

Ivana Keser Battista

Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, Ilica 85, HR–10000 Zagreb
ivana.keser@mail.inet.hr

Esej: razmišljanje u fragmentima

Sažetak

Ovaj rad razmatra pojam i fenomen eseja u književnosti i filmu uz pomoć teoretskih perspektiva književno-filozofskog propitivanja Theodora Adorna, Györgya Lukácsa, Viléma Flussera, Gerharda Haasa, Milivoja Solara, Rolanda Barthesa i Réde Bensmaïe kao i filmoloških perspektiva Joséa Mourea, Christe Blümlinger ili Phillipea Lopatea. Esej je obilježen slobodom i procesom a njegova je glavna značajka fragment koji preferira pluralnost iznad hijerarhije, pozivajući se na kontradikcije ponad bezuvjetne izričitosti. Esej u književnosti i filmu strukturiran je upotrebom fragmenta tako da u svakom svojem segmentu, u većini slučajeva, može funkcionirati nezavisno. Esejističke strategije predstavljaju djelo koje postaje mjesto nestabilnosti, preispitivanja i revizije misli. Filmski eseji pretapaju granice filmske prezentacije i mogu apsorbirati ili inkorporirati različite žanrove i teme kroz: biografiju, autobiografiju, povijest, kulturu, fikciju, kritiku, poeziju, fotografiju, ilustraciju i sam film. Karakter je filmskog eseja konstitutivno neformalan te kao takav nije jasno definiran u filmskim studijima. Filmski se esej naime često zasniva na meditaciji o specifičnoj temi umjesto na izlaganju uzročno-posljedičnog slijeda priče, kakvo se očekuje u fikcionalnom filmu. Esej općenito predstavlja proces čiji je cilj istraživanje, a ne nužno zaokruženo djelo jednoznačnog značenja i eksplicitnog iskaza. Konstitutivno neformalan karakter eseja manifestira se kroz prisutnost sljedećih elemenata koji esej čine raspravljajkim: asocijativno izlaganje, dijalogizam, procesualnost, diskurzivnost, fragmentarnost, nelinearnost, refleksivnost, rizomatičnost, ruminacija.

Ključne riječi

esej, razmišljanje, fragment, procesualnost, film, književnost, filozofija, arhiv, autorefleksivnost, reminiscencija, intermedijalnost, diskurzivnost

Namjera je ovog izlaganja problematizirati pojam eseja i fenomen književnog i filmskog esejizma. Postavke esejizma, slaže se većina autora, počivaju na procesu koji je važniji od samog rezultata. Eseju je dakle svojstvena naglašena sloboda i procesualnost misli a njegovo je glavno obilježje fragment.

Budući da film pripada mlađim umjetnostima, potraga će za svojstvima filmskog eseja krenuti s uporištem u počelima književnog eseja. Teškoće pri definiranju istog pritom će se jednako tako pronaći u teoretskim perspektivama Theodora Adorna, Györgya Lukácsa, Viléma Flussera, Gerharda Haasa, Milivoja Solara, Rolanda Barthesa i Réde Bensmaïe, koji se bave definicijom eseja kao predmeta književno-filozofske rasprave, kao i u definiciji eseja iz filmološke perspektive, u djelima teoretičara Joséa Mourea, Christe Blümlinger ili Phillipea Lopatea.

Redatelji filmskih eseja protive se etabliranju filmskog eseja kao žanra, što znači da izbjegavaju konvencije kronologije, kauzaliteta i kontinuiteta, te za svaki zasebni filmski slučaj nastoje uspostaviti vlastitu koherenciju ponav-

ljanja, suprotstavljanja i korespondencija raspravljačkih elemenata: asocijativnog izlaganja, dijalogizma, diskurzivnosti, fragmentarnosti, nelinearnosti (meandričnosti), refleksivnosti, rizomatičnosti i ruminacije.

Teoretičar Gerhard Haas smatra kako se u književnosti, nakon lirike, epike i dramatike, esejizam smatra četvrtim rodом književnosti. U prilog neuhvatljivosti definicije eseja ukazuje i njegova opaska kako je esej prije svega metodičan, pa tek onda literaran pojam. Esejizmu je prema tome jača spona s općim načelom izlaganja nego s nekim od specifičnih rodova književnosti (Haas, 1969:1).

Kad govorimo o prisutnosti literarne kvalitete teksta u filmu, ona se ne bi trebala odvajati od filma jer je upravo simbioza literarno oblikovanog teksta i slike značajka filmskog eseja. Također, pojam se eseja ne odnosi samo na tekstualni nivo filma nego na film kao cjelinu budući da slikovna razina može biti esejistički organizirana.

Teoretičari filma Klaus Kanzog i Hanno Möbius razlikuju prema tome filmski esej od esej filma ovisno o tome prevladavaju li u filmu riječi ili slike (Scherer, 2001: 22).¹ Filmski esej tako otvara jasno omeđenu temu ili kompleks tema, koje su za razliku od esej filma predstavljene na funkcionalniji, pedagoško-znanstveniji način (npr. u filmovima redatelja Haruna Farockija). Za razliku od filmskog eseja, esej film je tematski manje razlučiv, obilježen rastućim kompleksom nejasno tradirajućih pojmova i predodžbi, primjerice u neverbalnim filmovima Rona Frickea, Godfreyja Reggia ili Johna Gianvita.

Esej s uporištem u književnosti predmet je rasprave Györgya Lukácsa i Theodora Adorna. Lukács sažima ideju načela oblikovanja eseja kao transcendentne čežnje za sistemom, koji možda ne pripada ljudskoj prirodi, nego tek jednoj određenoj epohi ljudske povijesti (Solar, 1985: 26). Ona je, paradoksalno, opreka fragmentu, odnosno »dijelovima« kojima se sama služi, u potrazi za totalitetom kao vrijednosnom kategorijom. Lukács naše doba smatra nemoćnim pri zadatku oblikovanja velike prozne umjetnosti ili sistema velike filozofije, što se podudara s Adornovim razmišljanjem o eseju koji mora biti sazdan tako da se uvijek i svugdje može prekinuti, jer esej misli u odlomcima, po uzoru na stvarnost koja je razlomljena, te esej prema tome svoje jedinstvo nalazi kroz ulomke (Adorno, 1985: 29). Lukács smatra kako je esej sud, »ali ono bitno i za određivanje vrijednosti presudno u njemu (kao sistemu) nije presuda, nego je to proces suđenja« (Lukács, 1973: 54).

Lukácsve ideje prave umjetnosti i prave filozofije, prema Solaru (1985: 13–26), podrazumijevaju vrhunski i sistematski uobličenu filozofiju, umjetnost koja uobličuje totalitet iskustva epohe u jednom jedinom djelu, te je prema tome visoka ocjena eseja rezultat niske ocjene naše epohe, odnosno suvremenosti, koja prema Lukácsu nema vlastito načelo sabiranja totaliteta iskustva i stoga se ne može izraziti ni u čemu što nije tek fragment i dio cjeline. Solar nasuprot tome primjećuje kako esej bira teme koje su »na granici« jer se granična pitanja najteže oblikuju u pregledni sistem znanja. Esej stoga, smatra Solar, možda prije nastaje iz stanovitog prezira prema sistemu nego iz nezadovoljne čežnje za sistemom, što bi se moglo primijetiti i u djelima filmskih autora kao što su Nanni Moretti, Jean-Luc Godard, Chris Marker ili Harun Farocki.

Adorno (1985: 30) ističe poveznicu eseja, prema Maxu Benseu, kao spregu kritičke forme i eksperimentiranja. »Esejistički piše onaj tko piše eksperimentirajući, onaj tko, dakle, svoj predmet kotrlja ovamo i onamo, tko ga ispituje, opipava, provjerava, reflektira, tko ga se laća s različitih strana i u svojem duhovnom pogledu skuplja ono što vidi, te stavlja u riječi ono što predmet dopušta da se vidi u uvjetima stvorenima pisanjem«. Jer esej, primjećuje Ador-

no, »ne želi naći ono vječno u prolaznome i izdestilirati ga, prije želi ovjekovječiti prolazno« (Adorno, 1985: 24).

Teoretičar eseja Phillip Lopate (1994: XXIII) navodi tradicionalnu podjelu na formalni i neformalni esej, koju nalazi neprimjerenom budući da sam nikad nije naišao na jasnu distinkciju između formalnog i neformalnog pa predlaže pojam personalnog eseja. Opaska o nedostatnom razlikovanju formalnog i neformalnog eseja mogla bi se također primijeniti i na razlikovanje fikcionalnog i nefikcionalnog filmskog djela, kao i na razlikovanje između dokumentarnog (objektivnog) i fikcionalnog prikazivanja.

Vilém Flusser esejizam promatra šire od književnih okvira. Dijeli ga općenito na spontani (subjektivni) i na akademski. Za razliku od akademskog, depersonaliziranog stila eseja, koji se zaogrće prividno skromnim »mi«, spontani i subjektivni esej karakterizira bombastično »ja«.²

Kad govorimo o fragmentarnosti kao obilježju eseja, roman *Čovjek bez svojstava* (1930–1943) Roberta Musila može nam poslužiti kao demonstracija beskrajnog fragmenta, znakovita za proučavanje filmskog eseja. Način na koji Musil stapa pojam eseja kao metaforu budnog razmišljanja i fikciju kao pozicioniranje junaka u zamišljenom svijetu, u poglavlju naslovljenom »I sama zemlja, ali osobito Ulrich, odaje počast utopiji esejizma«, u prirodi je esejistične intervencije kakvu često možemo prepoznati i u filmskom eseju. Naslov *Čovjek bez svojstava* daje nam naslutiti relaciju *Eseja kao vrste bez svojstva*.³ Musil u navedenom poglavlju razmišlja naglas kroz glavni lik, kao što to čine redatelji poput Rossa McElweeja ili Alexandera Klugea. Junakovu dilemu izbora između poriva da se bude točan i da se drži činjenica, te poriva da se sve »uvijek promatra kao cjelinu i da se izvode spoznaje iz takozvanih vječnih i velikih istina«, Musil (1967: 243–244) postavlja kao esejističku digresiju o egzaktnosti, koju zaključuje iznenadnim obrušavanjem u svijet metafora.

Musilova romaneskna oscilacija i prividna nedosljednost izlaganja, odnosno neodlučnost između forme eseja i fikcionalnog romana primjer je kakav susrećemo u većini filmskih eseja. Dilema da se bude točan i da se drži činjenica, nasuprot promatranja svega kao cjeline i izvođenja spoznaje iz takozvanih vječnih i velikih istina, govori zapravo o »povijesnom konfliktu između fragmentarnog i totalitarnog načina mišljenja« – između eseja i sistema. Jer želja eseja, da se prisjetimo Adorna, nije tražiti i filtrirati vječno u prolaznom, nego načiniti od prolaznog vječno (Lopate, 1994: XLIII).

Musil (1967: 243–244) piše kako »postoji samo jedan problem s kojim se zaista isplati baviti, a to je problem pravednog života«, misao je to za kojom su

1

U njemačkom je govornom području filmskom eseju srodan je također pojam kompilacijskog filma (*Kompilationsfilm*).

2

Flusser (2002: 194–195) tako akademskom razmišljanju pridružuje raspravu (traktat), a subjektivnom esej. Nadalje, podjelu u načinu artikulacije pojedinih razdoblja i discipline dijeli na akademsko i esejističko. Esejistički su filozofi tako naprimjer Platon, Pascal, Nietzsche, Camus, a akademski primjerice Aristotel, Descartes, Spinoza, Hegel. Čak i discipline kroz razdoblja Flusser dijeli na akademske i esejističke. Renesansna je fizika prema tome esejistička (Leonardo, Galileo), barokna je fi-

zika akademska. Giordano Bruno tako umire za fiziku, što je nezamislivo u slučaju Volte. Biologija 19. stoljeća je esejistička (Darwin), a 20. stoljeća je akademska. Pri tome ne započinje svaka disciplina esejizmom a završava akademizmom. Moguće je i suprotno (na primjeru sociologije i filozofije).

3

»Esej – vrsta bez svojstva« (»Der Essay – eine Gattung ohne Eigenschaften«), naslov je poglavlja knjige Birgit Nübel: *Robert Musil – esejizam kao autorefleksija moderne (Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne)*.

se povodili i Dziga Vertov u svojim filmovima rađenim u prilog ideje Oktobarske revolucije, Jean-Luc Godard u filmovima rađenim u prilog maoističkog pokreta, Chantal Akerman u prilog alternativnih feminističkih predodžbenih formi, Jonas Mekas u restauraciji svojih osobnih sjećanja, Ross McElwee u prilog svoje filmske mješavine introvertne, egzibicionističke i patriotske životne priče, John Gianvito u prilog potisnute i kontroverzne povijesti Sjedinjenih Američkih Država.

Ovi autori razmišljaju naglas, no njihova djela, budući da se ne oslanjaju na prepoznatljive nam obrasce, brzinski možemo percipirati tek kao eksperiment, »kao taktiku bez strategije«, kako esej opisuje Roland Barthes (Bensmaïa, 1987: 54). Kad govori o eseju, Vilém Flusser nas također upozorava na opasnost identifikacije s temom te govori upravo o eseju kao o riziku: »Ako izaberem esej, riskiram. To je dijalektički rizik. Da se izgubim u temi, i da izgubim temu«.

Uloga je protuslovlja u nastanku eseja, koja uz problem egoizma, ironije i pozicije dokolice kao preduvjeta melankolije navodi Lopate (1994: XXXI), važna zbog toga što savjest u osobnom eseju proizlazi iz autorovog propitivanja vlastitih predrasuda. Autor se protuslovljem služi namjerno, suprotstavljajući se popularnom mišljenju. Ponekad čangrizavo, bojeći se otrcanosti i klišeja ili kompulzivno s ciljem svježeg razmišljanja, pa tako neprijatelj personalnog eseja, smatra Lopate, može biti pravednička samosvijest, koja ne samo da je »zamorna i ružna, nego i usporava dijalektičko samopropitivanje«, koje Emil Cioran opisuje kao »razmišljanje protiv sebe«. Jer esejist je onaj tko živi u krivnji saznanja da je prepun predrasuda i tko ima snažne predispozicije za obračunavanje sa »za« ili »protiv« izvjesnih svakodnevnih fenomena. (ibid.: XXXI).

U razmatranju razlike i sličnosti između novele i eseja, Solar (1985: 185) navodi kako se novela odnosi prema romanu kao što se esej odnosi prema studiji. Solar pritom zaključuje kako je »novela *osamostaljeni* dio romana kojim se prenosi iskustvo fragmenta života koji ima samostalno značenje, dok je esej *osamostaljeni* fragment znanja koje tako i ne može biti pravo znanje nego se u nemoći sinteze oblikuje kao *umjetnost*« (ibid.: 191–192).

Ako elaboraciji romana odgovara elaboracija u filozofskom sustavu, kojom bismo relacijom mogli bliže odrediti tipične primjere filmskih eseja, kakve potpisuju Chris Marker, Su Fridrich ili Agnès Varda? Jesu li zadatosti njihovih filmova bliže zadatostima romana ili eseja? Je li esej tek »literarni izum za izricanje svega ni o čemu«, kao što to pojednostavljuje Aldous Huxley, ili je esej »znanost minus eksplicitni dokaz«, kao što to smatra José Ortega y Gasset (Poniž: 1989: 27)?

Je li esej kao višeznačna definicija bliža onoj koju Hugo von Hofmannstahl zove »zamršenom neformom, koja sve miješa i poravnava«, »maskaradi duše« Kurta Tucholskog ili najavi »feljtonističkog doba« kao oblika inflacijske estetike s čijim oblikom treba polemizirati kao Hermann Hesse (Golt-schnigg, 1994: 118). Tendenciju esejizacije modernog romana odavno su započeli Thomas Mann i Robert Musil dovodeći roman i esej u konkurentske odnose, a nakon njih ovu su praksu nastavili politički angažirani spisatelji-esejisti: Heinrich Böll, Günter Grass ili Hans Magnus Enzensberger. Od mlađih romanopisaca filmom se bavi i Paul Auster poznat po svojoj uspješnoj, esejističkoj adaptaciji kratke priče u filmu *Dim u lice* (*Smoke*, 1995) redatelja Waynea Wangaa.

Günter Grass, autor romana *Limeni Bubanji* (*Die Blechtrommel*, 1959), prema kojem je Volker Schlöndorff snimio istoimeni film (1979.), svojim djelom

suočava Njemačku s vlastitom prošlošću, te s filmskim redateljima esejistima obilježava tendenciju redatelja njemačkoga filma nastalu sredinom šezdesetih obilježenu preispitivanjem osobnih i kolektivnih povijesti (Alexander Kluge, R. W. Fassbinder, H. J. Syberberg, M. von Trotha). 2012. godine Grass objavljuje kontroverznu pjesmu naslova »Ono što se mora reći« (»Was gesagt werden muss«) s kritikom recentne internacionalne političke situacije i njezinih aktera. Ova se pjesma s esejističkom potkom uvjetno može nazvati pjesmom jer predstavlja prije prozni pamflet prebirača mogućih scenarija na Bliskom Istoku i šire, kao i eksplicitnu osudu aktera politike bez uobičajene povijesne distance. Filmovi redatelja Nannija Morettija igrani su filmovi s osloncem na dokumentarnu, autobiografsku praksu. Moretti se, kao i Grass u spomenutoj pjesmi, bavi suvremenim temama i akterima bez povijesne distance. Poezijom koja je orijentirana prema aktivnoj publici bavi se i Hans Magnus Enzensberger, negirajući mogućnost poetskog jezika slobodnog od društvene upotrebe. Enzensberger smatra kako su pjesme lingvističke naprave. Pjesme dakle nisu konzumeristička dobra, nego sredstva produkcije pomoću kojih čitatelji mogu proizvesti istinu (King, 2007: 74).

Filmski se esejist u svojim razmišljanja naglas nalazi često u nezavidnoj situaciji izloženosti, većoj nego što je to uobičajeno u redatelja koji se bave klasičnom naracijom u igranom filmu. Moretti se u svojim filmovima neprestano bori s političkim i kulturnim akterima suvremene Italije. Film *Travanj (Aprile)*, 1998), kao i *Kajman (Il Caimano)*, 2006), antiposveta je višestrukum premijeru Silviju Berlusconiju. Moretti, socijalist prema opredjeljenju, u filmu adresira pisma svojim suvremenicima, koja na kraju ne šalje smatrajući kako su isti iznevjerili ideale. Budući da njegov politički diskurs ne može biti prihvaćen za ozbiljno, Moretti svoja pisma o mogućim modusima talijanskog socijalizma parafrazira čitanjem na talijanskom u londonskom Hyde Parku, u društvu manje ili više apokaliptičnih propovjednika. Moretti se u filmu neprestano svrstava na stranu manjine, tako da cijeli njegov diskurs nastaje naizgled iz pozicije nemoći. U *Travnju* je sučeljen sa stvaralačkom dilemom baviti se snimanjem dokumentarca o Italiji ili snimanjem mjuzikla. Nakon što u filmu ne uspije ogoliti stvarnost na način na koji je to želio, učinit će kompromis: snimit će na kraju mjuzikl, no zato će se u privatnom životu baviti aktivno politikom.

Kod filmskih je esejista izraženo poništavanje granica između onog što redatelj živi i onog što snima. Filmski su eseji u osnovi raspravljajući filmovi koji se mogu tipizirati kroz sljedeća pitanja koja postavljaju: pitanja odnosa pojedinca i zajednice, pitanja manjina, rasnog i spolnog identiteta, pitanja feminizma, pitanja normativnosti, autoriteta i aparata moći, pitanja s naglaskom na alternativnim koncepcijama organizacije društva. Filmski esejisti danas polemiziraju i esejiziraju svakodnevicu s iskustvom revolucionarnih događaja 1968. koji su naznačili početak novog doba. Biti radikalni nakon 1968. ne podrazumijeva više identifikaciju s politikama radikalnih stranaka, nego upravo suprotno: »biti« radikalni protiv svih stranaka, političkih smjernica i političke birokracije, normativnosti i regulativnosti.

Morettijev film *Dragi dnevniče (Caro diario)*, 1994) sadrži autobiografske elemente, bavi se promišljanjem suvremenog doba obilježenim sukobom prirode i kulture. Štoviše, okosnicu jedne od tri epizode u kojoj autor filma luta udaljenim talijanskim otocima s prijateljem Gerardom koji se posvetio osamnaestogodišnjem proučavanju *Uliksa* Jamesa Joycea, čini razmišljanje Hansa Magnusa Enzensberga o štetnosti televizije. Gerardov obrat mišljenja i odricanje ideja Enzensberga i Karla Poppera u filmu dolazi nakon što se za-

teče na otoku Alicudiju, udaljenom od civilizacije: bez cesta, bez struje, bez televizije. Osjećaj otpadništva i neprestanog prebivanja na margini društva Morettijev je razlog zašto u svojem filmu odbija mirenje i tematizira alternativne preobrazbe svakodnevice. O Morettijevom promišljanju svakodnevice ne možemo pričati kao o potrazi za identitetom ili zaokruženjem stvari, nego prije kao o pitanju procesa identifikacije u toku.

Može se reći da se većina filmskih eseja bavi prošlošću. No, svako sumiranje sadašnjosti neizbježno povlači, također, preispitivanje prošlosti. U postmodernističkom dobu cijela su poglavlja povijesti, cijeli su sustavi znanja predložici za rekonstrukciju odnosa snaga i moći. Nanni Moretti je u svojem filmu *Travanj (Aprile, 1998)*, kao i Grass u spomenutoj pjesmi prisiljen progovarati o onom o čemu se u recentnoj Italiji ne govori.

Razmatrajući film, Italo Calvino primjećuje kako se danas može primijeniti mnoštvo načina da bi se ispričalo priču: pomoću filma reminiscencije, dnevnika, samoanalize, novog romana, lirske poeme i drugog. No, od uvriježenog filma-romana Calvino je interesantnije sve što stremi k filmskom eseju pa zaključuje kako »film sociološke analize i film povijesnog istraživanja imaju smisla samo ako nisu ekranizirana objašnjenja istine koje su sociologija i historiografija već etablirale, nego posreduju na neki način u pobijanju onog što sociologija i historiografija kažu«. Pod pravim filmskim esejem Calvino zamišlja »stav koji nije pedagoški već stav upita, bez ijednog inferiornog kompleksa prema pisanoj riječi koja je izazvala teškoće u odnosu između književnosti i filma« (Calvino, 1987: 79). Nanni Moretti upravo to čini tragajući za neuralgičnim točkama koje njegovi sugrađani nastoje zatomiti.

Reda Bensmaïa (1987: 98) smatra da esej u slučaju teksta nije žanr kao bilo koji drugi, a možda uopće nije žanr, jer se ne da klasificirati. Slično možemo primijetiti za film – ne znamo pripadaju li esejistički postupci poetici, retorici, esteticima, povijesti ili filozofiji, ili svim tim područjima istodobno. Također, lakše je ustvrditi što u eseju pripada drugim žanrovima nego što u konkretnom predstavljanju pripada eseju samom. Bensmaïa čak provokativno tvrdi kako je esej oblik iz kojeg su svi ostali oblici izvedeni (ibid.: XIX).

Filmski esej kao i literarni esej doživljava stalno negativnu definiciju: ona ne počinje od onog što esej jest, nego od onog što on nije. Pa je stoga tekstualni esej, prema Bensmaïi (ibid.: 90), definiran kao »degenerativni žanr, generička deformacija, bezoblični tekst bez granica, bezdan bez specifičnih osobina, ili pak kao retorički, dobro konstruirani tekst, jasno individualiziran i dekodirajući – *čitljiv*, pa prema Barthesu predstavlja – visoko strukturiranu i zatvorenu formu *usprkos svemu*«.

Esej je dakle nehijerarhizirano i necentrirano djelo budući da funkcionira po principu alteracije (ibid.: 61). Autor u eseju, prema Barthesu, nije ništa više »gospodar onog što je napisao nego što je čitatelj rob onog što čita«; čitanje ovdje mora biti pluralno, što znači, bez reda ili ulaza gdje »prva« verzija čitanja mora biti sposobna biti zadnja, kao da je tekst bio rekonstruiran kako bi postigao svoju majstoriju (ibid.: 56).

Chris Marker i Jean-Luc Godard najzorniji su predstavnici filmskog esejizma zbog toga što svako njihovo djelo predstavlja vizualno sredstvo za esejističko razvijanje misli. Drugim riječima, jednom otkrivena filmska forma u ovih se redatelja nikad ne multiplicira već uvijek predstavlja novu potragu za formom. Godard svojim filmovima namjenjuje misije svjedoka vremena. Susan Sontag (1971: 156) naziva to Godardovom intelektualnom pohleptom, a Jacques Rivette (Bordwell, 1986: 312) intertekstualnim terorizmom.

Godard je redatelj čiji je esejistički pristup filmu trajno prisutan u posljednje četiri dekade. Godard je oduvijek bio zaokupljen politikom. Ponekad je zastupao i ekstremne stavove, ali mu filmovi nikada nisu imali neposrednu ideološku ulogu, nego su prije predstavljali razmišljanje o društvu. Film za Godarda nije samo instrument reprezentacije nego oblik koji razmišlja, kao što to naznačuje na kraju svojeg opsežnog filma *Filmske priče/povijesti (Histoire(s) du cinéma*, 1996). Vezu između pisanja i snimanja Godard opisuje na sljedeći način: »Pisati, to je već raditi film, jer između pisanja i snimanja postoji samo kvantitativna a ne kvalitativna razlika«. Godard se, također, smatra esejistom kad izjavljuje: »... radim eseje u obliku romana i romane u obliku eseja: ja jednostavno snimam umjesto da pišem«. ⁴

U Godardovim se filmovima očituje utjecaj epskog teatra. Refleksivnost je za Brechta politička dužnost. Svrha Brechtovog V-efekta je istraživački i kritički stav o prikazivanome. U Godardovom filmu *Sve je u redu (Tout va bien*, 1972), primjerice, klasno je društvo u kapitalizmu prikazano u tabloima. Prostor tvornice, gdje se održava radnja filma, konstruiran je nalik na kuću lutaka u kojoj su sve sobe istovremeno izložene pogledu gledatelja koji je postavljen u sveznajuću perspektivu. Utjecaj Brechta izražen je i u Godardovu filmu *Živjeti svoj život (Vivre sa vie*, 1962) gdje život junakinje prikazuje u dvanaest tabloa. I dok u konvencionalnom filmu glumci glume priču, Godard je opsjednut problemom istinitog govora, lažnog govora, teatralnog govora. Zato *Živjeti svoj život* započinje nefikcijski s poglavljem o ekonomiji i sociologiji prostitucije a protagonistkinja Nana posreduje Godardu pri razgovoru s francuskim filozofom Briceom Parainom o filozofiji jezika.

Godard naglašava kako ga ne zanima »ispravna slika, nego samo slika«. ⁵ Gilles Deleuze, u osvrtu na film *Šest puta dva (Six fois deux*, 1976) J. L. Godarda i A. M. Miéville, transponira ovu Godardovu formulu te ističe kako sukladno tome filozofe ne bi trebala zanimati »ispravna ideja, nego samo ideja«. ⁶ Ovaj pokušaj praznjenja ideoloških konotacija dominantnih slika naše kulture teoretski formuliran kao moto filma, transponirana je pak izjava Herberta Marcusea koji smatra kako je povijest čovječanstva povijest njegove represije. ⁷ Ideološki vođeno značenje pripisano slikama u našoj kulturi za Godarda predstavlja represiju.

Godard i Deleuze zalažu se stoga za procese čiji je cilj istraživanje, a ne nužno jednoznačni, zaokruženi i eksplicitni iskazi. Deleuzea kao i Godarda zanimaju nestatične taksonomije. Godarda zanimaju nehijerarhizirana i necentrirana filmska djela jednako kao što Deleuzea zanimaju skupovi naznaka koji su u suprotnosti sa stabilnim deskriptorima. Deleuze filozofiju ne smatra komunikacijom, kontemplacijom, refleksijom, nego djelatnošću stvaranja pojmova, koja uvodi red na planu imanencije. Iz tog su razloga njegove filmske knjige neprimjenjive u svojstvu uvriježene aplikacije teorije. Slično se može reći i za Godardove filmove koji ne predstavljaju strategije, nego prije sredstva izna-

4

Iz razgovora s Godardom, *Cahiers du cinéma*, br. 138 (1962).

Six fois Deux«, *Cahiers du Cinéma*, br. 271 (1976).

5

Godard u filmu *Istočni vjetar (Vent d'est*, 1970).

7

Marcuse u *Eros i civilizacija* (1955), prema Loshitzky, 1995: 28.

6

Deleuze u intervjuu »Sur et sous la communication (Godard-Mieville). Trois questions sur

laženja taktika. Godard ne posjeduje jedinstvenu esejističku metodu tretmana svojih tematika. Svaka njegova tema proizvodi vlastitu metodu.

Porijeklo esejističke prakse može se nazrijeti u različitim fazama filmske povijesti, od eksperimenata ruske avangarde do pojave dokumentarnih filmova nastalih 1950-ih godina, koji to »zapravo u objektivnom smislu više nisu«, smatra Noël Burch (1981: 165), navodeći za primjer filmove *Krv zvijeri* (*La Sang de bêtes*, 1948) i *Palača invalida* (*Hôtel des Invalides*, 1952) redateljica Georges Franjuja. Burch primjećuje kako je forma ovih filmova zapravo meditacija čiji je povod bio konflikt ideja sadržan u temi, gdje su na kraju isti konflikti rodili strukturu filma.

Godard se u svojim filmovima bavi pitanjima: Kakav je odnos između misli i govora? Između misli i duhovne slike? Između percepcije i verbalizacije? Često se poziva na misao Denisa De Rougementa, koji u svojoj knjizi *Misliti rukama* (*Penser avec les mains*, 1935) piše o nedostatku komunikacije, o konfliktu »mozgova bez ruku«, o oprečnosti između misli i akcije. De Rougement također ne nalazi niti jednu revoluciju u modernom svijetu koja je završila drugačijim ishodom osim učvršćivanjem centralističke države, šovinizma, ili policije. De Rougement se stoga opredjeljuje za angažiranu misao koja predstavlja potpuni angažman osobe koja iziskuje i obavezuje njezinu slobodu i odgovornost. Godard u svom filmskom promišljanju značenja slike nikad ne krije svoja uporišta. Štoviše u svojim filmovima vodi otvoreni dijalog. U filmu *Pohvala ljubavi* (*Eloge de l'Amour*, 2000), kao i brojnim drugim filmovima poziva se na razmišljanja Hanne Arendt, Simone Weil, Svetog Augustina, Chateaubrianda itd.

Godardov film *Vedro znanje* (*Le Gai Savoir*, 1968) antikartezijanski je projekt s dubokom sumnjom u objektivno znanje, koji provodi radikalnu kritiku usvajanja znanja, mogli bismo reći, bliska idejama Michela Foucaulta. Studenti Rousseau i Lumbuba u filmu predstavnici su prvog i trećeg svijeta, bave se kritikom sveučilišta, a time i političkog sistema koji ga uvjetuje. *Vedro znanje* predstavlja najvažnije epistemološko resetiranje promišljanja filma sukladno djelima u humanističkim znanostima, kakvo primjerice nalazimo u knjizi *O gramatologiji* (*De la gramatologie*, 1967) Jacquesa Derridaa.

Filmski esej pripada nefikcionalnom filmu. Iako formalno većina njegovih sastavnih elementa (upotreba arhivskog, dokumentarnog materijala, pozivanje na povjerljive izvore, baratanje činjenicama), katkad navodi na zaključak da se radi o igri otkrivanja istine ili laži. Filmski esej, promatran kao podžanr nefikcionalnog filma može također imati i elemente fikcionalnog filma. Može istraživati spoznajne mogućnosti, angažirati imaginativnost, imati proizvoljne poetske i igranofilmske elemente. Prihvatom se imaginativnosti nužno ne mora služiti fabulom, pod kojom podrazumijevamo izlaganje niza kauzalno povezanih događaja. Filmski esej svaku sličnost sa fikcionalnim filmom pobija kad fabulu, čija se dramaturgija kauzalno povezanih događaja nazire, prekida filmsko-esejističkim digresijama koje nisu nužne za izlaganje igranofilmske priče.

Esej, naime, za zaključiti je, svojom sistematičnošću i ustrajnošću koje se zasnivaju na istraživanju pojedinog problema podsjeća na znanost, ali se od nje razlikuje time što u njoj prevladava personalna upotreba glagola: mislim, čini mi se, pretpostavljam. Tvorcima eseja, bilo književnog ili filmskog, možemo sumirati riječima Rolanda Barthesa, odbijaju općenito skončati u kakvom pretincu, pa i diskursu koji su sami stvorili (Renov, 2006: 239). Djelo tako postaje poprište nestabilnosti, preispitivanja, revidiranja misli, s polazištem u autorovoj refleksivnosti, reflektivnosti pa i samokritičnosti.

Literatura

Adorno, Theodor W. (1985), »Esej o eseju«, u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Suvremena misao, Školska knjiga.

Bensmaïa, Réda (1987), *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, Minneapolis: Minnesota Press.

Blümlinger, Christa (1992), »Zwischen den Bildern/Lesen«, u: Christa Blümlinger i Constantin Wulff (ur.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl, str. 11–31.

Bordwell, David (1986), »Godard and Narration«, u: *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen.

Burch, Noël (1981), *Theory of Film Practice*, New Jersey: Princeton University Press.

Calvino, Italo (1987), »Cinema and the Novel: Problems of Narrative«, u: *The Uses of Literature*, Orlando: First Harvest / HBJ Edition, str. 74–80.

Costa, Fabienne (2004), »'Les rejetés de la jetée', Va-et-vient et 'Bouts d'essai'«, u: *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, str. 183–189.

Deleuze, Gilles (1976), »Sur et sous la communication (Godard-Mieville). Trois questions sur *Six fois Deux*«, *Cahiers du Cinéma*, br. 271.

De Rougement, Denis (1972), *Penser avec les mains*, Paris: Gallimard.

Derrida, Jacques (1976), *O gramatologiji*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Flusser, Vilém (2002), *Writings*, ur. Andreas Ströhl, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Goltschnigg, Dietmar (1992), »Essay«, u: Dieter Borchmeyer i Viktor Žmegač (ur.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, str. 118–122.

Haas, Gerhard (1969), *Essay*, Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

King, Alasdair (2007), *Hans Magnus Enzensberger: Writing, Media, Democracy*, Oxford: Peter Lang.

Lukács /Lukač/, Georg (1973), »O suštini i obliku eseja«, u: *Duša i oblici*, Beograd: Nolit.

Lopate, Phillip (1998), *Totally Tenderly Tragically. Essays and Criticism from Lifelong Love Affair with the Movies*, New York: Anchor Books.

Loshitzky, Yosefa (1995), *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit: Wayne State University Press.

Marcuse, Herbert (1985), *Eros i civilizacija*, Zagreb: Naprijed.

Musil, Robert (1967), *Čovjek bez svojstava*, I. dio, Rijeka: Otokar Keršovani.

Nübel, Birgit (2006), *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin: de Gruyter.

Poniž, Denis (1989), *Esej / literarni leksikon / Študije triindtrideseti zvezek*, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Renov, Michael (2006), »Subjekt u povijesti«, *Kolo*, br. 3, str. 237–255.

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

Solar, Milivoj (1985), *Eseji o fragmentima*, Beograd: Prosveta.

Sontag, Susan (1971), *Stilovi radikalne volje*, Zagreb: Mladost.

Ivana Keser Battista

Essay: Thinking in Fragments

Abstract

This paper considers the notion and the phenomenon of essay in literature and film with the help of theoretical perspectives in literary-philosophical investigations by Theodor Adorno, György Lukács, Vilém Flusser, Gerhard Haas, Milivoj Solar, Roland Barthes and Réda Bensmaïa as well as perspectives in film studies by José Moure, Christa Blümlinger or Phillipe Lopate. Essay is marked by freedom and process and its main feature is fragment, preferring plurality over hierarchy, calling for contradiction over unconditional explicitness. Essays in literature and film are structured using fragments and that its every segment, in most cases, can function independently. Essayistic strategies present the work that becomes a place of instability, re-examination and revision of thoughts. Essay-films dissolve cinematic presentation boundaries and can absorb or incorporate different genres and themes through: biography, autobiography, history, culture, fiction, criticism, poetry, photography, illustration and film itself. The essay-film's character is constitutively informal, and as such is not clearly defined in film studies. Namely, the essay-film often presents a meditation on a specific theme instead of the causal-effect sequence of a story as is expected in fictional film. Essay in general represents a process whose goal is exploration and not necessarily a rounded-off work with a single meaning and explicit statement. The constitutive informal character of the essay is manifested through the presence of the following elements which make essay discussable: associative presentation, dialogism, processuality, discursiveness, fragmentariness, non-linearity, reflexivity, reflection, rhizomatic treatment, rumination.

Key words

essay, thinking, fragment, processuality, film, literature, philosophy, archive, autoreflexion, reminiscence, intermediality, discursivity