

REZ - MEĐUIGRA U SOBI ZA MONTAŽU

Volker Pantenburg

“Le montage. On tient dans ses mains physiquement le passé, le présent et le futur.”

Jean-Luc Godard¹

Tražimo li neko specifično mjesto u procesu nastanka filma, na kojemu se teorija pretvara u praksu i osobito vidljivo ulazi u filmove, u slučaju Godarda i Farockija nećemo naići na pisani stol autora, nego na sobu za montažu. Pritom je ta soba za montažu obično jedno od nevidljivih mjesta u nastanku filma te je već stoga samo veoma rijetko tema filmskih priča: “Za ljude koji rade u sobi za montažu – bilo da montiraju vlastiti film kao autori ili nečiji tuđi, temeljno je sljedeće iskustvo: čini se da nitko nema baš nikakva pojma o tome što se ondje događa.”² Međutim, iz tog nepoznavanja uglavnom ne proizlazi nikakva radoznalost. Iako proces razvoja filma sadrži trenutak magične napetosti pa tamna komora može postati, kako je to Michelangelo Antonioni u filmu *Blow Up* pokazao za fotografiju, arhimedskom točkom čitavoga filma, sa sobom za montažu ne povezuje se nikakva vizualna vrijednost koja bi se mogla filmski

iskoristiti. Montaža u tom prostoru tek u sasvim malom broju slučajeva postaje eksplicitnim motivom nekoga filma, unatoč popularnosti žanra “filma u filmu” i diverzifikaciji onoga što bi se moglo nazvati autorefleksivnim formama filma.³ Grubo rečeno, većina autoreferencijalnih filmova bavi se ili neposrednim radovima na snimanju filma ili pak prikazivanjem gotovog proizvoda u kinu.⁴ I jedno i drugo su, kao prvo, faze vidljivosti, a kao drugo – što je usko povezano s tim – trenuci društvene razmjene: s jedne strane nalazimo proizvodnju filma kao uglavnom napet odnos redatelja, glumaca, producenta i tako dalje,⁵ a s druge recepciju gledatelja, koji reagira na film i stavlja se u odnos prema likovima na filmskom platnu.⁶ Soba za montažu, kao neophodna međufaza između tih dvaju polova – u čemu je slična autorovu pisačkom stolu – nije prostor koji bi se nametnuo za razvoj neke napete priče; između ostaloga i zato što ona nije mjesto društvene interakcije, nego mjesto interakcije slika. Velik dio vremena provedenog za montažnim stolom je “mrtvo” vrijeme koje se sastoji od premotavanja filmskog materijala naprijed i natrag; odluke koje

se donose u tom prostoru odražavaju se samo na montirani materijal koji je proizašao kao rezultat montažnog rada – rez je rad na slici koji je postao vidljivim/nevidljivim. Kao posljedica toga, *cutter* se u hijerarhiji naslana filma jasno svrstava ispod redatelja, kamermana, producenta ili autora.

Liniji bijega rane sovjetske eufrije oko montaže možemo pripisati i okolnost da je samo ruski film uz brojne teorijske rasprave o tipovima montaže dodijelio istaknuto mjesto slici mjesta gdje se montira materijal. Nijedna fotografija Sergeja Eizenštejna nije poznatija od one na kojoj ga se može vidjeti kako strogim pogledom odmjerava jedan odsječak filmske vrpce i Godard je upotrijebio taj predložak za jedan od svojih višestruko reproduciranih portreta.⁷ Ali prije svega je *Čelovek s kinoaparatom*,⁸ metafilm Dzige Vertova iz 1929. godine, bio taj koji je pokušao u gotovo enciklopedijskom potezu sintetizirati sve faze proizvodnje i recepcije filma u liku i avanturama jednog kamermana, pritom ne zaobilazeći rad djelatnice za montažnim stolom. Soba za montažu kod njega postaje gotovo religioznom mjestom uskrnuća

i ponovnog oživljavanja.⁹ Vertov pušta da nepokretni slikovni kadrovi – filmski materijal koji je kamerman snimio u filmu koji se prethodno odvijao – uvijek iznova uskoče u živu naraciju i time doista pripisuje procesu montaže sintetizirajuću moć, koja stapa prošlost snimanja, sadašnjost montaže i budućnost projekcije. “[A] u montage, l’objet est vivant, tandis qu’au tournage il est mort, il faut le ressusciter. C’est de la sorcellerie”,¹⁰ nadovezuje se Godard na tu misao o montaži kao reanimaciji u jednom važnom tekstu o montaži, na koji ćemo se još vratiti.

Zanimanje Farockija i Godarda za mjesto kao što je soba za montažu u neku ruku aktualizira tu tradiciju razmišljanja o montaži. Međutim, činjenica da su se oba redatelja u filmovima i tekstovima bavila sobom za montažu povezana je i s marginalizacijom mjesta reza.¹¹ Činjenica da je prostor reza jedan od ključeva koji nam omogućuje uvid u središnje radne koncepte tih dvaju redatelja može se shvatiti i kao prostorno “doslovno shvaćanje” njihove poetike onoga “između”.

Što je soba za montažu: mjesto reza

“Ono što se događa na mjestu reza, je li to usporedivo sa znanstvenim eksperimentom?”
Harun Farocki¹²

“Što je soba za montažu”, naslov je kratkog teksta Haruna Farockija, objavljenog u časopisu *Filmkritik* 1980. godine, u kojemu autor balansira između pitanja i tvrdnje.

Već sam naslov upućuje na zapostavljenost koju je to mjesto doživjelo u diskursu o filmu. Kada bi bilo jasno u čemu je specifična funkcija sobe za montažu tijekom nastanka filma, i to pitanje bilo bi naprosto nepotrebno. Ali naslov jednako tako odaje pristranost i estetski iskaz. Jer pogled na sobu za montažu implicira zanimanje za odnose slika, za moć koja je skrivena u povezanosti slika i za nevidljivost u koju su često gurnute odluke u proizvodnji slika. U prvom dijelu Farocki određuje sobu za montažu kao neko mjesto “između”: “Scenarij i plan snimanja, to su ideja i novac, dok je snimanje filma rad i trošenje novca. Rad za montažnim stolom, to je nešto između.”¹³ Taj topografski opis, koji je istovremeno opisan kao financijska rupa između nabavljanja i trošenja novca, ne upućuje samo na nerazjašnjeni status montaže nekog filma, nego i na činjenicu da se u sobi za montažu čini vidljivim nešto što se nalazi između pojedinačnih slika i sekvenca nekog filma. Tu ponovno nalazimo naznaku “nevidljivog trećeg” koje predstavlja jedan od središnjih elemenata poetologije kako Eizenštejna, tako i Farockija i Godarda.

Pitanje u kojoj mjeri je rad u sobi za montažu vezan uz “teoriju” povezano je s produktivnom dimenzijom takve kolizije više kadrova i s tim da film kroz takvu dinamiku razvija “vlastiti život” koji pridaje radu u sobi za montažu gotovo metafizičku dimenziju. “To je rad za montažnim stolom: tako dobro poznavati materijal da se odluke gdje rezati, koju verziju nekog kadra uzeti ili gdje uvesti glazbu, donose same od sebe.”¹⁴ Taj automatizam koji povjerava odluke o rezu samom materijalu dovodi Farockija do ideje o “samostalnosti slikovnog”. Film se ne

postavlja prema filmašu kao objekt, nego kroz kretanja i dinamike nataložene u materijalu donosi praktične odluke umjesto onoga koji nakon toga samo još mora izvesti rez: “C’est le film qui pense”, preuzmemo li ponovno Godardovu preciznu formulaciju.

I sam tekst koji je Farocki 1980. napisao o sobi za montažu zauzima neku međupoziciju. On se s jedne strane vremenski može shvatiti kao mjesto reza koje u smislu citata iz Godardova *Kralja Leara* međusobno povezuje prošlost i budućnost, budući da također predstavlja pogled unatrag na njegove kritičke analize televizije iz ranih sedamdesetih godina,¹⁵ kao i teorijsku pripremu za instalacijske radove devedesetih. U oba slučaja u središtu je soba za montažu, bilo to prikriveno ili otvoreno. Početkom sedamdesetih godina Farocki je snimio dvije “telekritičke” emisije za WDR,¹⁶ u kojima se, doduše, ne prikazuje montažni stol, ali on predstavlja materijalni preduvjet za Farockijevu dijagnozu televizijske industrije. Pojam *Section* (što je francuski prijevod naslova *Schnittstelle*) ovdje trebamo shvatiti doslovno zato što Farocki poduzima gotovo medicinsko ispitivanje televizijske stvarnosti. On iz aktualne televizijske produkcije izvlači pojedinačne primjere žanra *feature-a* i podvrgava ih procesu kritike u nekoliko faza: od nekomentiranog prikazivanja priloga preko ponovnog čitanja s primjedbama do interpretacije načina na koji bi se aktualnom televizijskom radu mogao suprotstaviti kritički model rada na televiziji. Središnja važnost montažnog stola kao analitičkog instrumentarija naglašava se već u popratnom Farockijevu tekstu:

Arhiv i montažni stol su u slučaju *feature-a* osobito

oštar instrument protiv retoričke ljuštore jer su u tom tužnom žanru gotovo sva sredstva prikazivanja sredstva zataškavanja. Način na koji se reže, na koji informacije slijede jedna drugu, na koji se slike odnose na tonove: sve to služi zataškavanju. Kao i govor nekoga tko nema ništa za reći pa to ništa odijeva u potpune rečenice.¹⁷

To nas može podsjetiti na napade Karla Krausa na ispražnjene govorne ljuštore dnevnog tiska; montažni stol tu je analitičko oruđe koje ponavljanjem i preciznim promatranjem razotkriva prazne floskule na razini tona i slike. Ali *Der Ärger mit den Bildern* nadilazi konkretnu kritiku pojedinačnih *feature-a*; u suštini Farocki želi dati općenite iskaze o povezivanju slika, tako da se na neki način iza viđenoga može razaznati drugačije bavljenje slikama.

Obično filmovi pokazuju svoje montažne odluke samo u rezultatu. Međutim, kod Farockija uvijek iznova dolazi do izražaja – u tekstovima i slikama – način na koji se takve odluke utemeljuju i što to uopće znači uspostavljanje tih odnosa među slikama. “Montaža se primjećuje, ali rez ne. Montaža je idejno povezivanje slika, dok rez znači (...) uspostaviti tijek i pronaći ritam.”¹⁸ U tom suprotstavljanju reza i montaže, čije su se pozicije dugo mogle politički ilustrirati na shemi sukoba između Istoka i Zapada,¹⁹ Farockijev i Godardove simpatije bile su nedvojbeno na strani idejnog povezivanja slika. Instalacija kao što je *Schnittstelle*, u kojoj rad za montažnim stolom predstavlja temeljnu situaciju filma, pokazuje takvo idejno povezivanje u praksi i može se istodobno smatrati “ekranizacijom” teksta “Što je soba za montažu”. Ono

što taj kratki naslov ondje opisuje kao “mišljenje duha” prenosi se u toj instalaciji u geste rada za montažnim stolom. Petnaest godina nakon tog kratkog teksta Farocki koristi priliku da za izložbu “Le monde après la photographie” u francuskom mjestu Villeneuve d’Ascq pripremi rad u kojemu se s jedne strane teorijski bavi metodom povezivanja slika, dok s druge strane iskušava nov način njihova suprotstavljanja koji naziva „mekom montažom“ i koji je obilježio njegove radove sve do danas. Korak u izložbeni prostor omogućuje prije svega prostorno razdvajanje i sinkronu prezentaciju dviju slika.²⁰ Izložbeni prostor, za razliku od filmskoga platna, može poredati dvije slike tako da se gledatelj dovede u različite odnose prema prikazanome i da se trokut između dviju slika i njega i sam varijabilno “montira”.

Presudni element u instalaciji *Schnittstelle* je taj da ona ne predstavlja taj tip montaže samo kao proizvod, nego u središte dovodi sami proces relacianiranja. Ondje se mogu uvijek vidjeti najmanje dvije slike, a time i njihovo potencijalno umnožavanje. Na liniji tradicije rane romantičarske teorije Farocki je već krajem sedamdesetih godina u radu *Zwischen zwei Kriegen* učinio brojku “2” zamjenom za “beskonačnost”: “*Jedna* pripovijest ne može govoriti o *dvjema* osobama, *jedna* pripovijest ne može govoriti o *dvjema* svjetovima, *jedna* pripovijest ne može govoriti o *dvjema* klasama, jer dvoje, to je već totalitet”,²¹ kako ondje čujemo iz autorovih usta, jer njega, što je znakovito, ne možemo vidjeti neposredno, nego samo kao odraz u sjajnoj površini njegova pisačega stola. Slika – ona autorova – i tekst susreću se i prefig-

uriraju, i to prije teksta o montažnom stolu i instalacije *Schnittstelle*, zajedničko promišljanje konstelacije, slike i teksta, i prikazivanje te cjeline kao doslovnog procesa refleksije. *Schnittstelle* se nadovezuje na tu misao i dalje je razvija. Farocki pregledava slike iz svojih filmova, dijelom upotpunjene novim snimkama,²² i združuje ih u parove. Ali prije svega, on komentira taj proces pregledavanja i montaže. *Schnittstelle* je refleksija o mogućnosti nelinearnog povezivanja slika, a na suprotstavljanje slika talože se i brojne druge dihotomije, poput onih slika i teksta, filma i videa, vizualnog i taktinog, kodiranja i dekodiranja. Na taj način mjesto reza i montaža postaju – kao i kod Godarda – metaforom za dovođenje u odnos i povezivanje ideja.

Već nakon odtamnjenja naslova gledatelja se suočava s prvim udvajanjem (slika 41). Na gornjoj, većoj filmskoj slici vidimo notes na kojemu netko – nešto kasnije doznajemo da je to sam Farocki – zapisuje neki tekst. Desno od toga, ali još uvijek na istoj slici, može se nejasno razabrati plavkasti odraz jednog ekrana. Prve rečenice komentara, koji izgovara Farocki, stavljaju pisanje i viđenje u blizak odnos: “Danas ne mogu napisati gotovo nijednu riječ, a da se istodobno ne vidi neka slika na ekranu. Ili čak štoviše: na oba ekrana.”²³ Taj početak daje filmu dvostruko usidrenje. S jedne strane se retrospektivna gesta smješta u sada i ovdje sadašnjosti i time istodobno historizira, dok se s druge strane izričito isključuje kao refleksija autora Farockija, čija je prisutnost kao onoga tko gleda, piše i govori u središtu od samog početka. Međutim, s tim nije poveza-

na nikakva heroizacija autora; prije se može reći da to otkriva općenitu tendenciju instalacije da prikaže autora kao recipijenta, kao nekoga kroz koga se čitavo vrijeme organiziraju ideje slika i njihove veze.²⁴ Autor je sam mjesto reza, dok je slika katalizator koji prvenstveno stavlja u pogon misaoni i govorni proces. Mjesto reza je pozornica teorijskog zora koji se prevodi u tekst od slika i riječi; mjesto na kojemu se susreću produkcija i recepcija. “Oba ekrana” može značiti oba ekrana mjesta reza za kojim sjedi Farocki i koji se može vidjeti u idućem kadru veće slike.²⁵ Međutim, to može aludirati i na dva ekrana, odnosno slike s kojima se gledatelj suočava na izložbi i koje se stoga nalaze izvan situacije montažnog stola. S udvajanjem slike tu se povezuje i potenciranje na osnovi kojega se čitav niz mogućih veza nastavlja u tendencijski beskonačno.

Osim toga, na prvoj slici može se vidjeti još jedna ‘druga’ slika: snimka rumunjskog partijskog sekretara Nicolaea Ceaușescua, koji drži govor na balkonu zgrade Centralnog komiteta u Bukureštu, a iznenadno prekidanje toga govora 1989. godine pomoglo je padu diktature. Farocki tu ponovno priziva središnju snimku iz filma *Videogramme einer Revolution* koji je 1992. napravio zajedno s rumunjskim teoretičarom medija Andrejem Ujicom i koji je kompiliran isključivo iz televizijskog i amaterskog materijala iz te prijelomne faze u Rumunjskoj.²⁶ Tijekom revolucionarnih događanja u Rumunjskoj ta je slika, koju je emitirala državna televizija i koju je nakon smetnji zamijenila crvena slika s natpisom “Transmisiune directa”, odigrala središnju ulogu. Činjenica da je vizualna reprezentacija državne sile na trenutak nestala ostavila

je prazninu u koju je mogla prodrijeti druga sila – u ovom slučaju rumunjski građani, koji su nešto kasnije zauzeli televiziju. Iznenadna nevidljivost sile iznijela je na vidjelo drugu silu, silu naroda.

I doista, taj televizijski *blackout* označio je kraj savezništva medija i politike koje im je osiguravao moć. U onom trenutku u kojemu se prekinula televizijska slika diktatora, a medij je vraćen na svoju materijalnost (on može pokazivati slike svijeta, samo što je trenutačno ukinut autoritet koji odlučuje o tome što je stvarno i time vrijedno prikazivanja), na snagu stupa, kako se čini, revolucionarna situacija.²⁷

U radu *Schnittstelle* Farocki se vraća montaži iz rada *Videogramme einer Revolution* i rekonstruirao ih za montažnim stolom. Time što sučeljava televizijsku sliku Ceaușescuova govora s drugom slikom, koju je istodobno u jednom privatnom stanu snimio neki video-amater, uspijeva mu iznijeti valjanu tvrdnju o nečemu tako apstraktnom kao što je pojam “gubitka moći”, koji proizlazi iz dovođenja slika u odnos. Dvije slike odnose se jedna prema drugoj kao slika i protuslika: na televizoru u stanu može se vidjeti Ceaușescu, a na ulici demonstranti koji masovno napuštaju mjesto državno propisanog mitinga. Hod kamere amaterskog filmaša postavlja to dvoje u međusobni odnos i upravo je to uspostavljanje odnosa ono što Farocki uzima kao paradigmu za *Schnittstelle*. Ako se prijenos uživo shvati kao gesta potvrde moći, onda se i njezin tehnički prekid i njezino sučeljavanje s protuslikom demonstranata koji napuštaju mjesto oku-

pljanja mogu prepoznati kao subverzija istoga. Postaviti jedno pokraj drugoga u “mekoj montaži” i time ih istodobno prikazati ukazuje na montažu kao dijagnostički instrumentarij politike i poetike.

U radu *Videogramme* te dvije slike nagovješćuju intenzivno suočavanje s odnosom “realne” moći i moći slike tijekom događanja u Rumunjskoj. Ovdje, u radu *Schnittstelle*, kretanje kamere amaterskog filmaša Paula Cozighiana gotovo alegorijski obilježava početak refleksije o mogućnostima međusobnog povezivanja dviju slika. Film je autobiografski, budući da iznova pregledava odabrane filmove od *Nicht lösbares Feuer* do *Videogramme einer Revolution* te ih u metafilmu čini predmetom doslovne retrospektive. Ali prije svega on se može shvatiti kao formalno preispitivanje mogućnosti “meke montaže”.²⁸ “Meka montaža” nadomještava, odnosno upotpunjuje – jednostavno rečeno – slijed sekvenci jukstapozicijom dviju slikovnih razina te koristi brojne mogućnosti povezivanja koje iz te jukstapozicije proizlaze.

Kod dvostruke projekcije postoje i sukcesija i istovremenost, odnos jedne slike prema sljedećoj i također prema onoj koja stoji uz nju. Odnos prema onome što je bilo prije kao i prema istodobnome. Potrebno je predočiti si tri dvostruke veze između šest atoma ugljika u benzenskom prstenu koje skaču tamo-amo, i jednako tako dvoznačno zamišljam odnos nekog elementa slikovnog zapisa prema onome koji slijedi nakon njega ili stoji uz njega.²⁹

Kemijska metafora koju Farocki ovdje razvija u svrhu opisivanja polja sile između dviju slika nije slučajna, nego i sama proizvodi različite veze. S jedne strane, ona priziva sliku iz rada *Zwischen zwei Kriegen*. Ondje je benzenski prsten uveden kao simbol za kružni oblik i međuovisnost industrijskih procesa u Weimarskoj Republici. O njemu govori kemičar Kékulé koji, doduše, poznaje pojedinačne elemente benzena – ugljik i vodik – ali još mora pronaći logiku njihove povezanosti u varijabilnim pojedinačnim i dvostrukim vezama. Prenesena na “meku montažu”, ta metafora predstavlja višeznačnost i skokovitost: slike se ne mogu vezati za neki određeni, nadvremenski “sadržaj”; prijenos u tekst ili metaforu i sam je model koji se kao takav mora ustanoviti i uvijek iznova tumačiti. Sa značajnog pojma, koji postavlja identitet slike kao ishodišnu sliku, prelazi se na izgradnju značenja kao efekt jedne konstelacije. Godard se 1968. poslužio sasvim sličnom metaforikom u filmu *Le gai savoir* kako bi opisao strategiju dvoje analitičara slike i tona, Emilea i Patricije: “Pour trouver la solution soit d’un problème chimique, soit d’un problème politique, il faut dissoudre; dissoudre le hydrogène, dissoudre le Parlement. Là, on va dissoudre les images et les sons”,³⁰ kako su njih dvoje opisali svoj trogodišnji program analize i promjene slika i tonova. Taj model analitičke intervencije u slike i jezik, koji se povodi za egzaktnim znanostima, iznova gradi most prema ranoj romantici preko povezanosti Godarda i Farockija. I Novalis je isticao fiziku kao uzor za enciklopedijski projekt koji je razvio u djelu *Allgemeiner Brouillon*. Njegova formulacija na tom mjestu zvuči gotovo kao parafraza Godar-

dova načela, iako on tu pod “slikama” podrazumijeva govorno stvorene slike: “Eksperimentirati sa slikama i pojmovima u moći predočavanja na način koji je sasvim analogan fizikalnom eksperimentiranju. Spajati. Učiniti da nešto nastane – i tako dalje.”³¹ Usporedba između slikovnih veza i kemijskih spojeva jasno pokazuje usmjerenje Farockijeve metode u radu *Schnittstelle* jer u slici kemijskog spoja između dviju slika sadržana je i nužnost da se taj spoj analitički opiše i izloži različitim pokusima u eksperimentalnoj situaciji, kako bi se mogli dati točniji iskazi o sastavu tog spoja. Prema Farockijevoj tezi, upravo je soba za montažu taj laboratorij za ispitivanje odnosa među slikama. Činjenica da je metafora “laboratorija” samo jedan od više zamislivih modela za montažni rad postaje očitom ako se ta ideja shvati doslovno i ako tehničke sprave prijete da će nestati između pare i suhoga leda kao da se doista radi o nekom laboratoriju. Rastavljanje prostora slike na više slikovnih polja, na kojemu počiva *Schnittstelle*, ima preteče u svim vizualnim umjetnostima. U analizi filma *Stilleben* i podvrste zvane *inverted still life* već se ukazalo na to da je stupnjevanje različitih slikovnih prostora pomoću okvira, prozora ili jukstapozicije prednjeg plana i pozadine u slikarstvu otvorilo brojne mogućnosti za refleksiju unutar slike. I na filmu je ta slika postojala od samog početka. Kada se, na primjer, u jednom filmu Georgea Melièsa likovi otisnuti na igraćim kartama osamostale i siđu s njih, pokreću višestruku igru fikcije i realnosti koja implicitno uvijek nešto kaže i o mogućnostima filma kao medija.³² Osobito su zato u povijesti eksperimentalnog filma vi-

jek postojali pokušaji da se slika raščlani višestrukoum ekspozicijom i filmskim trikovima. Tako se šezdesetih godina i u komercijalnom kinu sve više koristi *split screen* – s jedne strane u svrhu dramaturškog prikazivanja istodobnosti, a s druge kao formalni pandan situacijama pripovjedačkog udvajanja.³³ Međutim, Farocki tu slikovnu praksu prenosi na eksperimentalnu razinu koja uz sastavljanje dviju slika pokazuje i čin tog sastavljanja. Godardov film *Numéro deux*, koji predstavlja složenu mješavinu filma, videa i televizije,³⁴ dokazano je bio uzor Farockiju kada je suprotstavljanje i prožimanje dviju slika uzeo kao povod za daljnje istraživanje:³⁵

Kada je 1975. Godard objavio svoj *Numéro deux* (Broj dva), 35-mm film koji prikazuje (uglavnom) dva video monitora, bio je siguran da je tu prikazano novo iskustvo u montaži videa, usporedba dviju slika. Što je zajedničko tim dvjema slikama? Što jedna slika može imati zajedničko s drugom?³⁶

Način na koji je rad *Schnittstelle* koncipiran i efekte koji nastaju ređanjem slika opisat ćemo na još jednom primjeru (slike 42 i 43). Dok se na gornjoj slici vidi Farockijeva ruka koja stavlja kazetu u video-rekorder – film *Nicht lösbares Feuer*, kako se može pročitati na drugoj, manjoj slici – na to slijedi prva scena filma iz 1969. godine, koja se može razaznati na desnoj slici. Krajem šezdesetih godina Farocki trezveno čita svjedočanstvo jednog Vijetnamca koji izvješćuje o američkom napadu napalmom. Više od dva desetljeća kasnije, on ponovno izgovara taj monolog s laganim

vremenskim pomakom, napola po sjećanju, a napola poput simultanog prevoditelja. U onom trenutku u kojem u izvornom filmu Farockijeva desna ruka posegne izvan slike za cigaretom kako bi je ugasila na podlaktici druge ruke, u drugoj slici imamo rez na Farockijevu ruku koja prelazi preko ožijika koji je tada nastao. Stara slika nastavlja se u novoj, a njezini tragovi mogu se pratiti s lijeva na desno. Slike stupaju u dodir, autor pruža autoru ruku preko vremenskog raspona od dvadeset pet godina.³⁷ Ta metafora istodobno govori o motivu dodira i taktilnoga, na temelju čega Farocki razgraničava medije filma i videa. Duga sekvenca pokazuje Farockijevu ruku kako namješta film u aparat te ispituje napetost celuloidne vrpce kažiprstom i palcem, puštajući je da lagano klizi kroz prste. Pritom govori o taktilnoj kvaliteti filmske slike koja se u video montaži gubi u prilog virtualnosti slike.

Dok radim za filmskim montažnim stolom, stavljam vrške prstiju na filmsku ili tonsku rolu koja teče kako bih osjetio mjesto reza ili lijepljenja prije nego što ga vidim ili čujem. To je gesta koja označava “finu percepciju” ili “osjećaj vršcima prstiju”. Ruka gotovo i nije dodirnula predmet, a ipak ga je spoznala. U radu s videom ne dotičem vrpce. Samo pritišćem dugmad. Ali i to je rad vršcima prstiju.

Razliku između filma i videa ne pokazuje samo vrsta slike – s jedne strane to je fotografski razvijena pojedinačna slika, a s druge apstraktna, nevizualna informacija na magnetskoj vrpce – ali i operacionalnost koja iz toga proizlazi. Dok filmska vrpca doista zahtijeva dodir i čini rad

za montažnim stolom “gestualnim mišljenjem”, kako se to naziva u radu “Što je soba za montažu”, manualni odnos je u montaži videa uglavnom neizravan. Montaža filma ima u sebi nešto od modelirajućeg rada kipara, dok se taktilnost u video montaži u potpunosti svodi na pritiskanje dugmadi. Konkretni rad ruku i apstraktni osjećaj vršcima prstiju suprotstavljeni su u korištenju tih dvaju medija. To ilustrira asocijativni Farockijev postupak, u kojemu on tako opisanu video gestu premtanjanja i pridruživanja slika pritiskom na dugme naposljetku dovodi u vezu s istančanim osjećajem kakav zahtijeva brojanje novčanica: “Novčanica osobito jasno pokazuje koliko je slaba podudarnost između toga – biti i pojavnosti.” Novac se ovdje uvodi s jedne strane kao primjer za razilaženje oznake i sadržaja, ali novčanica se može interpretirati kao metafora za cirkulaciju slika, čije se površine u ponovljenom čitanju uvijek iznova moraju preispitati s obzirom na njihovu vrijednost, valentnost i funkciju u medijalnom kružnom toku.³⁸

Montage, toujours: JLG/JLG

“Je ne vois pas comment on ne peut pas faire le montage soi-même”,³⁹ čudi se Godard u jednom dosada rijetko raspravljanom tekstu o montaži. On također objašnjava zašto u montaži više ne može surađivati s drugima te je stoga soba za montažu za njega osamljeno mjesto:

Dans une salle de montage, il y a une lutte tellement forte pour le territoire, qu’il faut vraiment qu’il y ait un

point commun, le ‘troisième point’, l’invisible entre les deux morceaux de pellicule: “Quel film fait-on? Pourquoi est-on content de le faire? Pourquoi veut-on faire celui-là à ce moment-là, de cette façon-là?”⁴⁰

Dok je Farockijev opis u tekstu “Što je soba za montažu” krenuo od nedaća produkcije – nedostatka novca, mračnim prostorima koji obilježavaju sobu za montažu kao ono isključeno, potisnuto i nevidljivo u proizvodnji filma – kod Godarda je u prvom planu agonijsko načelo između onih koji sudjeluju u montaži: tu dolazi do borbi za ostvarenje vlastitih ideja o montaži i suradnja je moguća samo kada sudionici vide isto “nevidljivo” između slika i doslovce imaju istu “viziju” filmskog projekta. U sobi za montažu uvijek se iznova postavlja pitanje o implicitnim i eksplicitnim predodžbama filma. Osim tih uglavnom pragmatičnih poteškoća u organizaciji rada u sobi za montažu, Godard također govori o jednoj funkciji montaže koja joj, daleko od svakodnevice, pripisuje gotovo metafizičku dimenziju, a povezuje se s pojmovima “utopije” i “sudbine”. Ustvri, Godard zamišlja sobu za montažu kao mjesto potencijalnog spasenja koje ima daleko snažnije konotacije slobode izbora nego što je to slučaj kod snimanja. Stvarna “kemijska reakcija” između slika koja na mjestu snimanja ostaje apstraktna i može se zamisliti samo kao potencijalnost, prenosi se kroz rez materijala u konačnu formu, baš kao što kameni blok već sadrži mogućí kip koji iz njega treba isklesati: “Au montage, on rencontre le destin. [...] C’est vraiment la possibilité de transformer sa liberté en destin.”⁴¹

Lako je iz tih riječi iščitati "metafiziku montaže" koja uzdiže sobu za montažu u najvažnije mjesto u procesu izrade filma; i doista, uvijek se iznova ustanovilo kako je montaža "central, volatile, and essentially open-ended metaphor"⁴² koja strukturira Godardovo mišljenje o filmu i povijesti. Međutim, Godard – za razliku od Haruna Farockija – nije napravio nijedan film koji bi u potpunosti gurnuo u središte rad za montažnim stolom. Samo njegove *Histoire(s) du cinéma* jasno pokazuju kako su mogle nastati samo pregledavanjem, uređivanjem i organiziranjem mase filmskog i tekstualnog materijala te ovdje također montažni stol predstavlja jednu od središnjih kategorija: stoga su filmske role na montažnom stolu iz prvog poglavlja od samog početka jednako tako strukturirajući trenutak kao i pisaci stroj i mikrofon. Klopavanje električnog pisačkog stroja i buka filmskih rola koje se premataju naprijed i natrag na montažnom stolu obilježavaju tonski zapis (slike 44 i 45) i ta dva zvuka se, zajedno s Godardovim pripovjedačkim glasom, spajaju u složeni talog riječi, tona, slike i buke različitih "sustava zapisa". Moto "Ne change rien pour que tout soit différent", Godardove prve riječi filma *Histoire(s)*, svakako se mogu protumačiti kao opis rada za montažnim stolom: bez "mijenjanja" scena i isječaka teksta u strogom smislu, naprosto pomicanjem, pre-tapanjem i brzim zatamnivanjem i odtamnivanjem – kratko, trikovima montaže – tu dolazi do potpune modifikacije njegova smisla. Osobito drastično to pokazuje Godardovo preklapanje Elizabeth Taylor i snimki iz Auschwitza: preko mrtvih tijela u koncentracijskom logoru lagano se prevlače lice Elizabeth Taylor, sretno i

očarane u zagrljaju Montgomeryja Clifta – scena iz filma Georgea Stevensa *A Place in the Sun*.⁴³ Ali gdje je *missing link* između tih kadrova? Jesu li oni više od gotovo ciničnog suprotstavljanja prikaza maksimalne patnje i najveće sreće? Godard komentira tu scenu riječima: "Si George Stevens n'avait utilisé le premier le premier film en seize en couleur à Auschwitz et Ravensbrück jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil". Kadrovi su povezani time što je George Stevens snimio obje scene i tako on predstavlja most između slika koji je Godard učinio vidljivim sredstvima montaže i pisačkog stroja. "Film exposes the brutal reality of human suffering in the interval between the beauty of the smile and the hell of the Final Solution. Montage à la Godard constructs an image of history in the light of an extreme variation between a vision of happiness and a sense of catastrophe."⁴⁴ Nevidljiva slika koja nastaje takvim povezivanjem rezultat je palimpsestnog preklapanja dviju naizgled udaljenih slika, sadržaj kojih u pozadini Godard čini vidljivim. Ako je mjesto reza u filmu *Histoire(s) du cinéma* istodobno tehnički apriori Godardova pristupa (filmskoj) povijesti, onda je ono izričita tema jednog drugog filma koji pokazuje više dodirnih točaka s Farockijevom analizom mjesta reza. Između rada *Schnittstelle* i videa JLG/JLG, koji je Jean-Luc Godard napravio 1994. godine, postoje brojne podudarnosti. Oba autora okreću se gotovo istodobno vlastitim radnim mjestima i povezuju filmski rad s introspekcijom. Mjesto filmaša reflektira se u kontekstu različitih proizvodnih okolnosti i medija, dok autorstvo doslovce postava

je praksom kontemplacije, teorije i (samo-)citriranja. Još više od autoportreta, JLG/JLG se na prvi pogled čini poput inventara različitih medija, a njihovi sadržaji postaju materijalom za Godardove radove. Godard zapisuje pojmove u praznu bilježnicu dok kamera polagano klizi duž polica za knjige, što podsjeća na sekvencu u supermarketu iz filma *Tout va bien*, ali se ovaj put umjesto svijeta robe odmjerava kozmos pisane riječi, a slike i reprodukcije snimaju se jednako kao i televizijski i video ekrani. Mjesto reza u Godardovu videu nije središnja metafora, nego se navodi kao jedno od mnogih mjesta na kojima se odvija "rad sa slikama": Godardov stan, police za knjige, video kazete, umjetnički poster i švicarski pejzaži snimani na otvorenom barem su jednako tako važna, ako ne i važnija mjesta događanja. "Autoportrait de décembre" već u svome glavnom naslovu jasno pokazuje da se ono "auto" koje podnaslov postavlja kao izgled može prikazati samo okolnim putem. Kao što je slučaj sa svakim autoportretom, JLG/JLG postaje pozornicom udvajanja i cijepanja na dva simetrična dijela. Subjekt i objekt opisa samo se prividno poklapaju, ali su u stvarnosti rezultat interne montaže. Ali kako se te dvije polovice odnose jedna prema drugoj? Kako shvatiti i parafrazirati naslov? Godard iznad Godarda? Godard o Godardu? Godard uz Godarda? Sam Godard odbacio je takvu interpretaciju: "There is no "by". (...) If there is a "by", it means it's a study of JLG, of myself by myself and a sort of biography, what one calls in French un examen de conscience, which it is absolutely not".⁴⁵ Ali što je to onda? "JLG", lik čija se slika razvija u filmu, je čitatelj, autor i govornik, ali prije svega

netko tko vidi i biva viđen. Od prve slike koja pokazuje otuđenu crno-bijelu fotografiju dječaka u nekom stanu, a nešto kasnije doznajemo da se radi o mladom Godardu, film je dvije stvari istovremeno – refleksija o "jastvu" i refleksija o slici – te pokazuje kako je teško to dvoje razdvojiti. Podnaslov filma opisuje ga kao snimku trenutka i film predstavlja retroaktivnu i melankoličnu potragu koja uzima tu fotografiju za svoje polazište i određuje. "L'air un peu catastrophé que j'ai sur la petite photo, et qui ne venait pas simplement d'une pair de claques [...]". Et ça ne devrait être que l'objet de ce film de le déterminer", kaže glas pripovjedača (Godarda) nakon nekoliko minuta. Međutim, put koji ta potraga opisuje nije put psihoanalitičkog samoispitivanja; film nije pokušaj uranjanja u vlastitu prošlost, nego se sastoji u odmjeravanju vidljivog prostora koji u sadašnjosti okružuje tu fotografiju. Film se ne zanima toliko za psihologiju koliko za kinematografsko istraživanje bavljenja tekstovima, slikama i tonovima. U nastavku vidimo u mirnim kadrovima, s preciznim osvjetljenjem koje često podsjeća na slikarska platna, prostore i predmete nekog privatnog stana, a s druge strane gotovo nepokretne snimke pejzaža: neko švicarsko jezero, zelene brežuljke, snježnu šumu.⁴⁶ Pogledi s prozora dijelom povezuju te dvije razine, ali i ispisani listovi papira uvijek iznova daju "nadnaslove" koji se provlače kroz film kao poglavlja. Ako se pod dihotomijom onoga "izvana" i "unutra", kojima treba pridružiti te prostore, istodobno podrazumijevaju dvije mogućnosti približavanja vlastitoj osobi – te bi ono "unutra" bio Godardov glas, a ono "izvana" njegova slika, koja se više puta javlja kao fo-

tografija, filmska slika ili u tražilici video kamere – onda se soba za montažu, koja u jednoj kasnijoj sceni igra važnu ulogu, ne može pridružiti nijednom od tih mjesta. Ona je doslovce između i predstavlja mjesto sakupljanja na kojemu se potencijalno susreću brojni mediji kojima se "JLG" iz filma okružuje – slike, knjige, video kamera, televizor – kako bi se mogli sastaviti u film. JLG/JLG prožet je isječcima iz povijesti filozofije i književnosti, i utoliko je najočiglednija razina "teorije" tuđih tekstova koji se ugrađuju u film. Na komentirajućem tonskom zapisu mogu se prepoznati brojni citati, a njihovi izvori dijelom su izričito navedeni jer Godard imenuje autore ili snima naslove knjiga. Uz Ludwiga Wittgensteina – jednog iskaza iz spisa "O izvjesnosti" – to su Heidegger ("Chemins qui ne mènent nulle part", zapisao je Godard jednom u svoj notes), Merleau-Ponty, Diderot, Nietzsche i drugi. Tu se ne radi toliko o točnoj identifikaciji izvora koliko o načinu njihova korištenja; jer ovdje, kao i u drugim filmovima, citati samo uvjetno upućuju na kontekste iz kojih potječu, dok prvenstveno upućuju na sebe same kao ekstrakte i ekscerpte. Oni nisu *pars pro toto* i ne predstavljaju cjelokupni kontekst, nego strše iz filma kao izolirane krhotine. U tome upućuju na Godardovu radikalno ekscerptirajuću i "rezalačku" praksu čitanja: "L'air rarement lu les livres en entier, à part une dizaine ou une quinzaine. Ça vient aussi de cela: si une phrase vous frappe, elle vous suffit presque trop. Si vous lisez le livre en entier, vous perdez l'élan et le choc que vous avait donné cette phrase".⁴⁷ Rez, montaža i aranžman također su praksa koja određuje Godardov pristup tek-

stovima te se montažni stol, iako se eksplicitno javlja samo u jednoj sceni filma, može smatrati sveobuhvatnom metaforom za njegovo shvaćanje materijala. Scena u kojoj su u središtu rez i soba za montažu izdvoje se iz ostatka filma zato što nije pridružena nijednom od prostornih polova, pejzažu ni stanu. Ona se odigrava u širokom i ispražnjenom uredu: Godardovoj produkcijskoj tvrtci. Dok neki mladi tajnik na telefonu glasno pregovara s producentom, neka žena predstavlja se kao asistentica montaže. Justice Fielding, kako glasi njezino ime, slijepa je i "vidi" svoju okolinu samo osjetilom dodira i sposobnošću akustičke percepcije; kasnije će ona s Godardom na tonskom zapisu citirati razgovor iz Diderotova spisa "Lettre sur les aveugles" koji tematizira razliku između unutrašnje i vanjske slike, između imaginacije i stvarnog gledanja:

Godard: Je lui dis un jour: Mademoiselle, figurez-vous un cube.
Justice Fielding: Je le vois.
Godard: Imaginez au centre du cube un point.
Justice Fielding: C'est fait.
Godard: De ce point, tirez des lignes droites aux angles, eh bien vous aurez divisé le cube...
Justice Fielding: En six pyramides égales, ayant chacune les mêmes faces, la base du cube et la moitié de sa hauteur.
Godard: Cela est vrai. Mais où voyez-vous cela?
Justice Fielding: Dans ma tête, comme vous.

Ovdje, kao i u cjelokupnom Diderotovu tekstu, granica

između unutrašnje i vanjske, “stvarne” i “imaginarne” slike jedan je od vodećih načina razlikovanja i njezina supvertizija istodobno dovodi do proširenja pojma slike. Uvođenjem slijepe montažerke te dvije vrste “vidjenja” prenose se na kino te se umjetnost vidljivoga dovodi u doticaj s nevidljivim. Već u vezi između slijepe i reza naznačuje se kompleksnost montaže i mogućnost uspostave nevidljive treće slike povezivanjem drugih dviju slika, i ta kompleksnost razvija se u daljnjem tijeku scene. Ali film na ovome mjestu postaje i refleksijom odnosa vida i dodira; taktične kvalitete filmske vrpce, na koje upućuje Farocki u radu *Schnittstelle*, markiraju i ovdje jednu važnu razliku. “Through her monologue, Godard brings together the two senses that are generally most opposed to one another – seeing and touching. “To see” comes to signify “to touch”, and “to touch”, “to see.”⁴⁸ Taj monolog, koji navodi Kaja Silverman, upućuje na opsežan ulomak iz knjige Mauricea Merleau-Pontyja “Le visible et l’invisible”, koji Godard stavlja u usta slijepoj montažerki. U filmu JLG/JLG on opisuje slijepoj ženi jednu scenu iz svoga filma *Hélas pour moi*, nastalog godinu dana ranije,⁴⁹ i daje joj točne upute nakon koliko slika uvijek treba rezati. Asistentica najprije savjesno slijedi njegov opis, a zatim nastavlja i nakon niza crnih slika, dok njezine ruke klize preko pulta montažnog stola (slike 46 i 47):

Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant qu’elle touche les choses, la toucher en train de toucher, pourquoi, touchant la main d’un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d’épouser les

choses que j’ai touché dans la mienne? Or, le domaine, on s’en aperçoit vite, et illimité. Si nous pouvons montrer que la chair est une notion dernière, qu’elle n’est pas union ou composée de deux substances, mais pensable par elle-même, s’il y a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, en voyant ce cercle que je ne fais pas, mais qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible, peut traverser, animer d’autres corps aussi bien que le mien, et si j’ai pu comprendre comment en moi naït cette vague, comment le visible que est là-bas est simultanément mon paysage, à plus forte raison puis-je comprendre qu’ailleurs aussi il se referme sur lui-même, et qu’il y ait d’autres paysages que le mien.⁵⁰

Merleau-Pontyjev tekst predstavlja s jedne strane pokušaj da se na osnovi refleksije o odnosu dodira i vida opiše percipirajuće tijelo – ono što on naziva *la chair* – kao nezaobilazna instanca u kojoj se sastaju različiti modusi percepcije. To se događa prije svega na osnovi njegove dvojne funkcije kao percipirajućeg i percipiranog subjekta. Vidjeti i biti viđen, aktivna percepcija i pasivno događanje, povezuju se u dvojni figuru koja se može prenijeti na pojam autora i koju Godard razvija u filmu JLG/JLG. Aktivni autor, koji postavlja i inscenira percepciju i kojemu se bez daljnega može predbaciti egocentričnost ili narcizam, dobiva protutežu u percipirajućem, ‘primajućem’ autoru. Mogli bismo s Kajom Silverman argumentirati da film nije toliko tašti proizvod jednog od ta dva lika koliko pozornica sukoba koji se odvija među njima: ‘I actually think, however,

that the two Godards featured in the title JLG/JLG are the two Godards who compete with each other for center-stage in that film: the author as legendary personage and the author as receiver.”⁵¹

Ulomak iz Merleau-Pontyja može se u Godardovu filmu – neovisno o filozofskim implikacijama – interpretirati i alegorijski. On se s jedne strane može shvatiti kao komentar na žanr autoportreta koji se može shvatiti kao percepcija i kao percipiranost. Subjekt koji vidi i objekt koji biva viđen, koje Merleau-Ponty udružuje u percipirajućem tijelu, konstituiraju, uzmu li se zajedno, polazište i odredište autobiografskog rada. S druge strane, Godard primjenjuje “enroulement du visible sur le visible”, o kojemu se govori u citatu, sasvim doslovno na vizualnu praksu kina, budući da za podlogu tim riječima kao slikovni komentar stavlja kružne i kružeće špule svoga montažnog stola. To je jedan od mnogih primjera Godardova namjernog “pogrešnog razumijevanja”, u ovom slučaju doslovnog shvaćanja metafore *enroulement*. Jer u sasvim materijalnom smislu namatanje i odmatanje filmske vrpce, dakako, nije ništa drugo nego “ovijanje vidljivoga vidljivim”. Stoga bih ja taj ulomak – snažnije nego što to čini Christina Scherer u svojoj analizi filma JLG/JLG – interpretirao kao refleksiju o postupku samog filma, o njegovu materijalnom predvjetu preklapanja različitih slika na montažnom stolu i o žanrovskoj podlozi autobiografskoga govora.

Soba za montažu stoga je i ovdje prije svega mjesto autorefleksije i sraza osjetila dodira i osjetila vida. Michael Witt ukazao je na to da Godard montažom svojih filmova i neprestanom refleksijom o materijalu s kojim radi gura

film u smjeru kiparstva: “In view of his insistence on systematically assuming the role of editor of his own work since the 1970’s, there is a real sense in which Godardian thought has been consciously channeled through a physical, sculptural engagement with his material.”⁵² Ali montažni stol također je – i to je opet važno za vezu teorije i prakse – mjesto na kojemu se međusobno povezuju recepcija (tekstova) i produkcija (slika), na kojemu se dodiruju tuđi tekst i vlastita slika.

Pritom vjerovanju u moć povezivanja slika (snažniju od moći pojedinačne slike) nisu kumovali samo ruski teoretičari iz razdoblja nijemog filma. Jedna od najvažnijih referenci, koja se citira i u filmu JLG/JLG, kratak je tekst francuskog nadrealista Pierrea Reverdyja. Doduše, Reverdy u tom tekstu ne govori o slikama u konkretnom smislu, nego o poetskim metaforama i usporedbama. Ali Godard njegov iskaz shvaća doslovno, što ovdje ironično znači: u prenesenom smislu (slike 48-50):

L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte. Deux réalités qui n’ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n’y a pas de création d’image. Et deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s’opposent. Une image n’est pas forte parce qu’elle est brutale ou fantastique, mais parce que l’association des idées est lointaine – lointaine et juste.⁵³

Pierre Reverdy je Godardov uzor prvenstveno po tome što ne promišlja “sliku” na osnovi pojedinačne slike, nego je od početka koncipira kao rezultat neke razlike. Tek u spajanju i približavanju dviju različitih, ali nipošto suprotnih stvarnosti, uspostavlja se neka slika. Formulacija *lointain et juste* koju je Godard preuzeo i dvaput ponovio ne podsjeća samo na Godardovu često citiranu izreku iz faze *Dzige Vertova*: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image.”⁵⁴ Ona nudi i precizni opis kriterija koji su u radu za montažnim stolom mjerodavni u povezivanju dviju slika. U medijsko-teorijskom smislu to znači da je odnos dviju različitih slika, a osobito dvaju slikovnih medija – na primjer, fotografije i filma – jednako obilježen razlikom i sličnošću.

CITATI

Le montage...: “Montaža. Tu se sasvim tjelesno u rukama drži prošlost, sadašnjost i budućnost.”

Au montage...: “U montaži je objekt živ, dok je pri smanjanju mrtav; mora ga se uskrisiti. To je čarobnjaštvo.”

Pour trouver...: “Želimo li pronaći rješenje – bilo ono kemijske ili političke naravi – za neki problem, valja nam nešto razriješiti: osloboditi vodik, raspustiti parlament. Ovdje se oslobađaju slike i tonovi.”

La singularité...: “Ono osebujno u filmu *Numéro Deux* jest to da je koncipiran s obzirom na televiziju, iako

nosi kinematografsku odjeću. [...] Televizija, s obzirom na koju je koncipiran taj film, još ne postoji u dovoljnoj mjeri, dok kino postoji i previše.”

Je ne vois pas...: “Ne razumijem kako netko montažu ne može raditi sam.”

Dans une salle de montage...: “U sobi za montažu ljudi se tako žestoko bore za teritorij da je doista potrebna neka zajednička točka, neka “treća točka”, ono nevidljivo između dvaju krajeva filmske vrpce: “Kakav film radimo? Zašto smo zadovoljni time što ga radimo? Zašto želimo raditi upravo taj film, sada, na ovaj način?”

Au montage...: “Pri montaži se susrećemo sa sudbinom. To nam doista daje mogućnost da promijenimo svoju slobodu u sudbinu.”

Ne change...: “Ne mijenjaj ništa kako bi sve postalo drugačije.”

Si George Stevens...: “I da George Stevens nije kao prvi primijenio 16-mm film u Auschwitzu i Ravensbrücku, sreća Elisabeth Taylor vjerojatno ne bi nikada našla mjesto pod suncem.” (Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*, sv. I, 29)

L’Air un peu...: “Snuždeni dojam koji ostavljam na toj malenoj fotografiji, a koji ne potječe samo od nekoliko pljuski. Jedini cilj ovog filma trebao bi biti da se to otkrije.”

Chemins...: “Drveni putovi” (doslovce: “Putovi koji nika-mo ne vode”).)

J'ai rarement lu...: “Rijetko sam čitao knjige od korica do korica. Deset, možda petnaest. To ima veze i s ovime: ako vas neka rečenica pogodi, onda vam je ta rečenica sasvim dovoljna. Pročitajte li cijelu knjigu, izgubit ćete polet i šok koji je u vama ta rečenica izazvala.”

Je lui dis...:

JLG: Gospođice, rekao sam joj jednom, zamislite jednu kocku.

JF: Vidim je.

JLG: Zamislite u sredini te kocke jednu točku.

JF: Učinjeno.

JLG: Povucite od te točke ravne crte prema uglovima, tako ćete kocku podijeliti...

JF: Na šest jednakih piramida, koje redom imaju jednake stranice, jednaku bazu kao i kocka i pola njezine visine.

JLG: Točno; ali gdje vi to vidite?

JF: U glavi – kao i vi.

(citirano prema: Denis de Diderot: *Pismo o slijepcima*)

Si ma main gauche...: “Ako moja lijeva ruka može dodirnuti moju desnu ruku dok opipava dodirljivo, a ova može tijekom njezina dodirivanja također dodirnuti i njezin opip povezati sa sobom, zašto onda ne bih, dodirnem li nečiju tuđu ruku, u toj ruci naišao na istu sposobnost vjenčanja sa stvarima na kakvu sam naišao kod sebe samog? [...] E pa, naše je područje, kako se brzo može opaziti, bez granica. Ako možemo pokazati da je tijelo

temeljni pojam, da ono nije sjedinjenje ili sastavni dio dviju supstanci, nego se može samostalno zamisliti, ako postoji autoreferencija vidljivoga koja i mene prožima i čini me onime tko vidi, onda taj kružni tok, koji ne proizvodim ja, nego on proizvod mene, to kotrljanje vidljivoga u vidljivo, može jednako tako udahnuti život u druga tijela kao i u moje vlastito – i kada uzmognem razumjeti kako se u meni uzdiže taj val, kako je ono vidljivo tamo preko istodobno i moj pejzaž, tek onda ću moći doista shvatiti da se ono i drugdje dovršava samo u sebi i da postoje drugi pejzaži osim mog vlastitog.” (Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*)

L'image est une création...: “Slika je čista tvorevina duha. Ona ne može nastati iz usporedbe, nego iz približavanja dviju više ili manje udaljenih stvarnosti. Čim udaljeniji, pa tako i praviji odnosi tih stvarnosti koje su se približile jedna drugoj, tim snažnija bit će slika. Dvije stvarnosti koje nemaju nikakve veze jedna s drugom ne mogu se približiti na koristan način. Tako ne nastaje nikakva slika. Ni dvije suprotne stvarnosti ne približavaju se jedna drugoj. One naprosto stoje jedna nasuprot drugoj. Slika nije snažna zato što je brutalna ili fantastična, nego zato što je asocijacija udaljenih, ali podudarnih ideja. Udaljena i prava.”

Ce n'est pas...: „Ovo nije prava slika, ovo je naprosto slika.“

BILJEŠKE:

¹ *King Lear*, F/SAD 1987. Režija: Lean-Luc Godard.

² Gerhard Schumm: “Montage, das große geheimnis”, u: *Der Schnitt* 33 (2004.), 54-55: 54.

³ Usp. Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia UP, 1992.).

⁴ U jednom razgovoru o Godardovu filmu *Passion* Farocki je istaknuo tu diskrepanciju, ukazujući na razliku između proizvodnje robe i filmova: “Proizvodi se stavljaju u izlog, reklama širi njihovu sliku, čini se sve kako bi ih se utrijalo u svijest; za razliku od toga, proizvodnja je skrivena iza zidova. (Kod proizvodnje filma situacija je ponešto drugačija, tu se o snimanju ponešto i objavi, samo je montaža u potpunosti skrivena.)” (Harun Farocki: “Passion”, u: *Filmkritik* 7 (1983.), 317-328: 321).

⁵ Klasici tog podžanra su uz Godardov *Le Mépris* prvenstveno *La nuit américaine* François Truffaut (F 1973.) i *Otto e mezzo* Federica Fellinija (F/I, 1963.). O analizi tih filmova vidi: Harald Schleicher: *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini* (Tübingen: Niemeyer, 1991.).

⁶ Mogućnosti te interakcije najdosljednije je iskoristio Woody Allen u filmu *The Purple Rose of Cairo* (USA,

1985.), budući da se ondje filmsko platno i gledalište pretapaju jedno u drugo, a između gledateljce Cecilije (Mia Farrow) i njezina filmskog junaka Toma Baxtera (Jeff Daniels) razvija se ljubavna priča.

⁷ Na primjer, na unutrašnjosti korica prvog sveska njegovih spisa. Za 300. izdanje časopisa *Cahiers du cinéma*, koje je on dizajnirao (svibanj 1981.), Godard je povezao tu Ejenštejneovu fotografiju sa slikom i tekstom Sigmunda Freuda. Dok se Ejenštejn u prednjem planu priprema za montažu i proučava celuloidnu vrpcu, izumitelj psihoanalize promatra ga s ekrana. Montaža kao retorička intervencija koja izvlači iz vidljivoga latentno-nevidljive dijelove, javlja se u toj suprotstavljenosti kao proizvod “optički nesvjesnoga”, kako to opisuje Walter Benjamin u eseju o umjetničkom djelu. Kolaž je prikazan u: Michael Temple / James S. Williams / Michael Witt (ur.): *For Ever Godard* (London: Black Dog Publishing, 2004.), 12.

⁸ *Čelovek s kinoaparatom* (Čovjek s kamerom), SSSR, 1929. Režija: Dziga Vertov.

⁹ To se savim plastično prikazuje u Vertovljevu ranijem filmu *Kino-oko*, u kojemu podnaslov “Kino-oko čini da vrijeme teče unatrag” uvodi slijed predodžbi u kojemu reprodukcija filmskog materijala unatrag ponovno daje život govedu koje je već bilo prerađeno u meso. (*Kino-glaz*, SSSR, 1924. Režija: Dziga Vertov)

¹⁰ Godard: “Le montage, la solitude et la liberté” [1989.], u: JLG II, 242-248: 245.

¹¹ Tome valja pridodati da su oba redatelja uglavnom sama montirala svoje filmove – Harun Farocki često pod pseudonimom Rosa Mercedes.

¹² *Schnittstelle*, NJ 1995. Režija: Harun Farocki.

¹³ Harun Farocki: “Was ein Schneideraum ist” [1980.], u: Isti: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, ur. Susanne Gaensheimer i Nikolaus Schafhausen (Berlin: Vorwerk 8, 2001.), 79-85: 79.

¹⁴ Isto.

¹⁵ Sam Farocki danas se kritički odnosi prema tim radovima. Vrijeme između filmova *Nicht lösbares Feuer* i *Zwischen zwei Kriegen* prije svega je bilo ispunjeno zarađivanjem za život na televiziji i – od 1974. nadalje – neplaćenim radom urednika i autora priloga u časopisu *Filmkritik*. Međutim, nas ovdje zanimaju upravo radovi u kojima kritizira televiziju, budući da u raščlanjivanju i kritičkoj analizi određenog tipa televizijske emisije (feature) istodobno razvija teorijsko-praktički protuprogram.

¹⁶ *Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki*, BRD, 1973. Režija: Harun Farocki. *Die Arbeit mit Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki*, BRD, 1974. Režija: Harun Farocki.

¹⁷ Harun Farocki: “Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature / Der Ärger mit den Bildern”, u: *Frankfurter Rundschau*, 2. lipnja 1973.

¹⁸ Harun Farocki: “Die Aufgabe des Schnittmeisters: Ökonomie. Gespräch mit Peter Przygodda”, u: *Filmkritik* 10 (1979.), 487-491: 489.

¹⁹ Usp. Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik* (Berlin: Brinkmann & Bose, 2002.), 25 i dalje.

²⁰ Farockijeve instalacije postoje i u *single-channel* verziji za prikazivanje na televizoru.

²¹ *Zwischen zwei Kriegen. Film von Harun Farocki, beschrieben und protokolliert von Peter Nau. Mit 68 Abbildungen* (München: Verlag der Filmkritik, 1978.), 33.

²² U filmu se, na primjer, govori o projektu tajnih pisama i procesu kodiranja i dekodiranja, koji do danas nije realiziran.

²³ Ovaj i sljedeći citati potječu – ako nije drugačije navedeno – iz komentara uz *Schnittstelle*.

²⁴ U tekstu “Wie man sieht”, koji je objavljen uz istoimeni film u časopisu Uwea Nettelbecka *Die Republik*, Farocki je citirao jednu misao Claudea Lévi-Straussa, u kojoj on na sličan način shvaća subjekt kao kanaliziranje različitih diskursa: “Činim se sam sebi kao mjesto na kojemu se nešto događa, ali na kojemu nema nikakvoga

Ja. Svatko od nas je neka vrsta uličnog raskrižja na kojemu se događaju različite stvari. Samo raskrižje sasvim je pasivno; nešto se na njemu događa. Nešto drugo, jednako tako valjano, događa se negdje drugdje.” (Claude Lévi-Strauss: “Myth and Meaning”, citirano u: Harun Farocki: “Wie man sieht”, u: *Die Republik 76-78* (9. rujna 1986.), 33-106: 35.

²⁵ U radu *Schnittstelle* nije lako govoriti o “kadrovima” u klasičnom smislu riječi, budući da se izmjenjena slika i sekvenci tek u vrlo rijetkim slučajevima događaju istodobno na oba ekrana.

²⁶ Pod naslovom “Substandard” Farocki je napisao jedan tekst koji informira o kontekstima tog filma: Harun Farocki: “Substandard” [1993.], u: Isti: Nachdruck, 249-267.

²⁷ Erike Wenzel: “Hinter der sichtbaren Oberfläche der Bilder. Harun Farockis dokumentarische Arbeit an gesellschaftlichen Umbruchsituationen. Zu *Videogramme einer Revolution und Die führende Rolle*”, u: Aurich/ Kriest (ur.): *Der Ärger mit den Bildern*, 269-286: 277.

²⁸ U razgovoru koji je Farocki vodio s Kajom Silvermann o Godardovu filmu *Numéro Deux* već se spominjao termin *soft montage* koji je Roger M. Buerger preveo na njemački kao *sanfte Montage*. Sam Farocki preferira izraz *weiche Montage*. (Harun Farocki / Kaja Silvermann: “An ihrer Stelle”, u: Isti: *Von Godard sprechen*, s američkog engleskog preveo Roger M. Buerger (Berlin:

Vorwerk 8, 1998.), 167-195: 168).

²⁹ Harun Farocki: “Quereinfluss, weiche Montage”, u: Christine Rüffert / Irmbert Schenk / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews i dr. (ur.): Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen (Berlin: Bertz, 2004.), 57-61: 57.

³⁰ Jean-Luc Godard: “Le Gai Savoir (extraits de la piste sonore)”, u: *Cahiers du cinéma* 200/201 (travanj/svibanj 1968.), 53-55: 54.

³¹ Novalis: “Das allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)” [1798./99], u: Isti: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, sv. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, ur. Hans-Joachim Mähl (Darmstadt: WBG, 1999.), 685 [br. 911].

³² *Les cartes vivants*, F, 1904. Režija: Georges Méliès.

³³ Primjer pripovijedanja istodobnosti kao *split screena* je film *The Thomas Crown Affair* Normana Jewisona (SAD, 1968.), a drugi, u kojemu formalno udvajanje slike istovremeno odgovara sadržajnoj komponenti, film *Sisters* Briana de Palme (SAD, 1972.). Posljednjih godina prvenstveno je Mike Figgis nastojao istražiti kakve narativne mogućnosti nude DV-kamere i uporaba (višestruko) podijeljenog ekrana: u filmu *Timecode* (SAD, 2000.) on paralelno priča četiri verzije iste priče, višestruko ih preklapajući; u filmu *Hotel* (SAD, 2001.) nastavlja s tim eksperimentom.

³⁴ “La singularité de Numéro Deux, c’est d’être un film conçu par la télévision, mais habillé par le cinéma [...] La télévision par quoi ce film a été conçu n’existe pas assez, et le cinéma existe trop.” (Jean-Luc Godard: “Faire les films possibles là où on est” [1975.], u: *JLG I*, 382-386: 382.

³⁵ Usp. također razgovor između Kaje Silverman i Farockija o Godardovu filmu: Farocki/Silverman: *An ihrer Stelle*, u: Isti: *Von Godard sprechen*, 167-195: “Ideja o udvajanju slike vjerojatno je pala Godardu na pamet tijekom rada. Pri montaži videa uglavnom se sjedi ispred dvaju monitora. Jedan prikazuje sliku koja se već odabrala, a drugi sirovi materijal iz kojega će se izabrati iduća slika. Za montažnim stolom je uobičajeno istodobno misliti na dvije slike.” (167)

³⁶ Farocki: “Quereinfluss, weiche Montage”, 59.

³⁷ O motivu ruke u filmovima Godarda i Farockija kasnije ću zasebno govoriti. (Usp. 6. poglavlje: Dvije ili tri mogućnosti govora rukama.)

³⁸ U tome treba prepoznati i ironičnu referencu na cirkulaciju filmova samog Farockija, koju on u radu *Schnittstelle* na određeni način “učitava” u kontekst umjetnosti.

³⁹ Godard: “Le montage, la solitude et la liberté” [1989.], 243.

⁴⁰ Isto, 244.

⁴¹ Isto.

⁴² Michael Witt: “Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph”, u: Michael Temple / James Williams (ur.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2001.), 33-50: 44.

⁴³ *A Place in the Sun*, SAD, 1951. Režija: George Stevens.

⁴⁴ Alan Wright: “Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage”, u: Temple / James Williams (ur.): *The Cinema Alone*, 51-60: 52.

⁴⁵ “Jean-Luc Godard interviewed by Gavin Smith”, u: *Film Comment* (ožujak/travanj 1996.), 31-41: 35.

⁴⁶ Godard te sekvence nije snimao sam, nego je zamolio jednog prijatelja fotografa da napravi snimke okoliša kako bi ih on uklopio u svoj film.

⁴⁷ Jean-Luc Godard: “Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala” [1997.], u: *JLG II*, 9-41: 15 i dalje.

⁴⁸ Kaja Silverman: “The Author as Receiver”, u: October 96 (proljeće 2001.), 17-34: 31.

⁴⁹ *Hélas pour moi*, F/Š 1993. Režija: Jean-Luc Godard.

⁵⁰ Jean-Luc Godard: *JLG/JLG. Phrases* (Paris: P.O.L., 1996.), 69 i dalje. Kod Godarda je tekst – kao u svim knjižicama koje su od 1990. objavljivane uz njegove filmove – tiskan u stihovima i malim slovima.

⁵¹ Kaja Silverman / Gareth James: “Son image”, u: Gareth James / Florian Zeyfang (ur.): *I said I love. That is the promise*, 210-243: 215.

⁵² Witt: “Montage, My Beautiful Care”, 33 i dalje.

⁵³ Godard: *JLG/JLG. Phrases*, 21 i dalje. Reverdyjeva definicija slike objavljena je 1918. godine u časopisu *Nord-Sud*, a ponovno je otisnuta u: Pierre Reverdy: *Plupart du temps. Poèmes en prose [1915.-1922.]* (Pariz: Flammarion, 1967.), 409 i dalje.

⁵⁴ U filmu *Le vent d’est* (1969., režija: Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin) tekst se više puta pretapa na ploče s natpisom.

(prevela Marina Miladinov)