Mario Vrbančić, University of Zadar, Croatia

Filmska „stvorivost" života i usporenost slike u Sebaldovom romanu Austrelitz

Abstract: Creaturely Life of Film and Slow Motion in Sebald's Austerlitz

In this paper, I investigate the 'creatureliness' of film, questioning whether we can perceive film as a process of witnessing history. Is there trust in the cinematic image as a document, and what role does film play in memory and history? Responding to these questions, inspired by Eric Santner's concept of political theology and sovereignty, as well as Laura Mulvey's concept of death in 24 frames per second, I analyze W.G. Sebald's novel Austerlitz. In the novel, the protagonist attempts to fathom a traumatic past through slow-motion, raising inquiries about the possibility of redemption through the cinematic image. I also write about what escapes the field of visibility in both the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: political theology of film, sovereignty and temporality of film, 'creatureliness' of filmic life

1. Život „stvorivosti" filma

Jedna od najdužih i najtežih polemika o povijesti i filmu u dvadesetom stoljeću ticala se Shoah (holokausta): je li film „kriv" jer nije dokumentirao genocid, da li bi to svjedočenje promijenilo naše poimanje povijesti ili bi doprinijelo još većoj traumi, zašto je najmoćniji stroj za prikazivanje stvarnosti zakazao? Tu žučnu jednogodišnju polemiku između Jeana-Luca Godarda i Claudea Lanzmanna 1985. ponajviše je raspirio mentalni eksperiment koji je predložio Godard (Temple & Williams). Evocirajući nacističku birokratsku maniju pedantnosti bilježenja i evidentiranja svega do posljednjeg detalja, Godard je postavio hipotezu o „nestaloj roli filma", koja i nije sasvim nevjerojatna, roli koja pokazuje da su nacisti snimili i sam kraj, tj. da su postavili kameru i snimali

posljednje trenutke ljudi dok su se gušili plinom. Bi li ta snimka, zaboravljena, zabačena u nekom arhivu, promijenila naše viđenje holokausta, sačuvala memoriju stradanja, svjedočenjem „izbavila" povijest. Godard „osuđuje" film jer je propustio priliku da postane istinski svjedok vremena, jamac istine, nepobitan i nenadmašan svjedok stvarnosti. Nasuprot tome, Lanzmann odbija takvu logiku dokazivanja i takav način filmskog svjedočenja: fantomska kamera u plinskoj komori bila bi uljez, takva snimka ne samo da bi razotkrila nezamislivo, kamera bi samom svojom prisutnošću legitimirala perspektivu voajera u traumatičnoj sceni holokausta. Zato bi, ukoliko bi i našao „nestalu rolu filma", odmah je i uništio (Saxton 370–74).

Ukratko, pitanja koja se postavljaju jesu: bi li pogled kroz špijunku u posljednje trenutke ljudskih života omogućio spasenje stradalih, kako tvrdi Godard, „uskrsnuće ljudskog mesa" prije nego što potone u zaborav, ili prije nego što u apokaliptičkom svijetu ne iscuri vrijeme („slika će doći u vrijeme uskrsnuća", citat svetog Pavla, glavni motiv Godardove Histoire(s) de cinema) ili bi samo odsustvo kamere odalo pijetet žrtvi? Oba stava ukazuju na vjeru u filmsku sliku. Film tako za oba autora ima potencijal „Stvoritelja" da izbavi filmskom slikom svekolika stvorenja, tj. u filmu odnos stvoritelja i stvorenoga, stvoritelja i stvorenja, kreatora i kreature daleko nadilazi odnos publike i filma. Metafora nestale role filma na kojoj se nalazi snimak nezamislivog upućuje na pitanje koje odiše krajnjim pitanjima o Stvoritelju i stvorenjima, o stvaranju i stvarnosti, o svjetlosti i tami kao moralnim načelima, dakle film poprima dimenziju koju zovem političkom teologijom filma. U ovom radu osvrćem se u prvom dijelu na teološku dimenziju filma u doba modernizma, pitanje biomoći i „stvorenosti života" te na „kompleks mumije", tj. težnju za balzamiranjem vremena kroz filmsku sliku, a u drugom dijelu rada kroz analizu izdvajanja pokreta iz neprestanog cjelokupnog gibanja, tj. uskladištenjem pokreta u filmskom arhivu vremena, problematiziram mogućnost izbavljenja filmskom slikom od najužasnijih povijesnih trauma (mogućnost o kojoj govore Godard i Lanzmann). Osvrćući se na ulogu usporenog filmskog vremena (slow motion) kroz analizu Sebaldova romana Austrelitz, u kojem glavni protagonist traži indeksne vrijednosti postojanja majke (a ona je skončala u koncentracijskom logoru Theresienstadtu) gledanjem dokumentarne filmske snimke koju usporava, ukazujem na slow motion kao posebnu vremenitost filma, koja nosi novi kako političko-teološki tako i etički potencijal izbavljenja filmskom slikom. Na kraju otvaram pitanja u svezi

„stvorivosti života filma" u suvremenom postmodernom trenutku, koji karakterizira gubljenje vjere u filmsku sliku.

Nadahnuće i izvore za interpretaciju političke teologije filma nalazim u prvoj ili ranoj fazi filmske teorije opčinjene magijom filma, mogućnošću da oživi pokret i na snažan afektivni način dočara nečiju prisutnost. Siegfried Kracauer u knjizi Theory of Film: The Redemption of Physical Reality poručuje da nam film otkriva čitavo novo područje vidljivoga; film čini vidljivim ono što nismo mogli vidjeti prije njegove pojave, afektivno nam pomaže u otkrivanju materijalnog svijeta, po njemu mi doslovno iskupljujemo ovaj svijet iz njegova uspavanog stanja, virtualnog nepostojanja. Doslovno i nedvosmisleno Kracauer vidi u potencijalu filma nadnaravnu moć: medij kojim možemo izbaviti stvarnost, otkriti nepoznate aspekte materijalnog svijeta. Tako sve odiše jakom teološkom dimenzijom u doba modernizama, kada se čovjek osjeća strancem u modernom birokratskom svijetu u tolikoj mjeri da ga proganja osjećaj „stvorenosti", tj. osjećaj da ga birokratska mašina ne samo kontrolira, nego da njoj duguje i svoje postojanje. Tu moć birokracije, administracije, objedinjenje dresurom tijela, nadzorom i reguliranjem Michel Foucault naziva biomoć, a njezini korijeni leže u moći suverena da odlučuje o životu i smrti svojih podanika.[1]

Ne možemo se oteti dojmu da ta moć, zasnovana na modernom napretku i znanosti, ima neke mistične, gotovo božanske dimenzije, koji se očituju u najbanalnijim pojavnostima, kao što su administracija i birokracija. Ta moć nadilazi krhko ljudsko postojanje, utječe na opstojanje populacije, okoliša, prirode, tj. same materije, sve živo postaje predmet politike, pa tako i sama materija. Političko-teološkom dimenzijom te biomoći, njezinim povijesnim aspektima upletenima u društvene institucije bavi se Eric Santner. U samom središtu njegova ispitivanja jest ono što on zove „stvorenost života" (On Creaturely Life). Taj osjećaj stvorenosti koji gaji stvorenje označava krhkost i nesigurnost života koji se ne mogu utemeljiti u metafizici te početkom i tijekom dvadesetog stoljeća tu neutemeljenost „nadoknađuju" razne državne institucije. „Stvorenost" je dimenzija ne samo tjelesne (biološke) ranjivosti, već i duboke ontološke ranjivosti, neprestana iskorijenjenost u stvarnosti i Zakonu (Kafka je paradigmatičan pisac svega toga). Unatoč „stvorenosti" stvarnost ostavlja dojam nedovršenosti, pukotina prolazi kroz stvorenja i sve pokušaje dovršenja projekta moderne. Zato se nesvjesno Zakona (enigmatičnog suverena) odražava kao nešto jezivo (unheimlich, uncanny), što je jedna od glavnih atribucija „stvorenosti života". Za

Santera su stoga najvažniji pisci Kafka, čija literatura po kasnijim čitanjima prethodi holokaustu, i Sebald, čija se arhiva „stvorenosti" bavi ostacima, naznakama traumatičnog povijesnog događaja, shoaha (holokausta).

Premda se ne bavi filmom Santnerovo djelo nadahnulo me je na promišljanje o dimenziji (ne)vidljivosti u onome što nazivam političkom teologijom filma. Dakako, film ovdje promatram ne samo kao puku masovnu zabavu, nego proces proizvodnje pogleda, tj. modernog subjekta (Beller). Shodno tome zanima me kako film kao suverena moć pokušava ovladati pokretom, tj. samim vremenom, tj. kako ontološku ranjivost „stvorenosti" u međuigri fotografija i pokretnih slika pokušava učiniti vidljivom te putem te vidljivosti spasiti stvorenje, tj. uglaviti u šire područje vidljivosti. Nadalje, ne radi se samo o filmskim stvorenjima, nego se postavlja pitanje koliko se i sam film može promatrati kao stvorenje, koje atribucije stvorenja posjeduje, tj. koje dimenzije živoga bića iskazuje, pogotovo ako se uzme u obzir unheimlich dimenzija filma, moć animacije, gubljenje granice između živoga i mrtvoga. Kakve veze ponavljanje i usporeno kretanje (slow motion) imaju s prikazivanjem života stvorenja, može li se taj život uopće vizualizirati?

Možemo li doista izbaviti filmsku sliku, tj. možemo li filmskom slikom izbaviti najužasnije povijesne traume?

2. Gospodari vremena (suverenost filma)

Suverenost filma, po meni, tiče se težnje fotografije i filma da ovlada vremenom (i prostorom), izdvajanjem pokreta iz neprestanog cjelokupnog gibanja, uskladištenjem pokreta u filmskom arhivu vremena. Teološka dimenzije očituje se u tome što se to gibanje može spremiti u arhiv kojemu neizrečeni (često nevidljiv) stvoritelj daje smisao. Santner se nigdje u svom opusu ne bavi filmskim životom stvorenja. U knjizi The Royal Remains[2] on ovlaš dotiče veze između suvereniteta i pokretnih slika, smrti i života na filmskoj traci (24 puta u sekundi). Uspoređujući Muybridgeve fotografske studije pokreta s Baconovim slikarstvom, Santner nam daje naslutiti da i znanost i suveren žele ovladati pokretom; žiža političkog i znanstvenog jest poniranje u srž ljudskog kretanja, jer, u krajnjoj instanci, ljudski pokret, što je otkrio Vertov u Kino-kameri, samo se uklapa u šire gibanje materije. Ovako poimano gibanje, po meni, povezuje pokret ljudskog tijela s društvenom hijerarhijom, pa i kraljevo sublimno, božansko tijelo, sa svemirom. Klasični oblik suverenosti u

političkoj je teologiji monarhija, kraljeva vlast odobrena je u nebesima, utemeljena na božanskoj svezi kraljeva tijela i kraljevine, upravo božanski mandat tijela zasjelog na tron krajnje je utemeljenje i opravdanje monarhije. Da bi prikazo prijelaz monarhijske apsolutne suverenosti na narodni suverenitet, Santner polazi od Kantorowiczove studije o dva kraljeva tijela (2011). U srednjovjekovnoj i ranoj novovjekovnoj Europi kraljevo tijelo bilo je dvostruko: smrtno, ljudsko tijelo podložno bolesti, starenju i propadanju, i nematerijalno, mistično tijelo na koje ne utječe prolaznost vremena i smrtnost; ono osigurava kraljevo nasljeđe. Prelaskom na narodnu suverenost, međutim, to drugo, sublimno, nematerijalno tijelo nije isparilo iz života zajednice, naroda, demokracije, ono se zapravo preselilo na novu lokaciju, sublimno tijelo utjelovilo se u tijelu mnoštva, tijelu naroda. To nešto (sublimno tijelo) ne da se posve jasno odrediti. Njegovi ostaci (ostaci drugog kraljeva tijela) podsvjesne su, nesvjesne, ponekad nedokučive silnice, ponekad utjelovljene u raznim društvenim institucijama prožetim kafkijanskom birokracijom. Ostatke toga tijela Freud je podveo pod kategoriju nesvjesnog koje se ispoljava na neugodne, neočekivane, zbunjujuće načine. Ostaci tog drugog kraljeva tijela žive na jeziv (unheimlich) način animirani u politici tijela, biomoći, a danas i u raznim vidovima nekropolitike.

Čitajući i promišljajući Santnera, mislim da su ostaci kraljeva tijela utjelovljeni na neki način prvo u fotografiji, onda na filmu, pokušavajući ustanoviti suverenu vlast nad poljem vidljivoga, nad pokretom. Zato je možda i nezamisliv horor nakon Francuske revolucije izazvao Etienne Gaspard Robertson jer je mađioničarskim trikovima, koje možemo vidjeti kao prethodnicu filma, pokušao reanimirati kraljevske posmrtne ostatke maštovitim projekcijama na pariškim zgradama, usput oživljavajući i glavne scene terora: odsječena Dantonova glava, posmrtne maske materijalizirane u dimu koji se uzdiže iz kovčega, kosturi i lubanje, jeziva čudovišta (Mulvey). Kružile su i glasine nakon Robertsonovih izvedbi da će donedavno nevrijedna ljudska glava, glava monarha Louisa XVI, isto tako oživjeti, pa se strahovalo da će se tijelo monarha opet vratiti i surovo osvetiti revolucionarima i obnoviti monarhiju. Ti strahovi, u neponovljivom inter-regnumu, nesigurnog, ali i brutalnog prijelaza od kraljeva uzvišenog tijela na tijelo mnoštva, naroda, strahovi oživljeni trikovima iluzionista, ali i novim tehnologijama, pa kasnije i filmom, obnavljaju se na razne načine sve do današnjih dana.

Radikalna je to verzija Schmittove političke teologije viđene odozdo, iz patničkog, trulog mesa koje pulsira zbog puno šire krize modernosti. Oslanjajući se na dva tijela Kantorowitzova kralja, Santner analizira kako je ta vrsta sublimnog tijela nesvjesno prožela život naroda. To tijelo od posebne je vrste „mesa", koje u konačnici nije samo tjelesna materija zaštićena kožom, već semiotička i somatska živost koja nas baca i upisuje u normativni društveni prostor. Ta teološki zamršena preobrazba suvereniteta, i možda nerazmrsiva pretvorba, po meni se očituje u prvim fotografijama, a kasnije i u filmu. Pitanje je što se događa s tim drugim, sublimnim tijelom prilikom snimanja fotografija? Ako slijedimo Santnera, sublimno kraljevsko tijelo djelomice prožima tijelo naroda, ali to prožimanje teško je, ako ne i nemoguće prikazati. Možda se ta nevidljiva prisutnost očituje u ozbiljnoj ukipljenosti ljudi na prvim obiteljskim fotografijama, kao da poziraju za/pred samu vječnost. Rani film pak sumanuto hvata sve što je u pokretu – šetači, trkači, vlakovi, brodovi, torte koje lete... Kao da je postojala opsesija da se snima nešto što se kreće (nije čudno da je službeno prva projekcija filma ulazak vlaka u željezničku stanicu).

Prije pojave filma fotografija je bila forma koja želi ovladati vremenom, postati suvereni vladar prošlosti. Stara obiteljska fotografija, na primjer, za Andre Bazina izražava vjeru u očuvanje tragova života, bilježi naš privremeni boravak na ovom svijetu, tj. ostavlja tragove koji će se prenositi iz generacije u generaciju. Bazin naziva tu želju „kompleksom mumije" (urođenu ljudsku potrebu da se usidrimo u neprekidnom tijeku vremena). Uspoređuje taj proces s balzamiranjem tijela faraona, tj. pokušajem očuvanja tijela pred zubom vremena. Ukratko, kroz kompleks mumije fotografija stvara poseban privid postojanosti (Bazin 9).

Preuzimam dakle Bazinov koncept kompleksa mumije i prenosim ga u kontekst tradicionalnih političko-teoloških procedura. Pitanje je ne proizlazi li ta težnja za balzamiranjem vremena iz dvostrukosti kraljeva tijela, tj. iz problema kraljeva tijela kako je to postavio u svojoj analizi Kantorowitz: (1) jedno tijelo, svima nama dostupno i vidljivo, prirodno, podložno bolesti, starenju, raspadanju, smrtno, kao tijelo svih nas koji pokušavaju sačuvati svoje lice fotografiranjem – od nekadašnjih starih obiteljskih fotografija, pa sve do današnjeg krupnog plana selfija; (2) drugo tijelo, međutim, nedostupno je nama običnim smrtnicima, nije podložno bolestima, nije smrtno, vječno očuvano, kraljevsko nad-tijelo, koje utemeljuje i jamči suverenost. Ta žudnja za suverenosti nad temporalnošću prati nas od prvih balzamiranja faraona, Dantonove posmrtne maske koju je

projicirao Robertson na zgradama francuskih trgova, pa sve do obiteljskih fotografija. Ona ukazuje na želju da se ne samo sačuva naše postojanje, nego da se upravlja prošlošću, tj. vremenom, da se uspostavi nov vizualni arhiv, drugim riječima nešto od te monarhističke težnje ostaje i u svakodnevnom životu, u fotografijama kao i u filmskih slikama. Pokušaji su to „balzamiranja označenog", borba vidljivog i nevidljivog tijela. Balzamiranje vremena označava složen odnos naspram naše prolaznosti, a veza između snimljenog i snimanog dovodi nas do enigme znaka utemeljenog na asimetričnom odnosu moći između dva kraljeva tijela.

Film ili kinematički način proizvodnje, koji je za Bellera ujedno i način proizvodnje modernog subjekta (1–37), utjelovljuje oba aspekta političke teologije: balzamiranje kraljevskih ostataka, balzamiranje tijela naroda pomoću novih tehnologija, tj. balzamiranje anonimnih (svojevrsna demokratizacija balzamiranja). Drugim riječima, virenje kroz špijunku kamere u plinske komore samo je perverzni posljednji stadij pokušaja suverenosti nad temporalnošću, ujedno je to i proces razotkrivanja tajne povijesti moderne, tj. razotkrivanje kraljevskog mesa u celuloidnim trakama prošlog dvadesetog, često zvanog filmskog stoljeća. Snimljena tijela svjedoče o težnji da fotografija i film poprime određenu teološku dimenziju proizvodnje filmskih slika i različitih praksi gledanja. Ona ukazuju na to da se kompleks mumije proteže na odnos filma, povijesti i memorije, da je to proces balzamiranja određenih trenutaka u sadašnjosti. To je prostor u kome stvoritelj i stvorenje putem iluzije pokreta raspiruju iluziju o očuvanju života, no ujedno to je i mjesto antagonizma, neprestane borbe oko indeksne vrijednosti.

3. Mirovanje i pokret; fotografija i film.

Ukoliko film podrazumijeva poziciju stvoritelja, suverena koji vlada vremenom, onda je sve što je snimljeno „filmsko stvorenje". Međutim, može li se i sam kinematički način proizvodnje promatrati kao stvorenje, tj. može li se reći da ostaci materijalnog, smrtnog kraljeva tijela postaju na neki način filmsko stvorenje? Koje atribucije u tom slučaju filmsko stvorenje posjeduje, tj. koje dimenzije živoga bića iskazuje?

Film se nikada ne može svesti samo ne tehniku: iza kamere je čovjek, ispred snimanog publika, tj. radi se o prožimanju organskog i anorganskog, o osebujnom načinu proizvodnje, koji, kao što sam naveo, Beller naziva kinematičkom proizvodnjom (2006). Po Belleru film nije samo jeftina puka

zabava, ali ni ozbiljna umjetnost, nego i postupak kojim se proizvodi tko smo i što smo – moderni subjekti. Film simulira određen vid smrtnosti i životnosti. Rana filmska teorija bila je očarana filmskom mogućnošću oživljavanja pokreta, ali u oživljavanju postoji i suprotnost i to u samoj srži filmske tehnike i proizvodnji filmske iluzije, suprotnost koju Laura Mulvey naziva „Smrt u 24 okvira (sličice) u sekundi" (2006). Doslovno prevodeći možemo reći da se i sama Smrt, kao u sva živa bića, uselila i u film, u omeđeno filmsko trajanje. Međutim, ukoliko kinematički način proizvodnje promatramo u kontekstu biomoći, neizostavno se to umiranje dvadeset i četiri puta u sekundi može preformulirati u rađenje, jer biomoć nikada nije samo negativna, destruktivna, ona kontinuirano proizvodi. Dok se o fotografiji, tehnološkoj prethodnici filma, već razmišljalo u odnosu s krajnjim nestankom, smrću, film je sve osupnuo svojom neprestanom mogućnošću oživljavanja fotografije, stvaranjem iluzije pokreta – života!

U teološkom-političkom aspektu filma tu suprotnost između života i smrti možemo prevesti u suprotnost između filma i fotografije, kretanja i mirovanja, a stvorenje filma kao biće koje živi u toj svojevrsnoj napetosti. Napregnuta neizvjesnost mirovanja, ono što je fotografirano, može se svakoga časa pokrenuti, ono što se pokreće stati, ono što se micalo zalediti u fotografiji. Prateći prethodne oblike iluzije pokreta i oživljavanja, Mulvey ukazuje na tu osebujnu neizvjesnost i prije nego što je postojala filmska industrija. Kao što smo vidjeli, temporalna suverenost od početka je patila od svojevrsne ambivalentnosti, što je posebno dolazilo do izražaja kod tjeskoba, strahova; da ono što je anorgansko, neživo, može odjednom oživjeti. Strahovi su to koji su pogotovo izraženi u našoj podsvijesti; paradoksalno, nove mašine iluzije, filmske iluzije, podudaraju se sa strahovima predmodernih vremena. Drugim riječima, film od svojih samih početaka ima veze s nevidljivim; tj. film i psihoanaliza imaju nešto zajedničko – poklapaju se: kao što film znanstveno otkriva u pokretu ono što prije nije bilo vidljivo, psihoanaliza otkriva nevidljivo u našem mišljenju – nesvjesno. Ono što ih povezuje jest unhemilich, uncanny, jezivo.

Godine 1919. u eseju o jezivom Freud posvećuje analizu pojava za koje se mislio da su iskorijenjene u moderno doba, sekulariziranom svijetu, prevladane ili dovoljno duboko potisnute: nemogućnosti modernog čovjeka da se nosi sa smrću izvan religijskih, mitskih okvira, strah da bi se mrtvi mogli probuditi i progoniti. Kao rijetko koji drugi medij film potiče tu fascinaciju jezivim: „jedno s granicom između života i smrti, a drugo s mehaničkom animacijom neživog, osobito

ljudskog lika" (Mulvey 11). To je posebna vrsta „izvanrednog stanja", koje film dijeli sa „stvorivosti života": jeza zbog gubljenja jasnih granica između živoga i mrtvoga, strahovita neizvjesnost koju ljudsko biće (stvorenje) uhvaćeno u izvanredno stanje osjeća na osebujan način. Stoga nestabilnost temporalne filmske suverenosti opterećuje političku teologiju filma od samih početaka te se u širem društvenom kontekstu poklapa s klasičnom političkom teologijom Carla Schmitta. Izvanredno stanje ističe paradoksalni problem Zakona: proturječnu poziciju suverena. Drugim riječima, u trenutku donošenja izvanrednoga stanja istovremeno je izvan i unutar Zakona, istovremeno mu pripada i ne pripada – što po meni istovremeno ukazuje na specifičnost stvorenja filma, tj. na odnos vidljivoga i nevidljivoga. Izvanredno stanje imanentno je kinematičkom načinu proizvodnje; osebujna neizvjesnost neprestano vibrira između fotografije i filma, neživog i živog, mirovanja i pokreta. Filmskoj suverenosti nad pokretom neprestano prijeti zastoj, mirovanje, smrt; kao što se istovremeno u samom vidljivome krije nevidljivo i obrnuto. Unhemilich filma: ovaj svijet može učiniti prepoznatljivim, vidljivim, domom, ali isto tako može prevladati un i snimljeno se pretvara u turobni distopijski krajolik, koji je zapravo samo jedna bezgranična, golema lešina, nezamisliva lešina onog besmrtnog, sublimnog kraljeva tijela.

4. Usporeni film, film kašnjenja (smrt 24 puta u sekundi) i Sebaldov Austerlitz

Promišljajući život filmskih stvorenja i stvorivost života filma u kontekstu političke teologije filma postavlja se pitanje možemo li vizualizirati život stvorenja, tj. nulti stupanj ljudskosti na neizvjesnoj granici između ljudskog i neljudskog proizvedenog silom zakona u izvanrednom stanju. U kontekstu ovog rada to pitanje prevodim u pitanje što možemo vidjeti u arhivskim snimkama iz koncentracijskog kampa? Pitanje temporalne suverenosti nad stanjima u kojima se ljudski život svodi na gotovo nulti stupanj ljudskosti može proširiti Godardov „mentalni eksperiment" o pronađenoj filmskoj traci na kojoj su snimljeni posljednji trenuci u plinskoj komori na arhivske snimke, snimanje i dokumentiranje oblika života koji su mu prethodili. Kako bi takav film doživjeli gledatelj ili gledateljica intimno povezani sa snimanim materijalom? Takav moment nalazim u Sebaldovom romanu Austerlitz, kada istoimeni glavni protagonist gleda arhivske snimke. Austerlitz je roman o Europi poslije Drugog svjetskog rata. Jacques Austerlitz, povjesničar arhitekture, 1939.

godine kao petogodišnji je dječak poslan u Englesku, gdje odrasta kod obitelji koja ga je posvojila. Njegova obiteljska povijest ostaje mu nepoznata. Godine 1967. na željezničkoj stanici u Antwerpenu, Belgija, sreće se s njemačkim znanstvenikom i počinju razgovor o arhitekturi i strahovima koje arhitektura otkriva. Njihov razgovor nastavlja se punih 30 godina, tijekom kojih se sreću u različitim europskim gradovima. Godine 1996. sreću se u Londonu, a Austerlitz obavještava svog sugovornika da otkriva svoju obiteljsku priču. U Pragu je od obiteljske prijateljice Vere Rysanove saznao da su mu roditelji bili Židovi, socijalistički nastrojen otac, Maximilian, uspio je 1939. pobjeći u Pariz, a majka Agata, operna pjevačica, završila je u Terezinu, a poslije je poslana negdje drugdje i u potpunosti joj se gubi trag.

Austerlitz je opsjednut željezničkim stanicama, postajama i urbanim tkivom modernosti, luta Europom u potrazi za tragovima koji bi ga doveli do spoznaja o njegovoj preminuloj majci, nedvojbeno žrtvi holokausta. Unatoč svim poteškoćama ne odustaje, uporno traži znak ili znakove njezina postojanja, tragove da je jednom bila tu, da je postojala i prije nego što je kao dijete bio odveden u Ujedinjeno Kraljevstvo uoči Drugog svjetskog rata. Drugim riječima, želi doći do onoga što C. S. Peirce u svom semiotičkom sustavu zove indeksni znak, znak nečega što je odista postojalo u stvarnosti; otisak njezine tjelesne prisutnosti omeđene kavezom vremena i prostora. Iako ukotvljen u vremenu, indeksni znak ima povlašten odnos prema trenutku jer premašuje tu danost, omogućavajući saobraćaj s narednim naraštajima. Održavajući odnos tog izvornog susreta, fotografski ili filmski indeksni znak doživljava razne transformacije u kinematičkom načinu proizvodnje. Upravo to čini jezgru Austerlitzove potrage – žudnja za pronalaženjem indeksne vrijednosti majčina postojanja, potvrda, pa makar i u najbeznačajnijoj materijalnoj ostavštini, da je jednom bila tu, da je jednom živjela. Unatoč tome što se njezino umiranje odvija u najužasnijim okolnostima koncentracijskog logora, on ne odustaje, i s vremenom potraga prelazi u teško odredivo stanje između sjećanja i povijesti, tj. između filmskog i povijesnog arhiva.

Potraga kulminira kada Austerlitz pronalazi dokumentarnu snimku o logoru Theresienstadt, u kojem je ona navodno skončala.

> *... dao mi je ideju da dam napraviti usporenu kopiju ovog fragmenta iz Theresiendstadta, koja bi trajala cijeli sat, i doista, nakon što je oskudni dokument produžen na četiri puta više od izvorne*

duljine, otkrio je prethodno skrivene predmete i ljude, stvarajući, prema zadanim postavkama, sasvim drugu vrstu filma, koji sam od tada gledao iznova i iznova (345).

Određeno vrijeme indeksnog znaka novim tehnologijama podložno je produživanju, beskrajnoj manipulaciji: njegovo vrijeme – vrijeme potrage – postaje četiri puta duže, i ne samo to: može se neprestano ponavljati, i ponavljati, usporavati i usporavati, unedogled. Time se stvara novo iskustvo gledanja filma; slow motion i ponavljanje otkriva film u filmu, novo filmsko vrijeme bremenito potragom za svijetom i ljudskim bićima osvjetljenima istim suncem koje nas i danas grije: svijet koncentracijskog logora poprima novu dimenziju, usporeni pokreti ljudi u zrnastom, sivkastom crno-bijelom svijetu. Austerlitzovo iskustvo gledanja dovodi u odnos filmsko vrijeme i njegovo vrijeme, povijesni užas i intimno probavljanje istih te na kraju, unatoč krhkosti i izvjesnoj slabosti indeksnog znaka, do neke vrste profanog prosvjetljenja. To prosvjetljenje proizlazi iz usporenog vremena i neobične vrste kašnjenja, zaostajanja, kretanja prema nekom cilju koje se produžava, neprestano odgađa. Do najsitnijih detalja Sebald opisuje kako glavni protagonist gleda staru zrnatu dokumentarnu snimku u potrazi za svojom majkom u Theresiandstatu. Neprestano se vraća, premotava traku, opet gleda: ponavljanje dovodi u pitanje indeksni znak, onog što je nekad bilo, oni koji su nekad bili u koncentracijskom logoru žive pred njegovim očima na neki drugi, neviđeni način. U samom vrtlogu filmske arhivske groznice Austerlitz otkriva „stvorivost života" i „život stvorenja", život nepoznat i stran, život u nekom filmskom kozmičkom snu.

Taj čudesan moment otkrivanja zasnovan je na sasvim banalnim tehnološkim mogućnostima koje se javljanju s prelaskom s analognog na digitalno – ponavljanje! Bilo koju scenu, sekvencu, kadar možemo ponavljati koliko god puta želimo, unedogled. Ponavljanje (kao i slow motion) mijenja naš pristup filmu, pruža nove mogućnosti gledanja. Postavlja se pitanje kakve veze ponavljanje ima s političkom teologijom filma? Zašto bi ponavljanje, usporeno kretnje promijenilo bilo što, na koncu – zar nije u svojoj skrovitoj jezgri film, jednom snimljen, uvijek isti, nepromjenjiv i nepromijenjen. Štoviše, u kakvoj su vezi ti postupci s podsvjesnim, nesvjesnim i političkom teologijom filma?

Upravo je to fasciniralo Mulvey – arhiv beskonačnog vizualnog ponavljanja – pa posvećuje knjigu Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image tom ponavljanju i osebujnom kašnjenju (koje nikad ne kasni); kašnjenju koje je prije bilo neprimjetno, temporalnosti koja je otkrivena zahvaljujući novim tehnologijama, u raznim fazama, od premotavanja vrpce DVD-a do digitalnih tehnologija.

Tehnologije koje omogućuju zaustavljanje, vraćanje unatrag i beskrajno ponavljanje utječu na drukčije iskustvo i iskušavanje filmskog vremena, otvaraju lepezu novih suodnosa između pokreta i mirovanja, pronalaze skrivene mogućnosti u vremenu. Kao što Mulvey objašnjava:

> *Moje polazište očigledna je, svakodnevna stvarnost: da su video i digitalni mediji otvorili nove načine gledanja starih filmova (a možemo dodati i produkciju). Povratak i ponavljanje nužno uključuju prekidanje toka filma, odgađanje njegovog napretka i, mijenjaju proces, otkrivajući kompleksan odnos kina prema vremenu (7).*

Usporenim kretanjem, toliko usporenim da neprestano prijeti zastajanjem, dolazimo do nesigurnog stanja između mirovanja i kretanja, fotografije i filma; u toj nedoumici filmsko stvorenje nemušto ukazuje na ključni moment – na svoju smrtnost (kada kašnjenje prestaje, pokret se zaledi u kadru). To traumatsko iskustvo ne tiče se samo Austerlitza – gledatelja – cijeli usporeni svijet zatočenih u logoru poprima sasvim drukčiju dimenziju postojanja, postojanja filmskih stvorenja na samom rubu ništavila, tj. vidljivoga.

> *Muškarac i žena, zaposleni u radionici, sada su izgledali kao da se muče u snu, toliko im je dugo trebalo da provuku iglu i konac kroz zrak dok su šivali, toliko su im kapci potonuli, tako su im se usne sporo pomicale dok je umorno gledao u kameru. Obrisi njihovih tijela bili su zamućeni i, osobito u scenama snimljenim vani usred bijela dana, rasplinuli su se na rubovima, nalikujući, kako mi je palo na pamet, rekao je Austerlitz, izlizanim obrisima ljudske ruke prikazane u fluidu slike i elektrografije koje je snimio Louis Draget u Parizu na prijelazu stoljeća (Sebald 345–46).*

Usporena kopija traumatičnog povijesnog trenutka otkriva nedostupnu dimenziju vremena – nešto novo, nešto što prije nije bilo dostupno – nove objekte, dosad nezapažene detalje (usporeni pokreti žene i muškarca izgledaju kao da se muče u snu) – čini se da je film beskrajno skladište vremena, trauma protegnuta u vječnost. Stvorenja muška, stvorenja ženska (napuštena od svoga stvoritelja) u tom eshatološkom vremenu žive kao sive siluete, nestvarna bića nošena snolikim pokretima, kapci im se usporeno spuštaju, umorne usne usporeno stišću. Osjećamo da opis onoga što se događa ispred kamere – usporeni pokreti stvorenja, usporeno provlačenje konca kroz ušicu igle, nije dostatan; obuzeti pokretom strepimo s Austerlitzom da bi ti titravi pokreti konačno mogli stati, ostati zaleđeni u vremenu, poput kamene, neorganske tvari – zauvijek. Ta tjeskoba ne tiče se

samo pronađene dokumentarne snimke, već cijelog filmskog arhiva, kojem prijeti kemijsko raspadanje, nestabilnost spektralne materijalnosti arhiva. Možda se ovdje, po mom mišljenju, sažima cijela politička teologija filma: usporeno kretanje, spektralni materijalizam, košmarni suodnos kretanja i mirovanja, neprestano dovršavanje pokreta, odgađanje kraja, simulacija oživljavanja usprkos nestvarnoj, svemirskoj težini mirovanja, tj. Smrti. Uspije li Austerlitz pronaći svoju majku na toj staroj snimci – u tom bi trenutku susreta nakratko ona oživjela istodobno putem filma i njegova sjećanja, u međuigri memorije sačuvane u staroj filmskoj traci i njegove memorije stvorio bi se neki novi život. Ali kakav bi to život bio? Bi li taj treptaj bio sačuvan u krhkom filmskom arhivu – indeksni incident – bi li to bio život filmskog stvorenja u svom najčišćem obliku?

Poput Godardova mentalnog eksperimenta o pronalaženju filmske trake zabačene u nekom arhivu, Sebaldov glavni protagonist, Austerlitz, zamišlja što bi se odista dogodilo kada bi u dokumentarnom filmu ugledao svoju majku.

> *Neprestano sam razmišljao da bih, kad bi se samo film mogao pronaći, možda mogao vidjeti ili steći neki nagovještaj o tome kako je to zapravo bilo, a onda sam zamislio kako prepoznajem Agatu, izvan svake sumnje, mladu ženu koja bi bila usporedba sa mnom danas… Tijekom performansa kamera se u krupnom planu zadržava na nekoliko članova publike, uključujući starog gospodina čija ošišana sijeda glava ispunjava desnu stranu slike, dok se s lijeve strane malo postavljena straga i tik do gornjeg ruba kadra pojavljuje lice mlade žene koje jedva izranja iz crnih sjena oko sebe, zbog čega ga isprva uopće nisam primijetio. Oko vrata, rekao je Austerlitz, nosi fino drapiranu ogrlicu s tri žice koja jedva primjetno odudara od njezine tamne haljine s visokim ovratnikom, a u kosi ima, čini mi se, bijeli cvijet. Ona izgleda, kažem sebi dok gledam, baš kao što sam zamišljao pjevačicu Agatu iz svojih blijedih sjećanja i nekoliko drugih tragova njezina izgleda koje sada imam, i gledam i ponovno gledam to lice, koje mi se čini oboje – i čudno i poznato, rekao je Austerlitz, vraćao sam vrpcu više puta, gledajući u indikator vremena u gornjem lijevom kutu ekrana gdje brojke koje pokrivaju dio njezina čela pokazuju minute i sekunde, od 10:53 do 20:57, dok stotinke sekunde trepću tako brzo da ih ne možete pročitati i uhvatiti (Sebald 351).*

Konačno – prepoznavanje! Možda ključni moment romana, Austerlitz prepoznaje majčino lice. Ono je oduvijek bilo u središtu potrage, centripetalna sila koje je određivala svu usporenost, ponavljanja, ponovna gledanja, premotavanje filmske trake. Taj vrtoglavi susret ljudskog lica na filmu s Austerlitzovim blijedim sjećanjima podsjeća na oduševljenje rane filmske teorije sa snagom

filma da nam dočara prisustvo Drugog; podsjetimo se Jean Epsteinova opisa krupnoga plana i njegove recepcije:

Nikada neću moći objasniti svoje oduševljenje američkim krupnim planovima. Praznina. Glava se iznenada pojavljuje na ekranu; počinje drama, lice okrenuto prema meni, kao da mi se obraća osobno, to obraćanje buja nevjerojatnim intenzitetom. Hipnotiziran sam. Tragedija anatomije. Dekor petog čina potresen ljudskim osmijehom. Čekati trenutak kada tisuće metara filmske trake... dočarava igru mišića na licu. Ispod kože mreškaju se mišićne preambule. Sjene se pomiču, podrhtavaju, oklijevaju. Nešto se odlučuje. Povjetarac emocija podvlači usta oblacima. Ortografija lica varira. Počinju seizmički udari. Kapilarne bore pokušavaju se razdvojiti... Usna prošarana tikovima poput kazališne zavjese. Sve je u gibanju, neravnoteža, kriza. Pukotina. Usta popuštaju, poput zrelog voća koje se otvara. Kao skalpelom razrezan, osmijeh nalik tipkovnici, urezuje se sa strane u kut usana. Krupni plan je duh filma... Krupni plan modificira dramu utjecajem blizine. Bol je nadohvat ruke. Ako ispružim ruku, dodirujem te, a to je intima. Mogu izbrojiti trepavice ove patnje. Mogu okusiti suze. Nikad prije nije lice meni bilo okrenuto na taj način. [...] Nije čak ni istina da među nama ima zraka; ja ga konzumiram. U meni je kao sakrament. Maksimalna vidna oštrina (Liebman, „Novelty and Poiesis“ 85).[3]

Stvarana, magična blizina Drugog u kombinaciji s entuzijazmom opisivanja arhitekture lica, veličanstvene preobrazbe linija lica koje se mijenjaju poput nabora u zemlji u predivan oblik ljudskog osmijeha. Ljudski osmijeh, ovako prikazan, proširuje se putem stroja za oživljavanje pokreta na ljudsku podsvijest, na radostan čin stvaranja i bivanja u svijetu, na proširivanje naše spoznaje. Upravo taj osmijeh, putujući Europom, traži Austerlitz – filmsko iskustvo posredstvom magije prisutnosti dočarava život njegove majke.

Međutim, u tom profanom otkrivenju (Austerlitzovo prepoznavanje majčina lica) krije se još jedna dimenzija političke teologije filma – u usporenosti, osim proširenja opažanja i svijesti, postoji i etička dimenzija. Za Epsteina film nije samo kopija, simulakrum modela, već naprotiv omogućuje moralno poboljšanje: „Nazvat ću fotogeničnim svaki aspekt stvari, bića i duša koje filmskom reprodukcijom poboljšavaju svoju moralnu kvalitetu“ (cit. u Liebman, „Visitings“ 77).

Samo usporeno kretanje odražava mikroskopsku vizuru vremena, prolaznosti, i utjelovljuje tragediju trajanja, tragičnost trajanja u arhivskoj snimci života u koncentracijskom logoru

Theresienstat. Tragedija trajanja, mikroskopsko vrijeme u slow motionu predstavlja pokušaj uspostavljanje pravednosti: kroz prizmu usporenosti sve vidljivo dovodi se u vezu, razotkriva, uglavljuje; usporeno vrijeme postaje labirint neslućenih još neotkrivenih veza, sve što smo propustili, što nismo dobro vidjeli se vidi, rasvjetljava, nosi potencijal da se prethodne greške isprave. U tom vremenskom labirintu filma lice Austerlitzove majke, lice stvorenja, doživljava pravdu koja je jezovito bliska nepokorenosti u pokretu, tj. životu u smrti, nagonu smrti kako ga opisuje Freud.

5. Filmski arhiv

Možemo li doista izbaviti filmsku sliku, tj. možemo li filmskom slikom izbaviti najužasnije povijesne traume? Filmski gledano trauma, ili filmska trauma, prateći Freudovo tumačenje, teži se neprestano vratiti prvotnoj traumatskoj situaciji izazvanoj izvanrednim stanjem (izuzetak od načela užitka). Tako je Freud došao do paradoksalnog uvjerenja da u svekolikom gibanju (organskom životu) „ono što instinktivno održava individualni organizam koji je u pokretu jest duboki konzervativizam, inercija" (Santner, Untying 43). Tako on nalazi u samom središtu pokreta duboku želju za nepokretnošću; u konačnici želja svakog konzervativizma nije želja da se ništa ne promijeni, ta želja tiče se daleke prošlosti, ništa se nikada i nije trebalo promijeniti, podrazumijevajući da je sve bilo u redu – bez napetosti, bez brige – dok stvari nisu oživjele, na neki način bile prisiljene živjeti. Poriv, nesvjestan i nedokučiv, odupiranju traumatičnom zahtjevu da se bude živ – da se mora živjeti, mora biti – i na taj način vrati nultoj točki animacije, tj. filmu prije pokreta, fotografiji prije svjetla i vidljivoga u našem slučaju. Stvorenje stvoreno putem biomoći, moderni čovjek, podložno svemoćnoj birokraciji, izloženo je neprestanom ponavljanju, u krajnjem najokrutnijem vidu izraz te biomoći jest koncentracijski kamp i Shoah.

Prije fotografije i stvorivosti života filma u koncentracijskom kampu dotaknuo sam kompleks mumije (Bazen), koji je bremenit neprestanom nesigurnošću i gdje se tijek filma naizgled podudara s materijalnošću indeksnog znaka (neka vrsta semiotičke gustoće). Jezovito kinematografsko uskrsnuće iz same praznine između fotografije i filma, između pokreta i tišine, između slučajnosti i statistike ukazuje na „stvorenje filma" i „stvorivost života filma". Imamo osjećaj da film prati i umnaža živote raznih stvorenja. Pod strašnim pritiskom (kao pred sudnjim danom) stvorenja se

javljaju posvuda, život svega što je stvoreno na našem planetu, kao u nekom čudesnom filmskom animizmu. Život (ljudskog) stvorenja povezan je s ostalim stvorenjima, ali na poseban način propituje svoju stvorenost u izvanrednom stanju, koje je najsnažnije došlo do izražaja u doba pogubljenja Židova u Europi tijekom Drugog svjetskog rata. Iz toga konteksta propitivao sam filmska stvorenja u koncentracijskom kampu Teresiandstata kada Austerlitz, gledajući stare arhivske snimke, prepoznaje svoju majku. Filmsko stvorenje izranja iz mutne, sivkaste pozadine. Međutim, i u samom klasičnom filmu kao svjedoku traumatskih događaja dvadesetog stoljeća prijeti nestajanje, tj. materijalnost znaka dolazi u pitanje, filmska vrpca raspada se, stvorenje film podložno je starenju. Mulvey meditativno opisuje taj proces: starenje filma, starenje filmskih zvijezda, starenje publike; metafora starenja upućuje na činjenicu da film nije važan kao što je bio u dvadesetom stoljeću, presudan stroj reprezentacije stvarnosti. Ni neprestano ponavljanje ni usporavanje ne može spasiti političku teologiju filma u suvremenom vremenu. Premda u tim postupcima otkrivamo nešto što nadilazi sam medij: političku dimenziju izvanrednog stanja i nagon smrti. Tragedija trajanja, usporenost, neodoljivo teži tonjenju u nepokretnost, zaleđenom fosiliziranom trenutku vremena, prema samoj smrti, otuda i naziv za knjigu Death 24x a Second. To je sporo napredovanje nagona smrti, kako ga Freud definira kao instinkt koji prevladava princip ugode, uvijek nastojeći pronaći prethodne slike vezane za ranije faze, i konačno utonuti u anorgansko, to jest smrt. Ali to je također trenutak snimanja, odnosno širenja, spajanje s drugim slikama, filmovima i sjećanjima koji graniče s beskonačnim, to je cijela kinematografska arhiva, kojoj prijeti konačna smrt. Film je obilježio dvadeseto stoljeće, arhivske snimke stvorenja koje utjelovljuju nulti stupanj ljudskosti, čini se, ne može više izbaviti beskonačno ponavljanje ni beskonačna usporenost. Promišljajući život filmskih stvorenja i stvorenja filma u kontekstu političke teologije u današnjem trenutku, pitam se možemo li uopće vizualizirati život stvorenja. U tom pokušaju suočavamo se s čitavim nizom prepreka: (1) teološki problem: gubljenje vjere u filmsku sliku u doba društva spektakla, neprestanog kolanja milijardi cyber slika snimanih svake sekunde na planetu s kojim ujedno nestaje i teološka dimenzija (pravda, smisao, istina); (2) biomoć i biopolitički problem: kinematički način filmske proizvodnje isprepleten je i prožet s drugim industrijama, disciplinama, često se gubi odmak od stvarnosti, tj. postaje sama stvarnost; (3) psihoanalitički problem: nagon za smrću i nesvjesno prožimaju svijet predstave u vidu psihotičnog

realizma, tj. raznih teorija zavjere po kojima je jedan stvoritelj odgovoran za život svih filmskih stvorenja.

Pitanje je kakva bi danas u suvremenom kontekstu bila sudbina pronađene filmske trake o kojoj je maštao Godard, bi li filmska stvorenja snimljena u plinskoj komori odista uskrsnula, bi li se netko uistinu zalagao da zbog pijeteta prema žrtvi takvu snimku treba zabraniti ili uništiti.

Je li Godardovo i Lanzmannovo tumačenje imaginarne kamere postavljene u plinsku komoru da snima posljednje trenutke gušenja ljudi uistinu toliko različito, simetrično suprotno: prisutnost naspram odsutnosti; iskupljenje nasuprot zaboravu, ili se te naizgled u potpunosti suprotne pozicije ipak negdje preklapaju, podudaraju. S jedne strane imamo nelagodni višak u filmskoj slici, a s druge manjak. Po mom mišljenju one se preklapaju u nečemu što izmiče polju vidljivoga. Obje pozicije, barokno gomilanje slike ili njihova jednostavnost, u krajnjem vidu nepostojanja (odsustvo kamere u filmskoj komori) prikrivaju stanovitu prazninu. Oba stajališta iz čije jezgre izviru različite filmske teorije, pa i širi kulturološki upliv u povijest, predstavljaju zapravo hitan odgovor na tu prazninu, koja proizlazi iz povezanosti želje i pogleda, svojevrsna sljepoća u području vidljivoga. Pod ogromnim pritiskom, međutim, u nekoj vrsti teorijskog izvanrednog stanja, žurni odgovori na tu prazninu s kojom smo suočeni ne mogu se zadržati samo na vidljivosti ili nevidljivosti, na povjerenju ili nepovjerenju u vizualni testament, već postaju prijepor između Dobra i Zla, povijesti i filmske slike, memorije i zaborava. Pitanje je – kako onda tako i sada – kakva bi to slika bila? Što bi smo odista vidjeli? I je li odista možemo vidjeti život stvorenja – tj. nulti izraz ljudskosti pred sam kraj.

Nedvojbeno smo u našem suvremenom postmodernom trenutku izgubili vjeru u filmsku sliku. U suvremenim filmskim studijima, kao i u društvu općenito, najtraumatičniji aspekt Drugoga, susjeda, doživljava se i tumači sasvim drukčije od ranih filmskih teoretičara, poput Epsteina. Čudo prisutnosti lica bližnjega zamijenila bi neumorna i beskrajna fragmentarnost Drugoga, isticanje pojedinih aspekata, zapostavljanja drugih u ogorčenoj borbi za primat statusa žrtve – stvorenje u dvadeset i prvom stoljeću postoji gotovo isključivo kao žrtva. Zato bi se pogled kroz imaginarnu špijunku o kojoj je maštao Godard prije pedesetak godina pretvorio u žestoko natjecanje za vidljivost raznih ranjivih skupina, bespoštedno, poslovno, hladno brendiranje te vidljivosti. U tom posvemašnjem zamahu fragmentiranja Drugoga svaki bi pokušaj „uskrsnuća” stvorenja bio ismijan,

osuđen kao totalitarna prijetnja ili nekomercijalni promašaj. Možda bi još nepovoljnije završila druga varijanta – da sve vidimo do samoga kraja.

Uostalom, u gomili cyber slika u dvadeset i prvom stoljeću često i svjedočimo slikama samoga kraja, nije nevjerojatno da će globalna „publika" u skoroj budućnosti, a koja je već zapravo počela promatrati uživo genocid, te ukoliko to neće biti neki oblik „zabave", razviti nove sustave poricanje i preimenovanja.

Zato na samom kraju danas dolazimo skoro do suprotne pozicije: umjesto izbavljenja stvarnosti putem filmskih slika, ukoliko želimo „vidjeti" svijet u kontekstu neke nove političke teologije filma, trebamo izbaviti samu filmsku sliku.

Bibliografija

Bazin, Andre. What Is Cinema?, vol. 1, University of California Press, 2004.

Beller, Jonathan. The Cinematic Mode of Production. University Press of New England, 2006.

Cortade, Ludovic. „The 'Microscope of Time': Slow Motion in Jean Epstein's Writings." Jean Epstein: Critical Essays and New Translations, ur. Sarah Keller & Jason Paul, Amsterdam University Press, 2012., str. 161–77.

Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Vintage Books, 1995.

Godard, Jean-Luc. Historie(s) du Cinema. Gaumont, 1988–1998.

Kracauer, Siegfried. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Oxford University Press, 1960.

Liebman, Stewart. „Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein." Jean Epstein: Critical Essays and New Translations, ur. Sarah Keller & Jason Paul, Amsterdam University Press, 2012. 73–93.

Liebman, Stewart. „Visitings of Awful Promise: The Cinema Seen from Etna." Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson, ur. Richard Allen & Malcolm Turvey, Amsterdam University Press, 2003., 91–109.

Mulvey, Laura. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. Reaktion Books Ltd. 2006.

Peirce, Charles. The Essential Peirce, vol. 2, Indiana University Press, 1998.

Santner, Eric. Untying Things Together: Philosophy, Literature, and a Life in Theory. University of Chicago Press, 2022.

Santner, Eric. The Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty. University of Chicago Press, 2011.

Santner, Eric. On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald. The University of Chicago Press, 2006.

Saxton, Libby. „Anamnesis and Bearing Witness: Goddard-Lanzmann". For Ever Godard, ur. Michael Temple, James Williams i Michael Witt, Black Dog Publishing, 2007., 364–80.

Sebald, Winfried Georg. Austerlitz. Penguin Books, 2002.

Temple, Michael & James S. Williams, eds. For Ever Godard. Black Dog Press, 2007.

Wall-Romana, Cristopher. „Epstein's Photogénieas Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics." Jean Epstein: Critical Essays and New Translations, ur. Sarah Keller & Jason Paul, Amsterdam University Press, 2012. 51–73.

[1] Za Foucaulta biomoć je novi oblik moći koji operira i regulira život populacije kroz raznoliku društvenu mrežu, ona je unutarnja moć, nitko joj ne može pobjeći, svaka individua je reaktivira (139).

[2] Presudan pokret po Santneru je samo ustoličenje pokretača, tj. imenovanje kralja, monarha: „Bacon se, prisjetit ćemo se, redovito obraćao Muybridgeovim fotografskim studijama pokreta kako bi mu pomogao u njegovim nastojanjima da uhvati tragove tjelesnog kretanja, doista ekstremnog nemira na slikama tijela u mirovanju. Ja, u biti, sugeriram da se konvulzivno, grčevito kretanje o kojemu je riječ u velikom dijelu Baconova djela odnosi na nešto poput ritma koji je Kantorovitz opisao u vezi sa Shakespeareovim prikazom kraljevske naravi. Treba zamisliti Muybridgeovu studiju kretanja Rikarda II, njezino kaskadno kretanje, kako je rekao Kantarowitz, 'od kraljevanja do kraljevskog imena, i od imena do gole bijede čovjeka'". (The Royal Remains 140)

[3] O Epsteinu vidi Cortade; Wall-Romana.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License