

**Alexander
García
Düttmann**
— Visconti:
Uvidi u krvi
i mesu

Alexander
García
Düttmann
— *Visconti*:
Uvidi u krvi
i mesu

Sadržaj

POSVETA — 6

Intencija i estetička ozbiljnost — 8

U filmskim krugovima — 80

Mogućnosti što priječe ili Zbilja kao utopija — 120

Priznanje promjene — 152

Envoi — 184

BIBLIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA — 186

MALA POVIJEST NASTANKA — 196

ZAHVALA — 199

“It matters that others know what I see, in a way that it does not matter whether they know my tastes. It matters, there is a burden, because unless I can tell what I know, there is a suggestion (and to myself as well) that I do *not* know.”⁰¹

— Stanley Cavell

“A movie is something we should only see *when somebody else shows it to us.*”⁰²

— Jonathan Coe

“Sóc _nima si em mires, / sóc cos i amor si em penses.”⁰³

— Carles Riba, *Tannkas del retorn*

01 “Važno je da drugi znaju što vidim, upravo kao što je nevažno znaju li moj ukus ili ne. To je važno, postoji to breme, budući da se, ukoliko ne mogu priopćiti što znam, čini (pa i meni samome) da zapravo *ne* znam.”

02 “Film je nešto što bismo trebali vidjeti samo *kada nam to pokaže netko drugi.*”

03 “Pogledaš li me, duša sam, / misliš li me, tijelo sam i ljubav.”

Posveta

S prijateljicom Titinom Maselli, slikaricom, često sam razgovarao o Viscontiju. Ona ga je poznavala. U jednome od naših zadnjih razgovora spomenula je prizor iz filma *Senso*. Grofica Serpieri putuje u kočiji prema Veroni, kako bi ponovno vidjela ljubavnika koji ju je prevario. Ona to još ne zna. Sjećaš li se, pitala me Titina, kako se izraz lica Alide Valli odjednom promijeni, kao da je pomislila na neki osobito sretan trenutak?

Madison, 22. veljače 2005.

— Visconti: Uvidi u krvi i mesu

Intencija i estetička ozbiljnost

“Now produce your explanation, and pray make it improbable.”⁰⁴

— Oscar Wilde, *The Importance Of Being Earnest*

1

Ono moguće, nikada ono neposredno zbiljsko, prijeći mjesto utopiji. Valja pokazati da filmovi Luchina Viscontija izražavaju ovu misao, što je Adorno formulira na kraju uvoda u *Negativnu dijalektiku* (Adorno 1, 66 [67]).⁰⁵ Ne samo da tako valja pronaći jedinstven i odgovarajući pristup djelu talijanskog redatelja, koji se dosad uglavnom tražio na razini stereotipa, u klišeiziranim predodžbama onoga što znače marksistički angažman i dekadentni esteticizam. Ne samo da tako istodobno valja istaknuti i stanovito očiste u djelu frankfurtskog filozofa, koje je dosad bilo zastrto prevlašću motiva o zatvorenosti sklopa opsjene [*Verblendungs Zusammenhang*]. Osim toga, treba razviti i pojam umjetnosti kao uvida u krvi i mesu, kao stanovite zbilje koja se pokazuje nespojivom s onim izvanjskim, koja počiva u idealnosti raspoloživih spoznaja. Ta je zbilja utopijska u smislu da u njoj putovi, prijelazi, mjesta nisu zapriječeni; kao utopijska ona se, dakle, pojavljuje samo ondje gdje se netko usmjeruje na razlikovanje mogućnosti i stvarnosti, i upravo tako postavlja zapor onome otvorenom.

Takvo očitovanje namjere odmah otvara mnoštvo pitanja, pitanja o duhovnopovijesnim vezama, pitanja o definicijama, pitanja o odnosu umjetnosti i pojma. Treba li Viscontijeve filmove promatrati kao pokretne ili oživjele ilustracije stanovita uvida što ga on dijeli s Adornom, koji

⁰⁴ “A sada ponudi svoje objašnjenje i, molim te, neka bude nevjerojatno.”

⁰⁵ U uglatnoj je zagradi navedeno na kojoj se stranici prijevoda nalazi odgovarajuće mjesto. Podatke o prijevodu moguće je pronaći u Bibliografiji na kraju knjige. (Op. prev.)

ga shvaća pojmom? Važno očistite onoga što se može podrazumijevati pod time da se dijeli neki uvid tiče se intencije, dakle estetičke i filozofske ozbiljnosti koja odlikuje stvaranje nekog umjetničkog djela posredstvom materijala i razvijanje neke ideje posredstvom pojma. Jer neki je uvid moguće samo onda dijeliti kada se ozbiljno slijedi njegovo otkrivanje i otvaranje, bilo sredstvima umjetnosti, bilo onima filozofije.

Estetička ozbiljnost već je u tome da se uopće pokušao snimiti film koji se ne nastoji na prvome mjestu pokoriti zahtjevima tržišta. Samo je s velikim naporom moguće odvratiti pogled od svih onih empirijskih poteškoća i otpora povezanih s nakanom da se provede nešto slično, za razliku, primjerice, od pisanja ciklusa pjesama. Čini se da visina nastalih troškova, dogovor što se mora postići među sudionicima, u tome mediju nisu zanemarivi. Visconti se jednom, u starosti, prisjeća svojega učitelja Jeana Renoira: “U mladosti se Renoir oduševio keramikom. Rekao mi je da keramika i film imaju nešto zajedničko. Poput umjetnika ili obrtnika što stvara keramički predmet, i filmski redatelj zna što hoće. No, čim je stvar u peći, više se ne zna hoće li to što izađe biti ono što se htjelo, ili ipak nešto drugo.” (Visconti 1, 57) O *La terra trema*, filmu što se često označuje kao remek-djelo, Visconti kaže da se previše obazire na tuđa gledišta i da zbog toga nije “apsolutan umjetnički proizvod”. Filmovi nisu tako udešeni da bi mogli zahtijevati bezuvjetnost kakve pjesme (Visconti 2, 120). Kako god bilo s opsegom empirijskih poteškoća i otpora – nijedan umjetnički pokušaj ne može biti bez obveze da se vlastito djelo predmnijeva.

Na tome ništa ne mijenjaju ni manje ili više utemeljene sumnje što ih, primjerice, može pobuditi pojam djela. Te sumnje, naime, moraju i same postati dijelom djela, i to bez obzira da li njegovim razaranjem ili otvaranjem. Drugim riječima: umjetnik i filozof kadri su dijeliti neki uvid samo u onoj mjeri u kojoj ponajprije predmnijevaju ono što čine. Što se pritom manje prepuštaju unaprijed danim utvrđenostima, pravilima ili obrascima, tim je više izradba djela ili razvijanje misli ono što valja postići u prvome redu; što manje umjetnik i filozof znaju što čine, što više predmet što ga predmnijevaju moraju iznaći, kao da toga što predmnijevaju ima, pa zatim nema, time ozbiljnost raste, sve dok ne dotakne granicu onoga ma-nije-to-tako-važno.

Ta granica, koja u slučaju umjetnosti naznačuje pretjerivanje, iz koje izvire njezina uzvišenost, jest dvostruka. To je granica prema nihilizmu, prema odustajanju od umjetnosti i njezinom napuštanju, prema popuštanju snaga usljed indolencije, prema izručenju umjetnosti onome prepoznatljivo prokušanom ili onome ravnodušno igračačkom, onome proizvoljnom, njezinom razumjetničenju [*Entkunstung*] koje je postvaruje do robe, do kulturnog dobra. Ujedno je to i granica prema neozbiljnosti, od koje ozbiljnost crpi snagu tako da je drži na nekom, čak i minimalnom i nikada osiguranom, nikada danom odstojanju prema dogmatizmu i rigoroznosti, prema okoštaloj ozbiljnosti. Bez takve neozbiljnosti Visconti ne bi uspio zadržati pokretljivost da u svakom novom filmu, bez obzira uspjelome ili ne, *ponovno* misli ozbiljno, dakle da se *drukčije* odnosi prema onome što je navlastito svim njegovim filmovima, što ih obilježava kao Viscontijeve filmove. Kada Adorno spekulira o tome ne nosi

li već govor o ozbiljnosti crte reakcionarnosti, ne ukazuje li uporaba tog pojma na to da umjetnici umjetnost utoliko više promatraju kao “igrariju” (Adorno 2, 274 [148]), tada ima na umu ovu drugu granicu.

Komične poante i zbirka oštro ocrtanih, ponekad čak i karikiranih likova, koja se povećava sa svakim novim filmom, u Viscontijevim su filmovima vidljiv trag neozbiljnosti koja poništava svoju ozbiljnost. Bragana, krčmar iz *Ossessione*, tjera piliće iz garaže; Natalia, djevojka iz *Le notti bianche*, u bijegu se skriva u kokošarniku, kao da je on slikovito predočenje neke nedostupno zamršene naivnosti. Čitav skeč *Anna Magnani* vrti se oko definicije izraza “psič što se drži na krilu”. U filmu *Bellissima* rez povezuje krda iz vesterna što se prikazuje u kinu na otvorenom s hordama majki koje s kćerima jurišaju na filmski studio u Cinecittà – pritom tonski zapis vesterna i dalje neprekinuto teče. Početak *Il lavoro* podsjeća na bulevarsku komediju u kojoj nespoznanje i nesretni slučajevi, duhovna ili moralna ograničenost skrbe za to da se sve što više ispremiješa. U *Le notti bianche* odjednom pljušti kao iz kabla. Natalia i Mario bježe u zaklon. Prilazi neki stranac. Veže rupčić oko glave, trči dalje. Nedugo zatim vraća se do portala crkve, pogleda par, pokaže prstom u nebo i kaže: “Pada kiša.” U sceni plesa otkriva se Natalijin humor, njezina gotovo pretpostavljena, neprikrivena bespomoćnost. Ona ne parodira druge plesače, kao što to čini Mario, koji poskakujući ide ususret zgodnom tamnom dečku, Dionizu, potvrđujući time svoju prisutnost u koreografiranom prizoru. O filmskoj zvijezdi Gloriji, koja je u središtu filma *La strega bruciata viva*, svadljiva gošća kaže kako je njezino podrijetlo tako nisko da ne doseže razinu

morske površine. U *Gruppo di famiglia in un interno* skupina mladih poklanja ostarjelom profesoru kreštavu pticu koja ponavlja nerazumljive riječi, redateljeva humoristična dosjetka, rekvizit kao *boutade*.

2

Programatsko predavanje o “musique informelle”, održano u Kranichsteinu početkom šezdesetih godina, Adorno je završio rečenicom da bi suvremeni oblik “umjetničke utopije” bio u tome da se čine stvari za koje se “ne zna što su” (Adorno 3, 540). Specifikacija da je taj oblik “umjetničke utopije” upravo “suvremen” slijedi u ime spontanosti umjetnika, ciljajući kritički na alternativu u kojoj je na jednoj strani podvrgavanje nužnosti pravila, a na drugoj potpuno prepuštanje proizvoljnosti slučaja; s obzirom na to da ideja “musique informelle” najtočnije pogađa Adornovu ideju glazbe uopće, ta se diskutabilna rečenica može i poopćiti. Pojam utopije označuje pritom i ono zbiljsko, što obećava “realnu, konkretnu mogućnost”, kao i ono moguće “ideje” koja ustrajno čeka svoje ozbiljenje. On označuje prijelaz u ideju koji je zahvaća kao takvu, a ipak je prijelaz, dakle ono zbiljsko, a ne ono puko moguće. On označuje intenciranje, ono usmjerenje–prema, način odnošenja koji se sastoji u tome da se stvari čine, a ne da se uspostavlja naknadan odnos između predodžbe i zbilje umjetnosti. Dvoznačnost Adornove formulacije postaje razvidna na mjestu gdje misao o “umjetničkoj utopiji” dobiva ne toliko strukturalnu, koliko temporalnu ili historijsku obojenost: “Koliko se malo

dade dešifrirati što je zapravo glazba, toliko malo postoji neka koja bi to već bila.” (ibid.) Dvoznačnost nastaje tako što se s jedne strane daje mogućnost da bi se jednom ipak moglo znati što su te stvari što se stvaraju, kada ih umjetnik proizvodi kao djela – jednom bi se ipak moglo “dešifrirati što je zapravo glazba”, naime tada kad bi se moglo tvrditi da glazbe doista ima; s druge se strane tvrdi da je nemoguće da se ikada zna što stvorena stvar jest, a *time* i činjenje stvari, umjetnikov rad, njegova intencija, estetička ozbiljnost njegove prakse.

Ne znam što činim i što je to – umjetnost; znam samo kako se to čini ili kako se stvara umjetničko djelo. Može li se na taj način ono Kako, činjenje samo, odriješiti od onoga što, od onoga učinjenoga? U *Transcendentalnoj filozofiji* Schlegel na način epigrama određuje filozofa kao onoga koji želi “znati”, umjetnika, nasuprot tome, kao onoga koji želi “prikazati” (Schlegel 1, 61). Koliko znanja potrebuje želja za prikazom? Što mora znati to znanje koje nam je potrebno? U razgovoru o *Vaghe Stelle dell’Orsa* Visconti kaže kako ne zna zašto je neku scenu snimio upravo tako; kaže da je imao potrebu to upravo tako učiniti; no, potom dodaje da se ne prestando brinu o “ekonomiji vremena”, budući da je “priča kratka, a radnja komplicirana” (Visconti 3, 45). Otkuda znam kada trebam nastaviti s radom, a kada prekinuti, kada bi svaki daljnji rad pridonio razaranju učinjenog, a kada bi i svaki izostavljeni čin također djelovao razarajuće na djelo? Poput nekog stroja što se uključuje, započinjem stvarati umjetnost; činim to, pa zatim ovo, naposljetku i ono drugo, uigranim zahvatima pristupam radu, povremeno zastanem, kako bih u onome okviru koji omeđuje polje slobodnog kre-

tanja birao između različitih zahvata; u jednom se trenutku doseže točka na kojoj je proces produkcije dospio do kraja. U toj točki prekidam. No, tko je programirao taj stroj, s obzirom na koja se gledišta pri programiranju utvrdio početak i kraj procesa produkcije? I na temelju kojih se gledišta odlučilo da se umjetnička djela mogu stvarati na način na koji nešto stvara stroj? Neznanje o tome što je umjetnost, oslobođenje umjetnosti od njezina određenja, implicira neznanje o tome kako se umjetnost čini, oslobođenje od konvencija njezina stvaranja, olabavljenje njezine zabrtvljenosti. Čak i ondje gdje stroj funkcioniра, gdje su zahvati uvijekzbanjani, gdje je omeđeno polje slobodnog kretanja u okviru kojega je njihov izbor moguć, svaki se pristup koji širi polje slobodnog kretanja i dodaje nove zahvate ukazuje kao potres što znanje o onome Kako izbacuje iz njegova usidrenja. Pitanje o slijedećem koraku umjetnika ili paralizira, ili ga pak podržava u daljnjem činjenju, koje ostaje dužno odgovor što nadilazi pojedinačno djelo. Sljedeći korak slijedi nakon onog prethodnog; umjetnik ipak ne može dati obuhvatan odgovor o slijedu samih koraka, o tome zašto nešto uopće čini slijed, čak i ako je za njega određenim odgovorom na imanentnoj razini djela stvar riješena. Na koncu, znanje i činjenje su nerazdvojivo isprepleteni jedno s drugim, ali ne zbog toga što je činjenje nešto uigrano, zbog toga što su se u njemu sedimentirale konvencije činjenja, ili zbog toga što stroj izvršava svoj program, već zato što to činjenje ne programira znanje: uvid u krvi i mesu. No, ako je nešto što se zove umjetničko djelo već načinjeno, nije moguće izbjeći da to osobito činjenje djeluje kao uzor. Na taj način nastaje privid da se znalo kako se stvara umjetnost i

što je stvorena stvar. Nijedan umjetnik ne smije dopustiti da ga taj privid uljuljka u sigurnost.

“Utopija” je u Adorna dvoznačan pojam i pojam za razrješenje one dvoznačnosti koja umjetnost smješta u područje puko mogućeg, u ono područje u kojem je umjetnost i ovo i ono, ne mogavši biti ni jedno ni drugo, mogućnost koja se daje ostvariti i neostvariva ideja. Odnos prema utopiji kao razrješenju dvoznačnosti sa svoje se pak strane ukazuje kao dvoznačan. Činjenje stvari o kojima ne znamo što su može se tako tumačiti da upućuje na “utopiju” kao *buduće* razrješenje dvoznačnosti. Ili se pak može tumačiti tako da već pripada utopiji kao nečemu zbiljskom, u smislu da stvara to zbiljsko. Jer kao prijelaz u ideju, koji je zahvaća kao ideju, ne pretvarajući je ozbiljenjem kalkulantski ponovno u “realnu, konkretnu mogućnost”, “umjetnička utopija” nije ništa drugo doli *činjenje* stvari čija definicija sadrži neznanje, neznanje o činjenju i o tome što se načinilo. Umjetnost je stvarnost utopije, ne njezina mogućnost, ona ne priječi mjesto utopiji. Ona nije prijelaz nekog činjenja u znanje, prijelaz koji bi neizbježno brkao “ideju” i “realnu, konkretnu mogućnost”. Ono pak činjenje koje jest činjenje, i koje se istodobno ne sudara s neznanjem, već ga pretpostavlja, jest estetička ozbiljnost. Može li biti što ozbiljnije od uvida u krvi i mesu?

Ako prema fenomenologijskom učenju “svaka intencija ima težnju za ispunjenjem” i “svoj posebni način mogućnosti ispunjenja” (Heidegger 1, 59 [47]), ako “ispunjenje” može biti osobina što je “aktualna teza” poprima “svojim osobitim modusom smisla”, a zatim iznova “vlastito svojstvo” toga “dotičnog smisla” da se u sebi pohrani “punina”

koja “razumno motivira”, naposljetku i “potvrđivanje” stanovitog postavljanja (Husserl, 284 s. i 292), moralo bi se na ovome mjestu razlikovati intenciju koja još ostaje neispunjenom, no u čijem je horizontu očekivanja predstojeće, kasnije ispunjenje; intenciju koja se koleba između ispunjenja i neispunjenja i time je, kao intencija, pogođena dvoznačnošću; i intenciju koja se prema vlastitom smislu pokazuje proturječnom, budući da je njezino ispunjenje upravo u njezinoj neispunljivosti. Ne čudi da Adorno poseže za pojmom utopije. Doduše, razumijevanje tog posezanja ovisi o tome da se ono ne zamijeni razumijevanjem apstraktne mogućnosti. Ozbiljenje ideje kao ideje, komu teži činjenje onih stvari za koje ne znamo što su, fenomenologijski bi se moglo promatrati kao modificiranje neutralnosti. Pri “čisto estetičkom ponašanju” djelo nije u svijesti kao bivajuća, već kao “kao da-bivajuća” stvar. Pritom se neutralizacija ne smije predočiti kao “operacija preustrojavanja što se nastavlja na prethodno postavljanje” (ibid., 226), te se stvarnost “kao da-bivajuće” stvari, okolnost da ona nije ništa, ili da je moguće odnositi se prema njoj, mora razlikovati od stvarnosti bivajuće stvari. Nju ne karakterizira ni “modalitet postavljanja”, ni bivanje ili nebivanje, ni neko “moguće” ili “naslućeno bivanje”.

Da ima umjetničkih djela, to bez sumnje potvrđuje formula što ju je Elizabeth Anscombe pronašla za intencionalne činove ili radnje: “Ja činim ono što se *zbiva*”, što će reći: između mojeg činjenja neke stvari i zbivanja te stvari, između subjekta koji djeluje i svijeta, ne nalazi se pukotina koja bi se morala zatvoriti ili premostiti (Anscombe, 52). Ono što se čini, zbivanje stvari, jest općenito ono što se

namjerava činiti; od zbivanja se nije moguće jednostavno izuzeti ukazom na intenciju i s njome povezan cilj (ibid., 45). Činjenje umjetnosti je zbivanje umjetnosti. Jedan od kriterija što ih navodi Anscombe da bi diferencirala intencionalne činove ili radnje, činjenje stvari za koje ne znamo što su, posve točno odgovara umjetnosti, aktivnosti umjetnika. Jer u onoj mjeri u kojoj je činjenje nečega za što se ne zna što je upravo činjenje, proizvođenje umjetničkog djela, a ne primjerice neko refleksno ili akcidentalno kretanje, za to činjenje vrijedi da je ono neka vrst znanja, stanovito “praktično znanje” koje ne počiva na promatranju. Upitan što čini, kada čini to i to, umjetnik ne odgovara: “Činim umjetničko djelo”, ili barem ne odgovara bez primisli: “Ah da, što ja to zapravo činim, da vidimo, učinio sam to i to, dakle mora biti da činim umjetničko djelo.” Ukoliko je, dakle, činjenje *činjenje* stvari o kojima umjetnik ne zna što su, njegovo se činjenje kao činjenje refleksivno ne podvostručuje. Između njegova činjenja i svakog mogućeg promatranja koje ga poništava kao činjenje, kao intencionalni čin, otvara se raspuklina, upravo stoga što činjenje ne zahtijeva dodatno promatranje, što se između njega i svijeta ne otvara, ne smije otvoriti pukotina, ukoliko se ono treba obistinuti kao činjenje. Pa ipak, ono što se može ubrojiti u činjenje umjetničkih djela ostaje neizvjesno. Kao da je riječ o uvježbavanju koje izmiče svakom računu ili o kojem neka odluka može položiti račun uvijek tek naknadno. Činjenje umjetnosti je granični slučaj intencionalnosti, pretjerivanje koje priječi da se točno odredi razlika između uvježbavanja u umjetničko činjenje i iznalaženja umjetničkog činjenja. Time što činim stvari za koje *ne* znam što su iznalazim samo

činjenje, intencionalni čin, ne vršim čin koji se, na temelju danih promatranja i analiza, može identificirati kao intencionalni čin, čak i da se za vrijeme njegova vršenja nije nekim dodatnim promatranjem ili analizom identificirao kao takav. Odredi li se umjetnost kao činjenje stvari za koje se ne zna što su, umjetnik stavlja filozofa pred čudno i zapravo smislu protivno pitanje o “praktičnom znanju”, o intencionalnoj radnji koja ne može “pretpostaviti” da se “razumijemo” u nešto, i to upravo u one stvari koje se moraju spomenuti pri opisu neke intencionalne radnje. Ondje gdje ga u predavanjima o estetici promatra s obzirom na aspekt načinenosti, Hegel shvaća klasično umjetničko djelo kao nešto “što je proizašlo iz slobode duha koji je samome sebi jasan”, a umjetnikovu produkciju kao “slobodno djelanje razborita čovjeka, koji ne samo da *zna* što hoće, već i *može* to što hoće” (Hegel, 2, 27 [130]).

Mjerodavnost pitanja “Zašto?” još je jedan od kriterija pri identifikaciji intencionalnih činova što ih navodi Anscombe. Kad se to pitanje ne bi moglo postaviti i kad se ne bi mogao očekivati odgovor na nj, ne bi bilo moguće učiniti raspoznatljivima “ljudske radnje” kao takve (Anscombe, 83), kao što ne bi bilo moguće intencionalne činove obilježiti kao “ljudske” i razlikovati ih od “intencija” što ih se pripisuje životinjama (ibid., 86). Činjenje umjetnosti, ono što, predmnijevano, ograničuje nastajanje koje se odvija “iznutra”, a time i ironijsko rastvaranje (ibid., 49), čini se da pripada onim slučajevima kod kojih se pitanje “Zašto?” ne može, ili barem ne može neograničeno postaviti. “Zašto to činiš?” – “Zato što želim načiniti umjetničko djelo.” Ukoliko se pak ne zna što je stvar koju umjetnik naziva umjet-

ničkim djelom, umjetničko djelo ne nadilazi samo funkcionalnost ili instrumentalnost stvari, već je i nešto drugo u odnosu na ideju čije promatranje može posredovati stanoviti uvid, možda upravo stoga što je riječ o uvidu u krvi i mesu, i odgovor nužno ima u sebi nešto proizvoljno, kao da umjetničko djelo postoji bez onoga Zašto i kao da se načinilo zato što se načinilo. Odgovor “Zato što želim načiniti umjetničko djelo” blizu je odgovoru “Jednostavno sam ga načinio”, o kojem Anscombe inače kaže da sam nikada ne može pridonijeti otkrivanju intencionalnih činova: “Da bi bilo pojma intencije ili voljne radnje, bitno je da se osim odgovora poput ‘Jednostavno sam to učinio’ pojave i drugi odgovori.” (ibid., 33) Anscombe nipošto ne poriče mogućnost da neki subjekt koji djeluje, subjekt koji je nešto učinio, načinio, izvršio, na pitanje “Zašto?” odgovori: “Jednostavno sam to učinio, bez određenog razloga” (ibid., 73); no ona sumnja da bi istraživanje toga slučaja moglo razjasniti bit intencionalnosti.

Umjetnik čini stvari za koje ne zna što su; on ne zna kako su one načinjene i zašto ih čini, bez obzira koliko su velike njegove tehničke vještine, koliko je široko njegovo prethodno obrazovanje, koliko je duboko njegovo iskustvo, koliko je školovano njegovo razumijevanje stvari. Može biti da u činjenje stvari ulazi sve to, tehničke vještine, obrazovanje, iskustvo, razumijevanje stvari; pa ipak, u svakom slučaju, dakle uvijek kada umjetnik započinje iznova, otvorenim ostaje i ono Kako i ono Što. Čini li on stvari? To pitanje pokazuje da on dotiče granicu činjenja ili intencionalnosti, granicu estetičke ozbiljnosti. Moglo bi se, dakle, s tezom o autonomiji umjetnosti ići u krajnost, tvrdeći da je umjet-

nost ime za one stvari koje su načinjene, a da se nije znalo zašto i kako. To bi poopćenje rezultiralo iz autonomije, kao da bi ona automatizmom značenjski apsorbirala ono Što, ono Kako, ono Zašto; ali ono bi imalo veze sa samom umjetnošću, s onim o čemu je u njoj riječ. Estetička ozbiljnost bila bi tada ime za granicu ozbiljnosti uopće, za *ozbiljan slučaj*.

Ništa se ne može ozbiljnije predmnijevati od onoga što se predmnijeva na toj granici; jer ničemu ne prijete da će se predmnijevati manje ozbiljno. Riječ je o tome je li netko spreman umjetnost uzeti ozbiljno; u ozbiljnom slučaju nešto uzeti zaozbiljno, kada za tu ozbiljnost ne postoji jamstvo, ništa što bi uzimanje zaozbiljno moglo legitimirati i opravdati. Ono informalno ili informelno te “musique informelle”, o kojoj govori Adorno, odnosi se prije svega na formu koja podrazumijeva ozbiljnost; ne na njezino puko rastvaranje, već na točku, onaj trenutak potresa u kojem je riječ o njoj samoj, u kojem se njezina datost ne može pretpostaviti; ono pogađa intenciju umjetnosti. Ozbiljnost predmnijeva formu, ona se odnosi na formu, ona je, kao takva, već i pitanje forme, onoga Kako, onoga oblikujućeg odnošenja spram djela. Da umjetnik poput Viscontija svojim prvim filmom, *Ossessione*, iznalazi neorealizam, koji svojim sljedećim filmom, *La terra trema*, razvija, istovremeno se od njega opraštajući, svjedoči o intenciji umjetnosti, o okolnosti da se nešto mislilo zaozbiljno i da ono stoga nije oslonac, da ne može iznova posegnuti ni za kakvom formom. Vika o tome da je Visconti iznevjerio neorealizam izdaja je estetičke ozbiljnosti u ime ideologije. Sniman uz sudjelovanje naturščika, u uvali i na poljima, u luci i na ulicama, u sirotinjskim nastambama i na stijenama zaboravljenog sicilijanskog ribarskog sela, *La terra*

trema se, u usporedbi s *Ossessione*, filmom koji je uglavnom snimljen na ušću Poa i u predjelu Ferrarre, i u kojem nastupaju profesionalni glumci, čini filmom koji je bliži ideji neo-realizma; no, otvorenost istodobno zadobiva crte umjetnoga i komponiranoga, intendiranoga u smislu onoga što se htjelo, te se film stoga na čudan način prelijeva između neposrednosti dokumenta i posrednosti posve uobličene djela. “Rezultat [...] je posvemašnja i neopoziva nestvarnost” (Guarner, 57), čak napominje u zaključku španjolski kritičar José Luis Guarner.

3

Na jednome mjestu svojega traktata Anscombe dopušta da gledašite, prema kojem na koncu samo pojedinac zna s kojom je namjerom djelovao, nije baš posve pogrešno. Jer pokatkad se događa da samo ono što netko kaže može vrijediti kao “znak” za intenciju kojom je radnja bila izvedena. Anscombe dodaje da u tome slučaju postoji “prigoda za opsežan disput, te za točnu dijagnozu iskrenosti ili ozbiljnosti” (Anscombe, 44) onoga koji djeluje, kao da bi ovoga puta ono privatno moglo postići nadmoć nad jezikom. Razmak između znaka i označenog tu je osobito velik; jednoznačnost i složnost naročito je teško postići. Što je manje onaj koji djeluje spreman dati obavijest, što se više sumnje u tu obavijest pojavljuje, a zatim nestaje, to je njegovo djelovanje neprozirnije. Znak se, čini se, osamostaljuje u odnosu na označeno, budući da se tumačenje više puta zaredom trudi oko njega, i svaki se put mora razočarano povući, znak

prije moguć nego stvaran, stvaran koji ne otvara mogućnost da se razumije.

Više je puta Adorno citirao sam sebe, uvrštavajući u svoje tekstove rečenicu iz predavanja o “*musique informelle*”, prema kojoj je stvaranje umjetničkih djela jednako činjenju stvari za koje se ne može znati što su. Rečenica se pritom poopćuje. Adorno time kao da svako određenje onoga predmeta ili one stvari koja se naziva umjetničkim djelom ili umjetnošću općenito sumnjiči da je nešto propustilo, nešto što tom predmetu ili stvari bitno pripada i što se ne iscrpljuje antropološkim, kulturološkim, filozofskim, psihoanalitičkim, sociološkim određenjem. Umjetnička djela niti su stvari koje nečemu služe, niti su stvari koje nalikuju znanstvenim traktatima i posreduju spoznaje. Vlastitu je rečenicu Adorno citirao, primjerice, u *Estetičkoj teoriji*, za koju drži da treba bez okolišanja imenovati poteškoću da se ono “slijepo” uspostavi posredstvom “refleksije”, ono “nehotično” posredstvom “raspoloživosti”, “izraz” posredstvom “forme”, te umjetnička djela učiniti “rječitima”, “govorećima” (Adorno 7, 174 [201 s.]) posredstvom njihova formalnog, određujućeg, refleksivnog proizvođenja, njihovih odluka o sljedećem koraku. S tim u vezi Adorno rabi formulu o “subjektivnom paradoksu umjetnosti”, pri čemu govor o subjektivnosti jamačno ukazuje na aspekt činjenja, a time i estetičke ozbiljnosti, predmnijevanja. Poučan je u svakom slučaju još jedan odjeljak u kojem se pojavljuje ovaj citat. On se nalazi u članku o “nekim relacijama između glazbe i slikarstva”. Ponovno je riječ o jeziku, o “sličnosti jeziku” [*Sprachähnlichkeit*] umjetnosti, sličnosti koja se ne temelji na priopćavanju, na “govorećem ponašanju” ili

“jezičnoj gestici”, već na uobličivosti samih djela, na načinu kako su temeljem svoje načinjenosti stvorena, na “crti kojom su obilježena”; ono govoreće, koje ne pripoćuje ništa što bi se dalo uhvatiti kao obavijest, poruka, iskaz, ponovno je vezano za činjenje, za oblikovanje; ponovno se samo ono umjetničko djelo čije se forme ili “konstrukcije”, čijeg se činjenja umjetnik nije odrekao zazivajući izraz ili ono “ekspresivno”, može preobraziti u “govoreće”, a time zapravo i u umjetničko djelo. Kad bi se znalo što se čini kada se čini umjetnost, moglo bi se zaključiti da bi “sličnost jeziku” bila odsječena od umjetnosti, da bi na mjesto onoga govorećeg stupilo pripoćenje, a umjetnosti nestalo. Adorno piše: “Sličnost jeziku u porastu je s opadanjem pripoćenja. Prekidanje intencije činjenjem tvorbe – ono ‘činiti stvari’ kojima ne znamo što su’ – podaruje djelu njegov znakovni karakter. Ono postaje znakom usljed loma između njega i svega označenog.” (Adorno 4, 634) Ukoliko kod Anscombe osamostaljenje znaka indicira jedan od graničnih slučajeva intencije, graničan slučaj u kojem se ono unutrašnje i ono vanjsko razilaze, u Adorna to osamostaljenje također indicira graničan slučaj, “prekidanje intencije”; doduše, ono ne vodi prema izrućenju intencije onome unutrašnjem, od kojeg se očekuje obavijest o tome što ono krije u sebi, a čemu, kako se čini, nema pristupa; takva obavijest razorila bi ono govoreće, koje treba biti obilježje umjetnosti, ona je nešto izgovoreno, izvrnula bi ga u sadržaj nekog iskaza, a time bi djelovala razorno i na samu umjetnost. U oba se slućaja nalazimo pred alternativom, da li osamostaljenje znaka ocijeniti kao njegovo ogoljenje, ili pak kao brkanje koje aficira smislenu uporabu pojma znaka.

Može se, naime, s jedne strane reći da nešto može postati znakom samo tada kad se više ne odnosi neposredno na stanovito oznaćeno, kad ne nestaje u oznaćenom. Što je veći lom između znaka i oznaćenog, što je znak zagonetniji, on se tim više potvrćuje kao takav, kao znak. No, s druge se strane može reći i da bi neki znak čiji bi odnos prema oznaćenom postao posve zagonetan, dakle koji se više ne bi odnosio na neko oznaćeno, bilo gotovo nemoguće razlikovati od puke stvari, on bi izgubio karakter znaka.

Kod Adorna, koji osamostaljenje znaka prosućuje kao njegovo ogoljenje, kao pozitivan rezultat “prekidanja intencije”, intencija se ne premješta u ono unutaranje, “prekidanje” se ne tumaći kao nešto privremeno, čemu bi valjalo pružiti pomoć “disputom” i “dijagnozom”; prije će biti da umjetnost ogoljenjem svojega “znakovnog karaktera”, kojemu njezino činjenje, intencija estetićke ozbiljnosti teži, dobiva stanovitu dimenziju, onu neznanja, kojom ona na njoj jedino primjeren način tek ima udjela u jeziku. Drugim rijećima: u središtu istraživanja intencionalnih činova, kojega se laća Anscombe, nalazi se poklapanje činjenja i zbivanja, koje isključuje osamostaljenje znaka, “prekidanje intencije”, ili ga pak potiskuje na rub granićnih i iznimnih slučajeva; Adorno, nasuprot tome, istražuje stanoviti intencionalni čin koji se “prekidanjem intencije” tek ispunjava. Poteškoća pred koju Anscombe postavlja čitatelja jest, kako on u slućaju osamostaljenja znaka, s kojim je povezan, sadržajno odrećuje intencionalni karakter čina. Poteškoća pred koju Adorno postavlja čitatelja jest, kako da u slućaju osamostaljenja znaka stvar koju naziva umjetnićkim djelom, i koja je ono načinjeno, čitatelj ne uništi tako da ono

govoreće na njoj, dakle njezin znakovni karakter, pokušava prevesti u nešto izgovoreno, u nešto označeno, ili tako da svim silama nastoji izlučiti uvid što je prešao u krv i meso, a koji se oblikuje u tome prijelazu. Adorno shvaća ono “komunikativno” izgovorenoga ili označenoga, iskaze koji su određeni svojim sadržajem, čak kao ono “uistinu nejezično”, objašnjavajući to radikaliziranje svoje argumentacije time da je priopćenje nekog sadržaja puko subjektivno htijenje (ibid., 635). To htijenje stupa, prema tome, u suprotnost intenciji umjetnosti, estetičkoj ozbiljnosti, činjenju stvari za koje ne znamo što su; štoviše, ono stupa u suprotnost samome jeziku, u čijoj je biti “znakovni karakter”, karakter nečega čemu ne odgovara nijedno označeno, pri čemu ovaj tu bit otkriva, očituje, izlaže upravo u umjetnosti. Mora se uvesti razlika između subjektivnosti nekog činjenja koje svoju mjeru ima u produktivnom “prekidanju intencije”, i subjektivnosti nekog htijenja koje ne doseže do umjetnosti i ne doseže do jezika, čija intencija stoga mora ostati neispunjena, ondje gdje je ona intencija umjetnika. Te misli preuzimaju ideju “neintencionalnog bivanja”, što ga je Benjamin u spoznajnoteorijskom predgovoru knjizi o baroknoj tragediji izjednačio s imenom (Benjamin 1, 216 [15]), s onim znakom koji nijedno tumačenje nije u stanju razriješiti u značenje nekoga označenog.

Kao stvari za koje ne znamo što su, prema ih činimo, umjetnička djela podsjećaju na “netumačivi” znak Hölderlinove himne, kojim se Heidegger bavi u predavanju *Što znači misliti?*. Heideggerovo je mišljenje da njegovo pokazivanje, s jedne strane, definira bit onoga što je znak. Tragom Adornova misaonog puta on se ukazuje primjere-

nim i samoj biti umjetnosti; on ne određuje neku posebnu klasu umjetničkih djela, niti služi kao akcidentalni predikat, kao prigodno pokazivanje koje naknadno definira umjetnička djela. S druge strane, za taj se znak smatra da uskrata onoga pokazanog ili označenog, kojom on ostaje “bez tumačenja” (Heidegger 2, 130), sa svoje strane po svojoj biti pripada označenome ili pokazanome, dakle da znak definira netumačivost. Uz govor o onome “govorećem” i o “znakovnom karakteru”, Adorno se, za oznaku “neintencionalnog bivanja” umjetnosti, utječe i pojmu pisma, misleći time na neko “šifrirano”, ne na “direktno” pismo (Adorno 4, 634), ne na pismo koje reprezentira ono izraženo ili nešto simbolički komunicira. Povremeno Adorno zamjenjuje pojam francuskom riječju “écriture”. Međutim, ne mora li se, ukoliko je netumačivost navlastita znaku, početi od toga da umjetnik ne poznaje nijedno drugo činjenje, dakle da činjenje stvari za koje ne znamo što su nije nepotpuno ili nedovršeno činjenje? Umjetnik čini ono što se zbiva, on čini ono stvarno, ne ono moguće. Usprkos tome, činjenje ne bi bilo *činjenje*, netumačivi znak ne bi bio *znak*, kada ga ne bi svaki put izazivalo neko drugo činjenje, neka druga konstrukcija “neintencionalnog bivanja”, stanoviti “od-pis” [*Gegenzeichnung*], kako ga naziva Derrida. Činjenje umjetnika koji jednostavno čini ono što se zbiva, gotovo da se ne može više razlikovati od strojne djelatnosti, tako je stvaroliko i ravnodušno, poput načinjene stvari. To što Adorno naziva onim “govorećim” ili pismom umjetnosti imenuje taj izazov koji stvara potrebu za stanovitim činjenjem, onim pak koje taj izazov nikada ne može smiriti i stoga ga reproducira, izaziva sljedeći “od-pis”.

U *Starenju nove glazbe* Adorno tvrdi: “Umjetnička konze-
kventnost, ispunjenje obveza, bez koje se, dakako, ne može
pomisliti ni na kakvu estetičku ozbiljnost, nije tu radi sebe
same, već da bi predstavila ono što se prije nazivalo umjet-
ničkom idejom, a što bi se danas u glazbi možda bolje mo-
glo nazvati onim komponiranim.” (Adorno 5, 160) Pod
“umjetničkom idejom” ili tim “komponiranim” mora se
razumjeti pismo umjetnosti, netumačivi znak, ona stvar što
ju je načinio umjetnik, a da nije znao što ona jest. Pod time
se mora razumjeti stvarnost umjetničkog djela. Estetička
ozbiljnost, ona ozbiljnost bez koje konstrukcija nikada ne
bi mogla prodrijeti do granice na kojoj se intencija prekida,
a ova se obistinjuje kao konstrukcija nekog neintencional-
nog bivanja, pojam je čija uporaba u Adorna objašnjava da
se činjenje ne otpušta “prekidanjem” intencije, već upravo
iz tog razloga izaziva “od-pis”, priznavanje. Intencija ostaje
usmjerena prema nečemu što joj izmiče, zbog toga što se
ono ne može *intendirati*; jer bez pisma ne bi u umjetnosti
bilo nikakve intencije. Adornov argument počiva na tome
da se između stanovita ponašanja, onoga intencije, i stano-
vite nerazmjernosti, one neintencionalnog bivanja, stvori
odnos omogućavanja i onemogućavanja. Taj odnos opisuje
stvarnost, budući da nijedan drugi odnos nije u stanju biti
pravedan prema umjetnosti. Drukčije rečeno: umjetnik koji
ne čini stvari za koje ne zna što su, čija estetička ozbiljnost
ne prodire do granice “prekidanja” intencije, propušta ono
zbijsko, krećući se u području pukih mogućnosti.

Kao da je morao svakim filmom od-pisati onaj prethod-
ni, kao da je svaki film neko priznavanje ili uzvratanje, od
filma do filma mijenja se stav kojim Visconti čini svoje

stvari. *La terra trema* približava se točki indiferencije između
dokumenta i umjetnosti, autentičnosti i artifičnosti, ali
moglo bi se reći da polazi od strane dokumentarnog i au-
tentičnog, svjedočanstva. André Bazin, koji razlikuje dva
pola “realističke tehnike”, doticanje stvarnosti postignuto
predstavljenim predmetom, te njezino doticanje predstav-
ljanjem predmeta, o filmu *La terra trema* kaže da je tu Vis-
conti postigao sintezu “estetičkog realizma” i “dokumen-
tarnog realizma” (Bazin, 288 [27]). *Senso* se također približa-
va točki indiferencije između dokumenta i umjetnosti, pris-
jetimo li se prikaza bitke, koji je zbog političke virulentnosti
slike povijesti bio cenzuriran, ali ovdje pak s druge strane,
sa strane onoga umjetnog i artifičnog, operne melo-
drame. Filmom *Le notti bianche* Visconti je dosegnuo točku
indiferencije, obraćajući joj se zadnji put. Na vlažnim uli-
cama Livorna, koje se izgradilo u studiju, prikazivanje se
koristi svim izvorima autentičnoga i umjetnoga, između
ludila i stvarnosti, otvorenosti i omeđenosti. U tome sred-
njem području kreću se sami likovi, koji se susreću noću.
Piero Tosi, koji je osmislio kostime za više Viscontijevih fil-
mova, prisjeća se kako je Visconti suradnicima objasnio
dojam što ga želi postići u gledatelja: “Ovo bi moralo izgle-
dati kao da nije pravo; no, stekne li se jednom dojam da nije
pravo, sve odjednom mora izgledati kao da je pravo.” (Tosi,
140) Ono zatvoreno i zaobljeno ranog filma *La terra trema*,
koji si daje vremena i čini se kao da je zastao u cikličnom
vremenu, kontrastira ne samo s otvorenošću u koju nagrće
vremenski protok kasnog *Ludwiga*, s “beskonačnošću”
(Daney) filma u kojem je ono dokumentarno rezultat
kliničkog pogleda za koji skrbe pridodani iskazi svjedoka,

dakle ne neke simbioze s ribarima koja na mitski način prekoračuje granice, ne točnosti i detaljnosti raskošnih slika što ih oslikava kamera dok krstari bojnim poljem na kojem se bore Talijani i Austrijanci, a također ni rezultat verizma koji razbija lirski ugođaj i u isto ga vrijeme reflektira, primjerice u prizoru iz *Le notti bianche* u kojem ljubavnici u čamcu traže utočište ispod mosta gdje nailaze na beskućnike, a snijeg preobražava krajolik. *La terra trema*, film u kojem se međusobno opći kroz otvore i okvire vrata i prozora, također propokava prolaze koji odvođe od onoga zatvorenog i zaobljenog, i kojima se dospijeva u druge filmove, u svijet filma *Rocco e i suoi fratelli*. Brat Cola, koji slijedi leđima okrenut lik stranca sa šeširom i kabanicom, obavijenog polumrakom, zavodnika bez lica koji dječake vabi na kopno, u praskozorje izdaje obitelj, ona lica koja se na snimkama izbliza otvoreno pokazuju ili čiji nam se odraz obraća u zrca-lu, te se poput lopova prikrada dolazeći iz svijeta koji jedino poznaje i koji se prikazuje gledatelju. Čamac što ga odvođi ne pripada uzbibanom sagu koji se u tami, osvjetljen ovalnom svjetiljkom, prostire otvorenim morem.

Nisu li u Viscontijevim filmovima sveci, slobodnjaci, autsajderi likovi koji u njih unose netumačive znakove, a tako i stvarnost pred kojom ostali likovi ili blijede, ili se utoliko više ističu njihove crte? Možda je Mara, sestra u *La terra trema*, najčistiji lik netumačivog znaka, čak i ako se čini da Mara ima dramaturšku funkciju, funkciju nepokolebljivog održanja obitelji, prije svega kada je usporedimo s njezinom sestrom Lucijom koju osvaja privid, privid bajki što ih ona prije spavanja čita djevojčici Liji, privid narednikovih laskanja, privid ogrlice koju joj on poklanja i koju ona pro-

matra potajice, priljubljujući se uza zid, dok bolesnog djeda iznose iz kuće. Jednom se vidi Mara, koja ujutro prva ustaje, kako obavlja kućanske poslove; braća razgovaraju o mogućnosti da se usprotive nepatvorenosti njezina načina života, te da ga promijene. Nju to ne može pokolebati i zasmetati, kao da će, poput Marte, ostati s objema nogama na zemlji i potpuno se posvetiti praktičnom životu. Ta žena nije ništa drugo do ono što jest; to što jest, jest u potpunosti, bez obzira na to kupuje li sol da usoli ribe i uz pomoć seoske djece i ljubljenog Nicole, zidara, izgura tačke uza strmu ulicu što vodi do njezine kuće, ili kad u ime obiteljske bande diže glas protiv posrnule sestre Lucije, ili pak kad napušta Nicolu, jer obitelj nakon gubitka čamca mora živjeti u najvećoj bijedi, a ona se, prema nepisanim zakonima zajednice, ne može više udati. Mara nije podijeljeno biće. To jedinstvo lika sada bi se moglo tumačiti kao jedinstvo ili određenje dramaturške funkcije. Nakon što je “karakterističan zvižduk” (Micciché 1, 224) policijskog pozornika najavio njegovu nazočnost, Mara brzo pobjegla u zabačen kut sobe, a Lucia se pogledala u ogledalo i priredila da će pozdraviti don Salvatorea s prozora, sestra kojoj udvaraju, ponovno sama s Marom, liježe na namješteni krevet. Nije uzela poklon, svileni rubac, tupo i sanjarski izražavajući svoju čežnju za lijepim stvarima. Prstom opisuje krug, kao da oko vrata nosi nevidljivu ogrlicu. Sada kamera pokazuje Maru kako nastavlja šiti. Ona prekida posao, diže pogled prema sestri, te polagano i zamišljeno polaže lice na savijenu ruku – gesta, držanje, kakvo često susrećemo u Viscontijevih žena, u grofice Serpieri, u Angelice, u Sandre. Zamišljenost se, dakako, može protumačiti dramaturški, tako da

se u njoj vidi briga za sestru, ili pak šutljivo razmišljanje o vlastitoj čežnji. Tumačenjima te zamišljenosti tu ipak nije kraj. Lik kao da na trenutak dobiva samosvojnost koja ga odvaja od funkcije koju mu je namijenila dramaturgija, a da se pritom ne suprotstavlja dramaturškoj funkciji, niti gubi vlastito jedinstvo. Ona je jednostavno tu, odsutna u svojoj prisutnosti, nedodirljiva u svojoj izloženosti, netumačivi znak, onaj znak što ništa neće, koji ne ukazuje na nešto označeno, kako bi od njega dobio svoje opravdanje. To nehtijenje, koje se ne smije pomiješati s neprilagodljivošću neke zlovolje, niti s ravnodušnošću puštanja da bude kako bude, a koje se čak priopćuje Luciji, u trenutku kad se njezine geste doimaju nespretne i bespomoćne, koje, štoviše, čini onu osobitu draž svih naturščika, ono što oskudnost njihove glume izdiže iznad prozaičnog i trivijalnog, pretvarajući je u čar onoga nespretnoga, ima nešto od svetačke nevinnosti i trpeljivosti. Kada Visconti napominje da se rad s profesionalnim glumcima sastoji u tome da se oni dovedu do onog praga na kojem nadilaze svoj stid – naturščici koji nastupaju u *La terra trema* nikada se nisu ponašali sramežljivo (ibid., 249) – tada ta besramnost, ta raspoloživost, ta vanjština nije prostaštvo, nije zaokret u ono željeno obično; prije će biti da se u njoj očituje zbilja netumačivog znaka.

Gino, probisvijet iz *Ossessione*, koji se izgleda nigdje ne može smiriti, ni u normalnom životu malograđanskih navada, utjelovljenog u liku gostioničara, ni u slobodnom životu homoseksualnog drugovanja, utjelovljenog u liku Španjolca, i kojega upropaštava strast što je osjeća prema gostioničarevoj ženi, jer ona selidbu poznaje samo kao prokletstvo ovisnosti i čvrsto se drži sjedilačkog života, te ga

pokušava zadržati, umjesto da krene s njim, također je lik koji nalikuje netumačivom znaku. Taj slobodnjak nema nikakvu društvenu ambiciju, on odbija podrediti strast pragmatizmu društva, no zato kao da ga goni prokletstvo koje mu priječi da u Anconi prihvati posao na brodu i pravodobno pobjegne od prijeteće kontingentnosti sudbine, slučajnog i kobnog ponovnog susreta s ženom, ili da se pridruži djevojci, plesačici i kurvi, koja ga odvodi u svoju sobu, iz ljubavi, a ne zbog izgleda za bijednu zaradu. Smisao, upućivanje koje se ne da, poput označenog, učiniti stvarolikim, i koje nadilazi svako značenje, sudara se s istinom, s jedinstvom znaka i označenog, čijoj uspostavi teži žena. “Čini se kao da su svi znali istinu”, kaže Gino, koji u krčmi treba zamijeniti njezina supruga, što ga je, na Giovannin poticaj, usmrtio izazivajući automobilsku nesreću; nepovratnost smrti, koju onaj posljednji odlazak, neposredno pred kraj filma, ne može više iskupiti, tamna je, skrivena, sramna strana istine, čiju nepovratnost supruga doživljava kao konačno postignutu solidnost i sigurnost. Kolizija s istinom, koja je urodila strašću, razara smisao, netumačivi znak. Posljednji će trenutak milosti ljubavnici doživjeti u jednome od najčudnijih prizora filma, u koji uvodi jedna od onih elipsa u tijeku radnje koje se u *Ossessione* višestruko ponavljaju. Ljubavnici se susreću na obali rijeke, u krajolik u svjetlu praskozorja, nalik prizoru iz sna, ničijoj zemlji, rubu, pustinji, no u kojem odbačeni ne lutaju očajni poput prognanika, već se, oslobođeni i pomireni, prepustaju svojoj iscrpljenosti. Tek ondje gdje smisao više ne kolidira s istinom nastaje stvarnost netumačivog znaka, stvarnost zagrljenog para koji spava pod vedrim nebom; tijekom filma

ona se ponovno zastire, i to kad se uvedeni motiv trudnoće interpretira kao afirmiranje života podnošenjem žrtve za počinjenu smrt, kada se, dakle, neizvjesnoj budućnosti ljubavnika daje smjer, *određeni* smisao, i kada se neizbježno približava druga smrtonosna nesreća.

O pucanju uzice koja je Rocca i njegovu braću držala na okupu, poput prstiju jedne ruke, Glauber Rocha piše: “Ciro denuncira brata Simonea, jer on postaje svjestan da je osuda Simonea jednaka Roccovu uništenju.” Za zlo Rocco treba smoci toliko razumijevanja da ga čak zavoli; njegovo uništenje treba, dakle, spriječiti da Simone ostane u obiteljskom krugu i članove obitelji osudi na to da idu ususret “izvjesno tragičnom ishodu” (Rocha, 172). S obzirom na zahtjeve samoodržanja, bilo da je riječ o onome društvenom, poštovanju prava, bilo o onome zajednice, obitelji, a također i s obzirom na ljubav i privrženost prema kurvi, koju Roccova ljubav i pažnja odvaja od ovisnosti, brat se ponaša poput autsajdera; on djeluje sa spremnošću nekoga koji sam sebi nikad nije na prvom mjestu, čije sebstvo, dakle, u odnosu spram onoga njegove braće, ostaje neodređeno ili određeno od strane drugoga, koji na sebe preuzima teret najslabijeg, no time ipak ne uspijeva odagnati koliziju, već možda čak potpomaže da dođe do katastrofe neprijateljstva. Jer Rocco od djevojke Nadie zahtijeva ono što može tražiti samo od sebe, da i ona žrtvuje svoju ljubav i vrati se Simoneu, kojega nikad nije voljela. U komentaru filmu Visconti je govorio o “dobroti zbog nje same”; Tosi, koji je proputovao Lukaniju u potrazi za mjestima i sredinama za nikada snimljen prolog, govori o “neograničenoj dobroti”, o “ahistorijskoj bezazlenosti”, koja je vezana za “vrijednosti agrarne kulture”

(Tosi, 143). U jednom od posljednjih prizora filma, u kojem dramatska napetost doseže posljednji vrhunac, Rocco priznaje koliko je slaba njegova vjera – bratu Ciru, koji će izdati Simonea, kaže da ne vjeruje u pravедnost ljudi. U *Rocco e i suoi fratelli*, moglo bi se zaključiti, neposredno se tematizira ono što se u filmovima kao što su *Ossessione* i *La terra trema* pokazuje samo posredno ili iskrivljeno: sporednim likom, koji istodobno ima jasnu dramaturšku funkciju, otvorima u dominantnom i neumoljivom tijeku radnje. Je li u tome snaga ili slabost filma?

Ponekad se neki lik na trenutak pretvara u figuru netumačivog znaka. Prostitutka koju u *Le notti bianche* glumi Clara Calamai, glumica koja u *Ossessione* tumači ulogu Giovanne, kao da se nakon proživljene automobilske nesreće i propalog pokušaja da se izdigne vraća ranijem životu, odjednom sasvim sama hoda noću livornskim ulicama obavijenima maglom. Nije pronašla mušteriju, podiže odjednom ruke i proteže tijelo, osjeća se cjelovitom, izraz dosadne, umarajuće, beznadne rutine i izlaganje one besidne, koja je prikazuje kao cjelovito živo biće, kao životinju s dušom koja se oslobađa veze sa sviješću koja joj je dana, ispunjavajući filmsko platno svojom bijednom pojavom. U *La strega bruciata viva* Calamai nastupa posljednji put. Vidno ostarjela, u mondenoj sredini nosi haljinu otrovno zelene boje i periku, imitaciju paž frizure, i izgovara oštre primjedbe na račun čuvene glumice. I likovi djece, koji se pojavljuju u tolikim Viscontijevim filmovima, mogli bi se promatrati kao oni netumačivog znaka, barem ondje gdje nisu ništa drugo doli svjedoci koji se pojavljuju ni iz čega i neintencionalno izgovaraju istinu, bez primisli i zapravo ne

sudjelujući u radnji; kao ono dijete koje u *Ossessione* neočekivano ulazi u sliku, prisustvujući u prolazu svađi između Gina i Giovanne, na pitanje je li Gino zao odgovara negativno, a nakon toga policiji govori u kojem je smjeru pobjegao par; kao ono dijete koje u *La terra trema* sjedi u čamcu što je nekad pripadao obitelji Valastro, što ga je razbila oluja, i što sada, premazan katranom, iznova plovi: primjerenom samoj stvari, a ne u lošoj namjeri, ono kaže 'Ntoniju, čija je pobuna protiv postojećeg poretka unesrećila njegovu obitelj, da ga nitko više ne voli. Nakon toga ono ohrabri ribara i oprašta se od njega pozivajući ga da ponovno dođe. Gotovo kao ironičan citat u tome nizu djeluje nesprenata djevojčica iz filma *Bellissima*, koju pokušavaju načiniti filmskom zvijezdom, premda joj nedostaje svaka milina i umiljatost; pripovijeda majci, a da je to nitko nije tražio, kako je napuhana glumica, koja je samu sebe prozvala njezinom učiteljicom, nepozvana upala u njihovu kuću, uzela u kuhinji sve što je našla i ispila sva jaja koja su čuvali. Djetinje zagonetno čini se lice stare vjerne služavke Fosce, koja u *Vaghe Stelle dell'Orsa* iza zatvorenog prozora palače promatra mračan vrt, svjedokinja zajedničke šetnje Sandre i Andrewa, možda čak i ponovnog susreta brata i sestre. U *Rocco e i suoi fratelli* dječak Luca svjedok je na kojeg je zapravo usredotočena radnja, kao da će on u budućnosti odlučivati o tome kako će se naknadno ocjenjivati neuspjeh obitelji u kojoj živi. Židovska djevojčica o koju se ogriješio Martin von Essenbeck, i koja se na kraju objesi, gleda ga velikim tužnim očima, svjedok koji je shvatio. Zbog sposobnosti prihvaćanja koja im je dana, čak i ako se ponekad jogunasto opiru ponudi ili zahtjevu, djeca su možda rođeni svjedoci.

Upravo zato njihovo svjedočenje može imati nešto nelagodno, izazvati neukrotivo nasilje, koje uzaludno pokušava dočaknuti tu njihovu sposobnost prihvaćanja, kao što se može pokazati na dva primjera koji, doduše, nisu ni međusobno u vezi, niti imaju veze s Viscontijevim filmovima. U *Vučjem dobu* Ingmara Bergmana, u golemom i gotovo nijemom prizoru borbe, koja se zbog ekspresivnosti crno-bijelih slika naglašenih prejakim svjetlom, zbog skraćivanja radnje i rezova koji stvaraju diskontinuitet čini poput košmara, slikar pretuče dječaka koji ga slijedi i promatra pri slikanju i ribolovu. On to čini bez očitog razloga, kao da osjeća da ga prisutnost drugoga draži i izaziva. O nekom "opasnom" snu što ga je sanjao u Los Angelesu, Adorno je ostavio sljedeći protokol: "Neko mi je dijete, dražestan dječarac od kojih dvanaest godina, stajalo na raspolaganju za mučenje. Bio je tako razapet na malom, koso postavljenom aparatu, da mi je njegovo nježno tijelo bilo prepušteno na milost i nemilost. Najprije sam ga ošamario i poljubio u usta. Zatim sam ga udarao odostraga, sve dok nije potpuno pocrvenio. Uopće nije reagirao. Mislio sam: iz prkosa ne želi pokazati da nešto osjeća, što me razbjesnilo. Onda sam ga snažno udario u jaja. Tu je napokon ispružio ruku i posegnuo za nečim. Bio je to monokl, koji si je, bez glasa, zario u oko." (Adorno 6, 54)

Likovi netumačivog znaka u *Ossessione* i *La terra trema* u drugim filmovima imaju svoje parnjake s obratnim predznakom. Lik Mare, koja ne odstupa od praktičnog života uronjenog u mitsku običajnost ribarske zajednice, svog parnjaka dobiva u liku Meursaulta iz filma *Lo straniero*, koji utjelovljuje njezinu negaciju. Ni Meursault ne odstupa, no običaji društva kojem se prilagođava njega ispunjavaju kao

apstraktne šablone, koje ne nalaze drugi oslonac nego onaj slabi, za koji tvrde da su one same. Apstrakcija je podlokala običajnost, ostavivši samo karakterne maske. Ne sastoji li se ona beskrajna galerija skorojevića, oportunisti i parazita, spletkara, uspješnih i uzdržavanih, od prevrtljivog posrednika Annovazzija iz filma *Bellissima* i samoljubivog oficira Franza Mahlera u *Senso*, pa do lukave pudlice Konrada, iznenađujuće upućenog u Bibliju, u *Gruppo di famiglia in un interno*, iz likova suprotnih Ginu, probisvijetu iz *Ossessione*, koji su u njemu možda već sadržani, posrnuli, pregaženi, podmićeni, izopačeni, ovisni likovi slobodnjaka, koji započavaju propadanje i izokretanje netumačivog znaka?

La terra trema sadrži posebno lijepu scenu. 'Ntoni, koji je izgubio sve i uništio obitelj, tumara u mraku sa skupinom braće po piću i danguba, oni sviraju usnu harmoniku, plešu uličicama ribarskog sela, svaki za sebe i zajedno, poput mehaničkih marioneta, pazeći da ne susretnu noćnog stražara u kasnoj ophodnji. Skupina je nalik apostolima koji su zaboravili poruku koju moraju prenijeti ili kojima ta poruka nikada nije bila priopćena. Njega ispunjava sreća, koja je moguća samo dok traju ove okolnosti, prije nego što mu usponi i padovi radnje više ne daju prostora, i što se prizor, kao predočenje propasti, uveže u veliki luk.

4

U pozornosti za koju nijedan aspekt i nijedan detalj nije toliko nevažan, a da se na njega ne osvrne, i koja stoga ponekad u obzir uzima i nepažnju, može se prepoznati Visconti-

jeva estetička ozbiljnost; Adornova filozofska ozbiljnost u idiosinkratičnoj brižljivosti pri formuliranju, koja ne isključuje uvijek nemarnost, već je, štoviše, ponekad i potiče. Ozbiljnost, okolnost *da* se nešto predmnijeva, kaže nešto i o onome *kako* se predmnijeva: ne kao ono puko moguće na kojemu se netko iskušava, da bi vidio ima li tu nečega ili ne, već kao ono zbiljsko čiju neodgodivost iskušavaju umjetnik i filozof. Pokušaj, dakako, može započeti tako da se umjetnik i filozof vežu za ono puko moguće, postupajući s materijalom i mišljenjem gotovo igrački. Njihovi pokušaji će, međutim, postati onima umjetnosti ili filozofije tek u trenutku u kojem se sudare s nečim što je zbiljsko i kao takvo neodgodivo.

Stvaranje umjetničkog djela i razvijanje ideje nisu ništa drugo doli izraz što ga poprima iskustvo neodgodivosti. Neodgodivo je, međutim, uvijek samo ono zbiljsko, nikada ono puko moguće. Da su se umjetnik i filozof sudarili s nečim zbiljskim, pokazuje se, dabome, uvijek tek naknadno. U uspjelom djelu ono zbiljsko određuje mogućnosti, promatrajući ih ovako ili onako, što znači: estetička će se ozbiljnost bez oklijevanja prenijeti na promatrača i postaviti ga pred izbor kod kojega je riječ o tome pogađa li njegovo promatranje djelo ili ga promašuje. U neuspjelom djelu će se, nasuprot tome, ono zbiljsko raspasti, pojaviti kao ono uistinu puko moguće. Ili će pak raspadanje djela svjedočiti o snazi onoga zbiljskog, koje je umjetniku otežalo ili čak onemogućilo da mu se približi na drukčiji način.

Kada se pri ustrajnom bavljenju djelom nekoga umjetnika pokaže da je pitanje o dobrim ili lošim djelima u drugom planu, tada je to zato što se još uvijek krećemo najslabijim tragovima onoga stvarnog. Uzmak je prouzročila

sama umjetnost. Viscontijev kasni film *Lo straniero* općenito vrijedi kao neuspjela ekranizacija književnosti; no, čim napustimo perspektivu pravedničke ravnodušnosti, manje ćemo se baviti nesretnim odnosom romana i filma, a više gigantskim poduhvatom, subjektivnom i objektivnom intencijom da se snimi sasvim faktičan film. Uspjelost ili neuspjelost ekranizacije književnosti nasuprot tome poduhvatu gotovo da uopće nema težinu. Pitanje što se tada postavlja nije više, dakle, ono o vanjskim i unutrašnjim razlozima za neuspjeh. Ne pita se zašto je Visconti htio ekranizirati roman koji, kako se čini, uopće ne pripada svijetu što ga je on otvorio svojim umjetničkim sredstvima, neprilagodljivo istupajući iz njegovih slika (Godard/Ishaghpour, 13), već što ga je moglo pokrenuti i što bi to moglo značiti da je snimio potpuno faktičan film, film žutomodrih tonova, čiji prvi dio brzom izmjenom kratkih kadrova sa stvarima u prvom planu postiže nešto od tvrdoće faktičnosti. Nowell-Smith podvlači dojam “sirove tjelesnosti bivanja”, koja često dolazi od slika (Nowell-Smith, 144). Za vrijeme monotone vožnje autobusom kojom odlazi van Alžira Meursault drijema, uljuljkan mehaničkim pokretima i šumovima; promiče krajolik, u pozadini se vidi more kao pruga čije je plavetnilo postojeće, a ne jednostavno plavetnilo nečega što postoji; to nije otmjena modrina uniformi što ih nosi posluha u filmovima *Il lavoro* i *La caduta degli dei*, niti je ona zagasita i pahuljasta iz *La strega bruciata viva* i iz *Ludwiga*. Umetnuti komentar, zahvaljujući kojem prizor dobiva obilježje reminiscencije, omekšava tvrdoću, kao da je ona već nakon tako kratkog vremena neizdrživa. U staračkom domu Meursault razgovara s direktorom. Odjed-

nom se umeće suho tipkanje pisaćeg stroja. Faktičnost se ekscesivno izdiže u tipično, groteskno, karikaturalno, uznemirujuće. Medicinska sestra arapskih crta lica šutke prolazi prostorom u kojem Meursault bdije nad mrtvim. Na glavi nosi plavi rubac, a preko nosa bijeli povež. Od starog vratara doznaje se da taj povež sakriva čir. Prekoračenje, cjepkanje faktičnog u mnoštvo pojedinosti u slici, u pretjerane uloge i plitke nositelje značenja, u ono karakteristično kao “slučajnost posebnoga” (Hegel, 3, 100 [255]), takoreći je obilježje pogleda. On se odbija o neposrednu tvrdoću faktičnoga. Meursault, koji inače nije nikakav epski junak ni romaneskni karakter, stoga je svjedok čije nesudjelovanje ne samo da omogućuje njegovo svjedočenje, već ga i prazni. U filmu u kojem, za razliku od *Ossessione*, *La terra trema* ili *Bellissima*, djeca ne preuzimaju ulogu svjedoka, on stupa njihovim stopama, ali tako da se smisao svjedočenja izokreće, svjedočenje postaje svjedočenje ničega, praznine i privida. Meursault svoje vrijeme često provodi sjedeći, sluša, a ne čuje, gleda, a ne vidi, ne čini ništa – pred državnim tužiteljem, u autobusu, uz majčin lijes koji zaklanja pogled na staricu što jeca, nedjeljom na malenom balkonu s kojega ulicu gleda kao pozornicu na koju stupa dotjerana obitelj što mu se približava, zdepasti čovjek sa slamnatim šeširom, postarija gospođa, djevojčica i dva dječaka u mornarskom odijelu. Za večerom, za žutim ovalnim stolom, s brbljavim susjedom koji mu peče krvavicu i nudi vino, Meursaultovo je ponašanje nesudjelovanje, jednako kao i kod pretpostavljenoga koji mu predlaže neka pronade novo zaposlenje u glavnom gradu. Polica i tava u susjedovoj kuhinji, koje na slici prodiru u prvi plan, onemogućuju pot-

pun pogled na Meursaultovo lice. Faktičnost blokira. Kao da je Visconti, sasvim obuzet predmetnom stvarnošću, raspodjelom predmeta i likova u prostoru, želio ispitati aspekt njihove neprobojnosti, ondje gdje ona ne dopušta da se kroz nju prođe, već se u svojoj faktičnoj tvrdoći dijeli, atomizira na čestice. Ne doprinosi li tom dijeljenju upadljiva uporaba zumiranja, subjektiviranje prostora, koje je i samo rana njegove oporosti? U drugom se dijelu filma dinamika, neodgodivost, manje postiže brzom izmjenom prizora, koliko nemirnom kamerom koja se, čini se, u sudnici katkada kreće kao u kakvom kavezu, kao u kazalištu u kojem se više ne obraća pažnja na dijaloge, na iskaze svjedoka i na tirade odvjetnika, na sadržaj pretjerano određenog uprizorenja, koji je Visconti već u filmu *Giorni di gloria*, u čijoj je postavi posegnuo za scenama suđenja rimskom načelniku policije, postigao na dokumentaristički način, takoreći iz suprotne pozicije sudionika. Jednom, dok se zvuk zvona što prodire izvana pridružuje pledoajeu branitelja, oduzimajući praznim, odglumljenim riječima neposrednost učinka, kamera napušta govornika ili zabavljača, prolazi pokraj ventilatora, na povišen i zastorima zastrt prozor, a onda zaokreće udesno, klizi bez otpora licima gledatelja, oklijeva i zaustavlja se, kao da se pogled na trenutak zaustavio na brižnom izrazu lica Marije Cardona. Potom mijenja smjer, kreće ponovno ulijevo, preko nogu i odloženih šešira muškog gledateljstva, pokraj novinarskog stola na polovici visine, zaustavlja se kod nekog mladog muškarca što sve pozorno prati, a kojega gledatelj vidi prvi i zadnji put. On gleda u kameru i time zaustavlja njezino kretanje, te napokon polagano okreće pogled. Taj pogled, koji dramaturški nije

smjesta opravdan, razoružava kameru. U *Il Gattopardo*, prvi put prikazanom četiri godine ranije, također se događa susret između pogleda kamere i pogleda glumca, ograde privida se prestupaju. On je, doduše, iznenađujući, ali manje uznemiruje. Osiromašeni aristokrat i skorojević Tancredi s velikim elanom nekom generalu pokazuje posjed svojeg strica, Princa od Saline, govoreći pritom u kameru. Riječ je o reminiscenciji, o subjektivnom gledištu pripovjedača; onaj kome se obraća, čijim očima kamera gleda prostor, jest sam pripovjedač, stric.

Kako treba, kao da pita Visconti, priznati ono zbiljsko, koje se uvijek odlikuje i svojom neprobojnošću, kako se ponašati prema neodgodivosti neprobojnog, koje proizlazi iz estetičke ozbiljnosti filma *Lo straniero*? Ne aficira li neprobojnost onoga zbiljskog samo priznanje tako što ga rascjepljuje u potvrđivanje i u uspostavljanje zbilje, koji se nikada ne spajaju u jedinstvo intencionalnog čina? U *Lo straniero* Viscontijeva se estetička ozbiljnost koleba, kao da se faktičnost, koja se rascjepkava čim se prema njoj odnosimo, u svojoj tvrdoći može samo *inscenirati*, ili kao da njezino priznanje ne može biti potvrđivanje bez uspostavljanja. Kamera se kreće pod suncem, napose u zaslonjenim slikama koje hvataju zasljepljujuću sunčevu svjetlost.

5

Estetička ozbiljnost pojam je što ga Adorno preuzima od Kierkegaarda i prenosi s individuuma na umjetničko djelo (Kuhlken, 49). On time označuje "umjetničku konzekven-

tnost”, kako se kaže u predavanju *Starenje nove glazbe*, predmnijevanje što, s onu stranu čitave specijalističke umješnosti, omogućuje “krajnju koncentriranost na materijal” koja doseže “ideju” umjetnosti (Adorno 8, 311). No, on time također označuje okolnost da već puko pojavljivanje umjetnosti, činjenica da umjetnosti ima, postavlja postulat uzimanja zaozbiljno. “Kič bi bila ona umjetnost”, piše Adorno u jednome fragmentu *Estetičke teorije*, “koja se ne može ili ne želi uzeti zaozbiljno, ali koja ipak svojom pojavnošću postulira estetičku ozbiljnost.” (Adorno 7, 466 s.)⁰⁶ Umjetnost hoće da je u njezinoj pojavnosti uzimamo zaozbiljno, jer se u činjenju izražava ona intencija, ona “unutrašnja napetost” (Agamben, 62), bez koje ne bi bilo pojavljivanja, pripćenja, izraza. Taj postulat, moglo bi se reći, tim neodgovidivije apelira na promatrača umjetnosti, što je umjetnost više činjenje stvari o kojima se ne zna što su, što je umjetničko djelo manje jednoznačno odrediv predmet.

Istina, već Kierkegaard poznaje uporabu pojma kojoj je bliska ona Adornova. U izvodima o neposredno erotskim stadijima on na jednome mjestu, na kojem se bavi odnosom glazbe i libreta *Don Giovannija*, razmatra značenje što ga ima broj u čuvenoj Leporellovoj listi i tvrdi, vjerojatno bez trunca ironije, da takva pitanja tretira s velikom estetičkom ozbiljnošću (Kierkegaard, 113 [90]). Međutim, u drugom dijelu *Ili – ili* pojam estetičke ozbiljnosti ne rabi se da bi se obrađivala unutarestetička pitanja, već se razlikuje od pojma “etičke ozbiljnosti”. Oba obličja što ih može uzeti

06 Prijevod Kasima Prohića ne sadrži “Paralipomena”, u kojima se nalazi citirana rečenica, već samo ono što su urednici Adornove knjige uvrstili u njezin “glavni dio”. (Op. prev.)

“ozbiljnost” na kraju imaju veze s izborom, u slučaju estetičke ozbiljnosti s izborom koji dopušta samo ono više ili manje, relativnu razliku, u slučaju “etičke ozbiljnosti”, nasuprot tome, s izborom koji ide na sve ili ništa, na apsolutnu razliku. Izbor za koji povod daje estetička ozbiljnost svoj temelj ima u etičkome, u razlikovanju dobra i zla, a da pri tom nije svjestan te veze. Tko raspolaže estetičkom ozbiljnošću spoznaje da se sve ne može u istoj mjeri povoljno razviti i uspijevati. Uznosito zagovaranje raznolikosti i bes-krajne promjenjivosti, koja obilježava stav estetičara prema životu, sudara se s granicom koja nalaže izbor. Estetička ozbiljnost tako stvara zazor od lošeg i zlog, budući da ono nije spojivo ni sa kakvom uznositošću, s “idealom”. U svojoj drugoj habilitaciji Adorno pokazuje da u Kierkegaarda s estetičkom ozbiljnošću zajedno dolazi “dvostruki nacrt dijalektike” (Adorno 8, 140); riječ je o tome da se ta ozbiljnost prelijeva između “dijalektike imanentne sferi”, koja ne izlazi izvan sfere estetičkoga, i dijalektike “između sfera”, koja se razvija postupno, tako da “dijalektika imanentna sferi” ozbiljnog estetičara vodi do granice na kojoj je moguć drukčiji izbor, gdje on stanovitim izborom može iza sebe ostaviti estetičku sferu i stupiti u onu etičkoga, jer se ona sklapa u “totalitet”. Etički izbor, ono “izaberi (samoga sebe)”, čija stvarnost u Kierkegaarda stupa na mjesto onoga “spoznaj samoga sebe”; izbor izbora koji ono izabrano, sebstvo, priznaje, dakle potvrđuje i uspostavlja, u svakom je slučaju izbor “čitavog estetičkog sebstva” (Kierkegaard, 782 [635]), obuhvaćajući u sebi bogatstvo konkretnosti, umjesto da ga žrtvuje praznini apstrakcije. Izbor je svjedočanstvo koje određuje smjer. Razumije li se estetička ozbiljnost kao po-

jam za “dvostruki nacrt dijalektike”, on se, dakle, ukazuje kao pendant posvemašnjem zdvajanju koje se pojavljuje u sferi estetičkoga i sa svoje strane estetičara vodi do njezine granice. Estetičar koji ne odredi svoju ozbiljnost, ili je samo nedovoljno odredi, ostaje zatočen u svijetu “mogućnosti” (ibid., 817 [664]) u kojima se rastvara stvarnost. To što Ludwig na kraju Viscontijeva filma psihijatra koji ga prati na zadnjoj šetnji uz jezero Starnberger priopćuje kako je on sam zagonetka svijetu i sebi, i da to želi zauvijek ostati, to ga, njega koji se uvijek ravnao prema idealu, otkriva kao estetičara. Na zadnjim stranicama dugog pisma u kojem Kierkegaard razlaže pojmove estetičke i etičke ozbiljnosti, autor, prijateljski naklonjeni svjedok i sudac po profesiji, konstatira da se estetičaru vlastita zbunjenost osvećuje tako da on na kraju sam sebi postaje nejasan (ibid., 902 [742]).

Čuva li premještanje i pomicanje, prevrednovanje pojma estetičke ozbiljnosti, što ga poduzima Adorno, nešto od izvorne Kierkegaardove intencije? Ukoliko etički izbor ili odluka, za razliku od estetičke, kaže da je riječ o onome stvarnom, a ne o maskeradi mogućnosti; da onaj koji izabire ne može sebe izuzeti iz onoga što izabire, i upravo stoga ne vlada tim izabranim, kao da ga je jednostavno stvorio ili postavio, tada je upravo taj odnos ono što opisuje estetičku ozbiljnost smještenu u intencionalnoj strukturi umjetničkog djela, u predmnijevanju umjetnosti. Predmnijevanje umjetnosti mora se pritom tako razumjeti da je ono predmnijevano umjetnost sama, umjetničko djelo što postavlja zahtjev da ga uzimamo za ozbiljno, jer je predmnijevano. Kao onaj tko čini stvari za koje ne zna što su, umjetnik se, koji tim ozbiljnije predmnijeva, pa se tako još više obvezuje pre-

ma djelu, s obzirom na to da svoje znanje ne crpi iz nečega trajnog, ne može izuzeti od načinjene stvari, ne može njome raspolagati na temelju nekog prethodnog ili radom postignutog znanja o stvari koju je predmnijevao radeći, znanja koje se takoreći odvojilo od stvari, poput uvida u krvi i mesu, poput mogućnosti zbilje. Ozbiljnost, bez obzira da li ona etička, Kierkegaardova, ili ona estetička, Adornova, jest ozbiljnost onoga zbiljskog.

Kada Kant definira umjetničko djelo, “proizvod lijepe umjetnosti”, kao djelo koje mora djelovati “kao da je proizvod same prirode” (Kant, 240 [142]), tada ono “kao da” znači da se proizvod umjetnosti nikada ne smije zamijeniti s proizvodom prirode, artefakt nikada s onim danim, ako se ne želi skriviti brkanje koje kompromitira čistoću zorno refleksivnog suda: “Kod proizvoda lijepe umjetnosti čovjek mora postati svjestan da je taj proizvod umjetnost, a ne priroda.” (ibid.) No, ono “kao da” također podsjeća i na stvarnost umjetničkog djela koje se ne može tako jednostavno odložiti proglašavajući ga nestvarnim ili oponašanjem, i koje se ne može proglasiti suprotnim stvarnosti proizvoda prirode. Ono ne oslabljuje ozbiljnost. Zbog toga, prema Kantu, umjetnik i jest genij koji ne slijedi unaprijed dana pravila, a da pritom ne stvara “originalnu besmislicu”; onaj koji se, dakle, u svojem stvaranju, činjenju, proizvođenju, odnosi prema “nadosjetilnom supstratu” koji se ne može “obuhvatiti pravilima ili pojmovima” (ibid., 286 [181]) i koji stoga ne dopušta nikakvu određenu i određujuću relaciju, nikakvu spoznaju: umjetnik koji čini stvari za koje ne zna što su, i čije je činjenje aficirano tim ne-znanjem, genij je u najužem smislu riječi, a ne u smislu romanticističkog idea-

liziranja. Genij je ime ozbiljnosti, ne privida. Adorno u *Estetičkoj teoriji* za genijalno nalazi formulu prema kojoj je ono “moment onoga sebstvu stranog pod prisilom stvari” (Adorno 7, 254 [285]); kao takvo, kao ono “nehotično” spontanosti, ono treba biti “protivno” umjetničkome htijenju, čiji pojam Adorno, doduše, ne odbacuje u potpunosti: “Ni jedno umjetničko djelo nije samo ono što ono hoće, ali ni jedno nije više ako nešto ne želi.” (ibid., 253 s. [285]) Da umjetničko djelo nešto mora htjeti, to znači, osim što pripada stanovitu, u odnosu na prirodu, natjecateljskom, a ne oponašajućem stilu, ili pak umjetničkom htijenju kojemu ne može dostajati nikakva “čvrsto periodizirana univerzalna povijest” (Benjamin 2, 373), i to bez obzira na paraleliziranje umjetničkog htijenja i svjetonazora, o kojem govori Riegl (Reichenberger, 97 s.), da, naime, mora nešto predmnijevati s estetičkom ozbiljnošću; a zato što nešto mora predmnijevati s estetičkom ozbiljnošću, uvijek je više i drukčije od onoga željenog, ono je “genijalno”.

Posezanje za onim kao-da “estetičkih ideja”, kojima pripada tek “privid objektivne realnosti”, za zorovima ili predodžbama uobrazilje koja iz materijala “zbiljske” prirode stvara “takoreći neku drugu” (Kant, 250 [150 s.]), trebalo bi objasniti genijalnu ili umjetničku “sposobnost prikazivanja”. No, ni ono ipak ne relativira stvarnost umjetničkog djela, već objašnjava da ona ne potpada pod primat spoznajne relacije, koja u određivačkom sudu neki predmet nazora supsumira pod pravilo stanovitog pojma. “Estetičke ideje” uvidi su u krvi i mesu onoliko koliko “daju povoda za razmišljanje”, a da im nikakav pojam nije “adekvatan”, da ih nikakav jezik “ne može u potpunosti dostići i učiniti ra-

zumljivima” (ibid., 249 s. [150]). Ono “kao da”, koje postavlja produkt umjetnosti u perspektivu produkta prirode, prema tome znači stvarnost onoga danog koje, kao dano, nije nešto što se funkcionalno zgotovilo ili vješto oponašalo, onoga koje s obzirom na svoje određenje, s obzirom na svoju svrhu, nije neposredno prozirno, i koje stoga prema sebi dopušta odnos drukčiji od odnosa određenja sudom; ono “kao da”, koje estetičku ideju unosi u “zbiljsku” prirodu, znači dakle smislenost, svrhovitost bez svrhe, koja obilježava stvarnost onoga pojmovno neodredivog. Ono “kao da” znači ozbiljnost umjetnosti ili estetičku ozbiljnost koja se više ne suprotstavlja onoj etičkoj; to znači da stvarnost može biti stvarna u različitom i možda nespojivom pogledu i da se umjetnost, uvid u krvi i mesu, ne smije izostaviti iz stvarnosti.

Nije li autonomija estetičkog iskustva ipak u tome da je stvarnost umjetničkog djela, koja intendiraju estetičku ozbiljnost, činjenje stvari za koje se ne zna što su, drukčija od one izvanumjetničke stvarnosti? “Politička ili juridička ili društvena praksa” goni na odluku u kojoj ona mora završiti; nasuprot tome, u umjetnosti “dramatika odluke” treba biti dokinuta “u korist načelno beskonačnog procesa razumijevanja” (Rebentisch, 6), onoga “kao da” kojim se estetičko iskustvo odvaja od svega drugog iskustva. Ne obazire li se na to da nije nipošto sigurno da se i u “političkoj ili juridičkoj ili društvenoj praksi” ne ukazuje stanoviti “prikazivački potencijal”, dakle mogućnost ograničavajuće ili iz temelja različite odluke, naime stoga jer gonjenje, koje doziva odluku, onaj kraj što ga ona priređuje, isto tako doziva sljedeću odluku, koja potvrđuje ili mijenja, kao što je to pokazao

Derrida; ne obazire li se na to da neodgodiva i završavajuća odluka upravo zbog svoje neodgodivosti niti jednostavno “briše” ono “neukidivo moguće”, niti ga jednostavno “potiskuje”, već mu u trenutku izbora daje da nastupi, kao da odgađa kraj što ga treba prirediti, kao da je svaka odluka odluka sama, a ipak samo prikaz odluke, kao da je svako brisanje već neko obnavljanje, svako potiskivanje već ponovno vraćanje – postavlja se još i pitanje, ne može li se umjetničko djelo samo onda “razumjeti”, njegova ozbiljnost ili njegova zbilja estetički iskusiti, kad se donese odluka da se ovako *ili* onako “razumije”, ovako *ili* onako “iskusi”. Jer svako razumijevanje, svako iskustvo mora niz elemenata koji pripadaju djelu dovesti u takvu vezu u kojoj oni neće moći stajati proizvoljno. Odluči li se da se ta veza shvati kao bitno prekinuta, raskidajuća, ne povezujuća, ono “ili” u “ovako ili onako” ne kao disjunkcija, već kao konjunkcija, to je neka druga odluka, što hoće reći: ta odluka kazuje nešto o umjetničkom djelu i tako se neizbježno ponovno izlaže drugim odlukama, umjesto da bude pra-odluka koja prethodi međusobnom obustavljanju odluka.

Odluke u “političkoj ili juridičkoj ili društvenoj praksi”, moglo bi se prigovoriti, mogu imati nepredviđene posljedice, posljedice koje vode tome da se jednom donesene odluke ne mogu više revidirati i da su neopozive; u stanovitom pogledu donijete se odluke moraju čak uvijek smatrati neopozivima, budući da imaju vremensku vrijednost, a ono što se dogodi u onome minimalnom vremenskom razmaku koji odvaja odluke nemoguće je učiniti nedogođenim, bez obzira koliko to dogođeno bilo nemjerodavno. Kada bi se takve posljedice željele načelno isključiti prethodnom kal-

kulacijom, ne bi se mogle donijeti nikakve odluke, precrtala bi se vremenskost, no time istodobno i neodgodivost. Neopozive posljedice, mogao bi tada glasiti prigovor, u slučaju odluka koje se odnose na “iskustvo” i “razumijevanje” umjetničkih djela nije moguće zamisliti. Na taj bi se prigovor moglo pak replicirati, da s jedne strane posljedice neshvaćanja nekog značajnog umjetničkog djela mogu biti mnogo dalekosežnije i ozbiljnije nego što smo možda odmah spremni priznati; da je pak, s druge strane, provizornost svake odluke predikat koji je svojstven njezinu pojmu, kao što joj je svojstvena i konačnost, ili točnije: da iz strukturalne ili logičke perspektive svaka odluka može biti konačna samo u onoj mjeri u kojoj priziva sljedeću odluku, i da bi odluka, koja bi bila konačna i koja ne bi prizivala sljedeću odluku, samu sebe dokinula. Adorno to ovako formulira: “Pa ipak se misao da je smrt jednostavno ono posljednje ne može domisliti.” (Adorno 1, 364 [303]) Valja obratiti pažnju na konjunkciju koja povezuje ono nespojivo; ne treba njemu pripisati nedomislivost te misli, kao da bi time suvišno postalo svako mišljenje. Jer smrt nije pozicija s koje bi se moglo okrenuti protiv mišljenja, jednako kao što nam, obrnuto, nedomislivost daje vrlo malo odgovarajućih obavijesti o smrti.

Stvarnost se ne odnosi prema mogućnosti onako kako se jednoznačnost odnosi prema višeznačnosti, kao da je ostvarena mogućnost istupila iz potencijala mogućnosti i time napustila višeznačnost. U tome se slučaju ne bi, naime, mogla razlikovati mogućnost od stvarnosti, bez obzira na to bi li mogućnost već prije svog ostvarenja bila stvarna, identificirana i individuirana, jednoznačna; i bez obzira na

to bi li prijelaz u stvarnost, ostvarivanje, kao identificiranje i individuiranje već morao biti promišljen: mogućnost bi se opet poklopila sa stvarnošću. Dakako, moglo bi se pokušati stvarnosti pripisati neki indeks koji bi je karakterizirao kao stvarnost, neku vrstu osjećaja stvarnosti – za prozaične je činovnike u Viscontijevu filmu *Le notti bianche* povratak, štoviše egzistencija tajanstvenog stranca, kojega čeznutljivo očekuje voljena djevojka, u najvećoj mogućoj mjeri upitan, neka apstraktna mogućnost kojoj nedostaje osjećaj stvarnosti, dok za Nataliju proza svakodnevice ostaje apstraktnom, a sama mogućnost postaje osjećajem stvarnosti: hoće li se ovo razvrstavanje promatrati kao ludilo ili pak kao osjećaj za stvarnost, ovisi o tome kako se tumači kraj filma, a to kako se tumači kraj filma ovisi opet o tome kako se tumači film u cijelosti, kako se doživljava i koje odluke se donose. Ili bi se moglo osporavati da postoje mogućnosti da se stvarnosti ne suprotstavi niz individuiranih i identificiranih mogućnosti, već jednostavno ono moguće. To moguće bilo bi ono konjunktivno “ili” koje povezuje mogućnosti; ne ova, ona mogućnost. To “ili” označavalo bi otvorenost, bilo bi višeznačno u smislu da mu ne bi bila prikladna disjunktivna određenost te stvarnosti, koja je u ovoj ili onoj točki uvijek završena i tako jednoznačna. Doduše, u otvorenosti onoga mogućeg nema nikakvog umjetničkog djela, nikakve umjetnosti; i ono umjetničko djelo koje posreduje iskustvo takve otvorenosti već je ono koje pretpostavlja neku odluku, ozbiljnost, predmnijevanje. Pod time se podrazumijeva da se, izabere li se ili odlučuje s estetičkom ozbiljnošću da ćemo ga tako iskusiti, to čini stoga što smo sami predmnijevani, što se predmnijevanje umjet-

ničkog djela priopćuje kao mnijenje onoga koji mu poklanja pozornost; i upravo se tako izlaže drugim odlukama, drugom mnijenju, drugoj estetičkoj ozbiljnosti. Na taj se način stvara zbilja umjetnosti.

Ne utječe li obustavljanje izbora ili odluke koja joj nije izvanjska na to da krug mogućnosti obuhvati svaki izbor ili odluku, čak da uključi i ono moguće? Polazimo li od toga, možemo se zapravo samo pitati ima li još neka odluka onkraj odluke, neka odluka koja ne bi izazivala nikakvu daljnju odluku. Što bi bila takva odluka?

Da odlučujem da ću vidjeti umjetničko djelo na neki način, da to predmnijevam tako, jer me ono, kako predmnijevam, tako predmnijevam, to treba potvrditi da tumačenje umjetničkog djela, gledanje umjetničkog djela kao umjetničkog djela, nikada nije neposredno opažanje. “I stoga je ono poput viđenja, a opet i nije poput viđenja”, piše Wittgenstein o viđenju-kao, koje, za razliku od viđenja, ne pripada (jednostavno) opažanju (Wittgenstein, 197 [197]). Pa ipak, neposredno opažanje, opažanje bez mišljenja, zaborav onoga “kao da” ili iluzijskog karaktera iluzije, pripada gledanju umjetničkog djela. Tko nije u stanju staviti navodnike u zagradu, tko nije sposoban naivno dopustiti da ga djelo svlada, iznenadi, preoptereti, tko dojam kojim se djelu prepušta i prima onako kako mu se djelo nadaje, doslovno mu vjerujući, neprestano pokušava kritički pojmiti, taj umjetnost ne može shvaćati ozbiljno, budući da mu ostaje nedostupno djelovanje privida koji joj konstitutivno pripada. Sudbina obitelji Valastro u *La terra trema* gledatelja vjerojatno ostavlja jednako ravnodušnim kao i ona grofice Serpieri u *Senso*; riječi Princa od Saline u *Il Gattopardo* moraju u

slušateljveim ušima odzvanjati jednako vjerodostojno kao i Natalijina pripovijest u *Le notti bianche*. Dvorišta pučkog Rima u *Bellissima* moraju mu se učiniti jednako prava kao i posljedice alžirske vrućine u *Lo straniero*. Čak i ondje gdje se privid takoreći objektivirao i time opozvao, gdje film gledatelju pokazuje glatku i hladnu površinu, kao u *L'innocente*, Viscontijevu zadnjem filmu, gledatelj se uskraćivanjem sudjelovanja, uglašivanjem i opraštanjem od vidljivoga mora osjećati neodoljivo privučen djelom: tu je nešto što me ne pušta, prije i nakon što o tome razmišljam, dok to činim. To tu-ima-nešto, ta čista predmnijevanost, zadnji je ostatak glupog, nedragovoljnog, samozaboravljenog sudioništva, to je bodlja čiji je vrh jednom pokrenuo sudioništvo. Bez njega gledatelj postaje znalac koji ljepotu nekog predmeta znade cijeniti na antikvarnički način, čijem odnosu prema lijepom predmetu, međutim, izmiče estetička ozbiljnost. Kada Aristotel u *Poetici* najuvjerljivijim smatra onog pjesnika koji oponaša i koji i sam osjeća ono što opisuje, o nužnosti tog prijenosa može se još i raspravljati; prijeporna ili ne, ona ukazuje na konstitutivno značenje privida za umjetnost, na to da ona propada ondje gdje privid djeluje samo kao već razotkriven. Hegel objašnjava konstitutivno značenje privida za umjetnost pomoću njezina ireducibilnog izvanjštenja, njezine krvi i mesa; on tumači u prividu sadržanu "mogućnost opsjene" okolnošću da "u čovjeka sva stvarnost mora proći kroz medij zora i predodžbe, i tek preko tog medija prodire u duševnost i volju", pri čemu je svejedno "utječe li na nj neposredno vanjska stvarnost ili se to događa drugim putem, naime slikama, znakovima i predodžbama, koje u sebi sadrže i prikazuju

sadržaj stvarnosti" (Hegel, 1, 71 [94]). Svojim "premjesta-njem" u "predodžbu" umjetnost dotiče svoj kraj; ondje gdje je privid posve ušao u predodžbu "misaono promatranje" više ne poziva na to da se "umjetnost ponovno probudi" (ibid., 26 [60]). Poteškoća je pritom u tome da se promatranje nekog umjetničkog djela ne može usporediti s promatranjem noža i viljuške, kod kojeg bi, kao što naglašava Wittgenstein, bilo nerazumljivo kad bismo ga željeli verbalno opisati izjavom "Ja to sad vidim kao nož i viljušku". Ono "vidjeti-kao" za promatranje je umjetničkog djela bitno kao i neposredno opažanje. To je kao kada bih vidio nož i viljušku i istodobno vidio nož i viljušku kao nož i viljušku; kao da stvarnost umjetničkog djela, stvari u kojoj ne znamo što je, nije ni ona viđenja, ni ona viđenja-kao; kao da je postulat uzimanja zaozbiljno, koji prema Adornu dolazi skupa s pojavom umjetnosti, zahtjev koji se postavlja na dvije različite razine, pri čemu uzimanje zaozbiljno u smislu sudioništva opažanjem podliježe prividu, prijeteći da će promašiti njezinu stvarnost, uzimanje zaozbiljno u smislu sudioništva mišljenjem pak odolijeva prividu umjetnosti i tako sa svoje strane prijeti da će promašiti njezinu stvarnost. Kako se odnositi prema nekom uvidu u krvi i mesu?

6

"Možda je za mene najpotpunije prikazivanje još uvijek ono melodrame, u kojoj se susreću riječi, pjevanje, glazba, ples, slika." (Visconti 2, 120 s.) Melodrama koju Visconti brani kao vrstu, pooštava kao formu i sadržaj što ih prisvaja, kao

pročišćujuću neumjerenost, kao pretjerane i umjetne osjećaje koji su na putu da kolidiraju i koji se, prema svemu sudeći, mogu izživjeti samo u umjetnosti (Rohdie 1, 23), kao mučenje mesa i prolijevanje krvi, razilaženje gledišta iznutra i izvana, gledanja kao opažanja i gledanja kao mišljenja, sve dotle dok obje strane ne tvore nepomirljivu suprotnost. *Izvana* gledano, dakle s krajnje točke mišljenja, gledanje se rastvara kao opažanje: ono nije bilo ništa drugo doli privid, neistinito, prazno, plitko, smiješno. Može li se prikaz melodrame uzeti za ozbiljno? Zamjećuje se namjera, postaje se oneraspoložen time da valja sudjelovati u nečemu što se rastvara u ništa. To odbijanje ne mora proizlaziti iz načelnog odbijanja sudionništva, može proizaći i iz njegova neuspjeha, koji se tumači kao neuspjeh djela. Filmski kritičar Wolfram Schütte završava komentar filma *Vaghe Stelle dell'Orsa* rečenicama: "Pitanja što ih film otvara, jer odgovara na toliko malo njih, a postavlja mnoga neprecizna, teško da će gledaocu pomoći da odgovori na njih, jer mu Sandra u (ne)tumačenju Claudije Cardinale ostaje zagonetkom. U tome se, na koncu (a i prvenstveno), manifestira neuspjeh filma." (Schütte, 102) *Iznutra* gledano, ništa nije istinitije, punije, dublje, ozbiljnije nego ono što se opazilo, koje je u ovom slučaju i ono doživljeno; ništa nije dirljivije od izmjene "strasnih izjava" koje ulaze "u krv", a mogu i stajati "krvi" (Cavell 1, 187). Postaje li u *Rocco e i suoi fratelli* glavni junak posramljujuće smiješan kada brata, ubojicu Simonea, koji se pretvorio u neku vrstu tupog životinjskog bića, jecajući ushićeno zagrliti, kako bi na sebe preuzeo neizmjeran jad? U tom odmaku doživljaja od refleksije prekida se svačije posredovanje, kao da nema nikakvog prijelaza, već samo

ponor preko kojega se može prijeći samo tako da ga preskočimo i ne osvrćemo se za sobom. Odluka ili izbor čija ozbiljnost odstupa od one etičara tako što se ništa ne može ponijeti, ništa ne može ponovno pronaći, odluka ili izbor koji je prije nalik onoj koja je utemeljena na paradoksu vjere. Čak i ondje gdje onaj oslobođeni i sebi samome prepušten osjećaj što preplavljuje prouzrokuje dezintegraciju, koju taj isti osjećaj naposljetku sadrži – grofica Serpieri, izludjela, tumara noću, obitelj Parondi više nije složna, a prsti, što ih trebaju predstavljati petorica braće, odvajaju se od ruke – nikakvo pročišćenje i nikakva refleksija ne mogu spriječiti raspad djela. Za onoga tko nije ostao ravnodušan prema grofičinoj sudbini od sklapa u jedinstvo, svi njegovi momenti stupaju u službu gledišta iznutra: po cijenu da na kraju gledatelja iz dvorane isprati prazna crna pozornica; za onoga tko je ostao ravnodušan prema grofičinoj sudbini, ali ne i prema plastičnom oblikovanju, melodramatskom prikazivanju, radnja u odnosu na melodramatsko prikazivanje stupa u drugi plan, film se pretvara u lijepi predmet koji se riješio estetičke ozbiljnosti, ili se pak djelo raspada na svoje momente; za onoga tko je ostao ravnodušan prema grofičinoj sudbini i tko plastično oblikovanje smatra prenatrpanim i previše opernim, kao produženje radnje, kao melodramatsko prikazivanje u prezirnu smislu, djelo se raspada, privid ga proždire ne ostavljajući ni traga.

Poludjela grofica više nije uspravna patriotkinja, više nije ona koja bezuvjetno voli. Za prvog napadaja izdala je sebe samu tako što je novac koji pripada pokretu otpora dala voljenom da bi si on, domišljat i bez ikakvih iluzija, mogao priskrbiti liječničku potvrdu i osigurati otpust iz službe.

Kada ona, koja ga bezuvjetno voli, ne uspije, kad joj se izda-ja osveti, njezin je ljubavnik iskoristi i ostavi na cjedilu, a ona i vlastiti život ponizno podredi svijetu koji propada, kao da je uistinu već sablast na koju je nalik nakon napornog puta, tada se stvari naknadno predstavljaju tako kao da za nju ishod ne bi bio mnogo drukčiji ni u ulozi ponosne patriotkinje. Talijanska vojska koja gubi nepotrebnu bitku kod Custoze, zadržava vani pokret otpora, čijim vođama pripada i njezin nećak, bitka se vidi “iz pozadine” (Visconti 4, 5); nećak je teško ozlijeđen i smrtno ranjen; grofičin muž pokazuje se oportunistom koji bi i u novoj Italiji vjerojatno uspio. Nije li grofica uvid u krvi i mesu, zrcalna slika samog sudioništva, koje neprestano implicira i predavano vlastita sebstva, od čije opasnosti trebaju štititi očišćenje ili refleksija? Drugim riječima: Ne može li se iz filma kao *Senso* razabrati da je melodrama, sudbonosno osamostaljenje opažanja kao doživljaja ili sudioništva, proizvod onoga sudioništva koje rezultira brisanjem sebstva, onom jednom stranom umjetničkog privida? Na to se pitanje može potvrdno odgovoriti u onoj mjeri u kojoj sudioništvo ne postaje očišćenje i refleksija, a brisanje sebstva ne vodi njegovu bistranju i uskrsnuću.

Za onoga melodramatičara koji poznaje samo sudioništvo bez očišćenja i refleksije, između opažanja i gledanja-kao, dvaju aspekata privida umjetnosti, ne postoji ravnoteža koja bi umjetnost uspjela sačuvati od njezina kraja. Njegovo je shvaćanje umjetnosti, primjerice, iz temelja različito od onoga što ga nalazimo u Heideggerovu *Izvoru umjetničkoga djela*. Jer umjetnost kao “sebe-u-djelo-postavljanje istine bića” (Heidegger 3, 30 [28]) znači, usprkos pa-

tosu formulacije, da nije moguće od bića njegovu bitku, od stvari njezinu stvarobivanje, od predmeta njegovoj pouzdanosti prijeći promatranjem, opisivanjem ili objašnjavanjem nečega zorno predočenog ili oponašanog, već “otvaranjem” umjetničkog djela. Nije li taj prijelaz i onaj prema mišljenju? “Ono do čega je stalo, *prvo je otvaranje pogleda* za to, da nam Djelovno djela, Oruđevno oruđa i Stvarno stvari dolazi bliže, tek ako *mislimo* bitak bića.” (ibid., 34 [32] – moje isticanje, AGD) Uvođenje “udarca” (ibid., 66 [62]) u zadnjem odjeljku Heideggerova spisa budi, dakako, iznova sumnju u mogućnost prijelaza. Ne kaže li se već u prvom odjeljku da smo “u blizini djela [...] *naglo* bili drugdje”, nego što “obično običavamo biti” (ibid., 29 [27] – moje isticanje, AGD)? Izvjesno – no, odjeljak u kojem se “u blizini djela” radi o bitku bića, o pouzdanosti stvari ili oruđa, čitatelju djeluje kao postupan prijelaz, ne zapravo kao odrješito “otvaranje”.

Da melodramatičar izvlači zaključke iz nespojivosti, nemogućnosti prijelaza, to je njegova estetička ozbiljnost, dokaz da je on predmnijeva. U *Le notti bianche* Mario ponovno pronalazi put do svakodnevice nakon što je nestao privid. Za vrijeme filma kamera je pošla suprotnim putem. Natalia započinje svoju pripovijest, koja bi Mariu treba približiti njezinu pretpovijest, susret sa strancem kojega sada očekuje. Ona sjedi u ruševnoj zgradi, uz kamin. Pokraj nje je Mario, sluša je. Udaljujući se od obaju likova, kamera zao-kreće ulijevo i iznenada ulazi u unutarnji prostor studija, tik do ruševine – diskontinuitet u prostoru i vremenu na sadržajnoj razini poriče se i utoliko jasnije ističe od strane kontinuiteta kretanja. Prelazi se još i granica koja određuje

smisao stvarnosti, granica između sadašnjosti i prošlosti, između onoga što je u prostoru jedno pokraj drugog i onoga što je u prostoru daleko jedno od drugog. No, prelazi se i granica između kazališta i filma, budući da se u kazalištu, doduše, pomoću pokretne pozornice može pokazati izmjena zatamnjenja i osvjetljenja, no samo je u filmu moguć kontinuitet pokreta i stvaranje efekta *trompe l'oeil*, što ga postiže vožnja kamere. Zidovi su svijetlog, nježnosivog unutarnjeg prostora u kojem Natalia sjedi pokraj bake, koja šije i krpa, prekriveni tapiserijama. Oni mu podaju nešto magično, udaljeno, slavensko, što je u kontrastu s okolinom što ju je gledatelj upravo napustio. Povratak toj okolini na kraju pripovijesti Visconti ponovno oblikuje na izvanredno umjetnički način. Zadnje Natalijine riječi upućene su strancu, ali su još dio njezine pripovijesti; kamera se okreće natrag i na mjesto stranca ponovno dolazi Mario. Tako se pripovijest ističe kao pripovijest, njezina stvarnost ostaje u stanju lebdenja, kao da je možda samo neka preobrazba stvarnosti. Iznenadjenjem što ga izaziva zajednički nastup kontinuiteta pokreta kamere i diskontinuiteta na sadržajnoj razini događa se stanoviti *quid pro quo*, koji miješa privid ispričovijedanog, vidljivo nevidljivog, sa stvarnošću. Osjeća li Mario da se njemu govori kada Natalia izgovara riječi namijenjene strancu i kaže da će mu uvijek pripadati? Tko preobražava stvarnost, djevojka koja pripovijeda ili bankovni činovnik koji je sluša i koji želi zauzeti mjesto odsutnog stranca? Mario reagira odbijanjem, ne prihvaća je jer mu se pripovijest čini apsurdnom. Natalia na to odvrća da ga nije pokušavala ni u što uvjeriti, već da je jednostavno samo pripovijedala priču. Pitanje je li sigurna da stranac

doista postoji izaziva u Natalije nezadrživi smijeh. Natalia kaže: “Pa vi mislite da sam luda!”

U dva filma Visconti vidi melodramu *kao* melodramu, dakle pokazuje dispartnost. U *Senso* grofica Seriperi austrijskog oficira, kojega još ne poznaje, poziva u svoju lođu, kako bi ga odvrtila od duela s nećakom, i poseže, kao sredstvom uvjeravanja, za razlikom između melodramatskog ponašanja i djelovanja na opernoj pozornici i djelovanja i ponašanja u stvarnom životu. Taj pogled na melodramu kao melodramu ugrađen je, dakako, u pogled na melodramu. U *Gruppo di famiglia in un interno* profesor i kamera koja ga slijedi i zauzima njegovu perspektivu, promatraju iznenadjuće nesputan susret Marchese s njezinim ljubavnikom Konradom: susret djeluje otrcano, jeftino, prazno. Je li melodramatski osjećaj bljutav? Čini li ga gledatelj bljutavim? Ili je on, naposljetku, uvijek osjećaj što se promatra, osjećaj čijem se naviranjju onoliko besramnije predajemo koliko se to predavanje odnosi na njega *kao takvog*? Možda postoji i neka mudrost melodrame kojoj se obraća Proustova rečenica što je Visconti doslovno citira u scenariju za *Recherche*: “Ozdraviti od nekog jada može se samo onda kada se potpuno prepustimo njegovu iskustvu.” (Visconti/Cecchi d’Amico, 158)

Put koji prevaljuju Viscontijevi melodramatski filmovi, od *Ossessione* do *La caduta degli dei* i *L’innocente*, put je sve većeg izlaganja privida, a time i iscrpljenja, istrošenosti, ukočenosti koja je već sadržana u prividu, u napetosti između opažanja i gledanja-kao. Dok gledatelju ranih filmova ne bi smjelo biti teško dopustiti samom sebi da se uživi u sudbinu Gina i Giovanne ili u sudbinu grofice Ser-

pieri, teško će mu biti Giannijevo samoubojstvo u *Vaghe Stelle dell'Orsa* doživjeti drukčije nego izvana, vrednovati ga drukčije nego dramaturški pokret, kao privida posve oslobođen ili pak puko prividan, postavljen znak bezizlaznosti i očaja, koji ostaje višeznačan jer se lik brata, slično kao i onaj mladog ljubavnika Konrada u *Gruppo di famiglia in un interno*, neprestano koleba između prostog i refleksivnog, između privida i istine. Artificijelnost koja je u *La caduta degli dei*, melodrami, tragediji, historijskoj slici, u potpunosti uznapredovala, uporno, upravo budalasto ustrajno nagomilavanje efekata i aluzija distanciraju gledatelja od onoga što se događa, prisiljavaju ga da kliše, kič, atmosferu *grand guignola*, u koju je uronila gotovo svaka gesta i svaki pogled, zapletenu mrežu motiva prati kao na crtačoj dasci, kao da je točno proračunata i domišljena, onakva kakva je uporaba svjetla i boja. Pa ipak, *La caduta degli dei* nije pretjeranija od drugog čina *Sumraka bogova*, od kojeg Visconti preuzima naslov, a preuzeo bi i glazbu, da su mu to dopustili producenti. Povijesna dokumentacija na kojoj se temelji scenarij i u formi se, a ne samo u sadržaju, ostvarila kao analitički pristup, kao spoj načinjen iz djelića ili diskretnih jedinica. Da Visconti naizgled najveću pozornost poklanja onim prizorima koji se odvijaju u vili, ili historijskoj slici Noći dugih noževa, nekoj vrsti intermezza kod kojeg govoreni dijalog ostaje nepreveden, kao na početku *Senso* pri razgovorima s austrijskim generalom i njegovom suprugom, ili na kraju *Ludwiga* u potrazi za kraljem po kiši, a druge sekvence nasuprot tome zanemaruje, primjerice sahranu patrijarha, koja je nalik funkcionalnom umetku, svjedoči o cijeni koja se morala platiti za taj napor; dakako,

film je tako strukturiran da nakon stanovita gustog, ekspozičkog dijela slijedi grubo riješen drugi, koji se sastoji iz kraćih prizora s neprestanom izmjenom mjesta zbivanja i koji pokreće radnju, sve dok se u tome dijelu ne dosegne intenzitet onoga prvog. Kalkulirana melodrama postaje šablonom. Određuje li Stanley Cavell melodramu kao svijet u kojem osjećaji i karakteri temeljem svoje pojednostavnjenosti i postavljenosti u suprotne odnose mogu biti opterećeni teškim simboličkim bremenom, kao svijet zgnusnuta značenja (Cavell 2, 109), tada se upravo kalkulacija, raspoloživost, ukazuje kao pristup takvome svijetu. U *La caduta degli dei* oficir SS-a Aschenbach predstavlja zlo, liberalni Thalman dobro; Sophie, pohlepna za vlašću, predstavlja tamu, Elisabeth, koja ljubi, svjetlo; SS-ovac Konstantin predstavlja sirovost, njegov sin Günther umjetničku i intelektualnu profinjnost.

Tom raspoloživošću koja je za gledatelja udarac posredlica, ono užasno, gnusno, stupa međutim tim prodornije u prvi plan. Ono je sveprisutno i neotklonjivo jer se ne može više učiniti čvrstim, dovodeći do sudioništva više ili čak niže potencije koja se više ne hvata za prepoznatljive likove i motive, shvatljive osjećaje, do stvaranja otrovnog oblaka koji se nadvija nad filmom. Pred kugom što je ovaj oko sebe širi uzmiče se s gađenjem. Fassbinder, koji je u jednom razgovoru nazvao *La caduta degli dei* "najvećim filmom ikad snimljenim", tvrdi da Visconti nije težio "historijskom prikazu", već stvaranju "klime fašizma": "Istodobno postaje razvidno da to nije moguće." (Fassbinder, 358 s.) Sve je inscenirano i kao inscenirano se izvrće prema van, kao pretjerivanje, osamostaljenje, postvarenje što se preuzima u reži-

ju. Martin, čiju točku s travestijom na početku filma ometaju jer vijest o paljenju Reichstaga prekida obiteljsku zabavu, na kraju je filma detaljno isplanirao majčinu svadbu i samoubojstvo, uklanjanje stare. Ovaj put njegovu inscenaciju nitko ne ometa. Pjesma Zarah Leander s gramofona, parovi koji se plešući polagano okreću i ljube, dijete aerodinamične prijateljice koje svjetluca srebrnastim sjajem, koraci čizama ispunjaju beživotnu tišinu dvorane vile koja se doima neobično praznom. Slavi se neka hladna orgija. Ovjješena o ruku ukočenog mladenca, poludjela, poput leša našminkana majka pozdravlja polusvijet što je sudjelovao na njezinu vjenčanju pred kukastim križem, na seksualnopoganskoj ceremoniji s pastorom, nakon koje slijedi smrt. Već u zadnjim sekvencama *Vaghe Stelle dell'Orsa* nastupa rođan par, mentalno poremećena Sandrina majka korača parkom ovješena o ruku svog nekadašnjeg ljubavnika, kimajući i prijateljski pozdravljajući poput kakva ljubazna, neobična robota koji više ne funkcionira besprijekorno. U slici žutih i crvenih rasplamsalih iskri, s kojom se stapa ona režisera Martina koji, odjeven u uniformu SS-a, podiže ruku na hitlerovski pozdrav, dodiruju se početak i kraj *La caduta degli dei*. Transcendira li melodrama u ono faktično? Ta je slika repriza sekvenci iz ljevaonice čeličana, koje daju okvir ili pozadinu na kojoj se pojavljuje naslov. To rastvaranje na surov način oslikava savez između nacionalsocijalizma i industrije, omogućujući, nakon pada starih i uspona novih bogova, pogled u podzemlje o kojem ovisi egzistencija kako prvih tako i drugih. Ono faktično tako se preuzima u izlaganje privida, koje završava njegovim okoštavanjem i mrvljenjem, razaranjem melodrame kao užasno bljutava kraja umjetnosti.

Viscontijeva estetička ozbiljnost, koja iz dvostrukog karaktera umjetnosti, opažanja onoga prikazanog i gledanja prikaza kao prikaza, sudioništva u prikazanome i refleksiji prikaza, razvija melodramu, rascjep dvostrukog karaktera, koji neopozivo razdvaja mišljenje i osjećanje, goni je sve do onoga kraja umjetnosti gdje mišljenje ne zaštićuje osjećanje, ni osjećanje ne zaštićuje mišljenje, gdje privid postaje ili krhak, te se užas kriomice uvlači kroz njegove pukotine, kao u *La caduta degli dei*, ili se pak zaobljuje u kuglu i udaljava, kao u *L'innocente. Morte a Venezia*, neka vrst nijemog filma, možda se može ocijeniti kao ekstreman pokušaj da se uz pomoć izražajnosti, svojstvene nijemom filmu, povrati mogućnost melodramatskog sudioništva. S Aschenbachom se umire, odmahuje, dopušta kiču da bude kič, ili se uživa u estetizirajućem pokazivanju kulturnog dobra.

7

Valja pokazati da Viscontijevi filmovi izražavaju misao prema kojoj ono moguće priječi mjesto utopiji, nikada ono zbiljsko. Takvo očitovanje namjere ništa ne skriva. Estetičkoj ozbiljnosti talijanskog umjetnika, njegovu predmnijevanju umjetnosti, načinu na koji on čini stvari o kojima ne zna što su, pripada i to da izriče intencije, da intencije postaju eksplicitne i time elementi njegovih filmova, a ne da ih tek određuju, ne da tek ulaze u njih. Taj postupak podsjeća na operu, u kojoj se često događa da likovi što se nalaze na sceni u prisutnosti drugih likova pjevanjem daju do znanja što upravo misle ili osjećaju. Valja se prisjetiti prizo-

ra u vrtu iz drugog čina *Don Carlosa*, Verdijeve melodrame što ju je Visconti dojmljivo inscenirao u Londonu povodom dvjestogodišnjeg postojanja Kraljevske opere (Viscontiana, 113 s.); premda nikada nisu same, Eboli i Elisabetta pjevaju uvijek iznova “za sebe”, *da sé*. Njihove misli obigravaju oko nasljednika španjolskog trona. Ne smiju se odati, jedna zbog toga što se udala za oca, druga zbog toga što nije sigurna u naklonost sina. U Viscontija gotovo ništa ne ostaje neizgovoreno. Ne ostaje na prikazu da priopći ono prikazano; prije je riječ o tome da se otvoreno priopćenje primjenjuje kao sredstvo predstavljanja, uvid u krvi i mesu koji se stidi vlastita podrijetla. Ono prikazano uzdiže se i sudjeluje u prikazu, kako bi gledatelju omogućilo da razumije što se događa. Na taj način filmovi proizvode stanovitu redundanciju, kao da sami sebi ne vjeruju u potpunosti i zbog toga nepovjerenja, koje uzrokuje uzurpaciju slike i uvodi prevlast diskursa, potiču vlastiti neuspjeh, povučeni nadolje teretom stranim umjetnosti ili silom izvučeni na površinu zahvatom stranim umjetnosti. Suvišak intencije uništava estetičku ozbiljnost. Gledatelj koji se pobojava da nešto ne razumije, može se bezbrižno opustiti; kada čuje riječ, već će mu biti jasno do čega je Viscontiju stalo. Nakon prvog prikazivanja *La caduta degli dei* Pasolini u otvorenom pismu zamjera drugoj polovici filma retorički suvišak i suvišak retorike.

Riječ ne stupa samo u dimenziju dubine prostora što ga Viscontijevi filmovi istražuju, nego je svojim nastupima izravna do plošnosti. Ona zadržava dinamiku koja stvara prijelaz od bliskog do dalekog, dubinu slike. Za razliku od slike, nedostaje joj oštrina dubine. Ona zadržava dinamiku koja stvara izmjenu praznine i punoće; u *Senso* izmjenjiva-

nje prizora grofičine spavaće sobe i spremišta za žito koje služi kao skrovište, u *Il Lavoro* izmjenjivanje prizora golih, oskudno namještenih prostora i prolaza raskošne milanske građevine, te prebogato uređene biblioteke, u *Il Gattopardo* izmjenjivanje nastanjenih i nenastanjenih soba u palači u Donnafugati, između plesnih dvorana kad su prepune, kada se njima razliježe polka, i kada su, u praskozorje, gotovo prazne, kada u njima mazurku pleše još samo nekoliko parova, u *Vaghe Stelle dell’Orsa* izmjenjivanje prizora izvrnute, prazne cisterne i muzejskih zidova pokrivenih etruščanskim grobnim urnama, hodnika u Palazzo Inghirami prepunih vrijednih predmeta, u *La caduta degli dei* izmjenjivanje prizora sobe na tavanu vile i prostora u kojima se odvija život obitelji, u *Morte a Venezia* izmjenjivanje prizora hotelskog salona, u kojem prije večere svira mali orkestar, i puste plaže, u scenariju što ga je s njim napisala Suso Cecchi d’Amico, u kojem se adaptira *U potrazi za izgubljenim vremenom*, izmjenjivanje prizora koji se odvijaju u prepunom mondenom kupalištu i prizora prijelaza u kojima se pokazuje samo opustjelo mjesto: “Ulicama šeće pokoji mještanin, budući da su gosti koji su ovdje ljetovali otišli iz Balbeca. Pada sitna kiša. Nebo je sivo i tmurno. Osoblje Grand hotela, koje više nije u uniformama s resama, već u radnoj odjeći, odnosi stolice i stolove s terase u ostavu gdje će ostati sve do sljedećeg ljeta.” (Visconti/Cecchi d’Amico, 31) Na razini tematsko-motivskog oblikovanja u upadljivo mnogo filmova dinamičkom pokretaču, čiji su izraz u formalnom pogledu izmjene blizine i daljine, praznine i punoće, odgovaraju svade i tuče, koje svojom tjelesnom izdašnošću potiskuju riječ. “Prije si mi samo prijeto, sada me udaraš”, kaže Španjolak Ginu.

Između ribara i trgovaca u luci dolazi do velikog obračuna. Koškanje među susjedima čini se da najavljuje prijeteću navalu u Spartacosov stan, nakon što je Maddalena pozvala pomoć. Franz Mahler izbjegava dvoboj tako što izdaje pripadnika pokreta otpora. Prostitutka koju Mario na kraju ravno-dušno i nestrpljivo, zapravo sasvim bezvoljno slijedi, izaziva tuču jer ga više ne zanimaju njezine usluge. Banda potiče Simonea da bratu pokaže svog Boga. Amerikanac Andrew, koji više ne može podnijeti ulogu autsajdera u koju ga, kako se čini, gura incestuozni par, udara brata Giannija, pretvarajući taj *krimić* barem za trenutak u western, u kojem je na početku sve jasno, a na kraju više ništa nije jasno (Visconti 5, 32), ili pretvarajući u western reprizu *operazione paura* ili talijanski film strave, koji preuzima elemente filma Maria Bavasa (Liandrat-Guiges 1, 111), ili pak varijaciju koja se odnosi na teme iz *Viaggio in Italia* (Liandrat-Guiges 2, 28 s.). “Ali tu nema sablasti”, kaže Sandra; nakon tog upravo ironičnog reza vidimo očevu poprsje, prekriveno velikim bijelim rupcem koji se podiže i leprša na vjetru. Do tučnjave dolazi i prije nego što u sjenovitoj uvali Meursault ubije dječaka Arapina. Igra u kojoj sudjeluju Tazio i njegov poljski prijatelj neopazuje se pretvara u odmjeravanje snaga koje prelazi granicu, ispunjavajući promatrača Aschenbacha užasom. Konrad i mladi Liettin zaručnik potuku se prije nego što ih profesor razdvaja. Dok se mačuje s njim, Tullio poistovjećuje brata sa suparnikom, ljubavnikom svoje žene, i shvaća taj dvoboj najozbiljnije, a za to se vrijeme umjesto elegične glazbe s početka filma čuju disonantni akordi gudača.

Riječ i činjenje pokazuju se nadmoćnima. Ili pak valja nametljivo, a možda i naivno izgovaranje onoga predmni-

jevanog i željenog osvjetliti drukčije? Možda to govorenje tada više ne izgleda kao nedostatak, već kao lukavstvo, kao trik, kao umjetnički zahvat kojim će se, pretvarajući smisao u stvar, u oblačić za tekst, a film u strip, u basnu, osloboditi diskursa, kako bi se okrenulo slici. U *Teoriji filma* Kracauer sumnja u to da se dijalozi uopće mogu prilagoditi filmu: “Dijalog prestaje biti potpuna obveza ako se naglasak premjesti s njegovog sadržaja na sadržaj vizualnih elemenata ili na materijalna svojstva govora.” (Kracauer, 345 s. [sv. 2, 92]) Između okolnosti da se Visconti s jedne strane obvezuje ideologiji riječi, i okolnosti da s druge strane nastoji postići gledanje za koje se čini da mu se nameću same stvari, postići prijenos duha s riječi na stvar, valja ustanoviti vezu koja filmove izdiže iznad loše suprotnosti. Obješeni sagovi u oskudnoj sobi u *Le notti bianche*, u kojoj Natalia radi s bakom i starom pomoćnicom, odvajaju se od zidova, gledatelja odnose u bajkovitu daljinu, daleko od vlažnih gradskih ulica, dok se stranac koji unajmljuje sobu pojavljuje prvi put i očarava Nataliju. Visconti ne odražava stvari, ne stvara slike stvari, već dopušta stvarima da uđu u slike, u kompozicije i tableaue, u prostornovremenske perspektive koje ne dopuštaju samo jedno značenje koje bi im se moglo pridati i koje bi ih iznova uvrstilo u diskurs, već prije život koji ih čini uvidima u krvi i mesu. Stan u koji se povukao profesor u *Gruppo di famiglia in un interno* diše. U *La caduta degli dei* Visconti dokazuje da ima osjećaj za onaj trenutak osobita umora, klonulosti, istrošenosti do koje dovodi gozba. Tu iscrpljenost, sentimentalnu omamljenost, blagu uzbuđenost geste nagnuća, odsutne duhom, ipak nije mogao uhvatiti jasnije nego u tableauu koji je načinio za film *Ludwig* i koji

bi se mogao nazvati profanim prosvjetljenjem. U sredini Hundingove kolibe uzdiže se ogromno drvo, kao u dvorištu u *Vaghe Stelle dell'Orsa*. Goli ili poluodjeveni seoski dječaci sjede ili su lijeno polijegali po granama, gotovo da vise na drvetu, u filmu to je humoristična reminiscencija na raskošno dekoriranu božićnu jelku koju je gledatelj mogao vidjeti u Wagnerovoj kući. Glazba na harmonici i citri zamjenjuje *Siegfriedovu idilu*. Tu se ništa ne događa, neko se vrijeme igra slijepog miša, liježe se, pjeva ili mumlja, prostor se potpuno prepušta kameri i kralju koji naglo odlazi, koji u ogrtaču prolazi između tijela i nestaje u modrim pahuljama snježne mećave, kao netko tko je bio tu, a ipak nije bio tu. Uklapanje drveta stvara vertikalnu, ono razdvaja, dijeli, odjeljuje ondje gdje se očekuje horizontalna, na tlu na kojem su tijela nagomilana jedna preko drugih. Ne kaže li ono diskretno na kraju gozbe o njoj više od svakog pokušaja da se oslika nju samu, fuziju i efuziju? Gozba se događa u tome trenutku za svjetovno blaženstvo koje proizlazi jedino iz vertikale i koje napušta diskurs, interes za falički simbol, za Ludwigo-vu homoseksualnost, za miješanje naroda i vladara.

Preponderantnost diskursa koja nastaje izgovaranjem onoga predmnijevanog, opredmećenje riječi kojim ona postaje stvar među stvarima i kojim se diskurs naposljetku prekida, u Viscontija svoj uzor ima u *La terra trema*, filmu čiji se jezik cijepa na dijalekt ribara što se doima arhaičnim s jedne strane, te s druge strane na standardni jezik mitskog, auktorijalnog glasa koji daje smisao i izgovara komentar, glasa koji, upravo stoga što nije uključen u događanje, kaže ono što se zapravo događa, bez obzira na to što pokatkad sa suosjećanjem prati sudbinu likova – drukčije nego

ribari i drukčije nego 'Ntoni, on ne izriče neko stanovište koje mobilizira povijest protiv prirode, raskrinkava drugu prirodu kao povijest ili kao zakrabuljena ortaka prve prirode, i pritom, apelom za solidarnost izrabljivanih, sudjeluje u događanju. Glas se javlja prvi put: govor završava riječima da je "uvijek bilo tako"; glas se javlja zadnji put: govor započinje riječima da će sve ponovno "započeti ispočetka" (Micciché 1, 233 s.). Taj glas zvuči kao onaj melodrame čija su značenja zgusnuta ili zaleđena, otisci sudbine. Njezino mjesto je ono refleksije sudionništva, koja privid ukotvljuje još dublje. Koliko je jednoznačan taj uzor i koliko on uopće može važiti kao uzor, ne ovisi samo o tome kako se shvati odnos riječi i slike, već i o tome kako se pojmi odnos između riječi imanencije, dijalekta, i riječi transcendencije, standardnog jezika. Može li se u tome što kaže glas koji nije uključen u događanje opaziti perpetuiranje povijesti prirode, i tako ga uključiti u događanje? Može li se u njegovu tonu opaziti izraz "intelektualno prosvijećenog i ideologijski naprednog" stajališta, s kojeg autor razmišlja o "arhetipskim uvjetima klasne borbe" (Micciché 2, 185), koju tako uključuje u događanje? U onoj mjeri u kojoj opredmećena riječ podupire i potkopava preponderantnost diskursa, ona stupa u odnos napetosti prema drugim elementima, drugim stvarima, sebi samoj. Bez obzira je li komentar u *La terra trema*, uvrštavanje nevidljivih međunaslova, obilježen imanentnošću, iznad koje naizgled lebdi, mogu se razlikovati barem tri oblika što ih u Viscontijevim filmovima može zauzeti nadmoćni diskurs, diskurs koji filmu treba podariti jednoznačnost. Kao uzor, glas je jedinstven, taj postupak ne primjenjuje se ni u kojem drugom redatelje-

vu filmu. Glas grofice Serpieri koji pripovijeda, koji u *Senso* neprestano komentira odvijanje radnje, ostaje vezan za perspektivu lika, ma koliko bilo teško zaključiti koje je to mjesto s kojeg ona govori, toliko to podvajanje stvara i efekt objektivnosti.

Nametljiv je onaj diskurs koji je uvučen u filmski dijalog u obliku općenito ozbiljnog govora ili govora o ozbiljnim općenitim predmetima. Neki lik drži govor koji potvrđuje i istodobno nadilazi njegovo mjesto u događanju, njegovo gledište. Toj vrsti diskursa pripadaju govor o društvenoj nepravednosti, kojim 'Ntoni huška ribare protiv trgovaca, govor o izgledima za političku promjenu, kojim Princ od Saline odbija ponuđeno mjesto u parlamentu Sjevera, govor o napretku, kojim profesor izriče priznanje pred svojom disfunkcionalnom obitelji. Ponekad, u svojim komedijama, Visconti se iskušava u ironijskim lomljenjima ovoga oblika nametljivog diskursa. Pupe, kći bogatog industrijalca koju je prevario muž, telefonira u *Il lavoro* odvjetniku Zacchiju, jamčeći mu da se prilikom vjenčanja nije zavaravala, nije vjerovala da će moći ukloniti "nemogućnosti komunikacije"; možda je to aluzija na teme Antonionijevih filmova, no u svakom slučaju jest preuzimanje ispraznog govora, cirkulirajućeg općeg mjesta, koje izlaže pogledu. Gloria, diva koja iznenadi prijateljicu posjetom u vikendici u Kitzbühlu, mora u *La strega bruciata viva* otrpjeti da joj vlasnik tvornice kaže kako je samo roba; uspoređuje je s mesom iz konzerve, i to tonom što se može opisati kao mješavina drskosti i objektivnosti, kao da su socijalnofilozofske ideje, pretvorene u stereotip, postale tema konverzacije na nekoj otmjenoj dinnerparty.

Nametljiv je onaj diskurs koji u obliku imenovanja određenih odnosa filmskom dijalogu daje jednoznačnost. Neki lik kaže kako u ovom trenutku stoje stvari s njim i s drugima, i to s obzirom na ono što se već dogodilo. Toj vrsti diskursa pripada dijalog između braće Cira i Luce u završnom prizoru *Rocco e i suoi fratelli*, koji je sažetak i objašnjenje onoga što se prethodno dogodilo, koji otvara pogled u budućnost, dijete što pažljivo osluškujе uvijekbava uporabu značenja. Ponekad Visconti potencira inzistiranje na informaciji, ustrajnost kojom ona prodire u prvi plan, sve dok se značenja ne rascijepu, a informacije što međusobno konkuriraju ne zbune gledatelja, u *Vaghe Stelle dell'Orsa*, gdje ostaje nejasno što se u prošlosti dogodilo, premda su ponuđena različita objašnjenja, u *Ludwigu*, gdje svjedočanstva, koja ti je pripovijedanja uvijek iznova zaustavljaju, ne daju skladnu sliku kralja, u *Gruppo di famiglia in un interno*, gdje kratka i površna profesorova sjećanja pripadaju nekoj vrsti privatnog jezika, ne zgušnjavajući se u biografiju koju bi gledatelj mogao pratiti u pojedinostima.

Nametljiv je onaj diskurs koji sliku utoliko temeljitije impregnira značenjem, kada zamjenjuje riječ obličjem nekog slikovitog predložka. Jer značenje se ne mora posredovati riječju. No, čim slika zamijeni riječ ili neki pojam što nastavlja diskurs, od nje kao slike može proizaći takva snaga koja nadilazi njezinu simboličku zadaću, njezinu logičku prozirnost, uvid u krvi i mesu koji ne može svući svjetovnu ljusku i vratiti se natrag u čistoću pojma. 'Ntoni baca vagu u more; nakon dugog puta, obitelj Princa od Saline sjedi, prljava od prašine, na korskim klupama crkve u Donnafugati, poput grupnog portreta kipova; Aschenbach, koji umire na

ležaljci nakon što su utihnuli zvuci tužne Musorgskijeve “Uspavanke” otpjevane a capella, tinktura kojom je obojio kosu teče mu niz našminkano lice koje izgleda jednako sablasno kao lice poludjele majke u *La caduta degli dei*, te nezdravo kao ono bavarskog kralja koji je zidom ogradio svoj diletantski svijet sjena.

8

Adorno piše: “Ono moguće, nikada ono neposredno zbiljsko, jest ono što priječi mjesto utopiji.” Tvrđnjom da Viscontijevi filmovi izražavaju ovaj uvid ne želi se reći da je talijanski redatelj čitao *Negativnu dijalektiku* njemačkog filozofa ili da je njemački filozof gledao filmove talijanskog redatelja. Prije će biti da se njome predmnijevala ona estetička ozbiljnost kojom se bavi Cavell u članku “A Matter of Meaning It”. Netko tko u stvarima umjetnosti posjeduje stanovitu kompetenciju ukazuje nekom umjetniku na vezu u kojoj se nalazi njegovo djelo: “Može biti da on ranije nije mislio o tome, pa bi bilo vrijeme da o tome razmišlja.” (Cavell 3, 232) Cavell zamišlja ovakvu reakciju umjetnika, koja treba istaknuti razliku spram puko fizičkog postupka – ovdje se nešto događa: “Naravno! To sam upravo tako osjetio [...] kada sam snimao film. Čudno da mi ta veza nije prije pala na um.” (ibid.) Takva reakcija još uvijek pretpostavlja da je umjetnik upućen u ono na što mu veza ukazuje; otuda i osobitost toga slučaja. No, Cavell ide i korak dalje. Umjetnik također može “za sebe, u sebi” (ibid., 236) otkriti intenciju koju onaj koji se razumije u umjetnost

povezuje s intencijom njegova djela; ukoliko mu je netko učinio vidljivom tu vezu, umjetnik otkriva da je dotičnu intenciju “za sebe, u sebi” već bio otkrio, a da nije znao za vezu. Cavell ne osporava da se ovaj slučaj može promatrati kao graničan slučaj intencionalnosti, čak da se može sumnjati doprinosi li on još uvijek razjašnjenju toga što znači intencionalnost u umjetnosti: “Dakle, to se nije tako predmnijevalo.” Pa ipak, on ustrajava u tome da se za opis onoga što je umjetnik proizveo mogu rabiti takvi pojmovi koje ovaj možda ne bi uporabio ili koji su mu čak nepoznati. Opravdanje je pitanje “talenta da se nešto razumije”, “sposobnosti za obvezanost”, “sposobnosti iskrenosti” kojom se odgovara na umjetničko djelo (ibid., 237). Intencija postaje takoreći objektivna, podijeljena, a da se umjetnik pritom rasteretio tvrdeći da činjenje umjetničkog djela ne mora više biti nešto predmnijevano. Prvo, Cavellovu raspravljaju o intencionalnosti u umjetnosti moglo bi se prigovoriti da s prevelikom samorazumljivošću umjetniku dodjeljuje znanje o onome Kako umjetničkoga činjenja, kao da umjetnici čine stvari za koje znaju što su. Drugo, mogao bi se uputiti prigovor da se činjenje s prevelikom samorazumljivošću označuje kao nešto ljudsko, kao “ljudska gesta”. Ne bi li se moglo zamisliti da je upravo tada, kad se na činjenje umjetničkih djela gleda kao na činjenje stvari za koje se ne zna što su, to konstitutivno ne-znanje ne aficira samo ono Kako činjenja, već i ono Tko? Domašaj aristotelijanske napomene o sudioništvu umjetnika u onome prikazanom možda se mora proširiti. Bez odricanja u korist svijeta stvari, za koje se čini da u njegovim filmovima žive vlastiti život, bez onoga “sebstvu stranog”, Viscontijeva bi se estetička ozbilj-

nost mogla teško zamisliti, da filmovi nisu stvarni, ostali bi u onome mogućem. Ukoliko se odgovornost umjetnika razlikuje od one nekog igralačkog tipa kao i od one nekoga tko djeluje moralno (ibid., 236), jednom zbog toga što dopuštene igralačke crte ograničavaju posljedice onoga za što se može biti odgovoran, a potom zbog toga što dokaz određene namjere postavlja granice odgovornosti onoga koji djeluje, primjerice ondje gdje se pozivamo na olakotne okolnosti; ako se stoga odgovornost umjetnika vezuje upravo za intenciju, za to da on nešto (ozbiljno) predmnijeva (onime što se u djelu događa), tada se umjetničko činjenje ne smije vezivati za pravila i znanje o njima, za mogućnost da se navedu olakotne okolnosti. Ne mora li se iz toga zaključiti da u umjetnosti određujuće može biti samo predmijevanje, presudna samo ozbiljnost; da umjetnik “strašnu odgovornost” može preuzeti samo onda kad ono Tko, ono Kako i ono Što nisu već podvrgnuti određenju?

Pa ipak, postoje djela koja se, a da pritom u njima ne popušta estetička ozbiljnost, da ono Tko, ono Kako i ono Što nisu već podvrgnuti određenju, promatraču otvaraju više nego neka druga, za koja se čini da se spram njega zatvaraju, premda nisu namjerno hermetično oblikovana, ne s namjerom da uvrijede promatrača. Takvim djelima koja poput šifri strše ili ispadaju iz opusa nekog umjetnika, koja smo skloni na brzinu proglasiti samodopadnim i nemoćnim čudacima, ili koja osobito volimo zbog toga što, s onu stranu onoga što se daje objasniti i tako razlučiti, nejasno uvode u dubinu onoga unutrašnjeg, koja su upravo po svojoj estetičkoj ozbiljnosti usmjerena prema unutra umjesto prema van, možda pripada Viscontijev *Gruppo di famiglia in*

un interno. Usmjerenje prema onome unutarnjem ne smije se, naravno, svesti na vanjske okolnosti, u ovome slučaju na smanjenu tjelesnu pokretnost redatelja; barem ne smije svoji jedini impuls dobiti od slučajnog povoda za komornu postavu. Da se film iznova odlikuje preponderantnošću diskursa, očitošću intencije, i to u tolikoj mjeri da to mora upasti u oči gledatelju koji se razumije u Viscontijev opus, to najavljuje već višeznačni engleski podnaslov pod kojim se prodaje, *Conversation Piece*, kojim se označuje vrsta u povijesti umjetnosti, kao i osobitost samog filma, komad u kojem se prije svega govori. Govor se pretvara u blebetanje. Visconti pred gledateljem, čak ne brinući o njemu, blagoglagoljivo raspredje svoj privatni svijet, privatni pogled na svijet. Sadržaji su na površini, tematizira se kontrast između starog i novog ne štedeći na općim mjestima; ništa na tome ne mijenjaju ni vrlo kratke reminiscencije, nalik natuknicama, od kojih se jedna sastoji samo od čiste slike, slike lijepe supruge koja vješa veo da se prozrači – poput vizije, destilata gledanja, ona podsjeća na kratkotrajno pojavljivanje Tadzia, čija glava zastire sunce i čije se lice okreće kameri sve dok nije sasvim osvijetljeno, a oči gledaju u gledateljeve, nepomični kip koji je otvorio oči. A ipak se diskurs napada i razgrađuje tako da intencije međusobno kolidiraju, a da pritom ne postižu jasan, jednoznačan rezultat, da se pritom ne pojavljuje intencija koja bi nadvladala druge intencije. Usvajanje, čudno i protiv volje, onih podlih, pokvarenih, besidnih, sebičnih, koje se postupno odvija za vrijeme filma, na kraju ne uspijeva, zbog toga što ih stanovito isključenje kažnjava kao laž, obnavljajući građansku obitelj. Otprema se mladi uzdržavani ljubavnik, ne priznaje se kao sin; stari

profesor opet je prepušten sam sebi i doslovce gubi život. Gilles Deleuze u tome prepoznaje jedno od obilježja Viscontijevih filmova, ono “pre-kasno”, koje se ne smije pripisati slučajnosti što se događa u vremenu, već mora važiti kao dimenzija vremena samog; kao takvo, ono omogućuje stanoviti uvid, doduše neki bez posljedica – stari konačno shvaća da je Konrad njegov “ljubavnik po prirodi” i “sin po kulturi” (Deleuze 1, 126 s.); da vrijeme, moglo bi se dodati, ima moć stvoriti povezanost, ne samo pospješiti razvoj neke postojeće povezanosti u smjeru ojačavanja. Netko može otkriti ne samo to da više nije vezan, već i da se osjeća povezan, milom ili silom, s onim što se najviše opire srodnosti po izboru. Možda se zbog toga to prekasno otkriva. Vrijeme onoga “pre-kasno” precrtava preponderantnost diskursa, dopušta da sadržaji ponovno uzmiču, suspendira intencije. Pa ipak je čak i to “pre-kasno” dvoznačno. Jer otjerani se Konrad vraća; ostaje otvoreno je li ubijen ili si je sam oduzeo život. Glazba koju je za *Gruppo di famiglia in un interno* komponirao Franco Mannino zvuči kao eho *Kavalira s ružom*, opere onoga “pre-kasno”. U prizoru u kojem Konrad i profesor slušaju ploču Visconti je želio da zazvuči tercet iz trećeg čina, no dopuštenje mu je bilo uskraćeno (Mannino, 55).

Ono što ostaje je stan koji diše, kao da će u njega ponovno ući ono što se odigralo, kao da se dogodila kakva metamorfoza. Gledatelj će prije pamtit taj stan što diše i čija se slika pojavljuje ili iskršava prije svega ondje gdje kamera prelazi preko platna, uspinje se zidovima i klizi niz zidove, dok profesor izvještava o svojem buđenju, nego priopćavanja misli, kolizije intencija, ganuća ili osjećaja neugodnosti. Postvarenje je poput Janusove glave; ulaženje u život stvari

može se denuncirati kao animizam, fantazmagorija, nostalgija, fetišizam, ili u tome opaziti uvid u krvi i mesu. “Gledanje je u Viscontija osobito intenzivno iskustvo, iskustvo koje obećava”, primjećuje Michael Wood. “Ne možemo ništa drugo doli gledati da nešto upravo gledamo; ne možemo ništa drugo doli vjerovati da će to gledanje djelovati.” (Wood, 27) Temelji li se prodornost iskustva u nekom obećanju koje ukazuje na nešto što se još ne vidi, ono moguće, što će se pokazati kao razotkrivajuće, možda i kao obmanjujuće, ili ona potječe otuda *da se vidi*, da je dakle nešto stvarno, gledanje i, neodvojivo od njega, ono gledano?

U filmskim krugovima

Gledištu ili shvaćanju da su Viscontijevi filmovi pokretne ili oživjele ilustracije stanovita uvida što ga dijeli s Adornom, koji ga shvaća pojmom, možda se nema išta prigovoriti ukoliko se polazi od toga da se može govoriti o nekom *uvidu* i da govor o uvidu ne sadrži prednost pojma, da se nešto, dakle, može razumjeti i posredstvom izraza filmova, koji ih uzdiže iznad slijepog nazora, kao i posredstvom aforističkog poantiranja sredstvima pojma, koje ostaje u odnosu spram iskustva.

Pritom bi se ispunjenje razumijevanja i razumljivost koju ono stvara mogli pokazati teško usporedivima ili čak neusporedivima. Valja se, primjerice, prisjetiti sljedeće bilješke u dnevniku Hansa-Ericha Nossacka: "A kako se uopće može željeti priopćiti neka misao koja je nekome postala krv i meso? Takva se misao više ne može očitovati riječima, već samo još činjenjem." (Nossack, 445) Nossack ne misli da je između misli i činjenja umetnuta neka međuinstanta, neka refleksija nalik njegovoj dnevničkoj bilješci. Misao je napustila svoj odnos prema refleksiji i tako se preobrazila, a da pritom nije prestala biti misao, te da kao činjenje nije prestala zadržavati i izražavati neki uvid. Kao što mogućnost razumijevanja i razumljivost neke misli, za koju može skrbiti jedino čin, nisu jednostavno identični onoj inteligibilnosti za koju skrbi smislen jezični iskaz, tako nije isto razumije li se nešto posredstvom izraza pojedinačnih filmova, posredstvom konstelacije što je čini niz filmova, ili pak posredstvom pojmovnih sredstava, tako da se uvid pokuša dovesti do pojma. Postoje različiti načini razumijevanja u

kojima udjela ima razumijevanje samo, mogućnost da se nešto razumije. Mora li, međutim, ta razlika tako aficirati uvid, ono što se razumjelo, da se na kraju o uvidu može govoriti samo u slučaju spoznaje koja se služi pojmovnim sredstvima i koja je moguća zahvaljujući njima? Čini se da je takvo ograničenje samovoljno već zbog toga što spoznaja i uvid nisu sinonimi, uvid je uvijek uvid u krvi i mesu, mora se očitovati u nekoj gesti, nekom držanju, nekom ponašanju, nekoj djelatnosti, nekom pregibu. Spoznaja, nasuprot tome, može biti postvarenje nekog uvida, misao njegove apstraktne ili refleksivne formulacije.

Je li, dakle, uvid nešto dano, čemu mogu pristupiti kako slika tako i pojam, kako bi ga doveli do izraza? U prvom prizoru *Mjesečarke*, koju je Visconti s Bernsteinom i Callas tako uspješno postavio u Scali i iz koje je u *Il Gattopardo* preuzeo jednu ariju, shrvana Amina pjeva: "Ma la voce, o mio tesoro, / non risponde al mio pensier." ("Ali glas, voljeni moj, / ne može izraziti moje misli.") Može li se nesposobnost glasa da artikulira riječi što objašnjavaju odvojiti od čiste misli, kojoj on otkazuje poslušnost? To da se ne može razlikovati između čiste misli s jedne strane i glasa koji je zatajio s druge strane, znači da ništa drugo ne može čistije izraziti misao od samog tog otkazivanja objašnjenja, koje je rezultat shrvanosti. Nastaje opera. Aminin zaručnik odgovara: "Tutto, ah! Tutto in questo istante / parla a me del foco ond'ardi / io lo leggo ne' tuoi sguardi / nel tuo vezzo lusinghier." ("Sve, ah sve govori u ovome trenutku / meni o vatri koju osjećaš: / čitam je u tvojim pogledima, / u tvojem nježnom milovanju.") Umjesto da se promatra kao datost, na uvid se može gledati kao na nešto što tek slikom postiže

bitnu konkretnost i što nema svoju opstojnost neovisno o njoj. To bi ujedno bio i pristup što bi se morao izabrati kako bi se istražio odnos između filma i književnih motiva karakterističan za Viscontija; tekst bi, dakle, bio jednako tako malo datost, kao što bi to bile glazba ili slikarstvo. Kao slika može se označiti oko koje gleda svijet. "Jer u oku koncentrira se duša, i ne samo da ona gleda kroz oko, već se i sama u njemu ogleda", kaže Hegel u predavanjima o estetici, neposredno prije nego što umjetničko djelo opiše kao "Argus s tisuću očiju" (Hegel, 1, 203 [196 s.]). Svakim filmom razviti pridonosi izrazu stanovita uvida, njegovu otkriću i razvijanju, osvjetljenju nekog aspekta. Značenje uvida mjeri se upravo njegovom neodvojivošću od izraza – time da se ne iznosi jednostavno kao teza u nekom dijalogu, da izricanje misli na način teze i samo pripada otkriću i razvijanju koje seže preko nje.

Na taj se način stvara "filmski krug" o kojem, oslanjajući se na hermeneutiku, govori Stanley Cavell. On počiva na "uzajamnosti elementa i značenja" (Cavell 4, XIII). "Estetičke mogućnosti" filmskog medija nisu jednostavno "dane" (ibid., 31), ostvarujući ih, svaki ih film mora tek postići; "medij" se mora tek stvoriti. Film je zbilja koja ne pretpostavlja nikakve mogućnosti. Cavell se, dakako, povremeno koleba između dvaju argumenata, između historijskog, koji u modernoj ustanovljuje nestanak postojećih shema ili "automatizama" što povezuju medij i instancu, te strukturalnog, koji instancu nikada ne shvaća kao puko ostvarenje mogućnosti nekog postojećeg medija. Ako se "utopija" može shvatiti kao ukidanje brana, a u umjetnosti kao estetička ozbiljnost ili kao činjenje stvari o kojima ne

znamo što su, i time kao ukidanje koje nije tek u službi znanja, tada “filmski krug” ne svjedoči samo o formalnim ili logičkim pretpostavkama onoga što valja razumjeti ili opaziti razumom; on ne svjedoči samo o tome da zor “elementa” za pretpostavku ima razumijevanje “značenja”, koje iznova pretpostavlja zor “elementa”. “Filmski krug” također svjedoči o osjetilnome i duhom iskusivu *prijelazu* “elementa” u “značenje”, o tome da se u nekom uspjelom filmu, u filmu koji jest umjetnost i koji upravo stoga ne smijemo svrstati u onu skupinu nazvanu užasnim imenom “art-filmovi”, nijedan “element” ne pojavljuje zbog sebe samoga, kao kakva glupost, i nijedno “značenje” ne nadmašuje “elemente”, kao kakva apstraktna misao. Želi li se pojam iskustva rabiti kao pojam za stanoviti otpor, moglo bi se reći i da “filmski krug” mjeri razmak između stvari, znaka i označenog, a da to mjerenje ne ostavlja trag, trag stanovita iskustva. Ili bolje rečeno: tek u “filmskom krugu”, u kojem otpor i prijelaz više nisu u suprotnosti, u kojem je prijelaz prijelaz samo zato što se ne suprotstavlja otporu, mogu se iskusiti glupost i apstraktna misao, čiji se tragovi izvan toga brišu, izvan uvida u krvi i mesu. *Utopija umjetnosti kao uvida u krvi i mesu je prijelaz od “elementa” u “značenje”, koji otporom postaje stvarnost.* Kriterij za uspjelost nekog filma pritom nije klasični ili klasicistički ideal posredovanja forme i sadržaja bez ostatka, koji dolazi s prvenstvom duha i s krajem umjetnosti; kriterij je ono uobličeno za koje još i prekidanje posredovanja, stvarovitost “elementa” ili “značenja”, nije posve proizvoljno, kao da osim onoga duhovnog kraja umjetnosti nastupa neki u kojem nema duha. Prekidanje posredovanja, iskustvo, ostaje u odnosu napetosti prema uobli-

čenju koje stremlje posredovanju, zatvaranju “filmskog kruga”. U onoj mjeri u kojoj “filmski krug” nije čisto duhovan, u kojoj “element” nije prožet “značenjem”, a da pritom i sam ne prožima “značenje”, u kojoj, dakle, prožimanje nikada ne stvara nepomućenu prozirnost forme koja ne bi bila ništa drugo doli izraz i jasnoća duha, morala bi se s tim u vezi i dijalektička kategorija posredovanja podvrgnuti reviziji, stanovitoj kritici poput one što je, primjerice, provodi Adorno; moralo bi se zatvaranje kruga shvatiti drukčije nego posredovanje u smislu prožimanja onoga vanjskog onim unutrašnjim. Već u Hegelovoj estetici “vanjskost” se prelijeva između duhovnog i neduhovnog, romantička forma umjetnosti izrasta iz klasične: “Jer u vanjskosti je mogućnost raznovrsnog konačnog uobličavanja, koje se, kada dobije slobodno polje rada, najzad suprotstavlja unutrašnjoj ideji i njezinoj općenitosti i istini, i počinje buditi nezadovoljstvo misli onom njezinom realnošću koja joj više ne odgovara.” (Hegel, 2, 107 [187]) Razabire li se iz predgovora *Fenomenologiji duha* da je posredovanje “subjektivnost” supstance ili njezina “refleksija u samoj sebi” kao “pozitivni moment apsolutnoga”, tada Adorno, nasuprot tome, u *Negativnoj dijalektici* rabi revidirani pojam posredovanja: “Posredovanje nipošto ne kazuje da se sve u njemu razrješava, nego postulira ono što biva njime posredovano, nešto što ne izlazi u računu.” (Adorno 1, 174 [151])

Glas koji zataji, glas kao zvuk, u umjetničkom djelu nije efekt koji slobodno lebdi; i kao efekt koji slobodno lebdi, glas koji zataji u umjetničkom djelu bio bi još uvijek više od nekog takvog glasa. Krug ne može predmnijevati punktualno poklapanje “elementa” i “značenja”; prije će biti da on pred-

mnijeva da u umjetničkom djelu nema mjesta gdje se “element” i “značenje” tako razilaze da jedno ili drugo identično, stvarovito ustraje na sebi, u sebe zatvoreno. On predmnijeva da takvo mjesto ispada iz umjetničkog djela, da o njemu ne može ništa reći, da ga ne može čak ni imenovati. Dakako, nužnost da se krug tematizira kao prijelaz od “elementa” u “značenje”, od “značenja” u “element”, kao otpor jednoga prema drugome, kao iskustvo, moglo bi se tako interpretirati da krug, da bi bio krug, ne stvara prijelaz umjesto praznog identiteta ili apstraktne mogućnosti, ne stvara jedinstvo umjetničkog djela, a da ga ne otvara. Tada se, doduše, na kraju mora smatrati neodlučivim što pripada umjetnosti, a što joj ostaje vanjsko. No, ta neodlučnost ne smije odagnati iskustvo i opisivanje umjetničkog djela, činjenje stvari o kojima ne znamo što su, kao da bi tako rastvorila umjetničko djelo u stvarovitost “elementa” koji ostaje pri sebi ili u “značenje” zatvoreno u sebe samo.

10

Što točno može značiti “značenje”, ako se ne izjednači grubo s nekim sadržajem, i analogno tome “element” s nositeljem poruke, ako se signifikantnost, “significance”, o kojoj govori Cavell, ne stopi s onim označenim, signifikatom, “signification”? Klasični ideal posredovanja bez ostatka zastupa Hegel, locirajući “središte umjetnosti” u “nezavisnoj cjelini”⁰⁷ koja objedinjuje sadržaj s “njemu potpuno primje-

⁰⁷ U izvorniku “freie Totalität”. (Op. prev.)

renim oblikom” (Hegel, 2, 13 [120]). Da se središte zbog argumentativne stringentnosti podvostručuje, nalazeći se jednom u grčkoj skulpturi, a potom u drami, koja se na kraju umjetnosti, ondje gdje umjetnost doduše pokazuje svoju ograničenost, no gdje istodobno na najjasniji način očituje svoju bit, ukazuje kao njezin “najviši stupanj” (Hegel, 3, 474 [538]), ne mijenja ništa na tome, budući da se dramska pozicija sa svoje strane oblikuje i s obzirom na formu i s obzirom na sadržaj u “najsavršeniju cjelinu”.⁰⁸ Taj sadržaj, međutim, nije ni u plastici ni u drami jednostavno ono označeno, već značenje kao “ono što samo sebe znači, a tako i samo sebe tumači” (Hegel, 2, 13 [120]), dakle ono duhovno koje samo sebe čini vlastitim predmetom i tako uzima “formu vanjskoga”, stupajući u “vanjsku”, “tjelesnu”, “prisutnu” pojavnost (ibid., 16 [122]), u “meso”⁰⁹ kao realan i svjetovan “element” (ibid., 232 [280]). Jer ono se “duhovno” razlikuje od “neduhovnog” tako da se manifestira, da se “iznosi na svjetlo dana” i pritom određuje svoju “vanjsku formu” (ibid., 64 [156]), da ne životari nedostupno u tami, niti da se, jednom kad se manifestiralo, predaje “samovolji fantazije”, “poplavi oblička i drugim mutnim simboličkim obilježjima”. Može biti da je, kao što sugerira istraživanje, čuvena formula o umjetnosti kao “osjetilnom sijanju ideje” Hothov izum, djelo onoga koji je Hegelovim predava-

⁰⁸ Za razliku od prethodnog rješenja (usp. bilj. 7), prevoditelj Hegelovih predavanja na ovome mjestu ne poseže za riječju “cjelina”, već izraz “die volendeteste Totalität” prevodi doslovno, izrazom “najsavršeniji totalitet”. (Op. prev.)

⁰⁹ U postojećem prijevodu na ovome mjestu “tijelo”. U izvorniku je “Fleisch”. (Op. prev.)

njima o estetici na temelju transkripata podario njihov uobičajen oblik, no ona ipak pogađa misao koja se njome razvija; nije razvidno, drži li se netko učenikove redakcije teksta, zašto bi ta formula bila dvoznačna, pa bi zbog toga trebalo preporučiti tumačenje da je umjetnost “puko osjetilna reprezentacija ideje” (Gethmann-Siefert, 28), a odnos između unutrašnjeg i vanjskog da je apstraktan. Koliko god odnos sadržaja i forme u umjetnosti nije unaprijed određen, koliko god se mijenja, koliko god mijene opisuju put razvoja, a umjetnost posjeduje povijest koja joj nije vanjska, već se mora smatrati duhovnim prožimanjem i uobličanjem njezina izvanjštenja, koliko god se tijekom tog prožimanja i uobličanja “raznovrsnog konačnog uobličavanja”, koja je sadržana u “vanjskosti”, može i mora suprotstavljati “općenitosti i istini” stanovite “unutrašnje ideje” (Hegel, 2, 107 [187]), toliko se, primjerice, i linija koja ocrtava Viscontijevo djelo od *La terra trema* do *Ludwiga*, može promatrati kao gubljenje supstancijalnog totaliteta u kojem smisao i fenomen tvore jedinstvo, kao pounutarnjenje i nekontrolirani rast stvari (Ishaghpour, 92 i 113) – na koncu, značenje znači samo sebe samo, ono je signifikantnost kao manifestacija onoga vanjskog. Pritom valja genitiv toga izraza protumačiti u dvostrukom smislu. To vanjsko je više nego ono samo, jer je ono unutrašnje više nego ono samo. Signifikantnost, prema tome, predmnijeva dodir unutrašnjeg i vanjskog, uvid u krvi i mesu; da se “element” i “značenje” zatvaraju u krug, to znači da se u umjetnosti, također i u filmu, ne radi o nekome označenom, o signifikatu koji postoji neovisno o značenju, već o signifikantnosti kao točki dodira unutrašnjeg i vanjskog, prijelaza i otpora. Formulu o “osjetilnom sijanju ideje”

može se prevesti u formulu “to znači”, koja ne dopušta ni određenje zamjenice ni dopunu predikata, ili još bolje: koja zahtijeva u svakom umjetničkom djelu, u svakom filmu, i određenje zamjenice i dopunu nekog predikata, kao i stavljanje u zagradu takvog određenja. Bez tog zahtjeva, bez postavljanja pitanja: *koji* uvid u krvi i mesu?, bez uvođenja onoga kondicionalnog “kao da”, koje uvodi neku mogućnost (kao da je..., kao da bi..., da je...), govor o dodirnoj točki unutrašnjeg i vanjskog, prijelaza i otpora, bio bi jednako tako nerazumljiv kao što bi se ispunjenjem zahtjeva zapleo u samoproturječje i odbio razumijevanje.

Dođuše, to “kao da” ne zauzima se za mnoštvo mogućnosti, ne za to da se u estetičkom području nešto može vidjeti uvijek jednako, a zatim opet drukčije. Ono ne uzima umjetnosti njezinu stvarnost tako da signalizira otvorenost ili neodlučivost, koje bi joj trebale biti navlastite. Prije će biti da ono indicira upravo stvarnost umjetnosti, okolnost da je umjetnost uvid u krvi i mesu ili da se u “filmskom krugu” signifikantnost ne može preokrenuti u dodjeljivo značenje, a da ga ne prekine. Ako se estetička ozbiljnost mjeri nemogućnošću posezanja za etabliranim kriterijima i normama koje ih opravdava, tada postulirano poznavanje tradicije, cjeline jezika umjetnosti, uvježbanih praktika filmskog jezika ne dostaje da se modalitet onoga “kao da” prevede u neki indikativni. To “kao da” ne otvara vrata ni relativizmu više ili manje ravnopravnih mogućnosti tumačenja, niti skepticizmu koji ima za pretpostavku da se umjetnost naknadno vezuje za neki uvid, pa makar bio i skriven ili ne-shvatljiv. Naime, stvar je umjetnosti “značenje” kao signifikantnost, ne značenje kao prepoznatljivo ili neprepo-

znatljivo značenje koje se može ili ne može pripisati nekom “elementu”, jer ovaj prepoznatljivo ili neprepoznatljivo dostavlja značenje. Signifikantnost ne znači da se nikada točno ne zna što nešto znači u umjetnosti, već da se u umjetnosti svako značenje konstituira samo u elementu, u “filmskom krugu”, kao uvid u krvi i mesu.

Ono što samo sebe znači i na taj način tumači, duh, jest ono svjetlo koje samo sebe osvjetljuje; jer razlika između svjetla i duha samo je u tome “što duh otkriva samog sebe, i u onome što nam on daje ili što se za njega učini on ostaje pri samome sebi, a svjetlo prirode ne čini sebe opazivim, već, naprotiv, ono što je u odnosu na njega drugo i vanjsko, i u tom pogledu ono doista izlazi iz sebe, ali se u sebe ne vraća, kao što čini duh” (Hegel, 2, 71 [161]). Duh, “slobodno svjetlo svijesti”, u stanju je sam sebe značiti i tumačiti ipak samo onda, kada postoji razlika između svjetla i duha, između unutar i izvan, između prijelaza i otpora. Signifikantnost umjetnosti stoga je najbliže igri svjetla i sjene ili obojenosti. Drugim riječima: umjetnost svoje pravo središte ima u slikarstvu i, kao što se može zaključiti iz njezina određenja, u filmu. “Međutim”, izvodi Hegel, “materija, koja je u sebi samoj mračna, u slikarstvu dobiva svoju unutrašnjost, svoju idealnost, svoju svjetlost; ona je tu u sebi samoj prožeta svjetlošću, a svjetlost je upravo stoga u sebi samoj zatamnjena. A jedinstvo svjetlosti i tame i njihovo stapanje u jedno jest boja.” (ibid., 260)¹⁰ Figuracije svjetla i sjene, prijelaz od svijetlog k tamnom i od tamnog k svijetlom, imaju funk-

ciju modeliranja ili plastičnosti, one jasnijim čine oblik predmeta, “udaljenost objekata međusobno i od gledatelja” (Hegel, 3, 32 [202]); pri obradi boje, njezine “jasnoće”, njezina “sjaja”, njezine “dubine”, njezina “blagog i nježnog svijetljenja”, širi se, posredstvom “promjenjivosti i nestalnosti”, svojstvene prijelazima, posredstvom kolorita, “privid duševnosti”¹¹ ponad djela, “magija” (ibid., 80 s. [239 s.]). Takva magija, koja izvire iz zamućenja jasne zrake samotumačenja, nije ništa drugo doli signifikantnost umjetnosti. “Filmski krug” pojavljuje se u tome svjetlu kao njegova paradigma. Ako smo pogledali neki Viscontijev film, tada se, dakle prije negoli se zapitamo što smo zapravo vidjeli, zadržava barem vizualni dojam tvrde i meke igre svjetla i sjene, nakon projekcije *Le notti bianche* tonova sivoga, stanovita “lirskog ugođaja” što prožima već naslovne slike, nakon projekcije *Rocco e i suoi fratelli* crno-bijelog koje tendira tami, željeznih svodova kolodvorskih hala što tvore raster, kao kasnije i svodova palače sportova u kojoj se odvija Roccov veliki meč; ili se zadržava vizualni dojam kompozicija boja u kojima pojedine boje prevladavaju: modro Venecije noću u *Senso*, oker i smeđa izgorjelih brežuljaka i bregova Sicilije u *Il Gattopardo*, crveno u *Ludwigu* i *L'innocente*. Trak svjetla što dolazi s boka osvjetljuje naga tijela majke i sina u *La caduta degli dei*, dajući im pukom igrom svjetla i sjene plastičnost kao na nekom Caravaggiovu platnu; vidljiva postaje ona igra što tek omogućuje gledanje nečega, dviju figura. Tazio drži naranču čija zaobljena boja odudara od

10 U izdanju prijevoda ovo se mjesto ne nalazi u drugoj knjizi predavanja, kao u izdanju prema kojem citira autor, već u trećoj, i to na str. 19. (Op. prev.)

11 U postojećem prijevodu na ovome mjestu “privid oduhovljenja”. U izvorniku “Schein der Beseelung”. (Op. prev.)

bijelog ručnika što ga nosi ovijenog oko tijela; gotovo u isto vrijeme Chaplin postiže sličan efekt u svom posljednjem filmu, *A Countess from Hong Kong*, vremenskoj kapsuli u pastelnim bojama. Tako se već stupilo u “filmski krug”, u kompoziciju, ne izolirajući “element”, koji, izoliran, ne bi ni mogao ostaviti takve dojmove. Kada se Antonioni prisjeća prijateljevih slika, spominje i parter operne kuće čijim prikazom započinje *Senso*, “bijeje ogrtače austrijskih oficira i Alidu Valli u ružičastoj loži” (Antonioni, 9).

Nešto zadržavam, zatim se pitam što sam zadržao, na temelju toga da sam nešto zadržao postavljam pitanja. Premda sam prije pisanja ove studije još jednom pogledao sve Viscontijeve filmove i pritom napravio zabilješke, pri čitanju zabilješki i pri ponovljenom gledanju ustanovljujem da ono što se zadržalo odudara od onoga što film pokazuje na ovome ili onome mjestu do kojeg mi je stalo. Da filmovi nisu uvidi u krvi i mesu, ne bih ništa zadržao, ne bih mogao postaviti nikakvo pitanje; zbog toga što jesu uvidi u krvi i mesu i što je zadržavanje više od pukog ravnodušnog registriranja činjenica, zbog toga što se u zadržavanju nekog dojma već nalazi stanovito priznanje, čak i da je *in statu nascendi*, zbog toga činjenična točnost nekog opisa nije mjera njegove proizvoljnosti. U *The World Viewed* Cavell primjećuje da mu je emitiranje filmova na televiziji tu i tamo pomoglo da osvježi sjećanje, dodajući tome ogradu da se ni u jednom jedinom slučaju nije detaljno bavio filmom koji nije vidio “in the flesh” (Cavell 4, XXIV) – čije bi mu poznavanje, primjerice, bilo posredovano opisima trećih. Čini se, dakle, da je za njega osvježanje sjećanja od sekundarnog značenje u odnosu na susret “u krvi i mesu”.

Što točno može značiti “element”, ako se grubo ne izjednači s ravnodušnim materijalom, i analogno tome “značenje” s porukom koja treba biti prenijeta oblikovanjem tog materijala? Pokaže li se da “značenje” uistinu znači signifikantnost i da se kao takvo uopće ne može osloboditi od “elementa”, da oboje, i stapanje i oslobođenje, dokidaju umjetnost, tada se mora pokazati i obratno, da se “element” sa svoje strane ne može odvojiti od onoga što ucrtava u “filmski krug”, što preobražava glupu stvar. Pokaže li se da spoznaja signifikantnosti dolazi sa spoznajom paradigmatične uloge filma, pokretne igre svjetla i sjene, tada i napetost između “značenja” i “elementa”, koja se može smanjiti gotovo do točke indiferentnosti, a da ne nestane u potpunosti, da “element” i “značenje” ne otpusti iz “filmskog kruga”, mora skrbiti da se dotična uloga može pokazati i na “elementu”.

Na relevantnost “elementa” za razumijevanje specifičnosti filma kao medija prije svih je ukazao Siegfried Kracauer u svojoj teoriji filma. Ta je teorija usmjerena protiv svih pokušaja da se film odredi kao umjetnička forma, da se pojam umjetnosti primjenjuje na filmove koji su najbliži svojoj biti, biti filmova, a koje Kracauer namjerno redundantno naziva “filmičnima” (Kracauer, 69 [sv. 1, 48]¹²). On pod “filmičnim filmovima”, onima koji se ne daju identificirati kao “umjetnički” i koji utoliko jasnije izražavaju bit filma, shvaća filmove koji “prisvajaju aspekte fizičke real-

12 U prevedenom je izdanju riječ o “filmskim” filmovima. (Op. prev.)

nosti”, čija se stvarnost, kao filma, mjeri njihovim odnosom prema izvanumjetničkoj zbilji. U predgovoru knjizi konstatira: “Filmovi su vjerni sebi samima kada bilježe i objelodanjuju fizičku stvarnost.” (ibid., 11 [sv. 1, 7]) “Želja” što je gaji kino jest ona da se “zadrži materijalni život što promiče”, da se na platnu zadrži “život u svojem najprolaznijem obliku” (ibid., 11 [sv. 1, 7]). Čini se da je u Kracauerovoj teoriji filma utoliko važniji “element”, kao “površina stvari”, registriranje vidljivih fenomena “zbog njih samih” (ibid., 13 [sv. 1, 8 s.]), koje je u suprotnosti spram “unutrašnjeg života”, registriranja navođenog “ideologijama” i “duhovnim interesima”. Da bi film bio “filmičan”, njegova se “oblikovna tendencija” mora podrediti onoj “realističkoj” (ibid., 67 [sv. 1, 46 s.]), “neudešena realnost” mora isključiti sve “teatralno udešeno” (ibid., 95 [sv. 1, 69]) koje se na razini radnje orijentira na umjetno ili “nefilmično” razlikovanje čovjeka i predmeta (ibid., 289 [sv. 2, 46]), stvarajući “značenjsku vezu” koja “struju slika” umjetno ili “nefilmično” utjeruje u poravnat ležaj u kojem više nema pravog života, nema “kretanja naprijed” koje može udovoljiti nepostojanosti fizičkoga, nema variranja na temu “takav-je-život” (ibid., 357 [sv. 2, 101]). Gotovo da je dijalektička ironija njegova pristupa u tome što Kracauer od svih “teatralnih žanrova” smatra melodramu, koja u izričitoj artificijelnosti gotovo da nadmašuje sve ostale, onim “najpogodnijim za prikazivanje filmičnih predmeta” (ibid., 355 [sv. 2, 100]), ne samo zbog toga što melodramatska krv i meso dosežu “duboko u fizički svijet”, već i zbog toga što iz pojednostavljenja, koje u melodrami rezultira pretjerivanjem i polariziranjem, proizlazi “sirova” ili “labavo povezana radnja”.

Podređivanje “oblikotvornoj tendenciji” i isključivanje onoga “udešenog”, doduše, sa svoje strane imaju stanovit formalni efekt: “Filmični filmovi [prizivaju] obuhvatniju realnost od one koju faktički odražavaju.” (ibid., 109 [sv. 1, 80]¹³) Film koji ne izdaje sebe samog obračavajući se teatru ili romanu čak dvaput transcendirajući “fizičku realnost” što je odražava i registrira, svaki put u suprotnom smjeru. Realnost je, naime, “obuhvatnija” zato što se “materijalni fenomeni” rastežu i zgušnjavaju u “džunglu” koja njihovu vidljivost gura u uske okvire i koja s jedne strane film izlaže opasnosti da se “nepovratno izgubi” (ibid., 336 [sv. 2, 84]), dok s druge strane omogućuje da mu poraste “moć razotkrivanja”: ukoliko se može vidjeti uvijek više stvari, ili više na stvarima, nego što se vidi, filmsko “spašavanje vanjske stvarnosti” djeluje razorno na “predodžbe” koje nas sprečavaju da tu stvarnost opazimo (ibid., 317 [sv. 2, 68]). Realnost je “obuhvatnija” i stoga što, osim “kontinuum fizičke egzistencije”, protječe i stanoviti “duhovni kontinuum” do kojeg film dovodi prikazom “fizičkih datosti”, ali koji mu mora ostati nedostupan (ibid., 314 [sv. 2, 66]). Nije li govor o “kontinuumu” i “struji” već “filmičan” ili “nefilmičan”, govor koji je istupio iz neposrednosti, odnoseći se spram stvarnosti? Prizivanje i dovođenje, dvostruko transcendiranje, što ga Kracauer više ili manje eksplicitno koncipira kao kretanje “filmičnih filmova”, kao nemogućnost činjenja vidljivim koje bi samo bilo toliko faktično koliko i ono što se učinilo vidljivim, moglo bi se interpretirati kao signifikantnost, kao

13 U postojećem je prijevodu na ovome mjestu izostavljeno da je riječ baš o “filmičnim” filmovima. (Op. prev.)

signifikantnost kojom se film upravo približava stvarnosti, ne udaljava od nje. Za razliku od pridodanog značenja, signifikantnost označuje to da “rub neodređenih značenja” (ibid., 344 [sv. 2, 91]), koji neprestano okružuje stvari, ostaje sačuvan kao takav. Stvar postaje “elementom” tek kad bez ikakvog dodatnog pridavanja značenja, koje bi kao pridano već i samo moralo imati nešto stvarovito, dakle samo na temelju prikaza, odraza, registriranja onoga što je udaljeno od značenja, slijedi “oblikotvornu tendenciju”, tendenciju koja “element” uvrštava u “filmski krug”.

Bila bi zabluda vjerovati da bi se redateljka poput Viscontija, koji ne samo da nije prezirao oblikovanje, već je u njemu, kako se čini, prepoznao vlastitu zadaću, iz perspektive Kracauerove teorije filma moralo bez oklijevanja okriviti za stvaranje “nefilmčnih filmova”. Radije bi, iz te perspektive, valjalo razlikovati četiri apstrahirajuće ili “oblikotvorne tendencije”, prvu, koja se, programatski u neorealističkom filmu, podvrgava “realističkoj tendenciji”, tendenciji prema stvarovitoj konkretnosti, drugu, koja je i sama rezultat tog podvrgavanja, zatim sljedeću, koja “nefilmčno” stavlja “realističku tendenciju” u svoju službu, te konačno onu zadnju, koja se u ekstremnosti uobličena dodiruje s onom koja je rezultat podvrgavanja “realističkoj tendenciji”: ona kao da stvarima, “fizičkoj stvarnosti”, već njihovim pukim priznanjem vraća načetu autonomiju, posredstvom prizivanja ili dovođenja, pukog činjenja vidljivim koje kao takvo nadilazi predstavljeni, odraženi, registrirani faktum. U odjeljku o “momentima svakodnevnog života”, koji pripada trećem dijelu epiloga u njegovoj teoriji filma i tako se nalazi pod naslovom koji je ujedno i podnaslov knjige,

“spašavanje fizičke realnosti” ili “vanjske stvarnosti”, Kracauer napominje da neka ulica, koja služi kao pozadina stanovitog prizora, “neke svađe ili ljubavne afere”, iznenada može prodrijeti u prvi plan i “djelovati opojno” (ibid., 393 [sv. 2, 129]), postojati zbog sebe same, umjesto zbog radnje. Čine li potiskivanje radnje i osamostaljenje “elementa” film “filmčnim”? “Filmski krug” ne zatvara se ondje gdje se radnja jednostavno potiskuje, već ondje gdje samo to potiskivanje potvrđuje napetost između “elementa” i “značenja”, te se tako prekida opojnost koju prouzročuje “struja života”.

U Viscontijevim filmovima često se susreću ulični prizori koji djeluju na način kako ga opisuje Kracauer. Možda ne najprodornije onda kad su ulice ispunjene životom, kao one što se po dolasku obitelji Parondi u Milano vide s prozora tramvaja koji se kreće i koje se dramaturški uvlači u radnju, uz pratnju pulsirajućeg motiva glazbe Nina Rote. Možda ne najprodornije onda kad događanje u pozadini nije ništa manje planirano od radnje u prvom planu, kad oblikovanje seže i u pozadinu, kao u epizodi *Anne Magnani*, u kojoj kamion s fašističkom mladeži koja pjeva i maše prelazi trg na Quirinaleu i kad na zidu pored ulaza na pozornicu, ispred kojeg stoji taksu, visi plakat kojim se reklamira lutrija Tripolisa, fašistički izum. Možda najprodornije onda kad ulice ostaju prazne i beživotne, kad na njima promiče samo život radnje. Gledatelj u svoju struju uvlače noćne ulice Ghisolfi, milanske četvrti u kojoj Simone zadaje udarce bratu Roccu, sve dok slomljeni Rocco ne padne u ulični kanal. Ali također, bez obzira na te razlike, i poljski putovi u *Ossessione*, gotovo pusti, i ona mrtva ulica u *Bellissima*, koja vodi uzduž otvorenog trga na kojem je cirkus podigao svoj

šator; večer je, majka i dijete lutaju rimskim predgrađem i sjednu na klupu, dok se u pozadini odvija nevidljiva cirkuska predstava čiju udaljenu prezentnost signaliziraju osvjetljenje, šumovi i glazba. Od društvenokritičnog filmskog eseja *Appunti su un fatto di cronaca*, koji za predmet ima stanoviti *fait divers*, ubojstvo silovane djevojčice, nizovi ulica, kuća i drvoredi u milanskim i rimskim predgrađima tvore kutove i dijagonalne linije perspektive, kao da su sekvence tako izabrane da pozadina može nadvladati radnju i prodrijeti u prvi plan, izazvati opijenost. Prednji plan i pozadina u Viscontija se ne razlikuju po tomu što oblikovanje za sebe zauzima prednji plan, zanemarujući pozadinu, čak ni onda kad je pozadina prazna. Marie Cardona posjećuje alžirski zatvor. Prazna pruga, neka vrst ničije zemlje, odvajajući rešetke za koje se ona drži, od onih nasuprot njoj, za koje se drže zatvorenici: poredane željezne šipke na obje strane ispunjavaju šupljine koje stvaraju lukovi i koje podsjećaju na arkade između ulice i pločnika ispod Meursaultova stana. U rodnoj kući u Volterri Sandra, slijedeći muža, prelazi prostor u dijagonali, kao da hoda putem ili ulicom čiji se tijek ocrtava u hodu. I od takvog kretanja može krenuti privlačna sila koja odvraća od radnje i navodi nas da se okrenemo prostornoj strukturi, a ne ovoj ili onoj stvari u prostoru.

Podvrgavanje oblikovanja realizmu i njegova radikalizacija ekstremi su u kojima se dotiču "oblikotvorne tendencije". O poteškoćama "historijskih filmova", njihovoj "teatralnosti" i njihovu "ograničenju" koje skraćuje "život kamere", koje slobodnom tumačenju kamere "samom realnošću" postavlja klipove pod noge ili sprečava njezino spoticanje o "vanjsku stvarnost", Kracauer na jednome mjestu *Teorije*

filma piše: "Kao reprodukcija neke prošle epohe, svijet koji prikazuju [historijski filmovi] umjetan je proizvod, sasvim odijeljen od prostornog i vremenskog kontinuuma življenja, zatvoreni kozmos koji ne dopušta nikakva proširenja. Gledajući takav film, gledatelj će vjerojatno patiti od klaustrofobije." (ibid., 116 [sv. 1, 86]) Čini se da se ova dijagnoza, iz koje proizlazi da određenju "fizičke realnosti" pripada predikat neposredne i neiskrivljene sadašnjosti, u najvećoj mogućoj mjeri tiče Viscontijevih filmova, ne samo zato što su mnogi od njih uistinu "historijski filmovi" u Kracauerovu smislu, već i zato što su i oni koji su smješteni u sadašnjost zbog oblikovnih razloga snimljeni u studiju, kao *Le notti bianche* i *Gruppo di famiglia in un interno*, ili se ukazuju toliko stiliziranima, da su poput "historijskih filmova" – ako je pak riječ o *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli* ili *Vaghe Stelle dell'Orsa*. Nije li djelo talijanskog redatelja, kao gotovo nijedno drugo u povijesti filma, odano ideji umjetnosti kao "samodovoljnoj cjelini" (ibid., 324 [sv. 2, 74]), toj u filmu "nefilmičnoj" i "reakcionalnoj" ideji, koja dolazi s prezirom prema "olabavljenim kompozicijama" (ibid., 335 [sv. 2, 84]) i "polaže pravo na persistenciju vjerovanja koja i prizivaju i zastiru fizičku stvarnost" (ibid., 391 [sv. 2, 127])? Zamjetno je da Kracauer sa svoje strane ne može odoljeti iskušenju da ideološki opravda misao o filmu kao "spašavanju" vanjske stvarnosti ili "fizičke realnosti" i da se u svjetonazorski naivnom epilogu dade navesti na napomenu da će "filmični filmovi" iz "svijeta" načiniti "virtualno naš dom" (ibid., 394 [sv. 2, 130]), što znači: ponovno napučiti krajolik u kojem se još nalaze "ruine starih vjerovanja". Ono što potiče dodirivanje ekstrema i što ne dopušta da nastane

osjećaj klaustrofobične zatvorenosti, bez obzira izaziva li se taj osjećaj namjerno, primjerice gomilanjem “elemenata”, jest dubina, iz koje se stvari mogu odjednom pomaknuti u prvi plan, a radnja u pozadinu. Bez obzira jesu li to “historijski filmovi” ili ne, gledatelj nekog Viscontijeva filma ne prestano ima osjećaj da bi se tako moglo nastaviti i dalje, da nema nijednog vanjskog razloga zašto bi kamera upravo tu morala zaustaviti vožnju; tome osjećaju slobode, koji aficira značenje radnje, pridonosi i to da se prostor uvijek sastoji iz više razina ili slojeva ili da oblikovanje stvara više prostora od kojih nijedan nije podređen drugima, štoviše da ono rezultira prostornovremenskim odnosima koji se više ne daju prostorno jednoznačno odrediti i koji izdubljuju svaku plitku površinu, stvarajući unutrašnju razvedenost iz koje se radnja ne može izuzeti. Deleuze je ukazao na to da je putovanje od Lausanne do Volterre, kojim započinje *Vaghe Stelle dell’Orsa* i na koje se nadovezuje elegantna oproštajna zabava, dok prvi put odzvanjaju akordi iz *Preludija, korala i fuge* Césara Francka, putovanje vremenom: Sandra tone u vrijeme, udubljuje se u nj, tako da se vraća na mjesta iz djetinjstva i mladosti (Deleuze 1, 55 s.). Suzanne Liandrat-Guiges ukazala je na to da je i vožnja kamere vrtnim perivojima prema gospodskoj kući, kojom započinje *Il Gattopardo*, također putovanje vremenom. Premda molitvu krunice obitelji Salina ometa nagla vijest da je u vrtu pronađen mrtav vojnik, početak, kojemu pripada i pogled na trošne biste, ne odaje ništa od nemira i meteža (Liandrat-Guiges 1, 54). Egzemplarno iskušenje upravo je razočarenje koje se pojavljuje kad se u “umjetnoj tvorevini” otvore pukotine, kad se čini da se za vrijeme lučke promenade u *Lo straniero* pre-

poznaju građevine u pozadini, koje moraju biti novijeg datuma. Tome bi se gledištu sigurno moglo prigovoriti da ono slučajno, što ga Kracauer ubraja u ono što “filmični film” spašava, a što njemu samome daje “moć razotkrivanja”, u umjetnom ili umjetničkom neizbježno izostaje, da je silina neposrednog bljeska smanjena. To je izvan sumnje. No, što se time želi reći? Nije li govor o “moći razotkrivanja” govor o oblikovanju koje zahvaća slučaj, čak i samo tako da gledatelj posve nenamjerno, da se nije na to pripremio i da to nije bila namjera oblikovanja, opaža nešto što bi mu inače promaklo? Ili “filmični film” postaje sredstvom dokumentiranja koje raskida s naslijeđenim predodžbama, sredstvom uzdizanja pri pogledu na bogatstvo svijeta, koje pak ne doseže nijedna predodžba. Ili pak “spašavanje vanjske stvarnosti”, poput prostorno-vremenskog produbljivanja prostora što ga stvara radikalizirano oblikovanje, teži tome da se zatvori “filmski krug” i tako stvori napetost između “elemenata” i “značenja”, koja na strani “značenja” posljeduje efektom manifestacije onoga vanjskog, na strani “elemenata”, nasuprot tome, rezultira efektom manifestacije onoga unutrašnjeg, opijenosti koju stvara “element” koji prodire u prvi plan ili koji navodi pogled na dotad nezamijećene dimenzije višeslojnog prostora, na višeslojnost samu.

Zamjerci da su mu filmovi “pomalo teatralni”, a uprizorenja u kazalištu “pomalo filmska” (Visconti 4, 3), Visconti je išao naruku time što se protivio rigidnosti umjetničke podjele rada, a da pritom nije jednostavno doveo u pitanje opravdanost razlikovanja. Promatraju li se nacrti scene za njegova uprizorenja opera, perspektive često odgovaraju zadržavanju, insertima kakvi se poznaju iz filma, kao

da se neka sekvenca osamostalila, trenutak unutar nekog tijeka slika. Prisjetimo se, primjerice, stabala što u londonskom *Don Carlosu* promiču Fontainebleauovom slikom. Godard u jednom razgovoru podvlači intencionalnost, ono željeno, svjesno i htijenjem elaborirano Viscontijevih filmova, koje utemeljuje njihovu srodnost s teatrom, s događanjem na pozornici, koje se može objasniti kazališnim podrijetlom dimenzije dubine; pa ipak Godard u tom razgovoru podvlači u istom dahu slobodu navlastitu tim filmovima, “nužnu slobodu” (Godard/Rancière/Tesson, 63), bez koje bi bili mrtvorodeni, umjetni, umjetnički, “nefilmični” u Kracauerovu smislu. U čemu je ta sloboda, otkuda potječe? Bit će da je ondje, i da potječe otuda što se napetošću obilježeno kretanje elementa i značenja ne podvrgava potpuno kalkuliranju, što se krug ne da zatvoriti izvana, ili točnije: što i ona najtočnija kalkulacija mora biti u odnosu prema višku koji se ne može kalkulirati, kojemu se približava i koji stvara, kao što estetička ozbiljnost, čije je sredstvo kalkulacija, zahtijeva odnos prema nekoj neozbiljnosti. Slobodu o kojoj ona ovisi ne treba tražiti u onome što kalkulaciji tek slučajno izmiče, već u njoj samoj, primjerice u okolnosti da se tako tužan, vlažno-hladan, taman film kao *Le notti bianche* otvara u sredini, postajući glazbenim i plesnim filmom koji nas dovodi do euforije, da si Visconti daje vremena što ga sebi ne bi dao nijedan drugi redatelj. André Bazin je to negativno razumio kada je u ranoj kritici *La terra trema* talijanskog redatelja upozorio na opasnost od dosade: “Ribar zavija cigaretu? Ništa nam od toga redatelj neće uskratiti, vidjet ćemo čitav postupak. On neće biti sveden na svoje dramsko ili simboličko značenje, kao

što se to obično čini montažom.” (Bazin, 289 s. [27 s.]) Visconti je upravo opsesivno sistematičnom pažljivošću pridavao značenje nevažnoj pojedinosti, što se može prepoznati u tome da je u njegovu umjetničku kalkulaciju uvučeno čak i ono oku nevidljivo, detalji koje je teško vidjeti i stvari koje se uopće ne može vidjeti na platnu. Tu se više ne radi o vremenu, već o funkciji nefunkcionalnog predmeta kao granici i slobodi kalkulacije. Analogija u književnosti bio bi trenutak u prvome dijelu *Ane Karenjine*, budući da pripovjedač spominje detalj koji nema nikakvo prepoznatljivo značenje za radnju, no koji, poput elementa u filmskom krugu, stvara stanoviti efekt autentičnosti, efekt nastupanja i ne-puštanja kao indicije autentičnoga, onoga to-je-tako ili ima-tu-nešto – epitetom “filmično” Kracauer predmnijeva upravo takav efekt. U toj se rečenici može zapaziti prekomjernost kalkulacije koja ukazuje na svoju slobodu, jer se uvijek može na brzinu proglasiti budalastom, nepotrebnom, suvišnom, nečim što smeta, artificijelnom, glupošću, napuklinom, jer nije moguće odlučiti *kako* bi je valjalo shvatiti. Ana Karenjina vraća se vlakom u Sankt Petersburg u pratnji sobarice Anuške, koju promatra: “Anuška je već drijemala držeći na koljenima crvenu torbicu širokim rukama u rukavicama od kojih je jedna bila poderana.” (Tolstoj, 215 [108])

Zrcala obješena na zidu operne lođe ili ugrađena u vrata ormara u spavaćoj sobi, zrcala na toaletnim stolovima, stolovima za friziranje ili šminkanje, prozirne zavjese koje razdvajaju i istodobno povezuju vanjsko i unutrašnje, na rubu neke krčme ili između terase i salona vile što pripada plemićkoj obitelji, velovi napeti preko lica žene, Elizabethi-

na duga kosa što joj pada preko leđa i prekriva ih; ali i stolica za ljuljanje koju Gino zanjiše dok razgleda Anitinu sobu, i koja ne ispunjava nijednu drugu dramaturšku ulogu nego onu rekvizita, kolica prodavača sladoleda u gradskom parku u Ferrari koja su nalik labudu ili zmaju, mokraćom napunjene porculanske posude što se nalaze gusto naslagane jedna uz drugu u jednoj od manjih soba palače u kojoj se bal približava kraju. Otvori li se *Album Visconti*, što ga je sastavila Caterina d'Amico de Carvalho, nailazi se na zbirku slika koje prikazuju krevete. Krevete u unajmljenim sobama prenočišta i u bijednim svratištima u kojima se prespava na putu do ljetnikovca, malograđanske i duple krevete krupne buržoazije, roditeljske i dječje krevete, široki zlatni kraljev krevet, krevete kao poprišta incesta i silovanja, prostitucije i smrti, krevete u tajnim sobama, krevete bez posteljine s podignutim madracima, krevete čija prisutnost na slici ne određuje dostatno nijednu dramaturšku funkciju jer može preuzeti proizvoljno mnogo dramaturških funkcija. Gomi-lanjem istih predmeta, ponovljenom prisutnošću nekog rekvizita od filma do filma, ne njegovim jednokratnim pojavljivanjem, može se također stvoriti odnos kojemu je s onim odnosom spram "fizičke realnosti", što ga spominje Kracauer, zajedničko to da se "element" opaža kao "element"; ne jednostavno kao nešto što se u svojoj značajnosti puni značenjem, već kao nešto što gledatelj uvlači u "filmski krug".

Tako često kao kreveti u Viscontija se valjda vide još samo stubišta, ekvivalent ulicama u unutrašnjem prostoru ili između unutrašnjeg i vanjskog. U *Ossessione* stube vode iz javnog prostora krčme u sirotinjsku sredinu, do spavaće

sobe bračnog para u kojoj Giovanna počini brakolomstvo. U filmu *Anna Magnani*, nakon što je prošla pored rukohvata na jednome od viših katova, pokazala policajca koji puši i opušteno se sunča, kamera promatra kako se glumica u dvorištu policijske postaje uspinje strmim stubištem, zatim pak trijumfalno silazi, okružena i praćena policajcima. U *Bellissima* obitelj, a najviše majke, komuniciraju sa susjedi-ma preko stubišta, a po stubištu su debele gospođe. U filmu *Senso* grofica se uspinje do soba u kojima stanuju zajedljivi vojnici, prvi znak razvrata do kojeg je dovela njezina strast. U *Le notti bianche* stubište povezuje prostor djetinjstva, u kojem slijepa baka pribadaćom zadržava Nataliju, s prostorom ljubavi, u koji se smjestio zagonetni stanar. U *Rocco e i suoi fratelli* Ciro trči nizbrdo stubama kako bi se motorom odvezao na policiju, prijavio Simonea, te razorio, a možda i spasio razorenu obitelj – izbezumljeni Rocco ga slijedi i razbija ulazna staklena vrata. U *Vaghe Stelle dell'Orsa* pokretne stepenice sestru uvode u unutrašnjost cisterne, a tako je vraćaju i u njezino djetinjstvo i mladost. Slično kao i u *Bellissima*, i u *Lo straniero* stubište je otvor kroz koji se život dijeli sa životom susjeda, sa životom starca čiji se bolesni pas ne vraća, sa životom prijatelja koji ponižava svoju ljubljenu, Arapkinju. U *La caduta degli dei* stubište na kojem Martin prisiljava majku da klekne stvara vezu između onih prostora u kojima obitelj boravi zajedno i onih u kojima je svaki član obitelji sam; i u *La strega bruciata viva* stube su put koji povezuje privatne prostore gostiju i javne prostore za objede i društvene igre, prostore erotskih susreta gostiju, kao u dojmljivom prizoru u kojem Gloria sa svjetlucavozlatnim fesom na glavi u poput vina crveno-zelenom polumraku

blagovaonice traži prsten, a oko nje polagano kruže muškarci u večernjim odijelima, *cruising*, zagonetna koreografija želje, koja svog parnjaka ima u *Senso*, kad grofica posjećuje vojnički kvartir. U *Ludwigu* stube su put do tornja s kojeg se želi baciti razvlašteni kralj. U *Gruppo di famiglia in un interno* stepenice služe kao most između dva svijeta što se međusobno isključuju, profesorova svijeta i svijeta mladih. *Il lavoro* započinje dolaskom grofa koji se žurno uspinje širokim stubištem palače. Dizalo u kojem Aschenbach susreće dječaka, čiji ga pogled smete, zamjenjuje stube u *Morte a Venezia*.

Sigurno da je u svakom filmu važno to *kako* se krug završi, *kako* se proizvede napetost između “elementa” i “značenja”. Ali iz toga *kako* ne može se stvoriti nikakvo značenje koje bi se dalo unaprijed ponuditi krugu. Uvid da ono moguće priječi mjesto utopiji, ne ono zbiljsko, ne tvori značenje o čijem razumijevanju ovisi ono pojedinih Viscontijevih filmova, njihova “filmskog kruga”. “Značenja” tih “filmskih krugova” ne sklapaju se u jedno značenje koje bi ih određivalo, a koje bi se sa svoje strane moglo uvrstiti u kakav teorijski diskurs i razumjeti. Ono što taj uvid kazuje, želimo li to tako reći, jest moment kruga, onaj tematski, koji ne smije dovesti u stanje mirovanja ni kretanje “elementa” ni kretanje “značenja”. Tema se ubraja u ono što određuje značenje pod aspektom onoga *Što*, dok se signifikantnost kao manifestacija onoga vanjskog ubraja u ono što određuje značenje pod aspektom onoga *Da* i onoga *Kako*. Možda je umjetnost, tj. možda je odnos prema njoj prije iskustvo nego diskurzivno razumijevanje, između imenovanja i pronalaženja, između opisivanja, koje se odnosi spram uzajam-

nog prožimanja “elementa” i “značenja”, spram pokrenutog “elementa” i pokrenutog “značenja”, i izlaganja što ga doživljava napetošću obilježeno razdvajanje “elementa” i “značenja”, ukaz nekog “elementa” na neko “značenje”, tema kao aspekt “značenja” (Menke, 5) – no, čini se da je to određenje nedovoljno, budući da iskustvo bez ikakvog razumijevanja ne bi bilo nikakvo iskustvo, a diskurzivno razumijevanje sa svoje je strane vezano za neko iskustvo, za ono što ga je samo to iskustvo omogućilo, svojom vezanošću za gestu mišljenja koja je uvijek i jezična, za otvaranje i razumijevanje stvarnosti, koje za sebe zahtijeva status stvarnosti. “Element” dospijeva u pokret, u pokret koji, kao uzajamno prožimanje blizine i daljine, stvari može okružiti prstenom ili austom. U “filmskom” je “krugu” značenje manifestacija onog izvan ili signifikantnost, a element manifestacija onog unutar ili opijenost. Vodi li pri analizi značenja igra svjetla i sjene k spoznaji paradigmatične uloge filma, uzajamno prožimanje blizine i daljine, kompleksna dimenzija dubine prostora vodi pak k toj spoznaji pri analizi elementa. Paradigmatično ovdje znači da se osobito iz filma dade iščitati da je umjetnost uvid u krvi i mesu.

12

Primjedba što je u članku o Viscontiju daje Sam Rohdie mogla bi biti povod za uspostavu veze između teorije melodrame i teorije filmskog kruga. Melodramu što je stvara Visconti Rohdie, naime, definira dvama momentima, momentom geste i momentom samorefleksije. Dva se momenta

postavljaju u kronološki odnos, pri čemu se čini da u redateljstvu djelu sve više preteže samorefleksija. "Visconti", piše Rohdie, "melodramu ne određuje s pripovjedačkog, tehničkog ili formalnog stajališta, već kao čistoću geste ›prije‹ forme: svjetlo, boju, zvuk, pokret." (Rohdie 2, 215) Ta melodrama u isto vrijeme ipak treba "u sebi" sadržavati "smisao za vlastitu povijesnost", stanovito "promatranje": "Melodrama promatra samu sebe u zrcalu što ga je sama stvorila." (ibid., 214) Ne odgovara li prvi moment melodrame, gesta, "strast", ono gledanje neposrednog sudionništva, "elementu" u "filmskom krugu", a drugi, samorefleksija, ono gledanje-kao koje uključuje neposredno sudioništvo, "značenju"? Tada bi melodrama bila forma koja ne proizlazi toliko iz točke indiferencije "elementa" i "značenja", koliko iz podjele koja proizvodi napetost između "značenja" i "elementa". No, dok se u melodrami između gledanja i gledanja-kao, između pogleda iznutra i pogleda izvana, otvara nepremostiv rascjep, dok se ona sama ukazuje nespojivom sa "smislom" za vlastitu povijesnost, i dok je doticaj sa "značenjem" kao samorefleksija na kraju dokida, u filmskom krugu mora još i krajnja napetost ostati takvom, "značenje" kao samorefleksija ne smije zaustaviti dvostruko kretanje manifestacije onoga izvan i manifestacije onoga unutar, ne smije posve blokirati gledanje ili "element", opijenost, iz signifikantnosti se sručiti u ukočeno značenje i tako istupiti iz kruga, kao da je značenje Viscontijevih filmova, njihovih "filmskih krugova", didaktičko-historijsko, pokazati što melodrama jest. "Campness" je odgovor na to koliko značenja, koliko samorefleksije podnosi melodrama.

Gdje se u nekom od Viscontijevih filmova događa prekid posredovanja, koji stupa u odnos napetosti spram uobličjenja i istodobno markira mjesto na kojemu, u "filmskom krugu", "element" i "značenje" ulaze jedno u drugo i jedno se od drugoga razilaze, točku indiferencije kao točku razlike? U *Morte a Venezia*, filmu u kojem Visconti u najvećoj mjeri postupa štedljivo s dijalozima, riječ i slika se razilaze. Riječ, koja vlada kratkim umetnutim reminiscencijama, raspravljanjima o životu i smrti umjetnosti, ima nešto nezgrapno i neukusno, estetički vulgarno, što strši iz slike. Ne pokušava li Visconti snimiti nijemi film, nijemi film koji, prema Cavellu, nikada nije snimljen (Cavell 4, 149)? Ne naglašavaju li te reminiscencije bespomoćnost i plitkost riječi koje predstavljaju same sebe, dok glazba odvodi dalje istraživanje gestičnog kao filmičnog, gestičnog koje stvara intenzitet slike i stoga ne samo da obuhvaća ikoničke poze, uzdignutu dječakovu ruku, već i sam grad, elemente, svjetlo, boje, ugodaje? Slike kojih se nikada nije moguće zasititi gledanjem intenzivne su jer imaju moć probuditi mrtve, moć onoga to-je-tako. Ti mrtvi umjetničkog djela nisu oni što su nekad bili živi, niti živi koji su umrli za života i kojima se umjetničko djelo upravo obraća. No, govoriti o mrtvima ipak nije besmisleno zbog toga što ni likovi, pa čak ni kraljici koji ih usisavaju u sebe, postajući sami likovima, nisu proizvoljni pronalasci. Svojevremeno im je nešto mjesečarsko. Aminu, prije nego što će zapjevati, a prosvijećeni grof stanovnike sela, s kojima je na "ti", upoznati s fenomenom somnambulizma, smatraju utvarom. Deleuze vidi u liko-

vima Giovanne i grofice Serpieri vidovnjakinje i mje-sečarke, ne zavodnice ili one koje ljube; Giovanni, odjeve-noj u crno, svojstvena je “gotovo halucinatorna osjetilnost” (Deleuze 1, 9 s.). *Morte a Venezia* gledatelja podsjeća na to da je mrtve moguće probuditi; da je život što im ga pokla-nja film i besmrtnan i prolazan, kao da su mrtvi istodobno i nerođeni. Lijepe su možda one slike što ih prožima ta nije-most, nijemost toga nastupa prolaznosti i besmrtnosti, do kojeg ne dopire nikakav iskaz. Pitanje koje film postavlja gledatelju koji oklijeva jest: je li njegovo to-je-tako više od pukog pederskog kiča, onoga to-je-tako rasipnog i praznog estetičnog, ili samodopadne i ništa manje prazne čežnje koja postvaruje ljepotu. *Tu* je mogućnost prekida u umjet-nosti; jer film je samo izvana moguće gledati ovako ili ona-ko; u estetičkom iskustvu, u iskustvu estetičke ozbiljnosti, nisu otvorene sve mogućnosti, potrebna je, kao i u izvan-estetičkom iskustvu, odluka što se donosi na otvorenome. “Mogao bih taj film vidjeti i ovako”, može glasiti kakva pripremna napomena; ali i uskrata onoga priznanja što ga zahtijeva stvarnost filma.

Čini se da čuveni prizor bala na kraju *Il Gattopardo*, čija duljina zauzima trećinu cjelokupnog trajanja filma, svojom neumjerenošću markira točku na kojoj se razlikuju “ele-ment” i “značenje”, bez obzira što prinčev ples sa seoskom djevojkom, refleksije o starosti i smrti pred Greuzeovim platnom i karikatura generala koji se ponaša poput starog šarmera, imaju dramatušku funkciju. To je tako kao da Vis-conti uvodi film u modernu, kao da za snimanje kakvog modernog filma nije potrebna “samorefleksija materijala i tehnike što je rabi film” (Ishaghpour, 32), kojom se inače

tako rado bavio, kao da se trajanje, krug ponovljenih pos-tupaka koji se neprestano okreće, pokreti, boje, forme osa-mostaljuju i stvaraju tkanje što se prostire iznad niti radnje, nepokolebljivo je rastvarajući. Naočigled prijeti gubitak pregleda, konvencija se raspada, oslobođenje filmskih ma-terijala navodi pozornost na njihovu kontingentnost. Međutim, ne uranja li tako pogled i u osobitost svijeta aris-tokracije, za koji, kao što se kaže i u romanu, vrijede vlastiti zakoni, štoviše koji je, kako piše Deleuze, nalik “sintetičkom kristalu” (Deleuze 1, 124) koji svoje mjesto ima izvan povi-jesti i prirode, izvan božjeg stvaranja, i koji možda nije ništa drugo doli svijet bez radnje?

U utopiji “filmskog kruga”, kojoj je Visconti predan mož-da prije svega u *La terra trema*, filmskom epu u kojem indi-viduum transcendirira do tipa, povijest do mita, slika stvar-nosti do stvarnosti slike, a “element” i “značenje”, stvar i misao neposredno su stvarni, rascjep između stvarnosti i mogućnosti se zatvara, ono moguće, mogućnost “elemen-ta” ili ona “značenja”, ne priječi više put kojim, čini se, valja kročiti, mjesto stvarnosti. Ukoliko je, međutim, utopija umjetnosti kao uvida u krvi i mesu prijelaz od “elementa” u “značenje” koji svoju stvarnost stvara otporom, rascjep između stvarnosti i mogućnosti ne zatvara se samo u slučaju smanjenja otpora, štoviše točka indiferencije “elementa” i “značenja”, točka dodira i prijelaza, ukazuje se kao točka razlike, a time čak i kao točka mogućeg razlaza. Na ovome je mjestu važna napomena što je čini Cavell u dodatku svo-joj knjizi. On govori o “idejama” koje u određenim “slika-ma” nalaze svoje “utjelovljenje”, dodajući da im je svojstve-na stanovita “snaga”, koju uspoređuje sa “snagom” stiha ili

glazbene fraze. Ta “snaga” je “neobjašnjiva” (Cavell 4, 177). Je li “snaga” zbog toga što je “neobjašnjiva”? Što predmnijeva Cavell? Čini se to da nema ideje ideje, značenja značenja, da nema značenja koje bi moglo istupiti iz “filmskog kruga”, precrtati njegovu aktualnost i podati mu stanovito određenje. Stvar koja znači, znak, nema značenja izvan “filmskog kruga”. Drugim riječima: nijednom filmu nećemo primjereno pristupiti tako da objasnimo njegovo značenje, da svakom “elementu” i sklopu “elemenata” pridodamo stanovito značenje koje dopušta “elemente” pod sobom. Ondje gdje se neki film mjeri time je li netko u stanju objasniti njegovo značenje ili ne, on neizbježno mora djelovati formalistično ili melodramatično, kao da podliježe suvišku stvarovitoga ili pretjeranoj afektiranosti, kao što se, obratno, i ostajanje pri pukom opisivanju “elemenata”, od kojeg Cavell više puta odvraća, mora ukazati kao nezadovoljavajuće i umjetnosti strano. Značenje značenja precrtava aktualnost “filmskog kruga”, izokreće neposrednu stvarnost “elemenata” u ono moguće, u ravnodušnu i tako uvijek samo moguću stvarnost nositelja značenja. Da stvarnost kruga treba biti “neposredna”, to ne znači da joj nedostaje značenja, već da nema značenja izvan kruga, nema posredovanja koje iz kruga vodi prema van. Ili se o zatvaranju kruga, štoviše o zatvaranju *kruga*, može govoriti samo onda, kad se pretpostavlja značenje značenja? Razilaženje riječi i slike u *Morte a Venezia* jedni smatraju nepostojanjem veze, a drugi stvaranjem te iste veze; samo pod uvjetom da se umjetnost može pojmovno odrediti, da se značenju i elementu može pripisati smisao, svrha, duhovno određenje, a tako, primjerice, i da se *svaki* razlaz značenja i

elementa može vrednovati kao podbačaj, kao nedostatno oduhovljenje osjetilnog ili nedostatno poosjetilenje duhovnog, može se možda izgladiti taj sukob. No, cijena za takvo poravnanje kraj je umjetnosti, dakle ponovno otvaranje kruga čije je zatvaranje ustanovljeno. Umjetnost se otvara prema nečemu drugom što je zamjenjuje i čemu ona odsada prijeći da zauzme svoje mjesto.

U stanovitom pogledu razumijevanje nekog filma nikada nije samo pojmovno razumijevanje, film se nikada ne može dovesti do pojma, umjetnost zahtijeva neupravn govori: “kao da” njezine stvarnosti. To se možda tiče čak i teorijskog ili filozofskog diskursa. Ukoliko nema značenja značenja, nema ideje ideje, nema *pojma* umjetnosti, nema duhovnog kraja umjetnosti, nema isključivo filozofskog određenja umjetnosti, tada, primjerice, uvid da je uvijek ono moguće, a nikada ono “neposredno zbiljsko”, ono što prijeći mjesto utopiji, nije jednostavno odvojiv od forme mišljenja, na kraju čak ni od njegove vlastite formulacije, od slova rečenice koju je formulirao Adorno i koju ne smije, kao vanjsku i zamjenjivu, od sebe odbiti i odbaciti nikakva objašnjavajuća parafraza, kao da ona prijeći mjesto duhu, oduzimajući mu slobodu i otvorenost. “Ono moguće, nikada ono neposredno zbiljsko, jest ono što prijeći mjesto utopiji.” Misao je postala “krvlju i mesom”, onim zbiljskim, ili još više: ona se nije obrazovala u nekoj odvojenoj duhovnoj sferi, da bi se naposljetku otuđila i prešla u nju; film ili filozofski tekst stanovito je činjenje, izraz misli u “krvi i mesu”, na koji može odgovoriti samo neko drugo činjenje, drugi izraz, filozofski tekst ili film koji ne okorijeva u mogućnosti, već sam osniva stvarnost ili aktualnost stanovita kruga

“elementa” i “značenja”, stvarnost ili aktualnost uvida koji priznaje. Tako se priopćuje “snaga” na koju se poziva Cavell. I to pripada njezinoj neobjašnjivosti.

14

Okolnost da umjetnost kao uvid u krvi i mesu, kao prijelaz koji otporom postiže svoju stvarnost, kao utopija “filmskog kruga”, zahtijeva neupravni govor, moglo bi se, želi li se netko upustiti u izvanjsku i zavodljivu analogiju između “elementa” i “značenja”, naći slikovito predočenu u zastiranju vidnog polja ili događanja, iz kojeg često proizlazi dinamika Viscontijevih filmova, koje dakle ima kompozicijsku funkciju. Postoje različiti oblici takvog zastiranja. Slijedi li se Daneya, zastiranje je vidnog polja, štoviše, ono načelo stilizacije koje se nalazi u pozadini Viscontijevih filmova i koje utemeljuje njihovu hermetičnost: “Nije riječ o gledanju, riječ je o ruci” (Daney), o ruci koja, poput strijele ili debele crne crte, prolazi posred slike, o ruci koja pokazuje prema nečemu što je svojina onoga koji pokazuje. Nema li otvorena i neposredna ekspozicija, poput one koja obilježava kasni stil *L'innocente*, neobičnu sklonost prema hermetičnome? Ništa se, moglo bi se reći, ne zatvara više od onoga posve otkrivenog.¹⁴ Izvjesno je da se u Viscontija gotovo i ne pojavljuju slike na koje se ne može primijeniti formula + 1, koja pretpostavlja nešto u načelu zastrto, is-

¹⁴ U formulaciji na njemačkom jeziku (“das gänzlich Offengelegte”), koja se oslanja na složenu strukturu glagola “offenlegen”, jasnije je da je i to “otkriveno” proizvedeno, učinjeno takvim. (Op. prev.)

ključeno, neobjašnjivo, neki dodatak koji se nikada ne može integrirati. Zapravo, zastiranje je već u temelju znaka, ili točnije: znak i broj analitički se ne mogu odvojiti. No, ta se analogija mora promatrati kao nešto što vodi na krivi put, zbog toga što svako zastiranje dolazi s mogućnošću otkrivanja, kakogod ova zakrčena, zapriječena, prividna bila, jer je ono pristup, kolikogod zabranjen, nekom drugom mjestu, stanovitom upravnom govoru, izazivajući tako neizbježno veću ili manju skepsu. Umjesto da se zastiranje tumači kao ograničenje govora, moralo bi se iz njega načiniti nešto što omogućuje govor uopće, kao što tek otpor omogućuje prijelaz, umjesto da ga jednostavno koči. Takvo bi tumačenje, doduše, onemogućilo da se spomenuta analogija održi, budući da bi se ona pri promatranju slika vjerojatno učinila nerazumljivom, ukoliko bi se i dalje naginjalo tome da se u zastiranju prepozna ograničenje ili kočenje.

Zastrta su često lica likova: lice medicinske sestre Arapkinje u staračkom domu u Marengu, lice glumice koja se u vikendici u Kitzbühlu igra slijepog miša, kao kasnije i lice bavarskog kralja, majčinsko lice Poljakinje na plaži na Lidu, lice kralja koji se, pateći, povukao u zamračenu odaju i odbija primiti Državu i Crkvu, lice supruge koja napušta rimsko prebivalište, kako bi se susrela s ljubavnikom. Zastrta su tijela od kojih se tu i tamo, u kakvoj sekvenci, na uvid dobije tek zrcalni odraz: nago Pupino tijelo, koje se zrcali u ulaštenom furniru kupaonice, tijelo sestre koja se uspinje zavojitim stubama, koje se, kao da silazi u dubinu, odražava u lokvici na dnu cisterne, tijela gosta i služavke koja se sastaju na staklu okvira za slike. Kao zastiranje djeluje i zastrt prostor, bilo da se nešto vidi samo kroz otvore, da zidar, na-

kon prisilnog uređenja, svojoj ljubljenoj Mari kaže da će njezin prozor sada biti zatvoren, a zbog toga i njegovo srce, da majka, koja se sakrila u operaterskoj kabini, gleda filmsko platno kroz pravokutnu rupu na zidu i postaje svjedokinja smijeha što ga u filmske ekipe izazivaju probne snimke njezine kćeri, da grofica žuri od jednog do drugog prostora, kako bi donijela kutiju s novcem koju je čuvala, a otključavanjem vrata pojavljuje se perspektiva bijega iz sobe, u kojoj ona nestaje; bilo da mnoštvo predmeta, likova, događanja, prostora otežava da se zadrži pregled, da se stvori prostornovremenski kontinuitet, da borac pokreta otpora prodiere naprijed kroz široku panoramsku sliku bitke, a da se točno ne zna gdje ona započinje i gdje završava, ili kako u nju pristaje svaka zasebna sekvenca, da se ulice, kanali i mostovi što se međusobno prožimaju ne sklapaju u cjelovit plan grada, da se krunjenje prikazuje u isječcima, kao da pompoznost povoda onemogućuje pogled koji bi obuhvatio cjelinu ili kao da je otpočetak ono vanjsko izvrnuto prema unutra, kao da je riječ o dojmu, a ne o izlaganju; bilo da se događanje odvija vani i tek na kraju ulazi u unutrašnji prostor, kako bi ga razorilo, da kuga pustoši ulice, prazni plažu, a onoga koji je ostao na kraju stoji i života, kao da je ogoljelost smrti cijena koju valja platiti za privid ljepote, ili kao da se čistoća i miješanje sudbonosno kreću jedno drugome ususret, da kralj dopušta da ga zastupa samo brat, osoba od njegova povjerenja, kojemu može objasniti svoje motive, a preko predstavnika državnog aparata sudjeluje u ratovima, za sebe stvara drugi svijet, sve dok se sam ne preda državi i dade zatvoriti, jer se i u zadnjem času odbija pokazati narodu i s vojskom srušiti vladu, da profesor iz

pojedinačnih, više ili manje povezanih komadića razgovora, što ih strana obitelj unosi u red njegova unutrašnjeg svijeta, doznaje o političkoj, društvenoj, moralnoj zbrci vanjskog svijeta, koja mu se učini i obećanjem i prokletstvom. O *Ludwigu* Geoffrey Nowell-Smith kaže da taj film kruži više oko radnji koje izostaju, nego oko onih koje se izvršavaju (Nowell-Smith, 178) – onih, dakle, koje bi nas izvele iz unutrašnjeg prostora, čak i ako se same ondje odvijaju; a Serge Daney o tome filmu kaže da pokazuje kralja koji neprestano popušta drugima ili ih plaća (Daney) – kao da je kralj, koji se ne libi nikakvog izdatka kada su u pitanju inscenacije, u svojem nepropusnom unutrašnjem prostoru još skrivljeniji nego vanjski svijet koji se jedva i vidi.

Zastiranje mogu biti tematski dio radnje. Anegdota u zgodnoj udatoj ženi podrijetlom sa sela, koja ide na najraniju jutarnju misu da je ne bi vidjeli, a inače nikada ne napušta kuću, čak ni da bi prihvatila prinčev poziv ili da bi sudjelovala na balu na kojem princ njezinu kćer predstavlja aristokratskom društvu Palerma, ne pripovijeda orguljaš, već je ilustrira kamera. Sve dok ih osoblje ne uhvati, Simone i Nadia, koji su otišli na izlet na jezero Como, ostaju gosti odvojeni ogradom koji promatraju bogataše u vrtu ispred hotela, čudeći se nevjerojatno visokim iznosima što ih valja platiti za jedno noćenje. Sadržajne i formalne elipse koje prekidaju radnju također djeluju zastiruće, bez obzira može li se veza koja nedostaje naknadno ocrtati ili ne. Jedan rez i Giovanna slijedi Gina po poljskom putu. Oboje se udaljavaju od krčme: iz razgovora proizlazi da su prethodne večeri odlučili zajedno pobjeći. Glas grofice, koji se, nakon prizora što se odigravaju na pozornici, u gledalištu i u lođama La

Fenice, prvi put razabire kao glas pripovjedača, dramaturški se ne može locirati ni nakon što je gledatelj dospio do kraja priče; ali njime se događanje izvlači iz neposredne sadašnjosti. Jesu li majka i njezin ljubavnik doista potkazali oca i skrivili njegovo umorstvo u koncentracijskom logoru, jesu li brat i sestra u mladosti doista bili u incestuoznom odnosu, nikada se ne razjašnjava. Patrijarh Joachim von Essenbeck prene se iz sna jer je čuo vrisak u svojoj vili; sljedeći put već ga vidimo kako leži na krevetu u lokvi krvi. Otkuda dolazi vrisak pitanje je koje se više neće postavljati, premda se može pretpostaviti da je to vrisak jedne od djevojčica s kojima unuk, koji osjeća sklonost prema djeci, igra skrivača; kako se umorstvo dogodilo, nije pokazano, premda se zna počinitelj, a uzrok čina prethodi njemu samome. Na početku filma *Senso* talijanski se domoljubi potajno dogovaraju tako što se pamfleti i buketi cvijeća predaju iz ruke u ruku, a da se pogled pripadnice pokreta otpora ne usmjeruje na predmet što joj je predan: slika neupravnog govora.

Milano je sveprisutan u *Il lavoro*, jer se nikada ne vidi. Volterru se u *Vaghe Stelle dell'Orsa* povremeno vidi, prije svega za vrijeme dolaska bračnog para i za bratove i muževljeve noćne šetnje; ali uglavnom se ne vidi: u zatvorenim su prostorima "balze" utoliko prisutnije. Visconti podsjeća na Čehova: "Nije potrebno vidjeti Moskvu, dovoljno je čuti sestre: Moskva... Moskva..." (Visconti 3, 45) Da se Lukaniju vidjelo u prologu koji je trebao prethoditi Roccovu dolasku u Milano, taj prizor (Megale, 59 s.) vjerojatno ne bi pridonio razumijevanju filma. Kamo ide stranac u *Le notti bianche*?

Mogućnosti što priječe ili Zbilja kao utopija

“Ono moguće, nikada ono neposredno zbiljsko, jest ono što priječi mjesto utopiji.” Neuspijevanje pokušaja promjene, kao posljedica usmjerenosti na razlikovanje mogućnosti i stvarnosti, tema je oko koje kruže gotovo svi Viscontijevi filmovi.

Iznimku čini *Lo straniero*, graničan slučaj *L'innocente*. U *L'innocente*, Viscontijevu zadnjem filmu, bonvivan promjenu prima kao nešto što se dogodilo, riječ je o eksperimentu života s onu stranu dobra i zla, koji ono moguće tretira kao stvarno i uruši se zbog stvarnosti, jer to moguće nije stvarno, već samo privid, obmana. Ono nije stvarno ni u smislu postojećeg društva, koje se i dalje održava pomoću dvostrukog morala, ni u smislu odnosa koji bi bio slobodan od obmana, jer ne bi izjednačavao slobodu sa širokogrudnošću, jer ne bi uporno ostajao pri onome partikularnom, brkajući ga sa srećom – brkanje koje je, prema Adornu, simptom dekadencije (Adorno 9, 627). Tullio, čiji je credo živjeti posve u sadašnjosti, bez osjećaja krivnje što bi je prouzročili drugi i bez savjesti koja kažnjava, ne biti odgovoran nikome drugom doli sebi, bez pogleda koji bi podigao sa zemlje, ne vidi zapravo ništa osim sebe samoga, a stoga ne vidi ni sebe, te se prevari i u pogledu supruge i u pogledu voljene, a tako i u pogledu vlastitih djelovanja što ih smatra izrazom lucidne autonomije. Poput osuđenog Meursaulta u ćeliji, u kojoj iz tamnoplavo-crnog strši još samo obrijana glava, dok su sve ostale boje vanjskog svijeta uklonjene, ali i poput Rocca, koji brata, što je kriv, ne želi predati policiji i sudstvu, ni on ne vjeruje u pravednost ljudi; no, za razliku

od Meursaulta i Rocca, on pokušava svoje ispravno sebstvo potvrditi spram drugih, spram društva. Njegovo samoubojstvo, koje njegovu ljubljenu natjera u bijeg, zadnji je čin toga sebstva, savnavanje računa. On je moli da ne zaspe, jer treba vidjeti da je on sposoban sam okončati vlastiti život. Premda Tullio drži da posjeduje nepomučen pogled kojeg se društvo plaši, njegov je pogled često izoliran, između njegova viđenja i njegova predmeta često niču prepreke. To upada u oči u filmu u kojem je ekspozicija gotovo uvijek nepomućena, kompozicije tek rijetko odvrćaju gledateljev pogled, on gubi pregled samo u onim prizorima u kojima likovi osjećaju tjelesno zadovoljstvo, u kojima se kamera približava njihovim tijelima ili ih, lagano nejasno, pokazuje u odrazu zrcala, kao da na taj način njezina leća hvata pomućenje pogleda što ga uzrokuje požuda. Jednom je Tulliov pogled izoliran u trenutku u kojem suprugu, koju navodno voli još samo kao najdražu sestru, odjednom ponovno poželi, za vrijeme šetnje vrtom vile Lilla, kada je slijedi dok ide kolonadom obraslom biljkama i sigurno gleda u kameru, nestajući u zelenilu i ponovno izranjajući; drugi put kad skriven iza rešetaka drvene pregrade nazoči krštenju djeteta koje mrzi i pritom ga otkrije brat. Na svečanoj večeri nakon mise sudjeluje kao krivac, kao onaj koji je dijete ostavio na hladnoći; supruga, majka, Amme još ništa ne znaju o smrti bespomoćnog djeteta, no kamera pokazuje Tulliovo lice iz kuta što ga čini slugina ruka, zatim iza svijećnjaka koji ukrašavaju stol.

Kao što je poznato, "stranac", glavni lik u filmskoj adaptaciji Camusova romana, u potpunosti se utapa u anonimnost društvene imanencije, s kojom se, ne svojom voljom,

sudara u neočekivanom trenutku pretjerivanja, pretjeranog djelovanja sunčeva svjetla, kojeg je Visconti učinio vidljivim tako što je po pijesku razasuo komadiće zrcala koji odražavaju svjetlo i zasljepuju. Blistav nož dječaka Arapina ubojicu ubada u oči. Meursault se usteže navući masku subjektivnosti koja bi postojećem društvu dodala odnos spram transcendencije – transcendencije stanovita smisla čiju mogućnost ostvaruje dvoličnost. Takav smisao, koji optužuje "stranca", može uzeti oblik ljubavi prema sinu ili prema muškarcu, onaj strahopoštovanja pred bogom, onaj družine ili poštovanja institucija. Moglo bi se tvrditi da društvo tek mora postati poput Meursaulta, da mora ukloniti ograde onoga mogućeg kao okoštalog smisla ili kita, okončati s brkanjem stvarnosti i mogućnosti, kako bi krenulo putem utopijske otvorenosti. Možda bi ta misao jasnije proizašla iz filma da se Visconti nije morao pokoriti željama udovice francuskog pisca i oštrije ocrtati društveno-povijesni i politički kontekst, čiji se prikaz ograničuje na skice i vinjete, ponekad grotesknih crta, na rabljenje autentičnih predmeta i terena: "Kao i obično, Viscontijev je rad bio vrlo točan kada se radilo o ispitivanju terena, o podjeli sporednih likova kao što je čovjek s psom, o podjeli svih onih likova koji pripadaju mehanici suda i koji su se, nakon opsežne i iscrpljujuće potrage, pronašli u Alžiru." (Ricci, 148) Valja pomisliti i na uredsku činovnicu, staru djevojku s naočalama i šeširićem, koju Meursault i Raymond promatraju pri ručku, i koja se nakon toga ponovno pojavljuje kao gledateljica u sudnici. Pretjerano odsječeni pokreti usta dok žvače pretvaraju film za trenutak u slapstick-komediju ili čak u crtani film. Već se u ranom romanesknom fragmentu

Angelo Visconti vježbao u vrlo jasnom ocrtavanju karaktera, kao što se može zaključiti na temelju stranica koje portretiraju trgovkinju kolonijalnom robom, a koje bi mogle stajati i u nekom romanu Juliana Greena. Muževa smrt, događaj koji je zapravo postao “pukim sjećanjem”, zadovoljava njezinu potrebu da svojem “strogom i nesalomljivu pozivu” prida “auru”, svjedočanstvo prošle, a zapravo nikada nedodijeljene “milosti” (Visconti 6, 43). U tekstu napisanom 1967. Visconti se poziva na studentske nemire i kaže da u suvremenoj književnosti nema junaka koji bi imao snažniju vezu za sadašnjost od Meursaulta: “Taj lik, koji najbolje izražava stanje duha mladih, već pripada generaciji roditelja.” (Visconti 7, 131)

Premda gotovo svi Viscontijevi filmovi tematski kruže oko neuspjelih pokušaja promjene koji su rezultat usmjerenosti na razlikovanje mogućnosti i stvarnosti, tema se varira od filma do filma. Mogu se utvrditi četiri varijacije, četiri skupine koje se pokatkad preklapaju i koje unutar sebe zahtijevaju daljnje diferenciranje.

Prvoj skupini pripadaju filmovi u kojima je ono moguće vezano za ljubav ili strast koja prekida s onim stvarnim, koja teži prekinuti povijesnu, društvenu, umjetničku okoštalost. U *Ossessione*, Viscontijevu prvom filmu, čiji sadržaj počiva na jednom američkom kriminalističkom romanu, probisvijet se zaljubljuje u ambicioznu ženu, nekadašnju prostitutku, koja više ne može podnijeti stiješnjenost malograđanskih fašistoidnih odnosa i koristi priliku za promjenu, ali samo da bi ponovno doživjela društveni uspjeh. Neobičan lik povratnika iz španjolskog građanskog rata, bez ikakvih obveza, koji nastupa kao umjetnik na sajmovima i

ocrtan je kao homoseksualac, dotiče takoreći tangencijalno sudbonosni krug koji zacrtavaju stvarnost i mogućnost. Taj lik otvara krug jer on sebi ne obećava neki mogući život, život koji tek treba živjeti, i zatvara ga, jer vjerojatno on prijavljuje ljubavnike koji su na sebe navukli krivicu, premda se čini da to moguće ili nagoviješteno prijavljivanje ima malo smisla. U *Senso*, igranom filmu u kojem se povezuju operna melodrama i točan prikaz povijesnih događaja, za vrijeme austrijske okupacije Venecije stanovita grofica, što se zauzima za stvar za koju se bori pokret otpora, ne odolijeva mladom oficiru okupacijske vojske, i u ime strasti izdaje svoje podrijetlo i svoja uvjerenja. Visconti otkriva drugu stranu mogućnosti, njezinu stranu koja priječi; u nenastanenu prostoru vile, u kojem se grofica odlučuje za izdaju, on dopušta gledatelju da prepozna raspremljeni madrac. Grofica, koja je na crveno presvučenom kanapeu provela noć s voljenim, u zoru mu kaže da nije spavala. Iznenaden, ljubavnik je pita zašto. Jer ga je promatrala dok je spavao, odgovara ona. Bit će da je zbog toga tako dobro spavao, sanjao o djetinjstvu, odvrća on. Odgođenost kojom Franz Mahler dobiva izgubljeni temelj sustiže groficu, ona sama pušta da bude nezamijećena. On je u odnosu na nju zapravo uvijek u prednosti. *Senso* pripovijeda i o onomu kad se djeluje protiv zdravog razuma, iz perspektive znanja podvojeno i opsjednuto, o nečasnosti revolta čija bezizlaznost, znana ili ne, još više potiče na djelovanje; možda je čak usredotočenost na mogućnost uvijek djelovanje protiv zdravog razuma, znanje je uvijek u savezu sa stvarnošću, djelovanje u ime zdravog razuma priječi mjesto utopiji jednako kao i djelovanje protiv zdravog razuma, razlika između dva ob-

lika djelovanja podudara se s razlikom između mogućnosti i stvarnosti. Stvar za koju se bori pokret otpora za groficu nije nečasna: ona nije dovoljno moguća, nije pravi revolt ili strast. Rečenicu da ono moguće priječi mjesto utopiji, ne ono zbiljsko, moralo bi se možda interpretirati tako da ona u pitanje dovodi razliku između mogućnosti i stvarnosti, da se dovođenjem u pitanje onoga mogućeg dovodi u pitanje i sama razlika, da se ono zbiljsko ne suprotstavlja onomu mogućem. Stanovita asimetrija, heterogenost, izbacuje mogućnost i stvarnost iz ravnoteže njihove razlikovnosti, koja ontološki ne mora biti razlikovnost jednakih vrijednosti; nešto je na njima neusporedivo, nešto što zabašuruje razlikovanje, bez obzira na nejednakovrijednost koja u ontologiji ili metafizici može biti navlastita onome razlikovanome. Polemička oštrica protiv mogućnosti, uz koju uobičajeno žele pričvrstiti utopiju, sigurno ne može svoju snagu crpiti iz stvarnosti, koja sa svoje strane priječi mjesto utopiji, iz znanja o tome da su stvari takve kakve jesu i da je svaka promjena iluzorna, protivna samome pojmu znanja.

Djelovanje protiv zdravog razuma, koje poput usuda određuje radnju filma *Senso*, poput usuda koji pritišće groficu Serpieri i koji zaziva nju samu, osvjetljava stanoviti aspekt melodrame koji nije pogođen ukazivanjem na razilaženje i prekid posredovanja između gledanja i gledanja-kao, na onemogućavanje prijelaza od jednoga k drugom. Taj aspekt i onaj homoseksualnosti često se dovode u vezu. No, ta se veza rijetko precizno određuje. Premda se homoseksualnost redovito spominje kada se govori o Viscontiju i njegovim filmovima, premda je Visconti na početku svoje djelatnosti kao kazališni redatelj u Rimu uprizorio komad

čija je tema bila homoseksualnost, likovi koji se pojavljuju u filmovima rijetko su homoseksualci. Ludwig i Španjolac iz *Ossessione* vjerojatno su jedini koji se mogu karakterizirati isključivo kao homoseksualci. Ludwig, koji je isprva zaljubljen u Elisabeth, dakako da nije prikazan kao lik za čije razumijevanje ključnu ulogu ima razumijevanje homoseksualnosti – usprkos uznemirenosti što je prouzročuje otkriće sluge koji se gol kupa u jezeru i radoznalost što je kralj osjeća pri tom prizoru, usprkos poljupcu što ga daje drugom slugi koji se utaborio uz kamin, i usprkos gozbi s golim seoskim dječacima u Hundingovoj kolibi. Kao da je homoseksualnost simptom usamljenosti, a ne obratno. U ranom filmu Španjolčeva se homoseksualnost pojavljuje kao produženje ili sastavni dio drugovanja čija bi se društvena i ljudska relevantnost zakinula, ukoliko bi se reducirala na homoseksualnost. Boksački manager u *Roccu* jednako je malo jednoznačno homoseksualan lik, kao i pripadnik elitnih nacističkih postrojbi u *La caduta degli dei*, Aschenbach u *Morte a Venezia* ili profesor u *Gruppo di famiglia in un interno*. Čak je upadljivo da ondje gdje bi neki drugi redatelj možda iskoristio priliku da karikira lik nekog homoseksualca, kao npr. pri predstavljanju živopisnog društva koje se okuplja u *La strega bruciata viva*, Visconti ne koristi tu priliku; ovdje se, kao suprotan primjer, može spomenuti tetka što na početku prvog Fellinijeva filma u boji, *Giulietta degli spiriti*, spopada udatu ženu u njezinoj kući na moru, s podrugljivo skiciranim tipovima iz rimske više srednje klase i njihovim pristašama. Razoružavajući odgovor što ga Suso Cecchi d'Amico, autorica scenarija i suradnica, daje na lažno kreposno, drsko pitanje o reda-

teljevoj homoseksualnosti, trebao bi odvratiti od prebrzog zaključivanja (Brunette, 54). Pa ipak, mogao bi se iznijeti argument da rijetkost kojom se homoseksualni likovi, oni koji su definirani svojom homoseksualnošću, pojavljuju u Viscontijevim filmovima ništa ne kaže o načinu na koji ti filmovi promatraju svijet, ništa o pogledu na svijet što ga otvara njihov pogled kamere. Tako se smatra da je nemoguće previdjeti da je strast što obuzima groficu Serpieri homoseksualna; da je ponašanje austrijskog oficira ponašanje lukavog homoseksualnog objekta požude, pedera koji se, prema vlastitoj izjavi, promatra u svakom zrcalu kako bi se osvjedočio u vlastito sebstvo, i koji upravo tim samopromatranjem u nastavcima pridobiva druge za sebe, kao da osvjedočenje u samoga sebe zahtijeva pogled izvana, kao da samopromatranje za njega ima neodoljivu draž, kao da su poniženje i mogućnost da ga netko ucijeni danak što se plaća, zbog toga što je svako zrcalo zamjenjivo, a ja koje samo sebe promatra je ništa koje uzmiče, kojemu samo osvjedočenje u vlastito sebstvo podaje konzistentnost što je to sebstvo treba kako bi se okrenulo sljedećem zrcalu; da je nemoguće previdjeti kako su opulentnost i inzistiranje na usudu rezultat homoseksualnog rafinmana, smisla za iluziju površine, i homoseksualne neuglađenosti, one u tragičko preobražene patnje zbog praznine koja se krije iza površine. Pod homoseksualnošću bi se tako razumjela forma i sadržaj melodrame koja između vidjeti i vidjeti-kao stvara svojom biti sudbonosni ambigvitet, kao da oko ili pogled zagrizu u nešto za što se istodobno zna da je iluzija. Zna se previše, a opet premalo, i tako se ostaje ovisan o mogućnosti koja se otvara poput ponora apstrakcije i povlači unutra one ovisne

o njoj. A ipak je Franz Mahler onaj koji pri prvom noćnom susretu s groficom, dok ona besciljno luta Venecijom i zaustavlja se kod fontane nasred širokog trga, kazuje posljednje stihove lijepo i misaone pjesme iz Heineove *Knjige pjesama*, o ljubavniku koji skače u grob za voljenom i tako i sam postaje leš: “Die Toten stehn auf, der Tag des Gerichts / Ruft sie zu Qual und Vergnügen; / Wir beide bekümmern uns um nichts / Und bleiben umschlungen liegen.”¹⁵

U *Le notti bianche*, filmu snimljenom prema kratkoj priči Dostojevskoga, sile ljubavi koja ruši sve društvene konvencije i stoga je poput prividenja, poput čiste mogućnosti, sukobljavaju se sa silama ljubavi čiju stvarnost jamči priznanje od strane vladajućih običaja. Da su Mario i Natalia par, mogli bi računati s tim da će dobiti pristanak, i to od šefa, s čijom dosadnom obitelji Mario odlazi na izlet na selo, kao i od krestave vlasnice prenočišta, koja se, za naknadu, brine o svakodnevici, o vrućoj kupelji za noge kod prehlade, o otvaranju prozorskih kapaka i toploj jutarnjoj kavi, o glačanju košulja i odijela, čišćenju cipela, javljanju na telefonske pozive. Izgleda da u tome filmu postoji čitav niz prizora u kojima se mogućnost i stvarnost ne razilaze, u kojima mogućnost ne priječi mjesto stvarnosti. To su oni prizori koji, genijalnom estetičkom izazovnošću, još radikalnijom od miješanja faktičnog i artificijelnog koje određuje stil, radnju zaustavljaju usred nje same i film za stanovito vrijeme, koje djeluje neodređeno, pretvaraju u plesni film, u neku

15 U prepjevu Vesne Parun: “Mrtvaci ustaju, Sudnji ih dan / Budi za sreću il' patnju. / Nas dvoje, bezbrižni, makli se nismo, / U ljubavnu uroniv tlapnju.” Objavljeno u: Heinrich Heine, *Pjesme*, priredio Vjekoslav Boban, Zagreb: Naklada Jurčić, 2001, str. 36. (Op. prev.)

vrst mjuzikla. Reflektori obasjavaju čvrsto zagrljene parove što se okreću. Prazna pozornica u najavi filma ispunila se oživjelim slikama, umjesto nepomičnim slovima. Moglo bi se pomisliti na okupljene čamce i razasute svjetiljke po moru u uvali Acı Trezza. Mornari su ušli u plesni lokal. No, otkucava ponoć i Nataliju, koja iznenada primjećuje koje je doba, poput Pepeljuge izguraju van na hladnoću, gdje se mogućnost i stvarnost iznova razilaze, neprestano zamjenjuju, gdje vjetar uzviltava novine, a ulične se svjetiljke njišu. Čarolija je prestala. Kontrast između praznine i punine podsjeća na Fellinija, u čijim je filmovima često prazan krajolik, kojim puše vjetar ili se nad njim nadvila magla, u suprotnosti s najživotopisnijim mnoštvom likova i rekvizita, kao da su to mnoštvo duhovi prizvani na pozornicu, poput fantazmagorije. Valja li kontrast u Viscontija tumačiti kao onaj između bajkovitog i nestvarnog s jedne strane, pustoši i stvarnosti s druge, *ili* kao kontrast između ukidanja i ponovnog uvođenja razlike između mogućnosti i stvarnosti?

U *Il lavoro*, izvrsnom komornom komadu iz omnibusa *Boccaccio 70*, razmažena djevojka i njen bogati otac u Burgenstocku shvaćaju da je milanski grof, za kojega se kći udala, obična konformistička budala. Ni ljubav nije izuzeta od zakona razmjene, ukazujući se kao rad, posao, prostitucija. Posljednja sekvenca pokazuje isječak ženskih usta koja se cere, kao da se za tijelo lijepi fetišistički pogled koji komada, kao da rad nije samo rad prostitutke, već i onaj kamere. Visconti će to komadanje kasnije ponoviti i odvesti još dalje; u prilogu za drugi omnibus, *La strega bruciata viva*, vidjet će se ponovno usta, ona glumice Glorije. Kamera ih približa-

va zumiranjem. Za vrijeme večere s blaziranim društvom u vikendici u Kitzbühlu kamera koja zumira poseže nakon toga za Glorijinim rukama. Vidi se kako gura prste u limunadu. Zumiranje, užasan udarac (Liandrat-Guiges 3, 241 s.) ili požudan zahvat, koji uvijek imaju učinak isijecanja i komadanja, zato što razaraju prostor, subjektiviraju, kao u onom trenutku kada grof u *Il lavoro* polugolo tijelo svoje žene neočekivano gleda požudnim pogledom i bakanalskom predradnjom zoblje grožđe, u prizoru iz *Strega* se takoreći kao stvar ugrađuje u dramaturgiju. Postarija gošća noću pokušava zvesti naočitog mladog slugu. Pronalazi izgovor da mu naredi da dođe u njezinu sobu, i skrivajući ruzno lice Glorijinom fotografijom u srebrnom okviru, okretno mu se približava; on se smješka, no smiješak mu nestaje s usana čim mu se dama dovoljno približila i otkrila tajnu zamjene, pokazavši mu pravo lice i stavivši mu ruku na rame, poljubila mladca na čijem se licu vidi gađenje. Za vrijeme vještijeg plesa, hommagea Silvani Mangano, gledatelju se nikada ne pokazuje čitavo tijelo, nego samo isječak tijela što se okreće i izvija, dok po njemu kamera klizi gore-dolje, od glave do nogu u ritmičnom pokretu, i koja kao da podvostručuje kretnju ruku što u zraku ocrtavaju oblike. A s njom pleše i gledatelj. U *Il lavoro* čini se da ostaje nerazjašnjeno da li djevojka koju muž zove jednostavno "Pupe" plače, čime priznaje vlastiti neuspjeh, ili se smije poput sfinge, jer je razumjela da ono moguće priječi mjesto utopiji, odnosu koji više ne bi bio određen ogradama što ih nalaže društvo. Pupe odrasta, kao kurva ili kao žena. Visconti, čija je intencija suze prikazati kao izraz samosažaljenja, govori o "bljesku svijesti" (Visconti 3, 46); nešto se raz-

otkriva. Vrijedni i lijepi predmeti koji postupno sve više ispunjavaju prostore kojima prolazi precizna kamera, ili su građanski statusni simboli, ili se u svojem obilju ne mogu više razlikovati od praznine, jer više nemaju nikakvu funkciju. Buketi ruža i gladiola pojavljuju se samo zbog njih samih; no, to pojavljivanje nije slučajno.

Kao parnjak zadnjoj sekvenci *Il lavoro* djeluje slika iz Renoirova nedovršenog filma *Une partie de campagne*, u čijem je nastanku sudjelovao i Visconti, i u kojoj suza klizi niz lice glumice Sylvie Bataille. Okružena prirodom što se upravo budi, ona predmnijeva predstojeće zavodjenje i želi ga, no plače, istodobno obuzeta stidom i užitkom, ispunjena tugom koja odgovara osjećaju što ga je izrazio u ranijem prizoru filma, uzbuđenju zbog prirode, uzbuđenju zbog prirode u njoj samoj, zbog promiskuiteta u kojem se miješaju krivnja i nevinost. Čini li neplaćena ljubav nekoga sretnijim od plaćene?

Doživljavamo li mehaniku farse i bulevarske komedije, kojima Visconti pribjegava, doživljavamo li to dolaženje i odlazanje, brkanje, neprestanu zvonjavu telefona koja je moment odgađanja i moment koji radnju istodobno pokreće zaobilaznim putovima, *kao takvu*, takoreći kao slobodnu igru forme, slobodnu, jer nije podređena sadržaju, tada se takvo gledište možda najviše približava onome filmskog kruga kao stvarnosti utopije, ali i onome esteticizma koji se opija umjetničkom virtuoznošću. Razlika u kojoj se ide na sve ili ništa, i koja je upravo stoga minimalna, nije samo u tome da se igra forme ne može izolirati od sadržaja, element od značenja i njezina tematskog aspekta, da u *Il lavoro* nije riječ o zatočenosti u građanskome ili krupno-

buržoaskome, o teškom oslobađanju od te zatočenosti koja se tiče odnosa mogućnosti i stvarnosti. Razlika je i u tome da estetička ozbiljnost slobodnom igrom forme ne zaposjeda prazninu. Možda se polarizacija u Viscontijevim filmovima, koji tendiraju praznini i punini, razvijajući iz toga svoju dinamiku, usmjeruje protiv zaposjedanja praznine, dobivajući tako neozbiljnost bez koje estetička ozbiljnost okoštava, a praznina se dokopa onoga što teži zaposjesti, forme ili sadržaja, značenja ili elementa.

U *Morte a Venezia* pogled na poze žuđenog, lijepog tijela, pogled koji je poput nemoćne žudnje, ukazuje na nešto više od dekadentnog društva ili okamenjene umjetnosti, zapečaćuje smrt umjetnika što je otpočetak slikom prolazio ukočeno, poput marionete, kao tijelo koje se pokorava manirizmima, trikovima, zaprekama. Tadziovo tijelo nije ništa manje umjetno od Aschenbachova, nije ni u kojem slučaju priroda, zbog čega se ponekad doima proizvodom mašte, tijelom kakva ortaka koji sve zna, što pak objašnjava njegovu promiskuitetnost: jednom, pri sviranju klavira, njegovo tijelo budi asocijacije na prostitutku Esmeraldu. No, poze toga tijela u pokretu ili mirovanju, tijela koje se polagano kreće između stupova nadstrešnice što vodi do plaže, ili odjeveno u mornarsko odijelo s guvernantom pristojno sjedi u društvu sestara, lijeve ruke prebačene preko naslona stolca i privučenih nogu, čeka majku i sluša "Pjesmu o Vilji",¹⁶ kao da tvore suprotan pol ukočenom, opreznom držanju i isprekidanim pokretima drugog tijela, što zastajkuje ili se trza, tijela koje zaprepašćuje svojom

16 Iz Léharove *Vesele udovice*. (Op. prev.)

okamenjenošću. Razlika između Tadziova i Aschenbachova tijela nije razlika između umjetnosti i prirode, djetinje prirodne nevinosti i ovladavanja prirodom, bliskog smrti. Bilo bi to kao da visokostilizirano tijelo mladog Poljaka nema nikakvih vlastitih obilježja i stoga nikakvih poza, i kao da će pritiješnjeno tijelo ostarjelog Nijemca ugušiti vlastita obilježja. Ljepota mladca je “varava i smrtonosna”, primjećuje Pascal Bonitzer, ona nije Bogojavljenje, već sredstvo da se dokraja provede usud prokletstva koje je zacrtano u dvostrukoj ukočenosti, onoj povijesnoj i onoj rodnoj (Bonitzer, 19). U *Gruppo di famiglia in un interno* sile pogleda na umjetnost koji potpuno proizlazi iz prošlosti sukobljavaju se sa silama neočekivane ljubavi koja se koleba između tjelesne i oćinske, i koja propušta stvoriti vezu, predati nasljeđe dalje, oživjeti sliku obitelji iz “conversation pieces”, koju Visconti riše već u *Il Gattopardo*, gdje je još živa, no već ugrožena jer se skrućuje u sliku: likovi sa suncobranima okupili su se na terasi gospodske vile iza koje se rasprostiru gole vrleti, i ispred koje su, nevidljivi u daljini, Palermo i more. Konrad, sin koji to još nije, umire prije oca, osuđujući tako i oca na smrt. Visconti na kraju oslikava novu Pietà, kad profesor nakon eksplozije što potrese kuću hita u unajmljeni stan na katu, i skrhan bolom podiže beživotno sinovljevo tijelo s kuhinjskog poda prekrivenog krhotinama, te ga polaže na ležaj.

U drugoj su skupini filmovi u kojima je ono moguće povod za pobunu koja se okreće protiv socijalnog iskorištavanja, nepravedne podjele dobara, i u kojima stvarnost sve više oslabljuje nadu u promjenu. *La terra trema* pripovijeda o takvoj pobuni u sicilijanskom ribarskom selu: nedostatak

solidarnosti među ribarima, u savezu s nadmoćnošću prirode, dovodi do toga da postojeće stanje uništi moguću promjenu; *Rocco e i suoi fratelli* pripovijeda o prilagođavanju nakon pokušaja promjene koji je krenuo krivo: promjena prilagođavanjem izdaja je promjene, usljed koje jedni potonu, a drugi njome mjere svoj uspjeh; *La caduta degli dei* pripovijeda o neopozivu kraju pokušaja promjene, priču o njezinoj parodiji ili travestiji, njezinu paklenskom ruglu ostvarenom savezom kapitalizma i nacionalsocijalizma. Nije li Martin, slabi i izopaćeni bratić, posljednja karika u lancu biranih prepredenjaka koji su inteligentniji nego što se misli, od Annovazzija, preko Franza Mahlera, do Konrada? Nije li on bratić Simoneov, crne ovce u obitelji Parondi, kao i bratić Giannihev, sebićnog Oresta u *Vaghe Stelle dell'Orsa*? Promatra li se Martin kao posljednja karika u lancu, genealog koji želi istražiti sam početak tog lanca otkriva u liku probisvijeta Gina stanicu čija dioba stvara i Kaina i Abela, i Rocca i Simonea.

U ovu skupinu svakako pripada i *Il Gattopardo*, film u kojem je riječ o neizglednosti održanja suviše društvene klase ili sloja, čijim se konvencijama dodaje sloboda od nezadržive pohlepe za profitom i dobitkom, nakon što je revolucija produžila stvarnost, umjesto da je ostvarila ono moguće. Radnja započinje smetnjom i razvija se na temelju mnijenja Princa od Saline da se ta smetnja ne može zanemariti niti poreći, te da njezino nijekanje ugrožava opstanak njegove obitelji i njegova društvenog sloja. Za vrijeme jutarnjeg brijanja u prostoriji punoj ogledala njegov mu nećak Tancredi kaže: Sve mora postati drukčije, da bi sve ostalo kako jest. Grof u *Il lavoro*, koji nema novca za život u

palači i koji se sigurno zbog toga priženio kćeri industrijalca, Tancredijev je glupi potomak, samo što je sa sjevera. U govoru kojim Princ od Saline u Chevalierovoj nazočnosti opravdava svoje ustručavanje da preuzme političku funkciju bit Sicilijanaca određuje se kao putena nepokretnost; tako aristokrat ne samo da ostaje vjeran svojoj zemlji, već i sloju čiji je član, dok u isto vrijeme za tu vjernost ipak mora platiti nevjernošću, savezništvom s priprostim gradonačelnikom koji je došao do novca i koji poredak na Siciliji dovodi do komešanja, zauzimajući se za pokretnost i promjene.

Filmovi u kojima se za ono moguće ne zauzimaju ljubav ili strast, već ljepota i iluzija umjetnosti, pripadaju trećoj skupini. Uz *Morte a Venezia*, film koji shematski suprotstavlja dvije predodžbe umjetnosti, apolonijisku i dionizijsku, i *Gruppo di famiglia in un interno*, film koji pokazuje ljepotu djela iz prošlosti, dovodeći ih u promišljenu opreku spram ružnoće sadašnjosti, ovdje valja spomenuti filmove *Bellissima* i *Ludwig*. U *Ludwigu* se doslovce stvara stanoviti svijet umjetnosti koji treba ostati netaknut nadmoćnim svijetom pragmatične politike, intriga i rata, što je slikovito prikazano u oba prizora što se odigravaju u spilji dvorca Linderhof, dok se u filmskom pogledu tim raskošnim slikama uvijek iznova oštro suprotstavljaju jednostavne dokumentarne slike. Čuju se zvuci Wolframove “Večernjače”,¹⁷ Ludwig nosi okruglasti, kruti šešir sa srebrnim brošem, približava se u čamcu, gondoli u obliku zlatne školjke koja, okružena labudovima, klizi po umjetnom jezeru. Zidovi Venerine spilje u kojoj se čuje šum vode, okićeni vijencima ruža, obasjani

17 Iz Wagnerova *Tannhäusera*. (Op. prev.)

su svjetlom skrivenih projektora, najviše crvenim, kao u nekoj feriji; na obali čeka pozvani glumac koji se maločas mogao vidjeti na pozornici. Na kraju izvedbe, priređene samo za kralja u teatru Cuvilliers, on je umro Romeovom smrću, nakon čega je pred spuštenim zastorom i pod zelenim, crvenim i ružičastim svjetlom reflektora dobio kraljevski poklon. Drugi put praznu spilju, uronjenu u modro svjetlo, posjećuje Elisabeth u pratnji dvorske dame. No, pogled je sasvim objektiviran, gluma se doživljava kao gluma, magija kao efekt, umjetnost kao dekor. Zloban smijeh koji spopada Elisabeth u dvorcu Herrenchiemsee kada stupi u dvoranu zrcala raskrinkava svijet umjetnosti, njezinu nestvarnost kao umjetnost.

U filmu *Bellissima* čežnja da se pobjegne iz bijedne svakodnevice razotkriva, protiv svoje volje, iluziju filma kao puki privid. To se ne događa samo u radnji, koja se od početka do kraja odvija u velikom luku, od filmskih studija do roditeljske spavaće sobe, i čija je tema sudbina majke i kćeri. Jedan od najuspjelijih prizora filma, koji gledatelja najviše potresa, vodi ga takoreći do sporednog mjesta događaja i reproducira, kao u kakvoj minijaturi, odnos mogućnosti i stvarnosti koji se u radnji ispituje; kao što u *Roccu* slike renesansnih platna što trepere na televizijskom ekranu u stanu imućnog boksačkog managera, u umanjenom mjerilu reproduciraju motive samoga filmskog prizora (Pistoia, 43). Posrednika i prevaranta Annovazzija, koji je se dojmio, Maddalena slijedi do obale Tibera, do osamljenog mjesta među trstikom. Nad glavama para razapeta je mreža koja čini neku vrst krova, okvira za to mjesto odvojeno od okoliša, od otvorenog svekrvina lokala. Annovazzi svojom

rečitošću pokušava zavesti ženu. Dojmljivo je kako glumica Magnani u tome prizoru promjenu raspoloženja izražava ponašanjem, prije svega izrazom lica; ona isprva pristaje, čini se da je njezino oklijevanje dio zavodjenja, a onda se dosjeti nekog boljeg i odbije mladog skorojevića, koji se usprkos povremenim protuudarcima uvijek iznova dočeka na noge; ne zato što ga je ona odjednom prozrela, jer ona ga je prozrela odavno, ne zato što vjeruje da on ne misli ozbiljno, jer on misli ozbiljno, želi spavati s njom, već zbog toga što vidi da umiljavajući jezik, lijepe riječi koje isprva zvuče uvjerljivo i kojima joj se on želi približiti, pletu puki privid. Mogućnost što se tu nudi, obećanje sreće, onemogućava vlastitu sreću neumoljivije nego što bi to ikada uzmogla tužna stvarnost. Od nje je ona pobjegla na film, tako što se ponaša kao glumica: “Prava tema filma je Maddalenin poziv da bude glumica.” (Ferrone, 89 s.)

O tome raskrinkavanju privida postoje i dva sporedna komada, koji prikazuju “prijelaz od zanatskog k industrijskom artizmu zvijezde” (Marcus, 118), kratki filmovi *Anna Magnani*, anegdota u kojoj je riječ o stvarnom Rimu u doba fašizma i Rimu kazališne pozornice, i u kojoj se izmjenjuju stvarnost i iluzija, te *La strega bruciata viva*, zloban i sentimentalni skeč s uistinu hrabrom dramaturgijom boja, vulgaran i rafiniran, stereotipan i idiosinkratičan, koji filmskoj divi neočekivano strgne masku, te to lice maskom ponovno skriva. Nakon što joj je pomoćnik ponovno stavio umjetno lice, nalik onome Nefretete, ona odleti u prozirnem helikopteru koji događanju daje ponešto od futurističkog *looka* šezdesetih godina, kao da se Viscontijeva kamera zagledala u kakvu avanturu Jamesa Bonda. Dramaturgija boja kreće

se od monotono bijele boje snijega, kada diva, koju nitko ne prepoznaje, doputuje u crnom rollsu, pa sve do svjetlacavo šarenih boja osunčanog gorskog krajolika, kad odlijeće, ostavljajući za sobom vrevu reportera. U međuvremenu Visconti pastelnim bojama oslikava spavaću sobu, snažnim koloritom prizor večere, oboji polutamnu prazne blagovao-nice, te noćni prizor, kad Gloria u prostranom dnevnom boravku susreće dvojicu muškaraca koji su za njom izgubili glavu. *La strega bruciata viva* profana je skica pokazivanja i opažanja, smještena tamo gdje uskraćivanje baš označava granicu blizine i potiče da se ta granica prijeđe, umjesto da odvaja sfere. Kad je shvatila da je glumica trudna, njezina prijateljica Valeria kaže da je to osjetila, kao da je nešto bilo u zraku, poput blagovijesti. U filmu *Anna Magnani* Visconti pokazuje kulise, kao i u filmu *Senso* godinu dana nakon toga i petnaest godina poslije u *La caduta degli dei*, sumraku bogova, u kojem majka, pohlepna za moći, vična rovarenju i intrigama, iza navučenog zastora promatra sina koji pjeva i glumata, preodjeven u Marlene. To je topos filma na koji se u to vrijeme nailazi i u Fellinija i Antonionija, u *Sceicco bianco* i u *La signora senza camelia*, ali i u Chaplinovu *Lime-light*, u kojem klaun pjeva onu istu talijansku pjesmu što je u *Morte a Venezia* muzičari izvode za goste “Hotela des Bains”; još prije, a i nakon toga, na taj se topos nailazi u američkom “backstage”-mjuziklu, sve do Cuckorova melankoličnog *Les Girls*. Visconti pokazuje prostor iza kulisa, scen-ske radnike i policajca, valjda izaslanika cenzure, koji za vrijeme predstave, za plesne točke u kojoj dvije djevojke skidaju prozirne kabanice, stoje sa strane, a publika ih ne vidi. Filmolog Lino Micciché pokušao je ocrtni dijalektiku koja

u toj epizodi raskida s neorealizmom. Premda se čini da Visconti u svakodnevici, u anegdoti o “psiču što se drži na križu”, slijedi neorealističku teoriju o “pedinamento”, prema kojoj neorealist u stopu prati neki lik iz svakodnevice i na taj način pleće niti priče, insceniranje priče time ipak izbija na površinu, tako da Magnani, koja glumi sebe samu, pripovijeda anegdota sebi, slavi glumačke trijumfe izvan “revijskog teatra” i prije pravog nastupa, onoga na pozornici Teatro Quattro Fontane, nastupa dvaput, pred mornarima na rimskom brežuljku Pincio i u policijskoj postaji, u vojarni u kojoj su smješteni karabinjeri; premda se kazališna mašinerija, dakle svakodnevnica ili proza privida, jednako jasno prikazuje kao i točka s pjevanjem, kojom Magnani, kao prodavačica cvijeća, na rekonstruiranom, umjetnom brežuljku Pincio dočekuje kazališnu publiku, premda, dakle, Visconti u filmu čiji naslov *Siamo Donne* želi reći da su i čuvene glumice, oko kojih se vrte pojedine epizode, posve obične žene, žene koje imaju život i izvan slike, postavlja pitanje je li glumica to što jest samo na pozornici ili u studiju, on se, čini se, zauzima za onu “životno važnu istinu” ili onu “životnu snagu istine” koja se nalazi u artizmu vlastitog prikazivanja – jer fikcijom na pozornici film završava, on mora tako završiti, budući da je, a kako drukčije, i on sam – film (Miccichè 3, 13).

Konačno, tu je i četvrta skupina, u kojoj je, doduše, samo jedan film pa se jedva i može nazvati skupinom. U *Vaghe Stelle dell’Orsa* modernoj se udatoj ženi i etruščanskoj kćeri ponešto “nezgrapne” i “animalne” ljepote (Visconti 3, 45) kao ono moguće nameće i sama blještava prošlost. Ona sadrži klicu oslobođenja od ravnodušne sadašnjosti, bez-

bojnosti ženevskog večernjeg društva i pragmatizma američkog supruga, namećući joj istodobno stvarnost traumatičnih doživljaja čija struja, slikovito prikazana okukama i vrtlozima, zrcaljenjima i igrama sjenki, prijete da će zahvatiti i njezino slobodno ponašanje. Bijela kamelija u izrezu Sandrine crne haljine što je nosi za vrijeme prologa, za vrijeme soareje na kojoj se govori francuski, njemački, engleski, a da se pritom komadići konverzacije ne prevode, tako da se markira sama konverzacija kao konverzacija, zvučna kulisa što žubori i šušti, najavljuje stupanje u zaplete prošlosti, kruženje, tako što se, kako se čini, suprotstavlja ravnoj crti predviđenog leta za New York, budućnosti kao produženju sadašnjosti. Visconti snima *Vertigo*. Nisu li zvučne kulise, koje on uvijek stvara tako što se jezici ne prevode, u *Morte a Venezia* ruski i poljski u prizorima na plaži na Lidu, elementi glazbene dinamike, praznina što se živahno pokreće, od koje se odvaja punoća glazbe, Mahlerove simfonije, klavirska glazba Césara Francka? U prvom planu, na klaviru kojem Sandra, nakon što je prepoznala glazbu što je pijanist upravo svira, prilazi s mužem, nalazi se posuda, prazna čaša za šampanjac, ali ne tako kao da se tu našla slučajno, kao da ju je tu ostavio netko od gostiju – jer ona je za to previše upadljiva. Nije se ondje našla ni iz razloga dramaturške nužnosti; druga čaša, koja se također nalazi na klaviru, sigurno služi pijanistu za osvježanje. Ni proizvoljno, ni nužno, a ipak tako da, u svojoj kontingentnosti, pripada upravo tu: to je taj neobičan zakon koji u Viscontija predmetima daje samosvojnost i privlačnost, koji iz njih stvara prostor, kao da stvari nisu doista u nekom prostoru koji mora postojati kao forma zora da bi se one mogle poja-

viti, kao da, dakle, postoje samo mjesta koja svoje određenje dobivaju od stvari, od djela "vidik", o kojem govori Heidegger u *Izvoru umjetničkoga djela* (Heidegger 3, 39 [37]). Možda je privlačnost koja proizlazi iz čaše već demonska, privlačnost elemenata i značenja što vabe, između kojih će likovi u Volterri zbudjeno vrludati jer priječe pogled na sebe. Svako osamostaljeno značenje – ono skrivljene ljubavi koja dovodi do prokazivanja i deportiranja, ono skrivljene ljubavi koja omogućuje isključenje vanjskog svijeta – iziskuje fiksiranje i time dvostruko priječi pogled. Pronađeno i fiksirano značenje svima kod kojih se zadržati oduzima slobodu što je trebaju za međusobno ophođenje, ophođenje s drugima i sa samim sobom. Njihovo ih je postvarenje dokinulo; oni koji ih traže pronašli su ih samo zato što su oni sa svoje strane dostignuti postvarenjem i tako dokinuti. Ono značenje, nasuprot tome, koje se ne da fiksirati, koje kao takvo odolijeva fiksiranju, upravo stoga što je njegovo fiksiranje ujedno i njegovo postvarenje, a njegovo postvarenje njegovo dokidanje, stvara kabinet zrcala iz kojeg oni koji u nj dospiju teško pronalaze izlaz. U tome su kabinetu izloženi opasnosti nihilizma. Traženo je značenje sjena. U *Vaghe Stelle dell'Orsa* svaki predmet baca sjenu, čak i ornamentalna rešetka na uzglavlju kreveta u kojem leži Sandra. Ruka joj klizi preko željezne spirale. Sjene izazivaju ljubomoru muža, pridošlice bez prošlosti. Traženo je značenje zatvorena soba, soba u koju se netko zatvara. U *Vaghe Stelle dell'Orsa* značenje se fiksira njegovim subjektiviranjem i objektiviranjem. Subjektiviranje što ga provodi brat Gianni, koji se sa sestrom nastoji ograditi od vanjskog svijeta, koji se od sestre, udate žene, osjeća izdanim i autobiografskim ruko-

pisom, objavljivanjem subjektivnosti, želi osvetiti, drugima, njoj, čak sebi, neprestano se tare o objektiviranje značenja, o objektivno ispitivanje koje Sandra provodi u arhivima i koje sada želi privesti kraju simboličkim činom, javnim priznavanjem oca koji je bio umoren u logorima. "Koja je to istina što je želiš otkriti?", pita odvjetnik Sandru. Ili: "Koja je to istina što je želiš razotkriti?" Vjeruje se da se zna što je istina, da je više nije potrebno otkrivati ili pronalaziti, naprotiv, da se istina mora još samo razotkriti ili ogoliti, kako bi bila ono što jest. Bratovo samoubojstvo, zacijelo prijetnja koja krene po zlu, moglo bi se promatrati kao zadnja konzekvenca subjektiviranja, kao njegovo očajničko zapečaćenje koje se urušava u objektivnost smrti. "Što se mene tiče, ti si već umro", posljednje su riječi što ih Sandra upućuje Gianniju. Suprug Andrew zastupa, da tako kažemo, vanjsku stranu objektiviranja, gledajući kroz objektiv amaterske kamere Sandru koja ljutito okreće glavu i uzaludno pokušava izvana pridonijeti raščišćavanju, postići konsenzus svih sudionika dobrom voljom i zdravim razumom. Nasuprot tome, pogled na sebe doslovce je bez značenja, to je pogled slobode, ne onaj koji otvara pronađeno ili fiksirano značenje, niti onaj u kojemu svako značenje u sebi sadrži drugo, čije mjesto zauzima i u kojemu se od mogućnosti do mogućnosti stvara lanac ili krug značenja. Vidik što ga otvara umjetničko djelo isto je tako bez značenja, utopijski, otvoren, poput kruženja u filmskom krugu, u točki indiferencije značenja i elementa, koja je ujedno i točka u kojoj se ove razlikuju, nastaje napetost, u kojoj je prijelaz otpor, a otpor prijelaz.

Valja, dakle, razlikovati dva kruga, dvije vrste kruženja. S jedne strane postoji kruženje zavojitim stubama značenja, za koje se predmnijeva da će se njima stići do dnevnog svjetla, i pritom se samo silazi dublje u rov, utapa se u tamnu, namreškano vodu, kao Sandra u cisterni, svojem tajnom i zaklonjenom sastajalištu s bratom nakovrčane kose, koji na prst stavlja njezin bračni prsten i koji, pogleda uperenog u vodu, stvarnost vidi naopako (Visconti 3, 45). S druge strane postoji kruženje koje ne pretpostavlja samostalnost značenja i elemenata, umnažanje samostalno nesamostalnih značenja i elemenata, ne pretpostavlja jedno značenje na mjestu drugoga, jedan element na mjestu drugoga, i koje stoga ne pretvara, izmjenično, stvarnost u mogućnost, mogućnost u stvarnost. Tvrdnja da ono moguće, ne ono zbiljsko, priječi mjesto utopiji, izražava uvid u takvo neprekidno pretvaranje. To je kruženje, kao kruženje bez preduvjeta, stvarno. Značenje prelazi u element, element u značenje, oni su signifikantnost i opijenost; ne stapaju se neposredno jedno s drugim, niti se toliko osamostaljuju da postaju preduvjetima. Oni pripadaju "disjunktivnoj sintezi", da uporabimo Deleuzeov pojam, na koju se ne može pozvati nijedan govor u tezama: "kao da" umjetnosti, koje pokazuju njezinu stvarnost.

16

Kako valja razumjeti Adornovu rečenicu da ono moguće, nikada ono "neposredno zbiljsko", priječi mjesto utopiji, uvid što ga Viscontijevi filmovi izražavaju "u krvi i mesu"?

S *duhovnopovijesnog* gledišta u toj se rečenici može vidjeti aluzija na političku debatu o "posibilizmu", u kojoj, recimo, Rosa Luxemburg sudjeluje svojim ironično oštroumnim člankom o alternativni između posibilizma i oportunističkog. Luxemburg u tome članku citira stanovitu definiciju, prema kojoj je posibilizam politika koja teži "onome pod danim okolnostima mogućem", a zatim razvija ideju prakse koja nije oportunistička zbog toga što se ne odriče analize i uzimanja u obzir "danih okolnosti", niti se jednostavno daje voditi mišljenjem "da se najviše uspjeha postiže ustupcima" (Luxemburg). Pitanje ne treba biti stremi li se onome mogućem ili onome nemogućem, već *kako* se stremi onome mogućem. Moć onoga nemogućeg i "nepomirljivog", moć poricanja "sadašnjeg poretka", koncentrira se u tome *kako*, umjesto da onome mogućem suprotstavlja apstraktna načela, umjesto da poriče "svakodnevne konzekvence" tog "sadašnjeg poretka", a njega samog pritom odobrava i time stvara "dvospolca" koji "nije ni frigan ni pečen". Dekonstrukcija preuzima tu misao, ne pozivajući se pritom na debatu, i shvaća je kao napetost između onoga mogućeg i onoga nemogućeg, između nemogućeg koje ostaje upućeno na ono moguće i mogućeg koje ostaje upućeno na ono nemoguće, primjerice u obliku prava i pravednosti, čiji je odnos onaj izazova, a ne onaj nadopunjavanja. Ono nemoguće, pravednost, ne mjeri se u odnosu na ono moguće, u odnosu na pravo i njegovu povijest, ne crpi svoju snagu negativno, iz pozitivne snage onoga mogućeg, mogućeg kao danog ili mogućeg kao onoga što ga tek treba stvoriti. (Kaže li se "dekonstrukcija", možda se već zaboravlja da je Jacques Derrida "u krvi i mesu" promislilo tu misao.)

S gledišta imanentnog djelu Adornovu se rečenicu, jednu od posljednjih u uvodu *Negativne dijalektike*, u odjeljku o retorici, može čitati kao jedan od onih dijalektičkih preokreta koji kao da se odvajaju od argumentacijskog hoda, aporijski prekidaju njegov pravocrtan tijek. I zbog toga ju je lako previdjeti, ona iskače iz prikazivanja poput kakva kitnjasta ukrasa, prekida pozornost, kao da upravo tako želi zorno prikazati što to znači da u dijalektici “retorički moment” staje na stranu “sadržaja” (Adorno 1, 66 [67]).

Slijedimo li hod argumentacije, u kontekstu u kojem se rečenica pojavljuje riječ je o odnosu misli spram sadržaja, koji ne može biti ni “proizvoljno mnijenje”, ni ono “korektno bez biti”. “Proizvoljno mnijenje” i to “korektno bez biti” dva su pola “uvijek istoga” ili onoga “predodređenog konstrukcijom”, dva izraza “mita”. Adorno označuje sadržaj misli kao ono “otvoreno”, a to “otvoreno” pak kao ono “konkretno” i “neiskvareno”. Sadržaj je “otvoren” u usporedbi sa zatvorenošću onoga što je konstruirano društvenim predrasudama ili “formalnim zakonitostima mišljenja”, “konkretno” i “neiskvareno”, jer ostaje u stanju otvorenosti, ne pokoravajući se pokušaju da se “predodređenjima” ukalupi u konstrukciju koja ga pretvara u puko potvrđivanje forme. Da se diranje u sadržaj ukazuje kao “utopijsko”, to za Adorna, dakle, ne znači da je ono dalek i apstraktan ideal kojemu se možemo samo približavati, i da se stoga sam sadržaj uskraćuje svakom određenju. “Utopijsko” u ovome sklopu mora prije svega značiti da je zapriječeno mjesto onoga konkretnog, dakle otvorenost. Diranje u sadržaj mogućnost je što se “usred onoga postojećeg” pojavljuje kao “apstraktna”, dakle usred apstrakcije koja svoj temelj ima u

zamjeni, i koja je, sa svoje strane, temelj zamjene. U oba slučaja riječ je o zamjeni konkretnog i apstraktnog, bez obzira je li ona rezultat opsjene ili je perpetuirana. Ono moguće i nebivajuće, čija je “svijest” blisko vezana sa spoznajom zamjene i proziranjem zasljepljivanja, onoliko je stvarnije, onoliko je više bivajuće od onoga “neposredno zbiljskog” i postojećeg, koliko je konkretnije, koliko nije isključilo “sadržaj” spoznaje, koliko spoznaju samu nije preputilo njezinu prividu; utopija je “utopijska” iz one perspektive koju su stvorile zamjena i zasljepljivanje, čija se zbilja i postojanje ne može jednostavno poreći.

Takva interpretacija Adornove rečenice osporila bi da argumentacijski hod na ovome mjestu *Negativne dijalektike* kreće stranputicom koja završava u bezizlaznosti aporije. Zbog toga što je apstrakcija uzurpirala zbilju, postajući onime “neposredno zbiljskim”, ono moguće priječi mjesto utopiji, utopija nije ništa do utopije, udaljena i iskrivljena. Onaj tko rečenicu interpretira nekritički, izolira je, nastavlja zamjenu i zasljepljivanje protiv kojih se usmjeruje njezina implicitno kritička poanta, postaje odvjetnikom apstrakcije. Kontekstualnoj restituciji, koja jamči jedinstvo smisla, ne može se prigovoriti da rečenica već aforističkim poentiranjem vlastita doslovnog teksta, onime to-je-tako, dopušta i potiče odvajanje od konteksta, kao da upravo tu, gdje je Adornu stalo do reflektiranog i reflektirajućeg “spašavanja retoričkog momenta”, sam taj moment stvara zamjenu i zasljepljenje, umjesto da pridonosi prosvjećivanju. Prije se može prigovoriti da se zamjena i zasljepljivanje nastavljaju, da se s apstrakcijom pretjeruje do te mjere da se ne priznaje kako je apstrakcija postala zbiljom, da je

ono apstraktno i prije svakog postavljanja kritičnog pitanja “neposredno” zbiljsko. Za *svu* zbilju vrijedi da utopiji, onome otvorenom, ne priječi mjesto ono “neposredno zbiljsko”, već ono moguće. U onoj mjeri u kojoj je to otvoreno utopija, “svijest o mogućem”, a ne zbilja, ono čak priječi mjesto sebi samome, bezuvjetno ga potkopava.

Ukoliko pak Adornova rečenica općenito vrijedi, pa stoga i u kontekstu u kojem je zapisana, ukoliko se kontekst prelijeva, a to prelijevanje podsjeća da su uvidi u krvi i mesu, tada u njoj, u njezinu uvidu ili aporiji, valja tražiti sredstva za borbu protiv apstrakcije.

S gledišta povijesti djela može se u rečenici o mogućem koje blokira opaziti udar anarhističkog impulsa koji vodi tome da Adorno sredinom šezdesetih godina u predavanju o učenju o povijesti i slobodi ustrajava na tome da mogućnost za promjenu postoji u svakom trenutku i da se ne smije odgoditi za neku neizvjesnu budućnost (Adorno 10, 250) – kao da je upravo ono moguće kao uvjetovano utjecalo na izostanak ozbiljenja, čijim utvrđivanjem započinje *Negativna dijalektika* (Adorno 1, 15 [25]). Ono moguće u sebi je takoreći konzervativno, nastavlja ono zbiljsko i čini, slijedom toga, nemogućom promjenu, koju istodobno najavljuje ili prema kojoj otvara pogled. Da li bi se u nekom svijetu, u kojem bi sve bilo zbiljsko, uopće moglo govoriti o promjeni? Adorno, moglo bi se zaključiti, razotkriva transcendentni privid mogućnosti. Ono moguće nije dovoljno nemoguće. Ili je previše nemoguće, ostaje apstraktno i graniči s ludilom. Budući da je nedovoljno nemoguće, a opet previše nemoguće, ono moguće zapleće se u prijepor, u kojem svaki put zapada u zbilju. Kada Natalia u Viscontijevu filmu *Le*

notti bianche na kraju u snijegu opazi ukočeni lik željno očekivanog stranca, ostavljajući milog, no dosadnog činovnika, konkretnost mogućega, koje ovjekovječuje zbilju, pritišće apstraktnost mogućega, koje gledatelju izgleda poput priviđenja. Pritom je svejedno hoće li se stranac doista vratiti ili ne. Gotovo sve reminiscencije što prikazuju Natalijine susrete sa strancem imaju nešto nestvarno, kao da je to prikaz njezina opažanja stvarnosti.

Valja razlikovati dvije vrste nemoći mogućega, ali i zbilju na koju se promjena usmjeruje, jer ona priječi mjesta, od zbilje u kojoj su zapreke dokinute. Kada Mara, zagonetan lik jedne od sestara u *La terra trema*, dotiče tu zbilju, slobodu od izvanjskih ograda, ili ono otvoreno, ona se ne sudara s ogradom zbilje, niti s ogradom dvostruko nemoćne mogućnosti. Da je 'Ntoni, Marin brat koji pokušava pobunu, od samoga početka izgubljen, kao što tvrdi Sam Rohdie (Rohdie 2, 212), da će ono što je on projicirao u budućnost, ono “još-ne” neke promijenjene zajednice, njega osuditi i prepustiti zaboravu povijesti, to utemeljuje vrijeme sjećanja, nestvarnosti sadašnjeg, u kojem se čini da je ta sadašnjost temeljito promijenjena, da poprima anakronistične i sablasne crte. Temelj za to je, međutim, u usmjerenju na mogućnost – iz nje izvire ta vremenitost, ono “pre-kasno”, na koje se poziva Deleuze.

Zbilja otvorenoga što je Adorno nazva utopijom, zbilja filmskog kruga ili estetičke ozbiljnosti, činjenja stvari o kojima se ne zna što su, nasuprot zbilji zapriječenih mjesta, filmskoga kruga u kojem element priječi mjesto značenja, a značenje mjesto elementa, činjenja čije je mjesto zapriječeno od strane određenja stvari, nije mogućnost na koju

se netko usmjeruje, kako bi izazvao promjenu i dokinuo zapreke. Sredstva promjene moraju se iz uvida u krvi i mesu crpiti na drukčiji način. Nije li uvid u mogućnosti što priječe, uvid u krvi i mesu, više od pukog primjera ili slučaja takvih uvida?

Priznanje promjene

“Niente va perduto.”¹⁸

Elsa Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*

U svojim je filmovima, opernim i kazališnim uprizorenjima Visconti, kao što je poznato, pridavao veliku važnost određenom smislu za stvarnost, značenju onoga “neposredno zbiljskog”. Godine 1966. osvrće se unatrag na iskustva koja je skupio za vrijeme dvadesetogodišnjeg rada u kazalištu, pozivajući se, naizgled ironično, na sliku koja je stvorena o njemu i koja kruži: “Taj ljudi Visconti, misli se, on hoće stvaran, pravi Cartierov nakit, slavine iz kojih teče stvarna, prava voda, stvaran, pravi francuski parfem u bočicama na toaletnom stoliću, flandrijski lan na krevetima.” (Visconti 2, 117) U članku o invenciji i tradiciji, u kojemu, šest godina prije početka snimanja, već razmišlja o filmu koji se tada još trebao zvati *La terra trema: Episodio del mare*, Visconti opravdava relevantnost što je za njega imaju zvuk glasa ili šum mora (Visconti 8, 97), kao da će autentičnost reprodukcije tona djelu pomoći da učini pristupačnom neku bitnu stvarnost i da je pridobije za sebe. Šum mora za skladatelja Luigija Nona bio je pravi glavni lik filma. Kada je Nono trebao sudjelovati u stvaranju tonskog zapisa za film *Lo straniero*, želio je sa šumovima postupati kao da komponira i tako izbjeći dojam da se čuju tek više ili manje “slučajno” (Servadio, 188).

Postoji kratak Brechtov tekst po imenu “Stari šešir”.¹⁹ Nastao je 1934. u vezi s probama *Opere za tri groša* što su se

¹⁸ “Ništa se ne smije izgubiti.”

¹⁹ Izraz “ein alter Hut”, kako je Brecht naslovio tekst, doslovno znači “stari šešir”, no rabi se i kao oznaka za nešto što je već otprije poznato, nešto staro, nešto što nije zadnja riječ, staru stvar, starudiju. U ovome se odjeljku pojavljuje u oba značenja. (Op. prev.)

odvijale u Parizu. U tekstu je riječ o primjeru “glumca u doba znanosti” (Brecht, 275 [124]), dakle o glumcu koji se želi legitimirati kao “poznavalac stvarnosti”, kao što se kaže u pjesmi *Rekviziti gospođe Weigel*. Je li dakle riječ o onoj staroj stvari poetike, o vjerodostojnosti mimeze? Glumac čije ponašanje Brecht promatra pri pripremama za izvedbu treba biti samo četiri minute na pozornici, i to u ulozi “besprizornog maloljetnika” koji se prihvatio posla “kvalificiranog prosjaka” (ibid., 273 [122]). Nepozvan se pridružuje glavnim glumcima, kada oni s autorom posjećuju veliku prodavaonicu kostima. Glumac uljudno pita Brechta smije li potražiti šušir za svoju ulogu: “On se jednostavno nije mogao odlučiti. Oklijevajući bi stavio šušir na glavu i promatrao ga s izrazom čovjeka koji svoj posljednji, mukotrpno ušteđeni novac ulaže u očajničku špekulaciju, iz koje nema povratka.” Glumčeva muka, neutaživost njegove želje da “pronađe jedini način kojim se može predstaviti svoj lik”, čini se da je rasla i postajala tim veća što je jasnije bilo da je tom liku bila dodijeljena sporedna uloga, što je taj lik imao manje vremena da tijekom nastupa na pozornici predstavi vlastite “kobi i osobine”, da prikaže “komad života”. “Da li je Filchov šušir nekada bio skup, ili je barem bio skuplji od onoga drugog? U kojoj je mjeri zapušten?”, pitanja su za koja se čini da ih postavlja taj odmjereni, promišljeni, neodlučan, estetički ozbiljan glumac. On dugo promatra šušire, onda se okreće od njih, gleda kroz prozor na ulicu, kao da novim i svježim pogledom, nepomučen dugotrajnim udubljenjem, detektivskim sitnim radom, želi iznenaditi samoga sebe i predmete, kao da bi iznenađeni predmeti trebali iznenaditi njega, upasti mu u oko nepobjedivom evidenci-

jom, nedvosmisleno mu pripočiti ono to-je-tako ili to-je-to, i time takoreći izabrati za njega. Njegova znanost ima magijsku dimenziju. Brecht završava bilješku zadnjim obratom koji se u tome slučaju dogodio: “Na pokusu sljedećeg dana pokazao mi je staru četkicu za zube koja mu je virila iz gornjeg džepa kaputa i davala do znanja da Filch nije, živeći pod mostovima, zaboravio na najnužnije rekvizite civilizacije. Ta četkica za zube dokazala mi je da on nije bio zadovoljan ni najboljim šešinom koji je uspio pronaći.” (ibid., 275 [123 s.]) Onaj “jedini put”, kojim se dolazi do smisla za stvarnost, ponekad je zaobilazni put koji vodi preko nekog drugog predmeta. No, ne nabavi se samo tako nešto, što nas na ovaj ili onaj način ne nabavi. Predmet kojemu se posvećuje takva pozornost, koji čak postaje predmetom opsjednutosti koja teži očitovanju, tome da se umjetničko djelo ukaže kao uvid u krvi i mesu, nije tek gruba činjenica, nije nevažan rekvizit, nije ono neposredno zbiljsko u smislu puke stvari; ondje gdje on ispunjava dramaturšku zadaću, ondje gdje se sporedni lik ne gura u prvi plan i ne domogne se glavne uloge, ali ipak ima građe za glavni lik, nastaje stanoviti višak, višak pri ispunjenju, koji u Brechtovu tekstu postaje vidljiv posredstvom neočekivanog dodatka, činjenja, a u Viscontijevim filmovima, nasuprot tome, posredstvom osamostaljenja predmeta. Jer što li je drugo neki predmet koji se ne vidi, i koji svojom nevidljivošću treba imati udjela u umjetničkom djelu, doli osamostaljeni predmet, predmet koji, kao osamostaljen, postaje dijelom umjetničkog djela? Taj je predmet jednom samostalan jer se ne vidi, jer je ormare koji u predstavi ili filmu ostaju zatvoreni Visconti napunio autentičnim predmetima, ili je u

torbice čiji sadržaj gledatelj ne vidi stavio stvari kojima je ondje mjesto. Taj je predmet samostalan jer se ne može zamijeniti, jer je Visconti ustrajao na njegovoj nepatvorenosti, na tome da se ne stvara umjetno, kao rekvizit. Osamostaljenje je, dakle, u tome da predmet upravo u onoj mjeri u kojoj je samostalan u odnosu na dvije različite strane, u odnosu na kvantitativnu i kvalitativnu stranu, doprinosi tvorbi umjetničkog djela i da joj nije izvanjski. Moglo bi se čak tvrditi da je autentičnost uvijek nevidljiva, da je, prema tome nevidljivost predmeta funkcija njegove autentičnosti; bilo bi, naime, dogmatično smatrati da nikakav umjetno proizveden rekvizit nije dorastao onome prirodnom. Glumac Helmut Griem, koji nastupa u dva filma iz takozvane njemačke trilogije, *La caduta degli dei* i *Ludwig*, prisjeća se: "Luchino je kušao vino i ispljunuo ga u visokom luku. Dreknuo je na prisutne: 'Vjerujete li vi idioti, vi šupci, da su ljudi u vili Hügel, Kruppovi, pili vaš usrani Frascati? Jeste li poludjeli? Unutra mora doći Mosel! Pravi Mosel!' I oni su odmah odjurili u grad da u prodavaonici delikatesa kupe Mosel. [...] Potom je iznenada otvorio nekoliko ladica, ustanovio da su prazne, i dobio drugi napadaj bijesa. Dekorateri su morali nabaviti skupocjeni saten, posteljinu i ručnike, jer to je moralo biti unutra. Iako te ladice nitko ne otvara! Bilo je mnogo onih koji su na to rekli: 'Kakva glupost!'" (Storch, 53) Umjetnik se sumnjiči za brkanje umjetnosti i prirode, koje bi za njega moralo biti kobno. Tako bi se mogao tumačiti i onaj odjeljak iz Wittgensteinovih *Filozofijskih istraživanja*, koji završava pitanjem o tome što bismo mislili o nekome tko bi ustrajavao na tome da je u naslikanom loncu iz kojeg izlazi para voda što vri.

Što pak tvori taj višak pri ispunjenju? Ponajprije, on mu je navlastit, on ga definira. Ispunjenje se, naime, uvijek odnosi na neki manjak, na nedostatak koji nije proizvoljan, u kojem treperi anticipiran smisao što se, međutim, još uvijek uskraćuje, na nedostatak koji je, prema tome, prožet napetošću. Nešto nije dano, njegov izostanak stvara napetost koja se manifestira u mučnoj potrazi za pravim šeširo, u odbacivanju jednog šešira i razmatranju drugog, u vjeri da se šešir napokon pronašao i u ponovnoj dvojbi u ono što je upravo izabrano i što se smatralo konačnim izborom. Kad se to traženo nađe i napetost razriješi, ispunjenje mora, nasuprot svakoj anticipaciji ili mogućnosti, biti stanoviti višak, ono što se upravo nije moglo anticipirati jer nije bilo dano, neodlučnost glumca se ne da svesti na to da neki treći šešir nije stajao na raspolaganju. Pojašnjava to suplement što ga u Brechtovu tekstu čini četkica za zube, zaobilazni put koji se razotkriva kao "jedini put", činjenje kao pronalženje. Čak i da se glumac odlučio za neki šešir, ta bi odluka, kao ispunjenje, predstavljala višak u odnosu na množinu danoga, višak jednkrotnosti i jedinstvenosti bez koje bi govor o ispunjenju bio nerazumljiv. Ako je riječ o umjetničkom djelu, taj višak pri ispunjenju mora ipak biti obilježen još jednim aspektom. Jer umjetničko djelo, kazališni komad, opera ili film ne teže samo podvostručavanju zbilje; da se pronašao pravi šešir, da pravi ili autentični predmet ostaje nevidljiv u ladici koja se ne otvara, to za umjetničko djelo nije značajno zato što se tako rekonstruirala zbilja, što se ono "neposredno zbiljsko" zrcali u "neposredno zbiljskome", mimeza zbilje posredstvom zbilje, zbiljska mimeza. Umjetnost bi tada bila stvar vještine, a umjetničko djelo

komad izložen s ciljem da izazove gledateljvo čuđenje nad zanatskom umješnošću umjetnika, nad njegovim smislom za opremu. Svaki bi film tada bio kostimirani film, svaki gledatelj znalac. Ispunjenje, pronalaženje pravog šešira, osamostaljenje predmeta, u umjetničkome djelu ne služi toliko neposrednom i potvrdnom prepoznavanju zbilje, koliko stvaranju “apsolutne pojave”, kako je to formulirao Adorno u svojem istraživanju fantazmagorije (Adorno 11, 87). Pretpostavlja li melodrama glupo, nedragovoljno, samozaboravljeno sudioništvo u onome pojavnom, kako bi postigla učinak naznačen u njezinu pojmu, ukoliko je posljednji ostatak tog sudioništva ono tu-ima-nešto, ono čisto biti-predmnijevan, koje se nalazi u pojmu umjetnosti same, bez obzira kako ga shvaćamo, i koje se odnosi i na činjenje nečega za što se u načelu ne zna što jest, te na zahtjev što ga promatrač umjetničkog djela za nj veže, tada je “apsolutna pojava”, ono fantazmagorijsko, izraz za ono prema čemu se netko odnosi kada se odnosi prema umjetnosti, prema nekom djelu. Tada pri opažanju umjetnosti nije važno samo ono što se pojavljuje, ni samo ono kako se pojavljuje, već i da se uopće pojavljuje. To “da” pojave pripada opažanju umjetnosti, sudioništva u njoj, jednako kao i ono “što” i ono “kako”. Drugim riječima: gledatelj koji gleda neki Viscontijev film ne može ne opaziti kako se predmeti pojavljuju; s općenitog gledišta zbog toga što nijedna ideja, nijedno određenje onoga “što” ne zatvara “filmski krug”, a sa specifičnog gledišta zbog toga što je osamostaljenje predmeta Viscontijev specijalitet. Prisjetimo li se razlike između gledanja i gledanja-kao i razmislimo li o uvidima u krvi i mesu, kojima se mogu smatrati djela talijanskog redatelja,

tada bi se moralo reći da Visconti gledatelja s jedne strane zadržava u emotivnom gledanju, u sudioništvu u melodrami, a s druge strane u emotivnom gledanju-kao, u nekom gledanju-kao koje je više samostojna forma opažanja nego mišljenje, i koje ne bi trebalo zamijeniti s onom gledanja. Gledatelj ima osjećaj da vidi predmete prvi put u njihovoj biti, kao da se pojavljuju stvari po sebi. Usklik “Stvari se pojavljuju – zbilja!” mogao bi opisati njegovo iskustvo. On ne prepoznaje bit ili stvar po sebi kao nešto različito od pojave; prije će biti kako ima iskustvo da se stvari pojavljuju, zbog toga što se stvarno pojavljuju – Adornov izraz o “neposredno zbiljskom” može se i tako razumjeti. Viscontijeva kamera “čini se da zahvaća iza stvari” (Henze, 966). Od toga, od tog iskustva, gledatelj ne može odvojiti to da se pojavljivanje događa u umjetničkom djelu, posredstvom umjetničkog djela, štoviše kao umjetničko djelo, budući da je ono učinak kruga što ga čine “element” i “značenje”, to da mu se nešto čini kao pojavljujuće, bez znanja o tome što je umjetnik načinio, a što bi ga moglo odrediti, bez nekoga X koje bi, neprepoznato ili neprepoznatljivo, bilo u temelju pojave.

Deleuze stvara izraz “vidoviti esteticizam”, misleći pritom na okolnost da u Viscontija predmeti i sredine postižu “autonomnu materijalnu stvarnost” u kojoj zahtijevaju važenje “za sebe same”, ne služeći više kao spremišta, prijemnici, sredstva radnje. “Detalji”, dakle, nipošto nisu sredstva koja omogućuju da se “historijska nužnost nekog konkretnog položaja učini očiglednom” – kako glasi estetički postulat što ga u vezi s “historijskim romanom” formulira Lukács (Lukács, 56 [50]), koji ga, u negativnom smislu, ponavlja i u svojoj kritici naturalizma, predbacujući mu da ni

najveće “gomilanje detalja” ne može “adekvatno reproducirati beskonačnu množinu osobina i odnosa što ih po sebi ima čak i jedan jedini objekt zbilje” (ibid., 144 [130]). Kada si Mario u *Le notti bianche* želi prirediti lijepu večer i zabraviti razočaravajući susret s čudnom Natalijom, hoda gore-dolje ulicama prepunim ljudi, nadajući se promjeni, čini ono što se može označiti inače odgovarajućom, ali neprevodivom španjolskom riječju “callejear”. Pritom kupuje šećerni štapić, odgrize komadić, a ostatak stavlja u džep na kaputu. Nakon što ponovno susretne Nataliju, ona, promatrajući izlog, prepoznaje njegov odraz na staklu, a on, usprkos svemu, odlučuje provesti večer s njom, on gotovo neprimjetno uzima ostatak šećernog štapića iz džepa i baca ga. Kao gledatelj, već smo gotovo zaboravili da ta stvar postoji. Moglo bi se, doduše, tvrditi da taj “detalj” radnje služi upravo njezinoj konkretnosti: Natalia zamjenjuje ono što predstavlja taj predmet. No, isto bi se tako moglo tvrditi da pažnja što se poklanja tome “detalju” posljeduje time da se on počinje osamostaljavati, da odgrizeni šećerni štapić ponešto predugo privlači pažnju na sebe. A što se tek treba činiti kad se uoči da se u gotovo svim Viscontijevim filmovima pojavljuju psi, a da to i nije svaki put dramaturški opravdano? Već na trivijalnoj razini, na razini na kojoj se radnja još održava netaknuta, na razini na kojoj kakav idiosinkratičan element pristupa radnji, a da je ne skreće, “detalj” prijeti da će se gomilati i ugurati takoreći između gledatelja i radnje. Pribadača je za jednoga španjolskog pisca onaj predmet iz *Le notti bianche* koji, “beznačajan i bez neke prepoznatljive vrijednosti, služi kao spojnica što omogućuje prijelaz iz stvarnosti u svijet snova.” (Martín Garzo, 81) U trenutku prijela-

za to bi trebalo izgledati tako kao da Natalia započinje pjevati; držati pribadaču u ruci i ne znati što bi se njome počelo, to može završiti samo pjevanjem, time da vas ponesu sile koje ne razumijete. Osjetila oslobođena upućenosti na ono što propisuje radnja u Viscontijevim filmovima zaposjedaju predmete i sredine, tako da nastaju “snoviti” odnosi: “Radnja takoreći lebdi u nekoj situaciji, umjesto da je navodi do cilja ili da je povezuje”, piše Deleuze (Deleuze 1, 11 s.). Visconti je roman *Adrienne Mesurat* htio uzeti kao predložak za film. Poznato je da se njegov autor, Julien Green, poziva na “vidoviti pogled”, na to da slika, koja se pojavljuje i nameće, u svojoj neizbježnoj određenosti čini inshodište umjetnikova rada. To vrijedi i za Viscontijeve scenarije i filmove, kao što podvlači Federica Mazzochi (Mazzochi, 19).

“Apsolutna pojava” formula je što je Adorno primjenjuje kritički; on je u istraživanju fantazmagorije tumači kao “zastiranje produkcije pojavom produkta”, kao “privid” koji postavlja “zahtjev onoga što jest” (Adorno 11, 82), kao “iluzijski karakter umjetničkog djela” koji se prezentira kao “stvarno sui generis”, ukratko: kao fetišizam robe na području umjetnosti. “Apsolutna pojava” je nešto opsjenarsko, varka da produkt sam sebe producira, da ga nije proizveo umjetnik. Umjetnik koji čini nešto za što ne zna što jest, čini nešto što se ne pojavljuje kao stvoreno, čije pojavljivanje počiva na zaboravu činjenja. Je li taj zaborav potpomognut, štoviše suskrivljen konstitutivnim ne-znanjem? Zamjerka što je Adorno upućuje umjetniku, kao stvaratelju fantazmagorije, u osnovi je dvostruka. Prvo, on mu zamjera da zapada u fetišizam robe koji nastavlja svojim djelom, jer nijedna pojava u umjetnosti nikada ne može biti “apsolutna”, nje-

zina stvorenost znači da je ona uvijek uvjetovana pojava, pa i tada kad umjetnik ne zna, ne može znati, čak ne smije znati što čini. No, Adorno mu, s druge strane, predbacuje i da se konstitucija stanovite stvarnosti, koja je “apsolutna pojava”, ne odriče “odrazivosti” [*Abbildlichkeit*] (ibid.), i to tako kao da pojava fantazmagorije nije dovoljno apsolutna, fetišizam kao da je ograničen, a zato i stvarnost nestvarna; kao da se hranjivo tlo ideologije, društveno proizvedenog brkanja prve i druge prirode, što ga Adornova kritika umjetnosti nastoji prozreti i odrediti, širi u onome razmaku koji “odrazivost” sprečava da uđe u “apsolutnu pojavu”; kao da iskustvo onoga “da” sugerira spoznaju onoga “što”, kao da usklik “Stvari se pojavljuju – zbilja!” prelazi u iskaz o stvarima što se stvarno pojavljuju. Obje se zamjerke, koje Adorno ne razdvaja eksplicitno, mogu ponovno dovesti u međusoban odnos tako da se razmak između “odrazivosti” i “apsolutne pojave” interpretira kao znak nemogućnosti da se ukloni uvjetovanost.

Ne postoje li, slijedom toga, dva oblika, dva viđenja, odnosno dvije funkcije “apsolutne pojave” ili “vidovitog esteticizma”, što ih valja odvajati? U onoj mjeri u kojoj nedokidivo ne-znanje o onome što je umjetnik načinio, koje on dijeli s promatračem umjetničkog djela, sadrži to da je činjenje činjenje onoga što se ne može činiti, otvaranje koje ne pretpostavlja pravilo ili pojam otvorenosti, i istodobno se sa svoje strane može otvoriti, umjetničko je djelo teško jednostavno prikazati, iskusiti ili prepoznati kao nešto načinjeno; jer da se zna što se tim činjenjem namjeravalo, umjetničko djelo ne bi više bilo umjetničko djelo. Nužan parnjak Adornoj kritici fantazmagorije stoga je *appari-*

tion, ono “biti-dotaknut”, koje se u jednome odjeljku *Estetičke teorije* definira kao “predstavljanje onoga što nije, kao da jest” (Adorno 7, 128 [153]) i koje omogućuje umjetničkom djelu da tek postane ono samo: “Umjetnička djela iz kojih je *apparition* bila iskorijenjena bez traga nisu ništa više nego ljuštore, gore nego puko bivanje, jer više ničemu ne služe.” (ibid., 125 [150]) Postoje, dakle, dvije stvari za koje se ne zna što su; jedna je možda više, druga pak beskonačno manje od stvari o kojoj se ne zna što je. Iz istog je razloga, obratno, i nužan parnjak Viscontijeve “apsolutne pojave” njegova ironija, na koju je u jednome razgovoru ukazao Jacques Rivette; tako melodrama iskušava Marxovu ideju o ponavljanju povijesti u kostimu, kao maskarada (Liandrat-Guiges 1, 164). Okvir kao konstanta ovoga filma, dakle okolnost da se slika pojavljuje kao komponirana, kao naslikano platno, mogla bi se jednom smatrati preduvjetom “apsolutne pojave”, a potom onime što omogućuje ironijsko udaljavanje, kao što to daju naslutiti diskurzivno pjenušanje i one sekvence u kojima se scenska čarolija prekida, u kojima kulise stupaju u vidno polje. Nisu li Viscontijeve prve slike, one njegova filma *Ossessione*, slike poljskog puta što se vidi kroz okno kamiona, program, prascena, zametak? Demarkacijska linija koja se nalazi između prethodnog zaborava činjenja u emotivnome gledanju-kao i naknadnog zaborava činjenja u emotivnome gledanju, između zaborava koji je prethodan, jer je navlastit samom činjenju, i zaborava koji je naknadan, jer ga činjenje brisanjem vlastitih tragova ima na umu, mora se uvijek iznova povući, a da pritom ne izgubi na važnosti; nemogućnost njezina utvrđivanja upravo ima za posljedicu da se njezina važnost ističe, da se ne smije

izjednačiti s nemogućnošću povlačenja takve linije, s preklapanjem onoga “neposredno zbiljskog” koje je umjetnost, i onoga “neposredno zbiljskog” koje je komadić ideologije, i u tome smislu potajno posredovano.

18

“Snoviti” odnos, o kojem govori Deleuze, ukazuje možda na onu zbilju koja više nije zbilja ograda, u *La terra trema* na onu “veličanstvenu pojavu osjetilno dostupna jedinstva čovjeka i prirode”, koja “komunističku svijest” određuje mnogo dublje od “borbe s prirodom i borbe između ljudi” (Deleuze 1, 12). Nije li ono nerazrješivo moguće u nekom događaju, ono što Deleuze na drugom mjestu naziva “udjelom vidovitoga” (ibid., 31), ponovno upravo ono “neposredno zbiljsko”, a nipošto ono moguće koje je različito od zbiljskog i time dvostruko nemoćno? Kada Youssef Ishaghpour tvrdi da u mnogim Viscontijevim filmovima nema previše, već premalo smisla, kao da redatelj i gledatelj uživaju u stvarima koje se otimaju “tiraniji značenja” (Ishaghpour, 93), iz toga bijega može se razaznati i da “filmski krug” ne stavlja u pokret ni ideja ideje, ni značenje značenja. Suzanne Liandrat-Guiges trudi se dokazati da “gomilanje” stvari i citata kojima se Visconti služi stvara “pokretnu skulpturu” koja “hermeneutičku djelatnost” nije kadra pretvoriti u prepoznatljivo, jednolično obličje (Liandrat-Guiges 2, 37).

U recenziji epohalnog uprizorenja Goldonijeve komedije *La locandiera*, kojim je Visconti 1956. gostovao u Parizu

(Mazzochi, 21 s.), Roland Barthes tumači pažnju poklonjenu stvarima kao ukaz na posredovanje koje markira historijski prijelaz od karakterne uloge ka društvenom tipu. U predmetu, posredstvom njega, posredstvom otpora što ga on pruža, objektivira se individuum. Barthes govori o “realističkom teatru”, spominje Brechta (Barthes, 198). Takvo tumačenje nadopunjuje opaske o odnosu čovjeka i stvari u Viscontijevu ranom manifestu o “antropomorfnom kinu”. Na mjesto onoga postvarenog, konvencionalnog i retoričkog, interesa za stvari “zbog njih samih”, treba doći “zbilja umjetnosti” kojoj je stalo do “živih ljudi okruženih stvarima” (Visconti 9, 101). Događanje na početku filma *Rocco e i suoi fratelli*, kao što kaže katalonski redatelj Marc Recha, neodvojivo je od “svakog kuta stana u suterenu”, kao i od “gesta” likova (Recha).

Brižljivost kojom se Visconti bavio izborom i izlaganjem stvari u svojim djelima možda se može, s onu stranu tehničkih, recepcijskopsiholoških, književnohistorijskih, umjetničkoteorijskih aspekata, smatrati znakom za ono “neposredno zbiljsko” koje je želio stvoriti svakim filmom, svakim kazališnim i opernim uprizorenjem, znakom svijesti o onoj zbilji koja je zbilja samoga umjetničkog djela. Poput teksta u kojem se nalazi Adornova rečenica o zapriječenom mjestu utopije, umjetnička djela streme nekoj stvarnosti koja im pripada ondje gdje između elementa i značenja nastaje veza koja se sa svoje strane ne da podrediti značenju i koja, primjerice, ne isključuje prekidanje “filmskog kruga”. To za filozofiju znači da ne raspolaže istinom, već da se u njoj zadržava. To za umjetnost znači da ona nije nešto moguće ili namjesnica mogućnosti, čak da nije ni

kritična ili negativna. Uspjeli filmovi što ih je snimio Visconti sadržajno i *predmetno* izražavaju to da su se promjene uvijek već dogodile. Ponekad za to čak pronalaze i likove. Konradu, svodniku, žigolu, oportunistu kojega profesor u *Gruppo di famiglia in un interno* iznenada doživljava kao mogućeg sina, u slikarstvu je blizak žanr “conversation pieces”, a u glazbi Mozartova arija *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, čiju novu snimku on nalazi u diskoteci svojega mogućeg oca. On čak vrlo dobro poznaje Bibliju, što Marchesu, koja podnosi raskalašenost, tjera u smijeh. Profesor ipak oklijeva priznati promjenu što se dogodila, i tako sve ostaje pri fatalno dvoznačnoj mogućnosti, koja prijeći put promjeni. Smrt, bilo nesreća ili samoubojstvo, sustiže mlađega, koji je samoga sebe u pisamcu upućenome starijem nazvao sinom. *Da se promjena uvijek već dogodila*, neovisno o tome dogodila se ili ne, da se promjena, onda kad se događa, uvijek već dogodila, stoga jer neka promjena kojom bi se moglo raspolagati ne bi bila promjena, jednako kao što to ne bi bila ni promjena prema kojoj se ne bi moglo odnositi, u koju se ne bi moglo umiješati, koju se ne bi moglo priznati, može se očitati iz ireducibilnosti *izraza*, iz toga da se krugu “elementa” i “značenja” ne može sa svoje strane dati neko značenje, da se “apsolutna pojava” ne može odrediti spoznajom. Kada Adorno govori o umjetniku koji čini stvari za koje ne zna što su, njegov govor može se shvatiti u svjetlu prošle budućnosti promjene. Ono što umjetnik čini djeluje tako da mijenja, markira stanovitu razliku, ono nije dodavanje indiferentnog “neposredno zbiljskog” indiferentnom “neposredno zbiljskom”. No, ono mijenja djelujući samo zato što umjetnik ne zna što čini, jer ne zna što čini u onome

trenutku u kojem čini nešto za što ne zna što je. Nije, dakle, riječ o tome da se mogućnosti ostvare, da se željno očekuje njihovo ostvarenje, štoviše da se tuguje za izostalim ili nemogućim ostvarenjem. Da bi se očistili putovi, stvorio pristup zapriječenim mjestima, svukli okovi heteronomije, valja priznati stvarnost, upravo tu promjenu što se dogodila. Svijet se vidi (drukčije).

Jesu li, prema tome, umjetnička djela stvari o kojima, *kad su jednom načinjene*, znamo što su, naime stvari koje djeluju tako da vidimo svijet, da ga vidimo drukčije, u slučaju melodrame, primjerice, posredstvom polarizacije između gledanja i gledanja-kao? Govor o znanju ovdje se ne smije povezati s isključivo kognitivnim zahtjevima, kao da je pritom riječ o kakvoj raspoloživoj spoznaji, kao da je jednoznačno utvrđeno što u stanovito vrijeme može važiti kao gledanje, a što ne, što kao promjena, a što ne; jer moglo bi se reći i da se o takvoj promjeni uvijek “zna” samo u odnosu priznanja prema umjetničkom djelu, da priznanje jest i ostaje manje ili više sporna stvar, i to i s obzirom na ono što valja priznati, kao i s obzirom na učinak priznanja kao priznanja. Ta spornost, moglo bi se dodati, naznačuje razliku između spoznaje i uvida u krvi i mesu.

U onoj mjeri u kojoj je prošla budućnost vrijeme promjene, ona treba priznanje, koje se pak, po svome pojmu, obilježenom napetošću i napregnutošću, cijepa na potvrđivanje i uspostavljanje: suprotno od spoznavanja i prepoznavanja, priznanje znači da ono što postavlja zahtjev za priznanjem biva potvrđeno u tako-bivanju, no istodobno da se to tako-bivanje njime tek uspostavlja. To da vrijeme promjene opažamo kao nešto “pre-kasno”, da se prema

njemu odnosimo prekasno i da ga stoga promašujemo, može se svesti na razdvajanje dvaju momenata priznavanja, na razdvajanje potvrđivanja i uspostavljanja. Zbog toga što ti momenti ne čine jedinstvo, što je priznanje prožeto napetošću, dolazi do jednostranog rasuđivanja, kao da promjena koja se dogodila dopušta samo potvrđivanje, kao da propisuje zakašnjenje, kao da se okreće protiv sebe i skrbi za vlastiti promašaj. Melankolija Princa od Saline proistječe iz vremena promjene i poteškoće priznavanja. On se, s jedne strane, ne želi zadovoljiti onim “pre-kasno”, ne želi samo potvrditi promjenu što se dogodila i zapečatiti propast aristokratske kulture, već je, ženidbom Tancredija za bogatu seosku djevojku, prihvaćanjem neplemićke obitelji u krugove aristokracije, želi i uspostaviti. S druge strane, on možda čak sumnja u svoj pokušaj i očajava nad njim, budući da u onome trenutku, u kojem se prema onome što trebamo priznati odnosimo tako što ga potvrđujemo i uspostavljamo, da bismo nastojali ispuniti njegov zahtjev, više nije moguće sebe izuzeti iz događanja priznavanja, iz nastajanja i promjene, pa tako preobrazba aristokracije zapečaćuje njezinu propast, u ovom slučaju zbog toga što aristokracija upravo isključuje preobrazbu i promjenu, zbog toga što se ona nalazi izvan povijesti, zbog toga što održanje njezina bivanja u svojoj biti ima nešto “sicilijansko”, a siromaštvo su i bogatstvo pak dvije strane istoga svijeta koji se razara iz sredine. Za plemića je uvijek “prekasno”; priznavanje nije aristokratsko, već građansko ophođenje. Leopard osjeća smrtnu ranu nakon što je uspio spretno izbjeći ranjavanje. Viscontijev film gledatelja u svoj svijet ne uvlači toliko formalnim postignućima i sadržajnim objašnjenjima; on to

čini prije svega prikazom stanovita tijeka u kojem dozrijeva uvid da sama smrt, čiju blizinu sluti Princ od Saline, zahtijeva priznanje, odnos potvrđivanja i uspostavljanja. U prizoru svitanja, u kojem se čuje reski zvuk zvona, a klerik s dječakom žuri dati posljednju pomast, princ klekne, pun poštovanja, skida cilindar, prekrži se i uzdignute glave izgovara profanu molitvu zvijezdi; s obzirom na to da on potom nestaje u gradskim uličicama, da pred njim pobjegne mačka, da se čuje duboki zvuk zvona, a iz dubine pojavljuje riječ “fine”, čini se da je taj uvid u njemu posve dozrio, da je postao uvidom u krvi i mesu. Prizor je lišen svakog sentimentalnog patosa, osobito stoga što je Visconti u nj umontirao drugi, i tako stvorio ironijski efekt. Skorojevići sjede umorni u kočiji u kojoj se odvoze kući. Bogati otac seoske djevojke raduje se pucnju koji signalizira pogubljenje pripadnika pokreta otpora, na čijoj se strani nekada borio i Tancredi. Nowell-Smith ironijski efekt tumači društvenokritički, ne vidjevši da i sam suprotstavlja ozbiljnost onoga koji reflektira neozbiljnosti onih koji su si uskratili refleksiju zbog toga što su neslobodni i što grčevito vjeruju u privlačna obećanja u uspjeh koja im daje njihova nesloboda: “Princ si može dopustiti da sam odredi trenutak vlastite smrti. Pripadnici pokreta otpora to ne mogu.” (Nowell-Smith, 89) Prekasno je da bismo još mogli ostvariti odnos prema smrti, tako da govor o promjeni koja se dogodila ovdje dotiče granicu svoje inteligibilnosti. Smrt je tautologija koja izmiče odnošenju, bilo da živog čovjeka snađe iznenadno i nasilno ili ne, ili da ga pak snađe u neizbježnoj patnji očekivanja. Pa ipak, ne umire se uvijek bez priznavanja, bez prihvaćanja njezina čina. Ne umire se? Neizrečen i neizreciv

uvid Princa od Saline čuva ga od toga da se preda smrti, on podaje njegovu liku što se udaljava nešto pomirljivo. Iako princ svojim javnim djelatnostima nije uspio riješiti poteškoću priznavanja, iako je priznanjem propast obitelji samo odložio, na kraju se čini kao da je pronašao rješenje za sebe priznavši smrt i stupivši tako u carstvo promjene. U gledateljevoj glavi pojavljuje se možda, poput prigušene jeke ili maglovite asocijacije, pomisao na Freuda, koji u *Sonu stranu principa u gode* napominje da organizam uvijek želi umrijeti na vlastit, njemu svojstven način i da odbija vanjske utjecaje koji bi mu mogli donijeti neku drukčiju smrt. Ta se misao ovdje prenosi u inače jedva usporedivu dimenziju etičkoga.

Ukoliko bi se, imajući pred očima prinčevu zatajenje, ipak ustezalo odnositi se prema promjeni koja se dogodila, odnositi se tako da se priznaje potvrđivanjem i uspostavljanjem, utoliko bi joj se nemilosrdnije podleglo, kao što se pokazuje na primjeru Ludwiga, vječnog popustljivca čija je sloboda, konačno, kupljena ustupcima, time da nije mogao ništa više doli popuštati i dopuštati. Govori li se u vezi s Viscontijem o dekadenciji, ispod površnog govorkanja može se predmnijevati, napokon, samo svijest o tim poteškoćama, o onome “pre-kasno” koje se u vezi s priznavanjem promjena što su se dogodile može promatrati s barem pet gledišta.

Prekasno se stiže onda kad se netko prema promjenama odnosi tako što ih potvrđuje, ali ne uspostavlja, kako ga one ne bi dotakle, ili se, zbog toga što se promjena već dogodila, prevarimo u pogledu nje; raskorak u ponašanju Pupe rezultat je toga što se ne može točno odrediti koliko je ona prisutna, dakle u kojoj mjeri do izražaja dolazi njezina bit mač-

ke, te u kojoj mjeri njezino potvrđivanje može i mora biti više od potvrđivanja. Prekasno se stiže onda kad se netko ne zadovoljava potvrđivanjem promjene, poduzimajući i uspostavljanje, no s ciljem da se na taj način zaštiti od promjene. Prekasno se stiže onda kad se ustežemo priznati promjene i odnositi se prema njima; pukotina što se otvara naposljetku je tako velika da ostajemo izvan svega, postavljamo strancem poput Meursaulta. Prekasno se stiže onda kad priznanje promjene, njezino potvrđivanje i uspostavljanje, počinje zdvajati o tome je li se promjena uopće dogodila; Natalia, koja je bila spremna priznati promjenu što se dogodila, ipak je nakon toga poriče i više se ne vraća. Napokon, prekasno se stiže onda kad se stiže prekasno; Aschenbach, žrtva trivijalnosti sudbine, ne uspijeva smoci snage priznati promjenu, i u trenutku u kojem to čini, iscrpljen pada i ne može više ustati s ležaljke na plaži. Ili priznavanje onemogućuje skladateljeva sebičnost, nije li on na plaži već odavno propustio priliku?

U Viscontijevim filmovima zauzimaju se sve ove pozicije, jer se, s izuzetkom Meursaulta u *Lo straniero*, gotovo svi likovi prema promjenama odnose tako što se usmjeruju na razliku između stvarnosti i mogućnosti. Njihovo usmjerenje prepušta ih vremenu onoga pre-kasno, koje prema njima ima učinak utemeljivanja, oni kao da propuštaju priznavanje, dakle i promjenu i ono “zbiljsko”, jer stižu prekasno i prije negoli su uopće mogli stići.

Priznanje promjene koja se dogodila potvrđuje da je umjetničko djelo stanovito “neposredno zbiljsko”, da je krug “elementa” i “značenja” stvorio stanovitu stvarnost, stvarnost koja se ne razlikuje od svoje mogućnosti i za čije

se označavanje stoga može posegnuti za neologizmom Nikole Kuzanskoga, što ga Deleuze u jednom predavanju naziva “riječ-kovčeg”, odnosno “riječ-portmanteau” (Deleuze 2, 31), dakle riječju koja označuje “disjunktivnu sintezu”, riječju koja “disjunktivnu sintezu” vrši. Ta je stvarnost stanovito “possest”, stanovito “može-jest” [“*Können-ist*”], u kojem se “čista mogućnost, zbilja i spoj obiju” ukazuju kao identični, ono “biti moguće” i ono “biti stvarno”, biti i može-bitu ne odstupaju jedno od drugog (Nicolai de Cusa, 9). Nema sumnje, u *Dialogus de possesset* na tu identičnost ima pravo božanski izvor, dok se kod svakog stvara mogućnost i stvarnost razilaze, povezuju se na onaj način da svaki stvor, nasuprot Bogu, može biti ono što nije (ibid., 35); samo je u Bogu “sve ono stvorivo [...] u svojoj mogućnosti zbiljsko” (ibid., 91). No, kardinal, jedan od trojice partnera u razgovoru, na jednome mjestu poseže za parabolom iz sfere konačnoga stvaranja, čija je svrha materiju, ono nebivanje stvorenoga tematiziranog iz perspektive onoga moći-postati (“*posse fieri*”), odbaciti kao mogućnost bivanja, kao pretpostavku o kojoj je ovisno ono moći-činiti (“*posse facere*”) onoga koji stvara. Poklapanje onoga moći-činiti i onoga moći-postati u božanskome “može-jest” u paraboli zorno prikazuje djelatnost stvaratelja ili tvorca: “Pretpostavimo li da si autor koji piše knjigu, tada je u tvoje aktivno Moći [*Können*], naime u pisanje knjige, uvezano i ono pasivno Moći, naime ono biti-napisano knjige, zbog toga što nebivanje knjige svoje Biti [*Sein*] ima u tvom Moći.” (ibid., 37) Umjetničko djelo u tome smislu nije nešto stvarno, što pretpostavlja neku mogućnost koja mu prethodi, i to onu elementa, niti je nešto moguće, što prethodi stanovitoj

stvarnosti koju tek valja stvoriti, stvarnosti značenja, koja se ukazuje kao potrebna brojnih preduvjeta ili treba umjetnost kao element. Stvaranjem umjetničkog djela događa se promjena, svijet koji se otvorio sa svakom se umjetninom koja pripada tome umjetničkom djelu nanovo i drukčije otvara: uvid u krvi i mesu. Da se pritom radi o stvarnosti kojoj ništa ne nedostaje, koja nije preobrazba ili namjesništvo neke druge stvarnosti i stoga pogođena virtualnošću, opkoljena poljem puko mogućeg, prema kojem se ravna stanovita stvarnost što je tek treba stvoriti, štoviše i umjetnost sama kao prethodnica neke moguće stvarnosti, to znači da je zbilja umjetnosti, stvari što je čini umjetnik, jednaka tome “može-jest”, o kojem ne znamo što je, i da to posvjedočuje priznanje koje potvrđuje. S Viscontijem se dogodila promjena koja iziskuje priznavanje; ne poštovanje, već pronalazak.

Jer priznavanje [*Anerkennung*], promatra li se ta riječ tuđim očima, pod sumnjom je da se u njemu duh, ono unutrašnje spoznavanje [*Erkenntnis*], tare o vanjskost prepozicije “pri” [*An*], riječ je to koja je i sama poput “riječi-kovčega” ili “riječi-portmanteaua”, “disjunktivna sinteza” potvrđivanja i uspostavljanja. One se uopće ne mogu odvojiti tako da jedna slijedi drugu; potvrđivanje da je umjetnost ono “neposredno zbiljsko”, u smislu onoga “može-jest”, događa se kao uspostavljanje, i obratno. U čemu se sastoji jedinstvo te “disjunktivne sinteze” postaje jasnije posegne li se za pojmom “kontrasignature” ili “od-pisa”, što ga uvodi Derrida. Najprikladniji tekst za to je *Signéponge*, napisan sredinom sedamdesetih godina i objavljen osamdesetih u obliku knjige; povod za pisanje toga teksta, izvorno predavanja, bila je konferencija u čast pjesnika Francisa Pongea, koji se, po-

put Viscontija, okreće stvarima, samim predmetima ili stvarima po sebi. Derrida rabi francusku riječ “chose” tako da se ova semantički koleba između predmeta i stvari. Eliptična i enigmatična rečenica sažima stanje stvari: “[La signature] manque, c’est pourquoi il la faut, mais il faut qu’elle manque, c’est pourquoi il ne la faut pas.” (Derrida, 49) Rečenica bi se mogla prevesti ovako: “[Signatura] nedostaje, zbog toga je potrebna, no zbog toga što mora nedostajati, nije potrebna.” Želimo li parafrazirati tu zavrzlamu, mogli bismo reći da su signiranje i signatura pojmovi za nastanak i označavanje stanovita odnosa bez kojega se predmet ili stvar posve uklanjaju, odnosa što ga, dakle, predmet ili stvar trebaju, kako bi se kao takvi konstituirali i pojavili; no, odnosa koji istodobno dira u predmet ili stvar, odnosa što ga oni stoga ne trebaju, da bi bili predmet ili stvar. Prigovorimo li tome da se ne može shvatiti to što bi se moglo predmnijevati nekim predmetom ili nekom stvari u koje ne bismo dirali, koje bismo ostavili da budu taj predmet i ta stvar, bilo da nema razloga odnos kao takav sumnjičiti za nepravedno diranje i prisvajanje, bilo da pretpostavka o diranju i prisvajanju od strane odnosa kao takvog teži besmislenom ili nepotrebnom pojmu “stvari po sebi”, same stvari, tada se može podsjetiti na to da ono dano, predmet ili stvar, nije dano, da se bez napora ne može uspostaviti nikakav odnos spram toga danog, no da je napor to što jest, više od puke vježbe, kvaziautomatskog signiranja, samo onda kad se možemo prevariti, kad se moramo suprotstaviti drugim naporima i potruditi se oko istine, kad je predmetu ili stvari uvijek navlastita stanovita samostojnost spram koje se valja odmjeravati. Napor da se uspostavi odnos, da se pred-

metu ili stvari dade signatura, teži uspostavi odnosa koji polazi od samog predmeta ili stvari, kao da je uspostavljanje toga odnosa relacija pod-pisa [*Zeichnung*] i od-pisa [*Gegenzeichnung*], kod koje se više ne zna tko signira kao prvi, a tko kao drugi. Signiranje je činjenje stvari o kojima se ne zna što su. U toj neodlučivosti, nemogućnosti određenja što je izvorno, a što izvedeno, ili, drukčije rečeno, gdje točno prolazi definicijska razdjelnica između potvrđivanja (da, ta signatura je signatura stvari) i uspostavljanja (ne, ta signatura nije jednostavno signatura stvari), Derrida vidi izvor ili događaj teksta, ono “ima” [*Es-gibt*], koje izražava neodredivost izvora i neizvedivost onoga što je poteklo, nedokidivo zamjenjivanje izvora i toga što je poteklo: “U od-pisu se pod-pis zapravo uzdiže i otuđuje. I u tom trenutku, u kojem se uzdiže i otuđuje, *ima* teksta. Tada se više ne zna tko je od dva pisara pisao prvi.” (ibid., 105) Od-pis uzdiže pod-pis u onoj mjeri u kojoj je stanovito potvrđivanje, u kojoj potvrđuje odnos kao onaj uspostavljen polazeći od predmeta ili stvari; no, on ga uzdiže i u onoj mjeri u kojoj sa svoje strane uspostavlja odnos prema predmetu ili stvari, dakle, u kojoj otuđuje pod-pis potezom uspostavljanja, o kojem se ne može utvrditi dopušta li da predmet ili stvar zadesi pravednost, pogađa li ih u njihovoj navlastitosti ili ih više ili manje nasilno prisvaja. Temeljna poteškoća razlikovanja pravednosti i nepravednosti, primjerenosti i neprimjerenosti, potvrđivanja i uspostavljanja, slegla se u dvostrukom značenju onoga “od” [*Gegen*], u odnosu od-pisa koji potvrđuje i niječe. Moralo bi se čak ići tako daleko da se razlika između pod-pisa i od-pisa vidi kao privremena i da se dvostruko kretanje onoga “od” smjesti i u sam pod-pis. Ono

što tada ostaje nije ništa drugo doli događanje koje Derrida naziva “tekst” i koje nadilazi svako raspoređivanje, ili ga već uračunava. Ono točno odgovara priznavanju.

Onome što valja priznati navlastito je potraživanje priznanja, zbog toga što nema ničega danog što bi bilo jednostavno dano; umjetničko djelo kao stvar o kojoj se ne zna što je potražuje priznavajuće potvrđivanje i uspostavljanje, koje povlači granicu između onoga što valja priznati i onoga što priznaje, iznova je brišući. Ukoliko ono dano, ono što valja priznati, nije dano, ukoliko umjetničkog djela nema prije priznavanja, priznavanje briše granicu između onoga što valja priznati i onoga što priznaje; ukoliko je ono dano, i stoga ono što valja priznati, ukoliko se odnos koji priznaje mora uspostaviti prema njemu samome i nije dan, štoviše ne bi bio dan kao dan, priznanje povlači granicu između onoga što valja priznati i onoga što priznaje. Ukoliko se granica povlači, čini se da je priznanje prije svega potvrđivanje; no u tome pogledu je ono već i uspostavljanje, jer mora stvoriti odnos. Ukoliko se granica briše, čini se da je priznanje prije svega uspostavljanje; no, zbog toga što uspostavljanje ne smije biti proizvoljno, a ono što valja priznati je već dano, ono je u tome pogledu i potvrđivanje. Priznavanje se može, prema tome, s jedne strane promatrati kao događanje koje nije u stanju nijedno razlikovanje na silu uklopiti u pojmovne granice, s druge strane kao događanje koje se kao događanje može promatrati samo zato što je provučeno kroz pojmovna razgraničenja, što uvijek iznova uvodi razlikovanja i što svoje ishodište uvijek iznova ima u razlikovanjima. Odnos priznavanja prema nekoj stvari, o kojoj se ne zna što je, jest činjenje koje tu stvar

proizvodi i pritom čini nešto što sa svoje strane potražuje priznavanje; prvo, zato što proizvedena stvar zadržava svoju neovisnost, zato što je već bila dana, drugo, zbog toga što se neznanje pripoćuje priznavanju, proizvođenju nekog predmeta ili neke stvari, zbog toga što se upravo tako potvrđuje razlika između spoznavanja, prepoznavanja i priznavanja. Umjetničko djelo, koje potražuje priznavanje, jest promjena koja se dogodila, stanovita stvarnost, ono “može-jest” koje priziva drugu promjenu, ono je razlog za stvaranje neke druge stvarnosti, nekog drugog “može-jest”. Kada Adorno na jednome mjestu piše da velika umjetnička djela, da bi postala takvima i da bi smjela važiti kao takva, moraju imati sreću, tada tu sreću valja tumačiti kao onu priznanja, priznanja kojem uspijeva nešto učiniti, stvoriti neku stvarnost, i koje se tako opravdava kao priznanje. Uspijevanje priznanja, dakle, svoju mjeru ima u neznanju, pa događanje priznanja, prema tome, ne dovodi do stanja mirovanja. Što priznanje manje uspije, što se manje dogodi promjena, što se manje proizvede stvarnost, stanovito “može-jest”, događanje je priznanja slabije; potraživanje priznanja, ako se tako hoće, nije rezultat manjka, neke nepotpune stvarnosti koja se otvara mogućnosti, već potpunosti stvarnosti, onoga što-je-to koje izvire iz te stvarnosti. Uspostavljanje ili pronalaženje je potvrđivanje. Kada umjetničko djelo, činjenje stanovite stvari o kojoj se ne zna što je, uspijeva, kada priznavanje vrši “disjunktivnu sintezu”, o tome se može odlučiti samo pri događanju priznanja, unutar toga događanja, činjenjem, priznavanjem. Ono dano, koje nije dano, to može biti i zbog stanovita manjka, privida, opsjene, zbog neke nestvarnosti kojom se priznanje ne može opravdati, no koja, nasuprot tome, može ojačati

mogućnost. Što bi se trebalo misliti o *La strega bruciata viva*? Idejom o potenciranoj refleksiji, o umnažanju refleksije u beskonačnom nizu zrcala, ranoromantička filozofija umjetnosti uhvatila je nešto od događanja priznanja, no poznatom je interpretacijom umnažanja kao “progresivne univerzalne poezije” (Schlegel 2, 90) priznanje stanovite promjene podredila usmjerenju na razliku između mogućnosti i stvarnosti.

Ako stoji da je Visconti “kroničar osjećaja u razdobljima preokreta”, u međuprostoru onoga “ne-više” i onoga “još-ne” (Witte, 8), u tome se prostoru zrcali kontrast između usmjerenja na mogućnost i stvarnost i priznanja neke promjene kao priznanja stanovite stvarnosti. U *Ossessione* priznanje promjene stiže prekasno, predstavlja ga, tematski ili motivski, Giovannina trudnoća, zbog toga što su se likovi predugo orijentirali na razliku između mogućnosti i stvarnosti. U *La terra trema* su pokušaju priznanja promjene kao one što se već dogodila, pokušaju što se može vidjeti u odbacivanju plitica vage, simbola nejednakosti, postavljene preuske granice, kao da je usmjerenje na razliku između mogućnosti i stvarnosti premoćno: ondje gdje se promjena dogodila, gdje Marin lik ispunja platno, ondje se ne vidi. *Bellissima*, komedija, djeluje poput poučna komada u kojem se ne uspijeva zbog usmjerenja na razliku između mogućnosti i stvarnosti, a na kraju se promjena ipak priznaje. Priznavanjem se može označiti i gesta kojom se Spartaco približava svojoj ženi koja plače i koja ga moli da je pljusne, kao i posljednja vožnja kamere u filmu. Muž Maddaleni izuva cipele koje je nosila tijekom lutanja predgrađima, a zatim se nadvija nad nju i velikim joj dlanom obuhvaća glavu

– prijetnja koja se pretvara u potvrdu nježnosti. Maddalena u šali podsjeća muža na film, kada, dok je ovaj grli, prepoznaje glas glumca koji iz kina na otvorenome dopire u spavaću sobu. To je glas Burta Lancastera; njegovo lice u *Il Gattopardo* Cavelli služi kao primjer “tajne onoga poznatog” (Cavelli 4, 182), kao primjer toga da su fizionomije nekih glumaca svugdje i nigdje kod kuće, da kamera, dakle, u njih nikada ne prodire u potpunosti. Moglo bi se dodati da je upravo u tome snaga njihove privlačnosti. Kamera se na koncu približava djetetu koje spava, koje se izlaže pogledu u dirljivoj nepriličnosti, u bespomoćnom i nesvjesnom ležanju koje ne zna ni za kakvu pozu, ni za kakvo pretvaranje, čak ni za kakav izraz. U filmu *Senso* priznanje se tako reći prazni od strane mogućnosti, grofica Serpieri svjesna je nestvarnosti stvarnosti što je valja priznati, i utoliko se očajnije predaje mogućnosti, sve dok u svojoj zaslijepljenosti ne propusti trenutak u kojem se moglo dogoditi priznanje promjene, strašan trenutak u kojem ljubavnik bezobzirno pokazuje svoje pravo lice. *Le notti bianche* pokazuje obračun između usmjerenja na razliku između mogućnosti i stvarnosti i priznanja promjene, a da pritom nije utvrđeno gdje započinja priznanje i završava izvršenje, što je stvarno, a što ne. U usporedbi sa stvarnošću koja nastaje ulaskom stranog stanara u Natalijin život, stvarnost što je utjelovljuje pouzdani Mario bezbojna je, prozaična i nestvarna; poput psihologije nekog karaktera u usporedbi s nekom šifrom. Ne odlučuje li Rocco stvarnost promjene koja se dogodila, ljubavi koja ga vezuje s Nadiom, smatrati prividom, kako bi se mogao zadržati u drugoj stvarnosti, u obitelji, koja se s obzirom na svakodnevicu sjevernotalija-

nskog industrijskog grada ukazuje kao anakronizam, kao bespomoćan preostatak, no istodobno i kao pribježište stanovite promjene? U liku Simonea ta druga stvarnost sve više nestaje pretvarajući se u apstraktnu mogućnost, kao da zli brat protiv nje okreće silu koja je slabi. Nije li Rocco shvatio da je Simone time drukčiji od ostale braće, ali da je njemu samome sličan, doduše u negativnom smislu? U prizoru u kojem obitelj Poljaka upozorava na kugu, Aschenbach si predočuje priznanje, ne pri tom ga predočenju ostavlja neizvršenim, kao da je ono već stupilo u polje mogućnosti iz kojeg ne može izaći. Ludwig, koji posjećuje psihički oboljelog brata i ne dopušta da ga liječnici i čuvari odvrate od toga da ga s ljubavlju zagrlji, ne koristi priliku za priznanje koje mu se nudi. Ono ga je moglo zaštititi i od kandidi i od pragmatične politike, kao i od diletantizma, od stvarnosti i od mogućnosti što su toj stvarnosti suprotstavljene. Razvlaštenog Ludwiga na kraju odvođe u neki bijeli prostor koji je produžetak Ottove sobe s rešetkama.

Viscontijev posljednji film, *L'innocente*, započinje slikama neke ruke koja otvara knjigu i lista stranice, otvara svijet. Riječ je o četvrtom izdanju d'Annunzijeve romana na kojem počiva scenarij filma, požutjeloj i pomalo pohabanoj brošuri s ilustracijama, položenoj na lijepo naboranom crvenom baršunu. Titlovi su dodani slici, ne zamjenjuju tiskani tekst stranica knjige. To je u prvome redu formula filma koja se od-pisuje. Čini se da je posezanje za tom formulom razumljivo prije svega u slučaju ekranizacije književnosti. Kao udaljen, no utoliko bolji primjer može poslužiti *Sullivan's Travels*. Komedija Prestona Sturgesa nije ekranizacija književnosti, djela talijanskog redatelja s njom

jedva da imaju nešto zajedničko. Film započinje tako što ženska ruka elegantnim pokretima otvara ogromnu kovertu u kojoj se nalazi knjiga, a potom, nevidljiva, okreće stranice te knjige na kojima su naslikani titlovi. U *L'innocente* od-pisuje se stanovita formula filma, ali i književnosti, koja u Viscontija tako često služi kao predložak za obradu. Kamera se, prije negoli ruka dospije u sliku i posve razori njezinu ukočenost, približava ovitku ili naslovnoj stranici knjige, a zatim se vraća na početno mjesto. Ruka se tada vidi prvi put, ona dodiruje naslovnu stranicu i započinje s odlučnim, nikada odviše dostojanstvenim, često nervoznim, brzim, ponekad i nespretnim listanjem. Kamera se još jednom približava knjizi, kako bi u prvi plan istaknula posvetu, na kojoj za tren zastaje. Zatim se opet povlači. Dok se titlovi jednakomjerno odmjenuju, ritam listanja je nepravilan. Ruka, koja je zdesna ušla u sliku, njegovana je izgleda. Posuta je staračkim pjegama. Željeli bismo je identificirati kao Viscontijevu ruku, i zbog toga što se čini da se crno-bijela košulja s kariranim uzorkom, čiji se dio razaznaje ispod tamne jakne, podudara s redateljevim stilom odijevanja. Viscontijev posljednji film, moglo bi se reći, na početak stavlja od-pis ili priznanje, signaturu testamenta. Ruka što od-pisuje, međutim, vidljivi je ud nekog nevidljivog tijela čije oko valja locirati u kameri, kao da je Visconti ime za uvide u krvi i mesu. Kada Franz Mahler kaže grofici Serpieri da u sjećanju u prvi plan odjednom dospije kakva nevažna pojedinost, koja se za vrijeme aktualnog doživljava gotovo i nije zamijetila, primjerice kakav komarac što kruži sobom u prenoćištu u kojoj su se sastali preljubnica i njezin ljubavnik, on tada zacrtava stanoviti pokušaj metafizike vre-

mena, u čiju perspektivu valja postaviti Viscontijevo vrednovanje pojedinačnoga, kako se moglo razumjeti. Da se predmeti odvajaju od radnje i osamostaljuju, to je ukaz na okolnost da je pogled kamere vremenski, pogled unatrag, već zato što kamera uvijek nešto snimi i zapiše, fiksira ga. Umjetnošću odvajanja predmeta, koja im podaje samostalnost, Visconti i izvan potvrđivanja radnje uspostavlja vrijeme filma, priznaje film. To se priznavanje filma može vidjeti u ruci koja od-pisuje.

Envoi

19

Biografkinja opisuje Viscontijevu svakodnevicu na ladanju: “Ujutro se pojavljivala čitava procesija trgovaca antikvitetima, koji su mu nudili na prodaju sve moguće predmete. Ručak se posluživao u pola dva, u pet bi Visconti prekinuo popodnevni san svojih gostiju, jer ih je u šest sati procesija taksija sve odvozila u kavanu u Porto d’Ischia. Odatle je s prijateljima odlazio u šetnju, pri čemu bi zastao pred svakom prodavaonicom, kako bi za njih nabavio poklone. Drugi ritual bio je onaj s tuberozama. [...] U unutrašnjosti je kuće miris tog bijelog, mesnatog ljetnog cvijeća bio toliko jak, da je mnoge goste boljela glava. Uvečer se morala gledati televizija, bez obzira kako loše i glupe bile emisije. Kada se voditeljica, konačno, oprostila od gledatelja, Visconti joj je običavao odvratiti: ‘Svinjo!’” (Servadio, 181)

Bibliografija i filmografija

- Giorgio Agamben, "L'essere speciale", u: isti, *Profanazioni*, Rim: Nottetempo, 2005 (Agamben)
- Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975 (Adorno 1) [*Negativna dijalektika*, preveli Nadežda Čačinovič-Puhovski i Žarko Puhovski, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979]
- Theodor W. Adorno, "Schwierigkeiten", u: isti, *Impromptus*, Gesammelte Schriften sv. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982 (Adorno 2) ["Teškoće", preveo Benjamin Tolić, u: *Nova filozofija umjetnosti: Antologija tekstova*, ur. Danilo Pejović, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, str. 134-160]
- Theodor W. Adorno, "Vers une musique informelle", u: isti, *Quasi una fantasia*, Gesammelte Schriften sv. 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978 (Adorno 3)
- Theodor W. Adorno, "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei", u: *Gesammelte Schriften* sv. 16, vidi gore (Adorno 4)
- Theodor W. Adorno, "Das Altern der neuen Musik", u: isti, *Dissonanzen*, Gesammelte Schriften sv. 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 (Adorno 5)
- Theodor W. Adorno, *Traumprotokolle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 (Adorno 6)
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften sv. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (Adorno 7) [*Estetička teorija*, preveo Kasim Prohić, Beograd: Nolit, 1979]
- Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Gesammelte Schriften sv. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 (Adorno 8)

²⁰ Oznake u oblim zagradama su autorove, a u uglatima su podaci o postojećim prijevodima. (Op. prev.)

- Theodor W. Adorno, "Fortschritt", u: isti, *Stichworte*, Gesammelte Schriften sv. 10.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (Adorno 9)
- Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Freiheit und von der Geschichte*, Nachgelassene Schriften, odjeljak 4, sv. 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 (Adorno 10)
- Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Gesammelte Schriften sv. 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971 (Adorno 11)
- Elizabeth Anscombe, *Intention*, Cambridge (Mass.) i London (Engl.): Harvard University Press, 2000 (Anscombe)
- Michelangelo Antonioni, "Intervista a Michelangelo Antonioni: A cura di Lietta Tornabuoni", u: *Album Visconti*, ur. Caterina d'Amico de Carvalho, Milano: Sonzogno, 1978 (Antonioni)
- Roland Barthes, "La locandiera", u: isti, *Écrits sur le théâtre*, ur. Jean-Loup Rivière, Paris: Seuil, 2002 (Barthes)
- André Bazin, "La terre tremble", u: isti, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 2. izd., Paris: Les Éditions du Cerf, 1997 (Bazin) ["Zemlja drhti", u: isti, *Šta je film?*, sv. 4: Estetika realnosti: neorealizam, prevela Ivanka Pavlović, Beograd: Institut za film, 1967, str. 26-30]
- Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Gesammelte Schriften sv. 1.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (Benjamin 1) [*Porijeklo njemačke žalobne igre*, prevela Javorka Finci-Pocrnja, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989]
- Walter Benjamin, "Strenge Kunstwissenschaft", Gesammelte Schriften sv. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 (Benjamin 2)
- Pascal Bonitzer, "Visconti, le communisme et l'homosexualité", u: *caméra/style*, br. 7, Paris, 1989 (Bonitzer)
- Bertolt Brecht, "Ein alter Hut", u: isti, *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957 ["Stari šešir", u: isti, *Dijalektika u teatru*, preveo Darko Suvin, Beograd: Nolit, 1979, str. 122-124]
- Peter Brunette, "Writing for Visconti: An Interview With Suso Cecchi d'Amico", u: *Sight & Sound*, sv. 57, br. 1, London, zima 1986-1987 (Brunette)
- Stanley Cavell, "Performative And Passionate Utterance", u: isti, *Philosophy The Day After Tomorrow*, Cambridge (Mass.) i London (Engl.): The Belknap Press of Harvard University Press, 2005 (Cavell 1)
- Stanley Cavell, *Cities of Words*, Cambridge (Mass.) i London (Engl.): The Belknap Press of Harvard University Press, 2004 (Cavell 2)
- Stanley Cavell, "A Matter Of Meaning It", u: isti, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge (Engl.) i New York: Cambridge University Press, 2000 (Cavell 3)
- Stanley Cavell, *The World Viewed*, prošireno izdanje, Cambridge (Mass.) i London (Engl.): Harvard University Press, 1979 (Cavell 4)
- Caterina d'Amico de Carvahlo (ur.), *Viscontiana: Luchino Visconti e il melodramma verdiano*, Milano: Mazzotta, 2001 (Viscontiana)
- Serge Daney, "Viscontiens, encore un effort...", u: *Dibération*, Paris, 6. lipnja 1983 (Daney)
- Gilles Deleuze, *L'image-temps: Cinéma 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985 (Deleuze 1)
- Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires: Cactus, 2003 (Deleuze 2)
- Jacques Derrida, *Signéponge*, Paris: Seuil, 1988 (Derrida)
- Rainer Werner Fassbinder, "Ein neuer Realismus", razgovor s J. Hughesom und B. Rileyem, u: *Fassbinder über Fassbinder*, ur. R. Fischer, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004 (Fassbinder)
- Siro Ferrone, "Bellissima: l'educazione teatrale", u: *Drammaturgia*, br. 7, Roma, 2000 (Ferrone)
- Annemarie Gethmann-Siefert, "Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste", u: G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst: Vorlesung von 1826*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 (Gethmann-Siefert)
- Jean-Luc Godard i Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours: Farrago, 2000 (Godard/Ishaghpour)
- Jean-Luc Godard, Jacques Rancière i Charles Tesson, "A Long Story", u: Jean-Luc Godard, *The Future(s) of Film*, Bern i Berlin: Gachnang i Springer, 2002 (Godard/Rancière/Tesson)
- José Luis Guarner, *Conocer Visconti y su obra*, Barcelona: Dopesa, 1978 (Guarner)
- G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie-Werkausgabe sv. 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (Hegel, 1) [*Estetika*, sv. 1, preveo Nikola Popović, Beograd: Kultura, 1959]

- G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie-Werkausgabe sv. 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (Hegel, 2) [*Estetika*, sv. 2, preveo Vlastimir Đaković, redigirao Nikola Popović, Beograd: Kultura, 1955]
- G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie-Werkausgabe sv. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (Hegel, 3) [*Estetika*, sv. 3, preveo Nikola Popović, Beograd: Kultura, 1961]
- Martin Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Gesamtausgabe sv. 20, 3, pregledano izdanje, Frankfurt am Main: Klostermann, 1994 (Heidegger 1) [*Prolegomena za povijest pojma vremena*, preveo Borislav Mikulić, Zagreb: Demetra, 2000]
- Martin Heidegger, "Was heißt Denken?", u: isti, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1990 (Heidegger 2)
- Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Reclam, 1982 (Heidegger 3) ["Izvor umjetničkoga djela", u: isti, *O biti umjetnosti*, preveo Danilo Pejović, Zagreb: Mladost, 1959, str. 5-80]
- Hans Werner Henze, "Versuch über Luchino Visconti", u: *Merkur*, br. 10, München, 1958 (Henze)
- Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen: Max Niemeyer, 1980 (Husserl)
- Youssef Ishaghpour, *Visconti: Le sens et l'image*, Paris: Éditions de la Différence, 1984 (Ishaghpour)
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (Kant) [*Kritika moći sudjenja*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, redigirao Danko Grlić, Zagreb: Naprijed, 1976]
- Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 (Kierkegaard) [*Ili – ili, s njemačkoga preveo Milan Tabaković, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1990]*
- Julie Kuhlken, *Why Would A Philosopher Take An Artist Seriously?*, disertacija, Middlesex University, 2004 (Kuhlken)
- Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985 (Kracauer) [*Priručnik o filmu: Oslobođanje fizičke realnosti*, 2 sveska, s engleskoga preveo Aleksandar Spasić, Beograd: Institut za film, 1971 (sv. 1) i 1972 (sv. 2)]
- Suzanne Liandrat-Guiges, *Luchino Visconti*, Madrid: Cátedra, 1997,
- franc. izdanje objavljeno 1999. pod naslovom *L'aurore et le couchant* (Liandrat-Guiges 1)
- Suzanne Liandrat-Guiges, "Aria di tomba", u: *Visconti a Volterra: La genesi di "Vaghe Stelle dell'Orsa"*, ur. V. Pravadelli, Torino: Lindau, 2000 (Liandrat-Guiges 2)
- Suzanne Liandrat-Guiges, *Les images du temps dans "Vaghe Stelle dell'Orsa" de Luchino Visconti*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995 (Liandrat-Guiges 3)
- Georg Lukács, *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau, 1955 (Lukács) [*Istoriski roman*, prevela Frida Filipović, Beograd: Kultura, 1958]
- Rosa Luxemburg, "Possibilismus oder Opportunismus?", *Sächsische Arbeiterzeitung*, 30. rujna 1898 (Luxemburg)
- Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Lucca: Akademos & Lim, 1994 (Mannino)
- Millicent Marcus, "Cane da grembo o carne in scatola? Il divisismo in 'Anna' e 'La strega bruciata viva'", u: *Studi viscontiani*, ur. D. Bruni i V. Pravadelli, Venezia: Marsilio, 1997 (Marcus)
- Teresa Megale (ur.), *Visconti e la Basilicata*, Venezia: Marsilio, 2003 (Megale)
- Gustavo Martín Garzo, "Un instante de felicidad", u: *Luchino Visconti*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2001 (Martín Garzo)
- Federica Mazzocchi, "La locandiera" di Goldoni per Luchino Visconti, Pisa: Edizioni ETS, 2003 (Mazzocchi)
- Christoph Menke, "Einführung", u: *Zwischen Ding und Zeichen*, ur. G. Koch i Ch. Voss, München: Fink, 2005 (Menke)
- Lino Micciché (Hg.), "La terra trema" di Luchino Visconti: *Analisi di un capolavoro*, Torino: Lindau, 1994 (Micciché 1)
- Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, 2. pregledano i dopunjeno izdanje, Venezia: Marsilio, 1998 (Micciché 2)
- Lino Micciché, "Siamo Donne. Anna Magnani: Dalla falsa storia vera alla vera storia falsa", u: *Drammaturgia*, vidi gore (Micciché 3)
- Nicolai de Cusa, *Dialogus de possess: Dreiergespräch über das Können-ist*, Hamburg: Meiner, 1993 (Nicolai de Cusa)
- Hans-Erich Nossack, *Die Tagebücher 1943-1977*, sv. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997 (Nossack)

- Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, 3. izdanje, London: British Film Institute, 2003 (Nowell-Smith)
- Mario Pistoia, "La televisione de Visconti", u: *Drammaturgia*, vidi gore (Pistoia)
- Juliane Rebentisch, "Zwischen Ding und Zeichen: Response zu Alex Düttmann", rukopis, 2004 (Rebentisch)
- Marc Recha, "Mi escena: Un día fantástico", u: *El Cultural*, Madrid, 20. studenoga 2003 (Recha)
- Andrea Reichenberger, *Riegls "Kunstwollen": Versuch einer Neubetrachtung*, Sankt Augustin: Academia, 2003 (Reichenberger)
- Sam Rhodie, *Rocco And His Brothers*, London: British Film Institute, 1992 (Rhodie 1)
- Sam Rhodie, "Le dive e le donne", u: *Studi viscontiani*, vidi gore (Rhodie 2)
- Rinaldo Ricci, "Cronache dal set", u: Leonardo de Franceschi, *Il film "Lo straniero" di Luchino Visconti: Dalla pagina allo schermo*, Venezia: Marsilio (Biblioteca di bianco e nero), 1999 (Ricci)
- Glauber Rocha, "Visconti e i nervi di Rocco", u: isti, *Scritti sul cinema*,
- Venezia: Biennale di Venezia, 1986 (Rocha)
- Friedrich Schlegel, *Transcendental-philosophie*, Hamburg: Meiner, 1991 (Schlegel 1)
- Friedrich Schlegel, "Athenäums-Fragmente", u: isti, *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart: Reclam, 1978 (Schlegel 2)
- Wolfram Schütte, "Kommentierte Filmographie", u: *Luchino Visconti*, ur. Peter W. Jansen i W. Schütte, 2. dopunjeno izdanje, München: Hanser, 1976 (Schütte)
- Gaia Servadio, *Luchino Visconti: A Biography*, New York: Watts, 1993 (Servadio)
- Wolfgang Storch (ur.), *Götterdämmerung: Luchino Viscontis deutsche Trilogie*, Berlin: Jovis, 2003 (Storch)
- Leo Tolstoj, *Anna Karenina*, knjiga prva, Zürich: Manesse, 1952 (Tolstoj) [Lav Nikolajevič Tolstoj, *Ana Karenjina*, knjiga prva, preveo Krunoslav Pranjić, Zagreb: Matica hrvatska, 1974]
- Piero Tosi, "Al lavoro con Visconti", u: *Drammaturgia*, vidi gore (Tosi)
- Luchino Visconti, "Moi, Luchino Visconti", u: *caméra/stylo*, vidi gore (Visconti 1)
- Luchino Visconti, "Vent'anni di teatro", u: Lino Micciché, *Luchino Visconti: Un profilo critico*, Venezia: Marsilio, 2002 (Visconti 2)
- Luchino Visconti, "Luchino Visconti: Vaghe Stelle dell'Orsa", razgovor s Adrianom Apròm, Jean-Andréom Fieschiem, Maurizioom Ponziem i Andréom Technéom, u: *Les cahiers du cinéma*, br. 171, Paris, 1965 (Visconti 3)
- Luchino Visconti, "Entretien avec Luchino Visconti", razgovor s Jacquesom Doniol-Valcrozeom i Jeanom Domarchiém, u: *Les cahiers du cinéma*, br. 93, Paris, 1959 (Visconti 4)
- Luchino Visconti, "Un dramma del non-essere", u: "Vaghe Stelle dell'Orsa", ur. Pietro Bianchi, Bologna: Cappelli, 1956 (Visconti 5)
- Luchino Visconti, *Le roman d'Angelo* (1. izdanje), ur. i prev. René de Ceccaty, Paris: Gallimard, 1993 (Visconti 6)
- Luchino Visconti, "Lo straniero", članak od 16. veljače 1967, ponovno otisnut u: Leonardo de Franceschi, *Il film "Lo straniero" di Luchino Visconti: Dalla pagina allo schermo*, vidi gore (Visconti 7)
- Luchino Visconti, "Tradizione ed invenzione", u: Lino Micciché, *Luchino Visconti: Un profilo critico*, vidi gore (Visconti 8)
- Luchino Visconti, "Cinema antropomorfo", u: Lino Micciché, *Luchino Visconti: Un profilo critico*, vidi gore (Visconti 9)
- Luchino Visconti i Suso Cecchi d'Amico, *A la recherche du temps perdu: Scénario d'après l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris: Éditions Personna, 1984 (Visconti/Cecchi d'Amico). Dodatak: Claude Schwartz i Jean-Jacques Abadie, *Luchino Visconti: A la recherche du temps perdu*, album fotografija, Moulin de Sullyzeau: Éditions Findakly, 2002
- Karsten Witte, "Der Filmregisseur Luchino Visconti: Ein Portrait", rukopis, emitirano na Sjevnonjemačkom radiju 15. veljače 1987. (Witte)
- Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations/Philosophische Untersuchungen*, dvojezično izdanje, Oxford: Oxford University Press, 1999 (Wittgenstein) [*Filozofijska istraživanja*, s njemačkoga preveo Igor Mikecin, Zagreb: Globus, 1998]
- Michael Wood, "Death Becomes Visconti", u: *Sight & Sound*, London, svibanj 2003 (Wood)

FILMOGRAFIJA

- Osessione*, British Film Institute (DVD, Velika Britanija)
- La terra trema*, British Film Institute (DVD, Velika Britanija)
- Bellissima*, Vella Visión (DVD, Španjolska) i Versátil (DVD, Brazil)
- “Anna Magnani”, u: *Siamo donne*, Kinokuniya Comapny Ltd. (DVD, Japan)
- Senso*, Kinokuniya Comapny Ltd. (DVD, Japan)
- Le notti bianche*, 20th Century Fox Home Entertainment (DVD, Italija)
- Rocco e i suoi fratelli*, C'est la vie (DVD, Velika Britanija) i Image Entertainment (DVD, SAD)
- “Il lavoro”, u: *Boccaccio 70*, Carlotta (DVD, Francuska) i Amuse (DVD, Japan)
- Il Gattopardo*, Edition Collector (DVD, Francuska)
- Vaghe Stelle dell'Orsa*, Kinokuniya Comapny Ltd. (DVD, Japan)
- “La strega bruciata viva”, u: *Le streghe*
- Lo straniero*
- La caduta degli dei*, Istituto Luce (DVD, Italija) i Edition Collector/Warner Brothers Home Entertainment (DVD, Francuska)
- Morte a Venezia*, Edition Collector/Warner Brothers Home Entertainment (DVD, Francuska)
- Ludwig*, Medusa (DVD, Italija)
- Gruppo di famiglia in un interno / Conversation Piece*, Minerva (DVD, Velika Britanija) i Suevia Films (DVD, Španjolska)
- L'innocente*, Nouveaux Pictures (DVD, Velika Britanija)

Autor je mogao vidjeti presnimke filmova “La strega bruciata viva” i *Lo straniero*, koji do sada nisu bili dostupni na tržištu. U kinu je ove filmove gledao za retrospektive u National Film Theatre (London) u proljeće 2003. i za retrospektive što ju je priredio Pacific Film Archive (Berkeley) u ljeto 2004. *Giorni di gloria* i “Apunti su un fatto cronaca” autor je gledao za spomenute retrospektive u National Film Theatre. U knjižnici koledža Goldsmith (University of London) autor je imao priliku vidjeti presnimku na video snimke Viscontijeva uprizorenja *Don Carlota* u Londonu. Prijatelj je iz Japana donio presnimku na video na kojoj je Viscontijev “home movie” *Ala ricerca di Tadzio*, prikazan na talijanskoj televiziji. Zbog jednostavnosti, u tekstu se svi naslovi Viscontijevih filmova navode u talijanskoj verziji.

Mala povijest nastanka

Prvi Viscontijev film kojeg se mogu sjetiti je *Leopard*. Bit će da sam ga gledao ranih sedamdesetih godina na španjolskoj televiziji, kada mi je bilo jedanaest ili dvanaest godina. Ostavio je na mene dojam koji me nikada nije napustio. Kao dijete mogao sam za projekcijski aparat po imenu Super Nic sam crtati filmove na svitku pergamene, na dvije pruge što teku paralelno, s malim razlikama među istim slikama, koje su pri projekciji stvarale kretanje. Jednom sam se okušao i na *Luisu II de Baviera*, vjerojatno zato što sam naslov pročitao u novinama ili nad ulaskom u Coliseum, ispisan velikim bijelim slovima što svjetlucaju noću.

Kada sam sedamdesetih godina u Parizu vidio *Smrt u Veneciji* i u Barceloni trosatnu verziju *Ludwiga*, osamdesetih godina u Frankfurtu na Majni s prijateljem Stefanom Lorenzom *Rocco i njegova braća*, a s prijateljicom Silviom Boven-schen *Senso*, ponovno u Parizu dugu verziju *Ludwiga* i u New Yorku s prijateljem Louisom Bromanom još jednom *Rocco i njegova braća*, projekcije kojima sam nazočio imale su uvijek nešto od iskustva što ga Adorno bilježi u *Estetičkoj teoriji*: “Taj trenutak, kad se zastor diže, očekivanje je *apparition*.” Svaki put sam se, uzbuđen, nadao da se to iskustvo javlja mojim prijateljima. Deset godina nakon toga ukazala mi se prilika da u Londonu i Berkeleyu odgledam retrospektivu filmova talijanskog redatelja, a dva kraća filma čak po prvi put. Pritom se rani dojam potvrdio, pa sam odlučio ustanoviti što je do njega moglo dovesti. *Smrt u Veneciji*, film

koji me kao tinejdžera osobito dojmio, jer je pri prvom gledanju bio točno onakav kakvim sam ga zamišljao, sviđao mi se iz posve drugih razloga. U Melbourneu, u velikom kinu u Toorak Road, koji su u međuvremenu preuredili u noćni klub, godine 1998. gledao sam po drugi put *La caduta degli dei*, film za koji sam htio da mi ga ponovljeno gledanje učini pristupačnim; tek kad sam ga gledao na DVD-u našao sam put do njega. Trosatna verzija *Ludwiga* u Barceloni se prikazivala u malenome kinu Arkadin, zvanom “minisala”. Bio sam bolestan i ležao u krevetu više dana, kada sam toga zimskog dana stao u dugačak red što se stvorio pred blagajnom. *Ludwig* je u mojem slučaju bio znak, nagrada ozdravljenja.

Tako sam u jesen 2004. napisao predavanje “‘Taj ljudi Visconti’” i održao ga na simpoziju u Berlinu koji je bio posvećen pitanju o odnosu stvari i znaka u umjetnosti (vidi Alexander García Düttmann, “Dieser verrückte Visconti’ oder Einsichten in Fleisch und Blut”, u: *Zwischen Ding und Zeichen*, ur. G. Koch i C. Voss, München: Fink, 2005). Na velikodušnoj pomoći, poticajnim razgovorima, točnom i strpljivom čitanju rukopisa zahvaljujem Gilbertu Adairu, Alfonsu Mariji Arnsu, Michelu Castagnetu, Jordiju Ibáñezu Fanésu, Martinu Jayu, Christophu Menkeu, Geoffreju Nowell-Smithu, Juliane Rebentisch, Davidu Robertsu, Hugu Santiagu, Robertu Savageu, Gerardu Vilaru i Chrisu Wagstaffu. Dobar dio napisan je tijekom slobodnog semestra što ga je omogućila stipendija madridskoga Ministarstva obrazovanja.

Prijateljica Corinna Oppler, kojoj sam u ljeto i jesen 2004. predstavio gotovo sve filmove na DVD-u, svojom me sum-

njom u značaj melodrame uvijek iznova pokušala spasiti od krivih i previše udobnih rješenja i potaknuti na veći napor; htjela je znati što je to što me u tim filmovima moglo toliko dirnuti. Za vrijeme rada na pisaćem sam stolu držao razglednicu na čijoj je prednjoj strani reprodukcija slike Sarah Schumann, ulje na platnu. Prepoznaje se Luchino Visconti, koji na kauču sjedi pokraj Marije Callas, okrenut njoj, dok ona, poluotvorenih, crvenih usana, u oči gleda promatrača, slikara, fotografa čiju je sliku umjetnica izabrala kao predložak za vlastito djelo. Slika je to stavova i materijala. Visconti, koji jednom rukom, položenom na krilo, pruža oslonac drugoj, savijenoj, dodirujući bradu prstima desne ruke, čini se zamišljen, kao da se predaje promatranju u neposrednoj blizini pjevačice, čiji se bijeli krzneni ogrtač stapa s izbljedjelim bojama krajolika.

Studija se objavljuje u godini u kojoj bi Luchino Visconti napunio stotinu godina.

AGD

S njemačkoga preveo Dalibor Davidović

Zahvala

Zahvaljujem svima koji su mi pomogli u radu. Autor, Alexander García Düttmann, ne samo da je ljubazno ustupio rukopis, već je bio i od neprocjenjive pomoći pri samome prevođenju. Petar Milat bio je spiritus movens ovoga izdanja, i to podjednako na “sadržajnoj” i na “organizacijskoj” razini. Roberto Zanata iz Talijanskog kulturnog instituta u Zagrebu omogućio mi je da vidim neke od teže dostupnih Viscontijevih filmova. Užitek je bio surađivati s Helen Sinković, čija me pronicljivost pri lektoriranju prevedenog teksta uvijek iznova oduševljavala. Sead Muhamedagić, Marc Frese, Tomislav Brlek i Vladimir Sebök, svaki na svoj način, lucidnim su opaskama, objašnjenjima i prijedlozima sudjelovali u izradi finalne verzije prijevoda. Teta i Nikola omogućili su mi nesmetan rad u ljetnim mjesecima, na čemu im zahvaljujem. S izdavačem, Multimedijalnim institutom iz Zagreba, bilo je ugodno surađivati.

D.D.
U Zagrebu, listopad 2005.

**Alexander
García
Düttmann**
— Visconti:
Uvidi u krvi
i mesu

IZDAVAČ: [BLOK] - Lokalna baza za osvježavanje kulture u ime
projekta Swarm Intelligence - Inteligencije roja

ZA IZDAVAČA: Vesna Vuković

UREDNICI: Tanja Vrvilo, Petar Milat, Vesna Vuković

PRIJEVOD: dr. Dalibr Davidović

LEKTURA: Helen xx

PRIJELOM: Ruta

NAKLADA: 300 kom

TISAK: Gipa d.o.o.