

FILMSKE MUTACIJE

PISMA NEKE DJECE 1960-IH (NEKOJ DJECI 1960-IH)



**ROSENBAUM,
JONATHAN**



**MARTIN,
ADRIAN**



**JONES,
KENT**



**HORWATH,
ALEXANDER**



**BRENEZ,
NICOLE**



**BELLOUR,
RAYMOND**

Tekst 'Movie Mutations: Letters from (and to) Some Children of 1960' je prvo poglavlje knjige 'MOVIE MUTATION The Changing Face of World Cinophilia', Edited by: Jonathan Rosenbaum and Adrian Martin, British Film Institute, London, 2003.

© 2003, British Film Institute

Copyright pisama:

© Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez, Raymond Bellour

Prijevod je tiskan dopuštanjem autora pisama.

'Postaje li film mrtav jezik, umjetnost koja je već u procesu nestajanja?' Wim Wenders, *Chambre 666*, Cannes, svibanj 1982.

Tema smrti, krize ili sudbine filma opsesivno se provlači filmskom poviješću, često potaknuta svježom o nestanku njezina golema dijela zbog osjetljivosti filmskoga materijala, nebrige ondašnjih potencijalnih arhivista i povijesničara ili različitih društveno-političkih okolnosti, ali i (paradoksalno) zabrinutošću za umjetnički status filma zbog niza tehnoloških novotarija, još od uvođenja zvuka i boje, a osobito otkada su televizija, video, DVD, kompjutori i najnoviji mediji temeljno (i nepovratno) raslojili tipični način gledanja i proučavanja filma.

Što tema smrti filma znači danas, kada je izvjesno i nedostupno njegovo povijesno i zemljopisno preobilje, a užitek u čistom filmu (na filmskoj vrpici) rijetka filmofilska privilegija? Wim Wenders je snimio *U toku vremena/Kraljeve ceste* kao posvetu preostalim lokalnim kinima duž njemačko-njemačke granice, 'film o smrti filma', a tih se godina ugasio i Kubelkino/Mekasovo crno *Nevidljivo kino*. Stara zagrebačka kina su mahom nestala tridesetak godina poslije *Kraljeva ceste* i zamijenjena su manjim brojem dvorana u multipleksima, a početak tog procesa u 1990-ima obilježuje gašenje kinotečnog programa i kina u drugim gradovima, tako da su u ovome dijelu svijeta 'djeca 1960-ih' – posljednja 'djeca Kinoteke'.

Tvrđnjom 'Ako je filmofilstvo mrtvo, mrtav je i film', Susan Sontag stavlja u središte zanimanja toga idealnog filmskog gledatelja kojeg obilježuje istraživačka, a ne samo puka fanovska strast, premještajući, makar u smislu programa, pozornost s (krize) autora i djela na (krizu) filmofilstva.

Projekt na temu filmskih/filmofilskih mutacija, promjenjive karte svjetskog filma/filmofilstva započeo je Jonathan Rosenbaum zaintrigiran sličnim filmskim ukusom i senzibilitetom četvorice iznimno upućenih filmofila rođenih 1960-ih u različitim dijelovima svijeta

(i generacijskom bliskošću stranaca, koja je nadišla nacionalne i jezične granice, povezanom s njegovim zanimanjem za fenomen 'globalnog simultaniteta' kod međusobno nepoznatih, udaljenih filmofila ili redatelja). Pokrenuo je opsežno dopisivanje, koje je prerاسlo u seriju pisama objavljenih u francuskom časopisu međunarodnog i filmofilskog usmjerenja *Trafic*, koji su 1991. osnovali Serge Daney i Raymond Bellour. Pisma su potakla živu raspravu i nastavke u drugim zemljama, a otisnuta su u knjizi koju je uredio s Adrianom Martinom: *Filmske mutacije: Promjenjivo lice svjetskog filmofilstva*, 2003. godine.

John Cassavetes, Phillipe Garrel, Jean Eustache, Jean Rouch, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, Robert Bresson, Manuel de Oliveira, Chris Marker, Jacques Rivette, Abbas Kiarostami, Jean-Luc Godard, Peter Kubelka, Wim Wenders, Abel Ferrara, Monte Hellman, Dennis Hopper, Jim Jarmusch, Hou Hsiao-hsien, Brian de Palma, Jean-Pierre i Luc Dardenne, Rainer Werner Fassbinder, Martin Arnold, Leos Carax, Oliver Assayas, Paul Sharits, Jonas Mekas, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai... neka su imena njihove ljubavi prema filmu, koja ohrabruje 'nečisto' filmofilstvo, oživljujući Deleuzeovu misao da je film uvijek onoliko savršen koliko može biti (pa i filmofilstvo) te nadahnjuje traganje za nekim nevidljivim filmovima, u bilo kojem privremenom obliku.



Jonathan Rosenbaum je filmski kritičar *Chicago Reader*a. Njegove knjige uključuju: *Midnight Movies* (s J. Hoberman, 1987.), *Greed* (BFI, 1991.), *Moving Places* (1995.), *Placing Movies* (1995.), *Movies as Politics* (1997.), *Dead Man* (BFI, 2000.), *Movie Wars* (2000.), *Abbas Kiarostami* (s Mehrnaz Saeed-Vafa, 2003.), *Pantheon Movies Picks: Re-canonizing Cinema* (2003.), *Movie Mutation: The Changing Face of World Cinephilia* (s Adrianom Martinom, 2003.), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004.).

Chicago, 7. travnja 1997.

Dragi Adrian,

Prošla je gotovo godina dana otkada sam u časopisu *Trafic* pisao o 'ukusu specifične generacije filmofila, međunarodnoj i, donekle, nesvjesnoj kabali (ili preciznije – stjecištu) filmskih kritičara, predavača i urednika filmskih programa, rođenih oko 1960-te, koje obilježuje izrazita proučavalačka strast (i bibliografska i filmska), te (ono što smatram najpresudnijim): zadržljivost tjelesnošću glumaca, povezana s osobitim zanimanjem za filmove Johna Cassavetesa i Philippea Garrela (kao i Jacquesa Rivetta i Mauricea Pialata).¹ Pritom sam izdvojio četiri pripadnika te generacije: Nicole Brenez (Francuska), Alexandera Horwatha (Austrija), Kenta Jonesa (SAD) i tebe, Adriana Martina (Australija). Napomenuo bih da sam svakoga od vas upoznao zasebno, isprva dopisivanjem (osim Kenta), iako su se Kent i Alex već poznavali. A sada, drago mi je što to mogu reći, upoznali ste se, ili putem pisama ili uživo, što je otvorilo brojne mogućnosti za propitivanje moje hipoteze i još više za njezino proširenje, pročišćavanje, preciznije označavanje i bolje razumijevanje. Istaknuo sam, primjerice, i zajedničko oduševljenje svih ili većine vas, filmovima Jeana Eustachea, Monte Hellmana i Abela Ferrare. I naveo ono što nas razlikuje, a najčešće je vezano uz vašu (i moju) nacionalnost. Naime, Kent i ja smo znatno hladniji prema Brianu De Palmi, a od nas petero samo Nicole ne voli novije radove Oliviera Assayasa.

Ono što me najviše intrigira u vezi s tim stjecištem (Nicole se protivi ideji 'kabale', zbog desničarskih konotacija) jest to kako je do njega uopće došlo. Napokon, glavna poruka koja gotovo svakodnevno dopire do pripadnika moje generacije (rođenih oko 1943.) jest da filmofilstvo kakvo smo znali umire; naime, filmofilstvo utemeljeno u novome valu, otprilike u doba kada se vas četvero rodilo. U američkom matičnom tisku uobičajeni su članci (među ostalima) Susan Sontag, Davida Thomsona i Davida Denbyja, o smrti filma i/ili filmofilstva, a to je gledište razumljivo u zemlji u kojoj nije distribuiran gotovo niti jedan film Hou Hsiao-hsiena, Edwarda Yanga, Abbasa Kiarostamija ili Mohsena Makhmalbafa, a najvažnije europske i (tek ponekad) američke filmove, poput *Mrtvog čovjeka* [*Dead Man*, 1995.] i *Lopova* [*Thieves*, 1996.] zagovara samo alternativni i nezavisni tisak.

Dakako, moj se ukus ne podudara s vašim, ali ipak smatram da bi vaša generacija mogla biti prva nakon 1970-ih koja se pobunila protiv amnezije u području filma i filmske kritike, a koja je zahvatila gotovo sve ostale, te mi je upravo zato s vama razmjerno jednostavno komunicirati. Sjećam se divnog romana iz 1936. *Neobični John*, mojega omiljenog pisca znanstvene-fantastike Olafa Stapledona, o skupini

¹ Jonathan Rosenbaum, 'Comparaisons à Cannes', *Trafic* br. 19, ljeto 1996., str. 11.

nadljudskih mutanata raseljenih po svijetu, koji se polako upoznaju – naravno tajno, zato što bi otvoreno priznanje njihovih posebnih vještina zaplašilo većinu ljudi i zaprijetilo postojećim institucijama.

Ono što se čini tako opasnim u vašem senzibilitetu (ako ga mogu takvim opisati) jest upućenost u paradigme i osnovne teorije prošlosti u spoju sa spremnošću da ih osuvremenite i razradite prema trenutnim potrebama. Predugo su filmski gledatelji naše generacije (Susan Sontag i mene) tvrdili da onaj tko nije bio prisutan tijekom 1960-ih, kada su Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni i ostali mijenjali lice filma, ne može očekivati da će razumjeti što je izgubljeno i što danas manjka. No, uzvratilo bih, ako ne razumijete što je morfiranje i kako djeluje – naime, što čini promjena piksela zbivanju na ekranu, tada ne možete očekivati da ćete razumjeti koliko su danas bitne ili nebitne Bazinove teorije o kadru sekvenci i dubinskoj oštrini. Osim toga, ako ne možete razumjeti koliko se promijenilo lice filmske trgovine od Bazinova vremena, a ta tema obuhvaća toliko široko područje, od državnog financiranja, udruženog vlasništva do videa i reklame, malo je vjerojatno da ćete razumjeti suvremenu filmsku estetiku i oblikovanje kanona.

Toliko o potrebi za novim paradigmama i teorijskim modelima. No, koje su važne potrebe vaše generacije potakle vaš tip filmofilstva? Kao što si sugerirao, kada smo prošle godine o ovome raspravljali u Melbourneu, osebujna privlačnost minimalizma u filmovima Philippea Garrela i Chantal Akerman te Eustacheove *Majke i prostitutke* [*La Maman et la putain*, 1973.], bila je povijesni odgovor na svojevrsnu prezasićenost intertekstualnim referencijama proizišlima iz novoga vala – osjećaj da je svaki film antologija koja upućuje na prethodne filmove, palimpsest filmske povijesti, koji je u jednom trenutku postao toliko enkodiran u svojim tekstualnim procesima da je bilo nužno pojednostaviti značenja i nastojanja. I doista, kao što si istaknuo, pojednostavljenje se ostvarilo u raznim oblicima: Cassavetes, odustavši od uobičajena procesa kontekstualizacije, unosi novu vrstu sirova života i proživljena iskustva u film, a na svoj način i Garrel. Chantal Akerman, čiji je minimalizam djelomice proizišao iz slikarstva, raspliće mrežu na drugi, iako srodan način, a zastarjela značenja uklanja i Monte Hellman, crpeći neke od poticaja iz kazališta Samuela Becketta.

Vjerojatno se taj proces najbolje razabire u filmu *Majka i prostitutka*, gdje Eustache namjerno rabi neke od omiljenijih simbola novoga vala: glumca Jean-Pierre Léauda, duge dijaloge u kafićima na lijevoj obali, književne aforizme, crno-bijelu fotografiju – i otkriva u izgubljenim iluzijama nemogućnost podržavanja ili održavanja nekih



Monte Hellman *Dvostruki asfalt (Two-Line Blacktop)*, 1971.



Jean Eustache *Majka i prostitutka (La Maman et la putain)*, 1973.



Jacques Rivett *Céline i Julie se voze u čamcu (Céline et Julie vont en bateau)*, 1974.

ondašnjih utopijskih ideja, poput ljubavi i slobode; kako su, zapravo, postali obmana i izlika za odgađanje očaja. (A činjenica da je to pretpostavljalo i određeni defetizam i konzervativizam, u kojemu katolička buržujjska 'potreba' implicitno postaje vrstom biološke istine – ponajviše u poduljem plačljivom monologu Françoise Lebrun – za mene je bio ograničavajući faktor toga pothvata).

Razvojni put Jacquesa Rivetta ranih sedamdesetih još bolje osvjetljuje što se zbivalo s filmom toga razdoblja. Rekao bih da je Rivette dvaput prekoračio dvije verzije istoga praga – prvi put je došao, otprilike, napola s filmom *Out 1* (u obje verzije, 1971. i 1972.), a drugi put između filmova *Céline i Julie se voze u čamcu* [*Céline et Julie vont en bateau*, 1974.] i *Duelle* (1976). Svjestan sam da si od tih filmova mogao vidjeti samo *Céline i Julie*, takvi su hirovi australskih distributera – a da ne spominjemo Rivettovo djelo općenito – stoga se nadam da ćeš se snaći s mojim ponešto apstraktnim tumačenjem toga procesa, koji je u oba slučaja povezan s uskraćivanjem značenja. O tom je procesu Roland Barthes razgovarao s Rivettom i Michelom Delahayeom mnogo godina ranije: 'Najbolji su mi filmovi oni koji najbolje uskraćuju značenje. Odgoditi značenje je iznimno teška zadaća koja zahtjeva majstorsku tehniku i potpunu intelektualnu posvećenost.'²

Barthesov uzor za taj osjetljivi postupak bio je Buñuelov *Andeo uništenja* [*El Ángel exterminador*, 1962.]. No, rekao bih da je još bolji primjer, gotovo desetljeće poslije, glavna naracija filma *Out 1*, koja isprva sabire najrazličitija značenja – značenja vezana za zavjeru, kazalište, međuljudske odnose i razmjene (to ujedno prešutno uključuje i gomilanje značenja povezanih sa snovima novoga vala, protokulture, svibanjskih događaja 1968. – ukratko, utopijskim snovima zajedničkih nastojanja 1960-ih) – a zatim, bez žaljenja, bilježi ispiranje tih značenja i odnosa, postupno rastvaranje same

ideje zajedništva u samoću, nerješive zagonetke, paranoju i ludilo. Možda je to samo drugi oblik dijalektike koju je Rivette (poput mnogih filmaša) doživio u procesu kolektivne avanture snimanja i samotnijeg montiranja, ali donosi mitski i formalni model za umjetnički i politički duh vremena šezdesetih i sedamdesetih, barem u tom određenom dijelu svijeta.

Sličan se prijelaz dogodio između filmova *Céline i Julie se voze u čamcu* i *Duelle*. Prvi je, za mene, posljednji procvat (ili posljednji dah) referentnog obilježja novoga vala, u kojem se najjasnije razaznaje Rivettova prošlost filmskog kritičara: eksplozija referencija na holivudske mjuzikle, serijale Louisa Feuilladea, Hitchcockove trilere, novovalne filmove i slično. Sve su te referencije naglašene i u međuodnosu s određenim prostorom, glumcima, svakodnevnim raspoloženjima i pojedinostima. Ipak, u filmu *Duelle*, koji ima podjednako širok filmski referentni okvir (koji obuhvaća holivudski *film noir*, naime, filmove poput *Sedme žrtve* [*The Seventh Victim*, 1943.], *Dubokog sna* [*The Big Sleep*, 1946.], *Dame iz Šangaja* [*The Lady from Shanghai*, 1948.] i *Poljupca smrti* [*Kiss me Deadly*, 1955.], ali i fantazije Jeana Cocteaua i Georges Franjuja), on više nije u istome odnosu s materijalnom stvarnošću. Svijet likova je zaleđen, pod staklom, izoliran od prirodnog prostora i, u određenoj mjeri, od glumica i glumaca. To je osobniji i opsesivniji svijet ispunjen glumačkim tijelima, a ne njihovim licima i dušama.

U svakom slučaju, ovo je samo jedna verzija onoga što se dogodilo između novoga vala i onoga što je uslijedilo, razmišljanje nekoga sedamnaest godina starijega od vas, koji novi val doživljava kao nostalgični obiteljski dom, srušen zbog izgradnje visokokatnice. No, siguran sam da postoje druga, plodnija razmišljanja o toj evoluciji i veselim se što ću čuti vaša.

Vaš prijatelj, Jonathan

² Roland Barthes (prijevod Linda Coverdale), *The Grain of the Voice, Interviews 1962-1980* (New York: Hill and Wang, 1985.), str.21. Izvorno u *Cahiers du cinéma* br. 147, rujan 1963.



Jim Jarmusch *Mrtav čovjek* (*Dead Man*), 1995.



Abbas Kiarostami *Okus trešnje* (*Ta'm e guilass*), 1997.



Adrian Martin je filmski kritičar časopisa *The Age* (Melbourne), jedan od urednika Internet časopisa *Rouge* i autor knjiga *Phantasms* (Penguin, 1994.), *Once Upon a Time in America* (BFI, 1998.), *The Mad Max Movies* (Currency, 2000.), *Terrence Malick* (BFI, 2002.), *Movie Mutation: The Changing Face of World Cinephilia* (s Jonathanom Rosenbaumom, 2003.)

Melbourne, 30. lipnja 1997.

Dragi Jonathan i Kent,

Iako sam formalno – doista – dijete šezdesetih (rođen sam 16. rujna 1959., dan nakon što je Godard završio snimanje *Do posljednjeg daha* [*A bout de souffle*]), nemam isti 'magični' odnos prema filmu toga razdoblja kao Jonathan i pripadnici njegove generacije. Kao dijete odraslo šezdesetih – što je prozaičniji naziv za istu okolnost – moje najsnažnije sjećanje vezano uz film 1960-ih bio je savršeno jasan i detaljan san, u dobi od sedam godina, nekih prizora iz *Planete majmuna* [*Planet of the Apes*, 1968.], nekoliko mjeseci prije nego što sam znao da film uopće postoji.

Zapravo, danas mi se čini da se precizna slika mojeg doživljaja šezdesetih nalazi u snu ili mitu toga desetljeća koji pokreće i *Irmu Vep*, (1996.) Oliviera Assayasa: vrtlog kulturalnih tragova, Franju i Serge Gainsbourga, Chrisa Markera i novi val, provučen kroz zamagljeni filter žudnje i očaranosti u našu zbunjujuću i očajnu svakodnevicu.

Što se tiče mojeg ukusa koji me povezuje s braćom i sestrom u ovoj kabali, mogu preciznije odrediti trenutak prekida i poistovjećenja sa specifičnom situacijom sedamdesetih. To je bilo doba visoke filmske teorije u punoj snazi: Louis Althusser, Jacques Lacan, filmska semiotika Christiana Metzsa, Stephen Heath i britanska družina pri časopisu *Screen*, feminističke analize u prvim brojevima *Camere Obscure* u Americi, Wollenovi i Mulveyevi 'novi brbljivi filmovi' te filmovi eseji – koju se predano čitalo (i podučavalo) pomoću teorijske matrice. Također, različiti australski istaknuti pripadnici toga nepovezanog, širokog, moćnog i utjecajnog pokreta. Sjećam se toga kao razdoblja teških riječi, pakosno isključujućih intelektualnih sekti, 'prijeko potrebne destrukcije zadovoljstva', neopuritanizma, političke korektnosti prije njezina vremena, antihumanizma, znakova i značenja, mreža tumačenja, avangardističkih svetih gralova.

Možda vam se čini da pretjerujem zbog sažimanja, ali u ono sam

se vrijeme mnogo žešće izrugivao svom snagom mladenačke strasti. Sedamdesete, barem u tom sveučilišnom okruženju koje sam morao podnositi, nisu bile ni vrijeme ni mjesto za fanatičnog filmofila poput mene, niti za neku vrstu poezije ili lirike, pa čak niti za jednostavni užitak u filmu i kritičkom pisanju – nego za programsko djelovanje. Mlad i povodljiv, i sam sam nakratko pisao pod utjecajem teorije, sve dok me blag i mudar prijatelj nije upozorio: 'Adriane, zašto ne pišeš tekstove kao što pišeš pisma?' I otada sam, na neki način, nastojao pisati ljubavna pisma filmu, ako ne zaboravimo uključiti u našu radnu definiciju ljubavi svaku vrstu strasti, potrebe, ogorčenja i strogog, kritičkog zahtjeva.

Volim način na koji studija Nicole Brenez '*Konačno putovanje: Bilješke o suvremenoj teoriji*' nenametljivo zaobilazi teško nasljeđe 1970-ih u korist slobodnijih, kreativnijih intelektualnih poteza 1980-ih: to su za nju Gilles Deleuze, Serge Daney, Jean Louis Schefer... ali i neke starije teorije, brižljivo iskopane, pomno pročitane, iznova prevedene te osuvremenjene, poput Vachela Lindsaya.³ U mojem dijelu svijeta, osjećao sam potrebu za otkrivanjem slične petlje: želio sam Mannyju Farberu, Raymondnu Durnatu i još nekima iz prošlosti pridružiti uzorne suvremene putnike, poput Billa Routta i Stanleya Cavella.

Ipak, početkom i sredinom 1980-ih presudno me je usmjeravao sam film. Teško je izraziti, precizno opisati, snažan šok koji su izazvali ključni filmovi toga doba, kao što su Markerov *Bez sunca* [*Sans soleil*, 1983.], Wendersovo *Stanje stvari* [*Der Stand der Dinge*, 1982.], Godardova *Strast* [*Passion*, 1982.], *Cijele noći* [*Toute une nuit*, 1982.] Chantal Akerman i *Hipoteza o ukradenoj slici* [*Hypothese du tableau volé*, 1978.] Raula Ruiza. Iznenađa su se pojavili filmovi izvan granica teorije sedamdesetih: slobodni, lirski, nježni, poetski, ali ujedno opasni, divlji, okrutni, perverzni, ponekad nasilni; filmovi koji su bili otvoreni dijagrami, koji su besramno povezivali sirove ulomke humanog (ili humanističkog) iskustva s najozbiljnijim ili najobuhvatnijim vrstama formalnih eksperimenata. Također, s tim smo otkrićima zaronili u bogati povijesni vrtlog: iznova smo gledali filmove Jeana Vigoa, Humphreya Jenningsa i prvenstveno filmove one izuzetne pred-novovalne osobnosti, Jeana Roucha.

Napokon, moja ljubav prema otvorenom filmu, prema idealu istinski otvorene, uključujuće, i povrh svega 'nečiste' filmske forme, ostvarila se otkrićem Cassavetesa i Garrela – jedina prikazivanja u mojem rodnom gradu Melbourneu *Ljubavnih strujanja* 1985. godine [*Love Streams*, 1984.] i *Hitnih poljubaca* 1994. godine [*Les Baisers de*

³ Nicole Brenez, 'The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory', *Screening the Past*, br. 2, 1997.



Raul Ruiz *Hipoteza o ukradenoj slici* (*Hypothese du tableau volé*), 1978.



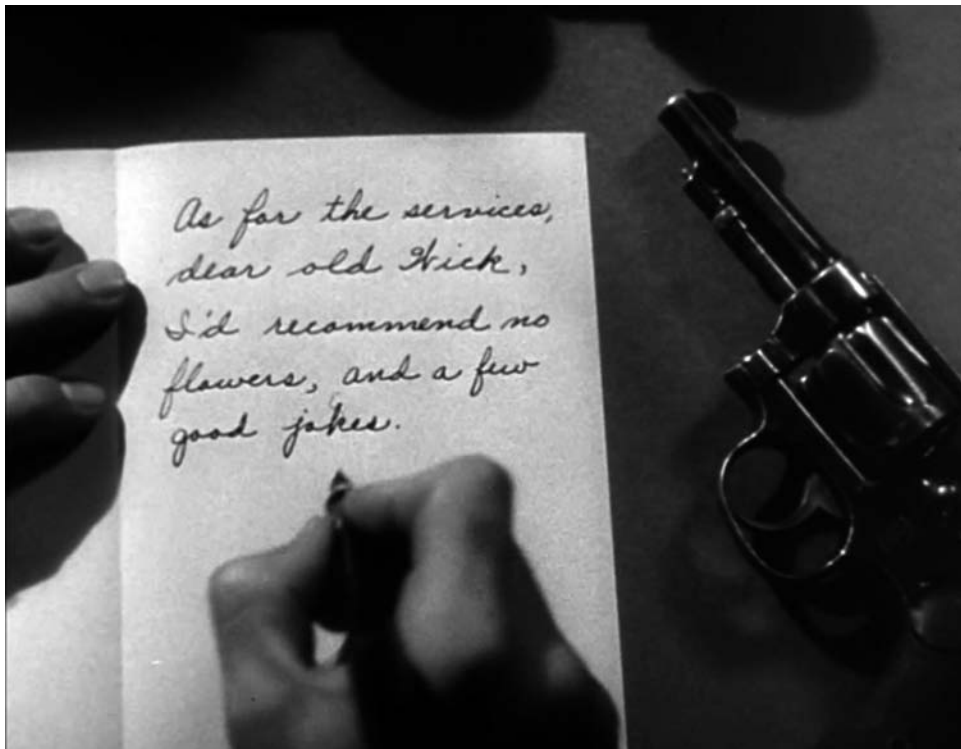
Georges Franju *Oči bez lica (Les Yeux sans visage)*, 1959.



Chris Marker *Bez sunca (Sans soleil)*, 1983



Walerian Borowczyk *Goto, otok ljubavi (Goto, l'île d'amour)*, 1968.



Leos Carax *Ljubavnici s Pont-Neufa* (*Les Amants du Pont-Neuf*), 1991.



Leos Carax *Boy Meets Girl*, 1984.



secours, 1989.], pripadaju središnjim događajima mojeg filmofilskog života. Cassavetes i Garrel predstavljaju svoju omiljenu vrstu filmske krajnosti: svojevrsnu *arte povera* zaustavljenu na neznatnim titrajima intimna života, treperenju raspoloženja i osjećaja, nestalnosti svog proživljenog značenja. Film kao vrstu dokumentarnog zbivanja, gdje se energije tjelesne izvedbe, geste, izražavanja i pokreta sudaraju na nepredvidive načine s dinamičnim, formalnim, figurativnim snimanjem, kadriranjem, montiranjem, obradom zvuka. Film otvoren energijama i silini života – i pod njihovom stalnom mijenom.

Oduvijek sam u filmu tragao za takvim energijama i intenzitetima koji potvrđuju i unaprijeđuju život. Međutim, svjestan sam da energije koje volim, energije koje me hrane, ne dolaze samo u jednom obliku, iz samo jednog izvora. *Arte povera* Cassavetesa i Garrela pružila mi je mirnu, čistu, minimalističku snagu. No, druga vrsta energije, ne manje nužna za opstanak moje duše, došla je od posve komercijalnog filma, filma spektakla, koji još uvijek omalovažavaju svi imalo skloni situacionalizmu. Govorim o popularnom filmu koji uključuje De Palminu *Nemoguću misiju* [*Mission: Impossible*, 1996.], filmove Tima Burtona, Danteove *Gremline 2* [*Gremlins 2*, 1990.] – kinetički, ponekad stripovski, do krajnosti umjetni i tehnološki izmijenjeni film, ali s nezanemarivim zahtjevom za filmskim jezikom budućnosti. U komercijalnim kinima njegovao sam posebni, pomalo manjinski ukus (u smislu Deleuzeove i Guattarijeve ideje o uznemirujućoj manjinskoj književnosti) za tinejdžerske filmove, od filma *Ferris Buellerov slobodni dan* [*Ferris Bueller's Day Off*, 1986.] do *Godišnjice mature Romyja i Michele* [*Romy and Michele's High School Reunion*, 1997.], posve sačinjene od citata pop-kulture, klišeja i stereotipa, ali ispunjene strašću i maštovitošću kombiniranja, oživljavanja i pokretanja u vrtoglavu brzinu.

Jonathan smatra da je *cinema povera* koju volimo mi djeca

šezdesetih, svojevrsna reakcija ili korektivnost novovalnog nasljeđa prezasićenosti filmskim i kulturnim referencijama. No, intimistički, minimalistički film kojemu se divim, zapravo je samo međuvlađe ili međuprostor u sklopu filmske povijesti, koje pročišćava svoju referencijalnu, autorefleksivnu, citatnu sklonost u postmodernom dobu – koje također počinje ranih osamdesetih. Svi rašireni žanrovi i podžanrovi popularnog filma dio su toga pokreta, primjerice postmodernistički *blockbusteri Brazil*, 1985. i *Istrebljivač* [*Blade Runner*, 1982.] ili ključni postmodernistički umjetnički filmovi o identitima-kao-simulakri-udludom-poremećenom-svijetu, počevši s *Paris, Teksasom*, 1984. i *Divom* [*Diva*, 1982.]. Neki nezaobilazni redatelji danas, poput Assayasa i Leosa Caraxa, stvaraju svoje bogate, distingvirane, hibridne forme spajajući obilježja američkog energičnog stila Coppole ili Scorsesea s estetikom jednostavnosti i minimalizma Garrela ili Hellmana.

Mislim da sam svojevrsni proizvod onoga što je u kasnim sedamdesetim Louis Skorecki nazvao 'novim filmofilstvom'. Zapravo, prvi znaci zabrinutosti u vezi s novim filmofilstvom pojavili su se već sredinom 1960-ih – kada su mladi po prvi (a ponekad i jedini) put počeli gledati velike filmove na televiziji, a ne u kinima. Međutim, novo je filmofilstvo uistinu nastalo s razdobljem kućnog videa – još jedne ključne pojave u prvoj polovici osamdesetih. Uporaba videa posve je izmijenila značajke filmske kulture cijelog svijeta: iznenada su se pojavili samobrazovani stručnjaci u ranije elitnim područjima kao što su B-film, eksploatacijski film i takozvani kult film (i naravno, tisuću i jedan način kako bi se stvorila i iskoristila ta specifična tržišta).

Ovdje u Australiji, redatelji poput Abela Ferrare, Larryja Cohena, čak i oni izrazito zapostavljeni poput zaboravljena erotomanijaka Waleriana Borowczyka, postali su redateljima za videoteke koje bi trebali nanjušiti i nanovo otkrivati znalci pomalo nalik termitima. Kultura videofanova ponekad se doima neobjašnjivom, glupavom,

Jean Rouch *Malo po malo (Petit à petit)*, 1971.Jean Rouch *Ja, crnac (Moi, un Noir)*, 1959.

razdražujućom i razočaravajuće ograničenom, ali mislim da to nije loša pojava, zato što je omogućila nove snage, nove struje razmjene i prihvaćanja filma. To je osobito vrijedno danas – svakako u Australiji – kada se nekoć sveti i često nadahnjujući ideal umjetničkog filma izopao u ograničeni broj naslova koje pruža komercijalna mreža umjetničkih kina. Sada samo moramo otkriti kako spasiti umjetnike poput Ruiza, Manoela de Oliveire ili Béle Tarra, i tolike druge, iz zaborava na koji su ih osudila ta nemilosna umjetnička kina. Spasiti, a zatim ubaciti u nepregledno, kaotično i donekle demokratično video tržište, čiji poklonici samo trebaju proširiti svoje definicije onoga što je u filmu neobično i predivno. Naime, u toj je video kulturi demokratična upravo sposobnost (ili barem mogućnost) dokidanja normativnih procjena o filmu – što me podsjeća na jednu od meni omiljenih kritičkih krilatica, koju je Louis Seguin pripisao Adou Kyrou – o traženju 'iznenađenja umjesto zadovoljstva' i preferiranju 'otkrića umjesto sigurnosti'.⁴

Moj, rekao bih, dvostruki filmski ukus (podjednako volim žestoki eksperimentalni film Marina Arnolda i popularni film Johna Hughesa, i neprestano sam u traganju za njihovim dubokim i tajnim vezama) potiče razmišljanje o nekoliko paradoksa. Primjerice, filmovi Garrela i Cassavatesa najavljuju neku vrstu iskonskog, temeljnog povratka tijelu – tijelu kao jedinom preostalom mjestu istinitosti, proživljena i provjerena iskustva, osjeta i žudnje. To je odvelo mnoge filmaše i scenariste u razne eulogije puti, lica, smrtna i ranjiva tijela otisnuta na bolno propadajućem celuloidnom mediju. Ipak, film visokog tehnološkog umijeća, posebnih efekata, digitalizacije, preoblikovanja, prisiljava nas na razmišljanje o temeljno drukčijoj vrsti filmskoga tijela, tijela stvorena filmom i za film: posve sintetičkog,

4 Predgovor u Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma* (Paris: Ramsat, 1985.)

prostetičkog, retuširanog tijela, tijela akcije ili užasa, visoko-osjetljivog, super-rastezljivog, besmrtnog i neuništivog tijela. Kao što je australski teoretičar kulture Phillip Brophy sugerirao, sva su filmska tijela na nekoj razini pornografska⁵ – tijela u cijelosti mapirana, grafirana sredstvima medija – tako su i svi popularni *blockbusteri*, priznajmo to bez uobičajene moralne osude, naša luda, delirična, moderna pornografija.

Zamjetno je moraliziranje i stanoviti purizam u većem dijelu filmske kritike, čak i u naprednijoj. Prečesto čitamo ili slušamo da danas samo mali broj redatelja ispunjava – ili bi mogao jednog dana ispuniti, ako bude sreće – mogućnosti ili obećanja tog sjajnog medija. Objavljuju se kanoni najboljih stotinu naslova vrijednih čuvanja, ma koliko se pravili da smo iznad kanona, hijerarhija i vrednovanja. Nastavljamo tražiti nepatvoreni osobni glas u filmu, istinskog usamljenog pjesnika, prokletog proroka i odbačenog buntovnika, desetljećima nakon što su nam filmovi pokazali da su i jeftine, ideološki kompromisne maštarije Blakea Edwardsa (tko uopće sumnja?) divne, potresne, lucidne, autobiografske oporuke.

Koliko god zvučalo heretički, čak i među članovima naše kabale, volim Deleuzeovu usputnu uvodnu bilješku u *Filmu 1: Slika-pokret*: 'Film je uvijek onoliko savršen koliko to može biti.'⁶ To, unekoliko, znači da je njegova mogućnost i njegova virtualnost upravo ovdje i sada, ako znamo gdje ćemo je tražiti, kako iskoristiti, zašto je bitna, te kako postići da za nas i u nama zapleše, kao što pleše Rouchovo povlašteno, šamanski lik Sokrata.

Vaš prijatelj, Adrian

5 Philip Brophy, 'The Body Horrible'.

6 Gilles Deleuze (prijevod Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam), *Cinema 1: The Movement-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.), str.x



Kent Jones je njujorski filmski kritičar (časopisi *Cahiers du cinéma*, *Film Comment*, *Traffic*), arhivist (Cappa Productions Martina Scorsesea), urednik filmskih programa (NY Film Society of Lincoln Center, Walter Reade Theater), jedan od izbornika New York Film Festivala i autor knjige *L'Argent* (BFI, 1999.).

New York, 7. srpnja 1997.

Dragi Alex, Adrian i Jonathan,

Neki dan sam se sjetio da smo se Alex i ja prvi put susreli tako što nas je 'spojila' zajednička, dvadesetak godina starija prijateljica. Njezina intuicija se pokazala točnom, jer smo sada bliski prijatelji, ali jasno je da nas je ona prepoznala kao mlade članove navodno izumiruće vrste, filmofila. Sada nas je pozvao drugi zajednički stariji prijatelj da definiramo našu osobitu verziju filmofilstva. Jonathan ne intrigira ono što dijeli s Alexom, Nicole, Adrianom i sa mnom, nego ono što ga od nas razlikuje. Za mnoge pripadnike Jonathanove generacije, filmofilstvo je stvar prošlosti baš kao što su LP ploče ili stari telefoni, entuzijazam iz njihove gorljive i strastvene mladosti koji je danas nestao, upropašten televizijom i videom (a u Americi, kao što Jonathan ističe, gašenjem nezavisnih kina). No, kao poklonik Thomasa Pynchona i Rivetta, Jonathan zna sve o tajnim praksama i ritualima čija je pojava odavno prošla. Ne bavim se turomnim predviđanjima nestanka filmofilstva Susan Sontag, Thomsona i Godarda, ispunjenim jedva prikriivenim gnjevom, ali suosjećam s tim bijesom. Od 1982. do 1984. radio sam u jednoj od prvih videoteka na Manhattanu i ne mogu zaboraviti svoje zaprepaštenje kada me član videoteke zamolio za 'nešto veliko i raskošno u što ću uroniti, kao što je *Kum* (*Godfather*).' Tada sam shvatio da video otvara novu vrstu užitka u filmu, antitetičnu onima koje sam dotad znao, u kojemu svaki film može postati samopropisano ljekovito sredstvo. Kućni video je pretvorio svaki film u potrošačku robu i potencijalni fetišni objekt, koji se po želji može zaustaviti, pokrenuti, vratiti, ponoviti ili izbaciti. To je bio početak cijelog novog svijeta, svijeta u kojemu danas živimo.

Zanimljivo je da u tiradi Susan Sontag o smrti filmofilstva, Quentin Tarantino postaje ono na što se danas slikovito ukazuje kao na strukturalnu prazninu: nedvojbeno, problem za nju nije toliko u tome što on *nije* filmofil, nego što je *pogrešna vrsta* filmofila. Tarantinova biografija djelatnika u videoteci postala je šala, i bojim se da je ta šala arogantna, snobovska (kada sam rekao mojem sarkastičnom prijatelju da je Tarantino Rohmerov fan primjetio je: 'Mora da ga je otkrio na polici – Strani film.') Kao što je Adrian objasnio, video je možda pretvorio filmove u potrošačke objekte, ali je istodobno otvorio i popularizirao filmsku kulturu – što je znatno poželjnije od najekstremnijih oblika filmofilstva, koji imaju strašnu tendenciju da degeneriraju u samodopadno, akademsko brbljanje. Sada je, dakako, video kultura već temeljito zaražena industrijskom kulturom. Ali je ipak raspoloživa lakoća video iskustva otvorila film nekim vrlo zanimljivim oblicima križanja.

Pojava video spotova i revolucija kućnog videa bile su paralelne pojave koje su se međusobno prožimale i odražavale. Pročitao sam mnogo beskorisnog teoretiziranja o glazbenim spotovima, s jedne strane panične propovjedi o tome kako su uništili narativnu

suvislost, a s druge nepromišljene tvrdnje o povijesnim pretečama njihove estetike, poput Brucea Connera, Kennetha Angera ili *Andaluzijskog psa* [*Un chien andalou*, 1928.]. No, meni je oduvijek bilo savršeno jasno da su glazbeni spotovi utemeljeni na drugoj, ranijoj tehnologiji. Jedno od najpresudnijih iskustava američkog tinejdžera moje generacije bilo je voziti se s uključenim radijom i osjećati opojno stapanje rock glazbe i prolazećeg krajolika. Taj poetsko-tehnološki ritual besciljnosti, često popraćen alkoholom ili drogom, slavila je pjesma Jonathana Richmana *Roadrunner*, koja završava s ekstatičnim pjevanjem '*Radio on!*' Također, on nalazi savršenu filmsku kristalizaciju u filmu Richarda Linklatera *Munjeni i zbunjeni* [*Dazed and Confused*, 1993.], koji mi svakim ponovnim gledanjem postaje sve bolji.

Tajno postignut oblik virtualne stvarnosti, stvarao je zagonetne epifanije dok se mrlja s prozorskog stakla automobila miješala sa zvucima iz etera. To glazbeno/pokretno iskustvo ubrzo je oplemenjeno pojavom kazetofona, omogućivši izbor glazbe koja će odgovarati vanjskom ili unutarnjem krajoliku (mogli su se stapati) i tako postati pravi *soundtrack*. Sljedeće unapređenje donio je *walkman*, koji je cijeli doživljaj oslobodio ograničenosti automobila i omogućio potpunu privatnost te izravnije fizičko djelovanje. Glazbeni su spotovi bili intuitivna posljedica tog novog oblika iskustva s golemim utjecajem zbog masovne proizvodnje. Za nekog poput Susan Sontag, uistinu zastrašujuća spoznaja.

Mislim da je osjećaj 'stapanja' s glazbom (budući da se u pretpostavljenim idealnim okolnostima činilo da zvuk dopire izravno iz glave – najranije stanice na tom putovanju su kućni stereo sistem i slušalice), istodobni osjećaj vozača i voženog, urodio novom vrstom filmske naracije, koja riskira ispraznost kako bi razvijala novi oblik suvremenog iskustva. To je prisutno u posljednja dva (vrlo nepopularna) filma Edwarda Yanga *Konfuzija s Konfucijem* [*Duli shidai*, 1994.] i *Mahjong*, 1996., u Wong Kar-waiovim filmovima *Chunking ekspres* [*Chong qing sen lin*, 1995.], *Pali anđeli* [*Duo luo tian shi*, 1996.] i *Sretni zajedno* [*Cheung wong tsa sit*, 1997.], u *Irmu Vep*, te svim filmovima Atoma Egoyana. U mnogočemu, njegov je krajnji izraz *Lomeći valove* [*Breaking the Waves*, 1996.], film koji me se doima kao savršena realizacija fuzije glazbe/krajolika u glavi Larsa von Triera, koju je brižljivo njegovao od svojih tinejdžerskih dana.

Mnogi ljubitelji filma koje poznajem, imaju popriličnih poteškoća s tim filmovima. Ako bih trebao nagađati, rekao bih da je to vjerojatno zato što ti filmovi pokazuju infiltriranje 'zatvorene' subkulture od strane vanjskih snaga. Za mene, što više ti filmaši riskiraju krivnju za raspršeni osjećaj stalnog kretanja koji pokušavaju dočarati, to su uzbudljiviji. Ali razumijem da ti filmovi predstavljaju svršetak onog divnog trenutka u filmskoj kulturi započetog s novim valom i da je Godard (najavljujući *Povijest(i) filma* [*Histoire(s) du cinéma*] u Muzeju suvremene umjetnosti 1990-ih) rekao da se film, 'ili barem, određena vrsta filma, film Roberta Rossellinija i Rivetta' privodi kraju, strahujući da će ga zamijeniti taj film. Jedino što znam jest da se taj novi film (ako je to točan naziv) obraća meni.

Film, film, film. Ispred televizora, ili u kinu, najprije s majkom ili ocem ili bratom ili sestrom, onda s prijateljima ili ljubavnicima, a onda možda sam. Ali za nas, djecu šezdesetih, film je već bio umjetnost: tu su bitku vodili i dobili naši prethodnici. Tako da, iako nikada neću zaboraviti uzbuđenje kada sam prvi put vidio *Grimizni kimono* [*The Crimson Kimono*, 1959.] ili *Psiho* [*Psycho*, 1960.], moja je sljedeća želja bila raščlaniti razliku između Fullerova i Hitchcockova reza, a zatim vidjeti svaki pojedinačni rez kao jedinstveni događaj, to je bio generacijski nagon. Ako su oni prije nas bili zaokupljeni izdavanjem i definiranjem oruđa filma, mi smo bili zaokupljeni svakim filmom kao specifičnom pojavom s vlastitom logikom i skupom pravila. U



Phillipe Garrel
Unutarnji ožiljak
(*La Cicatrice intérieure*),
1972.



Phillipe Garrel
Divlja nevinost
(*Sauvage innocence*),
2001.



Phillipe Garrel *Redoviti ljubavnici*
(*Les Amants réguliers*), 2005.



Phillipe Garrel *Tajno dijete*
(*L'Enfant secret*), 1983.



John Cassavetes
*Premijera (Opening
Night)*, 1977.



John Cassavetes
Lica (Faces), 1968.

tom smislu, ne mogu prenglasiti važnost kritičkog rada Mannyja Farbera za mene. On je najbolje opisivao ono što je vidio na ekranu: njegovi su tekstovi prosvjetljivali bez obzira svidao mu se određeni film ili ne, toliko je bio precizan. Mislim da je, na svoj način, Farber savršeno opisao poslijeratni rascjep između pokreta i vremena, središnji za Deleuzeove knjige o filmu.

Ali, uz činjenicu da smo bili nova generacija u potrazi za svježim otkrićima i utjecajima, moram se vratiti audio tehnologiji kako bih došao do srži našega filmofilstva. Našoj je generaciji *slušanje* glazbe bilo temeljno i opsesivno iskustvo – naglašavam riječ slušanje, nasuprot riječima plesanje, sviranje ili pjevanje. I dok smo opetovano slušali istu pjesmu, naše su se uši za nju prilagođavale kao za jedinstveni sonični događaj. Drugim riječima, nije bila važna pjesma nego snimka. Postupci snimanja, čiji su pioniri bili Phil Spector i Brian Wilson, razvili Beatlesi nakon što su prestali nastupati da bi se posve posvetili snimanju ploča, a usavršio i teorijski izrazio Brian Eno, pretvorili su sam studio u oruđe skladanja. Glazba više nije bila samo melodija ili struktura, nego ton glasa, boja instrumentacije, tekstura zvuka, neznatna osobitost izvedbe, daleko iznad pojma 'fraziranje'. Solo na gitari više nije bio samo snimka jedne od mnogih mogućnosti u tom trenutku, nego strukturalna komponenta jedinstvenog događaja.

U svojem krajnjem obliku, ovaj perceptivno/umjetnički pomak sažima u čujni doživljaj sve što se može činiti nebitno ili slučajno: nesavršenosti snimke, čak i ogrebotine na ploči od neumjerena sviranja (mnogo današnje tehno glazbe rabi škripanje i grebanje ploča). 'Filmska' organizacija rock glazbe i naš opsesivni adolescent-ski pristup toj glazbi stvorili su uzorak koji se odražava u filmovima, dosežući krajnost fetiša u filmu *Lomeći valove* (gdje je naknadno naglašena zrnatost slike, a bezbrojni skokoviti kadrovi i neumorna kamera iz ruke postaju estetska evokacija odlučnog čimbenika dokumentarnog filma sedamdesetih), te prelazi u ludilo kod Guya Madina, čiji filmovi savršeno prisjećaju na izgrebane televizijske kopije šesnaestmilimetarskih filmova iz ranoga zvučnog razdoblja tridesetih godina.

Odras tog pomaka vidim u našoj filmofilskoj mutaciji, osobito u tome kako ju je naglasio video. Mislim da nam je to omogućilo da opazimo plastičnu ljepotu kod filmaša kao što je Cassavetes. U svojem ogledu o *Njemačkoj, nulte godine* [*Germania anno zero*, 1947.], Nicole ističe da Bazinu i Amedea Ayfreu nije bilo moguće odrediti što Edmund Moeschke u tom filmu radi kao glumac: njihove prioritete je generirao specifičan trenutak filmske povijesti.⁷ Isto tako,

iako se na jednoj razini čini nevjerojatnim da je netko ikada mogao i pomisliti da su Cassavetesovi filmovi improvizirani na snimanju, na drugoj razini je razumljivo. Mislim da je za prošlu generaciju 'režija' bila zamišljena kao vanjska, organizirajuća sila nadvijena nad radnjom. Nama režija znači odnos sa životom filma – ne životom koji je zahvaćen filmom, nego je to živa stvar stvorena susretom kamere, stvarnosti i montažne prese.

Jonathan je dobro uočio da osjećamo osobitu srodnost s filmašima poput Ferrare, Garrela, Hellmana i Eustachea. No, usudio bih se reći da redatelj koji uistinu živi u našim srcima jest Cassavetes. Kod Ferrare, Hellmana, Garrela i Eustachea još uvijek dominira ruka izvan radnje. Kod Cassavetesa, čini se kao da ruka redatelja dolazi duboko iz radnje. Kada je Cassavetes premontirao *Premijeru* [*Opening Night*, 1977.], zato što je bila 'predobra', pretpostavljam da je osjećao nedovoljnu samostalnost toka radnje i osjećaja, predobru strukturu koja je stvorena izvan života samog filma. Način na koji stari Kinez (Soto Joe Hugh) u *Ubojstvu kineskog kladioničara* [*The Killing of a Chinese Bookie*, 1978.] čvrsto zatvori oči i usta, nakrivi bradu i zatrese glavom s neobičnim, stripovskim osjećajem nevjerice prije nego što ga ubije Ben Gazzara – podjednako je strukturalni postupak kod Cassavetesa, kao i promjene kuta snimanja kod Hitchcocka. Mnogima prije nas, a mnogima još uvijek Cassavetes je izvorna alternativa filmu. Nama je on pravi, esencijalni filmaš zato što zna bolje od drugih razliku između stvarnog i filmskog života, te da nema potrebe razlikovati drugi kao umjetni, zato što se on već dovoljno razlikuje.

Sigurno je da su topli, zajednički odlasci u kino zauvijek nestali, barem ovdje u Americi, i da ih više ništa neće vratiti. Mislim da je manje važno slažemo li se ili ne u pogledu Oliviera Assayasa ili Wong Kar-waija od toga da su naše reakcije na njihove filmove strasne i upućene. Na kraju, to je ono što razlikuje filmofilstvo od stručnjaštva, akademizma ili puke zaljubljenosti. A sada smo došli do trenutka Deleuzeove mnogostrukosti, u kojem se ispunilo proročanstvo Roberta Frippa o 'maloj, vrlo inteligentnoj pokretnoj jedinici', postali smo, zaista, sami svoji otoci. Zato pretražujemo svijet i sretni smo kada u drugima prepoznamo ono što mi, prijatelji Jonathana Rosenbauma i poklonici Johna Cassavetesa, prepoznamo u sebi: pravu ljubav.

Kent

⁷ Nicole Brenez, 'Acting. Poétique de jeu au cinéma. 1. Allemagne année zéro', *Cinémathèque* br. 11, proljeće 1997.



John Cassavetes
Ubojstvo kineskoga kladioničara
(*The Killing of a Chinese Bookie*), 1978.





Alexander Horwath je filmski kritičar i kustos, direktor Österreichisches Filmmuseum od 2002. i bivši direktor Viennala (1992.-1997.). Objavio je veliki broj tekstova o filmu i vizualnoj umjetnosti (za *Falter*, *Standard*, *Die Zeit*, *Meteor*) te je autor i su-urednik knjiga: *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme* (1991.), *Cool – Pop. Politik. Hollywood 1960.-1968.* (1994.), *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute* (1995.), *Dietmar Brehm. Party* (2002.), *Last Great American Picture Show: New Hollywood 1967.-1976.* (1995.), *Peter Tscherkassky* (s Michaelom Loebensteinom, 2005.). Izabran za urednika filmskog programa na izložbi Documenta 12 (Kassel, 2007.).

Beč, 5. kolovoza 1997.

Draga Nicole, dragi Jonathan, dragi Adrian, dragi Kent!

Pišem vam na njemačkom. Ovo pismo ćete čitati samo u prijevodu. Zabrinut sam: hoćete li pročitati baš ono što sam napisao? Vjerujte, znam zašto se brinem: u filmskoj kulturi njemačkoga govornog područja, strani se filmovi rijetko prikazuju na izvornome jeziku. Sve donedavno, samo su kinoteke i neka umjetnička kina u većim gradovima prikazivala izvorne verzije. Sve do moje osamnaeste, devetnaeste godine devedeset i pet posto filmova koje sam vidio bilo je sinkronizirano – to je naša riječ za *dubbing* – sinkronizacija. Ta riječ govori o tome kako ljudi percipiraju filmsku kulturu, naime, o nekim podudaranjima i mnogim izmještanjima. Sama ideja naše generacije, djece šezdesetih, vrsta je sinkronizacije. Tražimo zajednička obilježja našeg filmskog razvoja, s dobrim razlogom, ali ćemo u tom procesu otkriti i razlike. Rascjep između sinkroniziranih replika glumaca i pomicanja njegovih ili njezinih usana.

Dijelimo određeno okruženje u kojemu se za prevlast nadmeću tri pogleda na film: kulturni pesimizam, tržišna potvrda i ironija. Najopćenitije, kulturni pesimisti smatraju da je 'pravi' film više ili manje mrtav i pokopan, stotinu godina poslije rođenja, i da će se ono malo preostalih 'velikih majstora' samo od sebe uzdići iz močvare (prema modelu genija iz 19. stoljeća). Zagovornici tržišne potvrde glasnogovornici su medijske industrije i odlučno zagovaraju tržišne zahtjeve. Ironičari se od matične struje razlikuju po tome što neprestano pokazuju da su u trendu – uvijek su korak ispred tržišta, ali ih ono dostiže za nekoliko mjeseci (izraz 'nezavisan' pretvorili su u tržišnu robu).

Mislim da svatko tko danas piše o filmu ili se njime bavi riskira da se zaplete u jedno od tih gledišta. Međutim, vjerujem da filmofilstvo koje nas povezano može izbjeći taj trokut. Jonathan nas pita: 'koje su važne potrebe vaše generacije potakle vaš tip filmofilstva?' Rekao bih da se radilo o barem jednoj bitnoj potrebi: biti dovoljno fleksibilan, sposoban djelovati brzo i stručno, kako bi se potkopala čvrsto utemeljena stajališta. Postati Frippova 'mala, vrlo inteligentna mobilna jedinica', o kojoj je govorio Kent.

Mobilna i u fizičkom smislu. Stalno putujemo, odlazimo filmovima ako ih tržište nije prihvatilo; mi smo lovci-sakupljači informacija (i razmjenjujemo ih). Pokušavamo pažljivo pratiti ono malo i regionalno u filmu, ono što Deleuze naziva manjinskom književnošću. Jonathan tvrdi da smo pobunjenici protiv amnezije. Ali ja mislim da se ujedno pokušavamo oduprijeti procesu ekonomske i kulturne globalizacije (još jedne vrste sinkronizacije), koja je važan razlog za spomenutu amneziju.

U sklopu filmske kulturne globalizacije razvile su se dvije lažne alternative Hollywoodu: Miramaxova ideja američkih nezavisnih te svođenje europskog i azijskog filma na nekoliko majstora koji mogu transcendentirati sve nacionalne granice i plesati na svim tržištima (Krzysztof Kieslowski i Zhang Yimou mogu biti dobri primjeri). Mnogo me više zanimaju filmaši koji govore stvarnim riječima i glasovima sa stvarnoga prostora, o stvarnim mjestima i ljudima. Sviđa mi se slika Jean-Pierrea i Luca Dardennea, redatelja *Obećanja* [*La Promesse*, 1996.], koji usred belgijskog industrijskog predgrađa gledaju uokolo i govore: 'Ovi krajolici su naš jezik'. Uz filmaše o kojima često raspravljamo (poput Ferrare, Assayasa, Egoyana, Kiarostamija ili Wong Kar-waija) postoje mnogi, manje poznati primjeri takvog filma. Njihov dijalekt je preosoban da bi se mogao uklopiti u globalno tržište robe. Na primjer, u Austriji su to: Wolfgang Murnberger (danas) i John Cook (1970-tih); u Njemačkoj: Michael Klier, Helge Schneider. Ili, u Kazahstanu: Darezhan Omirbaev. Pa čak i u Hollywoodu: Albert Brooks. Svatko od nas bi ih mogao navesti još dvadesetak.

Istodobno, potreba da se 'bude u toku' razlikuje se od zemlje do zemlje (kao i naša strateška nastojanja dok pišemo o marginalnom filmu ili uređujemo filmske programe). Prošle godine *Film Comment* je objavio pomno odabran popis trideset najvažnijih filmova na stranom (ne-engleskom) jeziku, koji nisu distribuirani u Sjedinjenim Državama. Zanimljivo, u Austriji je četrnaest od tih trideset prikazano u redovnoj distribuciji.

Premlad sam da sam mogao kao suvremenik svjedočiti inovativnim pokretima europskoga filma. Čak je i posljednji od tih pokreta, novi njemački film, praktički završio u trenutku kada su moja strast prema filmu i moje istraživanje započeli (oko 1980.). No, istodobno sam prestar da bih pripadao novijoj generaciji, koja je vrlo 'prirodno' odrasla uz video kazete, glazbene spotove, video igre i računala. To bi mogao biti važan element mojega (našega) razvoja: ozračje filmova u prvome licu jednine (kao dominantna ideja filma) još uvijek je bilo u zraku poput naknadne slike, a pretvaranje filma u robu u sklopu eksplozije zabavljačke idustrije (kao dominantna ideja filma) još nije postalo posve opipljivo. Nastalo u tom rascjepu bez usmjeravajućeg filmskog načela, moje je stajalište bilo nestabilno: kretalo se naprijed-natrag. Dijelim Kentovo iskustvo: jedino stvarno, usmjeravajuće načelo u to doba, koje me definiralo kao mladu osobu, pružala mi je popularna glazba.

Za mene u Austriji taj je rascjep ili međuprostor trajao otprilike od 1980. do 1986., a kao stvarno vrijeme filmske povijesti rekao bih od 1975. do 1983., od *Salò* [*Salò o le 120 giornate di Sodoma*] do *Flashdancea*. Pretpostavljam da je to bilo formativno razdoblje i za mnoge filmaše kojima se danas divimo.

(Isprva, ovdje sam želio govoriti o jednoj od velikih filmskih mutacija u zemljama njemačkog govornog područja, o tome kako se ideologija filmskih subvencija izmijenila u proteklih deset godina te kako su se i država i tržište usmjerili prema istom cilju: 'Prestanite biti zaokupljeni sami sobom!', Naznaka te nove smjernice prepoznaje se u tiradi mladog novinara koji intervjuira Maggie Cheung u filmu *Irma Vep*. Međutim, s obzirom da 'najnoviji njemački film' nije stvorio nijednu filmsku mutaciju, koju bismo strukturom i kvalitetom mogli usporediti s *Irmom Vep*, suzdržat ću se od te digresije i poštedjeti vas depresije.)

Doduše, mene osobno privlači prostor sedamdesetih, prostor nove jednostavnosti, minimalizam koji ste, između ostalih, povezali s Eustacheom, Garrelom i Cassavetesom. Za njemačku filmsku kulturu, taj je trenutak svakako povezan s Wimom Wendersom, Wernerom



Jean-Pierre i Luc Dardenne
Obećanje (La promesse), 1996.

Wim Wenders *Paris, Texas*, 1984.

Schroeterom i – na presudan način – s Fassbinderom. U Njemačkoj, beskonačni (auto)referencijalni film *à la* novi val nije trebalo uništiti (jer nije postojao). Prvi su ga uveli Wenders i Fassbinder, prilično oprezno (referirajući se prije svega na klasične holivudske filmove, a tek sekundarno na novi val). Istodobno su priznali potrebu za pročišćavanjem – njihova se intertekstualnost ne doima zaigranom, više je to očajnički odjek Forda, Sirka ili Melvillea, koji je dočaravao depresivnu situaciju nakon 1968. godine.

Jonathanov opis svijeta *Duella* – ‘zamrznut, pod staklom, izoliran... osobniji i opsesivniji svijet’ – posve odgovara mojem iskustvu Fassbinderova *Kineskog ruleta* [*Chinesisches Roulette*] iste 1976. godine.

Fassbinder je došao do trenutka u kojem se činilo da su progresivno razmišljanje i grupno djelovanje zaustavljeni (umjetnički i politički), a javni diskurz blokiran, zaglavljen u sukobu između terorizma i policijske države. Varijacije tog osjećaja prikazao je u svojoj epizodi *Njemačke u jesen* [*Deutschland im Herbst*, 1978.] i *Trećoj generaciji* [*Die dritte Generation*, 1979.]. Trenutak je obilježen očajem (a to je naslov još jednog Fassbinderova filma iz kasnih 1970-ih), ispunjen drogom i suicidalnim nagonima. Izvrstan film na tu temu jest *U godini s trinaest mjesecâ* [*Im einem Jahr mit 13 Monden*, 1978.] (gdje je – pomoću para Jerry Lewis/Dean Martin na TV ekranu – sama referencijalnost dovedena na razinu očaja).



Abbas Kiarostami *Vjetar će nas nositi*
(*Bad ma ra khahad bord*), 1999.



Olivier Assayas *Irma Vep*, 1996.





Rainer Werner Fassbinder *Čuvaj se svete kurve* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*), 1970.

Vidio sam većinu filmova Fassbindera, Pialata, Eustachea, Cassavetesa i Garrela pet ili deset godina poslije njihova nastanka, a duboka bol koju su izražavali pretvorila se u dirljiv i divan osjećaj; ta bol je uvijek izgledala kao osobno iskustvo i sačuvala je osjećaj života čak i u smrti ili ludilu. Pomogla mi je da napokon odustanem od svake vjere u povijesno predodređeni napredak svijeta. Nisam se smatrao apolitičnim, naprotiv, ali sam s tim filmovima rado podijelio simbolički poraz. Misio sam da se u tome mogu osjećati bolje nego pobjednici u svojoj pohlepnoj, oportunističkoj pobjedi. To što me zanimala bol, bila je svojevrsna prednost u znanju nad površnim prijateljima. A vjerodostojnost bola na platnu jamčila je činjenica da je većina filmaša tog vremena režirala vlastita tijela. Kada govorimo o važnosti tijela u radovima tih umjetnika bilo bi nužno istaknuti njihovu potrebu da osjete vlastito tijelo ispred kamere i da nam taj osjećaj prenesu u filmskoj slici, primjerice, Garrel, Fassbinder, Akerman, Cassavetes, Jacques Doillon ili Nanni Moretti.

Da bih preciznije skicirao moj filmofilski razvoj, moram se osvrnuti još više unatrag. Poput većine nas, dijete sam američkog popularnog filma. Prijelaz od naivne do refleksivne faze povezujem s filmovima kao što su *Tuđinac* [*Alien*, 1979.], *Isijavanje* [*Shining*, 1980.], *Bijeg iz New Yorka* [*Escape from New York*, 1981.] i *Apokalipsa sada* [*Apocalypse Now*, 1979.], koji su intelektualno uskomešali moju sklonost spektaklu. Oni se nalaze na polovici mog puta od *Rata zvijezda* [*Star Wars*, 1977.] do *Istrebiljivača*. Možda Nicolina i Adrianova sklonost De Palmi potječe iz slična iskustva. (Slažem se s Kentom i Jonathanom o ograničenjima De Palminog rada, ali bih branio Copolu, Paula Schradera ili Scorsesea od njihovih prigovora).

Početak mog studiranja u jesen 1983. (drama i komunikacije – u Austriji ne postoje filmske studije), bio je blisko povezan s otkrićem



Rainer Werner Fassbinder *Kineski rulet* (*Chinesisches Roulette*), 1976.



Rainer Werner Fassbinder *Godina s trinaest mjesecâ* (*Im einem Jahr mit 13 Monden*), 1978.

europskog autorskog filma i aktivnim susretom s prvim časopisom naslovljenim *Filmlogbuch*. U vrlo kratkom vremenskom periodu, doživio sam filmsku eksploziju. Vidio sam *Klasne odnose* [*Klassenverhältnisse*, 1983.] i *Cijele noći* Strauba i Huillet, Garreleov film *Tajno dijete* [*L'Enfant secret*, 1983.], Pialatov *Naše ljubavi* [*A nos amours*, 1983.], Rivetteov *Sjeverni most* [*Le Pont du nord*, 1980.], Markerov *Bez sunca*, Bressonov *Novac* [*L'Argent*, 1983.], *Stalker* 1979. i *Nostalgiju* 1983. Andreja Tarkovskog; *Snagu osjećaja* [*Macht der Gefühle*, 1983.] Alexandera Klugea te malo zatim *Pariz, Teksas*; a onda su uslijedili *Čudnije od raja* [*Stranger Than Paradise*, 1984.] i *Neprekidni praznici* [*Permanent Vacation*, 1980.] Jima Jarmuscha – te Godardova trilogija *Strast* [*Passion*], *Ime: Carmen* [*Prénom: Carmen*, 1983.] i *Zdravo, Marijo* [*Je vous salue Marie*, 1985.];

Otkriće tajnih veza između Strauba i Huillet, Wendersa, Jarmuscha i Nicholasa Raya pripremlilo me je za film *Rodeo* [*Lusty Men*, 1952.], kao i za mnoge *films maudits* iz Sjedinjenih Država. A Godardov izriječ o 'savezničkom filmskom egzilu' – Wenders, Akerman, Rivette – ozakonio je moj ukus (Godard mi je također u jednom trenutku ukazao na Strauba i Huillet, Pialata i Garrela).

U časopisu smo provodili novu vrstu filmske kritike pod zajedničkim autorstvom. Svi smo sudjelovali u pisanju golemog, zamršenog, uvijenog hiperteksta o ključnim filmovima koje smo nazivali 'diskursima'. Ali, ubrzo, u uredništvu su se grupirala dva suprotstavljena tabora: jedni su se fokusirali na ono što su zvali 'film filmske teorije', koji je polazio od Godarda, Klugea, Markera i Gábor Bódy (njihov glavni neprijatelj je bio Hollywood); a drugi su bili fascinirani Davidom Cronenbergom i Davidom Lynchom te su prekapali *trash* (video) scenu i američki film da bi ih reanimirali (njihov glavni neprijatelj je bio 'suhi' europski autorski film). Za našu



Jim Jarmusch *Čudnije od raja*
(*Stranger Than Paradise*), 1984.

Andrej Arsenijevič Tarkovski
Stalker 1979.



Robert Bresson *Novac, (L'Argent)*, 1983.



Maurice Pialat
Naše ljubavi (A nos amours), 1983.

Robert Bresson *Sretno, Baltazar (Au Hasard Balthazar)*, 1966.





Wim Wenders *U toku vremena/Kraljevi ceste (Im lauf der zeit)*, 1976.

grupu – kao i za časopis – ta se polarizacija pokazala kobnom, ali za mene je neizravno postala prilično produktivna: bilo je posve logično i prirodno da uključim oba interesa u svoj odnos prema filmovima. Sukob ideologija činio mi se besmislenim i gotovo neshvatljivim. Napokon, bio sam podjednako zadivljen Peterom Kubelkom, Godardom i *Masakrom motornom pilom (The Texas Chain Saw Massacre, 1974.)* – ponajviše zbog njihove ‘gestičke’ snage, koja je moje susrete s njima pretvarala u gotovo fizičke događaje. Pretpostavljam da moje filmofilstvo, koje uključuje sve filmove izvan kategorije ‘visoko i nisko’, ima svoje izvore u tom svjesnom pretapanju i miješanju različitih čistih doktrina. Prvome od dvaju tabora dugujem čitanje Theodora Adorna i Barthesa. (Filmska *hardcore* teorija nije bila prijetnja za filmofilsku sklonost u to doba: tekstovi na stranim jezicima nisu još bili u većoj uporabi, a teoriju na njemačkom jeziku su uglavnom pisali semiotičari koji su vidjeli premalo filmova i nisu poznavali filmsku kritiku). Drugome taboru našeg časopisa dugujem moje ponovno pripajanje popularnoj kulturi. Sjećam se grozničavog čitanja strip romana *Watchmen* Alana Moorea, koja priziva cijeli neslućeni potencijal filma. Kao i spomenuta Jonathanu draga knjiga i *Watchmen* se bavi superjunacima. Ali metafora je za mene bila drukčija: uski krug prijatelja raspada se pod teretom suprostavljenih utopija i društvenih okolnosti (nalik slučaju *Filmlogbuch*).

Blizak mi je bio i Mooreov glazbeni ukus: na samome kraju *Watchmena*, citira pjesmu Johna Calea – *Santies: ‘It would be a stronger world, a strong, though loving world, to die in.’* Još uvijek ne razumijem posve tu moćnu izjavu (možda mi izmiču neke potankosti engleskog jezika), ali je volim zato što spaja odjek boli i slutnju čudesne budućnosti. Taj filmski spoj povežujem s otkrićem ‘mojih’ filmaša 1985.-86. godine (onih koje nisam ni od koga ‘usvojio’): pronašao sam Leosa Caraxa i Oliviera Assayasa i činilo mi se da smo sve otkrivali zajedno – film, glazbu i teškoće odrastanja. S obje strane, ta su otkrića bila romanična, strasna. To je bio novi film zato što je činio više toga odjednom: bio je filmofilski referencijalan, pružao je užitak i ugođaj anglo-američke popularne glazbe i nekoketno je govorio ‘ja’, iako je mogao (poput mene) o očajanju ranije generacije govoriti samo citatno. Već tada sam znao da će Cale pisati glazbu ne samo za Gar-



Wim Wenders *Američki prijatelj (Der amerikanische Freund)*, 1977.

rela nego i za Assayasa ili Caraxa.

U jednome od mojih prvih pisama Kentu, osam godina poslije, ti su osjećaji i dalje topli; mislim da je to važan dio entuzijazma koji dije limo. U Cannesu sam 1994. vidio *Pakleni šund (Pulp fiction)*, *Exoticu*, *Dragi dnevniče (Caro diario)* i *Hladnu vodu (L'Eau froide)* (i bio zadivljen raznolikom uporabom pjesama Leonarada Cohena). Govorio sam Kentu o tim filmovima:

‘(Assayas) pokazuje kako su se na tulumima koristili gramofoni i ploče: melodija izvađena iz cjeline pjesme, grebanje igle, nova melodija, igla, ponovno ista melodija, stvaranje dojma omamljujućeg zanosa. Ne zbog nekog nostalgичnog ugođaja, nego zato što ti redatelji djeluju/kreću se/ razmišljaju u glazbenom i filmskom smislu *simultano*. Oni proizvode senzacije tako da istodobno pokreću i jedno i drugo, oni ne ilustriraju, ne prostituiraju jedno zbog drugoga; oni jednostavno osjećaju jedno u drugome.’

Neosporno, glazbene-slike u filmu (‘slike-glazbe?’) snažno su utjecale na matični film prve polovice osamdesetih (umreženje glazbene i filmske industrije) i postale jednom od najzbudljivijih značajki autorskog filma. Nalazimo ih i tamo gdje ih najmanje očekujemo, kao u novijoj komediji *Ništa za izgubiti (Nothing to Lose, 1997.)* gdje iznenadna nedijegetska glazba postaje ‘pripovjedač’ cijele scene, na primjer, preusmjeravajući stvarno uzbuđenje (pauk na licu Tima Robbinsona) u suludu plesnu točku. U filmovima poput *Izgubljene ceste (Lost Highway, 1997.)*, *Bolesna grada (Illtown, 1998.)* ili *Zamračenja (Blackout, 1997.)* otkrivamo ‘oceansku’ naraciju, koja se doima oblikovanom po pravilima elektronske glazbe. (Zanimljivo je da upravo tu Nick Gomez i Abel Ferrara nalaze obnovu ‘društvenog značaja’, uvlačeći američku zemlju snova u raspršenu tapiseriju priča o drogi, gubitku identiteta i maglovitom Miamiju.) Iako se i mnogi pripadnici naše generacije moraju prilično potruditi da prihvate ambijentalnu i plesnu glazbu devedesetih, mislim da je ona temeljna sastavnica u karakterizaciji suvremenog filmskog pripovijedanja. Nisu samo *pop fiction* glazbenici snažno nadahnuti filmskim krajolicima, nego se ta glazbena iskustva vraćaju i postaju sve važnijima u novome filmu.

(Dodao bih samo jednu srednje-europsku pojedinost Kentovoj

preciznoj genealogiji odnosa između pop glazbe, slike i kretanja u Americi. Mi nismo pripadali automobilsko-autoputno-tinejdžerskoj kulturi, nismo slušali Credence Clearwater Revival ili Van Morrisona vozeći se uokolo. Ali smo vidjeli i čuli kako su Wim Wenders i Peter Handke pretpostavili to iskustvo kao mitološko, otpočetak uvezeno, u malome filmu znakovita naslova *Tri američka LP-a* [*Drei Amerikanische LP's*, 1969.]

Rekao bih da drugu mutaciju naše generacije čini svojevrsna opsesivna preradba tekste slike – namjerna preinaka boje, definicije i zrna, zahvaljujući elektronici i najnovijem prožimanju digitalnih i analognih tehnologija. Kao posljedica vizualnog iskustva koje se širi od televizijske slike prvoga čovjeka na Mjesecu do posebnih efekata u glazbenim spotovima, taj virus ili gljivica izjeda nekoć prozirnu filmsku sliku. Prozor u svijet pretvorio se u tkanje koje gledatelj još više zgušnjava, zanimao ga ili ne svijet iza njega (od *Elemental zločina* [*Forbrydelsens element*, 1984.] Larsa von Triera do *pikselgancije* Michaela Almereyde).

Adrian je govorio o napetosti između radikalno vjerodostojnih i radikalno sintetičkih tijela u 'našim' filmovima. Moram priznati da većinu popularnih *blockbustera* (koji slijede potpunu dematerijalizaciju i virtualizaciju), doživljam kao istinski nehumane. Filmovi *Dan nezavisnosti* [*Independence Day*, 1996.], *Stijena* [*The Rock*, 1996.], *Con Air* (1997.) ili *Batman i Robin* (1997.) slave nova tijela i nove identitete samo u fašističkom smislu, ograničavajući ih na tupe i trome fantazme porobljena društva. No, vjerujem da u današem popularnom filmu postoje oslobađajući primjeri bavljenja tjelesnošću, koji me osnažaju i uzbuđuju kao gledatelja – u azijskim akcijskih filmovima, filmu *Babe* (1995.) ili filmovima Jima Carreya. U filmu Johna Carpentera *Bijeg iz LA* [*Escape from LA*, 1996.] svjesna uporaba tehnološki jednostavnih efekata ('neuvjerljiva' iluzija) uspostavlja ponovnu prisutnost tijela. Napokon, u Cronenbergovoj viziji 'novog mesa', ostvaruje se puni potencijal našeg interesa: to su višestruko mutirana, futuristička tijela, ali ih filmovi prikazuju radikalno autentičnima. (Ipak, nikoga ne bi trebalo čuditi što kao protupokret nastojimo pratiti i živu tradiciju neorealizma, strasno promovirajući filmove poput *Obećanja*, *Kardiograma*, 1995., ili *Hoće li sniježiti na Božić* [*Y aura-t-il de la neige à Noël?*, 1996.]

Gotovo sam zaboravio spomenuti još jedno bitno zajedničko područje zanimanja: avangardni film. Nije li to prostor u kojem je težina fizičke, materijalno-manuelne uporabe filma najopipljivija? Ta nas sklonost, vrlo očito, okreće protiv specijalizacije (avangardni film je oduvijek trpio zbog činjenice da je bio miniran kao polje za stručnjake i od stručnjaka). U sedamdesetim su mnogi oplakivali stanje avangardnog filma i segregaciju filmske kulture – Andrew Sarris, Peter Gidal i Christian Metz praktički ništa nisu imali jedan drugome za reći. Mislim da je moja generacija u prvoj polovici 1980-ih (neopterećena lošim iskustvom i naizgled zatvorenim poviješću) mogla iznova pogledati mogućnosti avangardnog filma. Za to je donekle zaslužna prva eksplozija glazbenih spotova i procvat 'pronađenih filmskih snimaka' (preradba postojećih filmskih slika). Stoga, dijete sam i filmaša kao što su 'Anger-Brehm-Conner-Deren-Gehr-Kren-Rimmer-Sharits-Snow' *et al.* (Zašto su njihova imena tako kratka, jasna, oštra, vehementna? Zvuče poput svojih filmova.)

S našom se generacijom, naravno, izmijenila i publika, s obzirom na promjene u distribuciji i na filmove koje su te mijene donijele.

Povijesničar William Paul opisuje kako se film u dobu videa mora najprije potvrditi kao potrošački proizvod među mnogim drugim – *mall theatres*, prije nego što se ponovno može pomaknuti prema centru (kao nova kulturalna forma, roba) gdje onda okuplja

potrošačke proizvode oko sebe – *theatre malls*. Danas se veliki filmovi proizvode i nude kako bi ispunili tu središnju funkciju: nisu odgovorni samo za sebe i svoju publiku, nego i za brojne druge procese potrošnje. (Osim toga, često je očito da su prvenstveno namijenjeni plasmanu na video tržište.)

Budući da i sami posjećujemo ta mjesta, budući da mnoge filmove gledamo na videu i budući da pripadamo među-generaciji koja je sudjelovala i u negdašnjim ritualima i u novijim oblicima potrošnje – moramo odbaciti retoriku koja o publici govori kao o stadu ovaca ili koja uvjerava publiku da je neminovno dio tog stada. (Tržište govori: 'To je ono što publika želi.' Kulturni pesimizam govori: 'Publika je bezvoljna masa kojom upravlja sustav.') Nadalje, na nas ponekad utječe i fetišizam velikih brojeva (broj prodanih karata, liste gledanosti, plaće glumaca) koji dominira popularnim filmskim diskursom. Tugujemo ako retrospektiva klasičnih vesterna privuče samo desetinu gledatelja koji bi došli prije petnaestak godina. Ipak, nije li najvažnije da tih nekoliko gledatelja i dalje imaju priliku i mogućnost vidjeti vesterne u kinima?

Uz rizik da ću zvučati esencijalistički, pitam se zašto i dalje vjerujemo u tu vrstu filma; zašto nije dovoljno vidjeti 'naše' filmove na videu? Vidjeti film u kino dvorani znači nemati ga na raspolaganju. Razvija se, a nisam mu u mogućnosti prići, izmiče mi kroz prste. S druge strane, ni gledatelj u kino dvorani nije na raspolaganju filmu, film me ne može nagovoriti ni na što. To je susret koji sam odabrao, na istoj 'razini pogleda'. Plaćam ulaznicu, kako bih došao u dodir s filmom. Filmom na videu, međutim, upravlja gledatelj i tako oblikuje, koristi, troši, uništava film prema vlastitom slobodnom vremenu i prostornom rasporedu. Film na video kazeti postaje mali ne samo veličinom slike (ekrana), nego i odnosom prema meni kao gledatelju. Ne odlazim k njemu, naručujem ga, usmjeravam naprijed-natrag, ubrzavam ili usporavam. Posuđujem ga ili kupujem kako bih ga smanjio.

Možda sam zbog esencijalističkih predrasuda toliko odgađao posjet IMAX-ovim projekcijama ('sve te nove naprave'). Prije nekoliko tjedana otišao sam prvi put u IMAX-ovo kino. Pogledao sam IMAX-ov film *Planinski gorila* [*Mountain Gorilla*, 1992.], četrdeset i dvije minute jednostavnog dokumentarca o prirodi. No, ono što sam zaista vidio jest nacrt novog umjetničkog medija s neograničenim mogućnostima. Ako su filmovi pokretne slike, IMAX-ovi su filmovi pokretni dijapozitivi. Razmišljao sam o golemim, blistavim *transparencijama* Jeffa Walla, jednog od mojih omiljenih umjetnika, i zamislio sam IMAX-ov film koji su režirali Wall i Antonioni, novu kategoriju vizualne naracije o ljudima u prostoru (a sve to dok sam gledao nekoliko majmuna i afričku kišnu šum). Ispred tog zida slika shvatio sam da se moramo prepustiti svim utjecajima. Ako vjerujemo u film, moramo vjerovati da će uvijek pronaći prelijepo antitijelo za svaki virus.

Ovo pismo je postalo doista (možda previše) biografsko. Schefer piše: 'Subjektivnost (moja autobiografija) nije u tome samo izvor, nego i mehanizam.'⁸ Stoga, ne može naškoditi još jedna osobna bilješka o našoj zavjeri. U kulturi moje zemlje, svaki učenik mora pročitati slavnu dramu iz osamnaestog stoljeća Friedricha Schillera, koja se bavi snagom države i apsolutnim otporom srca. Naslov je *Kabale und liebe* (*Spletka i ljubav*). No, Adrijan i Kent su već potpisali svoja pisma s 'kabala' i 'ljubav'. A meni preostaje poslati pola autobiografije u vaše dnevne sobe, ne pitajući za dopuštenje...

Vaš *Cable Guy*,
Alex

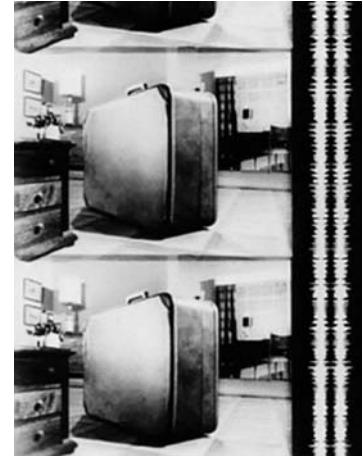
⁸ Jean Louis Schefer (prijevod Paul Smith), 'Journey'.



Dietmar Brehm *Huh Huh* (1976-1978), 1976/2003.



Dietmar Brehm *Macumba*, 1995.



Bruce Conner *Mongoloid*, 1978.



Martin Arnold *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, 1998.

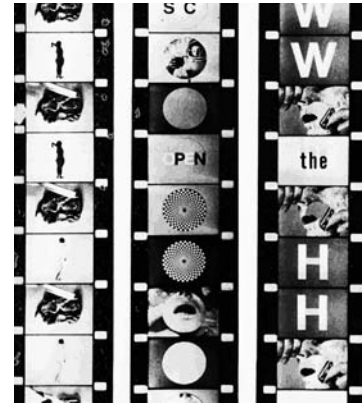


Bruce Conner *Panorama Ephemera*, 2004.

Martin Arnold
Passage à l'acte, 1993.



Martina Kudláček, *In the mirror of Maya Deren*, 2001.



Paul Sharits *Žileti (Razor Blades)*, 1968.

Maya Deren, Alexander Hammid
Mreže popodnevna (Mashes of the Afternoon), 1943.



Kenneth Anger *Vatromet (Fireworks)*, 1947.



Nicole Brenez predaje na odsjeku filmskih studija na University of Paris-1. Njezine brojne publikacije uključuju: *Shadows de John Cassavetes* (1995.) i *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998.) i *Abel Ferrara* (University of Illinois Press, 2006.). Pokrenula je i organizirala brojne filmska događanja i retrospektive, osobito *'Jeune, dure et pure, une historie du cinéma d'avantgarde en France'*, a od 1996. je urednica eksperimentalnih i avangardnih programa Cinémathèque Française.

Pariz, 18. kolovoza 1997.

Dragi Jonathan, dragi Adrian, dragi Kent, dragi Alex,

Nakon svega što ste napisali o filmskim mutacijama – traumi proizišoj iz teorije (kao što je to Serge Daney opisao), čudima video akulturacije, nužnosti da se učine određeni perceptivni pomaci kako bi se uistinu vidjeli moderni filmovi, strukturalnoj ulozi popularne glazbe u suvremenoj naraciji, golemom i iskrenom povjerenju u ono što film postaje... i tolikim drugim stvarima oko kojih se, uz jednu veliku iznimku, slažemo – željela bih se vratiti izvorištu ove razmjene – pismu kojim nas je Jonathan, nježno izrežirao kao što Rivett režira svoje likove, ali u stvarnosti.

Provela sam najveći dio mladenačkog filmofilstva pod okriljem teme 'smrti filma' i razumijem zašto je Jonathan smatra polazištem za razmišljanje, no činjenica je da tada nitko u nju nije doslovno vjerovao; nama je smrt filma značila samo veliku temu melankolije, koju su pojedini filmaši trebali kako bi radili filmove. Naravno, bila je to lijepa tema; nakon što ju je napustio, Wendersovi su filmovi postali ponešto negledljivi, a kada je Godard želio ponovno napraviti film o ili s mladima, djelo koje je kritično, ali bez melankolije, mislim da je napravio svoj prvi i jedini loš film: *Zauvijek Mozart* [*For Ever Mozart*, 1996.].

Mislim da posve razumijem dinamički karakter smrti filma samo kada to pokušavam nekome objasniti. Sjećam se tog mladića (sina upravitelja kina u Marseilleu, ova bilješka je za Jonathana⁹) kako izlazi s iznimno nadahnutu izlaganja Sergea Daneya, svojeg idola, te mi govori sa suzama u očima: 'Daney je rekao da film umire.' Morala sam ga tješiti, iako sam i sama bila uznemirena: 'Ako ćeš raditi filmove, onda već po definiciji neće umrijeti.' Zatim sam se prisjetila knjige *Saturn i melankolija*¹⁰, ispričala mu priče i legende o filmskom modernizmu, pa je nakon nekoliko limunada živnuo. (Nedavno sam čula sam da se bavi kazalištem i fotografijom.) Ukratko, smrt filma je dugo bila uredna formula i njezina je produktivna strana postala očita tek kada je nestala kao estetička tema, da bi je zamijenili mračni filmovi dobrih namjera.

Isto tako, rekla bih da je klasično filmofilstvo bilo razlog postojanja, za razliku od suvremenog koje je način življenja. Moji mlađi prijatelji i studenti razmišljaju samo o filmovima, čekaju filmove svojih omiljenih autora kao što netko čeka zaručnika, s toliko ljubavi, nade i strepnje. Ponekad se ne usuđuju ni vidjeti svoj film, kao što netko ne

može gledati osobu u koju je ludo zaljubljen. (Taj fenomen bolje razumijem ako ga sama sebi predočim: toliko sam voljela *Carlitov način* [*Carlito's Way*, 1993.] da nisam mogla podnijeti *Misiju: nemoguće*, moram pogledati unatrag da bih otkrila u čemu je problem.) Oni sanjaju film; jedan je sanjao prizore iz filma *Ovisnost* [*The Addiction*, 1995.] mjesecima prije nego što je film došao u kina i njegov se san pokazao točnim ('dugo nema Christophera Walkena, moraš se načekati da ga vidiš'), poput Adrianova sna-predosjećaja filma *Planeta majmuna*, koji nalikuje scenskom pamćenju, svjedočeći iznad svega o bliskosti i silini odnosa između filmofilstva i prakse slika općenito). Oni su kao arheolozi, kojima treba samo sjenka slike za rekonstrukciju cijeloga filma.

Oni ustaju (oko podne), gledaju film za vrijeme doručka (na videu), odlaze pogledati film (u kino), neki od njih ga prikazuju/projiciraju (film na vrpici), gledaju (cijele noći), snimaju (na svim formatima), pišu o njima u dnevnici i pismima, i napokon, samo govore o filmu. (Zato razumijemo da nas film oslobađa pričanja o sebi; jedina intimnost koju toleriram jest imaginarna, a toleriram samo onaj imaginarij koji dijelimo. Sve ostalo je strašna tajna.) Čini li ih to konzumentima? Ne, tu mora biti i malo radoznalosti, njihove prevladavajuće vrline, koja im omogućuje da izađu iz žanrovskog filma i postanu znalci. Čini li ih to apolitičnima, odvojenima od svijeta? Naprotiv, oni se zadubljuju u kritička razmišljanja o povijesti, dok prolaze pored Piera Paola Passolinija, Fassbindera i Godarda, umjesto pored Hegela i Marxa (koje otkrivaju poslije) i mislim da ih to čini raznolikijim. Christian Metz nas je naučio da svetac zaštitnik filmaša nije gospodin Sony nego Sveti Augustin, koji je zamislio film znatno prije njegova otkrića: ('Sustav u kojem će biti stvaran znak stvarnog'). Nakon Adrianova pisma, imala sam dojam da je svetac zaštitnik filmofilstva Artemidor, drevni autor *Tumačenja snova*, zbog preciznosti koju zahtjeva razumijevanje slika, ali i zato što 'analiza snova tvori dio postojanja', kao što ističe Michel Foucault u *Brizi za sebe*¹¹. Za našu generaciju filmofila, slika ne predstavlja odraz ili premještanje svijeta, ona je materijal, građa, nešto što postoji i što se može oblikovati kao glina: slike nisu žive nego konkretne. (Žive slike pripadaju sljedećoj generaciji, onoj Tamagotchija.)

Upravo zato imamo toliku potrebu za Godardom, ali i De Palmom: prvi je u obliku eseja, a drugi u svijetu fikcije pažljivo istražio ekonomiju slike. Pokazali su kroz sam medij slike kako su te slike ograničene, koliko se razlikuju jedna od druge u sklopu istoga filma, a zatim, logične načine na koje ih netko može razbiti, usporediti, dovršiti, promijeniti, iscrpiti, pretvoriti. Ni Godard ni De Palma ne stvaraju referencijalno preopterećenje ili napuštanje stvarnosti i života, po mom mišljenju, nego su to dva sukladna kritička pothvata, nužna i vitalna za razumijevanje moći filma.

Rekla bih, ono što prijete nestajanjem u takvoj kulturi jest čitanje. Ali ni to nije točno, barem sudeći prema mojim prijateljima koji su poput likova iz filma *Tesis*, 1996.¹²: prije gledanja filma *Kauboju iz ljekarne* [*Drugstore cowboy*, 1989.] pročitaju cijeli opus Williama Burroughsa; a budući da obožavaju filmske fantazije – Edgar Allen Poea znaju napamet; Maurice Blanchot im pomaže razumjeti *Kradljivce tijela* [*Body Snatchers*, 1994.] – jedan od njih je potcrtao u Blanchotovoj *Unavowable Community* iste ulomke kao i Jacques

9 Spomenuto u Rosenbaum: *Moving Places: A Life at the Movies* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1995.) njegov djed i otac su vodili lanac kino dvorana u Alabami.

10 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy* (New York: Basic Books, 1964.)

11 Michel Foucault (prijevod Robert Hurley), *The Care of the Self – The History of Sexuality: Volume 3* (London: Penguin, 1990.), str. 5. Takoder, Artemidorus (prijevod R. J. White), *The Interpretation of Dreams* (New Jersey: Noyes Press, 1975.)

12 Španjolski horor-triler Alejandra Amenábara, radnjom smješten u filmskoj školi, o snimanju snuff filma.



Brian de Palma *Furija (The Fury)*, 1978.

Aumont!¹³ a pretpostavljam da čitaju i knjige koje nisu ni u kakvoj izravnoj vezi s filmovima. S druge strane, svi bismo voljeli da nestanu video kazete, to lomljivo, ružno, nespretno pomagalo: nestrpljivo iščekujemo sljedeću tehnologiju, gdje će filmovi biti reproducirani na sjajnim diskovima, jednostavnim za uporabu, te će se razmjenjivati i slati po svijetu. (To što postoje izvrsni filmovi snimljeni na videu poput *Diva [The Giant]*, 1983.) Michaela Kliera, ili sjajni videoradovi Billa Viole, na primjer, samo iskazuje umjetnički genij onih koji su nadišli osrednju tehnologiju.)

Jonathan je, nedvojbeno, pisao u provokativnom i izazivačkom duhu, sa željom da mu se suprotstavimo. Nimalo ne dijelim njegovu

¹³ Jacques Aumont, 'Leçon de ténèbres', *Cinémathèque*, br. 10, jesen, 1996.



Chantal Akerman *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23 Rue du Commerce, 1080 Bruxelles)*, 1975.



Wong Kar-wai *Chunking ekspres (Chong qing sen lin)*, 1995.

viziju filma nakon novoga vala. Otkrivajući postupno film, opazila sam osim izvrsnih 1990-ih još tri dekade u kojima su autori bili zajednički nadahnuti, (iako još uvijek ne znamo čime): 1890-te, kada su svi filmovi bili prelijepi, možda zbog zanatske kvalitete, no vjerojatnije jer je duga prepirka između Etienne-Julesa Mareya i Georges-a Demenyja pogodovala povijesti oblika; zatim 1920-te, zbog nenadmašenog otkrića montažnog materijala; te 1970-te, zbog trijumfirajuće formalne slobode. U svakome slučaju, ne mogu gledati na 1970-te kao na godine zaleđenja i uskraćivanja značenja: povijesni očaj – da; estetička krutost – nikako ne. S tim je očajem Fassbinder od svakog svojeg filma stvorio preciznu raspravu o nasilju, s tim su gubitkom iluzija Godard i Jean-Pierre Gorin radili svoje najljepše pamflete, s tom je tugom Eustache snimio svoja remek-djela *Majku i*



Abel Ferrara *Borac s pijetlovima (Cockfighter)*, 1974.



Abel Ferrara *Zamračenje (The Blackout)*, 1997.



Abel Ferrara *Driller Killer*, 1979.



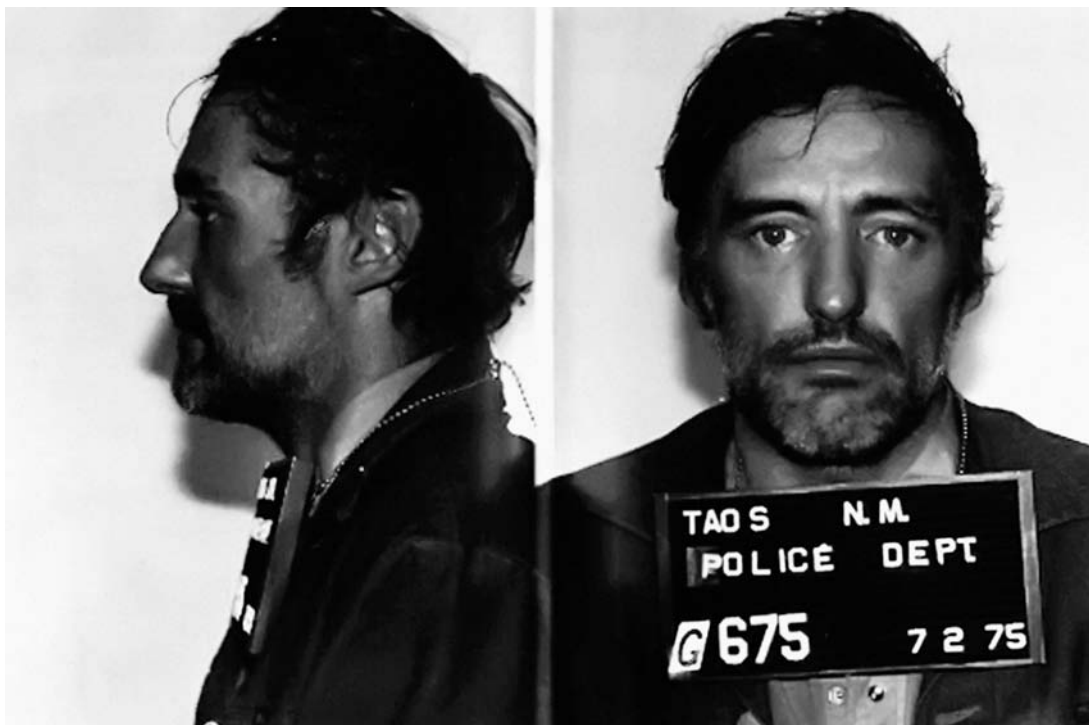
Abel Ferrara *Zli poručnik (Bad Lieutenant)*, 1992.



Terrence Malick *Pustara (Badlands)*, 1973.

prostitutku i *Moje male ljubavnice* [*Mes Petites amoureuses*, 1975.], s tim razočaranjem je Akerman došla do sirovosti *Jeanne Dielman* [*Jeanne Dielman, 23 Rue du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975.]... Sedamdesete, tada sam ih, dakako, propustila i tek sam ih sada počela otkrivati, činili su najljepši filmovi Pialata, Garrela, Polleta, Roziera, Bressona. Bili su to (uz malo proširenje) *Tom Tom sviračev sin* [*Tom, Tom the Piper's Son*, 1971.] Kena Jacobsa, *Dvostruki asfalt* [*Two-Line Blacktop*, 1971.] Monte Hellmana, gotovo sva djela Paula Sharitsa, *Berlinski konj* [*Berlin Horse*, 1970.] Malcolma LeGricea, najljepši film Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet *Prerano, prekasno* [*Trop tot, trop tard*, 1981.], *Slobodni radikali* [*Free Radicals*, 1979.] Lena Lyea, *Uspomene na putovanje u Litvu* [*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972.] Jonasa Mekasa, *Pustara* [*Badlands*, 1973.]

Terrencea Malicka, *Udaren u glavu* [*Les Doigts dans la tête*, 1974.] Jacquesa Doillona i prvi film Abela Ferrare *Driller Killer*, 1979., koji je nepatvoreni Bataille... Kent je prošle godine u New Yorku organizirao festival američkih filmova iz 1970-ih, dvadeset filmova, dvadeset remek-djela, od *Borca s pijetlovima* [*Cockfighter*, 1974.] do *Pasjeg poslijepodneva* [*Dog Day Afternoon*, 1975.] Isto bi se moglo napraviti i s francuskim, njemačkim, japanskim filmovima... Prošloga petka u pariškoj Cinémathèque prikazala sam Schroeterov film *Smrt Marije Malibran* [*Der Tod der Maria Malibran*, 1971.]. U gotovo punoj dvorani bili su većinom mladi gledatelji, radoznali da vide slavni, 'nevidljivi' film; i bili su, uz nekoliko iznimki, fascinirani, zbunjeni, uzbuđeni zbog tolike formalne slobode i ljubavi prema ljepoti. Na neki način, Schroeterov se film doima suvremenijim, novijim od većine samos-



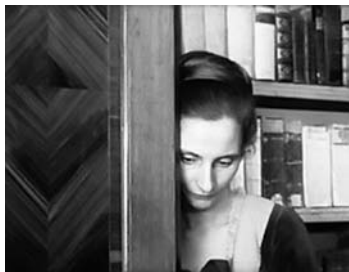
Jean-Francois Richet *Moj grad će puknuti (Ma 6-T va crack-er)*, 1997.

Dennis Hopper *Posljednji film (The Last Movie)*, 1971.

vjesnih radova danas. Možda to ne bi uočili da ih Wong Kar-wai nije pripremio za kontemplacije lica, kromatska istraživanja i narativne destrukcije. No, gledanje Garrelovih, Eustacheovih i Hellmanovih filmova proizvodi isti učinak, i u kinoteci i na lošim video kopijama.

Ne tako davno, Jonathan i Kent su mi objašnjavali da je Pialat gotovo nepoznat u Sjedinjenim Državama; za Ameriku je francuski film stao s novim valom, a to pretpostavlja da nakon novog vala nije uslijedilo ništa. Ne bi bilo teško dokazati upravo suprotno; nakon novoga vala došlo je ono esencijalno, film koji je u svojem totalitetu ispunjen vitalnom potrebom za eksperimentom, koji je dopustio autorima da vježbaju svoju inventivnost do krajnjih granica, da se ne prepuštaju jednostavnim rješenjima, da formuliraju svako pitanje do točke totalnog delirija i nedopustivog, kao u filmu Dennisa Hoppera *Posljednji film [The Last Movie, 1971.]*. Alex je naveo jedan od tih amblematskih trenutaka, koji me i dalje iznenađuje i privlači, sekvencu koja me je mjesecima zaokupljala: ples kapitalizma u filmu *U godini s trinaest mjesecâ*, gdje se Fassbinder, umjesto očekivanog narativnog objašnjenja, upušta u pakao formalnog proigravanja, te time proizvodi fascinantnu teoriju ljudskog odbijanja. To što je kolektivno nadahnulo film 1970-ih – razdoblje toliko bogato i autonomno da ga nikako ne mogu nazvati post-novi val – očito je moćna formalna pažnja prema figuraciji Povijesti, pa ako i nisu svi autori bili briljantni kao Fassbinder, sudjelovali su u toj zajedničkoj preokupaciji. Jedino se ne slažem s vašim tumačenjem teorijske traume koju smo iskusili tijekom tog razdoblja: ali, za razliku od Alexa, Adriana i Kenta, ja nisam studirala film. Rezultat je možda isti, ali emocionalni utjecaj prilično različit. Studirala sam književnost; kada sam, zasićena (a ne ljutita) odlučila zamijeniti predmet studija i raditi istraživanje na filmu, a instrumenti i koncepcije toliko aktivni

u tom novom području činili su mi se vrlo poznatima: neminovno, bili su isti, Barthes, Gérard Genette, semiologija i psihologija. Zatim, sve ono što sam željela naučiti, ono što nisam mogla naučiti na književnosti, a što me je zanimalo u filmu, morala sam sama otkriti: figurativnu dimenziju filma (u to doba nisam znala ni kako bih je imenovala), tretman tijela, geste, glume, efekte prisutnosti, brzine... Za razliku od Adriana, nisam se opirala teoriji tog vremena zato što mi nije odgovarala, nego zato što mi se činila samodovoljnom, pa joj se nije imalo smisla vraćati. Pristupiti filmu kao polju figurativne imaginacije značilo je pronaći druge puteve, raščlaniti ih polazeći od starijih tekstova, primjerice, Vachela Lindsaya, ali i *Vidljiva čovjeka* Béle Bálazsa, kritičkih tekstova Jeana Epsteina, Ejzenštajna, Pasolinija te posebice samih filmova: počevši s *Ubojstvom kineskoga kladioničara*, koji je za mene najbolja rasprava o filmskoj formi. Otada je jedina moguća metoda – principijelan empirizam: uvijek imati povjerenje u film i vjerovati da film može misliti kao i teorijski tekst. Divno je i izazovno kada film i tekst misle isto. (Posljednjih nekoliko mjeseci istražujem glumu Lona Chaneya i veze s psihoanalizom su se pokazale intenzivne i prilično osjetljive: kako netko može objasniti da alati psihoanalize, poput kastracije i pripajanja, ne obuhvaćaju otkrića Lona Chaneya, nego da Chaney otvara novo područje u području razumijevanja tijela?) Ta metoda je jamstvo. Temeljni princip je da film nije puka ilustracija, nego da ima vlastitu figurativnu moć. Nužno je što dulje slijediti njegove nagovještaje i ne opravdavati ih nekom drugom disciplinom, barem isprva. Čitajući Kentovo pismo, shvatila sam da taj princip 'slobodne analize', ako ga mogu tako zvati, čini drugu stranu onog trenutka u kojemu, kako je jednom napisao: 'film mora biti svladan nečim izvan njega.' Ali moj je zaključak da ništa ne pojašnjava sliku kao druga slika i ništa



Jean-Marie Straub, Danièle Huillet *Kronika Anne-Magdalene Bach (Chronik der Anna-Magdalena Bach)*, 1967.



Jean-Marie Straub i Danièle Huillet *Antigona*, 1992.



Jean-Marie Straub, Danièle Huillet *Od oblaka do otpora (Dalla nube alla resistenza)*, 1979.



Jean-Marie Straub i Danièle Huillet *Radnici, seljaci (Operai, contadini)*, 2001.



Jean-Marie Straub i Danièle Huillet *Sicilia!*, 1999.



ne tumači film bolje od drugoga filma. Mnogi filmofili su se bavili sličnim problemima, pukotinom (manje ili više bolnom) nakon koje je uslijedila obnova, pitanjima o povijesti, estetici, metodi: časopisi *Me-teor* u Austriji, *Close up* u Italiji, *Cinémathèque* i *Trafic* u Francuskoj zrcale jedni druge. (Jonathan i Kent ne mogu navesti nijedan sličan američki časopis, što me zapanjuje.)

Stoga, ne osjećam neprijateljstvo prema teoriji iz sedamdesetih. Naprotiv, kako vrijeme prolazi, sve više je doživljavam kao zaštitu. Foucault i Adorno su i dalje apsolutna mjerila, te mi se čini da me čitanje njihovih tekstova (bila sam drska, ali na početku ništa nisam razumjela) zaštitilo od buržujskih reakcija (nadam se zauvijek). Šokirana sam što većina filmskih kritičara, osim nekih sretnih iznimaka, odbacuje najvažnije filmove. Ne govorim o filmovima Rose Lowder ili Cécile Fontaine (koje nisu gledali), nego o neospornim filmovima, poput *Zamračenja [The Blackout]*, 1997.] Abela Ferrare ili *Moj grad će puknuti [Ma 6-T va crack-er]*, 1997.] Jean-Francois Richeta. U oba slučaja, kako bi izbjegli razmišljanje o nasilju, priklanjaju se (kao što je Adrian napisao, misleći sigurno na druge primjere) propalom vraćanju na moralni kriterij, na moralizam bez imalo političkog ili etičkog smisla (za Richeta i njegov nužan film o nesreći i pobuni, bez ustupaka) i bez imalo formalnog razlikovanja (Ferrari-na filma, koji je najljepša, duboko nježna elegiji slici, kakva se odavno nije mogla vidjeti). U ovom trenutku bojim se da će se isto dogoditi i filmu F. J. Ossanga *Docteur Chance* (1997.), zbog njegova viška ljepote i poezije, njegovih dirljivih nesavršenosti, njegova daha koji se čini presnažnim za današnje kriterije, koje čine uredne realistične konstrukcije. (I ja imam svoja ograničenja: nikad ne bih otišla pogledati neke filmove za koje me mnogi uvjeravaju da su predivni. Radije po deseti put gledam *Oštricu [Dao]*, 1995.] Tsui Harka.)

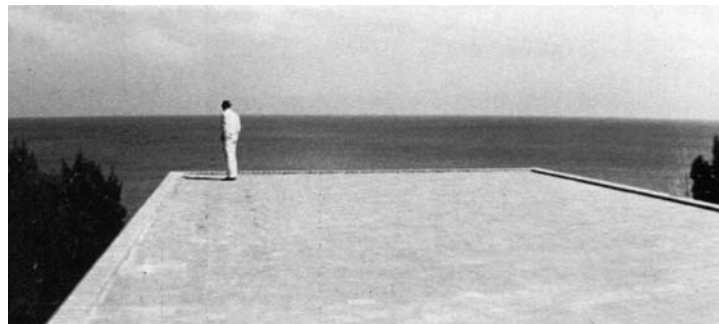
U nasljeđu sedamdesetih, bilo je toliko neprihvatljivog, i onog velikog i onog malog – na primjer, odjeci sektaških izopćenja i beskra-jnih polemika, kojih se Adrian prisjeća u svojem pismu i koju znamo iz retorike naših profesora. Jedan od mojih, na primjer, kompulzivno bi započinjao svaku rečenicu opravdanjem: 'Želio sam reći da...' nakon čega bi uslijedila isprika da zapravo ništa ne može reći. Stoga, naučila sam se da ne oklijevam prije afirmativne izjave i ne poduzimam nikakve retoričke mjere opreza. Bolje je pogriješiti, nego biti siguran. A na ozbiljnijoj razini, za one poput mene čije se filmofilstvo razvijalo čitajući *Cahiers du cinéma* tijekom 1970-ih, zanimanje za američki film imalo je obilježje slasnog prijestupa.

Jednog dana, 1978., uoči mojeg ispita iz filozofije, moja mala sestra (upućenija od staromodne starije sestre) odvela me da vidim *Groznicu subotnje večeri [Saturday Night Fever]*, 1977., kako bi me 'rasteretila'. To je bio istinski šok, vidjeti da je američki film jednako dobar u prikazivanju jednostavnih osjećaja! A jedan od najdirljivijih filmskih spektakla u mojem životu je prizor u kojemu moja sestra i njezini prijatelji izvode plesne korake iz *Groznice* u našoj garaži. Koliko puta su morali pogledati film dok nisu zapamtili koreografiju? Plesali su za sebe, iz užitka, ali bilo je lijepo kao posmrtna povorka na liticama Bandiagare. Dugo su me moje predrasude čuvale da mi se sviđi nešto osim Bressona, Carla Dreyera i Godarda, a sada, kada odjednom branim *Nemoguću misiju* od Jonathana i Kenta, čini mi se da znam što radim. Druga posljedica je bila da sam počela istraživati sve ono o čemu *Cahiers du cinéma* nije govorio, počevši s eksperimentalnim filmom, čiji je izostanak u francuskoj filmskoj kulturi još uvijek kobni nesporazum.

Pojednostavimo, sedamdesete su bile, kao što je Adrian rekao, godine podijeljenosti i 'teškog rada', godine koje su ostvarile Godardovu



Jean-Luc Godard *Prezir (Le Mépris)*, 1963.



krilaticu 'Televizija ujedinjuje ljude, a film ih razdvaja.' Danas, a to je za mene najpreciznija filmska mutacija, svjedočimo svojevrsnom iskupljenju, ne toliko pomirenju (uz dužno poštovanje Adornu), koliko odbijanju određivanja granica i šireg smisla onoga što bi filmofilima trebala biti filmska umjetnost. Nekoć je filmofil volio određeni žanr, ili 'polje', kako ga je definirala politika autora. Danas je moguće istodobno voljeti Tsui Harka i Paula Sharitsa (dvojicu velikih filmaša okrutnosti), Johna Wooa i Malcolma LeGrice (čija se razmišljanja o brzini nadopunjuju). Znam malo preteča, osim knjige Amosa Vogela *Film kao subverzivna umjetnost*.¹⁴ Međutim, danas je to, podjednako i činjenica i želja, o čemu svjedoče naša pisma, i rad francuske kinoteke sa svakim danom 'nečistog' programa Dominique Paini i Jean-Francoisa Raugera, a svakoga mjeseca odražavaju novi filmski časopisi poput *101* ili *Episodic*. U kinu mogu slučajno susresti istu osobu na projekciji radova Stéphane Marti jedne večeri, a sljedeće na *Pakeezah* (1970.), izvrsnoj indijskoj muzičkoj komediji. Neki mladi ljudi prate retrospektive Harka i Bressonova djela, a drugi svakoga petka gledaju eksperimentalne radove i eksploatacijske filmove. Anne Benhaïem, mlada redateljica za koju nikada nisam čula, zainteresirala me za svoje filmove kada sam vidjela listu naslova koji su je nadahnuli, a uključivala je Andy Warholov *Blow Job* 1963., Garrellova *Dječja neslaganja* [*Les Enfants désaccordés* 1964.] i Stan Brakhageov *Čin gledanja vlastitim očima* [*The Act of Seeing with One's Own Eyes*, 1971.]¹⁵ Pa ipak, to nije pitanje ekumenizma, ili iznenadnog pripajanja opozicijskog filma ortodoksnoj filmskoj kulturi, niti popratna dobrobit stoljeća: to je više temeljno pitanje poricanja svih dominantnih prepreka, kritiziranja naučenog, nevjerovanja u standardne kulturne teorije o bilo kojem filmu. Još jedan dobitak je u tome što to može poslužiti u stvaranju istinske povijesti oblika.

Tijekom prošlih nekoliko tjedana, mogla sam vidjeti dva zapanjujuća filma: Arthur Omarov *O Inspektor* (1988.), u odjeljenju za eksperimentalni film kataloga Muzeja za suvremenu umjetnost i *Marquis de Slime* (1997.) Quelou Parentea u *underground* programu Cinémathèque: očito nastala u rigoroznim financijskim uvjetima, pa ipak raskošnija od svega što je ikada Cecil B. DeMille snimio. Filmovi koji, prije svega, *pripadaju istoj formalnoj povijesti*, povijesti koja film shvaća kao heterogeni, samo-obnavljajući *mélange* kazališta, filma, fotografije, stripova, kompjutorske umjetnosti... filmovi koji su heteroklitni i namjerno rasipni. Razumljivo, suprotna izvorišta tih filmova (politički pamflet u prvome slučaju, a hvalospjev eksploataci-

jskom filmu u drugome) manje su važna od činjenice njihova susreta. Između tih filmova, koji *a priori* nemaju ništa jedan s drugim, postoji veza: uspoređujući ih s drugim, sličnim radovima, poput istraživanja Jean-Michela Bouhoursa ili filma *Moj privatni Idaho* [*My Own Private Idaho*, 1991.], primjećujemo da je od doba Emila Cohla film prije svega niz pomiješanih tehnika, i isto tako vidimo da je morfiranje lažna filmska mutacija, i normalna evolucija njegova sustava, koji zaoštava određeni fenomen vještine bez pribjegavanja postupku stvarnog snimanja. (Prema Alainu Bergali, Rossellini je otkrio morfiranje u francuskoj verziji *Indije* iz 1958., u prijelaznim pasažima među epizodama, kada se odvijaju brze metamorfoze životinja.)

Jonathan i Alex su stalno u prvim redovima i obavljaju najvažniji posao: gledaju filmove iz cijelog svijeta, razlučuju jedne od drugih, izvješćuju o njima, boreći se protiv svakodnevnih snaga industrije. Trenutačno sam u zaklonu sveučilišne tvrđave, gdje radim ono što se može raditi samo u prostoru koji je sretno odvojen od ekonomskog svijeta: gledati filmove ne uzimajući u obzir njihove industrijske izvore i njihove kulturne zakonitosti, ne da bi ih se lišilo njihove povijesti nego da bi se vidjelo, što jasnije moguće, koliko god vremena bilo potrebno (dvije godine za jedan sat *Kineskoga kladioničara*, a i to je bilo prebrzo), što je ono što oni uistinu pokazuju. Vidjeti Casavetesa kao jednog od najvećih plastičnih umjetnika stoljeća. Vidjeti da su *Kradljivci tijela*, iako dolaze s holivudskog dna, eksperimentalnije djelo od onih koji oponašaju majstorske filmove Jürgena Reblea. Vidjeti da su Paul Sharits i Monte Hellman stvorili istovrsne čarobne plastične oblike destrukcije, ali s potpuno različitim namjerama. Napokon, kako i Al Razutis i Jean-Luc Godard razmišljaju o stvaranju povijesti filma u samome filmskom mediju, ne znajući jedan za drugoga. Čemu sve to služi?

Čak i kada ne bih vjerovala u mogućnost objektivne formalne povijesti (a ja u nju čvrsto vjerujem, jer su riječi 'otvoreno djelo' neprestance ponavljane u sedamdesetima i misao je oblikovala i oslobodila ideju da je u umjetničkom djelu sve moguće i sve ispravno), to barem dokazuje da su filmovi čudesni i neobični, uvijek bogatiji nego što mislimo i da je moguće otkriti zadovoljstvo svugdje, u *VW Vitesses Women*, 1972.-4. Claudine Eizykman, kao i u Ferrarinom dokumentarcu o snimanju glazbenog spota za Mylene Farmer *Iza kulisa spota Californija* [*Dans les coulisses du clip California*, 1996.]

To nije eklektizam. Vjerujem da je film za nas, prije svega, kolaž psihičkih iskustava i to je njegova veza sa stvarnim. To je iskustvo Kentova člana videoteke ('nešto veliko i sjajno u što ću uroniti', koje smatram čarobnim), a to su i Jonathanova iskustva o kojima piše u *Pokretnim mjestima*, od kojih su osobito neodoljive varijacije iz *Zaljeva mjesecine* 1951., vezane uz različite trenutke njegova života.

¹⁴ Amos Vogel, *Film as Subversive Art* (New York: Random House, 1974.)

¹⁵ Anne Benhaïem, 'Le court métrage n'est pas un genre en soi', *Positif* br. 432, veljača 1997., str. 87.



Roberto Rossellini *Stromboli, božja zemlja (Stromboli, terra di dio)*, 1949.

Ove mi je godine zabrinuti student postavio teško pitanje: 'Kako analizirate filmove?' (neznatno, uobičajeno pitanje bi bilo: 'Kako se analizira film?' ili 'Kako bih to trebao raditi?'). Riječ je o barem dvije stvari: prije svega, imam povjerenje u film (što je jednostavno); a zatim, pokušavam priznati ono što ne razumijem (što je vrlo teško). Najvažniji filmovi su mi oni koje nisam razumjela kada sam ih prvi put vidjela, filmovi koji su od mene zahtjevali veliki napor prije nego što sam ih zavoljela: 'strombolijevski' filmovi, zato što je prvi od njih bio *Stromboli, božja zemlja* [*Stromboli, terra di dio*, 1949.], isprva negledljiv, zbog mojeg antikleričkog podrijetla i toga što sam ga uspoređivala s filmom *Zemlja drhti* [*La Terra trema*, 1948.], pa nisam mogla razumjeti kako božanska milost može riješiti probleme ribara. Ti se filmovi opiru, mora ih se prebroditi, kao što je Bergman svladala svoj vulkan, ali mijenjaju vas zauvijek: *Stromboli*, *Nemoguća misija*, *Nica à propos Jeana Vigoa* (1983.) de Oliveire. Postoje privlačni filmovi koji vam dopuštaju da neočekivano otkrijete cijeli svijet: *Groznica subotnje večeri* u američkom komercijalnom filmu, *Schwechater* (1958.) u eksperimentalnom, *Tvrđokorni* [*Hard-boiled/Lashou shentan*, 1992.] u hongkonškom. Postoje filmovi koji vas prate cijeli život: *Atalanta* [*L'Atalante*, 1934.], *Franjo Asiški, božji lakrdijaš* [*Francesco, giullare di Dio*, 1950.], *Kraj samoga sinjega mora* [*U samoga sinjega morja*, 1936.]; film s kojim instinktivno uspoređujete sve ostale: *Adebar* (1975.); film koji vam prolazi kroz glavu kao refren popularne pjesme: *Kralj New Yorka* [*King of New York*, 1990.]; oni koje ne možete ponovno gledati zato što ste ih toliko voljeli: *Prezir* [*Le Mépris*, 1963.]; oni koje razumijete u fragmentima, postepeno, tijekom života: *Lica* [*Faces*, 1968.]; oni za koje se nadate da ćete ih jednog dana razumjeti: *Borac s pijetlovima*; oni koji moraju pričekati da postanete jači: *Stupnjevanje epileptičkih napada* [*Epi-*

leptic Seizure Comparasion, 1976.]; oni koji vam iznenada pruže sve što ste trebali: *Studio animiranih filmova* [Animated Picture Studio, 1904.], *Ubojstvo kineskoga kladioničara*. Ali, još nisam vidjela film koji bi me odvratilo od filma. I napokon, Adrian je potpuno i apsolutno u pravu, postoje filmovi Jeana Roucha u kojima možemo naći sve ostale. I toliko mnogo, mnogo drugih iskustava, zato što je film povrh svega neiscrpno darežljiv.

Trebala bih još reći da danas u filmofilskoj kulturi postoje brojni drugi oblici i prakse uz ovu našu (marginalnu) skupinu, koja je gotovo uvijek protukulturna, zato što ostaje pleme vrlo različitih, društveno neprilagodljivih stvorenja; a ideja generacije je korisna jer može pomoći razaznati što određuje nas *volens nolens*, ali je jednostavnija vrsta tehnike kojoj se treba opirati.

Dragi prijatelji, oprostite, ovo pismo je pretjerano dugo: želim da u njemu vidite samo vašu razmišljanja i zanos što su ga izazvala. Otkad vas poznajem osjećam se kao lik u *Usamljenosti trkača na duge staze*, koji pali vrijedne bilješke koje je dobio, u zamjenu za ljubav svojega oca: 'U posljednje sam vrijeme dosta naučio... Ali, ne znam točno što.' Za to i toliko drugih stvari, šaljem vam svima veliki poljubac.

Nicole



Raymond Bellour je direktor Centre Nationale de la Recherche Scientifique de Paris te osnivač Centre Parisien d'Études Critiques, gdje i predaje. Sa Sergeom Daneyom pokrenuo je filmski časopis *Trafic*, urednik je Gallimardove edicije kompletnog djela Henrija Michauxa, a neke od njegovih publikacija su: *Alexandre Astruc* (1963.), *Le Livre des autres* (1971.), *L'Analyse de film* (1980.), *L'Entre-Images: photo, cinéma, vidéo* (1990.) i *L'Entre-Images 2: mots, images* (1999.).

Pariz, 25. rujna 1997.

Četvorici mušketira nove generacije i dragom starom prijatelju Jonathanu,

Ulazak u vaša pisma pomalo nalikuje provali i upadu u nečiju kuću. Iako sam vas isprva odano podržavao – već samu činjenicu da su epizode ove serije počele s Jonathanovim pismom, na koje su se nadovezala vaša – pisma su u meni izazvala tjeskobu. Tjeskobu je potakla nemoguća logika ukusa, osjećaja i osobnih stajališta (prije nego što počnem iznositi moja, bolje je da se pozabavam vašima). Kako se netko može snaći, primjerice, između Adrianova popisa najboljih filmova 1980-ih (*Bez sunca, Stanje stvari, Strast, Cijele noći, Hipoteza o ukradenoj slici* – popis bi mogao biti moj, pogotovo s filmovima Markera i Godarda), i logičnog rizika koji preuzima Kent zaustavljajući sve sa Cassavetesom (gdje sam se iznenada osjetio isključenim, a to nije procjena djela)? Ili, kako se locirati u velikodušnoj i sveobuhvatnoj plimi koja se prelijeva iz Alexovih pisama i još više Nicolinih, koja je dezorijetirajuća, ne zato što ih ne bismo znali voljeti, nego zato što je to previše, doista, za razumijevanje pravila ili žudnje (naime to je isto), politike ili umjetničkog načela, koji vode ove afektivne valove imena i naslova?

Poput Nicole, ne bih se htio previše prikloniti ideji generacije, bez obzira što ne mogu zaboraviti Sergeovu osudu ('Daney' je previše formalno) po kojoj naša generacija – njegova i moja – nije obavila zadaću u odnosu prema novome valu i velikim intelektualnim djelima toga razdoblja. Stoga, ostajemo pri generacijama, unatoč samoći svakoga od nas.

Mislim da nisam nikada ušao u trgovinu s video kazetama kupiti film. Zapravo, samo jednom: prije nekoliko mjeseci, požurio sam u trgovinu FNAC da pronađem film Kenjija Mizoguchija *Gospođica Oyu* (*Oyû-sama*, 1951.), koji nikada nije bio prikazan na televiziji. Trebao sam predstaviti prvu sekvencu filma u kinoteci, i morao sam je strpljivo vraćati naprijed-natrag, kadar po kadar, kao što obično činimo pri proučavanju filma.¹⁶ Ali nikad nisam kupio film samo da bih ga pogledao. Kupuje se ulaznica, sjedne u mrak, a ne film. Iako sam bio jedan od prvih koji su odlučili analizirati filmove na kazetama i kupiti, barem mitski, jedan od prvih video rekordera dopremljenih u Pariz, to je trebalo biti samo oruđe za rad, naime, recenziranje i teoriju. Televizija nije vizija. Marker je to lijepo rekao u svojem CD-ROM-u *Immemory*, citirajući i proširujući Godarda: 'Film je ono što je veće od nas – morate prema njemu podignuti pogled. Na televizijskom ekranu vidite sjenku filma, trag, nostalgiju i jeku filma, ali nikada film.' To ne znači da ne možete plakati ispred svojeg televizijskog prijemnika, ali prije svega plaćemo u kinu, u njegovoj velikoj sjeni. Kent je za mene

¹⁶ Vidi Raymond Bellour, 'Figures aux allures de plans' u Jacques Aumont (ur.), *La mise en scène* (Bruxelles: De Boeck, 2000.) str.109-26.

osvijetlio nešto o Tarantinu: on uistinu predstavlja film najgore amezije, vjerujući da sve vidi po prvi put i ne znajući pravu težinu slike, što objašnjava njegovu napadnu etičku neodgovornost.

Drugo zlo za moje oči – i uši – u filmu je počelo gotovo u trenutku otkad je 'zaleđen', kao što Jonathan kaže povodom nečega posve drugog, u svijetu glazbe. Neoprostiva je razdvajajuća linija koju je zacrtao Kent. Naravno, ne govorim o Straubu i Huillet ili o bolno predivnoj montaži Godarda ili o Cassavetesu gdje je glazba tako živa zato što tvori dio tijela slike i dio priče tijela koje tu glazbu potiču. Mislim na sve one filmove nakon Cassavetesa u kojima je početna sekvenca reklama za kompanije gramofonskih ploča – prigodno priznanje, zato što glazba na kraju kupuje sliku. Nostalgičan sam prema filmovima u kojima se zvuk usudio postojati bez (ili gotovo bez) glazbe: primjerice, *Smrt u vrtu* [*La Mort en ce jardin* 1956.], gdje nam Buñuel omogućuje da čujemo šumu ili *Rijeka* [*He liu*, 1997.] drska u svojoj neznačnoj uporabi dijegetske glazbe (koja inače natapa kadrove), a ne priječi Tsai Ming-lianga u stvaranju filma dojmljivo lišena vanjskih zbivanja. Ipak, priznajem da sam 1970-ih u Sjedinjenim Državama kupio Mustang za vožnju autoputom – da bih se osjećao kao u (američkim) filmovima, oponašajući glazbu koja je smještena, pjevana i predana slikama, prije nego što su ih filmovi zamijenili za glumce koji otjelovljuju njihov zvuk.

Drugi generacijski procjep je neosporno najočitiji. Sve do kraja šezdesetih, postojala je ta čista iluzija da film nije toliko povijesno i zemljopisno nepregledan. Tijekom pedesetih, neustrašiv i opsesivan adolescent i dalje je mogao nevino vjerovati, da je moguće 'poznati film', biti u mogućnosti prokrciti i ući u taj konačni svijet, u beskrajnu provinciju gdje se filmofilstvo doima kao zavjera. Serge je to lijepo rekao 'Postoji američki film, a onda sve ostalo.' Također, 'Američki film – kako redundantno!' Napisao je, primjerice, u prvim bilješkama za *Vježba je bila unosna, gospodine*: 'Glumci su krv i meso filma. Ali, i konačna stvarnost američkog društva. U tom je smislu film, unekoliko, prirodno američki, kao što su svi glumci koje sam naveo Amerikanci. Njihova imena izgovaramo u društvu, kao da je Amerika sve do kasnog poraća čuvala konačnu tajnu našeg poistovjećenja.'¹⁷

Francusko je filmofilstvo, dakle, od početka bilo američko. 'Kako netko može biti hoksovski-hičkokovac?' Bilo je to pitanje teorije, ali još više teritorije. To je ono što me nužno razlikuje od Jonathana, čije je filmofilstvo rođeno – kao i svačije – posredstvom novoga vala, ali njemu je, kao Amerikancu, sam novi val objekt filmofilstva, a filmofil, u povijesnom i francuskom smislu, njeguje svoj pogled na američkom filmu kao začaranom i zatvorenom svijetu, referencijalnom sustavu koji je dovoljan za tumačenje svega ostalog. 'Kad se Mel Ferrer nasloni na ljujačku, to je sjajno!' Kad sam upoznao Patrica Briona, tijekom rada na našoj knjizi o vesternu 1960-ih, gledao je gotovo isključivo američke filmove. Ali gledao ih je sve, znao je sve o svakome od njih. To je bilo iznad, netko bi mogao reći, ljubavi, znanja, strasti, misli, kulture filma; možda filmofilstvo pokriva točno shvaćanje te riječi. Ali možda postoje barem dvije vrste filmofilstva, kao što sam nedavno predložio (na konferenciji gdje sam govorio o *Gospođici Oyu*) razlikovanje dviju mizanscena. S jedne strane, mizanscena koja je sukladna razdoblju i viziji filma, određenom vjerovanju u priču i kadar, mizanscena koju moramo pažljivo razlikovati od drugih modela organiziranja slika koji se često miješaju i izmiču (*mise en plans, mise en place, mise en pages, mise en phrases, mise en images* i osobito *mise en plis*, koji pretapaju granice kadra)¹⁸. A s druge strane, mizanscena kao opći termin koji

¹⁷ Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur* (Paris: P.O.L., 1993.), str. 15.
¹⁸ Mizanplan, mizanprostor, mizanstranica, mizanriječ, mizanslika, mizanšav – igra s terminom kazališnog podrijetla *mise en scene* (mizanscena, postavljanje na scenu, režija) u smislu tipova organiziranja slika: postavljanje/režija planova, prostora, stranica, riječi, slika i osobito šavova (rubova). op. prev.



Hou Hsiao-hsien *Tripit* (*Zui hao de shi guang*), 2005.

Tsai Ming-liang *Rijeka* (*He liu*), 1997.

obuhvaća scenografski svijet svojstven svim igranim filmovima.

Moje filmofilstvo, u kojem nema ništa originalno, prvotno se sastojalo od pretraživanja lyonskog predgrađa kako bih pronašao kina koja su prikazivala loše sinkronizirane američke filmove, no tako sam otkrio i *Putovanje u Italiju* [*Viaggio in Italia*, 1953.]. Zato imam poteškoća prihvatiti sveobuhvatno filmofilstvo, čak i mudro selektivno, koje cijeli svjetski film smatra svojim područjem, videokazetu oruđem u sukrovnji (u iščekivanju nečega boljeg), televiziju prostorom prijenosa, a muzej svojom idealnom referencijom. Kao obično, definiciju je dao Godard, rekavši da je novi val, gaseći se, konačno premjestio film u povijest umjetnosti.

Dakako, to zaista nije bit onoga što bi vaša pisma mogla reći, ili kako bi netko na njih mogao odgovoriti (grubo ih tretiram u cjelini, a toliko su pojedinačna). Moramo se vratiti Nicolinom komentaru koji je Jonathan citirao u *Comparasons à Cannes*, kada je prvi put formulirao ideju vaše kabale, otkrivši u njemu 'nedavnu formulaciju onoga što mislim da je ukus ove skupine':

'Ako Fassbinderov film *Čuvaj se svete kurve* [*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1970.], unatoč nekim zajedničkim shemama i motivima, ne povezuje filmove *Prezir* i *Stanje stvari*, to je zato što, temeljno, to nije uistinu refleksivan film. U tom je smislu bliži Garrelovom *Ona je provodila tolike sate na sunčevu svjetlu* [*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1985.], njegova tema nije film nego tijelo, njegov materijal nije slika nego glumac, negov problem nije reprezentacija nego moć.¹⁹

To mi pomaže razumjeti određenu isključenost, ili barem podređenost u vašim pismima (Alexu uprkos) cijelog filmskog

područja, koje zaista ne znam kako bih nazvao. Nazovimo ga, nespretno, film govora, diskursa, kritičke namjere, prekida, misli, aparata, mozga, kao što Deleuze kaže (moram ga citirati, kao što vidite). Veliku prazninu (ili gotovo) vaše parade hitova čine, među ostalima, Alain Resnais, Marker (iako je *Bez sunca* dvaput dobro pozicioniran, zahvaljujući Adrianu i Alexu), Marguerite Duras, Hans-Jürgen Syberberg, Straub i Huillet (Deleuzeova egzemplarna trijada na kraju *Slike-vremena*).... Zapanjujuće je da u filmovima Eustachea, jednog od vaših odabranih filmaša, ne izdvajate njegove filmove aparata, poput *Prljavog filma* [*Une Sale histoire*, 1977.] i *Fotografija Alix* [*Les Photos d'Alix* 1980.]. Birate, umjesto toga, njegov najviše fizički film *Moje male ljubavnice* (film *Majka i prostitutka* djeluje na oba polja). Isto vrijedi i za minimalizam Chantal Akerman: vaš izbor ne govori mnogo o njezinim diskurzivnijim filmovima. Spominjete toliko filmova i redatelja, ali među njima nisu Stanley Kubrick ni João César Monteiro, a rijetko Tarkovski, Moretti i Kiarostami. A Godard u vašim pismima zauzima položaj prisutno-odsutnog Boga (uprkos Nicole...). Ukratko, to je pomalo kao da ste prerezali napola poglavlje naslovljeno '*Film, tijelo i mozak, misao*' u *Slici-vremena*. Ako se pažljivije pogleda temeljna sastavnica, kao što to Kent čini u interesu jasnoće, te ako kao vodiča uzmete Nicolinu misao, dodirujete se na nekoj vrsti idealne točke, naime, filma tijela. To bi trebao biti jamac filma, sa Cassavetesom kao njegovim junakom, a kineskim kladioničarom kao njegovim uzornim likom. Ono čemu se protivim, ili imam poteškoća razumjeti, ili možda priznati, nije toliko taj divlji ukus, dijelim ga s vama, jer u našem otvorenom filmofilstvu dijelimo gotovo sve, nego vaša sklonost da se to postavi kao intelektualna i osjetilna referencija ili prioritet. Usudio bih se reći, iako to možda nije na prvi pogled očito, da se to vrlo dobro slaže s, naravno, legitimnim i ponešto militantnim željama Alexa i Nicole, da se avangardni ili eksperimentalni film uvrste u globalnu filmsku kulturu.

19 'L'acteur en citoyen affectif' u Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck, 1998.) str. 243-52.



Kenji Mizoguchi *Legenda o Ugetsuu* (*Ugetsu monogatari*), 1953.

Carl Theodor Dreyer *Riječ (Ordet)*, 1955.



Njihov izostanak u francuskoj filmofilskoj kulturi je 'kobni ne-sporazum', kao što Nicole kaže. To je šokantno, ali objašnjivo. Zato se toliko toga više zahtjevalo od filma: vizija svijeta i stil ponašanja koje ne zadovoljava ni formalnost umjetnosti ni pretjerano čista materijalnost.

Zanimljivo, dolazimo do riječi civilizacija. Riječi što je znatno veća od filma, njegov život i smrt, ali i nutrina. Uz tu riječ nezaobilazno je ime: Manoel de Oliveira. Njega gotovo ne spominjete – Adrian jednom, u ime toga da ga spasi kao umjetnika (no, kakva je to sudbina, ako je na videu!). Nicole također, u završnom nizanju njezinih prijeko potrebnih filmova (ali, ne sa stvarnom sviješću, osim kao referencijom na dokumentaristički pogled, nezastupljen u vašim pismima). Kao što znate, de Oliveira je najstariji filmaš koji još uvijek snima filmove; upravo sada završava komplicirani film, čiju strukturu čine tri priče *Tjeskoba (Inquiétude)*, 1998.). Mogao bi biti najveći, kada bi ta riječ nešto značila. De Oliveira je zaokupljen, da to kažemo banalno, sudbinom svijeta, kako živjeti i umrijeti, kako preživjeti u skladu s logikom drvne i ugledne zemlje, koja je bila sretna ot-kriti svijet dok je bio vrijedan otkrivanja, neobične sudbine zemlje u kojoj su donekle izbjegnute najgori sukobi stoljeća zahvaljujući okrutnoj i sramotnoj diktaturi. On je, vjerujem, jedini filmaš koji zna prikazati, u jednom filmu, povijest svoje zemlje od njezina početka preko melankoličnog mita do kraja carstva: *Ne, ili uzaludna slava zapovijedanja ('Non', ou A Vã Glória de Mandar)*, 1990.). Zato što de Oliveira jest ta zemlja; dovoljno je vidjeti kratkometražni film iz 1956. *Umjetnik i grad [O Pintor e a Cidade]* da shvatimo što znači živjeti u rodnom gradu (Portu) i spoznati istinsku granicu između igara umjetnosti i života. Ili kako s ludim, a diskretnim majstorstvom prikazati trku crvene boje u pedesetak kadrova svakodnevice u dokumentarcu o pripadniku neoimpresionizma, otkrivajući snažan formalni senzibilitet i humor. Uz izuzetnu ljepotu slika i zapanjujuću viziju

snimateljskih i montažnih mogućnosti, de Oliveira u svim svojim filmovima iskazuje duboki osjećaj kulture i umjetnosti, njihova mjesta u svakodnevnom životu i zajedničkom sjećanju. Ukratko, on je veliki, neusporediv umjetnik i povrh svega istinski civiliziran čovjek, hipersvjestan i prestrašen završetkom svoje civilizacije, time što će njegova zemlja podleći Europi, a Europa je najkraći put za Ameriku (prisjetite se monologa starije seljakinje u *Putovanju do početka svijeta [Viagem ao Princípio do Mundo]*, 1996.), ili komične inscenacije Misterije Pasije u malome selu, u filmu *Isusova muka [Acto de Primavera]*, 1963.). Godard do civilizacije dolazi preko kulture, a kod de Oliveire kultura prirodno nastaje iz civilizacije. Uzgred, Godard, 'destabilizator' *par excellence*, našao se u neprilici tijekom intervjua s duhovitim i tvrdoglavim de Oliveirom. Intervju je potaknula de Oliveirina želja da upozna Deleuzea (teško bolesnog), kako bi ga pitao što misli pod koncepcijom Vremena i kako to povezuje s njegovim filmovima.

Ne znam što još pokušavam reći o de Oliveiri. Jednostavno, utješno je da je postojao i da postoji u svijetu filma, da osjećamo da je film istodobno i više i manje od njega, kao što to osjećamo s većinom bitnih filmaša. Sličan osjećaj, iako na posve drugi način, povezujemo i s Ros-sellinijem, njegovo uvjerenje da film nije vrhunac civilizacije te razlog zbog kojeg ga je napustio i zamijenio pedagogijom televizije.

Za razliku od stvarnog života, život gledatelja ili kritičara ne prisiljava na biranje. Ali, kada bih to zaista morao, stavio bih de Oliveiru ispred Cassavetesa; civilizaciju i njezine bolesti ispred tijela i njegovih bolesti. Zato što tijelo ostaje u srcu civilizacije – ne može to izbjeći – ali obrnuto nije moguće.

Sretan sam što sam proveo tri dana u predivnom, autentičnom prostoru de Oliveirova *Samostana [O Convento]*, 1995., koji uistinu oduzima dah. Razmišljao sam o svemu što je tamo uspio postići, uključujući i to što je vješto integrirao dvije ugledne međunarodne zvijezde (Catherine Deneuve i Johna Malkovicha) u nadasve lokalni film. Tamo sam prvi



Manoel de Oliveira *Načelo neodređenosti* (*O princípio da Incerteza*), 2002.



Manoel de Oliveira *Pismo* (*La Lettera*), 1999.

Chris Marker *Immemory One*, 1998.

put pročitao vaša pisma, što sigurno objašnjava ovakav odgovor. Mogao sam odgovoriti i drugačije. Mogao sam vam govoriti, primjerice, (s kumulativnim efektom generacije i individualnosti) koliko mi je moja stara ljubav za holivudskim filmom onemogućila otvorenije prihvaćanje novijih američkih filmova. Razdoblje studijskog sustava, od prestanka osvajanja Zapada do početka rata u Vijetnamu, bilo je jedino doba u kojem je Amerika bila civilizirana zemlja, kada se još mogla potvrditi, bez obzira na sav ideološki teret, kao jedna od zemalja, prije nego što je postala nesnosni zakon za sve ostale. Američki film danas premoćno vlada vrlinom tehnologije i novca, unatoč Monte Hellmanu, unatoč Ferrari, unatoč Timu Burtonu, unatoč *Mrtvom čovjeku* (kojeg je Jonathan s pravom spomenuo). Mogao sam vas pitati koliko i kako ta nova logika filmske strasti koju nastojite pobuditi djeluje (ili ne) na vašu predodžbu o onim filmašima koje ću nazvati, uprkos svemu, transcendentalnim, onima koji su dosegli razinu vrhunskih i nedostižnih figura i koje gotovo ne spominjete, kao da više ne pripadaju istome svijetu (i sâm sam često imao takav strašni dojam): F. W. Murnau, Dreyer (od *Vampira do Gertrud*), Buster Keaton, Fritz Lang, Hitchcock, Josef von Sternberg, Yasujiro Ozu, Mizoguchi, Bergman u *Personi*, Ritwik Ghatak, Bresson (unatoč Kentu, unatoč Nicole...). Mogao sam vam ponovno reći kako sam uvijek osjećao istinsku bliskost s filmom koji je preuzeo dužnost da govori o stanju svijeta, poput mnogih isječaka civilizacije: od *Noći i magle* [*Nuit et brouillard*, 1955.] do Strauba i Huillet, od Markerovih filmova eseja do *Vedroga znanja* [*Le Gai Savoir* 1968.], od *Kamiona* [*Le Camion*, 1977.] do *Ludwigova kuhara* [*Theodor Hierneis oder Wie man ehem. Hofkoch wird*, 1973.] i do, najpreciznije, *Moći govora* [*Puissance de la parole*, 1988.]. Mislim na dokumentarnu istinu i fikciju, koja danas ponovno otkriva sebe nasuprot brbljajuće tišine televizije. Trebamo tekst kao i sliku, glas kao i tijelo. Zajedno čine lik. Možda će slika Roucha, koju je Adrian toliko živo predočio,

a Nicole ponovno prizvala, u spoju s vašim pismima kao nadopunom, nanovo uspostaviti tijelo poučeno diskursom. Napokon, mogao sam vam reći kako danas smatram nevjerovatno zanimljivim, estetički i antropološki, cjelokupni 'film prolaza' (imenovao sam ga 'među-slike') koji priznaje ne samo esencijalnu nečistoću filma, nego i mnogo veću nečistoću koja bi mogla otići tako daleko da promijeni i samo ideju o njemu te ga, daleko od 'smrti', umetne u budućnost prošlosti, između fotografije, slikarstva, pisanja, glazbe (zajedno s nekim eksperimentalnim djelima, videoradovima i tehnološkim efektima velikih američkih filmova, kompjutorskom animacijom – priznajem da sam bio dirnut Alexovim pismom koje gotovo završava s IMAX-om, njegovom referencijom na Jeffa Walla, te svjedoči o nesigurnim stanjima koja će doći). *Immemory*... Markerovim riječima: svo sjećanje svijeta, beskonačno i svuda, uvijek pruža više i manje od filma.

Povjeravam vam ove fragmente osobne povijesti. Tako vam poručujem da su me vaša pisma dirnula i pobudila moju radoznalost. Jonathana poznajem već dvadeset godina, Nicole već dulje vrijeme, Alexa i Kenta odnedavno, a Adriana samo preko povremenih tekstova.

Jasno je da ova vrsta vježbe, pod krinkom obraćanja drugima, završava vraćanjem svakoga od nas samome sebi. Svatko od nas u uredništvu *Trafica* mogao je napisati pismo, koje bismo mogli, barem mislim, ovoliko mnogo ili malo smatrati mojim. S velikom naklonošću, zahvaljujem vam što ste bili, kroz nas, 'među-pisma'²⁰ i Jonathanu, našem pouzdanom prometniku, što je otvorio ovo kretanje.

Raymond

20 Igra između 'filma prolaza', 'među-slika' i 'među-pisanja' povezana s izložbom *'Passages de l'image'* iz 1989. koju je Bellour uredio, a temeljila se na vezama i miješanjima različitih tipova slika, nakon koje je objavio zbirke ogleđa o filmu, videu i fotografiji: *L'Entre-Images: photo, cinéma, vidéo* (Paris: La Différence, 1990.) i *L'Entre-Images 2: mots, images* (Paris: P.O.L., 1999.).



Fritz Lang, *M*, 1931.