

“IZBAVLJENJE SLIKE”: POLITIČKA TEOLOGIJA FILMA

MARIO VRBANČIĆ

Sveučilište u Zadru

Odjel za anglistiku

23000 Zadar, Obala kralja Petra Krešimira IV/2

UDK 741.93.01

Izvorni znanstveni rad

Original scientific paper

Prihvaćeno / Accepted: 2. 7. 2011.

Ovaj rad propituje kako filmski način proizvodnje stvara moderne i postmoderne identitete, filmsku iluziju i filmski efekt realnosti. Baveći se novijim teorijama, od Bellerove pozicije o filmskom načinu proizvodnje do Benjaminove i Žižekove teorije o ideologiji, rad kroz dekonstrukciju filmskog načina proizvodnje otvara neoznačenu pukotinu koja omogućuje političku teologiju filma. Zadatak je političke teologije filma osloboditi filmske slike hijerarhija nametnutih filmskim načinom proizvodnje.

Ključne riječi: *politička teologija filma, filmski način proizvodnje, društvo spektakla*

I svijet reklame nije isti kao što je donedavno bio:

“...sa svakim parom kupljenih cipela *TOMS Shoes* će vas nagraditi s još jednim parom cipela kao poklon djetetu koje ih treba. Jedan za Jedan. Naša poslovna politika je korištenje kupovne moći pojedinca za dobrobit svih... Od šest biliona ljudi na planeti Zemlji, četiri miliona žive u uvjetima koji su mnogima nezamislivi. Učinimo korak prema boljoj budućnosti” (Žižek 2010:356).

Dok su donedavno reklame i društvo spektakla stavljali naglasak na individualno, kupovanje osobnosti, ljepote, seksipilnosti, izdvojenog uživanja u robu, u posljednje vrijeme reklame mijenjanju svoju misiju: obasjavaju svojom naizgled rajskom nevinošću šire zajednice, potisnute kolektivitete i čak promoviraju osebujni konzumeristički aktivizam. U skladu je to s rastućim globalnim problemima, kao što su razni vidovi ekoloških katastrofa, globalno zatopljenje, neprestana prijetnja mnogoljudnoga ali siromašnoga “trećeg svijeta”. Kao da globalizirani svijet, pun problema koji nadilaze stare podjele i granice, zahtijeva novi tip reklama: kupnjom cipela

TOMS zapravo postajemo dobrotvori, mecene nekoga bosonogog bokca na drugoj strani planete ili možda čak siromašnog djeteta u našem kvartu. Ali ta transakcija ujedno pruža potrošaču ili potrošačici spokoj: on ili ona kupuje taj spokoj kao svojevrsni novi tip globalnog blagoslova. Drugim riječima, individualni, egoistični interes kupca, potrošački grijeh, harmonizira se s većom alegorijskom slikom svijeta koja nadilazi skučenost nacionalnih alegorija (npr. "kupujmo hrvatsko") te postaje globalni fenomen.

Ova reklama etičkog konzumerizma, sa svim svojim transakcijama, upućuje na teološku dimenziju, koju ovaj rad propituje, a koja je proizašla iz filmske proizvodnje prošloga, dvadesetog stoljeća. Njega, između ostaloga, možemo okarakterizirati kao filmsko stoljeće ili stoljeće filma. Kao što Jonathan Beller (2006) tvrdi, nije isto je li neki događaj opisan riječima, ili je sniman na filmskoj traci, ili je usmeno pripovijedan. Filmska slika ne samo da oživljava ono što prikazuje, nego isto tako stvara filmsku publiku, proizvodi nove svjetonazore. Tu zatomljenu, slabo vidljivu stranu filma, Beller naziva "filmski način proizvodnje" (*the cinematic mode of production*). U istoimenoj knjizi on prati razvoj filmskog načina proizvodnje od prvih filmova ruske avangarde do suvremenih "hollywoodskih *blockbustera*", dakle od Dzige Vertova i njegova klasika *Čovjek s filmskom kamerom*, 1929. (*Человек с киноаппаратом*) do *Rođene ubojice*, 1994. (*Natural Born Killers*) Oliver Stona i *Beavis and Butt-head do America*, 1996., Mikea Judgea i Yvette Kaplan; od prvih eksperimenata s filmskom montažom do posljednje, razmahane faze postmodernog društva spektakla. Prema Belleru (2006), filmska proizvodnja, nastala u doba modernizma, s jedne strane utjelovljuje i širi kapital, a s druge strane kapital ostaje kao prisutno, sublimno koje se, iako "filmično", opire polju vidljivoga, opire se snimljivom. Filmski način proizvodnje, ogoljen, sveden na praosnovni skeleton, počiva na uznemirujućem paradoksu iz kojeg izvire ono što mi zovemo političkom teologijom filma. Zameci političke teologije filma očituju se u svom užasu kafkijanske geste, opisane kod Waltera Benjamina (2002), kao začeci negativne teologije: mesijanska prisutnost u svijetu u kojem su stvari, pojave, svekoliko postojanje izgubile svoje *telos*, kao i povijest: pojedinac uhvaćen u složenu birokratsku mašinu *biomoći*. Politička teologija filma, kako je viđena u ovom radu, interdisciplinarna je borba za uočavanje ispražnjenosti tog "mjesta" te čitanje skrivenih mogućnosti filma, kao znakova koji dolaze iz budućnosti. U tom smislu

rad se bavi "antifilmom" i nebrojenim alternativama povijesti filma. Na primjer, filmski način proizvodnje nije nužno morao ići u jednom smjeru – i sam Beller naznačuje tu granicu u Vertovom filmu *Čovjek s filmskom kamerom* (*Человек с киноаппаратом*). Stoga su za ovaj rad zanimljive različite alternative kao npr. *Histoire(s) du cinéma*, projekt koji je Jean-Luc Godard započeo 1980., a završio 1998. kao meditaciju o filmu, o filmskom dvadesetom stoljeću. Te alternative iščitavam kao poticaj za razvijanje novih filmskih postupaka, kao poticaj za uočavanje u filmskoj parataksi dvadesetog stoljeća skrivene emancipatorske mogućnosti za dvadeset i prvo stoljeće. Ako je film politička djelatnost, filmski aparat kao temelj ideološke fantazije o harmoniziranom društvu, onda je ujedno prisutna, iako sve manje direktno, i teološka dimenzija filma; drugim riječima, kao što je svaka politika teološka, tako je i svaka teologija politička. Iz tog čvorišta proizlaze temeljna pitanja kojim se bavimo u ovom eseju: Kako je politička teologija filma proizašla iz filmskog načina proizvodnje? Što proizvodi pogled kapitala i kako je vezan s filmskim načinom proizvodnje? Je li moguće izbavljenje filmske slike u doba kasne faze društva spektakla? U prvom dijelu eseja dajemo kratak sažetak Bellerova koncepta o filmskom načinu proizvodnje, kapitalu i društvu spektakla, a u drugom dijelu kroz kritički osvrt na Bellerov koncept govorimo o političkoj teologiji filma.

ČOVJEK S FILMSKOM KAMEROM I FILMSKI NAČIN PROIZVODNJE

Beller (2006) u prvom poglavlju, *Dziga Vertov and the Film of Money*, daje novo čitanje Vertovljeva filma *Čovjek s filmskom kamerom*. Nakon što se odmaknuo kazališni zastor, kazališna publika munjevito postaje filmska publika koja prati zbivanje tijekom jednog jedinog dana u velegradu (scene koje vidimo zapravo su montaža dijelova triju gradova: Moskve, Odese i Kijeva). Od zore pa da sumraka film prati život velegrada: mašine, gradski promet, svakodnevnje radnje građana itd. Ta ritmička struja filmskih slika koja uprizoruje urbani ritam grada ujedno predstavlja i materijalističku viziju proizvodnje i obnavljanja cjelokupnoga socijalnog života, kao da sama materija gleda, tj. kao da iz samih urbanih duplji zure oči – sveprisutni pogled metropola i gradova. Kino-oko funkcioniра kao

svojevrсно sveprisutno sučelje. Razni filmski efekti (ubrzanje, usporavanje filma, dupla ekspozicija itd.) korišteni su više u svrhu naglašavanja same materijalnosti, tj. pokušaja prezentacije realnosti, negoli kao puka zabava ili trikovi koji bi trebali privući filmsku publiku.

Prema Belleru (2006:74) Vertov koristi filmsku mašinu kako bi prikazao gibanje materije kao svojevrсно osvještavanje socijalnih odnosa, baš kao što je i Marx u *Njemačkoj ideologiji* kroz tekstilnu industriju uprizorio socijalni totalitet. Svaki fragment utjelovljuje širu cjelinu, neprestana ponavljanja i cirkuliranja: tako na primjer oštrica kao fenomen klizi te u montaži postaje oštrica sjekire, oštrica žileta, oštrica stroja za rezanje filma na montažnom stroju; rezanje, sječa, kidanje, rastavljanje stavlja naglasak na industrijski način proizvodnje, koji neprestano pomahnitalo ubrzava cirkulaciju ljudi, slika, objekata. Kino-oko, međutim, ne zaustavlja se samo na vidljivom, ne teži dokumentaciji samo onoga što je dostupno golom oku, nego želi istražiti i nevidljivo. Film postaje svojevrсна ekspanzija vidnog polja, otkrivanje novih mikro i makro svjetova: krupnim planom ulazimo u nešto što je blizu, ali nevidljivo, sada povećano; usporavanjem se otkrivaju nevidljive faze u samom pokretu. Kamera unosi nesvjesnu optiku ili optiku nesvjesnoga koja upravo u tom gibanju urbane materije želi snimiti nevidljivi red u vidljivome, samu granicu ili pak onkraj nje. Drugim riječima, kamera želi snimiti što to organizira žestoki nalet modernizma – sami kapital. Zadatak skoro nerješiv budući da i sam film dijeli dosta toga zajedničkog s nevidljivim redateljem, kapitalom: kao što kapital organizira prostorne koordinate robnom proizvodnjom i razmjenom robe, uvodeći sveprožimajuću vrijednost razmjene, tako i film, baš poput najapstraktnije robe – novca – neprestano ispražnjuje objekte, mjereći svijet filmskim kadrovima. Kao što novac svekoliko postojanje svodi na apstraktnu razinu razmjene, tako i filmski kadar beskonačno polje vidljivoga sužava i ograničava poljem filmskog kadra. Jedan je to od razloga zašto je teško, skoro nemoguće, snimiti kapital, ali isto tako to nam otvara i mogućnost da se metafizika i kapital uprizoruju na filmski način. Ova proturječnost ujedno je i ishodište naše kolonizacije osjetila; proširivanje industrijskih procesa na naš senzorni aparat, primjenjivanje Marxove teorije o radu i vrijednosti na teoriju montaže, montaža jest organiziranje filmskih fragmenta u filmski objekt (Beller 2006:39).

Međutim, prema Belleru (2006), montaža može ujedno služiti i drugoj svrsi, filmski rez kao anamneza, trenutačni zaborav između kadrova zaogrnut iluzijom pokreta može krenuti i drugim smjerom. Ili – filmska je proizvodnja nezamisliva bez tehnološkog napretka, ali ne samo kao banalna hipoteza o mogućnosti nastanka filma, nego kao nešto što u bitnom određuje ekonomiju vizualnoga koja proizlazi iz specifičnog načina proizvodnje. U tom procesu sama filmska slika postaje roba i roba postaje slika pa tako naizgled nepresušno polje vizualnoga postaje kodificirano (kroz jednadžbu filmski kadar = novac). Naravno da ovdje Bellerovo čitanje Vertova upućuje na društvo spektakla koje će se kasnije razviti ili, jasnije, Vertov je projekt na samom rubu: s jedne strane, kao posljedica modernizacije još uvijek opijen avangardnim zanosom u utopističkom prikazivanju grada, svojevrsni urbani *jouissance*, a, s druge strane, sve upućuje na film kao prototipski moment društva spektakla, koje će se kasnije razviti kroz druge masovne medije – internet, virtualne svjetove, društvene virtualne mreže itd., dok sama stvarnost ne izgubi čvrste obrise te ne postane simulacija gdje se gube stara pravila usidrena u mimetičkoj čvrstini. *Čovjek s filmskom kamerom* ujedno je i pokušaj (ili je za autora ponajprije pokušaj) da se nova tehnologija osmisli kako bi u njoj oživjeli njezini utopijski potencijali. Prema Belleru, za Vertova film predstavlja tehnološko, praktično sredstvo kojim se može ubrzati i ostvariti nadolazak istinskog socijalizma; film je zato bazična politička ekonomija vizualnoga – filmska tehnologija omogućava Vertovu aspiraciju za utopijskim projektom, ali isto tako omogućuje svojevrsni kulturni, filmski imperijalizam.

Beller (2006) ustoličuje filmski način proizvodnje u kojemu film, sa svim svojim nasljednicima kao što su televizija, kompjutori, internet, možemo reći – naše cjelokupno vizualno okružje, utjelovljuje deteritorijalizirajuće tvornice gdje filmska publika (kao i njezine nasljednice) radi; čin gledanja zapravo je rad; gledati je raditi, a pogotovo danas u doba globalizacije možemo govoriti o gledanju kao globalnom radu koji proizvodi vrijednosti. Dakle, Beller govori o društvu spektakla u kojem slika postaje roba koja određuje društvene odnose, kao i o samom radu na slici (pogledajmo samo brojne sudionike raznih uprizorenja stvarnosti (*reality shows*) koji diljem svijeta razvijaju nove tipove glume i glumstvenost, sliku kao glumljenje ljudskosti, kao mukotrpan rad na gesti, na glasu, na pojavi pred kamerama, gdje je najvažniji izljev iskrenosti, makar

on bio i negativan). Zato je sve veći naglasak na neprestanom okupiranju pozornosti, ekonomiji pozornosti (*economy of attention*) – najezdi reklama, *trailera*, natpisa, slogana, najava, đinglova – sve u neprestanom nastojanju da privuče našu pozornost, kao neki primordijalni zov upućen potrošačima.

KAD NAS KAPITAL GLEDA...

Jedna od glavnih odlika Bellerova (2006) projekta je u tome što je, za razliku od Jeana Baudrillarda (1983), pokazao kako se kapital ne gubi u simulaciji, kako ne prelazimo u neku novu ontološku razinu, nego upravo suprotno: sama simulacija jest najviši oblik kapitala. Politička ekonomija znaka nije nas lansirala u neku novu sferu, obavijenu nedokučivom epistemološkom opnom, nego je zapravo razvila proizvodnju 'novih' tipova subjektivnosti u svojem najvišem stadiju – društvu spektakla. Da bi objasnio tu fazu, Beller nas pokušava uvjeriti u neobičnu hipotezu – "kapital ima oči", "kapital nas gleda". Kako nas nešto tako apstraktno, nešto što se očituje u raznim vidovima političke ekonomije (glavnica, kamata, renta, roba, razmjena roba, globalno tržište...), kako nas to nešto može gledati?

Usprkos naivnosti te antropomorfne slike, zaustavimo se nad tom tvrdnjom – kapital nas gleda – jer, ako ništa drugo, ona nas dovodi do onoga što imenujemo političkom teologijom filma. Taj pogled, za Beller, proizlazi iz dvaju smjerova razvoja koji naizgled nemaju dodirnih točaka (često doživljeni kao paralaksa), koji paralelno teku tim filmskim stoljećem, tim dvadesetim stoljećem: nagli razvoj industrije i tehnologije s jedne strane i s druge strane otkriće nesvjesnoga – psihoanaliza. Prema njemu film objedinjuje ove dvije naizgled nepovezane struje. Dakle, s jedne strane imamo naglu eksploziju industrije, tehnologije koja fragmentira ljudsko iskustvo, izaziva posvemašnji osjećaj otuđenja u paralelnom razvijanju svemoćne birokratske mašine; tehnologije koja u nekima izaziva kafkijanske noćne more, a kod drugih svekoliko ushićenje i slavljenje modernizma kao najžustrijeg nastavka prosvjetiteljskog projekta. S druge strane dolazi do razvoja psihoanalize, linije znanosti koja je otkrila i koja se bavi nesvjesnim. Psihoanaliza otkrićem toga golemog polja izvan naše moći decentrizira subjekt te ukazuje da u toj posvemašnjoj težnji za kontrolom

dolazi do iščašenja, nemogućnosti, nesagledivih kombinacija visoke kulture i barbarizma, ujedinjenih u onoj slavnoj tezi o "banalnosti zla".

Put tog sjedinjavanja ujedno je trasiran slabo istraženim trasama koje vode do očiju kapitala ili, bolje, do toga nezamislivog pogleda samog kapitala. Naravno, Beller ovdje polazi od Lacanova poimanja subjekta, koji, baš kao što film nastaje iz cijepanja, iz nasilnog reza pa u montaži zaprima iluziju cjeline, izvire iz diskontinuiteta, raspora, usjeka pa tek onda naknadno u imaginarnom strujanju doživljava topli osjećaj cjeline, tj. ono što je rastavljeno, postaje jedno. Lacanova teorija o fazi zrcala govori o uprizorenju prepoznavanja djeteta u ogledalu, činu koji rastavljene nagone, želje drugoga, biološke i somatske entitete, fragmente zabunom prepoznaje kao jedno, tj. subjekt. Prema Lacanu, naš identitet određen je optičkim ulaskom u svijet jezika, u simbolički poredak. Konstituiranje subjekta u optičkom vizualnom upućuje na važnost filma i mogućnost prelaska u društvo spektakla – potrošačko društvo koje troši i razmjenjuje slike, u kojem, ukratko, slika postaje roba koja određuje svekolike društvene odnose. Cijelo vrijeme filmski način proizvodnje proizvodi najupečatljivije iluzije o jedinstvu i cjelovitosti subjekta, pa i više: to harmonizirajuće cjelovito kao svojevrsnu društvenu fantaziju na kojoj počivaju svi oblici "izama" dvadesetog i dvadesetprvog stoljeća: filmsko nesvjesno omogućuje takve oblike društvenih fantazija, takve oblike zajednica.

Krajnji oblik tog stanja, nesvjesno nesvjesnoga, Beller (2006:151) vidi u svojevrsnom postmodernom autizmu, koji utjelovljuju likovi u filmu *Beavis and Butt-head Do America* (1996., redatelj Mike Judge i Yvette Kaplan). Sinopsis ovog filma može se sažeti ovim riječima: dvoje malodobnih tupoglavaca provodi svoj život gledajući televizor i tek kada im netko otme tu napravu, oni napuštaju svoj kauč i kreću u potragu, u svijet. Njihovu ovisnost o medijima najbolje prikazuje scena kad se Butt-head nalazi u pustinji i dehidriran halucinira. U tom smrtnom času cijeli život prolazi mu pred očima, i to kakav život: kao bebica koja leži na kauču obasjana svjetlošću televizora; kao prohodala bebica naslonjena na kauč bulji u TV; kao tinejdžer koji žvače kokice pred televizorom; dakle, cijeli život proveden pred televizorom. U trenutku kad misli da će umrijeti, Butt-head zbori: "Moj život je bljesnuo ispred mene kao film, prohujao je pred mojim očima kao film. Cool" (Beller 2006:151).

Ovaj prizor iz popularne zabavne kulture za Belleru predstavlja sveopću vladavinu društva spektakla u postmodernom dobu; cijela zemaljska kugla premrežena je svekolikim protjecanjem slika te stvara ono-liko stanje, opće širenje nesvjesnoga, s rijetkim čvorištima svijesti i svjesnosti. No, ova tehnološka rasprostranjenost koja sve pretvara u vidljivo, cijele mikro i makro kozmose, ujedno prijeti i posvemašnjim pogledom koji gleda gledatelje, koji gleda nas same. Lacanova teorija subjekta, po Bellerovu mišljenju, vodi nas do očiju kapitala, tj. do kapitala koji nas gleda ili, kao što on izrijekom kaže: "Lacanova teorija subjekta je teorija menadžerske svjesnosti u kapitalu" (Beller 2006:170); tako optički konstituiran subjekt nije samo subjekt u kapitalu, nego i subjekt kapitala. Kapital utjelovljen u slici kao robi kolonizirao je sve vidove društva i proširio se na posljednja uporišta kritičke svijesti, tj., Lacanovim rječnikom, kolonizirao je sam simbolički poredak. Proizvodnja imaginarnoga, dakle proizvodnja filmova, koja se odavno širi na sva dostupna polja vizualnoga utjelovljuje i određuje naše bivanje u svijetu – filmski način proizvodnje, dakle, ujedno daruje kapitalu oči ili, bolje, omogućuje pogled samog kapitala. Taj pogled, na sličan način kao što klasična politička ekonomija opisuje proizvodnju vrijednosti, proizvodi vrijednosti osebujne i važne u društvu spektakla (npr. kompetencija zavisti). Svijest je koncipirana na filmski način pa nije ni čudo da Butt-head ima osjećaj kako se u njegovoj glavi nalazi televizor ili ekran kompjutera.

Ova Bellerova pozicija ujedno odiše raznim problemima, ne toliko zbog tvrdnje da kapital ima oči, tvrdnje koja izjednačava višak vrijednosti ili profit u kapitalu s onim nevidljivim u polju vidljivoga – onim što Lacan naziva *objet petit a* – nego zbog jednostranog zatvaranja Lacanove teorije pogleda. Drugim riječima, dekonstrukcija Bellerove pozicije otvara neoznačenu pukotinu u njegovu fundiranju filmskog načina proizvodnje, koji omogućuje političku teologiju filma. Po mojem mišljenju Beller umrtvljuje paradoksalni status pogleda u Lacanovoj psihoanalizi, tj. nedosljednost pogleda. Njegova pozicija puno je bliža Foucaultovu tumačenju pogleda koji se do kraja diskurzivno razlaže i ugrađuje u globalni filmski način proizvodnje. Takav pogled jest svojevrsni panoptikon koji nadzire cijelu zemaljsku kuglu. Ako nas kapital, gleda taj je pogled sveprisutan; pogled kapitala u tom kontekstu sličan je božanskom pogledu, dakle on ima određeni teološki srh koji vibrira društvom spektakla. S

intenziviranjem spektakla nije čudo da on dopire u sferu teološkoga; ali, kao što smo rekli, svaka je teologija u krajnjoj liniji politička pa, možemo reći, u sferu teološko-političkoga. Međutim, taj pogled koji proizlazi iz Bellerova načina filmske proizvodnje pati od klasične lakanovske formule fantazije: *cogito*, koji gleda sve oko sebe kao da nije prisutan, jest nemogući pogled utjelovljen u subjektovoj prisutnosti u odsutnosti. Kada se subjekt direktno identificira s *objet a*, taj fantastični objekt nestaje iz polja vidljivoga – što je ujedno i Lacanova utopija želje. Izbjegavanje ovog redukcionizma uvodi nas u sferu onoga što mi zovemo političkom teologijom filma – u prazni neoznačeni prostor – iz kojeg izvire potencijal novog montiranja, nove montaže onoga što je već montirano ili montiranje alternative filmskom načinu proizvodnje. Revolucija kao izbavljenje filmskih slika kroz vraćanje u prošlost i ponavljanje čini osnovu političke teologije filma inspirirane uglavnom Benjaminovom filozofijom o političkoj teologiji. Zadatak materijalističke povijesti filma nije da opiše povijest kao što se uistinu zbila, nego da otriše skriveni utopijski potencijal. Zato je opus Jean-Luca Godarda, koji se velikim dijelom bavio ovim pitanjima, važan za našu razradu političke teologije filma.

MUZEJ IZVANREDNOG STANJA – PARATAKSA

Nulta točka političke teologije filma jest razasutost slika bez hijerarhije ili bilo kakvoga transcendentnog označitelja, nemontirani kadrovi (slično stanju koje je Emmanuel Levinas (2001) opisao kao egzistenciju bez egzistensa, kao puko postojanje bez svijeta, kao osebujni nokturalni užas u kojem se ne da razjasniti ni subjekt niti objekt, kao bezsvjetovni svijet). U tome mračnom svijetu nevidljivost postaje vidljiva u svojoj prijatnji; uskovitlani prostor nedovršenih slika nam prijati jer se poluslike ne mogu dekodirati. Svako dekodiranje pretpostavlja širi kontekst – svijet. Pretpostavka o nemontiranosti kadrova ujedno je i posljedica neprestanog pritiska koji dolazi iznutra i izvana; čiji se smjer na kraju ne može odrediti i često se u političkoj teologiji Karla Schmitta naziva izvanrednim stanjem. Tu se za nas nalazi nulta točka političke teologije filma; ona je na putu da kao Lacanovo imaginarno bude ugrađena u filmski aparat, ali nikako ne može biti ugrađena do kraja zbog neprestane izloženosti izvanrednom

stanju. Izvanredno stanje jedno je od temeljnih načela Schmittove političke teologije u kojoj je neprijatelj konstitutivna činjenica bilo koje političke zajednice: bez neprijatelja nema podjele na mi i oni; mi – prijatelji nasuprot oni – neprijatelji. Nadalje, ovakvo ustoličenje zajednice zahtijeva sam zakon koji u pojedinim slučajevima ne važi, dakle sam zakon koji donosi red dopušta mogućnost da bude izvan zakona, što je moment svake suverene vlasti.

Kapital je u sličnoj poziciji: naime, neprestano zahtijeva revolucionariziranje svojih uvjeta jer ako ostane statičan ili identičan, onda prestaje postojati; gibanje kapitala utjelovljeno je u nerazmršivom paradoksu; ono što ga ograničava ujedno ga i katapultira. Sve su to oblici izvanrednog stanja kojim se želi kontrolirati Drugi. Ono što je najbliže ilustraciji takvog univerzuma jest posvemašnja paralaksa: gramatička i stilska figura, niza-nje predmeta, pojava, slika jednih pored drugih bez ikakvog povezivanja. Stanje nemontiranih kadrova možemo djelomično naći u Borgesovu radu, npr. u njegovoj priči *Alef*, u kojoj jedan mali objekt veličine teniske loptice sadrži cijeli univerzum.

Tako se parataksa javlja u raznim kontekstima: modernistički narativi koji pokušavaju dočarati iskustvo razlomljenosti; u avangardama koje slave fragmentiranost kao mogućnost novih oblika kolaža i montaža koje su prožete raznim utopijskim i emancipatorskim energijama; šok Prvoga svjetskog rata, gdje parataksa predstavlja smrtno obezglavljenje, pa sve do postmodernoga šizofrenog iskustva rastakanja svijeta. Filmski način proizvodnje omogućuje parataksu, ona postaje stilska figura upravo u doba razvoja filma. Ali, kao što smo rekli, ona je za nas nekonstruktivni element filmskog načina proizvodnje: s jedne strane rastačući entitet koji ostavlja dojam posvemašnje nemontiranosti, s druge pak strane kao da ti fragmenti teže nekoj vrsti objedinjavanja, teološku žudnju za narativom. U njoj mi vidimo nedovršeni filmski način proizvodnje kojim se Beller nije bavio, potencijal za alternativne povijesti filma. Parataksa ujedno ilustrira i problem biografije i autobiografije u filmskom stoljeću koje je ujedno označeno brojnim varijacijama izvanrednih stanja. Izvanredno stanje priječi zatvaranje hermeneutičkog kruga, pričanje životne priče. Stoga se bude i razne teološko-političke fantazije o izbavljenju cjeline života putem naracije. U doba staljinizma i poststaljinizma, na primjer,

ta teološko-politička fantazija počivala je na arhivu, na dokumentu, posebice na nekome izgubljenom ili nedostupnom dokumentu. Zato nije čudno da je podnaslov *Enciklopedije mrtvih* Danila Kiša "Čitav život". To je borhesovska priča o enciklopediji koja u sebi sadrži podatke o svim mrtvima; dapače, o onim mrtvima koji nisu navedeni ni u jednoj drugoj enciklopediji tako da su moguća križanja likova iz enciklopedije mrtvih s onima drugima, već zavedenima. Pripovjedačica tako nalazi u Stockholmu, po preporuci prijateljice, tu enciklopediju i traži u njoj pod slovom M – kako počinje prezime njezina oca koji je umro prije nekoliko mjeseci. Zanimljivo je da enciklopedija, kao i svaka druga enciklopedija, sadrži mnoštvo podataka o nečijem životu, često su cijeli mjeseci i godine zbijeni u paragrafu; a stil Kišev, kao i Borgesove proze zbir je suhoga, preciznog izražaja i poetičnoga.

"Ovo što ovde piše, u ovoj svesci, to su obični enciklopedijski podaci, beznačajni za svakog drugog osim za mene i za moju majku; imena, mesta, datumi...ono obilje detalja od kojih je sastavljen ljudski život. Podatak (na primer) o njegovom mestu rođenja, potpun i tačan (Kraljevčani, opština Glina, srez sisački, oblast Banija) popraćen je još i geografskim i istorijskim pojedinostima, jer tamo je sve zapisano. Sve. Predeo njegovog rodnog kraja dat je tako živo da sam se, čitajući, prelećući redove i pasuse, osećala kao da sam bila tamo, u srcu tog predela: sneg na vrhovima dalekih planina, gola stabla, zaleđena reka po kojoj, kao na Brojgelovim pejzžima, promiču na čkaljkama deca, među kojima sam videla jasno i njega, svog oca, mada tad još ne bejaše moj otac, nego samo onaj koji će biti moj otac. – Zatim bi predeo naglo ozeleneo, buknuo bi cvet na stablima, ružičast i beo, procvetavaju na moje oči bokori gloginja, sunce proleće iznad sela Kraljevčani, zvone zvona sa seoske crkve, muču krave u štalama, a na prozorima kuća sja rumeni odraz jutarnjeg sunca i topi ledene stalaktite na oluku" (Kiš 1990:54).

Parataksa sve više ulazi u sam jezik, a montaža u raznim žanrovima upućuje da je povijest montirana kao na filmskom platnu.

GODARD U MUZEJU

Možemo reći da politička teologija filma dolazi u doba kada svijet spektakla postaje neupitna realnost i umnoženi beskonačni slijed teologije filma. U Godardovu ispipavanju povijesti filma montaža inzistira na parataksi, koju sam već opisao kao posljedicu izvanrednog stanja, tj. modernizma u kojemu nastaje filmski način proizvodnje. Težnja da slika i vizualni zapisi što više ostanu nedekodirani, nepročitani kako bi se mogli osvježiti u drukčijem nizu, iskazuje se kao jedno od glavnih programskih načela Godardove povijesti filma. Godardova povijest filma (*Histoire(s) du cinéma*) sastoji se od montaže fragmenata drugih filmova koji čine proširenu i produženu parataksu. Tako da montaža još više nastoji naglasiti nepovezanu začudnost pojedinih elemenata, montiranih na taj način da se film još više opire značenju umjesto da se zaokruži nekim pokrovnim narativom ili smislom. Parataksa služi kako bi se otkrile zatomljene ili nepoznate veze između filmskih kadrova i slika, koji bi nas iznenadili vatrometom neslućenih veza.

Godard je *Histoire(s) du cinéma* počeo snimati kasnih osamdesetih prošlog stojeća, a završio 1998. godine. Naslov se uglavnom ne prevodi, nego ostaje na francuskom jeziku *Histoire(s) du cinéma* zbog mnogoznačne ludičnosti: *histoire* istovremeno označava povijest i naraciju, a "s" u zagradama označava množinu pa tako možemo čitati kao "povijest filma" i "povijesti filma", ali i kao "priča o filmu" ili "priče o filmu". Ova se mnogoznačnost intenzivira u raznim varijacijama tijekom filma, pa i samim Godardom koji, ovijen dimom cigarete, proročki ponavlja "Histoire(s) du cinéma" dubokim, sonornim glasom, kao neki dijabolični inspicijent usred nepreglednog vrtloga slika. Tako taj videozapis, kao filmska povijest ili povijest filma, više nalikuje trakavičastoj struji svijesti, onoj u modernističkom romanu. Godard – božanski autor oslabljenog pamćenja, autorsko božanstvo koje se senilno gubi u kasnom postmodernizmu; autor Godard, koji je zapravo sastavljen od citata iz raznih filmova, raznih kadrova, slika iz povijesti umjetnosti, književnih tekstova, dokumentarnih filmova, polifonije glasova. Nasuprot vehementnom modernizmu, trganju, cijepanju, rezu, koji s pravom budi sve asocijacije uz modernizaciju, industriju, manufakturu, kao što je to Beller (2006) pokazao u slučaju Dzige Vertova, ovdje je stavljen naglasak,

barem na prvi pogled, na uspostavljanje veza i konekcija. Stvara se dakle osebujan filmski muzej koji počiva na montaži.

Pod utjecajem Malrauxa i Langloisa, Godard često upućuje na ideju imaginarnog muzeja koji bi oblikovao neslućenim analogijama i vezama (Baecque 2007:119). Slijedeći jednu od temeljnih Malrauxovih teza da smo u stanju graditi jedino kroz komparaciju, parataksa postaje temeljnom stilskom figurom i građevinskim nacrtom tog muzeja, imaginarija idealne povijesti umjetnosti. Malraux opisuje idealni imaginarni muzej kao posvemašnje skupljanje raznoraznih umjetnina kroz sedam tisućljeća povijesti, koje nisu samo mirno uskladištene, upletene u neku transcendentalnu paučinu, nego, upravo suprotno, dovedene u konfrontaciju i u tom neslućenom sučeljavanju iznjedruju nešto novo. U megalomanskoj ludosti, na sličan način, Godard skuplja bezbrojne filmske isječke, dovodeći ih u nezamislive komparacije i konfrontacije. Za Godarda taj nepostojeći imaginarni muzej najbolje oslikava povijest dvadesetog stoljeća, koja je osebujna po tome što je to ujedno i filmska povijest: dvadeseto stoljeće jedino je koje je sve svoje najvažnije povijesne grčeve, ili većinu njih, snimilo. Naravno, to isprepletanje povijesti filma i "prave" povijesti kroz dvoznačnu igru *histoire/naracija* upućuje na izbljeđivanje granice, ali i na subverziju filmskog načina proizvodnje koji u svojem krajnjem, hegemonijskom stadiju proizvodi društvo spektakla. Godardov projekt možemo čitati gotovo kao gnostičku težnju da se slika negdje sačuva u svojoj čistoći, nekontaminirana konzumerizmom, dakle čista slika, tj. da sve pojave zauzmu osebujno mjesto u imaginarnom muzeju sastavljenom od montaže bezbroj monada. Tako se memorija čitavoga dvadesetog stojeća očituje u jednom pogledu H. Bogarta ili u kinetičkom oživljavanju jedne od gesta B. Keatona. U cijelu parataksičnu strukturu uklapa se osam epizoda koje u tu bujicu uranjanju autorov glas, autorove komentare, isječke iz autorova života, dakle Godardov utjecaj, ma koliko fragmentiran isijava "božanskom" perspektivom autora, koji je više uronjen u košmarne povijesne more ili se slijepo prepušta nemogućnosti uvida u cijeli filmski tijek. Na kraju, čitava ta epska konfesija proizlazi iz Godarda kao djeteta stoljeća koje je ujedno i dijete filma ili u izjavi (pomalo lakanovskih dimenzija): "Ja, film, vam govorim" ili "Ja, Jean-Luc Godard, koji otjelovljuje film, vam pričam o povijesti dvadesetog stoljeća".

IZBAVLJENJE FILMSKE SLIKE

U procesu proizvodnje filma, filmski autor neprestano je izložen pogledu kapitala i iz izvanrednog stanja mora iznjedrati film, a oni koji žele izbaviti filmsku sliku, nesvjesno ili svjesno, zalaze u političku teologiju filma. Proizvodnja filma za proizvođača odgovornog za cjelinu, dakle za redatelja, istovjetna je izvanrednom stanju: pitanje financiranja, obuzdavanje filmskih zvijezda, kroničan nedostatak novaca i vremena (čak i najvećim holivudskim mogulima nedostaje novac). Tako na upravo neočekivanim mjestima vidimo ono što imenujemo političkom teologijom filma, kad jedan autor čita drugog autora. Godard naslućuje ono što zovemo političkom teologijom filma u osebujnom Hitchcockovu postupku, koji od povijesti pravi triler i od trilera povijest i u svemu tome, usprkos našim antropomorfnim željama, prvo se oslobađaju predmeti. Ukratko, oslobođenje predmeta iz njihovih okova Hitchcockova je metoda (Lundemo 2007:386). Ona oslobađa predmete od ustajalih, banalnih značenja; predmeti su umreženi u pojedine narative koji s vremenom izbljeđuju i kao da je sva suspenzija Hitchcockovih trilera ostala u relaciji samo nekoliko predmeta: vjetrenjače koje se okreću u suprotnom smjeru od vjetra u *Saboteur* (1942); upaljač za cigarete u *Strangers on the Train* (1951); vinska boca u *Notorious* (1946). Nakon što su se scene i predmeti nanizali pred filmskom publikom, onaj koji utjelovljuje sam film, samu filmsku povijest dvadesetog stoljeća govori nam:

“Mi smo skoro svi zaboravili zašto se Joan Fontane opasno nagnula nad stijenom; zašto je Joel McCrea otputovao u Nizozemsku; mi smo zaboravili Montgomery Cliffovu tajnu; ...i zašto je Theresa Wright još uvijek zaljubljena u ujaka Charlia; zaboravili smo zašto Henry Fonda nije kriv, ili zašto je američka vlada unajmila Ingrid Bergman. Ali se sjećamo ručne torbe, autobusa u pustinji, čaše pune mlijeka, krila vjetrenjače, češlja; sjećamo se ladice pune vinskih boca, naočala, ključeva. Upravo zbog toga je Alfred Hitchcock uspio tamo gdje su Aleksandar Veliki, Julije Cezar i Napoleon i Hitler podbacili – u stjecanju kontrole nad univerzumom” (Lundemo 2007:386).

Godard slavi majstorovu vještinu gradnje *suspensa* koji produžuje trenutak u vremenu do u beskonačnost. Na tu vještinu *suspensa* u žanru trilera Godard nas podsjeća u svojoj povijesti filma neprestanim zaustavljanjem

filmskih imidža, *flashbackovima*, nelinearnom naracijom itd. Triler kao žanr, napetost koja stvara posebne otoke u vremenu – monade – upućuje na Benjaminovu političku teologiju povijesti: virtualni kontinuitet povijesnog vremena neprestano izložen prekidima, praskovima, odvajanjima – da bismo pronašli pojedine monade, kristal vremena izbačen iz kontinuiteta povijesti. Nasuprot univerzalnoj historiji kontinuiteta, koja ispunjava prazno vrijeme nebrojenim podacima, konstrukcijama, narativnima koji homogeniziraju i prikrivaju napukline, Benjamin (2011), umjesto na tijeku, inzistira na osebujnom trenutku zaustavljanja misli, uhićenja misli u trenutku smrtne opasnosti. Kada se misao zaustavlja, kada tako zaleđena misao šokira ustajale konstelacije pretvarajući ih u monade, monade su kao kristali u kojima se nazire to mesijansko zaustavljanje vremena ili, drugim riječima, kao što kaže Benjamin, revolucionarna šansa da se oslobodi potlačena prošlost.

Godardova se montaža sastoji od tih monada, koje u sebi sadrže te kristale vremena; npr. krupni plan Jamesa Stewarta koji drži svoj fotoaparat i gleda kroz prozor u *Rear Window* (1954), prizor koji obuhvaća raznorazne motive: fotografija koja prethodi povijesti filma, optika kao tehnička mogućnost reprodukcije, tj. umnažanja kao karakteristike i fotografije i filma; oko promatrača i kamera leće upućuju na važnost filma u transformaciji naše recepcije stvarnosti; Stewart s nogom u gipsu koji tako nepokretan predstavlja idealnoga filmskog gledatelja; želja da otkrije tajna ubojstva u prozoru s druge strane zgrade, izloženost opasnosti da taj drugi, naš bližnji, prozre našu želju te nas smrtno ugrozi. To i mnogošto drugo nalazi se u toj monadi. Monada kristalizira parataksu koja multiplicira svoje potencije. Monada utjelovljuje mesijansko oslobođenje vremena; od spasenja objekata do spasenja ljudskog mnoštva. Srž montaže je monada, povijest krije razne monade, zato za Godarda ne predstavlja problem montažni skok i u prikazu jedne od najvećih užasa dvadesetog stojeća – holokausta. U poglavlju 4A parataksa tri kadra: kadar u boji što pornografski prikazuje seks koji par vodi na krevetu; filmski kadar deformiranog patuljka koji se kesi (*Freaks* 1932) te izgleda da uživa u pornografskom uratku; treći kadar koji nam govori da se nakazni patuljak ustvari smije živome lešu što ga nose časnici u crnom (Hori 2007:336). Pokušaj je to šoka, pokušaj je to izbavljenja filmske slike. Naravno, u pitanju je sekularna religija, vraćanje izgubljenog vremena, uskrsnuće mrtvih, prizivanje zaboravljenih.

Svima je poznata ona zapovijed u mitu o Orfeju i Euridiki: prilikom spašavanja voljene iz pakla Orfej se ne smije okrenuti jer će inače Euridika zauvijek ostati u paklu. Naravno, ovdje je gledanje primarno vezano uz smrt, ali najveća ljepota jest ta koja se ne smije gledati da bi preživjela, mi ne smijemo gledati voljenu osobu. Što ako se okrenemo i ona je još tamo? U *Histoire(s) du cinéma* u poglavlju 2A pojavljuje se enigmatična teza na ekranu: "Samo film može autorizirati Orfeja da se okrene nazad i svojim pogledom ne ubije Euridiku". Ova izjava ispunjena je silnom vjerom u film, u filmsku mogućnost ne samo da nam prikaže prošlost, nego da je na neki način animira, promijeni i subjekt i objekt – Orfejev pogled mijenja samu konstelaciju prošlosti. Ali spašavanje Euridike ujedno može biti spašavanje širih razmjera. Za Godarda, figura Euridike, između apsolutne ljepote i užasa, utjelovljuje u tom intervalu užas holokausta. U montaži prije izjave o filmskoj autorizaciji pogleda u smrt vidimo arhivske fotografije Židova koji su netom oslobođeni te izlaze iz Elbensea i kratki prizor iz crno-bijelog pornografskog filma, nakon toga vidimo fotografiju dječaka koji prolazi ulicom na čijem se rubu nalaze hrpe leševa, a kroz montažu glumica Ellen Sedgick, penjući se uz ljestve, gleda čitav prizor. Kao što pogled kapitala nastaje u prožimanju industrije i psihoanalize, tj. nesvjesnoga u tehnologiji, tako za Godarda ovaj nesvjesni dio obuhvaća sekularnu religiju filmskog uskrsnuća. U *Cinema: the Archaeology of Film and the Memory of Century*, u intervjuu s Youssefom Ishaghpourom on jasno kaže:

"Kada govorim o kršćanstvu nije naglasak na vjeri nego na kretanju misli, kao određenom povijesnom fenomenu. I kada citiram Malrauxov tekst koji kaže da mit počinje s Fantomaso i završava s Kristom, citiram Malrauxov tekst koji se zove *La Psychologie du cinéma*, koje je ujedno jedno od njegovih prvih pisanja o psihologiji u umjetnosti..." (Godard i Ishaghpour 2005:99).

A onda komentira onu poznatu judaističku zabranu o prikazu lika Božjeg:

"To je veoma važno, jer kada bi bila postojala slika boga, ljudi bi je vidjeli, i cijela stvar bi zasigurno propala" (Godard i Ishaghpour 2005:100).

Za nas to označava ulazak u domenu političke teologije filma, kao mogućnosti sekularnog spasenja prošlosti, izbavljenja filmske slike s izrazitim političkim naglaskom. Nije čudo da Godard, kako u *Histoire(s) du cinéma*, tako i u brojnim intervjuima posljednjih dvadesetak godina citira svetog Pavla: "Slike će doći u vrijeme uskrsnuća" (Godard i Ishaghpour 2005:101).

POLITIČKA TEOLOGIJA FILMA

Gdje se nalazimo sada kada je u pitanju filmski način proizvodnje i politička teologija filma? Reklame su najbolji indikator. Kao što smo napomenuli, diskurzivne mijene u svijetu reklama u posljednjoj dekadi ukazuju na sve veću važnost teološkoga u potrošačkom društvu: naime, sve je veći naglasak na određenim većim totalnim smislovima koje nudi roba kao slika. Reklame ne nude samo spokoj potrošaču na globalnoj sceni, one mu nude i obrazac za djelovanje, za aktivno milosrđe:

"Pepsi je uvijek bio okrepljujući. Ali što ukoliko umjesto okrepe ljudi Pepsi pomogne okrijepiti cijeli svijet. Ukoliko imate bilo kakvu ideju o tome kako poboljšati ovaj svijet – uštediti nešto, nešto popraviti – mi želimo da nam VI to kažete. Potom vi glasate koje su ideje najbolje. Mi ćemo dodijeliti milione dolara u Pepsi okrepljujuću fondaciju kako bi pobjedničke ideje postale stvarnost" (Žižek 2010:357).

Dakle, okrepa i osvježanje se širi, od okrepe i osvježivanja potrošača sada se okrepljuje i osvježava čitav svijet i još k tome nude se razni oblici aktivizma, inovacije, vesele solidarnosti najboljih ideja. Daleko da je ova postavka o osvježavanju svijeta samo lažni oblik aktivizma; čini se da je to jedini oblik milosrđa dostupan u globalnome potrošačkom društvu. Milosrđe bez profita može, naime, biti opasno; liberalna teologija bez filmskog načina proizvodnje je zbunjujuća. U svojim posljednjim fazama društvo spektakla sve više nalikuje na Benjaminovu elaboraciju barokne alegorije – gdje su predmeti i pojave odvojeni od značenja, tj. njihove esencije krajnje kontingentne, a alegorija je ta koja liječi tu slučajnost i daruje širi smisao. Aura se konačno raspala, roba je ispraznila povijest i homogenizirala vrijeme u neprestanom kruženju na globalnom tržištu;

usprkos vatrometu različitosti, robna je razmjena zapravo prazno vrijeme neprestanog ponavljanja istog. Što smo više prožeti svijetom spektakla, to nam je teže, ako ne i nemoguće, izvan filmskog načina proizvodnje vizualizirati nebo; što se više slika fetišizira (kao i semiotički znak), to je više naglašena kontingencija. Ruine raznih filmskih muzeja, alternativnih povijesti filma ili čak antifilma kriju se u holivudskom načinu filmske proizvodnje, koji je postao dominantan na globalnom planu. U svemu tome jedini je oblik aktivnog milosrđa ako slijedite promovirani pepsi-aktivizam.

Politička teologija filma prolazi kroz ovaj "pepsi-angelizam" da bi ponovo oživjela sav užas kafkijanske geste. Kao što je Benjamin komentirao tridesete godine prošlog stoljeća kao svijet koji pojedinac više ne može pojmiti, koji ponire nezaustavljivo u fašizam i krajnju destrukciju, čije skliznuće gledaju razne kafkijanske kreature, od anđela do čudnih životinja, pogled na apokaliptički svijet s početka dvadeset i prvog stoljeća svodi se na anđele i kreature proizvedene u društvu spektakla. Politička teologija filma može prkositi njihovu pogledu jedino ako uzme u obzir filmski način proizvodnje i društvo spektakla. Ako je naša podsvijest strukturirana kao film, kao što to tvrdi Beller (2006), kao lakanovski subjekt izložen panoptikonskom pogledu kapitala, onda je traženje pukotina njezin zadatak. Politička teologija filma počiva na Benjaminovu sekularnom mesijanizmu: zaustavljanje tijeka vremena u sveprožimajućem trenutku sadašnjosti – *jeztzeit* – preobražavajući trenutak iskupljenja koji je u stalnom dolaženju; *jeztzeit* – apokaliptička točka gdje se vrijeme zaustavilo kako bi primilo mnoštvo nepovezanih smislova. Politička teologija filma, nasuprot asocijacijama o krajnjim smislovima ili onkraj smislova političkog čitanja filma i filmskog djelovanja, ide zapravo u "suprotnom" smjeru: ona pretvara najneupitnije, najsigurnije povijesne narative u neizvjesne trilere, u scenarije koji ne počivaju na bilo kakvom transcendentnom označitelju. Oslobođanje filmskih slika pretvorenih u robu ujedno je i nasilno zalaženje u prošlost, povijesni triler u kojem se oslobađaju monade. Politička teologija filma, dakle, polazi iz pukotina filmskog načina proizvodnje.

Film koji govori kroz Jean-Luca Godarda odaje drugom filmskom majstoru, Hitchcocku, titulu gospodara univerzuma. A biti gospodar svemira znači vratiti dostojanstvo predmetima koji su izgubili svoj smisao u nepreglednom lancu razmjena, u društvu spektakla gdje je slika glavna roba. Ukoliko prihvatimo Bellerovu (2006) tezu o filmskom

načinu proizvodnje, koji proizvodi samo naše poimanje realnosti, onda je izbavljenje filmske slike nabijeno emancipacijskim energijama koje mijenjaju dotičnu realnost, na sasvim drukčiji način od pepsi-aktivizma. Zato politička teologija filma nastoji isprazniti polje u filmskom načinu proizvodnje kako bi ta praznina poslužila kao magnetsko polje koje privlači nova značenja, ili razne imidže, ili u našem slučaju scenarij ili scenarije koji mogu potaknuti novi vid filmskog načina proizvodnje, koji je polovično bivao naslućen, ali nikad u potpunosti realiziran u npr. Vertovljevu filmu *Čovjek s filmskom kamerom*. U Vertovljevu filmu imamo slavljenje komunizma u veličanstvenoj filmskoj parataksi. Na samom rubu, ta urbana silovitost metropole, to urbano izvanredno stanje, to modernističko rastakanje i fragmentiranje svega postojećeg, na samom rubu svega još uvijek odjekuje radost jedinstvenosti kolektiva, sve opozicije i hijerarhije su ukinute – radost polivalentnosti, radosni naboj mnogostrukosti, kamera koja prati ritmični život velegrada nije traumatičan pogled ili, bolje, još se uvijek u rezu, u montaži čuva poruka polifonije, polifone montaže. Na drugi način Kišova *Enciklopedija mrtvih* meditacija je o eshatološkom egalitarizmu, čuvanje spomena na sve mrtve na ovom planetu, a ujedno je i mesijanski komunistički poduhvat koji se krije u borhesovskom postupku u neprestanom ponavljanju onoga što je već jednom bilo, u pružanju mrtvima još jednu šansu. Ta šansa, prema Benjaminu, dolazi iz budućnosti koja se krije u prošlosti. Kako bi se ti znakovi koji dolaze iz budućnosti vidjeli, zadatak je političke teologije filma osloboditi filmske slike hijerarhija nametnutih filmskim načinom proizvodnje, napraviti karnevalizaciju nepreglednog smeća slika u Benjaminovoj monadi, dijalektičnoj slici, koja u momentu revolucionarne intervencije oslobađa *jouissance* od povijesnog determinizma u kozmičkom karnevalu slika.

LITERATURA

- BAECQUE, Antoine de. 2007. "Godard in the Museum". U *For Ever Godard*, ur. Michael Temple, James Williams, Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 118–125.
- BAUDRILLARD, Jean. 1983. *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- BELLER, Jonathan. 2006. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. London: University Press of New England.

- BENJAMIN, Walter. 2002. *Selected Writings*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. 2011. *On the Concept of History*. (Prijevod Dennisa Redmonda). <http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm> (6. 3. 2011.).
- BORGES, Jorge Luis. 1998. "The Aleph". U *Collected Fictions*. New York: Grove Press, 274–287.
- GODARD, Jean-Luc i Youssef ISHAGHPOUR. 2005 *Cinema: the Archeology of Film and the Memory of a Century*. Oxford: Berg.
- HORI, Junji. 2007. "Godard's Two Historiographies". U *For Ever Godard*, ur. Michael Temple, James Williams, Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 334–349.
- KIŠ, Danilo. 1990. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- LEVINAS, Emmanuel. 2001. *Existence & Exsistents*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- LUNDEMO, Trond. 2007. "The Indeks and Erasure: Godard's Approach to Film History". *For Ever Godard*, ur. Michael Temple, James Williams, Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 380–395.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2010. *Living in the End Times*. London: Verso.

Mario Vrbančić

"RESCUED IMAGES": POLITICAL THEOLOGY OF FILM

This essay questions the ways in which cinematic mode of production constructs modern and postmodern identities. By exploring various theories, from Jonathan Beller's politics of the visible to Walter Benjamin's and Slavoj Žižek's work on ideology, the essay points to the possibility of the political theology of film. Political theology of film is critique of hierarchical order of cinematic images established by cinematic mode of production.

Key words: political theology of film, cinematic mode of production, society of the spectacle