



KESER, IVANA

KESER, IVANA
'ESEJIZAM I INTERDISCIPLINARNOST'

GRŽINIĆ, MARINA
'IVANA KESER: 'JE LI UMJETNIK AKTIVIST ILI ATAVIST?''

ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO
'KONCEPTUALNI ESEJI IVANE KESER'

POVIJEST ZABORAVA
INTERVIEW

KESER, IVANA 'ESEJIZAM I INTERDISCIPLINARNOST'



Roland Barthes



Michel Foucault



Gilles Deleuze



Jacques Derrida



Alžir: *Le jardin d'Essai*

Tretirajući pisanje kao produžetak mišljenja, Roland Barthes, Michel Foucault i Gilles Deleuze svojom esejističnošću radikalno problematiziraju pojam dijaloga. Dijalog podrazumijeva pripovijedanje koje podrazumijeva propitivanje znanja, odnosno pripovijedanja. Dijalog u prvom redu znači zauzeti strane. Jacques Derrida je četrdeset godina njegovao dijalog s Hélène Cixous. On s pozicije filozofa, ona – književnosti. Derrida je smatrao kako u njihovu dijalogu te 'dvije strane mogu supostojati sa svojim unutra, svojim između, svojom razmjenom'.¹ Zbog toga što su, između ostaloga, oboje rođeni u Alžiru, Derrida za Helene Cixous i sebe kaže kako su oni 'iz istog vrta', što bi moglo upućivati na sve vrtove svijeta, ali u ovom slučaju to se odnosi

na *Jardin d'Essai*, botanički park s tropskim drvećem u Alžiru. Derrida u njega nikad nije ušao s Hélène Cixous, jer je za njih predstavljao neku vrstu izgubljenog raja, pa su zato živjeli u vrtu književnog eseja zajedno ga njegujući u korespondenciji, koju je Derrida zabilježio u knjizi *H.C. za život* (*H.C. pour la vie*). Derridin prijedlog da oboje 'zauzmu strane' – Helene Cixous života, Derrida smrti, zabilježen je u spomenutoj knjizi, u kojoj se, prema Derridinim riječima, 'riječ esej (*essai*) utiskuje, nameće svoja slova i sintaksu raskrižju rečenica i logika'.²

Esejizam pretpostavlja izražavanje fragmentima povezanim idejom. U eseju, smatra Annie Dillard, ni jedna tema nije zabranjena, ni jedna struktura propisana. Struktura se uvijek ponovno mora tražiti, a najbolja je ona što proizlazi iz materije, riječi same, koja je najbolje i

¹ 'Od riječi do života, Dijalog Jacquesa Derrida i Hélène Cixous', u *Književna republika*, Zagreb, 2005., str. 40.

² Isto, str. 44.



Hélène Cixous



Annie Dillard



Michael Renov



Raymond Bellour



Diane Arnaud



J.-F. Lyotard



Umberto Eco

sadržava.³ Roland Barthes zbog toga pri kraju života zaključuje kako je stvarao ‘samo eseje, neodređen žanr, u kojem se analiza natječe s pisanjem’.⁴ Razmišljajući o Foucaultu, Barthesu i Derridi, Michael Renov se pita kako prikladno predstaviti neku povijesnu ili etnološku podskupinu, pisanom riječju ili igrom zvuka/slike, bez utjecanja fabulizaciji, tropima ili pripovjednim konvencijama? Na osnovi Derridina razmišljanja u djelu *Otobiographies* (1977.), Renov zaključuje kako esejizam ima nečeg zajedničkog s naravi autobiografije. Ona u smislu koji sugerira Derrida, mobilizira značenje s obzirom na dinamičnu granicu između ‘djela’ i ‘života’, sustava i subjekta sustava.⁵

Dijalog i zauzimanje strana trajni su predmet esejizma. Mišljenje se može uzdrmati metaforom, ali posrtanje mišljenja može se potaknuti tek prevratom samog mišljenja. Prevrat se, u slučaju filmskog esejizma, a prema mišljenju Belloura, pojavljuje kao dokumentirano stajalište u filmovima autora kao što su Resnais, Marker, Rouch, Godard ili kasnije Duras, Straub i Syberberg. Esejističko se, sa svojom nikad usklađenom definicijom, događa – smatra Bellour – između gledanja i razumijevanja,⁶ u interelaciji slika koju zove *prolazima*: između pokretnog i statičnog, između fotografske analogije i onoga što je preoblikuje, ukoliko u međuprostoru slika, u mnogostrukosti superpozicija, nepredvidljivih konfiguracija koje proizvode fotografija, film i video.⁷ U potrazi za površinama inskripcije, Bellour kaže kako se stvaranje intermedijalnog prostora eseja oslanja na *međuprostor* (*l'entre-deux*): dokumentiranog i fikcionalnog, filma i fotografije, filma i slikarstva. Budući da video i digitalni zapis transformiraju sve postojeće slike, u audiovizualnom se eseju – a on se u osnovi temelji na kompilaciji – pojavljuje preobilje informacija i značenja, nalik onima u baroknim strukturama, kao što ih imamo u primjeru Greenawayova filma *Prosperova knjiga* (*Prospero's Book*, 1991.), jednim oblikom adaptacije Shakespearove *Oluje* zasnovane na inovativnim načinima izlaganja plesa, animacije, inscenacije opernih prizora koja ostavlja dojam kompresije mjesta i vremena.

Razmišljanje o odnosu filma i eseja, smatra Diane Arnaud, nameće se



Peter Greenaway:
Prospero's Book, 1991.

stvaranjem posredničkog prostora između interpretacije i interogacije s jasno vidljivim ciljem, a taj je da se gledatelja navede na razmišljanje, što znači na propitivanje.⁸ Propitivanje interelacije slika, odnosno *prolaza*, u sklopu intermedijalne zadatosti filma upućuje nas na filozofsku perspektivu *međuprostora*. Propitivanje ovdje prestaje biti samo estetsko, prestaje nalikovati na namjeru isporuke realnosti, a od gledatelja zahtijeva napor u odgonetanju konfrontacije značenja. J.-F. Lyotard, koji Montaigneove eseje opisuje kao ‘postmoderne’, naslućuje poziciju postmodernog umjetnika, sličnu onoj kod filozofa, te smatra kako: ‘tekst što ga piše, djelo što ga stvara, nisu vođeni već uspostavljenim pravilima, pa se o njima ne može prosuđivati na osnovi jednoga određenog suda, odnosno tako da se na taj tekst, na to djelo primjene poznate kategorije. Ta pravila i te kategorije upravo su ono što djelo ili tekst traži’. Umjetnik i pisac, dakle, prema Lyotardovu mišljenju, rade bez pravila kako bi uspostavili pravila onoga što će nastati.⁹

Umberto Eco u *Otvorenom djelu* (*The Open Work*, 1989.), u primjerima autora kao što su Alexander Calder, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ili James Joyce, razmatra umjetnikovu odluku ostavljanja otvorenog djela, nasuprot praksi u tradicionalnom, zatvorenom djelu koje čitatelju ili gledatelju smanjuje mogućnost tumačenja. Citirajući Henrija Pousseura, Eco navodi kako poetika ‘otvorenog’ djela u interpretatoru nastoji potaknuti djela svjesne slobode, ‘stavljajući ga u središte mreže nepresušnih odnosa među koje on umeće svoj oblik’.¹⁰ Pousseur nas, definirajući svoje glazbeno djelovanje, između ostaloga, i kao ‘polje mogućnosti’ podsjeća na prekoračenje glazbenih granica, posuđujući dva ekstremno izazovna termina iz suvremene kulture.

8 Diane Arnaud, ‘L’essai, forme de l’entre-deux’, u *L’essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, 2001., str. 144.

9 Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, Zagreb: August Cesarec, 1990., str. 29-30.

10 Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge: Harvard, 1989., str. 4.

3 Annie Dillard, *The Best American Essays*, New York: Ticknor & Fields, 1988, str. XXII.

4 Phillip Lopate, *The Art of the Personal Essay*, New York: Anchor Books, 1994, str. XVIII.

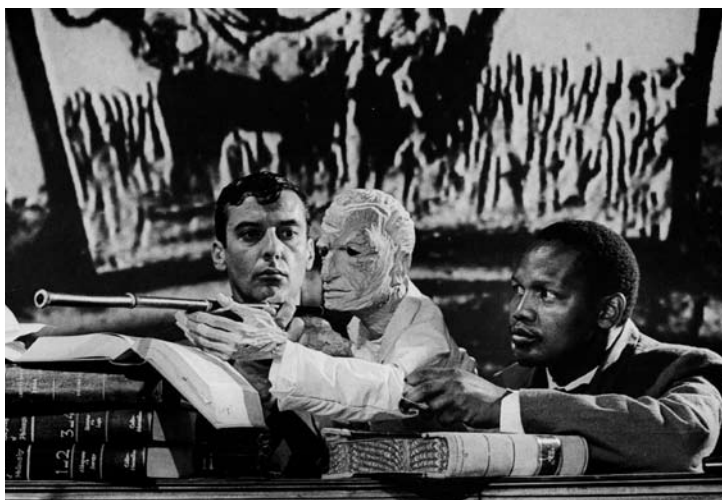
5 Vidjeti: Michael Renov, ‘Subjekt u povijesti: nova autobiografija na filmu i videu’, u časopisu *Kolo*, br. 3, 2006., str. 238. Također: Jacques Derrida: ‘Otobiographies’, u *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*, New York: W. W. Norton, 1977., str. 177.

6 Raymond Bellour, ‘Zwischen Sehen und Verstehen’, u *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, ur. Christa Blümlinger i Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl, 1992., str. 61.

7 Raymond Bellour, *L’entre-images, Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris: La Différence, 2002., str. 14.



William Kentridge



William Kentridge:
Faustus in Africa!,
1995., kazališna
produkcija



William Kentridge: *Faustus in Africa!*, 1995., crteži korišteni u animaciji

‘Polje’ kao termin iz fizike, kao posljedica rigidnog, jednosmjernog odnosa uzroka i posljedice, tu se koristi za dinamizam strukture, a ‘mogućnost’ kao izraz iz filozofije rabi se kao delegiranje intelektualnog autoriteta na osobnu odluku, izbor i društveni kontekst.¹¹ Propitivanjem i preslagivanjem ideja u svojem se radu bavi također William Kentridge, južnoafrički umjetnik čiji rad bilježi osobnu putanju kroz opterećujuće naslijeđe apartheida i kolonizacije. Njegova su izražajna sredstva crtež, kolaž, stop-animacija, film i kazalište. Njegovi crteži u pokretu ili nacrtani filmovi, kako ih sam opisuje, proizvod su filmskog stvaralaštva iz ‘kamenog doba’.¹² Kentridge – a njega kritičari proglašavaju političkim umjetnikom – odbija pomisao da njegov rad ima jasno, visokomoralno utemeljenje iz kojeg promatra i sudi. Za svoje radove kaže da su jednostavno ‘proces crtanja kojim se pokušava pronaći put u prostoru između onoga što znamo i vidimo’.¹³ Kentridgeova težnja ka kompleksnosti prelaska iz statičnog u dinamični medij zasniva se na zaobilaženju velikih priča jednog uvjerenja, jedne perspektive u okruženju dvosmislenosti i kontradikcije političke zbilje.

Osim metafore i metonimije koje neizbježno tvore umjetničko djelo, eseju je svojstveno još nešto više. Mišljenje bi, u duhu Foucaultove, često citirane Borgesove, neobične kineske taksonomije životinja, trebalo slikom i jezikom eseja biti stalno podložno distorziji klasifikacija.¹⁴ Deleuze, Foucault i Barthes razmišljaju o negativu prostora, o preokrenutim perspektivama. Oni izokreću svoje predmete promatranja, posežući za primjerima iz filma, književnosti ili slikarstva. Skulpturu u takvom razmišljanju predstavlja njezin negativ, višak uklonjenog mramora, glazba prestaje biti samo zvuk nego i njegova potpuna odsutnost, tekst postaje negativ onoga što je rečeno.

Barthes je, smatra Susan Sontag, bio nadahnut i snalažljiv praktičar eseja baš kao i antieseja, jer je imao otpor prema dugim oblicima¹⁵. Njegov je rad neprestano kategoriziranje, ali ne zato da bi mapirao intelektualni teritorij, nego da bi pomoću nestatičnih klasifikacija ostavio

¹¹ Isto, str. 14.

¹² Iz intervju Lillian Tone s Williamom Kentridgeom: ‘William Kentridge: *Stereoscope*’: <http://home.att.net/~artarchives/tonkentridge.html>

¹³ Iz intervju Carolyn Christov Bakargiev s Williamom Kentridgeom, u *William Kentridge*, London: Phaidon, 1999., str. 33.

¹⁴ Foucault u predgovoru *Riječi i stvari* (2002., str. 12), kao mjesto rođenja istoimene knjige navodi Borgesov tekst u kojem on citira ‘određenu kinesku enciklopediju’ te piše da se ‘životinje dijele na: a) one koje pripadaju Caru, b) balzamirane, c) pripitomljene, d) odojke, e) sirene, f) fantastične, g) pse na slobodi, h) one koje su uključene u ovu klasifikaciju, i) koje se bacakaju kao lude, j) bezbrojne, k) nacrtane s iznimno finim kistom od devine dlake, l) et cetera, m) koje su upravo razbile vrč, n) koje izdaleka izgledaju kao muhe’.

¹⁵ Susan Sontag, ‘Writing Itself: On Roland Barthes’, predgovor izdanju *A Roland Barthes Reader*, London: Vintage, 2000., str. VII-XXXIII.



Susan Sontag



Roland Barthes



Dziga Vertov



Walid Ra'ad



Jayce Salloum

stvari otvorenima. Da bi nam ponudio otvorenu poeziju razmišljanja služio se bizarnim klasifikacijama koje Susan Sontag zove klasifikacijskim ekscesima.¹⁶ Primjerice u *Varijacijama u pismu* preispituje jedinstveno načelo razvrstavanja. U problematizaciji teksta abecedocentризmu pridružuje pitanje ideograma. Govori o prolaznosti jezika te na kraju piše kako je pismo izvan lingvistike.¹⁷ Barthes pisca opisuje kao 'nadzornika na križanju svih diskursa', što je suprotno poziciji aktivista u svojstvu opskrbljivača doktrine.¹⁸ Barthes smatra jezik najuključivijom kategorijom kroz koju se sve prelama. U *Pismovnom odjevnom predmetu*, primjerice, dijeleći odjevni predmet na slikovni i pismeni, Barthes smatra kako ne postoji moda, nego samo jezik mode. Jezik mode, doduše, jest moda, no sama moda postoji samo kroz diskurs o njoj samoj.¹⁹ Prelazeći lako uz pomoć jezika iz jedne kategorije u drugu, Barthes se protivi formalnom pojmanju interdisciplinarnosti, predmetu našeg razmatranja. U recenziji knjige Jean-Louisa Schefera, na često ponavljano pitanje je li slikarstvo jezik ili ne, daje odgovor kako slika nije ništa drugo do vlastita deskripcija pluralnosti te navodi uobičajene zablude o ideji interdisciplinarnosti: 'Nisu discipline one koje se trebaju razmijenjivati, nego su to objekti: ne radi se o tome da treba primijeniti lingvistiku na sliku, injicirati malo semiologije u povijest umjetnosti: radi se o tome da treba ukloniti razliku (cenzuru), koja institucijski odvaja sliku od teksta'.²⁰ Barthes tako u slici, glazbi i tekstu, interdisciplinarnost vidi transformativnom dok proizvodi nove oblike znanja u svojem angažmanu sa zasebnim disciplinama.

Uz distorziju klasifikacije, transverzalno mišljenje, kao ono koje otvara pretnice disciplina, moglo bi biti dodatna značajka esejizma. Misli znači eksperimentirati i problematizirati. Mišljenjem neprekidno gradimo odnos prema sebi, a taj odnos Foucault zove subjektivacijom. U doba kada se žanrovi preklapaju, u distorziji klasifikacije, a to znači percepcije, primjena Barthesova, Foucaultova i Deleuzeova nelinearnog mišljenja navodi nas na neproblematizirano mjesto znanja, na oblik denaturaliziranog znanja provedenog kroz prizmu esejizma. Primjerice, konvencionalni se dokumentarni filmovi odavno ne pozivaju na istinu, nego na pravo na subjektivnost. Kino-oko Dzige Vertova postalo je oko

Walid Ra'ad i Jayce Salloum: *Sve do juga* (Talaeen a Junuub, 1993)

montaže. Slika je kategorija pod trajnom istragom. O često citiranoj Godardovoj izjavi: 'Ne istinita slika, samo slika', Deleuze piše kako su produktivne one ideje koje mucaju, remete odgovore, nasuprot ispravnim idejama koje nam potvrđuju ono što nam je već poznato.²¹ Smisao svjedočenja nasilja postaje upitno. Vidljivo je to u primjeru televizijske i filmske produkcije dokumentarnih filmova prema uzoru na fiktionalne modele. Potencijalni dokumentarist obično je ovisan o nekom obliku javnog financiranja čija pristrasna tijela prejudiciraju svijet prije negoli dopuste da svijet spontano uđe u redateljev film. Deleuze osuđuje dokumentarnost kao mit objektivnosti, vraćajući nas na perspektivu kritike modernizma, ali i nesporazum u vezi s manjkavom definicijom dokumentarnog filma. Malo tko je sklon vjerovati u objektivnost filma kad postane uobičajeno da svjedoci rata prestanu vjerovati u smislenost davanja vlastitih izjava. Primjerice, kad svjedokinja Zahra Bedran u videu *Sve do juga* (Talaeen a Junuub, 1993.) redatelja Walida Ra'ada i Jaycea Sallouma, govori gotovo o nemogućnosti prezentacije libanonskoga političkog stanja strancima kad pred kamerom izjavljuje: 'Znam da ćete upotrijebiti moje riječi samo zato da biste govorili o svojem stajalištu' ili 'Čak i moje odbijanje da govorim iskoristit ćete kao dio vašeg argumenta'.²² Neuspjela mobilizacija mišljenja navodi nas na zaključak da se zavjet istine ne može navoditi, nego on tek povremeno može izviriti u rijetkim trenucima diskursa neovisno o umjetničkom izražajnom sredstvu.

16 Isto, str. XII: Barthesova generalizacijska snaga počiva na mišljenju dinamične dualnosti, gdje se sve može raskoliti unutar sebe ili u svoju suprotnost. Predmet kojim se bavi, Barthes uvijek dijeli na dva, tri, čak i četiri načina razmatranja. Pa tako imamo dvije vrste pisaca, dva Barthesova načina viđenja fotografije, dva načina čitanja La Rochefoucaulda, dvije vrste čitatelja, četiri razloga za vođenje dnevnika...,

17 Roland Barthes, *Užitak u tekstu / Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar, 2004., str. 47.

18 Sontag, 2000., str. XXI.

19 Roland Barthes, *Pismovni odjevni predmet, u Moda, Povijest, sociologija i teorija mode*, Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 141-162.

20 Roland Barthes, 'La peinture est-elle un langage?', u *Œuvres complètes III / Roland Barthes*, Paris: Seuil, 2002., str. 99.

21 Laura U. Marks, 'Signs of the Time, Deleuze, Peirce, and the Documentary Image', u *The Brain is the Screen*, ur. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000., str. 199.

22 Isto, str. 201.



Jan Luc Godard



George Stevens



Nicolas Bourriaud



Jean-François Lyotard



Jean-Luc Godard: *Filmske priče (Histoire(s) du cinéma, 1998)*



MOGUĆNOST I NEMOGUĆNOST INTERDISCIPLINARNOSTI

Interdisciplinarnost pred nas stavlja nemogući zadatak sučeljavanja disciplina dostupnim nam oruđem, ne bismo li suprotstavljanjem istih uspostavili upravo međuodnos. Upravo taj mogući ne-odnos esej čini neodoljivim iskušenjem. Interdisciplinarnost je pomalo nalik na Godardov paradoks spravljanja kratkog filma u kojem kaže da je to nemoguć zadatak, jer kratka forma onemogućuje razmišljanje.²³ Youseff Ishaghpour smatra kako bi se Godardovi filmovi trebali smatrati više arheologijom u Foucaultovu smislu nego filmom. U tekstu *Poetsko u historičnom*²⁴ piše kako Godardova umjetnost ne proizlazi iz umjetnosti i povijesti, nego iz krajnjeg iskustva sadašnjeg trenutka u njegovoj povijesnosti te da ga povijest zanima tek kao katalog nazadovanja, horora i katastrofa. To ga neizbježno prisiljava na sučeljavanje slika užasa i nasilja i slika fatalne ljepote i sublimnosti, stvarajući povijesne montaže, kad, na primjer, u *Filmskim pričama (Histoire(s) du cinéma, 1998.)*, snimke holokausta, ljudskih tijela u pećnicama koncentracijskih logora, koje je George Stevens snimio u koncentracijskim logorima i držao u tajnosti, miješa sa slikama Elizabeth Taylor iz filma *Mjesto pod suncem (A Place in the Sun, 1951.)*, uzimajući si za pravo sučeliti te slike kao ideju transcedencije događaja snimljenih gotovo istodobno.²⁵ Zahvaljujući upravo intermedijalnosti, to jest novim tehnikama koje dopuštaju arhiviranje filmske povijesti, a time i reorganizacije filmske memorije, Godard smatra kako film sam po sebi postaje vlastiti 'imagi-

narni muzej'.²⁶ Reorganizacija materijala jedan je od načelnih postupaka stvaranja imaginarnog muzeja. Nicolas Bourriaud, autor *Relacione estetike (L'esthétique relationnelle, 1997.)*, ističe kako suvremeni vizualni umjetnici danas više ne 'stvaraju', nego zapravo reorganiziraju. Rade s već proizvedenim stvarima, a zajednička točka između relacijske estetike i post-produkcije jest ideja da komunicirati danas ili imati relacije s drugim ljudima znači imati potrebu za oruđem, a kultura je upravo ta kutija oruđa. U takvom postupku, kaže Bourriaud, nitko danas ne treba više potpise i autorstva, jer živimo u kulturnom prostoru fluidne cirkulacije znakova.²⁷

Postignuće interdisciplinarnosti zadatak je s preprekama, zbog suočavanja s limitirajućim, samodostatnim i međusobno zazornim zakonitostima disciplina. Težnja je svake discipline da postane znanost. Lyotard piše kako 'znanost koja nije postigla legitimnost nije prava znanost, ona pada na najniži stupanj—onaj ideologije ili oruđa moći...'.²⁸ Moran u predgovoru knjizi *Interdisciplinarnost* kaže: 'Ne možemo razumjeti interdisciplinarnost prije nego što preispitamo postojeće discipline'.²⁹ Pa i kad ih preispitamo, interdisciplinarnost često ostaje na pobrojanju značajki pojedinih disciplina. Tu se nalazi najveća poteškoća. Prije ili kasnije jedna od disciplina prevlada, nameće svoje zakonitosti,

23 'Napraviti kratki film postao je sinonim za pokušavanje nemogućeg': Tom Milne: *Godard on Godard*, New York, London: Da Capo Press, 1972., str. 112.

24 Youseff Ishaghpour, *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford: Berg, 2005., str. 53.

25 Iz intervjua Gavina Smitha s Jean-Luc Godardom: *Jean-Luc Godard, Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1998., str. 190-191.

26 Youssef Ishaghpour, *Le Cinéma*, Paris: Dominos, Flammarion, 2001., str. 81.

27 Iz intervjua 'Public Relations' Benetta Simpsona s Nicolasom Bourriaudom, časopis *ArtForum*, 2001.

28 Lyotard u *Postmodenom stanju* govori o priči kao vrijednosti znanja. Legitimnost opisuje kao 'proces kojim je 'zakonodavac' koji se bavi znanstvenim diskursom ovlašten propisivati uvjete (općenito se radi o uvjetima unutarnje konzistentnosti i eksperimentalne povjerljivosti) kako bi neki iskaz postao dijelom ovog diskursa i kako bi ga znanstvena zajednica mogla uzeti u obzir', 2005., str. 20.

29 Joe Moran, *Interdisciplinarity*, Routledge: London, New York, 2002.



Peter Greenaway



Kim Ki-duk



Peter Greenaway: *Tijelo kao knjiga* (*The Pillow Book*, 1996)



Kim Ki-duk: *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (*Bom, Yeoreum, Gaeul, Gyeowool, Geurigo Bom*, 2003.)

ili pak manjka bilo kakva spona povezivanja uopće. Interdisciplinarni studiji, piše Barthes, 'ne konfrontiraju samo već konstituirane discipline... nije dovoljno uzeti 'subjekt' (temu) i složiti dvije ili tri znanosti oko nje. Interdisciplinarni studiji sastoje se od stvaranja novog objekta koji ne pripada nikome'. A tekst bi, prema njegovu mišljenju, mogao biti jedan od takvih objekata.³⁰ Plodno područje interdisciplinarnosti koje priznaju strukturalisti jest naratologija. U narativnom filmu jedinstven je normativni jezik naracija. No, jezik kao univerzalan ključ u filmu donosi pristrasno čitanje, koje filmske umjetnike, poput Godarda, navodi na izjave da su filmovi u načelu loši zato što su knjige snimanja uglavnom pisane, a ne utjelovljene slikama.³¹ Boris Eichenbaum uime ruskih formalista zaključuje kako predmet literarnih studija nije literatura nego literarnost.³² Slično tome, predmet esejizma – budući da su discipline nezaobilazne – ne bi se trebao sastojati od suštog nabiranja, nego traganja za interakcijom disciplinarnih elemenata. Privola disciplina na suradnju početna je faza nastanka eseja. Posljednja faza odnosi se na krajnju fazu, odnosno na kontekste interpretacije eseja.

SLIKOVNI DUCTUS

Ductus je glavni element pisanja, kaže Barthes. Ductus je pismo u postupku nastanka, nedavno otkriće u kojem je pismo kao proizvod manje zanimljivo od pisma kao proizvodnje.³³ On nije oblik, on je

pokret, redosljed (vremenitost, trenutak nastanka), kod. U ductusu progovara ljudski pokret u svojoj antropološkoj širini, u njemu slovo pokazuje manualnu, zanatsku, operativnu i tjelesnu prirodu. Ako je odnos prema pismu odnos prema tijelu, može li se reći da je ductus, općenito, glavni element izraza, pa i onoga filmskoga? Rukopis je zato, a time i esej kojem prethodi pismo, trag percepcije, poimanja, asocijacija, pamćenja i na kraju naslade i čitanja. Od pisane riječi, a time i eseja, može se doći do ruke, mišića, krvi, nagona, kulture, tijela, naslade. Čitanje je paničan čin, kaže Barthes. Čitanju je jedina sigurna definicija da se nigdje ne zaustavlja.³⁴ Peter Greenaway u filmu *Tijelo kao knjiga* (*The Pillow Book*, 1996.) kaligrafijom ispisuje tijela kako bi tematizirao dvije pouzdane stvari: puteni i literarni užitek koji se na kraju stapaju u jedno. U filmu *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (2003.) redatelj Kim Ki-duk-a, preobražaj glavnog lika progresijom u redovnika, u ubojicu, zatim u iskupljenika za učinjeni zločin, počinje ispisivanjem pokajničke molitve na drvenom podu, najprije šilom (ruka koja upire), zatim repom žive mačke (ruka koja miluje). Njegov ritual ispisivanja čekaju dvojica policajaca kako bi ga nakon toga priveli zakonu.

Praksa čitanja mijenjala se tijekom vremena. Barthes čitanje naglas naziva minulom erotikom. Kako ističe, pisanje i čitanje danas su skrivene prakse. No, audiovizualni esej, višestrukim prepletom slike i zvuka, za razliku od konvencionalnog, narativnog filma, upravo potiče praksu čitanja. Potraga za mogućim slikovnim ductusom dovodi nas do Barthesova pitanja: 'Zašto za svaki predmet ne bi postojala neka vrsta nove znanosti? Jedna mathesis singularis (a ne više universalis)?'.³⁵

30 Isto, str. 85.

31 Iz intervju Annette Insdorf s Jean-Lucom Godardom: 'A New Direction for the New Wave's Jean-Luc Godard', u *Jean-Luc Godard Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1980., str. 88.

32 Moran, str. 87.

33 Roland Barthes, *Užitak u tekstu / Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar, 2004., str. 72.

34 Isto, str. 72-73.

35 Roland Barthes, *Svijetla komora*, Zagreb: Antibarbarus, 2003., str. 13-19.



Agnès Varda



Gilles Deleuze



Agnès Varda: *Skupljači i skupljačica (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)*



Agnès Varda u filmu *Skupljači i skupljačica (Les glaneurs et la glaneuse, 2000.)*, normativnost i regulativnost državnih tijela prelama preko glavnoga filmskog objekta – krumpira. Moderno se društvo potvrđuje kao disciplinsko u svim područjima ljudske djelatnosti. Agnes Varda u filmu subjektivno i dokumentarno svjedoči o tržištu krumpira koje određuje oblik, veličinu i boju prema kojoj to povrće zaslužuje potrošača ili ne. Pred kameru dovodi regulatore zakona: pravnike koji na mjestu događaja – u polju ili na cesti, govore u ime institucije koju predstavljaju, čitaju ili recitiraju dio ustava, specifičan zakonski članak ili propis vezan za normativnost nekog proizvoda i njegovo moguće odstupanje, da bi nas obavijestili o pravilima o njegovoj eliminaciji i pravima mogućih korisnika. Agnès Varda tako, neprekidno prelazeći iz jurističkog u kolokvijalni iskaz urbanih i ruralnih građana države Francuske, upućuje na Foucaultov komplementarni prostor ili nediskurzivnu formaciju iskaza.

VRIJEME SLIKA

Deleuze se ubraja među rijetke filozofe koji su se bavili filmom. Budući da se bavio više idejama nego slikama, za razliku od ideje rizoma višestruko primjenjive na postupke esejizma, njegove knjige *Cinema I i II* predstavljaju sâm postupak esejizma, rekonstrukciju filma, nalik na one u Godardovim *Filmskim pričama*. Knjige *Cinema I i II* prema autorovom navodu nisu pisane kao povijest filma, nego kao klasifikacija slika i znakova, kao taksinomija ili prirodna povijest filma.

Deleuze se pišući *Cinema I i II* poziva na djelo Henrija Bergsona *Pamćenje i materija (Matière et mémoire, 1896.)*. To Bergsonovo djelo o odnosu tijela i duha ne stavlja više kretanje u područje trajanja, nego s jedne strane postavlja apsolutni identitet kretanja-materije-slike, a s druge strane otkriva Vrijeme kao koegzistenciju svih razina trajanja (materija je samo na najnižem stupnju). Deleuze tako uzima za primjer Fellinijevu opasku u bergsonovskom duhu – 'gdje mi svi živimo istodobno u djetinjstvu, starosti i zrelosti'.³⁶ Deleuze se Bergsonovim razmišljanjem koristi kao analogijom u kojoj film uzima statične snimke i daje im 'lažan' pokret, da bi pokazao kako mozak suvremenog čovjeka fragmentira stvarnost u komadiće i može jedino tako pojmiti spacijalizirani i lažni iskaz stvarnosti. *Pamćenje i materija* predstavlja savez između čistog spiritualizma i radikalnog materijalizma, što se očituje u Deleuzovu primjeru Dreyerova filma *Riječ (Ordet, 1955.)*, kao dubokom odnosu između egzaktne nauke i intuitivne religije, odnosno kao – prema Dreyerovim riječima – potrebom za dubinom, trećom dimenzijom do koje se dolazi proizvodnjom ravnih slika koje nas dovode u izravan odnos s četvrtom i petom dimenzijom – Vremenom i Duhom.³⁷

Deleuze smatra kako filmska teorija ne obuhvaća dovoljno kla-

36 Gilles Deleuze, *Pourparlers* 1972.-1990., Paris: Les Éditions de Minuit, 2003., str. 69.
37 Isto, str. 70.



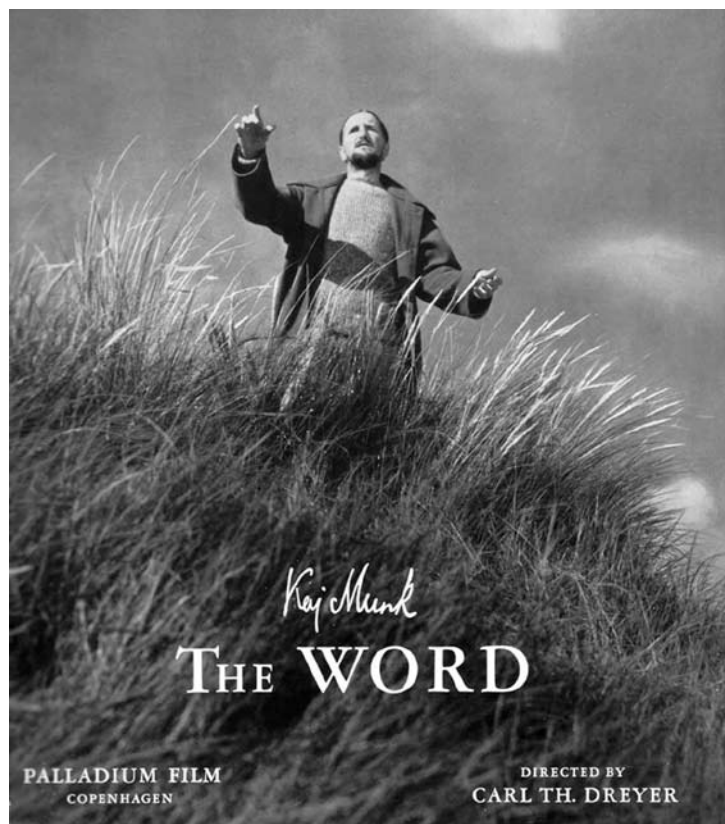
Carl Theodor Dreyer



Orson Welles



Friedrich Nietzsche



Carl Dreyer: *Riječ* (*Ordet*, 1954)

sifikaciju tipova slika i njima odgovarajućih znakova te kako glavni žanrovi poput vesterna, krimića, povijesnih filmova, komedija i sličnoga ne govore dovoljno o vrstama slika i njihovim intrinzičnim svojstvima. Različite vrste snimki (krupni i srednji plan, total), Deleuze pokušava pojmovno ponovno reorganizirati ne bi li tako istaknuo druge jednakovrijedne čimbenike razmatranja filma, kao što su osvjetljenje, zvuk ili vrijeme. *Cinema I* bavi se zato kretanjem-slikom kojoj Deleuze vremen-ski pripisuje estetiku filma prije Drugoga svjetskog rata, a *Cinema II* bavi se vremenskom slikom i estetikom nakon toga rata. Vrijeme i sliku određuju sljedeće značajke: vizualna slika postaje arheološka, strati-grafijska, tektonska. Za Deleuza ona počinje s talijanskim neorealizmom i svojstveno joj je pet karakteristika: disperzivna situacija, namjerno slabe veze, forma putovanja, svjesnost klišeja i neodobravanje zapleta.



Orson Welles: *F for Fake* (1974)



Kao izravnoga tvorca vremena-slike koja nije jednostavno izvedena iz kretanja, Deleuze ističe Orsona Wellesa. Za primjer uzima njegov *F for Fake* (1974.), jedan od najjačih primjera filmskog esejizma. Slijedeći Deleuzove značajke modernog filma, filmskom eseju bi se mogla pripisati obilježja vremena-slike. Naime, moderan se film, prema Deleuzeovu mišljenju, razlikuje od klasičnoga prema nekoliko značajki: u klasičnom filmu postoje ljudi, u modernome ljudi nedostaju. U modernom se filmu privatna stvar stapa s društvenom i političkom, a u klasičnom je uvijek postojala granica između političkoga i privatnoga.³⁸ Moderan film nameće kolaps senzorno-motorne scheme: čin govora nije više ubačen u vezu akcije i reakcije i ne potiče više mrežu interakcija. Okreće se prema sebi: nije više ovisan o nečemu što je dio vizualne slike – preuzima filmsku autonomiju i film doista postaje potpuno odvojena zvučna slika.³⁹ Deleuze u Wellesu prepoznaje nietzscheansku kritiku istine: istinit svijet ne postoji, a i da postoji bio bi nedostižan, nemoguće bi ga bilo opisati, a kad bi ga i bilo moguće opisati bio bi beskoristan, suvišan. Welles se, piše dalje Deleuze, u Nietzscheovoj maniri, stalno borio protiv sustava presude te je u svojim filmovima htio pokazati kako ‘nema veće vrijednosti od samog života, život se ne može suditi niti pravdati, on je nevin i posjeduje ‘nevinost postajanja’ ponad dobra i zla...’.⁴⁰

38 Gilles Deleuze, *Cinema 2 / The Time Image*, London, New York: Continuum, 2005., str. 208.

39 Isto, str. 233.

40 Isto, str. 133.



Chris Marker



Jan Luc Godard



Derek Jarman



Chris Marker:
*Bez sunca (Sans
Soleil, 1982)*

Derek Jarman:
*The Last of
England (1987)*



NELINEARNA FORMA ESEJA

Dokumentarni pristup jedna je od glavnih značajki filmskog eseja, bilo da se autor koristi arhivskim snimkama ili vlastitima, za njih je karakteristična autorefleksivna nadogradnja glasom. Godard i Marker autori su koji su se obilno služili različitim oblicima dokumenata referirajući se na ključne povijesne događaje. Tako se Godard u *Karabinjerima* (*Les Carabiniers*, 1963.) za sadržaj pisama koje s bojišnice kući šalju vojnici Uliks i Michelangelo, koristi pismima pravih sovjetskih vojnika pod opsadom u Staljingradu tijekom Drugoga svjetskog rata, pismom Napoleonova husara i Himmlerovim pismima njegovim postrojbama. U filmu *Ovdje i drugdje* (*Ici et Ailleurs*, 1976.) Godard jukstaponira fragmente televizijskih snimki, literature i fotografija. Koristi se usporedno igranim snimkama pasivne francuske obitelji ispred tv-prijamnika i dokumentarnim snimkama palestinskih boraca za samostalnost, propitujući tako povezanost između političke misli i strukture fikcije. Kod narativnog filma za vremensku je formu karakteristična linearna organizacija događaja. Kod esejističkog izlaganja, u primjeru Markerova filma *Bez sunca* (*Sans Soleil*, 1982.), događaji nisu podređeni linearnoj naraciji, nego su poredani tako da se čini kao da ne slijede ni jednu izvanjsko uzročno-linearnu logiku. Markerova priča tu nije ni teleološka ni kontinuirana. Priča je to o kretanju u prostoru i propitivanju vremena, rastočena u skupove naracija koji oblikuju slagalicu, a povezuje ih tekstualna naracija s glasom naratorice u pozadini koja čita fragmente pisma nevidljivog putnika. Osim što se bavi političkom i kolektivnom memorijom, tu se filmski esej izričito bavi samom problematikom zaborava koja stvara alternativne oblike povijesnoga i političkoga diskursa. Markerova priča ilustrira simultanost i različitost afričkoga, europskoga i azijskoga vremena. *Bez sunca* je istodobno refleksija o slici. Slika je sama suština toga filma. Marker fotografije zadržava jednu dvadesetpetinku sekunde, koliko je realno trajanje jedne sličice u minuti filma, a cijeli film predstavlja svojevrsnu Markerovu vizualnu i tekstualnu autobiografiju.

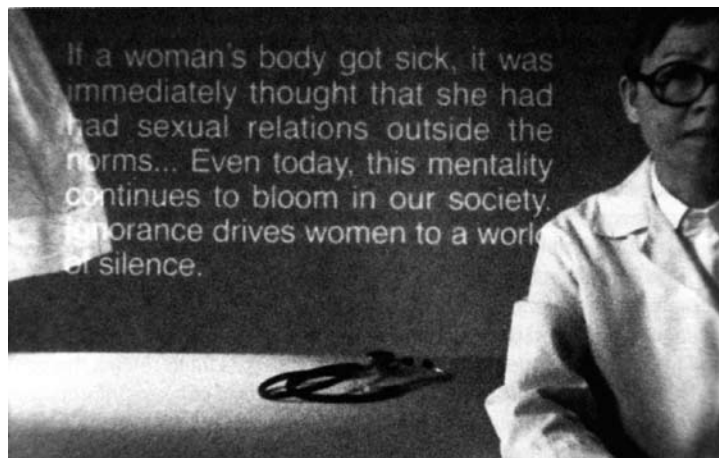
ARHIV, DOKUMENT, DISKURZIVNOST KAO POSTUPAK ESEJIZMA

Stvaranje arhiva jedna je od polazišnih pretpostavki stvaranja eseja. Ne samo fizičkog arhiva sazdanog od slika, nego i onog što Jarman u filmu *The Last of England* (1987.) zove zatočenim sjećanjem (*imprisoned memories*). Preostaje pitanje kako uobličiti arhiv, dokument i neizbježnu poveznicu dodatno osmišljene originalne redateljske intervencije. J.P. Gorin, bliski suradnik Godarda, ističe kako je Godard često zazirao od ultimativnog zaključivanja svojih filmova, te je umjesto represivnog 'zato' više volio zaključivati Deleuzovski rizomatično, specifično godarovskim euforičnim veznikom 'i...i...i...'.⁴¹ Derek Jarman u filmu *The Last of England* koristi se dezorganizacijom kao primarnim načelom

⁴¹ Kent Jones: 'Letter to Jean-Pierre and Jean-Luc', u knjižici uz DVD izdanje J.L. Godardova filma *Sve je u redu* (*Tout va bien*, 1972.), The Criterion Collection, 2005., str. 14. Također, Deleuze (2003., str. 64-69), zaključuje kako Godard nije dijalektičar. Sva je njegova misao zasnovana na vezniku 'i'. 'I' je raznolikost, mnogostrukost. 'I' izbjegava dijalektičku shemu, kao i Godardov izbor svega djeljivog s dva: jutro i večer, sjever i jug, slike i zvukovi. Na to upućuju i naslovi njegovih filmova: *Ovdje i drugdje* (*Ici et ailleurs*), *Šest puta dva* (*Six fois deux*), *Broj dva* (*Numéro deux*), *Jedan plus jedan* (*One plus one*) i drugi. Monogostрукosti veznika 'i' Deleuze nalazi važnim, tim više što je sva naša misao zasnovana na glagolu 'biti', odnosno 'jest'. A upravo je filozofija opterećena rasuđivanjem atribucijom, pa uzima za primjer rečenicu: 'Nebo je plavo'. 'I' omogućuje vidljivost granica, a to znači učiniti nevidljivo vidljivim. Odnosno, zuzimati se za makropolitiku granica, nasuprot makropolitike velikih skupova i cjelina.



Trinh T. Minh-ha



Trinh T. Minh-ha: *Prezime Viet, Ime Nam* (Surname Viet Given name Nam, 1989)



Chris Marker: *I kipovi također umiru* (Les statues meurent aussi, 1950)

organizacije svojeg filma. Taj brikolaž različitog materijala sazdan je od fantazmagorične kolekcije kućnih videosnimki, posebno za film režiranih scena, aluzija na povijest umjetnosti, književnost i povijest do aktualnih događaja (Falklandski rat, godine 1982.), satiričkog portreta premijerke Margaret Thatcher i kraljevske obitelji te apokaliptičnog viđenja budućnosti.

Spomenimo još i Markerov film *I kipovi također umiru* (Les statues meurent aussi, 1950.) kao još jedan primjer filmskog esejizma, izrazito političkog naboja, kojemu bi se mogao pripisati uspješan pokušaj distorzije klasifikacije kakav je Foucault naslućivao pišući *Riječi i stvari*, inače djelu nesuđenog naziva *Proza svijeta*.⁴² *I kipovi također umiru* esej je o afričkoj umjetnosti, izričita optužba kolonizacije i zahtjev za rasnu ravnopravnost. Marker dekadenciju afričke umjetnosti u dodiru sa zapadnom umjetnosti i instrumentalizacijom afričkog tijela u zapadnoj kulturi, pokazuje kao posljedicu onoga što Foucault naziva

protuznanost, naslijeđe etnologije koje rastvara čovjeka.⁴³ Tu Markerovu subverzivnu kritiku dugo neproblematizirane konzumacije kulture i egzozotičnog 'drugoga', francuski je Državni centar za kinematografiju držao pod cenzurom sve do godine 1963.

Slično Markerovim filmskim esejima, u pojedinim filmovima postupala je i skladateljica, u filmu *Prezime Viet, Ime Nam* (Surname Viet Given name Nam, 1989.) razmatra ulogu žene u vijetnamskoj povijesti i u suvremenom Vijetnamu. Njezini su filmovi produžetak problematike koja ju zaokuplja, a to je pitanje drugosti u poslijekolonijalnom okruženju. Koristeći se etnografijom, dokumentarnom filmskom praksom, prirodnom reprezentacijom u medijskom diskursu, suštinom revolucije, društvenim promjenama u odnosu na mit i povijest, patrijarhatom i konstrukcijom roda kroz svjedočenje žena koje žive u Sjevernom i Južnom Vijetnamu te u SAD-u, Trinh T. Minh-ha istražuje nemogućnost prevođenja. Bavi se temama dislokacije i progonstva te kritikom tradicionalnog društva i života nakon Vijetnamskog rata. Njezin prvi film *Reassemblage* (1982.) kompleksna je vizualna studija žena u ruralnom Senegal. Senegalske su žene u njezinu filmu fokus, ali ne i objekt filma. Minh-ha u filmu *Goli prostori: življenje je kružno* (Naked Spaces: Living is round, 1985.) istražuje ritam i ritualni život u okruženju šest afričkih država (Mauritanija, Mali, Burkina Faso, Benin, Senegal

⁴² Foucault je na početku smatrao da bi mu se djelo *Riječi i stvari* trebalo zvati *Proza svijeta*, ali je odustao nakon što se o M. Merleau-Pontyju spremalo zbornik istomenog naslova.

⁴³ Foucault (2002., str. 402): 'Isto tako kao što se psihoanaliza smješta u dimenziju nesvjesnoga... etnologija se smješta u dimenziju historičnosti. '...etnologija u kulturama prije izučava (sustavnim odabirom i nedostatkom dokumenata istodobno) invarijantne strukture nego slijed događaja. Ona zaustavlja dugačak 'kronološki' diskurs kojim unutar nje same pokušavamo promišljati našu kulturu kako bismo pokazali sinkronijske korelacije u drugim oblicima kulture'. Drugim riječima, Foucault (2003., str. 67) želi reći kako 'Svatko zna da je etnologija rođena iz kolonizacije (što ne znači da je imperijalistička znanost...)'.



Gilles Deleuze



Felix Guattari



Edgar Morin



René Descartes

i Togo). Nelinearna struktura filma *Golih prostora* izaziva tradicionalan pristup etnografskom filmu, razbija reprezentaciju kulture Trećeg svijeta kao konstrukciju ruralne kulture i primitivizma. *Goli prostori* preispituju vezu rituala i rada, doma i svijeta, u kojem se Minh-ha odnosi prema ritmu kao prema posredniku odnosa između ljudi, stvari i događaja. Za objašnjenje *Golih prostora* Min-ha se koristi Deleuzovom i Guattarijevom opaskom kako je 'mjera dogmatična, a ritam kritičan'. 'Ritam je u radu, u dnevnim aktivnostima, u ljudskim interakcijama', kaže Min-ha. 'U Africi su geste rada i radni pokreti uvijek ritmični' i za nju je prošireni pojam ritma nešto što se mijenja iz jednog filma u drugi.⁴⁴

RIZOMATIČNOST ESEJIZMA

Struktura dosad spomenute nelinearnosti i necentrične ritmičnosti u eseju nalik je na predodžbu Deleuzove i Guattarijeve ideje rizoma. Oni ga rabe kako bi opisali teoriju i istraživanje koje dopušta mnoštvo, nehijerarhijske ulazne i izlazne točke u reprezentaciji podataka i interpretaciji. Rizom je suprotstavljen stablolikoj koncepciji znanja koja djeluje u dualističkim kategorijama binarnih izbora, jer djeluje s horizontalnim i transvrtnim vezama, dok stabloliki model djeluje s vertikalnim i linearnim vezama.

Deleuze sugerira kako film ide ukorak s filozofijom, odnosno kako je istovjetan s poviješću filozofije. Morin opisuje filozofiju kakvu je poznamo s ishodištem u europskom krugu, petrificiranu na zasadima Descartesa kao jednoga od osnivača znanstvene metode: 'Filozofija je u cjelini kao drvo čiji su korijeni metafizika, čije je deblo fizika, a čije su grane (koje izlaze iz deblo) druge znanosti'.⁴⁵ Deleuze smatra kako su drvoliki sustavi hijerarhijski sustavi koji obuhvaćaju centrične sustave i hijerarhijske strukture.⁴⁶ To je razlog zašto Deleuze *Cinemom I i II*, ne predlaže filozofiju filma, nego pokušaj taksonomije. Kao što i cjelokupno djelo *Tisuću platformi* (*Mille plateaux*, 1980.) napisano u suradnji s Felixom Guattarijem, Deleuze piše baveći se suštīm koncepcijama, ne organizirajući knjigu u poglavlja, nego u platforme. Platformom pritom nazivaju mnogostrukost povezanu s drugima pomoću površnih podzemnih grančica s namjerom da stvore i održe rizom. Pisanje im pritom, ističu autori, nema ni objekta ni subjekta te nema ništa s označavanjem nego s mjerenjem i kartografiranjem.⁴⁷ Jer, konvencio-

nalno sazdana knjiga, prema uzoru na drvo, kulturološki je neizbježno kopija: kopija same sebe, kopija prijašnje knjige istog autora, kopija drugih knjiga. Dugo tijekom povijesti 'država je bila model za knjigu i misao: logosa, filozofa-kralja, transcencije ideje, interiornosti koncepta, republike duha, suda razuma, funkcioniranja misli, zakonodavca i podanika'.⁴⁸

Nasuprot drvetu, rizom nije objekt reprodukcije, ni eksterne reprodukcije kao slike drveta, ni interne reprodukcije kao strukture drveta. Rizom je antigenealogija. To je kratko pamćenje, ili antimemorija. Rizom je acentrični sustav, nehijerarhijski i neoznačiteljski, bez generala, bez organizacijske memorije. Stvoren je od platformi koje se razvijaju zaobilazeći orijentaciju ka kulminacijskoj točki ili prema izvanjskoj definiranosti. Rizomatičnost često nalazi ilustraciju u Godardovim i Markerovim filmovima. Rizomatično pismo teče od naizmjeničnog ispisivanja redova različitih platformi prema načelu deset redova tu, pet redova tamo, baš kao što i Godard u filmu *Ovdje i drugdje* luta mislima baveći se naizmjenice dokumentarnim snimkama iz Palestine i režiranim snimkama fiktivne francuske obitelji. Deleuze tako u Godardovu baratanju slikama ne vidi asocijaciju kao glavnu operaciju, nego kao diferencijaciju. Godard, naime, na jednu zadanu sliku odabire drugu koja potiče međuprostor između njih dviju, kao što matematičari primjenjuju postupak u kojem se na jedan potencijal odabire drugi.⁴⁹ Takvo bilježenje (u slučaju filma montiranje snimki) Deleuze i Guattari nazivaju nomadskim, a ono što nam upravo treba, smatraju oni, jest nomadologija kao suprotnost povijesti.⁵⁰ Deleuze kao kartograf umjetnosti, zaključuje Anne Sauvagnargues, zajedno s Guattarijem borbu protiv interpretacije, započetu još zajedničkim djelom *Anti-Edip* (*L'Anti-Œdipe*, 1972.), pretvara s *Tisuću platformi* gotovo u naputak književnosti: 'Eksperimentirajte, nikad ne interpretirajte!'.⁵¹ Njegov naputak podsjeća na razmišljanje Susan Sontag o interpretaciji. Ona u eseju 'Protiv interpretacije' iz godine 1964., piše o kritici književne i filmske interpretacije kao razumske osvete umjetnosti. Susan Sontag o interpretaciji ne razmišlja u nietzscheanskom najširem smislu, gdje ne postoje činjenice već samo interpretacije, nego interpretaciju vidi kao svjestan čin uma koji ilustrira određeni kod, određena 'pravila' interpretacije, što poistovjećuje zadatak interpretacije sa zadatkom prevođenja. Susan Sontag u spomenutom tekstu navodi kako bi tumačenje umjetnosti trebalo imati za svrhu proizvodnju umjetnosti te

44 Trinh T. Minh-ha, *Cinema Interval*, New York/London: Routledge, 1999., str. 14.

45 Moran, str. 8.

46 Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980., str. 25.

47 Isto, str. 11.

48 Isto, str. 32-36.

49 Gilles Deleuze, *Cinema 2 / The Time Image*, str. 205.

50 Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980., str. 34.

51 Anne Sauvagnargues, *Deleuze et L'Art*, Paris: Press Universitaires de France, 2005., str. 14.



Octave Mirbeau



Jean Luc Godard



Louis Pierre Althusser



Jean-Luc Godard: *Vedro znanje* (*Le gai savoir*, 1968)



kako bi funkcija kritike trebala pokazati: *kakvo je ono što jest*, čak i to da *jest ono što jest*, prije negoli kirurškim okom kritičara pokazati *što to znači*. Autorica zaključuje esej izjavom kako 'umjesto hermeneutike trebamo erotiku umjetnosti', izazivajući nas zapravo na nove zamke interpretacije.⁵²

SVRHA ESEJA

'Mačke u životu imaju drugačije ideje nego psi, istaknuo je jedanput svima nam poznato Octave Mirbeau. Ipak, ti psi i mačke tako različitih čudi i navika podijelili su ljudstvo na dva klana, pa jedni često zaziru od drugih: na mačkoljupce (cynophiles) i psetoljupce (ailourophiles)'. U vezi s tom usporedbom u odnosu prema djelu možemo se poslužiti Thibaudetovom izrekom da odabir ujedno stvara i 'kritiku vlasnika'.⁵³ Važnost odabira možemo istaknuti tim više što autor može nestati, ali djelo progovara o svojem autoru. Tako Barthes, u svojstvu spisatelja, progovara: 'Tekst me izabire'⁵⁴, a Jean-Luc Godard kao redatelj kaže: 'Teško je biti neuvjetovan filmovima koje smo napravili'.⁵⁵ Godard također priznaje da je jedanput bio osupnut Picassovom izjavom da on

'voli slikati sve dok ga slika ne odbije'.⁵⁶

Godard se nakon uspjeha filma *Do posljednjeg daha* (*A bout de soufflé*, 1959.), s filmom *Vedro znanje* (*Le gai savoir*, 1968.), čiji je naslov posveta Nietzscheu, odlučuje na dramatičan raskid sa sustavom filmske produkcije i distribucije, kojem se nakon toga nikad neće vratiti u prvotnom obliku koji mu je donio slavu. Godard u *Vedrom znanju* preispituje važnost jezika. Film je snimljen uoči francuskih studentskih nemira 1968., a montiran nakon tih događaja. Radnja je zamišljena kao sučeljavanje televizijske publike s djecom revolucije – studentima Émilom Rousseauom i Patricijom Lumbuba – u televizijskom studiju tijekom sedam noći, u vezi s njihovim trogodišnjim planom provedbe novog režima. Oboje, kao predstavnici Prvog i Trećeg svijeta, daju kritiku sveučilišta, a time i političkog sustava koji ga uvjetuje. No, *Vedro znanje* ipak najradikalnije kritizira samo usvajanje znanja. Rousseau i Lumbuba prvu godinu plana temelje na ideji prikupljanja zvukova i slika, drugu na kritici istih zvukova i slika, na njihovu reduciranju i dekomponiranju, a treću na izgradnji alternativnih tekstualnih paradigmi. Film *Vedro znanje*, kao televizijska narudžba i koprodukcija, nikad nije bio emitiran na francuskoj televiziji. Taj je pothvat Godardova epistemološkog resetiranja važan za promišljanje filma s kraja šezdesetih, baš kao što su to za humanističke znanosti važna djela poput Althusserova *Za Marxa* (1965.), Foucaultove *Arheologije znanja* (1969.), ili Derridine *Gramatologije* (1967). Kao antikartezijanski projekt s dubokom sumnjom u objektivno znanje, ideja *Vedroga znanja* bliska je Foucaultovim idejama. *Riječima i stvarima* (1966.) Foucault baca sjenu na modernistički pojam humanizma. Podnaslov knjige

52 Susan Sontag, 'Against Interpretation', u *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador, 2001., str. 3-14.

53 S. C. Mauroux iz predgovora: Jacques Réda, Jacques Berchtold, Jean-Carlo Flückiger, *Chiens & chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendrars*, Geneve: La Dogana, 2002., str. 7-8.

54 Barthes, 2004., str. 16.

55 Penelope Gilliat: 'The Urgent Whisper', u *Jean-Luc Godard, Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1976., str. 79.

56 Gavin Smith: 'Jean-Luc Godard', u *Jean-Luc Godard, Interviews*, ur. David Sterritt, University Press of Mississippi, 1996., str. 179.



Michel Foucault



Gilles Deleuze



Paul Cézanne



Susan Sontag



Annie Leibovitz

VIDJETI-MISLITI

Arheologija humanističkih znanosti za njega znači rekonstrukciju uvjeta konstitucije znanja. Znanje s osamnaestim stoljećem, s usponom znanosti, odnosno dolaskom čovjeka kao mjere svih stvari, rezultiralo je antropocentrizmom – čovjekom kao subjektom i objektom spoznaje. Znanje tako ne predstavlja više oslobođenje, nego način nadzora, regulacije i discipline. Klasično poimanje znanosti tako kroz dotadašnje oblike znanja o bogatstvu, univerzalnoj gramatici i prirodnoj povijesti uz pomoć pojmova poput methesisa, taksinomije i geneze, u 18. stoljeću prerastaju u poznatu nam ekonomiju, filologiju i biologiju. Jezik s klasicizmom prestaje biti apsolutno siguran i transparentan znak stvari. Prvotni se tekst briše, ostaje jedino reprezentacija koja se iskazuje kao diskurs.⁵⁷

Foucaulta tako, piše Deleuze, zanimaju uvjeti. On se ne bavi poviješću mentaliteta, ponašanja ili poviješću institucija, nego 'uvjetima u kojima one integriraju diferencijalne odnose sila na horizontu društvenog polja'. Foucault se također ne bavi poviješću subjekta, nego procesom subjektivacije kao odnosa prema sebi koji se neprekidno gradi. Jednostavnije rečeno, Foucault se pita: 'Što znači misliti?'.⁵⁸ U rekonstrukciji znanja zvukom i slikom, Rousseau i Lumbaba se u spomenutom Godardovu filmu simbolički i iskustveno vraćaju nuli. No, prividno novo je uvijek utjelovljeno u starom. Čak se i revolucije katkad 'legitimiraju pozivajući se na prošlost: kršćanstvo na proroke, Francuska revolucija na Rimsku republiku'.⁵⁹ U *Riječima i stvarima* Foucault piše: 'U jednoj kulturi i u jednom određenom trenutku uvijek postoji samo jedna epistema koja definira uvjete mogućnosti svakog znanja'.⁶⁰ Godard se tako u filmovima bavi upravo odnosima moći, mikrofizikom moći koja djeluje kapilarno i posvuda proizvodi norme i normalizacije. Foucault smatra da je moć posvuda, ne zbog toga što sve zahvaća, nego zato što odasvud dolazi,⁶¹ zato je svakim novim Godardovim filmom esejistički potrebno ponovno preispitati uvriježene postavke: kako muškarac može osloboditi ženu (*Živjeti svoj život*), kako Zapadnjak može pomoći Azijcu (*Vietnam*), kako naći opravdanje za 'dobar rat' (*Karabinjeri*), kako snimiti jednostavan film o kompliciranim idejama poput ljubavi i vjernosti (*Prezir*), kako živjeti s nasiljem (*Notre Musique*), kako se odnositi prema hegemoniji (*Pohvala ljubavi*).

Foucault u *Diskursu u jeziku* (*L'ordre et discours*, 1971.) govori o divljoj eksteriornosti kao primjeru distorzije klasifikacije. Uzima za primjer Mendela, jer on konstituirao biološke predmete, pojmove i metode nespojive s biologijom njegova doba, kako bi dokazao da zapravo i nema divljeg iskustva. Nema ga zato što svako iskustvo već pretpostavlja ponovljenu matricu relacije znanja i odnosa moći. No, čak i u znanosti, upravo divlje pojedinačnosti potisnute su izvan znanja i moći na 'margine', tako da ih znanost ne može prepoznati. Mišljenje se također nalazi u tom procjepu. Mišljenje je gledanje i govorenje. Događa se u međuprostoru, u umetku ili disjunkciji gledanja i govorenja.⁶² Može se reći da se filmski esej sastoji od čudesnog Foucaultova prepletanja dvaju slojeva – govoriti i istodobno pokazati. Redatelj filma u neprestanom je iskušenju izgovoriti i prisegnuti poznatom Cezanneovom izjavom iz pisma Emileu Bernardu, u svojstvu stvaraoca koji 'duguje istinu'. Cezanne si u tom slučaju daje paradoksalan teret neverbalnog izricanja slikarstvom.⁶³ Kao i Cezanne, filmski se esejist također bavi razlikom između piktoralnosti i literarnosti, igra se višesmislenošću i u krajnjem slučaju obrane pribjegava pisanju jezikom koji pobija ono što očito pokazuje.

Barthes u *Svijetloj komori* govori o *studiumu* kao o sklonosti prema nekome, nekoj vrsti općenitog uloga, svakako pojmliivog, ali bez osobitog žara i nasuprot tome o *punctumu*, kao značajki snimke koja dolazi iz prizora kao strelica i probada, u slučaju koji nas se tiče, pa nas 'tuče i udara'.⁶⁴ Dobar vizualni esejizam prepun je pomno odabranih *punctuma*. U suprotnome, slike bez težine distorzije klasifikacije plutaju u bezličnom svijetu Barthesove inflacije naplavina slika.⁶⁵ Susan Sontag i Annie Leibovitz zajedno su tragale za *punctumom*. Dijalog su vodile dijeljenjem prizora. *Beauty book* je knjiga fotografija koja se, prema zamisli Sontagove, trebala sastojati od zajedničke liste prizora usklađenih zajedničkim očistom, poput onih, primjerice doživljenih u muzejima diljem svijeta koje su zajedno posjetile, a u kojima bi Susan Sontag obraćala pozornost Annie Leibovitz na neke od izložaka, inzistirajući da stane točno na isto mjesto na kojem je ona bila – ni malo ulijevo, ni malo udesno, kako bi i ona sudjelovala u istom prizoru.⁶⁶

Kad se Alain Resnais u filmu *Noć i magla* (*Nuit et bruillard*, 1955.)

57 Foucault, 2002., str. 97.

58 Gilles Deleuze, *Foucault*, Sremski Karlovci, 1989., str. 120.

59 Kaja Silverman i Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York: New York University Press, 1998., str. 119.

60 Foucault, 2002., str. 187.

61 Michel Foucault: *Znanje i moć*, 1994., str. 179.

62 Deleuze, 1989., str. 120-121.

63 Jacques Derrida, *Istina o slikarstvu*, Sarajevo: Svjetlost, 1978., str. 6.

64 Barthes, 2003., str. 42.

65 Barthes (2003., str. 22), u *Svijetloj komori* piše: 'Snimke vidim posvuda, kao svatko od nas u današnje doba; one iz svijeta dolaze k meni, a da ih ne tražim; to su samo 'slike', način na koji se pojavljuju jest naplavina (ili otplavina)'.

66 Iz autobiografskog teksta Annie Leibovitz zasnovanom na razgovoru sa Sharon Delano, u *Annie Leibovitz, Photographer's Life, 1990-2005.*, London: Random House, 2006.



Alain Resnais



Alain Resnais:
*Noć i magla (Nuit
et bruillard, 1955)*

bavi temom holokausta, pristupa joj na osobit način. Služi se dokumantarnim snimkama i postupcima koji upućuju na drugačiju historičnost građe. Još jedan film o holokaustu mogao bi nam, u podsvijesti, već sadržajem nametnuti predvidljivu dimenziju reakcije na prepoznatljive prizore i pitanja odgovornosti za zločine koji ostaju bez odgovora. Jer šok, smatra Susan Sontag, može postati navika, njegova oštrica može otupjeti. Samilost je nestabilan osjećaj, potrebno ju je prevesti u djelovanje ili će izbljediti, jer naše je suosjećanje objava naše nedužnosti koliko i naše nemoći.⁶⁷ Resnais zato koncentracijskim logorima pristupa drugačije – bavi se slikom i njezinim mjestom u našem pamćenju. Brojnost žrtava moguće je predočiti parcijalnim slikama mrtvih tijela. One pridonose našem općem iskustvu logora kao

mjesta na kojem se umire i predstavljaju činjenicu od koje se preživjeli pojedinac podsvjesno brani zaboravom. No, Resnais izmiče očekivanom scenarističkom postupku, čineći malu distorziju prioriteta prikazivanja. Resnais, naime, vodi gledatelja kamerom od mirnodopskog krajolika do mjesta smaknuća. On nas, uz dokumentarne snimke žrtava i počinitelja zločina, sučeljava također s individualnim tragovima postojanja koje je nasilno ostavila svaka jednika. U filmu tako prikazuje odijeljene hale prepune hrpa ljudske kose, naočala ili cipela, što žrtve povezuje s mirnodopskim životom i svakodnevnim zanimanjima, ali i morbidnošću novoga gospodarskog modela nacističke Njemačke u kojem se iste sirovine, poput ljudske kose, koriste za proizvodnju jeftinih tkanina, a ljudska koža kao papir. Moglo bi se reći da prizori (slike) tih ljudskih tragova imaju nešto od Barthesova *punctuma*, budući da nam se parcijalno i sustavno uništavanje pojedinčeve tjelesnosti i duhovnos-

67 Susan Sontag, *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam, 2005., str. 81.



Roland Barthes

ti, zbog vremenske dimenzije i osjećaja za trajanje, čini okrutnije nego što to čini pogled na neživotno tijelo pojedinca u cjelini. Tragovi patnje tu upućuju na neizvjesnost, neizbježnost, agoniju očekivanja kraja. Tragovi patnje upućuju također na potrebu epistemološkog resetiranja epohe, posebice kad prepoznamo retoričnost hijerarhije zaposlenih u koncentracijskom logoru: ažurne nadzornice, distancirano medicinsko osoblje, više nacističke časnike čija je dužnost svakodnevicu prikazati 'normalnom', pa do zapovjednika čija je krajnost nedodirljivost onoga tko ništa ne zna i samo obavlja svoj posao. Sve je to u hijerarhiji logora simbolički utjelovljeno u prostoru (ne)odgovornosti.

VIDJETI – REČI

Deleuze također piše o Foucaultovoj disjunkciji viđenoga i rečenoga, posebice primjenjivoj na film: 'Ono što vidimo nikada se ne temelji na onome što kažemo i obrnuto'.⁶⁸ Godard u filmu *Banda svoje vrste* (*Bande à part*, 1964.), kad troje protagonista plešu u baru prije pljačke, upozorava neočekivano na tokove njihovih misli. Postiže to neprestanim kidanjem zvučne i vizualne veze, glasovima u pozadini, ili flashbackovima, što je također karakteristika Deleuzeova viđenja filmova vremena-slike, a najbolje se to očituje u filmovima Strauba i Huillettove, Syberberga ili Durasove. Barthes u tekstu *Vizualizacija i jezik* piše kako riječ jezik često upotrabljavamo metaforički za sve vrste komunikacije, i što je još gore – za sve vrste izražavanja, pa tako na primjer kad govorimo o filmskom jeziku naznačujemo naposljetku termin filmski izraz.⁶⁹ Deleuze je također protiv primjene lingvistike na film, ali se i sam služi 'čitanjem' slika obrazlažući to Bazinovom usporedbom fotografije s kalupom i ukalupljivanjem. Deleuze, suprotno tome, smatra da je suština filma potpuno mijenjanje, te da se u filmu mijenjaju glasovi, zvukovi, svjetlo, kretanje, te da im je zato – zbog sve većeg broja parametara i stvaranja divergentnih serija – potreban prelazak s vidljivosti na čitljivost. Slika je zato povezana s neovisnošću njihovih parametara i divergencijom serija.⁷⁰ Barthes već 1966. najavljuje eksploataciju jezika: 'Rečeno je i ponavlja se kako smo ušli u civilizaciju slike. Ali, zaboravljamo kako zapravo nema slike bez govora, bilo da je u obliku legende, komentara, potpisa, dijaloga, itd. Vjerujem kako je čovječanstvo do sada živjelo u pretpovijesti artikuliranog jezika i kako ulazimo u civilizaciju u kojoj će jezik biti istinski otkriven i eksploatiran'.⁷¹

68 Deleuze, 1989., str. 70.

69 Roland Barthes, 'Visualisation et language', u *Œuvres complètes II / Roland Barthes*, Paris: Seuil, 2002., str. 876-881.

70 Gilles Deleuze, *Pourparlers* 1972.-1990., Paris: Les Éditions de Minuit, 2003., str. 76.

71 Roland Barthes, 'Visualisation et language', u *Œuvres complètes II / Roland Barthes*, Paris: Seuil, 2002., 881.

Filmski esejist, kao i fotograf, koristi se namjernim ili priželjkuje određene pogreške: dekadriranje, nejasnoću, poremećaj perspektive. Barthes smatra kako fotografija ima moć preobraziti subjekt u objekt, pa čak – ako se tako može reći – u muzejski objekt.⁷² Kad se radi o fotografiji, Barthes zaključuje da društvo nema povjerenja u čisti smisao: 'ono želi smisao, ali istodobno želi da taj smisao bude okružen nekim šumom (kao što se kaže u kibernetici) koji bi ga ublažio'.⁷³ Barthes također, u *Užitku u tekstu*, ističe da je tekstu potrebna njegova sjena. Sjena je nešto malo od ideologije, predodžbe, sadržaja. Nešto poput vlastita *clair-obscura*. Foucault o arhitekturi piše kao o mjestu vidljivosti. Ne samo fizičkoj vidljivosti poput figura od kamena, odnosno rasporeda stvari, nego ponajprije oblika svjetlosti koji raspoređuju svjetlo i tamno, prozirno i neprozirno, ono što se vidi i ono što se ne vidi. U potrazi za sjenom, film je za Foucaulta mjesto vidljivosti.⁷⁴ Film podliježe režimu svjetlosti: obuhvaća ono što se vidi kao i one koji vide. Zato Foucault za režim svjetlosti koji otvara prostor klasicističkog predstavljanja i u njemu raspoređuje ono što se vidi i one koje vidi, uzima za primjer Velázquezove *Pratilje* (1656.). Slika je to naime, koja kao dvostruki odnos reprezentacije u svojoj cjelini, promatra prizor čiji je ona prizor.⁷⁵ Foucaultova strast prema opisivanju slika ili prema opisima koji su kao slike, neprestance se vraća izvanliterarnim i izvanfilozofskim temeljima. Christina Scherer piše o sjećanju kao mediju filmskog esejja. *The Last of England*, film Dereka Jarmana, sastavljen je upravo od fragmenata, ostataka, odlomaka koji bi se mogli svesti pod zajednički naziv – Engleska. Jarmanova konstatacija procesa raspadanja zemlje slijedila je sličnost filmske konstrukcije: fragmentiranjem slike i tona u filmu.⁷⁶ U skladu s razdobljem u kojem nastaje, filmski se esej uvijek ogleda u prizor čiji je sam prizor. Zato se Markerovi, Ivensovi i Godardovi filmovi nazivaju često konglomeratom pridjeva, poput političkog, ljevičarskog, poetskog, spiritualnog, meditativnog. Od ogledanja u prizor čiji je sam prizor, esej ne može pobjeći, iako njegova prvotna namjera ne odudara mnogo od one u Dzige Vertova, a opisana je 1926. u osam stavaka kao *Tvornica činjenica*. Prema Vertovu, film koji razotkriva istinu sastoji se od: snimanja činjenica, sortiranja činjenica, diseminiranja činjenica, agitiranja s činjenicama, promidžbe s činjenicama, činjenica stvorenih od činjenica, zatim planina činjenica, orkana činjenica, pa do protivljenja filmskom vješticeanju i mistifikaciji.⁷⁷

72 Barthes, 2003., str. 13-19.

73 Isto, str. 45.

74 Foucault, 2002., str. 62.

75 Isto, str. 31.

76 Christina Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman / Erinnerung im Essayfilm*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001., 309.

77 Susan Howe, 'Sorting Facts; or, Nineteen Ways of Looking at Marker', u *Beyond Document, Essays on Nonfiction film*, ur. Charles Warren. Hanover/ London: Wesleyan University Press, 1996., 295.



Marc Augé

NEMJESTA, HETEROTOPIJE



Diego Velázquez: *Pratije* (1656).

Esejisti nas na različite načine sučeljavaju upravo sa skrivenom pobudom za razvrgavanje klasifikacije, a ona se uglavnom nalazi u odnosima moći. Pritom se klasifikacija može definirati kao ono što definira naš konceptualni okvir i odbacuje sve ostalo što ne staje u njega. Esej je oblik koji, moglo bi se reći, utjelovljuje Deleuzeovu ideju rizomatičnosti, a time i već spomenut pokušaj antipovijesti, odnosno iz toga proizlazeće nomadologije.⁷⁸ Previranja u eseju pokušaji su pronalaženja individualnih nemjesta u svijetu sve većih heterotopija. Marc Augé *Nemjesto (non-lieux)* određuje uglavnom fizički kao 'prostor koji ne možemo odrediti ni kao identitaran, ni kao odnosan, ni kao povjesan'. U to se ubrajaju prostori cirkulacije, komunikacije, konzumacije: prometnice, čvorišta, kolodvori, zračne luke, prijevozna sredstva, hoteli, supermarketi.⁷⁹ Deleuze se poziva na Augéov termin *nemjesta*, redefinirajući ga kao *bilo koje mjesto (espace quelconque)*, kao prostor savršeno jedinstvenog mjesta bez homogenosti.⁸⁰ 'Filmsko nemjesto' bilo bi mentalno mjesto stjecišta prosječnog i reprezentativnog prosjeka: mjesto uvjetovano samotnjačkom odgovornošću suprotno onom uvjetovanom organskom društvenošću. Nemjesta djelomice ishodište imaju u Foucaultovim heterotopijama, čije je osobine autor odredio kao suprotnost utopijama u uvodnom predavanju 'Drugi prostori', iz godine 1967.⁸¹ Filmska nemjesta, primjerice, nisu slična Foucaultovim kriznim i devijantnim heterotoposima (psihijatrijske bolnice, zatvori, starački domovi), čija organizacija i funkcionalnost podrazumjeva privolu na legitimaciju i unificiranost. Filmska nemjesta su heterotopije u smislu traganja za mjestom koje nije nabijeno značenjem, mjestom depersonalizacije, kao posljedice urbanog planiranja na ljudsku psihi i međuljudske odnose. To su, na primjer: zračna luka Chrisa Markera u filmu *Terminal (La Jetée)*, 1962.), vožnja taksijem gradom u filmu *Collateral* (2004.) redatelja Michaela Manna, pusti krajolici u Antonioničevim filmovima *Avantura* (1960.) i *Crvena pustinja* (1964.), Bressonov željeznički kolodvor u *Pickpocketu* (1959.), ili mjesta u filmovima Wong Kar-Waia poput onih u *Chungking Expressu* (1994.). Foucault, također piše kako 'heterotopije zabrinjavaju, nedvojbeno zato što potajice miniraju jezik...'.⁸² Godard u *Filmskim pričama* govori o filmu kao propalom mediju, o povijesnoj zloporabi filma i videa:

78 Deleuze, pišući o rizomu, smatra kako se povijest uvijek pisala iz sjedećeg, odnosno nenomadskog položaja: 'Ono što nedostaje jest nomadologija, kao suprotnost povijesti' (Deleuze/Guattari, 1980.: 34).

79 Marc Augé, *Nemjesto, Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Karlovac: DAGGK, Biblioteka Psefizma, 2001., str. 73.

80 Gilles Deleuze, *Cinema 1 / The Time Image*, London, New York: Continuum, 2005., str. 113.

81 Michel Foucault, 'Des Espaces Autres', *Journal d'architecture, mouvement, continuité*, n. 5, octobre, 1984., str. 46.

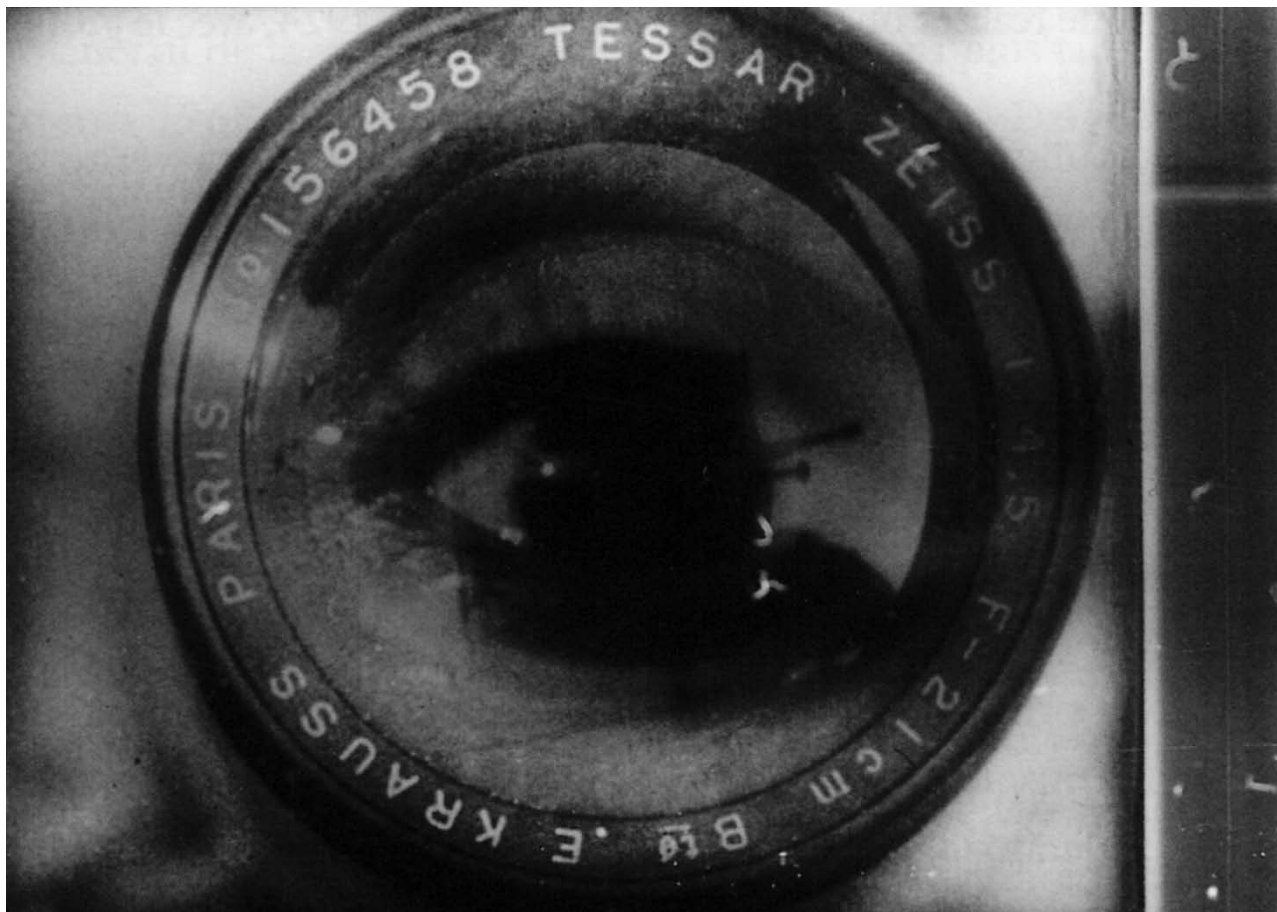
82 Michel Foucault, 2002., str. 12.



Annette Michelson



Dziga Vertov



Dziga Vertov,
*Čovjek s filmskom
kamerom* (1929)

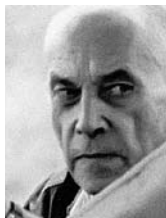
‘Filmovi su izmišljeni kako bi prikazali stvarnost, ali se nisu koristili za tu svrhu. Upotrebljavali su se kako bi pokazali djevojke koje plešu, ubojice, mašinke, ljubavnike...’.⁸³ O sličnim pretpostavkama što je film mogao biti, piše i Annette Michelson u knjizi *Filozofska igračka*. Ona, primjerice, navodi nesporazume u vezi s poimanjem filma *Čovjek s filmskom kamerom* (1929.), autora Džige Vertova. Prema njezinu mišljenju, Vertovljev se nemimetički eksperiment tijekom povijesti filma nauživao opaski u rasponu od autorova pokušaja bavljenja magijom do bavljenja epistemologijom. Razlog je suština spomenutog Vertovljeva filma u kojem autor uvodi mišljenje umjesto akcije, postavljanje pitanja umjesto rješenja, ili preispitivanje mogućnosti umjesto jednoznačnog

djelovanja, eksperimentirajući pritom vrlo preciznim filmskim postupcima.⁸⁴ Vertov, smatra Annette Michelson, kao i autori nakon njega: Stan Brakhage, Maja Deren, Michael Snow ili Jonas Mekas, filmu pristupaju opsesivno eksperimentirajući, tretirajući ga kao filozofsku igračku, kao alternativan svijet i način spoznaje.⁸⁵ Navedeni su autori eksperi-

⁸³ David Sterritt, *Jean-Luc Godard, Interviews*, University Press of Mississippi, 1998., str. 177.

⁸⁴ Annette Michelson u *Filozofskoj igrački* (2003., str. 226), navodi komentar iz 1960. u kojem Jay Leyda Vertova naziva mađioničarem koji ostvaruje akrobatska remek-djela poetskih slagalica i dočaravanja filmskih asocijacija ‘– ali nikad zaokruženo delo, nikad jasno razvojnu liniju. Njegovi veliki napori u odnosu na pojedinost nisu mu ostavili daha za celinu. Njegove arabeske su potpuno pokrile osnovni nacrt, njegove fuge uništile svaku melodiju’. Upravo te značajke u svojim su radovima za uzor uzimali filmski esejisti poput Godarda ili Markera.

⁸⁵ Michelson navodi kako su se film i njegovi prototipovi (najvažniji je fenakistoskop) na početku filma, nazivali igračkama, filozofskim i zanstvenim (2003., str. 27).



Cris Marker



Jan Luc Godard



Trinh T. Minh-ha



Orson Welles



Agnès Varda

mentalnog filma dijelili slično mišljenje s filmskim esejistima – ako već film ne može predstaviti objektivnu stvarnost, zašto ne bi bio ispunjen digresijama, samorefleksijom, zašto nas ne bi sučeljavao s drugošću i poticao na nove ideje, zašto ne bi stvarao alternativna (ne)mjesta, suočavao nas s heterotopijama. Odnosno, zašto bi nam ugađao, zašto nas, nasuprot tome, nebi opažajno razvlačio u svim smjerovima sa svim svojim konstitutivnim elementima filma.

ZAKLJUČAK

Esej je, vidimo to u filmskim primjerima Markera, Godarda, Trinh T. Minh-ha, Wellesa i Varde, film s istaknutim stajalištem. Filmski esej ne prepričava i ne razvrstava nužno događaje kao klasičan narativan film, nego nepovjerljivo preslaguje svako uobičajeno mišljenje i čini otklon od repetitive očekivanog odnosa moći. Pritom se služi obratom ili prevratom mišljenja, služeći se distorzijom klasifikacije.

Film ima transformirajuću ulogu. U slučaju filmskog esejizma, koji se uz autorske snimke obilno koristi već postojećima iz dokumentarnih ili igranih izvora te unošenjem tonskog i tekstualnog zapisa, film neizbježno unosi intertekstualnost kao jedan od čimbenika intredisciplinarnosti. Filmskom eseju treba dodati još jednu komponentu, a to je intermedijalnost karakteristična za sadržajnu, ali i za reprodukcijску prirodu filma. Digitalni medij, čak i za filmove koji nisu nastali u toj tehnici, omogućuje beskrajne referencije i kompilacije te pruža rizomatičnu mogućnost širenja priče. Tako, na primjer, spomenuti film Agnès Varde *Skupljači i skupljačica*, nakon što je snimljen doživljava nastavak u filmu *Dvije godine kasnije* (*Deux ans après*, 2002.), u kojem interaktivno i nelinearno – posredstvom izbornika na videu i razlomljenosti cjelokupnog filmskog zapisa u manje cjeline – možemo navoditi sadržaj filma u smjeru kojem želimo. Odnosno, Agnès Varda akterima filma, glavnima i sporednima, daje prostor za životnu priču, pa možemo pratiti svjetonazore i položaj u društvu različitih ljudi koji se prehranjuju otpacima i među njima, primjerice, naći dojmljive pripovijesti koje ne zasjenjuju originalnost, izvornost priče filma, nego čine jedna-kovrijedne, paralelne priče s nastavcima. Tako nas autorica upoznaje s Alainom Fonteneauom koji se hrani onim što drugi ljudi bacaju u smeće, motiviran više životnim stajalištima negoli uštedom. Osim što se hrani otpacima, Fonteneau se bavi maratonom te volontira u školi za odrasle koju je sam inicirao, a u kojoj doseljenike uči čitati i pisati, dajući im svojim primjerom proširenu koncepciju korisnosti, odnosno čina pobune protiv pristajanja na konzumeristički ultimatum društva. Također, Varda sama u svojem filmu *Skupljači i skupljačica* nastupa eksperimentalno, jer snimajući film o skupljačima sama sebe definira

kao skupljačicu koja prebire snimke za svoj film. Njezin je čin skupljanja istovjetan činu ispisivanja.

Ako je ductus, prema Barthesovu mišljenju, glavni element pisanja, kao pismo u postupku nastanka, pismo kao proizvod manje je zanimljivo od pisma kao proizvodnje. Možemo li prošireno reći i za film, kao sredstvo izražavanja, da je također pokret, redosljed (vremenitost, trenutak nastanka), kod? U njemu kao takvom progovara ljudski pokret u antropološkoj širini i u njemu riječ i slika pokazuju svoju manualnu, zanatsku, operativnu i tjelesnu prirodu.

Deleuze, tragajući za karakterom vremena-slike, definira istu kao karakteristiku filmskog eseja. Pet karakteristika vremena-slike: disperzivna situacija, namjerno slabe veze, forma putovanja, svjesnost klišeja i neodobranje zapleta,⁸⁶ a tome bismo mogli još dodati sklonost prema eksperimentu, osnovne su karakteristike filmskog eseja.

Uz nelinearnost, diskurzivnost je jedna od važnih pretpostavki eseja. Ona se postiže premetanjem i preslagivanjem arhiva slika kolektivnog i individualnog sjećanja. Sjećanje je, općenito, smatra Christina Scherer, polazišna točka (filmskog) esejizma. Esej je zapravo montaža sjećanja, palimpsest. Scherer navodi Deleuzovo razmišljanje: 'Kad svaka slika (svaka predodžba) koegzistira s onom prije nje i nakon nje, tada se iz te koegzistencije u kompleksnim montažnim sklopovima filmske slojevitosti iznose različita vremena'.⁸⁷ Jer film, kaže Godard na kraju svojih *Filmskih priča*, 'nije samo instrument reprezentacije', nego i 'oblik koji razmišlja'.

Deleuze nema jedinstvenu teoriju koja bi se mogla upotrijebiti kao kritičko-hermeneutička matrica, nego razmatra film kao sredstvo filozofije kojim ne želi reći što film želi reći, nego kako djeluje. Budući da filmski esej svoje polazište može naći u eksperimentalnom, dokumentarnom ili igranom filmu, rizomatičnost je postupak gomilanja asocijacija, referencija i citata u otvorenoj formi. Deleuzova stvaralačka preporuka usmjerena je prema eksperimentiranju, a ne petrificiranju ideja. Svrha eseja bi također mogla biti, u Foucaultovu duhu, bavljenje uvjetima koji integriraju diferencijalne odnose sila, a ne kao što to čine, primjerice, klasični igrani filmovi koji se uglavnom bave temama kao što su povijest mentaliteta, ponašanja ili institucija. Uloga je esejista tragati za nemjestima, heterotopijama društva, jer se prelamanjem sadržaja u njemu prelama i slika našeg društva. Esej bi nas pritom trebao uvijek pozivati na mišljenje i preispitivanje samoga po sebi razumljivog, njime bi trebali uvijek iznova preispitivati uvriježene postavke kao što se to, na primjer, neprestance nameće dok gledamo *Darwinovu noćnu moru* (*Darwin's Nightmare*, 2004.). Film je to

86 Gilles Deleuze, *Cinema 1 / The Time Image*, 2005., str. 215.

87 Scherer, 2001., str. 73.



Hubert Sauper



Hubert Sauper: *Darwinova noćna mora* (*Darwin's Nightmare*, 2004)

austrijskog redatelja Huberta Saupera, koji u sklopu filmske radnje jakoga dokumentarnog naboja, posljedice znanstvenog i gospodarskog eksperimenta na Viktorijanskom jezeru prelama na nekoliko razina – kao genetičkog znanstvenog eksperimenta u sklopu biološkog sustava, globalizacijskog tržišta, putova nagomilanog oružja iz doba Hladnog rata, podrijetla političke nestabilnosti afričkog kontinenta, pitanja eksploatacije Afrike, side i monopola farmaceutskih tvornica nad lijekovima, utjecaja katoličanstva i njegova nadzora i zabrane nad tijelom pojedinca, siromaštva, beskućništva djece, korumpiranosti, nezaposlenosti, prostitucije, mutirane ekonomije i u svemu tome kaotične i zato degenerirane, ne samo afričke, nego još više zapadne slike društva. Esej nas, dakle, poziva da sudjelujemo u odgovornosti. Potiče u nama Foucaultovu relaciju viđenja-mišljenja i navodi na odnos viđenja-izricanja. Interdisciplinarnost pritom ne bi trebala biti tek još jedna disciplina produbljivanja znanja ili tek pusta citatnost na još većem stupnju predrasuda.

LITERATURA

- Arnaud, Diane (2001), 'L'essai, forme de l'entre-deux', u *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, str. 143-156.
- Augé, Marc (2001), *Nemjesta, Uvod u moguću antropologiju super-moderniteta*, Karlovac: DAGGK, Biblioteka Psefizma.
- Christov Bakargiev, Carolyn (1999), *William Kentridge*, ur. C. Christov Bakargiev, Dan Cameron, J.M. Coetzee, London: Phaidon.
- Barthes, Roland (1977), *Image, Music, Text*, London: Fontana Press.
- Barthes, Roland (2002), *Pismovni odjevni predmet, u Moda, Povijest, sociologija i teorija mode*, ur. grupa autora, Zagreb: Školska knjiga, 2002, str. 141-162.
- Barthes, Roland (2003), *Svijetla komora*, Zagreb: Antibarbarus.
- Barthes, Roland (2004), *Užitak u tekstu / Varijacije u pismu*, Zagreb: Meandar.
- Barthes, Roland (2002), 'Visualisation et language', u *Œuvres complètes II / Roland Barthes*, str. 876-881, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2002), 'La peinture est-elle un langage?', u *Œuvres complètes III / Roland Barthes*, Paris: Seuil, str. 97-99.
- Bellour, Raymond (2002), *L'entre-images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris: La Différence.
- Bellour, Raymond (1992), 'Zwischen Sehen und Verstehen', u *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, ur. Christa Blüminger i Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl, str. 61-93.
- Bourriaud, Nicolas (1997), *L'esthétique relationnelle*, Paris: Les Presses du Reel.
- Bourriaud, Nicolas (2001), 'Public Relations', časopis *Art-Forum*, April 2001, str. 53, New York.
- Eco, Umberto (1989), *The Open Work*, Cambridge: Harvard.
- Deleuze, Gilles (2005), *Cinéma 1 / The Movement Image*, London, New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles (2005), *Cinéma 2 / The Time Image*, London, New York: Continuum.
- Deleuze /Delez/, Gilles (1989), *Fuko /Foucault/*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Deleuze, Gilles (2003), *Pourparlers 1972-1990*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980), *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1978), *Istina o slikarstvu*, Sarajevo: Svjetlost.
- Derrida, Jacques, (2005), 'Od riječi do života, Dijalog Jacquesa Derrida i Hélène Cixous', Književna republika, Zagreb: HDP, str. 40-50.
- Dillard, Annie (1988), *The Best American Essays*, New York: Ticknor & Fields, str. XIV-XXII.
- Foucault, Michel (1984), 'Des Espaces Autres', Journal d'architecture, mouvement, continuité, n. 5, octobre, str. 46-49.
- Foucault, Michel (2002), *Riječi i stvari*, Zagreb: Golden marketing.
- Foucault, Michel (1994), *Znanje i moć, Zagreb: Globus*.
- Howe, Susan (1996), 'Sorting Facts; or, Nineteen Ways of Looking at Marker', u *Beyond Document, Essays on Nonfiction film*, ur. Charles Warren. Hanover/ London: Wesleyan University Press.
- Ishaghpour, Youssef (2005), *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford: Berg.
- Ishaghpour, Youssef (2001), *Le Cinéma*, Paris: Dominos, Flammarion.
- Jones, Kent (2005), 'Letter to Jean-Pierre and Jean-Luc', uz DVD izdanje J.L. Godardova filma *Sve je u redu (Tout va bien, 1972)*, USA: The Criterion Collection.
- Annie Leibovitz, *Annie Leibovitz, Photographer's Life, 1990-2005*, London: Random House, 2006.
- Lopate, Phillip (1994), *The Art of the Personal Essay*, ur. Philip Lopate, New York: Anchor Books.
- Lyotard, Jean-François (1990), *Postmoderna protumačena djeci*, Zagreb: August Cesarec.
- Lyotard, Jean-François (2005), *Postmoderno stanje*, Zagreb: Ibis grafika.
- Michelson, Annette (2003), *Filosofska igračka*, Beograd: B92/Edicija Reč.
- Minh-ha, Trinh T. (1999), *Cinema Interval*, New York/London: Routledge.
- Milne, Tom (1972), *Godard on Godard*, New York, London: Da Capo Press.
- Moran, Joe (2002), *Interdisciplinarity*, Routledge: London, New York.
- Renov, Michael (2003), 'Subjekt u povijesti: nova autobiografija na filmu i videu', u časopisu *Kolo*, br. 3, str. 237-255.
- Scherer, Christina (2001), *Ivens, Marker, Godard, Jarman / Erinierung im Essayfilm*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Silverman, Kaja / Farocki, Harun (1998), *Speaking about Godard*, New York: New York University Press.
- Sontag, Susan (2001), *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador.
- Sontag, Susan (2005), *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.
- Sontag, Susan (2000), 'Writing Itself: On Roland Barthes', u *A Roland Barthes Reader*, London: Vintage, str. VII-XXXIII.
- Suvagnargues, Anne (2005), *Deleuze et L'Art*, Paris: Press Universitaires de France.
- Sterritt, David (1998), *Jean-Luc Godard, Interviews*, University Press of Mississippi.