

GODAROVİ FILMSKI ESEJI

Žarko Martinović

This article, written on the occasion of the 90th anniversary of the birth of Jean-Luc Godard, one of the greatest film authors of all times, first describes the cinematic essay as a specific film genre in its own right, and the role of Jean-Luc Godard as one of main innovative film essayist in the world. The film-essay is an art form that thinks; this view is exemplified in the review of Godard's encyclopedic and testamentary works "Histoire/s du cinema" and "The Image Book". As film director, screenwriter and film critic, during his career, more than six decades long, Godard developed, revolutionized and almost brought to perfection all cinematic forms including the film essay.

Filmska umjetnost je prešla uzbudljiv istorijski put, kako u smislu razvoja tehnologije, tako i u odnosu na otkrivanje novih formi stvaralačkog izraza. Razvoj nove tehnologije je bio preduslov za nova istraživanja i otkriće novih formi, kakav je i filmski esej, jedan od najmanje poznatih filmskih žanrova. Poslije kratkog opisa karakteristika filma-eseja, ovdje ćemo razmatrati

djela *Istorija/e kinematografije*¹ (*Histoire/s du cinema*) i *Knjiga-slika* (*Le livre d'image*) čiji je autor Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard), velikan i živa legenda filmske umjetnosti koji je ove godine navršio 90 godina života. Odluka da ova dva djela razmatramo u istom ogledu nije donijeta na osnovu njihove tematske sličnosti već zbog njihove srodne filmsko-esejističke forme.

Film-esej kao poseban žanr

Filmska djela sa nekim esejističkim obeležjima realizovana su već u doba nijemog filma; među njima se posebno izdvajaju filmovi Džige Vertova, posebno *Kino oko* (1924) i *Čovjek sa filmskom kamerom* (1929).² Ipak, razvoj filmskog eseja kao posebne forme vezuje se za francuski film u periodu poslije II svjetskog rata. Endrju (Andrew, 2007) smatra da su rodonačelnici filmskog eseja Anjes Varda (Agnès Varda – 1928–2019), Kris Marker (Chris Marker – 1921–2012) i Alen Rene (Alain Resnais – 1922–2014). Jedan od prvih filmova koji odstupa od klasičnog narativnog pristupa i umjesto toga se upušta u slobodno i spontano istraživanje esejističkog tipa je *Putovanje u Italiju* / „Viaggio in Italia“ (1954) Roberta Roselinija. Jedan od filmova koji najbolje definiše esejističku kinematografiju tog doba je i dugometražni film Alena Renea film *Noć i magla* / “Nuit et brouillard” iz 1955. godine.³ U

¹ U engleskom i francuskom jeziku riječ *cinema* ima dvostruko značenje: bioskop (kino) i kinematografija. Kako nam nedostaje riječ *kinema* porijeklom iz grčkog jezika, u ovom tekstu riječ *kinematografija* referiše na sve što je u vezi s filmom i bioskopom (kinom).

² Vidjeti : Dziga Vertov. https://en.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov pristupljeno 11.2.2020.

³ Godar je poštovao svog velikog prethodnika Alena Renea i cenio njegov veliki doprinos filmskoj umjetnosti; posebno je podvukao Reneovu „muzičku“ i „naučnu“ montažu koja ga čini bliskim Sergeju Ejzenštajnu. Smatrao je Renea za „izumitelja tehnike modernog travelinga sa kretanjem kamere una-

ovom djelu, Rene kritički pokreće i prorađuje pitanja koja se tiču „ne samo Holokausta već i naše obaveze da se suočimo s njim“ (Andrew, 2007: 64-67). Cilj Reneovog filma je da provocira javno mnijenje na refleksiju o značajnom pitanju: „Ko je odgovoran?“ Odgovor na ovo pitanje, koje će iznova biti postavljano i razrađivano u mnogim dokumentarnim i igranim filmovima (Martinović, 2018), tražiće i istoričari i drugi istraživači.⁴

Ustanovljenje filmskog eseja kao značajnog, punopravnog filmskog žanra tekovina je nekoliko posljednjih decenija. Filmski kritičari su u ovom vijeku definisali filmski esej kao posebnu multidimenzionalnu i višeznačnu umjetničku formu koja se često oslanja na svoje prethodnike – literarni i filozofski esej. Prema Vorneru (Warner, 2011), veliki, možda i ključni događaj za prepoznavanje i priznavanje filmskog eseja kao posebne forme odigrao se na Bečkom Internacionalnom filmskom festivalu 2007. godine kada je prikazana serija inovativnih filmova (retrospektiva 36 filmova iz 14 raznih zemalja, od 1909. do 2008. godine). Kurator ovog događaja je bio Žan-Pjer Goren koji je u svoj izbor uključio i film *Pismo za Džejn: Ispitivanje tišine* (*Letter to Jane: An Investigation About a Still*) u kome mu je koautor Žan-Lik Godar. Taj film iz 1972. godine je pandan filmu *Sve je dobro/ Tout Va Bien* koji su isti autori napravili u okviru grupe „Dziga Vertov“. Esej za Gorena nije žanr već forma koja „flertuje sa drugim žanrovima (dokumentarnim filmom, igranim filmom, pamfletom, dnevnikom) ali se ne vezuje za nijedan od njih“ (Warner, 2011: 2).

zad“ (engl. *the tracking shot*), što je omogućilo da se ispita „tajna prikazivanja kretanja“ (Godard, 1972: 113).

⁴ Zanimljivo je pomenuti da je Danilo Kiš, oduševljen Reneovim filmom, primijenio neke elemente filmskog stila u pisanju svog prvog romana *Psalam 44* i svoju dramu koja se bavi problemom sjećanja i zaborava događaja iz vremena Holokausta naslovio *Noć i magla*.

Film-esej se, kao i književni esej, karakteriše refleksivnošću i subjektivnošću. Glavne tehničke karakteristike filmskog eseja su refleksivni komentar *glasom preko*, specijalna montaža (engl. *found footage montage*)⁵, i hibridne kombinacije igranog i dokumentarnog filma. Važna specifičnost filmskog eseja je da, kao otvoreno djelo kako ga koncipira Umberto Eco (Eco, 1962), istražuje moć i granice filma i drugih audio-vizuelnih sredstava izražavanja. Shodno tome, intermedijalnost je jedna od bitnih karaktersitika filmskog eseja. Intermedijalnost filma je, za razliku od intertekstualnosti koja se pri čitanju uglavnom ograničava na analogije intertekstualnih relacija, mnogo kompleksnija (Rajewsky, 2005). Glavni razlog je to što složena audio-vizuelna priroda kinematografskog medijuma omogućava skoro bezgraničnu kombinaciju i inovativnu komunikaciju sa drugim medijumima dovodeći do novih, krupnih promjena koje svojom intermedijalnom gustinom čine skoro opipljivi, korporalni entitet. I još više od toga, nediskurzivni domeni kinematografije unose beskrajno ulančavanje novih značenja (Pethő, 2010). Igra riječima i translacije slika-riječi su obilježja filmskih eseja po kojima su slavni Godar i Grinevej (Greenaway). Kinematografska prorada reprodukovanih slika, na primjer, Rembrantove *Noćne straže* i Gojinog *Streljanja španskih rodoljuba* u filmu *Strast*, usidruje izvjesne tematske elemente fragmentiranog narativa i služi kao pokretač meditacija o stanju filma kao umjetnosti i njegovog odnosa sa drugim umjetnosti-

⁵ Ovaj engleski izraz označava filmski podžanr u kome se bitan dio rada prikazuje kao da je video registrovanje. Događaji prikazani na ekranu se tipično posmatraju iz tačke gledanja jednog ili više likova, ili se koristi arhivska građa, koju često prati komentar van kamere u realnom vremenu. Tehnika stvara iluziju amaterskog dokumentarnog stila ili poprima političke dimenzije, u širem smislu riječi.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Found_footage_\(film_technique\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Found_footage_(film_technique)) pristupljeno 16. 3. 2020

ma, posebno sa slikarstvom (Jameson, 1992; Paech, 2002). Koristeći inovativne filmske tehnike, Žan-Lik Godar i savremenim filmski stvaraoci (Piter Grinevej, Vim Venders, Verner Hercog, Derek Džarman, Raul Ruiz) svojim novim djelima bitno doprinose razvoju filmskog eseja (Warner, 2002; Pethő, 2008).

Godar – esejista sa filmskom kamerom

Žan-Lik Godar je ključni učesnik istorije filma poslije II svjetskog rata, i kao kritičar i kao veliki i svestrani stvaralac, filmski autor u pravom smislu (režiser, scenarista, montažer). On u ranoj fazi svog rada iznosi originalne ideje o prirodi filmske umjetnosti. Tako u svom intervjuu datom časopisu *Kaje di Sinema (Cahiers du Cinema)* 1962 godine, izjavljuje:

„Kinematografija: Trifo je rekao, to je spektakl – Melijes (Méliès) – i istraživanje – braća Limijer (Lumière). Ako analiziram mene lično, opažam da sam uvijek htio, u osnovi, da obavljam istraživanje u formi spektakla.“ (Godard, 1972: 181).

Danas je opšte priznato da je Žan-Lik Godar jedan od glavnih inovatora filmskog eseja. I u ranoj fazi svoje karijere, dok je uglavnom režirao igrane filmove, Godar je sebe opisao kao esejistu:

„Ja sam esejista sa kamerom... Samokritičan. Ali u samo-kritici postoji i kritika. Moderni roman u isto vrijeme je uvijek i roman i traganje za odgovorom na neka pitanja kao što su: ‘Zašto pišemo?’, ‘Šta je pisanje?’ Slikarstvo takođe prenosi tjeskobu koju bude prazno platno i značenje čina slikanja. Isto je i sa filmskom umjetnošću. ‘Zašto se ovaj kadar završava ovdje a ne tamo?’ ‘Zašto pokazati ovo a ne ono?’ Želite potpuni objekt ali nikada ne dobijete ništa više od silueta.“ (Godard, 1967: 115)

Godarovi igrani filmovi ne ubrajaju se u esejistički žanr, iako su u njima manifestni esejistički elementi, jer u njima dominira

fikcionalni narativ. Nasuprot uobičajenom istorijskom razdvajanju igranog od dokumentarnog filma, Godar se zalaže za suštinsko jedinstvo filmske umjetnosti. Godarova stvaralačka evolucija je veoma zanimljiva. Na početku svoje karijere, režirao je kratke filmove i isticao se kao filmski kritičar. U toku 1960-ih, Godar je pravio igrane filmove u kojima je bilo naracije i zanimljive radnje, kao što su: *Do posljednjeg daha / A bout du souffle* (1960), *Žena je žena/ Une femme est une femme* (1961), *Živjeti svoj život/ Vivre sa vie* (1962), *Karabinjeri/ Les Carabiniers* (1963), *Prezir/ Le mépris* (1963). Ove filmove karakteriše tretman ljubavnog para u kome antagonizam para muško - žensko ima subverzivne dimenzije i oštro se suprotstavlja hepiendu holivudskih filmova (McGowan, 2012).⁶

U svom ljevičarskom periodu (1968-1972), Godar je sa politički aktivnim filmskim stvaraocima obrazovao grupu „Džiga Vertov“ u kojoj je nesebično doprinosio kolektivno pravljenim filmovima kakvi su bili *Istočni vjetar / Le vent d'est* (1970) i *Sve je dobro / Tout va bien* (1972). Grupa se razila ubrzo po završetku filma *Pismo za Džejn*.⁷ Tada je Godar započeo saradnju a zatim i lično i stvaralačko partnerstvo sa An-Mari Mievil (Anne-Marie Miéville) koja mu je uskoro postala životna saputnica, sve važnija za njegov stvaralački rad.⁸ Otada se Godar sve više

⁶ Period stvaranja igranih filmova u Godarovom ličnom životu obilježila su dva neuspjela braka sa glumicama Anom Karinom i Anom Vjazemski. Govoreći o tome u nedavnom intervjuu, Godar je izjavio: „Vjerujem da su te mlade žene koje sam mnogo volio bile zainteresovane za mene naročito zato što sam bio poznat.“ (Derzhitskaya et Golotyuk, 2018).

⁷ Vidjeti: https://en.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov_Group pristupljeno 27. 2. 2020.

⁸ Životno saputništvo Godara i Mievilove je esencijalno za njihovo zajedničko esejističko filmsko stvaralaštvo u nekoliko posljednjih decenija. Oni su zajedno režirali filmove i video radove: *Francuska/putovanje/obilazak/dvoje djece* (*France/tour/détour/deux/enfants*, 1978), *Tvrdo i meko/ Soft and Hard*

bavi eksperimentalnim filmom stvarajući filmove *Strast / Passion* (1982), *JLG/JLG: decembarski autoportret / JLG/JLG: autoportrait de décembre* (1995) i niz drugih filmova u kojima je sve više težio ka fragmentaciji i refleksivnosti.

Godarovo impozantno djelo sa preko 200 filmova je izvore svoje originalne, snažne i mnogoznačne ekspresivnosti našlo, kako u slikarstvu i vizuelnim umetnostima, tako i u verbalnom načinu izražavanja a time i u književnim i filozofskim modelima. Godarova neprestana i neumorna prorada, istraživanje spektakla u cilju da svojim kinematografskim stvaranjem pronađe nova značenja, našla je novu i bogatu izražajnost u njegovim najnovijim ostvarenjima *Istorija/e filma* i *Knjiga-slika*. Dva djela su srodna po građi i estetici, a njihove zajedničke karakteristike čine: Godarova izvedba eksperimenata između filma, televizije i video radova, samosvjesno oslanjanje na esejističku tradiciju iz širokog spektra lingvističkih i slikarskih medija, nestanak glumaca koje zamjenjuje narator filma, žudno traganje autora za dijalogom sa saradljivim gledaocem s kojim teži da ostvari zajedničko opažajno iskustvo.

Istorija/e kinematografije

Godarov monumentalni ciklus video radova *Istorija/e kinematografije* (1989–1998) ima osam poglavlja; njegova premijera predstavljala je multimedijalni događaj. Uz prikazivanje na televiziji, ciklus je postao dostupan na četiri video kasete u ukupnom trajanju od 265 minuta, cjelokupna muzika filma čini komplet od pet kompakt-diskova, a skoro cio tekst je objavljen u četiri umjetničke knjige (Godard, 1998).

(1985), *Staro mjesto/ The Old Place* (1998). Za Kompletnu filmografiju i periodizaciju Godarovog kinematografskog opusa vidjeti: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard_filmography 23. 3. 2020.

Godar u svojoj *Istoriji* nije koristio klasični hronološki pristup, već je krenuo drugim putem. Primjenivši komparativistički i autobiografski pristup, napravio je originalnu nelinearnu istoriju filma, u kojoj je povremeno bio „više zaokupljen samim sobom nego činjenicama“ (Morrey, 2002).⁹ Prvenstveno je tražio i odabirao kinematografske prikaze istorijskih događaja koji su obilježili XX stoljeće povezujući ih sa načinom njihovog prikazavanja u vijeku kinematografije. Za realizaciju tako ogromnog zadatka, Godar koristi svu svoju stvaralačku energiju i ogromnu erudiciju koja se ogleda u upotrebi vizuelnog i verbalnog citiranja nekoliko stotina slika i tonskih zapisa iz istorije filma, ukomponovanih sa naslovima i citatima iz značajnih književnih djela, filozofskih misli, istorijskih i kritičkih tekstova uz koje niže svoje lične refleksije.

Za naslove pojedinih poglavlja svoje *Istorije* Godar bira naslove velikih književnih i filozofskih dela, ili djelove nekih naslova, stvarajući bogatu mrežu asocijacija. Tako poglavlje *Sjaj i bijeda filma* asocira na Balzakovu seriju romana *Sjaj i bijeda kurtizana*, nastavak *Porušenih iluzija*. Naslov *Materija i memorija* je istovjetan sa nazivom poznatog Bergsonovog djela. Povremeno ponavljanje nekih misli u toku filmske tetralogije, uz pratnju kako popularne tako i klasične muzike, teži da istakne uticaj istorijskih događaja na kulturu XX vijeka. Autorovim čestim vraćanjem na pojedine motive i teme u cilju njihovog njihovog povezivanja i produbljivanja, *Istorija* poprima spiralnu strukturu.

U prvom kadru *Istorije*, Godar lično citira starorimskog pjesnika Vergilija *Hoc opus, hic labor est*.¹⁰ Ova sentencija, u doslov-

⁹ Godar je po tome sličan Mišelu Montanju, tvorcu književnog eseja. Za razliku od Montanja koji je u svojim *Ogledima* govorio samo o sebi, Godar je u svoje filmske eseje uključivao i druge, sebi bliske osobe.

¹⁰ Citat iz Vergilijevog epa *Eneide* (VI, 129) odnosi se na savjete koje proročica Sibila daje Eneji prije no što će ovaj mitski heroj, osnivač Rima, krenuti na putovanje kroz podzemni svijet. Sibila mu kazuje da je silazak lak ali je

nom prevodu „To je djelo, to je trud“, ukazuje na izrazite teškoće neke stvari. U smislu u kojem je Godar koristi, ona se odnosi na završeno djelo kao monument, ali i na djelo kao naporan rad u toku stvaralačkog procesa. Isto tako, tiče se i dvojakosti koja se na razne načine, *mutatis mutandis* često ponavlja u toku čitavog filma (Morrey, 2002). Udvostručavanje značenja često poprima formu binarnih opozicija, počev od samog naslova. U francuskom jeziku, riječ *l'histoire* ima dvojako značenje: 1. istorija i 2. priča. Godarovo dodavanje slova *s* u naslovu da bi označio plural *histoires* očito uvodi drugo značenje te riječi, dakle priče. Tako imamo, s jedne strane, objektivno viđenje istorije filma, a s druge strane, priče o filmu kao autorov subjektivni, odnosno autobiografski otišak. Dvostruko značenje filma i istorije je evidentno od samog početka Godarovog filma koji je pričanje priče o istoriji. Imajući u vidu ovo drugo značenje, istorija kakvu nam prezentuju istoričari često je zbog manjka dokumenata nepotpuna, pa je treba dopopuniti pričama (Morrey, 2002).

U drugom dijelu *Istorija/e kinematografije*, glumica Žili Delpy (Julie Delpy) recituje pjesmu *Putovanje* kojom je Šarl Bodler, nekoliko decenija prije izuma braće Limijer, vizionarski predskazao nastanak kinematografije:

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour egayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.¹¹

povratak na nebeski vazduh trudan i mučan. Ovdje dominira tema smrti i vaskrsenja kojom se i Godar u *Istoriji/ama filma* bavi navodeći pritom čitave pasuse iz djela *Vergilijeva smrt* Hermana Broha. Podsjetimo, Vergilije je u *Božanstvenoj komediji* Danteov vodič na putu kroz podzemni svijet. Tema silaska u Had asocira i na mit o Orfeju koji je Žak Omon već razmatrao u vezi sa Godarovom *Istorijom* (Aumont, 1999: 36-55).

¹¹ Baudelaire, Charl. *Le voyage (Les fleurs du mal)*, Classique Larousse,

Godar izjavljuje da je njegova *Istorija/e filma* „odgovor iz tame“. U ovim riječima, očita je paralela sa gledalaštvom koje posmatra film u mraku. Ujedno, to je i poziv gledalaštvu da zajedno sa autorom filma doživi Evropu kao „mračni kontinent“ (Mazover, 2011) čija je istorija bila obilježena neizmjernim ljudskim patnjama i stradanjima. Koristeći metaforu nacističkih vozova koji odvoze ljude u logore smrti, Godar uz pomoć kinematografske dokumentacije prikazuje Šoa ili Holokaust, istorijski singularni događaj, katastrofu koja je suočila čovječanstvo sa problemom radikalnog zla i nepojamnim zločinima protiv humanosti. U istom poglavlju, oslikani su propast i tragedija komunističkog sovjetskog eksperimenta citiranjem pasusa iz Solženjicinovog *Arhipelaga Gulag*. Godarovoj montaži ne promiče ni istorija razočaranosti i poraza koju trpe narodi svijeta poslije II svjetskog rata. Takođe, Godar kritički razmatra geopolitičku realnost Evrope pri kraju XX stoljeća, posebno ulogu Njemačke i ratove na Balkanu, postavljajući pitanje odgovornosti zbog zloupotrebe ljudskih prava. I u diskursu o carstvu biznisa i o značenjima virtuelne komunikacije krajem XX vijeka, Godarov film registruje “više realnog nego što je bilo anticipirano ili namjeravano“ (Morrey, 2002). Višak značenja ostvaren je montažom kojom autor proizvodi nove forme. Ovdje je zbog monumentalnosti Godarove *Istorije* moguće samo ukratko istaći njen ogroman značaj, podvučen u iscrpnim analizama sadržanim u nizu doktorskih teza i studija (v. spisak literature na kraju ovog teksta).

Paris, 1959).

U prevodu, stihovi glase:

„Bez pare i jedra na put bi nam duša htela!

Da tamničkoj nam čami nekog oduška daju,

Nek naši duhom pređu, ko preko platna bela,

Sećanja vaša koja u dnu obzorja traju.“

(Šarl. Bodler. *Cveće zla*. Prepevao Branimir Živojinović)

Međusobno prožimanje kinematografije i istorije u XX stoljeću promijenilo je ne samo način na koji se istorija piše, već i način na koji se doživljava, do te mjere da ono što se istorijski dešavalo bude napisano „u obliku scenarija“, te je krajem tog vijeka i istorija „po svojoj prirodi kinematografska“ (Mondzain, 1999). U isto vrijeme, istorija je još više postala televizijska, kao što su pokazali direktni TV prenosi Zalivskog rata i bombardovanja SRJ 1999. godine. Filmski snimatelji i novinari su postali toliko revnosni u svom poslu da se izlažu smrtnoj opasnosti zarad snimanja katastrofa i stravičnih ratnih događanja.

Tezu o izumiranju filma pred naletom televizije i novih video medija, Godar je započeo u svojim intervjuima krajem sedme decenije prošlog stoljeća. U *Istoriji kinematografije* on nalazi razloge za smrt filma u pretjeranom oslanjanju na fikciju i na izvjesne standardizovane narativne forme čime je kinematografija gubila kontakt sa realnim kao onim što je dužna da reprezentuje (Williams, 1999). Diskurs smrti, u Godarovo *Istoriji* oličen u tematici i metafori vozova, udvaja se iskupljenjem u slikama vaskrsenja. Godarova montaža povezuje slike stvaranja i razaranja u neraskidivu cjelinu. Godar vidi i mogućnost vaskrsenja kinematografije dokazujući da je razaranje realnog ustvari bilo njegovo žrtvovanje, kako bi realno docnije „vaskrslo u svijetlosti“ (Williams, 1999: 311).

Vraćajući se na istoriju filma, Godar uočava da je američka nacija bila zadivljena filmom i od svoje kinematografije prva zatražila da se posveti prikazivanju povijesti. Međutim, narativni pristup istoriji ima veliki nedostatak jer nije u stanju da objasni singularnost događaja (Mondzain, 1999). S tog razloga, Godar nije strukturisao *Istoriju/e* naracijom već je upotrebio tipično filmsko sredstvo, montažu. Godar je u prvom poglavlju odao omaž svojim velikim prethodnicima u razvoju filmske montaže – Džigi Vertovu i Sergeju Ejzenštajnu. Uz to, posvetio je posebnu pažnju i trojici svojih velikih prethodnika i imenjaka

– Žanu Koktou (Jean Cocteau), Žanu Vigou (Jean Vigo) i Žanu Epstenu (Jean Epstein). Prvi se javlja u klipu iz njegovog autobiografskog filma *Orfejevo zaveštanje / Le Testament d'Orphée* (1959); Žan Vigo u jednom kadru iz *Atalante L'Atalante* (1934); na Žana Epstena podsjeća ispisivanje njegovog aforizma: „Smrt nam održava svoje obećanje kinematografom“.¹²

Izgleda da omaž sineastima-imenjaciama pokreće Godara na prikaz još nekoliko fragmenata sa autobiografskim značenjem. U jednom klipu iz njegovog vlastitog filma *Banda autsajdera / Bande apart*, (1964) Anna Karina izgleda tužno, a Žan-Lik svoji glasom preko izgovara naslove dva sljedeća filma koja se simbolički povezuju sa prethodnim kadrom: *Zbogom moja ljepotice / Adieu ma jolie* (1944), po romanu Rejmonda Čendlera (Raymond Chandler), u režiji Edvarda Dmitrika (Edward Dmytryk), i *Dobar dan tugo (Bonjour Tristesse)*, film koji je po romanu Fransoaz Sagan režirao Otto Preminger (1957). Ovu seriju prekida naslov Floberovog romana *Sentimentalno vaspitanje* koji je uvod u kadrove koji ilustruju ulogu filma u obrazovanju bioskopske publike ali i u ispunjavanju raznolikih privatnih želja gledalaca.

Video tehnika i montaža u *Istorijama kinematografije* imaju bitnu ulogu. Kako navodi Pains (1998), one su olakšale primjenu komparativnog metoda jer su Godaru omogućavale reprodukciju filmova i paralelno prikazivanje filmova zajedno, jednog pored drugog (u jukstapoziciji), ili jednog preko drugog (u superpoziciji) u istom kadru. Godard u *Istorijama* i u *Knjizi slika* montira zajedno slike iz razdoblja nijemog i zvučnog filma, crno-bijele i u koloru, igrane i dokumentarne filmove, crtane filmove, novinske vijesti, video i televizijske fragmente.

¹² Žan Epsten je još 1946. godine, napisao: „Kinematograf je takođe eksperimentalni uređaj koji gradi, to jest *misli* (kurziv dodat), jednu sliku sveta“ (vidjeti u: Stojanović, 1978: 138). Takva misao ga čini pretečom filmsofije, oblasti koja se bavi filozofijom slike i filma.

Tonski zapis filma je takođe složen i obuhvata dijaloge i komentare *glasa preko*, pomiješane sa radio emisijama i sa klasičnom i popularnom muzikom. U *Istoriji/ama* se riječi prikazuju/ izgovaraju na pet jezika: francuskom, engleskom, njemačkom, španskom, italijanskom. U Godarovim djelima, montaža „postaje naučni instrument koji može da upotpuni naše razumijevanje svijeta“ (Morrey, 2002).¹³ Isto tako, Godarova montaža je uporediva sa metaforičkim procesom u književnosti (Witt, 2000). Auto-refleksivnost Godarove intermedijalnosti podsjeća na velika djela modernizma kao što su Džojsovo *Fineganovo bdenje* i epski *Kantosi* Ezre Paunda.

Iako je važno istaći multidimenzionalnost intermedijalnog Godarovog djela, njegova *Istorije* suštinski je *filmska umjetnost* i njena estetika. Navedimo jedan primjer ljepote Godarove *Istorija* u ilustraciji tri razdoblja filma koje su metafore za tri ključna čovjekova životna doba. Rano razdoblje, epoha nijemog filma, koju simbolizuju kadrovi nevinosti iz prvih Čaplinovih filmova, odgovarala bi dobu detinjstva. Klasičnoj narativnoj kinematografiji, koju reprezentuju Ida Lupino (s insertima iz filma Frica Langa *Dok spava grad* (1956) i Godarovo spominjanje Bergmanovog filma *Krici i šaputanja* (1972), odgovara doba odrasle seksualnosti. Nikolas Rej (Nicholas Ray)¹⁴, režiser i glumac, u filmu *Munja iznad vode* (*Lightning over Water*, 1980) otjelovljuje lomnost staračkog doba (Morrey, 2002).

Nelinearna hronologija filmova nam ukazuje da njihove nazive takođe treba čitati metaforično: *Pravilo igre / La Regle du jeu*, 1939. bi bilo u skladu s idejom da pravila dominiraju

¹³ Godar i grupu sineasta „Džiga Vertov“ su uvijek podvlačili primat montaže. Njihov moto je glasio: „Montaža prije snimanja, montaža za vrijeme snimanja i montaža poslije snimanja.“ (MacCabe, 1980: 42-43)

¹⁴ Rej je jedan od začetnika postmoderne kinematografije, autor koji je bio uzor i Godaru i Vimu Vendersu Vidjeti: Nicholas Ray.

https://en.wikipedia.org/wiki/Nicholas_Ray pristupljeno 17. 12. 2019.

klasičnim narativnim sistemom. *Krici i šaputanja* podsjećaju na ogroman značaj koji u filmu ima tonski medijum. *Pokidano cvijeće / Le lys brisé*, 1919. implicira oronulo tijelo i srušene snove starog čovjeka.

U intermedijalnoj retorici *Istorija kinematografije*, stilske figure aforizma, metalepse i ekfrazе imaju veliki značaj. Nizanje aforizama raznih autora, i svojih lično, služi Godaru da svojim glasom i montažom fragmenata iz raznih filmova pravi kreativne audiovizuelne kolaže. S tim u vezi, upotreba *metalepse* omogućava upućivanje sa jedne kinematografske reference na još jednu figuru ili zahtijeva naredni – često intermedijalni – imaginativni skok da bi se utvrdila njena referenca (Pethő, 2009). Figure *ekfrazе* impliciraju posredovanje između raznih medija, uključujući i prelaženje preko granica jednog medija (Bolter and Grusin, 1999: 151–152). Ekfrazе u Godarovoj *Istorijama* omogućavaju ogledanje jednog medijuma u drugom u njihovom neprekidnom ulančavanju. Na taj način, čitava Godarova *Istorije* predstavljala bi veliki ekfrastički projekt (Pethő, 2009). U tom složenom projektu, paralela između istorije filma i istorije XX vijeka može se definisati kao međusobno prožimanje želja pojedinaca sa težnjom naroda i institucija ka neobuzdanoj moći iz čega izviru neprestani konflikti i skoro bezgranični potencijal za stvaranje ali i za razaranje (Morrey, 2002). Po svojoj kompleksnoj poetici, Godarova *Istorije* najviše odgovara „lirskoj odi“ (Martino, 2020).¹⁵

Na kraju, vjerujemo da gledaocima suočenim sa velikom složenošću *Istorije/a kinematografije* može dobro doći sljedeći Godarov savjet: „Mislim da je najbolji način za gledanje ovih programa da uđete u sliku bez ijednog imena i bez ijedne reference na umu. Što manje znate, to bolje.“¹⁶ Takva preporuka

¹⁵ Vidjeti: <http://www.screeningthepast.com/2012/08/a-skeleton-key-to-histoires-du-cinema/> pristupljeno 28. 11. 2020.

¹⁶ Jean-Luc Godard, citirano prema: Adrian Martin. A Skeleton Key to

kojom je Godar pozvao gledalaštvo da odloži svaki preuranjeni pokušaj razumijevanja njegovog djela, odnosi se, kako nam izgleda u potpunosti, i na Godarov film *Knjiga-slika*.

„Knjiga-slika“

Knjiga-slika / *Le livre d'image*, najnovije filmsko djelo Žan-Lik Godara, izuzetno je u mnogim svojim vidovima. Nagrađeno je specijalnom Zlatnom palmom 2018. godine, prvom i jedinom takvom nagradom u čitavoj istoriji Kanskog internacionalnog filmskog festivala. Dakle, to nije bila samo počasna nagrada za cjelokupno životno djelo, već nagrada dodijeljena za veličinu i originalnost samog djela. *Knjiga-slika* je, po riječima Kejt Blančēt (Cate Blanchett), predsjednice žirija, nagrada za film „bezmaloban prostora i van vremena“ (Picard, 2018), poput nekog NLO koji se ne može procjenjivati naspram drugih djela, dakle, za izuzetno i neuporedivo djelo.

Godar se dugo dvoumio oko naslova filma. Prvobitni, radni naslov *Knjige-slike* bio je *Pokušaj u plavoj boji* / *Tentatives du bleu*, zatim i *Velika (crna) slika* / *Le grand tableau (noir)*, a figurirao je i naziv *Slika i riječ* / *Image et parole* sa podnaslovom *Papirus* koji je označavao Godarovo bavljenje kinematografskom arheologijom (Golotyuk and Derzhitskaya, 2017).

Konačan naslov filma u doslovnom prevodu sa francuskog bi bio „Knjiga slike“. Engleski naslov *The Image Book* ukazuje na nerazdvojivost dvije naslovne reči što je u našem prevodu podvučeno nazivom *Knjiga-slika*. Godarov naslov je varijacija naslova *Slike u riječima* / *Images en parole*, knjige An-Mari Mievil. Radni naslov *Pokušaj u plavom* / *Tentative de bleu* ukazuje na značaj plave boje u filmu, i još više, na činjenicu da Godar stvara kao slikar i vizuelni umjetnici, prije svega rukama,

Histoire(s) du cinéma <http://www.screeningthepast.com/2012/08/a-skeleton-key-to-histoires-du-cinema/> pristupljeno 28. 11. 2020.

dajući još jedan prilog svom autoportretu stvaraoca. Uzeti zajedno, taj i prethodni radni naslov *Velika crna slika* ukazuju da su i plava i crna boja važni akteri u Godarovom djelu. Crna boja označava prekide i ćutanje, natušteno nebo pred buru, a obje boje zajedno su metafora oluje. Plava boja poprima i značenja reminiscencije na instalacije savremenog američkog slikara Džejmsa Tarela (James Turrell), na splavove sirotih migranata i izbjeglica na *Splavu meduze*, na ostrvo Lezbos, poeziju, Odisejevo lutanje, na šta asocira i jedna scena iz Godarovog filma *Prezir / Le mépris*, 1963. u kojoj je Homerova bronzana bista jukstaponirana uz ljepote Mediterana.¹⁷ U nekim fragmentima, dominantna plava boja ima nijansu kao na odjeći usnule djevojke na Matisovoj slici *Rumunska bluza / La Blouse roumaine* (Henri Matisse, 1940). Plava boja može imati lično značenje ukazivanjem na elegično raspoloženje, svečano za stvaraoca i, zajedno sa crnom bojom, prikladno njegovoj zabrinutosti za sudbinu svijeta u XXI vijeku (Taubin, 2018).

Godarove boje, naročito crna i plava, a u drugom dijelu filma i crvena, često su „hipersaturisane, solarizovane i pikselizovane“ i na taj način namjerno umanjenog kvaliteta, kako bi zatim ponovo bile kompjuterskom tehnikom prerađene u trodimenzionalne slike visokog kvaliteta. Na taj način, Godar sa svojim saradnicima stvara digitalni ekspresionizam (Moretti, 2019).

Godar je težio da naslovom precizno izrazi intermedijalnost svog esejističkog filma. Davanjem podnaslova kojima je svoj film podijelio u pet poglavlja, označenih rimskim brojevima i velikim slovima, Godar predočava osobena literarna svojstva svog intermedijalnog djela. Muzika *Knjige-slike* ukazuje da ovaj film možemo smatrati petostavačnom partiturom sa *kodom* (Picard, 2018). Kao slikarsko djelo, *Knjiga-slika* najviše nalikuje mozaiku napravljenom od vizuelnih i auditivnih klipova iz filmova, TV

¹⁷ Film je sniman na ostrvu Kapri. Vidjeti :

[https://en.wikipedia.org/wiki/Contempt_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Contempt_(film)) pristupljeno 30. 3. 2020.

programa, video priloga sa jutjuba (*youtube*); statičnih slika; odlomaka tekstova, uz montažu pozajmica prerađenih inserata iz filmskih arhiva, TV reportaža, muzičkih fragmenata. Da bi potvrdio svoj pristup, Godar traži podršku u Brehtovoj misli: „Samo fragment nosi pečat autentičnosti“.

Godar citira impresivan broj od ukupno 69 filmova, računajući tu i svoje filmove *JLG/JLG – decembarski autoportret / JLG/JLG - autoportrait de décembre*, 1994. i *Ovdje i drugdje / Ici et ailleurs*, realizovan u koautorstvu sa An-Mari Mievil od 1970 do 1974 godine. Period produkcije najstarijeg citiranog filma iz 1922. *Dr Mabuze kockar / Dr. Mabuse der Spieler* Frica Langa do najnovijeg iz 2009. *Terorizam razmotren kao jedna od finih umjetnosti / Terrorism Considered as One of the Fine Arts* Pitera Vajtheda (Peter Whitehead), iznosi 87 godina.¹⁸ Godarovo citiranje drugih filmova vrlo često prati njegova dodatna prerada fragmenata.¹⁹ Na taj način, počev od svojih prvih filmskih eseja, Godar „*prisivjanjem* i *ponavljanjem*, proizvodi neku vrstu mnemotehnike koja nam omogućava da upamtimo slike i tako njihove označitelje povežemo u različitim kontekstima“ (Emmelhainz, 2012). Zahvaljujući svojoj književno-istorijskoj erudiciji, ali i korišćenju savremenih medija, Godar referiše na veliki broj djela i od polaznog diskontinuiteta, zajedno sa An-Mari Mievil i svojim saradnicima, u *Knjizi slika* stvara kontinuitet, djelo razgranato poput rizoma, u kome se istraživanjem prostora i vremena dopiyeva do mnogoznačne sinteze.

U intervjuu sa Antoninom Deržitskajom i Dmitrijem Golotjukom, Godar objašnjava kako je došao na ideju da napravi film iz pet djelova:

¹⁸ Toliko je Godar imao u vrijeme premijere filma. Nazivi svih citiranih filmova se mogu naći na sajtu : *Le Livre d'image* (2018). Film details.

<https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/5be625d975c4112>. 3. 2019.

¹⁹ Godar je izjavio: „Ponekad na snimak, bio lošeg kvaliteta ili ne, dodajem boje jer više volim da od njega sâm napravim sliku“ (Boisson, 2018).

„Odista je počelo kad sam mislio o pet prstiju. Rekao sam sebi: ‘Napravićeš film u kome će biti pet prstiju a zatim, i ono što tih pet prstiju zajedno čine – ruku.’ A onda sam mislio .., možda na drugi dio poslije toga. Ali za to je trebalo vremena. Pet prstiju, to je došlo dosta brzo: prvi prst su rimejk odnosno kopije; drugi prst je rat, a zatim sam našao i taj stari francuski tekst *Večeri Sankt Petersburga*; onda, treći prst, bio je to Rilkeov prst (‘cveće među kolosecima tako tužno na vetru zbunjenom putovanjima’); četvrti prst, ... bila je to Monteskejova knjiga *Duh zakona*; i peti – bila je to *Središnja centralna oblast*, film jednog Amerikanca, Majkla Snoua koji sam skratio: ne vidi se više ... sve to“ (Derzhitskaya et Golotyuk, 2018).

U drugoj izjavi, Godar je još eksplicitniji:

„To je šarada čitave istorije: moj prvi [prst] ide u bioskop, drugi ga napušta zbog rata (mračno predavanje Žozefa de Mestra), moj treći je Rilkeov stih, u filmovima penje se u sve vozove svijeta i slazi s njih. Na stanici čeka Monteskje: moj četvrti prst je politika u kojoj pravda ide ispred zakona. Moj peti [prst], to je najduži dio, pozajmljuje svoj naslov od velikog filma Majkla Snoua da bi brzo otišao da vidi drugdje – u središte filma ili u centar svijeta, to nezahtjevno nepodređeno pitanje: *Mogu li Arapi da govore?*“ (Chessel, 2018).

Poslije, na prvi pogled zagonetne, najavne špice u kojoj se velikom, „filmskom“ brzinom na crnoj pozadini ekrana iz koje svjetlucaju raznobojna slova, slike i zvuci, u vidu bljesaka koji odmah utonu u tamu, potpuni mrak u kome se čuje snažan zvuk nalik na alarm, Godar prikazuje ekran koji nije uobičajeno bijelo platno, već liči na ponor bez dna, špilju iz koje se djelo pomalja“ (Picard, 2018). Utisak potpuno crne boje ostvaren je digitalnom tehnikom jer se na ekranu monitora može prikazati potpuno crna boja što je neizvodljivo na filmskom platnu.

Prva, statična slika filma prikazuje ruku sa palcem okrenutim naviše. Zatim vidimo autora koji sjedi okružen umjetničkim

knjigama i isječcima iz raznih filmova koje drži u ruci, razgleda i pažljivo isjeca makazama. Prve Godarove riječi: „Čovjek misli rukama“, prati isticanje značaja ruke jednim izdvojenim detaljem sa fotografije, kako se smatra, posljednjeg završenog djela Leonarda Da Vinčija, slike *Sveti Jovan Krstitelj*. Na Leonardovoj slici *Krstitelj* izgleda tako kao da gleda u posmatrača osmjehujući mu se, dok mu je desna ruka uperena ka nebesima, kao da traži rajsko, božje spasenje za čovječanstvo. Ovaj kadar je dobra ilustracija intermedijalnosti koja karakteriše *Knjigu-sliku*, kao i Godarove ranije esejske filmove, koji podstiču jedinstven, paradoksalan spoj fotografskog kolaža i kaligramskog teksta sa muzičkim i duhovnim aspektima kinematografske montaže (Pethő, 2009).

Godar je fotografiju ruke sa Leonardove slike izmijenio digitalnom obradom tako da „lišena boje, izgleda kao spektar blijedostive na crnom polju, kao da je nekoliko puta propuštena kroz mašinu za fotokopiranje“ (Balsom, 2018). Stičemo utisak da tako prikazana ruka pluta ili plovi iznad mračnog ambisa. Postavlja se pitanje: da li nas ruka poučava, da li nam pokazuje put, da li ukazuje na nešto božansko poput stvaranja svijeta? Ruka ima antagonistička značenja, kao i čovjekova priroda, može da gradi ali i da razara. Čak i kad stvara, ruka mora prethodno da razara, da razruši staro da bi izgradila novo, što se odnosi i na nastajanje umjetničkog djela. Pikaso je rekao: „Svaki čin stvaranja je prije svega čin razaranja“ (Ashton, 1977). Godar, već nekoliko decenija jedan od najvažnijih stvaralaca refleksivnog filma, filma koji misli (Frampton, 2006), u *Knjizi-slici* nas poziva da mislimo rukama.

„Čovjek misli rukama“ je parafraza naslova knjige *Misliti rukama* Deni de Ružmona (Denis de Rougemont), švajcarskog frankofonog filozofa i teoretičara kulture.²⁰ Upravo ruka kojom

²⁰ U djelu *Misliti rukama*, prvi put objavljenom 1936. godine, Deni de Ružmon (1906-1985) tvrdi da čovjek, uprkos dekadenciji društva i vulgarnosti

umjetnik piše književna djela, slika i vaja karakteriše *conditio humana*. Marks je posebno istakao ulogu ruke u razvoju čovjeka. Asocijacija na filozofa autora *Komunističkog manifesta* podsjeća nas na Godarov angažovani period, na Godara intelektualca ljevičara, pobornika marksizma, čovjeka koji se u vrijeme studentskih demonstracija 1968. godine deklarirao kao maoista.

Upotreba filmske montaže je upravo ono što Godaru u *Knjizi slike*, kao i u *Istorijama filma*, omogućava artistske manipulacije. Riječ *manipulacija*, u smislu upravljanja rukama ukazuje na ulogu ruke u Godarovom stvaranju filmskog eseja pošto je etimološki izvedena iz latinske riječi *manipulus*, koja znači pregršt ili rukovet i upućuje na šaku i prste. I riječ *digitalno*, izvedena od latinske riječi *digitus* – prst, povezana je sa finim radom rukama a ima i značenja kompjuterske, digitalne obrade slike i tona što je od bitnog značaja i za post/modernu filmsku montažu.

Stvaranje rukama proteže se i kroz svih pet poglavlja *Knjige-slike* a ogleda se u skoro svakom kadru po promjeni boja, dramatičnom pojačavanju kontrasta, dekompoziciji pokreta, analitičkom mijenjanju ramova slika; promjeni rezolucije i drugih aspekata slika i tonova. Zvuk se registruje multikanalno, a u filmu se govori na sedam jezika. Godarova originalna, radikalno nova montaža je bitan element njegovog umjetničkog identiteta (Lemercier, 2018).

U svakom svom novom filmu, pa i u *Knjizi slike*, Godar nas ponovo uči da govorimo i da vidimo ono što se ne može postići za jedan dan (Solano, 2019). Godar tvrdi da „u filmu, sve mora da govori“, što ukazuje da ne pretpostavlja nikakvu hijerarhiju u

kako desničarskog tako i ljevičarskog racionalizma, treba da očuva potencijal obnove životodavne zajednice koja uzima u obzir sve dimenzije ličnosti. On se zalaže za etički egzistencijalizam i za reinkarnaciju autentične kulture zasnovane na mišljenju koje je djelotvorno samo ako se prevodi u konkretno i korisno djelanje. Vidjeti: https://fr.wikipedia.org/wiki/Penser_avec_les_mains pristupljeno 15. 12. 2018.

širokom repertoaru multiplih slojeva intermedijalnosti. Filmske slike prati Godarov elegični, od pušenja duboki promukli glas koji zahvaljujući tehnici multikanalnog miksovanja dobija razne kvalitete, od elegičnog i upozoravajućeg kad nam govori „Sada je u svijetu rat“, pa do prisnog glasa koji, kao u prethodnom Godarovom filmskom eseju *Zbogom jeziku / Adieu au langage* (2014), ostavlja utisak šaputanja direktno u uvo (Picard, 2018; Solano, 2018).

Intermedijalnost, dominantna *Knjige-slike*, po temama se može posmatrati kao epilog ili nastavak *Istorije filma / Histoire(s) du cinéma* (1988-98). Godar nam prikazuje klipove iz starih filmova koji djeluju poput aforizama u kojima se združuju, upliću i prepliću slike, tekst i muzika. Kombinovanje raznovrsnih vizuelnih i muzičkih komponenti u istom kadru nije doslovno citiranje jer inserti iz različitih filmova nijesu vjerna kopija originala, već su prerađene, neobično obojene, čudno i jarko blještave godarovske slike koje, uz autorove navode iz velikih književnih i filozofskih djela, pogađaju gledaoce kao „gnomske salve“ (Picard, 2018).

Naslov prvog od pet poglavlja ispisuju slova *Rim(AK)es* što ukazuje da su kopije iz raznih filmova, i pored diskontinuiteta fragmenata, ujedno i rime, saglasje u slikovitosti i emocionalnoj izražajnosti, audiovizuelna poetika koju gledaoci treba da dožive i time budu podstaknuti na refleksivnost. Na početku filma, Godar najavljuje probleme savremenog svijeta. Njegove riječi „Tamo [u svijetu] je rat“ ilustruje retuširana slika eksplozije atomske bombe, kao i referenca na knjigu Deni de Ružmona *Pisma o atomskoj bombi* (1946) u kojima je postavljeno etičko pitanje proizvodnje i upotrebe nuklearnog oružja u odnosu na njegove prijetnje nacionalnoj suverenosti i slobodi u budućnosti čovječanstva. Poslije takvog upozorenja gledaocima, Godarove riječi prate slike nasilja iz filmova *Kroford i Din / Crawford and Dean*, Hičkokovog filma *Ozloglašena*, Pazolinijevog *Salò*, ili

120 dana Sodome sa prizorima bijede i poniženja koje je donio Musolinijev fašizam. Ovi fragmenti se prepliću sa novim slikama svireposti u današnjem svijetu (Glieberman, 2018). Uporedo sa takvim kadrovima, Godar nas navodi na razmišljanje o sudbini filma kao umjetnosti: stari, ranjivi nitratni filmovi se teško čuvaju, kopije zahtijevaju skupu rekonstrukciju i digitalizaciju koja neminovno znači i promjenu originala. Poseban problem je kolorizacija crno-bijelih filmova; mali broj autora, među kojima su Vudi Alen i Orson Vels, zadržali su svoja prava sprečavajući da njihove filmove zadesi takva sudbina (Baldwin, 2014).

Govoreći o čovjekovoj želji da bude besmrtna, *glasom preko* sekvence iz Hičkokovog filma *Vertigo* u kome detektiv Skoti (Džejms Stjuart) spašava Medlin (Kim Novak) od utopljenja u vodi, Godar postavlja pitanje: „Šta ću postati ako ne umrem?“ Uz kadrove iz Ejzenštajnovog *Ivana Groznog*, retuširanu sliku Ežena Delakroa *Sloboda vodi narode* i Hitlerove fotografije, dakle podsjećajući nas na istoriju, Godar nam kazuje: „Sa komunistima ću ići sve do smrti ali do tog [trenutka] treba mi još jedan korak.“

Prihvatajući ograničenje tog „jednog koraka“, Godar se, umjesto refleksija o kinematografiji kao arhitekturi, pozorišnoj scenografiji, tehnologiji i stvaralačkoj praksi, iznijetih u *Istorijama kinematografije*, u *Knjizi-slici* potpuno posvećuje jedino razmatranju filma – kao slike i kao samostalne umjetničke oblasti koja može lako da kruži svijetom. U današnjoj digitalnoj eri, filmovi mogu da budu svima dostupni putem interneta, da budi daunlodovani u kompjuterima i uskladišteni na lako prenosive medije (DVD i USB), pa čak i da im izgled bude promijenjen kompjuterskom tehnologijom.

U drugom i trećem poglavlju *Knjige-slike*, reference na Drugi svjetski rat postaju češće i ulaze u trag saučesništvu između civilizacije i varvarstva koje je bilo jedna od središnjih tema *Istorijama kinematografije*. Drugo poglavlje je naslovljeno

Sankt Petersburške večeri. Naslov je preuzet iz knjige *Sanktpeterburške večeri ili Razgovori o ovozemaljskoj vladavini* (1821) čiji je autor grof Žozef de Mestr (Joseph de Maistre 1757-1821), francuski diplomata, filozof i slavni teoretičar problema rata. U toku istorije Mestrovo delo je sačuvalo, a možda i povećalo, svoju aktuelnost zbog sklonosti čovječanstva ka destruktivnosti, pa se Godar kritički i s ironijom osvrće na ekstremno desničarske misli savojskog filozofa, posebno u diskursu o ratu:

„Dželat je ugaoni kamen društva; egzekutor božanskog ispaštanja. [...] Zemlja nije ništa drugo do veliki oltar na kome sve što živi mora biti žrtvovano bez kraja, bez mjere [...] dok zlo ne bude zatrveno.“ (de Mestr, 1821, prevod Ž. M).

Godar-narator opisuje rat kao skandal razuma; rat je antihuman, filozofski nerazumljiv, čisto ludilo. On podvlači de Mestrove zaključke: „Rat je dakle božanski sâm po sebi. Rat je dakle božanski sâm po sebi zato što je zakon svijeta“, opet ponavljajući riječi: „Rat je zakon svijeta“. Ovaj odjeljak prate inserti slike krokodila koji hvata svoj plijen, i preplašenog zeca iz Renoarovog filma *Pravilo igre*. Godar jasno izražava svoj kritički stav iznoseći jednu žalosnu istinu o današnjoj Evropi u kojoj je nestalo kritičko mišljenje a „akcije građana su postale neodvojive od delovanja njihovih vlada.“

Treće poglavlje počinje sekvencom bala iz Bondarčukovog filma *Rat i mir* koju je Godar modifikovao skoro do neprepoznatljivosti ostavljajući dominaciju crvene boje, mogućeg simbola strasti i prolivanja krvi. Ovo poglavlje je posvećeno poetici putovanja, uz Rilkeove stihove „kao cveće među kolosecima / Tako tužno u vetru zbunjenom putovanjima“ iz zbirke pjesama *Knjiga o siromaštvu i smrti*.²¹ Asocijacije na putovanje nastavlja

²¹ „Und du bist arm:

Und wie die kranken die sich anders legen

Und glücklich sind; wie Blumen in Geleisen

parafraziranje uvodnih rečenica iz romana Dostojevskog *Idiot* („oko devet časova izjutra varšavski voz se punom parom približavao Petrogradu“); Godar ih izgovara preko kadrova iz filma *Predjeli u magli* (Theo Angelopoulos, 1988). Zatim slijedi ciklus fragmenata sa slikama vozova iz raznih filmova, urađen u saradnji sa Nikol (Nicole) Brenez, istoričarkom i teoretičarkom kinematografije, koja je priredila retrospektivu Godarovih filmova u muzeju Pompidu 2006. godine. Ovdje Godar citira misao Holisa Framptona (1936-1984), američkog avangardnog filmskog stvaraoca koji piše o umjetnosti kao „sredstvu za opstanak“: „Nijedna djelatnost ne postaje umjetnost dok se njena vlastita epoha ne završi.“

Naredni kadrovi sa slikama vozova ukazuju koliko je kinematografska tehnika *travelinga* značajna za njihovo snimanje, a sekvence iz filma *General Bastera Kitona* (Keaton, 1926) evociraju i na moralna značenja. I ovdje, Žili Delpi *glasom izvan* [kadra] recituje Bodlerove stihove o putovanju koji sada, u kontekstu fragmenta iz *General*a, slave ljepotu putovanja i filmske umjetnosti. Scene egzodusa i smrti u fragmentima iz filma *Manon* (1949) Anri Žorž Kluzoa (Henri-Georges Clouzeau) ukazuju na neumitni tok istorije i nezavidnu čovjekovu sudbinu.

Četvrto poglavlje je naslovljeno *Duh zakona* prema djelu Monteskeja (Montesquieu, 1689-1755). Godard (*sa glasom izvan*) čita odlomke iz *Duha zakona*:

So traurig war im irren Wind der Reisen”

(„I ti si siromah:

I kao bolesni što drukčije ležu

I srećni su; kao cveće među kolosecima

Tako tužno u vetru zbunjenom putovanjima “) /prevod Ž. M./

Rilke, Reiner Maria (1905). *Das Stundenbuch*. III. *Das Buch von der Armut und vom Tode*.

<http://www.gutenberg.org/files/24288/24288-0.txt> pristupljeno 15. 12. 2018.

„Nastojeći da poučite ljude, možete upražnjavati tu opštu vrlinu koja sadrži ljubav svega. Čovjek, to savitljivo biće, prilagođavajući se u društvu na misli i utiske drugih jednako je sposoban da razumije svoju vlastitu prirodu (fragment iz ruskog filma *Nož*), kad mu se ukaže, ali i da izgubi sve, čak i svoja osjećanja kad mu se ona [priroda] otme.“

Veliki značenjski opseg ovog citata potvrđuju slike koje je prate: kadrovi iz filma *Mladi Linkoln* (*Young Mr. Lincoln*) sa Henri Fondom, fotografija mentalno zaostale nakaze, i scena iz filma *Dnevnik seoskog sveštenika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) Roberta Bresona (Robert Bresson, 1901-1999).

Godar tihim glasom govori o solidarnosti Evrope i činjenici da ni vladama država ni pojedincu nije više dopušteno da bude ubica a te riječi prati slika Judite i Holoferna. „Ako postoji neka vlada kao divlja životinja, mora se prema njoj postupati kao sa divljom životinjom.“ Tim povodom, Godar ukazuje da se pred našim očima dešavaju zločini i citira govor Viktora Igoa (Victor Hugot, *Actes et paroles*, 1876) „Za Srbiju“ u kome je Igo, iako mu je tada bilo 74 godine, smogao snage da protestuje protiv turskog masakra nad nedužnim stanovništvom. Za to vrijeme, gledamo Gojinu sliku *Saturn proždire svog sina*, jednu od najstrašnijih slika u istoriji slikarstva, i fragment iz filma *Njemačka, nulte godine / Germania anno zero* Roberta Roselinija (Rossellini, 1948).

U kadru s kolorisanim knjigama *Duha zakona*, Godar nastavlja citatom: „Vjerujem da bih bio najsrećniji od smrtnika ako bih mogao učiniti da se ljudi izliječe od svojih predrasuda. Ovdje nazivam predrasudama ne samo ono što čini da se ignorišu izvjesne stvari, već i ono što se čini kad čovjek ignoriše sam sebe.“ Godar združuje Montesekjeovu misao da bi bio srećan kad bi ljudi bili prosvećeniji sa fragmentima iz Felinijevog filma *Ulica / La Strada*, Gogenovom slikom Tahitija i sekvencom iz svog filma *Vikend / Week-end*.

U odjeljku *O tami / Des Ténèbres* Godar se sarkastično osvrće na pokušaje da se umanju težina zločina i nehumanosti kroz istoriju čovječanstva koja je takođe i istorija nasilja i ratova: „kažu spaljeno je dvjesto sela a samo je devedeset devet, to što zovete kuga samo je tifus; sve žene nijesu bile silovane, sve djevojke nijesu bile prodane, neke su umakle. [...] Kastrirali su zatvoreni-ke ali su im pritom odsjekli i glavu što umanjuje fakat; dijete za koje ste kazali da je bacano sa jednog koplja na drugo, ustvari je samo stavljeno na vrh bajoneta ; gdje je bilo jedno, vi stavljate dvoje, uvećavate duplo.“

Godar je uvijek javno branio Palestinu i istupao protiv zločina koje u njoj čini Izrael. Zato ovdje ne iznenađuje njegovo obraćanje Zapadnoj Evropi koja uglavnom ravnodušno posmatra stradanja Palestinaca: „psi po ulicama glođu lobanje silovanih devojaka, sve to je strašno, a bio bi dovoljan jedan znak evropskih vlada da to spriječi, i kao što su jezivi divljaci koji vrše te zločine, tako su grozni i civilizovani ljudi koji ih puštaju da ih vrše.“

Godarov diskurs o društvenoj nepravdi nastavlja se prikazom slike *Čistači parketa* francuskog impresioniste Gistava Kajbota (Gustave Caillebotte, 1848-1904) i čitanjem odlomka iz Balzakovih *Scena iz pariskog života*: „Čovjek koga je pravda oduzela iz broja živih pripada Parketu. Parket je suveren: on ne zavisi ni od koga; on zavisi samo od svoje savjesti. Zatvor pripada Parketu,²² on je njegov apsolutni gospodar.“ Na vizuelnom planu, ove riječi prati kadar u kome vidimo Henrija Fondu u Hičkokovom filmu *Krivo optuženi / The Wrong Man*, 1956. dok

²² Veza između Kajbotove slike i odlomka iz Balzakovog djela nije samo na novu homofonije i homonimije reči parket/ Parket. Još važnije, povezanost je uspostavljena sa značenjem čitavog pasusa: Kajbotovo djelo je za života bilo nepravedno nepriznato. Vidjeti:

https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Caillebotte pristupljeno 20. 3. 2020.

slušamo segment himne *Dies Irae*.²³ Fragment sa prikazom nagog zatvorenika iz filma *Sve je dobro* ruskog režisera Aleksandra Nevskog uklopljen je uz Godarov *glas preko* koji nas opominje: „Društvo je utemeljeno na zajedničkom zločinu.“

Svoje iskazivanje sumnje da Evropa danas posjeduje neophodne vrline, Godar združuje sa slikama agresije i nasilja. Gledamo scenu ubistva iz filma *Slon / Elephant* reditelja Gasa van Santa (Gus Van Sant), slušamo citat iz romana *Osvajači / Les Conquistadors* Andre Malroa (André Malraux): „Draži su mi [siromasi], ali jedino zato što su pobijeđeni.“ Ovaj odjeljak filma se završava slikom toplih svijetlih boja djece i ptica, simbola budućnosti i slobode. Tako se uz scene okrutnosti i nasilja u ovom poglavlju do gledalaca prenosi Godarovo vjerovanje da će pravda a ne zakon pružiti odgovor na probleme koje iznova stvara obuzetost svijeta ratovanjem.

Misao „U svijetu je rat“, koja se provlači kroz prva četiri dijela filma, u petom nalazi svoj odgovor u riječima: „mora doći do revolucije“ (Chessel, 2018). Naslov za peto poglavlje je pozajmljen iz remek-djela Majkla Snoua (Michael Snow) *Središnja oblast / La région centrale* (1971) i zauzima približno polovinu filma. Jedino ovo poglavlje sadrži dokumentarne kadrove koji su, prema izjavi Vensana (Vincent) Maravala, suvlasnika producerske kuće *Wild Bunch*, snimani u Tunisu i u raznim drugim arapskim zemljama. U ovom poglavlju, Godarova pažnja, slično kao u njegovom prethodnom djelu *Film socijalizam* (2010) nije usredsređena samo na zapadni svijet. Razlog je njegova namjera da pruži analizu svijeta Srednjeg istoka, današnjeg arapskog svijeta, na koji se posljednjih decenija preselila i koncentrisala istorija ratova i nasilja.

Na početku poglavlja, Godar svoje razmatranje problema XX vijeka situira u širi kontekst podvlačeći čovjekovu nezaustavljivi-

²³ Vidjeti: *Dies Irae*. https://hr.wikipedia.org/wiki/Dies_Irae pristupljeno 20. 3. 2020.

vu agresivnost i istrebljenje vrsta. U svojstvu naratora, navodi da u uništavanju životne sredine učestvuju i „milijarda najbogatijih“ koji bacaju iz objesti i „milijarda najsiromašnijih koji uništavaju svoje resurse iz nužde“. Godar ovom sekvencom i narednim prikazom stradanja arapskog svijeta pokazuje svoje ineteresovanje za činjenice, kao što je izjavio na konferenciji za štampu poslije premijere filma:

„U činjenici nije zanimljivo samo ono što se čini, već i ono što se ne čini. A to dvoje ide zajedno. Govori se da je baš to što se čini vrlo mali dio od onog što se ne čini. Dakle, kako se to ne čini, ono što se čini dovodi do katastrofe. [...] Moj film hoće da pomogne da se misli o onom što se ne čini.“ (Boisson, 2018).

Godarovo neposredno nadahnuće za razmatranje arapskog svijeta izvire iz romana *Ambicija u pustinji* / *Une ambition dans le désert*, Alberta Kossierija (Cossery, 1913-2008), francuskog pisca rođenog u Egiptu i iz djela Eduarda Saida (Edward Saïd, 1935-2003), knjige *Orijentalizam* i dokumentarnog filma *U sjenci zapada*.²⁴ Saidova djela ruše zabludu koju su evropski proučavaoci orijentalisti stvorili o svijetu Orijenta (Bliskog, Srednjeg i Dalekog Istoka), ismijevaju i izvrgavaju ruglu zapadnjačku predstavu o „Srećnoj Arabiji“, evropski stav koji u svom istoimenom putopisu prenosi i Aleksandar Dima. Takve stereotipe je širila i kinematografija što je ilustrovano kadrovima letećeg ćilima u filmu Raula Volša (Raoul Walsh) *Bagdadski lopov* (1922), i scene „varvarske“ paganske Arabije iz Pazolinijevog (Pasolini) filma *Cvet hiljadu i jedne noći* / *Il fiore delle mille e una notte*, 1974. Godar ističe : „Arapski svijet je dekor [...]. Ako arapski svijet postoji kao takav, svijet ga nikad nije posmatrao kao takvog.“

Interesovanje za arapski svijet Godar vezuje za svoje djetinjstvo, za ime svog psa i sjećanje na priču koju je Godarov djed

²⁴ Vidjeti: Edward Said. https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Said pristupljeno 31. 1. 2020.

pričao o svom vozaču Alžircu (Derzhitskaya et Golotyuk, 2018). Godarova umjetnička zaokupljenost arapskim problemima, u nekoj vrsti hajdegerovskog *briganja* ali i aktivnog ličnog angažovanja datira iz perioda 1969–70, kada je posjetio Zapadnu obalu kako bi radio na filmu o borbi za palestinsku nezavisnost. Kratak klip iz tog filma naslovljenog *Ovdje i drugdje* nalazimo i u *Knjizi-slici* gdje Godar još snažnije nastoji da nađe slike koje bi bile amblematične za savremenu istoriju arapskog svijeta.

U nekoliko sekvenci posvećenih arapskoj kinematografiji predstavljeni su fragmenti iz dokumentarnih filmova i iz klasičnog igranog filma *Alžirka Džamilja* (1958), reditelja Jusefa Šahina, sa temom o ženi borcu u neuspješnoj revoluciji protiv francuskih okupatora 1954. godine i njenoj mučeničkoj smrti, film koji je alžirska vlada decenijama zabranjivala.²⁵

U sljedećem, jedinom donekle narativnom sloju, *Knjiga-slika* je fokusirana na Koserijev roman *Ambicija u pustinji*.²⁶ Radnja romana odvija se u Dofi, maloj fikcionalnoj državi u Persijskom zalivu. Siromašni narod Dofe je ipak srećan i bezbjedan jer ga velike sile ostavljaju na miru pošto u njihovom tlu nema nafte. Međutim, šeik Ben Kadem, u namjeri da ostvari svoj djetinj(ast)i san i zavlada svim zemljama zaliva, teži da privuče pažnju imperijalnih sila organizovanjem lažne revolucije u svojoj vlastitoj zemlji. Njegov mudri rođak Samandar jadikuje zbog toga govoreći mu da će bombe opustošiti zemlju. Godar komentariše Ben Kademove ambicije: „Svako sanja da bude kralj a niko ne sanja da bude Faust.“ Možda se u tome ogleda razlika između uzvišenog svijeta religije i inferiornog svijeta duhovne bijede.

²⁵ Vidjeti: *Jamila, the Algerian*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jamila,_the_Algerian pristupljeno 31. 1. 2020.

²⁶ Vidjeti: *Une ambition dans le desert*.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Une_ambition_dans_le_d%C3%A9sert : pristupljeno 10. 1. 2020.

Godar naglašava i religijsko porijeklo konflikta između riječi i slike, karakterističnog za religije knjige. Sa *glasom preko* bavi se sakralizacijom riječi/ teksta svetih knjiga, počev od tablica „Deset božjih zapovijesti, svitaka Tore, Biblije, Kurana, i drugih.“ On tajnovito dodaje da bi i tok istorije mogao biti drugačiji da je umjesto primalne riječi postojalo nešto drugo – neka slika, prvotna slika.

Fragment iz filma *Salambo*, ekranizacije istoimenog Floberovog romana, scene razaranja moćnim oružjem imperijalnih sila i egzekucija nedužnih koje vrši takozvana Islamska država oslikavaju varvarstva kolonizacije, masovno uništavanje i ratne zločine. Bojeći slike požara, pustinjskog pijeska, zažarenog neba u sutonu jarkom i prezasićenom crvenom bojom, u svom fovističkom stilu (Picard, 2018), Godar izražava svoje uvjerenje da „mora doći do revolucije“ i tada treba stati na stranu potlačenih. Prizore eksplozija bombi u filmu osjećamo i na formalnom planu, podrhtavanjem slike u tim sekvencama filma, a Godar citira Eduara Saida: „Izvjescio je da čin predstavljanja uvijek uključuje nasilje prema predstavljenom subjektu. Stvarno postoji kontrast između nasilnosti čina predstavljanja i unutrašnje mirnoće samog predstavljanja.“ Zajedno sa Boasonom (Boisson, 2018), možemo shvatiti da se ova pouka odnosi na cio film *Knjiga-slika*.

Naglašavajući stradanje arapskih naroda, Godar je suočio zapadni svijet izobilja sa slikama dehumanizacije. Politički sloj Godarovog filma prirodno je izazvao najviše polemika među filmskim kritičarima. Posebno je kritikovana Godarova opsesija arapskim svijetom (Glieberman, 2018). Isti autor u svom prikazu ističe i doprinos medija „dehumanizaciji arapskog svijeta“, slici koju je, po njegovom viđenju, Godar u filmu „uravnotežio posvećivanjem arapskog svijeta“. Brody (2019) je veoma pohvalno pisao o filmu ali je kritikovao „neadekvatan opis onog što je [Godar] ‘nazvao arapskim svijetom’“, naročito

oskudnost slika sa Srednjeg Istoka. Jasno, takav utisak stiču zapadni kritičari i većina gledalaca koji u vizuelnom bogatstvu *Knjige-slike* ne mogu zasigurno prepoznati slike događaja sa Srednjeg Istoka i njihovo značenje.²⁷

Godarovi filmski eseji, naročito *Istorija/e filma* i *Knjiga-slika*, reprezentuju proces čovjekovog mišljenja i njegovu neraskidivu povezanost sa opažajno-emocionalnom sferom. Ljepota ta dva filma je u mozaičnosti slika, ne samo u toj nevjerovatnoj montaži, već i u načinu na koji je polazna građa transfigurisana u veličanstvenu kompoziciju (Balsom, 2018).

Umjesto slika glumaca i fiktionalne radnje, Godar nas je u *Knjizi slike* obasuo tisućama raznolikih scena. Gledaoci izražavaju žaljenje što ne mogu da ih upamte niti da svi dožive ovaj film na isti način. Izgleda da brzo smjenjivanje slika priziva gledaoce na ponovno gledanje filma, ali takav *tempo accelerando* pogoduje i temi filma, neodložnoj potrebi za spasavanjem svijeta koji zbog ratova, pohlepe bogatih i uništavanja životne sredine srlja u propast. Ostaje neizvjesno da li spas može donijeti neka nova revolucija koja bi trebalo da ostvari ono što tzv. komunizam (takođe pomenut u filmu) nije uspio u prošlom vijeku.

Kraj *Knjige-slike* je melanholičan; tragiku pojačavaju riječi Elijasa Kanetija (Elias Canetti): „Vjeruj mi, nikad ne mogu biti dovoljno tužan što svijet nije bolji.“ Pri potpunom crnilu slike, Godar, kao sa odra, ipak izražava nadu citirajući misli Petera Vajsa iz *Estetike otpora*:

„Čak iako ništa ne ispadne kao što smo se nadali, to nimalo neće promijeniti naše nade, one će ostati neophodna utopija, a područje nada je prostranije od našeg vremena. Isto kao što je prošlost nepromjenljiva, isto tako će i naše nade ostati nepromjenljive.“

²⁷ Vidjeti opsežnu diskusiju na sajtu:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Image_Book pristupljeno 16. 12. 2018.

Te završne riječi su pledoaje vrijedan pomena jer se ne odnose samo na film, već i na sve trenutke čovjekovog života. *Koda* na kraju odjavne špice, u jednoj sceni iz Ofilsovog (Ophüls) filma *Zadovoljstvo* (1952), u kome jedan čovjek pod maskom u plesnoj dvorani igra kao mladić, sve dok ne padne mrtav a maska mu spadne i ugledamo njegovo izabrano staračko lice. Prema Pikaru (Picard, 2018), ova scena prenosi ples smrti (*danse macabre*) od koga zastaje dah. Njena višeznačnost je čini, pored ostalog, i upečatljivom alegorijom za prethodno iznjetu utopiju nade, ali i za samog Žan-Lika Godara (Balsom, 2018) koji uprkos ličnoj ranjivosti stvara u devetoj deceniji svog života darujući nam još jedno remek-djelo.

Knjiga-slika je prvi put prikazana u pozorištu Vidi (Vidy) u Lozani na velikom TV ekranu sa visokom definicijom slike i uz osam precizno raspoređenih zvučnika.²⁸ Takva Godarova odluka ne čudi onoga ko pamti njegovu raniju izjavu: „Bioskopske sale nijesu više mjesta kulture.“ Odisti, velika većina bioskopskih sala, naročito u tržnim centrima, gdje se gledaoci natovare kokicama i koka-kolom i u toku filma neprestano žvaću, ostavljajući po izlasku za sobom nered, nikad nijesu ni bila mjesta kulture. Izuzetak od ovog pravila su festivalske dvorane, kino klubovi i rijetke sale Evropskog filma.

Kao i drugi Godarovi filmski eseji, *Knjiga-slika* predstavlja još jedan, novi izazov konvencionalnim filmskim kategorijama, pa i samoj definiciji filmske umjetnosti koja je decenijama, po popularnoj floskuli, bila umjetnost pokretnih slika. Međutim, to jedinstveno obilježje filma postalo je svojstvo zajedničko sa televizijom i raznim video tehnikama. Počev od proizvodnje video kaseti, i još više poslije otkrića digitalnih tehnika produkcije, gledanje filmova ne dešava se samo u bioskopskim dvoranama u mraku, već mnogo češće na malim ekranima televizije

²⁸ Vidjeti: <https://www.rtn.ch/rtn/Actualite/Culture/Le-livre-d-image-une-projection-tres-Godard-au-theatre-de-Vidy.html> pristupljeno 16. 12. 2018.

i na monitorima kompjutera. Razvoj novih tehnologija i Godarovi hibridni filmski eseji, *Pohvala ljubavi* (*Éloge de l'amour*), *Istorija filma*, *Knjiga-slika* i drugi zahtijevaju traženje novih bitnih odrednica filma (kinematografije) kao umjetnosti. Polazeći od Godarove *Pohvale ljubavi*, Omon (Aumont, 2011) nalazi tri sljedeće konstante filmske umjetnosti XXI vijeka: *egzaltaciju pogledom* (koju pruža projekcija slike i hvatanje imaginarnog), *vrijeme* (uobličeno u formu) *kao sadržaj filma*, *susret* (sa realnim iskustvom /doživljajem/ uz osjećanje suštinskog u slučajnom). Omon navodi i Godarove definiciju iz *Istorije/a filma*: „Film nije umjetnost, nije tehnika, film je tajna.“ Godarova „zagonetna formula“ (Aumont, 2011) ukazuje da još uvijek treba tražiti odgovor na pitanje: šta je film na nivou semiotičkih i filozofskih značenja.

Nesporno, Žan-Lik Godar je jedinstveni umjetnik koji je u toku više od šest decenija svog rada razvijao i usavršavao sve filmske forme; njegovo djelo karakteriše dug stvaralački put, originalnost umetničkog izraza koju doseže rijetko koji filmski autor. *Knjiga-slika* je enciklopedijsko testamentarno delo u kojem Godar svoj stvaralački proces, lik sebe kao-modernog-kinematografskog slikara, prikazuje kroz uzbudljivo putovanje od intelektualne igre do ozbiljnih refleksija u opazajnoj cjelini koja slavi snagu filmskog eseja i njegovu moć da ukaže na aktuelne probleme čovječanstva. Godarovo djelo još uvijek ostaje tajna čije izučavanje tek predstoji u narednim decenijama.

Literatura:

- Andrew, Dudley (2007), "A Film Aesthetic to Discover." *CiNéMaS* 17, no. 2-3: 47-71.
- Ashton, Dora (1977), *Picasso on Art: A Selection of Views*, Penguin Books, London & New York.
- Aumont, Jacques (1999), *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. P.O.L., Paris.
- Aumont, Jacques (2011), Que reste-t-il du cinéma ? *Trafic* 79: 95-106.
- Baldwin, Peter (2014), *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Balsom, Erika (2018), *The Image Book review: Jean-Luc Godard's ruminative and radical montage*. Updated: 28 December 2018 <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/image-book-jean-luc-godard-ruminative-radical-montage> pristupljeno 17. 9. 2019.
- Brody, Richard (2019), "The Image Book", Reviewed: Jean-Luc Godard Confronts Cinema's Depiction of the Arab World January 25, 2019 <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-image-book-reviewed-jean-luc-godard-confronts-cinemas-depiction-of-the-arab-world> pristupljeno 17. 9. 2019.
- Chessel, Luc (2018), Godard, jamais sage comme les images, *Liberation*, 12 mai 2018. https://next.liberation.fr/cinema/2018/05/12/godard-jamais-sage-comme-les-images_1649580 pristupljeno 17. 9. 2019.
- De Rougemont, Denis (1946), *Lettres sur la Bombe Atomique*, Gallimard, Paris.
- Derzhitskaya, Antonina; Golotyuk, Dmitry (9 June 2018), *Jean/Luc Godard: Des mots comme des fourmis*, <http://www.debordements.fr> pristupljeno 15. 11. 2019.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano, www.scribd.com/Filosofia_in_Ita pristupljeno 26. 11. 2020; (Eco,

Umberto, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965)

- Emmelhainz, Irmgard (2012) - Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking" (1967–1974), *Journal* #35 - Part II

- <https://www.e-flux.com/journal/35/68404/between-objective-engagement-and-engaged-cinema-jean-luc-godard-s-militant-filmmaking-1967-1974-part-ii/>

- Epsten, Žan, Inteligencija jednog mehanizma, u: Stojanović, Dušan (prir.), 1978, *Teorija filma*, nav delo, str. 136-141, loc. cit. str. 138.

- Frampton, Daniel (2006), *Filmosophy*, London and New York: Wallflower Press, 2006.

- Gliberman, Owen (2018), *Jean-Luc Godard's 'The Image Book'*. Owen Gleiberman <https://variety.com/2018/film/reviews/the-image-book-review-jean-luc-godard-1202807089/> pristupljeno 10. 10. 2019.

- Golotyuk, Dmitry and Antonina Derzhitskaya, *Jean-Luc Godard. Moral archéologique*, Le 12. Septembre 2017, <http://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-608>

- Godard, Jean-Luc (1972), *Godard on Godard*, trans. and ed. Tom Milne, New York: Da Capo.

- Godard, Jean-Luc (1998), *Histoire(s) du cinéma*, 4 vols (Paris: Gallimard/Gaumont).

- Godard, Jean-Luc (1992), Interview by François Châtelet, in *Anatole Dauman: Pictures of a Producer*, ed. Jacques

- Gerber, trans. Paul Willemsen (London: British Film Institute,).

- Jameson, Fredric (1992), *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press)

- Lemercier, Fabien, (2018), Review: *The Image Book* <https://cineuropa.org/en/newsdetail/354276/> pristupljeno 17. 9. 2019.

- MacCabe (1980), *Godard: Images, Sounds, Politics*, London: Macmillan/BFI.

- Martinović, Žarko (2018), „Holokaust na filmu“, *Matica*, ljeto 2018, br. 74: 493-520.

- Mazover, Mark (2011), *Mračni kontinent: Evropa u XX veku*, Arhipelag, Beograd.

-
- Mondzain, Marie-Jose (1998), Histoire et passion, *Art Press*, hors serie, *Le Siècle de Jean-Luc Godard: Guide pour "Histoire(s) du cinema"* (November 1998), 91-97 (p. 91).
 - Morrey, Douglas, (2002), *Jean-Luc Godard and the Other History of Cinema. Thesis*, University of Warwick, Department of French Studies.
 - Paini, Dominique, "Que peut le cinema?", *Art Press*, hors serie, *Le Siècle de Jean-Luc Godard: Guide pour "Histoire(s) du cinema"* (November 1998), 4-7.
 - Pethő, Ágnes (2010), Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema, In: Elleström L, (eds) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, London, https://doi.org/10.1057/9780230275201_15
 - Picard, Andréa. *The Image Book* (Jean-Luc Godard, Switzerland/France) — Masters. Cinema Scope 75 (Summer 2018) <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/the-image-book-jean-luc-godard-switzerland-france-masters/> pristupljeno 2. 12. 2018.
 - Solano, Carlos, 2019, *Le livre d'images*, J-L G.
 - <https://revue24images.com/les-critiques/le-livre-dimage/> pristupljeno 17. 9. 2019.
 - Taubin, Amy, On Jean-Luc Godard's *Le livre d'image*
 - <https://www.artforum.com/print/201808/amy-taubin-on-jean-luc-godard-s-le-livre-d-image-76725> pristupljeno 17. 9. 2019.
 - Warner CJ. Jr, (2011) *Research in the form of a spectacle: Godard and the cinematic essay*, Doctoral dissertation, University of Pittsburgh
 - Williams, James S, (1999), "The signs amongst us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema", *Screen*, 40, 3 (Autumn 1999), 306-315.
 - Williams, James S, Temple Michael, Witt Michael (2004), *Forever Godard*, Black Dog.
 - Witt, Michael (2000), "Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph", in Temple and Witt, Michael (1999), "The death(s) of cinema according to Godard", *Screen*, 40, 3 (Autumn 1999), 331-346.