i koja se našla u osobito ugroženom položaju pojavom medijā.

U tom pogledu ona ne očituje nikakav katastrofizam: jednostavno se pita. Filozofski, pokušavajući odva gnuti za i protiv, pita se o tom razvoju stvari koji osjeća. Krajnje empirijski stav što ga zauzima Lejeune ne odgovara toj brizi, možda izraženoj na malko brz, ali ipak snažan način. Ukratko, on nam kaže: nakon što je bio nijem pa zvučan, film bi mogao naučiti izreći “ja”. Sve je u načinu. Elisabeth Bruss ne tvrdi da on uopće nije kadar izreći “ja”. Ona jednostavno tvrdi da, zbog poteškoća na koje nailazi u pokušaju da se izrekne, to “ja” ne izriče “ja” na točno isti način, te da to pretpostavlja drugačiju ideju “ja”-a, sebstva ili subjekta. Dakle, jednu ideju triju objekata. Ili djela na koja se poziva Lejeune supstancijalno mijenjaju pitanja o dispozitivu i načinima iskazivanja što ih iznosi Elisabeth Bruss; ili mu pitanje koje ju zaokuplja i način na koji ga izražava ostaju u biti strani; ili se nije htio njima pozabaviti u kontekstu svojega teksta. Zacijelo postoji trunka istine u prvoj pretpostavci: pojavila su se nova djela, među kojima veliki dio najnovijih Elisabeth Bruss ne poznaje. Ali na kraju krajeva, to ne razara bit jednog dokazivanja s kojim se Lejeune pokazuje većim dijelom suglasan. U tolikoj mjeri te se ispod razlika u riječima, raspoloženjima i stavovima distanca između one koja autobiografiju na filmu proglašava nemogućom i onoga koji se zanosi vidjevši u njemu njezin trijumf, ukazujući istovremeno i na to da ona vjerojatno postaje veoma različitom od sebe same, ali ne tražeći pritom riječ kojom bi naznačio ono što jedna ta-

kva promjena uvodi (ili ne uvodi) u suvremeni subjektivitet, nadaje neznatnom.

Njegovo pozivanje na *Godine okidača* (*Les Années délic*) Raymonda Depardona to dobro pokazuju. On naglašava učinkovitost upotrijebljenog dispozitiva: izmjenjivanja između krupnog plana Depardona koji se obraća gledatelju kako bi mu ispričovijedao svoj život i ekrana na kojem se prvo nižu snimke u koje se Depardon upliće ističući prstom određene motive i potom izvaci iz više njegovih filmova. Jedan se kadar osobito dojmio Lejeunea: jedan od prvih što ga je adolescent snimio amaterskom kamerom koji prikazuje noge, kadrirane odozgo nadalje, kako se uspinju i zatim silaze stubištem. “Dvostruko autobiografski kadar-sekvenca: od glave do nogu i, pretvarajući to u citat, od sadašnjosti do prošlosti...” Ali on zaboravlja precizirati dvije stvari. Taj kadar je vrlo neobičan, usiljen, gotovo nesuvisao u svakom pogledu (jer je snimljen subjektivnom kamerom); isprva sumnjamo (barem sam ja posumnjao) da je tijelo što ga vidimo tijelo onoga koji govori; a dojam čudnovatosti ostaje i nakon što se u to uvjerimo. S druge strane, postojanje tog prijašnjeg pogleda, umetnuta sirovog elementa, takvog kakav jest, u svoj njegovoj faktičnosti, pridonosi osjetnoj promjeni prirode autobiografskog čina: srazu tijela odgovara cijepanje vremena. Razmislimo li, i sama priroda tog sporazuma je čudnovata: s jedne strane, on je izravniji i “istinitiji” nego što to ikad može biti pisana priča, s tim licem koje vas promatra i kaže vam: “ja sam ja i ovo sam bio ja”; s druge, taj prijašnji ja kao da se nikad uistinu ne vraća ja-u koje nam govori. S druge strane, čak i svjedočeći uređenom povratku u prošlost (počevši od rođenja) i čak i ako se tu i tamo pojave znakovi osobnoga života, pokret retrospekcije fokusiran je na jednu dimenziju autorova života: njegov poziv fotografa i sineasta. Ta je tema očito središnja, kao što je to priča o pozivu pisca. Ali ona je ovdje u pozadini u odnosu na sliku (uvijek više ili manje globalnu) o sebi koju obično teži dohvatiti onaj tko odluči ispričovijedati svoj život. To možda proizlazi iz naravi narudžbe koju je Depardon dobio od Susretā u Arlesu, ili iz njegove diskrecije. Ali tu diskreciju također valja ispitati. Mislim da to uzmicanje uvelike proizlazi iz činjenice da je istina koju se ovdje uvodi u igru gotovo posve uvjetovana samim tehnikama (fotografijom, filmom) što dovode do duboke preobrazbe subjekta autobiografije. Filmski dispozitiv u tome ima svoju ulogu, iako su njegovi neizbježni

učinci cijepanja ublaženi glasom koji nas vodi. Snimke, naprotiv, pospješuju tu preobrazbu: one fragmentiraju tijelo filma u mnoštvo zaustavljanja, trenutačnih malih smrti: one fotografa, i sineasta koji to postaje i s pomoću njih pretvara u subjekt trenutačnih pomračenja, isprekidani subjekt.

Ta nepostojanost na koju je osuđena slika, a osobito snimka, koja je međutim neophodni saveznik autobiografskog filma, naglašava se čim nestane forma priče u strogom smislu riječi, njezin jedini postojani orijentir. To je očevidno u filmovima Roberta Franka. Na primjer, u *Razgovorima u Vermontu (Conversations in Vermont)*, njegovu najjasnije autobiografskom filmu, u kojemu pred svojim sinom evocira njihovu zajedničku prošlost putem skupa snimki, Frank se opredjeljuje za jedno radikalno udvajanje. Njegova fizička prisutnost na ekranu rasprskava se u gestama i riječima; on stvara neku vrstu halucinirane sadašnjosti u kojoj snimke, na probnim uzorcima ili trakama, predstavljaju mnoštvo fragmentiranih trenutaka prošlosti koji se nanovo pojavljuju, udvajajući jednom fantazmatskom supstancom pulziju momenta, njegovu materijalnost, njegov prostor, njegovo vrijeme. Vrlo snažno naglašeni kontrast između nepravilnih pokreta na površini materije i statičnošću određenih kadrova ili momenata kadrova pojačava napetost između fotografije i filma; utoliko više što taj kontrast zahvaća sadašnjost u njenoj nepomičnoj stvarnosti kao i vrijeme podijeljeno prisutnošću prijašnjih slika. Susret dvaju medija postaje monolitnim momentom uspostave i nestanka sineasta-fotografa koji se iznova pripovijeda putem filma nakon što je to prvi put učinio, na nužno zagonetniji način, putem fotografije.

Najbolji primjer šoka što ga proizvodi fotografija u oblikovanju autobiografskog subjekta na filmu možda predstavlja kratki film Alaina Jauberta *Strijela vremena (La Flèche du temps)*. Na slici se nižu snimke, mnoštvo snimki, od rođenja do trenutka snimanja, tijekom pet dugačkih minuta. Na tonskoj vrpici, historijski tragovi odgovaraju proživljenim godinama (rat, maj '68, itd.). Postoji upravo jedan "ja" što se pojavljuje, stvoren od mnoštva lica, od kojih su posljednja posve nepovezana s početnim: identitet (gotovo) nulti.

S koje se god strane okrenuli, čini se teško utvrditi obilježja subjekta u potrazi sa sobom samim. Pogledajte Brakhagea, Mordera, Cocteaua, Fellinija. Na različitim

* *Mémoires d'un Juif tropical*, film Josepha Mordera iz 1988. (op.prev.)

polovima, oni gotovo da oblikuju, s Depardonom i Frankom, spektar različitih poza; zajedno ocrtavaju obrise jedne nemoguće autobiografije. Prvi iznalazi, nakon Maye Deren, golemu moć da izrekne "ja" u američkoj avangardi. Ali koji je to "ja" što nam govori, bez riječi (i gotovo ili posve bez zvuka), zgrčući tijekom godina jednu od najdojmljivijih nakupina snimki u povijesti filma, operirajući bez prekidanja transmucije između stvarnog naboja snimki i njihove izražajne vrijednosti stečene svim mogućim procesima brzina, fuzija, izobličjenja? Kao što znamo, on je snimio rođenje svoje djece, svoju ženu, svoju kuću, svoj obiteljski život, postavio je samoga sebe na scenu u svojemu prirodnom i duhovnom okviru; u neke je filmove ugradio dokumentarne i kulturne slike. Ali nikada obrada autobiografskog prostora nije polazila od jednoga takvog raspršivanja autobiografije kao priče, pa i kao svjedočanstva, od jedne takve volatilizacije sporazuma o prepoznavanju što ga ona pruža svojemu čitaocu-gledatelju. Očito je da se radi o nečem dugom.

Zanimljivo, smještajući se ujedno s ove i s one strane stava što ga je usvojio Depardon (u *Godinama okidača*, jer postoje i drugi Depardon), veliki pothvat Josepha Mordera gotovo da je izvršio destrukciju sličnu onoj Brakhageovoj, čak i ako je riječ o dva posve suprotna pokreta. S jedne strane – da ne okolišamo – postoji dnevnik u nastajanju, poput gotovo svih intimnih dnevnika, o dokolici, krizi, nepriznatoj žudnji, koji završava tako što postaje pravi dnevnik, godinama sustavno vođen na super 8 mm vrpici (budući da autor to pokazuje, barem fragmentarno: eto dalekog rođaka Gideovog *Dnevnika*, jednog od prvih objavljenih za autorova života, što je otada praktički postalo svakodneвно). S druge strane, postoje filmovi koji nastaju iz dnevnika, kao lažne nožice (na primjer, *Sjećanja jednog tropskog Židova**): oni imaju tu neobičnu osobinu da ujedno budu autobiografije (ali uvijek djelomične, posvećene određenom problemu, određenom fragmentu života, ovom ili onom momentu, čak i ako u njima prevladava djetinjstvo) i pothvati, promišljeni i nastrani, destrukcije autobiografije. Vidimo kako se ona ruši, strukturalno i dinamički minirana fikcijom, logičkim pomakom koji se prelijeva u fikciju. Sa svojim zamkama, udvajanjima, dvosmislenostima, beskrajno udaljenim od svake propisane istine, fikcija ovdje postaje jedinim mjestom za dohvaćanje, shvaćanje onoga što iznosi "istinita" priča.

Konačno, postoji – prividno na suprotnoj strani karte, no u stvari posve bliskoj – “istiniti film” velikih “autora”, iznutra miniran sanjanom autobiografijom. *Orfejev testament* (*Le Testament d’Orphée*) je upravo pothvat te vrste. Nadovezujući se na prijašnju fikciju (*Orfej*) kako bi se u nju iznova ugradio, nastanjen prisutnošću autora koji je postao likom priče koju konstruira, posve se stavljaajući, kako veli u prologu, u službu sebe samog ali pritom se ne pokušavajući stopiti sa sobom i ispriповijedati se putem kakve retrospektivne pripovijesti koja nimalo ne bi svjedočila o konkretnoj stvarnosti njegova vlastitog života, nastojeći, daleko više nego izraziti ga, odrediti uvjete koji ga izručuju smrti kako bi se djelo moglo nadati uvjetom jednoga uskrsnuća: takav je *Testament*. Autobiografija unaprijed preobražena u parabolu pjesničkog i kinematografskog stvaralaštva, sa svojim mjestima, slikama, simbolima i bogovima.

I, dakako, Fellini. Jedan od najvećih neimara paradoksa osobnosti, pored Pessoae, Pounda, Michauxa i nekolicine drugih (među kojima Pasolinija, njegovog *alter ega* u Italiji arhaičnosti i mita). Sa svojom uobičajenom tananošću, tijekom čuvene seanse u *Osam i pol* (*Otto e mezzo*), jednom od producentovih prijatelja on stavlja u usta Stendhalovu rečenicu (upućenu Mastroianniju) iz njegovih putovanja po Italiji: “Ja, samotno, hraneći se samim sobom, umire zadavljeno jecajem ili smijehom.” Ali on to nadilazi, ne pokušavajući se više zamarati dvoznačnostima “Ja”-a ni njihovim odnosom sa stvarnošću koja bi im tobože bila vlastita. U pothvatu nesvodivom na koju god priču o počecima, a koji je ipak uvjetovan njegovom opsesijom, Fellini sa sve egzaktnijom veličanstvenošću utvrđuje krugove jedne ničim sputane autobiografije, oslobođene svake brige za istinu, za identitet. Ona je jednostavno sanjana i nanovo sanjana, prema veličanstvenoj formuli što svakom filmu omogućuje produbiti funkcioniranje stroja iluzije čija sama priroda omogućuje jedan takav paradoks: “Skupio sam sve komadiće i od njih izradio jedno djetinjstvo, jednu osobnost, žudnje i uspomene, i sve to kako bih bio kadar to ispriповijedati.”¹⁶⁵

Kad bi trebalo dati simboličnu sliku autobiografije na filmu (hotimice prelazim s najvećeg filma spektakla na intimnost avangardnog filma), to bi bila *Nostalgija* Hollisa Framptona. Fotoaparati koji nas gleda, niz od trinaest snimki što se jedna po jedna postavljaju pred objektiv, glas što iznosi okolnosti snimanja kao priču o

165 Cit. u Elizabeth Bruss, *op. cit.*, str. 481.

166 Michel Beaujour, *Miroirs d’encre*, *op. cit.* Većina navoda što slijede potječu iz prvog poglavlja: “Autoportret i autobiografija”.

167 Na naslikani autoportret poziva se jedini (koliko je meni poznato) tekst posvećen autoportretu u videoumjetnosti: Helmut Friedel, “The New Self-Portrait”, *Video by Artists 2*, Art Metropole, Toronto 1986. Isto tako, zajednički rad mora proći kroz posrednički oblik što ga predstavlja fotografski autoportret (v. *L’Autoportrait à l’âge de la photographie*, razgovor slikara i fotografa o vlastitoj slici, katalog Musée cantonal des Beaux – Artes, Lausanne 1985; te Jean-François Chevrier i Jean Sagne, “L’autoportrait comme mise en scène”, *Photographies*, br. 5, 1984).

onome što fotografija predstavlja i na što podsjeća: diskontinuirani fragmenti prošlosti razmješteni na jednom životu. Njihova osobitost sastoji se u tome što svaka snimka polagano, beskrajno sagorijeva, dok glas pokušava nanovo dohvatiti ono čega je bila teatrom, sve dok se pepeo ne raspe oko objektivu koji vas utoliko bolje promatra. *Nostalgija*: autobiografija izgara, osuđena na uzmak od nasilnosti filmskog dispozitiva, od moći negativnog koja ju potkopava. A film se pretvara u pepeo pod nemogućim-beščutnim okom fotografije.

Kako precizirati nejasni osjećaj što nam omogućuje da utvrdimo kako je film, ili barem jedan njegov dio, ušao, kao što je to prije gotovo dva stoljeća učinila književnost, u “autobiografski prostor”? Kako procijeniti stanje filmskoga “Ja”? Mislim da bi se stvari mogle malo pojasniti počemo li od opreke između dva velika oblika obrade, koja je često teško razmrsiti, subjektivnog iskustva. S jedne strane postoji autobiografija: želimo li očuvati minimalnu supstancijalnost njene tradicionalne definicije, prisiljeni smo utvrditi da ona na filmu postaje fragmentarna, ograničena, disocirana, neizvjesna – obuzeta onom nadmoćnom formom disocijacije što nastaje iz travestija fikcije. S druge strane, kad njena definicija postane doista sumnjiva, ona vrlo često prekrije jedno iskustvo koje je, iako autobiografske prirode, njezina suprotnost: autoportret. Time bi se mogao malčice razjasniti taj dio filma, koji zapravo nije moj predmet. Nadasve, na taj način možemo dosta precizno procijeniti preobrazbe što ih video uvodi u prostor koji od sada više ili manje dijeli s filmom, približavajući se izravnije od njega određenoj tradiciji književnog iskustva.

III. AUTOPORTRET

Svoju sam ideju o autoportretu posudio iz lijepo knjige Michela Beaujoura, *Zrcala od tinte*¹⁶⁶. Posredstvom te riječi koja ga nipošto ne zadovoljava, on ocrtava obrise jedne autonomne vrste, ili barem diskurzivnog oblika: nesvodivog na naslikani autoportret čak i ako oni sudjeluju u zajedničkoj konfiguraciji¹⁶⁷; on se bitno razlikuje od autobiografije, ako se zadržimo na negativnoj definiciji koju je dao Philippe Lejeune govoreći o Montaignevim *Esejima*.

Prije svega, autoportret se razlikuje od autobiografije odsutnošću svake suvise priče. Naracija je u njemu podčinjena jednom logičnom razvoju, zahvaljujući sku-

pu ili krpariji raznolikih elemenata uređenih prema ni-
zu rubrika koje možemo nazvati “tematskim”. Autopor-
tret se više svrstava na stranu analognog, metaforičkog i
poetskog nego narativnog: on “pokušava uspostaviti
svoju koherenciju zahvaljujući sustavu povrataka, pona-
vljanja, preklapanja i suglasja između homolognih i za-
mjenjivih elemenata, tako da je glavni dojam što ga
ostavlja onaj diskontinuiteta, anakrone jukstapozicije,
montaže”. Dok se autobiografija definira jednim vre-
menskim zatvaranjem, autoportret se nadaje beskraj-
nim totalitetom u kojemu ništa ne može biti unaprijed
dano, budući da nam njegov autor najavljuje: “Neću vam
pripovijedati o onome što sam učinio, ali ću vam reći tko
sam”. Autoportretist polazi od pitanja što svjedoči o je-
dnoj odsutnosti sebstva sebstvu, kojoj naposljetku mo-
že odgovarati što god; on na taj način izravno prelazi iz
praznine u prekomjernost, ne znajući zapravo ni gdje
ide ni što čini, dok je autobiografija obuhvaćena ograni-
čenom punoćom koja ga zakiva za program vlastita
života.

Ali sve to, “bilo što” što navire, u komadićima, u
fragmentima, ta metoda koju si svatko pokušava izu-
mjeti kako bi obuhvatio svoje uspomene i svoje fan-
tazme, ta dijalektika pamćenja i invencije nije međutim
plod samovolje ili slučaja: ona je, tvrdi Beaujour (što je
središnja ideja njegove knjige) inačica postupaka stare
retorike, usmjerenih na drugi cilj od onog uvjeravanja
drugog. Od sv. Augustina (njegova ishodišta) do Monta-
igne (njegova pravog mjesta rođenja) do Leirisa (njego-
va vrhunca u moderno doba), logika autoportreta se
oblikuje kroz tako raznolika djela kao što su ona
Jérômea Cardana, Nietzschea, Jacquesa Borela, Barrèsa,
Rousseaua, Rogera Laportea, Malrauxa ili Butora.

Možemo ga odmah definirati petorim značajnim
obilježjima:

1. Autoportret nastaje iz dokolice, iz povlačenja, on
je “znak grešnosti pisma u kulturi u kojoj retorika zaka-
zuje”. Pismu kao aktivnosti, intervenciji, dijalogu on su-
protstavlja pismo kao neaktivnost, zastranjenje, mono-
log. On je samotni otklon od retorike čije naslijeđe
pervertira.

2. Subjekt autoportreta je subjekt enciklopedijske
vrste. On obavlja putovanje kroz mjesta (u vlastitom i fi-
gurativnom smislu) koja oblikuju kulturu i kojima je
stoga i sam oblikovan. On je baštinik srednjovjekovnog

168 M. Beaujour, *op. cit.*, str. 110.

speculum i svih topika retoričkih mnemotehnika. Te se
topike sastoje od skupova mjesta u kojim prolaze slike.
Ta su mjesta stalna, dok su slike provizorne. Autopor-
tret, koji društveni učinak te retoričke tehnike ograniča-
va na privatni prostor, “u prvom redu [je] imaginarna
šetnja duž jednoga sustava mjesta u kojem su pohranje-
ne slike-uspomene”¹⁶⁸.

3. Autoportretist je junak knjige postavljene kao
apsolut u potrazi za sebe-prisjećanjem i sebe-istraživa-
njem. Knjiga stoga postaje ujedno utopijom (ali ona ne-
ma zaključak, zatvoreni karakter), tijelom (koje vlastito
tijelo pisca pretvara u proslavljeno tijelo, obrađujući tje-
lesnost u kojoj to tijelo sudjeluje) i grobom (koji si pisac
stvara kako bi upoznao i preobrazio smrt). Njegovi po-
vlašteni uzori su Sokrat i Krist, uhvaćeni u trenutku
smrti.

4. Određen onim najosobnijim po sebi, autopor-
tret postaje knjigom neosobnog. On pretvara pojedinač-
no u opće, oscilira između antropologije i tanatografije.
Srodan je duhovnim vježbama i religioznoj meditaciji
čiju će laičku verziju polučiti kartezijanska meditacija.
Ali autoportret ne stječe izvjesnost ni Boga ni svojega
vlastitog mišljenja. S ove kao i s one strane kartezijan-
skog *cogita*, on se održava u napetosti između *ja mislim* i
ja pišem: on je “*Cogito* dislociranih trenutaka”.

5. Konačno, on je “transhistorijski”. Njegov se zah-
tjev, takoreći nepromijenjen od trenutka kad se pojavio,
održava na ruševinama usmene kulture, kao jedan od
znakova kulture tipografije i biblioteke. On se mijenja
ponavljajući se i obnavljajući, čak i ako njegova povijest
od renesanse naovamo obuhvaća fluktuacije svojstvene
oblikovanju modernog subjekta.

Jedan od problema ove učene i pomalo vrtoglave
knjige sastoji se u nastojanju da se prepoznaju te fluktu-
acije i u isto vrijeme na koherentan način obrade konsti-
tutivna obilježja njezina obrasca. Razvidno je da se au-
toportret razrađuje u posvemašnjoj jasnoći u renesansi,
doživljava povratak tijekom cjelokupna klasičnog doba i
nanovo se pojavljuje, pomiješan s drugim vrstama, od
kraja 18. stoljeća. On se tu više ili manje preklapa s auto-
biografijom (čije početke u tome vidi Lejeune) i postaje
jednom od sastavnica nejasnoga ali moćnog pojma au-
tobiografskog prostora. Počevši od trenutka kad se sva-
ko djelo nađe kao unutrašnje obasjano tim “novim zna-
kom vrijednosti” (pismima, dnevnicima, bilježnicama,
itd.¹⁶⁹), ono dobiva dvostruki status, isprva od romantič-

ko-pozitivističke, a onda od moderne kritike. Kao prvo, postaje zrcalom života koji se može nanovo sastaviti, čak i ako autor to nije učinio, i koji stoga preteže na stranu autobiografije (biografija je vrsta koja je odgovorila na tu opsesiju kritike); djelo usto postaje i organskim i sustavnim izrazom jedne subjektivnosti koja je uvijek više ili manje u potrazi za vlastitom prirodom, čak i ako očituje moć neosobnog, književnosti kao takve (u Valéryjevu ili Blanchotovu smislu). I to u tolikoj mjeri te bi se moglo utvrditi kako je od određenog trenutka (i, dakako, u različitom stupnju) u svakom djelu postojao *autoportret*, i kako će upravo na osnovi toga određeni pisci postupno pristupiti *autoportretu kao djelu*. On će to i postati na svoj promjenljiv način, prema tome pretegne li izričito cjelokupno djelo na stranu autoportreta (što je slučaj, razmjerno rijedak, Leirisa ili Rogera Laportea), ili, naprotiv, jedna jedina (ili dvije, tri) ali esencijalna knjiga nekog pisca ukaže na pregnanciju toga pisanog oblika njegova odnosa sa sobom samim (*Sanjarije* za Rousseaua, *Ecce Homo* za Nietzschea, *Ogledalo limba* za Malrauxa, *Roland Barthes o Rolandu Barthesu* za Barthesa, itd.¹⁷⁰).

IV. LOGIKA

Zapažamo da su teme ove knjige takve da uvelike obožavaju istraživanja o subjektivnom filmu i autobiografiji, koja će se zacijelo nadalje razraditi. Jasno je da dok autobiografija na filmu manjka, lomi se i transformira, poigrava se sa sobom i rastvara, da sve to, iz razloga koje smo naveli, itekako ide u korist jednome reaktivnom tijeku što izbliza ili izdaleka nanovo aktivira onaj književnog autoportreta (čak i ako njegovo premještanje u filmsku situaciju očito mijenja mnogo toga). Poetska obrada autobiografske materije kod Brakhagea, modaliteti prema kojim on s pomoću niza figura ustrojava tvarne i duhovne elemente svojeg svijeta, način na koji ih sabire prema načelima šoka i otklona što kao da ih nalaže jedna analogna perspektiva, sve to nesumnjivo tvori neku vrstu autoportreta (premda je taj pojam samo napola odgovarajući, zbog eliptičnosti subjekta, koja kao da je neupitna). To je i ono što na drugom kraju čine djelomične, polufiktivne i jedna na drugu naslagane autobiografije koje si konstruira Fellini, prema pokretu koji je ujedno sličan i obrnut od arheologa, budući da naslaže slojeve što ih ovaj mora bušiti (prisiljavajući kritiku

169 Lacan, *Écrits*, Éd. su Seuil, 1966, str. 742.

170 Da preciziramo nekoliko stvari: Michel Beaujour ne zanima se za implicitni razvoj autoportreta od 19. stoljeća naovamo. To je objašnjivo jer je njegova vizija prije svega transhistorijska. On ne ubraja *Život Henrija Brularda* među autoportrete, čak ga ni ne spominje. Autobiografski crtež nesumnjivo je odviše jasan, u slučaju da smo neosjetljivi na učinke crteža. Philippe Lejeune polazi od riječi "autobiografija" i ostaje joj vjeran, mada je ublažuje. Početke autobiografije kao vrste smješta u kraj 18. st. Pojmom "autoportret" služi se kad mu odgovara, bilo uzgredno, bilo kako bi se na trenutak složio, ali ne izvlačeći iz toga gotovo nikakve zaključke, s Beaujourovom kritikom istog (govoreći o Leirisu, u *Ja također* (*Moi aussi*), Éd. du Seuil, 1986, str. 19-20), bilo kako bi označio i opisao neko pojedinačno djelo (Sartreove *Bilješke o ludoriji rata* u opreci spram *Riječi*, autobiografijom, proučenim u Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975). Kao što smo vidjeli, Louis Marin na svoj način odgovara na to pitanje. On govori o autobotanografiji kako bi karakterizirao usmrćivanje autobiografije koje se u *Henriju Brulardu* odvija uglavnom putem crteža. On je vrlo blizak Beaujourovom točki gledišta, iako ni jednom riječju ne spominje autoportret.

171 "La sculpture du temps", Razgovor s Billom Violom: Raymond Bellour, *Cahiers du cinéma*, br. 379, siječanj 1986, str. 40. Isto će tako Gary Hill: "Mislili sam postao opsjednut tim elektroničkim brujanjem. Ono je poput doticaja s ostatkom svijeta...", u "A Manner of Speaking", An interview with Gary Hill by Lucinda Furlong, *Afterimage*, sv. 10, br. 8, ožujak 1983, str. 9-10.

da postane arheolog, obavljajući dobar dio njezina posla, kao, na primjer, u *Fellinijevu Rimu*). Što se tiče *Nostalgie*, promotrimo li je u tom svjetlu, zapažamo kako se autobiografija sažiže u korist jednoga minimalnog autoportreta od kojeg ostaju samo negativni tragovi, pepeo.

Iz razloga koje sada treba odrediti, upravo je video, videoumjetnost, ono za što mi se čini da najbliže odgovara toj preobrazbi retoričke tradicije u moderni prostor subjektivnosti. Ali "video" itekako treba shvatiti kao nešto usputno. Radi se naime o doista specifičnoj, jedinstvenoj i neponovljivoj situaciji koja će vrijediti za sva vremena, tijekom koje se dva slikovna režima ("Kain i Abel, film i video", govorio je Godard) konfrontiraju, utječući jedan na drugog i međusobno se zamjenjujući, prije nego što se na ovaj ili onaj način jednoga dana stoje u jedno.

Postoji barem pet razloga iz kojih se video čini pogodnijim od filma za pothvat autoportreta. Niti jedan od tih razloga nije po sebi apsolutan: zajedno međutim oni pridonose modificiranju ustroja cjeline, kao što se u fiziци ostvaruju prijelazi iz kvantiteta u kvalitet.

1. Prvi razlog je neprestana prisutnost slike koja se neodložno i neprekidno nadaje stvarnim dvojnikom koji se ne zaustavlja. Bill Viola je dobro kazao kako, čim se da na posao, slika je već tu. "To mrmori, to funkcionira." Snimanje postaje naknadnom odlukom, polazeći od uranjanja u "stvarno vrijeme" koje tvori drugo tijelo¹⁷¹. Time dolazimo u situaciju koja je od filma bliža onoj koja nas povezuje s jezikom. Nadasve ne treba ići predaleko s tom analogijom, prisiliti je da znači nešto što ne želi značiti. No slike što ih odabiremo ipak se svejednako pomaljavu na kontinuiranoj pozadini koja je jedan od najosjetljivijih ekvivalenata verbalne suzdržanosti iz koje nastaju rečenice što nas općinjavaju.

2. Drugi razlog direktno proizlazi iz prvog: u situaciji videa, autoru je mnogo lakše izravno uvesti svoje tijelo u sliku. To proizlazi ponajprije iz toga što mu je dovoljno vratiti se u predpostojeći kadar, sliku koja se snima, odluči li tako, sve dok mu to dopusti duljina vrpce. K tome, mnogo mu je lakše pristupiti svojoj slici bez svjedoka, i povezati se s intimnošću svojega vlastitog pogleda; to često slici daje neku bičevitost, svojstvo prisutnosti-odsutnosti koju je teško oponašati. Konačno, pogled-kamera u videu izgleda prirodnije. To je stoga što se čak i najstroža i najintimističnija videoumjetnost neminovno direktno ili indirektno pripisuje televizijskom

dispozitivu; a to se očituje koliko u uvjetima snimanja toliko u onima recepcije-potrošnje. Jasno je da se kameri upućeni pogled u filmu i dalje pomalo doživljava kao prijestup, prelazak granice, dok se na vrpici čini prirodni, malne očekivanim (usprkos svim preklapanjima što sve više nastoje ukloniti razliku).

3. Treći razlog proizlazi iz same slike. Nju je daleko lakše obrađivati i preobražavati na videu, pri snimanju (pa makar i na krajnje skroman način, u najdubljoj intimnosti) kao i pri post-produkciji (iz spoja tih dvaju momenata Thierry Kuntzel je dobio zapanjujuće slikovne učinke obrađujući tijekom snimanja crno-bijelu svjetlost podvrgnutu prijelazima sintesajzera). Videoslika je dakle takve prirode da izravnije očituje dojmove oka (nadilazeći njegove opažaje), pokrete tijela (nadilazeći njegovu površinu), procese mišljenja (nadilazeći njegove racionalizacije). Osobine što videoslici omogućuju da *a priori* preobrazi svaku analognu reprodukciju relativiziraju nadasve napetosti što ih otkriva Elizabeth Bruss između subjektivnog izražavanja i objektivizacije stvarnosti. Budući da slika više ne ovisi striktno o svojoj dimenziji dokumentarne istine (ono što Pascal Bonitzer zove “zrnom stvarnog” filmske slike), ona se više ne mora u tolikoj mjeri nje osloboditi želi li *a priori* objelodaniti izražajnu i ekscesnu volju nekog subjekta (kao što se događa u velikim djelima eksperimentalnog filma, kod Brakhagea, kod Mekasa). Transgresija povezana sa svakim istinskim viđenjem paradoksalno je gipkija i prirodnija u videu jer je slika po prirodi artificijelnija. Tu razliku i opet možemo izraziti u smislu dispozitiva: film ostaje mjestom gdje je svaka slika pojedinačna, jedinstvena, čak i ako ih ima bezbroj; televizija je mjesto gdje se slika uvijek može zamijeniti nekom drugom slikom: to je temelj koji ujedno obvezuje i ovlašćuje sliku videoumjetnosti u njenoj težnji da bude utoliko osebnijom.

4. Upravo smo vidjeli kako autoportret preobražava činjenice klasične retorike, općim procesom subjektivizacije, distorzije i odstupanja. Na taj način osobito preobražava sustav topika, enciklopedijskih i dijalektičkih, što uređuju funkcioniranje pamćenja i invencije, proizvodne odnose između temelja i slika. Ako “masovne komunikacije” u suvremenom svijetu više ili manje ispunjavaju pozitivne funkcije što ih je nekoć imala stara retorika¹⁷², ako, u užem smislu, televizija danas pridržava funkciju globalnog upravljanja invencijom i pamćenjem, autoportret je po logici stvari najsubjektivniji

172 U svojem “Podsjetniku” (“Aide-mémoire”) posvećenom Staroj retorici (*L’Ancienne Rhétorique*), Barthes nas podsjeća u kojoj su mjeri “masovne komunikacije” osigurale preživljavanje, u degradiranom obliku, aristotelizma i retorike (*Communications*, br. 16, 1970, str. 223).

173 Jean-Paul Fargier, “La vidéo contre (tout contre) la télévision”, *op. cit.*

174 Michel Beaujour, *op. cit.*, str. 14.

izraz otpora što ga videoumjetnost na specifičan način suprotstavlja televiziji (“protiv, skroz protiv”¹⁷³). Razmjerno samoj univerzalizaciji televizije (njenih sadržaja kao i njenog dispozitiva), autoportret utjelovljuje potrebu za izvrućem što proizlazi ujedno iz utopije i iz nesreće: on je oblik i snaga koji jedinstvene pojedince navode da počevši od sebe samih nanovo otkriju te ujedno razgranate i restriktivne oblike univerzalnog. Ako se “prvi grijeh autoportreta” sastoji u “pervertiranju razmjene, komunikacije i uvjeravanja, u isti mah obznanjujući to pervertiranje”¹⁷⁴, eto četvrtog razloga koji video autoportretu daje njegovu racionalnost.

5. Konačno, čini se bjelodanim da spoj elektroničke slike i informatičkih sustava putem videodiska i baze podataka proizvodi neku vrstu apsolutne i konačne verzije umjetnog pamćenja što ga je stara retorika strpljivo izradila. Čini se da su se ujedini svi uvjeti za nastanak, na granici videoumjetnosti i umjetnosti “novih slika” koja će se više ili manje nadovezati na nju, jednoga novog a ipak vrlo starog oblika autoportreta. Na isti način na koji se prvi put razvilo na tragu udarnog vala izazvanog razvojem tiskane knjige, sada vidimo kako se potvrđuje u slikovnim umjetnostima u trenutku kad one dobivaju ujedno na univerzalnosti i singularnosti, i na neki način zasićuju sve moguće razine putem kojih se konstituira individuacija – ono što možda još uvijek treba zvati subjektivnošću.

V. PUTANJA

EGO. Jedna od riječi što ih u *Arci Nam Junea* (*L’Arche de Nam June*) Jean-Paul Fargier predlaže Paiku, koji mu odgovara: “To je najveći problem, Stendhalov”; problem što ga videu postavlja film, kojem daje zastrašujuću lakoću i novi značaj. Čim se neko tijelo preobrazi, i njegov oblik razveže do mogućnosti nestanka, pitanje “tko sam ja?” vraća se u dva navrata; prije nekoliko mjeseci, čekajući svoju liniju u metrou mogli smo ga pročitati na ekranu gdje je u svojstvu podnaslova pratio preobrazbe nekog lika koji se naočigled mijenjao, da bismo na kraju u njemu mogli prepoznati nikog drugog doli jednoga od naših velikih preobrazitelja, Salvadora Dalíja glavom. Paik sve to vrlo dobro zna, on koji je prvi oslobodio tijela njihove ovojnice. Ali on je odlučio ostaviti pitanje neriješenim, i na taj se način osloboditi samoga sebe na jedan

eliptičan i eteričan način. Na svojim se vrpčama pojavljuje vršeci čisto izvedbene čine; on ih je izrađivao sa svojim prijateljima, preko kojih se sam postavljao na scenu i između kojih klizi, kao na vrpci *Allan 'n' Allen's Complaint* gdje s mikrofonom šeće po stijeni, intervjuira Ginsberga i Kaprowa i previja se od smijeha kad Kaprow stane hodati po vodi (to je tako lako ostvariti na videu). A sve to u *offu* ili kratkim rezanim kadrovima, kako bi potvrdio da je tamo i da poznaje glazbu (pa i onu koja svakog od njih navodi da se smatra Kristom); ali nadasve kako ne bi morao, sa svoje strane, popustiti pred težinom tako velikog problema kojem daje Stendhalovo ime.

Jean-André Fieschi, Vito Acconci, Thierry Kuntzel, Juan Downey, Jacques-Louis Nyst, Marcel Odenbach, Bill Viola. Prvo pitanje što se tiče putanje koju ću naznačiti preko nekoliko djela proishodi ponajprije iz njihova odabira. Ona su mi se učinila, svako po sebi ali osobito zajedno, jedno u odnosu prema drugom, vrlo reprezentativna za jednu neodređenu i moćnu vrstu čija raznolika stanja definiraju u različitim kulturnim ozračjima. To ne znači, nipošto, da su ona jedina niti da ne postoje druga koja bi pridonijela obogaćenju jednoga područja koje se po definiciji ne može zatvoriti u sebe (i za koje ne tvrdim da sam ga u potpunosti sagledao). U Sjedinjenim Državama, imenima Downeya, Acconcija i Viole lako bismo mogli pridodati ona Joan Jonas, Piera Martona, Douga Halla (a da ne govorimo o Joan Logue koja se namjerava, nakon što je godinama produbljivala umjetnost autoportreta, vratiti sebi samoj i poduhvatiti se, ni više ni manje, jednog autoportreta). U Njemačkoj (i Austriji), gdje je tradicija performansa od samog početka videoumjetnosti umnogome uvjetovala odabire, radovi Ulrike Rosenbach, Klause von Brucha, Rebecce Horn, Valie Export i, u najnovije vrijeme, Gerda Belza pridodaju se onima Marcela Odenbacha. U Kanadi, usprkos sve nedvosmislenijim otvaranjima prema fikciji, rad Colina Campbella sudjelovao bi u toj perspektivi. U Japanu, veličanstveni *Video Letter* Shujija Terayame i Shuntarou Tanikawe otkriva, usporedo sa "stvarnom" razmjenom pisama, jedan suptilan, minimalan i uznemirujući oblik autoportreta udvoje. Očito je dakle da takvih djela ima mnogo, a njima još treba dodati i djelomične ali vrlo snažne geste što pridonose isticanju osjećaja zajedničke prirodne tendencije videoumjetnosti prema autoportretu (mislim prvenstveno na intenzivne momente, tekst ili/i sliku, u radu Garyja Hilla: na pri-

mjer, u njegove posljednje dvije instalacije, *Crux* i *In Situ*, što zajedno tvore fantastični ponovljeni prikaz razapetog tijela pretvorenog u tijelo-jezik i tijelo-televiziju).

Sedam djela koja sam odabrao (što predstavljaju četiri zemlje, ili čak njih pet uzmemo li u obzir ulogu koju ima Chili u Downeyevu djelu) dolaze iz različitih svjetova s različitim obzorima; a načini na koji se u njima očitava perspektiva autoportreta vrlo su različiti. Na primjer, Fieschijevi i Acconcijevi pokušaji predstavljaju se u razmjerno homogenu obliku djelā čija je elaboracija koncentrirana u određenom vremenskom periodu: odredit ćemo kao autoportret *Nove misterije New Yorka* (*Les Nouveaux Mystères de New York*), vrpču koju Fieschi snima između 1976. i 1981., kao i sve Acconcijeve vrpce između 1971. i 1977.: dok se, naprotiv, kod Nysta, Viole ili Odenbacha djelo u cijelosti podvrgava tijeku svog razvoja i poprima ujedno globalniji i tananiji oblik autoportreta, koji je teško izolirati u pojedinoj vrpci. No u prvom slučaju treba napraviti i razliku između djela konstituiranog za jedinstveni moment *Novim misterijima* Fieschija, isprva filmskog kritičara, zatim redatelja filmova o umjetnosti i urednika televizijskih programa o filmu i kazalištu, i kojeg je to iskustvo možda predodredilo da jednog dana postane sineastom posve nove vrste – i video-djela Acconcija, isprva pjesnika, zatim "performera" i neovisnog sineasta koji je u nekoliko godina snimio impresivan broj vrpce, među kojima se posljednja, *Crvene vrpce* (*The Red Tapes*), ističe kao remek-djelo, tvoreći gotovo posve neovisan autoportret: nakon tog produžetka, Acconci napušta (dokad?) video kako bi se posvetio skulpturi, instalacijama i djelima environmentalističkog karaktera. U drugom nizu figura, Nyst snima nekoliko filmova prije nego što će se posvetiti videu; Odenbach je započeo performansom i usporedo s vrpčama i instalacijama nastavlja crtačku i slikarsku karijeru; Downey je dugo vremena bio sineast specijaliziran za antropološke dokumentarce prije nego što se okrenuo videu; Violu se može smatrati videoumjetnikom *par excellence*, od prvog dana vezanim za taj i nijedan drugi medij. Što se Thierryja Kuntzela tiče, on je prošao nepredvidljiv put, od filmske teorije do videa preko munjevitog prolaska kroz konceptualnu umjetnost.

Ta su djela nejednako poznata (barem u Francuskoj). O onim Kuntzelovim, Fieschijevim i Violinim se nešto malo pisalo. O Odenbachovim i Nystovim već

manje. Acconcijska i Downeyjeva su gotovo nepoznata u Francuskoj. Ali ona su sva još odviše skrivena da bi se moglo računati na čitaočevu upućenost (stoga sam dao nekoliko bibliografskih napomena). To je drugi element s kojim sam se morao nagoditi.

Treća poteškoća proizlazi iz odnosa između pojedinačnosti djela i općenitosti u kojoj sudjeluje. Ne postoji forma koja bi se više od autoportreta težila približiti obrascu kojeg svako djelo postaje potvrdom. Ali ako svako od njih ispunjava taj sporazum na osobit način, ona potpadaju pod jednu sveobuhvatnu koncepciju koja omogućuje da ih okupimo na jednom mjestu.

Našao sam se dakle, iz ta tri razloga, između dvije vatre: ili krenuti opisivati svako od njih, makar i samo kako bih ga predstavio i ukazao na ono zbog čega teži autoportretu; ili na sama djela obratiti tek usputnu pažnju, i bez okolišanja usmjeriti se na teme, pozicije iskaža, kulturne oblike koji videoautoportretu daju njegovu konzistenciju. Činilo mi se nemoguće zauzeti ikoju od tih pozicija; stoga sam vrludao između njih, uvjeren da se poteškoća, u pokušaju takvih razmjera, u biti ne može ukloniti.

Tome se još pridodaje i to da se naspram autoportreta svaka razlika čini lažna, budući da ih njegova vokacija da bude *sve*, u zbrci i pomutnji, kao u Montaignea i Leirisa, nužno brka. Kao u pismu, snaga videoautoportreta počiva u umijeću da se očuva, kako kaže Fieschi, “trag stvari u trenutku u kojem su se dogodile”.

Prvi stavak.

Prije svega, postoji tijelo. Vidljivo tijelo. Ali i jedna vrsta unutarnjeg tijela čiji potisak djelo izražava, i koji vidljivo tijelo pretvara u emanaciju. A oba su omogućena jednim lutajućim, raspoloživim tijelom. Tijelom koje Blanchot naziva “inertnim” (“désœuvré”).

U početku, kod Jean-Andréa Fieschija postoji ta pomalo čarobna kamera, više puta opisana i od samog Fieschija i od drugih: *paluche*¹⁷⁵. Ona se drži u ruci i ne naslanja na oko; na taj način sa svoje strane oslobađa jedno tijelo koje se ne poznaje. “Ono što sam vidio u okviru nije bilo ono što vidi oko, ljudsko oko, moje oko, nego ono što vidi oko na ispruženoj ruci, istovremeno proizvodeći jedno vrlo čudno udvostručenje slike, krajnje čudan dojam da se ne nalazimo pred slikom, već da ona

175 Jean-André Fieschi, “Point de vue sur un troisième œil”, *op. cit.*; “Les Nouveaux Mystères de New York”; *Art Présent*, br. 6-7, 1978. Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Hachette 1981, str. 165-174.

176 “Jean-André Fieschi et Les Nouveaux Mystères de New York”, u *Vidéo-Babil*, emisija Raymonda Belloura i Philippea Venaulta, France-Culture, 19. travanj 1983. Navodi što slijede izvadeni su iz tog razgovora i onoga koji je vodio Jean-Paul Fargier, “Rencontre avec un Corse des Carpathes”, *Cahiers du cinéma*, br. 310, travanj 1980.

prelazi preko nas.”¹⁷⁶ Taj prvi dojam proizlazi iz činjenice da baratanje s *paluche* prirodno dislocira (to jest: za to ne moramo učiniti nikakav napor, proizvesti nikakav učinak) sve orijentacione kodove što su upravljali konstrukcijom slike od nastanka filma. Taj se dojam pojašnjava kad se tijelo snimatelja preda slici (na primjer, širom otvoreno oko u umetku, ili ruka što piše *Djetinjstva*, *jedno*, ili prvi kadar, vrlo dug, treće epizode *Novih misterija New Yorka*, naslovljene *Vila slika (La Fée des images)*: Fieschi se snima u bliskom planu, odmičući ulicom što protječe; čini se da ne snima, budući da ni u kom trenutku ne vidimo kameru, no shvaćamo da to čini jer osjećamo napetost tijela koje hoda kadrirajući se, držeći *paluche* u ispruženoj ruci). Vrlo osobito udvostručenje što objelodanjuje snimateljevo tijelo pri radu, koje kao da je već upisano u tijek onoga što se snima, dovodi do rastvaranja učinka zrcala do kojeg uvijek više ili manje dolazi prelaskom s jedne na drugu stranu kamere. Bez toga, veli Fieschi, ne bi bilo slike. Iako se ne prelazi, jer to je nemoguće, linija razgraničenja između onoga koji vidi i onoga koji se vidi na taj način biva dislocirana, raspršena, dezintegrirana; upravo kao što je to napetost između izraza i opisa što je toliko zaokupljala Elisabeth Bruss: i izraz i opis podliježu zamahu jedne mnogostruke vizije koja ne potječe ni iz kakva nadmoćnog oka, budući da je oko svagdje, u svakoj točki tijela što prelama izvanjsko (“stvarno”) koje iskušava i u koje je i samo uronjeno. Takav je proces moguć jer je svjetlost “živa”, jer se stvorena slika nadaje ujedno prirodnom i natprirodnom: ona se modificira u skladu s osjetljivošću elektronske lampe sposobne uhvatiti vrlo niske intenzitete kao i proizvesti visokokvalitetne kontraste; prije svake misli i svake kalkulacije, svjetlost postaje poput nekog instinkta tijela.

To tijelo, tako smotano u svojoj slici, snima “pulzono”, razotkrivajući; ono prihvaća otkrivanje slike koja dolazi i postaje slikom koja se vraća. Fieschi je više puta natenane objasnio cjelokupni pothvat. On nastaje iz gađenja, rastuće sumnjičavosti prema stanjima zvukova i slika, stanju filma u doba masovnih komunikacija i televizije.

Zatim, radi se o zgrmljenosti pred objektom, pred mogućnošću slike (“Doživio sam neku vrstu fleša. Zamisliću, u sekundi, tisuću mogućih filmova”). Slijedi fizičko, tehničko naukovanje, djetinjasto eksperimentiranje (“kako se snimajući micati, jesti, pisati”). Najzad, čovjek-stroj i dijete koje se u njemu nanovo rađa u jedno poslijepodne snimaju četiri kadra koji će postati

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

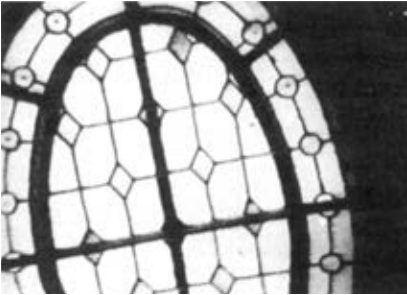
UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



1



2



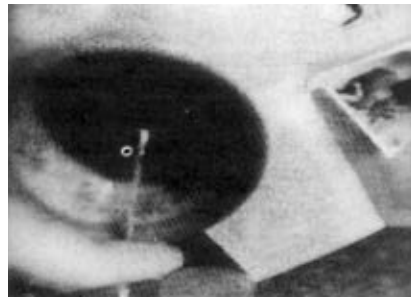
3



4



5



6



7



8



9



10

ti, gotovo nepromijenjeni, četiri od šest prvih kadrova djela koje još ne poznaje: celuloidna beba što iz kolica pada na stubište; tekst u bilježnici što ga je napisala nje-gova sadašnja družica, okružen snimkama, fotografiami nijemih filmova, slikama patnje žena; “ušće tame”, umetak nakon kadrova vrtloga, u kojem Fieschi bez prekida čita, s *paluche* u jednoj i mikrofonom u drugoj ruci, fragment teksta što ga je upravo bio snimio, o Freudu, Caligariju, Beču i mjesečarima; kuća koju slučajno otkri-va tijekom namještanja kamere pored prozora, a u kojoj prepoznaje kuću iz *Nosferatua*. O ta četiri kadra, koja po-kazuje Claudeu Ollieru koji slučajno svraća k njemu to isto poslijepodne i kojeg smjesta snima, kako bi slušao njegove komentare, i na taj način stvarajući sedmi kadar vrpce, Fieschi će kasnije reći: “Činilo mi se da su oni izišli prirodno i iz tijela.”

Na sličnoj razni snažno odjekuje i Acconcijevo djelo, toliko drugačije. Osim *Crvenih vrpce*, trideset tri vrpce što ih snima između 1971. i 1974. (samo 1972. sedmaest) praktički su sve koncipirane po istom obrascu: jedan jedini prizor, uglavnom statičan, podvrgnut bla-gim premještanjima¹⁷⁷. Acconci na njima gotovo uvijek prikazuje samoga sebe: sleđa, sprijeda, u sjedećem polo-žaju, stojeći, polegnutog, samog ili u društvu, sučelice monitoru ili ekranu dijapozitiva, više ili manje fra-gmentarnog, jedan put se čak reduciraajući na pojedinost (širom otvorena usta). Katkada šuti ili mrmlja, najčešće govori, nekoj imaginarnoj sugovornici, ili izravnije gledatelju. Tekst je uglavnom usredotočen na odabranu si-tuaciju, fizičko djelovanje u tijeku, upotrijebljeni dispo-zitiv; ponekad to nadilazi, postaje više ili manje autobi-ografski, odnosi se na vremena, mjesta, činjenice, kon-tekste. Crno-bijela slika je uvijek u jednoličnom, tu-žnom, prljavom sivom tonu. Vrpce su repetitivne, sve preduge s obzirom na svoje zbivanje; njihova dužina uglavnom izgleda unaprijed određenom stvarnim vre-menom vrpce: 20, 30 ili 60 minuta. Nema nikakve mon-taže. Sve se odvija u stvarnom vremenu, i u zatvorenom krugu.

Upravo se djelomično oslanjajući na dvije od tih vrpce Rosalind Krauss utemeljuje svoju tezu: video kao “estetika narcizma”.¹⁷⁸ U *Središtima (Centers)*, gdje poku-šava držati svoj prst uperen u središte slike, u *Studiju za snimanje iz zračnoga doba (Recording Studio from Air Ti-me)*, gdje razgovara s vlastitom slikom, Acconci pretvara monitor u čisto zrcalo. On je zamrznut u vječnoj sada-

šnjosti vremena zatvorenog u sebi samom, lišenoj reciprociteta i refleksivnosti, lišenoj pristupa ičemu drugom osim odrazu vlastite slike, odjeku vlastita glasa. On je junak, ili primjerna žrtva (lakanovskog) imaginarnog. Na taj način u srž dotaknuti video bio bi dakle čisto psihološki medij, dok bi slikarstvo ili film bili pošteđeni jedne takve fiksacije materijalnošću svojih dispozitiva. Tvrdnja nije zanemariva, i zadire duboko u djela o kojima govori Rosalind Krauss, osobito onih Acconcijevih; a ipak sadrži nešto usiljeno. Na primjer, ne bismo li mogli utvrditi da nam materijalni dispozitiv videa, naprotiv, omogućuje da prstom dotaknemo temeljnu imaginarnu strukturu filmskog dispozitiva, zastrtu drugim identifikacijama, arhaičnim i sporednim, koje ga konstituiraju, kao i iluzijama odgođenog vremena? Možemo se, isto tako, vratiti na ono što Krauss prebrzo isključuje: taj u središte ekrana upereni prst uperen je i prema jednome drugom ekranu, prema gledatelju; taj odraz sebe sama što ga Acconci kontemplira je i nositelj govora upućenog (u ovom slučaju) jednoj ženi. Stoga tu postoji i jedna druga instanca, izvanjska, simbolička, koja podupire tu imaginarnu poziciju i taj eksces narcizma što se na taj način pokušava dohvatiti i odrediti. Uzmimo *Kućne filmove* (*Home Movies*). Acconci je snimljen sleđa, pred ekranom dijapozitiva: on projicira slike svojega rada, dakle opet samoga sebe, svojih često ekscesnih, agresivnih, žestoko seksualiziranih performansa. Ne znamo kome govori: imaginarnom slušateljstvu poput onih na kulturnim zasjedanjima u muzejima, nama koji se nalazimo okrenuti njegovim leđima; iznenada se okreće, naginje nalijevo i poluglasno se obraća nekoj ženi, naizgled istoj, u odnosu na koju te slike njega samog poprimaju posve drugačiji smisao; utoliko da ustaje i – treća pozicija – smješta se ispred slike projicirane na zid, nastavlajući svoj dvostruki monolog. Ovdje svjedočimo (kao na mnogim drugim vrpčama, osobito zahvaljujući učinku teksta, na primjer u *Virenjima* (*Pryings*)) jednom izvrtanju narcizma, omogućenom time što je narcizam isprva doveden do tupe neutralnosti i usijanja. Ustrajna materijalnost tijela, često kao pomamna, pridonosi tome dajući arhaičnu dimenziju imaginarnom stanju koje se teži otvoriti simboličnom. Cjelokupan taj pokret, nošen tijekom pet godina satima i satima vrpce, naposljetku se silovito i jasno koncentrira u *Crvenim vrpčama*, gdje je prijašnji narcizam preobražen: one predstavljaju pravi autoportret Vita Acconcija. Prvi nam ga kadar po-

177 Najbolju Acconcijevu bio-bliofilmo-videografiju sastavlja je Madelaine Grynztajn u *Vito Acconci: Domestic Trappings*, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1987. Moglo se pronaći, prigodom nedavnog postava što ga je organizirao Whitney Museum (*Video Selfportraits*, 1989), samo dvadeset pet od tih vrpca.

178 Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", *op. cit.*

179 Michel Beaujour, *op. cit.*, str. 161.

180 O Juanu Downeyju najbolja cjelina je katalog Festivala Downey, *Video Porque Te Ve*, Ediciones Visuala Galeria, Santiago de Chile 1987.

kazuje s lica, s povezom preko očiju: naime, samo zaboravljajući Narcis, nadilazeći sebe samog, postaje odjekom neopisive cjeline koja ga uobličuje, a da je ni on ni itko drugi nikad ne može vidjeti. Ili, kako kaže Beaujour, autoportret nije toliko narcisovski koliko je perzefonski (mit o Narcisu u Leirisovim se *Brisanjima* (*Biffures*) pojavljuje usred poglavlja naslovljenog "Perzefona"); ali to je i razlog iz kojega, "ako Narcis piše, njegovo je pismo ono što izmiče solipsizmu nijemoga narcizma: pobjeda nad smrtnim pismom, i uskrснуće."

Vratit ću se na tu vrpču. Ukazuje mi se prekrasna prilika da smjesta pokažem kako Narcis pada u vodu, kako se ta slika umnaža (učinkom *squeeze zooma*), doki da se u dezanamorfoziranoj glavi smrtni Holbeinovih *Ambasadora*, kako bi se na vlastitom mjestu, kao dvojni među dvojnicima što označuju taj put zrcalā (redom pojavljivanja na slici: direktor muzeja, trgovac zrcalima, umjetnik, vodič, feministička povjesničarka umjetnosti, povjesničar umjetnosti), ali zapisano, podijeljeno, obrađeno, umnoženo snažnije od svih njih, pojavilo tijelo-slika umjetnika, onakvo kakvo je izmijenjeno, u sebi samom, videom. To je početak *Ogledala* (*The Looking Glass*) Juana Downeyja: šetnja-digresija o učincima zrcala i oka-pogleda u umjetnosti i kulturi; autoportret (njegov fragment) u autoportretu u kojem se slika onoga koji ga uređuje gubi u mnoštvu znakova koje mu novo pridaje.¹⁸⁰ Njegov glas nam služi kao nit vodilja među drugim glasovima, njegovo tijelo postaje majstorskom baroknih ceremonija što se natječu s njegovim pomolima-iščekznućima. Četiri puta, među najeliptičnijima. Versailles, Galerija ogledala: lice usred procesa obrade, povez-video izolira oko ili donji dio lica, svjetlost pulsira u povezima, a snijeg zamjenjuje fragment izoliranog tijela. *Balzar* u Parizu, gdje je Barthes, napominje komentar, posljednji put objedovao prije nego što ga je udario kamionet: to je prigoda za udvostručenje zrcala-slike, između stvarnog tijela i njegova odraza, no pomaknutog i izbačenog, titravog od intenzivne svjetlosti, nošenog dijalogom rekonstruiranim prema odlomcima *Fragmenata ljubavnog diskursa*: "Ali ja nikad ne sličim tome./Kako znate? [...] Vi ste jedini koji se nikad ne možete vidjeti osim kao sliku. [...] Volim sâm vidjeti vlastito oko./Za svoje vlastito tijelo osuđeni ste na repertoar njegovih slika." Treći se prizor odvija u Pradu: pripovjedač pripovijeda kako je, u ljeto 1962., svaki dan odlazio u Pra-

do vidjeti *Male dvorske dame* i pritom doživljavao erotsko iskustvo, blisko orgazmu (“Osjetio sam kako mi tijelo nestaje iza svilenog poprsja infantkinje, koža postaje boje cigle i pikturnalne i uzavrele teksture”). A od toga, taj se osjećaj širi od platna do platna, od mjesta do mjesta, povodeći se za jednim kadrom koji se ponavlja, u kojemu umjetnik-pripovjedač plješe rukama, nalažući kolanje elemenata. I na kraju, epilog: Narcis pada u vodu i umire drugi put; upravo je širom otvoreno oko autoportretista podvrgnuto početnoj obradi, kao da se opčinjeni pogled povukao u sebe kako bi izrazio nemogućnost viđenja sebe. Autoportret se konstruira upravo tako što utapa Narcisa u sebi samom.

Tako to ide s videotijelom. Kod Marcela Odenbacha na drugačiji način ponovno nalazimo inertno tijelo, izloženo jednome neodredivom očekivanju¹⁸¹. Performans će, vrlo skoro i zadugo, dati jedan prostor tome tijelu u potrazi sa sobom samim upravo kao što će se slike što emaniraju iz njega (koje međutim postoji samo zahvaljujući njima) u pravom smislu riječi moći sjediniti na često spojenim vrpčama i u instalacijama. To je točka ravnoteže tog djela koje je kao malo njih umjelo spojiti zahtjeve tržišta (zahtjevna, njegovana produkcija: svako je djelo krajnje dotjerano) i neizvjesnosti osobnog otklona (vrpce se nadovezuju jedna na drugu, dopunjuju uzastopnim probojima, šireći krug uvijek jedinstvenog djela, u samoj njegovoj disperziji). Tako, ne bi li se vidjelo ili pojnilo, fragmentarno tijelo očekuje da nađe ujedno vizualni oblik i referencijalne elemente koji mu ne omogućuju da se obnovi u svome imaginarnom jedinstvu, nego da se pojavi na slici i ondje zabljesne. Dva velika stanja zahvaćaju tijelo: lutanje, šetnja, dokonost, krparenje; i pogled što u njemu tapka kako bi iz njega izišao. Zapravo ne s namjerom da uredi, već vidljivo omogućujući strogost jednog nereda, jedne ujedno čvrste i aleatorne dispozicije. Ono što inače zovem oblikom-povezom (podjela prostora kadra koja omogućuje istodobno uvođenje mnogostrukih elemenata što se stvaraju i izvan kadra) osigurava, među ostalim, kolanje između ta dva stanja. Skrpano-krpareće tijelo, opsjednuto svojim dječjim igrama, kamenčićima, slagalicama, čegrtaljka-ma, svim fragmentima ispalim iz pitaj boga kakvog spoja auto-erotizma i fetišizma što postaju prijelaznim objektima, osiguravajući prijelaz između igre i stvarnosti: pulziona-narcističko tijelo otvara se tako enciklopediji svijeta, postajući njegovim zrcalom, *speculumom*.

181 O Marcelu Odenbachu, vidi katalog *Dans la vision périphérique du témoin*, Centre Georges-Pompidou, 1986.

182 Philippe Dubois, “Les aventuriers de l’image perdue”, *IIe Semaine internationale de vidéo*, Ženeva 1987, str. 58. Vidi također, od istog autora, “La boîte magique”, u Danièle i Jacques-Louis Nyst, *Hyaloïde*, Éditions Yellow Now, 1986 (tu nalazimo i tekst vrpce i jedan fotograf po kadru).

183 Za (kratke) tekstove Thierryja Kuntzela o svojim vrpčama i instalacijama, vidi Raymond Bellour i Anne-Marie Duguet (dir.), *Vidéo, op. cit.*, str. 149-152.

Na vrlo sličan način postupa se u Nystovu djelu (Nystovih, Jacques-Louisa i Danièle, kao što se kaže, “Straub”); no ravnoteža između elemenata u njemu je obrnuta. Ovdje je tijelo, barem ono samoga Nysta, jedno, čak i ako spaja usiljenu nonšalantnost voditelja televizijskih igara i nemirnu rastresenost samotnog šetača. A ipak, to je tijelo doslovno raspršeno i dovedeno u poziciju beskonačne potrage za sobom samim utoliko ukoliko obuhvaća linije koje povezuju određen broj predmeta i riječi. Predmeta koji nam se čine ujedno vrlo intimni i nabijeni iznimnom fikcijskom snagom. Riječi-ma koje se za njih priljubljuju, ali koje se nadasve od njih odcjepljuju, izvodeći se prema vlastitoj logici, i stoga djelujući kao jezgra fikcije: toliko konzistentna jezgra da bi gotovo stekla status predmeta kad upotreba jezika usprkos svemu ne bi težila razlikovati riječi od stvari. Upravo u tim uvjetima nastaje slika, i sama uvijek programirana drugim slikama: slika za kojom Nystovi tragaju i čije ime nosi njihova pretposljednja vrpca (*Slika – L’Image*, 1987), kako bi je pričvrstili između refleksije i fikcije. Tako se stvara jedno djelo koje je “posve jednostavno i poetično, možda autobiografsko, u smislu u kojem se radi o dovođenju u kolanje jednoga svijeta (jedne povijesti) u čijem središtu (tamo gdje je izvor, ili kraj) ne znamo što se zbiva”.¹⁸² Kako bolje izraziti ono što od Nystovog djela čini autoportret (i k tome taj neobični objekt što još nikad zapravo nije identificiran: autoportret para)?

Konačno, postoji ono što ću nazvati tijelima-dispozitivima. Thierry Kuntzel, Bill Viola. Zašto ih tako razlikovati? Prethodni opisi naime već izražavaju neizbježnu preobrazbu tijela pri radu u dispozitive videa-pisma. Odgovor: kako bi se precizirao jedan dodatak. U Kuntzelovu slučaju, taj dodatak proizlazi osobito iz dvostrukog tijela što ga njegove slike stvaraju, i preko njega iz sposobnosti za integraciju-transformaciju filmskog dispozitiva u video-pismo. Kuntzel se na svojim vrpčama pojavljuje samo dvaput, i govori malo ili uopće ne govori. Gotovo sve snimljene *paluche* kamerom u krajnjoj intimnosti i krajnjemu raspletu (o kojima svjedoče kratki pisani komentari¹⁸³), one ocrtavaju jedan autoportret na granici dokinuća i neosobnosti. Sve u svemu, malmarmeovska perspektiva.

No dvije vrpce na kojima ga vidimo dostatne su da počevši od njegova vlastitog tijela zapišu, može li se tako reći, dvostruko tijelo slike o kojem govorim, oko ko-



1



2



3



4



5



6



7



8

Thierry Kuntzel, 1-5: *Nostos I*, 1979.; 6-8: *Vrijeme puši sliku*, 1980.

jeg oscilira cjelokupno njegovo djelo: izdubljenom, razmrvljeno tijelo što se neprestano obnavlja i neprestano iščezava, tijelo *Nostos I* (njegove prve vrpce), čisto afektivno tijelo; “stvarno” tijelo vrpce *Vrijeme puši sliku*: uhvaćeno u igri dvostrukog ekrana i izvrtanja pometanja, varijacija nijansi i osvjetljenja što oponašaju, u jednom jedinom dekoru (onome njegovog studija-stana), na kraju jednog dana u stvarnom vremenu, kad sunce zalazi i dan nestaje, to bitno inertno tijelo uvodi nas – do nepodnošljivosti – u unutrašnjost čistog vremena koje sagorijeva sliku na drugačiji način nego u *Nostalgiji*; vremena, također, što ga junak puši (kao, već, u *Nostos I*) s cigaretom.

Što se tiče *Viola*, kojem se želim vratiti kasnije, njegovo djelo daje, općenito govoreći, dojam jedne pomalo tajnovite istoznačnosti. On na jedinstven način pretvara sebe u objekt, održavajući pritom stvarnu distancu prema sebi samom. To je stoga što su osobne situacije u kojima se odlučuje pokazati, na vrlo konkretan način, postale u sustavnom istraživanju medija koji je bio njegov od prvog trenutka kad se domogao kamere. I to u tolikoj mjeri da postaje lako zapaziti gdje se nalazi subjektivna dimenzija čiji pritisak osjećamo, kao da neka poetika izmišlja svoja pravila prihvaćajući fraze jednoga novog oblika strasti. *Viola* na taj način autoportretu daje jedan osobit režim, ujedno vrlo star i posve nov, koji nije zamisliv bez vjere u katarzične vrijednosti tehnologije, u njenu moć da najosobitije ekscese bezumlja i individuacije obdaru nekom vrstom vidljive razumnosti.

Drugi stavak.

Ono što zapanjuje u tim autoportretima je njihov posve ne-autobiografski karakter. U njima se ne razvija nikakva priča, pa ni u fragmentarnom stanju, u kronološkom obliku. Isto tako, zadivljujuće je da je sve ono što se odnosi na prošlost, na djetinjstvo, što uglavnom potiče na povratak k sebi i potragu za identitetom, na ovim vrpicama toliko malo, ili čak posve neodređeno. Najzad, neka su od tih djela lišena čak i orijentira i referenci bez kojih bi književni autoportret, ma koliko bio suprotstavljen autobiografiji, bio teško zamisliv.

U *Violinom* djelu, tako, ne postoji ništa što bi imalo upućivalo na vrijeme prije samog snimanja, pa čak ni

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

na bilo kakvo stvarno djetinjstvo. Kod Odenbacha, koji je međutim toliko opsjednut djetinjstvom te se svako djelo, stavljeno pod znak krparenja, jasno pokazuje rekonstrukcijom dječjih igara, ništa više. Ja vidim samo dijete, vrlo stvarno ali i fiktivno, budući da ga glumi “glumac”, kako tone u san na klaviru u *Kao da bi me uspomene mogle prevariti* (*As if Memories Could Deceive Me*), kako bi se probudilo nakon što san završi, preobraženo u Odenbachovo tijelo. Zagonetan mikro-ekscen fikcije, odraz ili suvišak diskrecije, ili jednostavno odraz poteškoće samoprepoznavanja u slikama čim se moramo predočiti kao drugi. Upravo zato većina momenata rukovanja predmetima pokazuju samo ruke: tako se olakšava prijelaz s tijela odraslog na dječju ideju. Kod Nysta, u *Hyaloïde*, gdje djetinjstvo tako snažno kuca na vrata, fikcija ga tjera s praga, pretvara u alegoriju: Danièle i Jacques-Louis Nyst, glavom, prizivaju zajedničke uspomene iz djetinjstva (utoliko rekonstruirane); no to čine pod alibijem svojih likova (Thérèse i Codce). A situacija jedinog “istinitog” elementa, snimka iz djetinjstva Danièle Nyst koja se naposljetku pridružuje ružičastoj lopatici stvarajući sliku fantazme i djetinjstva (“fotografija, veli Codca, popraćena legendom što me održava na životu”), jest jedna od najzanimljivijih. Doista, ništa nam ne govori, kao što je primijetio Dubois, da se radi o snimci Danièle Nyst.¹⁸⁴ Dodao bih: ni o onoj Thérèse (jer to nije rečeno, iako možemo zaključiti: riječ “fotografija” dvaput je napisana na kadru Thérèse-Danièle). Ni na trenutak ne sumnjamo da je snimka žene na početnim stranicama *Rolanda Barthesa o Rolandu Barthesu* stvarno snimka Barthesove majke (kao što se u *Svijetloj komori* ista skriva od nas). Ovdje to mora naglasiti jedan kritički komentar: tako što utvrđuje u riječima ono što mora ostati implicitno kako bi slika očuvala sjaj privatne slike u očima onoga koji, čineći je javnom, ipak želi i dalje osjećati njenu tajnu moć ne bi li je se što izvjesnije oslobodio. Isto se zbiva u *Novim misterijima New Yorka*. Vrlo snažno osjećanje djetinjstva što opčinjava već od prvih kadrova i što preplavljuje *Djevičin otok* (*L'Île de la Vierge*, druga epizoda, većim dijelom snimljena na Korzici) ostaje neodređeno na samoj vrpici: ništa uistinu ne određuje ni vremena ni mjesta. Fieschi to uopće ne spominje u svom tekstu za *Art Présent* (samo se riječ “Korzika” pojavljuje na kratkom izvatku iz pisanog scenarija); potrebna je izvanjska intervencija (ona intervju, što ga je napravio Fargier) da bi se prizor iz djetinjstva priznao

184 Philippe Dubois, “La boîte magique”, *op. cit.*, str. 47.

kao takav, precizirao se, lokalizirao. To je nesumnjivo jedan od razloga iz kojih je Fieschi uvijek htio biti prisutan na projekcijama svojih vrpca (običaj koji je začudio Lejeunea kod Marcela Hanouna ili Josepha Mordera), kako bi sam davao svoje reference, ali izvan teksta. Te su nijanse zanimljive samo zbog onoga što uče o sučeljavanju autora (dakle i gledatelja) sa svojim slikama i sa Slikom. Kuntzel (kod kojega je vlastita eliptičnost krajnja) mogao je u izvornom projektu *Nostosa II* (koji je prvo bio zamišljen kao vrpca) povezati pojavu svojih snimki iz djetinjstva s kadrovima vlastitog lica, kako bi ih zatim premjestio u jednu drugu scenografiju, budući da je *Nostosa II* postao instalacija u kojoj se on više ne pojavljuje, ali u kojoj izvježbano oko prepoznaje isti dekor kao u *Vrijeme puši sliku*.

Može se dogoditi da je referenca izričitiya. Na početku *Crvenih vrpca*, usred velikog teatra što se najavljuje, u jednom od sivih intervala u kojima slika nestaje kako bi ustupila mjesto tekstu, jedan glas mrmlja te riječi, kao da bi se oslobodio neizbježnog konsenzusa – pad u autoportret autobiografskog sporazuma: “Poput svih, i on je imao svoju povijest. Rođen u Bronxu, talijanskog porijekla. Majka živa, otac umro. Tog ljeta klimao sam glavom stojeći ispred ulaznih vrata djedove kuće. Da, poput svih nosio sam u sebi roman. Sve što sam imao stavio sam u svoj roman. Bio je on dakle pun puncat, od prve do posljednje stranice. Nisam mogao pristupiti onome što sam imao. Nisam mogao dokučiti što piše, čak ni kad je pisalo na zidu. Valjalo mi je zatvoriti oči i slušati. Slušajte. Ne čujete li? Slušajte. Nešto me obuzima, nešto me obuzima...” A biografija iščezava na marginama tog mitskog, nečitljivog romana o kojem se nanovo pregovora prenoseći ga u teme, oblike, opsesije, putove, mreže.

Jedanput, u trajanju jedne kratke vrpce, autoportret kao da prelazi u autobiografiju. Juan Downey je snimio *The Motherland* nedugo nakon smrti svoje majke (s obzirom na koju je već bio odredio, pomoću jednog međunaslova, svoju vrpca o Bachu). Vratio se kući u Santiago. Vidimo kuću i na ekranu čitamo: “U ovoj sam kući živio 21 godinu”. Zapažamo jednu ženu kako sjedi, majku, fikciju majke. Pokraj nje, poput kakva obiteljskog kipa, anđeo joj pruža komad krila koji ona siše. Ponovno čitamo na ekranu: “Rođen sam u ovom krevetu.” Na tom krevetu leži majka; širi noge i porađa, uz asistenciju anđela, jednu gusku. Kasnije, anđeo se pojavljuje na prozoru, pruža ruku majci, ona mu daje raspelo koje on

skriva pod odjeću. Još kasnije, anđeo leži na stolu u blagovaonici; prekriven je ranama koje majka kauterizira s pomoću nekog poganskog rituala: postao je Krist kojemu pomaže Gospa. U međuvremenu, između tih kadrova anđela-Krista, jedna nam slika pokazuje čovjeka čije je lice pokriveno velikim zemljanim tanjurom što resi nekog demona ili boga; otkriva se: Juan Downey, maskirani autor, koji se s autobiografije vraća na autoportret kroz vrata izvornog mita i njegovih avatara. Ali postoje i druga izlazna vrata: priču iz segmenta u segment prekidaju sekvence suvremenih zbivanja koje se naglo umeću (no za koje znamo odakle dolaze zahvaljujući televizoru u rodnoj kući: anđeo okreće dugmad, guska je gledalac). Na njemu vidimo vojne povorke, Pinocheta kako grli generala hunte. To je drugi način na koji autobiografija izmiče priči i priklanja se poetskoj viziji: nudeći sjećanju mjesta u kojima će se posložiti slike.

Treći stavak.

Koja su dakle ta mjesta, te topike kroz koje subjekt autoportreta mora proći, u pokretu što ga navodi da grabi sve ono što mu se čini njegovim vlastitim znakom, a da pritom u njima ne može nikad prepoznati izvjesnost identiteta? Koja su mjesta u koja on odašilje to očito pulsirajuće tijelo, ali koje je toliko zagonetno da ga prepoznajemo ujedno i u slici, kao u slici otisnuti afekt, i u riječima koje ga (ponekad) prate?

Prema temeljnoj mnemotehničkoj metafori retoričke tradicije, mjesta su pločice i slike neke vrste pisma¹⁸⁵. U tome vidimo početak buduće knjige kao i onaj foto-kino-video-slikovnog dispozitiva u kojemu je video povlašten proizvoditi jednu sliku koja je ujedno neprestano sadašnja i obnovljiva budući da je se uvijek može (pri snimanju i njenoj obradi) zamijeniti nekom drugom. Prateći liniju što vodi od drevnih pločica do čarobnog bloka i od čarobnog bloka do nesvjesnog, Thierry Kuntzel je u "filmskom aparatu" prepoznao ostvarenje najbližije onome koje je pokušao ilustrirati Freud: između "filma-projekcije" i "filma-vrpce", jedan ujedno materijalni i mentalni prostor, utemeljen na tragu sjećanja, njegovu iščekivanju i njegovoj ustrajnosti, njegovu dokidanju i njegovu ponovnom zapisivanju¹⁸⁶. Žudnja, potreba da se taj prostor prikaže jest ono što ga je odvušlo prema videu, prema jednom djelu koje je nesumnji-

- 185 Michel Beaujour, *op. cit.*, str. 87.
O "temeljima i slikama", v. str. 86-88, 93-97, 171-178.
186 Thierry Kuntzel, "Le défillement", *op. cit.*, "Note sur l'appareil filmique", *op. cit.*
187 Michel Beaujour, *op. cit.*, str. 110.

vo najapstraktnije djelo videoumjetnosti. Taj ispučeni autoportret ima tri pola, tri mjesta: elemente slikovnog dispozitiva zamišljenog ujedno kao teatar vizualnih operacija i pamćenje prijašnjih slika; tijelo koje je njegov nositelj, i knjigu koja ujedno anticipira i reproducira svojstva dispozitiva. Vidimo ga, tako, neprekidno listanog u *Nostosu I*; zatim kako se vraća u *Nostosu II*, u kojem se lista sâm (poput malarmeovske knjige: dogodio se), na jednom, zatim dva pa tri ekrana, a naposljetku na njih devet, čiju sliku utoliko više reproducira ukoliko je i sâm knjiga slika.

U tradiciji stare retorike postojali su dakle temelji i mjesta namijenjena sabiranju slika u svrhu njihova memoriziranja. Ta su mjesta uglavnom bila građevine: kuća, palača, bazilika, katedrala, kazalište, ili gradovi, ponekad ljudska tijela kroz koje se mentalno prolazi kako bi se počinjući od prirodnog pamćenja načinilo umjetno. Postojale su dvije velike kategorije mjesta: "stvarna" ili kumulativna mjesta, namijenjena održavanju i reguliranju funkcioniranja pamćenja prema arhitektonskom modelu (treba podsjetiti da stoga nema stvarne razlike između kolektivnog ili enciklopedijskog znanja i individualnog pamćenja); i "analitička" mjesta konstituirana nizovima logičkih operacija, namijenjena održavanju dijalektike invencije. U vrlo dugoj povijesti retorike, ova potonja su često težila svesti se na sadržaje na koje su se operacije odnosile. Između tih dviju kategorija bilo je također, od samoga početka, i prijelaza i spojeva: toliko da bismo si topike pamćenja i invencije na vrlo vulgaran način mogli predstaviti kao formalne zalihe kadre pohraniti cjelokupno znanje jedne kulture kao i opća mjesta jednoga društva i činjenice osobnog pamćenja. Takav je, ukratko, model što ga autoportret preinačava u svoje svrhe, no čije funkcioniranje reproducira. Ponovimo: "Autoportret je u prvom redu imaginarna šetnja duž jednoga sustava mjesta u kojem su pohranjene slike-uspomene"¹⁸⁷.

Slika-uspomena jest složena slika koja se razvija na više razina, prema asocijativnim vezama što podjednako teže konstruirati te razine, kao mnoštvo autonomnih slojeva, prepoznatljivih mjesta, i prijeći iz jedne u drugu povodeći se za jednim nepredvidljivim i beskonačnim pokretom. Put koji vodi od pamćenja do invencije je cirkularan; krugovi se nadovezuju jedni na druge i zapisuju jedni u druge ne poklapajući se, slijedeći jednu progresiju koja nije progres, već kontrolirano

odstupanje. Sukladno slikama-opsesijama svojstvenim svakom od njihovih objektivnih oblika zbog montažnih segmenata kulture, autoportret se okreće oko svoje osi kako bi se konstruirao, pružajući onome koji upravlja njegovim funkcioniranjem jednu reprezentaciju odvojenju od svog virtualnog bića. Ustrajavajući na onome što omogućava: sve elemente dispozitiva, nositelja invencije.

To kolanje od mjesta na mjesto, preko slika kojima se hrani, jest ono što autoportrete čini tako sličnim jedni drugima, u usporedbi s vrstama koje ih isključuju; to ih čini i tako savršeno osebnim, nesvodivim na svođenje, i međusobno neusporedivim.

Vratimo se na početak Downeyjevog *Ogledala*.

Eto, u nekoliko kadrova: učinak čistoga *squeeze zooma*, bez slike/isti učinak na tri motiva *Malih dvorskih dama* (čovjek u pozadini, infantkinja, patuljčica)/epizoda s Narcisom, s umetnutom lubanjom *Ambasadora*: on završava pokretom što vodi utopljenog Narcisa do golog djeteta koje se igra na stjenovitoj plaži na kojoj se odvija prizor – pojavljuje se naslov: “Mirrors presented by”/niz od šest spikera, od kojih je svaki zahvaćen osobitim videoučinkom (slika se preokreće, fragmentira, itd.). Isprva, više mjesta ili tema izdvajaju se i raspoređuju: video-dispozitiv; mjesto slikarstva; mjesto muzeja; mjesto zrcala; mjesto mitologije; mjesto djetinjstva; kao podijeljeno u sebi samom – s jedne strane opće mjesto psihoanalize što dijete svodi na zrcalo; s druge neobrađeno tijelo djeteta što se igra, koje prethodi svakom mjestu, mjestu samom. Da bi se prošlo kroz to mjesto-djetinjstvo, kod Downeyja treba povezati tu sliku s onom *Motherlanda* o kojoj sam već govorio: prava kuća rođenja i djetinjstva, no neposredno zahvaćena mitom (dijete-guska, anđeo-Krist) koji je jedna od linija-snaga Downeyjeve poetike.

Oko autoportreta se ne obilazi, već luta. Više od bilo kog drugog, Downey to lutanje pretvara u vrtoglavicu. Jednu baroknu vrtoglavicu koja je već na djelu u dugom (nedovršenom) nizu djela (filmova i vrpca) skupljenih pod naslovom *Video Trans America*. Ali ona doseže vrhunac u nizu *Misleće oko* (*The Thinking Eye*, niz što ga otvara *Ogledalo*, od trinaest predviđenih naslova od kojih su realizirana četiri). Čemu taj unaprijed smišljen ustroj, koji se možda nikad neće ostvariti? Zato što autoportret ponekad ima potrebu za određenim imaginarnim totalitetom, imaginarno enciklopedijskim i bunov-



1



2



3



4



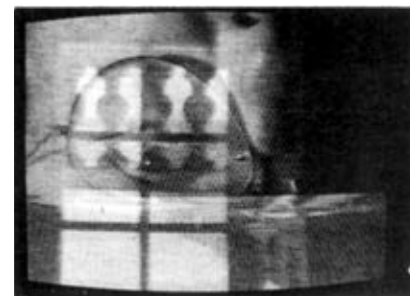
5



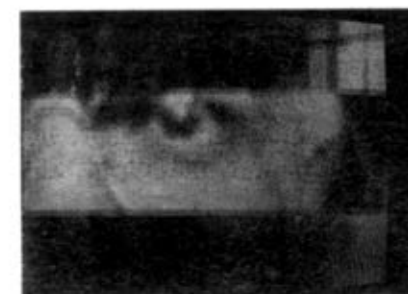
6



7



8



9



10

nim karakterom, kako bi ublažio aktualno, intimno i duboko bunilo što nas na svakoj vrpici baca iz jednog mjesta u drugo, naznačujući nam, zapanjenima, dvije suprotstavljene pozicije u koje se iskazivač projicira: onu svevidećeg Boga, izvora i učinka svakog pogleda; i onu Krista pogubljenog jer ga je morao utjeloviti. “Kultura kao instrument aktivnog mišljenja”: to je podnaslov dan tom “Oku koje misli” (ukradenom od Kleea). Kulturne topike odabrane iz povijesti umjetnosti, semiotike, komunikacijskih sustava, mitologije i “mitologija” (u Barthesovom smislu), sve se one uzdrstavaju (među ostalim i s pomoću citata) slijedeći magnetsku iglu što ih stavlja u kolanje među više polova, pod narcističko-paranoičnim okom koje ih povezuje: okom koje bi bilo ono Juana Downeyja da ne zna da je bio promišljen isto toliko i više nego što se promišlja i da time što je pokušao u njemu se vidjeti već odavna nije postao neosoban.

Taj postupak je dosta sličan onome koji slijedi, u malom: enciklopedizam Marcela Odenbacha. Njegova lagana, ali izvjesna vrtoglavica jest jedna od verzija perverzne austrijsko-njemačke (muzilovske) ironije koju bismo mogli suprotstaviti baroknoj južnoameričkoj (barthesovskoj, ili ruizovskoj) logici. Pogledajte dvije sekvence posvećene Versaillesu u *Ogledalu* i instalaciji-vrpici *U perifernoj viziji svjedoka*. U prvom, Downey, redatelj igre, plješčući sprijeda rukama, nestaje u blistavilu ogledala, umnažanju kadrova, proliferaciji dvojnika. U sekundi, Odenbach s pomoću oblika-poveza dijeli prostor što vodi prema Galeriji ogledala pokazujući se sleđa, kako džogira duž Tuileriesa: zatim miješa prošlost i sadašnjost skupljajući u obliku-povezu (koji stoga otkriva dio dekora što ga je skrivao u prethodnom kadru) povorku u kojoj se izmjenjuju, stalno s leđa, likovi iz onog doba i suvremene figure.

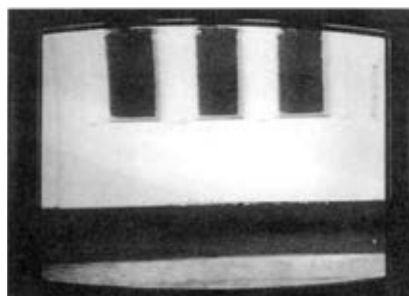
Kod Odenbacha na slici postoje četiri velika mjesta kulture, koja ujedno tvore mogućnosti za citat i diskretna ponavljanja (on priznaje da bi danas volio rekonstruirati svoje vlastite citate). Slikarstvo (s Goyom na čelu). Arhitektura (koja ga od Versaillesa vodi u njemačke neobarokne dvorce, od starog u novo). Fotografija kao enciklopedija svijeta (pribjegava joj dosta rijetko). Film (prije svega Hitchcock i De Palma, koje uzima kao potporne točke u konstruiranju vlastitog stroja za gledanje; ali i kojekakve druge filmske slike: od vijesti do vesterna, od ratnog do pornografskog filma). I konačno televizija. Ona ima tu osobitost da može reproducirati sve



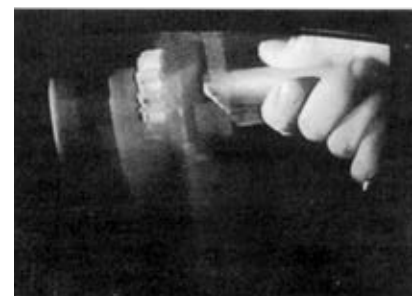
1



2



3



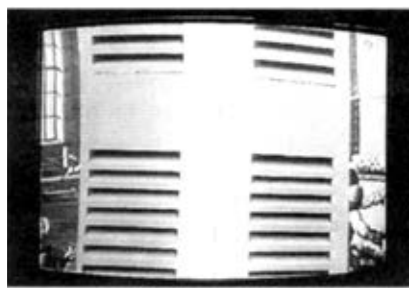
4



5



6



7



8



9



10

druge kulturne temelje, uključujući film koji ih je već re-producirao. Ali ono čime se najbolje izražava sklonost Odenbachu toliko dragom kulturnom *patchworku* jest glazba, još podatnija od televizije, koja se može obrađivati zajedno sa slikama iz kojih potječe ili sama za sebe (pogledajte početak *Predrasuda*: velika glazba, holivudska glazba, brazilska glazba...)

Upravo putem te polimorfne materije Povijest postaje njegovim mjestom. Nadasve njemačka povijest: romantizam, nacizam, terorizam. Sve to Odenbach često miješa sa slikama iz svakodnevnog života, koncipiranim za pojedinačne projekte ili zgrnutim tijekom vremena (neformalni dnevnik iz kojeg crpi kao iz osobne banke). Kao što smo rekli, između ta dva velika svijeta složenih slika njegovo tijelo tvori spoj na eliptičan način. On s instinktivnom gipkošću (to je najrazlikovnije Odenbachovo svojstvo, upravo umjetničko) prakticira umijeće sklopa koje u svakom djelu i iz djela u djelo osigurava neprestano kolanje kroz te tri razine. Tako se s jedne strane očituje izoštrjena svijest o rasporedima i oblicima. S druge, prepuštanje senzacijama, emociji. Eto kako najuvijenija zamisliva retorika konstruira egzemplarni autoportret, dovoljno suptilan da nas ne uspije uvjeriti kako se radi o prikazu odveć istinitog subjekta.

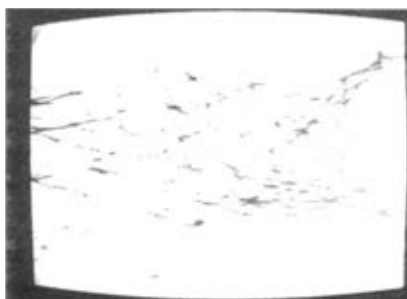
Sklop koji bi prikazao sveukupnost sebstva: upravo se tome pokušao približiti Vito Acconci na jednoj jedinjoj vrpci od 140 minuta (crno-bijeloj) koja je zaključila skice prikupljane četiri godine. Spreman odmah se razočarati u imaginarno jedinstvo tog sebstva i izvršiti njegovu dislokaciju koja bi bila utoliko radikalnija što nas njegovi prvi iskazi uvjeravaju da se ono smatra sobom samim.

“Ja...Imam nešto za izjaviti. Da, želim nešto reći sa sebe sama. Kod mene više nema mjesta za osjećaje. Ušao sam u drugo mjesto. Sada imam mjesta za formu. Ne, ne, rez, rez, REZ...”

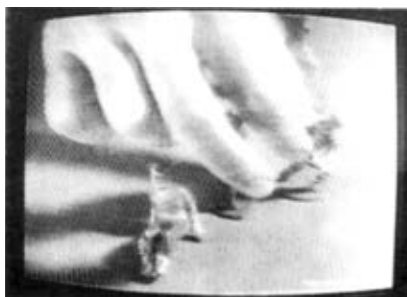
“Dobro, dobro. Idemo ponovno. Ponovno. Utvrdimo, utvrdimo da je revolucija propala. Čitav svijet. Živjela Revolucija – Živjela Revolucija! Ne, ne, rez.”

“O.K. Spreman. Počnimo od toga. Počnimo od toga. To je on – Acconci. Ali vi to znate, dakako da znate. Stoga uopće nije važno gledate li ga ili ne ravno u oči, okrenem li glavu ovako ili onako, tu ili tamo.”

Te su riječi izgovorene sučelice Acconciju u bliskom planu, s povezom preko očiju. One prethode autobiografskim rečenicama što sam ih prije citirao. Zatim



1



3



5



7



9



2



4



6



8



10

počinje dislokacija. Ona zahvaća tijelo, u različitim dekorima, uskomešano neprestanim i pomamnim pokretima, ili fragmentirano, priljubljujući se uz sliku na uznemirujući način, kao da joj je strano. No, nadalje, upravo će s pomoću glasa (njegovog glasa, njihovih glasova) to isprekidano tijelo ući u jedan drugi prostor, u mnoštvenost fragmentiranih prostora. Tekst je kontinuiran, recitiran, iznošen, utvrđen blokovima promjenljivih duljina kojima odgovaraju ili skupovi-slike/a ili odsječci jednolike sive koji ih razdvajaju i individualiziraju prema pravilnom izmjenjivanju. Dva velika načela ustrojavaju tu golemu materiju. Prvo je mnoštvenost zvukova (neutralni glas, krik, šaputanje, itd.) i kazivača (od “ja” na “oni”). Ta pluralnost proizvodi niz fikcija. Pokretane-zaustavljane, lebdeći u prostorima nejasnih referenci, one se kreću od ljubavničke ispovijedi do usputnih razgovora, od intimističke melodrame do znanstvene fantastike, od prošlosti do sadašnjosti, od aktualnog do virtualnog. One tako kolaju u poopćenoj nezvjesnosti kroz paradigmu likova. Drugo načelo raspodjeljuje nizove, popise, programe, nabiranja, paradigme, promjenljive prirode i obuhvatnosti (primjećujemo da se drugi princip ukrštava s prvim). Slika i tekst se rijetko, no uvijek snažno usklađuju. U tekstu, riječ je ponajprije o vlastitim imenima (imenima osoba, zemljopisnih mjesta...), brojkama, slovima, bojama, temperaturama, konjugacijama, verbalnim oblicima, općim imenima, sve do onomatopeja. U slici, o predmetima: reklamama za automobile, kartama (igračim i zemljopisnim), snimkama (osoba, krajolika), malenim predmetima (figuricama – životinjskim i ljudskim – dugmadi, kolutima, špekulama, dijelovima slagalice). Sekvenca koja potanko prikazuje mnoge od tih malenih predmeta odlično ilustrira ispreplitanje na djelu, kao i ono koje se podrazumijeva. Svaka skupina je zahvaćena tekstem jednog ili više pisama; premještanje kamere koja kola iz jednog niza u drugi na taj način niže rudimente jednoga imaginarnog alfabeta u koji Acconcijev glas zapisuje tvrđnju: *Pull myself together (Saber me)*. No upliće se jedan drugi glas (njegov glas pretvoren u mrmor) i nabraja elemente jednoga fiktivnog zemljopisa što se pretvara u stvaran: mjesta i države u Americi, vrlo brzo zahvaćene povijesnim i političkim konotacijama.

Od početka do kraja *Crvenih vrpca*, Amerika je mjesto koje valja deklinirati (pomalo poput Odenbachove Njemačke). Sa svih strana, mahnito. Povijest, zemljopis,

188 Razgovor s Jean-Paulom Fargierom, *op. cit.*, str. 32.

velike ličnosti, književnost, film, mitologije. Amerika postaje kulturnom paradom u sedam činova, a vrpca egzistencijalnom, zabludjelom, dezintegriranom verzijom *U kretanju (Mobile)*, Michela Butora). Ne zaboravljajući, dakako, televiziju čiji se program pojavljuje na jednom fragmentu. Ja koje se traži s glađu za samoprepoznavaњem nestaje za sebe sama u masi i mreži mjesta koja ga programiraju: ona postaju točke raščetvorenja što sastavljaju i iznova sastavljaju, kao u beskonačnost, imaginarnu masu njegova izmučenog tijela.

Postoje koncentriraniji načini povratka k sebi. Kod Fieschija postoje prije svega dva velika mjesta: djetinjstvo i film, iz kojih se izvode druga (žena, psihoanaliza, itd.). U *Novim misterijima*, između djetinjstva i filma događa se nešto jedinstveno, na što ukazuje naslov. Povratak u djetinjstvo filma, nijemi film, serijal, doba nevinih, otvorenih, još novih slika. No taj je povratak bio takav, objasnio je Fieschi krajnje precizno, zato što je u njegovoj osobnoj povijesti film od kasnog djetinjstva i adolescencije bio doživljavan kao “potraga za prijašnjim slikama”, za tijelima, krajolicima njegove rodne Korzike; dodaje: “možda i za samim izvorom slika”¹⁸⁸. Nejasnoća što guši je očito u tome: to pulsiranje između djetinjstva i filma, koje zahvaljujući *paluche* postaje drhtajem tijela, svjetlucanjem crnog i bijelog, želi prstom pretvorenim u oko dotaći nevjerovatni moment u kojem se svaka slika još zaustavlja na pragu halucinacije. Eto što on pokušava utvrditi u vrhunskim trenucima filmskih pogleda što postaju anticipacijom i odgovorom njegova širom otvorenog oka, spoja zasljepljenosti i užasa što se u njemu koncentriraju; trenucima koje Fieschi ujedno citira i traži svojim vlastitim načinima reprodukcije. Takav je čuveni prijelazni kadar pogleda između Nosferatua i Nine u Murnaovom filmu, pogleda kojim vampir odgovara, u jednom posve imaginarnom prostoru, na ženin mjesočarski predosjećaj. I lutajući, nedoznačivi pogled *Vampira*, što na kraju prihvaća jedinu nemoguću točku gledišta: onu smrti, Smrti što se na taj način nanovo sjedinjuje s prostorom djetinjih užasa. Dreyerov glas koji čujemo u trećemu kadru (prelaženje kroz snimke filmova i tekst) svjedoči o tom očinstvu filma kojem se djelo vraća kako bi se moglo uputiti, preko “kulture kao nostalgične obnove raja”, prema arhaičnosti djetinjstva.

Jedan takav odnos prema filmu kao mjestu sebstva kao takvog jest čisto evropsko iskustvo, njemačko i nadalje francusko (ili belgijsko). Nalazimo ga, u čistome

stanju, kod Kuntzela. Tako, od *Nostosa I* do *Nostosa II* nanovo se u videotijelo zapisuje jedan od filmova koji je najokrutnije utvrdio spoj užitka i razaranja povezanih s imaginarnim kapacitetima filmskog dispozitiva: *Pismo nepoznate žene*. Na vrpici, junak (sâm Kuntzel, rastavljen-iznova sastavljen) stoji pokraj prozora jednog vlaka što promiče, poput romantičnog para filma u vlaku u zabavnom parku. Na instalaciji, zvučna vrpca filma izravno služi kao kulturni dvojnik i nositelj fikcije. Na samom početku filma, junakinja počinje pisati pismo kojim najavljuje svoju skorbu smrt; a upravo tom smrću koja prekida pismo film otprilike završava; on stoga postaje njezinom realizacijom. Taj početak i taj kraj pisma, izrazito romantični, podudaraju se s tijekom devet vrpca; glazba filma služi i kao interpunkcija cjeline: ona razgraničuje četiri čina u koja se određeni motivi filma nanovo zapisuju nekom vrstom preispitivanja. S pomoću *paluche* i kolanjem slika između devet ekrana video aktualizira nesvjesne učinke pamćenja ("čarobni blok") svojstvene filmskom dispozitivu (Kuntzel se u tu svrhu služio nepodešenom *paluche* koja na najmanji pokret bijelom prugom podebljava predmete koje kadrira, proizvođači tako i tjelesnu sliku rada pamćenja). Najsnažniji trenutak pored onog obrade knjige o kojem sam govorio jest dugačka sekvenca koja beskrajno prikazuje, ispred prozorskog okna koje i samo po sebi izgleda kao neka uspomena-ekran, obiteljske snimke i snimke iz djetinjstva: one se zgrću jedne na druge sukladno različitim ekranima i čine dvostruki blok, u tolikoj mjeri da svaka od slika postupno postaje fantomom druge.

I opet je jedan film, k tome jedna snimka, ali ovaj put proizišla iz samog filma, ono što služi kao polazišna točka *Hyaloida* i pospješuje razrješenje što će omogućiti pojavu snimke djetinjstva. Radi se o snimci Lucy Holwood, zaručnice Jonathana Harkera, koju vrebava Van Helsing u *Drakuli* (*Horror of Dracula*) Terencea Fichera, prvom velikom *remakeu* Murnaovog *Nosferatua*. U djelu Nystovih (gdje drugi filmovi imaju sličnu ulogu: *Poltergeist* u *Thérèse plane*) postoji jedna značajna razlika: oni gledaju film na televiziji. Ona postaje, kao kod Odenbacha, sluškinja filma, na taj način oslobađajući jedno intenzivno sučeljavanje što prevladava kod Fieschija i Kuntzela; ona nanovo otkriva središnju funkciju koja je po prirodi stvari njezina u oblikovanju videoautoportreta. S druge strane, kao što smo rekli, djelo Nystovih je daleko otvorenije, ludičko: u njemu s lakoćom prelazi-

mo kroz kojekakva mjesta što nastaju jedna iz drugih u nedogled, s nekom vrstom ubrzanja što podsjeća na načelo listanja razina koje smo zapazili u Downeyja, ukoliko se ne radi o još intimnijemu procesu, kao u Odenbacha, no na još izričiti način. Kako bismo naznačili njegovo funkcioniranje na jednoj povlaštenoj razini, možemo, na primjer, evocirati niz riječi što se povezuju s nizanjem slika (koje se zapisuju, pišu u slici) oko ideje pisma. On na taj način izravno postaje utvrdnim i referencijalnim mjestom, u tim vrpicama koje pokreće jedna takva privrženost govoru i jezičnim igrama; on potvrđuje i to, na nenametljiv način, da je jedna od sastavnica autoportreta njegova povezanost s nepravilnim nizovima koji su daleki odjek enciklopedijskih taksonomija srednjovjekovlja i renesanse. Eto ih dakle – izuzimajući riječi koje se pojavljuju u dva navrata na različitim slikama, kako bi se naglasila vrtoglavica tih igara asocijacija opsjednutih retoričkim figurama, okupljenim oko svojih velikih sestara blizanki, metafore i metonimije: *eko grafija*, *video grafija*, *hagio grafija*, *foto grafija*, *orto grafija*, *koreo grafija*, *mehano grafija*, *kali grafija*, *kako grafija*, *kripto grafija*, *ikono grafija*, *historio grafija*, *radio grafija*, *hidro grafija*, *mono grafija*, *kristalo grafija*, *mikro grafija*.

Primijetit ćemo važnost i ulogu snimke u tim pokušajima. Snimke iz djetinjstva kod Kuntzela i Nysta. Filmske snimke kod Nysta i Fieschija. Snimke enciklopedije svijeta kod Odenbacha i Acconcija. To je stoga što snimka, koja prekida vremenski tok, svodi film na fotografiju, a vrpca na njezin nulti element. Što god predstavljala, ona je slika *par excellence*, ujedno dokument, trag i enigma. Ona ujedno svjedoči o rasipanju svijeta i podjeli vremena. Ona je po definiciji prva slika (ujedno historijski i materijalno); i stoga utoliko više postaje posljednja, ostatak globalnog dispozitiva koji preobražava, dovodeći u njemu do redukcije što također svjedoči o njenoj moći zapisivanja separacije i smrti. To pokazuje jedna vrpca Billa Viole, *Prostor među zubima* (*The Space between the Teeth*). Dio sobe, posjednut čovjek, Viola glavom. Dugo nas gleda i odjednom zaurla. Više puta. Kamera uzmiče i otkriva beskonačan hodnik. Naposljetku se zaustavlja. Čovjek više i svaki njegov krik, u pravilnim razmacima, na mahove izaziva jedno vrtoglavo približavanje kamere koja se zaustavlja tek kad se približi dovoljno da otkrije prostor između njegovih zuba. Nakon svakog približavanja povlači se u hodnik, svaki se put sve više približavajući čovjeku.

Ali nakon svakog krika, na kraju svakog približavanja, nakon što je kamera dotakla prostor među zubima, dolazi do jednog blagog otklona: poput kakvog ritmičnog štucanja, sačinjenog isprva od jedne ili dvije nepostojeće slike. Što se više približavamo čovjeku, to se taj otklon povećava: vrlo brzo jedan se dekor pojavljuje u tom isprekidanošću otvorenom prostoru: kuhinja, stol s doručkom. Trajanje svakog kadra ubrzo se izvrće između dva prostora: kamera koja se nalazi u hodniku sada je postavljena pred lice, svaki je kadar vrlo kratak; u kuhinji, vrijeme prolazi, Viola ulazi i izlazi. Slavina je otvorena. Kadar traje. Odmičemo u hodnik: kamera dolazi u početnu poziciju, na samom kraju hodnika; no slika je sada crno-bijela, malčice zabačena na zagasito obojenoj, neodređenoj pozadini. Čujemo krik i zahvaljujući unatražnom *zoomu*, slika hodnika se ruši: jedan majušni polaroid pada u more. Kadar traje sve dok ne pristigne val i odnese sliku što klizi nalijevo, izvan okvira.

Što izvesti iz te zapanjujuće strategije? Dojam koji prevladava i ostaje, jest da se cjelokupna vrpca iznenada reducira na snimku, zapaža trajanje jednog krika: kao da biva sažeta trenutkom, kako bi mogla iščeznuti. Snimka stoga ima funkciju istine: ispraznost slike. No promislimo li malo bolje o ispreplitanju dvaju nizova, zapažamo sljedeće: nakon svakog krika kamera prodire u tijelo, utvrđuje jedan eliptičan trenutak i zatim dovodi do pojave, ustupajući mu mjesto, prizora što kao da izvire između zuba. Taj se prizor, isprva gotovo fotografski (toliko je kratak) malo-pomalo utvrđuje i naposljetku postaje stvarnijim od drugog (to je već po onome što predstavlja). Brutalni prodor snimke je pozivanje na red: stvarno nije ondje gdje smo mislili da jest; ono je u razmaku, između zuba, u tamnoj komori tijela iz koje fotografija upravo – ispada.

Četvrti stavak.

Na početku *Bazena s odrazima* (*The Reflecting Pool*), čovjek izlazi iz šume i zastaje na rubu bazena. Vidimo ga sprijeda, i vidimo njegov odraz u vodi. Odjednom skače i njegovo se tijelo zamrzava, zaustavljeno u zraku. Odraz je nestao. U bazenu, malo-pomalo, ustrojava se jedan život raznolikih pokreta, s protjecanjem vremena. Odraz početnog tijela nanovo se pojavljuje, čak se udvostručuje i premješta. Razrogačivši oči kako bi provjerio kako se



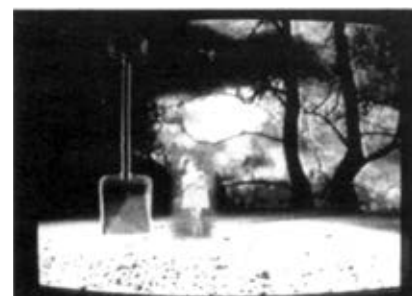
1



2



3



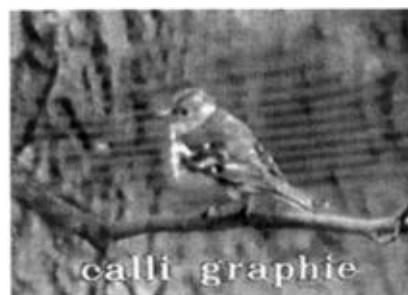
4



5



6



7



8



9



10

191

Danièle i Jacques-Louis Nyst,
Hyaloïde, 1985.



1



2



3



4



5



6



7



8

to slaže sa zaustavljenim tijelom, gledatelj zapaža da je ono nestalo a da nije primijetio (to je najčešća reakcija) kako nestaje.

I opet, što izvesti iz te strategije? Prvo, da Violino djelo pokreće strast prema statičnoj slici, ili bolje, prema jednom dijelu statičnosti u slici: to jest, poziv da promislimo o onome što se događa s pokrenutom slikom kad je, poput njega (mogli bismo se utrkiivati u navođenju primjera), više ne koncipiramo po načelu kao takvom. Nazovimo tu svijest *fotografskom*. Zatim vidimo kako se učinci utvrđuju u tijelu, vlastitome akterovom tijelu. Oni spočetka ostvaraju prijelaz s one strane narcizma: u *Prostoru između zuba*, nadilazeći sliku bjelodanog tijela probojem u dubinsko tijelo; u *Bazenu s odrazima* odvajajući (na različite načine) tijelo od njegova odraza. Isto tako primjećujemo kako svaka vrpca odgovara jednoj vrsti mjesta (iako su oba mjesta iskustva, za sliku kao i za tijelo): savršeno zatvorenom; i savršeno otvorenom, oslobođenom. Konačno, jasno je da Viola od gledatelja zahtijeva jednu osobitu pažnju koja se mora obratiti na stvari kad se odvijaju (odveć) brzo kao i kad se odvijaju (odveć) polako.

Upitamo li Violu zašto se pojavljuje kao glumac-subjekt na mnogo važnih vrpci (na oko dvije petine, ne računajući instalacije na kojima se pojavljuje na manje redovit način), on odgovara, poput Marcela Odenbacha (ili Kuntzela, Fieschija, itd.), da je to način da očuva intimnost što je zahtijeva iskustvo snimanja i, na općenitiji način, cjelokupno njegovo iskustvo, stvaralaštvo i život. On je sve više težio ukidanju svakog posredovanja u različitim etapama svog rada, stječući pristup vrhunskoj opremi (kod Sonyja, u Japanu, za *Hatsu Yume*) i, nadasve, gradeći si malo pomalo kod kuće (poput Godarda) jednu pravu proizvodnu jedinicu. Tako on sve više radi sam (sa svojom suprugom i suradnicom Kirom Perov). Tvrdi: “moji su radovi izraz mene samog”; “održati svoj rad što je moguće bliže njegovu izvoru”; također: “nema nikakve razlike između onog što činim ja i onog što čini pisac”; i još: “Stvaramo ono što postoji izvan sebe: tekst”¹⁸⁹. Izvan sebe, ali polazeći od sebe: upravo se između toga dvoga utvrđuje osebjuni Violin autoportret.

Pregledamo li njegove raznolike prikaze, primijetit ćemo da se oni smještaju u sjecište dviju velikih osi. Tijelo je nositelj jednog eksperimentiranja što nastoji odrediti mogućnosti medija; ono je tijelo-dispozitiv (četiri preklapljena tijela u *Njuhu (Olfaction)*, kaplja iskr-

Thierry Kuntzel, 1-6: *Nostos II* (instalacija), 1984; 7-8: *Nostos I*, 1979.

vljenog zrcala-vode u *Migraciji (Migration)*, golubovi što usporeno odlijeću odgovarajući na zvučni titraj tanjura koji Viola ispušta iz ruke na Washington Squareu u *Istini kroz masovnu individuaciju (Truth through Mass Individuation)*, itd.). Tijelo je također (a to dvoje često ide zajedno) mjestom kušnje kroz čije postaje prolazi, prema ritualu koji je enta preobrazba obrasca križnoga puta. Najsnažniji primjer je *Razlozi za kucanje na vrata prazne kuće (Reasons for Knocking at an Empty House)*, u svoje dvije verzije, vrpce i instalaciji, koncipiranim na temelju jednoga jedinog iskustva, trodnevnog i tronoćnog bdijenja: na vrpce, nalazimo se u sobi u kojoj premještanja tijela i varijacije svjetlosti što dolaze s dva prozora označuju mnoštvo faza; u instalaciji, ispred inkvizicijske stolice namijenjene gledatelju koji neposredno sudjeluje u zvuku nalazi se monitor na kojem se Viola pojavljuje, nestaje, udaran iz pozadine u pravilnim razmacima. Dispozitiv je, tako, mjesto trpljenja i kušnje; on je i instrument jedne edukacije, sredstvo jednoga uskrsnuća. On daje pravilo, prihvaćenu disciplinu što otvara pristup umijeću života. Pogled je njegova primjena, svijet njegov teatar, opažaj njegov prolaz, pamćenje njegov uvjet. Tako to ide s invencijom.

Violin autoportret osebujan je zbog toga što se rad pamćenja koji se njemu elaborira odnosi strogo na sebe samog, proizvodi vječnu sadašnjost u tijeku svoje konstrukcije. Sjetimo se *Prostora među zubima* gdje se kamera, kako bi ušla u usta, svaki put udaljava u hodnik nizom pozicija kojima se vraća padajućim redom, kako bi iznova krenula, i tako dalje... Sjetite se *Povratka (Return)*. Viola u vrtu, izdaleka, odjeven u bijelo, sa zvonom i čekićem u ruci. Udarca jednom, dvaput, triput, i svaki put se udaljava nekoliko metara. Četvrti put se vraća nekom vrstom skoka na poziciju 3 i na isti se način vraća na poziciju 4. Proces se ponavlja sve do desetog udarca (ako sam dobro izbrojao): svaki put Viola obilazi sve postaje do treće i zatim se naglo vraća na onu u kojoj je upravo udario o zvono. Sada je u bliskom planu. Kamera se udaljava i otkriva golemi štagalj. Viola ulazi u njega, opet u bliskom planu. Isti se proces ponavlja sve do osamnaestog udarca o zvono (već odavna više ne možemo brojiti sve prijašnje pozicije kroz koje tijelo kao da skrupulozno prolazi, utoliko više što je drugi dio njegova pokreta sada vidljiv samo kroz vrata štaglja). Vidimo samo njegovu bijelu potkošulju u krupnom planu. On nanovo kreće unazad, uhvaćen u pokretu koji je postao vrtoglav;

189 "La sculpture du temps", op. cit. Korisno je usporediti te tvrdnje s onima Brucea Naumana: "Ovo djelo nije autobiografsko. Ono zapravo ne govori o meni. Dok sam radio na njemu, pribjegavao sam nadasve slikama sebe, no gotovo svaka slika je okrenuta naopačke, ili ne vidimo glavu ili vidimo samo leđa. Najvažnije mi je bilo imati sliku ljudskog oblika, pa makar sam se u ono doba služio svojom. Nešto kasnije, kad sam se počeo služiti drugima, radije sam birao lica, budući da se radilo o glumcu: glumcu, to jest kome god." ("Keep Taking Apart", A Conversation with Bruce Nauman by Chris Dercon, *Parkett*, br. 19, 1986, str. 56, djelomično obj. u *Vidéo*, op. cit.). O Violi, vidi također: "L'espace à pleines dents" (nastavak razgovora s Billom Violom, vod. Raymond Bellour): J.-P. Fargier (dir.), *Où va la vidéo?, Cahiers du cinéma*, 1986; Anne-Marie Dugué, "Les vidéos de Bill Viola, une poétique de l'espace-temps", *Parachute*, br. 45, prosinac-veljača 1986-1987. I tri kataloga: Arc, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1983-1984; The Museum of Modern Art, New York, ur. Barbara London, 1987; Contemporary Arts Museum, Houston, ur. Marilyn Zeitlin, 1988.

190 Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", op. cit., str. 209.

ali ovaj put ritam je polaganiji i na svakoj postaji čujemo zvuk udarca o zvono. Eto kako se pamćenje može svesti na vlastito funkcioniranje, trag vječne sadašnjosti.

U tom djelu u kojem ništa nije autobiografsko, sve to postaje zbog tog načina konstrukcije djela. A ipak, tu ne osjećamo nikakvu snishodljivost prema istom, pa ni prekomjerno zatvaranje (kao, na primjer, u književnom autoportretu Rogera Laportea, *La Veille (Bdijenje)*, itd., neprestano svodenom na proizvodnju svog pisma). Tu nam se naime nudi jedan neusporedivo bogatiji pojavni svijet, na osobit način jednoga ekstremnog uvida u fizičke i mentalne uvjete što ih podrazumijeva njegovo dohvaćanje i njegova apercepcija, iz čega proizlazi ono što smatram izrazitom vrijednošću tog naslova: *Chott el-Djerid (Portret u svjetlu i jari)*. Viola se pojavljuje samo u jednom kadru, vrlo dugom, u kojemu se jedna točka na obzoru, na granici nevidljivog, približava prema gledatelju ali ostajući dovoljno dalekom da je se ne može identificirati. Čiji dakle portret ta vrpca uspostavlja? Očito pustinje. Ali i oka koje ju opaža. Portret "u svjetlu" i "jari", budući da su jara i svjetlo materijalne sastavnice što oblikuju sliku za teleobjektiv koji ovdje zamjenjuje funkciju oka i hvata jednu stvarnost neprestano na rubu pričina. Vrpca tako postaje zagonetnim portretom onoga koji u isto vrijeme stječe i nanovo stječe iskustvo pustinje zahvaljujući tehnološkim mogućnostima jedne opreme čiju funkciju očito uključuje. Tako se ocrtavaju obrisi njegova autoportreta. Na pitanje "tko sam ja?" on ne može odgovoriti: *Ne znam što je to čemu sličim (I Do Not Know What It Is I Am Like)*. Ono što on jest svodi se na neizmjernost onoga što vidimo, te na jedinstvenost iskustva koje se u tome stječe, na postaje, mjesta kroz koja putuje onaj koji ga stječe, čineći da njima prolaze i nanovo prolaze njegove slike.

Možemo načiniti njihov popis. On bi nas odveo nekoj vrsti tablice arhetipova, na granici jungovske psihoanalize i osjetljive topike imaginacije kakvu je naznačio Vico, u kojoj je Barthes vidio pretka tematske i bašlarovske kritike¹⁹⁰. Naročito zbog toga što su Vicou drage univerzalije imaginacije koje Viola otkriva na svoj način ovdje popraćene jednim unutarnjim razmišljanjem o tehnologiji što omogućuje da ih se izrazi i njihovim globalnim uranjanjem u jedan znanstveni svijet. Možemo ih jednostavno nabrojati. Prvo ćemo navesti prirodna mjesta, koja su kao takva i mjesta samoće: pustinja, planina, šuma, ravnica, vrt, vodena prostranstva, itd. Zatim

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

dolaze sva mjesta izolacije koja tvore naličje iskustva samooće: hodnik, soba, ćelija, svaka prazna prostorija izbušena prozorima kako bi dala mjesto stroju za viđenje. Na razmeđu se nalaze posrednička mjesta, nastanjena, ili čak napućena, ulice, dvorane, ceste, trgovci, itd., ali uvijek prožeta istom vrstom samotnosti: to uvelike proizlazi iz činjenice da je Violino djelo do dandanas posve lišeno jezika, što ga svodi na zvučno okruženje (obdareno nevjerojatnom prisutnošću). Konačno, postoje mjesta kulture koja se očituju u naslovima, pisanim komentarima njegovih vrpca ili instalacija kao i u onome što pokazuju (ona diskretno prate jedno djelo koje se nikad izričito ne služi citatom): dalekoistočne kulture i primitivna društva, s njihovim ritualima, pjesnicima i misticima, znanstvene reference i na koncu (budući da čak ni njegovo djelo ne izmiče ni svakodnevnom životu ni Americi) televizija. Sve se to može i klasificirati, hijerarhizirati, u oprečne parove različitih veličina koji se međusobno začinju i prekrajaju prema jednoj kružnoj logici: priroda/kultura, zatvoreno/otvoreno, smrt/život, sjena/svjetlo, živo/neživo, vidljivo/nevidljivo, pokretno/nepokretno, usporeno/ubrzano, ljudsko/životinjsko, ljudsko-životinjsko/biljno-mineralno. To su mjesta, ujedno materijalna i apstraktna, u kojima prolaze – postajući sa svoje strane zbiljskim mjestima – tijela nositelji slika: nakon samog Viole, njegova supruga (samo jedanput, ali na fascinantan način, u *Mjesečevoj krvi* (*Moonblood*)), drugi ljudi i žene, djeca (u dvije moćne prilike, u *Tihom životu* (*Silent Life*) i *Pjesmama nevinosti* (*Songs of Innocence*)), te mnogo životinja.

Ali što to točno znači autoportret bez autobiografije? U Violinu se iskustvu izmjenjuju i preklapaju tri vremena: “stvarno vrijeme”, podijeljeno između onoga njegova opažanja u strogoj smislu riječi i onoga kamere koja ga udvaja i fokalizira njegovu sliku na monitoru (“kamera je uvijek u pokretu, uvijek postoji neka slika”); vrijeme snimanja, koje vrši odabir u tome kontinuiranom vremenu; vrijeme završne montaže, koje pokušava proizvesti privid da drugo vrijeme posjeduje kontinuitet prvog. Postoji međutim i četvrto vrijeme o kojem ne znamo ništa ali čiju prisutnost osjećamo, i koje jedino objašnjava tako dubok nemir što zrači iz njegovih djela. To vrijeme prelazi preko tri vremena do vremena opažanja za koje se kvači i s ove strane njega otvara jedno osobno vrijeme bez lica o kojemu ne znamo ništa, koje briše utvaru prijašnjeg života, tako da se sve čini “već viđenim”.



1



2



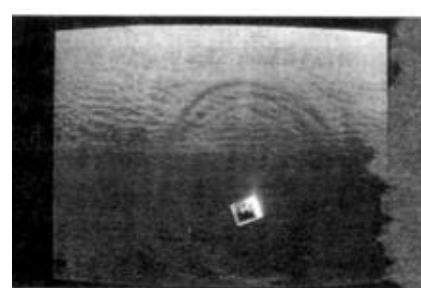
3



4



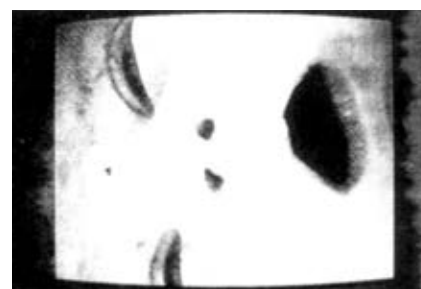
5



6

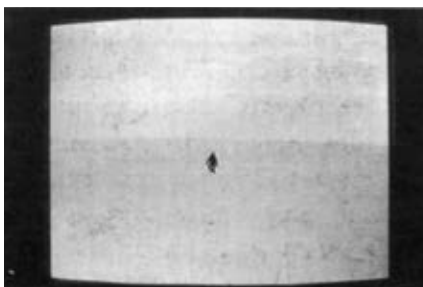


7



8

Bill Viola, 1-2: *Bazen s odrazima*, 1977-79; *Razlozi za kucanje na vrata prazne kuće*, 1983; 5-6: *Prostor između zuba*, 1976; 7: *Mjesečeva krv*, 1977-79; 8: *Tih život*, 1979.



9



10



11



12



13



14



15



16

9: Chott el-Djerid. Portret u svjetlu i jari, 1979; 10: Polucirkularni kanali (The Semi-Circular Canals), 1975; 11-12: Pradavni, 1979-1981; 13-16: Ne znam što je to čemu sličim, 1986.+

Ako rad pamćenja oblikuje svaku vrpču toliko da se slike na njima nadaju mnoštvom uspomena-ekrana što se međusobno začinju, to je stoga što one same služe kao ekran slikama o kojim nam ništa nije rečeno, slikama kojih Viola ne želi podijeliti iskustvo pa čak ni ukazati na to da ga je sâm stekao. Iz toga proizlazi neobična vibracija što prožima tu vječnu sadašnjost koja je uvijek u stanju dokidanja, to vrijeme koje je neprestano nađeno jer ne priznaje nikakvo izgubljeno vrijeme. Na razini samog dispozitiva-slike, Viola se u tome razlikuje od Kuntzela, kojem je inače toliko blizak u elaboraciji tijela-pamćenja.

Po mojem mišljenju, upravo je to ono što čini tako potresnim središnji dio *Ne znam što je to čemu sličim*. Po prvi put, Viola se pokazuje kod kuće, sam, dok radi, tijekom jednog od onih noćnih bdijenja u kojima ponajviše dotičemo vlastitu intimnost. Četiri preostala dijela te duge vrpce o čovjeku pretvorenom u životinjskost (89 min., najdulja njegova vrpca) u njoj se više-manje ističu, zbog konvergencije motiva što dobrim dijelom prolaze na mini-monitoru postavljenom na radni stol. Nalazimo se u prividu stvarnog, gotovo autobiografskog vremena, jedino što se tu ne radi o životu koji se pripovijeda, već koji se pokazuje u sirovom i transcendentnom stanju. Preko tih vrlo svakodnevnih čina (čitanje, gledanje, pijenje, jedenje, hodanje), dva niza događaja izlaze na vidjelo. S jedne strane kontrakcije, supstitucije, veze između reprezentacija s pomoću kojih (kao u *Bazenu s odrazima*) stvarno vrijeme ulazi u svoju dimenziju zgušnjutog, magičnog, ultra-vremena. S druge se nižu odsjaji što posvuda dovode do pojave neobičnih slika njegova rasijanog tijela: u slavini, na globusu, u kapljicama vode na stolu, na tanjuru na kojem je poslužena riba koju jede. Kao što smo ga vidjeli kako snima u otvorenom oku sove što tvori prijelaz između drugog i ovog dijela vrpce. "Boja zjenice je crna. Upravo u toj tami vidite vlastitu sliku kad pokušate pažljivo pogledati u vlastito, ili tuđe oko".¹⁹¹ No to "Ja" koje se vidi u vlastitu pogledu kao i u oku životinja i u predmetima koji ga okružuju ne zna ni tko je ni čemu slični. Ta neprobojnost što se zove on sâm proizlazi iz organske dubine živog bića u kojem sudjeluje, kao i iz tehnologije kadre proizvesti – reproducirati – njenu složenost, dakle ugraditi je u nju kao tijelo-svijet i tijelo-sliku. Viola svoj naslov, koji bi mogao biti strogo devizom autoportreta kao takvog, posuđuje iz *Rgvede*. Ali više nego predačkim kulturama čije

195

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

kumstvo voli evocirati, čini mi se da preko tih novih stanja sebstva što izvire iz suvremene znanosti i osobito iz novih načina proizvodnje slike, Viola ostvaruje povratak samim izvorima autoportreta u zapadnjačkoj tradiciji, ondje gdje ih nalazi i Beaujour. On otkriva preokupacije *speculuma mundi*, srednjovjekovnih i renesansnih teatarara pamćenja (jedna od njegovih najljepših instalacija zove se *Teatar sjećanja*). Više nego na Montaigneovoj strani, onaj pokreta pounutrenja što veže za sebe sama, toliko raspršenog i neosobnog da se u njemu prepoznamo, on je po mojem mišljenju više na strani Bacona i njegove “metode”, Ignacija Lojolskog i njegovih *Duhovnih vježbi*, pa čak i onaj Descartesa u *Razmišljanjima (Meditationes)*. On pokušava preformulirati njihovu modernu verziju svojim vlastitim sredstvima, počivajući od konteksta stvorenog individuacijom modernog sebstva, ali s tom razlikom što je logička askeza filozofove meditacije, kao i svečeve vježbe, *a priori* uronjena u tijelo osjetilnoga svijeta u kojem sudjeluju tehničke operacije koje ga čine vidljivim. Pretpostavka koju tvorim održava se u toj uronjenosti u kojoj riječi manjkaju kako bi se izrazile. Odsutnost jezika je temeljna, kako bismo je zamijenili nadomještanjem onoga “ja pišem” jednim “ja praznim” koje teži biti njegovim ekvivalentom (kao kod Kuntzela, no pretpostavke su drugačije). “Autoportret uprizoruje i dijalektizira napetost između *ja mislim i ja pišem*, jer kartezijanski *cogito* ne odgovara na pitanja: *tko sam ja? što znam?*”¹⁹² Upravo je ta napetost na djelu u *Viole*, temeljeći se na odnosu uvjetovanosti između tehničke znanosti i sebstva-prirode koje je njegova temeljna datost.

Ta ujedno logička i mistička veza s prirodom (u gotovo alkemičarskom smislu) jest ono što to djelo djelomično pretvara u romantičko djelo još uvijek prožeto fantazmom (pritajenom ali dubokom) o utopiji umjetnosti (“Pjesnik je odgovoran za čovječanstvo, pa čak i za životinje”). To je uvjet pod kojim tehnologija može zauzeti mjesto Boga kako bi pridonijela stvaranju jedne nove subjektivnosti: između njenog prekida, njenog rasipanja u pomaknutoj umjetnosti (koje je autoportret jedan od oblika) i njene solidifikacije-disolucije u hladnim retorikama komunikacije.

“Integriranjem slika i videa u sferu informatičke logike pokušavamo ocrtati zemljovid pojmovnih struktura našeg mozga na osnovi tehnologije.”

“Danas, razvoj sebstva mora prethoditi onome tehnologije – u suprotnom ne postizemo ništa – postojat

191 Izvadak iz teksta što ga je Viola napisao za videodisk vrpce *Ne znam što je to čemu sličim* (1986).

192 Michel Beaujour, *op. cit.*, str. 19.

193 Bill Viola, “Will There be Condominium in the Dana Space?”, *Vidéo 80*, br. 5, jesen 1982, str. 40-41 (i u *Vidéo*, *op. cit.*, str. 71-72, 73).

će suvlasnički stanovi u bloku činjenica (već smo započeli s kablovskom televizijom).”¹⁹³

Ali ne treba misliti da to sebstvo, idealno i idealizirano, koje si u određenom smislu želi povratiti status prije velike krize renesanse (to jest, prije nego što je retorika definitivno izgubila prevlast) ne zna ništa o strogoj logici krize u kojoj je nastalo. Ona se nastavlja, kao nepromijenjena, osobito posredstvom autoportreta koji je jedan od njenih znakova, usprkos promjenama koje ju pogađaju, kakvo god nadilaženje i transmutaciju željeli u nju unijeti. U spokojstvu svoje kalifornijske kuće, Bill Viola pri radu združio se sa slikom samoga sebe koju je utemeljio svojim prikazom sv. Ivana od Križa. On ulazi u ćeliju, u kojoj još bolje čuje tutnjavu svijeta, vidi je očima svog duha. I kao što si svetac mumlja u bradu *Pjesme tamne noći* upućujući ih Bogu, Viola ulazi u *Noć čula (The Night of Sense)* je naslov trećeg dijela vrpce) kako bi rekao samome sebi: “Ne znam što je to čemu sličim”, i taj prolazak na koji ga obvezuje autoportret pretvara u pitanje upućeno cjelokupnom stvorenju.

VI. UVERTIRA

Sva djela kroz koja smo prošli postavljaju si – čak i ako ga ne formuliraju na taj način – pitanje “tko sam ja?”. Na njega odgovaraju pretvarajući to “ja”, pokatkad opaženo, u biće rasipanja, ekscesa, otklona, igre, te vidljivog nositelja jedne anonimnosti koja daje pristup dohvaćanju svijeta kao i silama osobnog nemira. Vidimo kako se njome dotaknuti subjekti iz svoje najintimnije unutarnjosti usmjeravaju prema novom obliku “mišljenja izvanjskog”, na osnovi prinuda i mogućnosti slike i zvuka. Kao što je naglasila Elisabeth Bruss, poteškoće na koje nailazi film s obzirom na zahtjeve autobiografskog spoznaja svjedoče o tome da bi on zauzvrat mogao “otkriti jednu radikalniju tajnu što posve izmiče introspekciji”. I pojašnjava: “privući identitet s one strane onoga što može obuhvatiti pojedinačnu svijest, s one strane čak i onoga što ljudska svijest može obuhvatiti bez tuđe pomoći”.¹⁹⁴ Vidjeli smo što promjena i ubrzanje tehnika pospješuju preko videa i svega onoga što on implicira: nemoguća autobiografija u njemu se izričito pretvara u jednu novu vrstu autoportreta s konzistentnošću, slijedom i logikom čije ekvivalente film ne može pružiti.

Treba li završiti s Godardom, to je stoga što, pristupajući pitanju s drugog kraja, on ga obuhvaća i daje mu dimenziju koja mu nedostaje: autoportret unijet, zahvaljujući videu, u srce fikcije. Kod Godarda, fikcija je uvijek imala funkciju ukrasa i parade; ona obuhvaća trostruku žudnju: za mitom, za poukom i za enciklopedijom. Žudnju koja se postupno podijelila u sebi samoj uslijed sve očitijeg proboja onog koji si na nepredviđen način postavlja pitanje o vlastitom identitetu.

To pitanje implicira i jedno preispitivanje. Primjer za to je način na koji se Godard podvrgnuo naknadnoj projekciji u jednome suučesničkom portretu koji mu je bio posvećen (od strane *Cinemas*, *Cinéma* povodom izlaska *Pazi na desnicu*¹⁹⁵), s pomoću jedne od najrefleksivnijih sekvenci njegovog djela, popraćenom jednim ludičkim samopromišljanjem i na taj način upućene prema autoportretu¹⁹⁵. O čemu se radi u prizoru *Karabinjera* kad se dva junaka vrate s torbom punom razglednica, koje smatraju jamstvom stvarnosti koju prikazuju? Upravo o (prividnom) posjedovanju svijeta, o njegovoj projekciji kao reprezentaciji. Razglednica je mjesto pamćenja *par excellence*, u njoj protječu sve slike, u vrstama i kategorijama, kao u enciklopedijama, na oglasima i u rječnicima. One predstavljaju zrcalo svijeta u njegovoj sveukupnosti. Upravo se u njihov krug Godard uvlači, prema istoj zvučnoj vrpici, supstitucijom određenih nizova filma (crno-bijelih) nizovima (u boji) raspoređenim prema njihovoj osobnoj slikovnosti: tako prolaze njegove slike svijeta, filma i njega samog kao agensi tih slika. Na taj način preraspodijeljena, slikom za slikom, na ležeran, posve nepredvidljiv način, preko umetnutih razglednica i snimki, njegova slika poziva na utvrđivanje tog pokreta polazeći od povratka na njegovo prijašnje djelo.

Ovdje dokumentarac presijeca fikciju, konstruira je i prolazi kroz nju na vrlo osobit način. S jedne strane, film se vraća na sebe sama s nečuvanim intenzitetom, tako da se djelo najavljuje kao repriza, parodija, pastiš, *hommage* cjelokupnoj njegovoj povijesti (što doseže vrhunac u njegovu starom projektu povijesti filma koji je danas zamišljen za Canal Plus¹⁹⁶). S druge, jedan krajnje izoštren pogled na aktualni svijet prepušta se suludom popisu općih i kulturnih mjesta. Taj je pogled divlji, spontan, anarhičan, razuzdan, kao što je to povratak s pomoću filma što tvori njegovu strukturu. Ali on je pritom i opsesivan, sustavan, klasifikatorski. Uopće, vrlo

194 Elisabeth Bruss, *op. cit.*, str. 480-481.

* "*Soigne ta droite*", Godardov film iz 1987. (op. prev.)

195 Realizacija te epizode nosi potpis Pierre-Oscar Lévy.

196 Sve to očito treba preispitati u svjetlu dvije već postojeće epizode *Povijesti filma*.

* R. Barthes: *Mythologies*, 1957; *Système de la mode*, 1967. (op. prev.)

blizak onome što je Vigo nazvao "dokumentarna točka gledišta". To je način na koji se neko "Ja" izriče još se ne izričući kao takvo. To je i način na koji prelazi u neosobno: mjesto lišeno svih glasova što u njemu prolaze i govore. Tijekom nešto više od deset godina, Godard sastavlja i nanovo sastavlja Barthesove *Mitologije* i *Sustav mode*^{*}: fikcijama što pokreću njegove likove, ocrtava stanje mjesta suvremenog svijeta. Ti likovi imaju tijelo, glas, fragmente sudbine: to čuva njihovu jedinstvenost, a time i fikciju, romaneskno i njegov mit. Ali oni su i satkani od citata, već uspostavljenih glasova, nagomilavanja kôdova, nakupina diskursa: fikcija posrće između hrpe i enciklopedije; plovi između užitaka nabranja i onih kopije. Fragmentira se slijedeći liniju koja ide od Rabelaisa i Don Quijotea do Bouvarda i Pécucheta, lutajući od Male crvene knjige do Kataloga oružarnice Saint-Étienne.

Tih godina, Godard se slabo pokazuje u svome djelu kao takvom (iako ga okružuje diskursom i u tome si priušti nekoliko moćnih repriza, kao što su izvanprizorni glasovi u *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*) i *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj* (*Deux ou trois choses aue je sais d'elle*). On ostaje maskiran iza onoliko mnogo glasnogovornika koliko ima tijela, glasova, likova. Ta nepostojana ravnoteža prekida se tijekom njegova militantnog razdoblja, a lom se izražava uglavnom kroz konfrontaciju s videom i televizijom. On poprima dva glasa: jedan retoričkog uvjeravanja, drugi promicanja intime i povjerljivih spisa. Oni se pojavljuju s *Ovdje i drugdje* i *Brojem dva*, filmovima-prijelazima i filmovima-matricama, i odonda oblikuju, preoblikuju cjelokupno djelo, osobito počevši od trenutka njegovog povratka (to je njegov treći veliki moment) ka fikciji i s pomoću fikcije.

Retorika uvjeravanja razrađuje i racionalizira logiku pouke: pouka-provokacija, pouka-konverzacija, pouka-gutanje djela iz prvog razdoblja (i, preko toga, svih njegovih "fikcija"); pouka-beton (ali uvijek hranjena ironijom) militantnog diskursa. Iz toga proizlazi, kad se utopija svepolitičnosti ukine, jedna utopija ujedno javnog i privatnog značaja što u televiziji nalazi svoje prirodno mjesto ostvarenja. Pouka više nije upućena samo povlaštenim partnerima u razmjeni fikcije ni masama o kojima se sanja u militantnom filmu; ona cilja i na jednu pretpostavljenu, imaginarnu publiku. Pouka želi uvjeriti ulažući u konstrukciju jedne kritičke retorike zamišljene kao potraga za istinom što polazi od jedinstveno-

sti nekog momenta iskazivanja: glasa, riječi a često i pojedinačeva tijela. Godard autor-voditelj intervju-a-čitalac-improvizator-iskazivač. Ta privatna retorika protivna je "čudovišnoj" retorici medija; ali ona se ipak postavlja kao utopija, na samoj razini komunikacije, pokušavajući s riječima-slikama obaviti posao ekvivalentan onome što ga je stara retorika povjerala diskursu, u društvenom svijetu čiju je koherentnost djelomice tvorio. Proturječna u sebi samoj – u čemu počivaju njena jedinstvenost i snaga – Godardova retorika zahtijeva ponovno počinjanje svijeta od osobnog dijaloga što ga subjekt teži uspostaviti s drugima. Upravo su zato njegova vrludanja prvenstveno smjerala na djecu.

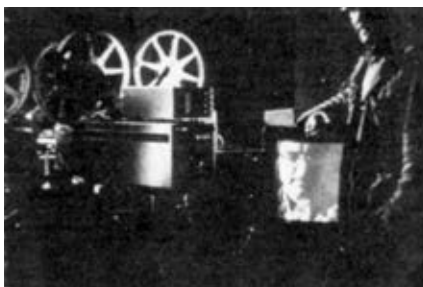
Upravo se u tijeku tog pokreta razvilo, u dvanaest godina, prateći njegove filmove, ono što bismo mogli nazvati Godardovim "povjerljivim spisima". Uvodni-projekti za *Spašavaj se tko može, život i Zdravo, Marijo!*, pogovori za *Strast, Pismo Freddyju Buacheu, Promijeniti sliku* (u *Promjeni*), *Lagano i teško*, Woody Allenov intervju, odlomci Spécial Godarda od *Cinemas Cinéma*, itd. Ta mini-djela (koja mogu biti duga) imaju mnogo toga zajedničko. Upućena Filmskom centru ili izrađena za kanale, francuske i engleske, sva imaju javnu prisutnost; u tome su veoma bliska dvjema velikim televizijskim nizovima i posve sudjeluju, poput njih, u retorici uvjeravanja. Ali ona imaju i intimnu dimenziju koja proizlazi iz onoga što je pokazano, iz povjerljivog tona. Ta djela kao da se oslanjaju na autobiografiju, budući da ilustriraju gotovo sve trenutke života. Ona međutim nikad ne teže preuzeti njen ugovor, čak i kad dotiču najkontingentniju svakodnevicu; fokusiraju se na proces stvaranja, okružja proizvodnje, postupke invencije. Ona ne pripovijedaju, nego pokazuju, demonstriraju; posjeduju apsolutnost sadašnjosti, kakvom god nostalgijom bila prožeta (na primjer, za nekadašnjim filmom). Način na koji se Godard pokazuje, upravo pri radu, vrlo često usred svojih sprava, ono što govori, vidi, osjeća, sve to pokazuje da su njegova djela snimljena na vrlo slobodan način, stvorena od nekog tko posjeduje svoja vlastita oruđa i barata njima, kao što je rekao Mallarmé za slobodni stih, "po vlastitoj volji". Konačno, djelo što se trenutačno elaborira (a ponekad i ono o kojem se govori) kod njega je vrlo često upućeno na pismo, na tekst: onaj tko pokušava između pisma i slike-zvuka zapodjenuti borbu, vraćajući prvo smrti a drugoj pokušavajući dati novi život, neprestano ih pokušava i zamijeniti jedno za drugo, dovesti ih

do razmjene svojstava, utopiti jedno u drugom. Posve prirodno, čim se ukaže potreba za tim, ta djela nastavljaju proces prilagodbe slike pismu, što se djelomično odvija zahvaljujući mogućnosti obrade (nakon *Ovdje i drugdje* i *Broja dva*) ekrana kao pisane stranice, uspostave neke vrste pisma-ekrana (i opet kao televizija i njena konkurencija).

Sva ta djela, privatno-javna, pridružena velikim televizijskim javno-privatnim serijalima, tvore veliku novinu u produkciji jednoga sineasta s tobože fiksijskim pretenzijama. Očito je naime da su one to samo napola i da ta njegova djela, predložena televiziji, koncipirana na temelju izražajnih mogućnosti videa i često na vrlo intiman način, u stvari približavaju cjelokupno djelo, prethodno i usporedno, prema onome što predstavlja njegov najrazlikovniji značaj: prikazati mjesta-teme, sve više isprepleten u obliku mreže, u kojima se ističu sva mjesta umjetničke proizvodnje (slikarstvo, glazbu, film, itd.) što sudjeluje u proizvodnji djela, upravo u trenutku u kojem se konstituira.

Jedna figura postaje ključnom u toj dinamici: tijelo, potvrđeno glasom, ili kakvo god bilo, tijelo kao takvo. Ono je preplavilo "povjerljive spise" i intimna djela. Ujedno stvarno, činjenično, svakodnevno tijelo, neka vrsta upravo televizijske banalnosti, ili bliske onoj obiteljskog filma; ali usto i, iznenada, do krajnosti dramatizirano tijelo, izloženo strahotama stvaranja, njegova svakodnevna žrtva, razapinjanje slike-zvuka. Mislimo, dakako, na *Scenarij filma Strast*, gdje se tijelo prikazuje nepromijenjeno pred ekranom-stranicom koji će film preispitati. Ili na onu manje poznatu epizodu, *Promijeniti sliku*, koja nagoviješta dispozitiv *Scenarija*, no u kojoj se, kao dopuna, jedan drugi pravi Godard izmjenjuje s prvim, daje se izravno bičevati ispod ekrana jer nije umio ispuniti poziv koji ga predodređuje da čovječanstvu prorekne mogućnost novih slika i novih zvukova.

Upravo se na taj način Godard počeo, prije nekoliko godina, i uvijek na vrlo znakovit način, pojavljivati na više svojih filmova (*Ime: Carmen, Kralj Lear, Veličina i propast jednog malog filmskog poduzeća, Pazi na desnicu*). U isto se vrijeme izravnije nego ikad transponiraju preko tih razapetih nemoguće mizanscene što ih, iz različitih razloga, predstavljaju Dutronc-Paul Godard u *Spašavaj se tko može, život*, Léaud-Gaspard u *Veličini i propasti*, Jerzy u *Strasti*, tome tako dobro naslovljenom filmu. Na taj se način putem tijela-Krista tkaju sve zbijenije, organskije



1



2



3



4



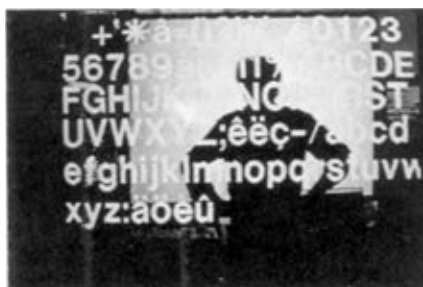
5



6



7



8

Jean-Luc Godard, 1-2: *Broj dva*, 1975; 3: *Strast*, 1981; 4: *Pismo Freddyju Buacheu*, 1982; 5: *Ime: Carmen*, 1982; 6: *Pazi na desnicu*, 1987; 7-8: *Scenarij filma Strast*, 1982.

niti između krajnje osobnih fikcija i intimističkih varijacija njegova stvaralačkog života.

Iz svega toga proizlazi da je to djelo iz filma u film rasprsnutije, fragmentarnije, kao da je posljedicom napetosti između dviju sila koje su po težnji suprotstavljene (one ne odgovaraju posve dvjema kategorijama koje ga tvore – “velikim filmovima” i “ostatku” – usprkos toj podjeli što se pokušava nametnuti). Na jednom kraju, elaboracija matrica fikcije kadrih odgovarati za svijet s jednog dokumentarnog stajališta slijedeći logiku sveukupnosti mjesta; na drugom, ustrajna potraga za sobom samim kao stvarnim tijelom i apstraktnom žarišnom točkom u kojima se, prema sustavu analogija i metafora, sastavljaju mjesta i matrice.

Utoliko je neobično teško utvrditi gdje se u tom djelu nalazi udio autoportreta koji toliko snažno osjećamo. Linija manjeg otpora sklona je zgrnuti ga u gomilu “povjerljivih spisa” bez kojih, nesumnjivo, on ne bi bio primjetan. Kao što se ukazalo govoreći o književnim djelima čiji je pokret Godardovo djelo među prvima, a možda i prvo, reproduciralo na filmu na tako temeljit način, mogli bismo reći da u tom djelu postoji nešto od autoportreta, u latentnom stanju. Ali to nije dovoljno. Za istinu samog djela kao i za teorijske posljedice što iz nje mogu proizaći, daleko je zanimljivije vidjeti kako se u njemu odvija jedan očevidni rad, koji ne ide za uspostavljanjem određene autoportreta u strogom smislu riječi, koji se može lokalizirati, separirati, već koji se upućuje prema autoportretu. To znači da se dimenzija autoportreta razvija globalno, poput neke vrste konstitutivnog sloja, unutarnjeg pokreta, osiguravajući kolaž između dva velika oprečna načela: retorike pedagogije i (ponovnog) utemeljenja svijeta (kao kod Rossellinija), i žudnje prema mitovima i fikcijama (kao u nekadašnjem filmu).

Ono što je pritom važno jest da jedan takav pokret nije bio moguć bez sučeljavanja, u tijelu filma kao i u onom sineasta koji se obvezao da će ga utjeloviti, dvaju načina na koja se video očituje: televizije, jedinog mjesta gdje se danas može izravno preformulirati utopija koja je dugo vremena bila ona Knjige što je neodređeno smjerala na, kako je kazao Barthes, “transparentnost društvenih odnosa”, i, može li se tako reći, videa kao takvog u kojem se gradi jedan novi oblik pristupa potrazi za sobom koja odsada prolazi kroz sveukupnost nerazlučivo pomiješanih riječi i slika. Na taj način Godard

RAYMOND BELLOUR
Meduslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.

krajnje precizno odgovara McLuhanu, kao što je već učinio Viola na vlastitoj valnoj duljini.

No Godard odgovara i Stendhalu koji ga anticipira, uvijek ispred svog stoljeća, čineći da pitanje sebstva prođe kroz slike kad same riječi nisu bile dostatne na njega odgovoriti. Godard najavljuje – što je možda najvažnije – da je došlo vrijeme kad određene razlike, i dakle određene reprezentacije, postaju problematičnim. Nakon *Henrija Brularda*, u kojem se pokušao uvjeriti u stvarnost svoga Ja koje mu je izmicalo, Stendhal piše *Parmski kartuzijanski samostan*, u kojemu se to Ja transponira u romanesknu laž, mit, fikciju. Tako on uspijeva naširoko govoriti o ljubljenoj Italiji, koju njegovi putopisni spisi nikad nisu uspjeli uistinu dočarati.¹⁹⁷ Godardov

¹⁹⁷ Roland Barthes, "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime", *Le Bruissement de la langue*, Éd. su Seuil, 1984.

odgovor Stendhalu bio bi da danas više nema razlike, već samo neprimjetnih i povratnih prijelaza između mita, priče i autobiografije Jastva, autoportreta. To podrazumijeva i to da više nema (doista) jednostavne prošlosti, stvarnog života za ispričovijedati, "Jastava" koja bi se zbilja dala identificirati. Egoizam više nije građa sjećanja, već neizbrisivi znak jedne vječne i zaustavljene sadašnjosti prema kojoj, putem riječi-slika, prije i poslije, unutarne i vanjske iznose na površinu dubinu nekoć proizvedenu oprekom između dvaju oblika. Sve se danas odvija kao posrednička vizija, intermedijalni jezik.

1988.



Jean-Luc Godard, *Scenarij filma Strast*, 1982.

201

RAYMOND BELLOUR
Međuslika
Fotografija, film, video

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2016.



Victor Sjöström, *Vjetar (The Wind)*, 1928.

- Z**ahvaljujem svima onima koji su, na različite načine, pridonijeli realizaciji ove knjige:
- videoumjetnicima koji su mi velikodušno stavili na raspolaganje kasete, dokumentaciju i snimke;
 - onima s kojima sam radio, otprije nekoliko godina, na sličnim ili usporednim projektima: Catherine Sentis i Sylvainu Roumetteu, za “Photo et Cinéma” (Centre National de la Photographie, 1984); Christine Buci-Glucksmann, za seminar “Entre les images” (Collège International de la Philosophie, 1987-1988); Anne-Marie Duguet, za broj *Vidéo (Communications)*, br. 48, 1988); Sylvainu Roumetteu, za “Marges de la Photo” (Intermedia, 1989); i, nadasve, Catherine David i Christine Van Assche, za izložbu “Passages de l’image” (Centre Georges Pompidou, 1900);
 - Erwanu Depenansteru, Philippeu Duboisu, Paul-Emmanuelu Odinu koji su realizirali dobar dio ikonografije;
 - Jacquesu Aumontu, Pascalu Cuissotu (i Cinémathèque Française), Jean-Paulu Fargieru, Michelu Frizotu, Takae Imajo, Andréu Itenu, Thierryju Kuntzelu, Barbari London, Michelu Marieu, Louisu Marinu, Marie-Cécile Mazzoni, Christianu Metzu, Paul-Emmanuelu Odinu, Kiri Perov, Sylvie Pliskin (i DERCAV-u Université de Paris-Í), Patriceu Rolletu, Catherine Schapira, Danielle Sivadon, Ysé Tran, Lori Zippay;
 - kao i svim publikacijama u kojima su ovdje skupljeni tekstovi prvi put objavljeni:

- “Izgubljena analiza”, *Carte Semiotiche*, 1, rujan 1985;
- “Thierry Kuntzel i povratak pisma”, *Cahiers du cinéma*, br. 321, ožujak 1981;
- “Videoutopija”, *Où va la vidéo? Cahiers du cinéma*, vanserijski broj, proljeće 1986;
- “Pišući fotografiju filma”, *Cahiers du Cinéma*, br. 342, srpanj 1982;
- “Misaoni gledatelj”, *Photogénies*, br. 5, travanj 1984;
- “Dug fantomu”, *Le Temps d’un mouvement*, Centre National de Photographie, 1986;
- “Trajanje-kristal”, *Le Temps d’un mouvement*;
- “A ja, ja sam jedna slika”, *Camera Obscura*, br. 8-9-10, 1982;
- “Prekid, trenutak”, *La Recherche photographique*, br. 3, prosinac 1987;
- “Šest filmova (uzgredno)”, *Marges de la photo*, Intermedia, 1989;
- “Les bords de la fiction”, *Actes du colloque Vidéo-fiction et C°*, Montbéliard 1983;
- “Iz međutijela”, *Electronic Arts Intermix Videotapes*, New York 1990;
- “Slike svijeta”, *3e semaine internationale de Vidéo*, Ženeva 1989;
- “Goruće pamćenje”, *The Luminous Image*, Amsterdam 1984;
- “Video po sv. Ivanu”, *Cahiers du Cinéma*, br. 356, veljača 1984;
- “Posljednji čovjek na križu”, *2e semaine internationale de Vidéo*, Ženeva 1987;
- “Umjetnost demonstracije”, *A la Virreina*, Barcelona 1988;
- “Oblik u kojem prolazi moj pogled”, *Marcel Odenbach*, Centre Georges-Pompidou, 1986;
- “Pismo još uvijek izriče”, *Vertigo*, br. 2, 1988;
- “Autoportreti”, *Vidéo, Communications*, br. 48, 1988.

Indeks

- Acconci, Vito, 129, 178-181, 188-190
Adjani, Isabelle, 99
Akerman, Chantal, 87-88, 155, 170
Akt silazi niz stepenice (Nu descendant un escalier, Marcel Duchamp, 1912), 57
Allan 'n' Allen's Complaint (Nam June Paik, Shigeko Kubota, 1982), 178
Allen, Woody, 198
Almy, Max, 99
Ambasadori (The Ambassadors, Hans Holbein, 1533), 76, 181, 186
Andersson, Bibi, 78
Anti-Edip (L'anti-Cedipe, Gilles Deleuze, Félix Guattari, 1972), 120
Antimemoari (Antimémoires, André Malraux, 1967), 152
Antonioni, Michelangelo, 14, 50, 101, 115-119
Apetit ptice (Appétit d'oiseau, Peter Foldes, 1964), 20
Arka Nam Junea (L'Arche de Nam June, Jean-Paul Fargier, 1981), 177
Artaud, Antonin, 35
Astruc, Alexandre, 35, 170
Augustin, sv., 175
Aumont, Jacques, 16, 80, 101, 203
Auriol, Jean George, 101, 121
Autobiografski ugovor (Le Pacte autobiographique, Philippe Lejeune, 1975), 176
Avantura (L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960), 101, 115
Averty, Jean-Cristophe, 37, 42
Bacanje kocke nikad neće ukinuti slučaj (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Stéphane Mallarmé, 1897), 43
Bach, Johann Sebastian, 189
Bacon, Francis (filozof), 196
Bacon, Francis (slikar), 56, 110, 165
Balzac, Honoré de, 37, 45, 59, 81
Barrès, Maurice, 175
Barthes, Roland, 15, 19, 20, 45-46, 47, 49, 57, 59, 63, 71, 73-74, 76, 81, 83, 85, 120, 152, 158, 159, 176, 177, 181, 184, 187, 193, 194, 197, 200
Barzyk, Fred, 43
Bass, Saul, 153
Baudelaire, Charles, 46
Baudry, Jean-Louis, 19, 30, 77, 78
Bazen s odrazima (The Reflecting Pool, Bill Viola, 1977-79), 192, 194
Bazin, André, 68, 69, 75, 81, 98, 101, 113
Beaujour, Michel, 152, 154, 174-177, 181, 185, 196
Beeck, Martien van, 56, 57
Belz, Gerd, 178
Bengston, Jim, 58, 60, 213
Benjamin, Walter, 83
Bensmaïa, Reda, 91
Bergala, Alain, 58-59, 80-81, 116
Bergman, Ingmar, 70, 77, 79, 83
Bergson, Henri, 55, 71, 83
Berlioz, Hector, 123
Beskrajno oko (L'Œil interminable, Jacques Aumont, 1989), 76, 101
Beucler, André, 35
Bijeli desert (La Desserte blanche, Thierry Kuntzel, 1980), 21, 31
Bijes (Fury, Fritz Lang, 1936), 72
Bilješke o čarobnoj ploči (Notiz über den Wunderblock, Sigmund Freud, 1925), 28
Bilješke o ludoriji rata (Carnets de la drôle de guerre, Jean-Paul Sartre, 1983), 176
Blanchot, Maurice, 12, 19, 38, 41, 46, 64, 139, 141, 154, 176, 179
Blandino, Thierry, 57
Bliski susreti treće vrste (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977), 124
Blum, Sylvie, 116
Bojni poklič (Battle Cry, Raoul Walsh, 1955), 122
Bonitzer, Pascal, 67, 76, 101, 115, 177
Borel, Jacques, 90, 175
Borelli, Caterina, 39
Bouvard i Pécuchet (Bouvard et Pécuchet, Gustave Flaubert, 1881), 197
Bragaglia, Anton Giulio, 56
Bragaglia Arturo, 56
Brakhage, Stan, 173, 176, 177
Brecht, Bertolt, 143
Brisanja (Biffures, Michel Leiris, 1948), 181
Broj dva (Numéro deux, Jean-Luc Godard, 1975), 14, 79, 109, 114, 199
Bruch, Klaus von, 178
Brueghel, Pieter, 101
Bruss, Elizabeth W., 153, 170, 171-172, 174, 177, 179, 196, 197
Burger, Peter, 43
Butor, Michel, 175, 189
Calvez, Françoise, 170
Campbell, Colin, 178
Capa, Robert, 82, 91
Capra, Frank, 72

- Cardan, Jérôme, 175
 Caroly, Claude, 58,
 Caujolle, Christian, 56
 Chartier, Jean-Pierre, 170
 Chevrier, Jean-François, 45-46, 174
Chott el-Djerid. Portret u svjetlu i jari (Chott el-Djerid / A portrait in Light and Heat/, Bill Viola, 1979), 94, 95, 193, 195
 Clair, René, 72
 Claire (Didier de Nayer, 1983), 61
 Cocteau, Jean, 35
Crni, modri, crveni desert (La Desserte noire, bleue, rouge, Thierry Kuntzel), 21, 31-32
 Crux (Gary Hill, 1983-87), 141, 178
Crvena pustinja (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964), 116
Crvene vrpce (The Red Tapes, Vito Acconci, 1977), 178, 180, 181, 184, 188, 189
Crveno i crno, (Le Rouge et le Noir, Stendhal, 1830), 165

Četiri pustolovine Reinette i Mirabelle (Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle, Éric Rohmer, 1987), 81
Četiri studije za autoportret (Four Studies for a Self Portrait, Francis Bacon, 1967), 165
Četiristo ljudi na križu (Quatre cent hommes en croix, Henri Michaux, 1956), 141
Četiristo udaraca (Les Quatre cents coups, François Truffaut, 1959), 17, 73, 81,
Čovjek s filmskom kamerom (Čelovek s kinoapparatom, Dziga Vertov, 1929), 21, 72

 Daguerre, Louis Jacques Mandé, 160,
 Dalí, Salvador, 178,
 Daney, Serge, 11, 15, 17, 73, 78, 109, 113, 114, 115, 143
 Davis, Douglas, 37
Dekadriranja (Décadrages, Pascal Bonitzer, 1985), 76, 101
 Delacroix, Eugène, 45

 Deleuze, Gilles, 55, 64, 71-73, 79, 82, 83, 120, 123, 126
 Delluc, Louis, 58
 Depardon, Raymond, 46, 58, 170, 172, 173
 Dercon, Chris, 193
 Deren, Maya, 26, 173
 Descartes, René, 196
 Dickinson, Angie, 148
 Diderot, Denis, 82
Div (Der Riese, Michael Klier, 1983), 39
Divan život (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946), 72
Dnevnik (Journal, André Gide, 1887-50), 173
 Doisneau, Robert, 46
Dolina smrti (Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni, 1970), 116
 Downey, Juan, 42, 153, 178-179, 181, 184-187, 190
Drakula (Horror of Dracula, Terence Fisher, 1958), 190
Dražesni kutak (The Jolly Corner, Henry James, 1908), 19, 27, 120
 Dreyer, Carl Theodor, 190
 Dubois, Philippe, 72, 80, 182, 184, 203, 213
 Duchamp, Marcel, 57
 Duguet, Anne-Marie, 37, 179, 182, 193, 203
Duhovni spjev (Cántico espiritual, Ivan od Križa, sv., 1576-78), 137
Duhovne vježbe (Los ejercicios espirituales, Ignacije Lojolski, sv., 1548), 196
Duljina valova (Wavelength, Michael Snow, 1967), 83
 Dumas, Alexandre, 37-38, 41, 43
 Duras, Marguerite, 47
Dvije ili tri stvari koje znam o njoj (Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard, 1967), 197
Dvoglavi orao (L'Aigle à deux têtes, Jean Cocteau, 1948), 115

Ecce homo (Friedrich Nietzsche, 1889), 152, 176
 Edison, Thomas Alva, 68, 71

Eholalija (Echolalia, Thierry Kuntzel, 1980), 18, 21, 29-31
 Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič, 19, 72, 113, 131, 148
Ekskomunicirani glas (La Voix excommuniée, Louis Martin, 1981), 165
 Epstein, Jean, 35, 58
 Erwin, May, 68
Eseji (Essais, Michel Eyquem de Montaigne, 1580, 1588), 174
 Etra, Bill, 31
 Eustache, Jean, 86
 Export, Valie, 178

Fanny (Marcel Pagnol, 1932), 50
 Fargier, Jean-Paul, 105, 123, 177, 179, 184, 189, 193, 203, 213
 Faure, Élie, 101, 119-120
 Fellini, Federico, 170, 173-174, 176
Fellinijev Rim (Roma, Federico Fellini, 1972), 176
 Fenoyl, Pierre, 45, 46
 Feyder, Jacques, 58, 82,
 Fieschi, Jean-André, 34, 35, 47, 58, 106, 153, 178, 179-180, 184, 189, 190, 192, 213
 Fisher, Terence, 190
 Flaubert, Gustave, 144
 Fleisher, Richard, 122
 Foldes, Peter, 20
 Fontaine, Joan, 11, 49
 Foster, Hal, 43
 Foucault, Michel, 63
Fragmenti ljubavnog diksursa (Fragments d'un discours amoureux, Roland Barthes, 1977), 182
 Frampton, Hollis, 34, 47, 95, 133, 174
 Francesca, Piero della, 115
Francuska/Obilazak/Zaobilazak/Dva djeteta (France/Tour/Détour/Deux/Enfants, Jean-Luc Godard, 1977), 65, 79, 143
 Frank, Robert, 11, 12, 14, 152, 173,
 Freud, Sigmund, 20, 21, 28, 83, 134, 141, 169, 180, 185
 Friedel, Helmut, 174

Füssli, Johann Caspar, 80

Garrel, Philippe, 120

Genet, Jean, 89,

Gibson, Jon, 21

Gide, André, 173

Gilden, Bruce, 58, 60, 213

Ginsberg, Allen, 178

Giotto, 101

Girardin, Émile de, 37

Global Groove (Nam June Paik, John Godfrey, 1973), 42

Godard, Jean-Luc, 12-14, 17, 19, 42, 47, 65-69, 72, 79-81, 83, 87, 89-90, 92, 100, 106, 108-115, 120, 121, 143

Godine okidača (*Les Années déclin*, Raymond Depardon, 1984), 172

Goethe, Johann Wolfgang, 71,

Goya, Francisco, 148, 152, 188

Građanin Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), 94, 95

Grandrieux, Philippe, 98, 102, 115

Grant, Cary, 11, 103, 145

Greuze, Jean-Baptiste, 82

Guardi, Francesco, 44,

Guattari, Félix, 119, 120

Habermas, Jürgen, 43

Hall, Doug, 39, 41, 178

Hanoun, Marcel, 184

Harmonija u crvenom (*La Desserte rouge*, Henri Matisse, 1908), 31

Hartmann, Erich, 55, 56, 58, 61, 213

Hathaway, Henry, 50

Hatsu Yume (Bill Viola, 1981), 42, 192

Hawks, Howard, 145

Heath, Stephen, 102, 103

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 43

Hill, Gary, 41, 42, 96, 129, 139, 140, 141, 176, 178, 213

Hirošima, ljubavi moja (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959), 87

Hitchcock, Alfred, 10, 11, 17, 19, 48, 50, 103, 131, 149, 152, 153, 188

Holbein, Hans, 76, 181

Horn, Rebecca, 178

Hugo, Victor, 37, 47

Huijbers, Ton, 63

Huppert, Isabelle, 99

Hyaloïde (Danièle Nyst, Jacques Louis Nyst, 1985), 182, 184, 190, 191

Identifikacija žene (*Identificazione di una donna*, Michelangelo Antonioni, 1982), 116

Imaginaro (*L'Imaginaire*, Jean-Paul Sartre, 1940), 169

Ime: Carmen (*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983), 199

In Situ (Gary Hill, 1986), 139-141

Istina kroz masovnu individuaciju (*Truth Through Mass Individuation*, Bill Viola, 1976), 193

Istrebljivač (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), 51

Ivan od Križa, sv., 137, 196,

Između neba i pakla (*Between Heaven and Hell*, Richard Fleischer, 1956), 122

Izokrenuta televizija (*Reverse Television*, Bill Viola, 1983), 41-42

Izvan opravdane sumnje (*Beyond a Reasonable Doubt*, Fritz Lang, 1956), 50, 53

Ja također (*Moi aussi*, Philippe Lejeune, 1986), 176

Jaeggi, Danielle, 39, 96-97

Jakobson, Roman Osipovič, 159

James, Henry, 19, 27, 120

Jaubert, Alain, 173

Jedan i drugi (*Die Einen den Anderen*, Marcel Odenbach, 1986), 147

Jele ski, Konstanty, 106

Jonas, Joan, 178

Jourdan, Louis, 49

July, Serge, 144,

Kabinet doktora Caligarija (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), 180

Kafka, Franz, 125

Kako ide? (*Comment ça va?*, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1978), 89

Kao da bi me uspomene mogla prevariti (*As if Memories Could Deceive Me*, Marcel Odenbach, 1986), 184

Kao da me netko odostraga zgrabio za ovratnik (*Als könnte es auch mir an den Kragen gehen*, Marcel Odenbach, 1983), 148, 187

Kaprow, Allen, 178

Karabinjeri (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963), 79, 197

Karina, Anna, 89, 92

Karirani zid (*Mur au damier*, William Klein, 1955), 85

Katedrale u Rouenu (*Cathédrales de Rouen*, Claude Monet, 1892-94), 31

Keaton, Buster, 64

Kepes, György, 56

Kertész, André, 63

King Kong (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), 21

Klee, Paul, 159, 187

Klein, William, 54, 56-58, 63, 85-86

Kleist, Heinrich von, 80, 81

Klier, Michael, 39

Knauff, Thierry, 88

Knjiga što će doći (*Le Livre à venir*, Maurice Blanchot, 1959), 38, 41, 154

Književni prostor (*L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot, 1955), 46

Koleva, Maria, 170

Konferencijska sala (*The Board Room*, Antoni Muntadas, 1987), 142-143, 145

Kontakti (*Contacts*, William Klein, 1983), 85-86

Kralj Lear (*King Lear*, Jean-Luc Godard, 1987), 199

Krauss, Rosalind, 153, 181

Kristeva, Julia, 30, 114

- Kubističko slikarstvo (La peinture cubiste, Philippe Grandrieux, Thierry Kuntzel, 1981), 14, 102, 106, 119*
- Kučni filmovi (Home Movies, Vito Acconci, 1973), 181*
- Kuntzel, Thierry, 13, 17-22, 27-28, 30-31, 34-35, 42, 47, 91, 98, 102, 105-06, 115, 120, 125, 129, 133-135, 141, 153, 165, 177-179, 182-185, 190, 192, 195-196, 203
- Kušnje, egzorcizmi (Épreuves, exorcismes, Henri Michaux, 1945), 160*
- Lacan, Jacques, 114
- Lagano i teško (Soft and Hard, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1985), 42, 83, 198*
- Lang, Fritz, 19-20, 35, 50, 53, 72
- Langlois, Henri, 91
- Laokont (Laokoön, Gotthold Ephraim Lessing, 1766), 76*
- Laporte, Roger, 175, 176, 193
- Lavalette, Yves, 56, 57
- Léaud, Jean-Pierre, 73, 199
- Ledoux, Jacques, 91
- Léger, Fernand, 56
- Lehman, Boris, 170,
- Leigh, Janet, 149
- Leiris, Michel, 152, 175, 176, 179, 181
- Lejeune, Philippe, 170-171, 174-176, 184
- Lessing, Gotthold Ephraim, 76
- Liliom (Fritz Lang, 1934), 72*
- Link, Winston, 84, 213
- Lo Duca, Joseph-Marie, 69
- Logue, Joan, 178
- Lojolski, Ignacije, sv., 196
- Lord, Chip, 39
- Lynch, David, 120
- Lyon, Elisabeth, 159
- Lytard, Jean-François, 20, 30,
- Ljubav u bijegu (L'Amour en fuite, François Truffaut, 1979), 50,*
- Ljubavna korida (Ai no korida, Nagisa Ôshima, 1976), 109*
- Ljubavna pisma iz Somalije (Lettres d'amour en Somalie, Frédéric Mitterand, 1982), 155*
- Ljudi mačke (Cat People, Jacques Tourneur, 1942), 15*
- M (Fritz Lang, 1931), 20
- "Mačke" Charlesa Baudelairea (Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, 1962), 15*
- Mahnitost (Frenzy, Alfred Hitchcock, 1972), 149*
- Majmunska posla (Monkey Business, Howard Hawks, 1952), 145*
- Male dvorske dame (Las Meninas, Diego Velázquez, 1656), 182, 186*
- Mali vojnik (Le Petit soldat, Jean-Luc Godard, 1963), 89, 92*
- Mallarmé, Stéphane, 19, 26, 28, 29, 34, 35, 37-38, 41-43, 47, 198
- Malraux, André, 152, 175, 176
- Manet, Édouard, 35
- Mankiewicz, Joseph L., 73, 155
- Marey, Étienne-Jules, 56, 63, 72
- Marie, Michel, 17
- Marie-Saint, Eva, 11
- Marija Antoaneta, 147
- Marin, Louis, 168, 176, 203
- Marker, Chris, 20, 47, 51, 52, 72, 91, 93, 159
- Markiza O (La Marquise d'O, Éric Rohmer, 1976), 80, 83*
- Marton, Pier, 178
- Mastroianni, Marcello, 174
- Materija i pamćenje (Matière et mémoire, Henri Bergson, 1896), 71*
- Matisse, Henri, 71
- McBride, Jim, 170
- McLuhan, Marshall, 43, 200
- Media Ecology Ads (Antoni Muntadas, 1982), 39*
- Medij je medij (The Medium is the Medium, Aldo Tambellini, Thomas Tadlock, Allan Kaprow, James Seawright, Otto Piene, Nam June Paik, 1969), 43*
- Mekas, Jonas, 170, 177
- Merleau-Ponty, Maurice, 55
- Metz, Christian, 17, 19, 20, 30, 203
- Michals, Duane, 57, 63-64, 213
- Michaux, Henri, 55, 59, 120, 141, 159, 169, 174
- Michelangelo, 101
- Michelson, Annette, 72
- Miéville, Anne-Marie, 89
- Migracija (Migration, Bill Viola, 1976), 193*
- Misleće oko (The Thinking Eye, Juan Downey, 1987), 187*
- Missac, Pierre, 83
- Mitologije (Les Mythologies, Roland Barthes, 1957), 197*
- Mittérand, Frédéric, 155-170
- Mizoguchi, Kenji, 109
- Mjesečeva krv (Moonblood, Bill Viola, 1977-79), 194*
- Moć govora (Puissance de la parole, Jean-Luc Godard, 1988), 13*
- Moderna vremena (Modern Times, Max Almy, 1979), 99*
- Moholy-Nagy, Laszlo, 56
- Moj sasvim prvi poljubac (Mon tout premier baiser, Danielle Jaeggi, 1984), 96-97*
- Monet, Claude, 31
- Monroe, Marilyn, 145
- Montaigne, Michel de, 152, 174, 179
- Morcrette, Ève, 56
- Morder, Joseph, 170, 173, 184
- Morin, Didier,
- Motherland (The) (Juan Downey, 1986), 184, 186*
- Mouraud, Tania, 21
- Mreže popodneva (Meshes of the Afternoon, Maya Deren, 1943), 26*
- Mrtva priroda s vrčem, zdjelom i voćem (Nature morte aux pichet, bol et fruit, Pablo Picasso, 1931), 103*
- Muntadas, Antoni, 39, 41, 142, 143, 145, 213
- Murez, Steve, 56
- Murnau, Friedrich Wilhelm, 81, 189, 190
- Musil, Robert, 154
- Muybridge, Eadweard, 56, 63, 72

- Nacrt za znanstvenu psihologiju (Entwurf einer Psychologie*, Sigmund Freud, 1950), 28
- Najopasnija igra (The Most Dangerous Game*, Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), 20, 34
- Narudžba (Commision*, Woody Vasulka, 1983), 123-124
- Nasip (La Jetée*, Chris Marker, 1962), 34, 52, 72, 82, 91-93
- Nauman, Bruce, 193
- Nayer, Didier de, 56, 57, 61, 213
- Nazovi M radi umorstva (Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954), 149
- Ne znam što je to čemu sličim (I Do Not Know What It Is I Am Like*, Bill Viola, 1986), 195, 196
- Nekes, Werner, 34
- Nepoznati iz Nord Expressa (Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951), 149
- New York (Bruce Gilden*, 1983), 60
- Newyorška korespondencija (Correspondance new-yorkaise*, Alain Bergala, Raymond Depardon, 1981), 58
- Nietzsche, Friedrich, 156, 175, 176
- Noguez, Dominique, 20
- Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), 34, 180, 189, 190
- Nostalgija (Nostalgia*, Hollis Frampton, 1971), 47, 133, 174, 176, 183
- Nostos I (Thierry Kuntzel*, 1979), 21, 35, 183, 192
- Nostos II (Thierry Kuntzel*, 1984), 21, 28, 133-135, 192
- Novi misteriji New Yorka (Les nouveaux mystères de New York*, Jean-André Fieschi, 1976-1981), 34, 178, 180, 184, 189
- Novosti od kuće (News From Home*, Chantal Akerman, 1977), 87-88, 155
- NW 1103 August 2 1956... (O. Winston Link*, 1956), 84
- Nysenholc, Adolphe, 170
- Nyst, Danièle 182, 184, 190, 191
- Nyst, Jacques Louis, 178, 179, 182, 184, 190, 191
- Njuh (Olfaction*, Bill Viola, 1974), 193
- Obučena da ubije (Dressed to Kill*, Brian de Palma, 1980), 148
- Odenbach, Marcel, 131, 146-154, 178-179, 182, 184, 187-190, 192, 203
- Odin, Roger, 91
- Ogier, Pascale, 149
- Ogledalo (The Looking Glass*, Juan Downey, 1981), 181, 186-187
- Ogledalo limba (Le Miroir des limbes*, André Malraux, 1976), 176
- Ollier, Claude, 180
- Oluja i nagon (Storm and Stress*, Doug Hall, 1986), 41
- Ophüls, Max, 49, 52, 155
- Oppenheimer, Jacob Robert, 117, 124, 125, 129
- Orfej (Orphée*, Jean Cocteau, 1950), 174
- Orfejev testament (Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, 1960), 174
- Osam i pol (Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963), 174
- Ovdje i drugdje (Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1976), 79, 89-91
- Paganini, Niccolo, 123
- Pagnol, Marcel, 50
- Paik, Nam June, 36, 37, 43, 177, 178
- Païni, Dominique, 170
- Palma, Brian de, 146, 149, 188
- Pariz spava (Paris qui dort*, René Clair, 1923), 72
- Parmski kartuzijanski samostan (La Chartreuse de Parme*, Stendhal, 1839), 200
- Pasolini, Pier Paolo, 174
- Paulhan, Jean, 102, 106
- Pazi na desnicu (Soigne ta droite*, Jean-Luc Godard, 1987), 197, 199
- Penon, Jacques, 58
- Perov, Kira, 192, 203, 213
- Persona (Ingmar Bergman*, 1966),
- Pessoa, Fernando, 174
- Picasso, Pablo, 103
- Pierre, Sylvie, 20
- Pismo Freddyju Buacheu (Lettre à Freddy Buache*, Jean-Luc Godard, 1982), 198, 199
- Pismo Jane (Letter to Jane*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1972), 89
- Pismo nepoznate žene (Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1949), 21, 34, 49, 52, 134, 190
- Pismo trima ženama (A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949), 155
- Pjesme nevinosti (Songs of Innocence*, Bill Viola, 1976), 194
- Plaža u Saint-Torinu (La Plage de Saint-Torin*, William Klein, 1956), 54
- Podvrgavam se ispitu bola (Ich mache die Schmerzprobe*, Marcel Odenbach, 1984), 151
- Pogled (La Vue*, Raymond Roussel, 1904), 27
- Pokolj nevine dječice (Le Massacre des innocents*, Nicolas Poussin, 1625/1629), 16
- Poltergeist (Tobe Hooper*, 1982), 190
- Polucirkularni kanali (The Semi-Circular Canals*, Bill Viola, 1975), 195
- Posljednji čovjek (Le Dernier Homme*, Maurice Blanchot, 1957), 141
- Pound, Ezra, 174
- Poussin, Nicolas, 16
- Povećanje (Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966), 50, 116
- Povijest(i) filma (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-98), 13, 17
- Povratak (Return*, Bill Viola, 1975), 193
- Pradavni (Ancient of Days*, Bill Viola, 1979-81), 137, 195
- Pravilo igre (La Règle du jeu*, Michel Leiris, 1948-76), 152
- Predrasude (Vorurteile /oder die Not macht Erfinderisch/*, Marcel Odenbach, 1984), 149-150, 188

- Prijatelj moje prijateljice (*L'Ami de mon amie*, Éric Rohmer, 1987), 81
Processual Video (Gary Hill, 1980), 139
 Proctor, Jody, 39
Profesija: reporter (*Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni, 1975), 116
Promijeniti sliku (*Changer d'image*, Jean-Luc Godard, 1982), 198, 199
Proust i fotografija (*Proust et la photographie*, Jean-François Chevrier, 1982), 45
Prostor između zuba (*Space between the Teeth*, Bill Viola, 1976), 192
Proturjeđe uspomena (*Der Widerspruch der Erinnerungen*, Marcel Odenbach, 1982), 146, 147-148, 149, 151, 187
 Proust, Marcel, 35, 45-47, 169
 Pruszkowski, Krzysztof, 56
Psiho (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), 111, 114, 149
Putovanje u Italiju (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954), 75, 77
Putovanje vlakom (*The Train Journey*, Erich Hartmann, 1979), 61
- Rabelais, François, 197
 Rabot, Hervé, 55, 56
Razgovor pasa (*Colloque de chiens*, Raúl Ruiz, 1977), 91
Razgovori u Vermontu (*Conversations in Vermont*, Robert Frank, 1969), 173
Razlozi za kucanje na vrata prazne kuće (*Reasons for Knocking at an Empty House*, Bill Viola, 1982), 193, 194
Razmišljanja o prvoj filozofiji (*Meditationes de prima philosophia*, René Descartes, 1641), 196
Raznoliki desert (*La Desserte multiple*, Thierry Kuntzel), 21
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940), 11
Rejetée (*La*) (Thierry Kuntzel, 1974), 21, 91
 Resnais, Alain, 87
 Rice, John C., 68
- Riječi (*Les Mots*, Jean-Paul Sartre, 1963), 176
 Rimbaud, Arthur, 67
Rim, otvoreni grad (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), 75
Rimska šetnja (*Passeggiate Romane*, Caterina Borelli, 1985), 39
 Rivette, Jacques, 149
Rođak Pons (*Le Cousin Pons*, Honoré de Balzac, 1847), 59
 Rogers, Ginger, 145
 Rohmer, Éric, 80-81
Roland Barthes o Rolandu Barthesu (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Roland Barthes, 1975), 159, 176, 184
 Rosenbach, Ulrike, 178
 Rossellini, Roberto, 50, 75, 76, 79, 81, 83, 117, 200
 Roubaud, Alix Cléo, 86
 Roubaud, Jacques, 86
 Rousseau, Jean-Jacques, 175, 176
 Roussel, Raymond, 27
 Ruiz, Raúl, 91, 120, 187
- Sanborn, John, 42
 Sand, George, 37
 Sanders, George, 73
Sanjarije samotnog šetača (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, Jean-Jacques Rousseau, 1782), 176
Sarrasine (Honoré de Balzac, 1830), 81
 Sartre, Jean-Paul, 169, 176
Scenarij filma Strast (*Scénario du film "Passion"*, Jean-Luc Godard, 1982), 101, 121, 198-199, 201
 Schygulla, Hanna, 87
 Scott, Ridley, 51
 Serra, Richard, 126
Sfinga (*Le Sphinx*, Thierry Knauff, 1986), 88
Site Recite (*a prologue*) (Gary Hill, 1989), 141
Siva laguna (*La Laguna grise*, Francesco Guardi, 1790), 44
- Sjećanja jednog tropskog Židova (*Mémoires d'un juif tropical*, Joseph Morder, 1988), 173
Sjenka sumnje (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943), 17, 48, 50
Sjeverni most (*Le Pont du Nord*, Jacques Rivette, 1981), 149
Sjever-sjeverozapad (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), 11
 Sjöström, Victor, 202
Slijepo polje (*Le Champ aveugle*, Pascal Bonitzer, 1999), 101
Slika (*Das Bildnis*, Jacques Feyder, 1923), 58
Slika (*L'Image*, Danièle Nyst, Jacques Louis Nyst, 1987), 182
Slika-pokret (*L'image mouvement*, 1983), 73
Slikarstvo, fotografija, film (*Malerei, Fotografie, Film*, Laszlo Móhóly Nágý, 1925), 56
Slika-vrijeme (*L'image temps*, Gilles Deleuze, 1985), 73, 123
Slow Motion (Jim Bengston, 1986), 60
Slučajni susret (*Chance Encounter*, Duane Michals, 1972), 64
Smrt dolazi staroj dami (*Death Comes to the Old Lady*, Duane Michals, 1969), 64
Smrtna osuda (*L'Arrêt de mort*, Maurice Blanchot, 1948), 12
Snimke Alix (*Les Photos d'Alix*, Jean Eustache, 1980), 86-87
 Snow, Michael, 19, 34, 47
Soba za sv. Ivana od Križa (*Room for St John of the Cross*, Bill Viola, 1983), 137
 Sokrat, 175
 Sollers, Philippe, 81
Spašavaj se tko može, život (*Sauve qui peut / la vie*, Jean-Luc Godard, 1979), 12, 14, 19, 65, 66, 68, 69, 72, 79-82, 98, 106, 108, 113, 198, 199
Središnja oblast (*La Région centrale*, Michael Snow, 1971), 83
Središta (*Centers*, Vito Acconci, 1971), 181
 Stendhal, 165-169, 174, 177, 178, 200
 Stewart, James, 72
Still (Thierry Kuntzel, 1980), 21, 26, 31, 165

- Stiller, Maurice, 58
Strast (Passion), Jean-Luc Godard, 1982), 80, 87, 108, 198, 199
Strijela vremena (La Flèche du temps), Alain Jaubert, 1982), 173
Stroj za ubijanje zlih (La macchina ammazzacattivi), Roberto Rossellini, 1952), 50, 75, 77
Studio za snimanje iz zračnoga doba (Recording Studio From Air Time), Vito Acconci, 1973), 181
Stvaralačka evolucija (L'Évolution créatrice), Henri Bergson, 1907), 71
Subor, Michel, 89, 92
Sumnja (Suspicion), Alfred Hitchcock, 1941), 11, 103
Sustav mode (Système de la mode), Roland Barthes, 1967), 197
Suzana i starci, 114
Svijetla komora (La Chambre claire), Roland Barthes, 1980), 46, 49, 73, 184
Sve o Evi (All About Eve), Joseph L. Mankiewicz, 1950), 73
Syberberg, Hans Jürgen, 47
S/Z (Roland Barthes, 1970), 15
- Šest puta dva (*Six fois deux / Sur et sous la communication*), Jean-Luc Godard, 1976), 89
- Tajna dvorca Oberwald (Il mistero di Oberwald)*, Michelangelo Antonioni, 1980), 14, 116, 117
Talbot, Henry Fox, 169
Tanikawa, Shuntaro, 155-163, 178
Tassone, Aldo, 115, 117, 118
Teatar sjećanja (Theater of Memory), Bill Viola, 1985), 196
Tehnički slatko (Tecnicamente dolce), Michelangelo Antonioni, 1976), 117
Tekuće nebo (Liquid Sky), Slava Tsukerman, 1982), 106
Terayama, Shuji, 155-159, 163, 178
- Thérèse plane* (Jacques Louis Nyst, 1983), 190
Tihi život (Silent Life), Bill Viola, 1979), 194
Tik do granice (Tout près de la frontière), Danielle Jaeggi, 1982), 39, 96
Toma Mračni (Thomas L'Obscur), Maurice Blanchot, 1941), 139
Tomiyama, Katsue, 155
Tourneur, Jacques, 15
Tri pjesme o Lenjinu (Tri pesni o Lenine), Dziga Vertov, 1934), 72
Trobojni video (Tricolor Video), Nam June Paik, 1982), 43
Truffaut, François, 17, 50, 73
Trülsch, Holger, 46
Turner, Joseph Mallord William, 58
TV Buddha (TV Buddha), Nam June Paik, 1976), 36
Two-men (Werner Nekes, 1972), 21
Tsukerman, Slava, 106
- Udaljenost između mene i mojih gubitaka (Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten)*, Marcel Odenbach, 1983), 150
U kaznenoj koloniji (In der Strafkolonie), Franz Kafka, 1919), 125, 126
U kretanju (Mobile), Michel Butor, 1962), 189
Ullmann, Liv, 78
Umjetnost pamćenja (Art of Memory), Woody Vasulka, 1987), 123, 124
U perifernoj viziji sjedoka (Dans la vision périphérique du témoin), Marcel Odenbach, 1986), 147, 152, 187
U traganju za izgubljenim vremenom (À la recherche du temps perdu), Marcel Proust, 1913-27), 45-47
Uvod u oluju (Prelude to the Tempest), Doug Hall, 1985), 41
U znaku Jarca (Under Capricorn), Alfred Hitchcock, 1949), 10
- Valéry, Paul, 176
Vampir (Vampyr), Carl Theodor Dreyer, 1932), 21, 34, 35
Vanina Vanini (Roberto Rossellini, 1961), 117
Vasulka, Steina, 123
Vasulka, Woody, 14, 123-124
Veličina i propast jednog malog filmskog poduzeća (Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma), Jean-Luc Godard, 1986), 89, 199
Venault, Philippe, 170, 179
Vereyken, Bruno, 57
Vernet, Marc, 16
Vertov, Dziga, 19, 72, 131
Vico, Giambattista, 194
Video Letter (Shuntaro Tanikawa, Shuji Terayama, 1982-83), 156-160, 178
Video, sjećanje na dlanu (Vidéo, la mémoire au poing), Anne-Marie Duguet, 1981), 179
Video Trans America (Juan Downey, 1973-78), 187
Vigo, Jean, 197
Vijesti-urpce iz Amarilla (The Amarillo News Tapes), Doug Hall, Chip Lord, Jody Proctor, 1980), 39, 41
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, 71
Viola, Bill, 41-43, 94, 95, 99, 136, 137, 153, 176, 178, 179, 182-184, 191-196, 200
Virenja (Pryings), Vito Acconci, 1971), 181
Virilio, Paul, 123
Vitti, Monica, 117
Vjetar (The Wind), Victor Sjöström, 1928), 202
Vrijeme puši sliku (Time Smoking a Picture), Thierry Kuntzel, 1980), 21, 27, 183, 184
Vrtoglavica (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958), 134
- Walsh, Raoul, 122
Warhol, Andy, 63, 64
Welles, Orson, 94, 99, 170
Wollen, Peter, 51, 72, 82, 91

*Zapisi videosnimača (Notes d'un
magnétoscopeur, Jean-Paul Fargier,
1980), 39*
*Zdravo, Marijo! (Je vous salue Marie, Jean-
Luc Godard, 1985), 80, 81, 83, 198*
*Zelena zraka (Le Rayon vert, Éric Rohmer,
1986), 81*
Zlatoff, Dominique, 15
Zorns Lemma (Hollis Frampton, 1970), 95
*Zovi Northside 777 (Call Northside 777,
Henry Hathaway, 1948), 50*
*Zrcala od tinte (Miroirs d'encre, Michel
Beaujour, 1980), 152, 154, 174*

*Živjeti svoj život (Vivre sa vie, Jean-Luc
Godard, 1962), 197*
*Život Henrija Brularda (Vie de Henri
Brulard, Stendhal, 1890), 200*

IZVORI FOTOGRAFIJA: Coll. L'Avant-Scène Cinéma, str. 128 (1); foto. Jim Bengston, Didier de Nayer, Bruce Gildden, Eric Hartmann, str. 94 i 95; Coll. Cahiers du cinema, str. 10; Ariel Camacho, str. 82; Cinémathèque universitaire, str. 150 (dolje); C. R. A. C. Université de Liège, str. 319 (1-4); CRAC Université de Liège-Yellow Now, str. 176-182, 334; Pascal Cuissot, str. 116; Erwan Depenanster, str. 73, 100-107, 104, 146; Philippe Dubois, str. 127, 160, 165-173, 187-199, Jean-Paul Fargier, str. 327 (15-16); Films du Carrosse, str. 23; Gary Hill, str. 226 i 231; foto. William Klein, str. 84; William Klein C.N.P. La Sept Riff, str. 136; foto. Thierry Knauff, str. 141; foto. Winston Link, str. 134; Martine Loubet, Jean-André Fieschi, str. 298; Emmanuel Meynard, str. 24-51, 304, 320 (7-8); foto. Duane Michals, str. 96; M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, str. 218, 221, 238-252, 312, 320 (1-6), Antonio Muntadas, str. 58, 59, 232, 237; Paul Emmanuel Odin, str. 45, 46 (gore), 57, 155-159, 254, 263-269; Kira Perov, str. 60, 65, 150 (gore), 222, 326, 327 (9-14); Coll. Vincent Pinel, str. 74; Sylvie Pliskin, str. 108, 122-124, 140; Coll. Dominique Rabourdin, str. 200; Patrice Rollet, str. 310, 314; Marita Sturken, str. 208-212; Gérard Vaugeois, str. 128 (2); Yellow Now, str. 319 (5-10).

DRUGE FOTOGRAFIJE: Prava pridržava autor.

Čini sa!

Biblioteka Sinestetika

- Gilles Deleuze: Film 1-slika/pokret
- Gilles Deleuze: Film 2-slika/vrijeme
- Jacques Ranciere: Filmska priča
- Paul Virilio: Grad panike-drugdje počinje odavde
- Suzana Marjanić: Kronotop hrvatskog performansa: od travelera do danas
- Raymond Bellour: Međuslika-fotografija, film, video

Biblioteka Parezija

- Bernard Stiegler: Prijeći na djelo
- Maurizio Lazzarato: Proizvodnja zaduženog čovjeka
- Žarko Paić: Sloboda bez moći: politika u mreži entropije





Zagreb, 2016.
broj 29/30
cijena 200 kn

UP&UNDERGROUND

- 9. Subversive Film Festival: Filmovi izdaleka
- Međunarodna konferencija: Politike prijateljstva
- Subversive Forum: Mediteran Forum; Balkan Social Forum
- Škola Suvremene humanistike: Radikalna pedagogija
02. – 16.05.2016.
kino Europa, kino Tuškanac, MM centar

ISSN 1322-5124

BROJ/NUMBER: 29/30

OSNOVAN/ESTABLISHED: 1995.

ZA NAKLADNIKA/FOR THE PUBLISHER:

Nikola Devčić

NAKLADNIK/PUBLISHER:

Bijeli Val, Ilica 203a, 10000 Zagreb, Hrvatska
nikoladevcic@inet.hr

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK/CHIEF EDITOR:

Nikola Devčić

UREDNIK OVOG IZDANJA/SPECIAL ISSUE EDITORS:

Dina Pokrajac

SURADNICI U OVOM BROJU/CONTRIBUTORS TO THIS

ISSUE: Karla Lončar, Marko Gregorić, Tonči
Valentić, Tomislav Šakić

FOTOGRAFIJA/PHOTO: Arhiv Up&Underground

Critical Theory Dossier

LEKTURA/PROOF-READING: Katarina Kosić

GRAFIČKI UREDNIK/GRAPHICS: Ruta

TISAK/PRINTED BY: Tiskara Zelina

NAKLADA/PRINT RUN: 300

Pisma i rukopise slati na adresu nakladnika.

ZAHVALE/ACKNOWLEDGEMENTS:

- Gradski ured za obrazovanje, kulturu i šport, Zagreb
- Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
- Hrvatski audiovizualni centar
- Fridrich Eberth Stiftung
- Francuski institut u Hrvatskoj
- Talijanski institut za kulturu-Zagreb

www.up-underground.com
www.subversivefilmfestival.com

CRITICAL THEORY DOSSIER