

**MARGUERITE  
DURAS  
JEAN-LUC  
GODARD  
DIJALOZI**

Biblioteka *Sinestetika*

NASLOV IZVORNIKA: Marguerite Duras, Jean-Luc Godard: Dialogues.  
Introduction, notes et postface de Cyril Béghin  
© Post-éditions, 2014.

AUTORI: Marguerite Duras, Jean-Luc Godard  
NASLOV: *Dijalozi*

IZDAVAČI: Udruga Bijeli val  
Ilica 203a, 10000 Zagreb, HR  
TEL/FAX: +385 1/ 3907292  
E-MAIL: nikoladevcic@inet.hr  
HTTP:// www.subversivefilmfestival.com

Multimedijalni institut  
Preradovićeve 18, 10000 Zagreb, HR  
TELEFON: +385 [0]1 48 56 400  
FAX: +385 [0]1 48 55 729  
E-MAIL: miz@miz.hr  
URL: <http://www.miz.hr>

ZA IZDAVAČE: Nikola Devčić i Petar Milat  
UREDNIKA: Dina Pokrajac  
PRIJEVOD S FRANCUSKOG: Zlatko Wurzburg  
LEKTURA: Dina Pokrajac  
DIZAJN: Dejan Dragosavac Ruta  
TISAK: Tiskara Zelina

ISBN: 978-953-8257-02-5 (Udruga Bijeli val)  
ISBN: 978-953-7372-41-5 (Multimedijalni institut)

CIP zapis dostupan je u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod  
brojem 001028330

OBJAVLJENO UZ POTPORU: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Grad  
Zagreb, Hrvatski audiovizualni centar

Zagreb, travanj 2019.

# DURAS / GODARD DIJALOZI

Uvod, bilješke i pogovor: Cyril Béghin

S francuskog preveo Zlatko Wurzburg

Udruga Bijeli val  
Multimedijalni institut

Zagreb, travanj 2019.



# Sadržaj

7 UVOD

11 Dijalog iz 1979.

41 Dijalog iz 1980.

64 Dijalog iz 1987.

113 Soft and Hard  
POGOVOR napisao Cyril Béghin

128 DODATAK  
Pismo Jean-Luca Godarda Marguerite Duras



# Uvod

Tri dijaloga između Marguerite Duras i Jean-Luca Godarda sabrana u ovoj knjizi predstavljaju razgovor započet u listopadu 1979. (prvi dijalog, povodom snimanja Godardova filma *Spašavaj tko može (život)*), nastavljen u rujnu ili listopadu 1980. (drugi dijalog, u vezi filmskog projekta o incestu) i koji se završava u prosincu 1987. godine (treći dijalog za televizijsku emisiju "Océaniques"). Između spisateljice i redatelja, radi se ujedno o suštinskom odnosu i vremenski određenom susretu. Godard, u jednom intervjuu iz 1997. godine kaže da je Duras poznao "dvije ili tri godine", u izrazu koji podsjeća na naslov njegovog filma, *Dvije ili tri stvari koje znam onoj*. Oni se susreću nekoliko godina i razgovaraju o "dvije ili tri stvari" koje im pomažu u razmišljanju: njihov se drugi susret događa nakon što su oboje objavili zbornike svojih razmišljanja o filmu, Duras *Zelene oči*, Godard *Uvod u istinsku povijest filma*. U njihovim dijalozima nalazimo gotovo sve o čemu je riječ u tim knjigama: pitanje odnosa između pisane riječi i slike, prikazivanje onoga što se smatra nemogućim prikazati (iz različitih razloga, koncentracijski logori i incest), razmatranja o djetinjstvu ili o televiziji. Također pronalazimo istu duboku strast, način na koji su doslovno sjedinjeni sa svojim medijem i o tome govore sa zanosnim lirizmom isprekidanim hladnim ironičnim primjedbama, nošeni uvjerenjem koje ih navodi da razmatraju cijelu povijest, pozivajući se naizmjence na Mojsija, Rousseaua, Faulknera ili Sartrea.

1 "Marguerite Duras, koju sam poznao dvije ili tri godine.", "Les Livres et moi" [Knjige i ja], razgovor Pierrea Assoulinea sa Jean-Lucom Godardom, u časopisu *Lire* br. 255, svibnja 1997. godine, ponovljen u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1998., str. 437.

Mjesto njihova susreta je očigledno. Spisateljica Duras je i redateljica a redatelj Godard već od svojih ranih filmova održava posebnu vezu s književnošću, pisanom riječju i govorom – tako bi on bio “najviše književnik među redateljima, dok se u njemu sve protivi onome što to podrazumijeva.”<sup>2</sup> Duras snima filmove dok istovremeno ističe kako nema povjerenja u sliku, i pita se kako postići prisutnost teksta koji bi kombinirao svoju snagu evokacije sa snagom vrlo malo ili nimalo ilustrativnih kadrova, s oskudnim i nepovezanim radnjama. Zbog toga ona sve više razdvaja zvukove i kadrove; pretpostavlja ogoljene i repetitivne, čak i odsutne slike, kao s crnim ekranima u *L'Homme atlantique* [Atlantski muškarac] (1981.); *glasove u offu* pretvara u valove litanija. Cijela slika postaje raspoloživa da primi i pojača ono što tekstovi opisuju ili sugeriraju: “U slici, pišete u punoj mjeri, cijeli snimani prostor je napisan, postoji kao stotruki prostor knjige.”<sup>3</sup>

A Godard se pita kako dubinski povezati sliku i riječ razbijanjem prvenstva i prednosti imenâ nad stvarima, parola nad ljudima i radnjama, scenarija nad filmovima. U filmu *Passion* [Strast] (1982.), jedan lik kaže da “moramo vidjeti što ćemo napisati”, a ne obrnuto, ali je “teško vidjeti stvari prije nego govorimo o njima.” Zbog toga, Godard utiskuje riječi na ekran; do nerazpoznatljivosti miješa riječi, glazbu i šumove; citate pretvara u sirovi materijal koji ponavlja, fragmentira i iskrivljuje. “Zbogom jeziku”, naslov njegova najnovijeg filma (2014.), nije nestanak, nego raspršenost između tijela i u materijalnosti slike. Ova je raspršenost isto tako predmet razgovora koji vode anđeli iz kratkometražnog videa *Puissance de la parole* [Moć riječi], i pitaju se: “Nije li svaka riječ neko kretanje nastalo u zraku?” *Moć riječi*, snimljen 1988. godine, uslijedio je nakon posljednjeg dijaloga s Duras koji

- 2 Raymond Bellour, “L'autre cinéaste: Godard écrivain”, [Drugi redatelj: Godard pisac] *L'entreimages*, P.O.L., 1999., str. 127. [Meduslika: Fotografija, film, video, Dossier Up&Underground, Udruga Bijeli val, 2016.].
- 3 Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* [Mjesta Marguerite Duras], Les Éditions de Minuit, 1977., str. 91.



ovdje reproduciramo: možemo ga smatrati njegovim istinskim zaključkom. Film završava ritmičnom montažom, u vrlo brzom izmjeni prikaza vulkanske erupcije i bujice, dok se na zvučnom zapisu *When He Returns* Boba Dylana i *Take This Waltz* Leonarda Cohena na mahove isprepliću s izljevima glazbe Straussa, Beethovena, Ravela. Voda i vatra, glasovi i orkestar stapaju se u magmi, ujedno katastrofičnoj i izvornoj, u odjeku sa završetkom prvog filma koji je Duras realizirala u cijelosti, *Détruire, dit-elle* [Uništititi, kaže ona] (1969.), u kojem se, nakon nekoliko dugih dijaloga, jedna Bachova fuga miješa s bukom bombardiranja – ali Duras je uz ovaj miks pokazivala tek mirnu šumu i nepokretne siluete.

Ova tri dijaloga okvir su još jednog susreta. U 1980-ima, Godard se vraća vidljivijem filmu, nakon deset godina militantnih radova i videoeseja, izvan tradicionalnih distribucijskih kanala: on tada proživljava “drugi filmski život.”<sup>4</sup> Istovremeno, Duras se vraća pisanju odvojenom od snimanja filmova, nakon više od deset godina pisanja tekstova uglavnom vezanih uz film. Književni uspjeh *Ljubavnika* (1984.) odgovara kraju njezina filmskog rada: Godine 1985. realizira svoj posljednji film, *Les Enfants* [Djeca]. Njihov se susret događa usred tih promjena, Godard će postavljati pitanja piscu koji po vlastitom sudu nikada nije mogao biti a Duras se suočava s onim koji je za nju “najveći katalizator svjetske kinematografije”<sup>5</sup>, najveći tvorac umjetnosti koju ona napušta i iz koje nije izdvojila mnogo imena. Oboje uostalom, tijekom svojih razgovora, gotovo u potpunosti prešućuju druge redatelje s kojima im je zajedničko isto unakrsno propitivanje riječi i slika: Philippea Garrela i Jeana Eustachea Godard usput spominje u dijalogu iz 1987. ali ne i Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet, Chantal Akerman ili Hans-Jürgena Syberberga. Postoji u tome znak njihove blistave izdvojenos-

4 Usp. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. I, Éditions de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 1985., str. 449.

5 Marguerite Duras, *Les Yeux verts* [Zelene oči] (1980.), Éditions des Cahiers du cinéma, 2014., str. 53.

ti, a ujedno i estetskog uzmicanja. Vrijeme velikih filmskih djela temeljenih na radikalnoj razdvojenosti slike i zvuka privedeno je kraju, danas samo Godard i Straubovi nastavljaju tim putem. Vrijeme ovih dijaloga Marguerite Duras i Jean-Luca Godarda podudara se s trenutkom uzmicanja tih djela. Također je jedno od najsnažnijih svjedočanstva razmišljanja na kojem su se temeljila.

Cyril Béghin

## Dijalog iz 1979.

U jesen 1979. Jean-Luc Godard snima *Spašavaj tko može (život)* u Švicarskoj, gdje živi od 1977. godine. U listopadu poziva Marguerite Duras da se pojavi u jednoj sceni filma. Kako Duras ne pristaje da je se snima, Godard snima dijalog s njom, iz kojeg će upotrijebiti nekoliko rečenica u montaži zvuka jedne sekvence. Prijepis njihova jednosatnog razgovora, čija je audiokopija pohranjena u arhivu Marguerite Duras, u cijelosti je reproduciran na sljedećim stranicama. Radi se dakle ujedno o svjedočanstvu njihova susreta i radnom materijalu, kao neupotrijebljenim kadrovima iz filma *Spašavaj tko može (život)*.

Prekretnička godina 1979-1980. za Godarda je vrijeme intenzivne aktivnosti. U nastojanju da se vrati u komercijalnu kinodistribuciju pokušava organizirati, u istom periodu dok radi na *Spašavaj tko može (život)*, američku produkciju pod nazivom *The Story*, uz pomoć Francisa Forda Coppole – projekt koji će na kraju propasti. Nedugo ranije, u cijelosti je uredio tristoti broj *Cahiers du cinéma*, objavljen u svibnju 1979., te pripremio opsežan zbornik svojih izlaganja pod naslovom *Introduction à une véritable histoire du cinéma* [Uvod u istinsku povijest filma], objavljen 1980. godine. Duras se također nalazi u svom ključnom trenutku. Malo je redatelja bilo tako produktivno: nakon realizacije *Navire Night* 1978., uslijedila su četiri kratkometražna filma 1979. godine – *Césarée* [Cezareja], *Les Mains négatives* [Negativne ruke], *Aurélia Steiner (Melbourne)* i *Aurélia Steiner (Vancouver)* – od kojih su prva dva montirana s ostacima kadrova za *Navire Night* (kadrova izvorno snimljenih za ovaj film, ali koji nisu bili iskorišteni). Ideja o razdvajanju slika i onoga što se govori u *offu*, kratki gotovo slučajni ili halucinirani spojevi između

slike i teksta, dovedena je do krajnosti u kratkim filmovima. Tekstovi *offa* ovih pet filmova okupljeni su krajem 1979. godine u knjizi objavljenoj u izdanju Mercure de France.

Godard prije svega misli na *Camion* [Kamion], koji je prikazan dvije godine ranije, kada poziva Duras da nastupi u *Spašavaj tko može (život)*. U *Kamionu*, kamion s prikolicom predstavlja fizičku metaforu “riječi koja prelazi” u sliku; način na koji je filmska zvijezda Gérard Depardieu primoran na nastup sveden na malo pokreta i riječi, kao i izričaj filma u kondicionalu prošlosti, svjedoče o zajedničkim pitanjima o odnosima teksta i slike, radu s glumcima, ideji o djelu kao ostvarenoj nemogućnosti. Godard još jednom, gotovo dvadeset godina kasnije, u *Cinquante ans de cinéma français* [Pedeset godina francuske kinematografije] (1995.) citira dijalog iz *Kamiona*: “Bio bi to film? Da, to je film.”

Nekoliko mjeseci nakon njihova susreta, u *Zelenim očima* Duras prepričava svoj odlazak u Lausannu: “[Godard] me je odveo u neku školu, bilo je to za vrijeme odmora ili na početku školske godine, ne znam više, nalazili smo se ispod drvenog stubišta kojim prolaze učenici. Tako smo razgovarali. Nisam ništa razumjela od toga što mi je govorio. On ništa nije razumio o onome što sam mu ja govorila, ne samo zbog paklene buke u školi, ali bez obzira na to, bio je to razgovor. Na kraju se nasmijao i rekao mi: “Tko bi rekao da sam te doveo iz Pariza da bismo razgovarali na ovom mjestu.” Poslije smo se bolje upoznali čini mi se, bila sam mu vrlo prijateljski naklonjena. Izgledalo je kao da smo do tada on i ja imali obrnute probleme s filmom, naročito u odnosu tekst / slika. Ali tko zna, možda i ne, ovisi i o tome kako bi on to rekao, da je rekao. Nakon škole snimali smo u autu, ali koji se kretao u vožnji kroz grad. Preslušala sam traku. Izgleda kao da se s vremena na vrijeme, na semaforima, dosta razumije što smo govorili. Također mi se činilo da ima nekih zanimljivih stvari o zračnim mostićima u Lausanni koji vode od jedne zgrade do druge. Rekla sam mu da su lijepe. Rekao mi je da se mnogo ljudi baca s tih mostića. Rekla sam da se čini kako su namjerno napravljene za samoubojstva. Rekao mi je da jesu.”

JEAN-LUC GODARD. – Da te zamolim da nešto napraviš na televiziji, bi li prihvatila?

MARGUERITE DURAS. – Ako si to ti, da.

J.-L. G. – Što znači to “ako sam to ja”? Što to znači, poznavati mene?

M. D. – Pa isto je, poznavati tebe, ili poznavati tvoje filmove!

J.-L. G. – Zato što ovog časa, ja ih više ne snimam mnogo<sup>1</sup>...

M. D. – Da, ali snimio si ih!

J.-L. G. – Mi smo pomalo kao zavađena braća, mislim, jer ja, možda pogrešno, mrzim pisanje. Ne pisanje samo po sebi, nego u trenutku kad se pojavi, ono je prisutno sve vrijeme... Dok ti, ako nema pisanja (ne znam treba li to zvati pisanje ili tekst)...

M. D. – *Napisano*, kažem: *tekst* ili *napisano*.

J.-L. G. – Ali ipak, potrebno je malo slike...

M. D. – Meni trebaju obje stvari, na ekranu, koje ne ometaju ono što bih nazvala “amplitudom riječi”. Općenito, smatram da sve slike, ili gotovo sve, smetaju tekstu. Sprječavaju da se tekst čuje. A ja želim nešto što propušta tekst. Cijeli moj problem je u tome. Zato sam *India Song*, napravila sam ga u *offu*.<sup>2</sup>

- 1 Nakon što je u travnju 1978. godine dovršio esej u dvanaest nastavaka *Pedeset godina francuske kinematografije* za televizijski kanal Antenne 2 (koji će ga emitirati tek u travnju 1980.), Jean-Lucu Godardu propali su različiti projekti, kako s videom tako i na filmu. U vrijeme ovog susreta s Marguerite Duras on nije prikazao ništa nakon *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*) [Šest puta dva (Nad i pod komunikacijom)], još jednu televizijsku seriju emitiranu na FR3 tijekom ljeta 1976. godine.
- 2 Na snimanju *India Song* (1975.) Duras je glumcima, koji su šutjeli pred kamerom, puštala da slušaju vlastiti glas koji izgovara tekst – glas koji je prethodno snimljen na probama i za emisiju *Atelier de création*, koja je realizirana za radijski program France Culture, u travnju 1974., i emitirana u studenom (film je sniman od kraja srpnja do početka kolovoza). Budući da zvuk nije sniman uživo, Duras im je također davala da čuju glazbu i režijske upute, u nekoj vrsti unaprijed na setu izvedenog miksa: “Jedini sam put snimala na ovakav način. Na snimanju su postojala tri magnetofona. Jedan za glazbu, drugi na kojem se slušao govor snimljen tijekom proba i jedan na kojem sam ja govorila, na kojem sam brojala sekunde” (intervju u tjedniku LCR,

J.-L. G. – Što propušta tekst, ali ga i dovodi? Kao što brod dovozi teret?

M. D. – Da, kao što ga kamion dovozi.<sup>3</sup> Ali za mene, film jedva da postoji. Često kažem da ne postoji.

J.-L. G. – Teškom mukom, ili jedva?

M. D. – Jedva. Ne s mukom, ne, ne bih rekla.

J.-L. G. – Ja, mislim da on previše govori. Ali prije svega, da ponavlja svoju rečenicu, ponavlja nešto napisano. Sviđaju mi se tvoji filmovi, jer oni ne proizlaze iz kinematografije, nego prolaze kroz nju...

*Rouge*, II. veljače 1977., citiran u Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, sv. II, 1946.-1996., Fayard, 2010., str. 680). Bile su to jednako tako i metode za pristup onome što ona naziva "odstranjivanjem glumca" [le dépeuplement de l'acteur, op. prev.] i otvaranje "polja riječi": "Pa tako, kad oni govore i čuju vlastite riječi, riječ odjekuje beskrajno jače. To jest, oni bi istodobno trebali to reći, i baš u to isto vrijeme mogli bi reći i sasvim nešto drugo. Polje se otvara, polje se govora otvara beskrajno šire." ("Dépossédée" [Uskraćena], razgovor Marguerite Duras s Xavier Gauthier, u Marguerite Duras, Jacques Lacan et al., *Marguerite Duras*, bibl. "ça/Cinéma", Albatros, 1975.) "Odstranjivanje" iz *India Song* posebno se spominje u razgovorima u *La Couleur des mots* (Benoît Jacob, 2001., str. 78-88). Snimanje filma bilo je predmet zbornika razgovora Nicole Lise Bernheim s tehničarima, glumcima i samom Duras, a objavljen je pod naslovom *Marguerite Duras tourne un film* [Marguerite Duras snima film] (Albatros, n. d. [1975.]). U nekoliko je navrata riječ o zvuku.

- 3 Duras tako objašnjava Godardovu aluziju na film *Kamion* (1977.), koji ga prurušava u brod, jer možda pomišlja na sljedeći dugometražni film M. Duras *Le Navire Night* (1978.). U *Kamionu*, Duras sa Gérardom Depardieuom čita scenarij filma napisan u kondicionalnu prošlom, kao da ga je još uvijek potrebno zamisliti, ili je pak sjećanje na njegovu vjerojatnost. Tema priče: stara gospođa vodi monolog u kabini kamiona čiji ju je vozač povezao autopustom na cesti u pokrajini Beauce "ili pak u imigracijskim naseljima u Yvelines". Stvarna i vidljiva figura spisateljice Duras preklapa se s figurom nevidljive stare gospođe, i izmjenjuje se s kadrovima kamiona u vožnji čije putnike nikad ne vidimo. Vozilo postaje prikaz riječi dviju žena: istodobno je potencijalna ilustracija scenarija i metafora usamljene i lutalačke moći riječi ili teksta. "Pišemo sve vrijeme, imamo neku vrstu boravišta u sebi, u snjeni, u koje sve dolazi, gdje se skuplja, nagomilava cijelo iskustvo. [...] U filmu, kamion prevozi tu masu. Sve napisano na svijetu. Kao da se to može izmjeriti, izvagati: trideset i dvije tone spisa, sviđa mi se to. To je ono što ja zovem: slika." (Razgovor s Michèle Porte u *Le Camion*, Les Éditions de Minuit, 1977., str. 105).

M. D. – Svoje tekstove ja podređujem filmu. Neću izbaciti neki tekst koji dajem vidjeti, slušati uz slike, kao što bih ga izbacila u knjizi, kao što bih ga dala čitanju u knjizi. Moram organizirati čitanje teksta na osnovi ekrana. A to pak nije isto.

J.-L. G. – Ne, nikako.

M. D. – Ali za mene, film ne postoji. Bez teksta ga nema.

J.-L. G. – Ne. U nijemom je filmu bilo mnogo teksta.

M. D. – Da, tako je. Tišina koja uvijek postoji oko teksta. Ne teksta, već čitanje teksta. Tu tišinu može donijeti riječ, riječ je ta koja je stvara.<sup>4</sup>

J.-L. G. – Pred publikom, nisi htjela govoriti kao što sada govoriš. Imala bi dojam da se glupo ponavljaš?

M. D. – Govoriš o Digneu<sup>5</sup>?

4 Posljednje tri rečenice uključene su u tonski zapis filma *Spašavaj tko može (život)*.

5 Filmski susreti u Digne-les-Bains, pokrenuti 1973. godine, sve do početka 1980-ih, bili su programski usmjereni na narativna eksperimentiranja i redovito su prikazivali filmove Duras i Godarda. "Svake godine, već šestu godinu, nalazimo se pred stožernom točkom u programu: Duras i Godard [i] oko njih gravitiraju filmaši vrlo bliski njihovim preokupacijama, kao što su Chantal Akerman, Philippe Garrel, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet." (Gérard Courant, intervju s Pierreom Queyrelom, selektorom Susreta, *La Petite Quinzaine*, br. 33, 18. svibnja 1978.) Gošća Susreta 1978., pozvana na projekciju filma *Kamion*, Duras je došla ali nije pristala predstaviti film. To je anegdota koju Godard ponovno uprizoruje na početku *Spašavaj tko može (život)*, između nekih odlomaka u *offu* iz dijaloga sa spisateljicom. "Netko mi je na Festivalu u Digneu ispričao kako je Duras došla predstaviti svoje filmove a nije se htjela pojaviti, iako je došla u Digne. Ljudi nisu razumjeli što ondje radi, čak su na kraju i neke žene rekle da je barem mogla izaći reći da ne želi doći? [...] Razgovarao sam s njom, ali ona ne želi da je se pokazuje [u *Spašavaj tko može (život)*], ja sam je mislio pokazati u trenutku kada je Dutronc najavljuje u kinoklubu umjesto radnika na televiziji, te bi on predstavio film Marguerite Duras i Resnaisa, mislio sam na *Hirošimu*, i zaista bi postojala scena koja se dogodila u Digneu. Zatim je Marguerite rekla, ne, ne želim da me se vidi. Onda sam joj rekao: "A da te se čuje kako kažeš da ne želiš da te vide, i ako poželim upotrijebiti dijaloge koje mogu voditi s tobom?"; s time se složila, i bila je u pravu, donijela je nešto svojom nepojavom, donijela je više pojave..." (Jean-Luc Godard, "Propos rompus" [Nevezano], *Cahiers du cinéma* br. 316, listopad 1980., str. 15.)

J.-L. G. – Da, ili o nečem drugom.

M. D. – Govoriš li o govorenju pred publikom?

J.-L. G. – Da, pojavljuješ li se na festivalima?...

M. D. – Da. Na festivalu u Hyèresu<sup>6</sup> zamolili su me da dođem kako bih bila tamo. Jednostavno. Zajedno s ostalima. Ali me nikad nisu tražili da govorim. Ah da, jednom, za radio. Ali to je nebitno. I mislim da je meni to jedina prihvatljiva formula. U Digneu, bila sam odjednom, ali tako – s nekim jako silovitim refleksom, protiv govorenja nakon projekcije. Sad je to gotovo. Nikad više neću govoriti o svojim filmovima nakon projekcije. Pisati, vidiš, ipak to na neki način znači pomalo nestati, biti iza nečega.<sup>7</sup> Čim pišemo, ne moramo se pokazivati. Ovo je prilično običan silogizam, ali tako stoje stvari...

J.-L. G. – Otkuda je došla ta potreba, u kojem trenutku, da se netko brine o tebi, bude pratnja... zato što su tekstovi postajali sve teži?

6 “Hyères, Digne, jedina mjesta izvan diktata novca, jedina mjesta sa strašću prema filmu.” (Marguerite Duras, *Les Yeux verts* [1980.], Éditions des Cahiers du cinéma, 2014, str. 85.) Međunarodni festival mladog filma u Hyèresu (1965.-1983.) prikazivao je, počevši od 1971. godine, eksperimentalne filmove koji su bili odlučujući u kritičkom i institucionalnom priznavanju tog tipa filmske produkcije u Francuskoj. Program 1971. godine otvoren je filmom *Vladimir et Rosa* [Vladimir i Rosa], Godarda i Jean-Pierrea Gorina (grupa Dziga Vertov), a zatvorio ga je *Jaune le soleil* [Žuto sunce], drugi dugometražni film M. Duras. Osuđujući ta dva filma kao skandalozna, općinska uprava u Hyèresu odbila je dalje pružati gostoprimstvo festivalu, i on je bio primoran preseliti se u Toulon do 1977. godine. Duras će ostati vjerna festivalu do njegova zadnjeg izdanja. Na njemu će biti prikazani svi njezini filmovi (za razliku od Godardovih), a dvaput će biti članica žirija. Izdanje koje se ovdje spominje je iz 1979. godine, kada je pokazala svoje kratke filmove *Cezareja*, *Negativne ruke* i obje *Aurélije Steiner*. Sljedeće se godine (lipanj 1980.) u Hyèresu održavao Skup europske kinematografije, koji je otvorio François Mitterand, tada na vrhuncu predsjedničke kampanje, za koji je Duras supotpisala “Manifest za nezavisni film” (usp. Marcel Mazé “Marguerite Duras, militante du cinéma différent”, u Dominique Bax (ur.), *Marguerite Duras -Alain Robbe-Grillet, Théâtres au cinéma*, sv. XIII, 2002., str. 52-53).

7 Rečenica ponovljena u tonskom zapisu u *Spašavaj tko može (život)*.



M. D. – Dobro znaš što je to. Moljakanja bez kraja... Ljudi su me molili jednom, deset puta ... pa popustiš, i onda evo, tako je to. Ali znala sam po fizičkim znakovima da postoji nešto u tome, nešto sumnjivo<sup>8</sup>, rekla bih gotovo nemoralno – u tome da govorimo naknadno. Postajala sam fizički bolesna<sup>9</sup>, gadila se samoj sebi nakon što sam govorila. I tako sam shvatila da sam pogriješila.

J.-L. G. – Htjela si mi postaviti neka pitanja, rekla si da si sa mnom htjela doći...

M. D. – Da, ali kad mi kažeš da prezireš tekst...

J.-L. G. – Tekst, ali u smislu *Zakona*. Čini mi se da je Mojsije, na primjer, u kamenim pločama Zakona, vidio nešto, i tek je *nakon* toga uvjerio ljude da je na njima nešto napisano.<sup>10</sup>

M. D. – Mojsije nije govorio. Govorio je ranije.

J.-L. G. – Da, ali te je tekstove on izmislio.

8 Riječ “sumnjivo”, što je izgovara Duras, opsjeda sjećanje na repliku iz *Hiroshima mon amour* [*Hirošima, ljubavi moja*]: “On. – Što zoveš biti sumnjivog morala? (*Vrlo laganim tonom.*) Ona. – Sumnjati u tuđi moral. (*On se dugo smije.*)” Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour, Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943.-1993.*, Gallimard, bibl. “Quarto”, 1997., str. 570.

9 Ovaj je odlomak ponovljen, s prekidima, u zvučnom zapisu *Spašavaajtko može (život)*: “Znala sam to po fizičkim znakovima, da je u tome bilo nešto sumnjivo. Rekla bih gotovo nemoralno, shvaćlaš. Ako govorim poslije (projekcija, op. prev.), postajala sam fizički bolesna.”

10 Tri godine nakon ovog dijaloga s Duras, u videu *Scénario du film “Passion”* [Scenarij filma “Strast”] (realiziranom 1982. nakon dugometražnog filma *Strast*), Godard je najodređeniji o svom tumačenju Mojsija. Sâm za montažnim stolom, on drži monolog ravno u kameru: “Nisam htio pisati scenarij [za *Strast*], htio sam ga vidjeti. Ta je priča u konačnici prilično strašna. Primijetio sam da nas ona vraća sve do Biblije. Možemo li vidjeti Zakon? Je li Zakon prvo napisan, ili je prvo viđen, a zatim ga je Mojsije zapisao na svoje ploče? Ja mislim da svijet prvo vidimo a zatim ga pišemo. I da je tada, svijet koji opisuje *Strast* trebalo prvo vidjeti, vidjeti postoji li, da bi se mogao snimiti. [...] [Da bi se neki film realizirao] nije potrebno stvoriti svijet, nego mogućnost svijeta. [...] Potrebno je stvoriti vjerojatnost u scenariju, a kamera će taj posao učiniti mogućim, nakon toga. Stvoriti ovo vjerojatno, vidjeti, vidjeti nevidljivo. Kada bi nevidljivo bilo vidljivo, što bismo mogli vidjeti? Vidjeti neki scenarij.”

- M. D. – Nikada nije govorio, vikao je. Mislim da su oni svi vikali, zapravo. Mislim da je Isus stalno pucao od bijesa. A Mojsije je bio tako opsjednut Božjim duhom da je mogao samo vikati. Nije mogao ni riječ izgovoriti. Riječ je govorila. Zakon je bio upravo u njoj.<sup>11</sup>
- J.-L. G. – Da, ali bilo je napisano. Ipak je to *Sveto pismo*. Bila to osobna iskaznica ili policijski tekst za promet ili kontrolu ulazaka i izlazaka. Imam dojam da me se sprječava da vidim... Da vidim stvari, ali prije nego što ih mogu izraziti, u nekom drugom izrazu koji nije ovaj kojim se služimo, prisiljen sam vidjeti tako da je to puko ponavljanje starog izraza. Dakle, nema potrebe da vidimo.<sup>12</sup>
- M. D. – Da, da...
- J.-L. G. – Kao u nekom scenariju u kojem piše: “šuma gori”. Ako imaš novaca, zapališ šumu... ili “Titanic tone”: 800 ljudi u vodi, tada ga uložiš... Ali ništa nisi vidio.

11 Mojsijev krik je, za Duras, izraz onoga što naziva apsolutnim i beznadnim “znanjem”, isto ono znanje iz kojeg proizlaze krici vicekonzula u *India Song*, ili magdalenski čovjek u *Negativnim rukama*. Nalazimo ga, na primjer, u članku iz 1978. posvećenom knjizi *L’Etabli* [Poduzeće] Roberta Linharta o radničkom štrajku kao instinktivnom nagonu što ga nužno odbacuju sve militantne ili sindikalne organizacije. “Bio on radnički ili neki drugi, žene ili muškarca, intelektualca, čitatelja ili nekog drugog, životinje ili mislioca, taj gnjev pripada samom znanju, bespomoćnosti znanja da se izrazi. Mojsije je bio toliko opsjednut idejom Boga da je mogao jedino vikati. Izgubio je znanje govorenja. Kompromisa. Zdravog razuma. To, ili ubiti. Ili umrijeti.” (“Le savoir de l’horreur” [Znanje o užasu], *Outside. Papiers d’un jour*, P.O.L., 1984, str. 184).

12 U jednom razgovoru iz 1984. Godard iznosi radikalnan prijedlog o obrtanju hijerarhije riječi i stvari: “Što je stvar kojoj je potrebno ime da bude? Ovo je dovoljno da bude tema za film. Doživljam sebe mnogo bližim piscima. Oni su u službi mog velikog, glavnog neprijatelja, koji je tekst. Jer stvar više ne postoji nakon što joj je ime omogućilo da bude. Filmovi bi morali moći pokazati, i u tom bi se trenutku riječ odabrala zajednički dogovorom. Zatim bismo se vratili na stvari da pronađemo sljedeću riječ, budući da je riječ samo vodič.” (Dominique Paini i Guy Scarpetta, “Jean-Luc Godard et la curiosité du sujet” [J.-L. G. i znatiželja predmeta], intervju sa Jean-Lucom Godardom, *art press*, poseban broj 4, prosinac 1984. – veljača 1985. ponovljen u *Jean-Luc Godard*, izdavač IMEC, bibl. “Les Grands Entretiens d’art press”, 2013., str. 52).

M. D. – Ako kažem “Titanic tone”, ja to vidim.

J.-L. G. – Upravo tako, ne pišeš takvu rečenicu, “Titanic tone”!

M. D. – O, da! Stalno stvaram pleonazme. Mislim da kad se kaže “Titanic tone” i Titanic stvarno tone, to je mnogo snažnije nego ako se ne kaže ništa.<sup>13</sup> U *India Song*, u jednom sam trenutku rekla, “postoji vika veslača na Gangesu”, pozivi s broda na brod, od ribara do ribara, i to kažem. Kažem da su to ribari na Gangesu; zvukovi Kalkute. Dok ih čujemo. Ili radije, nakon što smo ih čuli, odmah nakon.<sup>14</sup> I to, ja to osjećam jako snažno. To deseterostruko pojačava zvuk. Ali, nema ništa oprečnije pisanom tekstu od magistralne riječi. Riječi zakona. Na primjer, vidiš, ono što bih najviše suprotstavila pisanom tekstu, više od slike, to je politička riječ. Riječ vlasti.

J.-L. G. – Ali može li se danas pisati tekst koji nije magistralni govor? Ja ne mislim da može.

M. D. – Možemo pokušati.

J.-L. G. – Možemo pokušati, ali mislim da je to uzaludan trud. I zato ti stvaraš *Kamion*, *India Song* ili *Lola Valérie*

13 Godard bi, po svojoj logici, mogao odvratiti da je još snažnije pokazati ono što se još nije ni dogodilo ni imenovalo. Godine 2010., u *Film socialisme* [Socijalizam], snimit će kruzer *Costa Concordia* kao arku visokog kapitalizma koja obilazi obale Europe u krizi. U siječnju 2012. *Costa Concordia* doživljava brodolom u Italiji, dok se Europa urušava.

14 U *India Song*, Duras usložnjava odvajanje zvuka i slike ostvareno protekle godine u filmu *La Femme du Gange* [Žena s Gangesa] (“*La Femme du Gange* su dva filma: film slike i film glasova.” *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973., str. 103). Tonski zapis *India Song* razdvaja elemente filmskog tona: šumovi, glasovi i glazba pojavljuju se bez izravne sinkronizacije sa slikom, već se križaju, a ponekad i pozivaju jedni na druge u kratkim bliskim odnosima. To je slučaj u onom trenutku koji Duras spominje kada, u dugom kadru s Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig) koja leži na podu, dok je Michael Richardson (Claude Mann) nagnut nad njom, jedan od *glasova off*, na gluhoj pozadini kaže: “Slušajte... ribare na Gangesu... Glazbenike...” neposredno nakon što se pojačavaju drugi daleki glasovi i brodska sirena; i prije nego što, vrlo brzo, nastane tišina.

*Stein*, ili imaš potrebu snimiti *Veru Baxter*. Ako postoji Delphine Seyrig, nije isto kao da Delphine Seyrig ne postoji. U doba *Brane na Pacifiku*, nije se radilo točno o istom, dogodio se neki klik u odnosu na anksioznost u pisanju... Imam dojam da se sliku precrtava...

M. D. – O čemu govoriš? O *Brani na Pacifiku*?

J.-L. G. – Ono što mrzim, što prezirem – i to je razlog zašto sam donekle prestao, a istovremeno pokušavam preživjeti – je da nas zapravo sprječavaju da film snimimo mirno, sa zadovoljstvom i smireno. Tjeraju vas da ga stvarate u anksioznosti, a anksioznost, mislim, dolazi od pisanja, prije ili kasnije, možda ne od “pravih pisca” – ako to ima smisla reći. Ali da dolazi od... upravo: Mojsije je vidio slike, nije vikao. Nakon toga, počeo je vikati.

M. D. – Ali Ponovljeni zakon, cijela Estera, oni su govor...

J.-L. G. – Da, to su ljudi koji sprječavaju sliku. Uvijek su govorili: “ne stvaraj slike”, “ne smije se prikazivati slike”, ali sebi ne uskraćuju pravo da ih stvaraju.

M. D. – Cijelo francusko, europsko srednjovjekovlje, cijeli islam, također su se lišavali slika. Povijesno gledano, to je imalo neki drugi smisao.

J.-L. G. – Da, ali rijetko. Ili slučaj Van Gogha, istina da je on jedan od rijetkih slikara koji su slikali u sržbi<sup>15</sup>. Ali to

15 Van Gogh provlači se Godardovim radom barem od filma *Pierrot le fou* [Ludi Pierrot] (u koji je u krupnom planu umetnuta slika *Le Café de la nuit*, dok čujemo Ferdinanda u *offu*: “Vidio sam kavanu u kojoj je jedne strašne noći Van Gogh odlučio sebi odrezati uho.”), i sve do određenih kromatskih eksperimenata u *Adieu au langange* [Zbogom jeziku]. On je jedna od zaštitnih figura Godardova slikovnog istraživanja, kao i njegova odnosa prema osamljenosti i mogućnosti ludila. “Mnoge su se Van Goghove britve morale vrtjeti oko njegovih ušiju, i ako je svaki njegov film jedno rođenje, ono je tako okrutno da se uvijek čini kako njegov život dovodi u opasnost. Godard je jedini slučaj iskrenosti dovedene do samouništenja koja mi je poznata u filmu.” (François Chalais 2002. godine, citirao Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Grasset, 2010., str. 181) Slika kojom se završavaju četiri i pol sata *Histoire(s) du cinéma* [Filmska(e) (pri)povijest(i)] preklapanje je fotografskog portreta Godarda i druge *Studije za portret Van Gogha* Francisa Bacona.

nije sigurno, ne mislim da je to srdžba kao bilo koja druga, nije baš to isto. Moglo bi se pomisliti, ali mislim da nije takva. Dočim mi se čini da su pisci ili glazbenici u srdžbi. Njima je potrebno da viču...

M. D. – Ne mogu zamisliti književnost koja bi bila posve mirna, prije bi to bila književnost krize... Ne vjerujem da bi slika ikada mogla zamijeniti ono što sam nazvala “neodređenim bujanjem” riječi.

J.-L. G. – Zašto je u potpunosti ukloniti?

M. D. – Zašto ukloniti riječi?

J.-L. G. – Ne! Ukloniti to da *vidimo bez govorenja!*

M. D. – Ja to ne uklanjam, jer snimam filmove. Sada, nakon tri, četiri filma, ono što sam uklonila su glumci. Snimila sam pet filmova bez glumaca. Ne znam ima li u *India Song* glumaca. Postoje predlošci, ali ne znam jesu li to glumci, u punom smislu riječi. U svakom slučaju, oni ne glume. Oni su predlošci za približnije određenje lika.<sup>16</sup> Ja se više ne mogu uživjeti u film u kojem prikazivanje nose glumci. Taj prijenosnik između autora i mene, gledatelja, više ne podnosim... Ti se jedini služiš glumcima tako da ih poričeš.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> U vrijeme razgovora s Godardom, Duras je prije toga završila tri kratka i srednjometražna filma bez glumaca, kao što je već učinila s filmom *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [Njezino venecijansko ime u pustoj Kalkuti] 1976. godine: *Cezareja*, *Negativne ruke* i *Aurélia Steiner (Melbourne)*, sastoje se samo od urbanih kadrova ili krajolika; sprema se snimiti *Aurélia Steiner (Vancouver)*, prema istom postupku. “Približno određenje lika” o kojem ona govori u vezi *India Song* te nijemim i somnambulističkim glumcima u njemu, također je i u osnovi filmova *Baxter*, *Vera Baxter* kao i *Navire Night*, te će nastaviti s njim u *Atlantskom muškarcu* i *Agatha et les lectures illimitées* [*Agatha i beskonačna čitanja*]. Djeca će raskinuti s tim postupkom, vrativši se izravnom tonu.

<sup>17</sup> Godard nije više snimao s “profesionalnim” glumcima nakon 1972. i *Tout va bien* [Sve u redu] s Yvesom Montandom i Jane Fonda, a potonja je iste godine bila “zanijekana” u kritičkom eseju *Letter to Jane* [Pismo Jane] (koji su zajednički realizirali, kao i *Sve je u redu*, Godard i Gorin). Godina 1979. označava povratak glumaca u njegove filmove, između ostalih Nathalie Baye, Isabelle Huppert i Jacques Dutronc u *Spašavaj tko može (život)*.

J.-L. G. – Vjeruješ li ti u đavla?

M. D. – Ja? Ja vjerujem u đavla, da. Vjerujem u đavla.

Vjerujem u zlo. Budući da vjerujem u ljubav, vjerujem i u zlo.

J.-L. G. – Jučer si rekla da te je iznenadilo što ne govorimo o dezinficiranju politike?

M. D. – Napuštanju.\*

J.-L. G. – Da...

M. D. – Namjerno si promijenio riječ. Ne želimo ih dezinficirati. Oni će se uvijek rojiti. Ekрани su potpuno zatrovani tom riječju koja predstavlja degradiranu riječ, potpuno degradirani govor. Suprotnost od istinske riječi. Oprečnu riječ od riječi. Svi su veliki političari pisali. Nisu govorili. Uostalom, daleko smo od naknadne riječi, riječi poput one o kojoj smo maloprije počeli razgovarati. *Komentatorske*. One na koju nisam pristala u Digneu. Ništa nije manje napisano od političkog govora vlasti. Pod *vlašću*, očigledno podrazumijevam sve institucionalizirane stranke, s lijeva ili desna. To jest, riječ političkog ophođenja, propagandnu riječ. Žonglersku. Ništa nije oprečnije istinskoj riječi od toga. A često, treba reći da je riječ na filmu, *kinematografska* riječ, slična ovoj. To je riječ koja se prodaje, koja prodaje svoju robu. Zapravo, ja sam vrlo moralna!<sup>18</sup> [*Smijeh*].

\* Godardova igra riječi između *désinfection* i *désaffectation* (op. prev.).

18 Duras: "Govoriti u ime neke postojeće vlasti, ili u ime buduće vlasti, jednako je. [...] Svi govore iz nekog radikalnog rješenja, iz vlasti. Ovu tvrdnju nalazim kod klasičnih glumaca, u kazališnom deklamiranju, u savršenoj psihologizaciji filmskih glumaca. Oni su ti koji posjeduju istinu uloge, oni su ti koji posjeduju istinu budućnosti. A to se više ne može podnijeti." (Claire Devarrieux, "La voie du gai désespoir" [Put radosnog očaja], intervju s Marguerite Duras, *Le Monde*, 16. lipnja 1977., ponovljeno u *Outside. Papiers d'un jour, op. cit.*, str 175.) Godard: "Književnost je istraživala svijet. U tom smislu, podučila me je umjetničkoj moralnosti. To joj dugujem, moralnu savjest. Protiv riječi države, vlade ili vlasti, ona drži riječ. Ne riječ partije, već ljudi jednog po jednog. [...] Filmovi više ne donose taj dodir sa zbiljom." (Pierre

- J.-L. G. – Ako ćemo na televiziju, trebali bismo napraviti taj intervju...
- M. D. – Na koju televiziju? Stvarno si htio ići sa mnom na televiziju? Mislila sam da mi postavljaš načelno pitanje, tek tako.
- J.-L. G. – Da, i to je istina, više bih volio sam stvarati televiziju. Ali to je teže.
- M. D. – Govoriš li o televiziji koju bi sâm stvarao?<sup>19</sup>
- J. L. G. – Ne. Na kojoj bismo mogli sudjelovati na poseban način, jer nam je to malo draže. Jednom sam pročitao intervju u američkom časopisu *Fortune* – ili *Business Week* – razgovor s jednim direktorom kanala ABC. Rekao je: “Ljudi misle da mi proizvodimo program i da je to naš glavni posao, a zapravo je proizvodnja programa naš sekundarni posao. Prvo je fabriciranje gledatelja.” Vidio sam da ovdje nismo tome dorasli... U knjizi smo na visini, još malo...
- M. D. – Ali, kad kažeš da si mi na televiziji htio postavljati pitanja a ja kažem da ako si to ti, onda bih pristala, zaista si to htio učiniti? Ili si htio snimiti film za televiziju?
- J.-L. G. – Dakle, to će raditi jedna moja prijateljica. Ono što smatram dobrim, u *Kamionu*, upravo je to... da sada, kad vidim neki kamion, nije potrebno trideset šest slika, potrebna je za to jedna, kao u reklami. Kad vidim neki

Assouline, “Les livres et moi” [Knjige i ja], intervju sa Jean-Lucom Godardom, *Lire* br. 255, svibanj 1997., ponovljeno u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op. cit.*, str. 439.)

19 Godard je tada, nakon 1976., uglavnom radio na dva eseja u formi serija za francusku televiziju (vidi gore, str. 13, bilj. 1) i na projektu za televiziju u Mozambiku. Ako u to vrijeme on uistinu sniva o televiziji koju bi “radio sâm”, u isti je mah to zbog korištenja mogućnosti videa (preispitati izravni prijenos, modulacije brzina i veličine slike, umetnute dijelove) kao i emitiranja (prisvojiti mogućnosti razmjena znanja i prilagoditi televizijski pojam *programiranja* filozofskim, političkim ili estetskim kategorijama).

kamion, pomislim: “jedna žena govori”. Mislim da je to prilično izuzetno. I to je riječ mastodonta.<sup>20</sup>

M. D. – [Smijeh.] Gledaj, u *Kamionu*, budući da govoriš o njemu, jako mi se sviđaju trenuci tišine. Kad mi Gérard Depardieu iznenada ponudi cigaretu, i ja kažem ne, i dalje šutim a on je potpuno zbunjen jer ne može znati, ne razumije što znači ta šutnja. Kad sam govorila o koncentracijskim logorima, o malim Abrahamima iz Auschwitzta, ti trenuci tišine mogu se dogoditi, mogu postojati samo ako je prije bila riječ, samo ako ih je okruživala riječ. Zapravo, prava tišina, tj. tišina bez ičega, bez glazbe.<sup>21</sup>

J.-L. G. – Izvrsno ako je to... Uostalom, ti si židovskog porijekla?

M. D. – Ne. Ja sam Kreolka. Rođena sam u Indokini.

J.-L. G. – Ah, dobro je da ... da Kreolka govori o Auschwitzu.

M. D. – U posljednja dva filma.

J.-L. G. – Volio bih snimiti film o koncentracijskom logoru, ali trebalo bi imati sredstava, i<sup>22</sup>...

20 U *Spašavaj tko može (život)*, Paul Godard (kojeg igra Jacques Dutronc) kaže đacima u učionici pred kojima se Duras odbija pojaviti: “Svaki put kad vidite da prolazi kamion, pomislite da to prolazi ženska riječ.”

21 Abraham, u *Kamionu*, je ime djeteta kojega je stara gospođa “možda izmislila” ili bi on bio njezin unuk. Auschwitz se nikad ne imenuje, ali je Duras povezala Abrahama s koncentracijskim logorima u nekoliko intervjuva (vidi, na primjer, “Put radosnog očaja”, *op. cit.*, str. 177). Prvo spominjanje djeteta, u čitanju u filmu *Kamion*, okružuju šutnje: “More je postalo posve tamno. Policijski sat proglašen je nakon izlaska sunca. Kad je pala noć, više ništa. Šuma je doprla do zida bedema. Između kontinenata, ocean, neizmjernost. Između kontinenata, ništa. Ispred mora, tenkovi. Motri se praznina. (*Tišina.*) Ona misli na malog Abrahama. (*Tišina.*)”

22 U razgovoru iz 1987. godine, Godard spominje svoje namjere da adaptira djela *Tunel* Andréa Lacazea (1978.) ili *Treblinka* Jean-Françoisa Steinera (1966.). Vidi dolje, str. 95.



- M. D. – Upravo sam snimila dva filma o Židovima. *Aurélia Steiner*. Zapravo, snimila sam jedan od njih, snimit ću i drugi.<sup>23</sup>
- J.-L. G. – Nego, *Kamion* je golem, jer je beskompromisan, on je... Imaš li djece?
- M. D. – Da. Imam sina. Ali kad ti kažem da su tišine okružene riječju... slažeš li se? Smatram da su dvije riječi, riječ o putovanju u *Kamionu*, i riječ o onome što nazivam “sobom pisanja”, tamnom komorom u kojoj se stvara tekst, radikalno različite riječi. Nisu iste. Riječ iz *Kamiona*, vanjska riječ mi je bliža od riječi iz sobe pisanja. S mnogo radosti sam radila *Kamion*. Mnogo. Snimili smo ga za pet dana.
- J.-L. G. – A napisati knjigu, kao [ovu] koja se zove *Les Lieux / Mjesta...*?
- M. D. – Nisam je napisala. Ispitali su me, kao i sada. A onda su to uzeli i redigirali.<sup>24</sup> Mislim da se može napraviti

23 Prva, *Aurélia Steiner (Melbourne)*, film u boji, sastoji se od trevelinga na Seini i teksta koji Duras čita u *offu*; u drugom, *Aurélia Steiner (Vancouver)*, crno-bijelom filmu, čuje se glas uz poglede na Jersey i normandijsku obalu, i nekoliko inserata rukopisa. Treći tekst, objavljen kao *Aurélia Steiner (Paris)*, nije postao film (vidi *La Couleur des mots*, *op.cit.*, str. 183). Naslovni lik, nevidljiv, postoji u nekoliko generacija i na nekoliko mjesta, ali “je isti. Uvijek joj je 18 godina, ma gdje bila. I zove se istim imenom. Naseljava cijelu zemlju. Jednako se tako nalazi u logorima kao i u ovim hladnim gradovima.” (ibid., str. 180); “Odasvud poziva. Odasvud se sjeća. Ona je u Melbourneu, Parizu, Vancouveru. Odasvud gdje postoje raštrkani Židovi, izbjeglice, ona se sjeća.” (*Les Yeux verts*, *op.cit.*, 122).

24 *Les Lieux de Marguerite Duras (1977.)* zbirka intervjuja koje je Michelle Porte realizirala za dvije televizijske emisije istog naslova u produkciji INA-e a emitirane su u svibnju 1976. godine na TFI. U *Spašavaj tku može (život)* kada Marguerite Duras ne pristaje pokazati se u razredu, Paul Godard otvara knjigu *Mjesta Marguerite Duras* i čita s jedne od prvih stranica: “Snimam filmove da zaokupim vrijeme. Kad bih imala snage ništa ne raditi, ne bih radila ništa. Snimam filmove zato što nemam snage da se ničim ne bavim. Nema drugog razloga. To je najistinitije od svega što mogu reći o svom poslu.” Knjiga se ponovno pojavljuje 1983. godine u kratkom prizoru iz videa *Petites notes à propos du film “Je vous salue, Marie”* [Kratke bilješke u vezi filma “Zdravo, Marijo”]. U njemu vidimo kako Anne-Marie Mieville Godardu čita

sasvim usmenu knjigu. Izgovoriti je. Bez sugovornika. Nikako to ne bi bila gramofonska ploča, jer ni sama magnetofonska traka ne bi trajala, ne bi se nastavila. Bila bi uništena nakon što knjiga bude gotova. Razmišljam o tome već nekoliko godina i zanimljivo je da sam nedavno dobila dvije ponude za takve usmene knjige, ali koje bi se prodavale kao mini-kasete? Izdaja... isto što sada i ti radiš!<sup>25</sup> [Smijeh].

M. D. – Želiš li razgovarati o gledatelju u kinu?

J.-L. G. – Trebalo bi mnogo vremena, ali da, trebalo bi.

M. D. – Da imamo cijeli dan, svašta bismo rekli, mnogo toga! Dok sam te jutros čekala u hotelu u Lausanni, napisala sam nešto o gledateljima Godarda i Duras.

J.-L. G. – Mislim da su gledatelji iskreniji nego... Mene nikad nisu podržavali, dopustili su da me podrže. Primaju me samo ako se potrudim doći do njih, ali inače odustaju...

M. D. – Ali slažeš se da postoje skupine nesvodive jedne na druge?

J.-L. G. – Da.

odlomak posvećen Bachovoj glazbi – koji Duras uspoređuje s Goyom: “Tako se može vidjeti samo ako ste na nešto neosjetljivi [...]. Bach bi umro da je znao što radi. (Mjesta Marguerite Duras, *op cit*, str. 29-30).

- 25 Te “usmene knjige” imaju različite izvore i namjene: postoje snimljena čitanja njezinih tekstova i intervjua koji su pretvoreni u knjigu, kao *Mjesta Marguerite Duras* ili *Les Parleuses* (intervju s Xavière Gauthier, Les Éditions de Minuit, 1974.). Duras će kasnije govoriti o “govorenim knjigama”. Od ranih osamdesetih godina, pisanje nekih odlomaka iz *Zelenih očijus*, cijeli *La Vie matérielle* [Stvarni život] (P.O.L, 1987.), *Écrire* [Pisati] (Gallimard, 1993.) ili neki tekstovi iz *Le Monde extérieur* [Vanjski svijet] (P.O.L, 1993.) temelje se na prijepisima razgovora koji nisu uvijek spomenuti. O “govorenoj knjizi, ili “knjizi riječi”, vidi Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de “Duras filme”*, izdanje uredila, priredila bilješke i predgovor Joëlle Pagès-Pindon, Gallimard, “Les Cahiers de la NRF”, 2014. Duras je 1987. objasnila da joj je Godard predložio da intervjue iz *Zelenih očijus* pretvori u tekstove: “Sve je počelo s nizom intervjua koje su vodili sa mnom, zatim su htjeli da izravno interveniram, a na kraju su odlučili da ću ja urediti cijeli broj koji mi je bio posvećen u cjelosti. [...] Na tu me je ideju naveo Godard. (Usp. Marguerite Duras, *La Passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre*, Seuil, 2014., str. 180).

M. D. – Mislila sam da imamo isto mišljenje. Ono što ja nazivam “prvim gledateljem”, o tome sam nešto jutros napisala: najnedorasliji, maloljetnik filma, takav, ostaje u svom prostoru, autističan je i traži nasilnosti iz djetinjstva, strah iz djetinjstva, i ništa se ne može napraviti da ga se pokrene.<sup>26</sup> Zato mislim da je naivno vjerovati da možemo pisati za mnogo ljudi. Dogodi se, može se dogoditi, ali to su slučajnosti ovisne o publici.

J.-L. G. – Posve.

M. D. – Za *Hirošimu*, mislim da je publiku stvorio grad, katastrofa.

J.-L. G. – Apsolutno.

M. D. – Zato što je to težak film. I *India Song*, koja je također uspješna, jer sada mora da ju je vidjelo više od 200.000 ljudi, mislim da je to i zbog Indije. Egzotika je tome pridonijela. Glazba. Dvije glazbe: laoska glazba i ona Carlosa d’Alessija.<sup>27</sup>

J.-L. G. – S tekstom, ono što me smeta, u usporedbi s glazbom, je to što imam dojam da me se prisiljava... ili je riječ moći, ali je na trenutke više ne uspijevam odvojiti od one druge.

M. D. – Koje?

J.-L. G. – Pa, one koja me navodi da pratim neko kretanje, a ne da neko kretanje mene prati.

M. D. – Ali, govoriš li o riječi s glazbom ili govoriš o riječi? Kažeš da te to smeta: u *India Song*?

J.-L. G. – Ne ne, uopće ne! To je moje nepovjerenje u tekst, imam dojam da ga, bez obzira kakav je, čak i tvoj, ne uspijevam drukčije shvatiti nego preko nečega što mu

26 Ova razmišljanja najava su onih iznesenih na stranicama posvećenim filmskom gledatelju u *Les Yeux verts* (op. cit., str. 19-23): “Trebalo bi pokušati razgovarati o gledatelju, prvom gledatelju. Onom kojeg se naziva djetinjastim, koji ide u kino da se zabavi, dobro se provede i ostaje na tome. [...] Ovaj je gledatelj odvojen od nas, od mene. Znam da nikada neću doprijeti do njega i ne pokušavam to postići.”

27 Carlos d’Alessio je skladatelj glazbe u *India Song* i gotovo svim filmovima M. Duras između 1974. i 1985. godine.

je strano, kao slika; da tvoj tekst uspijevam opaziti u slikama. Ali sâm tvoj tekst, ne uspijevam ga razlikovati od novih filozofa ili antičkih filozofa...

M. D. – Govorio si o *Ravissement de Lol*. V Stein [Uznesenosti Lol. V Stein].

J.-L. G. – Riječ mi je dovoljna, jer stavljam sliku, stavljam kamion, stavljam nešto drugo, tada... to može trajati cijeli dan. Jer obavljam sav taj rad ili to zadovoljstvo.

M. D. – Onda je to kod tebe stvarno refleks odbijanja.

J.L. G. – Donekle... Pa bi me zanimalo pitati upravo tebe – tebe koja imaš obrnut refleks.

M. D. – Da...

J.-L. G. Imam dojam da je već dugo kod mene taj refleks; koji sam samo dodatno razvio, ali mi je došao prirodno; da bi ga rad na filmu samo pojačavao, konačno učvrstio, kao da sam sebi rekao: “pa, bio sam u pravu”. Sad to vidim – a čini mi se da je kod tebe to suprotno, suprotni stav.

M. D. – To je prožimanje slike tekstom. Taj je suprotan stav zbunjujuć, kod tebe. A u tome ja još uvijek najviše nalazim sebe. I uvijek. A, ipak bismo morali razgovarati o degradiranom govoru koji predstavlja riječ u zvučnom filmu. Katkad kažem da je prvi zvučni film *Hirošima, ljubavi moja*. Jer Resnais mi je govorio: “Nemojte raditi nikakvu razliku, molim vas, i zbog toga sam vas pozvao, između onoga što pišete i onoga što ja tražim od vas.”<sup>28</sup> Mislim da je on možda jedini to mogao prihvatiti – i tražiti. Započeti film o najvećoj katastrofi na svijetu s: “Ti ništa nisi vidjela u Hirošimi.” A cijeli je svijet bio preplavljen fotografijama. I s tog je gledišta on stvarno nevjerojatan, Resnais. Mislim da je to ostalo u meni, kroz sve moje filmove, to što je on tada tražio od mene. Da se usudim. I naravno da se uopće ne bih

28 “Resnais je jedini redatelj koji mi je ikad rekao: “Vi ne stvarate film, nemate filmsku optiku.” Naprotiv, stalno me je poticao da stvaram književnost.” (Intervju s Marguerite Duras, *Les Lettres nouvelles*, 12. svibnja 1959. godine, navedeno u *C'était Marguerite Duras*, op. cit., str. 300).

bavila filmom da sam morala snimiti film slika, ne bih to znala.

J.-L. G. – Ali ja danas mislim da se riječ muškarca razlikuje od riječi žene... I da tu nije slučajno da žena kaže: “Ništa nisi vidjela u Hirošimi.” Zapravo, ne slučajno... to je tako nastalo.

M. D. – Ne, ne mislim. Naime, mi smo manje od vas naviknute govoriti, da najednom postanemo sudac, da u pravi čas naiđemo na događaj te važnosti, nevjerojatan, kao što je katastrofa u Hirošimi. Manje smo naviknute, muškarci sude sve vrijeme.

[Prekid].

M. D. – Nikada nijedna televizija neće pristati prenositi nas uživo. Barem zbog ovoga što smo maloprije govorili o pokvarenosti ekrana, zar ne: otrovnoj riječi. Jednom je, unutar televizije kružila mala peticija. Tražili su da mi se dade da slobodno govorim – Sartre i ja, četvrt sata.

J.-L. G. – “Ništa nisi vidjela u Hirošimi” je ženska riječ i u *Kamionu* vidimo da ta riječ žene ima težinu... Mislim, to su mastodonti u usporedbi s tipovima s njihovim malim volkswagenima ili peugeotima. Žene su počele pisati, ali bi trebale početi i snimati filmove.

M. D. – I trebale bi prestati pisati o sebi. Prije svega. To znači da sada plagiramo muškarca. Ne prihvaćam nikakve seminare čija se tema odnosi na žene. Žena pisac, kreativna žena, žena redatelj: sve odbijam.

J.-L. G. – Kako to misliš?

M. D. – Zato što to danas predstavlja vrlo veliku opasnost za ženu. Teoretizirati, jednostavno o onome o čemu si maloprije govorio. Teoretizacija. Pogotovo što ja s *Lol V. Stein* nikako nisam Bernard-Henri Lévy.

[Smijeh.]

Ali, istina je da žene danas u kontradiktornoj utrci pokušavaju dostići muškarca u teorijskom diskursu, u teorijskoj praksi. O tome bismo isto mogli dugo razgovarati. Ja se time nikada ne bavim u svojim filmovima.

J.-L. G. – Što si htjela reći s tim “prestati pisati o samima sebi”?

M. D. – “O samima sebi”: u vezi žena. Primjenjivati na sebi neku vrstu dijalektike naučene od muškarca, autoanalizu, dakle teoretizaciju. Ako pokušavam znati tko sam, primorana sam to ostvariti preko analize koja je već služila mnogo puta, koja je jako islužena. Budućnost žene, vidim u nemiješanju, u slobodnom razvitku žene. “Ništa nisi vidjela u Hirošimi”, je *došlo*. Nisam to mislila. Kao i vriskovi vicekonzula u *India Song*, *došli* su. Pustila sam ih da viču, i vriskovi su vikali. Nisam sebi rekla: “bit će to preglasno, i gledatelji će izlaziti”. Pustila sam da se dogodi. Ako postoji žensko mjesto, ako postoji – nisam sigurna u to – mislim da nije daleko od ovoga. Da je to mjesto djetinjstva, zapravo, mnogo više *djetinjstva* nego mjesto muškarca. Muškarac je djetinjastiji od žene, ali kod njega je manje djetinjstva.<sup>29</sup>

J.-L. G. – A dijete, čemu ono može služiti?

M. D. – Dijete je ludilo. Do pet godina, djeca su luda. Luđaci. Čudo. Čudo na zemlji. Nakon toga je gotovo. Sa pet, šest godina, gotovo je.

J.-L. G. – Može biti da nije gotovo. Glupo sebi kažem da film ili knjiga služe upravo da “može biti da nije gotovo”, kao da se možemo vratiti unatrag ili brže ići naprijed, kao na magnetofonu.<sup>30</sup>

29 Posljednje tri rečenice uključene su u tonski zapis *Spašavaj tko može (život)*.

30 Zahvaljujući videu, Godard od sredine 1970-ih eksperimentira s efektima usporavanja, zamrznutog kadra i ubrzanjima, koje će nastaviti razrađivati sve do *Filmska(e) (pri)povijest(i)*. Kombinira te efekte s dječom u mnogim sekvencama raščlanjivanja pokreta u seriji *France / tour / détour / deux / enfants* [Francuska / obilazak / zaobilazak / dva / djeteta]: razodjenuti se, staviti školsku torbu, trčati, pisati na ploči... Špica svake epizode iz serije, koju Godard naziva “stavak”, između ostalog pokazuje djecu koja posjeduju minimalna znanja o snimanju: jedna djevojčica, sa slušalicama na ušima, snima zvuk; dječak prislanja oko na tražilo kamere, i obrnuto.

M. D. – Da, ali, u načelu, knjiga nema ni početak ni kraj. Ne znam za knjigu koja nije započela mnogo prije nego je napisana. Koja je lebdjela u zraku koji udišeš, o kojoj su ideju imali i drugi autori, i koja odjednom slučajno počinje na stranici koju *ti* pišeš. Uglavnom, to je jedno viđenje...

J.-L. G. – Može li se dijete usporediti s knjigom ili filmom?

M. D. – S krizom kroz koju prolazi autor knjige, da. Da.

J.-L. G. – Jednostavno tiskani predmet koji ...

M. D. – A ne, govorila sam o knjizi u nastajanju.

J.-L. G. – ... koji se izražava...

[*Mnogo je zvukova oko njih.*]

M. D. – Vidiš praznu stranicu koja se iznenada puni!

J.-L. G. – Može ga se usporediti s praznom stranicom koja se ispunjava.

M. D. – Da. Da.

J.-L. G. – U jednom televizijskom filmu, upitao sam dječaka koji je na geštetneru provlačio list papira, bi li o sebi mogao misliti, misli li da je i sâm list papira na koji se malo po malo utiskuju slova. I on mi je rekao: “Ne, apsolutno ne.”<sup>31</sup> [*Smijeh.*]

M. D. – Sigurno je bio preplašen, zar ne?

J.-L. G. -Ne, odgovorio mi je prirodno. Mogao sam mu pokazati jer sam mu dva ili tri puta pokazao druge stvari, i on je prepoznavao da stvari možemo i tako vidjeti...

31 U *France /tour /détour /deux / enfants* [Francuska / obilazak / zaobilazak / dva / djeteta], Godard naizmjenice razgovara s djevojčicom od devet godina (Camille Virroleaud) i dječakom iste dobi (Arnaud Martin). U V. stavku serije, ovaj potonji u učionici na geštetneru umnaža vježbene listove sa zadacima. Godard ga, izvan kadra, dugo ispituje o tome što je prazan list, o njegovu razumijevanju glagola *impressionner*, o slovima i brojkama, pojmu *program*. “Ne treba li utisnuti stvari kako bi se sjetili da one postoje. – Da. – A ti, ti postojiš? [...] – Da, ja postojim. – Kako se sjećaš da postojiš? – Ne sjećam se, ja znam da postojim [...]. – Ne bi li mogao zamisliti da si također list papira na kojem piše da postojiš, i da bi se tako sjetio? – Ne, nije nam to potrebno, jer znamo da postojimo.” Na ekranu zatim preko slike prelaze velika plava slova riječi VÉRITÉ [istina].

- M. D. – Tu je i strah od sebe, kod djeteta, i ono ga osjeća. Kad sebe plaši, ono samo sebe zastrašuje.
- J.-L. G. – Ali otkuda legenda po kojoj je imati dijete nešto sretno, dok bi prazna stranica bila nešto zastrašujuće?
- M. D. – Podjele su manje jasne. To je nešto zastrašujuće i neizbježno. Prazna stranica je neizbježna. Kao i dijete: ljubav djeteta je neizbježna. To je veza između stvari. Knjiga postoji od trenutka kada moraš izbjeći pisati knjigu. Želiš li da razgovaramo o Digneu?
- J.-L. G. – Ne... bilo je dobro, u redu je.
- M. D. – To je na tebi.
- J.-L. G. – Upalit ćemo taj aparat, u automobilu pa ako budemo razgovarali, ostat će nešto. Ne treba razbijati glavu...
- M. D. – Ali mogu ti ispričati jednu smiješnu priču, nije loša.
- J.-L. G. – Pa ispričat ćeš je u autu! Započni s tim u autu.
- M. D. – Priča je o mom sinu, imao je tri godine.
- J.-L. G. – Izvrsno!  
[Prekid. Buka motora. U autu su. Jean-Luc Godard vozi.]
- J.-L. G. – Gdje smo stali?
- M. D. – U odnosu na tvoje mjesto, kažeš mi da si došao u Lausannu, šaljivo je!
- J.-L. G. – ... zamolili smo te da dođeš.
- M. D. – Ne, na snimanje u onoj školi! Da bismo razgovarali u onoj školi. [Smijeh].
- J.-L. G. – Misliš li ti da bi žene, same po sebi, ratovale?
- M. D. – Vjerujem.
- J.-L. G. – Moja je ideja da slika smiruje a da je tekst nasilan. Pa kada ti je potreban ritam, možeš ih uzeti oboje, ali kada je uvijek rat a nikada mir, katkad si kažeš da je to malo pretjerano.
- M. D. – Ja mislim na sadašnje stanje svijeta i mislim da je rat neizbježan. Nije to pitanje muškaraca i žena. Dakle, sve dok budemo mogli reći da je neizbježan, svi će ga voditi. Ali “uvijek rat ili uvijek mir”... u filmovima? Kad govoriš o tome, gdje ga ti vidiš, mir?



- J.-L. G. – Ranije si izgovorila riječ “neizbježan”, ali u vezi nečeg drugog.
- M. D. – Ne znam više. Da, čula sam je. A! U vezi teksta. Kada postane neizbježan, već postaje napisan. Htjela sam ti ispričati priču o mom djetetu. U vezi djece, za koju smo rekli da su luđaci, demoni. Imao je tri godine. Jednoga dana dođe i kaže mi: “Mama, moje škare s kojima režem, moje škare. Gdje su? Gdje su? Plakao je, bio je jako nesretan, i onda mu kažem: “Te škare, moraš ih samo potražiti!” On ponovi: “Mama, moje škare!” Tada mu kažem: “Slušaj, traži ! Razmisli! Gdje si ih ostavio?” On mi kaže: “Ne mogu misliti!” Ja mu kažem: “Zašto ne možeš misliti?” na što mi on kaže: “Zato što ako razmislim, mislim da sam ih bacio kroz prozor.” [Smijeh.] Vidiš, plašio se samog sebe, skrivao je od sebe svoj vlastiti strah.<sup>32</sup> [Stanka]. Koja je razlika između motora koji radi na mjestu i nakon što si promijenio brzinu? Postoji ogromna razlika, u zvuku?
- J.-L. G. – [Zvuk motora.] Misliš: razlika u snimanju zvuka?
- M. D. – Ne u snimci, u rezultatu! Postoji dojam zaustavljenog auta i auta u vožnji? Možda, u osnovi...
- J.-L. G. – Ja bezbrižno prolazim kroz sva crvena svjetla!<sup>33</sup>
- M. D. – Da. Proveli smo lijepo ljeto.
- J.-L. G. – Mene je podsjetio na ljeto...

32 Od kraja 1950-ih, Duras je vodila mnogo razgovora s djecom, bilo za novine (*France Observateur*), za televiziju (emisija “Dim Dam Dom”) ili radio – mislimo osobito na razgovore zabilježene 1967. za emisiju “Comme il vous plaira [Kako vam drago]” po ideji Françoisa Truffautta (vidi CD *Marguerite Duras et la parole des autres*, Frémeaux & Associés, 2001.; “Djeca Sputnika nisu na Mjesecu”, i “Pierre A..., 7 godina i 5 mjeseci” *Outside*, *op.cit.*). Anegdote ovog tipa bile su uobičajene. Iz tih dijaloga Duras i djece proizaći će između ostalog, 1971. godine, pisanje ilustrirane priče *Ah! Ernesto* (reizdanje 2013. godine u Éditions Thierry Magnier), čija je priča u osnovi njezina posljednjeg filma, *Djeca* (1985.).

33 U *Zbogom jeziku*, dok se auto približava crvenom svjetlu, neki čovjek jadikuje izvan kadra: “Još nikada nisam uspio: proći u trenutku dok se ono mijenja.”

M. D. – 1975.?

J.-L. G. – Ne, iz 1939. godine.<sup>34</sup> . Ali u dalekom sjećanju...

M. D. – Bilo je jako toplo? Ali imam dojam da će se nastaviti... ja ću poći u Trouville u listopadu. Ljudi se još uvijek kupaju. Neobično je da sada živiš ovdje.

J.-L. G. – O, ne baš ovdje – pa, misliš u ovom kraju?

M. D. – Ne, u Švicarskoj.

J.-L. G. – O, to je neka vrsta Amerike čiji sam jezik nekad donekle poznao. Nije osobito različito. Uostalom, imaju isti ustav.

M. D. – Nisi došao ovdje zato što si *protiv* Francuske?

J.-L. G. – Ne, nego protiv grada. Volim ga, ali je to kao i s tekstom, guši me. Čudi me što svi Parižani ne odlaze...

M. D. – Da, ali si i u Francuskoj imao mjesta! A i selo je praznije.

J.-L. G. – Da, ali previše je centralizirano. Ovdje barem postoji još malo... Plaćaš cijenu drugih stvari, ali...

M. D. – Ja sam sada praktički otišla iz Pariza. Budem tamo tri mjeseca godišnje. Osim toga, znaš što se događa u Parizu. Malo pomalo nas izbacuju. S liberalizacijom stanarina, ostat će još samo francuski milijarder i njihovi uredi.

J.-L. G. – Isto kao i u New Yorku.

M. D. – Postat će Manhattan, što znači da će biti uništen. U svakom slučaju, teško je podnijeti tu ideju.

J.-L. G. – Ovdje prije imam dojam da sam u Los Angelesu. U Los Angelesu u kojem još postoji trava između četvrti. Jer Los Angeles je veličine kantona Vaud, više-manje, ali tamo su samo autoceste i beton.<sup>35</sup>

34 Godard 1939. ima osam godina, kada su se njegovi roditelji za stalno nastanili u Švicarskoj, prije nego što su ga u ljeto 1940. vratili u Francusku, živeći između Pariza, Bretanje i Vichyja. 1939. je godina kada se Marguerite Duras udala za Roberta Antelmea, koji je bio uhapšen i deportiran u Buchenwald, a zatim Dachau 1944. godine.

35 Godard cilja na svoja nedavna putovanja u Los Angeles i San Francisco dok je s Francisom Fordom Coppolom pregovarao o produkcijskim uvjetima američkog projekta, najčešće nazivanog *The Story*, koji je

- M. D. – Nije mi poznato.
- J.-L. G. – Jednako je. Samo što se ovdje mora prijeći preko šume prije nego se dođe u četvrt koja se zove Lausanne iz druge četvrti koja se zove Ženeva. Za stotinu godina, sve će biti jedan...
- M. D. [*Prekida ga*] – Kad sam u Neauphle-le-Château, u kupovinu idem preko polja pšenice i polja kukuruza, šume... hodam uz bare.
- J.-L. G. – Evo, ako želiš snimiti konja ili kokoš, možeš bez problema. U Parizu ili New Yorku to nije lako.
- M. D. – Mlade krave, u posebnom broju *Cahiersa* o tebi, – *tvom*, točnije – ovdje si ih našao?<sup>36</sup>

htio snimati s Robertom de Nirom i Diane Keaton (potonju sreće u New Yorku u prosincu 1979., nedugo nakon snimanja *Spašavaj tko može (život)* i ovog dijaloga s Duras). Projekt je održavan na životu sve do kraja 1981., više je puta mijenjao naslove i koproducente prije nego je napušten (vidi Godard. *Biographie, op.cit.*, str. 567-570).

- 36 U tristoti broj *Cahiers du cinéma* (svibanj 1979.), što ga je u potpunosti koncipirao Godard, kao što će Duras, u lipnju 1980. godine realizirati br. 312/313 s naslovom *Zelene oči*, redatelj će umetnuti tri fotografije krava i jednu iz filma *Messidor* Alaina Tannera (1979.). Tanner je tada, uz Godarda, drugi veliki švicarski redatelj (Godard će, nekoliko mjeseci kasnije, angažirati kći potonjeg, mladu Cécile Tanner, u *Spašavaj tko može (život)*). Na istim stranicama, neposredno prije krava, on joj šalje ovo pismo: "Prilažem tri fotografije krava [...] i čini mi se vrlo uočljivim da imaju tri različita izraza dočim tvoje glumice uvijek imaju isti, i da je to više tvoja nesposobnost nego si to hotimično napravio." Malo dalje, Godard nastavlja: "Suprotno tome što se govori i piše, pogled tih životinja je sve drugo nego neutralan. On je pravi kritički pogled, na svome mjestu u pravom filmskom časopisu ako takav postoji. Zapravo, to što ova krava kritizira nije to da se redatelji voze u autu, nego da čak i kad dođu snimati u polja, njihov pogled uvijek juri sto dvadeset na sat. (*Cahiers du cinéma*, br. 300, *op. cit.*, str. 32-35.) Serge Daney je u jednom kadru "halucinantne ljepote" s kravama, u *No Man's Land* (1984.), vidio Tannerov odgovor Godardu (*Libération* od 30. kolovoza 1985., ponovljeno u S. Daney, *Ciné-journal*, sv. 2, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, Pariz, 1998.).

J.-L. G. – To je napravila Anne-Marie [Mieville<sup>37</sup>]. Mnogo ih je snimala; te koje je snimila jako su izražajne.

M. D. – Veličanstvene su.

J.-L. G. – Različite su od francuskih.

M. D. – Vrlo su svijetle! Dlaka im je vrlo svijetla, kovrčave su!

[Prekid].

M. D. – Nije li to ono što se naziva crnim borovima istočne Prusije? Mora biti to. Postoji jedan takav u hotelskom parku. Divovski. [Nakon nekog vremena.] Znam na što me to podsjeća: sasvim malo na Tel Aviv, usprkos svemu.

J.-L. G. – Zato što služe vojsku cijelu godinu dana.

M. D. – Da, pa i starije stanovništvo, i različiti jezici. U Tel Avivu, na šetnicama uz more, možeš sresti njemačke, mađarske, francuske starce. Jako mi se sviđa ovaj mostić, tamo – kako ga zoveš?

J.-L. G. – Mnogo ljudi izvrši samoubojstvo, s njega.

M. D. – Napravljen je za to, zar ne?

J.-L. G. – Vjerojatno...

M. D. – Postoje svjetiljke, navečer osvjetljavaju tijela u prolasku, prilično je dojmljivo. Tada i oni sami postaju izvori svjetlosti. Pogrešno su ga odabrali, mjesto, ali zapravo je to jedan lijep grad.

J.-L. G. – Jedan?

M. D. – Lijep grad. *Slikovit* grad, vodiči tako kažu. S mostićima koji prelaze preko avenija, posvuda.

J.-L. G. – Imaš li osjećaj da si sasvim sama u tome što radiš?

M. D. – Ne dovoljno. Sad, otišla sam na mjesec i deset dana, sama. Već se dugo nisam trudila pisati. Istinski pisati,

37 Anne-Marie Mieville, koja živi i radi s Godardom od 1973. godine, su-potpisuje s njim neke filmove (između ostalih *Šest puta dva*; *Ici et ailleurs* [Ovdje i drugdje]; *Soft and Hard*; *The Old Place*), realizira filmove u dijalogu s Godardovim (npr. *Le Livre de Marie* [Marijina knjiga] sa *Zdravo, Marijo*), i druge u kojima mu daje ulogu (*Nous sommes tous encore ici* [Svi smo još ovdje], 1997., *Après la réconciliation* [Nakon pomirenja], 2000.).

nimalo se ne brineći o filmu koji bi mogao doći. Čak ga i zanemariti. I uspjela sam. Ipak mi je trebalo trideset dana da napišem petnaest gusto tipkanih stranica. A to je dosta vremena. Zapravo, takav tekst je to zahtijevao. Napor samoće.

J.-L. G. – Imaš li bilježnicu u koju pišeš bilješke, kada pišeš scenarij?

M. D. – Uvijek počinjem pisati rukom. Kad snimam film, nikad nemam plan rada. Za *Kamion*, razgovarali smo tri dana, zatim jednim dijelom navečer, i nismo znali kamo idemo. Ipak sam nešto napisala, napisala sam desetak stranica. Kako bi zadržala mogućnost da se mogu upustiti u improvizaciju.

J.-L. G. – Listove papira koje vidimo u filmu.<sup>38</sup>

M. D. – Da! upravo te! ... Ali, jako volim onu ženu koja nema imena, autostopericu iz Yvelinesa, stariju ženu. Osjećam pravu ljubav prema njoj. Pogotovo to veselje. Vidiš, ona ima veze s prosjakinjom iz *India Song*. To veselje – i potom ona odvažnost, kako je pokupila

38 U kadrovima iz *Kamiona* koji prikazuju čitanje teksta, Duras i Depardieu sjede za stolom i ispred sebe drže listove papira "scenarija". "Film se čita, s listovima papira u ruci, a Depardieu ga čita po prvi put i u filmu se vidi pozornost s kojom čita. [...] Gledano čitanje, prvo viđeno čitanje, s papirima u ruci, isto tako pripada filmu – ako ne i više – nego glumljenje sadržaja ovog čitanja ili njegovo prikazivanje. (Intervju s Michèle Porte u *Kamion*, *op.cit.*, str. 86). Pokazati te listove po Duras je istoznačno panoramskom planu koji na kraju filma otkriva projektor iza Depardieua. "Treba se osloboditi predrasuda prikazivanja. Ako pokazujemo neki prizor, možemo isto tako i pokazati kako je on snimljen, kako kamera snima taj prizor. To je jednako toliko film koliko i prizor snimljen kamerom. (*Le Monde extérieur*, *op. cit.* str.188). Nekoliko redaka dalje, to ilustrira način na koji Duras zaključuje anegdodu "starice iz okolice Rima". Godinu dana nakon *Kamiona*, Duras pronalazi način kako snimiti film *Navire Night* postavljajući, kako kaže, kameru "naopako" (o pojmovima lica i naličja kod Duras i Godarda, vidi dalje, str. 82-83, 99, 108): "Otkrila sam da je moguće doći do filma izvedenog iz *Night*, koji bi još više potvrđivao priču (do neusporedivosti) nego što bi to učinio takozvani film o *Night*, koji sam mjesecima tražila. Postavili smo kameru naopako i snimali ono što je ulazilo unutra, noć, zrak, projektor, ceste, također i lica. (*Le Navire Night*, Mercure de France, 1979, str. 14).

vozača. Zapravo, ničeg se ne ustručava. [*Nakon nekog vremena.*] Ima filmova s kojima si zadovoljan što si ih snimio, Jean-Luc? Naravno?

J.-L. G. – Ne postavljam si pitanje...

M. D. – Ja, da. Zadovoljna sam da sam napisala *Kamion*, da sam snimila *Kamion*! Postoje oni prema kojima ništa ne osjećam, ne zanimaju me, ne postavljam si pitanje, ali i drugi za koje sam zadovoljna što sam ih napravila. Ali, samo snimanje, ne misliš li da je ono težak, nezahvalan trenutak?

J.-L. G. – Da, uvjerali su nas da bi trebalo da je nezahvalno.

M. D. – Misliš, da “smo uvjereni u to”?

J.-L. G. – Apsolutno, da.

M. D. – Za snimanja *Kamiona*, toga uopće nije bilo. Uvijek sam bila zadovoljna u radu na *Kamionu*. Cijelo vrijeme. I cijela je ekipa bila vrlo opuštena. Možda zato što je to film koji se odvija na taj način, u svojoj kronološkoj liniji, na kraju krajeva: postoje dva mjesta, postoji izvana i iznutra, bez ikakvog problema asistencije. Čak ni zvuka. Ali ponekad, na kraju snimanja postanemo iscrpljeni, kao istrošeni, a to mi se ne sviđa. Mislim da je sve što se događa *oko* filma za vrijeme snimanja ugrađeno u njega, ne misliš li?

Znaš li priču o starici iz okolice Rima? Koja, jednog dana prolazi u četiri ujutro u okolici Rima. Stara seljanka iz nekog sela. Ugleda cijelu ekipu s reflektorima, praktikablama, ljestvama, kamionima, dizalicama. Zaustavlja nekog tipa i kaže mu: “Pa što to radite?” I tip joj kaže: “Radimo kino!” A ona mu kaže: “Oh, ovdje! Znam ja njih: u ovaj sat, nitko vam neće doći!” I to je istina, to je već kino. Jako mi se sviđa ta priča. Nisi je ranije čuo?

J.-L. G. – Ne. Nekidan sam čuo drugu, mislio sam je staviti u film...

M. D. – Ali ovu bi mogao staviti! Gle, s tvojim kravama, u *Cahiers du cinéma*, pomislila sam na priču o letećim slonovima: tri krave gledaju leteće slonove. Prolazi jedan, i prva krava kaže: “Gle, leteći slon.” Prolazi i drugi, i druga krava kaže: “Gle, još jedan leteći slon.” Prolazi treći leteći slon i treća krava kaže, i dalje ravnodušnim, neutralnim tonom: “Bit će da ondje negdje postoji neko gnijezdo.” Pa, za mene, tvoje krave gledaju leteće slonove. Ali jako, jako deziluzionirane... daleko iznad svega toga.

J.-L. G. – O, da, sigurno... Ova priča koju sam ti spomenuo, je o tipu koji je Židov, možda vjernik, ne znam. Dolazi do svog rabina, župnika, kaže mu, nekako ovako: “Imam problem, neizostavno morate znati hoću li ja u raj ili ne. Sad imam hrpu poslova koji ne napreduju dobro, moram biti siguran, nužno je da do subote znam hoću li u raj ili ne.” Drugi mu odgovara: “Teško bi se to moglo znati, ne možemo to reći samo tako, nego, vratite se u subotu, reći ću vam što sam uspio saznati.” Tako se on vrati u subotu, a drugi mu kaže: “Imam jednu dobru i jednu lošu vijest. Dobra je vijest o raj, to je sređeno, u redu je, nema problema. A sada, loša vijest: odlazite u srijedu.”<sup>39</sup> [Smijeh].

M. D. - Ah da, strašna je, strašna! A zašto koristite riječ “otići”?

J.-L. G. – Mora u tome postojati nešto nepovratno!

M. D. – Ja pomišljam na konvoje.

J.-L. G. – Da, na konvoje.

M. D. – I evo vaše tvornice: kino. Vi ste ipak išli u Los Angeles! Ja nikad. Nikad nisam uživo vidjela nekog američkog producenta.

39 U *Spašavaj tko može (život)*, klijent kavane, u kojoj su se zaustavili Paul Godard i Denise Rimbaud, pripovijeda ovu priču jednoj tajanstvenoj ženi, otmjenoj prostitutki u krznu, koja ga sluša s dosadom.

J.-L. G. – Ja sam čak išao u Mozambik.<sup>40</sup>  
 [Stižu; on parkira auto.]

- 40 Godardovo iskustvo u Mozambiku objavljeno je u obliku kolaža tekstova i fotografija na posljednjih šezdeset stranica tristotog broja *Cahiers du cinéma* (svibanj 1979.), pod naslovom “Sjever protiv Juga, ili Rođenje (slike) jedne nacije”. Predstavljanje počinje na sljedeći način: “Godine 1977. tvrtka koja producira i proizvodi filmove te televizijske programe, Sonimage, dolazi u vezu s predstavnicima Narodne Republike Mozambik posredstvom zajedničkih prijatelja, u vrijeme neke međunarodne konferencije u Ženevi. Tvrtka Sonimage predložila je Mozambiku da iskoristi audiovizualnu situaciju u svojoj zemlji i prouči televiziju prije nego što se ona tamo pojavi, prije nego preplavi (makar tek za dvadeset godina) cijeli mozambički geografski i društveni korpus. Prouči sliku, želju za slikama (želju za pamćenjem, želju za pokazivanjem tog sjećanja, za obilježavanjem, za odlaskom ili dolaskom, način ophođenja, moralni / politički vodič s jednim ciljem, neovisnošću). Taj je projekt napušten nakon prvog radnog boravka, u kolovozu – rujnu 1978. godine.



# Dijalog iz 1980.

Od srpnja do rujna 1980. Marguerite Duras piše tjednu kroniku za dnevni list *Libération*, koju odmah pretvara u roman, *L'Été 80* [Ljeto '80.], objavljenu kod Éditions de Minuit u listopadu – njezin prvi tekst koji nije vezan uz film nakon *L'Éden cinéma* [Kino Eden], 1977. godine. Vjerojatno ubrzo nakon toga, krajem rujna ili tokom listopada iste godine, događa se novi sastanak s Godardom, koji je u međuvremenu i sâm u svibnju predstavio *Spašavaj tko može (život)* u Cannesu i sredinom listopada prati njegovo prikazivanje u kinima. Usto, nastavlja rad na svom američkom projektu *The Story* i priprema *Strast*.

Prema američkom kritičaru Richardu Brodyju, u njegovoj biografiji o Godardu, producent Marin Karmitz je “povezao Godarda i Marguerite Duras u Trouvillu, gdje oboje posjeduju po stan. Godard bi htio s njom raditi na nečemu “u vezi incesta”, ali se ne mogu dogovoriti o zajedničkom projektu”. Karmitz dobro poznaje redatelja: bio je njegov pomoćnik početkom šezdesetih i nedavno je producirao *Spašavaj tko može (život)*. Jednako tako poznaje spisateljicu, jer je 1964. realizirao *Nuit noire, Calcutta* [Crna noć, Kalkuta], po njezinu scenariju inspiriranom elementima iz romana *Le Vice-Consul* [Vicekonzul], koji je tada pisala i objavila 1965. godine. Karmitz će ponovno biti posrednik između njih dvoje 1985. godine, neuspješno, kada je Godard najavio da bi volio adaptirati roman *Ljubavnik*.

Iako tema incesta, koju je Godard predložio za sastanak, neće dovesti ni do kakvog zajedničkog rada, ona će naći odje-

1 Richard Brody, *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma*, Presses de la Cité, 2010., str. 520.

ka u narednim djelima. Osim nikad realiziranog filmskog projekta na kojem će raditi uglavnom između 1982. i 1983. godine, Godard proširuje njezine varijante u *Ime: Carmen* (1983.), *Zdravo, Marijo* (1984.) i *King Lear* (1987.). Duras je nastavlja već od kraja 1980-ih pisanjem teksta *Agatha*, zatim snimanjem, početkom 1981., filma *Agatha i beskonačna čitanja*, u kojem se incest između brata i sestre, nadahnut romanom *Čovjek bez svojstava* Roberta Musila ne pokazuje izravno slikom – vidimo samo napuštene plaže u Trouvillu, hladno predvorje hotela Les Roches Noires – i čini se kako se ostvaruje samo preko riječi.

Zvučni zapis njihova dijaloga, koji se čuva u arhivu Marguerite Duras, traje oko sat i pol. Ovaj je prijepis cjelovit.

JEAN-LUC GODARD. – Što radiš za RAI?

MARGUERITE DURAS. – Jedan film o Rimu.

J.-L. G. – Rimu?

M. D. – Da, u vezi Rima.<sup>2</sup>

J.-L. G. – I imaš kakve ideje?

M. D. – Nikakvu. Tri tjedna u Rimu u veljači. Nešto će se napraviti, ne znam što.

J.-L. G. – Ali što će to biti? Hoće li biti s osobama ili grad?

M. D. – Ne, jedino grad. Zapravo, ono što od njega želim, što ću od toga zadržati. Odredit ću jednu os, i slijediti tu os. Znam samo nekoliko sitnih stvari. Fotografirat ću Viu Appiu. Noću.

J.-L. G. – Ali već si radila takve stvari... Ovo je narudžba?

Kako polazimo od ideje, zašto prihvaćamo ideju? Kako prihvaćamo, ako je to narudžba?

M. D. – Jednako je. *Hirošima* je bila narudžba. *Aurélia Steiner* je bila narudžba. *Uznesenost Lol. V Stein* je bila narudžba.

J.-L. G. – To je narudžba, ali *tko* naručuje\*?

M. D. – *Zelene oči*, to je bila narudžba.<sup>3</sup> Tko naručuje? Nije važno: imaš neki rok, moraš isporučiti.

2 Radi se o *Dialogue de Rome* [Rimski dijalog], koji Duras snima u travnju 1982. Film će biti prikazan tek u svibnju 1983. u Parizu; njegov će tekst biti objavljen deset godina kasnije, u zbirci *Écrire* [Pisati] (op. cit.). *Dijalog u Rimu s Cezarejom* (1979.) dijeli iste reference na Racineovu *Bereniku*, čija je tragična junakinja “proživjela isti put kao i Židovi. Otišla je s istog mjesta. Zanimjekana u svom tijelu.” (*La Couleur de mots*, op. cit., str. 172.) *Bérénice* je također i za Godarda važno djelo, pokušat će je nekoliko puta adaptirati i citira je u filmu *Une femme mariée* [Udana žena] (1964.).

\* Može biti u pitanju igra riječi između imenice *commande* koja znači narudžbu i glagola *commander* koji znači naručiti, ali i narediti, op. prev.

3 *Hirošima, ljubavi moja* bila je narudžba Alaina Resnaisa i njegova producenta Anatolea Daumana, koji je zatražio Duras nakon što je razmišljao o Simone de Beauvoir i Françoise Sagan (vidi Anatole Dauman, *Souvenir-écran*, Éditions du Centre Pompidou, 1989., str. 85). Prva verzija *Uznesenosti Lol V. Stein* nastala je u obliku scenarija koji su naručili američki izdavač Grove Press i televizijska kuća Four Star. Želja im je bila producirati niz filmova čije su scenarije napisali pisci povezani s novim romanom. Jedino će biti ostvaren *Film*, Samuela

J.-L. G. – Da, ili tada je to *deadline*...

M. D. – Da. Upravo je to važno.

J.-L. G. – Ali, dakle, prihvaćamo da to odgovara nekom *deadlineu*, a zatim prihvaćamo naredžbu *jer je zapravo to deadline?*

M. D. – Članci za *Libé*, pak, izlazili su svakog tjedna. Nevjerojatnom brzinom.<sup>4</sup>

J.-L. G. – Nikada nisi radila s nekim drugim? Ljudi su tebe tražili, ali jesi li ti tražila druge?

M. D. – Da rade sa mnom?

J.-L. G. – Je li ti pala na pamet ideja da mene pitaš da radim s tobom? Ne, ne da radiš, nego kao što ja tebe sada pitam... Ja sam pokušao, prije dvije godine, jednom sam se sastao s Claudeom Millerom i Chantal Akerman. Mislili smo da ćemo pisati članke za neku knjigu, i zatim bi svatko govorio o svojoj temi. Ali to nije potrajalo dulje od sastanka i pol.<sup>5</sup> Dakle, postojala je ta

Becketta i Alana Schneidera, s Busterom Keatonom (vidi *C'était Marguerite Duras*, *op. cit.*, str. 413-417 i "Pismo gospodinu Krostu" *Le Monde extérieur*, *op. cit.*, str. 181). Duras je ponekad tvrdila da je prva *Aurélia Steiner* bila naredžba novinara i televizijskog voditelja Henrya Chapiera, za udrugu kojoj je on bio na čelu, Paris-Audiovisuel (*La Couleur des mots*, *op. cit.*, str. 184), ali Chapier kaže da je Duras njega uvjerila da producira ideju koju je ona već imala (Henry Chapier, *Version originale*, Fayard, 2012.). *Zelene oči* nastale su na prijedlog *Cahiers du cinéma*.

4 Godine 1980., Serge July nudi Duras da piše dnevnu kroniku za *Libération*. Duras više odgovara tjedni ritam, i tekstovi su objavljivani od 16. srpnja do 17. rujna 1980. pod nazivom "L'été des yeux verts" [Ljeto zelenih očiju] (posebno izdanje *Cahiers du cinéma* nazvano *Zelene oči* objavljeno je mjesec dana ranije). Ove kronike, mješavina vijesti, fikcije i dnevnika sabrane su iste godine pod naslovom *Ljeto '80.* (Les Éditions de Minuit, 1980.).

5 Godard cilja na razgovore sa Chantal Akerman, Claudeom Millerom i Lucom Beraudom objavljene u časopisu *Ça/cinéma* br. 19, 1980. On je htio da svatko raspravlja o svojim aktualnim projektima, da razmijene neka redateljska pitanja, ali razgovori se ubrzo pretvaraju u autoritarnu majeutiku, pri čemu se čini da Godard i dalje ispituje djecu iz *France tour détour*. Sa Chantal Akerman, na primjer, odlučio je govoriti o pisanju i scenariju: "Više nastojite pisati nego fotografirati? [...] Ali zapravo, film će se sastojati od snimanja fotografija? [...] Mislite li

ideja, nešto sam od sebe naručio. To je kao neko polje: ako se možeš prisiliti da prijedeš preko tog polja, i reći što na njemu vidiš i što o tome čuješ, ili kako bi ga trebalo uzgajati... u odnosu na “očeve i kćeri”, ti si imala istu ideju kao i ja, kao “*fathers and daughters*”, na engleskom to ljepše zvuči nego na francuskom.<sup>6</sup>

M. D. – Da... Ne sviđa mi se “očevi i kćeri”.

J.-L. G. – Onda ćemo morati naći nešto drugo.

M. D. – Kćeri i očevi\*! [*Smijeh.*] To bi bilo manje...

J.-L. G. – Ali, na početku, možda sam i imao neki *deadline*, ali pomisao na rok vratila mi se u sjećanje – kao kada vam banka kaže da ne smijete zaboraviti na rok plaćanja – člankom, u *Zelenim očima*, u koje si i sama uključila nešto što je bio jedan stari članak: intervju majke čiji je

da možemo opisati ono što vidimo? [...] Ne mislite li da ste u zabludi? Mislite da se možemo približiti, a da se ne udaljavamo? Jeste li naučili pisati?”

- 6 Ideja je možda u tome da je potreban strani jezik da se izmisli novi odnos. Duras je u *Le Monde* iz 10. veljače 1977. godine objavila tekst pod naslovom “*Mothers*”, ponovljen u *L’Monde extérieur* (op. cit., str. 194.-197). Kasnije, u filmu *Djeca* (1985.), a zatim u tekstu koji je nadahnut njima, *La Pluie d’été* [Ljetna kiša] (1990.), ona “*brothers et sisters*” naziva braću i sestre protagonista, Ernesta, onoga koji ne zna čitati. U svojoj biografiji o Godardu, Richard Brody navodi da je potonji, na predstavljanju filma *Spašavaj tko može* (život) na festivalu u New Yorku u listopadu 1980. godine, publici najavio da će svoj sljedeći film posvetiti “*fathers and daughters*” (*Jean-Luc Godard. Everything is Cinema*, Faber & Faber, 2008., str. 433). Izraz “*fathers and daughters*” je promrmljan 1987. na početku *King Leara* (filma u potpunosti na engleskom jeziku), u kojem je odnos između kralja Leara i njegove kćeri Cordelije jedan od brojnih avatara Godardova razmišljanja o incestu. Redatelj je prvotno “ulogu” inspiriranu Learom htio dati piscu Normanu Maileru, a Cordelijinu njegovoj kćeri Kate Mailer. U prvim minutama filma *King Lear* prepričava se nemogućnost da ga igra Mailer: “*It was not Lear with three daughters. It was Kate with three fathers: Mailer as a star, Mailer as a father, and me as a director. Too much indeed.*” Godard u Mailerova usta stavlja incestuozni lapsus, prenoseći da je pisac, ispitujući ga o jednoj gesti koju je tražio redatelj, navodno rekao: “*Why does she take my hand, instead of me taking her?*”

\* *Filles*, na fr. kćeri, ali i djevojke, op. prev.

muž otišao s djevojčicom.<sup>7</sup> Pomislio sam, bolje nego s mladom...

M. D. – S djevojčicom koja nije njegova.

J.-L. G. – S djevojčicom koja nije njegova. Ali, umjesto djevojčice, uzmimo njegovu kćer, a zatim ispričajmo ljubavnu priču i da to bude ujedno *Ljepotica i zvijer*, *Madame Bovary*<sup>8</sup>, ali i *Ljubavnici*, i na kraju *Bonnie i Clyde*.<sup>9</sup>

M. D. – Svi živi!

J.-L. G. – Da budu svi živi, da. Otac i kći, ili... U nekim trenucima, da ne bude previše, kažem sebi: “uzmimo dvije kćeri”. I zatim će biti još netko iz obitelji, na primjer mlađi brat; i onda, s jednom je djevojčicom to lakše nego s drugom.

M. D. – Hoćeš reći da već postoji izbor, čak i s djecom: između nekoliko djevojčica, ima jedna *koja*.

J.-L. G. – Upravo tako. Ali ne dogodi se to odmah, nikako nije ljubav na prvi pogled. Nije strast, nije tako... to je nešto

7 Radi se o članku “Tendre et douce Nadine d’Orange”, u kojemu Duras ispituje ženu Andréa Berthauda, čovjeka koji je, nakon što je iz ljubavi oteo djevojčicu koja je bila zaljubljena u njega i između njih nije bilo nikakva spolnog odnosa, počinio samoubojstvo u zatvoru. Prvi put objavljen u tjedniku *France-Observateur* 12. listopada 1961., članak je prvi put ponovno objavljen 1980. godine pod naslovom “Nadine d’Orange”, u *Les Yeux verts* (op. cit., str. 74-82), s fotografijama originalnog članka koji prikazuju lica Andréa Berthauda i Nadine Plantagenest; još jedanput je ponovljen 1981. u *Outside* (op. cit., str. 106-113), bez fotografija.

8 U epizodi 1B *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, Godard ustanovljuje odnos između *Madame Bovary* i pornografije: “Valjda se prisjetiti da je XIX. stoljeće, koje je izmislilo sve tehnike, također izumilo glupost, i da je *Madame Bovary*, prije nego je postala porno kasete, stasala uz telegraf.”

9 Godine 1964., na preporuku François Truffauta, Godard je zamalo režirao *Bonnie i Clyde*, čiji je scenarij napisan posebno za Truffauta, i koji će na kraju režirati Arthur Penn 1967. godine (vidi *Godard. Biographie*, op. cit., str. 402-403). Scenaristi Robert Benton i David Newman prepričavaju da im je, kada se pojavio Pennov film, Godard kojeg su susreli u Parizu, navodno rekao: “Idemo sad snimiti taj film!” (Richard Brody, *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, op. cit., str. 273).

što treba pronaći. I danas, htio bih pitati, ujedno romanopisce, redatelja i nekoga tko je oboje, i ima djecu: “Je li to vrijedno kao siže? Može li to biti siže, tema, ili polje?”<sup>10</sup>

M. D. – Mislim da je to ljudima nepoznata tema. Ali je stalna, univerzalna, svakodnevna tema. Vidiš, na to sam mislila kad si mi govorio o toj temi, prije nekoliko dana u Parizu.

J. – L. G. – Ali svatko znade, iz svog iskustva...

M. D. – Da, ali mislim da je to iskustvo što ga ljudi nisu svjesni, do te mjere, u svakom je slučaju rijetko. Mislila sam da su kćeri, u odnosu na dječake, na primjer, nekako kao djeca *nizašto*. Da su samo dječaci, sve do ovih posljednjih desetljeća...

J.-L. G. – Ali nizašto, u odnosu...

M. D. – Nizašto: dječaci su nastavljali ime, nasljeđivali imanje, postojala je neka vrsta trajnosti dječaka, postojao je, nastavljao je obitelj, dok je kći odlazila. Kćer je odvodio neki drugi muškarac. Ako hoćeš, bilo je to donekle kao *suvišak* očinstva. Kćer, možda je ona ludički dio očinstva. Naravno, i duboko strastven ludički dio, jer nije trebalo usmjeravati njezino djetinjstvo – mnogo manje nego dječakovo. Mislila sam da je to moguća polazišna točka. Možda nije zanimljiva, ali je ipak treba zadržati. Imala sam majku koja me je nazvala “moja sirotica”, i kad je predstavljala svoju djecu, govorila je: “moji sinovi”. “Moj stariji sin”, “moj drugi sin” i moja “sirotica” – moja kći. Dakle, ona koja nije važna, ona koja je pride. Nikada to nisam zaboravila.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Riječ “polje” upućuje kako na ideju o polju istraživanja ili promatranja tako i na naziv iz filmskog rječnika koji označava opseg prostora obuhvaćenog snimkom (kadar). Isto tako, “sujet” treba shvatiti u dvostrukom smislu “sižea” i “pojedince”. Godard pokušava provesti u djelo pitanja iz prvog dijaloga: što se može vidjeti, ovdje, prije ili istovremeno kad je to izrečeno?

<sup>11</sup> O “mojoj sirotici”, vidi *Cahiers de la guerre et autre textes* (P.O.L., 2006., str. 124-126), koji izraz premješta u kontekstu nasilja za koje Duras

J.-L. G. – Misliš da se danas ništa nije promijenilo?

M. D. – Mislim da se danas stvari proživljavaju mnogo temeljitije nego prije, i da postoji gomila otkrivenih, proživljenih incesta.

J.-L. G. – Privatno, ali očitovanih između osoba, i za koje susjed ne zna?

M. D. – Na primjer, majka se slaže, i braća i sestre. Ali ono što još uvijek pripada starom poretku je da se to ne govori na van. Na primjer, pobačaj se radi odavna. Novost je, u našem slučaju, da smo to rekle. I nazvali su nas droljama. Vrijeđali su me na ulici jer sam se usudila *priznati* da sam napravila pobačaj.<sup>12</sup> Incest ne prelazi kućni prag. I ako vidim film, vidim potpuno zatvoren film.

J.-L. G. – Zatvoren?<sup>13</sup>

M. D. – Zatvoren u sebe. Događao se u obitelji, ali vrlo zatvoreno, potpuno zatvoren u getu obitelji. Osim toga, htjela bih ti reći jednadžbu incesta. Kao i za mnoge ljude – a ja to znam, jer imam braću. Stariju. Imala sam stariju braću koja su me željela, svoju sestru, kao što

objašnjava da je trpjela, kao dijete, od majke, kao i udarce i vrijeđanja, često seksualnih konotacija, što ih joj je zadavao stariji brat.

12 U travnju 1971. Duras je potpisala *Manifeste* 343 (poznat i kao “Proglas 343 drolje”) za legalizaciju pobačaja.

13 Iako ograda o kojoj je ovdje riječ nije samo prostorna, ona se temelji na ideji ograničenog prostora za ljubavnike u obiteljskoj kući. Duras svoje filmove često strukturira iz stalnosti mjesta kroz koje se hoda – sobe, kuće, hotela, stola za čitanje ili kamionske kabine u *Kamionu* – ujedno ograničenog i otvorenog na van, na “vanjski svijet”. Postoji u tome i metafora onoga što ona naziva “sobom za pisanje” ili konkretizacijom “halucinantne sobe” (izraz je po prvi put formuliran u *Agathi* za označavanje mjesta incesta). Obrnuto, iako postoje zatvoreni prostori kroz koje se nadugo prolazi, kod Godarda (od Casa Malaparte u *Preziru* do broda u *Socijalizmu*, preko stana ljubavnika iz *Ime: Carmen*), oni se nikad ne podudaraju s cjelinom filma, oni ne sadrže tajnu: čak i montažna soba, često mjesto počevši od sedamdesetih godina, razlomljeno je umetcima i višestrukim ekspozicijama. Razlika između njih po tom pitanju jedno je od očitovanja njihova obrnutog križanja, onog lica-naličja što će Godard formulirati u dijalogu iz 1987. (vidi dalje, str. 82-83, 99, 108-109).



sam i ja željela njih. I ta je želja bila življena. Nije se ostvarila do kraja, ali je bila življena, vrlo silovito. Pogotovo između moga mlađeg brata i mene.<sup>14</sup> Ne znam više što sam ti htjela reći... Da: osim toga, mislim da kad bih se trebala baviti tim sadržajem, bila bih preplavljena erotikom, erotskom silinom incestne jednadžbe.

Mislim da se ne može ići dalje od toga.<sup>15</sup>

J.-L. G. – Ja moram pristupiti izvana... nemam djece, nemam sjećanje...

M. D. – Da, ali ti si nečiji sin.

J.-L. G. – Možda nečiji sin, to da. Moja sestra iste dobi, da.

Mislim da je to bilo više da sam je promatrao dok se kupala u kupaonici ili da sam to želio... Mislim da to nije bilo povezano s obitelji, bile su to moguće, dostupne, vidljive žene, s obzirom na krajnje zatvorenu ili građansku obitelj... Ne znam više, ne mislim da je to bilo povezano s ...

M. D. – Ali bilo je jasno, očigledno?

14 Odnos spisateljice s "malim bratom" spominje se, između ostalog, u *Ljubavniku* (1984.). Duras, u tekstu 1981. godine, sugerira vezu između ovog malog brata i incestuozne pripovijesti *Agathe*, pisane i snimljene nekoliko mjeseci nakon tog dijaloga s Godardom. "Moje je djetinjstvo umrlo s mojim bratom. [...] Nijedna strast ne može zamijeniti incest. Incest se nikada se ponavlja s drugim ljudima. Jer je on dvostruka datost, u punom smislu, on je ljubav i pamćenje. A ljubav je nastala nemjerljivim pamćenjem djetinjstva. U djetinjstvu još ne znamo da se volimo, da ćemo se voljeti, otkriće tog neznanja je ljubav." Sljedeći odlomci nenadano ulaze u *Agathu*: "Katkada mislim da je Agatha [lik] sve to izmislila, ljubav prema bratu, brata, sve ljude. Mislim da je Agatha otkrila incest, on to ne bi znao, nije ga mogao otkriti. U tome je nemjerljiva snaga te djevojčice, Agathe. (Vidi "Retake", *Le Monde extérieur, op cit*, str. 10-11.)

15 Jednadžba je zatvorena jer "u incestu postoji sve od žudnje, i sve od ljubavi", kaže Duras, nekoliko mjeseci kasnije, na snimanju filma *Agatha i beskonačna čitanja* (vidi *Le Livre dit, op. cit.*, str. 44), i zato što taj apsolut određuje ono neprikazivo: "Ništa ne odaje incest, prirodu incesta, nimalo. Stoga se ne može prikazati." (*id.*, str. 43.) Erotizam u *Agathi* na taj je način potpuno udaljen u evokacijama glasova ("Nepriličnost njezina tijela posjeduje veličanstvenost Boga. Reklo bi se da šum mora prekriva blagost dubokog talasanja"), spori obilasci razdvojenih silueta, višekratna viđenja oceana.

- J.-L. G. – Odakle se javlja incest? Zašto se javlja? Ne znam, ne poznajem sociološke ili etnološke studije ...
- M. D. – Ali to i ne treba poznavati! Da! Poznaješ Lévi-Straussa.
- J.-L. G. – Postoji li u svim društvima? O, jedva, kupio sam knjige, ali ih nisam uspio čitati.<sup>16</sup>[*Smijeh*].
- M. D. – Incest je, za njega, zabrana, u dvije riječi, ali mislim da to nema nikakve veze s tvojim filmom. Incest je zabranjen, da se plemenska imovina ne rasipa.
- J.-L. G. – To je to što tražim: kako etnolozi govore o tome.
- M. D. – Odnosno, kći se prodaje kao plemenska imovina muškarcu iz drugog plemena. I time se uspostavlja trgovački promet.
- J.-L. G. – Ne postoji li to i kod životinja?
- M. D. – Incest postoji, u potpunosti, kod kraljeva ili pasa, oduvijek je postojao.
- J.-L. G. – Dakle, kod pasa, to ne mora biti plemenska imovina. Jer bivoli...
- M. D. – Ne, on objašnjava zabranu incesta: incest je bio zabranjen u plemenu da bi se omogućilo slobodno kretanje robe između različitih plemena. Kći je prodavana kao pšenica, na primjer. Donosila je miraz, a

<sup>16</sup> Izigravanje neznalice ili idiota jedna je od čestih taktika godardovske majeutike. Ako nije čitao Claudea Lévi-Straussa, u svakom ga je slučaju slušao na Sorbonnei, gdje je 1949. nakratko bio upisao antropologiju, godinu dana nakon objavljivanja *Elementarnih struktura srodstva* – čije je jedno poglavlje posvećeno incestu (Claude Lévi-Strauss, “Le problème de l’inceste”, *Les Structures élémentaires de la parenté*, 1948., Repr. Mouton de Gruyter, 2002., str. 14-34). Lévi-Strauss je osim toga bio jedan od prvih velikih intelektualaca intervjuiranih u *Cahiers du cinéma*, kada je Jacques Rivette zamijenio Erica Rohmera na čelu časopisa, zamjena koja je organizirana uz Godardovu podršku (vidi *Cahiers du cinéma* br. 156, lipanj 1964.). Antropolog se ponovno pojavljuje u razgovorima tijekom 1990-ih kao uzor istraživača od kojeg bi film trebao naučiti strpljenje i metodu: “Otići negdje drugdje i izvijestiti o tome. To je filmski pristup. Dumézil i Lévi-Strauss bili bi izvršni scenaristi.” (Jean Daniel i Nicole Boulanger, “Weekend avec Godard”, intervju za *Le Nouvel Observateur*, 1989. ponovljen u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op. cit.*, str. 179.)

u zamjenu za taj miraz, ljudi iz drugog plemena također su davali robu. U početku je to bila trampa. Ali sve to ne sprječava da je zabrana bila tako snažno nametnuta, tako nasilno, da je pored toga i nadalje vrlo vrlo nasilna kod nas.

J.-L. G. – A zašto onda postoji zabrana kod životinja?<sup>17</sup>

M. D. – Ne postoji zabrana, kod životinja!

J.-L. G. – To, ne znam za to, ne znam ništa o tome.

M. D. – Ali one to stalno rade, životinje, spavaju brat i sestra, majka i kći!

J.-L. G. – O, stvarno. Pa dobro... No, moja je ideja više bila da se od prihvaćanja odobrene pornografije u Francuskoj, označene, u specijaliziranim dvoranama i sl., s filmskog gledišta, više apsolutno ne zna pokazati poljubac, ili u svakom slučaju ne dobro.<sup>18</sup> Ideja je bila da krenemo u njegovu potragu u području u kojem stvarno možemo pokazati ljubavne prizore, ali koji se ne događaju među ljubavnicima, jer bismo se u tom slučaju našli u stvaranju kazališta s kraja XIX. stoljeća.

17 Neslaganje je simptomatično: Duras i Godard riječ *incest* ne upotrebljavaju jednako. Za Godarda, riječ otprve označava zabranu incestuoznog odnosa. Za Duras ona uglavnom označava činjenicu tog odnosa, čija se zabrana treba postaviti i promisliti. Isti tip nesporazuma, određeniji i razjašnjen, nalazi se u razgovoru između Duras i Yanna Andree koji se odnosi na incest u *Le Livre dit* (*op. cit.*, str 45-46: “Je crois à l’interdit.”).

18 Uspon pornografskog filma u 1970-im godinama Godardu pruža trajni protuprimjer, kojim se služi na dijalektički način uključujući ga u vlastito razmišljanje i u slike, kao u poznatoj sceni seksualnog lanca u *Spašavaj tko može* (*Život*) Godard smatra da je prikazivanje seksualnosti u velikoj mjeri prepušteno pornografiji, koja ga je pak odvojila od svega ostalog: ljubavi, žudnje, ljepote. “Zato što Catherine De-neuve ne zna reći “Volim te”, snima se pornografski film koji to isto tako ne zna reći. (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. I, *op.cit.*, str. 605). Filmski projekt u kojem bi incest bio “siže i polje” trebao bi se izravno suočiti s tim prepuštanjem, kao što je Paul Godard upitao nekog obiteljskog čovjeka, u *Spašavaj tko može* (*Život*), nije li već poželio svoju kćer, “milovati, naguziti je, ili nešto tako”. U *Numéro deux* [Broj dva] (1975.), daleko od bilo kakve ideje o neprikazivosti ili negledljivosti, jedan muškarac, u umetnutom videu, sodomizira svoju ženu pred očima njihove kćeri.

M. D. – Preslikanom, to je pogrešno...

J.-L. G. – Zapali bismo u nešto što ne stoji. Mislim da postoje prizori, u jednom od tvojih rijetkih filmova koje sam vidio, *India Song*, koji su snažniji jer radiš ono što želiš napraviti i mislim da postoji nešto što prolazi.

M. D. – Ali oni se ne ljube: kao da je poljubac zabranjen.

J.-L. G. – Da, ali u nekim bismo ga trenucima rado željeli vidjeli. Zapravo, osjećamo da je tu. Da je zabranjen, ali je, na primjer, uokolo kuće. Ili nekako tako...

M. D. – Apsolutno.<sup>19</sup>

J.-L. G. – To što uopće nije uspjelo Fargesu, na primjer.<sup>20</sup>

Moja nejasna ideja je da snimim velike ljubavne scene. Ali što to danas znači na filmu? Nije mi sasvim poznato. To je nejasna ideja. Ili se u nekim drugim prilikama mogu osloniti samo na slikarstvo – i stvari kao što su Rubensove slike, koji mi se posebno ne sviđa. Ali kažem sebi: nijedan redatelj ne može pokazati golo tijelo, na primjer pticu koja mu kljuca trbuh ili takve stvari. To je apsolutno nevjerojatno. Mislim da film postoji da i to pokaže. Kako? Ne znam.<sup>21</sup>

19 Ljubav kao apsolut bez čina u *India Song* koncentrirana je u odnosu između vicekonzula i Anne-Marie Stretter: “Nisam vas trebala pozvati na ples da bih vas poznavala. I vi to znate.” Nekoliko odlomaka razgovora s Yannom Andreom, u *Le Livre dit* [Izgovorena knjiga], izriču taj apsolut: “Ljubav može postojati u potpunosti i ne biti konzumirana; [žudnja] umire usred besmrtnosti, ili nije ništa. (*Le Livre dit, op. cit.*, str. 49 i 50).

20 Referenca na *Aimée*, Joëla Farges (1979., s Aurore Clément i Brunom Crémerom). Joël Farges je, između ostalog, bio suosnivač časopisa *Ça/cinéma*, pri Éditions Albatros, koji je 1975. objavio važno posebno izdanje o *India Song*, a zatim još 1982. o *Spašavaj tko može (život)*. Farges je također redigirao zbornik Godardovih predavanja sabran pod naslovom *Introduction à une véritable histoire du cinéma* [Uvod u istinsku povijest filma] (Éditions Albatros, 1980.).

21 Godard u to vrijeme priprema *Strast*, čije će se snimanje odvijati ujesen 1981. godine. *Strast* se dijelom sastoji od inscenacije živih slika, među kojima Rembrandtove *Noćne straže*, Goyin *Tres de Mayo*, Delacroixova *Ulaska križara u Konstantinopol*. Rubens je trebao biti prisutan s *Padom u pakao*, ali se slike, snimljene unaprijed u ožujku 1981. u SAD-u, na setu koji je na jedan dan na raspolaganje dao Fran-

M. D. – Govorio si o Rembrandtu?

J.-L. G. – O Rubensu.

M. D. – Da, o Rubensu. Ja mislim da muškarac koji sâm u sobi gleda svoju kćer, na primjer, u vrtu, u susjednoj sobi, odlazi mnogo dalje od tog istog muškarca koji joj se pokušava približiti. Mislim da sve počinje od tebe. Gdje si ti kad snimaš? Ja uvijek vjerujem u to, u prethodnu definiciju.

J.-L. G. – Mislim da ja to mogu učiniti jer nemam djevojčicu, kao što nemam ni dječaka. Ponekad treba željeli približiti se. Čini mi se da je film sredstvo kretanja kojim se prelazi prema mjestu do kojeg ne mogu doći sâm, to me zanima. Osjećam ga kao produžetak samoga sebe, ili sâm sebe produžavam na taj način.

M. D. – S nemogućim proživljenim životom?

J.-L. G. – Ali koji je postao moguć!

cis Ford Coppola, na kraju ne pojavljuju u filmu (vidi *Everything is Cinema*, op. cit, str. 436). Nekoliko aktova (uključujući i Ingresovu *Malu odalisku*) snimljene s mladom statistikom Myriem Roussel, koja će igrati u *Ime: Carmen*, prije nego bude utjelovila Djevicu u *Zdravo, Marijo*, i s kojom Godard razvija, sve do 1984., projekt o incestu pod nazivom *Otac i kći* ili *Muškarac mog života*. "Postojala je ideja o filmu s Myriem Roussel, koji bi se zvao *Otac i kći*, i koja se stapala s idejom o realizaciji filma o jednoj od Freudovih prvih psihoanaliza, onoj s *Dorom*. Prvi scenarij više je sličio *Dori*: dugo vremena lik doktora bio je glavni lik. Zatim je to bila priča o ocu i njegovoj kćeri. I ja, koji nemam djece, uvijek sam želio realizirati film o incestu, o incestu između oca i kćeri, razgovarao sam jednom o tome s Marguerite Duras. A onda sam na kraju to pokupio s najstarijeg mogućeg tavana. (Dominique Païni i Guy Scarpetta, "Jean-Luc Godard i znatiželja subjekta", citirani članak, str. 62). "Stari tavan" koji spominje Godard bližja je priča o Mariji i Josipu, koja je inspiracija za *Zdravo, Marijo*: "Naišao sam na knjigu Françoise Dolto pod naslovom *L'Évangile au risque de la psychanalyse* [Evangelje suočeno s psihoanalizom], i u uvodu, dalje zapravo nisam čitao -, ona je govorila o Mariji, o Josipu, na način na koji mi to nitko nije rekao. I to mi se činilo vrlo filmično: priča o paru. A ja sam vrlo tradicionalan. Uvijek sam realizirao ljubavne priče i priče o parovima. Tako sam tu s ovim došao do *Boga i njegove kćeri*." (Intervju za *Révolution* od 1. veljače 1985., citiran u Richard Brody, *Jean-Luc Godard: Tout est cinéma* [J.-L.G., Sve je film], op. cit, str. 549).

M. D. – Postao moguć, ali nikada življen...

J.-L. G. – Postao moguć, ali nikada življen, jer da je življen, više ne može biti takav. Stvoriti možemo samo nemoguće.

M. D. – Točno. Točno tako. Tako je. Mislim da je incest uvijek na rubu incesta. Ne znam imaš li na umu rečenicu Saint-Preuxa iz Rousseauove knjige.

J.-L. G. – *Ispovijesti? Nova Heloisa?*<sup>22</sup>

M. D. – On kaže: “sreća je prije sreće”.

J.-L. G. – Sreća je prije...

M. D. – Prije sreće, da. Erotizam je *prije*, ono što poništava orgazam, ako hoćeš.<sup>23</sup> Mislim da kad bih ja trebala realizirati film kakav bi ti htio pokušati snimiti, jer me pitaš da i o tome razgovaramo, sve bih tako učinila. Sve bi trebalo doći do ostvarenja, sve bi trebalo doći do toga da bude *prevedeno*. Ali uvijek na rubu postojanja. Nikad na prijelazu. Pomislila sam na veliku ljubavnu priču u kojoj nema nijednog poljupca, u *Divljoj rijeci*, između djevojke i mladića. Za mene, *Divlja rijeka*, nije o staroj gospođi, stara me gospođa mnogo ne zanima... Ništa se ne događa, uvijek su zatvoreni u sobama i nikad se ništa ne događa. I sad, umjesto da su zatvoreni u sobama, oni su tobože zatvoreni u posebnom odnosu, ali držanom u potpunoj tajnosti, kao prokletstvo. Bezdan i beskrajno, neizmjerljivo je veliko.<sup>24</sup>

22 Radi se o *Novoj Heloisi*.

23 U *Izgovorenoj knjizi* postoji vrlo sličan odlomak, u kojem se preciznije upućuje na *Novu Heloisu*: “Konzumacija žudnje je, u svakom slučaju, neka vrsta kašnjenja... u odnosu na samu žudnju. [...] Ništa, kao što je govorio Rousseau, ništa na svijetu... Mislim da to kaže gospodin de Saint-Preux. [...] Koji kaže da je sreća očekivanje sreće, to je trenutak koji prethodi sreći, razumijete?” (*Le livre dit, op. cit.*, str. 48-49).

24 Duras se opširnije izražava o *Divljoj rijeci* (1960.) u razgovoru s njezinim redateljem, Elijom Kazanom, objavljenom u *Cahiers du cinéma* br. 318, prosinca 1980. godine. Ona u njemu preko odsutnosti poljupca postavlja izravnu vezu s *India Song*. Duras ne uključuje svoj razgovor s Godardom iz 1979. godine u izdanje *Zelenih očiju* iz lipnja 1980., dočim preuzima onaj s Kazanom u izdanju iz 1987. godine. “Uz me-

- J.-L. G. – Ali bi ipak trebalo također izbjeći, zapravo, ne znam... Faulknerovi romani, u kojima ima toliko prokletstva, danas bi to bilo pretjerivanje.<sup>25</sup>
- M. D. – Da, ali to ne bi trebalo biti u filmu. U filmu mi ga prepoznajemo u sebi, ali ne mora se pokazivati, kao što se misterij ne mora pokazati – čini mi se. Ali ideja koju si imao je izvrsna, izbor između kćeri. Da postoji nekoliko djece i da je na tom stupnju izbor već donešen.
- J.-L. G. – To je djevojka koja glumi Isabellinu sestru u *Spašavaj tko može (život)*.
- M. D. – Ona koja pokazuje grudi.
- J.-L. G. – Tako je, da ...
- M. D. – Koja se želi prostituirati?
- J.-L. G. – Koja pita ne bi li mogla primati klijente da zaradi novac, kupi si jedra za brod. I zatim još jedna glumica koja se javila produkciji.<sup>26</sup> Ponekad ljudi, krivo ili opravdano, dolaze k meni, iz nekog x razloga, i činjenica da sam ih vidio, i da im je, mislim, jednoj dvadeset a drugoj dvadeset i tri godine, rekao sam sebi: možda bi to bilo bolje nego imati djevojčicu od trinaest ili četrnaest godina, u čemu ima nešto od Lolite, pa se na kraju ljudi ne usuđuju. Tom se temom danas mnogi
- ne, Kazan je možda jedini redatelj – činjenica da je muškarac čini stvar još neobičnijom – koji je pokušao prikazati žudnju. Neizrecivu i nedostupnu, po prirodi. (Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, op. cit., str.180.)
- 25 Godard, od 1960-ih nadalje, spominje nekoliko projekata inspiriranih Williamom Faulknerom, osobito *Divlje palme*, roman već citiran u dijalogu iz *À bout de souffle [Do posljednjeg daha]*. Ovdje sigurno misli na incest iz *Abšalome, sine moj!* na koji se također poziva u razgovoru s Duras 1987. godine (vidi dalje, str. 89). Faulkner je možda prvi pisac za kojeg je Godard htio da se pojavi u filmu – u neostvarenom projektu iz 1961., koji se trebao snimati u SAD-u s Geneom Kellyjem; Faulknerova smrt u srpnju 1962. bila je jedan od razloga za odustajanje od projekta (vidi *Godard, Biographie*, op. cit., str. 186).
- 26 U *Spašavaj tko može (život)* sestru lika Isabelle Huppert glumi Anna Baldaccini, kći kipara Césara. Prethodno se pojavila u erotskom filmu Waleriana Borowczyka, *La Bête [Zvijer]* (1975.), a poslije će imati mađu ulogu u filmu *Boy Meets Girl* Leosa Caraxa (1984.).

bave. Cavalier snima film u kojemu postoji otac i njegova kći. I Doillon radi neku stvar u kojoj postoji otac i njegova kći<sup>27</sup>...

M. D. – Da, snimao je, nedavno, znam, imao je iste snimatelje kao i ja.

J.-L. G. – A ja se mijenjam i ponovno želim snimati filmove kao nekad, ali radikalnije i snažnije od drugih. Ili manje radikalno i manje snažno, ako su ostali previše radikalni i previše snažni. Na taj način, postoji nešto izazovno. A budući da drugi to ne rade, to je u redu.

M. D. – Želiš reći: sasma upotrijebiti fikciju? Roman, u pravom smislu riječi?

J.-L. G. – Ponovno upotrijebiti fikciju. Mogu se baviti fikcijom jer nemam kćeri. I možda na kraju (u tom bih smislu želio s tobom razgovarati, s vremena na vrijeme) latiti se romana za koji imam dojam da mu se nikad nisam približio; i biti u mogućnosti objaviti svoj prvi roman kod Gallimarda, što još nikad u životu nisam učinio!<sup>28</sup>

[Smijeh.]

Uvijek sam radio nešto kratko, kao što je duga jadikovka ili kratki krik, ali ne nešto više... kao što postoje brzinske utrke i daljinske utrke. Zapravo, možda su to razlike koje ja sâmom sebi određujem. A majka, što bi ona trebala biti u toj priči?

M. D. – Netko bi ti možda mogao odrediti puke naznake kretanja, smjera, takve stvari. “Ljetovanje provode u

27 *Un étrange voyage* [Neobično putovanje] (Alain Cavalier, 1981.) govori o potrazi koju poduzimaju kći (glumi je Cavalierova kći, i koscenaristica filma) i njezin otac (glumi ga Jean Rochefort) za tijelom majke potonjeg, uzduž željezničke pruge. *La Fille prodigue* [Razmetna kći] (Jacques Doillon, 1981.), izravnija evokacija incesta, prati ženu koja ostavlja muža i vraća se svom ocu.

28 Knjišku verziju *Filmska(e) (pri)povijest(i)* objavit će Gallimard 1998. godine. Godard je osim toga nakon 1996. kod izdavača P.O.L. objavljivao knjige sastavljene od rečenica izdvojenih iz njegovih filmova – knjiga koje nisu, kako kaže, “ni književnost ni film. Tragovi filma, slični nekim tekstovima Duras. (“Les livres et moi”, *op. cit.*, 436) Duras (koja je objavljivala kod Gallimarda od 1944. do 1972.) uređivala je od 1984. do 1989. biblioteku “Outside” kod izdavača P.O.L.



tom mjestu” i “to je mjesto ovakvo”. “Tog dana idu u šetnju”, “ovo su imena djece, što oni rade” itd.

J.-L. G. – Da, ideje... poslije bi se možda moglo naći i druge.

M. D. – I ti bi se kretao unutar njih. Ne bi bilo loše.

J.-L. G. – Ali u priči o Nadine i... ono što je bilo dobro, tako kako je ispričano, bio je intervju s mamom.

M. D. – Ženom selitelja, onog muškarca koji je volio dijete od sedam godina.

J.-L. G. – I bio pun poštovanja ili...

M. D. – Potpuno.

J.-L. G. – U svakom slučaju, moralo ju je to jako boljeti, stvarno jako boljeti.

M. D. – Nikada nije rekla ni riječi protiv njega. Čak je rekla: bilo je više od toga, više od ljubavi, nešto bez imena. Mogu ti ponovno pročitati tu rečenicu.

J.-L. G. – Mislim da imaju nešto zajedničko. Možda zbog fotografija, ali mislim da imaju isti pogled.<sup>29</sup> Možda ne iste oči, ali način na koji nešto gledaju potpuno je isti.

M. D. – S nekom vrstom upornosti.

J.-L. G. – Da, nekom vrstom upornosti. Ali sam mislio da zasad, ali samo zasad, sâm kraj te priče može biti u filmu.

M. D. – Samoubojstvo. S džepnim nožem. Jesi li pročitao predgovor koji sam napisala?

J.-L. G. – Ali, pitao sam se... postoji nešto što sam također želio, što je cijelo suđenje. Da postoji suđenje, ali samo u posljednjih pola sata filma, da postoji moment koji je suđenje. Da žena bude običnija, da bude porota, da bude suđenje. “Jeste li je dirali? – Da, dirali smo je. – Učinili ste to? – Da, učinili smo to.” Zapravo, ne znam kako to može... A koje je opis zabrane. Da je se ne pokazuje, ali da zatim postoji opis zabrane.

29 U *Zelenim očima*, članak koji je Duras napisala 1961. godine preuzet je s dvije fotografije iz opreme njegove objave u *France Observateur* (vidi gore, str. 54, bilj. 1). Te fotografije nalaze mjesto u nizu portreta, uglavnom ženskih i često preuzetih iz filmova M. Duras, i predstavljaju važan dio ilustracija u *Zelenim očima*.

- M. D. – Taj film je uspoređan s jednim drugim.<sup>30</sup>
- J.-L. G. – Odjednom je nešto drugo. Ili novinar koji intervjuira i koji pita; da smo njih izgubili iz vida. Zapravo, ne znam. Mislim da treba pričekati.
- M. D. – Pod suđenjem, ti podrazumijevaš... jer suđenja nije bilo, on je bio mrtav.
- J.-L. G. – Ne, ali ovdje bismo zamislili neko uhićenje, i zatim istragu.
- M. D. – A zatim dramu.
- J.-L. G. – Postoji netko o kojem se ne govori, a to je sestra. U jednom trenutku, kaže se: “ali mislite na sestru, koja mora u zatvor samo zato što je pomagala”. I potom ona djeluje kao vrlo draga... I upravo sam zbog toga mislio uzeti dvije sestre, od kojih jedna ne bi htjela – dok otac, njega bi prvo ona privlačila, kao po fizičkoj sklonosti – i još bi kod te kćeri, starije, postojalo neko rasuđivanje, da sama sebi kaže: “Pa lakše je imati odnos s ovim muškarcem, jer je on tata, u krajnjoj liniji, mnogo mi je toga lakše, dok s ostalima...” Ona bi imala ljubavnike ili dečka. I zatim to ne funkcionira pa iz razočaranja, ona možda... I poslije, ponovno počinje i to postaje nešto... ali na početku je teško, kao neki ljubavni odnos koji se ne razvija iz strasti, iako se to uvijek opisuje kao da se radi o strastima, samo ne znamo kako ili kojim čudom. Nema razloga.
- M. D. – Da, strast... Onda bi to bila istinska strast, koja bi se također otkrila.
- J.-L. G. – Koja bi se i otkrila; i potom postoje prizori objašnjavanja.
- M. D. – Da...

30 U *Izgovorenoj knjizi*, Duras objašnjava da je željela realizirati odmah jedan za drugim, u istoj scenografiji i s istim glumcima, *Agatha i beskonačna čitanja* (koji stvarno snima) i *La Jeune Fille et l'enfant* [Djevojka i dijete] (na osnovi priče o odnosu između instruktore i dječaka, priče koja se provlači kroz *Ljeto '80.*) – što ga ona naziva “paralelnim tekstom”, (*Le Livre dit, op. cit.*, str. 65): “Mislila sam da je moguće da snimim istu sliku za dva teksta.” (*id.*, str. 39).

- J.-L. G. – Ali kad ti snimaš film, već znaš kakav će biti završetak? Prije onoga što se zove snimanje.
- M. D. – On dolazi normalno. Mislim da je to nešto o čemu se nikad ne treba brinuti.
- J.-L. G. – I ti se ne brineš o tome?
- M. D. – Ne. Tražim odlomak: “Sve troje nas je volio na svoj način, strašno. Ubio bi onoga tko bi taknuo njegovu djecu. Ali moram reći da se nikada nije zanimao ni za koje dijete, nikada, kao što se zanimao za Nadine, čak i za vlastitu djecu. S Nadine je to bilo iznenada. I uzdigao je ovo na najvišu točku čim ju je vidio. Morate reći da je bio bolestan, da je bio vrlo nasilan čovjek, čovjek vjeran do groba, vrlo jednostavan čovjek. Ta priča između Nadine i njega je priča od djetetu od dvanaest godina koje se zaljubljuje u drugo dvanaestogodišnje dijete. Nikada ne bih mogla zamisliti nešto slično. Kad smo otišli iz Notre-Dame-des-Monts, bilo je strašno. Ona je htjela ostati s njim, on je htio je ostati s njom. Oboje su plakali. Bili su očajni.”
- J.-L. G. – Bilo bi to onda više kao iznenadnost eksplozije, ali na filmu, doista možemo provesti sat i pol ulazeći u to iznenadno i izmjeriti koliko se proteže.
- M. D. – I pokušati hodati ukorak s iznenadnim, na kraju.
- J.-L. G. – Hodati ukorak, čak i tehnički: a tome sam vrlo sklon! Koristiti se usporavanjima ili ubrzanjima...  
[Prekid].
- M. D. – Upravo tako, postoji taj odlomak u kojem pitam ženu Andréa Berthauda...
- J.-L. G. – Bila si novinarka u to vrijeme kada si to pisala ili si vidjela tu vijest u crnoj kronici?
- M. D. – Vidjela sam vijest dan ranije, na televiziji, a sljedećeg sam jutro otišla ispitati ženu. Bila sam užasnuta, skandalizirana ponašanjem policajaca. Da, pitala sam je o prirodi te ljubavi, da mi govori o tome, i pitala sam je li imala sumnji u ono što je André Berthaud učinio djetetu. I ona mi je rekla: “Nikada. Nikada. Ljudi krivo

prosuđuju i ne razumiju. Budući da su silovanja djece uobičajena, rekli su da je to bilo silovanje djeteta. Ali, gledajte, iako nikad nisam vidjela nešto slično, čak nisam mogla ni zamisliti, znala sam da je to nešto sasama drugo, posve. Nemoguće je to riječima izreći. Riječi nisu odgovarajuće. Ljubav, da, ali ne samo ljubav muškarca prema ženi, ne samo oca prema djetetu. I još nešto drugo, ne bih to znala reći.”

Posljednja stvar, silovanje. Kažem u uvodu – kao što se mnogo govori o silovanju žena, i s pravom, o ovome kažem: “Ljubav između ovog muškarca i djeteta ostat će nekažnjena. Smrt ju je okončala. Posve sam uvjerena u tu ljubav. André Berthaud i djevojčica su se voljeli. Liječnički nalaz bio je izričit: mala Nadine nije bila silovana. Silovanje se moglo dogoditi, ono se nije dogodilo. Da je postojao prijenos nepočinjenog silovanja na posljednji čin Andréa Berthauda moguće je, vjerojatno je – ne postoji tako silna ljubav bez te posljedice žudnje – a ja u tome nalazim sâm razlog zbog kojeg je silovanje prekoračeno, to jest snagu ljubavi djeteta.”

[Prekid. Buka cestovnog prometa.]

J.-L. G. – Da, postojala je ta ideja: ideja da je djevojka slijepa, zato što se nisam usuđivao, to...

M. D. – Djevojka je mogla biti slijepa?

J.-L. G. – Ta ideja o ocu i kćeri postoji već neko vrijeme, pa zato i osjećam da se *deadline* – da se vratimo na *deadline* – sada primakao, ali ona postoji već nego vrijeme. Uključio sam je kad sam nastojao snimiti film s De Nirom i Diane Keaton u SAD-u<sup>31</sup>, i sjećam se kad sam je zamislio, mislim da je izgledala potpuno apstraktno. [Anne-Marie] Miéville mi je rekla: “Otkuda si to

31 U projektu *The Story* (vidi gore, str. 34, bilj. 35), lik Diane Keaton ima kćer “Betty, slijepu od rođenja, koja živi s Diane u San Diegu” (vidi *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. I, *op. cit.*, str. 427).

izvukao?” Kao nešto iz Eugenea Suea, ako hoćeš, ili nalik na “Cosette”...

M. D. – To je točna fantazija...

J.-L. G. – Da, da, svakako, ali znam da sam je zamislio slijepom rekavši sebi: “budući da je slijepa” – u tome ima nešto i od Hitchcocka –, može se napraviti da ona... A onda ima i kadar koji sam jako volio, u Hitchcockovu filmu, u 39 *stepenica*: onaj u kojem su Madeleine Carroll i Robert Donat vezani liscama i kada ona skida čarape. Pa je tako on primoran – dok ona skida čarape, pratiti je rukom, jer su vezani liscama [Smijeh]: samo je Hitchcocku tako nešto moglo pasti na pamet! I da to napravi, recimo, u kriminalističkom folu.<sup>32</sup>

M. D. – Ja sam zamislila da otac radi to isto, ali s mentalno zaostalom djevojčicom. Nijemom. Koja kasnije ne bi ništa mogla ispričati što se dogodilo.

J.-L. G. – Ah da ...

M. D. – Sjećam se da je moj brat – imala sam šesnaest, sedamnaest godina, a on je morao imati dvadeset, dvadeset i jednu godinu – moj brat mi je u pojedinosti prepričavao svoje osobne avanture sa ženama. I o svojim samozadovoljavanjima. Pa mislim da to mora biti vrlo često.

J.-L. G. – Ah, ja nisam poznavao nešto slično, ja ne znam! I primjećujem međutim da ja sigurno moram biti... Zapravo, svi su ljudi imali vrlo intenzivan obiteljski život, a ja, ne znam, i... Zato ga možda želim sada izmišljati, u fikciji.

M. D. – Ali imao si sestre?

J.-L. G. – Da, ali nemam nikakve...

M. D. – Mlađe?

32 Godard će se inspirirati ovim kadrom iz 39 *stepenica* 1983. godine u *Ime*: Carmen: policajac Joseph (Jacques Bonnafé) zaljubljuje se u Carmen (Marushka Detmers) pri napadu na banku. Da bi je mogao izvući bez prepreka, veže se za nju liscama. Ona želi otići na zahod i skida gaće pored njega, dok su još uvijek zajedno vezani liscama.

- J.-L. G. – Ne, iste dobi kao i ja, iste godine. Što je prilično rijetko.
- M. D. – Da, ipak, isto se to i tebi dogodilo. Ne bi ti ovo palo na pamet.
- J.-L. G. – Sigurno, da.
- M. D. – Sve zaboravljamo.
- J.-L. G. – Ali ideja je da to više nije moguće. Zapravo, ili Cavalier, to nije... mora da je to bilo iz financijskih razloga, on je angažirao svoju pravu kćer, ali za ulogu oca uzeo je Rocheforta. Ja mislim da je to sve upropastilo...
- M. D. – Kako se zove, film, njegov zadnji?
- J.-L. G. – ... pogotovo ako ga zatim distribuira Gaumont. [Smijeh].
- J.-L. G. – Zato što ga distribuira Gaumont on se ne usuđuje igrati tu ulogu što je možda šteta. To filmu nalaže jednu sasvim drukčiju formu.
- M. D. – Zbog odabira distributera i glumca, hoću reći, jednog glumca, stvar postaje nekako konvencionalna. Jer malena nije glumica.
- J.-L. G. – Zapravo, ovisi o razlozima zbog kojih se to čini.
- M. D. – Da, ali vidiš, ipak sve zaboravljamo. Zaboravljamo sve avanture koje smo imali s muškarcima, zaboravljamo pojedinosti avantura. Ali oni odnosi, prvotni, čak i ako su samo izgovoreni, kao ovi koje sam ti spomenula s mojim starijim bratom, oni su u pravom smislu netaknuti, u nevjerojatnom stanju zaštićenosti. Kako se zove Cavalierov film?
- J.-L. G. – *Les Voyageurs* [Putnici].<sup>33</sup>
- M. D. – Ipak te se dojmio?
- J.-L. G. – Vidim da je u zraku pet ili šest dobrih sižea, zapravo čak i u takozvanom komercijalnom filmu.
- M. D. – I pogledao si ga?

33 Radi se o filmu *Un étrange voyage* [Neobično putovanje] (Alain Cavalier, 1981.). Vidi gore, str. 56, bilj. 27.

J.-L. G. – O, ne, nisam ga gledao, mislim da ga sad završava. I pomislio sam: “gle, vjerojatno je normalno biti... imati četrdeset, pedeset godina, biti redatelj u Francuskoj i željeti, u tradicionalnom filmu, snimiti i to.” A istodobno, kako mene više privlači nepoznato, ili zabranjeno, samo to da ih pođemo vidjeti, jer ne može se vidjeti ono što je zabranjeno, da možemo vidjeti...

M. D. – Znaš li da je u sjevernim zemljama taj odnos vrlo čest?

J.-L. G. – Mnogo više.

M. D. – Znao si za to?

J.-L. G. – Da.

M. D. – Praktički je posvuda, u svim, svim obiteljima.

J.-L. G. – Da, ali tada, ja to zapravo vidim kao film, s tog gledišta. Šveđani se lakše kupaju goli, a da nisu posebno nudisti ili jesu. Ali da je to odnos...

M. D. – Da, ali pazi, Jean-Luc, to znači da u Norveškoj ne bi to mogao snimiti. Jer se on ipak događa na pozadini zabrane – osim ako se ne varamo... ako se ne varam u vezi filma koji želiš realizirati. Društvo u kojem bi ta stvar bila posve općeprihvaćena...

J.-L. G. – Ali mora i tamo postojati zabrana, izvan uobičajene zabrane.

M. D. – Da, ali izvor osjećaja, izvor erotizma, nije u prijestupu tog zakona, jer on ne postoji. Dočim u našim zemljama, ovdje, *sve* proizlazi upravo iz tog prijestupa. Mislim da se to ipak mora preciznije odrediti. I to kakva zabrana! Radi se o glavnoj zabrani. Dok obrnuto... da, postoji i obrnuto. Zapravo, suprotna situacija, majke i njihovi sinovi.

J.-L. G. – To mora biti nešto drugo.

M. D. – Kod majke i sina to je totalna žudnja jer je u pitanju suprotni spol, razumiješ? To je ponavljanje para, ali se mnogo šire vidi, čuje i osjeća.

J.-L. G. – Pa dobro, o tome smo sad već dovoljno rekli.

# Dijalog iz 1987.

Osamdesete su za Duras i Godarda bile razdoblje velike prisutnosti u novinama i na televiziji. Antoine de Baecque je pobrojao nekih šezdeset Godardovih televizijskih nastupa tijekom ovog desetljeća, s posebnim naglaskom na 1987., kada se redatelj pojavio sa dva filma, *King Lear* i *Soigne ta droite* [Čuvaj desnicu]<sup>1</sup>. Nakon uspjeha romana *Ljubavnik* 1984. godine, brojnih reagiranja na njezin članak u dnevnom listu *Libération* o aferi Grégoire Villemin sljedeće godine, serije intervjua s Françoisom Mitterrandom objavljenih u tjedniku *L'Autre Journal*, 1986., Duras je ponovno postala književna i javna figura jednako prisutna kao i 1960-ih godina. Uzevši za povod prikazivanje *Čuvaj desnicu* i objavljivanje posljednjeg romana M. Duras, *Emily L.*, razgovor koji je organizala spisateljica Colette Fellous za televizijsku emisiju "Océaniques" uklapa se u taj medijski kontekst: susret je to dvaju velikih umjetnika, prepredenih majstora u umijeću razgovora, kojima je stalo pokazati se kao Pitija ili genijalni idiot, kao što je to Godard izveo u svoja dva filma iz 1987. Colette Fellous se prisjeća da je "za vrijeme cijelog snimanja te emisije "Océaniques" vidjela da "ne govore" o onome što ih povezuje, ili bolje rečeno govore prikriveno, kroz sramežljivost ili aroganciju, oklijevanje ili oduševljenje, s osmijehom ili šutnjom. Oni više nisu bili "jedno" i "drugo", gotovo da su nestali, ostao je samo "njihov susret"<sup>2</sup>".

Snimljena 2. prosinca u stanu Marguerite Duras, u ulici Saint Benoît u Parizu, emisija je emitira na programu FR3 28. prosinca 1987. U montaži emisije "Océaniques" zadržano je

1 Usp. Godard. *Biographie*, op. cit., str. 647-649.

2 Colette Fellous, prikaz "Duras-Godard", *Le Magazine littéraire* br. 278, lipnja 1990., ponovljen u *Marguerite Duras*, Éditions du Magazine littéraire, bibl. "Nouveaux regards", 2013., str. 131 i dalje.



oko sat vremena dijaloga, koji je trajao dva sata i deset minuta. Odlomak iz tog dijaloga objavio je *Magazine littéraire* 1990., a zatim je ponovljen u drugom svesku zbornika *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*.<sup>3</sup> Tekst koji ovdje donosimo priređen je na osnovi tadašnjeg prijepisa koji se čuva u arhivu Marguerite Duras u Institutu za pohranu suvremenog izdavaštva (Imec), i cjelovit je.

3 *Le Magazine littéraire*, op. cit.; *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, op. cit., str. 140-147.

- JEAN-LUC GODARD. – Dobar dan, Marguerite!
- MARGUERITE DURAS. – Kako si?
- J.-L. G. – Dobro si? Pretvaramo se, može, nismo uživo.
- M. D. – Napudrali su te?
- J.-L. G. – Ne, mene ne, tako sam prirodno, zbog brade. Koliko se dugo nismo vidjeli?
- M. D. – Od onih priča u Trouvillu. Došao si jednog dana, rekao “Marguerite!” ispred mog stana. Svakako prije *Djeca*<sup>4</sup> i *Atlantskog muškarca*<sup>5</sup>. Pa, počinjemo?
- J.-L. G. – Da, počeli smo.
- M. D. – Tvoj film je vrlo lijep!<sup>6</sup>
- J.-L. G. – Ti znaš lijepo govoriti o stvarima, reći dobro o stvarima. Ja, ja bolje znam govoriti loše.
- M. D. – Ali ne treba tako o tome sustavno govoriti, ako tako ne misliš. Vrlo je lijep... ali ne vidim svaki put razlog za tekst. Film se ne može napraviti bez riječi?
- J.-L. G. – Idemo prema tome, doći ćemo na to, ali se ne pojavljuje. Garrel ga je napravio, on ga se usuđuje napraviti.<sup>7</sup> Ja bih rekao da je to više nijemi film, ali s

- 4 *Djeca*, realiziran 1985. u suradnji sa Jean-Marcom Turineom, bit će posljednji film Marguerite Duras.
- 5 *Atlantski muškarac* (1981.) montiran je s neiskorištenim kadrovima filma *Agatha* (ožujak 1981.), baš kao što su i *Negativne ruke* i *Cezareja* bili montirani s neiskorištenim kadrovima *Le Navire Night*. *Atlantski muškarac* snimkama iz *Agatha* i *beskonačna čitanja* (snimljenim ožujka 1981.) dodaje duge crne kadrove, koji omogućuju da *glas off* odjekuje u odsustvu slika i stvaraju film “crne slike” što ga najavljuje *Navire Night*. “Mislim da je crno u svim mojim filmovima, skriveno ispod slika. Preko svih njih, samo sam pokušala doprijeti do dubokog protoka filma, nakon što je oslobođen stalnog prisustva slike. [...] Jednako tako se nalazi u svim mojim knjigama. To crno, nazvala sam ga “unutarnjom sjenom”, povijesnom sjenom svakog pojedinca.” (*Le noir atlantique* (1981), *Le Monde extérieur*, *op.cit.*, str 16).
- 6 Duras se referira na *Čuvaj desnicu*, prikazan 1987. godine.
- 7 Godard misli na Philippea Garrela prije filma *L'Enfant secret* [Tajno dijete] (1982.), koji je režirao nekoliko nijemih filmova (*Le Révélateur*, *Les Hautes Solitudes* [Otkrivač, Teška samoća]), ili s vrlo malo riječi (*La Cicatrice intérieure*, *Le Berceau de cristal* [Unutarnji ožiljak, Kristalna kolijevka]).

mного zvukova, tako da tekst nema vrijednosti, a riječi, uzimam ih... Pisci me intrigiraju, kako se usuđuju pisati. Ja se nisam usudio. Zadovoljio sam se otkrivanjem mehaničkog predmeta s kojim nema mnogo posla, ako se tako može reći.

M. D. – Ali ga ipak nečim ispunjavaš, imaš zvuk, riječ.

J.-L. G. – Da, a ja volim riječi: to su vilenjaci, Shakespeareovi vilenjaci<sup>8</sup>... A kod tebe, ili kod Becketta, one su kraljevi.

M. D. – Ne nužno, postoji i napučenost, napučenost riječima, napučenost filma. Ali ona mora biti opravdana.

J.-L. G. – Nisam tamo trebao uzeti riječi, ali nisam našao ništa drugo, sigurno...

M. D. – Uzimaš glazbu, uzimaš lica.

J.-L. G. – Na filmu, mora da sam sigurno jedini koji uzima mnogo knjiga, na što se ne gleda dobrim očima.<sup>9</sup>

M. D. – Da, uvijek uzmeš neku knjigu, da. I zatim je gledaš, odlažeš je...

J.-L. G. – Na to se krivo gleda, morao bih zapravo svakog tjedna gostovati kod Pivota<sup>10</sup>... Sada se odjednom pitam, stvarno, to upada u oči: zašto sam uzeo sve te riječi, mogao sam tu ništa ne staviti, a da se postigne neki efekt.

8 U svibnju 1987. Godard je završio film *King Lear*, inspiriran Shakespeareovim Kraljem Learom. U njemu on glumi profesora Pluggya, ekstravagantnog pustinjaka koji je uspio očuvati tajnu filma, u svijetu nakon nuklearne katastrofe, u kojem mladić, William Shakespeare Junior V. (kojeg glumi redatelj Peter Sellars), nastoji obnoviti tekstove svog pretka Williama Shakespearea.

9 Osim što čujemo mnogo neprepoznatljivih citata, vidimo mnogo knjiga, časopisa i novina u *Čuvaj desnicu*, osobito *Idiota* Dostojevskog; *Suicide mode d'emploi* [Priručnik za samoubojstvo] Claudea Guillona i Yvesa Le Bonnieca (objavljen 1982., ali u Francuskoj zabranjen do 1991.: njegovo je pojavljivanje u filmu stoga neka vrst provokacije); kao i nekoliko brojeva *Mickey Parade* i *Popeye*.

10 Godard će jednom gostovati "kod Pivota", u emisiji "Bouillon de culture", 1993. godine, povodom prikazivanja filma *Hélas pour moi* [Jao meni].

- M. D. – Ti ih ne čitaš, te knjige?<sup>11</sup>
- J.-L. G. – Ne čitam drukčije nego dok se vozim u vlaku ili dok hodam: prolazim li kroz krajolik, idem li naprijed? Nisam siguran u to. *Listam* dakle, da upotrijebim uobičajenu riječ. Ali čini mi se da čitam, katkad se vratim tome.
- M. D. – Nikad nisam čula da kažeš: pročitao sam neku knjigu.
- J.-L. G. – Dugo sam to govorio, i upozorili su me na to, s pravom, da ne čitam. Anne-Marie [Miéville] čita knjige. Kada ona počne čitati knjigu, makar to bila studija o ljekarništvu, ona je čita do kraja, čak i ako joj je dosadna – a uostalom, dosadna joj je.
- M. D. – Ja čitam na takav način.
- J.-L. G. – Ne može ispustiti knjigu iz ruke. Ja, uostalom, ni filmove nikad nisam gledao u cijelosti, uvijek sam vidio dijelove i na trenutke.
- M. D. – Nestrpljiv si s tekstovima i filmovima!
- J.-L. G. – Da, da, istina je.
- M. D. – Nestrpljiv si po prirodi.
- J.-L. G. – Istina.

11 Pitanje je dvostrano: ako je dogovor za emisiju bio da Duras ispituje Godarda o njegovu filmu *Čuvaj desnicu*, a on nju ispituje o *Emily L.*, njoj se činilo da on knjigu nije pročitao. “Godard nije pročitao moju knjigu. Mislim da je čak i zaboravio da ju je trebao pročitati. [...] Tako smo razgovarali o svemu, naročito o njemu, a da uopće nismo razgovarali o mojoj knjizi. [...] To nam je omogućilo da budemo slobodni. Mogla sam knjigu zamijeniti bilo kakvim brbljanjem, osim na kraju kao što sam obećala da ću učiniti, govorila sam o *Emily L.* deset minuta. [...] I u toj zbrci, u tom neredu, najednom sam uvidjela da smo Godard i ja na neki način ista vrst ljudi, isti ljudi. Bili smo ljudi koji su nešto napravili a koji su zadržali netaknutom svoju nedruštenost. [...] I ta toplina, ta nježnost koja je postojala između nas, dolazila je iz toga, iz te emisije. Odmah čim nam se pokazala, čim nam se pokazala tako snažno, da se jako volimo i da jedno prema drugom osjećamo veliko divljenje. [...] On se meni divi takvoj kakva sam, možda. Kao što se ja njemu divim kakav je u životu: nemoguć, neodgojen, a pogotovo... neka vrsta kralja. Oboje smo kraljevi i... sirovine.” (Intervju s Luce Perrot za emisiju “Au-delà des pages”, TFI, 1988., citirano u *C’était Marguerite Duras, op.cit.*, str. 912-913).

M. D. – Čak i s drugima koji govore, vrlo često.

J.-L. G. – Sigurno. Sada manje, ali potrebno je mnogo vremena, pa ako znam da imamo tri dana, u redu je. Ali mislim da ljudi više nemaju strpljenja za tri ili više dana.

M. D. – Pitam se što bi ti radio da nije bilo filma?

J.-L. G. – Ništa. Ne, mislim da bih napisao jedan ili dva loša romana za Gallimard, i to je sve – vjerojatno ih ne bi uzeli... Mislim da ih ne bih uspio završiti, usput rečeno.

M. D. – Ne, ne bi uspio.

J.-L. G. – Ali s filmom, nema potrebe ići do kraja. Jednako je teško, samo na drugi način. Zato smo u novom valu bili, gotovo više od drugih, nesumnjivo, vrlo prijemčivi za ljude kao što si ti, s kojima povezujem one koje nazivam “četveročlanom bandom<sup>12</sup>”. Bilo ih je četvero u Francuskoj, i to je jedinstveno na svijetu: to su Pagnol, Guitry, Cocteau i Duras. pisci koji su se bavili filmom i snimali filmove bolje nego – gotovo jednako kao i filmski redatelji. Dobro, oni su više pisci nego

12 Budući da je bio maoist, Godard se sigurno sjeća formule kojom su se 1960-ih i 1970-ih obilježavali četvero kineskih vođa koji su provodili Kulturnu revoluciju. Maoistička “četveročlana banda” uključivala je između ostalih Maovu vlastitu ženu, Jiang Qing, autoricu teksta kojoj odaje počast Godardov i Gorinov film *Vent d'est* [Istočni vjetar] (vidi David Faroult, “Čitati “Što činiti?”” u Nicole Brenez, Michel Witt (ur.), *Jean-Luc Godard, Documents*, Éditions Centre Pompidou, 2006., str. 152). U pismu napisanom za Duras u vrijeme snimanja filma *Déetective* [Detektiv] 1984. godine, i nikada poslanom (vidi dalje, str. 159), Godard već izražava to pregrupiranje, ali bez izraza “četveročlane bande”: “Tvoj lijep osmijeh kada sam ti rekao da si u kinematografiji ti prava kći Cocteaua, Pagnola i Guitryja.” U epizodi 38 *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, Godard umeće portret M. Duras (iz serije fotografija snimljenih 1955.) u sliku koja prikazuje Sachu Guitryja tijekom 1920-ih godina, pa tu kompoziciju dalje preklapa, u dva nastavka, s replikom iz *Ludog Pierrota*: “Razgovaraš sa mnom riječima / A ja te gledam s osjećajima.” Istovremeno, između ostalog, čujemo odlomak iz pjesme “J’ai la mémoire qui flanche” (pjeva je Jeanne Moreau, durasovska glumica): “Njegove oči? / Mislim da su bile plave / Jesu li bile zelene, jesu li sive? Jesu li bile sivo-zelene? / Ili su stalno mijenjale boje / Sad ovako, sad onako?” – odnosno aluziju na *Zelene oči*, u podrugljivom tonu bliskom Guitryju.

sineasti, ali to što su napravili u svijetu filma pomoglo nam je, nama, da vjerujemo u film, jer je u njihovim filmovima postojala neka veličina i snaga. *Figaro littéraire* bi mi mogao reći: dobro, dobro, ipak je Duras, gospodine, imala nakladu od dva milijuna primjeraka, a zatim je čak Amerikancima prodala *Branu na Pacifiku*, što meni nikad nije uspjelo.

M. D. – Ti si stvarno suosjećajan, eh...

J.-L. G. – Volio bih biti pisac, i moći prodati svoja prava, jer bi mi možda dopustili da snimam filmove po romanima koje sam napisao, i imao bih manje problema.<sup>13</sup>

M. D. – Ali ima nešto, u pisanju ...

J.-L. G. – Pisanje, da, tako je...

M. D. – Postoji nešto u pisanju, načelno u pisanju, u njegovoj definiciji, što ne podnosiš, nešto što te u isto vrijeme privlači i od čega bježiš, nepodnošljivo. Ne možeš otrpjeti pisanje.

J.-L. G. – Da, ali to se događa tu – kad ti kažeš: “ja sam nestrpljiv”, naprotiv, imam sve...

M. D. – Možda si s tom poteškoćom ti bio najstrpljiviji od svih nas.

J.-L. G. – Mislim da jesam, da, iskreno, da jesam. Jer ovdje, trebat će mi dvije godine, sada – i u mojim godinama... – samo da se sjetim one rečenice koja će se ispriječiti pred ostalim. Trebat će mi dvije godine, kao u analizi.

M. D. – Koje rečenice, među onim što sam ti rekla?

J.-L. G. – Da, pa: “Zašto si uzeo onu riječ?” Zašto se bojiš? Ili “Ti se bojiš riječi”, jednostavno, i to je istina.

<sup>13</sup> Komentirajući raspravu o autorskim pravima i piratstvu filmova na internetu, Godard će 2010. reći da autor nema prava, nego “samo dužnosti” (“Autorska prava? Autor ima samo dužnosti”, intervju Jean-Marca Lalannea sa Jean-Lucom Godardom, *Les Inrockuptibles*, svibanj 2010.) – formula je koju on ponavlja već od 1970-ih.

M. D. – Ali to je beskorisno, nimalo ti ne pomaže da izađeš iz te poteškoće! Slušaj, Jean-Luc, ta tvoja nemoć<sup>14</sup>, možda moraš proći kroz to. Gotovo da je to nemoć.

J.-L. G. – Da, ali film je nemoćan, uostalom, uvijek se kreće na tri noge.<sup>15</sup> Pogledaj stativ kamere: ima tri noge, svaka životinja na tri noge šepa, eh!

M. D. – Ne, ne, ne, ne slažem se!

J.-L. G. – Ali tako je!

[...]

M. D. – Pogledaj televizijske filmove, na primjer. O tome možemo malo govoriti, o televizijskim filmovima, proizvedenim za televiziju, s poznatim glumcima itd.: imamo dojam da su izrađeni na bijelom papiru, na školskoj bilježnici, kao da materijal filma nije isti. Prepoznaju se po izradi.

J.-L. G. – Prepoznaju se po izradi jer nisu napravljeni, jer nisu proizvedeni, jednostavno tako. Samo su emitirani, ne postoje.

M. D. – Ti uvijek posežeš za vanjskim razlozima!

J.-L. G. – Tako rade liječnici.

M. D. – Upravo u samoj zamisli, u samoj izradi televizijskog filma, ja vidim kako se upisuje ta slučajnost, bijeli papir.

J.-L. G. – Ali oni nisu izrađeni! Odmah ih prepoznamo.

M. D. – Ne vidimo to u slici, ne vidimo to u zapletu, ili priči koju nam pripovijedaju, nego u materijalnosti filma kao da je papir na kojem je napisan tekst proziran...

J.-L. G. – Slažem se. Ne postoji podloga.

14 *Infirmité* [nemoć] je važna riječ u rječniku M. Duras, često je u vezi s naprsinom u žudnji, kao u *Uznesenosti Lol V. Stein*, čiji je naslovni lik ovako opisan: "Zatim se jednoga dana to nemoćno tijelo pomakne u Božjem trbuhu" (to je tijelo kasnije u tekstu opisano kao "osakaćeno od drugoga"). U *Navire Night*, lik oca pati od "temeljne nemoći spram žudnje".

15 Godard tako svjesno ili nesvjesno podsjeća na animirani kadar filma *Čovjek s filmskom kamerom* Dzige Vertova (1929.), u kojem vidimo kako se kamera sama kreće na tronošcu. Grupa Dziga Vertov, koju su osnovali Godard i Jean-Pierre Gorin 1968., raspala se 1972. godine.

M. D. – Na televiziji film se može stvarati samo na toj prozirnosti. Ništa duboko, ništa trajno ne može izdržati prikazivanje jedne večeri. Mislim da to treba potražiti i u samom redateljskom projektu. Definiciju tvojih filmova treba tražiti upravo u tvom projektu, to je vrlo tajnovito. Ovaj film koji je vrlo lijep, recimo, s njegovim jezičnim slučajnostima koje su često također divne, film je veličanstven, pitam se iz čega je proizašao? Izvukao si ga iz *Shakespearea*<sup>16</sup>, izvukao si ga iz *Carmen*?

J.-L. G. – Ne.

M. D. – Izvukao si ga iz filmova koji su izrekli te stvari iz kojih si zapamtio jezik?

J.-L. G. – Proizlazi iz tog gledišta, zašto dolazi... Smatram da postoji nešto teško u tekstu, ako nemaš volje biti pisac. Volja koja postoji, koja na kraju postoji, ti si je otkrila, koja je nešto izuzetno teško, i u kojoj nema ni otpora boje, okvira, prakse. Ima jedan roman koji već dugo pokušavam pročitati, nikad nisam uspio, već ga trideset godina odugovlačim, to je Faulknerov *Abšalome, sine moj!*<sup>17</sup>

M. D. – Mislila sam da si u film stavio *Idiota*.

16 Govoreći o "jezičnim slučajnostima", Duras se najvjerojatnije referira na zvučne kolaže u *Čuvaj desnicu*, u kojemu se književni citati između ostalog preklapaju s probama grupe Rita Mitsouko. Njezine dvije sljedeće reference odnose se na *King Lear* i *Ime: Carmen*. Čini se da pamti samo te "slučajnosti", dok primjerice film *Čuvaj desnicu* završava citatom Hermana Brocha (jednim od mnogobrojnih odlomaka iz Vergilijeve smrti koji se čitaju u filmu, i koje će Godard vrlo često ponovno koristiti) u kojem je jezik metafora za temeljnu graju svijeta, žamor bića blizak Heideggeru, Blanchotu ili nekim stranicama M. Duras: "I najprije vrlo blag, kao da ga ne želimo preplašiti, šaputanje koje je čovjek već odavno primijetio, o vrlo davno, mnogo prije nego je čovjek postojao, šapat ponovno započinje."

17 O *Abšalome, sine moj!* i Faulkneru, vidi gore, str. 66. "*Abšalome, sine moj!* [...] Treba se baviti samo time, čitati ga mora biti posao." (Alain Bergala i Serge Toubiana, "Umijeće (do)kazivanja", intervju sa Jean-Lucom Godardom, *Cahiers du cinéma* br. 408, siječanj 1988., ponovljen u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op cit*, str. 128).



J.-L. G. – Ne, *Idiota*, sam prelistavao jer sam ga kupio da bih se igrao s njim<sup>18</sup>, i tada sam ga, iz profesionalnog poštenja, počeo čitati, makar između snimanja, barem za sebe, iz poštovanja prema Dostojevskom. Uz to, već sam dugo želio pročitati dobar roman, ali kad snimaš film, ne može se... Ali, postoji nešto teško što je blisko analizi, na primjer, pa kad ti kažeš “vanjsko”, “unutarnje”...

M. D. – Govorila sam o polazišnoj točki, ako hoćeš.

J.-L. G. – Vrlo je slično analizi, to, pisati.

M. D. – Kad govorim o vrlo tamnom, gotovo crnom, gotovo ugljenastom mediju Bressona i prozirnom filmu od reciklažnog papira, od reciklažnog medija, kakav je televizijski film, pokušavam tebe smjestiti.<sup>19</sup> Mislim da ti prvo napraviš cijeli film. Snimaš film bez kinematografije. \* I poslije toga, nastojiš privući riječi.<sup>20</sup>

18 U *Čuvaj desnicu*, Godard igra lik redatelja nazvanog princ ili idiot. “U visokim sferama društva ljudi su idiotu spremni oprostiti njegove brojne grijehe, ali mora jako brzo djelovati: izmisliti priču, snimiti je i dostaviti kopiju na kraju poslijepodneva u glavni grad. Prikazivanje filma mora započeti iste večeri. Idiota čeka automobil u garaži dolje u dolini i putna karta u lokalnoj zračnoj luci. Po toj cijeni, i samo po toj cijeni, idiotu će biti oprošteno.” Godard se nekoliko puta pojavljuje u filmu s primjerkom romana Dostojevskog u ruci.

19 Duras koristi Bressona kao strateški primjer: on je taj na kojeg se nakon rata usredotočila rasprava o odnosima književnost-kinematografija, njegovom suradnjom s Cocteauom koji je adaptirao Diderota (*Les Dames du Bois de Boulogne* [Gospode iz Bulonjske šume], 1945.), zatim adaptacijom Bernanosa, *Journal d'un curé de campagne* [Dnevnik seoskog svećenika], koji je postao središnji primjer “nečistog filma” koji je definirao André Bazin u važnom članku iz 1951. godine. U jednoj seriji razgovora realiziranih za televiziju 1966. po izlasku filma *Au hasard Balthazar* [Sretno, Baltazar], vidimo naizmjenice Duras i Godarda na istom kauču, kako oboje govore o Bressonu. Duras u njoj obrće bazinovsku formulu i govori o “čistom filmu”: “Ono što su ljudi radili sa slikarstvom, poezijom, Robert Bresson je to učinio s filmom.” (Za prijepis ovih televizijskih intervjuva, vidi *Bresson par Bresson: Entretiens (1943-1983)*, Flammarion, 2013.).

\* “Tu fais le film sans le cinéma”, u izvorniku, op. prev.

20 Izbor riječi “privući” [racoler, hvatati, ali i vrbovati, pa i fačkati, op. prev.] nije proizvoljan. Čini se da je za Duras povezana s muškim mišljenjem. Ovako govori u vezi svibanjskih događaja '68. u *Les*

J.-L. G. – Sigurno, sigurno, postoji nešto od popunjavanja, ali sada više ne, ne vjerujem.

M. D. – Htjela sam da dođemo do toga, da možeš reći po čemu...

J.-L. G. – To je ono što ne volim, ili ono čega se plašim, recimo da je to: “To, voljela bih da možeš to reći.”

M. D. – Ali dok te ispitujem, ja govorim o svemu.

J.-L. G. – Da, ali ti imaš dar govorenja, kad je Freud bio genij govorenja, kad je liječnik genij...

M. D. – Genijalno ili ne, pokušavam to reći i ti savršeno razumiješ kad to kažem!

J.-L. G. – Razumijem što kažeš, a zapravo ne čujem. Ali također mi se čini da sam morao osjetiti neko oslobođenje, uistinu, u jednom trenutku, ali prilično kasno, oko dvadeset-dvadeset i pet godina, prilično kasno, na završetku fakulteta.<sup>21</sup>

M. D. – Što nazivaš “oslobođenjem”?

J.-L. G. – Otkriti, vidjeti da postoji nešto u čemu govorenje nije automatski predvodnik. Napominjem da sam tako bio odgojen, i nikada se toga neću riješiti, dakle da sigurno kod mene postoji nešto od popunjavanja, čega se napokon, možda nakon trideset godina u filmu, počinjem oslobađati. Jednostavno, ne polazi mi za rukom pisati te tekstove, jer su oni tu.<sup>22</sup>

*Parleuses* [Pričalice]: “Muškarac bi trebao naučiti šutjeti, to mora da je za njega nešto vrlo bolno. Ušutkati u sebi teorijski glas, primjenjivati teorijsko tumačenje. Mora paziti na sebe. [...] Odmah je ušutkao žene, luđake, nadovezao se na stari jezik, uhvatio se stare teorijske prakse da kaže, ispriča, objasni ovu novu činjenicu: maj ‘68.”

21 “Kad smo vidjeli filmove, napokon smo se osjetili oslobođenim od užasa pisanja.” (Godard, “Les Livres et moi” [Knjige i ja], *Lire* br. 255, svibanj 1997.) Godard je upisao antropologiju na Sorbonni, 1949. sa 19 godina, ali se nije dugo zadržao na tom studiju (vidi *Godard. Biographie, op cit*, str. 37).

22 Tekstovi “su tu” kao i “stvari koje su tu”, prema poznatom izrazu Roberta Rossellinija (“Stvari su tu, zašto bismo ih manipulirali?”, Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile 1984, str. 54), ili kao što je roman, prema Andréu Bazinu, “sirova činjenica, činjenična stvarnost”, u *Dnevniku seoskog župnika* Ro-

M. D. – Da, ali čak i objašnjenje boli koja ti je bila potrebna da preživiš sve svoje pokušaje, svoj filmski pokušaj, možda si ga izabrao nasumce, nesvjesno si ga odabrao?

J.-L. G. – Ne, ali postoji nešto...

M. D. – Postoji nešto takvo.

J.-L. G. – A postoji i još nešto. Kao kad je André Breton rekao: “Ja jesam/slijedim, od glagola slijediti.”\* To je jedna od rijetkih izreka pisaca koje sam zapamtio, naime u smislu da nisam ljudsko biće, ja sam biće, ili bolje rečeno, ja jesam/slijedim, od glagola *slijediti*, ljudsko biće kakvo jesam/slijedim.<sup>23</sup>

berta Bressona, na primjer, (“*Le Journal d’un curé de campagne* i stilistika Roberta Bressona”, 1951., ponovljeno u André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?* [Što je film?], Cerf, 1985., str. 118-119). “Za mene, svi citati – bilo da su likovni, glazbeni – pripadaju čovječanstvu. Neki izrazi Dostojevskog, “Ja sam netko drugi”, naslov Chandlerova romana: *The Long Goodbye*, za mene su cijeli jedan program. On se mora dovesti u odnos s drugima. Ja sam samo onaj koji dovodi u odnos Raymonda Chandlera i Fjodora Dostojevskog, jednoga dana, u restoranu, s malim glumcima i velikim glumcima. To je sve.” (Jean-Luc Godard, “Sve što je podijeljeno uvijek me jako ganulo...”, novinska konferencija *Novog vala*, 1990., preuzeta u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op. cit.*, str. 201-202).

\* “Je suis, du verbe suivre”, igra riječi između homonima prvog lica jednine franc. glagola *être* [biti] i *sivre* [slijediti, pratiti, proizaći], *op. prev.*

- 23 Na početku filma *Udana žena* (1964.), Marina Vlady šapće u *offu*: “*Tko sam / Koga slijedim? Nikad nisam točno znala. Glagol slijediti.*” [u izvorniku: *Qui suis-je ? Jamais su exactement. Le verbe suivre. Op. prev.*] Godard dovršava formulu 1990. godine, na kraju intervjua za časopis *Actuel* (br. 136): “Ja sam Godard, ovo je filozofija, sve to. Meni je, moja je formula sada: “Ja sam pas i taj pas slijedi Godarda.” Od glagola *slijediti*, *slijedit će*, *slijedit ćemo*, *slijedite*. [u izvorniku: *Je suis Godard, c’est de la philosophie, tout ça. Moi, ma formule, maintenant, c’est : “Je suis un chien et ce chien suit Godard.” Du verbe suivre, suivra, suivrons, suivrez. Op. prev.*] (Ponovljen u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op. cit.*, str. 241.) Nicole Brenez u toj formuli vidi referencu na grčke kinike (vidi Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle, *cit. čl.*). Možda je taj pas u središtu filma *Zbogom jeziku* (2014.).

- M. D. – Ali ti proklinješ, Jean-Luc!<sup>24</sup> O tome govorimo!
- J.-L. G. – Da, ali ne govorim, to što kažem ne znači ništa.  
Želim govoriti, jer imam usta, baš kao što želim hodati.<sup>25</sup>
- M. D. – Ali kao što ne želiš slušati, baš kao što ne želiš čitati, moraš nečim ispuniti vrijeme, pa govoriš u isto vrijeme. Ali čuješ!
- J.-L. G. – Ali čujem, da... Čujem hrpu stvari.
- M. D. – Uostalom, to što radimo ničem ne služi.
- J.-L. G. – Služi, jer zapamtim dvije, tri stvari. Ali ja vidim da oni koji se mnogo služe riječima moraju ratovati s drugim.
- M. D. – Ratovati s filmom?
- J.-L. G. – Ne, ne, ratovati s drugim, preko jezika. Ali kad realiziramo filmove, ne možemo tako.
- M. D. – Hoćeš reći da ne možemo govoriti o tome što radimo na filmu, dok ga stvaramo?
- J.-L. G. – Tako je! Možemo o njemu govoriti poslije ili prije. U trenutku kada ga realiziramo, o njemu možemo govoriti kao i automehaničar, ništa više, to je jedina zanimljiva stvar.

24 Duras je prije toga u *Emily L.* upotrijebila riječ "damnation" [prokletstvo] da imenuje užas pred pisanjem: "Pisala je pjesme. Nije bilo prvi put. Ranije ih je uvijek pisala, uvijek, ali nakon što je upoznala Captaina, prošlo je nekoliko godina otkako je prestala. A onda je opet počela. [...] Captainu je govorila da u svoje pjesme unosi ujedno svu svoju strast prema njemu, Captainu, i sve očajanje svakog živog bića. Captain je pak mislio da to o čemu je govorila da stavlja nije to što ona unosi u svoje pjesme. Što je zapravo u njih unosila, Captain to nije znao. [...] Captain je patio. Pravo prokletstvo. Kao da ga je prevarila, da je vodila jedan drugi život uspoređen s onim što ga je smatrao njezinim, ovdje. (Marguerite Duras, *Emily L.*, Les Éditions de Minuit, 1987., str. 77-78).

25 Godardov odgovor podsjeća na čuveni monolog Jean-Paula Belmonda u *Ludom Pierrotu*: "Imam stroj za gledanje koji se naziva oči, za slušanje, uši, za govorenje, usta, imam osjećaj da su to odvojeni strojevi, nema jedinstva, morao bih osjećati da sam jedinstven, imam dojam kao da sam nekolicina."

M. D. – Jesi li s nekim razgovarao o ovom filmu koji si upravo dovršio, koji se zove, također neobično, *Čuvaj desnicu*?

J.-L. G. – Nikada, nikada! Postoji i podnaslov<sup>26</sup>... Ali kad ja čujem *Emily L.*, ne znam, ja *L.* vidim kao “el” [*ona*]\*, da kažem kako o tome mislim.

M. D. – Da, *ona*.

J.-L. G. – I pomislim: “Ne razumijem to *ona*”, i s tim si predočim sliku, dobro. I ona me podsjeća na Duchampovu sliku koju sam naposljetku shvatio, čiji sam smisao napokon shvatio.

M. D. – *Le Grand Verre* [Veliko staklo]?

J.-L. G. – *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [Mladenka koju su razgolitili njezini neženje, čak]. Ovo *même* [čak] shvatio sam napokon, shvatio sam jedno moguće razumijevanje koje se moglo objasniti riječima, i nakon toga, ishlapilo mi je...

M. D. – Ali *L* je, vidiš, treperenje zraka kad se kaže *L*.

J.-L. G. – Također je i *aile* [krilo, op. prev.].

M. D. – To je nešto što se ne zaustavlja, dok se riječ završava na stranici, ali *L*, ja ga uvijek čujem.<sup>27</sup>

J.-L. G. – Ali, zašto onda u nekim trenucima imaš potrebu snimati filmove, što je, s gledišta praktične aktivnosti, malo zahtjevnije od...

M. D. – To je zastarjelo, nakon ‘68.

26 Puni naslov je *Soigne ta droite. Une place sur la terre*. [Čuvaj desnicu. Mjesto na zemlji.] Kroz cijeli film *Čuvaj desnicu*, redatelj kojeg glumi Godard prenosi role svog filma pod naslovom *Mjesto na zemlji*.

\* Fonetski oblik *elle*, ona, op. prev.

27 Napomena M. Duras predskazuje jedan dio argumenta iz *Puissance de la parole* [Snaga riječi], narudžbe France Telecom koju Godard realizira sljedeće godine (1988.) izmjenjujući, između ostalog, isječke dijaloga između ljubavnika u filmu *Poštar uvijek zvoni dvaput* Jamesa Cairna, i između anđela iz *Snage riječi* Edgara Allana Poea (teksta iz *Novih neobičnih priča*, čiji je izvorni naslov *The Power of Words*). Poeovi anđeli govore o beskonačnoj raspršenosti titraja koje stvara svaki pokret: “I dok ja ovako razgovaram s tobom, nije li tvoj duh osjetio da kroz njega prolazi neka misao koja se odnosi na materijalnu snagu riječi? Nije li svaka riječ neki pokret stvoren u zraku?”

J.-L. G. – Nakon ‘68.’<sup>28</sup>

M. D. – Ja sam počela pisati petparačke romane<sup>29</sup> i snimati filmove na super osmici. Ali moji filmovi su knjige. Svi.

J.-L. G. – To i ja mislim.

M. D. – Dočim je kod tebe to suština filmičnosti, to je filmičnost, kad se ne bi govorilo! Do te mjere!

J.-L. G. – To je ono što je u tvojim filmovima lijepo. Oni su prave knjige koje se ne moraju realizirati u filmovima.

M. D. – Moji su filmovi prave knjige, kažeš?

J.-L. G. – Ne, to je knjiga koja govori, ili je knjiga koja vidi, knjiga koja gleda i koja govori u toj danoj formi: iskrena je, ne skriva se.

M. D. – Ali u mojim filmovima nitko ne govori. Postoje glasovi.

J.-L. G. – Ali recimo da je to prava knjiga, jednako kao što smo smatrali da su kod Cocteaua i Guitryja, i kod Pagnola – koji je jedan od mojih omiljenih, s tog gledišta, zajedno s tvojim – smatrali smo da je to pravo kazalište. Tako da mogu reći, da, zaista, kao “proklet”, ako vidim Pagnolovu *Angèle*<sup>30</sup> ili *India Song*, slutim neki raj,

28 Prvi dugometražni film koji je Duras realizirala u potpunosti, *Unisti-ti, kaže ona*, prikazan je u prosincu 1969. Te iste godine Godard nestaje iz kinodvorana i započinje svoje militantno i video-razdoblje: između svibnja 1969., kada je prikazao *One + One* i listopada 1980., kada je izašao sa *Spašavaj tko može (život)*, Godard se u mreži komercijalnih kina pojavljuje tek sa *Sve je u redu* 1972. godine.

29 Duras cilja na svoje rane romane kao što *Les Heures chaudes* (objavljen pod imenom Marguerite Donnadiu, 1941., kod Éditions du Livre nouveau) ili *Caprice* (objavljen bez imena autora, 1944. kod Éditions Nécéa). U predgovoru knjige *Outside*, ona spominje “sve one romane koje smo pisali u ratu, [...] napisane da bismo kupili maslac na crnom tržištu, cigarete, kavu.” (*op. cit.*, str. 12).

30 Godard, nakon Renoira i Rossellinija, često citira *Angèle* (1934.) kao veliki film (na proglašenju nagrade César 1987. Tvrdi da je to jedan od četiriju najboljih što postoje). U vezi jednog kadra iz *Zdravo, Marijo*, što ga Alain Bergala tumači kao znak “da više ne možemo gledati ljepotu, jer više ne postoji dovoljno nevinosti” Godard odgovara: “Svakako. Uvijek sam želio napraviti *remake Angèle*. Ali to više nije moguće, nema više glumaca, nema više izvora.” (Alain Bergala “Umjetnost iz života” intervju sa Jean-Lucom Godardom [1985.] u *Godard*

osjećam da u njima postoji neka vrsta čuda. Ali kada čitam knjige tih pisaca, kažem sebi da nije lako, da su i oni na svoj način prokleti. No možda su oni hrabriji od nas. Odrastao sam u obitelji, recimo tako, vrlo načitanoj, koja me nije naučila da upoznam film, koja me je vodila u cirkus, ali ne u kino. Sigurno me je to moralo očarati i ja nikad nisam bio u stanju... Jako volim pisati, kad pišem pisma, pišem prilično napuhanim stilom.

M. D. – U tim klasičnim romanima situacija se razvija prema arhipoznatij i arhiprežvakanoj logici.

J.-L. G. – Ne kod Conrada, ne kod Mereditha, ne kod...

M. D. – Ne kod Mereditha, ne kod mene...

J.-L. G. – Ne kod tebe.

M. D. – Ali kod Pagnola, da!

J.-L. G. – Kod Pagnola, da, ali ne na filmu. U kazalištu, da, ali ne na filmu. Osim toga, poslije se nisu bavili kazalištem. Cocteau je pisao neke stvari, ali su oni završili u filmu.

M. D. – Mnogo se diviš Cocteauu! Za mene je on šarmantan muškarac, predivan, predivan!<sup>31</sup>

J.-L. G. – Pa, mislim da on ima mnogo fizičke hrabrosti, da<sup>32</sup>...

*par Godard. Les années "Cahiers", Flammarion, "Champs" 1989., str. 28).*

- 31 Duras nije osobito cijenila Cocteauove filmove: "Mislim da je to vrlo lijepo, Cocteau, ali za druge, ne mene. Čim oni razgovaraju o filmu znam da im se sviđa Cocteau. (*Les Yeux verts, op. cit.*, str. 53) "Reći ću vam imena koja sam trebala voljeti a koja mi se nisu svidjela. Ne mogu si pomoći. Postoji René Clair, koji ima nešto mило, šarmantno, što ne podnosim. Nisam voljela ni Guitryja. Sad znam, postala je to moda. Ne sviđa mi se Bergman. Sviđa mi se Dreyer, ali ponovno sam vidjela *Gertrud* i bila strašno razočarana. Cocteau, ne sviđa mi se posebno, ne." (Pascal Bonitzer, Charles Tesson i Serge Toubiana, "U vrtove Izraela nikada nije pao mrak", intervju s Marguerite Duras, *Cahiers du cinéma* br. 374, srpanj-kolovoz 1985., str.12).
- 32 Misao o fizičkoj hrabrosti književnika Cocteaua koji se upušta u realizaciju svog prvog dugometražnog filma proizlazi iz dnevnika snimanja filma *La Belle et la Bête* [Ljepotica i zvijer], u kojem Cocteau opisuje brojne patnje i bolesti kroz koje je prošao u vrijeme snimanja ("Ponio sam svoj križ za taj film i siguran sam da se nešto preslikalo u

M. D. – Ali to što on radi... svoje mitove, uvijek!

J.-L. G. – [Smijeh.] Da, ali mi, mi smo klinci!

M. D. – Slušaj, ipak smo upotrijebili inteligenciju, nemamo se na što žaliti, poslužili smo se svojom inteligencijom, nismo se plašili to učiniti, svugdje nas poznaju i učinili smo više-manje ono što smo htjeli učiniti.

J.-L. G. – Ma, ne, ne, ne, jer je film kao i kuhanje: znamo kad nam jelo nije uspjelo, i znamo da možemo doseći savršenstvo. Također znamo da ako nas nisu omeli, da nije zvonio telefon, kuhanje bi bilo savršeno. U knjizi, možda... Na filmu, moraš hraniti previše ljudi, čak i s malom ekipom, to se osjeti. Kad pišeš, ne misliš da moraš hraniti Lindona.<sup>33</sup>

njeja.”) (Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film* [Ljepotica i zvijer. Dnevnik filma], Éditions du Rocher, 1958., str.148). Ovaj dnevnik bila je jedan od najdražih knjiga Godarda i Rivettea početkom 1950-ih. Kao tinejdžer, Godard je ukrao primjerak knjige iz knjižnice u Lausanni (vidi *Godard, Biographie, op. cit.*, str. 47). *Charlotte et son Jules* [Charlotte i njezin momak], jedan od njegovih prvih kratkih filmova (1958.), bio je posvećen Cocteauu. Redovito citiran u Godardovim filmovima, Cocteau je ostao prisutan u njegovu duhu i 1987.: svakako misleći na Orfeja predložio je Jeanu Maraisu četiri godine ranije uloga Josipa u *Zdravo, Marijo* (o vezi između filma *Orfej* i biblijske priče, vidi Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu* [Dnevnik neznanca], Grasset, 1998, str. 48: “Moj komad Orfej prvotno je trebao biti priča o Djevici i Josipu [...]. Zamijenio sam je orfejskom temom, u kojoj bi neobjašnjivo rađanje pjesama zamijenilo rođenje božanskog djeteta. Godard također kaže da je pomislio na Cocteaua kada je otkrio videospot *Marcia Baila* grupe Rita Mitsouko (1984.), zbog kojeg je dobio želju da snimi glazbenike za film *Čuvaj desnicu* (*Godard, Biographie, op. cit.*, str. 659), u kojem isto tako daje ulogu Françoisu Périeru, vozaču iz *Orfeja*. *Orfej* ima središnje mjesto u *Filmska(e) (pri) povijest(i)* (“Jedino film dopušta Orfeju da se okrene a da Euridika ne umre”), koje je potaknulo mnogo komentara (vidi Suzanne Liandrat-Guigues i Jean-Louis Leutrat, *Godard. Simple comme bonjour* [Jednostavno kao dobar dan], L'Harmattan, 2004., str. 207-211, Jacques Aumont, *Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* [Amnezije, Fikcije u filmu prema J.-L. G-u.], POL, 1999., str. 33-66).

- 33 Jérôme Lindon (1925.-2001.), direktor izdavačke kuće Éditions de Minuit od 1948. do smrti, objavio je više knjiga M. Duras, od *Moderato Cantabile* (1958.) do *La Pute de la côte normande* [Kurva s normandijske obale] (1986.), preko *Ljubavnika*, 1984.



- M. D. – Da, katkada, mislim da i izdavači moraju jesti! Kod Gallimarda, ne, nisam to mislila, ali kod P.O.L-a, da!
- J.-L. G. – Da, ali nemaš tipa iz Hachettea koji ti kaže: “Ja završavam u osam sati!” a ti se moraš zaustaviti usred rečenice.
- M. D. – Gadi li ti se filmska produkcija općenito?
- J.-L. G. – Ljudi u njoj, tri četvrtine, da. Produkcija, ne, ona je divna.
- M. D. – Dobro. Možeš li zamisliti da sam ja u takvoj situaciji, s obzirom na ono što se objavljuje, s knjigama koje izlaze, u većini njih?
- J.-L. G. – Mislim da sigurno jesi, ali se to manje vidi.
- M. D. – Ponekad je tako snažno, tako nasilno, da sam prisiljena odmaknuti se od toga. Zapravo, mora da smo više-manje u istoj situaciji.
- [...]
- J.-L. G. – Imam osjećaj da je to ono čega se manje plašim, s kamerom i za montažnim stolom – čak iako je kamera gotovo ništa, na filmu – film je taj koji misli ili djelići do kojih dođemo, i prihvaćamo misao koju ja sâm ne moram misliti.
- M. D. – Ali ona nije nasumična: to je ona koju si stavio u njega?
- J.-L. G. – Ne, nego je misao tamo, a ako pišem, imam dojam da sam ja taj koji mora misliti.
- M. D. – Ali film ne misli sâm!
- J.-L. G. – Misli, misli!<sup>34</sup>

34 Godard je izmislio brojne formule o vezama između filma i mišljenja, ona o “filmu koji misli” je među najradikalnijim. Istančanije će je izraziti zamjenjujući “film” s “formom”: “Na filmu, forma misli. U lošem filmu, misao je ta koja stvara formu.” (Alain Bergala, “Une boucle bouclée” [Zaokruženi krug, intervju sa Jean-Lucom Godardom] (1996.), ponovljeno u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op.cit.*, str. 18.) *Filmska(e) (pri)povijest(i)* neprestano ponavljaju taj aksiom: “S Edouardom Manetom započinje moderno slikarstvo. To jest kinematografija. To jest, forme na putu prema govoru. Precizno rečeno, forma koja misli. (O opsežnom predmetu godardovske montaže kao “misaone operacije” vidi Jacques Aumont “Mon beau mon-

- M. D. – Nećeš sad tako stati trabunjati! Bez tebe nema filma.
- J.-L. G. – Ne, bez mene nema nijednog svjedoka.
- M. D. – Ne postoji ništa!
- J.-L. G. – Postoji samo jedan svjedok te misli.
- M. D. – Ne!
- J.-L. G. – To je moje mišljenje...
- M. D. – Ne!
- J.-L. G. – ... i po tome se ja razlikujem od tebe.
- M. D. – To može biti tvoje mišljenje, ne!
- J.-L. G. – Zapravo, to je moje zadovoljstvo u stvaranju filma. I ja mislim, štoviše, da tri četvrtine ljudi ne misli.
- M. D. – Ali zašto ne imenuješ? Ja, *pisanjem* nazivam sve, *pisanjem* nazivam knjigu! Ja koja pišem, postajem kao neka vrsta bijelog pisanja, ne mogu se izvući iz toga, više se toga ne mogu osloboditi.
- J.-L. G. – Imam dojam da određenom kretanju “naprijed” potom odgovara fenomen koji znanstvenici ili elektroničari dobro poznaju, a to je povratak. Jednostavno, imam dojam da je u filmu ovo suprotno: film počinje povratkom.<sup>35</sup>

tage ô ma mémoire” [Sjećanje moje montažo lijepa ], *Amnésies, op. cit.*, str. 9-32).

- 35 Povjesničar umjetnosti Hans Betting, u svom komentaru primjene Orfeja i Euridike u *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, izveo je sintezu isprepletanja značenja što ga Godard sklapa između “odlaska”, “okretanja” i “snimanja”, “povratka” i “ponovnog snimanja” [fr. *tourner, tournage, retour, re-tourner, op. prev.*]: “Kao što znamo, Orfej je drugi put izgubio Euridiku kada se okrenuo da je pogleda. Ovdje počinje igra riječi s *okrenuti* [tourner] i *vratiti se* [retourner]. Zapravo, snimanje je kretanje naprijed jer se sastoji od snimanja filmskih slika. Godard pak obrće taj proces. Pogled unatrag (vratiti se) omogućuje snimanje filma s “vraćenicim” slikama, ponovljenim i zapamćenim slikovnostima. [...] U suprotnosti između “okretanja” i “vraćanja” slike nalaze svoju slobodu. Godard nam uostalom često pokazuje projekcijski uređaj s filmskom rolom koja se odmotava, i drugom koja se namata. Radi se o beskonačnom krugu, smjer vrtnje može se obrnuti. Ali to obrtanje uništava scenarij, zaplet koji je predviđen u kretanju naprijed. Također, u *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, ta inverzija pothranjuje protivljenje linearnoj povijesti, koja može biti ispričana kao zaplet filma.” (“Histoires d’images” [Priče o slikama], razgovor Hansa Beltinga s

M. D. – Dakle, stvari se same rade.<sup>36</sup>

J.-L. G. – Film započinje povratkom, počinjemo s pronađenim vremenom a završavamo s izgubljenim vremenom. Književnost počinje s izgubljenim vremenom a završava s pronađenim vremenom.<sup>37</sup> Ista je stvar, samo smo u dva vlaka, neprestano se mimoilazimo. Jako mi se sviđalo, i bili su mi mnogo

Anne-Marie Bonnet, *art press* +, posebni broj, "Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour *Histoire(s) du cinéma*" Stoljeće Jean-Luca Godarda, Vodič kroz *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, studeni 1998., str. 68). Čini se kao da je Godard metaforu odlaska-povratka nazvao prema svom kratkometražnom filmu u omnibusu *Amore e Rabbia* [Ljubav i bijes], (1969.), skeč koji se službeno zove *L'Amore*, ali čiji se izvorni naslov, koji se kretao naprijed-natrag između dva jezika, kao između dva para koji ga tvore, *L'Aller-retour andate e ritorno des enfants prodigues degli filii prodighi* [Odlazak i povratak razmetne djece] (usp. Godard. *Simple comme bonjour* (Lako kao dobar dan) *op. cit.*, str. 155-163).

- 36 U *Zelenim očima*, Duras je predložila svoje viđenje odlaska-povratka, redateljeva ili piščeva pogleda prema naprijed ili unatrag, u odnosu na njihovo djelo: "Mjesto autora filma obrnuto je od piščeva u odnosu na njegovu knjigu. Može li se reći da na filmu pišemo unatrag? Može se reći nešto takvo, čini mi se. Redatelj upravo s mjesta gledatelja vidi, čita svoj film, a pisac će ostati u mraku koji nijedno čitanje još ne može čitati, nerazumljivo čak i onome tko će mu pristupiti. Sineast se nalazi poslije ovog mraka. Baviti se filmom kada ste pisali knjige znači promijeniti mjesto spram onoga što će biti učinjeno. Ja sam ispred knjige koju treba napisati. Ja sam iza filma koji treba snimiti." ("Book and Film (*New Statesman*, siječanj 1973.)", ponovljeno u *Les Yeux verts*, *op. cit.*, str.102). Godard se referira na ovaj tekst u svom pismu Duras napisanom na snimanju filma *Déetective* [Detektiv] (vidi dalje, str. 159): "Može li se reći da na filmu pišemo unatrag. Da. Tvoje zelene oči su to vidjele prije mene."
- 37 Svjesno ili ne, Godard ovdje preuzima ideju Andréa Bazina: "Film je stroj za pronalazak vremena kako bismo ga lakše izgubili" ("À la recherche du temps perdu" [U traganju za izgubljenim vremenom]: Paris 1900. (1947.), ponovljeno u *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma [Francuski film od Oslobođenja do Novog vala], 1983., str. 242). Igre riječi i aluzije na Proustov roman *U traganju*, između izgubljenog i pronađenog vremena, broje su u *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, ali i u drugim filmovima 1990-ih i 2000-ih, na primjer *De l'origine du XXIe siècle* [O porijeklu XXI. stoljeća] (2000.), u kojem jedna karta najavljuje: "U traganju za izgubljenim stoljećem".

simpatičniji ljudi iz vlaka koji su išli naprijed kao ti – i Pagnol je takav – oni koje je s vremena na vrijeme zanimalo poći povratnim vlakom, kojima je to trebalo za njihove knjige. Pogotovo ti, koja si napravila ono što je Garrelu, Eustacheu ili drugima bilo teško ostvariti na uobičajen način, a što si ti stvorila na uobičajen način, rekao bih čak u trku\*, poskakujući! Zadivljen sam.

M. D. – Ne znam mnogo stvari koje su jednako uzbudljive kao biti dio filma, režirati film.

J.-L. G. – Mislim da ti to nije bilo naporno?

M. D. – Nimalo naporno, nikad!

J.-L. G. – Tebi je teže bilo pisati; meni, bez imalo napora, dakle – ali to je normalno.

M. D. – Ne, ne, nije teško pisati. Nije dovoljno teško, jer se gubim u tome. *Emily L.* je bila tek polovica knjige koju si čitao, a kad je knjigu trebalo objaviti, napisala sam drugi dio. Trebalo je rastaviti knjigu i ponovno je spojiti, uvući, unijeti u tu prvu knjigu cijelu drugu priču koja je priča *Emily L.*<sup>38</sup> Tako da i ja imam svoje krize, bilo je izuzetno bolno što to moram reći svom izdavaču, reći mu: ne, nije gotovo, nastavljam. Tebi se to nikad nije dogodilo, da rastaviš film?

J.-L. G. – Ne.

\* Na fr. *courant*, običan, svakodnevni, homonimi su pridjev i glagolski prilog izvedeni iz glagola *courir*, trčati, op. prev.

38 “[Kad je prva verzija *Emily L.*] bila gotova, ostala sam dva tjedna zatvorena s tom verzijom. Bila sam vrlo zabrinuta. Nisam se mogla odvojiti od knjige, jer mi se činilo da još nije završena a nisam znala kako je dovršiti. A onda sam jednoga dana otkrila da je *Emily L.* pisala pjesme. [...] Nisam rastavila napisanu knjigu. Napisala sam još jednu o spaljenoj pjesmi, o susretu mladog čuvara vile *Emily L.* i umetnula sam je u prvu knjigu. (Marguerite Duras, “Odgovori Jeanu Versteegu”, *Le Monde extérieur*, op.cit., str. 217). Kao da briše tu epizodu pisanja, *Emily L.* se završava ovim riječima: “Rekla sam vam i to da je potrebno pisati bez ispravaka [...], izbaciti van pisanje, gotovo ga zlostavljati, da, zlostavljati ga, ne oduzimati ništa od njegove beskorisne mase, ništa, ostaviti ga cijelim s ostatkom, ništa ne dotjerivati, ni brzinu ni sporost, sve ostaviti u stanju u kojem se pojavilo. (*Emily L.*, op., cit., str. 153-154).

M. D. – Ali stalno ti se događa to da ne znaš kamo si krenuo.  
Već si započeo neki film, ne znajući kamo ideš?

J.-L. G. – Možda... Uspijevam, film je rastavljen i treba ga napraviti.

M. D. – Da, rastavljaš ih, filmove...  
[...]

M. D. – Proust, vidiš, kod njega mrtvi određuju ritam. Ne poznajem nijednog pisca koji je tako blizak smrti karaktera, od velike Swannove smrti, ako hoćeš, za mene je to Proust, to je jezgra. Čak je i gospodin Charlus već blizu ludila, posljednjeg ludila. Ja u Proustu ne vidim pronađeno vrijeme<sup>39</sup>...

- 39 Ideja o proustovskom "pronađenom vremenu" nesumnjivo ne zadovoljava Duras, koja mu pretpostavlja uzvišene amnezije, neodređene utvare, kolektivna pamćenja koja nadilaze trajanje osobnog života: "Vjerujem u općenitije pamćenje, povijesno, vjerujem da bi dijete Aurélia Steiner znalo sve o pojedinostima svog rođenja, da bi se jednako tako mogla dohvatiti nekakve druge grozote; bilo kakve grozote, slučajne, koja se dogodila Židovima iz bijelog četverokuta Auschwitza." (*Les Yeux verts, op cit.*, str. 88.) Umjesto pronađenog vremena, kod Duras bi se moglo govoriti o "probušenom" vremenu (usp. Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur* [Duras ili bol], Duculot, 1999., str. 101): zbog toga malo dalje, ona spominje prosjakinju iz *India Song*, koja utjelovljuje trajno lutanje pamćenja. Proust ipak ima veliko mjesto u njezinu pisanju, preko mreže intertekstualnih aluzija koje su osobito usidrene u geografiji, jer je Duras redovito boravila – od 1963. – u hotelu Les Roches Noires u Trouvillu, gdje je Proust imao sobu: "Ovdje, u hotelu Les Roches Noires, svakog se poslijepodneva, ljeti, te već ostarjele gospode, sastaju na terasi i razgovaraju. [...] Proust je ponekad dolazio u ovaj hotel. Neke su ga sigurno poznavale. Bio je u sobi broj III okrenutoj prema moru. Ovdje, kao da je Swann bio u hodnicima. Swann prolazi kad su one vrlo mlade djevojke." *La Vie matérielle, op. cit.*, str. 14-15). Na tu se geografiju Godard poziva dok snima istu plažu u Trouvillu, iz jednog drugog apartmana, u *Ime: Carmen* i *Čuvaj desnicu*. O proustovskom intertekstu kod Duras, između ostalog, vidi: Stéphane Chaudier, "Duras et Proust: une archéologie poétique" [Duras i Proust: poetička arheologija] u Alexandra Saemmer i Stéphane Patrice (ur.), *Les Lectures de Marguerite Duras* [Lektira M. Duras], Presses universitaires de Lyon, 2005., str. 93-110. Jedna vojevotkinja od Durasa kratko se pojavljuje u *Traganju*; mogući odnos između ovog Proustova lika i književnog pseudonima koji je izabrala Marguerite Donnadiu izložen je u: Stéphane Patrice, "Architexture d'un pseudonyme" [Arhitektura pseudonima], u Stella Harvey i Kate

- J.-L. G. – Recimo da je to za mene sjećanje – nije mi tako neposredno prisutan, ali se sjećam...
- M. D. – Samo si se poslužio izrazom, možda, samo to?
- J.-L.G. - Nejasno se sjećanje da sam pročitao roman – prema orijentirima koje imam, mislim da je to onaj o kojem se govori pod naslovom *U traganju za izgubljenim vremenom* – i da sam pratio ljude – djevojke, gospođe... Bio sam s njima i oni su za mene imali osamnaest, dvadeset godina, i bilo je to u nekakvom krajoliku, i zatim smo u nekom trenutku stigli negdje i vidjeli, ne znam, slike Goyinih nakaza, ili nečeg sličnog<sup>40</sup>, i sjećam se da je tamo, u romanu, postojala napomena da su to isti, samo kasnije. Zapravo, prizemno rečeno, tako se toga sjećam. I da je to, pronađeno vrijeme. Hitchcock je uvijek govorio: sjećamo se kadra, scene itd. U Proustovu filmu, recimo, sjećam se tog kadra... Kao i onog odlomka iz Flauberta u *Sentimentalnom odgoju*, pa, ostajemo s Frédéricom, zatim postoje barikade, i odjednom, neki se vojnik penje na barikadu – “i Frederic, zabezeknut, prepoznava Sénécala”, točka, sljedeće poglavlje. To, to pamtim.  
[...]
- M. D. . – Htjela bih razgovarati s tobom o fotografiji u tvom filmu *Čuvaj ljevicu* [sic].
- J.-L. G. – Dakle, ti si stvarno... U tvojim se člancima osjeća da želiš iskazati, zapravo... ti si više politična od mene.
- M. D. – Sinoć sam se to pitala: ti si u svakom slučaju političan?<sup>41</sup>

Ince (ur.), *Duras femme du siècle* [Duras: Žena stoljeća], Rodopi, 2004., str. 105-118.

- <sup>40</sup> Nijedno se Goyino platno ne spominje u *Traganju*, ali Godard je neposredno prije snimao njegove “nakaze” (iz serije *Crnih slika*), osvijetljene svjetlom upaljača, u *King Learu*.
- <sup>41</sup> Naslov *Čuvaj desnicu* izvorno ima više političko značenje nego što to izgleda u filmu koji je na kraju realiziran. “Htio sam snimiti film sa Jacquesom Villeretom, nakon uspjeha filma *Les Ripoux* [Pokvareni murjaci], priču o dva policajca: jednom debelom, drugom mršavom,

- J.-L. G. – Ponekad loše govoriš o Sartreu, kivna si<sup>42</sup>...
- M. D. – [S velikim osmijehom.] Nije baš grozno to što kažem.
- J.-L. G. – Ponekad si kažem: ona pretjeruje ... pretjeruje, pogotovo što ...
- M. D. – Što sam rekla? Da je veliki pisac...
- J.-L. G. – Ne, samo si rekla da nije pisac...
- M. D. – “Solženjicin iz zemlje bez gulaga”?
- J.-L. G. – Da, ali opet, to je formula. Rekla si ono što sam ja rekao o mnogima. To me je navelo da razmislim.

jednom ljevičaru, drugom desničaru. Film se pojavio početkom 1986. godine, usred parlamentarnih izbora, otuda naslov: *Čuvaj desnicu...* (Jean-Luc Douin, “Le regard s’est perdu”, [Pogled je nestao], intervju sa Jean-Lucom Godardom, *Télérama* br. 1981., 30. prosinca 1987., ponovljen u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. II, *op. cit.*, str. 122). Naslov je također aluzija na burleskni kratkometražni film Renéa Clémenta koji je napisao i tumačio Jacques Tati, *Soigne ton gauche* [Čuvaj ljevicu] (1936.).

- 42 Polemika između Duras i Sartrea ima izvorište u jednoj staroj zgodi. Godard se na nju poziva iznenada, kada je umetnuo aluziju na 1939. u dijalogu iz 1979. (vidi gore, str. 40): svaki je sugovornik, a pogotovo najintelektualniji, također i povijesni svjedok s kojim on u razgovoru nastoji postići efekte montaže vremena. U travnju 1948. Duras je objavila članak u komunističkom časopisu *Action* pod naslovom “Sartre et l’humour involontaire” [Sartre i nehotični humor], ironičnu kritiku predstave *Prijave ruke*, prožetu političkom naivnošću i građanskim voajerizmom (vidi *C’était Marguerite Duras*, *op.cit.*, str. 93-95). Njezin je odnos sa Sartreom mnogo nijansiraniiji nego što to daju naslutiti njezine javne izjave. Međutim, ona ga redovito prekorava, sve do tirade koju je izgovorila u emisiji “Apostrophes” u rujnu 1984. godine, na koju Godard vjerojatno misli: “Sartre nije pisao. Po meni, on nije znao što znači pisati. Uvijek se brinuo o dodatnim stvarima, brinuo sporedne brige, iz druge ruke. Nikada se nije suočio s čistim pisanjem. Sartre je moralist. Uvijek je uzimao iz društva, iz neke vrste svog okružja. Političkog, književnog okružja. Nije bio netko o kome bih ja rekla: “Pisao je”.” Krajem 1969., kada je Sartre preuzeo vođenje novina *La Cause du peuple*, Duras se pridružila udruzi za podršku koja je prosvjedovala protiv vladine cenzure tih novina. Godard, kao i drugi intelektualci, na ulici prodaje *La Cause du peuple* i redovito susreće Sartrea, iako istovremeno ostaje kritičan: “Taj tip deset sati svog vremena provodi pišući o Flaubertu i tri protiv Houillèresa ili za *La Cause du peuple*, Sartre ima ladicu za Flauberta, i ladicu za klasnu borbu, ali ne zna što mu je stol. (Intervju objavljen u *Politique-Hébd*, 27. travnja 1972., citiran u *Godard, Biographie, op cit*, str. 487).

- M. D. – Želiš to reći: rekla sam da on nije pisac?
- J.-L. G. – O Delannoyju ili Spielbergu, ja sam govorio: “To nije redatelj. On proizvodi filmove, ali nije sineast.<sup>43</sup>” A činjenica da si ti o Sartreu rekla ono što bih ja rekao, na primjer, o Spielbergu, ostavila mi je neobičan utisak.
- M. D. – Ali on nije napisao dva retka književnosti! Njegovo je kazalište posvema nepodnošljivo, bilo je to ilustrativno kazalište.
- J.-L. G. – Filmovi na kojima je on surađivao još su ništavniji, ali...
- M. D. – Proizveo je masu tekstova! Golemu karijeru ništavnosti.
- J.-L. G. – Ah da, ali sad pretjeruješ, slušaj.
- M. D. – Na tone je toga, ali mene se dojmilo da je on najnapušteniji – pardon, najplodniji\* – pisac ovog vremena, stoljeća! Queneau je to nazivao “piscima milijarderima”, avaj!
- J.-L. G. – Ne, ne, ima u tome nečega, on nije bio na svom mjestu.
- M. D. – Dugo je tražio svoje mjesto!

43 “Jednom sam vidio Delannoyja kako ulazi u studio Billancourt sa svojom malom aktentaškom: reklo bi se da ulazi u osiguravajuće društvo. (Godard par Godard, *Les années Karina*, op. cit., 59). O Spielbergu, Godardova se kritika osobito raspalila nakon izlaska *Schindlerove liste*, 1993. Protivno onome što se mnogo komentiralo, Godard nije Spielbergu toliko zamjerao što je u tom filmu prikazao Auschwitz, nego da je to učinio rekonstruiranjem logora holivudskim sredstvima (vidi “Pismo američkom prijatelju”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, op. cit. str. 344). “Film je prikazivanje, nema ništa loše u prikazivanju. Pitanje je: kako prikazujemo? Ne zamjeramo Spielbergu da je snimio film o koncentracijskom logoru, zamjeramo mu da je to učinio na ovakav način. Ne zamjeramo Delannoyju što snima *Chiens perdus sans collier* [Psi lutilice], zamjeramo mu da to tako čini.” (Alain Bergala i Serge Toubiana “Parler du manque” [Govoriti o nedostatku], intervju sa Jean-Lucom Godardom, listopad 1996., ibid.; str. 371).

\* Lapsus M. Duras, fr. riječ *abandon* znači napuštanje, a *abodant*, obilan, op. prev.



J.-L. G. – A onda ima nešto u filozofiji što se tebi sigurno ne sviđa. Ja sebe smatram bližim filozofiji i zbog toga poštujem pisce.

M. D. – Čitao si Kierkegaarda?

J.-L. G. – Da.

M. D. – Čitao si *Strah i drhtanje*?<sup>44</sup>

J.-L. G. – Da, u mladosti, a sigurno ga nisam mnogo listao, više sam ga čitao nego listao.

M. D. – Čitao si u tim godinama!

J.-L. G. – Da, ali kad jednom napuniš košaru, ona ti dugo potraje.

M. D. – To mora biti nešto švicarsko, taj izraz, nikad ga nisam čula.

J.-L. G. – “Kad si jednom napunio košaru.” Sada već dolazim do njezina dna, i osjećam se malo usamljeno, ali to je dovoljno, stvarno. Sve sam to pročitao, poznajem, sjećam se, *Dnevnika zavodnika*... kako sam samo želio snimiti film po tome!<sup>45</sup> Prvi film koji sam želio snimiti nije bila Camusova *Kuga*, bio je to *Mit o Sizifu*... to sam producentima predlagao kao film!

[...]

J.-L. G. – U novom valu smo govorili loše ili dobro o stvarima. Ljude nismo poznavali. Čak ideja da intervjuiram ljude ne bi mi pala na pamet; osim ako bih, na primjer, radio

44 U *Duras filme* [Duras snima], iz 1981., spisateljica je citirala *Strah i drhtanje*: “Nitko ne zna što je to [žudnja]. Ona je nagon temeljne sile čija nam je priroda nepoznata. Kada Kierkegaard, u *Strahu i drhtanju*, govori o Abrahamovu nagonu – koji će ubiti, koji od Boga dobiva zapovijed da ubije svoga sina i koji, s najvećim zaslijepljenjem, u najcrnjem mraku, polazi to izvršiti, razumijete, zbog te naredbe – ja mislim da je ovo najbliže tome što se može nazvati žudnjom.” (*Duras filme, op. cit.*, str. 50). O Kierkegaardovoj važnosti kod Duras, vidi Françoise Barbé-Petit, *Marguerite Duras au risque de la philosophie* [M.D. po cijenu filozofije], (Kimé, 2010., str. 180): “Pisati za Duras znači na određeni način biti najbliže Abrahamu, koji se potčinjava užasnoj i gnjusnoj naredbi, u tišini i užasu, bez prigovora ili primjedbe.”

45 Kierkegaardov *Dnevnik zavodnika* navodno je nadahnuo prvi kratkometražni film najstarijeg člana novog vala, Érica Rohmera: *Journal d'un scélerat* [Dnevnik zlikovca] (1950.), danas izgubljen.

za neke novine, ali najčešće sam izmišljao intervju.<sup>46</sup> Ako sam te ljude cijenio, pokazao bih im to kasnije i rekao: "Sve sam ovo izmislio, zar vas to ne smeta?" Možda se s piscima može razgovarati, ali kako oni govore u knjigama, možda u tome postoji nešto jedinstveno i drukčije. S tog gledišta, rekao bih da Sartre, doista, nije pisac... ali on je netko iz kavane koga sam čitao, i to je prvi put da vidim nekoga koga srećem u kavani, tko puši cigarete, svejedno, i o kojem jednog dana saznam da je napisao *Mučninu*. Pa, nekako mislim da to nije loše za nekog koji nije stvoren za to. Ima jedna njegova knjiga, *Bilježnice o moralu* koju volim čitati.<sup>47</sup>

M. D. – Ja sebe pronalazim u *Situacijama*<sup>48</sup>...

J.-L. G. – Da smo kod Pivota rekli bismo: neke tekstove iz *Situacija* smatram bliskim tvojim tekstovima, ima nešto polemičko u njima.

M. D. – Ali je faktura sasvim različita!

J.-L. G. – Ali ja to vrijeme nisam poznao.

M. D. – On nije nepristojan, a ja poželim biti nepristojna.

46 Na primjer, Godard je izmislio intervju s Robertom Rossellinijem: "Redatelj je i misionar. Jean-Luc Godard daje riječ Robertu Rossellini-ju", *Arts* br. 716, 1. travnja 1959., ponovljen u *Godard par Godard. Les années Cahiers, op. cit.*, str. 229-231.

47 "Često znam po malo ponovno čitati Sartreove *Cahiers pour une morale* (Bilježnice o moralu). *L'Être et le Néant* [Bitak i ništa], pada mi iz ruku, ali ovo mogu slijediti, jer je riječ o književnosti, politici, slikarstvu. Kada Sartre govori o slikarstvu, Tintoretu, Wolsu ili Jeanu Fautrieru, on kaže nešto što umjetnički kritičari ne znaju reći, jer oni pišu o, dok on piše iz, iz slikarstva. *Bilježnice o moralu* je fantastična knjiga jer odjednom, Sartre govori o nekom filozofu, i upotrebljava izraz "žitka sinteza": tada imamo dojam da razumijemo bez razumijevanja, kao dijete koje je, sa dvije godine, zapamtilo neke zvukove ili riječi..." (Robert Maggiori, "Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an" (Kad sam počeo snimati filmove, bilo mi je nula godina), intervju sa Jean-Lucom Godardom, *Libération*, 15. svibnja 2004.).

48 U svom gostovanju u emisiji "Aphostrophes" 1984., Duras je rekla više-manje isto, ističući da je ona u *Situations* [Situacije] cijenila ono što se odnosilo na "američku književnost" – dakle članke o Dos Passosu i Faulkneru.

J.-L. G. – Ali film je nešto drugo. [...] On se može vidjeti, ali se ne želi vidjeti, radije o se njemu loše govori. Primjer koji uvijek uzimam su koncentracijski logori: radije se kaže: “Nikad više!” nego da se pokaže.<sup>49</sup> Ne želi se pokazati, ne želi se pokazati.

M. D. – Pokazalo se!

J.-L. G. – Nije. Radije se kaže: “Nikad više!”

M. D. – Ne, to nije istina!

J.-L. G. – Ali jest! Još prije godinu dana, studenti su protestirali protiv ne znam kojeg zamjenika ministra obrazovanja. Deset, dvadeset godina nakon ‘68., ponovo su izvukli taj slogan: “Nikad više!”

M. D. – Ne, to je zato što ga je već uzeo Harlem Désir!<sup>50</sup>

J.-L. G. – A nije im čak ni rečeno da je on već bio korišten, kao da ponovno govorimo...

M. D. – Nema ništa loše u tome ako je već bio korišten!

J.-L. G. – Ne! No moglo bi se znati da je to *be or not to be* već bilo korišteno. Nevjerojatno je izgovoriti to “Nikad više!” a znamo smo da upravo već sutradan više nikad ne postoji to “Nikad više!”

49 Godardov prvi film koji nadugo spominje Šou je *Udana žena* (1964.). Suprug osobe koju glumi Marina Vlady, Charlotte, išao je u Njemačku pratiti suđenja dužnosnicima iz Auschwitza, s kojih se vratio zapanjen sposobnošću optuženika da zaborave; kasnije, Charlotte odlazi u kino sa svojim ljubavnikom, u kojem nailaze, a da to nisu namjeravali, na projekciju filma *Noć i magla*, Alaina Resnaisa: izlaze iz dvorane nakon prvih slika. Već je prekasno da se pokaže; zaborav je obavio svoje. Taj nedostatak, od kraja 1980-ih, postaje jedan od središnjih elemenata godardovske definicije filma. 1998. godine, na primjer: “Film je najavio koncentracijske logore, sjetite se *Pravila igre, Diktatora*... Ali ih nije pokazao. To je učinila književnost. Film je propustio obaviti svoj zadatak, nije ispunio svoju dužnost.” (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op cit*, str. 439).

50 Godard cilja na demonstracije iz 1986. protiv zakona Devaquet o sveučilištima; smrt jednog studenta, Malika Oussekeina, kojeg su ubili policajci, pokrenula je cjelodnevni protest pod parolom “Nikad više.” Antirasistička udruga “Nikad više” osnovana je nakon događaja 1986. kao alternativna pokretu SOS rasizam (s podnaslovom “Sjetit ćemo se 1988.”, što je bio datum sljedećih predsjedničkih izbora – otuda Godardova prethodna primjedba).

- M. D. – Nije to dovoljno, taj argument, čak iako je iritantan, da se osudi studentska akcija.
- J.-L. G. – Više se voli napisati knjige i reći “nije to nikada postojalo!” da bi se onda u nekoj drugoj knjizi reklo “Ali sramotno je, uvijek je toga bilo!” Radije to nego da pokažemo. Dovoljno je pokazati: viđenje još uvijek postoji! Ako ti je guma na autu ispuhana, nećeš mehaničara kad mu je pokažeš uvjeriti da je napuhana.
- M. D. – Ali *Šou*, on ju je pokazao!<sup>51</sup>
- J.-L. G. – Ništa on nije pokazao, pokazao je Nijemce. On ništa nije pokazao.
- M. D. – Jest, pokazao je!
- J.-L. G. – Trebalo je to pokazati, a pokazao je dvadeset godina kasnije, pokazao je nešto malo.
- M. D. – Pokazao je rupe, pokazao je izbočine u zemlji, velike duboke jame, pokazao je ulice, pokazao je preživjele, pokazao je ceste, snijeg, hladnoću, stalno je pokazivao!
- J.-L. G. – Ali sama kažeš: pokazivao je stalno, snimio je film... I Clément je snimio *La Bataille du rail* [Bitka za prugu], poslije, na takav način.<sup>52</sup>

51 *Shoah* Claudea Lanzmanna, film sniman počevši od 1976., pojavio se u kinima u travnju 1985., mjesec dana prije Marguerite Duras (*Cahiers du cinéma* bave se s oba filma u istom broju, br. 374, srpanj-kolovoz 1985.), a emitiran na televiziji 1987. godine, u godini koje se odvija ovaj razgovor. Lanzmannov stav o odsutnosti arhiva u njegovu filmu dovodi do iste odsutnosti prikazivanja logora kao i u dvije *Aurélije Steiner* M. Duras. Lanzmann pokazuje samo ono što je suvremeno s realizacijom njegova filma (preživjele svjedoke, određena mjesta kakva su nastala, bezlična i ravnodušna); Duras prikazuje samo pejzaže, nebo i interijere koji nemaju nikakve očigledne veze s pričom o Auréliji Steiner, ime koje je zajedničko više ženskih likova – od kojih je jedna umrla u logoru za istrebljivanje. Odsutnost slike logora prevodi se u *Aurélia Steiner* (*Vancouver*), s kadrom na listu bijelog papira na kojem se može pročitati rukom pisano: “Ne mogu ništa spram vječnosti koju nosim na mjestu vašeg posljednjeg pogleda, pogleda na bijeli četverokut zbornog dvorišta u logoru.”

52 *La Bataille du rail* [Bitka za željeznicu] Renéa Clémenta (1946.) jedan je od prvih poratnih filmova koji su govorili o pokretu otporu. No, Godard ga ovdje spominje u dvostrukom smislu: Clément je također bio prvi redatelj koji je 1958. za film prilagodio jedan tekst M. Duras, *Branu na Pacifiku* – film koji je spisateljica prezirala.

M. D. – Onaj mi je draži od *Bitke za prugul!* [Clément] je previše pokazao, dovršio je: gledatelji nikad nisu razbijali glavu, dok je onaj, *Šoa*, pokrenuo kojekakve... i sami smo bili preplavljeni slikama.

J.-L. G. – Malo. Ali Marguerite, ne prikazuje se to svakog ponedjeljka na televiziji!

M. D. – Ah, ali to je nešto drugo!

J.-L. G. – E pa o toj stvari ja govorim.<sup>53</sup>

M. D. – Mislila sam da se radi o Lanzmannu, izravno.

J.-L. G. – Film nije prikazan 1945. Nije bio prvi film koji je govorio, kada je počeo emitirati ORTF. Mogli bismo zamisliti...

M. D. – Ali nikada neće biti na otvorenju...

J.-L. G. – Pa o tome i govorim: radije govorimo nego da kažemo...

M. D. – Ne možeš reći da film nije snimljen jer ga nisu gledali. Istina je da je to film koji je bilo izuzetno teško pokrenuti, njemu je trebalo deset godina da ga montira, ali je bio gledan, sada, u Francuskoj!

J.-L. G. – Bio je donekle gledan...

M. D. – Ah, jest!

J.-L. G. – Donekle gledan, baš kao što je i *Le Chagrin et la Pitié* [Tuga i milost] bio donekle gledan...

M. D. – Slušaj, i ti si takav, kad si vidio neki film. Ja sam taj film vidjela u cijelosti, sada. Ja sam ga vidjela, dakle ljudi su ga vidjeli. On se širi sam po sebi, izlazi iz sebe... On je apsolutna referenca, za mene, i ne mogu prihvatiti to da nije bio gledan.

53 U Godardovu inzistiranju na dvostrukom “manjku viđenja” Šoe očituje se duboko protivljenje Lanzmannovu filmu, o kojem je Georges Didi-Huberman iznio sažeti prikaz u knjizi *Images malgré tout* [Slike usprkos svemu] (Les Éditions de Minuit, 2003., str. 157-187), uz napomenu da su te “dvije etike odnosa stvorenog u tim filmovima između slike i povijesti”, obje proizvele po knjigu “preoblikovanu u nizu stranica kao vrlo duge poeme” (*Shoah*, Fayard, 1985., *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, Gallimard, 1998.). Razgovor gluhih između Godarda i Duras jednako tako može zvučati kao iskrivljeni odjek dijaloga ljubavnika s početka filma *Hirošima, ljubavi moja*: “Ti ništa nisi vidjela u Hirošimi. – Sve sam vidjela, sve.”

J.-L. G. – Ali to nije istina! Da je bilo gledan, ne bi se Barbieju sudilo onako kako mu se sudilo, to se ne bi radilo!<sup>54</sup>

M. D. – Nećemo razgovarati o svemu tome jer onda...

J.-L. G. – Smiješno je da se na kraju prepiremo o tome.

M. D. – Ne, ne prepiremo se.

J.-LG – Ne, nije to “prepirati se”, ali sjećam se da sam svibnja ‘68. godine smatrao lošim u takozvanim militantnim filmovima tog vremena to da ih nisu gledali, eto, samo to: da ih se nije vidjelo!

M. D. – Vidimo li unutrašnjost zatvora? Nikada!

J.-L. G. – Ma ne! Ali nikada ne vidimo tvornice, ne vidimo ... a ti, ti mi govoriš da se to vidi.

[...]

M. D. – Ne, slušaj, nazovimo to pravim imenom: mislim da si ti malčice zlonamjeran, namjerno brkaš kategorije kako bi mogao optuživati.

J.-L. G. – Ali ja govorim izvan kategorije, ne kažem da to nije zanimljiv film!

M. D. – Da, da, brkaš.

J.-L. G. – Kažem da taj film nije bio snimljen 1945.: svatko u tome čuje ono što želi.

M. D. – Ti sve izjednačuješ s činjenicom da nije bio pokazivan, i samo zbog njegova...

54 Sudenje bivšem nacističkom časniku Klausu Barbieju održavalo se u Lyonu, od svibnja do srpnja 1987. Redatelj Marcel Ophüls, redatelj filma *Chagrin et la Pitié* [Tuga i milost] iz 1971., izlazi 1988. godine s dokumentarnim filmom *Hôtel Terminus*, o Barbieju. Godard će 2000. Ophülsu predložiti snimani razgovor (on istodobno predlaže i jednak obrazac Bernard-Henriju Lévvju i Claudeu Lanzmannu). Nijedan od tih projekata neće se ostvariti, ali razgovor između Ophülsa i Godarda dogodit će se u drugim okolnostima, 2009. (vidi Jean-Luc Godard i Marcel Ophüls, *Dialogues sur le cinéma* [Dijalog o filmu], Le Bord de l'eau, 2012.) Jacques Vergès, odvjetnik Klausu Barbieja, stavio je Marguerite Duras na popis svjedoka na suđenju 1987. – kao političku provokaciju koja je ciljala na prijašnje veze M. Duras s vichyjevsom administracijom, u vrijeme kada se ona javno približila Françoisu Mitterrandu (razgovori između Duras i Mitterranda za časopis *L'Autre Journal* datiraju iz 1986.). Odbivši odazvati se na Vergèsov poziv, Duras se nije pojavila na suđenju (vidi Paul Gauthier, *Chroniques du procès Barbie* [Kronike suđenja Barbieju], Cerf, 1988., str. 34).

J.-L. G. – Ali jest, prilično je pokazivan, relativno je dobro pokazan...

M. D. – Vrlo malo prije Barbieja, vrlo malo!

J.-L. G. – Na primjer, pokazan je i na TFi!

M. D. – Vrlo malo prije Barbieja!

J.-L. G. – Ali nevjerojatno je da je trebalo čekati trideset godina ...

M. D. – Da, da, ludo je!

J.-L. G. – E pa to je ono o čemu govorim.

M. D. – Pazi, on je deset godina radio na tome. Jesi li ga gledao, sada? Jesi li gledao *Šou*?

J.-L. G. – Da. Gledao sam ga na videu, kupio sam videokasetu, da.

M. D. – Cijeli?

J.-L. G. – Gotovo cijeli, ali po malo. Vidio sam ga, ali sasvim sâm, znaš, ja sam iz obitelji kolaboracionista.<sup>55</sup> Jedno sam vrijeme imao cijelu knjižnicu, vjerojatno sam jedan od rijetkih koji je pročitao sve Bernadacove knjige o koncentracijskim logorima, čitao sam Poljakova, pročitao sam hrpu stvari. Ima jedan film koji bih vrlo rado bio snimao, to je film koji se zvao *Le Tunel*, prema Lacazeu; i drugi, film nazvan *Steiner*, o Treblinku.<sup>56</sup>

M. D. – Taj sam sigurno vidjela...

J.-L. G. – Ali kad bih...

55 U stvari, u "obitelji kolaboracionista", čini se da je samo Godardov djed po majci bio izraziti petenist i antisemit, a redatelj je često spominjao njegovo čitanje tjednika *Je suis partout* ili knjiga Luciena Rebateta. Usp. *Godard, Biographie, op. cit.*, str. 30.

56 Roman *Le Tunnel* [Tunel] Andréa Lacazea objavljen je 1978. u izdanju kuće Julliard. Godard u nekoliko intervjuja spominje svoju želju da ga adaptira, jer čini se da je to, kaže (1985.), jedna od "rijetkih radosnih knjiga" o koncentracijskim logorima (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. I, *op. cit.*, str. 603). Ili, 1980.: "To je prva knjiga o koncentracijskim logorima u kojoj nalazimo homoseksualnost, puna je poleta, potpuno zaboravljamo da se radi o logoru, da je užasno, grozno. Renoir je to mogao režirati." (*id.*, str. 453). *Treblinka* Jean-Françoisa Steinera, objavljena 1966., izazvala je polemiku zbog miješanja povijesnih činjenica i fikcije (Claude Lanzmann, među ostalima, kritizira Steinerovu knjigu nakon njezina objavljivanja).

- M. D. – Ali kad bi ovo [*Emily L.*] trebao režirati, kako bi to učinio?
- J.-L. G. – Jednom sam te molio da režiram *Ljubavnika*, ti nisi htjela.
- M. D. – A ne, ne, ali ne kažem da bih te ja to tražila!
- J.-L. G. – Reklo bi se da ti je draže prodati to Claudeu Berriju, po cijenu da ti ga skupo plati...
- M. D. – Kad bi ga ti režirao...
- J.-L. G. – Bilo je nepošteno od mene što sam te to tražio, dobro je da si odbila, i tim bolje, jer ja to ne bih znao napraviti.
- M. D. – Bilo mi je nelagodno što sam te odbila, a ti si mi rekao: “A ako to ipak napravim, ako ipak snimim *Ljubavnika*, što ćeš učiniti?” To si mi rekao.
- J.-L. G. – Ne, kladio sam se s jednim ljubavnikom da ga ti nećeš snimiti. S jednim prijateljem – lapsus! Bit će zadovoljan. Kladio sam se s prijateljem da ga ti nećeš snimiti, i već sam napola dobio.
- M. D. – Ali već sam napisala pola scenarija<sup>57</sup>...

57 Godard je preko Marina Karmitza zamolio Duras za mogućnost da adaptira *Ljubavnika*, ali je za producenta ona tražila preveliku sumu novca (vidi *Jean-Luc Godard, tout est cinéma, op.cit.*, str. 587). Filmski život *Ljubavnika* tada postaje, prema Godardovoj formuli, prava igra “odlaska i povratka”. Duras daje prava za adaptaciju svoga romana, u kolovožu 1987., producentu Claudeu Berriju; iz sastanka s potonjim, s “čitanjem uz tumačenje” *Ljubavnika*, nastaje prvi scenarij, *Le Cinéma de l'Amant*, čija je jedna verzija dovršena 20. prosinca, dva tjedna nakon ovog dijaloga s Godardom. U međuvremenu, Berri je uvjerio redatelja Jean-Jacquesa Annauda da realizira film. Suradnja se pokazala neostvarivom i Duras se povlači iz projekta u svibnju 1988., da bi, na osnovi svoje skice scenarija, započela novi roman, kao njegovo ponovno prisvajanje, koji prvo zadržava naslov *Cinéma de l'Amant* [Ljubavnikov film], prije nego je lipnja 1991. objavljen kod Gallimarda pod naslovom *L'Amant de la Chine du Nord* [Ljubavnik Sjeverne Kine]. Film Jean-Jacquesa Annauda pojavljuje se u siječnju 1992. i nailazi na velik uspjeh kod publike. (Vidi *C'était Marguerite Duras, op.cit.*, str. 924-930; *Le Cinéma de l'Amant*, audio-CD, Éditions Benoît Jacob, 2001., *L'Amant, ou le fantôme d'un film* [Ljubavnik, ili fantazija o filmu], videoodlomci čitanja M. Duras, DVD u prilogu trećeg broja časopisa *Initiales, École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon*, 2013.).



- J.-L. G. – Pa scenarij, on je već gotov!
- M. D. – Dakle, nije to više sasvim isto, već sam napravila...
- J.-L. G. – Ali snimat će se američki film!
- M. D. – Da!
- J.-L. G. – To je američki film, bit će kao *Posljednji kineski car*, svi će kineski filmovi govoriti američki.
- M. D. – On je predivan kineski glumac, vrlo, vrlo lijep, kao neki mladi Talijan, pomalo slični na mladog Talijana... mislim da je bio angažiran i u Bertoluccijevu filmu...
- J.-L. G. – Da, uzet ćeš tog pomodnog glumca...
- M. D. – Ne, ali sam te ovo *teoretski* pitala: bi li ti uzeo tu priču? Ti je ne bi mogao pratiti – postoje *tri* priče.
- J.-L. G. – Mislim da je postojao trenutak u kojem sam to mogao ili volio raditi, i želio... a onda, nije se dogodilo, željeli smo se malo sresti i upoznati se.
- M. D. – To je toliko ukoričen tekst, toliko je knjiga da čak nemam ni želje snimiti film.
- J.-L. G. – Da, da, i slažem se, dobro je da smo došli do toga. Smiješ li se ti katkad, dok pišeš? Smije li se čovjek, dok piše?
- M. D. – Isto tako i plače.
- J.-L. G. – Da, plače, i na snimanjima, ali pitam se: jesam li – jer se ja, nikad se nisam uspio smijati na snimanju, jesam li zbog toga počeo glumiti, nešto malo<sup>58</sup>, da barem mogu napraviti nešto smiješno.
- [...]
- J.-L. G. – Ali zašto smo se bili prepirali, maloprije? Ja ti kažem da se nikada nisu prikazivali filmovi o koncentracijskim logorima, zapravo, ne prikazuju se svakog ponedjeljka na televiziji.
- M. D. – Ne, stvar je u “se”, mislim da to “se” treba prestati upotrebljavati, “se”. “Ne prikazuju se”, to znači također znači da ga je Lanzmann snimio prekasno...

58 Godard se redovito pojavljuje u vlastitim filmovima, u slici ili zvuku, od *Vladimir i Rosa* (1970.); ali počevši od *Ime: Carmen*, njegovi su nastupi bliži komediji; nastavljaju u *King Learu* i *Čuvaj desnicu* (vidi gore, str. 67, bilj. 8 i str. 73, bilj. 18).

- J.-L. G. – Onda, “televizija ne prikazuje”. Lanzmann je to snimio prekasno, ili prerano, i to je sve. Ni ja ga nisam snimio, potpuno se slažem, ali osjećam nešto, što ne želim potiskivati, jer je ovakvo vrijeme, to je tako: knjige imaju više važnosti od slike.
- M. D. – Da, s tim se prilično slažem.
- J.-L. G. – Slici se pridaje, možda ceremonijalno, više važnosti, sa zvijezdama, Hollywoodom, slavom, Césarima, festivalom u Cannesu itd. Ali knjige su, suštinski, važnije.
- M. D. – Nisi uvijek bio tog mišljenja!
- J.-L. G. – Otkrio sam to malo-pomalo. Prije, uopće nisam tako mislio, ne. Otkrio sam to na fizički način, ako hoćeš...
- M. D. – Ja sam to uvijek mislila.
- J.-L. G. – ...do te mjere da su me loši zastupnici književnosti, kakvi su, recimo... distributeri... željeli natjerati da pišem.
- M. D. – I uhvatio si se pera, jesi li pokušao?
- J.-L. G. – Ne, nisam. I pogriješio sam, jer bih nešto naučio, ali činjenica da su mi rekli: “Gospodine, treba napisati scenarij!” – otišao sam ili sam pokušao ostati i pretvarati se. A da mogu naći neku knjigu, da je donesem producentu kao nekom bankaru, on mi kaže: “Gospodine, ali to, to nije” – ne može mi reći, “To nije knjiga s tvojim imenom”, ali mi daje do znanja. Tada ja kažem: “Ali što vi zapravo želite?” On bi htio da pišem! I to, u reklamnom filmu... Poželio bih ti da jednom snimiš reklamni film, makar samo za Hachette ili za Lindona...
- M. D. – Došli su, jednom, da mi daju da snimim...
- J.-L. G. – Reklamni film?
- M. D. – Da, pivo!
- J.-L. G. – A, za pivo?
- M. D. – Da, u Africi. Ali nisu se ponovno pojavili<sup>59</sup>...

59 Kratki tekst, vrhunac auto-parodijske dvosmislenosti, objašnjava

[...]

M. D. – Ali zanimljivo je, jer kad to vidim, to što ti možeš napraviti s fotografijom, i što ja pokušavam napraviti s pisanjem, popuniti rupe, istaknuti pisanje, kao da se ono mora vidjeti u svakom smislu, u svakom svjetlu...

J.-L. G. – To je mnogo teže na filmu...

M. D. – Ali tebi je to uspjelo s fotografijom, u tvom filmu! Ti znaš da u filmu ti ne govoriš? Postoje samo krikovi!

J.-L. G. – Da, da.

M. D. – Ponekad to zahtijevam. Za *Vicekonzula* na primjer. Znaš da se kaže kako Mojsije nije govorio? Toliko je bio prožet idejom o Bogu da je vikao.<sup>60</sup> A ti vičeš, u ovom filmu, boriš se protiv nečega i ja mislim da se boriš jer ne nalaziš siže filma. I da na tome treba ostati, jer na taj način film postoji...

J.-L. G. – Ne, nego je to naličje, ista je stvar.

M. D. – Isto je, naličje!

J.-L. G. – Da, ali naličje se bori u odnosu s licem. Jedno i drugo su naličje i lice. Književnost... glazba, ona je nešto drukčije, i mora da si bila ljubomorna na nju. Mislim da si jedan od svojih tekstova nazvala *La Musica* [Glazba]. I tu postoji još nešto, glazba je bliža glasu.

M. D. – Ne, ali glazba je pogubna.

J.-L. G. – Dok su književnost i film ista stvar, ali su naličje i lice.

M. D. – Ne! Ili želim da postoji hijerarhija!

J.-L. G. – To je lice i naličje...

M. D. – Glazba je *prije svega*!

J.-L. G. – Slažem se, glazba je iznad toga. Književnost i film su prizemni.

postojanje ove narudžbe. Vidi Marguerite Duras, "Reklama za pivo Pelforth", *Cahiers de l'Herne Marguerite Duras*, 2005., str. 288: "Treba postići savršenu uravnoteženost između emocije koja se predlaže i, zahvaljujući pivu Pelforth, čovjekov doživljaj te emocije. Postoji čovjek, postoji pustinja, oni su razdvojeni. Spojit će se međutim zahvaljujući njemu, tom tajanstvenom crnom pivu."

60 Vidi gore, str. 17-18.

- M. D. – Književnost... Tako je, ona je angažirana!
- J.-L. G. – Da, da. Ali smo na nekom putu, to je ono naporno, s tog gledišta, angažirana je.
- M. D. – Ali glazba postoji sama po sebi – i onda, toga se nikada nećemo osloboditi! Ja ne razumijem kako možete sve vrijeme slušati glazbu. Postoje ljudi koji slušaju Mozarta po cijeli dan, ali više ništa ne čuju!
- J.-L. G. – Ma to je nemoguće!
- M. D. – Nemoguće je staviti tu neku Bachovu partitu, odjednom, tu na stol, i tražiti od ljudi da budu tihi i ne pobjegnu.
- J.-L. G. – Apsolutno.
- M. D. – Ili da vrište, a sada sam sasvim ozbiljna. Jednoga sam dana primijetila da više ne mogu slušati glazbu. Posljednje što sam slušala bio je Stravinskog...
- J.-L. G. – Teško ga je slušati, Stravinskog.
- M. D. – Da, ali poznaješ li ga, Stravinskog?
- J.-L. G. – Malo, kao ti, odnosno kao tebe, kao što tebe poznajem.<sup>61</sup>
- M. D. – Postojao je trenutak, u povijesti umjetnosti, kada je bilo dovršeno *Posvećenje proljeća*, kada su bile dovršene *Simfonija psalama* i *Svadba* – ponekad mislim na to – i kada je postojala dvorana koju je iznajmio Stravinski, i orkestar s kojim je radio. Postojala je premijerna izvedba, i nitko nije znao da je to *Posvećenje proljeća*,

61 Po izlasku filma *Hirošima, ljubavi moja*, Godard je o Resnaisovu filmu koji je napisala Duras rekao: "To je Faulkner plus Stravinski." (Okrugli stol o *Hirošima, ljubavi moja*, *Cahiers du cinéma* br. 97, srpanj 1959., str. 1). Duras uspostavlja izravnu vezu između muzikalnosti Stravinskog i vrste oralnosti kojoj ona teži: "Ne poznajem nijednu kazališnu riječ koja je po snazi jednaka riječi celebranata bilo koje mise. Oko pape se govori i pjeva neobičan jezik, iskazan u potpunosti, bez tonskog naglaska, bez ikakva naglaska, ravan i kojemu nema ravnog, ni u kazalištu ni u operi. U recitativima Muke po Ivanu i Mateju te u nekim djelima Stravinskog, *Svadbi* i *Simfoniji psalama*, nalazimo ova zvučna polja kao da su svaki put stvorena po prvi put, izgovorena sve do rezonancije riječi, zvuka koji ona posjeduje, koji nikada ne čujemo u svakodnevnom životu. Vjerujem samo u to." ("Kazalište", *Stvarni život*, *op.cit.*, str. 17-18.)

nitko nije znao da je to *Svadba* ili *Simfonija psalama*. Ljudi su to čuli, i nema ničega ili vrlo malo toga što bi nam reklo da je to jedan od velikih, važnih trenutaka za čovječanstvo, u povijesti čovječanstva. Ove me stvari neizravno vraćaju na politiku, mislim da je to zato što su ljudi izgubili naviku izražavanja. [...] Vidiš, to su stvari zbog kojih gundam, kao i ti na *Šou*, koja nije bila viđena na vrijeme, koja nije bilo viđena.

J.-L. G. – Ali ja ne govorim o tome!

M. D. – Jesi, rekao si to. Rekao si to mnogo bolje od mene, rekao si to za sve zajedno. O *Šoi* i svima koji su tamo dok se to događa i dok se događa itd.

J.-L. G. – Ma nisam! Rekao sam: Zašto se redovito ne pokazuje – zašto se ne pokazuju zatvori, zašto se ne pokazuje... Poslije rata '45., najveći vlasnik kinodvorana u Francuskoj je Komunistička partija, drugi najveći imovinski vlasnik kinodvorana je Crkva, Crkva! To što je bio UGC, što je sada Gaumont ima daleku prošlost! Ljudi nisu snimali filmove. Ako ih ja prezirem, to je kao redatelj, oni su neprestano govorili, "Ovo je loš film", umjesto da se film snimi i oni ga daju, bez riječi, ništa ne rekavši, daju ga, pogotovo onda kad su imali publiku!

M. D. – Ali komunizam je gotov, oni su mrtvi!

J.-L. G. – Da, da, govorim ti o tome kao primjeru.

M. D. – Zar ne bi mogli napraviti film o tome, gledaj, o povijesti, primjerice, *Posvećenja proljeća*, njegovu prvom izvođenju. Dvorana koja po prvi put sluša *Posvećenje proljeća*, to jest kako se u dvorani izdiže *Posvećenje proljeća*, i dati mu neki drugi... i kako ono osvaja cijeli svijet, i različite sredine, i da se svaki put sluša...

J.-L. G. – Za to bi trebao netko talentiran i skroman, i mislim da ako se o tome unaprijed govori, ništa od toga, ne može se to napraviti.

M. D. – Glazbenici ne govore.

- J.-L. G. – Ne, ali ako kažemo “radit ćemo to” – to je napravio Bernardo [Bertolucci] u Kini. Rekao je: “Snimit ću film o posljednjem caru”, i činjenicom da je to rekao, više ga nije snimao. Četiri je godine trošio novac, pokoravajući se određenom govorenju koje nije govorenje o tome. Tako je napravio nešto drugo, snimio je američki film. Za mene je to apsolutna sramota.
- M. D. – Ali ovo o čemu ti govorim o glazbi, ja to pronalazim u knjigama, takve trenutke.
- J.-L. G. – Ali glazbu, Giacometti ju je napravio u skulpturi, stvorio je takve trenutke.
- M. D. – To pronalazim i u knjigama koje ja pišem.
- J.-L. G. – Da, slažem se, postoji nešto kao “prvi trenutak”. Ima slučajeve kad kritika mora biti stroga prema tebi – sigurno ti je to bolno – jer ona svaki put pronalazi, možda nakon *Ljubavnika* (ali *Ljubavnik* im je bio toliko drukčiji)... kritika – zapravo, nije to netko osobito značajan, to su ljudi koji su, osim jedno ili dvoje, općenito pisci –, sigurno pomišlja: “To je ista stvar, već sam čuo onaj prvi put...”
- M. D. – Ne!
- J.-L. G. – I onda kaže: “Ah, manje je dobro...”
- M. D. – Ne, nisu to rekli, nikada.
- J.-L. G. – E pa, tim bolje za tebe.
- M. D. – Zato što je *Ljubavnik* bio sve što sam već rekla, nije bilo ničeg što nisam rekla, i to je prežvakivanje, u drukčijem tonu, stvorilo uspjeh *Ljubavnika*. To jest, sve sam tamo okupila: tropske noći, bratove gadarije itd. Sve. Sve je bilo na okupu.
- J.-L. G. – Ali mora da je bilo nešto od fenomena “pronađenog vremena” i potom, sada, postoji još nešto... vjerojatno napisati još sedam ili osam knjiga, kao što i ja, ne znam... imam snimiti, možda, mislim petnaest filmova. Postoji trenutak koji je sigurno zanimljiv, u našim godinama, kad sebi kažemo: “Poznat nam je kraj.”
- M. D. – Kad bih ti napisala scenarij o *Posvećenju proljeća* ili *Svadbi*...

- J.-L. G. – Da, ako mi nađeš producenta.
- M. D. – Ili pak *Simfoniji psalama*...
- J.-L. G. – Ti si najbolji producent, jer imaš mnogo više novca od mene. Mislim da bi ti trebala snimiti film, pa možda ne bi trebalo tražiti da ga ja radim.
- M.D. – Ne, ne, tebe, jer želim da to bude masakr, postoji samo jedan način da se bude na razini stvari, taj da je se maskira, to jest, da se ne izriče pohvala ili da se ne pokazuje. Da se radije pokaže ludilo s kojim to graniči, jer ako slušaš *Simfoniju psalama* i *Svadbu*, to je neizrecivo lijepo, prije svega je to predmet filma.
- J.-L. G. – Možda će to biti lijep film o glazbi, da.
- M. D. – Ona tišina, više nije bilo riječi, nepotrebno je reći da je lijepa...
- J.-L. G. – Apsolutno! Moglo bi se to snimiti, ali mislim da se to mora napraviti kao i filmovi koje si ti napravila, ali bi trebalo...
- M. D. – Za *Svadbu*, trebalo bi pronaći izdanje koje je uredio sâm Stravinski i po kojem je dirigirao [...]. Pustit ću ti da čuješ glazbu, i samo ću ti reći: hajde, napravi što želiš oko nje. Jednostavno, glazba je nepotopiva, možeš svašta baciti na nju, atomske bombe, građevine, možeš je pokušati razbiti: ništa joj se ne može. Mislim da se takvog filma s takvim nasiljem, gotovo fizičkim, jedino ti možeš prihvatiti, ti bi stvorio dragulj. Što kažeš?<sup>62</sup>
- J.-L. G. – Samo što se filmovi, na njihovu štetu, stvaraju da ih se gleda, tri četvrtine dobrih se ne vidi, knjiga se može vidjeti u dva smisla, film se nikada neće vidjeti u oba smisla...
- M. D. – Ali slušaj, ti imaš dosta filmova koje je vidjelo deset tisuća ljudi!

62 “[Glazba] je čisto nasilje [...] i prema njoj su sva raspršena nasilja na kraju u međusobnoj vezi – kako bi zajedno tvorila ukupnost nasilja.” (Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, koju slijedi *Žena s Gangesa*, Gallimard, 1973., str. 95.) Na kraju *Uništiti, kaže ona*, Bachova se fuga dugo vremena miješa sa zvukovima bombardiranja, u neodređenom prostoru, između zvuka u *offu* i izvan kadra; na slici vidimo tri lika u unutrašnjosti kuće koja gleda na mirnu šumu.

J.-L. G. – ... malo više!

M. D. – *Kamion*, vidjelo ga je deset tisuća ljudi, poznat je u cijelom svijetu, a moje kratkometražne, osam tisuća ljudi.

J.-L. G. – Da, zbog tvojih knjiga.

M. D. – I sada su u Tokiju, Peking, Hong Kongu, posvuda.

J.-L. G. – Da, ali može se misliti da će knjiga biti čitana. Da se tvoje knjige ne čitaju, bi li ih se čitalo za dvije stotine godina? Dogodilo se to, sa slikarima...

M. D. – Mogućnost nadživljavanja autora mjeri se ovom činjenicom: da se broj prodanih knjiga svake godine stalno povećava.

J.-L. G. – Broj filmova također, a sada i kasete...

M. D. – Eto! Dok se vijek trajanja knjige određuje mjerom izdavača, kod Gallimarda sam to naučila... ona se mjeri na ovaj način: nema stanke u prodaji. I kao u filmovima, mislim da nema stanke u potražnji, kada on treba trajati.

J.-L. G. – Apsolutno! Ali zanima me ono pitanje sporenja: zašto si se odjednom naljutila zbog toga, o... Opet si vrlo politična, dok si govorila loše i žalila da nije uspjele, sigurno jako žališ. Ja sam, srećom, vjerovao, ali mi je na kraju '68. donijela nešto posve drugo nego što sam mogao i pomisliti.

M. D. – Ali kad sam se ja to ljutila, kad sam se naljutila, reci... Kada?

J.-L. G. – Počelo je sa Sartreom, i zatim je bila *Šoa*, i onda ova priča...

M. D. – Odjednom si se uzbudio, ovdje, oko Sartrea!

J.-L. G. – Da, da, ali tada si ti promijenila ton... i to je jedno doba koje ja sigurno – nešto, ali što mi...

M. D. – Da, on je bio guru svih mladih, naš također, jer se to protegnulo od 1945. do 1970. godine!

J.-L. G. – Da, ali odjednom, riječ ili riječi koje koristiš ili rečenica više nisu – ne znam, nisu više u istoj...

M. D. – Neispravne?



- J.-L. G. – Ne, nisu više u istoj ceremoniji, tijelu, čak ... Postoji neka vrsta najvećeg ogorčenja ili povrede. Ja to mogu zamisliti, kao kad Autant-Lara kaže: “Novi val nas je uništio”, a mi kažemo: “Ma taj kreten...” (i štoviše, taj nije bio kreten, on je netko koga smatram prilično jakim). Kažem sebi: nije to ništa, seoske prepirke.
- M. D. – Da, Sartrea treba ostaviti tamo, zbog tebe, treba ga ostaviti tamo gdje je...
- J.-L. G. – Istovremeno me ona intrigira, ta mržnja, ne vidim druge riječi.
- M. D. – Ja ne mrzim, ne...
- J.-L. G. – Možda mi možeš objasniti, jer ja nikad nisam razumio. Nikad mi nisu dobro objasnili. Čuo sam da židovski narod ne stvara slike. Taj me je zahtjev iz njihove prošlosti uvijek zbunjivao, onako kako je izražen. Ne znam za razliku između nekog protestanta i nekog katolika, osim u određenim obredima, ili nekog ciganina... [.] ali ja ne vidim... [...] zašto postoji, čim... i šteta da je to Šoa, o koncentracijskim logorima, jer ne reagiramo na isti način na film Alaina Resnaisa.
- M. D. – *Noć i magla?*
- J.-L. G. – Da! Čak se nije ponovno prikazivao, ne prikazuje se ponovno svake godine, ne prikazuje se ni u školama...
- M. D. – Ne! Nije tako! Taj i *Pjev stirena* posvuda se traže. Radila sam s Resnaisom, ta se dva filma posuđuju cijele godine za fakultete, škole...
- J.-L. G. – Da, rezultat je nikakav! [...] U usporedbi sa slikom koja lako govori, ljudi više vole govorenje – i odatle dolazi moj strah od govorenja: ne znam govoriti, ali mislim da mogu pokazati. Naučit ću govoriti... ili ću pronaći svoj govor, makar to bilo u samome sebi.
- M. D. – Spomenula sam ti maloprije – nije to bilo slučajno, uostalom – velike kompozicije, remek-djela suvremene glazbe Stravinskog. Da bi se shvatio događaj takve važnosti, reći ćeš da je to blasfemija...da se shvati koncentracijski logor, postojanje koncentracijskog

logora, potreban je mentalni zaokret koji ništa drugo ne može tražiti, ne može zahtijevati. I tu sporost, nalaziš je čak i kod Židova koji nisu željeli razumjeti, uostalom... ti si vidio film, nitko to nije želio razumjeti. Prvo što se reklo kada smo vidjeli novine s prvim fotografijama Buchenwalda 1946., 1945. godine je: "To nije istina." Trebalo je četrdeset godina!<sup>63</sup>

J.-L. G. – To što mi govoriš nije rečeno na radiju ili na televiziji, kažeš to meni, jedne večeri. Ja mogu, recimo, to slušati jer se ne odnosi zapravo na mene, jer sam iz obitelji koja je većinom bila ono što se zove kolaboracionistima...

M. D. – Židovi ... uh, švicarski!

J.-L. G. – Ne, francuski, francuski! Sjećam se kako je moj djed zbijao šale o Židovima, sjećam se govora Philippea Henriota koji smo u djetinjstvu svakog dana slušali na radiju, tako sam ja bio odgojen. Nakon toga, mislim, da bih razumio svoju obitelj ili to što sam bio, na kraju sam donekle prošao kroz to, i u jednom trenutku dok sam snimao film o Palestincima<sup>64</sup>, počeo sam proučavati to pitanje: otkuda to dolazi? Razumijem što mi govoriš, ali ja nikad nisam čuo da ljudi tako govore, čak i dvadeset godina kasnije, ovako, obično, normalno. To se nije učinilo, ili je čak skandalozno: to nije ono što je rečeno.

M. D. . – To znači da je... ja to izražavam, osobno.

J.-L. G. – To je nešto drugo. Ti to kažeš jer postoji šezdeset godina rada i pisanja zbog kojih se to može čuti, ali nije to ono što je rečeno, nije prirodno. Smatram

63 Osvrćući se na rat u Ugandi u *Ljeto '80.*, Duras povlači paralelu s "vraćanjem logora", putem jedne neobično godardovske formule: "Ne mislim ništa suočena s Ugandom. Na povratku iz koncentracijskih logora, nisam ništa mislila. Ako mislim nešto, ne znam što, nisam sposobna to izreći. Ja vidim." (*Ljeto '80., op. cit.*, str. 45.)

64 *Ovdje i drugdje* (1975.), u zajedničkoj režiji Jean-Luca Godarda i Anne-Marie Miéville na osnovu slika koje je snimio Jean-Pierre Gorin početkom 1970-ih u Palestini, za film izvornog naslova *Jusqu'à la victoire. Méthode de pensée et de travail de la révolution palestinienne* [Sve do pobjede. Metoda razmišljanja i djelovanja palestinske revolucije].

nevjerojatnim da kada imamo neki mehanički predmet, ne znamo gledati. Postojao je trenutak – u nijemom filmu – u kojem se to znalo reći. U povijesti kinematografije postojala su dva velika filmska hita, koja su promijenila film, i koja su imala ogroman uspjeh, financijski također. Čudno, ta dva filma su ratni filmovi, jedan o građanskom ratu, to je bio *Rođenje jedne nacije*, u doba nijemog filma, a drugi je bio *Rim, otvoreni grad*: Rossellini je mogao – ali slažem se, nije to dugo trajalo, jer će snimiti *Njemačka, nulte godine* i govorilo se: “on se ponavlja, on se ponavlja”. Dakle, kažem samo: nije bilo rečeno, i možda se ja plašim reći jer doista, govor ne može sve reći. Dočim mislim da pokazati...

M. D. – Ali Lanzmann to također kaže, također kaže da se ne može sve reći.

J.-L. G. – Pokazati ne znači sve pokazati... Sve se može pokazati, ali kad smo sve pokazali, sve međutim nije pokazano, da tako kažem [...]. Zanimljivo je, ako se pokaže – nadam se da će od toga ostati dvije ili tri sekunde – da se ne možemo razgovarati, ne da ne možemo govoriti, nego kad slušam Marguerite, koja govori na tako divan način, što da ja radim? Slušam. Slušao sam i Sartrea. Slušam Marchaisa, slušam Elkabbacha, slušam čak Ronalda Regana ili Gadafija, na 5. programu... Draže mi je slušati. Ali ljudi ne mogu međusobno razgovarati, zato pišu, zato i snimaju filmove. Međusobno, ne mogu se razgovarati. Možemo pisati dijaloge, ali ne vjerujem da ih možemo izgovoriti. Čak i ljubav, to je nešto drugo... Ali to se može vidjeti, televizija to može pokazati.

M. D. – Postoji govorenje i govorenje. Muškarci ne mogu govoriti o sebi; žene to mogu. Muškarci ne mogu, pa se služe alibijima. Govore o nečem drugom da bi govorili o sebi, nečem drugom što ih se tiče. Govore o ženama, govore o svom radu, govore o idejama ...

- J.-L. G. – Apsolutno, apsolutno. Slažem se.
- M. D. – Tako rade, tako žive... ali ipak govore.  
[Čini se kako se dijalog privodi kraju; uključuje se Colette Fellous.]
- COLETTE FELLOUS. – U ‘Spašavaj tko može (život)’, ima jedna rečenica<sup>65</sup>... zašto ste je zadržali?
- J.-L. G. – Pa zato što ne znam govoriti! Zato upotrebljavam stvari ... Da sam cvijet, ne znam, pokazao bih sâm sebe!
- M. D. – Odjednom, baš sam te ugledala kao lijepi geranij, zamalo sam se počela grohotom smijati...
- J.-L. G. – To je zato što već dugo nisam bio kod frizera.
- C. F. – Vas dvoje niste izašli iz djetinjstva...
- M. D. – Ima nešto u tome, možda...
- J.-L. G. – Oh, ja... ja sam ostao glup, da, “*stupid anyway*”, kako bi rekla Rita Mitsouko.
- M. D. – Jesi li ti duhovit, smiješ li se, u svakodnevnom životu?
- J.-L. G. – Ja, ma bez prestanka! Ne možemo se smijati, u ovakvim situacijama, jer...
- M. D. – I ja, cijeli se život šalim, pišem i onda se šalim; kad završim s pisanjem, smijem se. [...] Bilo je ozbiljnosti, u našem smijehu, maloprije.
- J.-L. G. – Imam osjećaj da postoji svijet i da čak ni u onome što se dogodilo to nije to. Kad bismo trebali snimiti film ili provesti istragu, ono što se dogodilo – ili napisati roman – to nije to; *Emily L.*, nije to. Ako se to tako priča, e pa, to nije to. Dakle, nešto je drugo, i to što treba reći je da se tako ne razgovaramo.
- M.D. – Ne!
- J.-L. G. – Pokušavam saznati otkuda dolazi ta sklonost i taj zahtjev za riječju i govorenjem. [...] To što me čudi, ako hoćeš, je to da mi ne radimo; da se romani sami pišu. U

65 Colette Fellous cilja na rečenicu “*Muškarac je djetinjastiji od žene, ali kod njega je manje djetinjstva*”, koja se nalazi u dijalogu iz 1979. (usp. gore, str. 30) i ponovljena je u zvučnom zapisu *Spašavaj tko može (život)*.

talijanskim filmovima, ili američkim filmovima, također, uvijek ima više scenarista, a pisci su čak uspijevali doista raditi u paru.

M. D. – Ovo, nikako ne mogu, nikako više ne mogu pratiti.

J.-L. G. – Mislim da smo mi lice i naličje, i da je možda teško pokazati da naličje ne govori s licem. Ti si jedna od rijetkih osoba koje poznajem koja je moje naličje – ili moje lice, svejedno. Postoji poštovanje, postoji ukus, ali ponekad imam osjećaj da ne možemo zajedno razgovarati. Prestaje, nakon nekog vremena. Ja, naprotiv, ja ću te rado slušati.

C. F. – *Marguerite, možete li pročitati ljubavno pismo iz Emily L.? U romanu kao i u filmu postoji nešto što je ujedno i ljubav i stvaranje, zar ne?*

M. D. – Ovu sam knjigu napisala u najvećoj strasti. Od *Vicekonzula* i *Uznesenosti Lol. V. Stein*, ne sjećam se da sam proživjela takvu strast. Drugim riječima, u životu više nisam uspijevala govoriti, bila sam samo posvećena knjizi. Spavala s knjigom, budila se s njom – a onda, kada je bila gotova, kad sam opisala onaj bar u kojem susrećem te engleske putnike kao da su iz Hemingwayja, te britanske pijance koji su me doveli u emotivno stanje koje je trajalo tri mjeseca, jednom kad sam se susrela s tim ljudima i opisala ih i zavoljela ih, i kad sam razgovarala s mladićem kojeg volim i koji je bio uz mene, kad sam govorila o njima, i dok sam bila udaljena od toga jer sam govorila o svojoj ljubavi prema tom mladiću zbog ljubavi koju sam vidjela na tim ljudima, kako se ocrtava na osmijehu i licima tih ljudi... I dovela sam u vezu jednu nemoguću ljubav koju sam proživljavala, s tom savršenom ljubavlju para koji je na rubu smrti, tamo, u knjizi, koji je na rubu smrti kroz cijelu knjigu. A nakon toga, ne znam, ništa ne znam o njima, ne mogu ni zamisliti. Pa, ima jedan razgovor o ljubavi koji prelazi od bara u Quillebeufu – jer se to događa u jednom baru u Quillebeufu – do hotelskih

soba, do drugih mjesta. Ovaj razgovor kontaminira cijelu knjigu, cijeli tekst. S tom vrstom prodora jednog teksta u drugi tekst, jedne ljubavi, određene, te kontaminacije ove ljubavi s drugom ljubavlju, i svih tih sprezanja, svih tih okupljanja strasti, knjiga stalno raste i ja joj više ne vidim kraja. Zato sam primorana, dužna sam izvršiti operaciju nad knjigom, otvoriti je, odrezati je i uvesti u knjigu jednu treću priču, onu o Emily L. Da bi knjiga bila živa, ostala živa, nalazim samo ovo: to da je mlada žena s otoka Whitea, ona koja je bila u Quillebeufu u tom baru i kojoj je sada sto godina, ta mlada djevojka, moram ispričati što je proživjela i jedne noći saznajem – saznajem od same sebe, nisam znala da to znam – pa pisala je, ta žena. Nisam to znala sve do zadnjeg dana, do dana kad sam morala predati prvi rukopis.

J.-L. G. – Da je ona pisala?

M. D. – Da je pisala! Imala je 26 godina, 24 godine, zatim 26 godina i pisala je pjesme.

J.-L. G. – I što te je navelo na pomisao da je ona pisala?

M. D. – Nisam o tome morala misliti, bilo je to zadano, bilo je očito da je ona pisala, da je u cijeloj toj priči, u svim tim sprezanjima, bio netko tko je pisao.

J.-L. G. – Da, to je očito...

M. D. – Ja sam pisala o svemu, napisala sam ovitak koji je određivao granice priče, ali nisam pisala unutar knjige, ona je bila u središtu pisanja jer je bila naivna, jer je bila vrlo mlada, nije znala što nosi u sebi, tu silnu snagu, tu silnu moć boli koju je mogla od sebe prenijeti svom ljubavniku, odnosno zbog toga, zbog činjenice da piše, u opasnosti je da bude ubijena, i on je taj koji povlači potez koji će ih spasiti, spalio je pjesmu koju je napisala, izvjesne noći, posljednju pjesmu, i to prestaje...

[...]

Sve je vrlo razdijeljeno u manje okvire, poput vode koja preplavljuje cijeli opisani teren, i više je se ne može

zadržati, kao da je knjiga postala luda. Tako je, knjiga je poludjela. I zbog nje bih još mogla zaplakati, kad traži svoju pjesmu, kad razbija namještaj u pokušaju da joj uđe u trag, a on je u susjednoj sobi i šuti – ali nakon toga, on će je privinuti uz sebe u postelji, i reći joj da je voli najviše na svijetu, i ona mu odgovara da to zna. I ovdje je pisanje dovršeno! Ali ona pjesma nije potpuno mrtva, to jest, znat ćemo povijest te pjesme. Saznat ćemo je, ispričat će je nevini mladić koji je čuvar imanja. I zapravo, ta pjesma govori o Božjoj ljubavi, o apsolutu koji poprima sliku Božje ljubavi, ne govori o zemaljskoj ljubavi, o ljubavi o kojoj je riječ u dijalozima, no mladi čuvar ne zna ništa o svemu tome, on nikada nije čitao pjesme, nikada nije čitao romane. On samo zna da mlada gospodarica piše nešto što se objavljuje, jer pristižu knjige i sve je više ljudi dolazi vidjeti, dolazi u posjet ženi s otoka Whitea koja piše, i to ga zanima do njegova najdubljeg bića, kao neka vrst seksualnosti uma: ova žena se u potpunosti potvrđuje pisanjem pjesme koju on nikada neće moći čitati, kao da je glazba koju on nikad ne bi mogao slušati. [...] Eto, postoje dvije priče. I neću se zaustaviti, nije potrebno, neću ti sve reći... ali ovo je prvi put da sam tako ushićena.

J.-L. G. – Marguerite, ti si uvijek vrlo ushićena...

M. D. – Sa samom sobom, u toj mjeri, ne! A bila sam jako tužna, istovremeno sam bila jako suzdržana, jako bolesna, loše sam spavala, činilo mi se da ću, da, na onaj svijet prije nego završim knjigu. [...] I izvjesnog ljeta, napokon... ona se vraća na otok White, i bilježniku daje pismo koje je napisala mladom čuvaru:

“Zaboravila sam riječi da vam to kažem, znala sam ih i zaboravila, i ovdje vam govorim sa zaboravom tih riječi. Protivno svemu što se čini, ja nisam žena koja se dušom i tijelom predaje ljubavi jednoga bića, makar to bio onaj najdraži na svijetu. Ja sam netko nevjeran. Željela bih pronaći riječi koje sam ostavila po strani da

vam to kažem, i evo mi se neke od njih vraćaju. Htjela sam vam reći da vjerujem u to, da uvijek treba zadržati uza sebe..., evo, nalazim riječ, mjesto, neku vrst osobnog mjesta, upravo to, da tu budemo sami i volimo, da volimo ne znamo što ni koga ni kako ni koliko dugo, da volimo... Sada mi se sve te riječi odjednom vraćaju da bih u sebi zadržala mjesto nekog očekivanja, nikad se ne zna, očekivanja neke ljubavi, ljubavi možda još bez ikoga, ali to, samo to, ljubavi. Htjela sam vam reći da ste vi bili to očekivanje, vi sami postali ste vanjsko lice moga života, ono koje nikada ne vidim i ostat ćete tako u stanju tog meni nepoznatog što ste postali, sve do moje smrti. Nikada mi nemojte odgovarati, nemojte se nadati da ćete me vidjeti, preklinjem vas. Emily L.”  
[...]

M. D. – Bilo mi je drago da te ponovno vidim.

J.-L. G. – Da, i meni također, i meni. Bilo je dobro, bilo je potrebno.

M. D. – Trebalo je uznemiriti televiziju!

J.-L. G. – Da, i ja tako mislim, ali zapravo, relativno smo sposobni, oboje, za to... Dvije stijene koje traže nekog poduzetnika... Ipak, ostaje mi osjećaj nezadovoljstva da nisam mogao učiniti ono što znam – i, rekao bih, da ti nisi učinila nešto što ne znaš raditi... a ja, nedovoljno ono što znam raditi, ali i ovo je već nešto.



# Soft and Hard

Pogovor napisao Cyril Béghin

Dijalozi između Marguerite Duras i Jean-Luca Godarda mogu se čitati kao susret dviju samoća. Ne onih za koje bi biografi iznijeli dokaze, i koje bi nesumnjivo nastojali osporiti ili ih podrobnije pokazati, nego onih koje njihove umjetnosti privlače i odbijaju, istovremeno, neprestano.<sup>1</sup>

Duras je često govorila da je snimanje filmova za nju bilo način da prekine osamljenost pisanja. Opaska je pragmatična i estetska. S jedne strane, film se stvara timskim radom, zahtijeva razmjenu i suradnju, dočim pisanje traži autorovo udaljšavanje: “Samoća pisanja je samoća bez koje tekst ne nastaje, ili se raspada izmučen traženjem što još napisati. [...] Nitko nikada nije pisao dvoglasno.”<sup>2</sup> S druge strane, iako su filmovi kako ih shvaća Duras nevezani za ono što se naziva “scenarijem”, oni ostaju vezani za tekstove koji im slijede ili prethode. Filmovi upisuju knjige u serije ponavljanja i varijacija (preobrazbe *Vicekonzula između Crne noći*, *Kalkuta Marina Karmitza* i *Žene s Gangesa*, *India Song* i *Njezino venecijansko ime u pustoj Kalkuti*), ili ih drukčije stvaraju (*Kamion* i *Navire Night* izvorno su zamišljeni kao filmovi, prije nego što su postali objavljeni tekstovi). Filmovi tako razbijaju iluziju o dovršenosti knjiga, te otkrivaju nesvodivost i beskonačnost

1 Na kraju prve epizode *Filmska(e) (pri)povijest(i)*, Godard citira Jeana Geneta, na način sličniji prozopopeji (film je taj koji govori) nego is-povijedi pojedinca: “Ako ja nisam ono što jesam, neuništiv sam. Bivajući to što jesam i neupitan, moja samoća poznaje vašu. Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti* [Atelje Alberta Giacomettija], L'Arbalete/Gallimard, 2007., str. 73.

2 Marguerite Duras, *Écrire* [Pisati], Gallimard, 1993., str. 14 i 22.

tekstova na koje se nastavlja: na određen način oni ih *završavaju*. Neutralna dikcija glumaca, čitanja u *offu*, prividni nehanj prema slikama u odnosu na ono što se kaže, u kinematografiji koju Duras razvija i radikalizira tijekom godina predstavljaju gotovo obredne oblike tog završavanja. Godard to prepoznaje u jednoj igri riječi: 1995. godine, na kraju knjige *Pedeset godina francuskog filma*, postavlja Duras u svoj panteon redatelja i kritičara – u kojem se nalazi između Jacquesa Rivettea i Sergea Daneya –; prelamajući na ekranu, u zelenim slovima, ime književnice, “Margue/rite\*”. Prema tim filmskim obredima, tekstovi M. Duras izlažu se riziku da ilustriraju slike i istodobno su uskrsnuti: prijemčivi su za audiovizualne asocijacije, ali se nikada ne svode samo na njih. Upravo prema tom žrtvovanju treba razumjeti strašnu rečenicu M. Duras: “Ja s filmom održavam odnos ubojstva”, kojoj neposredno slijedi: “Počela sam se njime baviti kako bih došla do *kreativnog stanja razaranja teksta*.”<sup>3</sup> Razaranje teksta je privremeno razaranje njegove samoće, poput nekog uzmicanja, namijenjeno još većem razotkrivanju njezine neslomive naravi.

Godard se vrlo rano žali da u kolektivnom iskustvu filmskog rada nedostaje razmijene, da snimanje filma često znači tek okupljanje raspršenih kompetencija, da razmjene iskustava s drugim sineastima ostaju nemoguće ili zanemarene. Ako snimanje filma znači organiziranje susreta, dijalozi koji se ostvaruju s glumcima, scenaristima, tehničarima, kao da su uvijek nužno promašeni. Ipak, Godard traži, izmišlja mnogo načina razmjene, posebno u “paru”, od suradnje s Anom Karinom ili Anne Wiazemsky do one s Anne-Marie Miéville, kao i sa Jean-Pierreom Gorinom. Godine 1987., ujedno i godine posljednjeg dijaloga s Duras, Godard i Miéville snima-

\* fr. *rite*, obred, op. prev.

3 *Les Yeux verts* (1980.), Éditions des Cahiers du cinéma, 2014., str. 72. To se ubojstvo može dovesti u zrcalni odraz s Abrahamovim žrtvovanjem Izaka, što ga je Kierkegaard opisao u *Strahu i drhtanju*, od čega Duras stvara alegoriju samotnog užasa pisca. (Vidi gore, str. 89, bilj. 44.)

ju se dok razgovaraju u svojoj dnevnoj sobi, ispitujući jedno drugo o svojim filmskim praksama, pokušavajući, u svakodnevnoj ugodni domaćeg ozračja, izreći neke kritike i samokritike koje se ponekad sudaraju s njihovim čvrstim pozicijama ili s jednostavnom poteškoćom da ih se izgovori: film se zove *Soft and Hard*. Susreti s M. Duras dio su jedne duge serije pokušaja, jednako tako “nježnih i teških”.

U različitim okolnostima, ponekad u vlastitim filmovima, ponekad za televiziju ili novine, Godard je, primjerice, razgovarao s Rogerom Leenhardtom, Briceom Parainom, Fritzom Langom, Jean-Marie Gustaveom Le Clézicom, Renéom Thomom, Manoelom de Oliveirom, Mauriceom Pialatom, Philippeom Sollersom ili Marcelom Ophülsom. Ali svaki taj par, svaki susret je također potvrda, ponekad gorka, o posebnosti i izdvojenosti sineasta, koji se također snima sâm ispred bijelog platna (*Scenarij filma Strast*), na obalama Ženevskog jezera (*JLG/JLG*) ili za pisačim strojem (*Filmska(e) (pri) povijest(i)*). Čini se da Godard tada traži nešto nemoguće: situaciju osamljenog pisanja unutar filmskog kolektiva.<sup>4</sup> Istodobno, on svojom siluetom i imenom, sve više utjelovljuje filmsku umjetnost čije samotne moći, to jest neshvaćene, neiskorištene, povijesno neuspješne i zaboravljene, stalno iznova obrađuje, osobito u *Filmska(e) (pri) povijest(i)*. Među razlozima ovog neuspjeha, nalaze se i oni o kojima se govori od početka do kraja dijaloga s Duras: nijedna slika nije stvorena, viđena i prihvaćena a daj joj ne prethodi neki tekst, pri čemu je scenarij filma samo jedno od očitovanja tog zakona.

4 Najbliže tom traganju došao je Raymond Bellour u svom tekstu “L’autre cinéaste: Godard écrivain” [Drugi redatelj: Godard pisac], *L’entre-images 2*, str. 131, “Taj vječni, uvijek razdvojen prezent pisanja kojemu Godard teži i idealno ga namjerava dosegnuti, da bi ga ponovno uskrsnuo u jednom drugom prezentu sredstvima koja su do tada uključivala druga razdvajanja koja on pokušava smanjiti. Kako bi ostvario i uklonio sliku noćne usamljenosti koju mu predočava Le Clézio [u razgovoru iz 1966.], Godard kao da je snimao-pisao, kako među svojom filmskom ekipom, na snimanju filma *Strast* tako i kod kuće, u Rolleu, u svom videostudiju, ispred vlastite slike, kako bi u tome napokon pronašao, tu vidio Scenarij, “pred nevidljivom, ogromnom bijelom površinom, slavnom Mallarméovom praznom stranicom”.

Oboje ovdje brane svoju tvrđavu, utočište svoje misli: samotnost pisanja za Duras (“Ova stvarna samoća tijela postaje ista ona, nepovrediva samoća pisane riječi”<sup>5</sup>), samoća slike za Godarda (“Slika će se pojaviti u trenutku uskrsnuća”, čitamo u epizodi *IB Filmska(e) (pri)povijest(i)*). A ipak, njihov se susret dogodio. Ako Duras kaže da “kada se osjetim usamljenom i pomislim na nekog drugog redatelja, onda je to Godard”<sup>6</sup>, nije to samo da bi spomenula zajedničku izdvojenost i posebnost koje su specifične za njihovu praksu. Kod oboje, susret je paradoksalni saveznik samoće; trenutak razumijevanja ili sjedinjenja – koliko god kratak bio – ima istu nužnost kao razdvojenost, u životu kao i u oblicima umjetnosti. Oni su suglasni s tim paradoksom, znaju da je on konstitutivan. Gilles Deleuze je to ovako sažeo 1976. godine, pišući o Godardovoj seriji eseja, *Šest puta dva (Nad i pod komunikacijom)*:

Mogu reći kako zamišljam Godarda. On je čovjek koji mnogo radi, pa je zbog toga nužno potpuno usamljen. Ali nije to bilo kakva samoća, nego izuzetno napućena usamljenost. Nije napućena snovima, fantazijama ili projektima, već djelima, stvarima, pa čak i ljudima. Mnogobrojna samoća, kreativna. Iz dubine ove samoće Godard može biti sila sama po sebi, ali istovremeno može raditi u timu. Može se ravnopravno nositi bilo s kim, s javnim vlastima ili organizacijama, kao i sa spremačicom, radnikom i luđacima.<sup>7</sup>

Pored Godardove “izuzetno napućene” samoće, postoji nekoliko monologa M. Duras: to što ona šaljivo naziva “igranjem *Kamiona*.”<sup>8</sup> U svom filmu *Kamion* (1977.). spisateljica prika-

5 *Écrire*, op. cit., str. 15.

6 *U vrtove Izraela nikada nije pala noć*, s Marguerite Duras razgovarali Pascal Bonitzer, Charles Tesson i Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* br. 374, srpanj-kolovoz 1985., str. 13. Ponovljeno u *Les Yeux verts*, op. cit. str. 198.

7 Gilles Deleuze, “Trois questions sur Six fois deux” [Tri pitanja o Šest puta dva], *Cahiers du cinéma* br. 271, studeni 1976., str. 5-12.

8 Usp. *La Couleur des mots* [Boja riječi], Éditions Benoît Jacob, 2001., str. 161.

zuje sebe oči u oči s glumcem Gérardom Depardieuom, dok čita tekst hipotetskog filma u kojem vozač tegljača s poluprikolicom autostopom poveze stariju ženu na putu za Yvelines. Naizmjenice s kadrovima koji pokazuju ta čitanja, vidimo kamion, krajolike kroz koje prolazi, ali nikad njegove putnike. U tekstu se prepričava kako u kabini govori autostoperica, muškarac sluša, kao što i u ovoj sučeljenosti spisateljice i glumca prije svega riječ vodi Duras. Ipak treba biti dvoje da bi se "vodio\*" takav razgovor, a ne samo potreba za slušanjem. Depardieu ponekad počinje čitati, odgovara "Vidim", njegova puka prisutnost dokazuje da riječ nije ništa kad nije upućena i stoga otvorena za mogućnost nekog nastavka (više nego samo da odgovori ili proturječi). "Igranje kamiona" je naizgled nejednako razmjenjivanje jedinstvenog prijenosnika govora, koje se može dogoditi s bilo kim i bilo gdje. Razmjena se događa jedino u zatvorenom prostoru kuće u kojoj se nalaze Duras i Depardieu: trideset i dvije tone brutalno materijaliziraju opsežan saobraćaj; upravo je zbog toga to i sama filmska umjetnost, kako na to Godard upozorava na početku dijaloga iz 1979. godine. Godard: "Ali ipak, potrebno nam je malo slike..." Duras: "Meni trebaju obje stvari, na ekranu, koje ne ometaju onome što bih nazvala "amplitudom riječi". Općenito, smatram da sve slike, ili gotovo sve, smetaju tekstu. Sprječavaju da se tekst čuje. A ja želim nešto što propušta tekst. Cijeli moj problem je u tome. *India Song* zato, napravila sam ga u *offu*." Godard: "Što propušta tekst, ali ga i dovodi? Kao što brod dovozi teret?" Duras: "Da, kao što ga kamion dovozi."

Godard je jedini filmski stvaralac koji je pristao na "igru kamiona" s Duras, jedini koji je ozbiljno shvatio metaforu i pokušao je koristiti – na primjer pretvarajući kamion u brod, transport kao kriš-kraš između napisane riječi i slike. O tome svjedoče ova tri dijaloga, od kojih su prva dva na Godardov poticaj. Onaj iz 1979. na neki je način "off", ono nevidljivo jedne scene iz *Spašavaj tko može (život)* zbog čega je Duras do-

\* fr. *conduire*, voditi i voziti, op. prev.

putovala u Lausannu na snimanje, ali nije pristala da nju snimaju. Snimivši samo glas spisateljice, Godard tako pristaje nadovezati se na dispozitiv specifičan za njezine filmove, s isključenim *glasom off*; to je jedan način igre. Dijalog iz 1980. razgovor je o mogućnosti stvaranja filma o incestu, čija hipotetička narav može podsjetiti na kondicional prošli upotrijebljen u tekstu *Kamiona (Bio bi to neki film? To je film, da)*.

Ako dijalog iz 1987. svjedoči o promjeni tona, to je možda zato što mu nijedan projekt ne služi kao izgovor, ili pogotovo jer tada vrijeme njihova susreta dolazi do kraja: kad Duras na primjer predloži hipotezu filma o Stravinskom, Godard se na nju ne nadovezuje. "Igra kamiona" bila je onaj prijelaz između njihovih samoća, o čemu se u Godardovu djelu nalazi mnogo tragova. Njegovi dijalozi s Duras uključeni su u filmove, igra je poprimila filmske oblike, preoblikovala i ostavila otvorenom realnost njihovih susreta; ime spisateljice, naslovi nekih njezinih knjiga, njezina mjesta ili njezino lice građa su Godardovih vizualnih i zvučnih kolaža, od *Spašavaj tko može (život)*, 1979., i barem do *Filmska(e) (pri)povijest(i)* 1998. godine.<sup>9</sup> Ta su upisivanja istodobno teorijska, kritička i sentimentalna: "soft and hard".

U jednoj sceni *Spašavaj tko može (život)*, alter ego sineasta, lik po imenu Paul Godard, kojeg tumači Jacques Dutronc, pokazao je isječak iz *Kamiona* u školskom razredu. Duras se, kaže on, nalazi u susjednoj prostoriji. On je zove "Marguerite!"; netko odlazi po nju i vraća se sâm, objašnjavajući da

9 Didier Coureau popisao je reference na Duras u Godardovu djelu u "Marguerite Duras-Jean-Luc Godard, rencontres réelles et virtuelles: un entretien infini" [Marguerite Duras-Jean-Luc Godard, stvarni i virtualni susreti: beskonačni razgovor], (*Marguerite Duras, Marges et transgressions* [M.D., Margine i prekoračenja], Presses universitaires de Nancy, 2006., str. 195-204) i dublje istražio njihove odnose u djelu *Flux cinématographiques: cinématographie des flux* [Filmsko protjecanje: kinematografija protjecanja, L'Harmattan, 2010. Vidi također Jean Cléder, "Anatomie d'un modèle. Duras / Godard. Cinéma / Littérature. "Une question d'envers et d'endroït"" [Anatomija jednog modela. Duras / Godard. Film / Književnost. Pitanje lica i naličja], [www.revue-critiquede-fixxion-francaise-contemporaine.org](http://www.revue-critiquede-fixxion-francaise-contemporaine.org)

ona ne želi doći, da je samo tamo, “nepomična”. Kao jedini komentar, Paul Godard tada otvara knjigu *Mjesta Marguerite Duras* – kao često kod Godarda, naslov se pojavljuje čitljiv na bijelim koricama Éditions de Minuit, i čita uvodni tekst (*Snimam filmove da zaokupim vrijeme*) prije nego što, u zaključku, izgovori kratku pouku: *Svaki put kad vidite da prolazi kamion, pomislite da tu prolazi ženska riječ*. Duras je nekoliko mjeseci kasnije u *Zelenim očima* prepričala svoj dolazak na filmski set, u Lausannu, i svoj razgovor s Godardom: “Odveo me je u neku školu, bilo je to za vrijeme odmora ili na početku školske godine, ne znam više, bili smo ispod drvenog stubišta kojim prolaze učenici.”<sup>10</sup> Ona se sjeća samo kakofonije: navodno se nisu razumjeli zbog buke, i više od toga, “ali nevažno”. “Nakon škole snimali smo u autu, koji je vozio kroz grad. Preslušala sam traku. Izgleda kao da se s vremena na vrijeme, na semaforima, prilično razumije ono što smo rekli.”<sup>11</sup> S jedne i druge strane susret ostavlja ironijski trag. Metafora o riječi-kamionu koju je preformulirao Paul Godard ima u sebi nešto trivijalno; iako je *hommage*, u njoj se provlači neki oblik mizoginije lika (“Njihova, njezina je riječ teška”<sup>12</sup>). Kakofo-nija, dijalog gluhih, Duras će se na to vratiti u vezi *Čuvaj des-*

10 *Les Yeux verts*, *op. cit.*, str. 25. Vidi također gore, prikaz dijaloga iz 1979., str. 12.

11 *Id.*, str. 26.

12 Godard je odgovorio na ovo tumačenje scene iz *Spašavaj tko može (život)*: “Često su mi govorili da se u kadru s kamionom koji prolazi osjeća izvjesna agresivnost prema Marguerite Duras ili prema ženama, a za mene je to tako očigledno suprotno tome. Ima ljudi koji ne poznaju Marguerite, i kada čuju samo tu rečenicu, kako mogu pomisliti da se ismijavamo bilo čemu? Kamion je bučan, velik je, težak... Ne razumijem... snažan je, malo se uplašimo. On dolazi u poglavlju koje se zove “Strah” [...] Sada više ne možemo vidjeti kamion a da ne pomislimo kako je Marguerite za volanom i da će proći cijeli svijet, u punoj brzini i paklenoj buci. Htio bih je snimiti, posjesti je za volan. [...] Meni je to također bio način da kao filmski kritičar skrenem ljudima pažnju da se sjetite kako je Marguerite snimila film koji se zove *Kamion*, da je to jedan snažan film gospode Duras.” Jean-Luc Godard, “Propos rompus” [Nevezano], *Cahiers du cinéma* br. 316, listopad 1980., str. 14.

*nicu*, to je istovremeno ono što ona ne razumije u Godardovoj kinematografiji – njegov način, kaže ona u njihovu dijalogu iz 1987. godine, da “vrbuje” riječi – a upravo je to ono što je fascinira: kada svi zvukovi graniče s vikanjem, pjevanjem ili glazbom. Otuda njezino inzistiranje, u istom dijalogu, da predloži filmsku temu o praizvođenju *Posvećenja proljeća*, “i kako ono dopire posvuda i u različite sredine”, kao da je kamion.

Neki je nesporazum između njih očit i pridonosi njihovom kriš-krašu; čak je i njegov tajni pokretač. Duras često iskazuje svoje potpuno divljenje prema redateljevu djelu (“Godard je najveći katalizator svjetske kinematografije”<sup>13</sup>) i svoju naklonost njegovoj osobnosti, ali i da se oni ne razumiju. Ako Godard priznaje da je ona našla formulu odnosa između filma i pisanja (“Možemo li reći da u filmu pišemo naopako. Da. Tvoje zelene oči vidjele su to prije mene”<sup>14</sup>) a tom formulom izražava metaforu njihovih odnosa, pretvarajući njihove neposredne susrete u male konceptualne teatralizacije: “Mislim da smo mi lice i naličje, i da je možda teško pokazati da naličje ne govori s licem.”<sup>15</sup> Upisivanje figure M. Duras u Godardovim filmovima prati isto pretjerivanje, ujedno ozbiljno i ludičko, između osobnog i konceptualnog. Vidi-mo je u epizodi 3B *Filmska(e) (pri)povijest(i)* u kojoj jedna rečenica, koja dolazi preko portreta M. Duras (umetnuta u portret Sache Guitryja) sažima antagonizam riječi-slike u jednoj izjavi ljubavnog inata: “Ti mi govoriš riječima, a ja tebe gledam s osjećajima.” Na zvučnom zapisu čuje se odlomak iz pjesme “J’ai la mémoire qui flanche” koju pjeva Jeanne Moreau (omiljena glumica M. Duras, između ostalog u *Nathalie Granger*): “Njegove oči / Mislim da su bile plave / Jesu li bile zelene, jesu li sive? Jesu li bile sivo-zelene? / Ili su stalno mijenjale boje / Sad ovako, sad onako?” “Nepouzđano pamćenje” (pojačano

13 *Les Yeux verts*, op. cit., str. 53.

14 Pismo za Marguerite Duras napisano za snimanja filma *Detektiv* (1984.), str. 129.

15 Dijalog iz 1987., usp. gore, str. 109.



aluzijom na *Zelene oči*), durasovska je tema koja se dojmila Godarda 1959. u *Hirošima, ljubavi moja*, a koja također označava njihovo neslaganje o Proustu u dijalogu iz 1987. godine.

U epizodi 3A *Filmska(e) (pri)povijest(i)* u portretu M. Duras iz mladosti, na njezinim usnama, koje djelomično nagriza bijela aureola a također i probija kroz lice, pojavljuje se naslov *La Douleur* [Bol], dok slušamo ulomak zvučnog zapisa iz *Velike iluzije*, u kojem glumac Julien Garette pjeva: “*Ako mi želiš sreću, / Marguerite, pokloni mi svoje srce.*” Bol je zbirka tekstova koje je Duras napisala za vrijeme rata, ali je i jedna od riječi koje Godard upotrebljava da opiše bavljenje pisanjem, kao u intervjuu iz 1966. s J.-M. G. Le Clézio, u kojem spominje Flaubertovu “muku”.<sup>16</sup> Usporedno spominjanje i boli i “sreće” o kojoj pjeva Garette tvori isti par opreka kao i “govoriti” i “gledati” u epizodi 3B *Filmska(e) (pri)povijest(i)*.

Tako Godard vraća Duras njezin govor o nužnoj nevidljivosti ljubavne strasti (za njega, treba “gledati osjećaje”, “pokloniti srce”) i, u širem smislu, stvara sliku njihova odnosa kao romantičnog para. Ne u uobičajenom sentimentalnom smislu, već u smislu razmjene između suprotnih polova, kao što ih, na primjer, kod Novalisa nalazimo u parovima stenija-astenija, suvišak i nedostatak snage,<sup>17</sup> *hard and soft*.

16 Le Clézio: “Pristali biste uzeti list papira i pisati, a da stvarno ne znate, sve do posljednjeg trenutka, što će uslijediti?” Godard: “Ah! Upravo zbog toga ja ne mogu pisati! Zato me uvijek gane Flaubert, zbog nevjerojatne boli koju je osjećao u pisanju. Pomislio je: “Nebo je plavo”, napisao to, i zatim je tri dana bio bolestan. [...] Koje li patnje!” “Godard-Le Clézio. Face-à-face” *L'Express*, 9. svibnja 1966., ponovljeno u *Godard par Godard. Les années Karina*, Flammarion, 1990., str. 146.

17 O nadopunjavanju suprotnosti kod Novalisa, usp. Olivier Schefer, *Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments* [Romantička miscelanea. Hereze, snovi i ulomci], Éditions du Félin, 2013., str. 68-70. O paru “stenija-astenija”, vidi, između ostalog, pojmovnik koji je sastavio Olivier Schefer za Novalisov *Le Brouillon général* [Opći nacrt], Alia, 2000., str. 310-311. Godardov odnos s Novalisom, i općenito s romantizmom, precizno je protumačila Nicole Brenez: “Jean-Luc Godard, Witz et innovation formelle”, u *Cinéma: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, sv. XV, br. 2-3, 2005.

Tema incesta o kojoj raspravljaju u dijalogu iz 1980. godine može se, među njima, čitati i kao posebni modalitet romantičnog para: "Sve je to brat i sestra. Pisati, slikati, misliti...: u toj obitelji umjetnosti, film ostaje tuđinac, imigrant, sluga. Postaje obiteljski prijatelj. Ja sam takav. Međutim, osjećam se inferioran svim stvaraocima koje volim. Ne smeta me to. Znam da sam u tom svijetu. Oni imaju pravo na salon, ja na predsoblje. Ne zato što ja snimam filmove. Film je sâm dok su ostali zajedno."<sup>18</sup> Godardova demonstracija, u dijalogu iz 1987., razlike između filma i književnosti kao igre obrtanja onoga što "znanstvenici ili elektroničari nazivaju "polazak" i "povratak", slični na potpuno romantičko razvijanje, koje u jednom potezu obuhvaća umjetnosti, znanosti i njegov zbiljski odnos s književnicom Duras.

"Vidjeti" i "govoriti", to bi bili oprečni polovi romantičkog para koji tvore Godard i Duras. Iste godine kada je napravila *Uništiti, kaže ona*, Maurice Blanchot je u *L'Entretien infini* [Beskonačni razgovor] napisao da "govoriti ne znači vidjeti [...]. Pisati ne znači riječ izložiti gledanju" i da se mora paziti da se riječ ne pretvori u "transcendentni način gledanja".<sup>19</sup> Ali Godard i Duras, i jedan i druga u opreci s onim dru-

18 "Knjige i ja", intervju Pierrea Assoulinea s Jean-Lucom Godardom, *Lire* br. 255, svibanj 1997., ponovljen u *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sv. II, *op. cit.*, str. 441.

19 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* [Beskonačni razgovor], Gallimard, 1969, str. 38-40. Vremenska ko incidencije između *Beskonačnog razgovora* i *Uništiti, kaže ona* nije posve anegdotalna. Duras u jednom intervjuu za *Cahiers du cinéma* prepričava da su neki gledatelji u jednom od likova u filmu, u Steinu, vidjeli Blanchotov portret, koji je i sâm reagirao na knjigu: "Napisao mi je pismo, dirljivo. Još nije bio vidio film. I rekao je da je Alissa, za njega je Alissa stožer knjige! [...]. Blanchot mi govori o Alissi u tom pismu. On je vidi: "... u mladosti ubojitog odnosa... u smrti koju zadaje, i kojoj se pridružuje, vječno." Kaže mi da ćemo svi ostvariti presudno uništenje. Kaže: ostvariti, ostvariti uništenje. To "ostvarenje" me ispunjava radošću. Blanchot je netko tko vas ispunjava ljubavlju i radošću." ("La destruction de la parole [Uništenje riječi], intervju s Marguerite Duras, Jean Narboni i Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, br. 217, studeni 1969., ponovljen u *Filmer, dit-elle. Le cinéma de Marguerite Duras* [Snimati, kaže ona. Filmovi M.D.], Capricci, 2014., str. 67-70). Blanchot će kasnije

gim, uspijevaju Blanchotu proturječiti s filmom. U njihovim filmovima, preko napisanog ili riječi, pada prepreka između činjenice da gledamo i slike – otuda važnost halucinacije kod Duras, ili efekti dekompozicije i rekompozicije zbivanja ili riječi kod Godarda. Blanchot razlikuje viđenje kao "sredstvo neposrednosti", "doživljaj kontinuiteta", a sliku kao "dvoličnost objave".<sup>20</sup> Duras dvoličnost upisuje izravno u viđenje koje prenosi govor; Godard između kadrova, riječi i zvukova postavlja efekte lomljenja i preklapanja što zamagljuje hijerarhiju opažanja, viđenje i sliku razbija jedno na drugom – u tom smislu, upotreba 3D-a u *Zbogom jeziku* pojavljuje se kao spektakularno ostvarenje djela.<sup>21</sup> "Vidjeti" i "govoriti" doista su suprotstavljeni, ali djeluju zajedno kao međuovisne sile.

"Igranje kamiona" ne usredotočuje se samo na odnose "govorenja" i "viđenja", riječi i slika. U paru se razgovara o svemu. Godard se ponekad povuče na začelje, kao Paul Godard koji u autu prati kamion na početku *Spašavaj tko može (život)*, dok u *offu* čujemo glas M. Duras. Slušati pisca, ne preostaje ništa drugo, kao što to naposljetku Godard ponavlja u dijalogu iz 1987. godine: "Kada slušam Marguerite, koja govori na tako divan način, što ja da radim? Slušam." Kada je Paul u jednoj prethodnoj sceni pokazivao odlomak iz *Kamiona*, nisu se vidjele slike iz njega, samo glas M. Duras i Beetho-

pisati o *Uništiti, kaže ona*, rekavši da se možda radi o "intervalu" između knjige i filma ("Est-ce un livre? Un film? L'intervalle des deux" [Je li to knjiga? Film? Interval između oboje?]). Usp. *Marguerite Duras, op. cit.*, 1975., str. 139.

20 *L'Entretien infini, op. cit.*, str. 42.

21 Na primjer, Michel Collot ima nekoliko lijepih izraza o dvostrukosti viđenja, o "strukтури obzora" u filmu M. Duras *Navire Night* (Michel Collot, "D'une voix que l'on donne à voir" [O glasu koji omogućuje gledanje], u Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère (ur.), *Marguerite Duras, la tentation du poétique* [Marguerite Duras, iskušenje poetike], Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002., str. 55-70). Raymond Bellour je komentirao suprotnost između Blanchotove izreke "govoriti nije vidjeti" i Godardova djela u "Drugi redatelj: Godard pisac", citiran članak, str. 126. [Meduslika: Fotografija, film, video, Dossier Up&Underground, Udruga Bijeli val, 2016.].

venove varijacije na Diabellijevu temu dok odjekuju u školskoj učionici. Zato što slušati na neki način znači biti u školi: kada Duras govori, ona zna, ona naređuje. U *Spašavaj tko može (život)*, slušamo je kako govori neke istine o djeci, ženama, muškarcima – “Ako postoji neko mjesto žene, ako ono postoji, to je mjesto djetinjstvo [...] muškarac je djetinjastiji od žene, ali kod njege je manje djetinjstva.”

Sedamdesetih i ranih osamdesetih godina kada se oni susreću, škola je za Godarda jedan od uzora za film za kojim čezne: mjesto rada, manje ili više nametnutih rasprava, rođenja dijalektike znanja iz neodlučnosti između riječi i stvari,<sup>22</sup> neodlučnosti koju je posebno razvio u dijalozima s djecom u *France /tour /détour /deux /enfants* [Francuska / obilazak / zaobilazak / dva / djeteta] (1976.). Duras je pitanje škole, kojeg se već dotakla s *Nathalie Granger* (1972.), prosudila pet godina nakon *Spašavaj tko može (život)* s filmom *Djeca* (1985.) i izrekom njegova glavnog lika, Ernesta: “Neću se vratiti u školu jer u školi učim stvari koje ne znam.” Postoji svemoć ne-rada, što Duras ponavlja za sve i svakoga, a prije svega za pisanje (pisati “znači doći do ne-rada”<sup>23</sup>), vrlo daleko od montažnih traka, didaktičkih nizanja, citata i recitacija, što u ono vrijeme predstavlja Godardovu kinematografiju. Škola iznevjerava djetinjstvo, otprilike kaže Duras, djetinjstvo smješta u djetinjasto, guši njegovu divlju prirodu. Godardu nije važno, divljina će imati svoje druge trenutke, ona se može naći posvuda, bitno je da škola omogućući da se govori o svemu na osnovi strukture odnosa licem u lice: učenje je razmjenjeno, kao između dviju slika ili između jedne slike i jedne riječi. Od “učitelja” pred učenicom, ono mora biti poput citata jednih iza drugih: oni ne služe ni stvaranju autoriteta ni impozantnoj vježbi, nego beskonačnom otvaranju fragmentiranih djela. Šlepati se za kamionom, kao Paul Godard u svom

22 O ovoj neodlučnosti, vidi Serge Daney, “Le Terrorisé. Pédagogie godardienne” [Zastrašen. Godardovska pedagogija], *La Rampe*, Editions des Cahiers du cinéma, 1996., str. 85-95.

23 *Les Yeux verts*, op. cit., str. 14.

automobilu, i nadovezati se na Duras s Duras, kao što to radi Jean-Luc Godard na zvučnom zapisu s nekoliko rečenica književnice u *offu*, ista je montažna gesta koja istovremeno stavlja u dijalektičnost *Spašavaj tko može (život)* i *Kamion* – to je način na koji je Godard jedini ozbiljno shvatio “igru kamiona”.

Ovoj poziciji, iza kamiona, suprotna je jedna druga, ona ispred, kojom se spektakularno otvara *Nouvelle Vague* [Novi val] 1990. godine, kada protagonist filma, kojeg glumi Alain Delon, izbjegne teretnjak s poluprikolicom koji juri punom brzinom na pustoj cesti, protutnji i nestane. Smrtna opasnost: Godarda više ne zanima paradoksalna pozicija riječi – ona koja o svemu govori, ali ništa ne zna, podučava odbacujući školu, vječno ostaje “u pokrajnjoj učionici” – nego proročanska ili kozmička riječ, zadržana u romantičkoj neumjerenosti, uzvišeni iskaz: “Gledajte. Ona kaže: gledajte kraj svijeta” (ova se rečenica iz *Kamiona* čuje u *Spašavaj tko može (život)*). Sudar na početku *Novog vala* slični na viziju nastalu iz posljednjih rečenica koje je Duras izgovarala na crnom ekranu, na kraju *Kamiona*: “Kamion je nestao. Očekujemo događaj koji će napučiti šumu. To je šum nekog prolaska. Ne znamo koga, čega. I zatim prestaje.” Na isti način, posljednji tekst izrečen u *offu* u *Čuvaj desnicu* može se čuti kao odgovor na ovaj “šum prolaska” koji se završava: “I prvo vrlo blago, kao da ga se ne bi htjelo uplašiti, šapat koji je čovjek već odavno opazio, o tako davno, mnogo prije nego je čovjek postojao, šapat se ponovno javlja.”<sup>24</sup> Šuma koja se spominje na završetku *Kamiona* ista je ona na čijem su se rubu već nalazili likovi iz *Uništiti*, kaže ona: velika šuma Izvanjskog ili Otvorenog, kojom Godard danas prolazi još u *Zbogom jeziku*, i o kojoj jedan od audiovizualnih aforizama objašnjava da ako je šumu lako pokazati, teže je “pokazati sobu o kojoj znamo da je udaljena deset koraka od šume.

24 Radi se o odlomku iz *Vergilijeve smrti* Hermanna Brocha. Mogući “spoj” između završetka *Kamiona* i početka *Novog vala* komentirao je Didier Coureau u “Marguerite Duras-Jean-Luc Godard, rencontres réelles et virtuelles: un entretien infini”, cit. članak, str. 197.

Duras nikad nije izravno citirana u *Čuvaj desnicu*, ali ona opsjeda film preko niza utisaka koji su približni ili su parodijske naravi, i koji su združeni u jednom zagonetnom prizoru: u njemu vidimo kako Jacques Villeret ulazi u hotelsku sobu s pogledom na more; pada, i podižući se uključuje magnetofon. Neka djevojčica je vani, na balkonu i promatra; iza se nalazi plaža, ljetno svjetlo, zapažamo dječju vik. S magnetofona se mogu čuti isprekidane rečenice, začeci misli – “Kada mislim na to, ne, nije dobro... Kad dođu oni koji su me poznavali, kao da je... Što onda. Ne znam... Nije trebalo počinjati.” Glas, sintaksa, izraz “nije trebalo počinjati” podsjećaju na Ernesta, lik iz filma M. Duras, *Djeca* i na dikciju njezina glumca Axela Bogousslavskog, na “nije potrebno” genijalnog idiota. Godard razloma i iskrivljuje elemente koji su referenca na Duras, gura ih prema burleski. Tekst nije njezin, nego Beckettov (sjećamo se Godardove opaske u njihovu dijalogu iz 1987., godine *Čuvaj desnicu*: “Kod tebe, ili kod Becketta, [riječ] su kraljevi”). U njemu nema Bogousslavskog, Villeret igra njegovu grotesknu verziju; djevojčica ima neke sličnosti s licem Nathalie Granger i, kao i ona u istoimenom filmu, ostaje vani – čak joj pred nosom zalupe vratima. Plaža je ona u Trouvillu, ta koja se već pojavila u *Ime: Carmen*. Ona koju je Duras snimala u *Ženi s Gangesa* ili *Agathi*, ali kupališna kakofonija vrlo malo odgovara ravnim i pustim prostranstvima koje je snimala stanovnica hotela Roches Noires. Kadrovi s pogledom na more iz sobe podsjećaju na završetke *India Song*, *Atlantskog muškarca* ili *Aurélije Steiner (Vancouver)*, ali Villeretu je hladno i želi zatvoriti balkonska vrata. Sve to burleskno parazitiranje nije poricanje, nego neka vrst pristojnosti spram neumjerenosti durasovskog sublimnog – to je djetinjasti dodatak pred djetinjstvom, zadnja pirueta prije nego ga zgazi kamion, i podigne se.<sup>25</sup> Kadrove s napuštenom prirodom koji

25 Još jedan primjer Godardova iskrivljavanja i groteskne konkretizacije tema svojstvenih Duras, pismo je koje joj je napisao za vrijeme snimanja *Detektiva*: “Mislim tada na obalu mora, na tvoje ruke koje bacaju bocu u more, nije to nešto nemoguće (vidi dalje, str. 129). [u tekstu “ce n’est pas la mère à boire”, što je Godardovo iskrivljavanje

su ispunjavali njegove filmove počevši od početka 1980-ih, Godard ovdje implicitno upućuje na Duras i njezinu mistiku bez boga.<sup>26</sup> Kadrovi s morem i nebom viđeni kroz balkonska vrata hotela u Trouvillu ponavljaju se tako sve do završetka *Čuvaj desnicu*. Obično plavo nebo prošarano s nekoliko oblaka kojim počinje *Navire Night* kao da je već preuzeto u prvim kadrovima filmova *Spašavaj tko može (život)* i *Strast*, u kojima isprekidana kretanja kamere opisuju nebo, kao u potrazi za nekom formom. Dakle, odmjena riječi ne ide bez odmjene pogleda.

izreke "ce n'est pas la mer à boire", doslovno: ne mora se more popiti, s homonimnom riječi, more / majka, op. prev.].

- 26 Jedno od najsnažnijih čvorišta u "paru" Duras-Godard je u tom pogledu film *Jao meni*, u kojem se Bog utjelovio u čovjeku po imenu Simon Donnadieu (kojeg glumi Gérard Depardieu) da bi vodio ljubav sa svojom ženom. Donnadieu je pravo prezime M. Duras, a lik djevojke koja prolazi kroz nekoliko scena na početku filma nazvan je Marguerite Duras.

## DODATAK

### Pismo Jean-Luca Godarda Marguerite Duras

U seriji "Pisama napisanih na snimanju Detektiva i neposlanih njihovim primateljima", Godard se obraća raznim članovima ekipe njegova filma *Detektiv* (1984.). Bez jasnog reda, naizmjence niže pisma određenim tehničarima (Pierre Novion, šarfer; Bernard Bregie, far majstor; i Bruno Nuytten, direktor fotografije nekoliko filmova M. Duras – *Žena s Gangesa*, *India Song*, Njezino venecijansko ime u pustoj Kalkuti i *Kamion* – od kojih će *Detektiv* biti njegova jedina suradnja s Godardom), uz pisma glavnim glumcima (Alain Cuny, Aurelia Doazon, Julie Delpy, Claude Brasseur, Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud), njegovoj suradnici i suputnici Anne-Marie Miéville, njegovoj producentici Christine Gozlan ili pomoćniku producenta Renaldu Calcogniju. U ovoj skupini, Duras jedina nije sudjelovala u radu na filmu: sredinom 1980-ih godina, u vremenu između njihovih stvarnih susreta, ona je dakle stalno prisutna u njegovu radu. Trinaest pisama objavljeno je u Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, sv. II, *Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma*, 1998.



Gospođa Marguerite Duras,  
Trouville-sur-mer.

Hotel Terminus. Tri sata ujutro. Ustajanje. Cigareta. Tuš. Pisaćí stroj. Za nekoliko sati stižu vrapci i traže hranu. Idi lupati, govorili su gangsteri mladom Hammettu lupnuvši ga po ramenu. Pišem: Moram nazvati Maxa, ili: Španjolci plaćaju u dolarima, ili: ništa ne razumijem, a boksač? Onda se smijem. Cigareta, Tuš. I mislim na tebe, na ovakve rečenice koje ti nikada nećeš napisati, čak i da se tvoj ljubavnik tiska u stotinu milijuna. Tvoj lijepi smijeh kada sam ti rekao da si u filmu ti prava kći Cocteaua, Pagnola i Guitryja. Vjernost i pravednost tog smijeha – sreća da mi ne vjeruješ. Pisaćí stroj, tuš, cigareta. Pet sati ujutro jednako je strašno kao i uvečer o čemu je pjevao i očajavao Federico. Vrapci su postali lešinari. Znam da nisam dobar pisac, baš kao što je i lord Jim rekao da nije dobar čovjek, ali se borio da ovlada tom pričom. Još jedan tuš. I opet, lupam: po što stari Luciano dolazi ovamo, ili: šampanjac, reci Isidoru da stižem dolje, ili pak, pun radosnog srama: telefoni-raj Victoru, prodajemo BMW! Mislim tada na obalu mora, na tvoje ruke koje u more bacaju bocu, nije to nešto nemoguće.\* Može li se reći da u filmu pišemo unatrag. Da. Tvoje zelene oči to su vidjele prije mene.

\* Vidi gore, str. 126, bilj. 25, op. prev.

