

filmske mutacije: treći festival nevidljivog filma

Harun Farocki / Lav Diaz / Volker Pantenburg / Nicole Brenez / Jean-Luc Godard

Yasujiro Ozu / Jean-Marie Straub & Danièle Huillet

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi / Alexander Horwath / Robert Frank

Bruce Baillie / Ivan Martinac / Michael Klier

Heiner Mühlbrock / Lionel Soukaz / Jean-Isidore Isou / Ichiro Kataoka

Mia Elezović / Tanja Vrvilo / Collectif Outrage & Rebellion

Philippe Garrel / Othello Vilgard / Laura Waddington / Gisèle & Luc Meichler

David Faroult / Damien Roudeau / Caroline Deruas / Jean-Paul Noguès

Lech Kowalski / Ange Leccia / Jacques Perconte / Jean-Gabriel Périot / Fergus Daly

Pierre Léon / Robert Fenz / Marc Hurtado (Etant Donnés) / Guillaume Massart

Marylène Negro / Corinne Thévenon Grandrieux / Chaab Mahmoud

filmske mutacije: treći festival nevidljivog filma

INSTALACIJE ZA KINO | 12-18/12/09 | ZAGREB/MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI

' I sent a letter to a friend ' To: Nika and Alexis



IMPRESSUM

Produkcija / Produced by: FILM-PROTUFILM
Umjetnička direktorica / Art director: Tanja Vrvilo
Umjetnička urednica / Art editor: Jasna Žmak
Kustos(i)ce) / Curators: Volker Pantenburg, Nicole Brenez, Alexander Horwath, Lav Diaz, Tanja Vrvilo

Glavni suradnik / Main adviser: Vedran Pavlič
Stručni suradnici / Special advisers: Goran Sergej Pristaš, Petar Milat, Matthias Rajmann

Urednice knjižice / Catalogue editors:
Tanja Vrvilo, Jasna Žmak
Prevoditelj(i)ce) / Translators: Vedran Pavlič,
Marina Miladinov, Vlatka Valentić, Anja Iveković-Martinis,
Hana Dvornik, Kazuko Kono, Ivana Ivković
Korektura i lektura / Proof-reading: Dragica Nemeč

Vizualni identitet / Visual identity: Stanislav Habjan, Petikat
Oblikovanje kataloga / Catalogue layout: Joško Jureškin

Print koordinatorica / Print coordinator: Ana Šeba
Suradnice / Collaborators: Vedrana Klepica, Diana Mehek

Pomoć / Special help: Nikolina Majdak, Adriana Josipović,
Kate Marušić
Prijevod filmova i titljanje / Film translation and subtitling:
Vanda Gajšak Đokić (Dobbin), Marko Godeč (Ministarstvo
titlova)
Tehnički direktor i voditelj projekcija / Technical director
and screenings coordinator: Zlatko Domić
AVC Videotehnika / Video screenings: Irena Fitz,
Tomislav Šmider, Krunoslav Jalušić

Fotograf / Photographer: Bojan Mrdenović

Posebna zahvala / Special thanks: Damir Bartol Indoš

Hvala / Thanks: Željka Udovičić, Maja Petrić, Tihomir
Milovac, Snježana Pintarić, Juliana Stegner, Carmen Lhotka,
Jurij Meden, Branko Kostelnik, Jadranka Pintarić, Vera
Robić Škarica, Agar Pata, Ivanka Jagec, Tomislav Šakić,
Slobodanka Mišković, Dragan Rubeša, Olinka Vištica, Ivana
Ivković, Agata Juniku, Ivana Ivišić, Daniel Rafaelić, Yoshio
Tamura, Katsuyoshi Okamura, Melina Kocijan, Tomislav
Mikuljan, Pjotr Kobus, Kristijan Vukičević, Ana Lozić, Piano

www.filmskemutacije.com

Centar Zagreb, Best Western Hotel Astoria, Nikica Skender
(DHL)...

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Lionel Soukaz,
Jean-Luc Godard, Michael Klier, Chaab Mahmoud, Collectif
OUTRAGE & REBELLION, Regina Schlägnerweit, Antje
Ehmann, Anke Hahn (Deutsche Kinemathek), Doris Leutgeb
(Generali Foundation), Eric Le Roy, Fereidoun Mahboubi,
Hermine Cognie (CNC), Karin Wegmann, Rona Grünenfelder
(Vega Film), Marian Luntz, Tracy Stephenson (The Museum
of Fine Arts Houston), Angelika Ramlow, Gesa Knolle
(Arsenal Distribution), Larry Greenberg, Yoshiko Togawa
(Digital Meme), Yutaka Matsuda (Matsuda Film
Productions), Laurence Berbon (Tamasa Distribution), Olivia
Colbeau-Justin (Gaumont), Kitty Cleary (MoMa), Marleen
Labijt (Nederlands Filmmuseum), Constance de Willencourt
(Cinédoc), Mike Sperlinger (Lux), Dominic Angerame
(Canyon Cinema), Cathrin Schupke (Stiftung Deutsches
Historisches Museum), Ralf Sausmikat (EMAF), Barbara
Ulrich, Coralie Sévaux & Paula Ambrosini (Pierre Grise
Production), Katie-Marie Ford (Tate Modern), Oana Radu
(Romanian Cultural Institute New York), Ralph Niebuhr
(Cine+) ...

filmske mutacije: treći festival nevidljivog filma

INSTALACIJE ZA KINO | 12-18/12/09 | ZAGREB/MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI

06 Uvod / Introduction

10 Pismo koje bih ti htio pročitati osobno

17 I Sent a Letter to a Friend

23 Volker Pantenburg:

Harun Farocki - Working Images / Radne slike

55 Nicole Brenez:

The Visual Pamphlet: Milestones and Actualities

Vizualni pamflet: prekretnice i aktualnosti

67 Tanja Vrvilo:

Found Bodies / Nađena tijela

81 Eseji / Essays:

Filmovi Lava Diaza / Films by Lav Diaz

93 Lav Diaz:

Pjesme za Benjamina Agusana

Poems for Benjamin Agusan

103 Harun Farocki: Eseji / Essays

121 Volker Pantenburg:

Rez - Međuigra u sobi za montažu

137 Razgovor s Alexanderom Horwathom:

Analiza slučaja br. 1: kustostvo filmskog programa Documenta 12

145 Tanja Vrvilo:

Film Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima

Film by Ivan Martinac: Tactility in Splices

Program je realiziran uz potporu Ureda za kulturu, obrazovanje i sport Grada Zagreba i Hrvatskog audiovizualnog centra, u organizaciji umjetničke organizacije FILM-PROTUFILM s partnerima i uz potporu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Hrvatske kinoteke, Hrvatskog filmskog saveza, Goethe Instituta u Zagrebu, projekta East Dance Academy (Centar za dramsku umjetnost Zagreb, Nacionalni plesni centar Bukurešt, Maska Ljubljana, Tanzquartier Beč, Allianz Kulturstiftung), Human Rights Film Festivala i Multimedijalnog instituta mi2 te Ureda za kulturu Grada Rijeke i riječkog Art-kina Croatia.

The program is supported by Zagreb City Council for Education, Culture and Sport and Croatian Audiovisual Centre, organized by Art Organization FILM-PROTUFILM with partners and with the support of Museum of Contemporary Art Zagreb, Croatian Cinematheque, Croatian Film Clubs' Association, Goethe Institute Zagreb, project East Dance Academy (Centre for Drama Art Zagreb, National Dance Centre Bucharest, Maska Ljubljana, Tanzquartier Vienna, Allianz Kulturstiftung), Human Rights Film Festival and Multimedia institute mi2, Rijeka City Council for Culture and Art-Cinema Croatia.

INSTALACIJE ZA KINO

Tanja Vrvilo

Ako netko sastavlja blokove kretanja/trajanja, možda radi film.¹

Nazvao sam ovaj koncept filma Nevidljivo kino kako bih istaknuo činjenicu da se idealno kino uopće ne smije osjetiti, ne smije voditi vlastiti život, praktički ne smije tamo biti. Kino sagrađeno za Antology Film Archive bilo je relativno malo, za manje od 100 ljudi. Strop, zidovi, sjedala, sve je bilo presvučeno crnim baršunom; pod je bio prekriven crnim tepihom. Vrata i sve ostalo bilo je obojeno u crno. U cijeloj prostoriji, jedino ekran nije bio posve crn.²

Instalacije za kino. Tako je James Benning nazvao filmove za “normalno” prikazivanje predstavljajući svoj film *Bacanje pogleda* u kinu Gloria na dvanaestoj kaselskoj *Documenti* u sklopu filmskog programa *Drugi životi* kustosa Alexandra Horwatha. Njegov izraz, kojim smo naslovili ovogodišnje *Filmske mutacije* kao prvi filmski program u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjet-

nosti, potiče razmišljanja o odnosu filma i suvremene umjetnosti, o smještanju filma u izložbene prostore, o različitim načinima prikazivanja i remedijacije filma i o takozvanom filmskom kustoskom mišljenju kao mutaciji filmologije čije je područje znanja i istraživanja cijeli film, bez ograničenja povijesti, geografije, materijala i oblika. Obuhvaća i iskustva poslije tih izmještanja – “kino obrat” ili vraćanje pokretnih slika u prostor nevidljivog post-kina.

Iskustvo “stare” filmske projekcije i samo je instalacija za kino. Podsjećaju nas na to suvremeni mislioci filma, a možemo se prisjetiti i prvih povijesno-filmskih iskustava, poput često navođenog primjera radoznalosti ranih japanskih gledatelja koji su atrakciju sa zapada gledali bočno, bacajući poglede na projekcijski stroj, druge promatrače i svjetleće slike na platnu. *Nevidljivo kino* bio je naziv Kubelkine “crne kutije” sa svijetlećim ekranom, kao utopijskog prostora za gledanje i mišljenje filma. Naš festival nevidljivog filma utopijski povezuje filmske misli: kustoske, autorske, gledateljske i misli samih filmova.

Programi su osobni, ali višestruko su povezani. Spojeni su “zaljepcima”, montažom te “inteligencijom stroja”. Prikazat ćemo 55 radova različite materijalnosti (16mm, 35mm, video, MPEG2), različite temporalnosti gledanja (od 45 sekundi do 540 minuta), različitih modusa prikazivanja (multimedijske, filmske, galerijske projekcije)... Mnogi filmovi obrađuju ranije snimljeni materijal, *found footage*, od snimaka nadzorne kamere ili rada s tuđim materijalima do rada s različitim vlastitim materijalima, kao u dugogodišnjim projektima Lava Diaza.

Kustos središnjeg programa *Radne slike* Haruna Farockija je Volker Pantenburg, teoretičar filma u kontekstu suvremene umjetnosti, koji će zajedno s Harunom Farockijem, inovatorom “novog njemačkog filma” i suvremenog filmskog mišljenja, biti jedan od gostiju festivala. Sedam programskih cjelina pružit će uvid u neke pojmove iz Farockijeva arhiva vizualnih koncepata, temeljeći se na njegovom radu s već postojećim filmskim materijalima na *found footage* filmovima. Dio programa *Radne slike* posvećen je utjecajnim filmovima nadzornih snimaka redatelja Michaela Kliera i Heinerja Mühlenbrocka te višestrukim vezama u radu Haruna Farockija i Jean-Luc Godarda. Na temu rada sa slikama i rada samih slika održat će se dva predavanja: Pantenburgovo pod naslovom *Film kao teorija. Istraživanje slike s Harunom Farockijem i Jean-Luc Godardom* i Farockijevo predavanje *Ozbiljne igre*, prezentacija njegova najnovijeg projekta o američkom superiornom radu slika, u ovom slučaju kompjuterskoj animaciji za pripremu vojnika u Iraku i Afganistanu te u posttraumatske, terapijske svrhe.

Kustosica drugog, povezanog programskog bloka *Vizualni pamflet: prekretnice i aktualnosti* francuska je filmologinja Nicole Brenez, jedna od autorica izvornih pisama koja su nadahnula *Mutacije*. U njezinom ovogodišnjem programu zastupljene su prekretnice i aktualnosti Jean-Luc Godarda, Jean-Marie Strauba i Daniëlle Huillet te Lionela Soukaza, a zahvaljujući francuskom CNC-u prikazat ćemo restauriranu 35mm kopiju njegova kultnog filma *IXE*. A Nicole Brenez i Chaab Mahmoud su nam pripremili i “svjetsku premijeru” velikog

dijela nedovršenog kolektivnog filma *Outrage & Rebellion* u čijem je stvaranju sudjelovalo 44 redatelja i umjetnika. Prikazat ćemo 21 intervencionistički film, autora poput Philippea Garrela, Jean-Marie Strauba, Gisèle & Luca Meichler, Pierrea Léonea, Lecha Kowalskog, Davida Faroula, Fergusa Daly, Othella Vilgarda... nastalih u znak prosvjeda protiv policijske brutalnosti, kada je mladi redatelj Joachim Gatti teško ozlijeđen u mirnim prosvjedima u srpnju u Montreuilu, pogođen policijskim *flash ball* metkom u lice, u oko.

Program o socijalnoj koreografiji Nađena tijela zamislila sam u sklopu projekta *East-Dance-Academy: What to affirm? What to perform?* koji istražuje i afirmira situacije i načine pojavljivanja koreografskog mišljenja u neinstitucionalnom okružju plesa, performansa, eksperimentalnog filma u Istočnoj Europi. *Found bodies* program je nadahnut sa *found footage* filmovima Haruna Farockija, performativnim aspektima te tretmanom tijela i glasa u njegovim filmovima, a bavi se radom s bestjelensnim glasovima izvan filma i bezglasnim, postojećim, našim tijelima u filmu. Program uključuje dva filma talijansko-armenskih *found footage* filmaša Angele Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana, letristički filmski manifest Jean-Isidorea Isoua te poveznice i bliskosti dvaju filmova udaljenih filmskih liričara – *Kuće na pijesku* splitskog kinoklupskog majstora Ivana Martinca i *Mise za Dakota Siouxe*, predstavnika eksperimentalne scene San Franciska Bruca Bailliea. U ovaj nas program, ujedno o mutacijama filmske izvanprizorne naracije, uvodi naracija iz djetinjstva filma, fenomen vidljivog “glasa preko” ili

glasa iz *off-a* u japanskom nijemom filmu. Remek-djelo socijalne koreografije, film Yasujira Ozua *Rođen sam, ali...*, gledat ćemo, slušati i čitati uz izvornu naraciju (*kat-suben*) japanskog *benshija* Ichira Kataoke i glazbenu pratnju pijanistice Mie Elezović.

Pridružujemo se širokoj filmološkoj zajednici i posvećujemo ovogodišnje *Mutacije* našim prijateljima filmskim kritičarima, kustosima, pedagogima Niki Bohinc i Alexisu Tiosecu, koji su 1. rujna ove godine ubijeni u Manili. Za Niku i Alexis prikazat ćemo film Roberta Franka *Prezent* koji je odabrao Alexander Horwath te jedanaestosatnu i devetosatnu instalacije za kino filipinskog umjetnika Lava Diaza *Evoluciju filipinske obitelji* i *Smrt u zemlji Encantosa*. A kao što bi to rekao Alexis, željeli bismo ponovno vidjeti *Batang West Side*, još jedan film koji je postao nevidljiv.

S politički mišljenim filmovima Haruna Farockija, kolektivnim filmom *Outrage & Rebellion*, filmovima Lava Diaza, kao i s raspravom o neophodnosti filmske odgovornosti, aktualnosti i solidarnosti, povežujemo se s ovogodišnjim programom Festivala o ljudskim pravima na kojem će se prikazati *Leptiri nemaju sjećanja* Lava Diaza.

Najprije, zahvaljujemo autorima pisama-eseja o Filmskim mutacijama Jonathanu Rosenbaumu, Raymondu Bellouru, Alexanderu Horwathu, Nicole Brenez, Adrianu Martinu i Kentu Jonesu koji su osmislili prvi program 2007. godine i pokrenuli s nama ovaj festival. A još prije,

Alexanderu Horwathu, zato što je ideja o *Mutacijama* nastala tijekom razgovora s njim, godinu dana ranije. Zahvaljemo svim autorima i suradnicima (bolje rečeno, prijateljima) što su s nama dijelili svoje radove, zbirke, tekstove, pisma, razmišljanja, svoje znanje i prisutnost.

Posebno zahvaljujemo Tihomiru Milovcu i Snježani Pintarić te svim suradnicima u Muzeju suvremene umjetnosti na ovom uzbudljivom izazovu osmišljanja prvog filmskog programa u novoj dvorani Gorgona, koju zovemo post-kino. Nadamo se da ćete nam se pridružiti u tom izazovu i da ćemo zajednički otkrivati što su sve instalacije za kino.

Bilješke:

¹ Deleuze, Gilles u *The Philosophy of Film as the Creation of Concepts*, u *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. ur. Thomas E. Wartenberg i Angela Curran. Blackwell Publishing, London & Malden, MA: 2005, str. 33.

² Peter Kubelka, navod u Sitney, Sky “The Search for the Invisible Cinema” u Patterson, Clayton, *captured: a film/video history of the lower east side*, Seven Stories Press: 2005, str. 559-564.

INSTALLATIONS FOR KINO

Tanja Vrvilo

*If one puts together a block of movement/duration, perhaps one does cinema.*¹

*I gave this concept of cinema the name Invisible cinema to underline the fact that an ideal cinema should not be at all felt, should not lead its own life, it should practically not be there. The cinema as built for Anthology Film Archives was comparatively small in size, seating less than 100 people. Ceiling, walls, seats were all covered with black velvet; the floor was covered with black carpeting. Doors and everything else were painted black. In the whole room, only the screen itself was not completely black.*²

Installations for Kino. This is how James Benning named films for “regular” screenings when he presented his film *casting a glance* at Gloria-Kino of Kassel’s *Documenta 12* within the film program *Second Lives* curated by Alexander Horwath. This expression, also the title of this year’s *Film Mutations*, the first film program at

Theatre Gorgona of the *Museum of Contemporary Art*, prompts reflection on relations between film and contemporary art, on placing cinema within art spaces, on different ways of film presentation and remediation and on the so-called film curatorship-thought as mutation of filmology, whose field of knowledge and research is the whole cinema without limitations of history, geography, material or form. This expression also encompasses experiences that came after these displacements – “kino turn” or the return of moving images to the space of the invisible post-kino.

The experience of “old” film screening is itself an installation for the cinema. We’ve been reminded of that by contemporary film thinkers, and we could also recall historically the first film experiences, as the often cited curiosity of early Japanese viewers who were watching the attraction from the West sideways, casting glances towards the projection machine, towards other observers and the lit images on the screen. *Invisible Cinema* was the name of Kubelka’s “black box” with lit screen, a utopian space for watching and thinking the cinema. Our festival of invisible cinema utopically connects film thought of curators, authors, viewers and the films themselves.

The programs are personal but they are related manifold. They are also spliced and edited by the “intelligence of the machine”. We will show 55 works of different materiality (16mm, 35mm, video, MPEG2), different experience of temporality (from 45 seconds to 540 minutes), different modes of presentation (multimedia, theatre screening, art show installation)... Many of the

films have reworked previously recorded material, *found footage*, either of surveillance cameras and other’s footage or of own different materials as in the long term projects by Lav Diaz.

Volker Pantenburg, who has curated the main program *Working Images* on the films by Harun Farocki, is a theorist of film in the context of contemporary art and one of the guests of the festival together with Harun Farocki, an innovator of “New German Cinema” and contemporary film thought. Seven program blocks will provide insight into some of the ideas from Farocki’s archive of visual concepts, based on his work with existing film material, with *found footage* both in films and installations. Part of the program *Working Images* will be dedicated to influential films that use surveillance footage by filmmakers Michael Klier and Heiner Mühlenbrock and to multiple connections in the works of Harun Farocki and Jean-Luc Godard. Two lectures will be presented on work with images and the work of images themselves: *Film as Theory. Exploration of Image with Harun Farocki and Jean-Luc Godard* by Volker Pantenburg, and *Serious Games* by Harun Farocki, a presentation of his latest project on American superior use of computer animation images for the training of soldiers in Iraq and Afghanistan and for post-traumatic, therapeutic purposes.

The curator of the related program block *Visual Pamphlet: Milestones and Actualities* is French film theorist Nicole Brenez, one of the authors of the original letters which inspired *Film mutations*. Her program for this edi-

tion of the festival is comprised of turning points and actualities by Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and Lionel Soukaz, whose restored 35mm print of cult film *IXE* will be shown thanks to French CNC. In addition, Nicole Brenez and Chaab Mahmoud have prepared for us “the world premiere” of the great part of the yet unfinished collective film *Outrage & Rebellion*, the joint labor of 44 directors and artists. All in all, we are going to show 21 interventionist films by directors such as Philippe Garrel, Jean-Marie Straub, Gisèle & Luc Meichler, Lech Kowalski, Pierre Léone, David Faroult, Fergus Daly, Othello Vilgard...from the project created as a protest against police brutality, when young director Joachim Gatti was seriously injured during the peaceful demonstrations in Montreuil in July, hit by a flash ball bullet in the face, in the eye.

A program on social choreography *Found bodies* I conceived as part of the project *East-Dance-Academy: What to Affirm? What to Perform?* which explores and promotes situations and means of appearance of choreographic thought in non-institutional environments of dance, performance, experimental film in Eastern Europe. This program references Harun Farocki’s found footage films and the performative aspects and treatment of body and voice in his films, and deals with work employing bodiless voices outside of film and voiceless, existing, found bodies in film. The program includes films by Italian-Armenian *found footage* filmmakers Angela Ricci Lucchi and Yervant Gianikian and, the Lettrist film manifesto by Jean-Isidore Isou, connections and af-

finities between two films by distant film lyricist *House on the Sand* by Kino Club Split master Ivan Martinac and *Mass for the Dakota Sioux* by a representative of experimental San Francisco scene Bruce Baille. This program, which is also on mutations of off-screen narration, will be introduced through narration from the childhood of cinema and the phenomenon of visible “voice over” or voice-off in Japanese silent film. We are going to watch, listen and read the master-piece of social choreography, *I Was Born, But...* by Yasujiro Ozu, with original narration (*katsuben*) of a Japanese *benshi* Ichiro Kataoka, accompanied by piano player Mia Elezović.

We join the wider film community and dedicate this edition of *Mutations* to our friends, film critics, curators and educators Nika Bohinc and Alexis Tioseco, murdered in Manila on the 1st of September 2009. For Nika and Alexis we are going to show *The Present* by Robert Frank, selected by Alexander Horwath, the 11-hour and 9-hour installations for the cinema by Filipino artist Lav Diaz, *Evolution of a Filipino Family and Death in the Land of Encantos*. And, as Alexis would said, we wish to see again *Batang West Side*, another film which has become invisible.

With Harun Farocki’s politically made films, the collective film *Outrage & Rebellion*, films by Lav Diaz, as well as with the discussion about the necessity of film responsibility, actuality and solidarity, we connect with the this year’s program of Human Rights Film Festival which will show *Butterflies Have No Memories* by Lav Diaz.

We would like to thank authors of letters-essays on Movie Mutations Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Alexander Horwath, Nicole Brenez, Adrian Martin and Kent Jones, who conceived the first program in 2007 and helped us establish this festival. And, again, to Alexander Horwath, because the initial idea occurred during our conversation a year earlier, in Zagreb.

We thank all the authors, curators and collaborators (rather, friends) that they shared with us their works, collections, texts, letters, thoughts, knowledge and presence.

We specially thank Snježana Pintarić and Tihomir Milovac and all collaborators at the *Museum of Contemporary Art* for this exciting challenge of conceiving the first film program at the new theatre Gorgona, which we call post-kino. We hope you will join us and that we will discover together everything that installations for kino can possible be.

Notes:

¹ Deleuze, Gilles in *The Philosophy of Film as the Creation of Concepts*, in *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. ur. Thomas E. Wartenberg i Angela Curran. Blackwell Publishing, London & Malden, MA: 2005, str. 33.

² Peter Kubelka, quoted in Sitney, Sky “The Search for the Invisible Cinema” in Patterson, Clayton, *captured: a film/video history of the lower east side*, Seven Stories Press: 2005, pp. 559-564.

PISMO KOJE BIH TI ŽELIO PROČITATI OSOBNO

Moja draga Nika,

Zamolili su me da napišem članak za ovaj broj *Roguea*, a tema koju su mi dali sam ja. Uvijek mi je bilo nelagodno pisati na “javnim mjestima” o osobnim motivacijama za rad koji sam odabrao činiti, pa sam te odlučio iskoristiti kao izgovor: neke stvari moraš znati, koje možda osjećaš, ali ne razumiješ ako ti ih ne kažem, pa ću iskoristiti ovu priliku da ih stavim na papir.

Osim toga, kako sam mogao odbiti ovaj prijedlog kada si se baš neki dan prisjetila da je esej što ga je napisao naručitelj ovoga članka - u ranijoj inkarnaciji ovoga časopisa - odigrao središnju ulogu u tome da budemo zajedno. Moraju se vratiti vlastiti dugovi...

Kada smo se sreli u Rotterdamu prošloga siječnja, nešto mi je kod tebe odmah upalo u oči. Nije to bila tvoja ljepota, ili bolje, ne samo tvoja ljepota, nego tvoj način govora: koji i sada, nakon šesnaest mjeseci, toliko traži

od mene. Dragocjena je snaga u tvojim gestama, načinu na koji tvoje oči sjevaju, a ruke posežu da uhvate pravu riječ, što opisuje koliko imaš snažnu žudnju za komuniciranjem, osobito kada razgovor krene prema stvarima koje su ti bitne - integritetu tvoga rada, važnosti prirode, brizi za tvog brata. (Znam što misliš - prestani! Ovo mi nije materinji jezik! - ali, ovo nije pitanje poznavanja jezika.)

Nismo došli na festival u najboljim okolnostima: ti si bila bolesna i razočarana što nisi zaključila posljednji broj *Ekрана* prije odlaska iz Slovenije (u spoju s propuštenim letom i umnoženo s godišnjim zamorom borbe za uredničku neovisnost), a ja usamljen učenjem da živim sam, i nesposoban prihvatiti iznenadnu smrt oca sedam mjeseci ranije (što, kao što znaš, i dalje nastojim).

Nisam bio “na dobrom mjestu” mjesecima prije nego što sam te sreo, nemiran i užurban u odnosu s novim poznanicima, ali u Rotterdamu je bilo teško ne boriti se za jasnoću i mirnoću kada neki pred tobom, izmučeni

i umorni, ipak odbijaju da njihove riječi bezbrižno iskliznu...

Znam da ponekad možeš misliti da me je tebi privuklo to što radimo u istom području, ali moram ti reći da to nije nimalo točno. Zašto? Zato što mislim da je jedna od najvećih radosti koju netko može osjetiti dijeljenje onoga što smatra divnim s onim koji to inače ne bi opazio, i viditi razumijevanje. To je glavni razlog zašto volim predavati i zašto odbijam prikazati *Gospodare prstenova* svojim studentima (bez obzira koliko na tome često moji kolege inzistiraju). To je također dokaz da film nije ono što nas približava: jer, u tom smo smislu jednaki, pa moram pronaći druge stvari u sebi kako bi ih podijelio s tobom. Svi koji me poznaju, znaju koliko je to teško...

Ali, *Rogue* želi čuti o filmu! Ili barem o mojem radu i što sam u tome napravio. Zašto mi toliko znači, i zašto sam radio stvari koje sam radio. Dakle, moram pisati o filmu! Nešto od ovoga će ti se možda činiti poput stvari koje si

čula, moja draga Nika, ali ne brini, ako sam uspješan, sve će se na kraju posložiti i vidjet ćeš zašto je povezano s tobom, s nama, i s budućnošću.

Dopusti mi da počnem s pričom koja ti je možda dobro poznata.

Moj otac je 1997. godine odlučio da se moj brat Chris i ja, zajedno s mojom majkom, trebamo vratiti na Filipine (moj se otac kao što znaš selio između Manile i Vancouvera, nikada se ne udomaćivši u Kanadi. Podsjeti me da ti kopiram esej *Where’s the patis?*).

Preselili smo se u Kanadu 1983. godine, otišavši s Filipina samo nekoliko mjeseci prije smrti Ninoya Aquina i samo nekoliko mjeseci poslije mojeg drugog rođendana.

Poput većine tinejdžera, tek sam se navikavao na vlastitu kožu, ili barem to pokušavao, i užasavala me pomisao da se selimo u drugu zemlju u posljednje dvije godine moje srednje škole. Opirao sam se: u jednu ruku, roditeljima sam se bunio da ne želim imati ništa sa zemljom koja je toliko klasno svjesna i toliko korumpirana (iako mi nije smetalo tamo odlaziti na praznike...), a u drugu ruku, iznutra, jednostavno se nisam htio baviti pokušajima uklapanja u nesretne srednjoškolske društvene krugove u novoj zemlji. Osim toga, bio sam posve slomljen što moram napustiti prvu djevojku s kojom sam ikada plesao sentiši u svojem srednjoškolskom životu – Melodie Pangan – za koju sam siguran da me je uvijek smatrala samo prijateljem, ali koju sam ipak zvao

dramatično s aerodroma, u suzama, govoreći joj po prvi put da je volim. Ali, skrenuo sam...

Moj je otac zaveo brata i mene obećanjem cjelodnevnje klimatizacije i vozača koji će nas voziti gdje god želimo, što je priznajem olakšalo preseljenje (toliko o mojem šesnaestogodišnjem prkosu klasnoj svijesti). Obje ponude pokazale su se samo mamcem: stvari koje je mogao, ali nije želio, omogućiti.

Kao što znaš, nas je petero djece u obitelji, ali samo smo se Chris i ja, zajedno s mamom, vratili natrag. Glavni izgovor što smo se vratili samo on i ja bio je taj da smo najmlađi; s obzirom da se Chris upravo pripremao za upis na fakultet, dok sam ja završavao posljednje dvije godine srednje škole, mogli smo se lakše prilagoditi. Ali, drugi je razlog bio taj što smo muškarci i, poput muškaraca na Filipinima, želio nas je pripremiti za preuzimanje obiteljskog posla, da pomognemo zadržavati ono što je postigao ili to nadograđivati. Vjerujem da je glavni razlog za njegovu želju da se vrati moja majka bio taj da se vratimo i Chris i ja. Jako smo se povezali s mojom mamom, tijekom vremena u Vancouveru, budući da je tata često bio odsutan, pa je znao da je njezin pristanak ključan da nas dovede natrag. Što se tiče moje mame, ona se snašla u Vancouveru, nije joj bilo ugodno da joj posluža živi u kući, navikla je sama kuhati, čistiti i brinuti se za nas. Vratila se zbog njega, zato što je to on tražio.

Dvije godine su prošle, i moja se majka vratila u Van-

couver. Borila se s napadima depresije izazvanim njihovim sukobima, gubitkom kontrole nad obitelji, pa je odlučeno da se vrati u Vancouver na neko vrijeme, zbog terapije. Tada nisam znao da će to biti zauvijek, trebalo je biti na dva mjeseca. Prvi put se vratila 2006. na očev sprovod.

Moj brat Chris nikada se nije posve priviknuo na Filipine. Jedna od naših teorija je da nikada nije usvojio kulturu dublje od smicalica u Makati - a kako su njegovi prijatelji većinom bili stranci, a nije imao satove tagaloga, nikad nije ozbiljnije naučio jezik. Druga je mogućnost bila da jednostavno nije navikao živjeti pod budnim okom mog oca. Diplomirao je na Sveučilištu u lipnju 2001. i u kolovozu se vratio u Vancouver.

Što je ostalo od očevog sna - da zadrži obitelj na okupu na Filipinima i da jedan od sinova pokaže zanimanje za vođenje posla? Ja. I samo ja. S manje ljudi koji su u njoj živjeti, kuća je imala više prostora, nisam više dijelio sobu ni s kim, ali sam osjećao sve više i više gušenje. Nakon što sam diplomirao na studijima za poslovni menadžment, počeo sam raditi za oca. Izdržao sam od lipnja do studenoga 2004. prije nego sam priznao da više ne mogu. Ja bih ti rekao da sam dao otkaz. Moj otac je na obiteljskom okupljanju rekao rođacima da me je otpustio. Obje priče sada mogu proći; zaista nije važno.

Sender: Dad

Date: 24-04-2006

Time: 05:19:51pm

“BF 2 GF’s rich dad: I wana mari ur dauter, Dad: Do u work?

BF: Im a theology scholar.

Dad: Can u afford a weding?

BF: God wil provide.

Dad: Wat about a haus, raising a family & education of d kids?

BF: God wil provide.

Later...Mom: How’d it go dad?

Dad: D guy’s poor, & he thinks Im God!”

Sender: Dad

Date: 24-04-2006

Time: 05:22:32pm

“BF 2 GF’s rich dad: I wana mari ur dauter,

Dad: Do u work? BF: Im a Unvrsty Profsor nd a film critic.

Dad: Can u afford a weding?

BF: God wil provide.

Dad: Wat about a haus, raising a family & education of d kids?

BF: God wil provide.

Later...Mom: How’d it go dad?

Dad: D guy’s poor, & he thinks Im God!”

Nikada nisam želio biti filmski kritičar. I danas mrzim koristiti taj izraz za sebe, ali sam počeo to raditi redovito, samo zato što to olakšava život.

Mnogi filmaši, pogotovo filmaši na Filipinima, imaju problema s riječju kritičar. U državi imamo vrlo malo kul-

ture zdrave polemike, jer se svaki pokušaj ukazivanja na pogrešku smatra osobnim napadom. Rijetki su oni koji se s tim mogu prikladno nositi. Jedan se filmaš usprotivo ideji publikacije koju sam trebao uređivati pod naslovom “Criticine”: smetala mu je riječ kritika. Gadan izraz, valjda je mislio.

Prvi impuls svakog dobrog filmskog kritičara, a mislim da ćeš se s tim složiti, mora biti ljubav. Toliko biti dirnut da želiš podijeliti privrženost određenom radu ili preneti iskustvo tako da se drugi zainteresiraju. Zato pisanje kritika, predavanje, kustoski rad ili uređivanje filmskih programa, u idealnom smislu, moraju ići zajedno.

Prva prava recenzija filipinskog filma koju sam napisao bavila se filmom *Batang West Side* Lava Diaza. Znao sam da volim filmove, čak sam u jednom trenutku mislio da ću ih snimati i bio sam ponosan što su me vršnjaci gledali kao nekoga čije se mišljenje isplati doznati. Ali, unatoč tome, i unatoč iznenađujućem zadovoljstvu kad sam prvi put ugledao svoje ime u tisku, nikad se nisam ozbiljnije animao za pisanje filmske kritike.

Za mene nije pisanje recenzije filma *Batang West Side* (na koju sam tada bio prilično ponosan, ali sada na nju gledam pomalo posramljeno zbog pojednostavljenja) promijenilo stvari, nego više ono što se odvijalo prije i poslije pisanja: posvemašnji manjak angažirajućeg, inteligentnog pisanja o tom filmu koje bi se bavilo nečim drugim osim trajanjem. (Conrado de Quiros je pokušao, a možda je njegova potpora i važnija od samog tek-

sta.) *Batang West Side* je, kao što znate, film koji traje pet sati, i ako biste pročitali većinu članaka koje sam spomenuo (ne bih rekao raspravio), to bi moglo biti sve što ćete doznati. Čak je i Jessica Zafra, nakon što je organizirala prikazivanje filma preko svojeg angažiranog i kratkotrajnog časopisa FLIP-a (i naručila Lavov tekst), u idućem broju u pismima čitatelja nastavila zbijati okrutne šale o filmu.

Bio sam na trećoj godini studija kada je film premijerno prikazan, a u pet godina koliko sam živio na Filipinima, najbliže što sam došao kulturi preko filma bilo je nekoliko šala u *Travanj*, *svibanj*, *lipanj*, filmu o tri sestre u kojemu je glumila tada prilično popularna Alma Concepcion, i možda SPO1 *Don Juan: Da Dancing Policeman*, u kojem je glumio izvrsni Leo Martinez. Nije potrebno ni govoriti, *Batang West Side* je predstavljao odstupanje, ne samo duljinom, nego i estetikom: njegov ritam, udaljenost kamere od subjekta, trajanje kadrova, konstrukcija diskursa (jednako tako o prošlosti kao i o sadašnjosti), a posebno odnos prema publici – tvrdoglavu odbijanje da popusti našoj urođenoj potrebi za urednim svršetkom, prisiljavajući nas umjesto toga da izvučemo vlastite zaključke.

Nisam bio pripremljen za *Batang West Side*. Nisam čuo za Lava Diaza i jednostavno sam otišao zato što je trajala Cinemanila, a ne snima se svaki dan film takve duljine. Bio sam radoznao. Film je ostao sa mnom. Osobito kao jedan od prvih filmova koji me potaknuo da konkretno počnem razmišljati o tome što znači biti Filipi-

nac, o zamkama migracije. Rizicima koje je, a tome prvi put mislim sada dok pišem, moj tata vjerojatno razumio bolje nego itko drugi. Šteta što nikada nije vidio taj film.

Prošla je puna godina od premijere *Batanga West Sidea*, dobrih nekoliko mjeseci od teksta koji sam napisao, a još uvijek je bilo malo literature o tom filmu. Kontaktirao sam Lava i pitao mogu li ga intervjuirati, na što se ljubazno odazvao. Intervju je trajao gotovo sat vremena, a pitao sam ga sva pitanja za koja sam želio da su ga drugi pitali.

Zadovoljan rezultatom, koji se protezao na 12 stranica i bio objavljen na web stranici Indiefilipino.com (nek počiva u miru, kako sam je volio!), iskoristio sam cijeli bon za mobitel da pošaljem poruku da ga pročitaju svima u mojem skromnom telefonskom imeniku barem malo zainteresiranim za film. Naravno, gotovo nitko od njih nije odgovorio, ali neke zahvalne poruke na forumima Indiefilipino stranice učinile su da se osjećam toplo i uzbuđeno iznutra.

Postojali su ljudi, pokazalo se, koji su bili zaineteresirani za čitanje ozbiljnih tekstova o ozbiljnim filmovima - samo ih je trebalo napisati i objaviti negdje gdje će biti dostupni.

Prvi impuls je uvijek impuls ljubavi.

Što sam više filmova vidio, posebno lokalnih, nezavisnih filmova, više sam ih želio vidjeti. Što sam dublje ulazio,

odgovornije sam se osjećao, snažnija je bila potreba da nešto učinim, da podijelim ono što sam smatrao predivnim.

Pišući na engleskom, nikad nisam osjetio snažniju potrebu pisati o stranim (nefilipinskim) filmovima - iako su me to često tražili, i to najčešće o hollywoodskim filmovima. Iako općenito volim filmove, a ta je strast tijekom godina eksponencijalno rasla, nemam se potrebu staviti u službu onoga čemu to ne treba. Oduvijek sam razmišljao: zašto pisati o *Juno* kada gotovo ništa oštroumno nisam pročitao u tisku o izvrsnoj animaciji Roxleeja? Zašto pisati o *Nema zemlje za starce*, kad postoje blistavo šarmanтни filmovi Antoinette Jadaone koji čekaju da ih se otkrije? To je vrijedilo i za posao kada sam svaki drugi tjedan trebao recenzirati filmove na *The Breakfast Show* Studija 23. Neformalni uvjeti dogovora: mogu recenzirati sve što želim, domaće ili strano, novo ili staro, kratko ili dugo, sve dok oni mogu dobiti isječke za prikazivanje.

Ta rubrika nije izazvala neke posebne reakcije - bio je to samo dio emisije za gledatelje s kratkom koncentracijom - ali mislim da je nekim ljudima nešto značila: Krisu Villarinu, filmašu iz provincije Cebu koji je snimio kratki film *Binaliw*; skupini mladih početnika iz Davaoa koji su pokrenuli seriju filmskih radionica koja je vremenom narasla; i kaotičnoj skupini sudionika epizode posvećene nezavisnom filmu (prije nego što se taj termin počeo zloupotrebjavati) na Božić 2005. godine, u kojoj su gostovali Raya Martin, Khavn De La Cruz, Mes De Guzman, Roxlee, Lav Diaz, Pam Miras i vrlo

sramežljivi John Torres koji je prvi put javno govorio o svojim kratkim filmovima.

Jedna je stvar polako prerasla u drugu i ono što je počelo kao jednostavna radoznalost popraćena iskrenošću, razvilo se u opredjeljenje.

Filipinski film mi je mnogo dao, a svoji se dugovi moraju vratiti.

Premda nikada nisam očekivao da ću imati mogućnost putovati zbog filma, osobito ne na trošak drugih - polako su se počele ukazivati mogućnosti. Putovanje je povlastica, i to ne uzimam olako. U lipnju 2004. godine, netom nakon što sam diplomirao, prisustvovao sam konferenciji u Singapuru. Nekoliko mjeseci poslije, na temelju mojih tekstova, izabran sam da sudjelujem na Susretu mladih filmskih kritičara iz Europe i Azije, u organizaciji Azijsko-europske fondacije. Nekoliko mjeseci poslije, našao sam se u Berlinu kao dio Berlinale Talent Pressa (iako je to bilo samo dijelom subvencionirano, i posudba mojeg brata iz Kanade u posljednjem mi je trenutku omogućila da otputujem). Uslijedila su brojna putovanja, posvuda, od Singapura (7 puta) do Havaja, od New Dehlija (2 puta) do Pariza, Roterdama, Oberhausena, i, naravno, drage Slovenije, bio sam u žirijima i držao predavanja. Cijelo to vrijeme imao sam isto stajalište: da ljudi moraju pisati o vlastitim kinematografijama, a ne ostaviti onima izvana da propisuju što je važno.

Ali te su karte, ta putovanja, skupi. Hoteli su skupi.

Vrijeme je skupo. Zagađenje koje uzrokuju zrakoplovi na nebu stajat će nas na duge staze. Kada se sve te stvari zbroje, dobije se investicija: ozbiljno ulaganje na i u pojedinca. Zvučim li kao da ovo uzimam preozbiljno? Dopusti mi da to kažem drukčije: bez kulturalnog investiranja u mene, za posao koji sam obavio ili ga mogu obaviti u vezi s filipinskim filmom, nikada te ne bih susreo. Mnogo je toga za što se treba odužiti.

Ne volim pisati o filmskom festivalu Metro Manila. Nije mi se sviđalo prvi put kada sam to radio 2003. godine, ni drugi ni treći put. Nije mi se sviđalo ni kada smo, uz pomoć Erwina Romula, skicirali naše stajalište zahtijevajući promjene u festivalu i nastojeći oko toga okupiti poznate filmaše (potpisnici su, među ostalima, Eddie Garcia, Peque Gallaga, Jose Javie Reyes, Eric Matti). Nije ugodno kada vas "operu" kao bezvrijednog novinarčića koji za izjavu moli filmaše po imenu Laurice. To mi se nije sviđalo, ali sam to ipak učinio jer je dio mene iskreno vjerovao kako možemo učiniti nešto. To je vjerovanje na nekoliko trenutaka bilo zarazno, jer su se čak i oni koji su znali da od toga neće biti ništa ipak odlučili priključiti. Prijatelj na čijem sam kauču spavao većim dijelom tih tjedana poslao mi je nešto kasnije SMS poruku koja je i sada, tri godine kasnije, još uvijek sačuvana u mojem telefonu:

Postoji rečenica u Aguili kada secesionistu Morou kažu da je njegova bitka izgubljena. On odgovara da nije važna pobjeda, nego raditi ono što osjećaš da treba ra-

dititi. To je mudrost za tebe.

Moja draga Nika, ako u našem odnosu postoji neki izvor napetosti, onda je to ovo: moja ideja vezanosti za Filipine, snažna žudnja koju vidiš da moram ovdje živjeti i raditi, i način na koji to možda gledaš kao na pitanje pogrešno određenih prioriteta. Znači li mjesto više od osobe? Znači li moj rad na Filipinima više od mogućnosti života s tobom, negdje, bilo gdje drugdje? Moraš li ti biti ona koja seli, čini (znam da mrziš tu riječ, ali upotrijebimo je) žrtvu preseljenja? I što to govori o nama, ako uopće govori nešto - da je naša ljubav teža na tvojoj strani vage.

Znam da si prihvatila ideju da se preseliš ovamo, nadajmo se sljedeće godine, razgovarali smo - ali i dalje osjećam potrebu govoriti o nekim od mojih razloga zašto želim ostati, barem zasad. Ne pokušavam uspoređivati svoju privrženost Manili i tvoju privrženost Sloveniji, nego samo objasniti misli koje mi prolaze kroz glavu, stvari koje osjećam da moram učiniti, stvari koje, možda, možemo učiniti zajedno.

Tvoj, Alexis

ADDENDUM

1. Želim da Filipinsko vijeće za razvoj filma uvidi vrijednost dodijeljenog novca i da na odlazak u Pariz i trošenje

5 od 25 milijuna namijenjenih predstavljanju mladog festivala počne gledati kao na ulaganje, a ne kao na izlet.

2. Nadam se podršci filmašima s dovršenim radovima da otiđu u inozemstvo na festivale radi ponosa koji donose svojoj zemlji - želim da podrže njihove filmove i lokalno i pomognu da ih vidi brojnija filipinska publika.

3. Plačem za gubitkom filmova Manuela Conde o Juanu Tamadu.

4. Plačem za zemljom koja ne može nagovoriti jednog filipinskog Amerikanca koji posjeduje jedinu znanu kopiju Condeovog *Genghis Khana* na izvornom jeziku da vrati (tj. proda) film natrag svojoj domovini.

5. Plačem za generacijama Filipinaca, uključujući i samog sebe, koji ne mogu više pogledati Gerry De Leonov *Daigdig ng Ma Api*, a umjesto toga gledaju skenirane filmske reklame kojima se dive na Internetu.

6. Tugujem za baštinom koja je dopustila da kopije Mario O'Harinog *Tatlong Taong Walang Diyos* i filma *Peque Gallage Oro, Plata, Mata* zbog nemara postanu isprane sepije.

7. Plačem za Unijom i Sveučilištem Filipina koji su se urotili u apatiji i master negative blaga koji je producirao Bancom pustili da u netaknutim kutijama godinama trunu u prostorijama klimatiziranim samo pola dana.

8. Molim se da se neki senator ili kongresnik odluči na hrabri korak i pokrene donošenje zakona kojim će se osnovati nacionalni arhiv filma i zvuka.

9. Molim se da gradska vlast, pa čak i poduzetni i savjesni vlasnici kina, razmisle o izdvajanju 50 centavosa ili 1 pesa od svake prodane karte za očuvanje naše nacionalne audiovizualne baštine. Kino-karte opterećene su pravim mnoštvom poreza. Tako vam svega, to bi trebalo biti jednostavno!

10. Želim da Cinemalaya koja, zahvaljujući medijskoj i vladinoj potpori, proizvodi divno bezbrižno uzbuđenje, svoj trud stavi u službu filipinskog filma, a ne svojih vlastitih samodovoljnih pokušaja pokretanja mikro-industrije.

11. Želim da filmaši prestanu slušati Robbie Tana.

12. Želim da Cinema one, koja često producira bolje filmove od Cinemalaya, uistinu filmašima da neka prava na njihova djela i da ih prestane varati.

13. Želio bih da je Lav Diaz imao na raspolaganju veće proračune.

14. Želim da Raymond Red uspije napraviti Makapili i vratiti se stvaranju fantastičnih eksperimentalnih kratkih filmova.

15. Želim da Mike De Leon napravi još jedan film....

Molim...trebamo ga.

16. Želim da Roxlee dobije dovoljno novca da kupi vrijeme i napravi dugometražni animirani film.

17. Želim da svatko kupi knjigu Nicanora Tiongsona i Césara Hernanda *The Cinema of Manuel Conde*.

18. Želim da ima više knjiga o filipinskom filmu.

19. Želim da se objavi serija klasičnih scenarija.

20. Želim da Cinefilipino objavi film *Maalaala Mo Kaya* s rolama u pravom redoslijedu.

21. Želio bih da je Cinefilipino filmove Brocke objavio s barem malo brige i ljubavi, i da je priredio neke tekstove o filmu ili neke dodatke, a ne da ih je izbacio samo zbog zarade.

22. Želio bih da Nestor Toree otvori svoje oči...

23. Želim da se pretisnu Manunuri knjige o filipinskom filmu 1970-ih i 1980-ih.

24. Želim da se Manunuri uistinu brine o filipinskom filmu danas.

25. Želim da Manunuri uistinu recenzira filmove umjesto da samo dodjeljuje nagrade.

26. Želim da Krug mladih kritičara zaista bude mlad.

27. Želim da u Krugu mladih kritičara zaista budu kritičari.

28. Želim da Francis "Oggs" Cruz, Richard Bolisay i Dodo Dayao dobiju prostor u novinama, zato što su znatno zanimljiviji nego svi oni koji danas tamo redovito pišu.

29. Želim da se vrati Noel Vera.

30. Želio bih da je Hammy Soto još živ.

31. Želim da se objave rukopisi Hammyja Sote.

32. Želio bih da je Jo Atienza još uvijek u Manili.

33. Želim da imamo u potpunosti financirani Filmski muzej.

34. Želim da imamo Kinoteku.

35. Želim da UP Filmski centar ima bolja sjedala i prikazuje dobre filmove.

36. Želim da više ne-filmaša s Filipina počne putovati na festivale.

37. Želim da se o filmu uči u srednjim školama.

38. Želim da Teddy Co dobije priznanje koje zaslužuje za

svoj nesebičan rad.

39. Želim da Teddy Co više piše jer njegove ideje zaslužuju da se zabilježe.

40. Želim da kooperativi kooperiraju.

41. Želim da Khavn De La Cruz napravi svoj mjuzikl ESDA XXX.

42. Želim da se napravi igrani film Maxa Santiaga, a da kratki filmovi napokon dođu u moje ruke na DVD-u (Zdravo, Marla!)

43. Želim da Tad Ermitaño nikad ne prestane pisati i svirati u svojoj pećini.

44. Želim da Lourd De Veyra nastavi pisati o glumcima i filmu.

45. Želim da UFO Raymonda Leeja uspije.

46. Želim da imamo više regionalnih igranih filmova i više potpore za regionalne filmaše.

47. Želim da svi pogledaju *When Timawa Meets Delgado*.

48. Želim da netko spusti cijene za prikazivalačka prava MTRBC-a, posebno za festivale.

49. Želim da netko, bilo tko, napravi dobar, provokativan film o filipinskoj višoj klasi.

50. Želim da Ketchup Eusebio dobije više glavnih uloga.

51. Želim da Elijah Castillo uspije snimiti još mnogo filmova, ubrzo.

52. Želim da Cesar Hernando uspije prebaciti *Botika*, *Bituka*.

53. Želim da filmaši pokažu malo samopoštovanja i Vivi kažu da se nosi nakon što dobiju ponudu za snimanje još jednog eksploatacijskog filma.

54. Želim da više ljudi može pogledati *Bontoc Eulogy*.

55. Želim da Vic Del Rosario ne bude savjetnik predsjednika u Entertainmentu, s obzirom na škart koji proizvode, i, da, to uključuje filmove u kojima je zvijezda "prvi sin" Mikey Arroyo.

56. Želim da se Star Cinema zaustavi... jednostavno zaustavi.

57. Želim da postoji filmska knjižnica u koju bi ljudi mogli otići i čitati knjige o filmu.

58. Želim da filmski festival Metro Manila ne vode isti ljudi koji instaliraju javne pisoare (priznajem, ima i od njih koristi).

59. Želim da gradska uprava Manile sve one krugove i kvadrate ne naziva umjetnošću.

60. Želim da umjetnost gradske uprave Manile ne bude toliko bolja od bilo kojeg filma na festivalu Metro Manila.

61. Želim filipinskom filmu sav uspjeh u svijetu...

(prevela Tanja Vrvilo)

I SENT A LETTER TO A FRIEND

(iz pjesme *In memoriam* Lava Diaza / from the poem *In Memoriam* by Lav Diaz)

to: Nika and Alexis

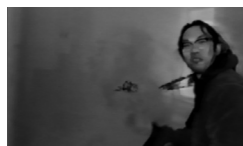
from: Alexander Horwath & Lav Diaz

from: Alexander Horwath

THE PRESENT PREZENT

ROBERT FRANK | 1966 | 35mm | colour, sound | 24'

Međunaslov: *Ponedjeljak*. I pogled s prozora: "Drago mi je da sam pronašao moju kameru. Sada mogu snimati. Ali ne znam što." Tako počinje *The Present*, nedvojbeno najljepši rad koji je Robert Frank dao filmu. Kako u filmu postoji prvo lice jednine? I kako to "Ja" može reći najintimnije stvari, kako može govoriti o trenucima apsolutne prisutnosti? O prisutnosti i o prezentnosti; i o presentu, koji razumijemo kao dar? Kako riječi moja sjećanje izgledaju i zvuče ako postanu film?



An intertitle: *Monday*. And a view from the window: "I'm glad I found my camera. Now I can film. But I don't know what." This is how *The Present* begins, arguably the most beautiful work that Robert Frank has given

to cinema. How does the first person singular exist in film? And how can this "I" say the most intimate things, how can it speak about moments of absolute presence? About the present and about presentness; and about the present, understood as a gift? How do the words my memory look and sound if they become film?

Alexander Horwath

Jednom je *netko* rekao: "Mislim da je maraton jedina atletska disciplina kojom bi se mogao baviti." Pa ako zbilja povjerujemo da "sjećanje nije repeticija nego kreacija", kao što je jednom *netko* napisao, onda neću lagati ako kažem da je taj *netko* iz prve rečenice Lav Diaz. Neću u tom slučaju zapravo lagati ni ako kažem i da je taj *netko* iz druge rečenice također Lav Diaz.

Već i sam podatak o 11 godina snimanja za 10 sati trajanja zbunit će i najtvrdokornije maratonce među filmašima. Ono što bi ih nadalje moglo zbuniti je pokušaj suhoparnog, pravocrtnog pričavanja radnje ovog filma, koja bi servirana tako, suhoparno i pravocrtno, mogla zazvučati kao *plot* najtvrdokornije sapunice. Neke bi producente navikle na industrijske uvjete rada moglo

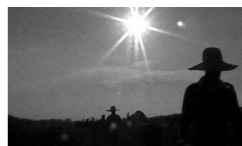
pak zbuniti to da je film sniman onda kada je za snimanje bilo novaca, te da je sve skupa stajalo između 30 i 40 tisuća dolara, najvećim dijelom zahvaljujući volonterskom duhu ekipe. Distributere, ili radije, filmske festivale i programatore, zbunit će činjenica da film i dalje nema fiksnu minutažu i da dostupne kopije ne zadiru od nesavršenosti, dok će publiku, usprkos spomenutim ep-skim razmjerima, najvjerojatnije zbuniti samo njegova nevjerojatna iskrenost i jednostavnost.

Uz sve to rečeno, neću lagati ako kažem da *evolucija jedne filipinske obitelji* nije jedina evolucija kojoj gledanjem ovog filma svjedočimo... to je prije svega i *evolucija kreacije jednog filipinskog umjetnika*.

Somebody once said: "I think that the mara-

thon is the only athletic sports I could ever do". Given that "to remember is to create rather than to repeat" – as *somebody* once wrote – one might truthfully state that the first *somebody* is Lav Diaz. As is, for that matter, the second *somebody*.

The sheer extent of time over which the movie was made – 11 years of shooting for the film's ten hours' running time – is likely to confound even the hardest-boiled marathon runners among filmmakers. A further attempt to give a cut-and-dried, linear account of the film's plot might prove to be more mystifying still. Such an outline runs the risk of pigeonholing the movie as the blandest of soap-operas. Seasoned industry veterans among producers, on the other hand, might be puzzled to find that, even



though made in quite a flush time, the film cost only between 30 and 40 thousand dollars – largely thanks to the crew's readiness to work for free. Distributors – or, rather, film festivals and programmers – are liable to be perplexed by the fact that the film's running time is not fixed, and that the copies at their disposal are less than perfect. However, despite the epic scope of the film, the prospective audiences are, for their part, most likely to be confused solely by its incredible sincerity and simplicity.

That said, one might once again truthfully state that an *evolution of a Filipino family* is not the only evolution to be traced in this work... First and foremost, the film is an account of *the creative evolution of a Filipino artist*. Jasna Žmak (prevela Vlatka Valentić)

from: Lav Diaz

EBOLUSYON NG ISANG PAMILYANG PILIPINO EVOLUTION OF A FILIPINO FAMILY EVOLUCIJA FILIPINSKE OBITELJI

LAV DIAZ | 2004 | video | b/w, sound | 643'

from: **Lav Diaz**

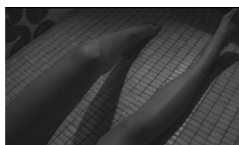
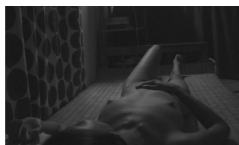
KAGADANAN SA BANWAAN NING MGA ENKANTO DEATH IN THE LAND OF ENCANTOS SMRT U ZEMLJI ENCANTOSA

LAV DIAZ | 2007 | video | b/w + colour, sound | 540'

Naša smrt, In Memoriam

Na dan 30. studenog 2006. godine, super-tajfun Reming (međunarodni naziv: Durian) pogodio je Filipine, ubio stotine ljudi i zatrpao sela oko vulkana Mayon u regiji Bicol. Devet sati teške i nesmiljene kiše i vjetrova uzrokovalo je potresne smrti i razaranje. Vulkanski otpad, kamene gromade, pijesak i blatne bujice prekrile su mjesto koje je nekoć bilo zeleno i spokojno. Prizor koji je ovaj događaj ostavio za sobom bio je apokaliptičan. U sjećanju danas živućih ljudi, to je najjači tajfun koji je pogodio Filipine.

Dva tjedna prije udara tajfuna, dovršio sam četveromjesečno snimanje filma *Heremias Book Two* upravo u mjestima koja je tajfun



uništio. Dobar dio filma *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolucija filipinske obitelji)* prije tri godine je snimljen tamo. Jako sam se vezao za to mjesto. Nisam shvatio opseg devastacije dok tjedan dana kasnije nisam sakupio dovoljno hrabrosti da odem tamo. Mjesta gdje smo snimali bila su razrušena; ceste su nestale, kuće su bile zatrpane ili rastrgane na dijelove, strukture urušene. Bilo je nevjerojatno, stravično. Sumornost i tuga bile su posvuda. Miris smrti zadržavao se u svakom uglu, čak i u spavanju, u snovima. Usred noći čuli bi se bespomoćni jauci, vrištanje i izvikivanje imena. Ljudi su kopali ili samo besciljno hodali, tražeći svoje bližnje; ljudi su pokapali bližnje; ljudi su gubili razum; ljudi su otupili od tolike boli. A pomoć je stigla prekasno.

Sustav je toliko nemaran i toliko korumpiran. Uzeo sam svoju kameru i, uz pomoć dvoje, troje prijatelja koji žive u tom kraju, počeo snimati; tada još nisam točno znao što. Dokumentarni film? Možda samo zapis, reportažu (Za koga? Za sebe? Naprosto sam osjećao da nešto moram napraviti.)? Jednostavno sam počeo intervjuirati ljude i snimati. Nakon tjedan dana neumornog i mahnitog snimanja, pogledao sam snimljeni materijal. I odlučio napisati priču. Odlučio sam napraviti film, kao spomen, i podijeliti ga sa svijetom; podijeliti našu žalost. To je jedino što mogu učiniti i čime mogu doprinijeti cijelom tom ludilu. Osmislio sam tri lika i pretpostavljao da će, kao i moja posljednja snimanja (*Ebolusyon* i *Heremias Book Two*), proces biti vrlo organski. Priču ću pisati pa-

ralelno sa snimanjem, služiti ću se metodom improvizacije, otkrivati ćemo stvari kroz proces. I tako smo sljedećih pet tjedana neprekidno snimali u najdevastiranijim predjelima, točnije u selu Padang. Padang su Pompeji. U jednom naletu voda, pijesak i kamene gromade skotrljali su se niz vulkan i sela više nema. Scenarij/dijalog/upute pisao bih prije snimanja određenog prizora. Pozvao sam dva kazališna glumca i jednu glumicu, jednog slikara i lokalne naturščike da igraju uloge. Tri prijatelja iz tog kraja sačinjavala su ekipu i osoblje. Kuća jednog prijatelja postala je našim produkcijskim sjedištem. Snimanje je za nas bilo ujedno potresno i oslobađajuće. Uvijek je padala kiša. Plakali smo, prigrlili što god nam tuga može dati, nismo mogli drugačije; glumci su imali slomove; vodili smo i razgovore o tome što se dogodilo, ali veći dio vremena borili smo se u tišini, pojedinačno, pokušavajući pomiriti sve. Jedan glumac, koji je medij, mogao je čak i vidjeti duhove koji pate. Snimali smo nad zatrpanim kućama, nad mrtvim tijelima. Pročišćavali smo se od vlastitih demona. Bilo je to putovanje u najdublju melankoliju postojanja.

Film govori o smrti ljepote, smrti estetike, o tome kako stvari mogu postati ružne. Posuđujem stih Rainera Marije Rilkea iz *Die erste Duineser Elegie (Prve devinske elegije)*: "Ljepota je početak užasa." Kako istinito i iskreno.

Veliki i prekrasni vulkan Mayon predstavlja metaforu te tvrdnje. Mayon je vulkan najsavršenijeg stožastog oblika na svijetu. Žilavi lokalni stanovnici, koji se zovu Bicol-

anos, nazivaju ga Daragang Magayon (prekrasna djeva). Na sunčan ili vedar dan Mayon je naprosto veličanstven prizor, savršena i božanska u svim uglovima. Na oblačan dan čovjek čezne i čeka da proviri iz pokrova kumulusa. No to je ujedno jedan od najsmrtonosnijih, ako ne i najsmrtonosniji vulkan na planeti. Godine 1814., za vrijeme španjolske ere na Filipinima, oslobodila je svoju razornu silu i zatrpala okolne gradove kamenjem i lavom. Sjećanje na taj događaj još uvijek proganja lokalno stanovništvo. I dalje se o njemu pričaju priče, mitovi i legende. Umjetnici i dalje iz tog sjećanja crpe inspiraciju i stvaraju radove. Imaju i prekrasan park, koji se zove Cagsawa i stvoren je iz ruševina, kako bi ih uvijek podsjećao na taj događaj. U ironičnom obratu, Mayon je jednostavno uništila park koji je bio tako vjerno posvećen njenoj ljepoti. Ljepota pridiže svoju ružnu glavu, da tako kažem, i ubija one koji pripremaju 'šminku i produkcijski dizajn'. Odnosno, estetika kao preokupacija može biti jako razorna i užasavajuća: sjetite se na primjer Vincenta van Gogha ili pak Kurta Cobaina i Marka Chapmana, velikih metafora ironične prirode estetske preokupacije.

Središnje mjesto u priči, koja je rasla i razvijala se tijekom šestotjednog snimanja, zauzima povratak velikog filipinskog pjesnika Benjamina Agusana u svoje rodno mjesto, Padang, koje je sad zatrpano. Prethodnih sedam godina proveo je u Rusiji, u starom gradu koji se zove Kaluga, na stipendiji i studijskom boravku, držeći predavanja i radionice na sveučilištu. Nastavio je pisati poeziju; dvije knjige tuge i čežnje proizašle su iz tog

procesu. Snimao je video kolaže, zaljubio se u slasku ljepoticu, pokopao sina i gotovo poludio. Vratio se kako bi pokopao svoje pokojnike – oca, majku, sestru i ljubavnicu. Vratio se kako bi se suočio s nekim pitanjima i tajnama, kako bi zaliječio rane ili stvorio nove. Vratio se kako bi stao licem u lice s Mayon, pobješnjelom ljepoticom i muzom njegove mladosti. Vratio se kući kako bi se suočio sa zemljom koju je toliko volio i mrzio, s Filipinima. Vratio se kako bi umro. U pozadini nalaze se njegovi prijatelji, suparnik i sin. Njegov je povratak estetsko putovanje.

Our Death, In Memoriam

In November 30, 2006, super typhoon Reming (international name: Durian) struck the Philippines killing hundreds of people and burying villages around the Mayon volcano area in the Bicol region. Nine hours of relentless heavy rain and wind caused harrowing deaths and destruction. Volcanic debris, boulders, sand and mudflows covered the once verdant and serene place. The sight of the aftermath was apocalyptic. The typhoon was the strongest to hit the Philippines in living memory.

Two weeks before the typhoon struck, I wrapped the four-month shoot of *Heremias Book Two* in the very same places that the typhoon destroyed. A good part of *Evolution of a Filipino Family* was also shot there three years ago. I've become so attached to the place. I didn't realize the magnitude of the devastation till I had gained enough courage to visit the place a week later. The plac-

es where we shot scenes were all in ruins; the roads were gone, the houses were either buried or torn to pieces, structures collapsed. It was unbelievable; horrifying. Gloom and sorrow were all over the place. The smell of death was hovering in every corner, even in sleep and in dreams. You could hear hapless wails in the dead of the night, names being screamed and cried out. People were digging, or just walking aimlessly, looking for loved ones; people were burying loved ones; people were going insane; people were numbed by so much pain. And help was late in coming. The system is so neglectful and so corrupt. I got hold of my camera and with the help of two, three friends living in the area, I started shooting I don't know what yet then. A documentary? Maybe just a recording, a reportage (For whom? For myself? I just felt I had to do something.)? I just started interviewing and shooting. After a week of frenzied and relentless shoot, I watched the footage. And I decided to write a story. I decided to make a film, a memorial, and share it to the world; share our grief. It's the only thing I can do and contribute to all the madness. I created three characters and just like in my last shoots (*Evolution* and *Heremias Book Two*), I reckoned, the process would be very organic. I will write the story as we shoot; do improv method; we will discover things through the process. And so, for the next five weeks, we were shooting nonstop in the most devastated areas, specifically the village of Padang. Padang is Pompeii. In one sweep, water, sand and boulders rolled down the volcano and the village is gone. I wrote scripts/dialogue/instructions before a scene was shot. I invited three theater actors, a paint-

er and local non-actors to play the parts. Three local friends became the crew and staff. A friend's house became our production house. The shoot was both harrowing and liberating for us. It was always raining. We wept, embraced whatever sorrow can give us, we can't help it; actors were breaking down; we had had discourses of what happened but most of the time, individually, we struggled in silence trying to reconcile everything. One actor, a medium, could actually see the suffering spirits. We were shooting over buried houses, over dead bodies. We were purging our own demons. It was a journey into the deepest melancholia of existence.

The film's discourse is on the death of beauty, death of aesthetics, how things can turn ugly. I borrow Rainer Maria Rilke's line from his *Duino Elegy I*: "Beauty is the beginning of terror." How true and honest.

The great and beautiful Mayon Volcano is a metaphor for the argument. Mayon is the only volcano in the world with the most perfect cone. The resilient locals, called Bicolanos, refer to it as Daragang Magayon (beautiful maiden). On a sunny or clear day, the sight of Mayon is just majestic, perfect and heavenly in all angles. On a cloudy day, you would long and wait for her to peek from within the cumulus covers. But it is also one of the deadliest, if not the deadliest, volcanoes in the planet. In 1814, during the Spanish era in the Philippines, it unleashed its havoc and buried the surrounding towns with rocks and lava. The memory of that event still haunts the locals. They continue to tell stories, myths

and legends about the event. Artists continue to be inspired and create works from the memory. They have a beautiful park, called Cagsawa, created from the ruins to remind them always. And in an ironic twist, Mayon just simply destroyed the park that is so faithfully dedicated to her beauty. Beauty rears its ugly head, so to speak, killing those who prepare the 'makeup and production design'. Or, the pursuit of aesthetics can be very devastating and horrifying, e.g. Vincent Van Gogh, or think of Kurt Cobain and Mark Chapman, great metaphors on the irony of the pursuit for aesthetics.

The story that grew and evolved during the six-week shoot revolves on the return of the great Filipino poet, Benjamin Agusan, to his birthplace, Padang, now buried. He was in Russia, in an old town called Kaluga, the past seven years, living there on a grant and a residency, taught and conducted workshops in a university. He kept writing poetry; published two books of sadness and longing in the process. He was shooting video collages, fell in love with a Slavic beauty, buried a son, and almost went mad. He came back to bury his dead—father, mother, sister and a lover. He came back to confront some issues, to face secrets, to heal wounds, or create more wounds. He came back to face Mayon, the raging beauty and muse of his youth. He came home to confront the country that he so loved and hated, the Philippines. He came back to die. In the backdrop are his friends, nemesis and a son. His return is an aesthetic journey.

Lav Diaz
(prevela Anja Iveković-Martiniš)

Kustos / Curator Volker Pantenburg:

HARUN FAROCKI - WORKING IMAGES

HARUN FAROCKI - RADNE SLIKE

HARUN FAROCKI - WORKING IMAGES

HARUN FAROCKI - RADNE SLIKE

Volker Pantenburg

Godine 1995. film je proslavio svoj stoti rođendan. Neki su – po tko zna koji put – navijestili njegovu skorou smrt, dok su drugi već odustali od brojanja koliko je puta već bio pokopan. Harun Farocki dovršio je svoj film *Arbeiter verlassen die Fabrik (Izlazak radnika iz tvornice)*, montažu u kojoj se vraća jednom od prvih motiva filmske povijesti, prateći njegov kontinuitet i promjene. Popeo sam se na vlak s nekolicinom kolega sa studija – još jedan filmski motiv – i otputovao u Köln, gdje se taj film prikazivao na jednoj umjetničkoj akademiji zajedno s još nekoliko Farockijevih filmova. Prije toga vidio sam samo jedan ili dva njegova filma pa mi je to bila prva prilika da steknem dojam o velikom i sve većem filmskom korpusu na kojemu je Farocki radio od 1966. godine.

Iznenadilo me da gotovo nitko s umjetničke akademije nije prisustvovao tom događaju i tijekom projekcije bili smo gotovo sami u dvorani. Nekoliko godina kasnije pročitao sam da se Farockija smatra “najpoznatijim među nepoznatim filmašima”.

Otada su se stvari promijenile: *Interface*, Farockijeva prva instalacija (nastala iste godine, 1995.), pružila mu je drugi (ili čak treći, uzmemo li u obzir televiziju kao važnog saveznika od 60-ih do 90-ih godina) kontekst u kojemu će proizvesti i prikazati svoj rad. Muzeji i galerije počeli su izlagati i koproducirati instalacije, nudeći nove prostore, otvarajući put prema novoj, široj publici i privlačeći sve veću pozornost kritičara. U toj dvokanalnoj projekciji Farocki je počeo istraživati jedinstveni način



sučeljavanja slika u onome što je nazvao “mekom montažom”, pri čemu se pozivao na Jean-Luca Godarda: “Kada je Godard predstavio svoj *Numéro Deux (Broj dva)* 1975. godine, 35-mm film koji (uglavnom) prikazuje dva video monitora, bio sam siguran da se radi o novom doživljaju video editiranja, usporedbi dviju slika. Što je tim dvjema slikama zajedničko? Što jednoj slici može biti zajedničko s drugom?” Poput Godarda, Farocki se oduvijek zanimao za SLIKE i za RAD. Kako radimo sa slikama? Kako slike same rade? To je pitanje postavio u brojnim filmovima i tekstovima, i to za zapanjujuće raznolik niz slika: televizijske ili novinske slike iz Vijetnama, duplerice u *Playboyu*, istkane slike kakve proizvodi Jacquardov tkalački stroj. Slike Albrechta Dür-

era koje prikazuju zakone perspektive, zračne fotografije Auschwitzta, slikarstvo mrtve prirode iz 16. i 17. stoljeća, snimke iz nadzornih kamera, roboti kojima upravljaju slike, oružja dalekog dometa kojima upravljaju kamere; ovaj popis mogao bi biti i duži, ali i u ovom obliku dobro pokazuje raznovrsnost slika kojima se Farocki bavio i nastavlja se baviti.

Kada je Farocki 1983. pisao o kolažnom videu Michaela Kliera *Der Reise (Div)*, urbanoj simfoniji koja se gotovo u potpunosti sastoji od snimaka iz nadzornih kamera, naslutio je da se u toj vrsti slika skriva nešto sasvim novo. To ga je navelo da zamisli kakav su dojam prve fotografije morale ostaviti na promatrača: “Prve fotografije, ali to se može uvijek iznova dogoditi, pokazale su kako tema slikanja ne moraju biti samo važni ljudi, predmeti ili događaji. Slučajne slike, budući da su slike na isti način kao i one namjerne i planirane, postavljaju pitanje o onome što treba biti: hijerarhija, značenje ili smisao.”

Sastaviti pet programa s filmovima Haruna Farockija istodobno je lako i teško. S jedne strane ne možete pogriješiti: svaki njegov film vrijedan je gledanja, i što više ih vidite, to više kontinuiteta, poveznica i veza ćete zamijetiti. S druge strane, teško je napraviti izbor i čini se da pet projekcija nudi daleko premalo vremena i prostora. U svome izboru od 13 filmova i 2 instalacije nastojao sam istaknuti neke konstante koje se povlače kroz više od četrdeset godina Farockijeva rada – sami ćete otkriti koje, nema potrebe da previše otkrivam. Također smo se brzo složili oko toga da želimo uvrstiti

dva filma koji se bave naglim političkim promjenama u Rumunjskoj i Istočnoj Njemačkoj prije dvadeset godina (*Videogramme einer Revolution (Videogrami revolucije)* i *Die führende Rolle (Glavna uloga)*). Veoma sam sretan što je Tanja Vrvilo omogućila da se program upotpuni dvjema dodatnim projekcijama, od kojih jedna ukazuje na Farockijevu namjernu srodnost s Godardom (*Ein Bild (Slika) / Passion (Strast)*), dok druga – Klierov i Mühlbrockov video – rasvjetljava važnu pozadinu na koju sam se ranije osvrnuo: Farockijevo zanimanje za ono što je nazvao “operativnim slikama”, slikama koje “rade” jer su dio operativnih postupaka poput nadzora ili, kao u njegovoj najnovijoj instalaciji, liječenja vojnika od ratne traume. Eksplicitni odjeci Klierova videa zamjetni su u instalaciji *Gegen-Musik (Protuglazba)* (2004.), kao i u onoj pod nazivom *Ich glaubte Gefangene zu sehen (Mislio sam da gledam osuđenike)* (2000.), koje su također uvrštene u program.

Film nije mrtav; naprotiv, on živi nekoliko paralelnih života, sa svim prilikama, problemima i nesporazumima koje to donosi sa sobom. Njegova glavna rezidencija još uvijek je, prema mome mišljenju, kino; i ja smatram važnim znakom to što se Farocki vratio 16-mm filmu i kino distribuciji u svome radu *Zum Vergleich (Za usporedbu)*. Međutim, DVD i Internet, kao i muz-eji i izložbeni prostori, također predstavljaju alternative, komplementarne životne sfere. Važan forum za tu vrstu diversifikacije svakako su festivali poput ovoga, budući da nude nužan prostor za javnu raspravu, koja je stekla osobitu važnost u proteklih 10 ili 15 godina. Upravo zbog toga želio bih zahvaliti Tanji Vrvilo što me pozvala da

sastavim ovaj program, a zahvaljujem, dakako, i Harunu Farockiju na njegovu neumornom i kontinuiranom radu sa slikama.

In 1995, cinema celebrated its 100th birthday; some people sensed – yet again – its imminent death, others had given up counting how many times it had already been buried. Harun Farocki finished *Workers Leaving the Factory*, a montage that returned to one of the first motifs of film history, tracing its continuities and changes throughout film history. Together with some fellow students, I took the train – another early cinema-motif – to Cologne, where this film and a number of other Farocki-films were shown at an art school. I had only seen one or two of his films before, so this was my first opportunity to get an impression of the large and ever growing body of work that Farocki had been producing since 1966. I was surprised that hardly anybody from the art school participated in the event, we stayed pretty much by ourselves during the projections. Some years later, I read that Farocki was considered “the best known of the unknown filmmakers”.

Since then, things have changed: With *Interface*, his first installation (made in that same year, 1995), Farocki encountered a second (or, considering TV as an important ally between the 1960s to 1990s, rather a third) context to produce and show his work. Museums and galleries started exhibiting and co-producing installations, providing new spaces and leading to new, larger publics and to an ever increasing amount of critical attention. With the two channel-projection, Farocki started

to investigate a unique mode of confronting images in what he called “soft montage”, referring back to Jean-Luc Godard: “When Godard presented *Number Two* in 1975, a 35-mm film that (mainly) shows two video monitors, I was sure that here was the new experience of video editing, the comparison of two images. What do these two images share? What can an image have in common with another?” Like Godard, Farocki has always been concerned with IMAGES and with WORK. How do we work with images? How do images themselves work? In his numerous films and texts, has raised these questions for an astonishing variety of images: TV or newspaper images from Vietnam, the centerfold-pinup in *Playboy*, the woven images the Jacquard-loom produces. Albrecht Dürer’s scale pictures depicting the laws of perspective, aerial photographs from Auschwitz, still life-painting from the 16th and 17th century, pictures from surveillance cameras, robots operated by images, long-distance weapons guided by cameras; the list could easily be continued, and it gives an impression of the diversity of image-types that Farocki has dealt with and keeps on dealing with.

When Farocki wrote about Michael Klier’s collage-video *The Giant* in 1983, a city-symphony made up almost entirely from surveillance footage, he sensed that there was something genuinely new in this type of images. It made him imagine how photographs must have appeared to the first beholders: “The first photographs, but this can appear over and over again, demonstrated that not only important people, objects or events can become the subject of images. In being images in the

same way as those intended and planned, the accidental images raise the question what that is supposed to be: hierarchy, meaning or sense.”

Putting together 5 programmes with films by Harun Farocki is easy and difficult at the same time. On the one hand, you cannot go wrong: each and every film is worth seeing, and the more you see, the more continuities, links and connections you notice. On the other hand, it is hard to make a choice, and 5 programs seem to provide far too little time and space. In my choice of 13 films and 2 installations, I tried to accentuate some threads that remain constant throughout more than 40 years of work – you’ll find out which, no need to give away too much. We also agreed quickly that we wanted to include Farocki’s two films dealing with the rapid political changes in Romania and the GDR twenty years ago (*Videograms of a Revolution* and *The Leading Role*). I’m very happy that Tanja Vrvilo made it possible to complement this program with two additional screenings, one of them pointing to Farocki’s elective affinities with Godard (*An Image / Passion*), the other one – Klier’s and Mühlbrock’s videos – highlighting the important background I hinted at before: his interest in what he calls “operative images”, images that “work”, being part of operative procedures like surveillance or, in his latest installation, military trauma-therapy. Explicit echoes of Klier’s video can be perceived in *Counter-Music* (2004) as well as in *I Thought I Was Seeing Convicts* (2000), the two installations included in the program.

Cinema is not dead, it rather leads several different lifes

at once – with all the chances, problems and misunderstandings that this brings about. Its principal residence, I would argue, is still the movie theater; I take it as a signal, that Farocki returned to 16-mm and theatrical distribution with *In Comparison*. However, DVD, the Internet as well as museums and exhibition spaces have provided alternative, complementary life spheres. An essential forum for this kind of diversification are, of course, festivals like this one, providing necessary venues forms of public discussions that have become so much more important during the last 10 to 15 years. That’s why I would like to thank Tanja Vrvilo for inviting me to put together this program and, of course, Harun Farocki for his indefatigable and ongoing work with images.

Volker Pantenburg

(prevela Marina Miladinov)

Ovo je radni naslov projekta na kojemu trenutno radimo. Radi se o statusu određene vrste slika: kompjuterskoj animaciji. Slike koje prikazuju poprište borbi u Iraku ili Afganistanu izgledaju poput kompjuterskih igrica, ali služe ozbiljnoj svrsi. Američka vojska koristi ih kako bi regrutirala vojnike i pripremila ih za borbu, ali i u terapeutske svrhe. Te slike prikazuju vojnike i veterane koji su pretrpjeli ratnu traumu, to su animacije koje najprije bude sjećanje na proživljeno kako bi ga zatim prevladale.

Ove kompjuterske slike su slike moći. Iako su inferiorne fotografsko-filmskoj slici kojoj teže, one svjedoče o nadmoći u ratu. Protivnici SAD-a i drugih bogatih zemalja nemaju animacije koje bi prikazivale njihov rat – što je također asimetrija.

Govorit ću o tom radu i pokazati neke primjere.

It is the working title of the project we are currently working on. It deals with the status of a particular type of images: the computer animation. These images, showing the battlefields of Iraq or Afghanistan, look like computer games, but their purpose is serious. The US military uses them to recruit soldiers and prepare them for combat, but these images also serve therapeutic purposes. They show soldiers and veterans who have suffered a war trauma; they are animations that first awaken the memories of the experience in order to overcome them.

These computer images are images of



Predavanje / Lecture Harun Farocki

ERNSTE SPIELE

SERIOUS GAMES

OZBILJNE IGRE

EDA – What to Affirm? What to Perform?

power. Even though subject to photographic and cinematic image, which they are verging upon, they are witnesses of military superiority. Adversaries of the USA and other wealthy countries have no animations to show their wars – which is also a sign of asymmetry.

I want to talk about this work and show some examples.

Harun Farocki
(prevela Marina Miladinov)

Predavanje / Lecture Volker Pantenburg

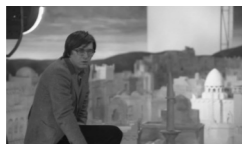
FILM AS A THEORY. RESEARCHING THE IMAGE

WITH HARUN FAROCKI AND JEAN-LUC GODARD

FILM KAO TEORIJA. ISTRAŽIVANJE SLIKE

S HARUNOM FAROCKIJEM I JEAN-LUCOM GODARDOM

“Ako ga i ne namjeravate slijediti, još uvijek možete malo postati Godard.” Napisao je to Harun Farocki u opširnom članku o Godardovom filmu *Passion (Strast)*, objavljenom u utjecajnom njemačkom časopisu *Filmkritik* 1983. godine. Višestruke su bliskosti između rada Jean-Luc Godarda i Haruna Farockija. Obojica su posvetila veliki dio svojeg mišljenja, pisanja, filmovanja, istraživanju slike u njezinim uvjetima i njezinim sredstvima; na taj način, razvili su iznimno originalne pristupe kombiniranja teorijskih i praktičnih aspekata rada sa slikama. U izlaganju želim predstaviti neka razmišljanja – uglavnom o filmu *Passion* i Farockijevem filmu *Ein Bild (Slika)* – zašto njihov doprinos filmskoj povijesti nije primjereno zahvaćen uobičajenim izrazom “film-esej”.



Bilo bi korisno, tvrdim, govoriti o Godardovim i Farockijevim filmovima kao istinskim artikulacijama teorije.

“Even if you do not intent to follow him, you can still become a little Godard.” Harun Farocki wrote this in an extensive article on Godard's *Passion*, published in the influential german magazine *Filmkritik* in 1983. The proximities between Jean-Luc Godard's and Harun Farocki's work are manifold. Both of them have devoted much of their thinking, writing and filmmaking to research the image on its own terms and with its own means; in doing so, they have developed highly original approaches to combine theoretical and practical aspects of working with images. In my paper, I want to present

some thoughts – mainly about *Passion* and Farocki's *An Image* – why their contribution to film history is not adequately grasped by the common term “essay film”. It might be useful, I argue, to speak of Godard's and Farocki's films as genuine articulations of theory.

Volker Pantenburg
(prevela Tanja Vrvilo)

Nalazio sam se na brodu – ovo zvuči kao neki roman: upravo sam krenuo za Venezuelu, 2. lipnja 1967. godine kada je iranski šah dolazio u zapadni Berlin. Bilo je prosvjeda, student je ustrijeljen, i nastala je nova vrsta oporbenog pokreta. Na ideju snimanja ovog filma došao sam dok sam još bio na brodu. Film je strukturiran poput reklame. Film metaforu shvaća doslovno: riječi se mogu pretvoriti u oružje. Međutim, pokazuje da su te riječi napravljene od papira. To je oružje pokvarilo sve za šaha i njegovu suprugu, nosili su papirnate vrećice na glavama s nacrtanim njihovim licima – onakve vrećice kakve su iranski studenti nosili tijekom prosvjeda kako bi sakrili svoj idetit pred Savaikom, iranskom tajnom službom. Kada sam ovaj film potkraj šezdesetih godina prikazao

publici, mnogi su ga hvalili. Mislim da su ljudi shvaćali da je pretjerana očiglednost ujedno i oblik ironije. Ta je sposobnost nekoliko godina kasnije izgubljena. Mislim da se danas opet vraća.

I was on a ship – this sounds like a novel: I had just embarked for Venezuela on June 2, 1967 as the Shah of Iran was arriving in West Berlin. There were protests, a student was shot, and a new form of opposition movement came into existence. The idea for this film came to me while I was still aboard the ship. The film is structured like a commercial. The film takes a metaphor literally: words can become weapons. However, it also shows that these weapons are made of paper. The weapon spoiled everything for



the Shah and his wife, they are wearing paper bags on their heads with faces drawn on them – the kind of bags worn by Iranian students during demonstrations to hide their identity from the Savak, the Iranian Secret Service. When I showed this film to the audience in the late Sixties, it was highly praised. I think people understood then that overobviousness is also a form of irony. This capacity was lost a few years later. I think it's coming back today.

Harun Farocki
(preveo Vedran Pavlić)

DIE WORTE DES VORSITZENDEN
WORDS OF THE CHAIRMAN
RIJEČI PREDSDJEDAVAJUĆEG

HARUN FAROCKI 1967 16mm b/w, sound 3'

EDA – What to Affirm? What to Perform?

WHITE CHRISTMAS
BIJELI BOŽIĆ

HARUN FAROCKI | 1968 | 16mm | b/w, sound | 3'

EDA – What to Affirm? What to Perform?

Jedan od brojnih filmova koji povezuju Božić i rat. Nejasno je treba li žudnju za bijelim Božićem shvatiti doslovno, ili je riječ o kritici. U svakom slučaju, kritizira se rat SAD-a u Vijetnamu.

One of the many films drawing a connection between Christmas and war. It is unclear whether the longing for a white Christmas is being taken seriously, or whether it is intended as a denunciation. In either event, America's war in Vietnam is denounced.

Harun Farocki
(preveo Vedran Pavlić)

NICHT LÖSCHBARES FEUER
INEXTINGUISHABLE FIRE
NEUGASIVA VATRA

HARUN FAROCKI | 1969 | 16mm | b/w, sound | 25'

EDA – What to Affirm? What to Perform?

Prvi film Haruna Farockija nakon filmske škole kombinira didaktiku i političku agitaciju sa škrtim filmskim stilom. Farocki voajerizam izvještavanja o Vijetnamskom ratu uspoređuje s didaktičkim pristupom: iza rekonstrukcije proizvodnje napalma slijeđi zaigrani poziv na revoluciju.

Harun Farocki je 1968. godine, zajedno s još 17 politički aktivnih studenata, izbačen s Filmske akademije u Berlinu, DFFB, utemeljene 1966. godine. Nedugo zatim počeo je, uz financijsku potporu njemačke državne televizije WDR, snimati film o Vijetnamskom ratu.

Kao i Jean-Luc Godard u svojoj epizodi u omnibusu *Loi du Vietnam (Daleko od Vijetnama)* (1967.), Farocki je odlučio rat u Indokini ne prikazati izravno. Godard je radije

sebe snimio pred kamerom kako govori o problemima snimanja filma o strahotama Vijetnama dok sjedi u Parizu, tisućama kilometara daleko.

Farocki je također odlučio svoje tijelo suprotstaviti opasnosti apstraktnih slika. *Nicht löschesbares Feuer (Neugasiva vatra)* započinje frontalnim kadrom Farockija kako sjedi za stolom i čita naglas iskaz jednog Vijetnamca o napadu napalmom na njegovo selo. Nakon što završi, Farocki podiže pogled s papira prema kameri i započinje razmišljati o učinku koje slike imaju na nas. "Kad bismo vam pokazali slike opekotina od napalma, zbog tih biste slika zatvorili oči. Prvo biste oči zatvorili pred slikama. Zatim biste oči zatvorili pred sjećanjima. A zatim biste oči zatvorili pred stvarnošću. I na kraju



biste oči zatvorili pred cijelom tom stvari." Farocki se odlučuje za radikalni pristup tom mehanizmu koji subjektu omogućuje da nestane u svojem portretu. Uzima zapaljenu cigaretu te je gasi na svojoj šaci, dok nam glas u offu govori da napalm gori temperaturom od 3 000 stupnjeva Celzija, uspoređujući to s relativno niskom temperaturom zapaljene cigarete.

U tom prologu, film samo-sakaćenje koristi kao autentifikaciju, suprotstavljajući ga navodno prosvijećenim prizorima iz izvještavanja o ratu. Zatim nas vodi kroz brechtovski niz scena koje prikazuju proces proizvodnje napalma, rekonstruiran u scenama koje je proizvela kemijska industrija Dow.

Redatelj koristi didaktičku strukturu jasno

definiranih faza koje se ponavljaju, a zatim i razdvajaju kako bi nam pokazao na koji se način napalm proizvodi od navodno bezopasnih komponenti. Vidimo niz snimki ureda uprave kompanije, raznih laboratorija, testiranja proizvoda na kucima i, konačno, njegovo izbacivanje po poljima i šumama. Podjela rada između odjela otežava sagledavanje cijelog procesa te sprečava pojedine tehničare da počnu osjećati odgovornost za završni proizvod.

Film iz 1969. godine pridonio je jačanju kritika koje su u Europi i SAD-u pratile korištenje napalma. U Njemačkoj je *Nicht lösbares Feuer* bila dio onoga što nazivano tehnološkom kampanjom koja je za cilj imala osnažiti savjest inženjera i znanstvenika u vezi s njihovim sudjelovanjem u tom procesu proizvodnje. Međutim, osim tog specifičnog cilja, Farocki u svojem filmu pokušava nastaviti s pokušajima iz doba ranog filma da se filmski medij upotrijebi kao instrument za raspravu i didaktiku. To je jedan od razloga zašto taj film posjeduje snagu koja traje još dugo nakon razdoblja koje ga je iznjedrilo. Gotovo 30 godina kasnije, 1997. godine, američka filmsačica Jill Godmilow rekreirala je *Nicht lösbares Feuer* kao kadar-za-kadar remake na engleskom jeziku i u boji. Svoj je film nazvala *What Farocki Taught* (Što je Farocki podučavao).

Harun Farocki's first movie after leaving film school combines didactics and political agitation with a sparse cinematic style. Farocki contrasts the voyeurism of Vietnam War reporting with a didactic arrangement: a model reconstruction of napalm manufacture is followed by a

playful call to revolution.

In 1968, Harun Farocki, along with 17 other politically active students, was expelled from the Berlin Film Academy, the DFFB, which had been founded in 1966. Shortly thereafter, financed by German state TV WDR, he began making a film about the Vietnam War.

Like Jean-Luc Godard in his segment for the episodic film *Far From Vietnam* (1967), Farocki elects not to portray the war in Indochina directly. Godard instead had himself filmed at the camera while he spoke of the difficulty of making a movie about the horrors of Vietnam while sitting in Paris, thousands of kilometers distant. Farocki also chooses to pit his own body against the danger of abstract images. *Inextinguishable Fire* begins with a frontal shot of Farocki sitting at table. He reads aloud from a Vietnamese man's account of his village being hit by napalm. When he finishes, Farocki looks up from his papers into the camera and begins a rumination on the effect images have on us. "If we showed you pictures of napalm burns, the images would make you shut your eyes. First you would shut your eyes to the images. Then you would shut your eyes to the memories. Then you would shut your eyes to the reality. Then you would shut your eyes to the entire thing".

Farocki takes a radical approach to this mechanism that allows the subject to disappear within its portrayal. He takes a lit cigarette and crushes it out on the back of his hand, while an off-camera voice tells us that napalm burns at 3 000 degrees centigrade, comparing that to the relatively low temperature of a burning cigarette.

In this prologue, the filmmaker uses self-mutilation as

authentication, pitting it against the purportedly enlightened images contained in war reporting. From there, he takes us through a Brechtian series of scenes depicting the production process for napalm, reconstructed in model scenes produced by the Dow Chemical Company. The director uses a didactic structure of clearly delineated phases that are repeated and then diverge again to show us how napalm is produced from allegedly harmless components. We see a succession of images of the company's top corporate offices, various labs, the product being tested on insects and, finally, being deployed across fields and forests. The division of labor among departments makes it difficult to get an overview of the whole process and prevents individual technicians from developing a sense of responsibility for the final product. The 1969 film contributed to the growing criticism in both Europe and the USA of the use of napalm. In Germany, *Inextinguishable Fire* was part of what was called the technology campaign that aimed to raise the consciousness of engineers and scientists about their involvement in the production process. But above and beyond that specific goal, in his film Farocki seeks to continue the attempts of early cinema to use the film medium as a debating and didactic tool. This is part of why the film has a power that endures well beyond the era that spawned it. Almost 30 years later, in 1997, American filmmaker Jill Godmilow recreated *Inextinguishable Fire* as a shot-by-shot remake in English and in color. She called her film *What Farocki Taught*.

Volker Pantenburg
(preveo Vedran Pavlič)

Film slijedi pregovore između srednje velike tvrtke i poduzeća za rizični kapital. Tvrtka traži kapital za početak proizvodnje svojeg izuma. Farocki se ograničava na promatranje događaja bez komentara. Montirao je dokumentarne snimke dvaju sastanaka koji su urodili ugovorom. To je mikroskopski pogled na jednu stanicu današnje privrede; etnografski portret uobičajenog poslovanja. Kad je Harun Farocki u 1960-tima napravio svoj prvi film, kratica VC označavala je "Vietcong". Ali 2004., kad je snimio *Nicht ohne Risiko* (*Ništa bez rizika*), nije nam baš bio nužan insert koji nas obavještava da ona danas označava "venture capital" – rizični kapital.

Inženjer i poduzetnik traži novac kako bi svoj izum dao u proizvodnju, i stavio na

tržište. Razvio je beskontaktni, magnetski pogonjen senzor zakretnog momenta za upotrebu u trkaćim autima i dizalicama. Od poduzeća VC traži 750 000 €. Ali poduzeće VC ima svoju cijenu – na kraju krajeva, to je njegov smisao. Ono želi vlasništvo nad udjelom u tvrtki. Dvije se stranke susreću na pregovorima u bezličnoj konferencijskoj dvorani u predgrađu Münchena. Tokom razgovora, raspravljat će o vrijednosti tvrtke, o komercijalnim izgledima tog izuma, i o uvjetima bilo kakvog sporazuma o ulaganju.

Farocki i njegov stalni snimatelj Ingo Kratisch strpljivo su dokumentirali te rasprave. Tokom većeg dijela filma vidimo ljude kako sklopljenih ruku razgovaraju, razmišljaju, odvajaju mogućnosti i razmatraju moguće



NIHT OHNE RISIKO

NOTHING VENTURED

NIŠTA BEZ RIZIKA

HARUN FAROCKI 2004 video colour, sound 50'

EDA – What to Affirm? What to Perform?

taktike. Ima razdoblja napetosti i razdoblja za razmišljanje. Kroz prozor se vidi kako vani nebo polagano tamni. Kamera rijetko napušta sobu. Između scena razgovora razbacano je nekoliko kompjuterskih animacija koje je inženjer pripremio kako bi mogućim mušterijama objasnio svoj izum. U jednom se momentu vozimo u autu zajedno s inženjerom i njegovim odvjetnikom dok idu na novi sastanak. Kroz prednje staklo vidimo turobno industrijsko područje gdje se nalazi poduzeće VC, dok prijateljski, bestjelesni glas navigacijskog sistema automobila daje upute. S vremena na vrijeme, kamera također slijedi šefa poduzeća VC kad se povlači u svoj privatni ured, gdje sluša klasičnu muziku, zavaljuje se u fotelju i puši svoju lulu. Ovo je također mjesto gdje sa

svojim investicijskim menadžerom raspravlja o razvoju pregovora, o tome što druga strana želi i zašto odbacuju te zahtjeve, te o strategijama za nadolazeća zasjedanja. Na kraju filma, grupa ide u pizzeriju proslaviti uspješno sklopljen posao.

Zapanjuje način na koji se oskudni elementi filma povezuju stvarajući moćnu dramsku strukturu, čak i uz minimalnu intervenciju filmaša. "Snimali smo u mnogim različitim tvrtkama, u poduzećima VC koja su raspravljala o različitim projektima, u tvrtkama koje su uobičavale svoje ideje, u savjetničkim uredima gdje se uvijek bavalo prezentacije. Ali onda smo se odlučili ograničiti na jednostavne dvodnevne pregovore. Kad sam čuo odvjetnika NCTE, tvrtke koja je tražila kapital, kako govori da smo 'pomalo razočarani vašom ponudom', osjećao sam se kao u filmu braće Coen", kaže Farocki, čime razjašnjava da dokumentarac *Nicht ohne Risiko* ima mnogo zajedničkoga s dramskim filmovima. Želja da se otkrije narativni, fikcijski potencijal dokumentarne situacije, te da ga se intenzivira i istakne tek neupadljivom montažom, povezuje ovaj film s mnogim drugima koje je Farocki proizveo koristeći metode "direktnog filma", sve od filma *Ein Bild (Slika)* (1983.).

Odluka Farockija da se odrekne eksplicitnog komentiranja omogućava publici da podrobno promotri situaciju. Kako se dvije grupe međusobno odnose kad se "susreću ideje i kapital", kako sugerira moto odnosa s javnošću djelatnosti VC. Jesu li dvije strane potpuno otvorene? Postižu li sporazum? Postoji li međusobno povjerenje usprkos sebičnim motivima najvećeg mogućeg profita? Kojim jezikom međusobno razgovara-

ju inženjer, odvjetnik i financijski čarobnjak? *Nicht ohne Risiko* je poput zurenja kroz mikroskop u jednu stanicu moderne globalne privrede. To je etnografska rasprava o svakodnevnoj strani poslovanja. Gledatelj uči vokabular financijskih pregovora, u kojem se prikuplja novac i zadržavaju dionice, u pripremi za najprobitačniji mogući "izlaz". Odvjetnik podnositelja molbe u jednom momentu kaže "cijela glavnica, bez ključnih točaka", a Farocki nam uvidavno prilaže titlove, kao da se radi o filmu na stranom jeziku. Ali film se ne vodi time da omalovaži takav jezik, pogotovo s obzirom na to da je to tip stvari koja se dešava kad god se susreću stručnjaci. Upravo ta čudnovatost ovog jezika čini razvidnim koliko rijetko dobivamo priliku promatrati te vrste rasprava. Nakon druge runde rasprava i tajnog susreta pri doručku između odvjetnika i kapitalista koji ulaže u nove pothvate, stranke se usuglašavaju. Ukupno 500 000 € bit će isplaćeno odmah uz vrlo nisku kamatnu stopu. Ako tvrtka bude trebala drugu novčanu injekciju, udio poduzeća VC u tvrtki narast će za jednu trećinu. U talijanskom restoranu iza ugla, savjetnik NCTE se pita, "kako to da raspravljamo po sedam sati, da bismo se na kraju složili o nečemu što se moglo odlučiti nakon pet minuta?" Među ostalim, Farockijev je film odgovor na to pitanje.

The film follows the negotiations between a mid-sized company and a venture capital firm. The company is looking for capital to start production on its invention. Farocki limits himself to observing events without comment. He has edited together documentary footage of

the two meetings that resulted in a contract. It's a microscopic look at one cell of today's economy; an ethnographic portrait of a commonplace business dealing. When Harun Farocki made his first film in the 1960s, the abbreviation VC stood for "Vietcong". But by 2004, when he made *Nothing Ventured*, we didn't necessarily really need the insert that informs us it now stands for "venture capital".

An engineer and entrepreneur is looking for money to put his invention into production and market it. He's developed a non-contact, magnetically driven torque sensor for use in racing cars and cranes. He's asking the VC company for 750 000 €. But the VC company has its price – after all, that's its *raison d'être*. It wants to own a share of the business. The two parties meet in a bland conference room in a suburb of Munich for negotiations. In the course of their talks, they'll discuss the value of the company, what kind of commercial chances the invention has and the terms of any investment deal. Farocki and his regular cameraman, Ingo Kratisch, have patiently documented these discussions. For most of the film, we see the men, hands folded as they speak, reflect, weigh the possibilities and ponder possible tactics. There are periods of suspense and periods of reflection. Outside the window, the sky slowly darkens. The camera rarely leaves the room. Interspersed with the talking heads are a few computer animations that the engineer has prepared to explain the invention to potential customers. At one point, we ride along in a car with the engineer and his lawyer as they head to the next meeting. Through the windshield, we see the dreary

industrial area where the VC firm is located, while the friendly, disembodied voice of the car's navigation system gives directions. From time to time, the camera also follows the boss of the VC firm as he retires to his private office, where he listens to classical music, leans back in his chair and smokes his pipe. This is also where he discusses with his investment manager developments in the negotiations, what the other side wants and why they reject those demands, and strategies for the upcoming sessions. At the end of the film, the group goes to a pizzeria to celebrate a successful business deal. It's amazing how the sparse elements of the film combine to create a powerful dramatic structure, even with minimal intervention by the filmmakers. "We shot at many different companies, at VC firms that were discussing various projects, at companies that were getting their ideas into shape, at advisors' offices where the presentations were rehearsed. But then we decided to limit ourselves to a single negotiation over two days. When I heard the lawyer for NCTE, the company applying for capital, say 'we're a little bit disappointed by your offer', I felt like I was in a Coen brothers film", Farocki says by way of making it clear that the documentary *Nothing Ventured* has a lot in common with dramatic films. The desire to discover the narrative, fictional potential in a documentary situation and to intensify and highlight it with nothing more than unobtrusive editing, links this film to many others that Farocki has produced using "direct cinema" methods since *An Image* (1983). Farocki's decision to dispense with explicit commentary makes it possible for the audience to observe the situ-

ation minutely. How do two groups relate to each other when "ideas and capital come together", as the PR motto of the VC industry would have it. Is there complete disclosure between the two sides? Do they come to an understanding? Is there mutual trust despite the selfish motives of greatest possible profit? What language do the engineer, the lawyer and the financial wizard speak with each other? *Nothing Ventured* is like peering through a microscope at a single cell in the modern global economy. It's an ethnographic treatise on the quotidian side of doing business. The viewer learns the vocabulary of financial negotiations, in which funds are raised and shares are held to prepare for as lucrative an "exit" as possible. The lawyer for the suppliant says at one point "full equity, no milestones", and Farocki thoughtfully provides us with subtitles, as if this were a foreign language film. But the film doesn't ride on belittling that kind of language, particularly given that it's kind of thing that happens all the time when specialists gather. It's the very oddness of the language that makes it clear how seldom we get the opportunity to observe those kinds of discussions.

After a second round of discussions, and a secret breakfast meeting between the lawyer and the venture capitalist, the parties come to an agreement. A total of 500 000 € will be paid out right away at a low rate of interest. If the company needs a second infusion of funds, the VC firm's share in the company will go up to one-third. At the Italian restaurant around the corner, the NCTE advisor wonders, "why is it that you discuss things for seven hours and, in the end, agree on something you

could have decided after five minutes?" Farocki's film is, among other things, an answer to that question.

Volker Pantenburg
(prevela Hana Dvornik)

BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES
 IMAGES OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR
 SLIKE SVIJETA I ZAPIS RATA

HARUN FAROCKI 1989 16mm c/b + color, sound 75'

Točka nestajanja *Bilder der Welt* (*Slike svijeta*) jest konceptualna slika 'slijepe točke' analitičara zračnih snimki tvornice IG Farben koje su 1944. godine snimili Amerikanci. Komentari i bilješke na fotografijama pokazuju da je CIA tek desetljećima kasnije primijetila ono što saveznici nisu željeli vidjeti: da je koncentracijski logor Auschwitz prikazan odmah uz tu industrijsku metu. (U jednom trenutku za vrijeme te kasnije istrage, prizor eksperimentalnog bazena za proizvodnju valova – već viđenog na početku filma – zablijesne ekranom, jasno se referirajući na usmjeravanje pogleda: naime, pogled i misli nisu slobodni kada strojevi, zajedno sa znanošću i vojskom, diktiraju što će se istraživati. Farocki time ukazuje na bit medijskog nasilja,



“terorističku estetiku” (Paul Virilio) optičke stimulacije, koja se danas pojavljuje na kontrolnim pločama kao i na televiziji, sa svojim priznatim ciljem pretvaranja promatrača ili u suučesnika ili u potencijalnu žrtvu, kao u vremenu rata.

The vanishing point of *Images of The World* is the conceptual image of the 'blind spot' of the evaluators of aerial footage of the IG Farben industrial plant taken by the Americans in 1944. Commentaries and notes on the photographs show that it was only decades later that the CIA noticed what the Allies hadn't wanted to see: that the Auschwitz concentration camp is depicted next to the industrial bombing target. (At one point during this later investigation, the image of

an experimental wave pool – already visible at the beginning of the film – flashes across the screen, recognizably referring to the bidding of the gaze: for one's gaze and thoughts are not free when machines, in league with science and the military, dictate what is to be investigated. Farocki thereby puts his finger on the essence of the media violence, a "terrorist aesthetic" (Paul Virilio) of optic stimulation, which today appears on control panels as well as on television, with its admitted goal of making the observer into either an accomplice or a potential victim, as in times of war.

Christa Blümlinger

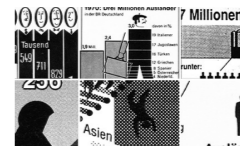
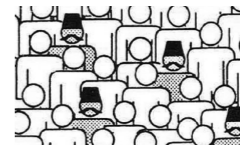
Slika se moramo čuvati kao i riječi. Ne postoji književnost bez lingvističke kritike, bez autora koji kritizira postojeći jezik. Isto vrijedi i za film. Nije potrebno tragati za novim, još neviđenim prizorima, već se mora raditi s postojećima na način da oni postanu novi.

One must be just as wary of pictures as of words. There is no literature without linguistic criticism, without the author being critical of the existing language. It's just the same with film. One need not look for new, as yet unseen images, but one must work with existing ones in such a way that they become new.

Harun Farocki
(preveo Vedran Pavlić)

Grafički prikazi koji predstavljaju potrošačke košarice za kupovinu, deficit mirovinskog fonda ili migracije anakronistični su jer potječu od političkih alegorija iz devetnaestog stoljeća. Radi li se o piktogramima ili jednostavnim stupčanim i tortnim grafikonima, njihove apstrakcije demonstiraju nemoć koja je dirljiva. Upotrijebili smo primjere grafičkih prikaza preuzetih iz novina, školskih udžbenika i službenih publikacija te smo uz njihovu pomoć rekonstruirali povijest migracija u Saveznoj Republici Njemačkoj.

Zapravo, tragamo za konceptualnom kritikom načina na koji se predstavlja migracija, slijedimo ikone i simbole sve do njihovog ishodišta te ih istražujemo s obzirom na sadržaj kojeg ni oni nisu svjesni.



The diagrams used to help represent consumer shopping baskets, the pensions deficit or migration are ana-chronistic, they hark back to nineteenth century political allegories. Whether pictographs or simple bar or pie charts, their abstractions all display an impotence that is touching. We took examples of diagrams gleaned from newspapers, school text books and official publications and used them to reconstruct the history of migration in the Federal Republic of Germany. What we are seeking, therefore, is a conceptual critique of the ways in which migration is presented, pursuing the icons and symbols back to their origins and examining them with regard to content they themselves are unaware of.

Harun Farocki (preveo Vedran Pavlić)

HARUN FAROCKI 2005 video b/w + colour, sound 16'

AUFSTELLUNG
 IN-FORMATION
 IN-FORMACIJA

DIE FÜHRENDE ROLLE
THE LEADING ROLE
GLAVNA ULOGA

HARUN FAROCKI 1994 video colour, sound 35'

1989. godina, pad Berlinskog zida. Televizijske ekipe pokušavaju, po cijele dane, snimiti simbolični prizor koji bi iskristalizirao cijeli događaj: bez uspjeha. Pet godina kasnije, Farocki priprema kompilacijski film sastavljen od tih snimaka, pokušavajući definirati taj 'izostali prizor'. "Danas, pet godina kasnije, taj materijal pokazuje razmjere u kojima je taj događaj utjecao na kolektivnu svijest, kao i sve napore koji su poduzeti kako bi se potisnula trauma", objavljuje filmaš.

1989, the fall of the Berlin wall. Television crew trying, for days on end, to get emblematic image which would crystallize the event: to no avail. Five years later, Farocki delivers a montage film of this



footage, trying to define this 'absent image'. "Today, 5 years later, this material shows the extent to which the collective conscience was affected by the event, as well as all the efforts made to repress the trauma" declares the filmmaker.

www.farocki-film.de
(preveo Vedran Pavlič)

Na osnovi jednog od povijesno prvih filmova braće Lumière, Harun Farocki je stvorio montažu scena iz 100 godina filmske povijesti, koje su sve varijacije na temu "izlazak radnika iz tvornice". Farocki slike koristi za razmatranje ikonografije i ekonomije radničkog društva, kao i filma samog, sklonog svoju publiku zadobiti na vratima tvornice i kidnapirati je u privatnu sferu.

Jedan od najranijih komada snimljene vrpce u povijesti filma prikazuje radnike kako izlaze iz tvornice. Pod imenom *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière (Izlazak radnika iz tvornice Lumière)* snimljen je u tvornici braće Lumière – *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et ses Fils* u Lyonu. Vreva muškaraca

i žena izljuje se kroz vrata tvornice i brzo se razilazi, izlazeći iz kadra na desno i na lijevo. Film traje oko jednu minutu, i poput većine filmova braće Lumière, snimljen je s fiksnog položaja kamere, u jednom kadru. Pa ipak, taj skromni komadić filma označava rođenje kinematografa – sustava filmske kamere i projektora koji su razvila francuska braća – i općenito ga se smatra prvim filmom ikad. Za filmaša Haruna Farockija, to je također polazište za ispitivanje ove ikonografske scene. On je uzeo niz varijacija na ovu "filmsku temu", umješno ih montirao i dodao naraciju u *off*-u. Na stoti rođendan filmskog medija, on slikama daje da govore za sebe. Sve su one nađeni materijal, iz narativnih filmova, dokumentaraca ili filmskih žurnala. Na primjer, vidimo kako

ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK
WORKERS LEAVING THE FACTORY
IZLAZAK RADNIKA IZ TVORNICI

Harun Farocki 1995 video b/w + colour, sound 35'



odvoze Marilyn Monroe nakon rada na snimanju *Clash by Night (Sudar u noći)* Fritza Langa, ili istočnonjemačku tvorničku radnu grupu kako izlazi iz tvornice. Ima snimaka iz 1970-tih, koji prikazuju zvučnik postavljen na vozilo koje je sindikat poslao da svira ohrabrujuću muziku u pokušaju da motivira skeptične štrajkaše ispred Volkswagenove tvornice. Iz *Dezertira (Dezertera)* Vsevoloda Pudovkina vidimo štrajkolomca koji se ruši pod teretom sanduka koje istovaruje u hamburškoj luci, dok ga štrajkaši sa sumnjom promatraju.

Nije nikakav slučaj to što je Farocki za svoju lokaciju odabrao vrata tvornice. Ona predstavljaju sučelje između profitne proizvodnje i javnih prostora. Kao filmaš, on je trajno fasciniran procesima rada i njihovim

prikazivanjem u slikama. Farocki se pitao zašto je tvornica u povijesti filma ostala drugorazrednom lokacijom. Htio je ispitati da li se film – koji se oslanja na to da ono vidljivo ostavi svoj trag – pojavio prekasno da dokumentira proces rada, s obzirom na to da se u dvadesetom stoljeću vizualni/manualni udio u tim procesima vidno smanjio, ako nije i potpuno nestao.

Model za ovu vrst sabrane, sistematizirane mreže referenci jest rječnik, koji ne bilježi samo značenja i upotrebu riječi, već i njenu povijest. *Arbeiter verlassen die Fabrik (Izlazak radnika iz tvornice)* prva je stavka u Farockijevom “arhivu filmskih ekspresija”. U 1990-tima tome je žanru dodao i *Der Ausdruck der Hände (Ekspresiju ruku)* (1997.) i *Gefängnisbilder (Zatvorske slike)* (2000.).

U svom filmu Farocki se nanovo i nanovo vraća filmu Lumièrea, koji predstavlja nešto poput prve riječi u vokabularu filma. Gledajući unatrag iz perspektive 100 godina povijesti tog medija, film iz 1895. izjava je bogata značenjem. Tvornica je neukrašena, a film vrlo malo govori o moći industrije i njenih radnika. Intenzivno smo svjesni toga koliko se brzo radnici kreću da se udalje od posla i vrate svojim privatnim životima.

Ali ono što točku prelaska ispred tvornice pretvara u dramatičnu lokaciju upravo je industrijsko djelovanje. Sukobi između radnika i uprave, kao i između štrajkaša i štrajkolomaca, djeluju kao prepoznatljive linije društvenog i privrednog sukoba, koje u svijetu radne svakodnevice ostaju nevidljive. Jedan film D. W. Griffitha daje nam slike toga koje nalikuju na građanski rat. U izvedbi Brechtove *Mutter Courage (Majka Courage)* koju Farocki prikazuje bez komentara, zbor svoje zahtjeve iz-

nosi u pjesmi: “Dobro, to je komad kruha, ali gdje je cijela štruca?”, na što njihov predradnik odgovara “dakle štrajkamo”.

Arbeiter verlassen die Fabrik niz je specifičnih slika koje pričaju priču. Farocki iz slika izvlači društvenu zbilju koja je u snimcima inherentna, a da ne nameće prisilnu interpretaciju priče. U tom je smislu film egzemplaran za Farockijev način pripisivanja argumentacijske moći samim slikama. On montažu pušta da se vodi onime što slike artikuliraju, od marševskih formacija korištenih za discipliniranje radnika u Siemensu 1934. do *Metropolis* Fritza Langa, s njegovim vojničkim formacijama; od dojmljivih scena štrajka do reklame za sigurnosne pregrade koje se automatski raspoređuju kako bi osigurale sigurnost tvornice. U *Arbeiter verlassen die Fabrik* Farocki postavlja temelje za svoj kasniji film *Gefängnisbilder*, sa sličnostima između tvorničkih i zatvorskih vrata, i sa sigurnosnom arhitekturom koja im je zajednička. “Gdje je jednom stajala samo jedna kamera, danas stotine hiljada nadzornih kamera čuvaju utvrdi.” Film je napravljen 1995., na 100. godišnjicu rođenja filma. Farocki je temu “izlaska radnika iz tvornice” također obradio za izložbu u bečkoj Generali Foundation 2006., gdje je prikazao dodatne varijacije na tu temu.

Based on one of the Lumière brothers’ historic first films, Harun Farocki has created a montage of scenes from 100 years of film history, all variations on the theme of “workers leaving the factory”. Farocki uses the pictures to reflect on the iconography and economy of a workers’ society, as well as that of cinema itself, which tends to acquire its audience at the gates of the factory and hijack them into the private sphere.

One of the earliest pieces of footage in the history of film shows workers leaving a factory. Called *Employees Leaving the Lumière Factory*, it was shot at the Lumière brothers’ factory - *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et ses Fils* in Lyon. A throng of men and women streams out through the factory gates and quickly disperses, moving out of frame to the right and the left.

The film is about one minute long and, like most of the Lumière brothers’ films, it was shot from a fixed camera position in a single take. Yet this unassuming bit of film marks the birth of the cinématographe – the system of movie camera and projector developed by the French brothers – and is widely considered the first ever movie. For filmmaker Harun Farocki it’s also the point of departure for an examination of this iconographic scene. He has taken a series of variations on this “cinematic theme”, edited them together artfully and provided an off-camera narration. For the 100th birthday of the film medium, he lets the pictures speak for themselves. All are found footage, whether from narrative features, documentaries or newsreels. For instance, we see Marilyn Monroe being picked up after work in Fritz Lang’s *Clash*

by *Night*, or an East German factory task force leaving the factory. There’s footage from the 1970s of a loudspeaker mounted on a vehicle sent by the union to play rousing music to try to motivate skeptical striking workers in front of a Volkswagen factory. From Vsevolod Pudovkin’s *Deserter* we see a strikebreaker collapse under the weight of the crates he unloads in Hamburg harbor, as the picketers watch suspiciously.

It’s no accident that Farocki chose the factory gates as his location. It represents the interface between profit-oriented manufacturing and public spaces. As a filmmaker he has an ongoing fascination with labor processes and their representation in images. Farocki asked himself why the factory has remained a secondary location in the history of film. He wanted to examine whether film – which relies on the visible to make its mark – arose too late to document labor processes, given that the visual/manual portion of those processes has noticeably fallen off, if not entirely disappeared, in the twentieth century.

The model for this kind of collected, systemized network of references is a dictionary, which records not only a word’s meaning and uses, but also its history. *Workers leaving the factory* is the first entry in Farocki’s “archive of filmic expression”. In the 1990s, he added to the genre with *The Expression of Hands* (1997) and *Prison Images* (2000).

In his film, Farocki returns again and again to the Lumière’s film, which represents something like the first word in the vocabulary of film. With the hindsight of 100 years of the medium’s history, the 1895 film is a rich

statement. The factory is unadorned and the film says very little about the power of industry and its workers. We are keenly aware of how fast the workers move to get away from work and back to their private lives. But what really turns the transition spot in front of the factory into a dramatic location is the industrial action. Confrontations between workers and management, as well as between strikers and strike breakers make for recognizable lines of social and economic conflict that remain invisible in the workday world. A film by D.W. Griffith gives us images of this that resemble civil war. In a performance of Brecht’s *Mother Courage* that Farocki presents without commentary, the choir delivers its demands in song: “Good, that’s a piece of bread, but where’s the whole loaf?”, and their foreman replies with “so we strike”.

Workers Leaving the Factory is a sequence of specific images that tell a story. Farocki extracts from the images a societal reality inherent in the exposures, but without imposing a forced interpretation on the story. In that respect, the film is exemplary of Farocki’s way of ascribing argumentative power to the images themselves. He allows the editing to be guided by what the images articulate, from marching formations used to discipline workers at Siemens in 1934 to Fritz Lang’s *Metropolis* with its rank and file formations; from arresting strike scenes to a commercial for safety barriers that deploy automatically to ensure factory security. In *Workers Leaving the Factory* Farocki lays the groundwork for his later film *Prison Images* with the similarities between factory gates and prison gates, and the secure archi-

ecture common to both. “Where once a single camera stood, today hundreds of thousands of surveillance cameras hold the fort.”

The film was made in 1995 on the 100th anniversary of the birth of cinema. Farocki also picked up the theme of “workers leaving the factory” for a 2006 exhibition in Vienna’s Generali Foundation, showing additional variations on the subject.

Volker Pantenburg
(Prevela Hana Dvornik)

DER AUSDRUCK DER HÄNDE
THE EXPRESSION OF HANDS
EKSPRESIJA RUKU

HARUN FAROCKI | 1997 | video | colour, sound | 29'

Povijesno gledajući, filmski krupni plan isprva se koristio kako bi se izrazom lica prenijele emocije. Međutim, filmaši su se ubrzo počeli posvećivati i rukama. Uz pomoć inserata iz filmova, Farocki istražuje taj vizualni jezik, njegovu simboliku, freudovske pogreške, automatizme i njegovu glazbu. Često, ruke otkrivaju emociju koju lice pokušava prigušiti. Mogu funkcionirati i kao vodič (razmjena novca) ili svjedok nekoj vrsti kompetencije (rad).

Historically, the cinema close-up was initially employed to convey emotions through facial expressions. But soon filmmakers also began focusing their attention on hands. Using film extracts, Farocki explores this visual language, its symbolism, Freudian slips,



automatisms and its music. Often, hands betray an emotion which the face tries to dissimulate. They can also function as a conduit (exchanging money) or witness to a form of competence (work).

www.farocki-film.de
(preveo Vedran Pavlič)

VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION
VIDEOGRAMS OF A REVOLUTION
VIDEOGRAMI REVOLUCIJE

HARUN FAROCKI & ANDREI UJICA | 1992 | 16mm | colour, sound | 106'

Za *Videogramme einer Revolution* (*Videogrami revolucije*) Harun Farocki i koautor Andrei Ujica prikupili su amaterske video-snimke i materijale koje je emitirala rumunjska državna televizija nakon što su je u prosincu 1989. godine preuzeli prosvjednici. Slika i zvuk predstavljaju povijesnu prvu revoluciju u kojoj je televizija odigrala važnu ulogu. Protagonist filma je sama moderna povijest.

"Revolucija se neće prikazivati na televizoru", pjevao je Gil Scott Heron 1970. godine. Međutim, samo 20 godina kasnije, u prosincu 1989. godine, televizijske kamere uživo su pratile zbacivanje režima Nicolaja Ceaușescua u Rumunjskoj. Još važnije, prosvjednici su 22. prosinca zauzeli studio državne televizije. Pet su dana,

improvizirajući najbolje što su znali, prenosili "revoluciju", uključujući i suđenje po kratkom postupku i smaknuće Ceaușescua i njegove supruge 26. prosinca.

Dvije su stvari rumunjsku revolucije činile gotovo predodređenom za prikazivanje na filmu. Prvo, samo je deset dana proteklo između izbijanja nemira i smaknuća dugogodišnjeg vladara i, drugo, događaji su bili koncentrirani u samo dva grada – Temišvaru i Bukureštu.

Mogućnost reproduciranja političkih i povijesnih procesa ima ključnu ulogu u filmu Haruna Farockija. Bavi se pitanjem korištenja filmskog medija, bez da pribjegava neprimjerenim pojednostavljenima ili iskrivljenjima, kako bi prikazao složene događaje, od kojih su mnogi posljedica



odluka donesenih u tajnosti te zato i izvan spektra onoga što se može snimiti. Farocki propituje kako možemo materijal navesti da nam se obraća bez da ga guramo u službu naših vlastitih interesa.

U *Videogramme einer Revolution* Farocki i Andrei Ujica oslanjaju se na slike koje su bile rezultat same revolucije. Film je u potpunosti sastavljen od snimaka zabilježenih u Bukureštu i Temišvaru za vrijeme nekoliko kratkih dana prevrata. Neke od njih snimili su amateri vlastitim kamerama, dok su druge snimljene opremom državne televizije nakon što su njome ovladale demokratske snage. Harun Farocki je napisao tekst pod naslovom *Substandard*, kao dodatak idejama kojima se bavi u filmu. U njemu je napisao: "S obzirom da je naša priča sastav-

ljena od nađenih snimaka, jer ljudi ni ispred ni iza kamera nisu bili izloženi nekim jedinstvenim redateljskim uputama, čini se kao da se povijest sama stvara pred našim očima.” Upravo stoga je, uz rumunjski Centralni komitet, i televizijski studio bio ključno mjesto za radikalne promjene koje su se dogodile.

Čak i prije početne špice filma, katapultirani smo usred povijesnih zbivanja. Ženu prenose na bolnički krevet. Čini se da ju je ustrijelila tajna policija. Sada, nedugo nakon operacije, ozlijeđena žena izgovara strastveni politički govor pred nesigurnom video-kamerom kojom upravlja svjedok. Objavljuje svoju solidarnost s mladima iz Temišvara u njihovoj borbi protiv Ceaușescua i za bolji život; za kruh i slobodu. Poziva na ukidanje rumunjske tajne policije Securitate te na suđenje diktatoru i njegovoj obitelji. Govori bez stanke. Iako je u deliriju, ipak se doima potpuno prisebnom i svjesnom u kako se povijesnoj situaciji nalazi.

Nakon tog vratolomnog početka slijedi montaža koja je istovremeno i kronološka rekonstrukcija tih zbivanja i promišljanje o tome kako su ih mediji prenosili. “Prvo smo zamišljali kako će to biti rasprava, ali smo ubrzo shvatili da materijal zahtijeva filmsku priču. Međutim, to je priča u kojoj stanke predstavljaju raspravu.”

Postoji jedan dobar primjer načina na koji prijelaz između dviju slika može poslužiti kao mjesto za raspravu, što Farocki učinkovito koristi i u svojem kasnijem filmu *Schnittstelle (Sučelje)* (1995.). U jednom trenutku u *Videogramima* amater Paul Kossigian snima Ceaușescuov govor uživo na televiziji. Prijenos se iz nekog razloga prekida, a sliku Ceaușescua zamjenjuje

crveni ekran na kojemu još uvijek stoje riječi *transmisiune directa*. U tom trenutku Kossigian kameru s televizijskog prijatelja okreće prema prozoru. Na ulici prolazi mnoštvo prosvjednika – odlaze sa službenog državnog mitinga na kojemu govori diktator. Ako prijenos uživo smatramo načinom za potvrđivanje moći, onda tehničke probleme, kao i opoziciju suprotnih prizora prosvjednika koji odlaze sa skupa, možemo smatrati načinom potkopavanja te moći. Prikazivanje tih dviju slika u jednoj panorami kamerom potvrđuje montažu kao instrument političke analize.

For *Videograms of a Revolution* Harun Farocki and co-author Andrei Ujica collected amateur video and material broadcast by Romanian state television after it was taken over by demonstrators in December 1989. The audio and video represent historic first ever revolution in which television played a major role. The film’s protagonist is contemporary history itself.

“The revolution will not be televised”, sang Gil Scott Heron in 1970. Yet a bare 20 years later, in December of 1989, live TV cameras followed the overthrow of Nicolae Ceaușescu’s regime in Romania. Even more importantly, on December 22, demonstrators occupied the studios of the state TV station. For five days, improvising as best they could, they broadcast coverage of the revolution, including the summary trial and execution of Ceaușescu and his wife on December 26.

Two things seemed to make the Romanian revolution almost predestined for cinematic rendering. First, only ten days passed between the initial unrest and the execu-

tion of the country’s erstwhile ruler and, secondly, the events were concentrated in just two cities – Timișoara and Bucharest.

The reproducibility of political and historical processes plays a central role in Harun Farocki’s film. He tackles the issue of using the film medium, without resorting to undue simplification or distortion, to portray complex events, many of which result from decisions made in secret and therefore outside the spectrum of what can be filmed. Farocki questions how we can get the material to speak to us without pressing it into the service of our own interests.

In *Videograms of a Revolution* Farocki and Andrei Ujica rely on images that were a result of the revolution itself. The film is composed entirely of footage shot in Bucharest and Timișoara during the brief few days of the coup. Some of it was shot by amateurs with their own private cameras, some of it using state television equipment after the broadcaster had been taken over by democratic forces. Harun Farocki wrote a text titled *Substandard* as a complement to the ideas contained in the film. There he wrote, “because our narrative is made up of found footage, because the people both in front of and behind the cameras weren’t subject to any central directorial instructions, it seems as if history is creating itself before our eyes”. That is why not only Romania’s Central Committee, but also its television studios were a key location in the radical changes that took place.

Even before the film’s opening credits, we’re catapulted into the midst of historic events. A woman is transferred onto a hospital bed. She has apparently been shot by

the secret police. Now, shortly after being operated on, the injured woman delivers an impassioned political speech in front of a shaky video camera wielded by an eyewitness. She proclaims her solidarity with the youth of Timișoara in their fight against Ceaușescu and for a better life; for bread and freedom. She calls for the Securitate, the Romanian secret police, to be abolished and the dictator and his family to be brought to trial. She speaks without pausing. She is delirious, yet seems completely clear and aware of how historic the situation really is.

This breathtaking opening is followed by a montage that is simultaneously a chronological reconstruction of events and a reflection on how the media communicated them. “We first imagined it would be a discussion, but we soon realized that the material demanded a filmic narrative. However, it’s a narrative where the breaks comprise a discussion.”

There is a good example of how the segue between two images can serve as a discussion point, which Farocki uses to good effect in his later film *Section/Interface* (1995). At one point in *Videograms*, amateur Paul Kossigian is filming Ceaușescu’s speech live on television. The broadcast is interrupted for some reason and Ceaușescu’s image is replaced by a red screen that still displays the words *transmisiune directa*. At that point, Kossigian pans away from the TV set to shoot out a window. On the street, crowds of demonstrators are streaming by – away from the official state rally where the dictator is speaking. If we view the live broadcast as a way to assert power, then the technical difficulties as

well as the confrontation with the opposing images of the demonstrators leaving the rally are recognizable as a way of subverting it. Showing both images in one pan establishes the montage as an instrument of political analysis.

Volker Pantenburg
(preveo Vedran Pavlić)

ZUM VERGLEICH
IN COMPARISON
ZA USPOREDBU

HARUN FAROCKI 2009 16mm colour, sound 61'

EDA – What to Affirm? What to Perform?

Cigle su zvučni temelji društva. Cigle su slojevi gline koji zvuče poput ploča, samo predebelih. Kao i ploče, pojavljuju se u serijama, ali je svaka cigla malo drukčija – nije samo još jedna cigla u zidu. Cigle stvaraju prostore, određuju društvene odnose te čuvaju znanje o društvenim strukturama. Zvuče na način koji nam govori jesu li dovoljno dobre ili ne. Cigle tvore temeljni zvuk naših društava, ali nismo naučili kako ih slušati. Preko različitih tradicija proizvodnje cigli Farockijev film naše oči i uši navodi da ih sagledaju u usporedbi – a ne u nadmetanju, ne kao sukob kultura. Farocki nam prikazuje razna postrojenja za proizvodnju cigli u njihovim bojama, pokretima i zvukovima.

Pečenje cigli, nošenje cigli, polaganje cigli,



cigle na ciglama, bez komentara u *offu*. 20 međunaslova u 60 minuta govore nam nešto o trajanju radnih procesa. Film nam pokazuje da određeni oblici proizvodnje zahtijevaju svoje trajanje i da se kulture počinju diferencirati otprilike u razdoblju pojave cigli.

Bricks are the resonating fundamentals of society. Bricks are layers of clay that sound, like records just simply too thick. Like records they appear in series, but every brick is slightly different – not just another brick in the wall. Brick create spaces, organize social relations and store knowledge on social structures. They resonate in a way that tell us if they are good enough or not. Bricks form the fundamental sound of our

societies, but we haven't learned to listen to them. Through different traditions of brick production Farocki's film has our eyes and ears consider them in comparison – and not in competition, not as clash of cultures. Farocki shows us various brick production sites in their colours, movements and sounds. Brick burning, brick carrying, brick laying, brick on brick, no off-commentary. 20 intertitles in 60 minutes tell us something about the temporality of working processes. The film shows us that certain production modes require their own duration and that cultures differentiate around the time of the brick.

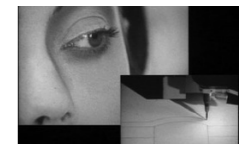
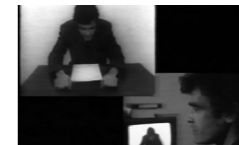
Utte Holl
(preveo Vedran Pavlić)

SCHNITTSTELLE
SECTION / INTERFACE
SUČELJE

HARUN FAROCKI 1995 video colour, sound 23'

EDA – What to Affirm? What to Perform?

Muzej suvremene umjetnosti iz Lillea zamolio je Haruna Farockija da snimi video "o svojem radu". Farocki je izradio instalaciju s dva ekrana koja je predstavljena 1995. godine u okviru izložbe *The World of Photography (Svijet fotografije)*. Film *Schnittstelle (Sučelje)* nastao je iz te instalacije. Promišljajući Farockijevo dokumentarističko djelovanje, traga za odgovorom na pitanje što znači raditi s postojećim snimkama, bez stvaranja vlastitih, novih snimki. Naslov je igra riječi koja koristi dvostruko značenje riječi *Schnitt*, koja se odnosi i na Farockijevo mjesto rada, montažni stol, kao i na "sučelje čovjek-stroj", pri čemu osoba računalom upravlja uz pomoć tipkovnice i miša.



Harun Farocki was commissioned by the Lille Museum of Modern Art to produce a video "about his work". His creation was an installation for two screens that was presented within the scope for the 1995 exhibition *The World of Photography*. The film *Interface* developed out of that installation. Reflecting on Farocki's own documentary work, it examines the question of what it means to work with existing images rather than producing one's own, new images. The title plays on the double meaning of "Schnitt", referring both to Farocki's workplace, the editing table, as well as the "human-machine interface", where a person operates a computer using a keyboard and a mouse.

www.farocki-film.de (preveo Vedran Pavlić)

DER RIESE THE GIANT DIV

MICHAEL KLIER | 1983 | video | b/w + colour, sound | 82'

Kako je Klier sam izjavio, ovaj je film "Svečano zbogom čovjeku iza kamere"... no, osim posljednjeg pozdrava snimatelju, Klier ovim filmom odašilje i, možda još značajnije, pozdrave redateljju. (Glumce da ni ne spominjemo.) Pitanje je – tko onda ostaje stajati iza ovog filma? Odgovor – redatelj u sobi za montažu. Nastao kao rezultat trogodišnjeg skupljanja i pregledavanja materijala snimljenog isključivo nadzornim kamerama diljem Zapadne Njemačke, *Der Riese (Div)* bi se mogao nazvati dokumentarnom verzijom Big Brothera – s tom razlikom što ovdje glavni akteri ne posjeduju svijest o tome da su objekt nečijeg interesa i... pogleda. Ponekad u tišini, ponekad u pratnji originalnog zvuka, ponekad prekrivene Mahlerom, Wagnerom, Rah-



manjinovom ili Hačaturjanom, izmjenjuju se snimke njemačkih aerodroma, bolnica, supermarketa, plaža, banaka, jezera, javnih vrtova, pa i samih nadzornih prostorija koje inače figuriraju kao čvorišta nadzora javnog života. Deleuzeovo društvo kontrole tako se ovdje doslovno opredmećuje, a osim pitanja o postojanju i nestajanju privatnosti, iza niza robotiziranih snimaka, polako se rađaju i pitanja o nastajanju i nestajanju narativa u svakodnevnom životu. U kontekstu svega navedenog, možda ne bi bilo pogrešno ovaj film prozvati svečanom dobrodošlicom *Čovjeku s filmskom kamerom* u osamdesete.

Klier himself has described *The Giant* as a "grand farewell to the man behind the camera"... However, while his film effectively does away with the cinematographer, it is also – and perhaps more importantly so – a goodbye to the director. (To say nothing of the actors.) So the questions is – who, at the end of the day, can still claim this movie? The answer to this question is – the director in the editing room.

The fruit of three years spent gathering and viewing security footage from cameras all over West Germany, *The Giant* could be seen as a documentary version of Big Brother – except that, in this case, the protagon-

nists remain unaware of being the objects of somebody else's interest and... observation. The film is a sequence of images from German airports, hospitals, supermarkets, beaches, banks, lakes, public gardens and monitoring centers – the very hubs of public surveillance – sometimes streaming in silence, sometimes with the original sound or to the music of Mahler, Wagner and Khachaturian. In this literal objectification of Deleuze's society of control, a flow of robotized images gives rise to questions on privacy and its disappearance – while also making us ponder how narratives appear and disappear in everyday life. All in all, *The Giant* might well be seen as a grand welcome to the eighties staged for *The Man with a Movie Camera*.

Jasna Žmak
(prevela Vlatka Valentić)

320 metara dugačak, 80 metara širok, 40 metara visok, Internationales Congress Centrum Berlin, inače jedan od najvećih kongresnih centara u Europi, postaje u ovom filmu sasvim nekonvencionalni filmski set – bez filmske ekipe, kranova, režiserskog stolca, rasvjete, klapa i svega ostalog što inače čini filmske setove – od svega toga ostaje samo kamera, točnije četrdesetak njih. I dok scenografiju čine hodnici, radne sobe, konferencijske sale i vanjski okoliš samog centra, cast je u potpunosti sačinjen od slučajnih statista – radne snage centra i njegovih posjetitelja. Nastao prema konceptu i u montaži Heinera Mühlenbrocka i Olivera Helda, *Das eiskalte Auge (Ledeno hladno oko)* otvara mjesto za refleksiju o odnosima kulturne i one druge industrije,

konfrontirajući hladne snimke nadzornih kamera sa dijalozima, glazbom i drugim oblicima zvučnih citata iz žanrovskog filma, uključujući i djela Kagela, Schnittkea i Donatonija. Poslovni svijet *white collar* radnika u kombinaciji sa zvučnom kulisom imaginarnih svjetova počinje tako tvoriti začudni toplo-hladni kolaž, koristeći toplo-hladni medij.

In *The Stone-cold Eye*, the 320-meter-long, 80-meter-wide and 40-meter-tall Internationales Congress Centrum Berlin, one of the largest congress centers in Europe, turns into a quite unconventional movie set. There is no film crew, no booms, no director's chair, no lighting, no clapperboards or other accessories. All that is left is the



camera – forty-odd cameras, to be precise. While the sets consist of corridors, offices, conference halls and the Center's exteriors, the cast is composed exclusively of accidental extras – the Center's staff and visitors. Conceived and edited by Heiner Mühlenbrock and Oliver Held, *The Stone-cold Eye* prompts reflection on how the cultural industry relates to that other industry, juxtaposing the impassive security camera footage with dialogues, music and other varieties of sound quotes from genre film – including the works of Kagel, Schnittke and Donatoni. Set against a sound backdrop of imaginary worlds, the business world of white-collar workers turns into an uncanny warm-cold collage using a warm-cold medium. Jasna Žmak (prevela Vlatka Valentić)

DAS EISKALTE AUGE THE STONE-COLD EYE LEDENO HLADNO OKO

HEINER MÜHLENBROCK | 1989 | video | b/w + colour, sound | 14'

EIN BILD
AN IMAGE
SLIKA

HARUN FAROCKI | 1983 | 16mm | colour, sound | 25'

Četiri dana provedena u studiju na snimanju duplerice za časopis *Playboy* predstavljaju temu mojeg filma. Taj se časopis bavi kulturom, automobilima, određenim životnim stilom. Možda je sve to samo dodatak da se prikrije gola žena. Možda je riječ o lutki od papira. Gola žena u sredini je sunce oko kojeg se okreće cijeli sustav: kulture, ekonomije, života! (Sunce nije moguće ni gledati ni snimati.) Možemo zamisliti kako ljudi koji stvaraju takvu fotografiju, čija gravitacijska sila mora sve to držati na okupu, svoju zadaću izvršavaju s toliko pozornosti, ozbiljnosti, odgovornosti, kao da razbijaju uran.

Ovaj film, *Ein Bild (Slika)*, dio je serije na kojoj radim od 1979. godine. Televizijska postaja koja ju je naručila pretpostavlja da



snimam filmove koji se kritički odnose prema svojoj temi, dok oni koji posjeduju i upravljaju tim temama pretpostavljaju da im je moj film reklama. Ne pokušavam ni jedno ni drugo. Niti želim učiniti nešto između, već nešto više.

Four days spent in a studio working on a centerfold photo for *Playboy* magazine provided the subject matter for my film. The magazine itself deals with culture, cars, a certain lifestyle. Maybe all those trappings are only there to cover up the naked woman. Maybe it's like with a paper-doll. The naked woman in the middle is a sun around which a system revolves: of culture, of business, of living! (It's impossible to either look or film into the sun.) One can well imagine

that the people creating such a picture, the gravity of which is supposed to hold all that, perform their task with as much care, seriousness, a responsibility as if they were splitting uranium.

This film, *An Image*, is part of a series I've been working on since 1979. The television station that commissioned it assumes in these cases that I'm making a film that is critical of its subject matter, and the owner or manager of the thing that's being filmed assumes that my film is an advertisement for them. I try to do neither. Nor do I want to do something in between, but beyond both.

Harun Farocki
(preveo Vedran Pavlić)

Kada bi ovom post-novovalnom Godardu trebalo dati podnaslov, neki bi se imaginarni distributer, (uz obaveznu opasku o nagrađivanosti na Cannesu), možebitno odlučio za slijedeći *one-liner* "Film o filmu, o ljubavi i radu". Distributer pak tog nikad dovršenog imaginarnog filma u filmu mogao bi se poslužiti rečenicom kao što je "Goya, Delacroix, Rembrandt i El Greco napokon na filmu". Pokušavajući rekonstruirati slike navedenih majstora, Jerzy, autor tog filma u filmu, poljski emigrant u Švicarskoj, dvostruki ljubavnik, filmaš u krizi, bori se sa svim navedenim (stereotipnim) identitetima. A autor tog filma o filmu, Jean-Luc, francusko-švicarsko-marksistički redatelj, nakon petnaest godina ponovno u kombinaciji sa svojim novovalnim snimateljem Coutardom, pokušava, kao već mnogo puta do tada, dekonstruirati estetiku klasičnarnativno-stereotipnog filma boreći se sa slojevima značenja koje otkrivaju sličice i rečenice kako njegovog, tako i Jerzyjevog filma. Programatski optirajući za koherentnost svojstvenog mu stila nasuprot koherentosti priče koja jedva spaja kraj s krajem, Godard ne samo da svjesno otežava posao distributeru s početka priče već ga svojim post-postupcima i nedvosmisleno provocira i dovodi u pitanje njegovu ulogu, kao i ulogu industrije koja stoji iza njega. Jer – ako je

nekome nakon šezdesetih to ostalo nejasno – Godard ovdje ponovno potvrđuje da je jedina uloga koja ga kao autora zanima, uloga filma kao medija koji se kreće ispred njega (i nas).

If Godard's post-New-Wave 1982 venture was to be given a subtitle, an imaginative distributor might accompany the obligatory mention of the movie's Cannes Film Festival accolade with the following one-liner: "A film about film, about love and work". By the same token, the distributor of the unfinished imaginary film-within-the-film might be tempted to use a slogan like "Goya, Delacroix, Rembrandt and El Greco, finally on film". Jerzy, the author of this film-within-the-film, is a Polish immigrant in Switzerland, a two-timing lover and a troubled filmmaker, battling all of his (stereotypical) identities in an attempt to re-construct the great masters' paintings in another medium. Meanwhile, Jean-Luc, the author of the film-about-film, a French-Swiss-Marxist film director, reunited after fifteen years with his New-Wave cinematographer Coutard, makes yet another attempt at de-constructing the stereotypes of the classic-narrative film aesthetics, battling the layers of meaning revealed by vignettes and soundbites from both his and Jerzy's films. In making

PASSION
STRAST

JEAN-LUC GODARD | 1982 | 35mm | colour, sound | 88'



the programmatic choice of favoring the coherence of his signature style over the coherence of the story – which barely holds itself together – Godard deliberately puts the aforementioned distributor on the spot – but does not stop there. His postmodernism reads as a clear provocation, challenging both the role of the distributor and the role of the industry that backs him/her. In case the sixties have left anyone in doubt, Godard confirms yet again that the only role he's ever been interested in as an author is the role of film as a medium moving ahead before him and us.

Jasna Žmak
(prevela Vlatka Valentić)

ICH GLAUBTE GEFANGENE ZU SEHEN
 I THOUGHT I WAS SEEING CONVICTS
 MISLIO SAM DA GLEDAM OSUĐENIKE

HARUN FAROCKI 2000 video colour, sound 23'

Prizori iz zatvora maksimalne sigurnosti u Corcoranu u Kaliforniji. Nadzorna kamera prikazuje područje u obliku komada torte: betonsko dvorište u kojemu zatvorenici, odjeveni u kratke hlače i uglavnom goli do pasa, smiju provesti pola sata dnevno. Jedan zatvorenik napada drugoga, a preostali zatvorenici liježu na tlo, s rukama podignutim iza glave. Znaju što će uslijediti: čuvar će izdati upozorenje i ispaliti gumene metke. Ako zatvorenici ni tada ne prestanu sa sukobom, čuvar će ispaliti prave metke. Snimke su nijeme, a trag puščanog dima lebdi slikom. Kamera i puška nalaze se jedno pored drugog. Vidno polje i vatrena linija su stolpljeni...



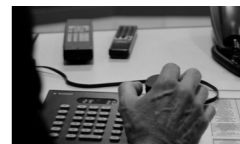
Images from the maximum-security prison in Corcoran, California. The surveillance camera shows a pie-shaped segment: a concrete-paved yard where the prisoners, dressed in shorts and mostly shirtless, are allowed to spend a half an hour a day. A convict attacks another, upon which those uninvolved lay themselves flat on the ground, their arms over their heads. They know what comes now: the guard will call out a warning and the fire rubber bullets. If the convicts do not stop fighting now, the guard will shoot for real. The pictures are silent, the trail of gun smoke drifts across the picture. The camera and the gun are right next to each other. The field of vision and the gun viewfinder fall together...

Harun Farocki (preveo Vedran Pavlić)

Gradovi su danas racionalizirani i regulirani jednako kao i proizvodni procesi. Slike koje danas određuju dan grada su operative slike, kontrolne slike. Prikazi regulacije prometa, automobilom, vlakom ili podzemnom željeznicom, prikazi visine na kojoj su postavljeni odašiljači mreže mobilnih telefona i mjesta na kojima se nalaze rupe u mrežama. Slike snimljene termalnim kamerama otkrivaju mjesta gdje se gubi toplina iz zgrada. I digitalni modeli grada, prikazani s manje oblika zgrada i krovova nego što je korišteno u 19. stoljeću, u vrijeme uspona planiranih industrijskih gradova, među njima i aglomeracije Lillea. Unatoč njihovim avenijama, šetnicama, tržnicama, arkadama i crkvama, ti su gradovi već strojevi za život i rad. I ja želim "ponovno

snimiti" gradske filmove, ali s drugim slikama. Ograničenost vremenom i sredstvima zahtijeva usredotočivanje na samo nekoliko arhetipskih poglavlja, fragmenata, ili preliminarnih studija.

The city today is as rationalized and regulated as a production process. The images which today determine the day of the city are operative images, control images. Representations of traffic regulation, by car, train or metro, representations determining the heights at which mobile phone network transmitters are fixed, and where the holes in the networks are. Images from thermo-cameras to discover heat loss from buildings. And digital models of the city, portrayed with fewer shapes of building



or roofs than were used in the 19th century when planned industrial cities arose, amongst then the Lille agglomeration. Despite their boulevards, promenades, market places, arcades and churches, these cities are already machines for living and working. I too want to "remake" the city films, but with different images. Limited time and means themselves demand concentration on just a few, archetypal chapters. Fragments, or preliminary studies.

Harun Farocki
 (preveo Vedran Pavlić)

GEGEN-MUSIK
 COUNTER-MUSIC
 PROTU-GLAZBA

HARUN FAROCKI 2004 video colour, sound 23'

Kustosica / Curator Nicole Brenez

LE PAMPHLET VISUEL: JALONS ET ACTUALITÉS
THE VISUAL PAMPHLET: MILESTONES AND ACTUALITIES
VIZUALNI PAMFLET: PREKRETNICE I AKTUALNOSTI

LE GAI SAVOIR
THE JOY OF LEARNING
VEDRO ZNANJE

JEAN-LUC GODARD 1968 35mm colour, sound 95'

With the 16th-century philosopher Jean-Jacques Rousseau credited as co-writer, Godard had come a long way from Bogart-obsessed gangsters.¹ French state television, O.R.T.F., had offered Godard an opportunity to make a television film, and late in 1967 he turned to the task. He shot LE GAI SAVOIR in December of 1967 and January of 1968, in the dead of winter, after the intense experiences of LA CHINOISE, “Caméra-Oeil,” and WEEKEND.² If La Chinoise is a film about the simultaneous necessity and impossibility of radical action, Le Gai savoir moves past these meta-revolutionary questions and moves instead to the work of education, which forms a necessary base for future radical action (for the characters in La Chinoise



as well as for Godard).³ *Le Gai savoir* is a feature-length cinematic essay consisting of a series of dialogues between Patricia (Juliet Berto), identified as the Third World delegate to the Citroën plant in the North Atlantic, the daughter of Lumumba and the Cultural Revolution, and Émile Rousseau (Jean-Pierre Léaud), later identified as the ancestor of the Enlightenment *philosophe* Jean-Jacques Rousseau.⁴ Their discourses are packed with literary and film references—Bertrand Russell, Faulkner, Bertolucci, Robinson Crusoe (“a fascist”), Cohn-Bendit, Burroughs, Cahiers du Cinema.⁵ Indeed, Godard is seen in the film only through his voice, as he whispers amidst the sound of a radio, like a guerillero preparing his attack on institutional cinema.⁶ At the same time, the camera cuts to fragments of the cultural mythology—Paris streets, cartoons, pop posters, literary texts. The sound track, important to the film, is extremely varied—there are radio/ TV noises, rally chantings, revolutionary songs, a Mozart piano piece, and a host of discordant unclear sounds.⁷

Jasna Žmak

¹ Rich, Jamie S.: Le Gai Savoir, <http://www.dvdtalk.com/reviews/33150/le-gai-savoir/>

² Monaco, James: Le Gai Savoir, Picture and act—Godard’s plexus, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC-07folder/GaiSavoirMonaco.html>

³ McDougall, Dave: At the cinemathèque: “Le Gai savoir” (Godard, France, 1968), <http://www.theauteurs.com/notebook/posts/160>

⁴ Jankowiak, Steve: Le Gai Savoir, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/07/42/gai-savoir.html>

⁵ Canby, Vincent: Le Gai Savoir (1968) Film Festival: ‘Le Gai Savoir,’ a Godard Abstract:Movie Suggests That Language Be Remade A Pasolini and a Czech Film Also Screened, http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=2&res=9B02E0DA1F3AE E34BC4151DFBF668382679EDE

⁶ sadeanarchist: Le Gai Savoir, <http://www.imdb.com/title/tt0062997/>

⁷ Perlmutter, Ruth: Le Gai Savoir, Godard and Eisenstein—notions of intellectual cinema, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC07folder/GaiSavoirPerlmutter.html>

Ispričat ću vam ono što vidimo, kadar po kadar, zaustavljeno u vremenu:

Dva vojnička lica, *en face*, pogleda upućenih u daljinu, s kapama na glavi. Zatim samo jedno od njih, s puškom čvrsto stisnutom u rukama. Zatim neka druga ruka, samo jedna, lijeva ruka, vojnička, zaustavljena u pokretu, i goruća cigareta među njenim prstima. Zatim puška koja nonšalantno visi iz nečije, ponovo vojničke, desne, ruke. Ovaj put cigareta i lice koje ju puši, sleđa. Ovaj put i noga, zaustavljena u pokretu, pored one nonšalantne puške, sleđa. Zatim jedna noga, čvrsto na zemlji, i dva uplašena tijela pred njom, još čvršće na zemlji. Zatim leđa vojnika sa sunčanim naočalama na glavi, onog koji puši cigaretu. Zatim jedna noga, čvrsto na zemlji, i dva uplašena tijela pred njom, još čvršće na zemlji. Zatim samo jedno uplašeno lice, čvrsto na zemlji. Zatim puška koja nonšalantno visi iz vojničke desne ruke. Zatim samo jedna, lijeva, vojnička ruka zaustavljena u pokretu i goruća cigareta među njenim prstima, i lice koje ju puši, sleđa. Zatim ponovno dva vojnička lica, *en face*, pogleda upućenih u daljinu, s kapama na glavi, puškama u rukama. Zatim samo puške u rukama. Zatim dvije noge, čvrsto na zemlji. Zatim dvije noge, čvrsto na zemlji i jedno uplašeno tijelo pored njih. Zatim tri uplašena tijela na zemlji, jedna noga zaustavljena u pokretu i puška koja nonšalantno visi iz ruke. Zatim

tri vojnika, s kapama i sunčanim naočalama na glavama, s puškama i cigaretom u rukama.

Zatim napokon sve to zajedno, zaustavljeno u vremenu – jedna fotografija rata koja otkriva vlastiti užas, kadar po kadar.

I’ll tell you what we see, frame by frame:

Two soldiers wearing hats *en face*, facing the camera, gazing into the distance. Then just one of them, clutching a rifle. Then somebody else’s hand, just one hand, a left hand, a soldier’s hand, suspended in mid-air, with a smoldering cigarette between the fingers. Then a rifle, dangling nonchalantly, from some soldier’s right hand.

Then there is both the cigarette and the soldier smoking it, his back turned. Then there is a foot suspended in midair, next to that nonchalant rifle, seen from behind. Then there is a foot standing firm on the ground, and two frightened bodies, pressed to the ground, firmer still. Then there is a soldier wearing sunglasses, his back turned – he was the one with the cigarette. Then again there is the foot standing firm on the ground. And the two frightened bodies, pressed to the ground, firmer still. Then there is a single frightened face, pressed to the ground. Then there is the rifle dangling nonchalantly from the soldier’s right hand. Then there’s a single left hand – it is the soldier’s hand suspended in midair, with the smoldering

JE VOUS SALUE, SARAJEVO
I SALUTE YOU, SARAJEVO
MOLITVA ZA SARAJEVO

JEAN-LUC GODARD 1993 video colour, sound 2'



cigarette between the fingers, and there is the soldier smoking it, his back turned. Then again there are the two soldiers wearing hats, *en face*, facing the camera, gazing into the distance, rifles in their hands. Then just the rifles in hands. And then, two feet, standing firm on the ground. Then the two feet standing firm on the ground and a frightened body next to them. Then, all the three frightened bodies on the ground, the foot suspended in midair and the rifle dangling nonchalantly from the soldier’s hand. And then there are three soldiers, wearing hats or sunglasses, rifles in their hands, one of them holding a cigarette. And finally there’s the whole picture, frozen in time – a single war photo revealing its own horror, frame by frame.

Jasna Žmak (prevela Vlatka Valentić)

EUROPA 2005 - 27 OCTOBER

EUROPA 2005 - 27 OCTOBRE

EUROPA 2005. - 27. LISTOPADA

JEAN-MARIE STRAUB & DANIELÉ HUILLET 2005 video colour, sound II'

Prvi video rad francuskog tandema koji zajedno djeluje od sredine šezdesetih nastao je po narudžbi Enrica Ghezzija, talijanskog filmskog kritičara, kao eksperimentalni *sequel* Rosselinijeve *EUROPE '51*. Podnaslov (*27 October*) se odnosi na datum kada su, 2005. godine, dva dječaka (petnaestogodišnji Bouna Traore i sedamnaestogodišnji Zyed Benna) u bijegu pred francuskom policijom, u pariškom predgrađu Clichy-sous-Bois stradala skrivajući se u postrojenju trafostanice. Video je snimljen na autentičnoj lokaciji njihove pogibije, narednog proljeća, izvan ograde postrojenja, i sastoji se od nekoliko repetitivnih kadrova ispunjenih psećim lavežom... i nekoliko natpisa koji uznemiruju naizgled distancirani pogled na hladni teren



mjesta na kojem je struja spalila dva mlada života.

The first video piece by the duo of French filmmakers who had been working together since the mid-sixties was commissioned by the Italian film critic Enrico Ghezzi as an experimental sequel to Roberto Rossellini's *EUROPA 51*. The subtitle (*October 27*) refers to a date in 2005 when two boys (Bouna Traore, aged 15, and Zyed Benna, aged 17) lost their lives hiding in an electrical substation in the Paris suburb of Clichy-sous-Bois while on the run from the French police. The video was shot the following spring, on the very site where the boys had died, outside the substation perimeter. The film is composed of several repetitive shots with the

sound of dogs barking... while overtakes and danger signs disturb the seemingly detached view of the cold ground where the youngsters were electrocuted.

Jasna Žmak
(prevela Vlatka Valentić)

Dok oko na platnu gleda slika slika, uho iz zvučnika sluša zvuke glasova – tako bi se najjednostavnije moglo opisati iskustvo *gledanja* ovog filma. Daljnjim proširivanjem prvotnog opisa dolazimo do slijedeće rečenice – djela autora kao što su Veronese, Giorgione, David, Tintoretto, Ingres, Delacroix i Courbet predmet su (apokrifnih) komentara Paula Cézannea i pjesnika Joachima Gasquet iz čije su knjige (izdane 1921.) dotični, ponekad hvalospjevni, ponekad razarajući, dijalozi i preuzeti. Nakon uvodne, panoramske, scene Louvreovog eksterijera nižu se snimke rečenih klasika koje zatvara, ponovo panoramska, scena šume – između tih scena prirode, uz dijalog o prirodi slikarske umjetnosti, odvija se i paralelni dijalog sa djelima filmske umjetnosti – prije svega Godardovim *Histoire(s) du cinéma* (*Povijest(i) filma*). Iako su sami autori u različitim prilikama izjavili da je "to neprestano referenciranje na slikarstvo [u filmskoj umjetnosti] zastrašujuće" odnosno da je ono "znak dekadencije filma", njihovo je obožavanje Cézannea učinilo nemogućim da i sami, nešto godina kasnije, ne uspiju odoljeti tom pothvatu. U sudaru dva okvira različite prirode – onog štafelajnog i onog filmskog platna – događa se tako susret tri umjetnika – dva filmaša i jednog slikara – koji zajedno sa množinom ostalih umjet-

nika neprestano borave u prostoru između reprezentacije i realnosti. Iako film završava Cézanneovom izjavom "Zapalimo Louvre ako nas je strah ljepote." i gledanje ovog filma pružit će im/nam sasvim dovoljnu dozu ljepote.

The simplest way to describe the experience of *watching* this film is to say that, as the eye observes screen images of paintings, the ear listens to off-screen sounds of voices. To elaborate upon this initial description, it should be noted that the voice-over consists of (apocryphal) commentaries – either laudatory or caustic – by Paul Cézanne, opining on the works of Veronese, Giorgione, David, Tintoretto, Ingres, Delacroix and Courbet, as cited in a 1921 biography of the painter by the poet Joachim Gasquet. Opening with a panoramic shot of the exterior of the Louvre, the film goes on to focus on the great masters' paintings, and closes with a forest panorama. Between the cityscape and the landscape, the dialogue on the nature of painting runs parallel with the filmmakers' dialogue with other works of film art – notably with Godard's *History(s) of the Cinema*. Although the authors had repeatedly pointed out the "alarmingly persistent references to painting in film art" and labeled them as "a signal of its decadence", their own ad-

UNE VISITE AU LOUVRE

A VISIT TO THE LOUVRE

POSJET LOUVREU

JEAN-MARIE STRAUB & DANIELÉ HUILLET

2004 35mm colour, sound 2 x 44'



miration for Cézanne made them yield to the very same temptation a couple of years later. With easel painting and the movie screen pitted against each other as disparate frames of reference, three artists – two filmmakers and a painter – come together to dwell in the space between representation and reality, where they can be joined by a legion of other artists. And although Cézanne concludes: "Let's burn the Louvre if we're afraid of beauty", this film will provide them/us with a perfectly sufficient dose.

Jasna Žmak
(prevela Vlatka Valentić)

COLLECTIF | OUTRAGE & REBELLION

COLLECTIVE | OUTRAGE & REBELLION

KOLEKTIV | ZGRAŽANJE & (PO)BUNA

2009 | video | b/w + colour, sound

total 180' | izbor / selection 100'

montaža / editing | CHAAB MAHMOUD

“Unatoč tome što smo se učinili potpuno slijepima, evo kako nas policijska država namjerava oslijepiti, od Montreuila do Villiersa. Oni žele zjenicu našeg oka. Kako ne pomisliti na riječi koje je Eluard zabilježio tijekom okupacije, gdje se nastojalo iskopati oči onima koji su vidjeli svjetlost u tami. Zla su vremena, ukrotit će se tvoja snaga.” Hamé (la Rumeur)



Film Collectif (Kolektivni film) objavljen povodom policijske agresije na mlade, tijekom koje je filmaš Joachim Gatti izgubio oko, u Montreuilu 9. srpnja 2009. Film za već odviše brojne žrtve *flash-balla* i šire od toga, žrtve ciljeva anakronističkog neoliberalizma koji nas redom osakaćuje svakoga dana, na ovaj ili onaj način.

Film, na primjer, koji ranjenik može vidjeti u bolnici i koji će mu vratiti snagu, hrabrost i radost. Film koji je istodobno krik, udar, rafal uvreda, lucidna analiza, ekstra-lucidni manifest, ljubavna pjesma upućena pobuni, meditacija, balzam na rane i poziv na ustanak, ali i ljubavni film. Film o ovom ratu među klasama, rasističkom i spektakularnom, koji ne izriče svoje ime, ali u kojem se nasilje svakodnevno vrši u oblicima koji su više ili manje nasilni, ali i sve više i više nasilni. Kako veoma dobro kaže Hamé, taj rat započeo je u četvrtima koje služe kao laboratorij za represiju, a nakon toga proširio se posvuda.

“Što je društveni mir, ako ne rat niskog intenziteta?”, upitao je Oreste Scalzone.

U ljeto 2009. 45 autora se (filmaša, video-umjetnika, likovnih umjetnika, pjevača) bacilo na posao. (prevela Marina Miladinov)

“Failing to make us completely blind, our police state has decided to maim us wherever it can, from Montreuil to Villiers. It is the apple of our eye that they're after. We cannot but think of what Eluard wrote under the German occupation – under the crack-down to gouge out the eyes of all those who could see through the darkness. The times are rough, but we'll build their gallows yet.” Hamé (La Rumeur)

This is a *collective film* conceived in reaction to police brutality against suburban adolescents, which had caused the filmmaker Joachim Gatti to lose an eye on July 9 2009 in Montreuil. A film for the all too numerous victims of *flash-ball* guns and – to widen the scope – for all victims of anachronistic neo-liberal capitalism, which finds ways to cripple us day in, day out.

A film an injured person might see in hospital to gain new strength and courage, feel new joy. A film which comes across as an outcry, a strike, a torrent of imprecations – as well as a lucid analysis, an extra-lucid manifesto, a love ode to revolt, a meditation, a healing balm and a call to arms – but still a love film. A film about a racist and spectacular class war which does not speak its name, but where violence is committed every day in more or less violent ways – and getting increasingly violent. As Hamé very well puts it, it started in the suburban laboratories of repression, to spread far and wide.

“What is social peace but a low-intensity war?” Oreste Scalzone would ask.

In the summer of 2009, 45 artists (filmmakers, video artists, visual artists, singers) got down to work.

Nicole Brenez (prevela Vlatka Valentić)

JEAN VIGO

FILM | SENSITIVITY

(fragments from *Sensibilité de pellicule*, 1931.)

OSJETLJIVOST | FILMSKE | VRPCE

(fragmenti iz *Sensibilité de pellicule*, 1931.)

Čovjekovo oko “na sadašnjem stupnju znanosti”, nije mnogo osjetljivije od njegova srca.

Ova bi tvrdnja bila obeshrabrujuća kada ne bismo imali razloga pouzdati se u filmsku vrpcu. S.O.S.!

Vi, koji još ne znate da je film velika umjetnost, da je film život, da je film posao.

Znam i to da će vaša boja biti bez anilina, vaš reljef plitak, a vaša televizija sa konformističkim zatamnjenjima, iz straha pred Vlašću.

A u ovim se godinama zarađuje za život još samo na lutriji.

Tko se hoće kladiti? Protiv filmskih radnika.

Na nepoznate troglodite iz epruvete.

Naravno, i jedini i drugi su naši bližnji.

Zapravo, loše objašnjavam. Tko se hoće kladiti?

Protiv ljudi koji rade s kinematografom.

Prestanimo tvrditi kako će napokon onaj redatelj, ona zvijezda, ovaj producent – kako će napokon, što??? – kada kritika, sve bogatija, toliko poskupljuje nezavisne i komercijalne stranice.

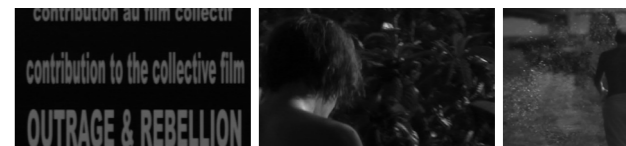
Na ulici je čekala gomila znatiželjnika i aktivista, mirna, pomalo tužna, tiha, pod zaštitom policije.

A u 21 sat, službeni zvižduk pištaljke: juriš!

Konjanici na propetim konjima sabljama krče prolaz; specijalna brigada, paradoksalno zaštićena šljemovima. Pendreci, ne od šećera nego od drveta, koji čovjeka smjesta zagriju, obrušavaju se na lubanje, namah raspukle... Šake udaraju nos koji se razmrskava, oko koje visi na kraju očnog živca, kao lukovičasti sat na lancu naših očeva. Frojdovski udarci nogom u donje dijelove trbuha žena i muškaraca.

“Razilazite se!”

21 sat i 15 minuta.



“Na mjestu voljno! U dva reda!” Ne javljaju da ima mrtvih među “demonstrantima”, ranjenih među našim policajcima.

Ulične plinske svjetiljke nedovoljno su jake da osvijetle ovaj prizor uglađenog ophođenja!

Kada će, dakle, filmska vrpca, kada već ljudi neće, preestati biti neosjetljiva na slične prizore?

(priredile Tanja Vrvilo i Jasna Žmak)



"At the present stage of scientific development", man's eye is no more sensitive than his heart. Which might be quite a discouraging statement – if one had no viable reason to rely on film.

SOS!
I call to you, who still haven't figured out that film is great art – that it is a life, a profession.

I also know that your dye will be aniline free, your relief low, and that your television will feature conformist fades to black, from fear of the Authorities.

And in this day and age, the only way to earn any money is to win a lottery.

So who wants to make a bet? Against screen workers. On anonymous, artificially conceived troglodytes.

They are all our fellow creatures, of course.

Actually, this is a lousy explanation. Who wants to make a bet?

Against the people behind the cinematograph.

Let us stop pinning our hopes on this or that director, movie star or producer finally... doing what??? – As criticism, getting richer by the hour, sets such a high price on both the independent and the commercial media space.

A crowd of patrons and activists waited in the street: calm, somewhat sad, under police surveillance. At 9 p. m. came the official whistle: Charge!

Riders on cavorting horses making their way through with sabers: there it goes, a special brigade of France's finest. Mounted police, paradoxically helmeted. Clubs – no candy sticks, but clubs made of wood liable to make you warm all over – rain down and crack skulls like walnut shells... Fists break noses; an eye dangles on the end of the optical nerve like a father's bulbous pocket watch on its chain. Men and women alike are treated to Freudian kicks in the gut.

"Break it up!"

9:15 p.m.

"At ease! Fall in!" No reports of casualties among the "protesters" – or of any injured policemen.

Gas street lamps fail to shed enough light on this display of civilized behavior!

So when will film cease to be insensitive to such scenes – since people obviously won't?

(edited by Tanja Vrvilo & Jasna Žmak)
(prevela Vlatka Valentić)

Still / Mirno LAURA WADDINGTON 7'55"

Questions et Hypothèses sur la Répression / Questions and Hypotheses on Repression / Pitanja i pretpostavke o represiji DAVID FAROULT 13'29"

Car Guerre il y a / Guer-ill-a - Because it's War / Ger-il-a: jer je rat DAMIEN ROUDEAU 4'40"

L'état Tire Dans le Tas / Random Shots, Courtesy of the Government / Vlasti pucaju nasumice LIONEL SOUKAZ 6'16"

Exercice de Double Pensée / Doublethink in Practice / Dvomišljenje u praksi CAROLINE DERUAS 5'30"

Pour Joachim Gatti / For Joachim Gatti / Za Joachima Gattija JEAN-MARIE STRAUB 1'30"

L'art Délicat de la Matraque / The Fine Art of the Truncheon / Istančano umijeće baratanja policijskom palicom JEAN-GABRIEL PÉRIOT 4'

À Portée de Main / Within the Grasp / Nadohvat ruke JEAN-PAUL NOGUÈS 1'30"

Article 9. Rappel à l'ordre / Article 9. Calling the Shots / Članak 9. Tko jači, taj kvači CORINNE THEVENON GRANDRIEUX 3'34"

Police Force Ouvrière / Police Officers Union / I policajci su radni ljudi LECH KOWALSKI 12'40"

Mutinerie Générale / All-out Mutiny / Opća pobuna ANGE LECCIA 3'

Jeu et Sérieux / Work and Play / Za igru i za ozbiljno GISELE & LUC MEICHLER 4'08"

Je Vous Aime / I Love You / Volim te OTHELLO VILGARD 1'30"

Satyagraha JACQUES PERCONTE 5'12"

Matter & Memory / Materija i memorija FERGUS DALY 5'10"

À la Barbe d'Ivan / As Ivan's Beard / Kao Ivanova brada PIERRE LÉON 10'

Pompéj (Nouvelle Collection) / Pompeii (New Collection) / Pompeji (Nova zbirka) GUILLAUME MASSART 4'50"

Ciel Terre Ciel / Sky Earth Sky / Nebo Zemlja Nebo MARC HURTADO, Etant Donnés 4'44"

Répons / Responsory / Responzorij MARYLÈNE NEGRO 3'20"

Paris, Airport X Ray / Pariz, aerodromske X zrake ROBERT FENZ 0'40"

La Séquence Armand Gatti / The Armand Gatti Sequence / Sekvenca Armanda Gattija PHILIPPE GARREL 5'

Kustosica / Curator Tanja Vrvilo

FOUND

BODIES

NAĐENA

TIJELA

FOUND BODIES

NAĐENA TIJELA

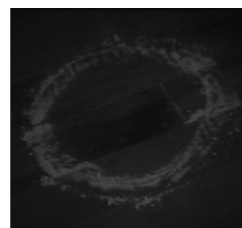
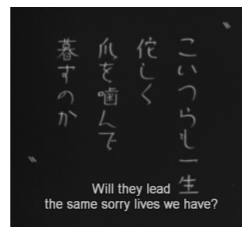
Tanja Vrvilo

Program o socijalnoj koreografiji *Nađena tijela* dio je projekta *East-Dance-Academy: What to affirm? What to perform?* koji istražuje i afirmira situacije i načine pojavljivanja koreografskog mišljenja u neinstitucionalnom okružju plesa, performansa, eksperimentalnog filma u Istočnoj Europi.

Deleuzeovim riječima, film je umjetnost neprestano premještajuće figuracije. Iako više ne vrištimo kada s platna filmski vlakovi jure na nas i ne šokira nas što okvir kadra obezglavljuje i reže dijelova tijela, no ipak, svi koji rade sa sukobom filmskog i “nemedijaliziranog” izvođenja podsjećaju da film sastavlja tijela, a ne samo reproducira.¹ Film pretvara tijela u predmete, u nađena tijela, u “mrtve i odsutne koji ustaju i prolaze između svjet-

losnog izvora i bijele plahte”, kao što je Boleslaw Matuszewski napisao 1898. Tražeći dijagrame kretanja u trajanju tražimo jedan predmet ispred kamere oblikovan jednim načinom snimanja, filmsku zalihost napetu između statičnog i dinamičnog, vidljivog i nevidljivog, kontinuiranog i diskontinuiranog prostora-vremena, i pitamo se kako i kada se čini da filmska tijela i slike plešu.

Riječ koreografija ili koreofilm nisu bili popularni, činili su se ne-čistim. Izraz mizanscena ima slično ne-filmsko podrijetlo, ali ga je posvojila “francuska škola” kasnih 1950-ih i često je podrazumijevao i koreografiju. Rivette je pisao: “Ako je glazba univerzalni izraz, onda je to i mizanscena: taj jezik, a ne japanski treba naučiti kako bi se razumio



‘Mizoguchi’... Umjetnost modulacije.”² Izraz se najčešće koristio u situacijama “montaže u kadru”, gdje su veći blokovi trajanja/prostora poticali razmišljanje o kretanjima tijela. Taj trag također ukazuje da je razmišljanje o “čistoj” filmskoj koreografiji izgubljeno u zaljepcima filmske teorije.

Program *Found bodies* nadahnut je s *found footage* filmovima Haruna Farockija, performativnim aspektima te tretmanom tijela i glasa u njegovim filmovima; radom s bestjlesnim glasovima izvan filma i bezglasnim, postojećim, nađenim tijelima u filmu. Otkriva diskrepancije tijela i slika-teksta/govora/glazbe, odnose između naracije i nađenih tijela u nijemom filmu i prekretničkim eksperimentalnim radovima

koji dijele strategije montaže (prije, tijekom i poslije snimanja), remedijacije i refleksije o mediju s radovima suvremenog performansa i plesa.

U ovaj nas program, ujedno o mutacijama filmske vanprizorne naracije, uvodi naracija iz djetinjstva filma, fenomen vidljivog “glasa preko” ili glasa iz off-a u japanskom nijemom filmu, film Yasujira Ozua *Rođen sam, ali...* koji ćemo gledat ćemo, slušati i čitati uz izvornu naraciju (*katsuben*) japanskog *benshija* Ichira Kataoke i glazbenu pratnju pijanistice Mie Elezović.

Uz letristički filmski manifest Jean-Isidorea Isoua *O žuč i vječnosti* te poveznice i bliskosti dvaju filmova udaljenih filmskih liričara – *Kuće na pijesku* splitskog kinoklupskog majstora Ivana Martinca i *Mise za Dakota Siouxe*, predstavnika eksperimentalne scene San Francisca Bruca Bailliea, program zaokružuju dva *found footage* filma talijansko-armenskih umjetnika Angele Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana *Od pola do ekvatora i Ljudi, godine, život* u kojima nalazimo sva tijela i cijeli film.

Bilješke:

¹ Yhcam, *Cinematography: 1912, “Tijekom posljednjih dana, vidio sam film u kojem su i glumac i konj, jedan do drugoga, obojica djelomično odrezani u koljenima; a kada se čovjek popeo na konja, iznenada je ostao bez glave. Trenutačno prijeći od bivanja bez nogu do bivanja bez glave stvarno gura stvari malo predaleko.”* str. 72; navod u Frampton, Daniel *Filosofy: 2006*, Wallflower Press, London & New York, str. 116.

² Rivette, Jacques: “Mizoguchi Viewed from Here” prev. Liz Heron u *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ur. Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts: 1985, str. 264-265.

A program on social choreography *Found bodies* is part of the project *East-Dance-Academy: What to Affirm? What to Perform?* which explores and promotes situations and means of appearance of choreographic thought in non-institutional environments of dance, performance, experimental film in Eastern Europe.

The cinema is art of constantly shifting figuration, Deleuze said. Although we don’t scream anymore when we see cinematic trains that run on us from the screen and we are not shocked with decapitations and other bodily parts cut off by the frame, but somehow, anyone who works with conflicts of performing on film and performing unmediated – remind us that cinema composes the bodies and not just reproduces them.¹ Cinema turns bodies into objects, in found bodies, in “the dead and the absent that stand up and walk between light source and a white sheet”, as Boleslaw Matuszewski wrote in 1898. While looking for diagrams of movement in duration we see one object in front of camera shaped by one mode of shooting, the cinematic redundancy strained between static and dynamic, visibility and invisibility, continuity and discontinuity of space and time, which ask how and when bodies or images seem to dance.

The word choreography or choreocinema was not popular, as it seemed impure. A term *mise en scène* has the similar non-film genesis, but it was adopted by “French school” of late 1950s and it often implied choreography as well. Rivette wrote: “If music is a universal idiom, so too is *mise en scène*: it is this language, and not

Japanese, that has to be learned to understand 'Mizoguchi'... An art of modulation."² The term was mainly used in situations of "montage inside the frame", where larger block of duration/space enforced reflections about body movements. This trace also indicates that thinking about "pure" film choreography has been lost in the splices of the film theory.

Found bodies program references Harun Farocki's *found footage* films and the performative aspects and treatment of body and voice in his films, and deals with work employing bodiless voices outside of film and voiceless, existing, found bodies in film. It reveals discrepancies of bodies and images of text/speech/music; relations between narration and found bodies in silent cinema and experimental works which share strategies of montage (before, while and after shooting), remediation, reflection on media, with works of contemporary dance and performance.

This program, which is also on mutations of off-screen narration, will be introduced through narration from the childhood of cinema and the phenomenon of visible "voice over" or voice-off in Japanese silent film. We are going to watch, listen and read the master-piece of social choreography, *I Was Born, But...* by Yasujiro Ozu, with original narration (*katsuben*) of a Japanese *benshi* Ichiro Kataoka, accompanied by piano player Mia Elezović.

With the Lettrist film manifesto by Jean-Isidore Isou *Venom and Eternity* and connections and affinities between two films by distant film lyricist *House on the Sand* by Kino Club Split master Ivan Martinac and *Mass for the Dakota Sioux* by a representative of experimental San Francisco scene Bruce Baille, we will see two *found footage* films by Italian-Armenian found footage filmmakers Angela Ricci Lucchi and Yervant Gianikian *From the Pole to the Equator* and *Men, Years, Life* where we will find all bodies and all the cinema.

Notes:

¹ Yhcam, *Cinematography: 1912*, "These past few days, I have seen a film where an actor and a horse, placed side by side, were both partially cut off at the knees; then when the man mounted the horse, he found himself suddenly decapitated. To pass instantaneously from being legless to being headless is really pushing things a bit far." p. 72, cited in Frampton, Daniel *Filmosophy: 2006*, Wallflower Press, London & New York, p. 116.

² Rivette, Jacques: "Mizoguchi Viewed from Here" transl. Liz Heron in *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ed. Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts: 1985, pp. 264-265.

"Počeo sam raditi film o djeci, a završio s filmom o odraslima; iako sam na početku mislio napraviti prilično vedru malu priču, tijekom rada se promijenila i postala vrlo mračna." Tim je riječima Yasujiro Ozu, jedan od trojice japanskih redatelja čija su imena sve donedavno izvan Japana zamjenjivala cijelu japansku kinematografiju, opisao prijelaz započet s ovim filmom sa socijalno-ekonomske na psihološko-moralnu tematiku, koji će se na drugom kraju svijeta nakon drugog svjetskog rata imenovati neo-realizmom duše.

Svim Ozuovim filmovima provlači se tema gubitka. Od razočaranja djece ocem u *Umarete wa Mita Keredo (Rođen sam, ali...)* do razočaranje oca djecom u većini kasnijih filmova.

Figura nepokazivanja koja je (uz ponavljanja s razlikama) ključna za Ozuovu "nisku oktavu", isključila je u kasnijim filmovima, na tematskoj razini sve izvan doma. *Umarete wa Mita Keredo*, snimljen na samome zalasku razdoblja nijemog filma, varira elemente japanske komedije srodnosti *ninjo kigeki*, čija humorna priča o odrastanju prerasta u satiru o klasnim odnosima. Dječaci su razočarani što se otac ulizuje šefu, a oni su jači od šefova sina. Kada im otac kaže da ne bi imali što jesti kada bi se on drukčije ponašao prema svom šefu, dječaci se odluču na štrajk gladu. Otac je taj koji govori: "Ne želim da postanu beskorisni i bezvrijedni službenici poput mene. To je problem s kojim će morati živjeti do kraja života..."



UMARETE WA MITA KEREDO

I WAS BORN, BUT...

ROĐEN SAM, ALI...

YASUJIRO OZU | 1932 | 35mm | b/w, silent | 100'

+ benshi KATAOKA ICHIRO & pijanistica / pianist MIA ELEZOVIĆ

"I started to make a film about the children and ended up with a film about grown-ups; while I had originally planned to make a fairly bright little story, it changed while I was working on it, and came out very dark." With these words Yasujiro Ozu, one of three Japanese directors whose names in the West until recently stood for the whole Japanese Cinema, described the shift, which began with this film, from social-economic themes to the psychological-moral ones, which, in the other part of the world, after the WWII was called neorealism of the soul.

All Ozu's films are filled with the loss. From the boys' disappointment with their father in *I was born, but...* to the disappointment of parents with their children in most of his later films. The figure of absence, key char-

acteristic of Ozu's "lower octave" (in addition to figure of repetition with variations), in his later films, on the thematic level, excluded everything that was outside of home.

I was born, but... made at the twilight of silent era varies elements of Japanese nonsense and comedy of human relationship *ninjo kigeki*, but humorous story about growing-up progress to social satire on class relations. When the father tells them that they would not be able to eat if he behaved differently towards his boss, they go on a hunger strike.

The father says: "I don't want them to become useless and worthless salary man like me.

This is the problem they will have to live with for the rest of their lives..."

Tanja Vrvilo

Gledajući smiješni nastup oca, oni uče da je svijet podijeljen na društvene klase. Hodajući cestom, braća živopisno pokazuju drugu vrstu ponavljanje i razlike. Stariji brat naglo skida svoju jaknu, koju prebacuje preko ramena. Vidjevši to, mlađi brat naglo skida svoju jaknu, koju prebacuje preko ramena. Braća odlaze, svaki s rukom u džepu. Ova radnja nije tipična za dijete, nego podsjeća gledatelje na geste radnika kada pokazuju svoje nezadovoljstvo. Braća nesvjesno oponašaju tipične radničke geste i pretvaraju se u odrasle radnike, ali njihova mala tijela, ispunjena ljutnjom i nezadovoljstvom čine njihove geste daleko uvjerljivijom i bolnijom kritikom društva od bilo kakvog protesta pravih radnika ili političkih demonstracija.

They learn that the world is divided into social classes when they watch their father's silly performance. The brothers vividly display another kind of repetition and difference when they walk along the road. The elder brother takes off his jacket violently and carries it over his shoulder. Seeing this, the younger brother takes off his jacket and carries it on his shoulder. The brothers walk away, each with a hand in a pocket. Such an action is not typical of a child, but it reminds the viewers of a gesture by workers when they demonstrate their dissatisfaction. The brothers unconsciously imitate a typical worker's gesture and transform themselves into adult workers, but their small bodies, filled with anger and dissatisfaction make their gesture a far more convincing and poignant critique of society than any protests coming from adult workers or political demonstrations.

Kiju Yoshida

Naracija (*katsuben*) Shunsui Matsude, posljednje rečenice filma:

Svijet djeteta postoji pod beskrajnim nebom. Svijet odraslih, s druge je strane, otežan okrutnom stvarnošću svakodnevnog života. Svijet djeteta nije opterećen nužnošću i hijerarhijama. Iako su pravila stvorena od vremena nečijeg rođenja, jači mališan će vjerojatno povesti, a hijerarhija će se jednostavno mijenjati ovisno o tome tko je snažniji.

Ali u svijetu odraslih, ne mijenjaju se pravila stvari koje su postavljene. A kada su ta pravila nametnuta djeci to ih ljuti i zbunjuje. Što to direktora čiti tako bitnim tipom? Zašto mu se moj tata mora ulizivati kako bi zadržao svo-

je mjesto voditelja odjela? Te su stvari neshvatljive djetetu. Ali, ako vi i ja na trenutak zastanemo i pogledamo u stvari kao ljudi, a ne kao odrasli, neće li to i nama biti pomalo neobično? Rođen sam u ovaj svijet... ali se ovaj svijet ne doima uvijek lijepim mjestom za život.

Shunsui Matsuda's *katsuben*, final lines of the film:

A child's world exist under an endless sky. The world of a grownup, on the other hand, is weighed down by the harsh realities of everyday life.

A child's world is not burdened with essentials and hierarchies. Even if an order were to be created from the time one was born, the strongest kid would probably lead, and the hierarchy would simply change depending on who had more strength.

But in the world of grownups, there is no changing the order of things that have been set. And it is when this order is forced on to children that it angers and confuses them.

Just what makes the director such a great guy? Why must my dad bootlick him to keep his position as section chief? These are things that are beyond the understanding of a child. But if you and I were to step back for a moment and look at things as humans rather than adults, wouldn't they seem a bit strange to us too?

I was born into this world... but this world doesn't always seem a nice place to live in.

(prevela Tanja Vrvilo)

Filmsku produkciju Matsuda, osnovao je 1952. posljednji *benshi* nijemog razdoblja Shunsui Matuda sa ciljem spašavanja i restauriranja japanskih nijemih filmova. Kompanija, sada pod vodstvom njegova sina Yutake Matsude, ima zbirku od preko 1 000 filmova (oko 6 000 rola) koje prikazuju u Japanu i izvan Japana, popraćene izvedbama benshija.

Matsuda Productions was established in 1952 by the last *benshi* from the silent era Shunsui Matsuda with the purpose of excavating and restoring Japanese silent cinema. The company, now under the guidance of his son Yutaka Matsuda, has a collection of over 1 000 films (approximately 6 000 reels) which they show both in Japan and abroad with benshi performances.

ICHIRO KATAOKA

Rođen u Tokiju, diplomirao je na Kazališnom odsjeku Fakulteta za umjetnost na Nihon University, gdje je glumio i koreografirao scenske izvedbe. Godine 2002. postao je učenik *benshi* izvođačice Midori Sawato u Filmskoj produkciji Matsuda i debitirao u ulozi *enkashija*. Njegov repertoar pokriva široku raznolikost žanrova od povijesnih, suvremenih i stranih filmova do animacije i filmskih novosti. 2007. je nastupio na Motovunskom filmskom festivalu uz avangardni film Teinosuke Kinugase *Kurutta ippeiji (Stranica ludila)* iz 1926., uz klavirsku pratnju Gerharda Grubera, a u sklopu popratnog programa *J-horror* Tanje Vrvilo.

Born in Tokyo, graduated from the Theatrical Division of the Faculty of the Arts, Nihon University, where he acted and choreographed stage performances. In 2002 he became apprentice to *benshi* Midori Sawato at the Matsuda Film Productions and debuted in the role of an *enkashi*. His repertoire covers a wide variety of genres from period films, contemporary film and foreign films to animation and news films. In 2007 he performed at Motovun Film Festival with avant-garde film *Page of madness* (1926) by Teinosuke Kinugasa, accompanied with piano music by Gerhard Gruber, within the side program *J-horror* curated by Tanja Vrvilo.

MIA ELEZOVIĆ

Nakon diplome iz glasovira na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji školovala se na Hochschule für Musik u Beču i potom u Frankfurtu, istovremeno završavajući i magisterij u Zagrebu. Dobitnica je niza nagrada i stipendija. Kao solistica i komorna glazbenica nastupala je širom svijeta surađujući s nizom istaknutih dirigentata. Sudjeluje i na brojnim festivalima te bilježi nastupe za radijske i televizijske kuće. 2004. na poziv japanske vlade na Glazbenoj akademiji Showa provodila je desetomjesečno istraživanje japanske suvremene glazbe za glasovir. 2005. počela je podučavati na Sveučilištu za glazbu i umjetnost u Kyotu te na Britanskoj školi u Tokiju. Od 2007. živi u New Yorku gdje je magistrirala pri Manhattan School of Music.

After graduating piano at the Zagreb Music Academy she studied at the Hochschule für Musik in Vienna and then in Frankfurt, obtaining an MA degree in Zagreb at the same time. She was a prizewinner at many prestigious competitions and has received numerous scholarships. She performed in concerts internationally, giving solo recitals as well as chamber music concerts, collaborating with many renowned conductors. She has also appeared with notable success on radio and television. In 2004 she was invited by the Japanese government to research contemporary japanese music for piano at the Showa Music Academy. Since 2005 she started teaching at the University for Music and Art in Kyoto and at the British School in Tokyo. Since 2007 she resides in New York where she got an MA degree at the Manhattan School of Music.

TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ
VENOM AND ETERNITY
O ŽUČI I VJEČNOSTI

JEAN-ISIDORE ISOU | 1953 | 16mm | b/w, sound | 100'

Protuslovno je govoriti o "klasičnom" avangardnom filmu – osobito ako taj film nastoji biti ekstremno provokativan i inovativan – ali ako neki film možemo tako imenovati, to je ovo rijetko prikazivano remek-djelo (iz 1953.) Jeana-Isidorea Isoua, pjesnika i osnivača francuskog lettrističkog pokreta. Započevši kao katalog autorovih ranijih radova, film nastavlja s procjenom gorljive teorijske debate poslije projekcije u pariškom kino-klubu, zatim kao neka vrsta ljubavne priče, ali narativ i dijalozi su gotovo posve ispripijevanjani izvan kadra, kao glas u *off-u*; vidimo junaka koji šeće pariškom Lijevom obalom ranih 1950-ih, zatim druge kadrove koji su ponekad okrenuti naopako i često na različite načine izgarebani, što ga dijelom čini animiranim filmom.



Kao naznaka koliko je ovaj film bio i ostao utjecajan u Francuskoj, posljednja sekvenca *Irma Vep* Oliviera Assayas-a bila bi nezamisliva bez njegova primjera.

It's a contradiction in terms to speak of a "classic" avant-garde film—especially one that aims at both extreme provocation and innovation—but this rarely screened masterpiece (1953) Jean-Isidore Isou, poet and founder of the French Lettrist movement, qualifies if anything does. Beginning with a catalog of all the author's previous works, it proceeds with an account of an impassioned theoretical debate following a Paris cine-club screening, then a love story of sorts, but the narrative and dialogue are recounted almost entirely offscreen, in

voice-overs; what we see is the hero walking in Paris's Left Bank in the early 1950s, eventually followed by other shots that are sometimes viewed upside down and often scratched over in various ways, which makes this partially an animated film. As an indication of how influential this movie was and is in France, the last sequence of Olivier Assayas's *Irma Vep* would be unthinkable without its example.

Jonathan Rosenbaum
(prevela Tanja Vrvilo)

Filmska misa, posvećena onome što je snažno, inteligentno, predivno, najbolje-u-čovjeku; onome za što sugerira da je gotovo mrtvo.

Kratki vodič za strukturu filma:

INTROIT: Dugi, lagano eksponirani dio stvoren u kameri.

KYRIE: Motociklist prelazi most preko zaljeva San Francisca uz pratnju gregorijanskog korala. EPISTLE se sastoji od nekoliko dijelova. U tome središnjem dijelu, film postupno postaje odbojan, materijal se preuzima s televizije ili filma, snimljen izravno s ekrana. Zvuk "mise" jača i slabi tijekom cijelog EPISTLE-a.

GLORIA: Zvuk sirene i kratka sekvenca s Cadillacom iz 1933. godine koji prelazi most preko zaljeva te nestaje u tunelu.

Završni dio COMMUNION započinje s OFFERTORY u procesiji svjetala i likova u drugoj melodiji.

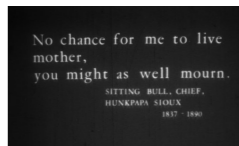
Ponovno otkrivamo anonimni lik iz uvoda, mrtav na pločniku. Dolazi automobil pun slavjenika; tijelo posvećuju i odnose pored nezainteresiranih, izoliranih ljudi uz pratnju završne melodije.

A film *Mass*, dedicated to that which is vigorous, intelligent, lovely, the-best-in-Man; that which work suggests is nearly dead.

Brief guide of the structure of the film:

INTROIT: A long, lightly exposed section composed in the camera.

KYRIE: A motorcyclist crossing the San Francisco Bay Bridge accompanied by the sound of the Gregorian Chant. The EPISTLE is in several sections. In this central part, the



film becomes gradually outrageous, the material being either television or the movies, photographed directly from the screen. The sounds of the "mass" rise and fall throughout the EPISTLE.

GLORIA: The sound of a siren and a short sequence with a '33 Cadillac proceeding over the Bay Bridge and disappearing into a tunnel.

The final section of the COMMUNION begins with the OFFERTORY in procession of lights and figures in the second chant. The anonymous figure from the introduction is discovered again, dead on the pavement. The touring car arrives, with the celebrants; the body is consecrated and taken away past an indifferent, isolated people accompanied by the final chant. **Bruce Baillie**

MASS FOR THE DAKOTA SIOUX
MISA ZA DAKOTA SIOUXE

BRUCE BAILLIE | 1963/64 | 16mm | b/w, sound | 24'

Dva prizora demonstriraju ironični pesimizam s kojim Baillie gleda na američki krajolik u središtu filma. Iznad snimke mnoštva identičnih montažnih kuća ispisuje riječi Black Elka: “Pozornost, dobar narod korača na sveti način u dobroj zemlji!” Zatim panoramom prelazi na američku zastavu koja na visokom jarbolu leprša u daljini. Mijenjanjem oštine u istom kadru prikazuje ranije nevidljivu ogradu od bodljikave žice između kamere i zastave. “Tradicionalno, misa je slavljenje Života”, zapisao je, “te stoga postoji proturječje između forme Mise i teme Smrti. Posvećena je religioznom narodu koji je uništila civilizacija koja je razvila Misu.”

Two images demonstrate the ironic pessimism with which Baillie views the American landscape at the center of the film. Over the sprawl of identical prefabricated houses he prints the words of Black Elk: “Behold, a good nation walking in a sacred manner in a good land!” Then he pans to an American flag waving on a tall pole in the distance. By changing the focus without cutting from the shot, he begins to view a previously unseen barbed wire fence between the camera and the flag. “The Mass is traditionally a celebration of Life”, he wrote, “thus the contradiction between the form of the Mass and the theme of Death. The dedication is to religious people who were destroyed by the civilization which evolved the Mass.”

P. Adams Sitney
(preveo Vedran Pavlič)

Kuća na pijesku, jedini je dugometražni film Ivana Martinca, jedne od karizmatičkih pojava domaćeg eksperimentalnog filma stvaranog u neprofesijskim uvjetima kino klubova (kulturni Kino Klub Split) od kraja 1950-ih, čiji je opus od sedamdeset i jednog filma srodan svjetskoj filmskoj neo-avangardi, *undergroundu*, kako je sam Martinac imenovao svoj filmski materijalizam. *Kuća* razgrađuje bitna nastojanja cijelog Martinčeva filmskog života, temeljno je misaona, vizualno i zvučno diskrepantna, a njezin tajni rad slika isprepleće obje Martinčeve fascinacije: slike montaže i slike vremena.

Glavni je lik dvojnjak, on je i Josip Kostelac i Jakov Križanić, a obojica su Josef K, čiju mentalnu stvarnost u labirintskom, izvan-

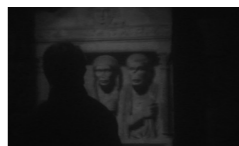
vremenskom prostoru Splita i ograničenja kuće i automobila, bilježe mehaničke oči kamere, kao njegovu ostavštinu za života. Pratimo posljednji Josipov povratak u Split, isprekidan njegovim snovima, sjećanjima i fantazijama u različitim razinama stvarnosti, postajanja i vremena. Kao i u kratkim filmovima, Martinac uskraćuje pogled i govor svim promatračima: i njima na platnu i nama ispred platna. Martinčevo je filmsko “Ja” lažno fikcijsko, iako ih ne govori sam, slušamo njegove “gluhe” monologe ili kao izvanprizorni glas ili kao glas preko tuđih tijela koje gledamo. Tu prevladavajuću svijest Sitney je imenovao liričnim filmom, govoreći o filmovima Bruca Bailliea, a upravo je njegovoj *Mass for the Dakota Sioux* (Misa za *Dakota Sioux*) Martinac posvetio svoju

Kuću, u drugome natpisu ovog izuzetnog filma. Željeli bismo da Hrvatskoj kinoteci omogućiti da napravi tonsku kopiju *Kuće na pijesku* i da se Martinčev jedini dugometražni film može prikazivati sa 35mm vrpce.

House on the Sand is the only feature length film by Ivan Martinac, one of the charismatic figures of the Croatian experimental cinema created in non-professional environment of cine clubs (cult Kino Club Split) since late 1950s, whose work of 71 films is compatible to the neo-avantgarde cinema, underground, as Martinac himself called his film materialism. *House* works upon important endeavours of whole Martinac's film life, and is eminently contempla-

tive, visually and acoustically discrepant, while its secret work of images combines both of Martinac's fascinations: images of montage and images of time.

The main character is a double, he is both Josip Križanić and Jakov Kostelac, and both of them are Josef K, whose mental reality in labyrinth-like, timeless space of Split and the restricted space of house and cars, is recorded by the mechanical camera eyes, as his posthumous images of being. We see Josip's last return to Split, intertwined with his dreams, memories and fantasies in which we follow him in various level of realities, becomings and time. As in short films, Martinac denies the look and speech to all observers: both to them on the screen and to us in front of it. Martinac's film “I”



HOUSE ON THE SAND KUĆA NA PIJESKU

IVAN MARTINAC | 1984/85 | 35mm | colour, sound | 85'

is falsely fictional, and although he doesn't announce them alone, we listen to his “deaf” monologues, as the voice off and as the voice over the bodies of others that we see. Sitney has considered this experience of seeing to be the basic feature of lyrical film, in reference to films by Bruce Baillie, and it is precisely Baillie's *Mass for the Dakota Sioux* to which Martinac dedicated his *House*, in the second intertitle of this exceptional film.

We wish that Croatian Cinematheque will be enabled to make the sound print of *House on the Sand* so that Martinac's only feature length film can be shown on 35mm print.

Tanja Vrvilo

DALL POLO ALL'EQUATORE
FROM THE POLE TO THE EQUATOR
OD POLA DO EKVATORA

YERVANT GIANIKIAN & ANGELA RICCI LUCCHI

1986 16mm colour, sound 101'

Započevši suradnju početkom sedamdesetih, prvo u kazalištu, zatim i na filmu, 1977. Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi u napuštenom skladištu pronalaze ogromnu arhivu njihovih filmova, snimljenih u Pathé Baby 9,5 formatu, koja zatim postaje *toolbox* njihova rada. Danas zaboravljeni milanski sineast Luca Comerio početkom je prošlog stoljeća snimio metre i metre materijala, u Indiji, Indokini, Ugandi, Perziji, Austriji, Rusiji, Južnom Polu... da bi, osamdesetak godina kasnije, talijansko-armenski braćni par tri godine radio na njihovoj "reanimaciji". I ako je njegova namjera bila iza imperijalizma staviti uskliknik, njma je namjera iza imperijalizma postaviti – upitnik. Ručno su obradili ukupno 347 600 sličica, podloživši ih raznovrsnim manipu-



lacijama i mutacijama, svjesno i namjerno okrenuvši se rekonstrukcijskoj umjesto restauratorskoj politici, koristeći ju kako bi upitnik postavili i iznad političke korektnosti. Za tu su priliku konstruirali poseban aparat, "cameru analiticu", kroz čije su oči propustili slike nevjerojatne brutalnosti (plesna bitka i ritualno ubojstvo u afričkom plemenu, mučenje nosoroga, lov polarnog medvjeda...), ali i nevinosti (redovnik koji dijeli rižu djeci, mlada afrička djevojka koja pere zube...), skupljene od Pola do Ekvatora, tokom desetih i dvadesetih godina, bez svijesti da će ih mnogo godina kasnije netko iskoristiti za novo čitanje povijesti. Ono što je nastalo kao spomenik europskom kolonijalizmu završilo je tako kao dokument o prolaznosti, humanosti i uništenju.

Working together since the early seventies, first in theatre, then in film, in 1977 Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi found, in an abandoned warehouse, a huge archive of silent movies shot in the Pathé Baby 9.5 format, set to become the duo's toolbox of choice. In the first decades of the 20th century, Luca Comerio, a forgotten filmmaker from Milan, shot meters and meters of footage in India, Indochina, Uganda, Persia, Austria, Russia, or the South Pole. Some 80 years later, the Italian-Armenian

couple spent three years on "reanimating" the material. However, while Comerio had intended to celebrate imperialism, Gianikian and Ricci Lucchi were keen on challenging it. They treated a total of 347 600 frames by hand, subjecting them to various manipulations and mutations, deliberately opting for reconstruction rather than restoration and using this strategy to challenge political correctness. This led them to devise a special "camera analitica" and feed it images of both incredible cruelty and innocence (dance battle and ritual killing in an African tribe, torturing a rhinoceros and a polar bear hunt – versus a monk distributing rice to children, a young African girl cleaning her teeth...) gleaned from the Pole to the Equator in the 1910s and 1920s, the author unaware that many years later somebody else would reuse his material for a new interpretation of history. What was conceived as a monument to European colonialism, ended up as a document on impermanence, humanness and destruction.

Jasna Žmak
(prevela Vlatka Valentić)

Inspiriran istoimenim dnevnikom Gianikianovog oca, Ilija G. Erenburga, film je nastao dugotrajnom obradom dugo traženih i još duže (o)ček(iv)anih arhivskih materijala iz rizične sovjetske, te manjim dijelom britanske, vojske. Nastao u vremenu raspada Sovjetskog saveza film svjedoči o ljudima, godinama i životu u nekom drugom, vremenu carske Rusije s početka stoljeća... pri tome su ljudi o kojima svjedoči Armenci, a životi o kojima svjedoči su u izgnanstvu. Uz zvuke Pergolesijeve *Stabat Mater* scene genocida, masakra i egzila izmjenjuju se sa scenama proslave tristote obljetnice dinastije Romanov, sa pokojom scenom tada još mladog Staljina, sa scenama armenskih ribara i seljaka na radu u novo-osnovanoj državi... Pažljivo pristupajući dokumen-

tarnim snimkama autori ih uspoređuju, božaju, preslaguju, stvarajući rijetko potresan meditativan film otkrivajući kroz njegovu ranjivost i ranjivost ljudskog oka te nadasve ljudskog tijela.

Inspired by the same-titled diary of Gianikian's father, Ilya G. Ehrenburg, the film was a long-haul project based on the long-sought-for and difficultly obtainable archive footage from the vaults of the Soviet and (to a lesser extent) British armies. Made as the Soviet Union was falling apart, the film tells the story of a people from another era, retracing the olden years and the way of life in turn-of-the-century imperial Russia. The people are Armenian, and the lives the film accounts for are lives lived in exile.



Set to Pergolesi's *Stabat Mater*, scenes of genocide, massacre and exile counterpoint footage from the tricentennial celebration of the ascension of the Romanov dynasty, interspersed with film material showing the young Stalin – as well as Armenian fishermen and farmers, hard at work for the fledgling nation... Coloring and reshuffling the images or rendering them in slow motion, the authors treat the documentary footage with utmost respect: uniquely touching and meditative, the film reveals the vulnerability of the human eye – and the human body in particular – through its own precariousness.

Jasna Žmak
(prevela Vlatka Valentić)

UOMINI, ANNI, VITA
MEN, YEARS, LIFE
LJUDI, GODINE, ŽIVOT

YERVANT GIANIKIAN & ANGELA RICCI LUCCHI 1986 16mm colour, sound 101'

Eseji / Essays

FILMOVI | LAVA | DIAZA

FILMS | BY | LAV | DIAZ

Hvala / Thanks to Jurij Meden

ESTETSKI IZAZOV FILMA

BATANG WEST SIDE

Lav Diaz

Batang West Side traje pet sati.

To je za mnoge problem. Ogroman problem koji mnogi ma ovdje na Filipinima zadaje glavobolju. Ali to više nije problem ako se prisjetimo da postoje mala i velika platna; kraći pjesmuljci i podulje arije; kratke priče i romani u više tomova; haiku i Ilijada. Tu bi trebao biti kraj raspravi.

Predug je, ljudi ne mogu to izdržati; pretežak je, ljudi se ne mogu s time nositi; distributeri ga neće htjeti, kina ga neće prikazivati. Krivo. Ima kina koja će prihvatiti ovaj film. Ljudi će gledati duge filmove. Vjerujem da su mase sposobne transcendirati standarde koje obično koriste za razumijevanje umjetnosti. Dopustite da postoje radovi većih proporcija i ljepote pa ćemo razviti publiku koja će biti opskrbljena filozofijama dovoljno prostranim i dubokim da može valjano cijeniti filmsku umjetnost. Ljudi će gledati *Batang West Side* i uživati u njemu. Kina će svoje programe otvarati ovim filmom.

U to čvrsto vjerujem.

Nikad nisam namjeravao napraviti *Batang West Side* kao petosatni film. Naprosto sam rezao i spajao razne

prizore prateći scenarij po kojem je film snimljen. Originalni scenarij naslovljen "West Side Avenue, JC" (dobitnik Memorijalne nagrade za književnost Carlos Palanca 1997. godine) imao je 135 stranica i 126 prizora. Prepravljena kopija (iz 2000. godine), po kojoj sam snimao, dostigla je stotinu stranica i 208 prizora.

Mislio sam da će film trajati tri sata, ali za vrijeme montaže shvatio sam da će biti dulji i nisam pokušavao izmijeniti tu situaciju; dopustio sam mu da prirodno teče. Dopustio sam mu da postane organski, da stekne svoj vlastiti život; to je moja filozofija kod montaže, kod dovršavanja filma. Ne povijam se konvencijama montaže niti duljine; odbio sam slijediti diktate industrije. Nije bilo manipulacije koja bi me prisilila da radim u skladu s tradicijom, s onim što je prije rađeno. Puno sam puta proučavao duljinu filma kako bih je izmijenio, ali petosatna verzija i dalje je čvrsta – prema diktatima estetike, tijeka priče i cjelovitosti vizije. Odbijam kompromitirati integritet djela kako bih udovoljio "tradiciji" koja ograničava i osiromašuje.

Objasnio sam producentima svoju poziciju. Nakon mnogih diskusija, razgovora i rasprava, koji su ponekad doveli do povišenih glasova i žučnih svađa, napokon su popustili, napokon povjerovali. Shvatili su da ne smiju otpisati našu viziju po kratkom postupku, odreći se naše odgovornosti; da bi, nakon svega što smo prošli i protiv čega smo se borili kako bismo dovršili film, bila velika nepravda sada raditi kompromise. Time bi izdali one koji su kroz dugo vremena toliko puno žrtvovali – izdali bi film, koji je stekao svoj vlastiti život.

Otkad se film pojavio kao najnoviji i najpopularniji medij izražavanja, Hollywood je imao golem utjecaj na filipinsku kinematografiju. Film je jedno od oruđa imperijalizma što su ih Amerikanci donijeli sa sobom kad su Filipine kupili od Španjolaca (ili, obratno, kad su Španjolci Filipine njima prodali) još 1898. godine; ubrzo je postao element svakodnevnog života filipinskog stanovništva. S obzirom na duljinu boravka Amerikanaca na Filipinima (napokon su otišli, skupa sa svojim vojnim bazama, 1992. godine), može se s priličnom sigurnošću postaviti da je Amerika temeljito kolonizirala filipinski

senzibilitet. I zbog toga su Filipinci izgubili priliku da se uzdignu vlastitim silama; kolonizacija je uništila filipinski san o uspostavljanju nacije oblikovane u skladu s detaljima njihove vlastite jedinstvene vizije. Iz perspektive politike i povijesti, Filipinci su borbu za slobodu – slobodu nacionalnog određenja, slobodu osiguranja sredstava za život i slobodu senzibiliteta, slobodu umjetnosti, psihičku slobodu i slobodu svake vrste – izgubili kad su bili kolonizirani, kupljeni i prodani. Tome pridodajte iskustvo hegemonije i rata (Japan), diktature i terorizma (Marcos) – kad se sve zbroji, može se reći da su Filipinci razvili "kulturu gubitnika", kao krajnji rezultat preživljavanja svoje duge i žalosno složene povijesti. Jasno je da je ovdje potreban jedan duboki kulturni pokret kako bi se ta nepravda ispravila. Film može za ostvarenje tog cilja puno učiniti.

U holivudskoj kulturi, zabava i profit glavna su svrha kinematografije. Zabava za publiku; profit za brojne producente, režisere, glumce, filmske radnike i vlasnike kino dvorana. Isto je slučaj i na Filipinima. To je razlog tomu što Filipinci film cijene tek na plitkoj i bazičnoj razini. U njihovim se očima film ne razlikuje od karnevala. Dug i angažiran proces bit će potreban kako bi se ova percepcija promijenila, pogotovo s obzirom na to da holivudski filmovi i dalje imaju prevlast u filipinskim kinima. (Doduše, s vremena na vrijeme u Hollywoodu se pojavi netko drugačiji, poput Orsona Wellesa ili Johna Casavetesa, tko se bez straha ili oklijevanja kreće nasuprot glavnom toku stvari. Ako se ikad u holivudskoj filmskoj umjetnosti, od onda pa do danas, pojavio životni i buntovnički bljesak integriteta, onda su to bili Welles i

Cassavetes.)

Većina holivudskih filmova traje devedeset ili sto minuta, rijetko kad duže od dva sata. Navikli smo se na tu konvenciju, na to uvjerenje da bi film trebao trajati toliko i ne dulje. To je postalo standardna mjera za vlasnike kino dvorana i producente, jer tako u jednom danu više ljudi može doći i pogledati film, pa stoga prihodi mogu biti viši.

Kultura blockbustera / Kultura smeća

Hollywood je razvio kulturu *blockbustera*, kulturu profita. Sasvim je u redu diviti se profitabilnom filmu zbog toga što su troškovi njegove proizvodnje toliko veliki. Sasvim je u redu da u filmu postoje poslovni ljudi – oni su važan dio industrije.

Bez iluzija

Ovaj film ne gaji iluzije o heroizmu. Nemamo namjeru hvaliti se kako smo posebni. Jednostavno želimo doprinijeti razvoju i rastu dugo očekivanog novog smjera filipinske kinematografije. Želimo pomoći (čak i samo malo) da je se zbaci i konačno promijeni. Istodobno, ne bojimo se stvoriti drugačiji utisak među ljudima; sve je to dio tog procesa. Filipini su u prevelikom zaostatku unutar svjetskog filma (dakle, ne u odnosu na holivudski film, nego na *WORLD CINEMA*, u okviru kojeg se nalaze zadivljujući novi radovi iranskih i tajvanskih filmaša). Sad je novo doba i treba nam hrabrosti za inovaciju i stvaranje. Moramo početi razvijati nacionalnu kinematografiju, kinematografiju koja će pomoći u stvaranju odgovornog filipinskog naroda.

To je vizija koja je inspirirala *Batang West Side*.

Ne radi se samo o duljini. Neki će izraziti čuđenje (ili druge prikladnije osjećaje, koji su međutim manje prikladni za tisak) oko raznih elemenata ovog filma, pogotovo oko korištenja digitalnog videa, ponovno snimljenog na televizijskom ekranu kako bi se materijal učinilo "prljavijim" - kako bi se dobilo linije, neizgladenost, grub izgled. Ta oštećena tekstura predstavlja metaforu za oštećene iluzije, prijekor upućen dugotrajnom uvjerenju filipinske filmske industrije da film mora biti čist i ulašten da bi bio prikladan za javno prikazivanje. Ovaj film ne samo da nije čist i ulašten, već je osamdeset posto filma snimljeno bez profesionalne rasvjete.

Radikalnost

Film ove duljine je za filipinski senzibilitet radikaln, čak i na razini "oštećene" teksture i strukture priče, "radikaln", jer je to za njih nešto potpuno novo. Jedino radikaln senzibilitet može izazvati promjenu za kojom se čezne u filipinskoj kinematografiji. Jedino kroz takav senzibilitet filipinska kinematografija može steći ispravnu viziju, postati cjelovita. Jedino tako filipinska kinematografija, koju se dugo proglašavalo "mrtvom", može nanovo uskrsnuti.

Kultura

Batang West Side na prvi pogled teško se podnosi, ako je naše gledanje utemeljeno na kulturi i retorici filipinske kinematografije. Navika ili konvencija gledanja filmova čini zasebnu kulturu, što znači da podrazumijeva određeno iskustvo,

čitavu tradiciju, perspektivu cijele jedne zajednice ili društva, znači da je stvoren senzibilitet koji je postao karakterističan za pojedince u tom društvu.

To je cilj filma *Batang West Side* – proučavanje filipinske svijesti. Zašto su Filipini takvi kakvi sada jesu? A filipinski narod? Filipinska kinematografija? Ovaj estetski cilj može se postići analizom obuhvatne forme (duljina/struktura/vizualni aspekt) i konteksta (riječ/meso/vizija) ovog filma i drugih budućih filmova. Ne budimo sputani i ograničeni na konvencije i formule; moramo ispipavati i ispipavati, raznijeti zid korupcije. Perspektiva je uvijek povijesna i uvijek napreduje.

Promjena

U konačnici, cilj filma *Batang West Side* je jednostavan - promjena. Tko god želi stati na put ovom filmu neprijatelj je promjene. Tko god je neprijatelj promjene, neprijatelj je filipinske kinematografije.

Manila, prosinac 2002.

(s tagaloga na engleski preveo Noel Vera)

(s engleskog na hrvatski Anja Iveković-Martinis)

EBOLUSYON NG ISANG PELIKULANG PILIPINO

EVOLUCIJA FILIPINSKOG FILMA

Alexis A. Tioseco

“Brakhage je o čitanju Freuda rekao: ‘Prvo što sam shvatio bilo je da čovjek pokušava spasiti vlastiti život.’ Brakhage je kasnije priznao da se taj citat odnosio na njega: njegovi su filmovi snimljeni s intenzitetom, nekom vrstom očaja “na kraju snaga”, koji sugerira svijest na rubu. Brakhage nije bio zanatlija koji radi nešto što voli; svoj je zanat iskoristio kako bi shvatio može li - i pod kojim uvjetima - nastaviti živjeti.”
Fred Camper o Stanu Brakhageu

“Trebali bismo priznati da se naša gledišta o Kiarostamiju razlikuju po vrsti informacija koju smatramo najvažnijom. Za mene je Kiarostami prije svega globalni filmaš, a tek onda iranski filmaš. Za tebe je on prije svega iranski filmaš. Iako želim učiti o Iranu preko iranskih filmova, a njegovi su filmovi svakako dio toga, osjećam da se njegovim filmovima okrećem kako bih naučio nešto o svijetu, a ne samo o Iranu.”
Jonathan Rosenbaum, u dijalogu s Mehrnaz Saeed-Vafa

“Ako veliki filmovi sami stvaraju svoja pravila, stvarajući

pritom iznova i neke od standarda filmske kritike, *Sátántangó* Béle Tarra zasigurno pripada u to društvo.”
Jonathan Rosenbaum

Ovi citati, premda se odnose na tri različita filmaša i na jedan film (posebno), mogu se primijeniti i na moj odnos prema filmovima Lava Diaza te (posebno) prema njegovom filmu *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolucija jedne filipinske obitelji*).

Prvi citat, preuzet iz gleda Freda Campera iz antologije “Od Brakhagea” koju je objavio Criterion, može se podjednako odnositi i na Stana Brakhagea i na Lava Diaza. Iako su Brakhageovi i Diazovi filmovi iznimno različiti, postoje sličnosti u viziji i namjeri.

Diazovi filmovi, kao i Brakhageovi, izražavaju istu ideju čovjeka koji pokušava spasiti vlastiti život; pokušavajući pomiriti se i boriti se sa sobom, svojim demonima i svojim mjestom u društvu. Diaz se, međutim, razlikuje po tome što svoju osobnu borbu oslikava na mnogo većem

i širem platnu koje pojedinca sagledava u povijesnom, društvenom, kulturnom i globalnom kontekstu (to ga čini *drugaćijim* od Brakhagea, premda ne nužno boljim ili važnijim).

Diazov najnoviji film, *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino*, drugi je dio njegove “filipinske trilogije”. Iako ga je dovršio nakon filma *Batang West Side* (2002.), započeo je na njemu raditi mnogo ranije, pa on zapravo funkcionira kao prvi dio trilogije. Prikazujući razdoblje od 1971. do 1987. godine, kritično razdoblje filipinske povijesti, *Ebolusyon* propituje borbu filipinskog naroda; počinje godinu dana prije uvođenja izvanrednog stanja, pokriva šestnaest godina njegovog razdoblja te završava kratkim pogledom na nemire koji su izbili u godini nakon njegovog ukidanja.

Batang West Side, snimljen u potpunosti u Jersey Cityju u New Yorku (uz iznimku nekoliko sekvenci snova snimljenih na Filipinima), nelinearnom naracijom i istraživanjem smrti filipinskog mladića u Americi analizira stanje filipinskog naroda u razdoblju nakon Marcosa. Istražuje život dijaspore u inozemstvu, propitujući odluke koje su Filipinci donijeli i “američki san” o kojem mnogi sanjaju te suočavajući se s prošlošću s kojom se mi kao nacija još nismo pomirili.

Heremias, za koji je scenarij nedavno dovršen i koji će se početi snimati ove godine (2005.), slijedi jedan sokratovski lik koji doživljava tragediju, svjedoči zlu, proživljava očaj, dovodi u pitanje Boga te, konačno, nudi sebe kao žrtvu. Povezujući teme filmova *Ebolusyon* i *West Side*, *Heremias* istražuje aktualno stanje izmučene filipinske psihe.

Ebolusyon svjedoči tom ranjavanju filipinske psihe, *Batang West Side* istražuje njezine ožiljke, dok *Heremias* nudi lijek kojim će riješiti njezine nedaće. Zajedno, čvrsto vjerujem, predstavljat će neke od najvažnijih radova suvremenog svjetskog filma i povijesti filipinskog filma.

Drugi citat, preuzet iz dijaloga između američkog filmskog kritičara Jonathana Rosenbauma i iranske kritičarke i filmašice Mehrnaz Saeed-Vafa koji su vodili za potrebe pisanja knjige o iranskom redatelju Abbasu Kiarostamiju, ističe bitnu misao o različitim načinima na koje prihvaćamo djela te, nadalje, pišemo o njima. Baš kao što Saeed-Vafa Kiarostamija prihvaća prvenstveno kao iranskog, a tek zatim kao globalnog filmaša, tako je i Diazov rad, univerzalan i dubok po svojoj humanosti i patosu, toliko prožet filipinskom kulturom, s temama i pitanjima toliko bitnim za filipinski naroda, da ja, kao Filipinac, njega prvenstveno prihvaćam kao filipinskog filmaša. Dozvolite mi da ovo bude priznanje i isprika mojih manjkavosti: premda ću na Diaza prije svega gledati kao na jednog filipinskog filmaša, njegovi radovi o patnji, ustrajnosti, razmišljanju, humanosti i svijetu u kojemu danas živimo govore jednako poetski i univerzalno kao i o Filipinima i o tome što znači biti Filipinac.

Treći citat, opet preuzet od Jonathana Rosenbauma (kritičara čiji tekstovi duboko utječu na način na koji vidim i shvaćam film), odnosi se na zapanjujuće remek-djelo Béle Tarra u trajanju od sedam i pol sata *Sátántangó*. Diazov jedanaestosatni film *Ebolusyon* s Tarrovim

Sátántangó ne dijeli samo sklonost dugim kadrovima, epskom trajanju, oslanjanju na povijest i crno-bijelu fotografiju, već na sličan način propituje naše prethodno stvorene ideje o korištenju vremena u narativnom filmu, dok nas miješanjem formata i dugim trajanjem prisiljava da stvorimo nove standarde u našem pokušaju da film kritički procijenimo.

Dok s ljudima razgovaram o *Ebolusyon*, njegovo trajanje bez iznimke izaziva bijesne reakcije: “Neću to gledati, imam važnijeg posla!” “Zašto je toliko dug?” “Je li toliko trajanje opravdano?” Čak i netko toliko upućen u film kao što je filmski kritičar Gino Dormiendo odbija svaki pokušaj razgovora o filmu, a on se čak i pojavljuje u njemu u ulozi Lina Brocke! “Svaki filmaš koji u dva sata ne može reći što želi ima problem”, objavio je Dormiendo iskreno u razgovoru za televiziju. Dormiendo, profesor filma na sveučilištu na Filipinima (koji u trenutku kada je to izgovorio nije još bio vidio film), nije jedini koji tako misli, s obzirom da i mnogi drugi dijele njegovo gledište. Razumijem one koji jednostavno ne mogu pronaći vrijeme da pogledaju film na jednoj od njegovih rijetkih kino-projekcija. Međutim, oni koji film odbacuju na temelju trajanja pristaju na plitki i uskogrudni koncept filma; koncept koji je toliko ograničen i stisnut diktatima koje zagovara i širi holivudska mašinerija da čak ne žele ni uzeti u obzir takvo djelo. Istaknuti filmovi dugog trajanja postoje još od vremena ranih dugometražnih djela D. W. Griffitha. Tko može reći da se film nije dovoljno razvio u proteklih devedeset godina, a osobito u posljednjih pet do deset godina s masovnom popularnošću digitalnog videa, da se mogu odbaciti radikalne novosti

u načinu korištenja medija? Do promjena nikada nije došlo bez prvog pokušaja suprotstavljanja normama. *Ebolusyon* je umjetničko djelo koje se ne uklapa lagano u naše standardne definicije filma i videa, pa ga se stoga moga sagledavati s potpuno nove vizure.

Pitanja duljine

Camperova ocjena Brakhagea može se primijeniti i na Diaza. Diaz nije zanatlija koji radi nešto što voli, već svoj zanat koristi kako bi uspio shvatiti može li - i pod kojim uvjetima - i on, i društvo u kojemu živi, nastaviti živjeti. Frustriran ograničenjima - u produkciji, sadržaju, tražanju, estetici - i eksploatacijom s kojima se susretao u filmskoj industriji, te ne pronalazeći načina da kreativnu kontrolu nad završnom verzijom filma otrgne iz ruku producenata, Diaz je odlutao i započeo svoju karijeru neovisnog filmaša - bio je to ključan potez koji je doveo do velike borbe, ali je označio i početak ispunjenja njegove estetike i punog potencijala kao filmaša.

Ebolusyon, koji je dvostruko dulji nego njegov prethodni film *Batang West Side*, toliko je trajanjem i estetikom udaljen od naših uobičajenih predodžbi o filmu, a još i više od melodramom i eskapizmom bogatog filipinskog filma. Služi kao Diazov odgovor na dugovječne tradicije filipinske kinematografije. Filipinski producenti, redatelji i kritičari već dugo oplakuju otužno stanje filipinskog filma. Međutim, istovremeno nastavljaju proizvoditi napadno besmislena djela zabave i fantastike koja omalovažavaju publiku. Kada ih se suoči i zapita zašto ne snimaju ozbiljnije i kvalitetnije filmove, najčešće uzvraćaju da "Filipinci to ne žele gledati. Odlaze u kina

kako bi se zabavili, pobjegli; ne kako bi razmišljali." Diazov film tvrdi suprotno - publika želi razmišljati, zaključivati i mijenjati; ne želi živjeti u stagnaciji, siromaštvu i u korumpiranom, moralno bankrotiranom društvu. Njegov film poštuje publiku time što pred nju postavlja izazov te je moli da ga susretne na pola puta, da uloži više svojeg vremena, ali i dio sebe, u iskustvo gledanja filma.

Slikom snimljenom svojom kamerom Diaz pokušava pronaći smisao svijeta, i za svoju publiku i za sebe: "U *Ebolusyon* hvatam realno vrijeme. Pokušavam proživjeti ono što ljudi proživljavaju. Hodaju. Moram proživjeti njihov hod. Moram proživjeti njihovu dosadu i tugu. Učinio bih što je god moguće u svojoj umjetnosti kako bih shvatio paradoks koji predstavljaju Filipinci. Učinio bih što je god moguće u svojoj umjetnosti kako bih shvatio misteriju postojanja ljudske vrste. Želim razumjeti smrt. Želim razumjeti samoću. Želim razumjeti borbu. Želim razumjeti filozofiju cvijeta koji raste usred močvare."

Jedanaestosatno trajanje *Ebolusyon* nema svrhu šokirati publiku ili skrenuti pozornost na sebe na festivalima. Trajanje filma i estetika koju predstavlja izravno su povezani s njegovom namjerom. Diaz ovom trilogijom tvrdi da mučne događaje iz svoje prošlosti nismo shvatili dovoljno ozbiljno, da je još ne razumijemo i da se još nismo sredili kao nacija. Čak i recentni (i dobro prihvaćeni) filmski prikazi razobla izvanrednog stanja - adaptacija romana *Dekada '70* (*Sedamdesete*) Lualhati Bautiste u režiji Chita Rona koja zbivanja iz razdoblja izvanrednog stanja prikazuje u svjetlu melodrame u predgrađu, te

dokumentarac *Imelda* Ramone Diaz, portret ikone i su-pruge bivšeg diktatora Ferdinanda Marxoca koji se koristi njezinom karizmom i šarmom - daleko su više zainteresirani za zabavu i slavne osobe nego za zacjeljivanje rana i razumijevanje.

Dekada '70 slijedi život uspješne obitelji iz predgrađa. Imelda slavi i ismijava pretjerivanja pacijentice iz naslova. Oba filma nude pogled na to razdoblje kroz oči povlaštenih. *Ebolusyon* se od njih razlikuje time što svoju priču smješta oko života onih koji su marginalizirani, i na filmu i u društvu - potklase. Slijedi živote jedne ruralne, farmerske obitelji u neimenovanom selu, prateći njihove priče kroz razdoblje izvanrednog stanja, uokvirujući ih uznemirujućim povijesnim snimkama. Diazov *Ebolusyon*, daleko najhumaniji i najdirljiviji prikaz Filipina u razdoblju izvanrednog stanja, ne traži od nas da gledamo živote likova u filmu, već da ih živimo s njima: da radimo, hodamo, sjedimo, jedemo, plaćemo, mučimo se, pjevamo, veselimo se i razmišljamo s njima; da parafraziram Diaza: da proživimo ono što su oni proživjeli.

Produkcija

Ebolusyon se može, na jedan način, smatrati i prvim i posljednjim Diazovim dugometražnim filmom. Premda je to njegov šesti dovršeni dugometražni film (ranije je snimio četiri filma za studije i jedan u neovisnoj produkciji), to je ujedno i prvi koji je počeo snimati. *Ebolusyon* je snimljen tijekom jedanaestogodišnjeg razdoblja, s početkom u 1994. godini, ne kao priča o jednoj filipinskoj obitelji, već o jednom liku, Rayu Gallardu, filipin-

skom pomorcu koji je u New Yorku pobjegao s broda. Scene Rayovog života na Filipinima isprva su trebale biti retrospekcije, ali su, kako je snimanje napredovalo, a priča se razvijala, za Diaza počele imati sve veće značenje, pa je konačno odlučio krenuti za pričom na Filipinima, a materijal snimljen u Americi pospremiti u ladicu.

Razlog za tako vremenski razvučeno snimanje filma bio je u potpunosti ekonomski - Diaz i producent Paul Tane-što jednostavno nisu imali dovoljno novca da snimaju bez prekida. Snimanje bi stalo kad god bi im ponestalo novca te se nastavilo nakon što bi ga pronašli; ponekad je između snimanja prolazilo i nekoliko godina. Snimljen u potpunosti crno-bijelom fotografijom, *Ebolusyon* je prvotno sniman na 16-mm filmskoj vrpici. Zbog visoke cijene nabave i razvijanja filma, sve viših produkcijskih troškova, gotovo četverogodišnje stanke u snimanju i pojave digitalnog videa, Diaz se 2003. godine odlučio na veliki skok te s filma prešao na digitalni video.

Estetika

Sve te poteškoće, međutim, uspjele su se relativno glatko uklopiti u tkivo filma; učinivši ga još fascinantnijim i bogatijim. Crno-bijela fotografija filma stapa se s povijesnim snimkama i usporenim montažnim ritmom te stvara dojam kao da se radi o dokumentarcu; taj osjećaj dodatno osnažuje vrijeme koje je bilo potrebno za snimanje filma. S obzirom da je snimanje trajalo toliko dugo, za dočaravanje starenja likova nisu bili potrebni šminka, posebni efekti ili promjena glumaca - glumci stare zajedno s likovima koje portretiraju; taj

je učinak najdojmljiviji u slučaju lika djeteta Reynalda (Elryan de Veyra).

Prije nego što sam pogledao film, strahovao sam da će neujednačenost snimki snimljenih na 16-mm filmu i na DV-u i videu predstavljati problem. Razlika u kvaliteti je i više nego primjetna, ali je iskorištena na primjeren način te se time pretvorila u fascinantan estetički postupak koji, u najvećoj mjeri, funkcionira! Otprilike trideset posto od jedanaest sati predstavljaju rane 16-mm snimke, dok je preostalih sedamdeset posto snimljeno na raznim formatima crno-bijelog digitalnog videa. Premda je film neujednačen na pojedinim mjestima (s obzirom na korištenje različitih video-kamera), postoji određena konzistentnost u naraciji, dok predivno snimljene 16-mm snimke, gotovo nestvarne kad se nalaze uz visokokontrastnu rezoluciju digitalnog videa, predstavljaju sekvence ili retrospekcije ili snova. Tek se, potkraj filma, kad Diaz jednu sekvencu sna snima na digitalnom videu, na trenutak nađemo zburjeni.

Rane 16-mm snimke uglavnom su snimljene u blizim i krupnim planovima, a kadrovi su rijetkokad dugi. Kadrovi snimljeni na videu često su dugi totali i srednji planovi te prikazuju likove kako sjede, čekaju i obavljaju dnevne rutinske poslove. Osjećaj promatranja i uspoređivanja tih snimaka zapanjujuć, jer ne samo da možemo pratiti evoluciju Diazove estetike - od kratkih, blizih i krupnih planova do duljih, širih planova - što ilustrira njegovo oslobađanje od ograničenja komercijalnog filma; već i evoluciju same umjetničke forme filma - i mogućnosti koje nudi pojava nove tehnologije.

Važnost tog razdoblja za trenutačno stanje nacije je ključna, s obzirom da su toliki problemi s kojima se u filmu suočavaju likovi prisutni i u današnjem društvu, možda još i izraženije. U jednoj sceni, Kadyo, tumači ga Pen Medina, razgovara s vođom pobunjeničke skupine (Rey Ventura), nakon što mu je prodao oružje. Pobunjenički vođa čestita Kadyu na dobro obavljenom poslu te ga pozove da se pridruži njegovoj skupini. Kadyo pristojno odbija, govoreći mu da je to obavio samo zbog novca; kako bi prehranio obitelj. Rezom zatim ulazimo na bar u kojemu Kadyo sjedi za stolom i pije. Djevojku iz bara, "Zsa Zsa", dovode za njegov stol, i njih dvoje polagano plešu na "Together Again" u sentimentalnoj izvedbi Eddiea Peregrina. Strast Peregrininog glasa, sjaj zrnčaste crno-bijele 16-mm fotografije i izraz sretnog bijega na Kadyovom licu, njegovom ruka koja se spušta i dodiruje stražnjicu Zsa Zsa, sve to zajedno stvara dojam slatkog sjećanja. To je čarobna scena, jedna od rijetkih scena čiste sreće u filmu. Diaz je milosrdan prema Kadyu i razumije da je to, kao i radio-drame za njegovu obitelj, njegov jedini oblik bijega; jedina prigoda da se riješi tereta stvarnosti. Međutim, kilogod da je Diaz milosrdan, scena s pobunjenikom koja se zbiva prije ove služi kao ilustracija Kadyjove slabosti, a možda i naše kao nacije: za svaki korak koji učinimo prema naprijed učinimo i korak prema natrag ili u stranu, opravdavajući svoju sklonost eskapizmu težinom svoje tuge.

U drugoj sceni obitelj sluša radio, nadajući se da će uhvatiti najnoviju epizodu dramske serije. Nakon što jedna od kćeri dozna da je riječ o filmašu Linu Brocku, izgovori njegovo ime usputno i nezainteresirano ("To je samo Lino

Brocka”) i zatim promijeni postaju. Brocku, kojeg neki smatraju najvećim od svih filipinskih filmaša, portretira nekadašnji filmski kritičar Gino Dormiendo. Brocka je bio glasni umjetnik i aktivist sklon dramatičnom, a Diaz mu ovdje daje da govori protiv cenzure; to su ključne riječi koje služe kao podsjetnik našem današnjem društvu. Dok su nekad film i filmaši imali ključnu ulogu u oblikovanju nacionalne svijesti, protivci se cenzuri koju je nametao Marcos i boreći se kako bi u kontekstu represivnog režima stvarali ozbiljna djela, danas mnogi filmaši ne riskiraju, a tako istaknuti redatelji kao što su Laurice Guillen i Marilou Diaz-Abaya, i same suvremenice Brocke, podupiru cenzuru zagovarajući zabranu filma *Toro (Live Show)* (2002.) Josea Javiera Reyesa i hvaleći SM Cinemas, najveći lanac kino-dvorana u zemlji, zbog odluke da u svojim kinima zabrani prikazivanje filmova neprizmjenih za maloljetnike. To su postupci zbog kojih se Brocka zasigurno okreće u grobu.

Nakon što protekne i posljednja sekunda videa, ekran postaje crn i pojavljuje se natpis: *Ang Kuwento ng Dalawang Ina (Priča o dvije majke)*. Ponavlja se scena s početka filma: Hilda pronalazi dijete u kontejneru za smeće prepunom mrava. Glas joj je kao u luđakinje, ponavlja fraze, a izgleda poput o drogi ovisne beskućnice; uzima dijete i odlazi. Na ekranu se pojavljuje žena, a mi doznajemo da je to majka napuštenog djeteta. Slušamo je kako govori u offu dok kleči da bi položila ruže na mjestu gdje je nekada ostavila Reynalda: “Proteklih 16 godina vraćam se u ovu ulicu. Ovdje sam ostavila dijete.

U trenutku zaboravljivosti...

U trenutku slabosti...

Svaki dan razmišljam o njemu.

Svaki dan mi je žao.

Oprosti mi.”

Ekran rezom postaje crn, a film završava citatom: “Alam ko kung pano namatay si Jean Vigo” (Znam kako je umro Jean Vigo) – Taga Timog, filmaš. Taga Timog, što se može prevesti kao “s juga”, Diazov je izmišljeni alter ego. *Ebolusyon* je alegorija, priča koja dokumentira burno razdoblje u kojoj je zemlja slomljena, njezin narod napušten, a njezina psiha izmještena. Upravo je epskom borbom da dovrši film Diaz shvatio kako je točno Jean Vigo umro: pokušavajući spasiti vlastiti život.

(preveo Vedran Pavlič)

Hodamo uskim zemljanim putem, neuredno omeđenim krhotinama stijena, i napredujemo naniže prema dijelu koji vodi usporedno s dugom rijekom; rijekom koja djeluje kao razmeđe između zemlje po kojoj hodam i travnatog terena s druge strane. S ove se strane krajolik naglo uzdiže: prašina, jeftina stambena izgradnja u pripremi na glavnoj zaravni, nekih dvadeset stopa više. U iznošenoj crnoj majici (koja izgleda kao da je prošla kroz mnoge okršaje) i crnim trapericama poderanih koljena, Lav Diaz oprezno ulazi u vodu, a slijedi ga njegova snimateljica (Mara Benitez, kći poznatog podvodnog snimatelja, nešto starija od dvadeset godina). Usku rijeku prelaze do središnje točke, gdje im voda seže do gležnjeva. Hlače su im zavrnutе ispod koljena.

Tonac Bob Macabenta provjerava razine aparata za DAT snimanje (posuđenog od snimatelja Neila Dazaa). Od gradilišta na glavnoj zaravni iznad nas dolazi glasna buka i dominira zvučnim zapisom. Rolly (krupni direktor produkcije) i Celso (marljivi pomoćni režiser i linijski producent) utišavaju radnike, zamolvši ih da nakratko

zaustave radove dok traje snimanje. Zaintrigirani onime što se događa, oni se slažu i pažljivo promatraju zbivanja iz svoje ptičje perspektive.

Bob Lavu daje znak palcem gore, što znači da je zvuk čist. Lav još jednom proviruje kroz okular kamere, baca pogled na LCD displej koji prikazuje okvir, zatim završni pogled na rijeku i postojanu mirmoću njene vode. Prekriživši ruke na prsima, u tipično nakrivljenoj pozi (ima problema s mišićima) viče u daljinu: “Akcija!”. Ekipa promatra, građevinari nastavljaju pauzu gledajući, a ja promatram s makadamske ceste kraj rijeke. Čekamo...

Još otkad sam prvi put gledao 5-satni “*Batang West Side*” na svjetskoj premijeri tijekom *Cinemanile 2001.*, čvrsto vjerujem u film *Lava Diaza*. “*Batang West Side*” nije samo izmijenio način na koji sam promatrao filmove i mogućnosti filipinske kinematografije, već je upravo to bio film koji je filmovima za mene osobno dao smisao. Utjecaj koji je taj film imao na mene bio je poput onoga koji je “*Noć i magla*” imao na Daneyja: ošamućujuće

RIJEKA TEČE KROZA NJ

Razmišljanja o kadru u “Heremias” Lava Diaza

Alexis A. Tioseco

otkrivenje moći ovog medija.

Diazovi dugi kadrovi doimaju se dobro pogodeći. “Batang West Side” (koji je montirao Ron Dale) vidio sam već tri puta, a 11-satni “Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino” (koji je montirao sam Diaz) četiri, i izgledalo je da je ritam svakog kadra gotovo savršeno tempiran. Diazovi kadrovi traju dovoljno dugo da dopuste mislima da fermentiraju i dopuste očima da istražuju i lutaju; istom mjerom apsorbirajući konture okvira, okolne zvukove svijeta zahvaćenog njime, kao i osobna razmišljanja publike o odnosu između toga što sada vidi i onoga što joj je prethodno prikazano. U mom gledateljskom iskustvu, oni režu u trenutku kad se čini da bi nešto uskoro moglo skrenuti pažnju gledatelja.

Međutim, ovo je prvi put da sam na setu filma *Lava Diaza*...

Dok minute prolaze, okvir ostaje nepomičan, ništa se ne mijenja, ništa se ne kreće, osim prirodnog, niskog tijeka

rijeke. Daleko u daljini na makadamskoj cesti koja se pruža preda mnom, nešto se kreće. Heremias (kojeg igra Ronnie Lazaro) hoda prema meni puževim korakom, a njegova ga krava slijedi malo sa strane, vođena užetom koje on labavo drži. Taj je lik toliko iznuren i smalavljen (čime, to ne znamo) da je odlučio ostaviti svoju putujuću družinu prodavača rukotvorina i krenuti svojim putem. Njegova stopala ne hodaju, ona se trude, i s obzirom na nevjerovatne daljine koje mora preći (prvo sa svojom kravom, zatim sam), mora da to nevjerovatno iscrpljuje njegovo tijelo i duh. *To je samoća, to je usamljenost, to je put koji je odabrao.*

Vukući noge, glave skromno oborene, Heremias je na kraju dosegaio mjesto gdje će stupiti u rijeku. Ulazi prvi, umornih nogu i umače svoju ruku u vodu, dok ga krava slijedi klizavim putem. Hoda do sredine rijeke, središta Diazovog okvira (koji je cijelo to vrijeme nepomičan), i košulju koja mu je visjela na ramenu spušta na kamen, umačući ruke u rijeku kako bi ih oprao. Ponovno se okreće svojoj veličanstvenoj kravi, dok se u pozadini čuju umirujuć zvuci vode što teče rijekom, i počinje je prati, nježno nanoseći vodu na njeno tijelo, trljajući njome njen torzo i noge, nastojeći je oprati od prljavštine koja se sigurno nakupila tokom njihovog putovanja.

Kada Diazovi likovi u nepomičan okvir uđu iz daljine, kadar će se zadržati dok lik ne izađe iz okvira; to je obrazac na koji ćete se naviknuti i početi ga očekivati kad gledate film Lava Diaza. Za novake to može biti neizdrživo, dok je za one koji to već očekuju terapija.

Heremias na trenutak zastaje i gleda niz rijeku u daljinu...

Ronnie Lazaro ima veličanstveno tijelo. To nema veze s mišićima (kojih ima: prsa su mu kao u gladijatora), niti sa stasom (nije visok, mada nije ni nizak), nego s odnosom njegova tijela spram načina na koji ga nosi; način na koji se kreće, sjeda, ustaje, zastaje. Jednostavno – njegov način bivanja. On predstavlja običnog Filipinca: skroman ali snažan, tih ali otporan. Ustrajan i sposoban izdržati.

Luc Dardenne, član žirija koji je kratki film u kojem je on igrao, "Anino" (Sjene), nagradio Zlatnom palmom u Cannesu 2000., opisao je Ronniea Lazara kao lijepu, enigmatsku sliku na ekranu. Moram se složiti s Dardenneom: vjerujem da se ta enigma, taj misterij rađa iz kontradikcije između Lazarovog tijela (impozantno) i njegove naravi (krotka). Ali ta krotkost nije manifestacija poniznosti bez uvjerenja, već prije suprotno: to je ponašanje nekoga tko je razmišljao (ili razmišlja) o svijetu oko sebe, i odabire kad je pravo vrijeme za djelovanje. Dok traga, tijelo se brine za preživljavanje; potraga vodi uvjerenju u trenutcima djelovanja.

Okreće leđa svojoj kravi, stavljajući ruku na njeno rame, i dijagonalno gleda na ono što je izvan dosega našeg okvira (nasuprot strani s koje je ušao). Njegova glava jedva da je viša od leđa krave. Trenutak prolazi... i on nastavlja prati svoju pratilju, jedan čas se spustivši ispod nje da bi je bolje oprao odozdo.

Zatim se smješta na stijenu blizu svoje krave. Traži trenutak za sebe, prije nego što ga krava, jednako plemenita izgleda, u tom se času jedva pomaknuvši, lagano gurka svojom glavom, na što se Heremias okreće i s ljubavlju je potapše po nosu. U tom trenutku kadar traje već 12 minuta i cijela se ekipa ozareno nasmiješila vidjevši to, kao da je krava, čitajući njihove misli, Ronniea gurkala da kaže "digni se, hajdemo!" znajući Diazov modus operandi, da će "rez" ući u vokabular tek kad oni izađu iz kadra.

Heremias sjedi, neometan gurkanjem, pa njegova krava spušta glavu, prepuštajući se čekanju, i pije iz rijeke. Čas kasnije Heremias hoda do stijene na koju je položio košulju, koju ponovno odijeva. Ponovno sjeda na trenutak, spuštene glave, i pušta vodu da teče između njegovih nogu...

Sjeti se da su radnici gore prekinuli rad i zburnjeno gledaju, jer se u njihovim očima ništa ne događa.

Stojim u tišini, sam u svojim mislima, i dalje u istom stavu u kojem sam bio kad se kamera pokrenula. Od tog prizora postajem nestrpljiv, nervozno pogledavam radnike, promatrače i razne pripadnike ekipe. U ovom trenutku kao predani filmofil i ljubitelj dugih kadrova ispunjenih značenjem, a da ne spominjemo i predani vjernik Diazova filma, nisam ništa bolji od bilo koga na setu. Svi smo scenu započeli duboko koncentrirani, ali dosad smo već slomljeni. Samo Lav, Ronnie i krava ostaju fokusirani. Ili možda samo Lav i Ronnie...

Minute prolaze i Heremias ustaje, vuče uže kojim je vezana krava i vodi je iz rijeke i natrag prema cesti koja je preda mnom; ona cesta kojom su bili došli. Hodaju, polagano, i dalje se držeći strpljivog kretanja kakvo odgovara filmu. To tada nisam znao, ali lijeva strana okvira kadra prestaje baš tamo gdje počinje makadamska cesta; pogled na put kojim hodaju gotovo je potpuno zakriven raslinjem (*kao i s mnogim kadrovima u njegovim filmovima, Diazu nije važno to da se vidi likove, već da se zna da su oni tamo.*)

Ekipa čeka s ushićenim iščekivanjem i, dok Heremias i krava lutaju u daljinu, Diaz viče "rez". Ekipa aplaudira, promatrači se pitaju zašto, a građevinski radnici nastavljaju svoj posao.

Kad sam prvi put gledao svršenu snimku Heremiasa, primijetio sam ovaj kadar. Bio je to jedan od malobrojnih kadrova kojima sam imao privilegiju svjedočiti iz prve ruke. U filmu su početak i kraj kadra skraćeni – samo kratko vidimo Heremiasa i njegovu kravu kako hodaju prema nama i kako se udaljavaju od nas. Gledajući i slušajući ovu scenu, tonem u rijeku, oduševljen ljepotom prirode, očaran umirujućim zvukovima vode koja teče; osjećajući, razumijevajući što ovaj trenutak znači za Heremiasa. Diazova pojava na setu, njegova postojanost i vjera u vlastitu umjetnost, u umjetnost kao takvu, predstavljaju spajanje onoga što tijelo Ronniea Lazara predstavlja, i onoga za čim njegova krotkost traga. U Diazovom strpljenju ima poniznosti, a u njegovom čvrstom pogledu postojanosti, ustrajne strpljivosti

njegove kamere. To je strpljivost rođena iz uvjerenja.

Ovo nisam priznao na setu, već sam to uvidio gledajući film. Stojeći na makadamskoj cesti, napeto sam iščekivao riječ "rez". Sjedeći u svojem kino-sjedalu, želio sam da taj kadar vječno potraje...

(prevela Hana Dvornik)

Lav Diaz

PJESME ZA BENJAMINA AGUSANA

POEMS FOR BENJAMIN AGUSAN

iz / from
Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto
Death in the Land of Encantos / Smrt u zemlji Encantosa

ALIMUOM

Dagli ang pagbuhos at dagli ang pagtila

Dagli ang pagdating at dagli ang paglayo

Alimuom na sumibol sa pangako ng umaga

Nawala bago magtanghaling tapat sa labis na paninibugho

Sa mga anghel ng mundo at ng langit at ng purgatoryo at ng demonyo

Ginalugad mo ang kahabaan ng ilog ng mga tatsulok na di mabuo-buo

Sa kamalayang hindi mapakali sa mga agos at alon at likong nagbabago-bago

Sisa ka ng disyerto at Tasyo kang namimilosopo sa unibersong nagsisinto-sinto

Sa mga lima-singkong kaisipang pinamana at ibinuhos ng luma at kontemporaryong panahon.

Paslit ka pa nang narating nila ang buwan

Bata ka pa nang may tumubong bundok sa lawa ng bayan

Nakikita mo araw-araw ang langit at lupa, ang langit at impiyerno

Walang nang sulok ang mundo, walang nang masusul-

ingan ang tao

Lulubog-lilitaw at sanlaksang alingawngaw

May dugo sa bintana ng dalagang nawala

Inaabot ang bituin sa tuktok ng mangga

Paslit ka pa nang mahulog ang bisita

Bata ka pa nang may pinagpapatay sila

May awit na mahiwaga, nagpipilit sa alaala

May naaaninag kang mukha, dating pag-aalala

Ang dating putikan ay ginawa nang kalsada

Minaso ang bundok at ginawang graba

Saka inilibing nila ang mahal mong kababata.

Tumutol ka man ay umuugod ka na

Nalagas na ang iyong lakas, nawala na ang sigla

Ang hawak mong panahon ay isa na lamang hawla

Lipas na ang sarsuela, wala nang natutuwa

Pilit mong pinalalaya ang itinatagong sumpa

Sa daungan ng mga isda, doon ka tumutula

Naroon ang metapora, naroon ang hiwaga

Sa himlayan ng mga sugapa, doon ka kumakanta

Kasayaw mo ang baylarena, hawak mo ang baywang niya

Sa laot ng gabi kapag papauwi ka na

Bumubulong ang hangin, nakatingin ang mga bituin

Kumakaway ang kahoy, may kung anong panaghoy

Tumitigil ang daloy, daan ay hindi matukoy

Titigil ka sa tabi, ihi sandali

Init ay kakawala, salimuot mula sa lupa

Huhugot ka ng buntunghinina

Wala na talaga

Alam mong ika'y nagkasala

Alam mong nabibilang na ang araw mo sa lupa.

Walang dakila

Walang bayani

Walang kriminal

Walang santo

Walang kawawa

Walang himala

Walang timawa

Walang mariwasa

Walang kaluluwa

Walang alaala

Wala nang alaala

Wala

Walang kumakawala.

Gumagapang ka sa dagat ng mga alaala na ayaw lumaya sa piitan ng iyong pag-iisa.

Ibinabalik ka sa mga hiningang humulagpos sa sinapupunan pa man

Inihahatid ka sa hardin na naluoy bago pa man yumabong

Iniluluklok ka sa panahong nagtaglagas bago nagtag-sibol

Inihihimlay ka sa mundo ng sigwa, unibersong hindi mapayapa

Wala

Wala nang papawi sa pait ng iyong bawat paglingon

Wala nang paparam sa lalim ng lungkot ng bawat imaheng dumadapo sa iyong balintataw.

ALIMUOM

Relenting as suddenly as it pours

Departing as suddenly as it arrives

Rancid air burgeoning from morning's promise

Dispersed before noon out of keen jealousy

At the angels of earth and heaven and purgatory and the devil

You roamed the far-reaching river of triangles unable to complete themselves

In a consciousness made restless by torrents and waves and ever shifting curves

You're Sisa of the desert and Tasyo spinning philosophy in a universe playing half-wit

To five-cent minds bequeathed and poured over by eras old and new

You were a tyke when they reached the moon

You were a kid when a mountain grew from the town lake

Daily you see land and sky, heaven and hell

No corner left in the world, no haven for everyone

A hundred thousand echoes will sink and rise

Behold the blood on the window of a vanished maiden

Angling for the star atop a mango tree

You were a tyke when the chapel fell

You were a kid when murders proliferated

A mysterious song persists in memory

A face from the past being glimpsed

A once muddy place turned into a street

The mountain pounded and crushed into gravel

Before burying your childhood friend

You protested in vain, but you're hobbled

Your strength sapped, your vigor lost

Time in your hands is merely a cage

Zarzuela out of vogue, amusing no one

You seek to release the hidden curse

You recite poetry down the shoals where the fishes are

Alas a metaphor, alas a mystery

You sing in the abode of addicts

You dance with a ballerina, grasping her by the waist

On your way home in the deep of night

The wind whispers, the stars look down

The branches shake, some wailing in the air

The currents cease, the road not discernible

You will stop by the wayside and piss momentarily

And heat will be released, swirl upward from the soil

You will heave a sigh

Nothing is left

You know you have sinned

You know your days on earth are numbered

No one's honorable

No one a hero

No one a criminal

No one a saint

No one miserable

No miracle

No one poor

No one rich

No soul

No memory

No more

No more memory

None

No escape

You grovel in the ocean of memories refusing to flee from the prison

of your solitude

Returning you to breaths that expire while in the womb

Ferrying you to a garden that withers before it blooms

Placing you in a season that becomes autumn before springtime

Laying you down in a world of tempests, a universe that cannot be pacified

None

None can assuage the bitterness of your every turn

None can take away the profound grief of every saintly image that falls on

the center of your eye.

BAHAY NG ROSAS

May haplit ng pagyuko ng mga puno ng taglagas
Sa tudla ng aking tingin sa kalawakan ng langit
Kumirod sa aking tadyang ang paghulagpos ng buto
Hudyat ng pagsisimula ng mga oyayi't dalit

Aawit tayo sa gabing yakap ka ng niyebeng kristal
Kahimanawaring lambungan ng himig ang iyong hapis
Hahagkan ko ang pisngi mong sa kalauna'y lalamig
Naghahanda na ako sa panahon ng pananangis.

Magtatanim ako ng sanlaksang rosas, at parang ng rosas
Puro rosas at pawang mapupulang rosas lamang sa lahat nang sulok at dako
At namumulang rosas lamang sa lahat nang panahon ng ating panahon
Ng ating paghahanda, paghihintay, at pag-aasam
Sa pagdating ng mga paru-paro
Sa pag-ani ng mga bubuyog
Sa paghapon ng mga gagamba
Sa pagdalaw ng mga ibon
Sa pagsulyap ng mga nagdaraan
Sa pagdatal ng iyong kamatayan.

HOUSE OF ROSES

There is a muffled blow when the autumn trees bow
At my viewpoint of the vastness of heavens
My ribs felt the twinge of writhing bones
Forewarning to the start of lullabies and love songs

We shall sing on the night when ice crystals embrace thee
Hoping that the melody may veil thy grief
I shall kiss the cheeks that at once turn icy
Already preparing for the season of lamenting

I shall plant thousand of roses, and fields of roses
Pure roses and seemingly red roses solely on every corner and space
And reddening roses only for all seasons of our seasons
To our preparation, anticipation, and expectation
Of the arrival of butterflies,
the harvest of the bees
the nightly retirement of spiders,
the pilgrimage of birds,
a glimpse of passers-by
and the advent of thy death.

IN MEMORIAM

Magdamag sa kawalan
Binasa ko na lahat nang aklat at tula
Hinalukay ang mga litrato
Niyakap lahat nang unan
Kinantot ko ang nagkakalyo kong kamay
Isinuot lahat nang salamin—baka may makita ako
Hinipan ang silindro—baka may marinig ako
Tinipa ang gitara—baka may makapa ako
At waring narinig ko ang tinig mo
Mula sa pantiyon ng mga lumayo
Mula sa sementeryo ng mga naglaho
At kinukutya mo ako sa iyong pagtalikod
At tumawa ka at nakitawa sa mga katulad mong mahina
At walang mga paa
May ilog ng lason sa iniwan mong higaan natin
Naroon pa rin ang mga pating na lumapa sa aking ka-
languan
Hinihigop ako ng kumunoy sa bawat dantay ng aking likod
Sa mga tinik ng iyong pakikipaglaro sa aking pagpipikit-
mata
At pagbubulag-bulagan
Sa sahig nakatihaya ang mga sinsilyo at barya

Ng iba't ibang bayang aking narating
Nagniniig tayo sa piling nila tuwing ako'y dumarating
Mainit at maalab ang pagitan ng iyong mga hita
Habang nakalublob ako sa pangungulila at pagwawa-
lang-bahala
Lumululong ako at paulit-ulit tayo
Winawasak ang bawat isa sa bawat hampas at paglabas
Minamahal ang bawat isa
Hindi mahal ang bawat isa
Bukas ang bintana at sarado ang pintuan
Patay ang ilaw at walang hanging pumapasok sa ating kapusukan
Masarap maglumunoy sa mundo ng kamunduhan
Habang ginigisa tayo sa pag-alpas ng aking tamod at ng iyong tubig
Papahiran kita ng mantika at ibebedyo na nakabukaka
Magmamakaawa ka sa pagbukas ng langit at lupa
Umiiyak ka sa pagsabog ng lahat-lahat mo
Magpapasalamat ka sa pagbuhos ng lahat-lahat mo
Babayo at babayo ako patungo sa kaibuturan mo
Aapuhap ang aking mga kamay sa kung saan-saan mo
May mga daliri ng alupihan at tanikala ng alimango
Sa bawat salungatan ng ating ungol at hiyawan at pag-
susumamo
Binubuwal natin ang mga pader at bantayog ng unib-
erso
Ng panahon nating sa isang iglap ay magiging siphayo.
Pakakasal tayo sa bawat Marso Uno, Mayo Uno at Hunyo Uno
At sa harap ng malalayang puno at malayang mundo
Mag-iisang-dibdib tayo sa harap ng palayang naghihin-

tay
(sa hunyangong ermitanyo)
Ng mga himig ng maya at pag-ibig
Hawak-kamay tayong haharap sa bundok at bulkan at hihingi
Ng tubig ng pag-ibig
Ng dalit ng pag-ibig
Tatahimik ang lungsod at lansangan sa ating mga tawag
Malulunod sa karagatan ang mga ilog ng ating dugo
Isang pangarap ang nawala sa buhos ng unos
Sa dagan at dagundong ng mga batong dumausdos
Umalimpuyo ang kalangitan sa katanghalian
At tumakas ang pag-asa sa ating mga palad
Umapaw ang baha sa luha ng binubuo nating aklat
Ni hindi ako nakapagpaalam sa isang pangako
Di ko na rin nakita ang nakatago mong anino
Napakalawak ng iniwan mong diskurso
Sa aking katinuan at katalinuhan ng mundo
Naging mangmang ang mga insekto at henyo
Ng tinatawag nilang sikolohiya ng pag-ibig at emosyon ng babae.
Nasaan si Sigmund Freud sa pag-apaw ng panaginip at kalibugan mo?
Gayung gumugol din ako ng panahon sa pilosopiya at siyensya?
Ayokong hawakang muli muna ang nasa pagitan ng aking mga hita
Habang natitiis ko pa ang sakunang inabot ng ating mundo
Habang nababata ko pa ang sakunang dinaranas ng bayan ko

Hindi ko na yata kailangan sina Socrates at HesuKristo
 Sa panahon ng pagsasakripisong ganito
 Wala nang pretensyoso at gago sa panahong nagsas-
 alpuhan ang galit at lungkot
 Wala nang loko-loko at tarantado sa panahong inililibing
 nang buhay ang mundo
 Wala nang bobo at matalino sa panahong naglalaho na
 ang bayan ko
 Wala nang santo at salamangkero sa pakikipagtalo ko
 kay Satanas
 Putang-ina nilang lahat na nagkumpromiso ng sining ko!
 Mga hayup silang lahat na nagkanulo sa sining ko!
 Aahon si Tasyo sa anumang hampas ng bato sa kanyang
 bungo!

At sa wakas ay nabago ang anyo ng kuwarto
 May mga bagong aklat at kuwaderno
 May bagong gitara at bagong silindro
 Punit-punit na ang mga litrato
 At itinapon ko sa basura ng ating kahangalan
 Siyam na metal ang itinali sa dibdib ng Adan
 May inihahandang pelikula sa gitna ng sangandaan
 May pagbabago, may mga bagong tao, may mga bagong
 tatao
 May mga bagong mukha
 May mga bagong likha
 May bagong musa
 May bagong pinto
 May bagong kuwarto
 May bagong lalaruin ang hintuturo
 May bagong pagitan na papasukin ko

May bagong diskurso
 May bagong alimpuyo
 May bagong pag-ibig at panibugho.

Nagpadala ako ng sulat sa isang kaibigan
 Sinabi kong hindi ako darating sa usapan
 'Patawad' sabi ko
 Hindi ko pa matanggap ang kalungkutan ko
 Pinipilit ko pang tanggaping sa pagkawala niyang ito
 Ay hindi ko na siya hahanaping muli.

IN MEMORIAM

All night long in emptiness
 I've read all the books and poems
 Dug up the pictures
 Cuddled all the pillows
 Screwed my own calloused hands
 Worn all the spectacles that I might see something
 Blown on my harmonica that I might hear something
 Plucked my guitar that I might touch something
 And it seemed I heard your voice
 From the graveyard of those who have fled
 From the burial ground of those who have vanished
 And you were mocking me as you turned back

And you laughed and snickered with weaklings like you
 And those without feet
 There's a river of venom on our bed that you abandoned
 Where the sharks that consumed my stupor still lie
 Where a quicksand will suck me in every time my back
 rests
 On the thorns of your wagering over the shutting of my
 eyes
 And my playing blind
 Change and coins are scattered all over the floor
 Of many countries I've been to
 We rendezvous with them every time I come
 The insides of your thighs will be burning hot
 While I'm steeped in loneliness and indifference
 I will be treading downward and we will keep doing this
 Destroying each other at every thrust and release
 Loving each other
 Not loving each other
 The window is open and the door is locked
 The light is off and no air drifts into our passion
 How sweet to wade in the world of carnality
 While we get stewed in the rush of my semen and your
 juice
 I will rub oil on you and angle your legs apart
 You will beg at the opening of heaven and earth
 Weep over the explosion of all in you
 You will wax grateful for the outflow of all in you
 I will pound and pound going into your depths
 Grope around in all of you
 There will be centipede fingers and crab chains
 In every clashing of our moans and screaming and

pleading
 We are tearing down the walls and monuments of the
 universe
 Of our time that will melt abruptly into disillusion

We will wed on every first day of March, May, and June
 And before the unbound trees and the liberated world
 We will join in marriage before rice fields waiting
 (for hermit chameleons)
 For the songs of the sparrow and love
 With clasped hands we will face toward the mountain
 and volcano and will ask
 For the water of your love
 For the psalm of your love
 The city and its streets will fall silent at our behest
 The rivers of our blood will plunge into the ocean
 One dream lost in the torrential storm
 And in the heaviness and rumbling of the sliding stones
 At midday whirlwinds rage in the heavens
 And hope loosens from our hold
 A flood of tears overflows across the books that we are
 making
 I have not even bidden farewell to a promise
 Nor have I glimpsed your hidden shadow
 You have left behind a vast discourse
 On my sanity and the Earth's intelligence
 Grown witless are insects and masters
 Of what they call psychology of love and female emotion
 Where's Sigmund Freud during the brimming of your
 dream and lust?
 Although I've also spent time in philosophy and science

I'm not inclined to probe the hollows of my thighs
 As long as I can endure the terrible fate that has be-
 fallen our world
 As long as I can bear the misfortune that's burdening
 my country
 It seems I don't need Socrates and Jesus Christ
 In this time of sacrifice
 No more pretenders and morons when anger and grief
 collide
 No more lunatics and rascals when the world is being
 buried alive
 No more half-wits and smartasses when my country is
 fading
 No more saints and magi in my altercations with Satan
 To hell with them all who have cheapened my art!
 All of them animals who have betrayed my art!
 Tasyo shall rise with every rock that raps his skull!

And at last the look of the room has changed
 There are new books and notebooks
 There are new guitars and harmonicas
 Pictures torn into pieces
 That I tossed into the bin of our insanity
 Adam had nine metals stitched to his ribs
 A movie is being filmed by the crossroads
 There are changes, new people, new characters.

New faces
 New creations
 New muse

New door
 New room
 New hobby for index fingers
 New alleys that I can enter
 New discourse
 New vortex
 New love and jealousy
 I sent a letter to a friend
 Where I said I won't make it to our appointment
 'Forgive me' I implored
 I haven't come to grips with my sorrow
 Still forcing myself to deal with her absence
 And I've no desire to find her again.

PAALAM

(Haiku)

Balot ang lungsod
Ng puting alapaap
Malayong musa.

Haplos ng ambon
Anino mong nagdaan
Naaaninag.

Hampas ng ulan
Lihim na kalungkutan
Pananambitan.

Taghoy sa gabi
Dahon kang naglalayag
Sa panaginip.

Rosas sa pader
Gumagapang na lungsod
Nangungulila.

Patlang sa buwan
Nakaguhit mong anyo
Sa kalawakan.

Dalit ng hangin
Pangamba ng taglamig
Isang paglisan.

Gintong panahon
Hiram na kapalaran
Pamamaalam.

Paalam.

FAREWELL

(Haiku)

The city wrapped
In immaculate clouds
Muse from afar.

Soothed by a drizzle
Your fleeting shadow
Now discerned.

Pelting of rain
Sorrow concealed
A plaint.

Lament in the night
You're a leaf cruising
On a dream.

Rose on a wall
City supine in its gait
Feeling alone.

A gap on the moon
Your semblance inscribed
On the vastness above.

Ushered by the wind
Fear of cold's grip
A turning away.

Golden season
Borrowed fate
Bidding farewell.

Farewell.

**SAMPUNG ISTASYON
PATUNGONG IMPIYERNO**

Ang marubdob niyang pag-iipon ng mga butil sa garapon noon
Upang mapunan lamang ang paglayo ng kanyang amang at inang
Gaya nang namumuong siphayo sa kanyang puso ngayon
Isang pagtatangka na maaari pa niyang baguhin ang kanyang anyo
Subalit ang buntot niya'y patuloy na tumutubo
At nagkakabalaho ang sungay niya
At tumatalas sa bawat baghigpit ng pulupot ng ahas
Sa kanyang katinuang gago
Hindi na siya makakabalik sa batuhang dalampasigan
Malayo na ang mundo ng kanyang kamusmusan
Inuod na ang uniberso ng mga ninunong nalimutan
Bilog na ang mga tao sa lahat nang bakuran
Wala nang ulo ang mga asong nauulol sa kanilang kalanguan
Lunod ang sementeryong paglilibingan ng buong bayan.

TEN STATIONS TO HELL

The heartfelt gathering of grains in a jar back then
Solely to replace the departure of his father and mother
Like the gloom that is now forming in his heart
An attempt that he might still be able to change his form
However, his tail continues to grow
His fur emerges
His horns become sharper the tighter the snake squeezes its coil
On his deranged vision
He can never return to the rocky seaside
The land of his innocence is now far away
Maggots reign the universe of forefathers long forgotten
Every person has become round behind every fence
Mad dogs have lost their heads in their drunkenness
The cemetery where the whole country will be buried is already drowning.

Notes:

Tasyo - the philosopher character in Philippine hero Jose Rizal's novel *Noli Me Tangere*

Sisa - the mad woman/mother in *Noli Me Tangere*

Alimuom - the heat that comes off the ground after a rainfall.

(translated by Paula Maria Diaz & Bayani de Leon)

Harun Farocki

ESEJI

ESSAYS

PAS S AUTOCESTE

Harun Farocki

Fotografija iz Vijetnama. Zanimljiva fotografija. Morate mnogo toga uložiti kako biste iz nje mnogo toga izvukli. Američki vojnik stavlja slušalice i sluša tlo. Sluša i pokušava čuti kreće li se tko tunelima ukopanim u zemlju. Pancirka, naočale i stetoskop – izgleda poput liječnika. Američki vojnik je liječnik koji želi izliječiti Vijetnam. Vietkong u podzemlju je bolest koja je napala Vijetnam.

Cijeli je Vijetnam bio labirint tunela – tunela koji su spajali sela, vodili do podzemnih skladišta hrane i streljiva, do podzemnih radionica i operacijskih dvorana. Ulaz u sustav tunela mogao se nalaziti ispod pepela logorske vatre ili u šupljem stablu. Amerikanci su bili fizički previše nespretni i previše veliki da bi se mogli uvući u te tunele. Slabiji se uvijek skrivaju. Tuneli su ekvivalent nebu. Amerikanci su gotovo u potpunosti vladali nebom nad Vijetnamom; Vietkong je gotovo u potpunosti nadzirao područje pod vijetnamskim tлом.

Kada su Francuzi napadnuti u Dien Bien Phuu, i oni su se pokušali ukopati. Međutim, višetjedno bombardiranje zemlju je pretvorilo u tako sitan prah da su se rovovi

i tuneli počeli urušavati. Vijetnamsko tlo nije zaštitilo Francuze.

U travnju 1975. godine, dok su se Amerikanci pripremali za evakuaciju, iza sebe su ostavili Camp Davis, pored sajgonskog uzletišta, usred područja koji je još uvijek kontrolirao Thieuov režim. U skladu s odredbama primirja iz Pariza, tamo se nalazilo nešto vietkongovskih vojnika koji su imali status sličan kakvoj vojnoj misiji. Znali su kada se planira posljednji napad na Sajgon te su zasigurno strahovali da bi mogli doći pod udar snažnog granatiranja. Stoga su pod svojom vojarnom počeli kopati skloništa; to su morali raditi po noći i pritom skrivati tragove kopanja. Razina opasnosti kojoj su bili izloženi ti vietkongovski vojnici iz njihovog se ponašanja može iščitati jednako kao što i seljak vremensku prognozu može iščitati po ponašanju stoke.

Američki vojnik na fotografiji sluša tlo stetoskopom, pretvarajući lako dostupni civilni predmet u vojni. On je poput gerilca, koji mijenja cijeli svoj život, sve do samog tla, u sredstvo svoje borbe. Vojni analitičari tvrde da je Napoleon navodno jednom rekao da se “protiv gerile

mora boriti gerilski”.

Osim te improvizirane metode izviđanja, SAD su sustavno koristile i uređaje na bazi sonara i jeke. Fotografije snimljene iz zraka otkrivale su mjesta na kojima su propadali i urušavali se slojevi zemlje. Poput partizana, SAD su se protiv Vietkonga borile i protugerilskom i konvencionalnom taktikom, nalik na pješake u svijetu mehaniziranog ratovanja.

Dok jedan vojnik sluša tlo, drugi drži u ruci pušku s pričvršćenom bajonetom – borbena spremnost pozirana za fotografiju, jer nema nikoga u blizini koga bi trebalo pogoditi ili ubosti. Ipak, lažna poza izražava stvarnu besciljnu spremnost da se bori protiv protivnika koji je nevidljiv i koji neće napasti dokle god se to očekuje. Američki vojnik je liječnik koji želi izliječiti Vijetnam. Vietkong je krv koja teče venama Vijetnama.

1

“U svojoj briljantnoj epizodi iz filma *Daleko od Vijetnama* (*Loi du Vietnam*, 1967), Godard razmišlja (dok slušamo njegov glas vidimo ga kako sjedi iza nepomične

filmske kamere) o tome kako bi dobro bilo kada bi svatko od nas u sebi napravio Vijetnam, posebice ako ne možemo tamo doista otići (Godard je svoju epizodu želio snimiti u Sjevernom Vijetnamu, ali nije dobio vizu). Godardova tvrdnja – varijanta Cheove maksime da je dužnost revolucionara slomiti američku hegemoniju stvaranjem “dva, tri, mnogo Vijetnama” – čini se da pogađa u pravo mjesto. Ono što sam stvarao i izdržavao u posljednje četiri godine bio je Vijetnam u mojoj glavi, pod mojom kožom, u mojem želucu. Međutim, Vijetnam o kojem sam godinama razmišljao gotovo da i nije bio razrađen. Zapravo je više bio odljev oblikovan američkim službenim kalupom.”¹

Fotografija iz Vijetnama; sve je počelo s tim fotografijama. Započele su se pojavljivati 1965. godine i kasnije, prvo u SAD-u, zatim u Švedskoj, Francuskoj, a zatim i ovdje. Taj prizor i oni prizori. Taj je prizor istovremeno dio serije i predstavnik jedne vrste, fotografija koja pripada razredu fotografija poput onih iz koncentracijskih logora, fotografija žrtava gladi, i socijalističkog žanra fotografija koje prikazuju stajanje u redu. Tekst ispod fotografije može se interpretirati i kao proamerički i kao provijetnamski, ali uvijek postoji i drugi tekst: zašto postoji toliko fotografija tog jednog rata?

U zimi 1979./80. godine, u Auditorium Maximum u Slobodnom sveučilištu u Berlinu održano je još jedno prosvjedno predavanje o Indokini. Ta velika predavaona smještena je u zgradi Henry Ford, koja se sastoji od velike dvorane, ostakljene s dvije strane, manje dvorane sa strane, i nekoliko predavaona; često se koristi kao prečica između podzemne željeznice i kantine te između

instituta i knjižnice. To je predvorje izlaza, praznina u središtu koja ne može pružiti ni lažni dojam moći, znanja ili duha.

Nakon gotovo deset godina, opet se nešto događalo u Indokini. Tijekom prethodnih nekoliko godina pojavili su se izvještaji, zatim demantiji, a zatim još uvjerljiviji izvještaji o sve većim planinama leševa u Kambodži, o pokoljima milijuna ljudi pod režimom Crvenih Kmera. U siječnju 1979. godine, vojska ujedinjenog Vijetnama ušla je u Kambodžu; a nakon što je režim Pola Pota protjeran iz središta zemlje, vijetnamska je vojska ostala tamo (gdje se nalazi i danas [1982.]). U veljači je Kina napala Vijetnam izazvavši šestnaestodnevni rat s najmanje 70 000 žrtava. Osim toga, Južnokinesko more bilo je prepuno čamaca, pretrpanih izbjeglicama koje su se utapale i umirale od gladi i žeđi.

Na prosvjednom sam predavanju zapisao jednu bilješku: “U dvorani postoje dvije skupine: jedna koja podupire Kinu i Kambodžu te druga koja je na strani Vijetnama i Sovjetskog Saveza. Kinesko-kambodžanski tabor zanemaruje tri milijuna ubijenih u Kambodži te se pretvara u velike humaniste koji se pitaju poštuje li Vijetnam ljudska prava. Sovjetsko-vijetnamska strana ne želi slušati o koncentracijskim logorima u Vijetnamu. Obje skupine imaju identične mentalne mehanizme. Jedan od članova kinesko-kambodžanske skupine objavljuje da je novinski članak o masovnim ubojstvima sasvim sigurno izmišljen te odmah dobiva pljesak ostatka grupe, kao da u Kambodži nitko nikad nije umro. A zatim George W. Alsheimer dokazuje da je barem jedan od potpisnika “Oporuke domoljubnih zatvorenika” suradnik Thieuovog

režima te odmah izaziva aplauz skupine, kao da u Vijetnamu nakon 1975. godine nikad nitko nije zatvoren. Doista, ni ja ne želim slušati da Vijetnamci okupiraju druge zemlje i da njihovom državom vlada nesposobni, korumpirani i represivni režim. Povijesni karakter trebao bi se moći otkriti bez prikrivanja mana; baš kao što riječ “karakter” implicira, mora postojati i nešto poput lojalnosti.

Napisao sam “sovjetsko-vijetnamska skupina” i “kinesko-kambodžanska skupina” te sam izbjegao izraze poput “ljevica” i “ljevičarske frakcije”. Mogao sam odabrati hoću li se povezati s njima ili ne, a mogao sam i neprimjetno razlučiti nas i njih. Radije sam izmislio dva zbora i sebe. U ranim sedamdesetima, susreo sam se s desetak starih komunista kako bismo raspravljali o projektu koji nikad nije realiziran. Svi su oni bili dio frakcije koja se otcijepila od KPD-a, KPO-a i KAPD-a. Iako se otcjepljenje dogodilo prije više od 40 godina, a u međuvremenu su ih porazili nacisti, proživjeli su dogovor Hitler-Staljin, kao i Hruščovljevo udaljavanje od Staljina, još su uvijek bili opsjednuti zbivanjima 40 godina ranije. Za njih je sve proizlazilo iz tog rascjepa, pa čak i oni sami.

2

Povremeno je u Sajgonu bilo akreditirano i do 1500 novinara, od kojih je njih nekoliko stotina snimalo kamerama. Tvrdi se da niti jedan drugi rat nije bio u tolikoj mjeri popraćen slikama, u novinama i na televiziji. I sami novinari vole si postavljati pitanje zašto postoji toliko mnogo slika iz tog jednog rata. Odgovor se tiče

činjenice što je važnost nematerijalne proizvodnje veća od važnosti materijalne proizvodnje. Osim toga, postoji i drugačiji, jednostavniji odgovor: u većini ratova zaračene strane su predaleko. U Vijetnamu su američki vojnici bili toliko blizu pripadnicima Vietkonga da ih se moglo snimiti na istoj fotografiji.

Rat u Indokini započeo je 1940. godine (ili ranije) s mnogo zaračenih strana, fronti i ciljeva. U Kini su se Japanci borili protiv nacionalističkih (i internacionalističkih) snaga koje je okupljao Kuomintang. Od francuske Indokine zahtijevali su pravo na boravak i prolazak kako bi iz Haiphonga preko Sjevernog Vijetnama mogli doći do kineske provincije Yunnan. Dok su dvije strane pregovarale, Japanci su 22. rujna 1940. godine napali Vijetnam. Pétainova vlada dozvolila je Japancima da tamo smjeste svoje snage.

Tajland, jedini saveznik Japana u Aziji, napao je u siječnju 1941. godine zapadnu granicu. Tijekom pregovora pod japanskim pritiskom, francuska Indokina pojedine je provincije Kambodže i Laosa prepustila Tajlandu. U ožujku 1945. godine Japanci su iznenadno napali preostale pripadnike francuske uprave koje su dotad tolerirali. Vladaru Ammana zapovijedili su da objavi raspuštanje francuskog protektorata i neovisnost zemlje pod japanskom zaštitom.

Francuska se 1940. godine predala Njemačkoj, a njemački je marionetski režim pod Pétainom i Lavalom sa silama osovine potpisao sporazum o nenapadanju. Taj savez nije vrijedio za Aziju. Glavni guverner Indokine pokušao je od SAD-a kupiti zrakoplove i protuzračne topove, smatrajući da će Sjedinjene Američke Države,

kao politički i vojni podupirači Kuomitanga, biti zainteresirane za postojanje protujapanskog elementa u Indokini. (Dio američkog naoružanja slanog u Kinu prolazio je preko Haiphonga.) Međutim, SAD su objavile da se neće usprotiviti japanskoj okupaciji Indokine. Stoga Francuzi u Indokini nisu bili ni japanski kolaboratori ni američki saveznici.

1945. godine došlo je do krize kada su se francuske snage našle pod pritiskom Japanaca, a nisu dobile pomoć Amerikanaca, što je Bernard Fall uspedio s odnosom koji je Staljinov SSSR zauzeo prema sudionicima ustanka u Varšavi.²

Od kraja 1944. godine, gerilske postrojbe na sjeveru Vijetnama, između ostalih i pod vodstvom Ho Chi Minha i Giapa, započele su narodno-oslobodilačku borbu protiv japanske i francuske vlasti. OSS, prethodnik CIA-e, toj je pobunjeničkoj skupini pomogao oružjem. Sve do 1954. godine, Viet Minh se protiv Francuza borio uglavnom američkim naoružanjem, dobar dio kojega su Sjevernokorejci i Kinezi bili zarobili u Koreji te ga prosljedili Vijetnancima.

U ovom kratkom prikazu početaka ratovanja u Indokini može se uočiti strategija iscrpljivanja saveznika korištenjem surogata i naoružavanjem protivnika. Taj rat od samog početka nije bio jasan, a tako će (barem zasad) i završiti.

“Počelo je u Vijetnamu, a eksplodiralo na ulicama Amerike.” Mislio sam da bi se stvari malo mogle promijeniti (ovdje) nakon što Vietkong dođe do Sajgona. Vijetnam je već mnogo ranije počeo padati u zaborav. Kada

su 1971. godine, nakon “stanke” u bombardiranju, SAD opet započele bombardirati sjever Vijetnama (Sjeverni Vijetnam), nije bilo ni izbliza toliko prosvjeda protiv SAD-a i pomoći za Vijetnam kao što je to bio slučaj 1968. godine.

Možda je važan bio dan iz 1973. godine kada su Le Duc Tho i Kissinger potpisali sporazum u Parizu. Mala zemlja uspješno se usprotivila represiji i uništenju od strane najveće vojne mašinerije na svijetu; dan kad je to potvrđeno i napismeno prošao je gotovo neopaženo. 30. travnja 1975. godine, televizija je opet prikazala nešto: cijeli je svijet vidio kako su američka vojska, uprava i njezini saveznici protjerani iz zemlje. Nije se plesalo na ulicama ni ovdje, ni u Calcutti, Kairu ili Rimu.

Zaborav i razočaranje – čini mi se bitnim zadržati tu razliku. U svakoj specijaliziranoj knjižnici danas vjerojatno možete pronaći pedeset ozbiljnih američkih, francuskih i njemačkih knjiga o Vijetnamu. Akademsko zanimanje za Indokinu ojačalo je iskustvom ratovanja. “Nemoguće je, protivilo bi se svakom povijesnom smislu, da toliko intelektualne energije, toliko plodne aktivnosti, i toliko plemenitog mučeništva ne bi u konačnici imalo neki učinak.”³

3

Jednostavno nije istina da su Sjedinjene Države dozvoljavale slobodno izvješćavanje i da je tako (u svojim brojnim verzijama) nastala fotografija 1. Naposljetku, američko vojno i političko vodstvo uspjelo je svjetskim medijima proširiti potpuno neistinitu verziju “incidenata u Tonkinu”, čime se opravdavao “angažman” regularne

vojske u Vijetnamu. Sedam godina poslije, kada je protivljenje ratu u SAD-u postalo mnogo šire – nisu to više bili samo komunisti i pacifisti, već i brojni predstavnici financijskog kapitala – vojno vodstvo uspjelo je prikriti napade na Kambodžu.

Fotografija 1 nije “procurila” kako bi nešto otkrila, bila je odobrena i distribuirana kako bi nešto predstavljala. Fotografija 1 nije namijenjena čitateljima *New York Timesa* i *Paris Matcha*. Namijenjena je seljacima u Maleziji, studentima u Džakarti, stanovnicima Phnom Penha. Ona govori: protiv gerile se mora boriti gerilski, a upravo to i činimo.

Ta fotografija aludira na jedan drugi prizor, čije su brojne impresije predstavljene na fotografiji 2, prizor komunističkog terora. Fotografije 1 i 2 pripadaju zajedno. Protivnici Vijetnamskog rata su ih razdvajali, ali se to nije moglo učiniti bez problema. Ako ste u Berlinu dijelili pamflete s fotografijom 1 i zatim otišli kući, u berlinskom dnevniku BZ mogli ste ugledati fotografiju 2. Jedna je strana objavljivala jednu fotografiju, dok je druga strana objavljivala drugu. Taj je jaz bio osobito dubok u Zapadnoj Njemačkoj gdje je razina ideološke rasprave, i kod prevladavajućeg službenog stajališta i kod opozicije, bila osobito niska. Unatoč tom lažnom razdvajanju, te su se fotografije ponegdje pojavljivale zajedno, i o cijelom ratu stvarale lošu sliku.⁴

Koncept o povijesti kao predstavi koja u čvrstom stisku drži publiku: Napoleon je 1808. godine pobijedio regularnu španjolsku vojsku i izazvao gerilski rat, koji je činilo dvjestotinjak lokalnih gerilskih ratova. Manje od 50.000 španjolskih *guerrillerosa* uspijevalo je boriti

se s 250.000 francuskih vojnika. Riječ “gerila” na španjolskoj znači “mali rat”. Jedini drugi primjer gerilskog rata dogodio se u Tirolu, a i tamo je trajao vrlo kratko; ostatak europskih ratova protiv Napoleona vodio se otvorenim bitkama.

“Bečka konvencija je 1814./15. godine uspostavila europska pravila ratovanja. Rat se vodi između država kao rat regularnih državnih vojski; suvereni jus belli, koji se čak i u ratu međusobno poštuju kao neprijatelji i ne ponižavaju se međusobno kao kriminalci, kako bi mirovni sporazum ostao mogućim. [...] S obzirom na ovu vrstu klasičnih pravila, i dokle god su ostajala vrijediti, partizani su mogli ostati samo na marginama, što je doista i bio slučaj tijekom cijelog Prvoga svjetskog rata (1914.-1918.).”⁵

Iskra je zatim iz Španjolske krenula na sjever. U Njemačkoj nije toliko zahvatila seljake i radnike koliko umjetnike i vojsku. Heinrich von Kleist je napisao dramu *Ratnička bitka*, dok su August von Gneisenau i Carl von Clausewitz čitali knjižice prevedene sa španjolskog. 1813. godine izdan je ukaz o milicijama; uz kraljev potpis, svečano je objavljen u pruskom službenom glasniku. Taj je ukaz svakog građanina obvezivao da se suprotstavi neprijatelju bilo kakvim naoružanjem. Preporučivale su se sjekire, vile, kose i sačmarice. Svi su se Prusi morali oglušiti na neprijateljske zapovijedi. Tri mjeseca kasnije ta je odluka povučena, oslobođena svog “aherontskog dinamizma”.

“Trenutak kada su partizani stekli novu i presudnu ulogu dogodio se u kratkotrajnom pruskom ukazu o milicijama, *Landsturmedikt*, iz travnja 1813. godine; na pozor-

nici se pojavio novi i dotad nepoznati lik *Weltgeist*. Prostor za uspon partizana i njihovo filozofsko legitimiranje nije bila volja za pružanjem otpora hrabrih i ratničkih ljudi, već obrazovanje, kultura i inteligencija. Oni su bili, ako mogu tako reći, filozofski potvrđeni i prihvatljivi. [...] Barem u tom trenutku, imali su svoje mjesto i intelektualno posvećenje. Nikad neće biti moguće točno definirati tu epizodu. To je važna okolnost za našu temu, ta teorija partizana, koja je politička i ne zadržava se na klasifikacijama vojnih studija koje su omogućene tom potvrdom iz Berlina. Iskra koja je iz Španjolske odtjela na sjever u Berlin 1808. godine pronašla je u Berlinu i svoj teorijski oblik, koji je taj žar učinio sigurnim, da se može predati i u druge ruke. [...]

Nakon oslobodilačkih ratova, Pruskom je zavlдалa Hegelova filozofija. Pokušala je sustavno pomiriti revoluciju i tradiciju. Moglo ju se smatrati konzervativnom, što je doista i bila. Ipak, istovremeno je očuvala revolucionarnu iskrnu te preko nje i filozofiju povijesti predstavljenu kao trajnu revoluciju s opasnim ideološkim oružjem; opasniju nego što je Rousseauova filozofija bila u rukama jakobinaca.” Koncept povijesti kao eksperimenta, u kojemu subjekt uspijeva zaraziti eksperimentatora.

4

Kada je Vietkong došao do Sajgona: “Jeste li čuli dobre vijesti?” zapitao je Masters. Stajali su jedan nasuprot drugome. Niti metra nije bilo među njima. Masters je zurio u Jerryjev signal, ali nije izgledalo kao da mu oči pregledavaju linije. “Kakva je to vijest?”

“Upravo smo izgubili rat, g. Westerby. Da, gospodine. Posljednji među hrabrima morali su helikopterom pobjeći s krova veleposlanstva u Sajgonu poput skupine novaka uhvaćenih u kupleraju sa spuštenim hlačama. Možda vas se to ne tiče. Veleposlanikov pas je preživio, ne brinite. Novinar ga je spasio u svojem krilu. Možda vas se ni to ne tiče. Možda niste ljubitelj pasa. Možda o psima mislite ono što ja mislim o novinanima, g. Westerby.”

Jerry je u Mastersovom dahu osjetio miris brandyja koji nije mogla sakriti nikakva količina kave, te je pretpostavio da se, iako već duže vrijeme pije, nije uspio napiti.

“Gospodine Westerby?”

“Da, stari.”

Master ispruži ruku.

“Stari, želim da mi stisneš ruku.”

Među njima se pojavi ruka, s palcem okrenutim prema gore.

“Zbog čega?”, upita Jerry.

“Želim da pružite ruku dobrodošlice, gospodine. Sjedinjene Američke Države upravo su predale zahtjev za ućlanjenje u klub manje važnih sila, u kojemu će, koliko mi je poznato, vaša dobra država biti predsjednik upravnog odbora, direktor i najstarija članica. Rukujmo se!”

“Ponosan sam što ste s nama”, rekao je Jerry [...]»⁶ Ako ostavimo po strani protjerivanje i istrebljivanje Indijanaca, na američkom tlu dogodila su se samo dva rata. Prvi je bio rat za nacionalno oslobođenje protiv Engleza, u kojemu je djelomično korištena gerilska taktika. Drugi je bio građanski rat koji se vodio, između ostalog, radi oslobođenja robova kako bi oni mogli postati plaćeni

radnici.

Unatoč činjenici što veličinom i neravnomjernom naseljenošću nalikuje Aziji, u SAD-u ne postoji iskustvo despotizma.

Čak su i prvi doseljenici posjedovali napredne vještine i alate u poljoprivredi i proizvodnji. Ujedinjenje golemog teritorija u jednu naciju i jedno društvo ostvareno je modernim sredstvima komunikacije – telegrafom, željeznicom i novcem. Uloga policije i vojske bila je samo korektivna. Ideja da ovladavanje državom pretpostavlja organiziranje vlastite uprave, podizanje zastave te zahtjevanje danka i poslušnosti od domorodaca preuzeta je iz feudalnog agrarianizma. Upravo su tu vrstu kolonijalizma koristile čak i najzadnije europske zemlje poput Portugala sve dok se nisu približile točki samouništenja. I SAD su poduzimale teritorijalna osvajanja te su posjedovale prekomorske kolonije, ali je prevladalo kapitalističko gledište da je kompaniju bolje kontrolirali preko dionica nego je u potpunosti preuzeti.

To stajalište nadalje nalaže da se iz neuspješne kompanije treba povući, a ne hraniti cijelu četvrt, kao što bi to morao neki feudalni gospodar...

Povijest SAD-a je povijest civilizacije u kojoj je vlast nametana iznutra i izvana, dok je činjenica da nadmoć SAD-a nikad nije bila u pitanju američkom imperijalizmu podarila ekstenzivan karakter.

Jesu li Vijetnamci 1975. godine pobijedili SAD, ili Amerikancima jednostavno nije bilo previše važno zgaziti Vijetnamce?

5

Knjiga *Strategija opstanka Sjevernog Vijetnama* bavi se američkim bombardiranjem Sjevernog Vijetnama u razdoblju od 1965. do 1968. godine.⁷ Temelji se na seminaru o politici nacionalne sigurnosti održanom na sveučilištu Harvard, koji je djelomično vodio i Kissinger. Među izvorima za knjigu bili su sjeverovijetnamski pamfleti, izvaje koje su sjeverovijetnamski zarobljenici davali na Jugu, novinska izvješća i materijal nastao izviđanjem ratnog zrakoplovstva. To je knjiga koja iz zraka napada Vijetnam i nudi objašnjenja.

Izbacuju bombu (jednu od prosječno 800 tona bombi dnevno), a izviđački zrakoplov snima dvije fotografije, jednu danas i jednu sutradan. Uspoređuju te fotografije. Je li se išta promijenilo, ima li znakova života? Uočeni i potvrđeni kriteriji temelje se na stvarnosti vijetnamskog života; međutim, dok je inače terminologija ona koja stvara distancu u odnosu na svoj objekt, ovdje je ona prirodna samoj metodi. Zemlju ore američka znanost, a kako njezina površina postaje veća, lakše ju se može percipirati; ta metodička okrutnost manje je neprirodna ako je jednostavno usporedimo s djetetom koje uništava mravinjak.

U svakom borbenom preletu izvršenom nad Njemačkom u Drugome svjetskom ratu, srušeno je oko četvrtine zrakoplova koji su uzletjeli iz Engleske. Američki zrakoplovi se nad Vijetnamom nisu morali nositi sa snažnim otporom. Američka nadmoć bila je tolika da se američki piloti gotovo i nisu pripremali za susrete s opasnošću; zbog toga su ih povremeno rušili seljaci naoružani puškama. Vijetnamci su se često koristili maketama topništva,

čime su bombardere udaljavali od pravih meta. Ili su moguće mete štitili lažnim topovima, a Amerikancima nudili lakše mete. Ili su Amerikance prijevaram uvjeravali da im ne prijeti opasnost od lažnih topova, pa ih tako navodili da ulaze u domet pravog topništva. Zbog inferiornosti svojih zrakoplova i pilota – neki prije ulaska u zrakoplov nikad nisu vozili ni automobil – sjeverovijetnamsko zrakoplovsko u osnovi je djelovalo defenzivno. Na horizontu bi se pojavio MIG, nakon čega su američki zrakoplovi morali, htjeli-nehtjeli, baciti bombe kako bi se pripremili za bitku – a MIG bi se zatim povukao. Knjiga opisuje inteligenciju Vijetnamaca, uključujući i njihovog vodstva, nudeći na stotine primjera. Američko bombardiranje i decentralizacija doveli su do postupne demokratizacije Sjevernog Vijetnama. Njihova knjiga opisuje, na primjer, kako su Vijetnamci svoje rove od zmija štitili sadnjom određenih biljaka u blizini, pri čemu su u unutrašnjosti koristili banjan (*Ficus bengalensis*), a na delti Crvene rijeke bodljasti krestac (*Cynosurus echinatus*). Taj odlomak precizno opisuje vijetnamsko “telurijsko” lukavstvo, ali i sposobnost Amerikanaca da ih u potpunosti razotkriju. U hegelovskom smislu, Vijetnamci su u knjizi portretirani na “vrlo veličanstven” način, ali je američka znanost ona koja je ponudila taj portret. Ta znanost je doslovno znanost ratovanja.

6

Međutim, unatoč bubnjevima, smrt se povremeno približavala. Još uvijek mogu osjetiti očevo snažan stisak dok me je čvrsto držao na dnu rova. Nije mi moglo biti više od šest ili sedam godina. Ali ga mogu čuti kako

mrmlja sve brže i brže: “*Nam do a di da Phat, Nam do a di da phat, Nam do a di da phat*”, budistički izraz koji otprilike znači, “Neka nas Bog zaštiti”. Preko zvuka te molitve čulo se zavijanje bombi koje su eksplodirale u rovovima i kiše blata koja je padala po nama.

Jednog dana bubnjevi su se začuli prekasno, a mnogi seljani – uključujući i oca i mene – nisu imali vremena potražiti sklonište. Jedan od dva zrakoplova uočio nas je i izmijenio putanju leta, spustivši se nisko, tek iznad drveća. Mali gejziri zemlje izbili su blizu nas dok je otac skakao u jarak, držeći me u rukama. Tutnjava iznad glave prestrašila me je. Hoćemo li umrijeti? Zagrlio sam oca najčvršće što sam mogao te sam stisnuo oči. Iznenada je buka prestala, zamijenjena povicima radosti, sve glasnijim i bližim. Moj je otac poskočio i povikao: “Pogođen je!” Svi su promilili iz rovova, trčeći, vičući u deliriju: “Pada, pada!” Prstima su pokazivali uvis prema bombarderu koji je, s jednim zapaljenim motorom, klizio nebom u neumoljivom padu. Dogodilo se nešto nevjerojatno; sretni pucanj srušio je čudovište. Dok smo trčali, vatrena kugla eksplodirala je dva-tri kilometra daleko.

Seljani iz svih smjerova potrcali prema eksploziji: mladići prvi, za njima djeca, a žene i starci iza njih. Osjećao sam se kao da imam krila. Kad sam dostigao oca, on je stiskao ruku ozarenom mladiću, dok je drugu ruku držao na mladićevom ramenu.

“Hej, ti si ga pogodio, zar ne? Ti si to učinio! Divno, to je jednostavno divno!”

[...] Hai me podignuo na ramena da bolje vidim. Junak je bio moj prijatelj; otac je držao govor; brat je svirao

mandolinu u orkestru. Izgubio sam se u vrtlogu sreće, i ponosu da sam povezan s ljudima kojima se Rach Ranh najviše divio. S obzirom da je Rach Ranh bio moj cijeli svemir, nisam mogao zamisliti veću čast. Nitko nije s više entuzijazma od mene proslavio pobjedu nad zrakoplovom. Niti su Francuzi i Amerikanci ikad mogli shvatiti kakav je to trijumf za bijedno selo u delti bilo ostvariti tu pobjedu nad represivnom moći jedne zapadne sile. Za bosonogog seoskog dječaka poput mene, bilo je to blago koje me pokreće i dan danas.⁸

Doan van Toai uhićen je dva mjeseca nakon američkog povlačenja i pada Thieuovog režima. U zatvorima i logorima proveo je dvadeset i osam mjeseci, nikad nije doznao za što je optužen, a pušten je na slobodu bez objašnjenja. Dozvoljeno mu je da napusti državu, pa je otišao u Pariz gdje je objavio knjigu, Vijetnamski gulag. Napisao ju je s novinare, Michelom Voirelom, a možda je upravo on došao na zamisao da opis dugotrajnog boravka u zatvoru prožme sjećanjima na bivši život zatvorenika.

Život u zatvoru monoton je i teško opisiv. Zatvorenici su zgurani u malene prostorije, vrlo je vruće, a hrane nema dovoljno. Neki su logori nastali u Thieuovom razdoblju; angažirani su i neki od čuvara iz vremena starog režima. I najmanje kršenje logorskih pravila značilo je boravak u samici. Događaju se zlostavljanja i mučenja; Toai priča o užasnom tjelesnom kažnjavanju. Zatvorenici su uglavnom iznimno ugledni ljudi, a među njima ima i nekih koji su mnogo vremena proveli boreći se za revoluciju. Jedan od njih već je bio zatvoren tijekom borbe protiv Francuza.

Toai se iz vremena provedenog u zatvoru prisjeća prizora zrakoplova koji je srušio mladić iz sela, sela u kojemu su ljudi radili, zrakoplova odozgo koji je dovozio strance, protivnika nadmoćnog brzinom, vatrenom moći, vještinom i obukom, a koji je također imao i prednost određivanja vremena i mjesta borbe. Iz dosade ili iz rasonode, taj neprijatelj se prema seljanima odnosi kao prema dopuštenoj lovinu u lovu. Otpor seljana doima se prirodnim pravom. Toai, sin učitelja, priča o selu u kojemu svi iskazuju svoju solidarnost jer su svi siromašni. Međutim, što ako bi se otkrilo da neki seljani surađuju sa strancima – i što je suradnja? A što ako netko mora otići iz svojeg sela kako bi se protiv agresora borio u njihovom uporištu?

Toai je istog uzrasta kao i oni što su sredinom 60-ih godina na sveučilištima diljem SAD-a i Europe utemeljili pokret protiv rata u Vijetnamu, i koji su stvorili Vijetnam koji su nosili u svojim glavama, pod svojom kožom, i u svojim želucima. Toai je u Sajgonu bio student-političar. Thieuov režim se policijom, tajnom policijom i oružanim snagama borio protiv oporbenih studenata. Studente su bacali u zatvore, među njima i Toaia, iako je ostao svjestan da u pozadini studentskog pokreta postoje retorička strujanja. Premda ljudi o svemu govore kao o pitanju života i smrti, dok god ste bili student u gradu, bili ste budući gospodar, nasljednik kaste koja kontrolira politiku i poslove u ovoj zemlji. U toj kasti možda postoji međusobna mržnja, ali ne u razmjerima koji bi ugrozili njezino postojanje ili stisak kojim je držala vlast. Tijekom općeg studentskog štrajka 1970. godine, Toai je predložio akciju u znak potpore njihovim vijetnam-

skim sunarodnjacima u Kambodži; entuzijazam je ojačao; zauzeli su kambodžansko veleposlanstvo te ga uspjeli držati punih dva mjesa. Kontekst: neutralni kambodžanski vođa, Sihanouk, zbačen je i zamijenjen proameričkim režimom pod Lonom Nolom. Pod Sihanoukom, sjevernovijetnamske snage su nekoliko kambodžanskih provincija koristile kako bi okupile vojsku za bitke u Južnom Vijetnamu. “Sihanoukov pad je za sve Kambodžane predstavljao prigodu da se suprotstave Vijetnadcima.” Međutim, nisu učinili ništa protiv sjevernovijetnamskih snaga, radije se okrenuvši vijetnamskim trgovcima u Phnom Penhu, gdje je uslijedio višednevni pogrom; na tisuće njih pobjeglo je u Južni Vijetnam. Ti su pogromi stanovnike Južnog Vijetnama dodatno okrenuli protiv Kambodžana. Studenti su tu atmosferu iskoristili kako bi vladu doveli u dvojbu. Morala je nešto učiniti jer je Kambodža sada bila saveznik, ali istovremeno nije mogla učiniti ništa jer su poslovni ljudi iz Saigona i njihovi klijenti bili protukambodžanski i protudentski raspoloženi. Okupacija je bila pametan potez, ali nije uspjela razriješiti isprepletene odnose u državi (nacionalno i nadnacionalno, rasističko i sklonu solidarnosti, tradicionalno i moderno, političko i humanitarno). Zemlja je promijenila stranu, a nemir među onima na vlasti otkrio je nešto što je inače prikrivao širi rat.

Toai je na poziv studentskog antiratnog odbora otputovao u SAD. Razočarao ga je verbalni radikalizam američkih studenata, koji su spremno stali na stranu Narodno-oslobodilačke fronte kako se ne bi morali baviti proturječijima u Vijetnamu i Indokini. Amerikanci su iskazivali mazohistički smisao za sram, antikolonijalni re-

fleks koji je nosio i određenu egoističnu notu: “[...] ovaj rat bi trebalo okončati jer je odnio previše američkih života i novca. Bez obzira jesu li bili pristaše rata ili mira, Amerikance je prvenstveno zanimala njihova država i oni sami, a ne Vijetnam i Vijetnamci.” Toai nije bio član Narodno-oslobodilačke fronte, ali joj je bio sklon te je vjerovao kako će nakon njezine pobjede nastati “tolerantan i slobodan Južni Vijetnam”. Međutim, boravak u zatvoru doveo je do dramatičnih promjena. Toaijeva gledišta u knjizi započinju se mijenjati. Pokušava rekonstruirati stvari kakve su nekada bile. Postoji i prošlost izražena kroz današnju svijest. U tom procesu zbivanja i percepcije iz vremena prije zatvaranja ne samo da se drugačije iščitavaju, već se i mijenjaju. Imajući na umu Maoa, Ho Chi Minh je ustrajno isticao kako on nije teoretičar i nije razvio ideje koje bi se moglo ovjekovječiti u nekoj knjizi. Jasno je pokazao da se ne smatra piscem, već čitateljem. Tijekom godina mnogo je puta pročitao Lenjinovu knjigu *Imperijalizam kao najviši stadij kapitalizma*, i smatrao je da je dovoljno samo naslaviti čitati tu knjigu. Ta, na prvi pogled, gesta poniznosti istovremeno je i izraz samouvjerenosti: “Naša politička kultura je snažna, toliko je suvremena da nema potrebe izraziti je u knjizi. Ono što nam nedostaje – i to je jedino što nam nedostaje – jest odnos naše borbe prema svijetu.” To je ono što je vijetnamsku borbu protiv SAD-a pretvorilo u toplu, plodnu silnicu za mene ovdje i za mojeg suvremenika Toaia koji je živio nekoliko stotina metara od zbivanja u Sajgonu. Marksističko-lenjinističko čitanje povijesti sve sile spaja poput magneta. Revolucija je autentična, a ne prirodna: u tim konceptima postoji

nada da se društvo može promijeniti. Ne morate spaliti neku zemlju poput brazilске prašume, društvo možete promijeniti kao što su to već učinili na Alpama, duž Nila, između Eufrata i Tigrisa i na Mekongu. Politika poput dizajniranja krajolika [...] njezna samokoncepcija. Zašto, o zašto se ta topla silnica ohladila? Lenjin je strahovao da je boljševička kultura preslaba, da će carističke tradicije imperijalističke Rusije nadvladati njihovu volju. Toai citira vijetnamske intelektualce koji su smatrali da niti jedna marksističko-lenjinistička kultura odvojena od budizma i konfucijanizma nikad neće uspjeti uhvatiti se u koštac s njihovom stvarnošću. Toai je pokušao objasniti. U Tet ofenzivi 1968. godine ubijeni su ljudi koji su vijetnamskoj revoluciji davali dušu; iza njih su ostali birokrati i oportunisti. Nakon toga, fronta više nije mogla zadržati široku koaliciju u kojoj bi tradicionalno vijetnamsko iskustvo obogaćivale sustavne ideje Zapada. Povijest društvene revolucije nudi mnogo primjera kada je nekoliko tisuća ljudi nadahnulo veliki pokret, a s njihovom smrću, njihovim odlaskom ili razočaranjem, izgubljeno je nadahnuće. Za vrijeme Tet ofenzive, Narodno-oslobodilačka fronta napala je gradove, pa čak i američko veleposlanstvo u Sajgonu, izgubivši na desetke tisuća vojnika. To je imalo propagandnu svrhu, dokazavši – a više od toga nije moglo – da SAD u neposrednoj budućnosti neće uspjeti ostvariti svoj cilj.

U svakom ratu postoje napadi koji za cilj više imaju demonstrirati moć nego ostvariti bilo što drugo. Sve donedavno, Tet ofenzivu smatrao sam događajem koji je diktirala tragična nužda slabije strane da prolijevan-

jem krvi dokaže kako se rat može produžiti u nedogled. Danas se pitam je li tome zaista tako: žrtva avangarde i njezina likvidacija.

Stari stanovnici zatvora, pozdravite nove zatvorenike. Na nebu, bijeli oblaci tjeraju crne. Bijeli i crni oblaci odletjeli su izvan našeg vidika. Na zemlji slobodne ljude zatvaraju u zatvor.⁹

Broj žrtava: pet mrtvih tijela poslagano je u red koji se nastavlja položenim oružjem. Lovačka torba postavljena kako bi se mogla izvršiti inventura, pobrojati i snimiti fotografije. Oružje leži uz ljude, baš kao poslije lova, manje životinje leže pored većih. Ima i nešto naoružanja koje leži u maloj, neurednoj hrpi; to su znamenke iza decimalne točke. Činjenica da su oružje i ljudi poslagani u red pokazuje da je ovo demonstracija neprijateljske sile i da su izloženi razbijeni.

Automobil i motorna trokolica na drugoj strani ceste nalaze se na fotografiji izloženih tijela uz cestu baš kao što bi se nalazili i u SAD-u ili u Europi. Smrt prekida putovanje – uključene osobe, svjedoka, pomagača, promatrača. Na ovoj fotografiji dvoje djece promatra zbivanja; ono bliže čini se da gleda u fotografa. To je karakteristično za brojne ulične fotografije: promatrač koji izgleda kao da se pita zašto bi upravo taj trenutak bio vrijedan fotografiranja. Žene s biciklima okrenule su svoja tijela i svoje poglede, možda u očekivanju osobe koja se približava na biciklu. Dvojbenaost njihovog ponašanja fotografiji daje autentičnost. Ukazuje da fotograf nije poredao te simbole niti ih je tamo doveo. To

mu pomaže da izgleda kao netko tko promatra i bilježi, kao svjedok. Ali tko su mrtvi? Tko ih je ubio?

Skraćenice:
AID (Američka) Agencija za međunarodni razvoj
ARVN Vojska Republike (Južnog) Vijetnama
DRV Demokratska Republika (Sjevernog) Vijetnama
GVN Vlada (Južnog) Vijetnama
MAAG (Američka) Skupina za vojnu pomoć
MACV (Američko) Zapovjedništvo za vojnu pomoć, Vijetnam
NLF Narodno-oslobodilačka fronta
PRP Narodna revolucionarna stranka
USOM Američke operacijske misije

Predodžba o američkim mučiteljima i vijetnamskim mučenicima pojednostavljeni je sažetak rata; rata s mnogo strana, mnogo fronti, vođenog na mnogo različitih načina. S jedne strane borile su se regularne sjevernovijetnamske snage i regularni pripadnici NLF-a. Sjevernovijetnamci i NLF (Amerikancima poznata kao Vietkong) borili su se i kao neregularne snage, odnosno bez uniformi. Dijelovi ruralnog i gradskog stanovništva uvučeni su u njihovu borbu, iako im ne pripadaju u formalnom smislu. S druge strane, postoji vojska južnovijetnamske vlade i njezina policija. Postoji i američka vojska i njezine postrojbe zadužene za vezu s južnovijetnamskim snagama. I ta strana vodi dva rata, jedan konvencionalan i drugi partizanski, veliki rat i mali. I ta strana uvjerava ili prisiljava dijelove stanovništva da sudjeluju u ratu. Bez obzira na trajanje, raznolikost i in-

tenzitet, rat se nastavlja, a milijuni u njemu ne sudjeluju. Mnogi od njih pogibaju od metaka, bombi i granata, iako ne pripadaju ni jednoj strani.

Svaki poginuli upisuje se na prihodovnu stranu bilance, uz uvjet da se pronađe leš. Ako mrtvac nije uniformi, može ga se uvrstiti u knjige i navesti ga kao gerilca ili mogućeg pripadnika Vietkonga. Svaku ženu i dijete može se tako opisati. Ako je mrtvac u uniformi južnovijetnamske vojske, može mu se skinuti uniforma, a on može nastaviti svoju smutljivu prisutnost na platnom popisu svojih nadređenih. U napadima na Sajgon, granate Vietkonga padale su i na siromašnija područja. A tko može točno znati tko je ispalio granatu ili metak kada Vietkong glavinu svojeg naoružanja zarobljuje od američkih snaga, i kada će naoružanje poredano uz leševe kako bi se stvorio dojam razbijenog neprijatelja kasnije prodati na crnom tržištu? SAD ponekad koriste politička/obrazovna/psihološka sredstva kako bi vodile svoj mali rat, kako bi pokušale pridobiti selo na vladinu stranu; američki zrakoplov, koji vodi veći rat, leti iznad njih i bombama uništava pokušaj preobraćenja. Teško je veliki rat koordinirati s malim; naravno, SAD ponekad slučajno pucaju na svoje saveznike i obratno, a i razni pripadnici svih vojski neprestano pogreškom pucaju na svoje suborce. Broj žrtava. Fotografija je dobra potvrda svih tih lažiranih bilanci.

7

John Keegan pita koje se riječi mogu upotrijebiti da bi se opisalo što rat zapravo znači. Što znači reći: “[...] brigada je napala, ali nije mogla pobijediti [...], neprijatelj je bio

uzdrman [...], francuske pričuve pomiješale su se sa sve većom masom ljudi te su pokušale nastaviti borbu”? Što znači kada opis bitke govori o “zidu leševa”?

“Ljudska tijela, čak i kad ih se gura buldožerima, ne mogu se, kao što možemo vidjeti ako uspijemo ne skrenuti pogled sa snimke masovnih zakapanja u Belsenu primjerice, poredati u obliku zida, već leže u bezobličnim širokim hrpama. [...] Kako bi hrpe narasle, iduće žrtve moraju se na njih popesti. “Hrpe od dva metra” kod Agincourta mogle su nastati samo ako su ljudi s obje strane htjeli i mogli boriti se te istovremeno balansirati na leševima dvadeset ili trideset drugih. Ta je ideja suluda, a ne jezovita.”¹⁰

Keegan je studirao na Oxfordu te je obučavao časnike u Sandhurstu. Njegova knjiga opisuje tri bitke – Agincourt 1415. godine, Waterloo 1815. i Somme 1916. godine. Bitka u ratu predstavlja jedinstvo mjesta, vremena i zbijanja. Na samom početku objavljuje da nikad nije sudjelovao u nekoj bitci. Prije nego što ih opiše, raspravlja o metodologiji i temama tekstova o vojsci: opisi bitke kao nacionalna proza, kao legenda i kao politička propaganda. Postoji kontrast između pogleda na bitku odozgo, iz perspektive generala, i odozdo, iz perspektive uključenih ratnika i civila – dok se književnost bavi pojedincem, vojna sociologija započela je razvijati lik postrojbe, s možda šest pripadnika, kao protagonista i primatelja.

“Akcija je u biti destruktivna za sve institucionalne studije: baš kao što kompromitira čistoću doktrina, šteti i integritetu struktura, remeti ravnotežu odnosa, prekida komunikacijsku mrežu koju institucionalni povjesničari

pokušavaju identificirati i, kad u tome uspiju, kristalizirati.”¹¹

Rat je razaranja, a čak i kad ga sistematski prakticiraju institucije, razmjera razaranja uvijek će nadmašiti očekivanja. Razaranja se širi i na ono što se komunicira. Također i u Vijetnamu; vojnici kroz cijelu povijest nikada nisu u potpunosti dobrovoljno odlazili u smrt, uvijek je bilo potrebno organizirati tu dobrovoljnost. U ovoj knjizi rat se pojavljuje kao subjekt poput seksualnosti. Rat je uvijek tamo, i svi to znaju. O njemu se mnogo govori, ali nitko ne vjeruje u potpunosti u ono što čuju i govore o ratu. Najjednostavniji aspekti rata su zbudujući i tajanstveni: znanje je uskraćeno, ali dolazi do pokušaja informiranja. Tabui se stvaraju i razbijaju; postoji banalnost i postoje dobro čuvane tajne. Usput, Keegan je prilično sklon koketiranju, ali to nije velika utjeha.

8

Između mnogih vojski koje se bore u Vijetnamu, postoji još jedna koja zaslužuje pozornost. Amerikanci su u Vijetnam poslali toliko znanstvenika da ih se moglo smatrati zasebnim rodor oružanih snaga. Među njima su bili sociolozi, psiholozi, psihijatri, psihoanalitičari, etnolozi, pa čak i komunikolozi. Jedan od njih, po imenu Pike, napisao je prilično konvencionalnu knjigu o Vietkongu koja se na prvi pogled doima prilično manjkavom. Autor istinski korisnu organizacijsku sociološku terminologiju zamjenjuje izrazima iz znanosti o komuniciranju: intervjui, istraživanja, dokumenti, statistike, čimbenici utjecaja i varijable. Kako se sve to akumulira! Rijetko se od tog materijala objavljuju knjige, češće

su to radovi koje se kopira s mikrofila ili ih se ispisuje na pisaćem stroju, zamotani u komad kartona. Ne izdaju ih izdavači, već agencije i zaklade koje peru novac vojnih i sveučilišnih vlasti. Prvi imperijalisti u Aziji, Britanija i Francuska barem su kulture koje su opljačkali i ovjekovječili u knjigama – knjiga još uvijek može biti pravi nadgrobni spomenik. Usputni američki tekstovi pisani su kako bi se zagovarao, popratio i opravdao američki manji rat u Vijetnamu. Znanost u službi reklamiranja sapuna – što bi Vijetnamac učinio kad biste mu dali stotinu dolara ili mu ubili majku. Unatoč ponekoj referenci na povijest, etiku i vjeru – što se može pronaći i u reklamama – autori su se bavili samo neposrednom sadašnjosti i budućnošću. Amerikanci ne poznaju Vijetnam. Znanstvenici ne govore vijetnamski jezik, a u Vijetnam su došli tek nakon što ih je tamo pozvala vojska; pozvali su ih da pomognu u zadaći uspostave režima odanog SAD-u – režima koji se smatra prilično plitkim, ali stroгим. Ne govore vijetnamski jezik, i ne žele naučiti nove riječi. Njihove riječi se ne mijenjaju kada ih koriste za nove objekte. Zbog bezosjećajne lišenosti intelekta koja karakterizira većinu američkih studija o Vijetnamu, teško ih je čitati.

Naravno, znate da sam Amerikanac. Nalazim se u Vijetnamu iz prilično zanimljivog razloga. U ovom ratu postoje mnogi koji se ne slažu sa stajalištem Sjedinjenih Država. Za nas je važno da počnemo shvaćati one koji se s nama ne slažu. Nisam pripadnik oružanih snaga, ja se bavim znanosti, ja sam psihoanalitičar. Nemam nikakve veze s vojnom obavještajnom službom, ne zani-

maju me političke i vojne tajne. [...] Sanjate li u posljednje vrijeme?

Ne sanjam. Kada legnem, jako sam umoran.

Sanjate li često?

Ne, gospodine.

Sanjate li ikad?

Ne.

Ne sanjate?

Nikad.

Jeste li sanjali kao dijete?

Da. Ako bih se igrao s nečim preko dana, često sam o tome sanjao noću.

Molim vas, sjetite se, pokušajte se sjetiti sna.

Ne mogu se sjetiti niti jednoga, gospodine.¹²

Čudan jezik – samo deset godina nakon komunističke revolucije 1917. godine, već su postojale brojne publikacije, dok je danas literatura o toj temi beskonačna, djelomično zbog toga što su iseljavanje i egzil doveli do objavljivanja brojnih tekstova u dalekim zemljama koje nemaju bibliografske standarde Europe i SAD-a.

Od otprilike sredine 19. stoljeća, kada je radnički pokret sklopio koaliciju sa znanosti, nastala je brojna klasa intelektualaca i intelektualiziranih radnika. Ta je klasa bila kozmopolitski orijentirana te se pokušavala internacionalno proširiti. Daljnje razmjene bile su posljedica represije i egzila; ruski socijalisti mogli su se pronaći u Švicarskoj, Belgiji i Londonu, a svaki je veliki europski grad imao vlastitu skupinu multinacionalnih stranaca koji su stvarali vlastite krugove. Znanstvenici, ali i španjolski sindikalisti i švedski socijaldemokrati,

počeli su razmišljati o pokretima i zbivanjima u drugim europskim državama. Svemu je tome pridodan i novi zajednički jezik koji je nastajao iz terminologije društvenih znanosti, popraćen miješanjem građanskih i socijalističkih ciljeva. Mnogi od socijaldemokratskih političkih vođa bili su novinari i pisci povezani s tim pokretom. Koliko je Gorkijev pristanak bio važan za Lenjina! Tijekom građanskog rata, Trotsky je napisao knjigu o umjetnosti. Boljševička metoda savladavanja velikih područja uz pomoć riječi nalik je na književnost. Analitičke riječi bile su poput infrastrukture. Sve do 1929. godine Max Nettlau je uspijevaao preživjeti trošeći novac koji je dobijao za svoje članke – “najjednostavniji život sa stalnim poslom” – objavljivanim u *Freie Arbeiterstimme*, tjedniku koji je na jidišu objavljivan u New Yorku, a kasnije u *Protesta* iz Buenos Airesa i *Probuzdenie*, časopisu na ruskom objavljivanom u Detroitu. Književni aparat koji je podupirao društveni pokret tijekom događaja kao što su bili oni u St. Petersburgu 1917. godine bio je razgranat; ništa slično nije postojalo u Sajgonu 1975. godine.

Požar u jezeru: prizor Revolucije.

Stoga nadmoćni čovjek

Uređuje vremenska razdoblja

I određuje godišnja doba.¹³

Požar u jezeru – voda u plamenu, oslobađaju se nove energije. Međutim, naslov podsjeća i na jednu od napalm bombi koje su gorjele i nakon što bi dospjele ispod površine vode. Svojom metodom knjiga vodu pokušava

pretvoriti u zapaljiv materijal. Konzultira i kritički primjenjuje američku znanost o ratu. Sloj po sloj uklanja se lažna slika koju su Amerikanci stvorili o sebi. Tom metodom izbjegava se statički koncept istine.

Odlomci:

Vijetnamsko selo: velika autonomija od središta. Privatno vlasništvo plodne zemlje, a opet, snažan osjećaj zajednice. Zajedničko spremište namirnica i zajednički program pomoći za posebne slučajeve. “Svi se osjećaju kao da su i sin i otac.”

Dezintegracija pod utjecajem francuske kolonijalne vlasti. Selo gubi svoju zaštitnu funkciju, mehanizmi društvene redistribucije više ne djeluju, selo postaje ovisno o trgovini. 1930. godine rast tržišnih cijena prisiljava seljane da žive ispod minimalne razine preživljavanja. Gube vezu sa svojim dušama i tragaju za novim osjećajem kolektivnog i novim oblikom integracije. Diemov režim koji je pokušao oživjeti koncept autoriteta treba promatrati u tom kontekstu. Međutim, nova ekonomija okončala je poznati autoritet koji se ne može oživjeti nekom vrstom vudu magije.

SAD su pokušale reorganizirati selo, ta je mjera pratila mali rat preko novih izbora u “sigurnim” područjima, projekata samopomoći i zadruga. “Međutim, seljaci si nisu međusobno vjerovali.” Iako je zapadni utjecaj potkopao patrijarhalni autoritet, program drevnih tradicija nije nestao, sprečavajući stanovnike da se međusobno smatraju ravnopravnim.

Selo Ich Tien uzorno je naselje. Sajgon i Amerikanci stanovnicima su ponudili novac i dobre kuće te su pomogli raskršti šumu. Međutim, novopostavljeni regionalni vladar i njegova uprava u potpunosti su korumpirani.

Vietkong je došao u selo, isprva samo po noći. Razgovori. Organiziraju izbor posrednika. Osnivaju se udruge za seljake, mlade, žene, stare. Nije sigurno razumiju li seljaci apstraktnu političku propagandu, ali svakako razumiju njezinu praktičnu primjenu. Čak je i Vietkongov sustav plaćanja nameta razumljiv, ima smisla ideja da seljani moraju jesti. Udruge prakticiraju rotiranje funkcija, tako da se svi upoznaju sa životima i ekonomskom situacijom drugih. “Nisu jednu birokraciju zamijenili drugom, već su uspostavili organizaciju koja je stvarala novi odnos između seljana i vlasti, kao i među njima samima.” Čestiti sastancima, individualnim obavijesnim razgovorima i organiziranim zajedničkim radom, Vietkong je uspio uspostaviti mrežu osobnih odnosa.

Prije nego što je Vietkong došao u selo, život je određivalo ono poznato (i samo dezintegrirajuće). Danas ga određuje seoska zajednica. Nesuglasice oko zemlje zajednički se rješavaju, a isto vrijedi i za određivanje nameta. “Fronta ih mijenja, kako bi mogli sami vladati sobom.” Fronta se povlači nakon što seljani postanu sposobni sami se organizirati, primati nove članove i održavati sastanke. Za razliku od vladinih službenika, fronta ne zauzima stav nasljedne vlasti. Nešto novo: stanovništvo se smije potužiti. Jedinstvo temeljeno na aktivnom sudjelovanju, a ne na pasivnom prihvaćanju. Seljani više nisu izolirani od gradova, i oni su sami grad, “bili su gradovi NLF-a”. Kako bi spriječila korupciju, NLF

je organizirana u ćelije sastavljene od ravnopravnih članova stranke. Međutim, svaka ćelija ima i nekoga tko dolazi iz nadređene ćelije čija je zadaća pratiti kako se odluke donesene na višoj razini prihvaćaju na nižoj. Pogreške i kritike nikoga ne ponižuju, s obzirom da je odlučivanje kolektivno. Poglavlje o mržnji. Tradicionalno obrazovanje koje vodi do samokontrole. Vietkong održava predavanja o novom obliku mržnje, kako mržiti s preciznošću i kako razlučivati ljude i dužnosti koje obnašaju. Ranije je gubitak samokontrole značio da je mržnja remetilačka i besciljna.

9

“Ideja smještanja partizanskih postrojbi nasuprot sustavne i centralizirane vojske [...] karakterističan je proizvod političkih misli ili manjka razmišljanja kod sitnoburžujke inteligencije. [...] Zagovaranim partizanskog ratovanja kao vojnog programa isto je kao da veliku industriju želite zamijeniti starom obrtničkom proizvodnjom” (Leon Trocki, 1917.). U Vijetnamu SAD nikad nisu uspjele veći rat (veliku industriju) povezati s manjim ratom (obrtničkom proizvodnjom).

Ako unutarnju i, prema optimističkom razmišljanju, imalentnu racionalnost tehnološki organiziranog svijeta u potpunosti primijenimo, tada će partizan možda prestati stvarati probleme. Nestat će dobrovoljno u tečnoj izvedbi tehničko-funkcionalnih procesa, slično kao što je pas nestao s autoceste. (Carl Schmitt, 1963.).

(preveo Vedran Pavlič)

Bilješke

¹ Susan Sontag, *Trip to Hanoi* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968.; London: Panther Books, 1969.), str. 18-19. Susan Sontag, književnica koja je u SAD-u promovovala protiv rata, pozvana je da dođe u Vijetnam, ali je tamo provela vrlo kratko vrijeme. Primijetila je da se na početku njezini drugi tekstovi nisu još povezali s njezinim političkim stajalištima. Njezina iskustva u Hanoju napisana su u perfektu i s riječju “danas” na početku, dok se interpretacije pojavljuju u prezentu – kao da je sjela noću na krevet i pisala o onome što se dogodilo te kao da je tekst trebao izgledati kao da je napisan u Hanoju. Shvatila je koliko malo toga može naučiti, s obzirom da ne govori vijetnamski te da nikada ranije nije bila u Aziji. Kako se onda mogla nadati da će otkriti što je karakteristično vijetnamsko, a ne općenitije azijsko? Ono malo što otkrije unatoč okolnostima, poput razlika u prijevodu njezinih razgovora, interpretira vrlo pametno i prilično detaljno. Židovsku povijest patnji uspoređuje s vijetnamskom; razvija spekulativnu povijest kulture (koja je svjesna svoje spekulativnosti). Taj je pokušaj djelomično i čin samopotvrđivanja – osjeća se izoliranom od svega što je karakteriziralo njezin život do sada, od intelektualnog života grada – a djelomično pokušaj sudjelovanja, potvrđivanja same sebe unutar tog Vijetnama.

² Bernard B. Fall, *Street without Joy* (London, 1963.). Međutim, ta usporedba Francuzima u Vijetnamu daje pravo stalnog boravka. Fall govori o karijerama mnogih

vojnika u Indokini koji su tijekom Drugog svjetskog rata surađivali s pokretom otpora. Legija stranaca borila se kod Dien Bien Phua, a isto vrijedi i za brojne vojnike iz Afrike. Malo je poznato da je tijekom Drugog svjetskog rata Legija u svoje redove primila brojne antinaciste. To je materijal koji može dovesti do teorije o partizanima u Francuskoj, čija povijest započinje njemačkom okupacijom, a nastavlja se preko Indokine i Alžira do OAS-a.

³ Ovu rečenicu, o Trockom, napisao je Isaac Deutscher. [Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast: Trotsky 1929-1940* (Oxford: Oxford University Press, 1963., 1970.), str. 512. Prijevod.]

⁴ Neki protivnik Vijetnamskog rata mogao je 1970. godine reći: “Odgovor je da je Vietkong možda i bacio bombu na tu djecu, ali nije njihova politika da bacaju bombe na djecu. Taj američki vojnik muči seljaka, a to je politika SAD-a.” Nakon što su ga 1979. godine napali zbog toga što nije priznavao milijune ubijenih pod režimom Pola Pota, Jan Myrdal je primijetio: “Zanimljivo je da su američki novinari koji su javljali o zločinima Vietkonga bili u pravu. Tako biste mogli opisati i Afriku. Mogli biste se zapitati: “Tko je pojeo Lumumbinu jetru?” Vjerojatno Tschombe. Barem je tako rekla Indira Ghandi. Zatim uzmete iduću fotografiju koja prikazuje tanzanijskog vojnika koji spremno govori: “Pojest ćemo Amina kada ga uhvatimo.” I onda to nadograđujete. Na taj način nedvojbeno iznosite činjenice, ali dajete prilično nesustavnu verziju stvarnosti.

Ne mislim da lažete, već da djelujete na isti onaj loš, ne-

strukturirani način kao i ostali. Postavljate dva pitanja: vijetnamska invazija i genocid, ali s obzirom da genocid bolje izgleda, pokažete ga na televiziji tri puta i samo to naglašavate u intervjuima. [...] Nisam rekao da je ovo seljački rat bez da sam prvo o tome razmislio. Imam na umu našu vlastitu povijest, kao i povijest Azije. Postoji neobično mišljenje da su seljački ratovi predivni. Nisu nimalo. Seljački ratovi su jedni od najkrvavijih koje smo ikada imali, koje imamo sada i koje ćemo ikada imati. U idućih četrdeset, pedeset, šezdeset godina zbivanja nalik na ona u Kampučiji dogodit će se na mnogo mjesta. Mnogi će gradovi biti ispražnjeni. Tada se više neće toliko raditi o tome svđaju li se nekome seljački ratovi ili ne, već će trebati utvrditi da se upravo to događa. Ono što ljude u našim zemljama straši jest pražnjenje gradova. To ovdje mora biti zastrašujuće. Straši ljevicu čije se socijalno uporište nalazi u urbanoj srednjoj klasi. Zapravo, ne straši seljake u Biharu. Oni uopće nisu zaplašeni.

Propaganda protiv Kampučije govori o djeci koje tamo više nema – vidjeli su masu djece; žena koje ne mogu imati djecu – bilo je očigledno da su mnoge ranije imale djecu; obitelji kojima nije dozvoljeno živjeti zajedno – očigledno su živjele zajedno; roditelja kojih su se riješili – ali su hodali po ulici, vidjeli smo ih. U cijelom golemom području kroz koje smo prošli očigledno je bilo hrane, ali nije bilo vojnika. Vojnici su bili na fronti. Svi su tako govorili. Bili su na fronti novog rata. Ne tvrdim da nije bilo nikoga na straži u blizini, ali ih mi nismo mogli vidjeti. Vjerujem da u pozadini vijetnamske okupacije morate imati na umu i vijetnamsku tradiciju da pokušavaju

dominirati manjim nacijama u Indokini, ali i njihovim rižinim poljima. Kampučija je bogata – potencijalno bogata – država. Vijetnalcima treba prazna zemlja. Potrebno im je tri milijuna mrtvih kako bi došli do svoje riže. Koliko ja shvaćam, o tome se radi.

Veliki genocid, koji je bio pravi genocid, bio je rat protiv SAD-a. Možemo se svađati je li njih 500 000 ili milijun izgubilo živote. Nikad nećemo znati točno. Drugi genocid se odvija upravo sada. Vijetnamci zemlju prazne od Kampučana. U međuvremeno je došlo do krvavog ustanka za koji vjerujem – iako to nisam vidio, tijekom putovanja nismo vidjeli ništa što bi ukazivalo na to – da nije bilo organizirano nasilje koje se otelo kontroli, već uobičajena previranja koja su pokušavali staviti pod nadzor. [...]

Iz praktičnih razloga ostali ste blizu okupatorima. Pretpostavimo da su sva izvješća koja ste čuli istinita. Pretpostavimo nadalje da su istinita do posljednjeg detalja. Pretpostavimo i da su svi ljudi na koje ste naišli doista iz Kampučije i da ih nisu ovdje doveli, primjerice, Vijetnamci. Čak ni tada ne mogu shvatiti način na koji radite niti mogu razumjeti kako se može zahtijevati da netko povjeruje u vaša izvješća. Vi niste prvi novinari koji se nalaze u ovakvoj situaciji. Sličan smo slučaj imali i u Ukrajini 1941. godine kada smo nakon dolaska njemačke vojske mogli doći do izvještaja o tridesetim godinama pod Staljinom.

I, naravno, mnogi od tih izvještaja bili su istiniti. Međutim, novinari koji su opetovano pisali isključivo o njima davali su pristranu sliku Sovjetskog Saveza. To je jedna strana, a upravo sam na to mislio kada sam

govorio o okrutnosti Vietkonga ili o načinu izvještavanja iz Afrike. Morate imati strukturu. Da biste strukturirali izvještaj, morate prvo opisati invaziju, a zatim se posvetiti preostalome. Tek se tada sve to može razumjeti. Inače, razlozi koji su doveli do toga ostaju nejasni.

Vrlo sam svjesno pokušao uvesti strukturu koja je govorela o potrebi za navodnjavanjem te ukazivala na razloge za prazne gradove. Mislio sam da je to slika koju treba dati o tim događajima i da to treba obaviti. Ne mogu na to gledati drugačije nego da djelujete ne kao fašistički strvinari – i na tisuće novinara s kojima sam razgovarao nisu to bili – već poput desetaka novinara koji dolaze nakon vojske i daju iskrene izvještaje o Ukrajini, iskrene izvještaje o zločinima Vietkonga, iskrene izvještaje o masakrima u Africi.”

Myrdal zahtijeva da se slika vijetnamske invazije prikaže prije nego slika žrtava režima Pola Pota ili građanskog rata do kojeg je došlo u Kambodži. I sami su Vijetnamci ukazivali na američku agresiju kada bi im netko pokazao sliku mrtvih tijela u Kambodži. Kako su se probijali u Kambodžu, tako su izvlačili tu sliku. Ove rasprave ne tiču se slika, već onoga što one predstavljaju. Ako je reprezentativna, možemo se zainteresirati za ono što prikazuje. Ako nije osjetljiva, moramo biti u mogućnosti otkriti što zapravo prikazuje.

Fotografije 1 i 2, i zajedno i zasebno, služe kako bi se Vijetnam prikrio, a ne otkrio.

Myrdalova razmišljanja mogu se pronaći u *Befreiung* (Berlin, br. 15/16 (1979)).

⁵ Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen* (Berlin, 1963.).

Izrazi koje koristi Carl Schmitt:

Aherontski – Aheront je rijeka koja prolazi kod podzemni svijet. Označava granicu koju partizan prelazi dok ulazi u povijest. Partizani objavljuju rat bez granica dok vladari ratu određuju granice kako mržnja ne bi bitno ugrozila njihovu moć.

Njegovana mržnja – poput igre, i mržnja zahtijeva pravila kako sudionici ne bi u potpunosti ugrozili svoje postojanje. Riječ “njevovati” poznati je izraz na polju hortikulture.

Telurijsko – ono što dolazi iz zemlje. Partizan svoje ciljeve temelji na tlu za koji se bori i u njemu leži njegova snaga. Tijekom povijesti rijetko je kad uspješan bez pomoći zainteresirane treće strane. U skladu s njegovom primarnošću, njegova je borba defenzivna. U svojim promišljanjima, Mao i Lin Piao ili Giap strogo paze da partizane ne smještaju nasuprot regularnim vojskama koje su potrebne kako bi se pobijedile snage države ili okupatora.

Španjolska – “Bitna je podudarnost što je Mao svoje najvažnije tekstove napisao između 1936. i 1938. godine, odnosno tijekom godina u kojima se španjolska [Francova] vlada ratom za narodno oslobođenje borila protiv međunarodnog komunizma.” Bitna je podudarnost i da je ta knjiga proizašla iz dva predavanja koje je Schmitt 1962. godine održao na poziv sveučilišta u Pamploni i Zaragozi. (Kao i raniji pruski ukaz o miliciji, ustavi Švicarske i Norveške, a u novije vrijeme i [Titove] Jugoslavije, sadrže odredbe koje građane pozivaju na oružani otpor u slučaju strane okupacije. Na taj način iregularni otpor postaje legalan. S druge strane, inače

legalan korak kapitulacije u jugoslavenskom slučaju je protuzakoni: “[...] i nitko nema pravo priznati ili prihvatiti okupaciju zemlje ili jednog njezinog dijela ili njezinih oružanih snaga.”)

⁶ John le Carré, *The Honourable Schoolboy* (London: Hodder & Stoughton, 1977.; London: Coronet, Hodder & Stoughton, 1989.), str. 494-495.

⁷ Jon M. Van Dyke, *North Vietnam's Strategy for Survival* (Palo Alto, Cal.: Pacific Books, 1972.).

⁸ Doan van Toai i David Chanoff, *The Vietnamese Gulag*, prij. Sylvie Romanowski i François Simon-Miller (New York: Simon & Schuster, 1986.), str. 37 i 39.

⁹ Ho Chi Minh, *Prison Diary*, prij. Aileen Palmet (Hanoi: Foreign languages Publishing House, 1962.), str. 21.

¹⁰ John Keegan, *The Face of Battle* (New York: Viking Press, 1976.), str. 107.

¹¹ Ibid., str. 29.

¹² Walter H. Slote, Ph. D., “Transcript of Interviews with Vietkong Leader of Sabotage Squad in Saigon”, hektograf koji je objavio The Simulmatics Corp., 16 East Forty-first Street, New York.

¹³ Francis Fitzgerald, *Fire in the Lake* (London, 1972.). Uključuje bogatu bibliografiju.

KONTROLIRANJE PROMATRANJA

Harun Farocki

U siječnju 1999. godine Cathy Crane i ja pokrenuli smo u SAD-u istraživanja za film pod radnim naslovom *Gefängnisbilder* (*Prison Images / Zatvorski prizori*). Tragali smo za snimkama sigurnosnih kamera postavljenih u kazni-onicama, obrazovnim materijalom za zatvorske čuvare, dokumentarcima i igranim filmovima koji su uključivali prikaze zatvora. Upoznali smo privatnog istražitelja koji se, kao aktivist za ljudska prava, zalaže za prava obitelji zatvorenika ubijenih u kalifornijskim zatvorima: privatnog detektiva koji u slobodno vrijeme čita Hansa Blumenberga. Jedan nam je arhitekt pokazao planove za novu kaznionicu za “seksualne prijestupnike” u Oregonu; trećina planiranih zgrada – namijenjenih pružanju psihološke pomoći – izbačena je iz plana jer su parlamentarci odbili osigurati financijska sredstva. U Camdenu u New Jerseyju, blizu Philadelphije, jedan me čuvar proveo zatvorom; muškarci su me gledali prijepirnim pogledom ispod oka, poput lavova u zoološkom vrtu. Vidio sam žene koje su češljale jedna drugoj kosu poput žena u Pasolinijevom filmu. Čuvar mi je rekao da u stropovima zajedničkih prostorija postoje otvori kroz koje bi mogli

pustiti suzavac, ali da to nikad još nije učinjeno jer su se kemikalije s vremenom pokvarile.

Snimke iz zatvora maksimalne sigurnosti u Corcoranu u Kaliforniji: nadzorna kamera prikazuje dio betonskog dvorišta u obliku isječka pite u kojemu zatvorenici, odjeveni u kratke hlače i uglavnom goli do pasa, smiju provesti pola sata dnevno. Jedan zatvorenik napada drugoga, a preostali liježu na tlo, s rukama iznad glava. Znaju da će nakon izbijanja tučnjave čuvar izdati upozorenje i zatim ispaliti jedan gumeni metak. Ako zatvorenici nastave s tučnjavom, čuvar će upotrijebiti pravo streljivo. Snimke su nijeme, pa pucanj otkriva tek trag puščanog dima koji lebdi ekranom. Kamera i puška nalaze se jedno pored drugog; stapaju se vidno polje i vatrena linija. Jasno je zašto je dvorište sagrađeno u obliku odrezanog komada torte – da se nitko ne može nigdje sakriti od pogleda i metaka. Jedan od zatvorenika – obično napadač – pada. U mnogim slučajevima je teško ranjen ili mrtav. Zatvorenici pripadaju zatvorskim bandama s imenima kao što su “Arijevsko bratstvo” i “Meksička mafija”. Dobili su duge kazne i zatvoreni su

daleko od svojeg svijeta u zatvoru maksimalne sigurnosti. Gotovo da nemaju ništa osim svojih tijela, čije mišiće neprestano vježbaju, i pripadnosti organizaciji. Njihova čast im je važnija od njihovih života; tuku se znajući da će na njih pucati. U Corcoranu u tučnjave upleteni zatvorenici ustrijeljeni su više od dvije tisuće puta. Neki čuvari tvrde da njihovi kolege često namjerno pripadnike zaraćenih skupina smještaju u isto dvorište te se klade na ishode tučnjava, kao da su zatvorenici gladijatori. Nadzorne kamere snimaju manjom brzinom kako bi se uštedjelo. U nama dostupnim snimaka snimanje je toliko usporeno da su pokreti trzavi. Sukobi u dvorištu izgledaju kao nešto iz jeftine računalne igrice. Teško je zamisliti manje dramatičan prikaz smrti (vidi sl. 78).

Nadzorna tehnologija

Snimke sukoba i pucnjave dobili smo od odvjetnice koja predstavlja obitelj ubijenih zatvorenika. Čuvari su opetovano tvrdili da su se bojali kako napadač nosi skriveno oružje, primjerice naoštrenu dršku plastične žlice. Međutim, zatvorenici u Corcoranu podvrgnuti su tako strogoj kontroli da se to čini malo vjerojatnim. Iz središnje nadzorne sobe moguće je pratiti u kojim ćelijama ima zatvorenika, a u kojima nema, koja su vrata otvorena i u kojem se prolazu tko nalazi. Čuvari mogu poslati elektronski identifikacijski signal kojim upozoravaju na svako zabranjeno kretanje zatvorenika. U aktualnoj pravosudnoj krizi u SAD-u – unatoč sve manjoj stopi kriminala, broj zatvorenika se u proteklih dvadeset godina učetverostručio – grade se brojni novi zatvori, uključujući i neke u privatnom vlasništvu. Razvijaju se

i primjenjuju nove tehnologije koje smanjuju troškove. Čuvari imaju koliko je god malo izravnog kontakta sa zatvorenicima moguće, i kao što su ljudi u proizvodnom sektoru ratnu proizvodnju prepustili strojevima, tako su i zatvorenici izolirani od izravnog ljudskog dodira. Danas postoji i stroj koji može provjeriti skriva li zatvorenik u sebi drogu i oružje. Na svim vratima postoje detektori metala. Skener zjenica je uređaj koji fotografira zjenicu, izolira bitne karakteristike i uspoređuje ih s ranije pohranjenim podacima. Taj se uređaj može priključiti na vrata i u dvije sekunde identificirati svakog pojedinca, zatvorenika ili čuvara. U međuvremenu, pobješnjelog zatvorenika stolac može okovati svojim čeličnim rukama te ga uštkati blagom silom, poput nečega što se može vidjeti u fantastičnom filmu. Taj aparat demonstrira i opću težnju prema objektivnosti, hladnoj represiji.

Odnosi s javnošću

Savezna država Kalifornija uklonila je iz svojih zakona riječ “rehabilitacija”, zatvori su odustali od preodgoja, postoje eksplicitno i isključivo da bi kažnjavali. Ministarstvo pravde naručilo je izradu video materijala za starstvo, s prvenstvenom namjerom da dokaže kako osuđenici u zatvorima ne vode luksuzni život te da im je tamo teško (“Najteži život u Kaliforniji”). U tom videu vrata se zatvaraju i zaključavaju izrazito glasno, čuvari se približavaju glasnim i prijetećim koracima te zvekeću ključevima kao da će upravo doći do smaknuća. To je prikazano usporenim snimkama, teobjektivtom i uz glazbenu pratnju koja čuvare povezuje s junacima vesterna. Taj se video može usporediti s propagandnim

filmom koji su nacisti u Brandenburškom zatvoru snimili 1943. godine. Nose istu poruku: “Vrijeme popustljivosti je završeno. Ne razgovaramo više o preodgoju, već o težini kazne.” Oba filma prikazuju zatvorenika svezanih ruku i nogu poput magičara u cirkusu. Oba filma zločinca pretvaraju u spektakl. Pritom je kalifornijski film čak i senzacionalističkiji od nacističkog. Razmjeri zlostavljanja u Njemačkoj 1943. godine bili su, naravno, daleko veći nego što su u današnjoj Kaliforniji, ali su nacisti još uvijek uspijevali zadržati barem privid legalnosti. Od tada je zahtjev za zabavom znatno ojačao. Čak i filmovi koji kritiziraju zatvore pokušavaju biti zabavni. Gotovo da i nema kritičkih filmova koji uspijevaju iznijeti svoje stajalište bez popratnog jezovitog uzbuđenja smaknuća.

Zatvor kao spektakl

S usponom suvremenog doba, kažnjavanje je doživjelo bitnu promjenu kada su ukinuta javna mučenja i smaknuća. Oni koji danas krše zakone zatvaraju se iza zidova, skrivaju se od pogleda, čini ih se nevidljivim. Svaka fotografija iz zatvora podsjetnik je na okrutnu povijest pravosudnog sustava. Vidimo film koji je Uprava za zatvore u Washingtonu snimila za potrebe dodatnog obrazovanja zatvorskog osoblja. Zatvorenik bijesni, a čuvar ga neuspješno pokušava smiriti; poziva pretpostavljenog koji također pokušava smiriti zatvorenika. Čuvar zatim donosi kameru kako bi snimio cijelu proceduru. Na mjesto događaja dolazi interventna postrojba s liječnikom. Nakon što nasilno uđu u ćeliju i savladavaju zatvorenika, vežu ga na krevet. (Petorica pripadnika interventne postrojbe nose zaštitne kacige i štitnike za

prsa, a svaki od njih ima zadaću uhvatiti određeni dio zatvorenikova tijela.) Sve se to bilježi kamerom kako bi se dokumentirala distanca koju pravosudni aparat treba zadržati u odnosu na zatvorenika. Upravo stoga što je taj prikaz tako podroban, ujedno je i neuvjerljiv te zato funkcionira kao demantij. Toliko rezolutno inzistira da je osoblje djelovalo nepristrano i bez emocija, da nisu izvlačili ugodu iz savladavanja zatvorenika. Ta se poruka toliko često i toliko glasno ponavlja da na kraju povjerujete upravo u suprotno.

Kontrola promatranjem

Iako se u modernim zatvorima, gdje je cilj rehabilitirati zatvorenika, njega ne izlaže, on i nadalje ostaje pod nadzirućim pogledom čuvara. Čuvar je predstavnik društva, i s tim na umu je Jeremy Bentham, filozof kazne, pripremio planove za izgradnju zatvora sa središnjim kontrolnim tornjem koji omogućava pogled u svaku ćeliju. Zatvorenici ne bi mogli vidjeti ima li ikoga u tornju; jednostavno bi znali da ih se možda promatra. Bentham je predviđao da svatko može ući u toranj i obavljati nadzor.

Kako bi taj panoptički nadzor djelovao, ćelije moraju biti otvorene i umjesto zidova imati rešetke. U SAD-u je to obično tako. U proteklih deset godina, zatvori u Sjedinjenim Državama opet su se počeli graditi u skladu s panoptičkim principima. Premda bi se za to mogle koristiti i video kamere, za zatvore je važno da se zatvorenik osjeća izložen ljudskom promatranju. Istovremeno postoji sve više zatvora u kojima zatvorenici više nemaju vizualnog kontakta s posjetiteljima, bilo

kroz rešetke ili staklo. Dozvoljena im je jedino komunikacija putem video-telefona. To se opravdava humanitarnim razlozima; rođaci više ne moraju prelaziti velike udaljenosti, već samo moraju otići u ured koji omogućava i nadgleda video-telefonsku vezu. Taj korak u smjeru modernizacije znači da je jedna od osnovnih narativnih figura zatvorskih filmova izgubila uporište u stvarnosti. Koliko smo puta samo vidjeli scene u filmovima u kojima posjetitelj i zatvorenik razgovaraju, nakon čega ih prekida budni stražar? Ili prizor para na rastanku koji se dirljivo dodiruje preko stakla koje ih razdvaja (vidi sl. 77)?

Studijska predstava

Nijemi filmovi prije D. W. Griffitha, smješteni u zatvoru: ti su filmovi povezani s kazalištem, a ćelije najčešće podsjećaju na dnevnu sobu. Poput kamina u dnevnoj sobi, rešetke u ćeliji izgledaju kao rekviziti koje glumac koji tumači zatvorenika ne smije tresti da se ne bi rasпали. Bez “četvrtog zida”, ćelija se pretvara tek u prizor u *peepshowu*; posebice ako glumci glume “kao da”, umjesto da glume.

S obzirom da u zatvoru ima malo posjetitelja, teško je razviti dramsku intrigu. Upravo zato nijemi filmovi zatvorsku ćeliju često pretvaraju u mjesto za vizije. Osuđenik zamišlja svoje smaknuće ili pomilovanje, očajni se prisjećaju izgubljene sreće, osvetoljubivi sanjaju o svojem trenutku osвете. Mašta se prikazuje uz pomoć dvostruke ekspozicije i drugih filmskih trikova. Viđene na taj način, zatvorske ćelije su duhovno bogate lokacije. Počinjemo razumijevati da je podrijetlo ćelije povezano

s monastičkom osamljenošću. “Zatvorenik, sam u ćeliji, usmjeren je sam na sebe; u tišini svojih strasti spušta se u svoju svijest, propituje ju i u osvješćivanju proživljava onaj moralni osjećaj koji nikada ne umire u potpunosti u ljudskom srcu.” Ćelija nije samo osmišljena kao grob, već i kao mjesto uskrsnuća.

Uklanjanje zidova

Više od ičega drugog, elektronska nadzorna tehnologija ima *deteritorijalizirajući* učinak. (Tvrte više ne moraju biti koncentrirane na jednom mjestu, a proizvodnja na tim lokacijama može se brzo usmjeriti prema nekom drugom proizvodu.) Lokacije postaju manje specifične. Zračna luka sadrži trgovački centar, trgovački centar ima školu, dok škola nudi mogućnost rekreacije, itd. Kakve su posljedice tih novosti za zatvore, koji su i sami zrcala društva kao i njegova protuslika i projekcijska površina? S jedne strane, elektronska tehnologija omogućava ograničavanje ljudi čak i dok se nalaze izvan zatvora, može ih nadzirati i kažnjavati, dok se s elektronskim odašiljačem pričvršćenim na nozi nekoga može držati u kućnom pritvoru, a istovremeno mu omogućiti da odlazi na posao ili u školu. S druge strane, dvjestotinjak godina nakon što je Europa srušila svoje gradske zidine, sve veći broj ljudi zatvara se u tzv. “ograneđene zajednice”. Stanovnici tih zajednica nipošto ne pripadaju isključivo višim klasama. Sigurnosna tehnologija više se ne ograničava na selektivno reguliranje pristupa “osjetljivim” nuklearnim i vojnim instalacijama; danas se koristi i za nadziranje pristupa normalnim uredima i tvornicama. U tisuću godina urbane povijesti, ulice su

oduvijek bile javni prostor. Prije dvadeset i pet godina u Minneapolisu je uspostavljen prvi sustav gradskih prolaza u kojima privatne zaštitarske tvrtke ne dozvoljavaju prolaz nepoželjnim. Deregulacija nipošto ne podrazumijeva smanjivanje nadzora. U jednom od svojih posljednjih tekstova, Gilles Deleuze skicirao je viziju društva kontrole za koje je rekao da će zamijeniti disciplinarno društvo.

Kraj tema i žanrova

Već smo spomenuli da će scena posjeta zatvorenicima uskoro izgubiti vezu sa stvanošću. Uvođenje elektroničkog novca praktički će onemogućiti pljačke banke, a ako se pokaže da će u budućnosti svo oružje biti elektronički osigurano i da će se njime moći služiti samo ovlašteni vlasnici, onda ni nestanak obračuna na kraju filma neće biti daleko. S uvođenjem skenera zjenica koji en passant identificiraju pojedinca, komedija zabave postaje ugroženim žanrom. Bit će gotovo nemoguće ispričati priču o čovjeku koji odlazi u zatvor za zločin koji nije počinio ili o posjetitelju koji sa zatvorenikom mijenja odjeću, omogućavajući mu da odšeta na slobodu. S jačanjem struktura elektroničke kontrole, svakodnevni život postat će jednako težak za prikazivanje i dramtiziranje, što svakodnevni rad već jest.

Zatvor – radionica

U zatvorskom filmu scene rada prikazuju se češće nego u drugim žanrovima. U Nizozemskoj u 17. stoljeću postojale su ćelije u kojima je rasla razina vode, a zat-

vorenici su se morali izvući kako se ne bi utopili; to je demonstriralo da čovjek mora raditi da bi preživio. U Engleskoj u 18. stoljeću brojni su zatvorenici morali raditi na pokretnoj traci – danas se mnoge zatvorenike opet može pronaći na pokretnoj vrpici na kojoj vježbaju kako bi ostali u formi. Rad u zatvorima rijetko je bio ekonomski bitan, a u najboljem je slučaju imao barem neku obrazovnu vrijednost. Zatvor zatvorenike podučava za rad u industriji, s obzirom da su tvornice organizirane na sličnim principima: koncentrirati, distribuirati u prostoru, naručiti na vrijeme, stvoriti produktivnu silu u dimenziji prostor-vrijeme čiji će učinak biti veći od zbroja pojedinačnih sila.

Vrijedi usporediti izgled zatvora s izgledom laboratorija za istraživanje rada: otvaranje vrata na ćelijama, zatvorenici izlaze iz ćelija, prozivka, marširanje prema dvorištu, kruženje po zatvorskom dvorištu, itd. Za organizaciju fordističkih tvornica provedeni su eksperimenti o tome kako treba sagraditi zid. Bi li jedan radnik trebao postaviti ciglu i žbukati ili je bolje da jedan postavi ciglu, a drugi se bavi žbukanjem? Ti testovi predstavljaju sliku apstraktnog rada dok snimke s nadzornih kamera daju sliku apstraktnog postojanja.

(preveo Vedran Pavlič)

Volker Pantenburg

REZ - MEĐUIGRA U SOBI ZA MONTAŽU

REZ - MEĐUIGRA U SOBI ZA MONTAŽU

Volker Pantenburg

“Le montage. On tient dans ses mains physiquement le passé, le présent et le futur.”

Jean-Luc Godard¹

Tražimo li neko specifično mjesto u procesu nastanka filma, na kojemu se teorija pretvara u praksu i osobito vidljivo ulazi u filmove, u slučaju Godarda i Farockija nećemo naići na pisani stol autora, nego na sobu za montažu. Pritom je ta soba za montažu obično jedno od nevidljivih mjesta u nastanku filma te je već stoga samo veoma rijetko tema filmskih priča: “Za ljude koji rade u sobi za montažu – bilo da montiraju vlastiti film kao autori ili nečiji tuđi, temeljno je sljedeće iskustvo: čini se da nitko nema baš nikakva pojma o tome što se ondje događa.”² Međutim, iz tog nepoznavanja uglavnom ne proizlazi nikakva radoznalost. Iako proces razvoja filma sadrži trenutak magične napetosti pa tamna komora može postati, kako je to Michelangelo Antonioni u filmu *Blow Up* pokazao za fotografiju, arhimedskom točkom čitavoga filma, sa sobom za montažu ne povezuje se nikakva vizualna vrijednost koja bi se mogla filmski

iskoristiti. Montaža u tom prostoru tek u sasvim malom broju slučajeva postaje eksplicitnim motivom nekoga filma, unatoč popularnosti žanra “filma u filmu” i diverzifikaciji onoga što bi se moglo nazvati autorefleksivnim formama filma.³ Grubo rečeno, većina autoreferencijalnih filmova bavi se ili neposrednim radovima na snimanju filma ili pak prikazivanjem gotovog proizvoda u kinu.⁴ I jedno i drugo su, kao prvo, faze vidljivosti, a kao drugo – što je usko povezano s tim – trenuci društvene razmjene: s jedne strane nalazimo proizvodnju filma kao uglavnom napet odnos redatelja, glumaca, producenta i tako dalje,⁵ a s druge recepciju gledatelja, koji reagira na film i stavlja se u odnos prema likovima na filmskom platnu.⁶ Soba za montažu, kao neophodna međufaza između tih dvaju polova – u čemu je slična autorovu pisaćem stolu – nije prostor koji bi se nametnuo za razvoj neke napete priče; između ostaloga i zato što ona nije mjesto društvene interakcije, nego mjesto interakcije slika. Velik dio vremena provedenog za montažnim stolom je “mrtvo” vrijeme koje se sastoji od premotavanja filmskog materijala naprijed i natrag; odluke koje

se donose u tom prostoru odražavaju se samo na montirani materijal koji je proizašao kao rezultat montažnog rada – rez je rad na slici koji je postao vidljivim/nevidljivim. Kao posljedica toga, *cutter* se u hijerarhiji naslana filma jasno svrstava ispod redatelja, kamermana, producenta ili autora.

Liniji bijega rane sovjetske euforije oko montaže možemo pripisati i okolnost da je samo ruski film uz brojne teorijske rasprave o tipovima montaže dodijelio istaknuto mjesto slici mjesta gdje se montira materijal. Nijedna fotografija Sergeja Eizenštejna nije poznatija od one na kojoj ga se može vidjeti kako strogim pogledom odmjerava jedan odsječak filmske vrpce i Godard je upotrijebio taj predložak za jedan od svojih višestruko reproduciranih portreta.⁷ Ali prije svega je *Čelovek s kinoaparatom*,⁸ metafilm Dzige Vertova iz 1929. godine, bio taj koji je pokušao u gotovo enciklopedijskom potezu sintetizirati sve faze proizvodnje i recepcije filma u liku i avanturama jednog kamermana, pritom ne zaobilazeći rad djelatnice za montažnim stolom. Soba za montažu kod njega postaje gotovo religioznom mjestom uskrnuća

i ponovnog oživljavanja.⁹ Vertov pušta da nepokretni slikovni kadrovi – filmski materijal koji je kamerman snimio u filmu koji se prethodno odvijao – uvijek iznova uskoče u živu naraciju i time doista pripisuje procesu montaže sintetizirajuću moć, koja stapa prošlost snimanja, sadašnjost montaže i budućnost projekcije. “[A] u montage, l’objet est vivant, tandis qu’au tournage il est mort, il faut le ressusciter. C’est de la sorcellerie”,¹⁰ nadovezuje se Godard na tu misao o montaži kao reanimaciji u jednom važnom tekstu o montaži, na koji ćemo se još vratiti.

Zanimanje Farockija i Godarda za mjesto kao što je soba za montažu u neku ruku aktualizira tu tradiciju razmišljanja o montaži. Međutim, činjenica da su se oba redatelja u filmovima i tekstovima bavila sobom za montažu povezana je i s marginalizacijom mjesta reza.¹¹ Činjenica da je prostor reza jedan od ključeva koji nam omogućuje uvid u središnje radne koncepte tih dvaju redatelja može se shvatiti i kao prostorno “doslovno shvaćanje” njihove poetike onoga “između”.

Što je soba za montažu: mjesto reza

“Ono što se događa na mjestu reza, je li to usporedivo sa znanstvenim eksperimentom?”
Harun Farocki¹²

“Što je soba za montažu”, naslov je kratkog teksta Haruna Farockija, objavljenog u časopisu *Filmkritik* 1980. godine, u kojemu autor balansira između pitanja i tvrdnje.

Već sam naslov upućuje na zapostavljenost koju je to mjesto doživjelo u diskursu o filmu. Kada bi bilo jasno u čemu je specifična funkcija sobe za montažu tijekom nastanka filma, i to pitanje bilo bi naprosto nepotrebno. Ali naslov jednako tako odaje pristranost i estetski iskaz. Jer pogled na sobu za montažu implicira zanimanje za odnose slika, za moć koja je skrivena u povezanosti slika i za nevidljivost u koju su često gurnute odluke u proizvodnji slika. U prvom dijelu Farocki određuje sobu za montažu kao neko mjesto “između”: “Scenarij i plan snimanja, to su ideja i novac, dok je snimanje filma rad i trošenje novca. Rad za montažnim stolom, to je nešto između.”¹³ Taj topografski opis, koji je istovremeno opisan kao financijska rupa između nabavljanja i trošenja novca, ne upućuje samo na nerazjašnjeni status montaže nekog filma, nego i na činjenicu da se u sobi za montažu čini vidljivim nešto što se nalazi između pojedinačnih slika i sekvenca nekog filma. Tu ponovno nalazimo naznaku “nevidljivog trećeg” koje predstavlja jedan od središnjih elemenata poetologije kako Eizenštejna, tako i Farockija i Godarda.

Pitanje u kojoj mjeri je rad u sobi za montažu vezan uz “teoriju” povezano je s produktivnom dimenzijom takve kolizije više kadrova i s tim da film kroz takvu dinamiku razvija “vlastiti život” koji pridaje radu u sobi za montažu gotovo metafizičku dimenziju. “To je rad za montažnim stolom: tako dobro poznavati materijal da se odluke gdje rezati, koju verziju nekog kadra uzeti ili gdje uvesti glazbu, donose same od sebe.”¹⁴ Taj automatizam koji povjerava odluke o rezu samom materijalu dovodi Farockija do ideje o “samostalnosti slikovnog”. Film se ne

postavlja prema filmašu kao objekt, nego kroz kretanja i dinamike nataložene u materijalu donosi praktične odluke umjesto onoga koji nakon toga samo još mora izvesti rez: “C’est le film qui pense”, preuzmemo li ponovno Godardovu preciznu formulaciju.

I sam tekst koji je Farocki 1980. napisao o sobi za montažu zauzima neku međupoziciju. On se s jedne strane vremenski može shvatiti kao mjesto reza koje u smislu citata iz Godardova *Kralja Leara* međusobno povezuje prošlost i budućnost, budući da također predstavlja pogled unatrag na njegove kritičke analize televizije iz ranih sedamdesetih godina,¹⁵ kao i teorijsku pripremu za instalacijske radove devedesetih. U oba slučaja u središtu je soba za montažu, bilo to prikriveno ili otvoreno. Početkom sedamdesetih godina Farocki je snimio dvije “telekritičke” emisije za WDR,¹⁶ u kojima se, doduše, ne prikazuje montažni stol, ali on predstavlja materijalni preduvjet za Farockijevu dijagnozu televizijske industrije. Pojam *Section* (što je francuski prijevod naslova *Schnittstelle*) ovdje trebamo shvatiti doslovno zato što Farocki poduzima gotovo medicinsko ispitivanje televizijske stvarnosti. On iz aktualne televizijske produkcije izvlači pojedinačne primjere žanra *feature-a* i podvrgava ih procesu kritike u nekoliko faza: od nekomentiranog prikazivanja priloga preko ponovnog čitanja s primjedbama do interpretacije načina na koji bi se aktualnom televizijskom radu mogao suprotstaviti kritički model rada na televiziji. Središnja važnost montažnog stola kao analitičkog instrumentarija naglašava se već u popratnom Farockijevu tekstu:

Arhiv i montažni stol su u slučaju *feature-a* osobito

oštar instrument protiv retoričke ljuštore jer su u tom tužnom žanru gotovo sva sredstva prikazivanja sredstva zataškavanja. Način na koji se reže, na koji informacije slijede jedna drugu, na koji se slike odnose na tonove: sve to služi zataškavanju. Kao i govor nekoga tko nema ništa za reći pa to ništa odijeva u potpune rečenice.¹⁷

To nas može podsjetiti na napade Karla Krausa na ispražnjene govorne ljuštore dnevnog tiska; montažni stol tu je analitičko oruđe koje ponavljanjem i preciznim promatranjem razotkriva prazne floskule na razini tona i slike. Ali *Der Ärger mit den Bildern* nadilazi konkretnu kritiku pojedinačnih *feature-a*; u suštini Farocki želi dati općenite iskaze o povezivanju slika, tako da se na neki način iza viđenoga može razaznati drugačije bavljenje slikama.

Obično filmovi pokazuju svoje montažne odluke samo u rezultatu. Međutim, kod Farockija uvijek iznova dolazi do izražaja – u tekstovima i slikama – način na koji se takve odluke utemeljuju i što to uopće znači uspostavljanje odnose među slikama. “Montaža se primjećuje, ali rez ne. Montaža je idejno povezivanje slika, dok rez znači (...) uspostaviti tijek i pronaći ritam.”¹⁸ U tom suprotstavljanju reza i montaže, čije su se pozicije dugo mogle politički ilustrirati na shemi sukoba između Istoka i Zapada,¹⁹ Farockijev i Godardove simpatije bile su nedvojbeno na strani idejnog povezivanja slika. Instalacija kao što je *Schnittstelle*, u kojoj rad za montažnim stolom predstavlja temeljnu situaciju filma, pokazuje takvo idejno povezivanje u praksi i može se istodobno smatrati “ekranizacijom” teksta “Što je soba za montažu”. Ono

što taj kratki naslov ondje opisuje kao “mišljenje duha” prenosi se u toj instalaciji u geste rada za montažnim stolom. Petnaest godina nakon tog kratkog teksta Farocki koristi priliku da za izložbu “Le monde après la photographie” u francuskom mjestu Villeneuve d’Ascq pripremi rad u kojemu se s jedne strane teorijski bavi metodom povezivanja slika, dok s druge strane iskušava nov način njihova suprotstavljanja koji naziva „mekom montažom“ i koji je obilježio njegove radove sve do danas. Korak u izložbeni prostor omogućuje prije svega prostorno razdvajanje i sinkronu prezentaciju dviju slika.²⁰ Izložbeni prostor, za razliku od filmskoga platna, može poredati dvije slike tako da se gledatelj dovede u različite odnose prema prikazanome i da se trokut između dviju slika i njega i sam varijabilno “montira”.

Presudni element u instalaciji *Schnittstelle* je taj da ona ne predstavlja taj tip montaže samo kao proizvod, nego u središte dovodi sami proces relacianiranja. Ondje se mogu uvijek vidjeti najmanje dvije slike, a time i njihovo potencijalno umnožavanje. Na liniji tradicije rane romantičarske teorije Farocki je već krajem sedamdesetih godina u radu *Zwischen zwei Kriegen* učinio brojku “2” zamjenom za “beskonačnost”: “*Jedna* pripovijest ne može govoriti o *dvjema* osobama, *jedna* pripovijest ne može govoriti o *dvjema* svjetovima, *jedna* pripovijest ne može govoriti o *dvjema* klasama, jer dvoje, to je već totalitet”,²¹ kako ondje čujemo iz autorovih usta, jer njega, što je znakovito, ne možemo vidjeti neposredno, nego samo kao odraz u sjajnoj površini njegova pisačega stola. Slika – ona autorova – i tekst susreću se i prefig-

uriraju, i to prije teksta o montažnom stolu i instalacije *Schnittstelle*, zajedničko promišljanje konstelacije, slike i teksta, i prikazivanje te cjeline kao doslovnog procesa refleksije. *Schnittstelle* se nadovezuje na tu misao i dalje je razvija. Farocki pregledava slike iz svojih filmova, dijelom upotpunjene novim snimkama,²² i združuje ih u parove. Ali prije svega, on komentira taj proces pregledavanja i montaže. *Schnittstelle* je refleksija o mogućnosti nelinearnog povezivanja slika, a na suprotstavljanje slika talože se i brojne druge dihotomije, poput onih slika i teksta, filma i videa, vizualnog i taktinog, kodiranja i dekodiranja. Na taj način mjesto reza i montaža postaju – kao i kod Godarda – metaforom za dovođenje u odnos i povezivanje ideja.

Već nakon odtamnjenja naslova gledatelja se suočava s prvim udvajanjem (slika 41). Na gornjoj, većoj filmskoj slici vidimo notes na kojemu netko – nešto kasnije doznajemo da je to sam Farocki – zapisuje neki tekst. Desno od toga, ali još uvijek na istoj slici, može se nejasno razabrati plavkasti odraz jednog ekrana. Prve rečenice komentara, koji izgovara Farocki, stavljaju pisanje i viđenje u blizak odnos: “Danas ne mogu napisati gotovo nijednu riječ, a da se istodobno ne vidi neka slika na ekranu. Ili čak štoviše: na oba ekrana.”²³ Taj početak daje filmu dvostruko usidrenje. S jedne strane se retrospektivna gesta smješta u sada i ovdje sadašnjosti i time istodobno historizira, dok se s druge strane izričito isključuje kao refleksija autora Farockija, čija je prisutnost kao onoga tko gleda, piše i govori u središtu od samog početka. Međutim, s tim nije poveza-

na nikakva heroizacija autora; prije se može reći da to otkriva općenitu tendenciju instalacije da prikaže autora kao recipijenta, kao nekoga kroz koga se čitavo vrijeme organiziraju ideje slika i njihove veze.²⁴ Autor je sam mjesto reza, dok je slika katalizator koji prvenstveno stavlja u pogon misaoni i govorni proces. Mjesto reza je pozornica teorijskog zora koji se prevodi u tekst od slika i riječi; mjesto na kojemu se susreću produkcija i recepcija. “Oba ekrana” može značiti oba ekrana mjesta reza za kojim sjedi Farocki i koji se može vidjeti u idućem kadru veće slike.²⁵ Međutim, to može aludirati i na dva ekrana, odnosno slike s kojima se gledatelj suočava na izložbi i koje se stoga nalaze izvan situacije montažnog stola. S udvajanjem slike tu se povezuje i potenciranje na osnovi kojega se čitav niz mogućih veza nastavlja u tendencijski beskonačno.

Osim toga, na prvoj slici može se vidjeti još jedna ‘druga’ slika: snimka rumunjskog partijskog sekretara Nicolaea Ceaușescua, koji drži govor na balkonu zgrade Centralnog komiteta u Bukureštu, a iznenadno prekidanje toga govora 1989. godine pomoglo je padu diktature. Farocki tu ponovno priziva središnju snimku iz filma *Videogramme einer Revolution* koji je 1992. napravio zajedno s rumunjskim teoretičarom medija Andrejem Ujicom i koji je kompiliran isključivo iz televizijskog i amaterskog materijala iz te prijelomne faze u Rumunjskoj.²⁶ Tijekom revolucionarnih događanja u Rumunjskoj ta je slika, koju je emitirala državna televizija i koju je nakon smetnji zamijenila crvena slika s natpisom “Transmisiune directa”, odigrala središnju ulogu. Činjenica da je vizualna reprezentacija državne sile na trenutak nestala ostavila

je prazninu u koju je mogla prodrijeti druga sila – u ovom slučaju rumunjski građani, koji su nešto kasnije zauzeli televiziju. Iznenadna nevidljivost sile iznijela je na vidjelo drugu silu, silu naroda.

I doista, taj televizijski *blackout* označio je kraj savezništva medija i politike koje im je osiguravao moć. U onom trenutku u kojemu se prekinula televizijska slika diktatora, a medij je vraćen na svoju materijalnost (on može pokazivati slike svijeta, samo što je trenutačno ukinut autoritet koji odlučuje o tome što je stvarno i time vrijedno prikazivanja), na snagu stupa, kako se čini, revolucionarna situacija.²⁷

U radu *Schnittstelle* Farocki se vraća montaži iz rada *Videogramme einer Revolution* i rekonstruirao ih za montažnim stolom. Time što sučeljava televizijsku sliku Ceaușescuova govora s drugom slikom, koju je istodobno u jednom privatnom stanu snimio neki video-amater, uspijeva mu iznijeti valjanu tvrdnju o nečemu tako apstraktnom kao što je pojam “gubitka moći”, koji proizlazi iz dovođenja slika u odnos. Dvije slike odnose se jedna prema drugoj kao slika i protuslika: na televizoru u stanu može se vidjeti Ceaușescu, a na ulici demonstranti koji masovno napuštaju mjesto državno propisanog mitinga. Hod kamere amaterskog filmaša postavlja to dvoje u međusobni odnos i upravo je to uspostavljanje odnosa ono što Farocki uzima kao paradigmu za *Schnittstelle*. Ako se prijenos uživo shvati kao gesta potvrde moći, onda se i njezin tehnički prekid i njezino sučeljavanje s protuslikom demonstranata koji napuštaju mjesto oku-

pljanja mogu prepoznati kao subverzija istoga. Postaviti jedno pokraj drugoga u “mekoj montaži” i time ih istodobno prikazati ukazuje na montažu kao dijagnostički instrumentarij politike i poetike.

U radu *Videogramme* te dvije slike nagovješćuju intenzivno suočavanje s odnosom “realne” moći i moći slike tijekom događanja u Rumunjskoj. Ovdje, u radu *Schnittstelle*, kretanje kamere amaterskog filmaša Paula Cozighiana gotovo alegorijski obilježava početak refleksije o mogućnostima međusobnog povezivanja dviju slika. Film je autobiografski, budući da iznova pregledava odabrane filmove od *Nicht lösbares Feuer* do *Videogramme einer Revolution* te ih u metafilmu čini predmetom doslovne retrospektive. Ali prije svega on se može shvatiti kao formalno preispitivanje mogućnosti “meke montaže”.²⁸ “Meka montaža” nadomještava, odnosno upotpunjuje – jednostavno rečeno – slijed sekvenci jukstapozicijom dviju slikovnih razina te koristi brojne mogućnosti povezivanja koje iz te jukstapozicije proizlaze.

Kod dvostruke projekcije postoje i sukcesija i istovremenost, odnos jedne slike prema sljedećoj i također prema onoj koja stoji uz nju. Odnos prema onome što je bilo prije kao i prema istodobnome. Potrebno je predočiti si tri dvostruke veze između šest atoma ugljika u benzenskom prstenu koje skaču tamo-amo, i jednako tako dvoznačno zamišljam odnos nekog elementa slikovnog zapisa prema onome koji slijedi nakon njega ili stoji uz njega.²⁹

Kemijska metafora koju Farocki ovdje razvija u svrhu opisivanja polja sile između dviju slika nije slučajna, nego i sama proizvodi različite veze. S jedne strane, ona priziva sliku iz rada *Zwischen zwei Kriegen*. Ondje je benzenski prsten uveden kao simbol za kružni oblik i međuovisnost industrijskih procesa u Weimarskoj Republici. O njemu govori kemičar Kékulé koji, doduše, poznaje pojedinačne elemente benzena – ugljik i vodik – ali još mora pronaći logiku njihove povezanosti u varijabilnim pojedinačnim i dvostrukim vezama. Prenesena na “meku montažu”, ta metafora predstavlja višeznačnost i skokovitost: slike se ne mogu vezati za neki određeni, nadvremenski “sadržaj”; prijenos u tekst ili metaforu i sam je model koji se kao takav mora ustanoviti i uvijek iznova tumačiti. Sa značajnog pojma, koji postavlja identitet slike kao ishodišnu sliku, prelazi se na izgradnju značenja kao efekt jedne konstelacije. Godard se 1968. poslužio sasvim sličnom metaforikom u filmu *Le gai savoir* kako bi opisao strategiju dvoje analitičara slike i tona, Emilea i Patricije: “Pour trouver la solution soit d’un problème chimique, soit d’un problème politique, il faut dissoudre; dissoudre le hydrogène, dissoudre le Parlement. Là, on va dissoudre les images et les sons”,³⁰ kako su njih dvoje opisali svoj trogodišnji program analize i promjene slika i tonova. Taj model analitičke intervencije u slike i jezik, koji se povodi za egzaktnim znanostima, iznova gradi most prema ranoj romantici preko povezanosti Godarda i Farockija. I Novalis je isticao fiziku kao uzor za enciklopedijski projekt koji je razvio u djelu *Allgemeiner Brouillon*. Njegova formulacija na tom mjestu zvuči gotovo kao parafraza Godar-

dova načela, iako on tu pod “slikama” podrazumijeva govorno stvorene slike: “Eksperimentirati sa slikama i pojmovima u moći predočavanja na način koji je sasvim analogan fizikalnom eksperimentiranju. Spajati. Učiniti da nešto nastane – i tako dalje.”³¹ Usporedba između slikovnih veza i kemijskih spojeva jasno pokazuje usmjerenje Farockijeve metode u radu *Schnittstelle* jer u slici kemijskog spoja između dviju slika sadržana je i nužnost da se taj spoj analitički opiše i izloži različitim pokusima u eksperimentalnoj situaciji, kako bi se mogli dati točniji iskazi o sastavu tog spoja. Prema Farockijevoj tezi, upravo je soba za montažu taj laboratorij za ispitivanje odnosa među slikama. Činjenica da je metafora “laboratorija” samo jedan od više zamislivih modela za montažni rad postaje očitom ako se ta ideja shvati doslovno i ako tehničke sprave prijete da će nestati između pare i suhoga leda kao da se doista radi o nekom laboratoriju. Rastavljanje prostora slike na više slikovnih polja, na kojemu počiva *Schnittstelle*, ima preteče u svim vizualnim umjetnostima. U analizi filma *Stilleben* i podvrste zvane *inverted still life* već se ukazalo na to da je stupnjevanje različitih slikovnih prostora pomoću okvira, prozora ili jukstapozicije prednjeg plana i pozadine u slikarstvu otvorilo brojne mogućnosti za refleksiju unutar slike. I na filmu je ta slika postojala od samog početka. Kada se, na primjer, u jednom filmu Georgea Melièsa likovi otisnuti na igraćim kartama osamostale i siđu s njih, pokreću višestruku igru fikcije i realnosti koja implicitno uvijek nešto kaže i o mogućnostima filma kao medija.³² Osobito su zato u povijesti eksperimentalnog filma vi-

jek postojali pokušaji da se slika raščlani višestrukoum ekspozicijom i filmskim trikovima. Tako se šezdesetih godina i u komercijalnom kinu sve više koristi *split screen* – s jedne strane u svrhu dramaturškog prikazivanja istodobnosti, a s druge kao formalni pandan situacijama pripovjedačkog udvajanja.³³ Međutim, Farocki tu slikovnu praksu prenosi na eksperimentalnu razinu koja uz sastavljanje dviju slika pokazuje i čin tog sastavljanja. Godardov film *Numéro deux*, koji predstavlja složenu mješavinu filma, videa i televizije,³⁴ dokazano je bio uzor Farockiju kada je suprotstavljanje i prožimanje dviju slika uzeo kao povod za daljnje istraživanje:³⁵

Kada je 1975. Godard objavio svoj *Numéro deux* (Broj dva), 35-mm film koji prikazuje (uglavnom) dva video monitora, bio je siguran da je tu prikazano novo iskustvo u montaži videa, usporedba dviju slika. Što je zajedničko tim dvjema slikama? Što jedna slika može imati zajedničko s drugom?³⁶

Način na koji je rad *Schnittstelle* koncipiran i efekte koji nastaju ređanjem slika opisat ćemo na još jednom primjeru (slike 42 i 43). Dok se na gornjoj slici vidi Farockijeva ruka koja stavlja kazetu u video-rekorder – film *Nicht lösbares Feuer*, kako se može pročitati na drugoj, manjoj slici – na to slijedi prva scena filma iz 1969. godine, koja se može razaznati na desnoj slici. Krajem šezdesetih godina Farocki trezveno čita svjedočanstvo jednog Vijetnamca koji izvješćuje o američkom napadu napalmom. Više od dva desetljeća kasnije, on ponovno izgovara taj monolog s laganim

vremenskim pomakom, napola po sjećanju, a napola poput simultanog prevoditelja. U onom trenutku u kojem u izvornom filmu Farockijeva desna ruka posegne izvan slike za cigaretom kako bi je ugasila na podlaktici druge ruke, u drugoj slici imamo rez na Farockijevu ruku koja prelazi preko ožijika koji je tada nastao. Stara slika nastavlja se u novoj, a njezini tragovi mogu se pratiti s lijeva na desno. Slike stupaju u dodir, autor pruža autoru ruku preko vremenskog raspona od dvadeset pet godina.³⁷ Ta metafora istodobno govori o motivu dodira i taktilnoga, na temelju čega Farocki razgraničava medije filma i videa. Duga sekvenca pokazuje Farockijevu ruku kako namješta film u aparat te ispituje napetost celuloidne vrpce kažiprstom i palcem, puštajući je da lagano klizi kroz prste. Pritom govori o taktilnoj kvaliteti filmske slike koja se u video montaži gubi u prilog virtualnosti slike.

Dok radim za filmskim montažnim stolom, stavljam vrške prstiju na filmsku ili tonsku rolu koja teče kako bih osjetio mjesto reza ili lijepljenja prije nego što ga vidim ili čujem. To je gesta koja označava “finu percepciju” ili “osjećaj vršcima prstiju”. Ruka gotovo i nije dodirnula predmet, a ipak ga je spoznala. U radu s videom ne dotičem vrpce. Samo pritišćem dugmad. Ali i to je rad vršcima prstiju.

Razliku između filma i videa ne pokazuje samo vrsta slike – s jedne strane to je fotografski razvijena pojedinačna slika, a s druge apstraktna, nevizualna informacija na magnetskoj vrpce – ali i operacionalnost koja iz toga proizlazi. Dok filmska vrpca doista zahtijeva dodir i čini rad

za montažnim stolom “gestualnim mišljenjem”, kako se to naziva u radu “Što je soba za montažu”, manualni odnos je u montaži videa uglavnom neizravan. Montaža filma ima u sebi nešto od modelirajućeg rada kipara, dok se taktilnost u video montaži u potpunosti svodi na pritiskanje dugmadi. Konkretni rad ruku i apstraktni osjećaj vršcima prstiju suprotstavljeni su u korištenju tih dvaju medija. To ilustrira asocijativni Farockijev postupak, u kojemu on tako opisanu video gestu premtanjanja i pridruživanja slika pritiskom na dugme naposljetku dovodi u vezu s istančanim osjećajem kakav zahtijeva brojanje novčanica: “Novčanica osobito jasno pokazuje koliko je slaba podudarnost između toga – biti i pojavnosti.” Novac se ovdje uvodi s jedne strane kao primjer za razilaženje oznake i sadržaja, ali novčanica se može interpretirati kao metafora za cirkulaciju slika, čije se površine u ponovljenom čitanju uvijek iznova moraju preispitati s obzirom na njihovu vrijednost, valentnost i funkciju u medijskom kružnom toku.³⁸

Montage, toujours: JLG/JLG

“Je ne vois pas comment on ne peut pas faire le montage soi-même”,³⁹ čudi se Godard u jednom dosada rijetko raspravljanom tekstu o montaži. On također objašnjava zašto u montaži više ne može surađivati s drugima te je stoga soba za montažu za njega osamljeno mjesto:

Dans une salle de montage, il y a une lutte tellement forte pour le territoire, qu’il faut vraiment qu’il y ait un

point commun, le ‘troisième point’, l’invisible entre les deux morceaux de pellicule: “Quel film fait-on? Pourquoi est-on content de le faire? Pourquoi veut-on faire celui-là à ce moment-là, de cette façon-là?”⁴⁰

Dok je Farockijev opis u tekstu “Što je soba za montažu” krenuo od nedaća produkcije – nedostatka novca, mračnim prostorima koji obilježavaju sobu za montažu kao ono isključeno, potisnuto i nevidljivo u proizvodnji filma – kod Godarda je u prvom planu agonijsko načelo između onih koji sudjeluju u montaži: tu dolazi do borbi za ostvarenje vlastitih ideja o montaži i suradnja je moguća samo kada sudionici vide isto “nevidljivo” između slika i doslovce imaju istu “viziju” filmskog projekta. U sobi za montažu uvijek se iznova postavlja pitanje o implicitnim i eksplicitnim predodžbama filma. Osim tih uglavnom pragmatičnih poteškoća u organizaciji rada u sobi za montažu, Godard također govori o jednoj funkciji montaže koja joj, daleko od svakodnevice, pripisuje gotovo metafizičku dimenziju, a povezuje se s pojmovima “utopije” i “sudbine”. Ustvri, Godard zamišlja sobu za montažu kao mjesto potencijalnog spasenja koje ima daleko snažnije konotacije slobode izbora nego što je to slučaj kod snimanja. Stvarna “kemijska reakcija” između slika koja na mjestu snimanja ostaje apstraktna i može se zamisliti samo kao potencijalnost, prenosi se kroz rez materijala u konačnu formu, baš kao što kameni blok već sadrži mogućí kip koji iz njega treba isklesati: “Au montage, on rencontre le destin. [...] C’est vraiment la possibilité de transformer sa liberté en destin.”⁴¹

Lako je iz tih riječi iščitati "metafiziku montaže" koja uzdiže sobu za montažu u najvažnije mjesto u procesu izrade filma; i doista, uvijek se iznova ustanovilo kako je montaža "central, volatile, and essentially open-ended metaphor"⁴² koja strukturira Godardovo mišljenje o filmu i povijesti. Međutim, Godard – za razliku od Haruna Farockija – nije napravio nijedan film koji bi u potpunosti gurnuo u središte rad za montažnim stolom. Samo njegove *Histoire(s) du cinéma* jasno pokazuju kako su mogle nastati samo pregledavanjem, uređivanjem i organiziranjem mase filmskog i tekstualnog materijala te ovdje također montažni stol predstavlja jednu od središnjih kategorija: stoga su filmske role na montažnom stolu iz prvog poglavlja od samog početka jednako tako strukturirajući trenutak kao i pisaci stroj i mikrofon. Klopavanje električnog pisačkog stroja i buka filmskih rola koje se premataju naprijed i natrag na montažnom stolu obilježavaju tonski zapis (slike 44 i 45) i ta dva zvuka se, zajedno s Godardovim pripovjedačkim glasom, spajaju u složeni talog riječi, tona, slike i buke različitih "sustava zapisa". Moto "Ne change rien pour que tout soit différent", Godardove prve riječi filma *Histoire(s)*, svakako se mogu protumačiti kao opis rada za montažnim stolom: bez "mijenjanja" scena i isječaka teksta u strogom smislu, naprosto pomicanjem, pre-tapanjem i brzim zatamnivanjem i odtamnivanjem – kratko, trikovima montaže – tu dolazi do potpune modifikacije njegova smisla. Osobito drastično to pokazuje Godardovo preklapanje Elizabeth Taylor i snimki iz Auschwitza: preko mrtvih tijela u koncentracijskom logoru lagano se prevlače lice Elizabeth Taylor, sretno i

očarane u zagrljaju Montgomeryja Clifta – scena iz filma Georgea Stevensa *A Place in the Sun*.⁴³ Ali gdje je *missing link* između tih kadrova? Jesu li oni više od gotovo ciničnog suprotstavljanja prikaza maksimalne patnje i najveće sreće? Godard komentira tu scenu riječima: "Si George Stevens n'avait utilisé le premier le premier film en seize en couleur à Auschwitz et Ravensbrück jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil". Kadrovi su povezani time što je George Stevens snimio obje scene i tako on predstavlja most između slika koji je Godard učinio vidljivim sredstvima montaže i pisačkog stroja. "Film exposes the brutal reality of human suffering in the interval between the beauty of the smile and the hell of the Final Solution. Montage à la Godard constructs an image of history in the light of an extreme variation between a vision of happiness and a sense of catastrophe."⁴⁴ Nevidljiva slika koja nastaje takvim povezivanjem rezultat je palimpsestnog preklapanja dviju naizgled udaljenih slika, sadržaj kojih u pozadini Godard čini vidljivim. Ako je mjesto reza u filmu *Histoire(s) du cinéma* istodobno tehnički apriori Godardova pristupa (filmskoj) povijesti, onda je ono izričita tema jednog drugog filma koji pokazuje više dodirnih točaka s Farockijevom analizom mjesta reza. Između rada *Schnittstelle* i videa JLG/JLG, koji je Jean-Luc Godard napravio 1994. godine, postoje brojne podudarnosti. Oba autora okreću se gotovo istodobno vlastitim radnim mjestima i povezuju filmski rad s introspekcijom. Mjesto filmaša reflektira se u kontekstu različitih proizvodnih okolnosti i medija, dok autorstvo doslovce postava

je praksom kontemplacije, teorije i (samo-)citriranja. Još više od autoportreta, JLG/JLG se na prvi pogled čini poput inventara različitih medija, a njihovi sadržaji postaju materijalom za Godardove radove. Godard zapisuje pojmove u praznu bilježnicu dok kamera polagano klizi duž polica za knjige, što podsjeća na sekvencu u supermarketu iz filma *Tout va bien*, ali se ovaj put umjesto svijeta robe odmjerava kozmos pisane riječi, a slike i reprodukcije snimaju se jednako kao i televizijski i video ekrani. Mjesto reza u Godardovu videu nije središnja metafora, nego se navodi kao jedno od mnogih mjesta na kojima se odvija "rad sa slikama": Godardov stan, police za knjige, video kazete, umjetnički poster i švicarski pejzaži snimani na otvorenom barem su jednako tako važna, ako ne i važnija mjesta događanja. "Autoportrait de décembre" već u svome glavnom naslovu jasno pokazuje da se ono "auto" koje podnaslov postavlja kao izgled može prikazati samo okolnim putem. Kao što je slučaj sa svakim autoportretom, JLG/JLG postaje pozornicom udvajanja i cijepanja na dva simetrična dijela. Subjekt i objekt opisa samo se prividno poklapaju, ali su u stvarnosti rezultat interne montaže. Ali kako se te dvije polovice odnose jedna prema drugoj? Kako shvatiti i parafrazirati naslov? Godard iznad Godarda? Godard o Godardu? Godard uz Godarda? Sam Godard odbacio je takvu interpretaciju: "There is no "by". (...) If there is a "by", it means it's a study of JLG, of myself by myself and a sort of biography, what one calls in French un examen de conscience, which it is absolutely not".⁴⁵ Ali što je to onda? "JLG", lik čija se slika razvija u filmu, je čitatelj, autor i govornik, ali prije svega

netko tko vidi i biva viđen. Od prve slike koja pokazuje otuđenu crno-bijelu fotografiju dječaka u nekom stanu, a nešto kasnije doznajemo da se radi o mladom Godardu, film je dvije stvari istovremeno – refleksija o "jastvu" i refleksija o slici – te pokazuje kako je teško to dvoje razdvojiti. Podnaslov filma opisuje ga kao snimku trenutka i film predstavlja retroaktivnu i melankoličnu potragu koja uzima tu fotografiju za svoje polazište i određuje. "L'air un peu catastrophé que j'ai sur la petite photo, et qui ne venait pas simplement d'une pair de claques [...]". Et ça ne devrait être que l'objet de ce film de le déterminer", kaže glas pripovjedača (Godarda) nakon nekoliko minuta. Međutim, put koji ta potraga opisuje nije put psihoanalitičkog samoispitivanja; film nije pokušaj uranjanja u vlastitu prošlost, nego se sastoji u odmjeravanju vidljivog prostora koji u sadašnjosti okružuje tu fotografiju. Film se ne zanima toliko za psihologiju koliko za kinematografsko istraživanje bavljenja tekstovima, slikama i tonovima. U nastavku vidimo u mirnim kadrovima, s preciznim osvjetljenjem koje često podsjeća na slikarska platna, prostore i predmete nekog privatnog stana, a s druge strane gotovo nepokretne snimke pejzaža: neko švicarsko jezero, zelene brežuljke, snježnu šumu.⁴⁶ Pogledi s prozora dijelom povezuju te dvije razine, ali i ispisani listovi papira uvijek iznova daju "nadnaslove" koji se provlače kroz film kao poglavlja. Ako se pod dihotomijom onoga "izvana" i "unutra", kojima treba pridružiti te prostore, istodobno podrazumijevaju dvije mogućnosti približavanja vlastitoj osobi – te bi ono "unutra" bio Godardov glas, a ono "izvana" njegova slika, koja se više puta javlja kao fo-

tografija, filmska slika ili u tražilici video kamere – onda se soba za montažu, koja u jednoj kasnijoj sceni igra važnu ulogu, ne može pridružiti nijednom od tih mjesta. Ona je doslovce između i predstavlja mjesto sakupljanja na kojemu se potencijalno susreću brojni mediji kojima se "JLG" iz filma okružuje – slike, knjige, video kamera, televizor – kako bi se mogli sastaviti u film. JLG/JLG prožet je isječcima iz povijesti filozofije i književnosti, i utoliko je najočiglednija razina "teorije" tuđih tekstova koji se ugrađuju u film. Na komentirajućem tonskom zapisu mogu se prepoznati brojni citati, a njihovi izvori dijelom su izričito navedeni jer Godard imenuje autore ili snima naslove knjiga. Uz Ludwiga Wittgensteina – jednog iskaza iz spisa "O izvjesnosti" – to su Heidegger ("Chemins qui ne mènent nulle part", zapisao je Godard jednom u svoj notes), Merleau-Ponty, Diderot, Nietzsche i drugi. Tu se ne radi toliko o točnoj identifikaciji izvora koliko o načinu njihova korištenja; jer ovdje, kao i u drugim filmovima, citati samo uvjetno upućuju na kontekste iz kojih potječu, dok prvenstveno upućuju na sebe same kao ekstrakte i ekscerpte. Oni nisu *pars pro toto* i ne predstavljaju cjelokupni kontekst, nego strše iz filma kao izolirane krhotine. U tome upućuju na Godardovu radikalno ekscerptirajuću i "rezalačku" praksu čitanja: "L'air rarement lu les livres en entier, à part une dizaine ou une quinzaine. Ça vient aussi de cela: si une phrase vous frappe, elle vous suffit presque trop. Si vous lisez le livre en entier, vous perdez l'élan et le choc que vous avait donné cette phrase".⁴⁷ Rez, montaža i aranžman također su praksa koja određuje Godardov pristup tek-

stovima te se montažni stol, iako se eksplicitno javlja samo u jednoj sceni filma, može smatrati sveobuhvatnom metaforom za njegovo shvaćanje materijala. Scena u kojoj su u središtu rez i soba za montažu izdvoje se iz ostatka filma zato što nije pridružena nijednom od prostornih polova, pejzažu ni stanu. Ona se odigrava u širokom i ispražnjenom uredu: Godardovoj produkcijskoj tvrtci. Dok neki mladi tajnik na telefonu glasno pregovara s producentom, neka žena predstavlja se kao asistentica montaže. Justice Fielding, kako glasi njezino ime, slijepa je i "vidi" svoju okolinu samo osjetilom dodira i sposobnošću akustičke percepcije; kasnije će ona s Godardom na tonskom zapisu citirati razgovor iz Diderotova spisa "Lettre sur les aveugles" koji tematizira razliku između unutrašnje i vanjske slike, između imaginacije i stvarnog gledanja:

Godard: Je lui dis un jour: Mademoiselle, figurez-vous un cube.
Justice Fielding: Je le vois.
Godard: Imaginez au centre du cube un point.
Justice Fielding: C'est fait.
Godard: De ce point, tirez des lignes droites aux angles, eh bien vous aurez divisé le cube...
Justice Fielding: En six pyramides égales, ayant chacune les mêmes faces, la base du cube et la moitié de sa hauteur.
Godard: Cela est vrai. Mais où voyez-vous cela?
Justice Fielding: Dans ma tête, comme vous.

Ovdje, kao i u cjelokupnom Diderotovu tekstu, granica

između unutrašnje i vanjske, “stvarne” i “imaginarne” slike jedan je od vodećih načina razlikovanja i njezina supvertizja istodobno dovodi do proširenja pojma slike. Uvođenjem slijepe montažerke te dvije vrste “vidjenja” prenose se na kino te se umjetnost vidljivoga dovodi u doticaj s nevidljivim. Već u vezi između slijepe i reza naznačuje se kompleksnost montaže i mogućnost uspostave nevidljive treće slike povezivanjem drugih dviju slika, i ta kompleksnost razvija se u daljnjem tijeku scene. Ali film na ovome mjestu postaje i refleksijom odnosa vida i dodira; taktične kvalitete filmske vrpce, na koje upućuje Farocki u radu *Schnittstelle*, markiraju i ovdje jednu važnu razliku. “Through her monologue, Godard brings together the two senses that are generally most opposed to one another – seeing and touching. “To see” comes to signify “to touch”, and “to touch”, “to see.””⁴⁸ Taj monolog, koji navodi Kaja Silverman, upućuje na opsežan ulomak iz knjige Mauricea Merleau-Pontyja “Le visible et l’invisible”, koji Godard stavlja u usta slijepoj montažerki. U filmu JLG/JLG on opisuje slijepoj ženi jednu scenu iz svoga filma *Hélas pour moi*, nastalog godinu dana ranije,⁴⁹ i daje joj točne upute nakon koliko slika uvijek treba rezati. Asistentica najprije savjesno slijedi njegov opis, a zatim nastavlja i nakon niza crnih slika, dok njezine ruke klize preko pulta montažnog stola (slike 46 i 47):

Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant qu’elle touche les choses, la toucher en train de toucher, pourquoi, touchant la main d’un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d’épouser les

choses que j’ai touché dans la mienne? Or, le domaine, on s’en aperçoit vite, et illimité. Si nous pouvons montrer que la chair est une notion dernière, qu’elle n’est pas union ou composée de deux substances, mais pensable par elle-même, s’il y a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, en voyant ce cercle que je ne fais pas, mais qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible, peut traverser, animer d’autres corps aussi bien que le mien, et si j’ai pu comprendre comment en moi naït cette vague, comment le visible que est là-bas est simultanément mon paysage, à plus forte raison puis-je comprendre qu’ailleurs aussi il se referme sur lui-même, et qu’il y ait d’autres paysages que le mien.⁵⁰

Merleau-Pontyjev tekst predstavlja s jedne strane pokušaj da se na osnovi refleksije o odnosu dodira i vida opiše percipirajuće tijelo – ono što on naziva *la chair* – kao nezaobilazna instanca u kojoj se sastaju različiti modusi percepcije. To se događa prije svega na osnovi njegove dvojne funkcije kao percipirajućeg i percipiranog subjekta. Vidjeti i biti viđen, aktivna percepcija i pasivno događanje, povezuju se u dvojni figuru koja se može prenijeti na pojam autora i koju Godard razvija u filmu JLG/JLG. Aktivni autor, koji postavlja i inscenira percepciju i kojemu se bez daljnega može predbaciti egocentričnost ili narcizam, dobiva protutežu u percipirajućem, ‘primajućem’ autoru. Mogli bismo s Kajom Silverman argumentirati da film nije toliko tašti proizvod jednog od ta dva lika koliko pozornica sukoba koji se odvija među njima: “I actually think, however,

that the two Godards featured in the title JLG/JLG are the two Godards who compete with each other for center-stage in that film: the author as legendary personage and the author as receiver.”⁵¹

Ulomak iz Merleau-Pontyja može se u Godardovu filmu – neovisno o filozofskim implikacijama – interpretirati i alegorijski. On se s jedne strane može shvatiti kao komentar na žanr autoportreta koji se može shvatiti kao percepcija i kao percipiranost. Subjekt koji vidi i objekt koji biva viđen, koje Merleau-Ponty udružuje u percipirajućem tijelu, konstituiraju, uzmu li se zajedno, polazište i odredište autobiografskog rada. S druge strane, Godard primjenjuje “enroulement du visible sur le visible”, o kojemu se govori u citatu, sasvim doslovno na vizualnu praksu kina, budući da za podlogu tim riječima kao slikovni komentar stavlja kružne i kružeće špule svoga montažnog stola. To je jedan od mnogih primjera Godardova namjernog “pogrešnog razumijevanja”, u ovom slučaju doslovnog shvaćanja metafore *enroulement*. Jer u sasvim materijalnom smislu namatanje i odmatanje filmske vrpce, dakako, nije ništa drugo nego “ovijanje vidljivoga vidljivim”. Stoga bih ja taj ulomak – snažnije nego što to čini Christina Scherer u svojoj analizi filma JLG/JLG – interpretirao kao refleksiju o postupku samog filma, o njegovu materijalnom predvjetu preklapanja različitih slika na montažnom stolu i o žanrovskoj podlozi autobiografskoga govora.

Soba za montažu stoga je i ovdje prije svega mjesto autorefleksije i sraza osjetila dodira i osjetila vida. Michael Witt ukazao je na to da Godard montažom svojih filmova i neprestanom refleksijom o materijalu s kojim radi gura

film u smjeru kiparstva: “In view of his insistence on systematically assuming the role of editor of his own work since the 1970’s, there is a real sense in which Godardian thought has been consciously channeled through a physical, sculptural engagement with his material.”⁵² Ali montažni stol također je – i to je opet važno za vezu teorije i prakse – mjesto na kojemu se međusobno povezuju recepcija (tekstova) i produkcija (slika), na kojemu se dodiruju tuđi tekst i vlastita slika.

Pritom vjerovanju u moć povezivanja slika (snažniju od moći pojedinačne slike) nisu kumovali samo ruski teoretičari iz razdoblja nijemog filma. Jedna od najvažnijih referenci, koja se citira i u filmu JLG/JLG, kratak je tekst francuskog nadrealista Pierrea Reverdyja. Doduše, Reverdy u tom tekstu ne govori o slikama u konkretnom smislu, nego o poetskim metaforama i usporedbama. Ali Godard njegov iskaz shvaća doslovno, što ovdje ironično znači: u prenesenom smislu (slike 48-50):

L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte. Deux réalités qui n’ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n’y a pas de création d’image. Et deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s’opposent. Une image n’est pas forte parce qu’elle est brutale ou fantastique, mais parce que l’association des idées est lointaine – lointaine et juste.⁵³

Pierre Reverdy je Godardov uzor prvenstveno po tome što ne promišlja “sliku” na osnovi pojedinačne slike, nego je od početka koncipira kao rezultat neke razlike. Tek u spajanju i približavanju dviju različitih, ali nipošto suprotnih stvarnosti, uspostavlja se neka slika. Formulacija *lointain et juste* koju je Godard preuzeo i dvaput ponovio ne podsjeća samo na Godardovu često citiranu izreku iz faze *Dzige Vertova*: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image.”⁵⁴ Ona nudi i precizni opis kriterija koji su u radu za montažnim stolom mjerodavni u povezivanju dviju slika. U medijsko-teorijskom smislu to znači da je odnos dviju različitih slika, a osobito dvaju slikovnih medija – na primjer, fotografije i filma – jednako obilježen razlikom i sličnošću.

CITATI

Le montage...: “Montaža. Tu se sasvim tjelesno u rukama drži prošlost, sadašnjost i budućnost.”

Au montage...: “U montaži je objekt živ, dok je pri snimanju mrtav; mora ga se uskrisiti. To je čarobnjaštvo.”

Pour trouver...: “Želimo li pronaći rješenje – bilo ono kemijske ili političke naravi – za neki problem, valja nam nešto razriješiti: osloboditi vodik, raspustiti parlament. Ovdje se oslobađaju slike i tonovi.”

La singularité...: “Ono osebujno u filmu *Numéro Deux* jest to da je koncipiran s obzirom na televiziju, iako

nosi kinematografsku odjeću. [...] Televizija, s obzirom na koju je koncipiran taj film, još ne postoji u dovoljnoj mjeri, dok kino postoji i previše.”

Je ne vois pas...: “Ne razumijem kako netko montažu ne može raditi sam.”

Dans une salle de montage...: “U sobi za montažu ljudi se tako žestoko bore za teritorij da je doista potrebna neka zajednička točka, neka “treća točka”, ono nevidljivo između dvaju krajeva filmske vrpce: “Kakav film radimo? Zašto smo zadovoljni time što ga radimo? Zašto želimo raditi upravo taj film, sada, na ovaj način?”

Au montage...: “Pri montaži se susrećemo sa sudbinom. To nam doista daje mogućnost da promijenimo svoju slobodu u sudbinu.”

Ne change...: “Ne mijenjaj ništa kako bi sve postalo drugačije.”

Si George Stevens...: “I da George Stevens nije kao prvi primijenio 16-mm film u Auschwitzu i Ravensbrücku, sreća Elisabeth Taylor vjerojatno ne bi nikada našla mjesto pod suncem.” (Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*, sv. I, 29)

L’Air un peu...: “Snuždeni dojam koji ostavljam na toj malenoj fotografiji, a koji ne potječe samo od nekoliko pljuski. Jedini cilj ovog filma trebao bi biti da se to otkrije.”

Chemins...: “Drveni putovi” (doslovce: “Putovi koji nika-mo ne vode”).)

J'ai rarement lu...: “Rijetko sam čitao knjige od korica do korica. Deset, možda petnaest. To ima veze i s ovime: ako vas neka rečenica pogodi, onda vam je ta rečenica sasvim dovoljna. Pročitajte li cijelu knjigu, izgubit ćete polet i šok koji je u vama ta rečenica izazvala.”

Je lui dis...:

JLG: Gospođice, rekao sam joj jednom, zamislite jednu kocku.

JF: Vidim je.

JLG: Zamislite u sredini te kocke jednu točku.

JF: Učinjeno.

JLG: Povucite od te točke ravne crte prema uglovima, tako ćete kocku podijeliti...

JF: Na šest jednakih piramida, koje redom imaju jednake stranice, jednaku bazu kao i kocka i pola njezine visine.

JLG: Točno; ali gdje vi to vidite?

JF: U glavi – kao i vi.

(citirano prema: Denis de Diderot: *Pismo o slijepcima*)

Si ma main gauche...: “Ako moja lijeva ruka može dodirnuti moju desnu ruku dok opipava dodirljivo, a ova može tijekom njezina dodirivanja također dodirnuti i njezin opip povezati sa sobom, zašto onda ne bih, dodirnem li nečiju tuđu ruku, u toj ruci naišao na istu sposobnost vjenčanja sa stvarima na kakvu sam naišao kod sebe samog? [...] E pa, naše je područje, kako se brzo može opaziti, bez granica. Ako možemo pokazati da je tijelo

temeljni pojam, da ono nije sjedinjenje ili sastavni dio dviju supstanci, nego se može samostalno zamisliti, ako postoji autoreferencija vidljivoga koja i mene prožima i čini me onime tko vidi, onda taj kružni tok, koji ne proizvodim ja, nego on proizvod mene, to kotrljanje vidljivoga u vidljivo, može jednako tako udahnuti život u druga tijela kao i u moje vlastito – i kada uzmognem razumjeti kako se u meni uzdiže taj val, kako je ono vidljivo tamo preko istodobno i moj pejzaž, tek onda ću moći doista shvatiti da se ono i drugdje dovršava samo u sebi i da postoje drugi pejzaži osim mog vlastitog.” (Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*)

L'image est une création...: “Slika je čista tvorevina duha. Ona ne može nastati iz usporedbe, nego iz približavanja dviju više ili manje udaljenih stvarnosti. Čim udaljeniji, pa tako i praviji odnosi tih stvarnosti koje su se približile jedna drugoj, tim snažnija bit će slika. Dvije stvarnosti koje nemaju nikakve veze jedna s drugom ne mogu se približiti na koristan način. Tako ne nastaje nikakva slika. Ni dvije suprotne stvarnosti ne približavaju se jedna drugoj. One naprosto stoje jedna nasuprot drugoj. Slika nije snažna zato što je brutalna ili fantastična, nego zato što je asocijacija udaljenih, ali podudarnih ideja. Udaljena i prava.”

Ce n'est pas...: „Ovo nije prava slika, ovo je naprosto slika.“

BILJEŠKE:

¹ *King Lear*, F/SAD 1987. Režija: Lean-Luc Godard.

² Gerhard Schumm: “Montage, das große geheimnis”, u: *Der Schnitt* 33 (2004.), 54-55: 54.

³ Usp. Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia UP, 1992.).

⁴ U jednom razgovoru o Godardovu filmu *Passion* Farocki je istaknuo tu diskrepanciju, ukazujući na razliku između proizvodnje robe i filmova: “Proizvodi se stavljaju u izlog, reklama širi njihovu sliku, čini se sve kako bi ih se utrijalo u svijest; za razliku od toga, proizvodnja je ponešto drugačija, tu se o snimanju ponešto i objavi, samo je montaža u potpunosti skrivena.” (Harun Farocki: “Passion”, u: *Filmkritik* 7 (1983.), 317-328: 321).

⁵ Klasici tog podžanra su uz Godardov *Le Mépris* prvenstveno *La nuit américaine* François Truffaut (F 1973.) i *Otto e mezzo* Federica Fellinija (F/I, 1963.). O analizi tih filmova vidi: Harald Schleicher: *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini* (Tübingen: Niemeyer, 1991.).

⁶ Mogućnosti te interakcije najdosljednije je iskoristio Woody Allen u filmu *The Purple Rose of Cairo* (USA,

1985.), budući da se ondje filmsko platno i gledalište pretapaju jedno u drugo, a između gledateljce Cecilije (Mia Farrow) i njezina filmskog junaka Toma Baxtera (Jeff Daniels) razvija se ljubavna priča.

⁷ Na primjer, na unutrašnjosti korica prvog sveska njegovih spisa. Za 300. izdanje časopisa *Cahiers du cinéma*, koje je on dizajnirao (svibanj 1981.), Godard je povezao tu Ejenštejneovu fotografiju sa slikom i tekstom Sigmunda Freuda. Dok se Ejenštejn u prednjem planu priprema za montažu i proučava celuloidnu vrpcu, izumitelj psihoanalize promatra ga s ekrana. Montaža kao retorička intervencija koja izvlači iz vidljivoga latentno-nevidljive dijelove, javlja se u toj suprotstavljenosti kao proizvod “optički nesvjesnoga”, kako to opisuje Walter Benjamin u eseju o umjetničkom djelu. Kolaž je prikazan u: Michael Temple / James S. Williams / Michael Witt (ur.): *For Ever Godard* (London: Black Dog Publishing, 2004.), 12.

⁸ *Čelovek s kinoaparatom* (Čovjek s kamerom), SSSR, 1929. Režija: Dziga Vertov.

⁹ To se savim plastično prikazuje u Vertovljevu ranijem filmu *Kino-oko*, u kojemu podnaslov “Kino-oko čini da vrijeme teče unatrag” uvodi slijed predodžbi u kojemu reprodukcija filmskog materijala unatrag ponovno daje život govedu koje je već bilo prerađeno u meso. (*Kino-glaz*, SSSR, 1924. Režija: Dziga Vertov)

¹⁰ Godard: “Le montage, la solitude et la liberté” [1989.], u: JLG II, 242-248: 245.

¹¹ Tome valja pridodati da su oba redatelja uglavnom sama montirala svoje filmove – Harun Farocki često pod pseudonimom Rosa Mercedes.

¹² *Schnittstelle*, NJ 1995. Režija: Harun Farocki.

¹³ Harun Farocki: “Was ein Schneideraum ist” [1980.], u: Isti: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, ur. Susanne Gaensheimer i Nikolaus Schafhausen (Berlin: Vorwerk 8, 2001.), 79-85: 79.

¹⁴ Isto.

¹⁵ Sam Farocki danas se kritički odnosi prema tim radovima. Vrijeme između filmova *Nicht lösbares Feuer* i *Zwischen zwei Kriegen* prije svega je bilo ispunjeno zarađivanjem za život na televiziji i – od 1974. nadalje – neplaćenim radom urednika i autora priloga u časopisu *Filmkritik*. Međutim, nas ovdje zanimaju upravo radovi u kojima kritizira televiziju, budući da u raščlanjivanju i kritičkoj analizi određenog tipa televizijske emisije (feature) istodobno razvija teorijsko-praktički protuprogram.

¹⁶ *Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki*, BRD, 1973. Režija: Harun Farocki. *Die Arbeit mit Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki*, BRD, 1974. Režija: Harun Farocki.

¹⁷ Harun Farocki: “Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature / Der Ärger mit den Bildern”, u: *Frankfurter Rundschau*, 2. lipnja 1973.

¹⁸ Harun Farocki: “Die Aufgabe des Schnittmeisters: Ökonomie. Gespräch mit Peter Przygodda”, u: *Filmkritik* 10 (1979.), 487-491: 489.

¹⁹ Usp. Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik* (Berlin: Brinkmann & Bose, 2002.), 25 i dalje.

²⁰ Farockijeve instalacije postoje i u *single-channel* verziji za prikazivanje na televizoru.

²¹ *Zwischen zwei Kriegen. Film von Harun Farocki, beschrieben und protokolliert von Peter Nau. Mit 68 Abbildungen* (München: Verlag der Filmkritik, 1978.), 33.

²² U filmu se, na primjer, govori o projektu tajnih pisama i procesu kodiranja i dekodiranja, koji do danas nije realiziran.

²³ Ovaj i sljedeći citati potječu – ako nije drugačije navedeno – iz komentara uz *Schnittstelle*.

²⁴ U tekstu “Wie man sieht”, koji je objavljen uz istoimeni film u časopisu Uwea Nettelbecka *Die Republik*, Farocki je citirao jednu misao Claudea Lévi-Straussa, u kojoj on na sličan način shvaća subjekt kao kanaliziranje različitih diskursa: “Činim se sam sebi kao mjesto na kojemu se nešto događa, ali na kojemu nema nikakvoga

Ja. Svatko od nas je neka vrsta uličnog raskrižja na kojemu se događaju različite stvari. Samo raskrižje sasvim je pasivno; nešto se na njemu događa. Nešto drugo, jednako tako valjano, događa se negdje drugdje.” (Claude Lévi-Strauss: “Myth and Meaning”, citirano u: Harun Farocki: “Wie man sieht”, u: *Die Republik 76-78* (9. rujna 1986.), 33-106: 35.

²⁵ U radu *Schnittstelle* nije lako govoriti o “kadrovima” u klasičnom smislu riječi, budući da se izmjenjena slika i sekvenci tek u vrlo rijetkim slučajevima događa istodobno na oba ekrana.

²⁶ Pod naslovom “Substandard” Farocki je napisao jedan tekst koji informira o kontekstima tog filma: Harun Farocki: “Substandard” [1993.], u: Isti: Nachdruck, 249-267.

²⁷ Erike Wenzel: “Hinter der sichtbaren Oberfläche der Bilder. Harun Farockis dokumentarische Arbeit an gesellschaftlichen Umbruchsituationen. Zu *Videogramme einer Revolution und Die führende Rolle*”, u: Aurich/ Kriest (ur.): *Der Ärger mit den Bildern*, 269-286: 277.

²⁸ U razgovoru koji je Farocki vodio s Kajom Silvermann o Godardovu filmu *Numéro Deux* već se spominjao termin *soft montage* koji je Roger M. Buerger preveo na njemački kao *sanfte Montage*. Sam Farocki preferira izraz *weiche Montage*. (Harun Farocki / Kaja Silvermann: “An ihrer Stelle”, u: Isti: *Von Godard sprechen*, s američkog engleskog preveo Roger M. Buerger (Berlin:

Vorwerk 8, 1998.), 167-195: 168).

²⁹ Harun Farocki: “Quereinfluss, weiche Montage”, u: Christine Rüffert / Irmbert Schenk / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews i dr. (ur.): Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen (Berlin: Bertz, 2004.), 57-61: 57.

³⁰ Jean-Luc Godard: “Le Gai Savoir (extraits de la piste sonore)”, u: *Cahiers du cinéma* 200/201 (travanj/svibanj 1968.), 53-55: 54.

³¹ Novalis: “Das allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)” [1798./99], u: Isti: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, sv. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, ur. Hans-Joachim Mähl (Darmstadt: WBG, 1999.), 685 [br. 911].

³² *Les cartes vivants*, F, 1904. Režija: Georges Méliès.

³³ Primjer pripovijedanja istodobnosti kao *split screena* je film *The Thomas Crown Affair* Normana Jewisona (SAD, 1968.), a drugi, u kojemu formalno udvajanje slike istovremeno odgovara sadržajnoj komponenti, film *Sisters* Briana de Palme (SAD, 1972.). Posljednjih godina prvenstveno je Mike Figgis nastojao istražiti kakve narativne mogućnosti nude DV-kamere i uporaba (višestruko) podijeljenog ekrana: u filmu *Timecode* (SAD, 2000.) on paralelno priča četiri verzije iste priče, višestruko ih preklapajući; u filmu *Hotel* (SAD, 2001.) nastavlja s tim eksperimentom.

³⁴ “La singularité de Numéro Deux, c’est d’être un film conçu par la télévision, mais habillé par le cinéma [...] La télévision par quoi ce film a été conçu n’existe pas assez, et le cinéma existe trop.” (Jean-Luc Godard: “Faire les films possibles là où on est” [1975.], u: *JLG I*, 382-386: 382.

³⁵ Usp. također razgovor između Kaje Silverman i Farockija o Godardovu filmu: Farocki/Silverman: *An ihrer Stelle*, u: Isti: *Von Godard sprechen*, 167-195: “Ideja o udvajanju slike vjerojatno je pala Godardu na pamet tijekom rada. Pri montaži videa uglavnom se sjedi ispred dvaju monitora. Jedan prikazuje sliku koja se već odabrala, a drugi sirovi materijal iz kojega će se izabrati iduća slika. Za montažnim stolom je uobičajeno istodobno misliti na dvije slike.” (167)

³⁶ Farocki: “Quereinfluss, weiche Montage”, 59.

³⁷ O motivu ruke u filmovima Godarda i Farockija kasnije ću zasebno govoriti. (Usp. 6. poglavlje: Dvije ili tri mogućnosti govora rukama.)

³⁸ U tome treba prepoznati i ironičnu referencu na cirkulaciju filmova samog Farockija, koju on u radu *Schnittstelle* na određeni način “učitava” u kontekst umjetnosti.

³⁹ Godard: “Le montage, la solitude et la liberté” [1989.], 243.

⁴⁰ Isto, 244.

⁴¹ Isto.

⁴² Michael Witt: “Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph”, u: Michael Temple / James Williams (ur.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2001.), 33-50: 44.

⁴³ *A Place in the Sun*, SAD, 1951. Režija: George Stevens.

⁴⁴ Alan Wright: “Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage”, u: Temple / James Williams (ur.): *The Cinema Alone*, 51-60: 52.

⁴⁵ “Jean-Luc Godard interviewed by Gavin Smith”, u: *Film Comment* (ožujak/travanj 1996.), 31-41: 35.

⁴⁶ Godard te sekvence nije snimao sam, nego je zamolio jednog prijatelja fotografa da napravi snimke okoliša kako bi ih on uklopio u svoj film.

⁴⁷ Jean-Luc Godard: “Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala” [1997.], u: *JLG II*, 9-41: 15 i dalje.

⁴⁸ Kaja Silverman: “The Author as Receiver”, u: October 96 (proljeće 2001.), 17-34: 31.

⁴⁹ *Hélas pour moi*, F/Š 1993. Režija: Jean-Luc Godard.

⁵⁰ Jean-Luc Godard: *JLG/JLG. Phrases* (Paris: P.O.L., 1996.), 69 i dalje. Kod Godarda je tekst – kao u svim knjižicama koje su od 1990. objavljivane uz njegove filmove – tiskan u stihovima i malim slovima.

⁵¹ Kaja Silverman / Gareth James: “Son image”, u: Gareth James / Florian Zeyfang (ur.): *I said I love. That is the promise*, 210-243: 215.

⁵² Witt: “Montage, My Beautiful Care”, 33 i dalje.

⁵³ Godard: *JLG/JLG. Phrases*, 21 i dalje. Reverdyjeva definicija slike objavljena je 1918. godine u časopisu *Nord-Sud*, a ponovno je otisnuta u: Pierre Reverdy: *Plupart du temps. Poèmes en prose [1915.-1922.]* (Pariz: Flammarion, 1967.), 409 i dalje.

⁵⁴ U filmu *Le vent d’est* (1969., režija: Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin) tekst se više puta pretapa na ploče s natpisom.

(prevela Marina Miladinov)

Razgovor s Alexanderom Horwathom

ANALIZA SLUČAJA BR. 1 :

KUSTOSTVO FILMSKOG PROGRAMA DOCUMENTA 12

Razgovor s Alexanderom Horwathom

ANALIZA SLUČAJA BR. 1 :

KUSTOSTVO FILMSKOG PROGRAMA DOCUMENTA 12

Michael Loebenstein: Alex, želio bih naglasiti i raspraviti jedno obilježje kustostva o kojem si razgovarao s Paolom: umjetnost i umijeće programiranja, ili, još više, kustoski aspekt biranja i kombiniranja specifičnih djela za specifične predstavljачke kontekste. Kao *case study* htio bih raspraviti tvoj doprinos filmskom programu, sezoni filmova, na umjetničkoj izložbi Documenta 2007. godine. Što je tebe – kao kustosa u Filmskom muzeju – potaknulo da to radiš? Smatram da je ideja intrigantna, zato što me program podsjeća na sjecište raznih disciplina i “kulturalnih prostora”: Film. Arhiv. Umjetnička galerija. Filmski festival.

Alexander Horwath: Mislim da su bila tri poticaja, tri razloga zbog kojih se nisam bojao uključiti u ostvarenje toliko golemo i strano za mene kao što je Documenta: 1. Bio sam pozvan kao osoba iz Filmskog muzeja, a ne kao amaterski umjetnički kustos. 2. Bio sam pozvan i kao pedagog, pa sam tako, na neki način, smatrao da “misionarski” element koji je oduvijek dio mog radnog života neće biti u sukobu sa zadanim poslom. 3. Svid-

jelo su mi se mogućnosti koje si spomenuo – da stvorim nešto što je pomalo izvan uobičajene, svakodnevnice pojave filma. Moglo je to postati nešto poput zoološkog vrta, u kojem na jednu noć nestaju pojedinačni kavezi – ili u ovom slučaju, na stotinu dana. Bez “kaveza” sve bi životinje mogle slobodno vrludati naokolo, i voljeti se, ili pojedini se međusobno, ili zajedno postati nove divne vrste. A mogle su to biti i vrlo stare, gotovo zaboravljene vrste. Želio sam se baviti utopijskom idejom (ili idealom) gdje film još nije podijeljen u razne kategorije ili kaveze – popularni, ezoterični, dokumentarni, fantastični, kratki, dugometražni, znanstveni, zanatski, industrijski, eksperimentalni, vulgarni, kakav god. Mislim da sam do određene mjere uspio, ali ne posve, zato što ipak, moram priznati, svaki film čitam kroz prizmu estetičkog stvaralaštva. Za mene je film mjesto gdje se stvaraju nova percepcijska, emotivna, intelektualna, čak i fizička iskustva, gdje se mogu dobiti jedinstvena čitanja i “gledanja” i “slušanja” svijeta. Iz te perspektive promatram i volim čak i znanstveni film, filmske novosti ili Zemlju mrtvih Georgea Romera. Uz neke druge konotacije,

naslov filmskog programa Documente, “Zweimal leben / Drugi životi”, također je povezan s tim, s estetičkom funkcijom filma – u staromodnom (ali dokazanom) smislu individualne obnove putem estetičkih iskustava.

Michael Loebenstein: Jesi li tijekom prošlog desetljeća pratio što se dogodilo s “filmom” – ili pokretnim slikama – u umjetničkom svijetu?

Alexander Horwath: Pratio sam to područje i razvoj “filmskog” kao slavnog fenomena umjetničkog svijeta manje-više neprekidno od ranih 1990-ih, ali s različitim stupnjem intenziteta. Bio sam su-kustos dviju izložbi koje također ulaze u to međupodručje. Godine 1998., zajedno s kritičarom Bertom Rebhandlom, prihvatio sam ulogu amaterskog kustosa umjetnosti za izložbu u Vienna Künstlerhaus. Zvala se “Ghost Story. Nachbilder des Kinos / The after-image of film” i temeljila se na tri filmske instalacije Stana Douglasa. Drugi radovi na izložbi bile su statične slike, uglavnom fotografije i nepokretne instalacije – osim CD-ROM-a Immemory Chrisa Markera

na PC-ju koji je označavao kraj ili početak izložbe. Uz to, postojao je i mali filmski program, u kinu u toj zgradi i toj instituciji, međutim, iako smo mislili da smo te projekcije čvrsto povezali s izložbom, nekako se činilo da je riječ o dodatku, a ne o istinskom dijelu izložbe. Glavni razlog bio je taj da smo za ta prikazivanja mogli koristiti samo termine vikendom u podne i u jedanaest navečer, dok su “glavni termini” bili rezervirani za komercijalne umjetničke projekcije koje je Künstlerhaus trebao kako bi prodao što više kino ulaznica (ili iz ekonomskih razloga) ...

Michael Loebenstein: Što je pomalo neobično, budući da “umjetničku” projekciju razlikuje od filmske projekcije – dok ih se u stvarnosti ne može razlučiti! Je li te to naučilo lekciju, u smislu strukturalnog okvira u kojem filmske projekcije moraju biti smještene unutar umjetničkog događaja?

Alexander Horwath: Jest. Godine 2001., bio sam u kustoskom timu za multidisciplinarnu izložbu/festival po nazivu “Du bist die Welt” (“Vi ste svijet”). Zamislila ju je Hortensia Völckers i također se odvijala u Künstlerhausu. U tom sam slučaju bio više “kod kuće” zato što sam preuzeo dio koji se odvijao u kinu Künstlerhaus – svojevrsni festival od četrdeset filmova, s tri projekcije dnevno, ukupno šest tjedana. Budući da su “odjeli” blisko surađivali i kao grupa razvili oblik i sadržaj cijelog događaja, to je za mene bilo vrlo plodonosno iskustvo. Koristili smo pojedinačnu, “disciplinarnu” stručnost i preuzimali određene pojedinačne odgovornosti, ali

smo istovremeno i snažno shvaćali da zajednički stvaramo “mnogostruko” vremensko i prostorno iskustvo. To vidim kao svojevrsni model za projekte u takvom međuprostoru. Osim filmova prikazivanih u kinu, izložba je uključivala i nekoliko instalacija pokretnih slika, ali je svakom posjetitelju – u smislu kako su promatrano vrijeme, promatrani prostor, “probijanje” zvuka i slike i modus recepcije strukturirani samim radovima – bilo jasno da su to različiti tipovi “radova pokretnih slika” s različitim pojedinačnim staništima. To su bile instalacije oko kojih se moglo tumarati u galerijskom prostoru, takoreći “bezvremenski”; video radovi koje se moglo gledati kao da “gledate televizor”; a bile su tu i “instalacije za kino” koje se tradicionalno nazivaju “filmovi”. James Benning ironično je upotrijebio taj odličan izraz – “instalacije za kino” – kada je predstavio svoj film *casting a glance* (Bacanje pogleda) u Gloria-Kinu u Kasselu na Documenti 12. Kao alternativni naziv za “kino projekciju”, naravno zvuči prilično strano za filmsku osobu; to je “eksperimentalni izraz”. On normalnu filmsku situaciju promatra očima “Marsovca” iz umjetničkog svijeta koji nikada ranije nije čuo za kina i filmove, ali koji zna što je galerijska instalacija.

Tijekom ovih godina promatranja širenja filma i filmskih elemenata u umjetničkim izložbama, naišao sam na nekoliko izvrsnih radova koje vjerojatno ne bih vidio nigdje drugdje, ali sam također postao sve skeptičniji prema određenoj retorici umjetničkog svijeta koja je pratila to širenje, osobito kada govori o “slobodi” i “neovisnosti” koju posjetitelj filmske instalacije uživa u odnosu na

“autoritarni” jedan ekran, iskustvo fiksiranog stolca kino posjetitelja; ili o “refleksivnosti” koju instalacija stvara u odnosu na “iluzionarno” oćaravanje filma. Sve se to doima poput mlake jeke ili smiješnog remake-a polemika Proširenog fima iz 1960-ih i 1970-ih. Svojedobno, te su polemike imale mnogo toga na svojoj strani protiv “željeznog”, u usporedbi s njima, kulturalnog aparata srednjestrujaškog filma i konzervativne muzejske prakse. Ali danas, u uvjetima post-fordizma gdje se očekuje da svaki građanin i potrošač bude “prošireno”, promjenljivo, multiosobno, multiosjetno stvorenje, “novi muzej” sa svojim proširenim, višeekranskim iskustvima i svojim “slobodno tumarajućim”, “refleksivnim” posjetiteljima zapravo je postao primjer onog što se nazivalo aparatom vladajuće klase – baš poput trgovačkog centra. Njemački teoretičar Volker Pantenburg detaljno proučava povijest odnosa filmsko-umjetničkog svijeta. Nedavno je predložio nešto što smatram zaista točnim: da će postati nužno razviti kritiku navodno “oslobađajućih” i “pobuđujućih” Crnih kutija u muzejima sličnu političkoj kritici navodno “neutralnog” galerijskog modela Bijele kocke, koja je nastala u 1970-im.

Michael Loebenstein: Znači, u nekoj mjeri filozofsko i političko čitanje poput tvog suprostavlja Film kao modernističku, radikalnu alternativu “konzumerizmu” modela umjetničke izložbe... ili tematskog parka ili trgovačkog centra? Ili – ovo bi moglo biti pomalo pretjerano – digitalnoj izložbi *online* filmske baze podataka!

Alexander Horwath: Riječ je o tome da ni u kritičkoj

filmskoj teoriji ni u svakodnevnom iskustvu kino posjetitelja više ne vrijedi pogled na filmskog gledatelja kao zatvorenika – fiksnog vremena i prostora te iluzija koje se bacaju prema njemu ili njoj. Čak bih ustvrdio, pomalo okrutno i još uvijek priznajući jedva smanjenu moć *blockbuster* filma, da je u današnjoj društveno-ekonomskoj i kulturalnoj klimi prostorno i što se trajanja tiče “nefleksibilan” prostor filma potencijalno pogodniji za refleksivno ili kritičko iskustvo svijeta putem slika od mnogih muzejskih prostora. Iz perspektive sadašnjih “vladinih praksi” film svakako više nije hegemonijski “idealni prostor”, jednostavno više nije dovoljno fluidan, “proširen” i ometajući.

Michael Loebenstein: Budući da si naglasio suradničku, interdisciplinarnu dimenziju svog programa iz 2001. godine, dok si zamišljao program Documente, jesi li cijelo vrijeme mislio o FILMSKOM programu, ili si se poigravao idejom šireg načina isprobavanja drugih oblika prikazivanja? Jesi li ušao u raspravu s Rogerom Buergelom, kustosom Documente 12, oko koncepta predstavljanja filma unutar izložbe?

Alexander Horwath: Ne baš. Kada su me Buergel i Ruth Noack, su-kustosica Documente 12, pozvali da pridonesem “prisutnosti filma” na izložbi, prva stvar oko koje smo se složiti, gotovo entuzijastički, bila je da stvorimo odvojeni prostor za film. Također, bilo je od početka jasno da će biti znatno manji broj instalacija pokretnih slika na izložbi – u usporedbi s Documentom 11 (2002.), na primjer. Mislim da je pošteno reći da smo svo troje bili

posve svjesni slijepih ulica koje su određene strategije uključivanja filmskih radova u izložbe dosegle u tom trenutku. Velika popularnost filma u umjetničkim izložbama danas (kao i izložbi “filmova u umjetnosti”) obrnuto je proporcionalna u odnosu na broj uspješnih prezentacijskih modela koje smo vidjeli. I ne govorim o povijesno orijentiranim prikazivanjima Proširenog filma poput “Into the Light” u Whitney muzeju ili “X-Screen” u bečkom MUMOK-u, ili o umjetnicima kao što su Anthony McCall, James Coleman, Stan Douglas, Tacita Dean ili Matthew Buckingham koji su razvili jedinstvene i vrlo uvjerljive načine rada s filmom ili para-filmom u kontekstu instalacija; oni podjednako doprinose i filmskoj povijesti i povijesti umjetnosti. Ono o čemu govorim su različiti pokušaji, uglavnom kustoski, ali često i samih umjetnika, da postojeće filmove pretvore u pseudoinstalacije ili u blijeđe plazma slike na zidu.

No, budući da Buergel i Noack također imaju čvrstu podlogu u filmskoj teoriji i stalni su kino gledatelji, pitanje kako prikazati film na Documenti nije bilo nimalo sporno. Također su se složili s mojim prijedlogom da to mora biti program s povijesnog gledišta; mislim da se to dobro uklopilo s njihovim vlastitim nastojanjima da u izložbenim prostorijama pokažu mnogo ne-suvremene umjetnosti. Na kraju, oko 40 posto programa bili su suvremeni radovi, nastali tijekom prošlog desetljeća, a šezdeset posto stariji radovi.

Na početku naše rasprave, stvarni prostor za filmski program u Kasselu nije bio još određen, samo smo se složili

da to mora biti filmski prostor. Govorilo se neko vrijeme i o *multiplex* kinu smještenom u centru grada, ali osim određene ironije ili “protu-intuitivnih” efekata koje bi to moglo imati, ta se ideja nije pokazala idealnom. A kada sam čuo za Gloria-Kino u Kasselu koje je izvorno otvoreno 1955., iste godine kao i prva Documenta, a koje je nedavno bilo obnovljeno, bilo je jasno da će to biti savršeni filmski prostor. Tada je dobilo smisao ograničiti program na ono što sam nazvao “drugom polovicom filma”, počevši s filmovima od ranih do sredine 1950-ih koji su mogli biti prikazani na Documenti 1 pa sve do danas. Nekoliko presudnih primjera moderniteta u filmu može se locirati u filmskoj kulturi u razdoblju nakon neposrednog poraća, a to se vremensko razdoblje dobro poklopila s “Deleuzeovskim rascjepom” u filmskoj estetici između slike pokreta i slike vremena.

Michael Loebenstein: Zanimljiva tvrdnja, budući da Deleuzeov koncept veze između promjene u narativnim modusima (talijanski neorealizam, na primjer) te političkih i ontoloških uvjeta nakon Drugoga svjetskog rata na neki način uvodi filmskopovijesni argument u okvir onoga što se uglavnom shvaća kao filozofska studija.

Alexander Horwath: Njegove su mi dvije knjige o filmu odavno važne. Bila je razumljiva odluka početi seriju s Rossellinijevim *Viaggio in Italia* (1954.), zbog posebno neobičnog i dirljivog načina na koji se bavi vremenom i trajanjem, dramom i “nedramskim”, poviješću i starošću, smrću i otuđenjem, slavom i anonimnošću, režiranim i nerežiranim, i tako dalje. To vodi prema neko-

liko “kine-političkih” genealogija koje sam želio da program pokrije. Međutim, bilo je za mene isto tako važno da postavim dva druga “početka”, da bi se suprostavio preuskom gledištu narativnog autorskog/art filma. Zato sam uključio film maloga raspona, ali vrlo zanimljiv, *The Sun Shines Bright* Johna Forda iz 1953., kao način da uvedem komercijalni studijski film od samoga početka. I također kao način da povežem filmsku politiku “u povlačenju” s onom koja je “na horizontu”, bez njihovog sukobljavanja u progresivističkom smislu. Zapravo, i Fordov i Rossellinijev film loše su prošli na blagajnama kada su izašli 1953./54., možda zato što su bili istovremeno i “prenazadni” i prenapredni ... Treći “početak” je izvučen iz takozvane marginalne tradicije avangardnih, nezavisnih ili – kako ih danas zovu ljudi iz muzeja – “filmova umjetnika”. Ovdje, također, s klasičnom avangardom 1920-ih i 1930-ih koja više nije aktivna i s predratnom dokumentarističkom tradicijom koja je izgubila svoj zamah, nekoliko novih pristupa filmskom mediju “ručne izrade” postali su vidljivi tijekom 1950-ih. U programu su ih predstavljali filmaši kao što su Helen Levitt, Robert Breer, Roger Tilton, Guy Debord, Peter Kubelka, Bruce Conner i Vittorio de Seta.

Michael Loebenstein: Kakva je veza između tvog načina programiranja i aktualne rasprave o filmskom “kanonu”? To je vjerojatno u javnoj raspravi najvidljiviji aspekt “programiranja kao kustoske prakse”: koji su 100 ključnih filmova svih vremena, ili kako je tvoj prethodnik u Filmskom muzeju, Peter Kubelka, rekao: Što je film?

Alexander Horwath: Ako “kanon” shvaćamo u njegovom izvornom smislu, bilo u religiji ili u antici – kao stvarne naloge (pravila) – ne mislim da uopće možemo govoriti o filmskom kanonu. Postoji kasnija verzija, naravno, Bildungskanon, koja se – u njemačkom govornom području – odnosi na koncept obrazovanja iz 19. i 20. stoljeća za dobrog, kulturnog građanina. Povijesno se primjenjivao na književnost, umjetnost, glazbu, ali nikada na film – ili samo u smislu korištenja filma kao “modernog oruđa” za širenje znanja o starijim umjetnostima. U njemačkim obrazovnim politikama filmski medij je kao bogato kulturno područje samo po sebi ušao u taj svijet vrlo polako, možda 1970-ih; postalo je vidljivije u obrazovanju tek posljednjih nekoliko desetljeća. Ali određena nezainteresiranost s kojom je dočekan pokušaj da se uspostavi filmski kanon za djecu u školi oko 2000. govori mi da to nije način kako se treba time baviti. Ne samo zato što se film smatra “anarhičnim” ili divljim i često je biografski povezan s antiškolskim aktivnostima, nego i zato što je ideja “Bildungskanona” kao takva postala visoko ugrožena vrsta. Postala je zamijenjena nečim što bismo mogli nazvati “Aufmerksamkeitskanon” – “kanon pažnje” umjesto “obrazovni kanon” – i djeluje različito, iako ne demokratskije od svojeg prethodnika.

Film, koji je bio glavni faktor u rastu masovne kulture od ranog 20-og stoljeća, i sam je doprinio ovoj mutaciji. Danas nismo više u ropstvu uzvišenih ili arogantno autoritativnih učitelja umjetnosti ili književnosti (ili filma) koji “znaju sve” i govore nam o kanonu, nego smo okruženi listama bestsellera, “toplomjera” umjetničkog tržišta, TV procjenama, ljestvicama

uspješnosti koje ostavljaju malo sumnje o “najvažnijim” djelima; one također određuju koji su najvažniji pojedinci u određenim područjima. Mislim da su “pravila” koja dolaze iz tih izvora danas znatno učinkovitija u smislu stvarnog oblikovanja kanona, od školskog obrazovanja starog stila.

Sve to je način da kažemo da se “kanoniziranje” događa sviđalo se to nama ili ne. To je veći povijesni proces koji se sastoji od mnogih, manje ili više vidljivih struja koje doprinose. Uključuje sve od sitnih struja ili “mikro-doprinosi” koji svaki kritičar, učitelj, festival ili muzejski urednik programa, konzervator radi svakoga dana kada bira da se bavi određenim radom ili umjetnikom, do glavnih struja ili “makro-doprinosi” koje provode snažno medijalizirani diskursi poput nagrada Američke akademije, ljestvica box office-a (i kako novinari na njih reagiraju), ili dnevnog reda televizijskog programiranja. Postoji i srednja razina koja je prilično utjecajna: politike DVD izdanja velikih studija ili bitnih tvrtki poput Criterion Collection; određena razina izdavaštva filmoloških knjiga, osobito University Presses i Coffeetable books; i sadašnji svijet umjetnosti, sa svojom sklonošću ka re-kanoniziranju ili gotovo “re-mejking” ranije pozicije u nezavisnom filmu kao mogućnosti povijesti umjetnosti.

Za kustosa-programera u filmskom muzeju to znači dvije očite stvari: a) da moraš akutno biti svjestan svih tih “struja” i kako mijenjaju smjer tijekom godina, b) da su tvoji osobni izbori definitivno (politički) dio tog procesa – ali da su samo dio, što znači da je njihov utjecaj na širu ljestivu ograničen.

Ipak, posao je neizmjeran, ako mislimo na Benjaminovu

tvrdnju da se “u svakom razdoblju iznova mora pokušati odmaknuti naslijeđe od konformizma koji bi ga mogao nadvladati.” Na njemačkom: „In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“ U potpunosti se slažem.

Postoji dihotomija koju često čujemo od kritičara ili iz našeg vlastitog zanimanja – između “kanonskog” tipa programiranja i “antikanonskog”. Mislim da je to lažna dihotomija. Prvo zato što je kanon neke osobe (ili lokalne filmske kulture) drugoj osobi nepoznati kontinent. Jesu li Karl Valentin, Mae West ili Monte Hellmanov *Two-Lane Blacktop* (1971.) dio filmskog kanona? U bečkoj filmskoj kulturi rekao bih da jesu – ali vjerojatno u Bombayu ili u Norveškoj nisu. Redatelj Willi Frost jest kanonski u Japanu i Austriji, ali gdje još?

Ono što pokušavam reći jest da se čini pojednostavljeno da se “buntovnički” zahtjeva programiranje “protiv struje”, kao što je i samo slijediti ono što netko smatra postojećim kanonom. Ja bih radije banalno birao dvostruku strategiju programiranja filmskog muzeja koji aktivno priznaje oba zahtjeva u isto vrijeme: a) uzima u obzir i uvijek iznova propituje radove i umjetnike koji se čine središnjim na drugim kulturnim platformama kao što su sveučilišta, filmska literatura, novinarstvo, dvd izdavaštvo, televizija, itd. – Mislim da kao javne institucije dugujemo svojim biračima da dajemo određenu reprezentaciju onog što se “općenito smatra” važnim u filmskoj povijesti, iako to uvijek moramo biti spremni

propitati. I, b) da stalno ističemo manje poznate ili takozvane “marginalne” pozicije u stvaranju filmova – te da ih stavimo na istu razinu vidljivosti i važnosti kao i one koje su više “kanonske”. Za mene, kao gledatelja, najproduktivniji i najkreativniji programi su oni koji se istodobno poigravaju s energijama afirmacije i subverzije/konfrontacije. Kao gledatelj, zaista se želim stalno ponovno vraćati i ponovno procjenjivati radove koje se visoko cijeni, ali želim konstantno biti svjestan svih divnih stvari koje su “strojevi” stvaranja konsensusa u našem društvu isključivali iz gledanja. Mislim da oba tipa radova mogu samo imati koristi ako se promatraju u takvoj “prijateljskoj” napetosti između “kanonskih” i “nekanonskih”, kakav god bio pojedinačan slučaj. To je možda više svojevrsna zajednica nego napetost, ili možda oboje.

Također sam ponešto kritičan – ili konzervativan – prema sadašnjem “antikanonskom” trendu u programiranju koji nastoji osnažiti “kontekst” na štetu “teksta” (individualnog rada). Pod “kontekstom” ne mislim na grupiranje filmova prema “žanru”, “filmašu”, “studiju”, “razdoblju”, “zbirci”, “stilu” itd. (to nisu strani koncepti filmu, mislim da su valjani kriteriji za stvaranje programa), nego mislim da grupiranje filmova prema većim temama ili konceptima koji imaju trenutačni promet u našim kulturnim i društvenim raspravama. Često je u takvim prikazivanjima pojedinačna snaga filma od male važnosti sve dok su tamo “sadržajne-veze” s temom. U tom slučaju, kustos-kao-filozof, kustos-kao-umjetnik, kustos-kao-kulturni teoretičar često koristi film samo

kao ilustraciju za njegovu ili njezinu društvenu pronicavost. Za mene to nije kustostvo, nego pogrešno teoriziranje. Znam da se takav poziv za stalnu ravnotežu kulturalno/tematskih razmišljanja s estetskim može činiti pomalo zastarjelim danas. Ali, barem za kustosa filmskog muzeja, mislim da je to jedini put. Mislim da istinski, ludo, duboko trebamo tu ravnotežu kako bismo učinili da se važni radovi istaknu kao radovi, da budu pamćeni i preneseni u budućnost kao djela sa svojim specifičnim povijestima i kvalitetama, ne samo kao “reprezentativni primjeri” ove ili one društveno-kulturne konstelacije.

Na neki način, to me vraća primjeru Documente. Do određenog stupnja, pokušao sam uzeti u obzir četiri temeljne ideje koje je Roger Buerger predložio na početku kao svoje smjernice za razmišljanje o cijelom izložbi – “Je li modernost naša antika?”, “Što je goli život?”, “Što činiti? (Obrazovanje)” i “Migrirajući oblici”. No ubrzo se ispostavilo da ih moram, iako posve dijelim pogled svijeta na koji te riječi upućuju, posve preobličiti u filmski-specifične pojmove, uključujući i odnos filma prema politici, naravno – inače bi program postao slabi oblik ilustracije. Možda još uvijek jest, ali nadam se da sam u procesu razmišljanja o njemu, ponovnog vraćanja i biranja pojedinačnih filmova završio na mjestu koje je jedinstveno za medij s kojim sam se bavio. Pretpostavljam da sam mnogo mislio o aspektu “kanonskog” tijekom cijelog rada, ali nadam se s twistom: Zar ne bi bilo divno kaka bi stanovnici Kassela i stanovnici umjetničkog svijeta koji prate program izašli

s nizom neizmerno različitih filmskih iskustava koji odbijaju srasti u kanon ili “antikanon”i ne mogu se podvesti pod naslove kao što su “film umjetnika” ili “umjetnički film”? Mislim da se prevladavajući koncept filma u umjetničkom svijetu danas i prevladavajući koncept umjetnosti u filmskom svijetu danas moraju zakopati pod branom iskustava koje stvaraju potrebu za novim konceptima – ili stvaraju mogućnost za neke vrlo stare koncepte da ponovno žive.

To je tako nemoguće razmišljanje, naravno, ako pogledaš kako se čine unaprijed namještene sve pojave ljudskog života. To je vjerojatno čak idiotska pomisao, misliti da jedan dugački ljetni program u jednom kinu može promijeniti mišljenje ljudi o tome što film jest i što bi film mogao potencijalno biti.

Michael Loebenstein: Mislim da je preoblikovanje mišljenja ljudi o filmu putem čina predstavljanja program hrabar trud, u svakom slučaju. Kako možeš nadići pasivan, vjerojatno autoritaran način mišljenja na strani publike, koji “izdržava” ili samo prihvaća tvoj izbor filma, splet programa kao “sadržaja” koji je omogućen, i posve su nesvjesni kustoskog mišljenja koji prethodi svakom aspektu tvog oblikovanja izložbe: arhitektonskog ambijenta, mehanizma filma, kulturno-povijesnih implikacija programiranja, i tako dalje?

Alexander Horwath: Pogotovo ako to nije tvoj grad, i ne možeš biti tamo cijelo vrijeme. Što je zapravo nešto o čemu se prerijetko raspravlja kada govorimo o kus-

toskom poslu: teško je ili otuđujuće raditi s udaljenosti. Tada se kustostvo može brzo pretvoriti u suho “stvaranje programa”.

Kada naglasimo mišljenje da kustos mora biti duboko uključen u stvarnosti iz kojih filmovi dolaze, njihov materijalan život do sada, arhiv, zbirke, naslijeđe kojim je film prenošen itd., svakako moramo naglasiti drugi kraj procesa – stvarnosti kada i gdje film postaje slučaj javnog života, projekcija, komunikacija s publikom. Mislim da mogu reći da smo na Documenti, s neizmernom pomoći nekoliko ljudi, stvarno pokušali uzeti u obzir sve te materijalne stvarnosti otkud je film došao, koje kopije ćemo pokazati, kako ih prikazati u svim njihovim različitim stanjima i oblicima i omogućiti im da dišu. Ali činjenica da sam morao biti u Beču gotovo cijelo vrijeme dok je prikazivanje živjelo u Kasselu svakako je bila slaba karika u cijelome lancu. Zavidim Rogeru Buergeru i Ruth Noack na mogućnosti koju su imali da fizički iskuse i budu dio predstave svaki pojedinačni dan; oni su zaista mogli dovršiti svoj kustoski rad tijekom tih sto dana.

(prevela Tanja Vrvilo)

Tanja Vrvilo

FILM IVANA MARTINCA: TAKTILNOST U ZALJEPcima

FILM BY IVAN MARTINAC: TACTILITY IN SPLICES

FILM IVANA MARTINCA: TAKTILNOST U ZALJEPcima

Tanja Vrvilo

*Zaljepak. To je film. Filmska artikulacija rođena je iz zaljepka. Film ne krije svoje podrijetlo. Možeš pogledati filmsku vrpcu i zaljepak će ti reći kako je film nastao. On nije skriven. Zaljepak je poput ozljede, stvaralačko načelo... Moć filma ostvarena je sa zaljepkom.*¹

810

SCENA: Ivana crta krug, objašnjavajući da ne zna pisati.

PLAN: Detalj

KUT: Gornji

POKRET: Bez

DUŽINA: 2 sekunde i 10 sličica

Filmom Stradanje Ivane Orleanske Dreyer okreće presudnu stranicu svojeg stvaralaštva. U njemu on eksponira cjelokupnu sferu ljudskog bića u kojoj dominiraju nađon, želja, podsvijest, vjera, moral, mistika, metafizika, čulnost, smrt. Jednom jedinom genijalnom gestom on ruši visoku zgradu njemačkog ekspresionizma koji je težio da unutarnji doživljaj sugerira putem vanjske stilizacije. Dreyer radi obrnuto i mnogo efikas-

*nije na način da predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rađa iz najdubljih čovjekovih ponora.*²

Sve ili ništa

*Intenzitetna montaža je moj izraz, kojim sam se koristio na klupskim tečajevima dvadesetak godina, a vizualno sam je prikazivao kao filmski "kardiogram". Tri su mi izraza bila bitna u objašnjavanju montažne strukture cijelog filma - intenzitetna montaža, filmski "kardiogram" i "toplina" kadra.*³

Filmske slike Ivana Martinca pulsiraju u spojevima živog i neživog, vanjskog i unutarnjeg, vidljivog i nevidljivog, zamrznutih prizora života i neodređenosti predmetnog svijeta, fiksiranih u slojevima statičnih i pokretnih sličica kao lice-potiljak, slika-blank: "stalni obrati 'vrućeg' i 'hladnog', u kojima vruće rashlađuje hladno, hladno zagrijava vruće: zagrijavaње peći ubacivanjem snježnih

gruda".⁴ Njegove su kontemplacije fizičke, a egzaltacije duhovne, kratki spojevi nastaju u zaljepcima: "golem dio filma nalazi se u zaljepku, spoju između dva kadra koji se ne vidi na projekciji. U tim spojevima ima više kinestetičkog naboja nego u kadrovima."⁵ No, "zaljepci" su i unutar kadra, a njihov ritam intezivira "kardiogram" i disanje filma. Martinčev animizam vraća filmskom organizmu inteligenciju stroja: "mozak filma: dužina kadra; oči filma: svjetlost; udovi filma: plan, ugao, pokreti kamere, pokreti u kadru; i duša filma: zvuk."⁶ Film tijela, mozga i duše. Najvidljiviji organ je koža filma, vrpca. Sada, mrtva tvar ili fetiš, prva žrtva "smrti filma", iskorijenjena riječ, povijesna koža u arheologiji medija.

Godina 1968, (8 mm, crno-bijeli, oko 10:30 min). Nakon natpisa na bijeloj podlozi *SVE ILI NIŠTA* slijede dva tipična Martinčeva kadra svakodnevice na rivi, poveznica rezom skrivenim prolaskom autobusa. Usporeno kretanje potkopava izvornost zbilje, kao i nedijgetički zvuk usporenenih zvona. Motrište "lažne" skrivene kamere, očito fikcijske, samo "materijalno" dokumentarističke,

usmjereno je prema rivi, a u međuprostoru od bližeg do dubljeg plana prolaze, stoje, zakrivaju se, privlače pozornost, ljudi, automobili, autobusi, različitih (ne) oština. Slijedi natpis (01:40⁷) *INTERLUDU*. Protuslika: sada riva "uzvraća", kamera snima tipične Martinčeve promatrače u čekanju, koji gledaju prema pučini. Protuzvuk: u zvučnoj podlozi Joan Baez pjeva o ljubavi i smrti:

Well when I'm dead and in my coffin,

With my feet turned toward the sun,

Come and sit beside me darlin' ...

Slika više nije usporena, niti je kamera statična, sada se promatrači ne kreću: prepoznatljiviji muškarci iz Martinčevih filmova, često zaklonjeni iza sunčanih naočala. Kamera "skriveno" snima njihove potiljke, profile, detalje očiju, usana, dim od cigareta, sunce koje blješti na njihovim licima, odraz gledanog, onog prvog dijela filma, u staklima naočala. To je vizualno-akustički prostor bilo gdje, ili barem prostor lišen jasnih odrednica: prostor koji određuje glazba. Nakon natpisa *SVE* (03:34) niže se devet "međukadrova" koji eliptički lociraju taj pogled prema pučini u predvečerje: tamno more, crni Marjan, barka, zvonik Svetog Duje, lučka kapetanija, siluete ljudi. Slike, uz zvučno preklapanje, traju dok ne završi balada *East Virginia*. Četvrti dio (05:17) počinje natpisom *ILLI*, a orgulje Cézara Francka uvode u stan, možda redakciju, gdje se, čini se, sastaje ili radi nekoliko muškaraca i žena.⁸ Na početku, izrazito podeksponirana prostorija je snimana iz druge sobe, kroz vrata, čiji okvir čini crnu optičku masku, a

pogled neprestano zaklanjaju tijela koja ulaze, prolaze, saginju se ili stoje ispred kamere. U sobi je nekoliko izvora svjetla, a ulasci u ta područja čine dijelove tijela trenutno nadeksponiranima. U fluidnom protoku silueta montiranom po glazbi, vidljivih i "sprženih" dijelova tijela i "praznih" lica, konstruiramo prisutne među kojima je i Martinac, dok razgovaraju, puše, piju, kreću se u, čini se, malom prostoru s "istim" slikama na zidovima. U dubini, kao uporište, nazire se stol prekriven novinama i papirima, za kojim jedna osoba cijelo vrijeme tipka na pisačem stroju. Na njegova leđa i na pisači stroj pada jak snop svjetla, koji koreografija zaklanjanja svjetla i pogleda statične kamere pretvara u usporeno bljeskanje, a novinske natpise i fotografije u linije i mrlje. Natpisom *NIŠTA* (07:39) počinje epilog filma. Kamera uranja u likvidnu teksturu ljudske i filmske kože, povećanje kao približavanje. Niže se serija detalja, na trenutke toliko krupnih da postaju apstraktni: haptički, vizualno opipljiv prostor očiju, trepavica, obrva, kose, usana, naočala, kože, jagodica prstiju, ruku, usana koje govore, ali su za nas "gluhe". Povratak na detalj ruku na tipkovnici pisačkog stroja, prsti tipkaju po slovima. Rez na novinsku fotografiju lica mrtvog Che Guevare i na kadar u kojem kamera vrlo krupno klizi nad njegovim izbljedjelim, nadeksponiranim golim grudima, dok je ne prekine bijeli blank.

Ovaj paradigmatički film Martinčeva *undergrounda* sabire niz inovativnih postupaka i tragove načela koji na različite načine prožimaju i druga njegova djela. Prije svega, redateljeva je prisutnost očita, intimistički, os-

obni metafilmski rukopis zahvatio je sva izražajna sredstva; svi se Martinčevi filmovi bave filmom. Očudjenje zbilje čini vidljivim strukturiranost filma, naglašena upotrebom natpisa, odsutnošću govora i prizornih šumova te osobito retoričnošću glazbe, u ovom slučaju vokalne, pa time i "tekstualne". Defabuliziranje i kvazidokumentarno snimanje metodom skrivene kamere onih koji to znaju i onih koji to ne znaju rezultira, u Martinčevim filmovima, principom nađene priče, odabiranjem lica iz gomile, bivanjem s njima, a zatim nekom vrstom povratka i mrtve točke (ovdje je ta točka fotografija mrtvog revolucionara, u *I'm mad* prazni stolci, u filmu *Život je lijep* zid, u *Kući na pijesku* lebdeći retrovizor, u *Dioklecijanu* životni ciklus na stepenicama). To u cijelosti podrazumijeva uokvirenu strukturu, glazbeni motiv ritornell ili ronda (naslov kratkog filma iz 1962), cikličke forme: uvijek je riječ o krugu. Film *Sve ili ništa* zaokružuju dva suprotna povećanja, dvije vrste filmskog "prodiranja", prividno sporijeg tijeka vremena: usporeno kretanje gomile i kolaž detalja u epilogu. Oba su načina depersonalizirajuća i nadindividualna, kao i inzistiranje na potiljcima i oduzimanje pogleda, snimanje u gotovo svim filmovima. U filmu *Život je lijep*, primjerice, kamera isprva kroz odškrinuta vrata promatra isječak svijeta, a zatim ulazi u taj svijet smjestivši se iza žene i muškarca (Dunja Adam, Lordan Zafranović), snimajući ih u planu-protuplanu, ali ne njihovih lica nego potiljaka. Kamera, ponekad nadzorno statična, ponekad manualno ekstatička, lovi dva tipa gesta: s jedne strane, sličan gestus bliske zajednice koja zna da je snimana, a čine ga individualne estetske geste, položaj tijela u

iščekivanju, ono prije ili ono poslije zbivanja; a s druge strane geste zaista "ulovljenih", onih koji ne znaju da će biti snimljeni, *gestus* okoline. Slike mrtve prirode proizvode mrtvo vrijeme, Martinčevi filmovi obiluju slikama agresivne temporalnosti i kontemplacije. U *Sve ili ništa* takvi opisni kadrovi, nalik Ozuovim "međukadrovima", čine samostalnu sekvencu naslovljenu SVE. Tipične su slike-vrijeme prizori vrtuljka sa sputanim brodicama i biciklima koji se okreću u filmu *Mrtvi dan*, ili scena jedrenja u *Kući na pijesku*, a ponekad čine cijeli film, kao slike *Ateliera Dioklecijan*. Uzbudljive prijelaze, šok-rezove, iznenadne promjene ritma povezuje, na razini strukture, vizualno-auditivna serijalnost: udvajanje, multipliciranje, suprotstavljanje, vraćanje uvijek drukčijeg istog. Martinčeve su spirale sveobuhvatne, zahvaćaju slojeve prolaznog i "izdržljivog", pjeska i stijena, egzistencijalnog i metafizičkog: djeluju "od dna prema vrhu". Martinčevi "rukom rađeni" filmovi stvarani su paralelno sa svjetskim modernističkim strujama narativnog i nenarativnoga filma, zajedno s različito imenovanim strujama neoavangarde i eksperimentalnog filma, od metričkog/strukturnog, metaforičnog, do liričnog. Tajni preteče njegove filmske metafizike kriju se u teorijama vizualizma i mirakulizma povijesnih avangardista, a očita je povezanost s filmovima stanja, potisnute naracije u kojima je "čovjek stvar koja gleda i stvar koja je viđena", redateljja poput Dreyera, Ozua, Bressona, Antonionija, Resnaisa, Kiarostamija.⁹ Posebno su bliski osjećaju filma redateljja američkog *undergrounda*, a tim nazivom Martinac u svojim filmovima (kao prvi čisti *underground* navodi *Sjenke* Johna Cassavetesa

iz 1959–61. i *Vežu* Shirley Clarke iz 1961) imenuje prevladavajuće stanje otuđenosti, nedostatka žudnje da se nešto dosegne.¹⁰ Žudnja se u Martinčevim filmovima otkriva kao užitak proizvodnje "čistog" filma. U sceni "podzemne" aktivnosti u stanu *Sve ili ništa*, kao iz radionice Philippea Garrela, u vrućini i bljeskanju slika tijela, glazbe, dima, mraka vidimo "srce filma". To su kategorije koje "daju tijelo".¹¹ Tome otkrivenome "svemu" ili "ničemu" u scenama stana, promatranja pučine i međukadrovima, vraćamo se u *Kući na pijesku*, u zajedništvu scene jedrenja i samoći epiloga te međukadrovima stvarnog i/ili snovitog prostora. Oba filma je izuzetnom senzibilnošću snimio Andrija Pivčević, kao i većinu filmova koje Martinac nije sam snimao. Osjećaj bliskosti bez riječi, koji u Martinčevim filmovima iskazuju stalna lica grupe filmaša-prijatelja, proizašao je iz zajednice koja se naziva splitski filmski krug.

Odakle dolazi film, ili ispred crvenog zida

Kultna "splitska škola" – a taj naziv ukazuje na osobitu povezanost filmaša okupljenih oko Kinokluba Split – ostala je, u kontekstu manjinskog dijela naše manjinske kinematografije (u smislu, deleuzovsko-guattarijevske egzistencijalno-estetičke situacije), manja (s izuzetkom post-klupskih i post-praških filmova Lordana Zafranovića) od srodnog joj zagrebačkog (iniciranog u antofilmu i GEFf-u) i beogradskog ("crnog", političkog) filmskog kruga. Ta tri prostora slobodnog, tada najnezavisnijeg mogućeg filmskog istraživanja, kinoklubovi Zagreb, Split i Beograd, nastala su zahvaljujući širem

fenomenu kulturne amaterizacije u poratnoj Jugoslaviji. To povijesno i političko ishodište našeg alternativnog filma bit će istodobno njegova sloboda i njegovo "prokletstvo", danas još zanimljivije s obzirom na težinu zavisnosti takozvane nezavisne kulture. Kinoamaterizmu su pak korišteni u samim počecima filma i pionirskim istraživanjima prvih tvoraca, a filmski klubovi su procvatili u razdoblju povijesne avangarde, vremenu prvog mogućeg rascjepa između dominantnog, industrijskog filma i filma kao umjetnosti, deklariranog filma umjetnika. Filmovi druge avangarde/neoavangarde iz 1950-ih i "postavangardi" koje su uslijedile, nazivaju se općenito eksperimentalnim, a cijeli se taj "vizionarski" rod mrviti unedogled, prema nekoj naglašenoj formalno-tematskoj odrednici. Neki su se nazivi ustalili (poput strukturalnog filma), za što su bili osobito poticajni prijedlozi i analize P. Adamsa Sitnaya, a neki drugi nazivi proizlaze iz stalnih tehnološko-materijalnih, proizvodno-prikazivačkih, formalno-estetičkih mutacija. Šezdesetih će se individualistički pristup, nastao u opoziciji s dominantnom kinematografijom, u Francuskoj imenovati politikom autora i Novim valom, a u Sjedinjenim Državama isprva *undergroundom* (u tekstu Stana Vanderbeeka 1961, pa Ken Jacobs, a nakon 1962. postaje sveprisutan), a zatim, sveobuhvatno i najnepreciznije, nezavisnim filmom. Metafore i epiteti za to "nešto drukčije", zaista su brojni. Taj film je antifilm, nefilm, protufilm, čisti film, apsolutni, alternativni, film s akcentom, strani film, manjinski, osobni, subverzivni, opozicijski, nevidljivi, utopijski, prošireni, vizionarski, film treće kinematografije, nekomercijalni,

niskobudžetni... Paradoksalno, naše specifično filmsko amaterstvo-autorstvo uporno se imenuje po neautor-skom produkcijskom modusu amaterskim ili neprofesijskim filmom. Moguće je biti i majstor tog filma: Ivan Martinac, profesionalno arhitekt, 1964. je imenovan majstorom amaterskog filma.¹²

Hrvatski filmski savez je kao svoje prvo DVD izdanje objavio sedam restauriranih kratkometražnih Martinčevih filmova, ključne osobe Kinokluba Split i jedinstvenog autora domaćeg filma.¹³ Osim naslovnoga filma izdanja, *Monologa o Splitu*, izbor čine izvrsni, stilski različiti *Armagedon ili kraj*, *Mrtvi dan*, *Život je lijep*, *I'm mad*, *Atelier Dioklecijan* i *Sve ili ništa*, snimljeni od 1961. do 1968. u Splitu, nakon točke povratka u njegovu "sudbinskom krugu", a u razdoblju najuzbudljivijih prevrata u svjetskom filmu. Martinac se vratio u rodni grad nakon studija arhitekture u Zagrebu i Beogradu (nakon što je 1962. diplomirao), te jedanaest kratkometražnih filmova snimljenih u Kinoklubu Beograd. Autor je sedamdeset i jednog kratkometražnog i jednog dugometražnog filma, *Kuće na pijesku*. Martinac je pjesnik, objavio je deset knjiga poezije, brojne tekstove, *Filmsku teku* i dvije "knjige umjetnika". Prva je izniman filmološki artefakt, rekonstrukcija Dreyerove knjige snimanja *Stradanja Ivane Orleanske* s opisanim tipičnim fotografijama za svaki kadar, koje je snimio filmaš Ante Verzotti, a druga je osobna monografija, njegova "teorija sineasta", asketska knjižica objavljena 2001, na 41. godišnjicu stvaralaštva. Ti su fragmenti njegov abecedarij, pedagogija, bilješke o vlastitom poimanju filma, u kojima najavljuje zapise

"o magičnosti i mističnosti filma" pod naslovom *Uska vrata*, *uski prolaz* i drugi dugometražni film *Dnevnik*, nastavak *Kuće na pijesku*.¹⁴ Martinac je "totalni" filmski autor: scenarist, često i snimatelj, montažer, redatelj svih svojih filmova, a montira je filmove i drugih filmaša. Svoje filmove dijeli po proizvodnom (manualnom) metru na kratkometražne i dugometražne, zatim, na one u kojima (u cjelini ili djelomice) prevladava montaža ili realno vrijeme. Eminentno montažni, Martinčev je manifestni film, *Monolog o Splitu*.

MONOLOG O SPLITU (16 mm crno-bijeli, 07:21, 1961–62), montaža atrakcija filma-glazbe¹⁵, gradi ritmičku napetost na iskonskoj filmskoj privlačivosti prizora erosa i tanatosa, a kao ogranak "melodija svijeta", sa Splitom kao modelom, postaje filmski bolero malog mediteranskog grada. Martinac je "čovjek s filmskom kamerom": film je snimio sam, kamerom iz ruke. *Monolog o Splitu* počinje njegovim koracima koje slijedi njegova podnevna sjena, a završava izlaskom iz podzemnog mraka na dnevno svjetlo. Slika, doslovno, nastaje kao produžetak njegova tijela. U središnjem dijelu tog protetičkog okvira, kamera-oko-koje-hoda, koju pokreće cikličnost Ravelova Bolera, krade društveni gestus grada: kupališta, pjace, njegova stana. U gomili ljudi na Bačvicama Martinac skrivenom kamerom lovi ono malo, detalje tijela, radnje popravljanja kupaćih kostima, provlačenja prstiju kroz mokru kosu, prolaske tijela kroz vodu, kožu na suncu, uzdignute ruke, privatno-javne svakodnevne trenutke tjelesne ugone: one Kracauerove prirodene

afinitete medija ka nepredviđenom, nepriređenom, beskonačnom toku života. Tim prizorima iz života sukobljava bezvremenu mrtvu prirodu groblja Lovrinac, njezinu simboliku križeva, kamenih spomenika, napisanih imena, fotografija te gradski kamen i arhitekturu koja ga, kroz mrak "uskih vrata, uskog prolaza" i procjepce svjetla, vodi u podzemlje velike Dioklecijanove grobnice-spomenika. Spirale prolaznog i vječnog, zemaljskog i onostranog, Martinčevim riječima, svode život na pravu mjeru. Nad slikom lebdi i transparentna površina preklapajućih i suprotstavljenih oblika i materijala, apstraktni, ritmizirani sloj linija i krugova, mekanog i tvrdog, kratki spojevi vrućeg i hladnog. Kroz podrumska otkrivena vrata, na zidu otkrivamo sjenu drugoga, zatim sjena ruke ulazi u detalj zida s desne strane i izlazi, a Martinčeva kamera-oko prstima lijeve ruke dodiruje nabore zida. Iz zida probija voda iz živih, propusnih slika gornjeg svijeta.

Dvadeset i dvije godine poslije, u *KUĆI NA PIJESKU*, jedinom dugometražnom filmu (35 mm, boja, 1984–85, 84:46 min ili "122.064 vizualno-vremenska fotograma"¹⁶), Josip (Dušan Janičević) u prvome snu ulazi kroz uska vrata u mračni prolaz. Izmjene svjetla i tame te kruženje kamere u mraku za svjetlom upućuju na podrumske slike *Monologa o Splitu*. Detalj zida pred kojim se kamera zaustavila vlažno je crven, a ta autoreferencijalna slika negdašnjega Martinčeva dodira postat će za Josipa anticipativna. Josip je u prvom snu, pred crvenim zidom, vidio prvu sliku vlastite smrti.

San drugi, ili Stela Gaja Utija

*Poslat ću na selo svoje odjeveno tijelo... A za to vrijeme ja sâm ležim u svojem krevetu, lagano pokriven žuto-smeđom dekom.*¹⁷

Poslijepodne u kući, Josip užurbano iz sanduka vadi jas-tuke i deku, namješta kauč, gasi svjetlo te u sljedećem kadru, uz metalni zvuk zvona, nedvosmislen filmski signal, ulazi u san. Nekoliko kadrova vrta, čempresa, crepova na krovu povezujemo s prizorima iz prvoga sna, ali i sa stvarnim okolišem arheološkog muzeja gdje smo, dvije scene ranije, vidjeli da Josip radi. Josip, kao i u prvome snu, prodire u vlastitu “unutrašnjost”. Sada je horizontalni, labirintski prostor razgranatiji, a Josip se zaustavlja ispred Stele, nadgrobnog spomenika pomorca Gaja Utija iz 1. stoljeća, nađenog u Salonu. Gaj Utije je Stelu podigao za sebe, svoju konkubinu Klodiju Faustu i brata Publija Utija. Ispod njihovih poprsja je natpis na latinskom, čiji epigram glasi: “Mnoge zemlje i mora prodoh putujući svuda, dug svoj vratih u rodnom ležeći, pokopan, kraju. Kamen stoji sad sam, i ime, nikakav trag.”; a ispod natpisa je reljef lađe, znak pokojnikova zanimanja. Od tri lika od vapnenca jedan je posve izbrisan: nestao je Gaj Utije, na mjestu njegova poprsja ostala je uglačana udubina do sačuvanog para, Klodije Fauste i brata. Njihove kamene oči širom su otvorene, a geste paralelne: desnu ruku drže na grudima. Rez na Josipa vani, koji rukom prelazi preko široke kamene ograde, naslanja se leđima na nju i gleda u daljinu. U subjektivnom kadru, iz dubine se polako, duž rive, približava

crna figura Laure, dok ne prođe ispred kamere. Rez na Stelu: vide se brat, Klodija Fausta i udubina. Kamera polako klizi preko kamenih lica, s bratova na lice Klodije Fauste, u sljedećem kadru s Laurina potiljka na Josipov, a zatim na barke na moru, od kojih dvije posve otplove iz kadra, a treća se iz vanjskog prostora drži za bovu. “Slijepo polje” konopcem vuče bovu, a preko te “žice” čujemo zvuk telefona. Neočekivano, vidimo Josipa, u istoj odjeći, u arheološkom muzeju, slijedimo ga u grad, kroz kamenu prolaz s arkadama prema Mirjani. U prolaz nas je uvela španjolska glazbena tema, a izveo nas međukadar sunca koje se probija kroz krošnje i kadrovi kamene kuće sa crepovima. Podsjećaju na početni krakolik sna, iako se španjolska tema nije prekinula. Sekvenca Stele zasebna je pjesnička cjelina, povezana živim i kamenim rukama, kamenim licima i živim potiljcima te zaustavljenom barkom kao lajtmotivom filma. Čitav film ima neuhvatljiv “rad snova”, sve se događa u svijesti, i to još u svijesti “spavača” ili mjesečara, posve izvan svijeta. Osim toga, Martinac ne mijenja izvanjski svijet, ili podjednako mijenja sve slojeve postojanja. Filmsko izlaganje razvija se prema tragičnom kraju, naizgled kronološki, ali dvojbeno je koliko je vremena uistinu prošlo te JESENI, ZIME, kako nam je navijestio natpis. Ne znamo ni što se uistinu događalo izvan Josipove svijesti ili čak izvan kuće. Signali su namjerno nejasni: i u odjeći i u zvuku; slika i zvuk neprestano se preklapaju, pa nakon prve “prijevarе” postajemo oprezni. Očito, Josipa, kao fokalizatora toga stanja svijesti u egzistencijalnoj krizi, nadzire “središnja inteligencija”: sveznajući autor. A što se tiče zagonetne Stele, Josip

će se u posljednjoj ispovijesti u epilogu filma predstaviti kao Gaius Utius, a Martinac će svoju monografiju iz 2001. posvetiti, među ostalima, Gaiusu Utiusu i njegovoj ljubavnici Klodiji Fausti. Film je intimistički, monološki, autobiografski i autoreferencijalan: film u prvome licu, slobodnog neupravnog govora, s autorom kao protagonistom, dok promatramo različite likove u različitim stvarnostima. Ta (ne)prisutnost eksplicitna je u filmu *I’m mad*, u kojem naslovno “ja” filma grade Martinčevi pokreti kamere i montaža, a ne nepomično tijelo osamljenog promatrača skrivenog pogleda, okrenutog prema pučini (glumac-medij je filmaš Ranko Kursa). Sitney taj postupak smatra temeljnom značajkom liričnog filma, imenujući tako distinktivnu formu unutar avangardnog/eksperimentalnog filma: “*Lirični film naglašava filmaša iza kamere kao protagonistu filma u prvome licu. Slike filma su ono što on vidi, snimljene tako da nikad ne zaboravljamo njegovu prisutnost i kako reagira na svoju viziju. U liričnoj formi nema više junaka: umjesto toga slika je ispunjena kretanjem, a to kretanje, kamere i montaže, stapa se s idejom čovjekova promatranja. Kao gledatelj, vidimo intenzivno iskustvo viđenja medijatora.*”¹⁸

Čest motiv udvajanja slike, slike u slici, koji se u *Kući na pijesku* barem utrostručuje, javlja se i u filmovima *Sve ili ništa* i *Atelier Dioklecijan*, a treća slika u filmu *ARMAGEDON ILI KRAJ* (8 mm, crno-bijeli, oko 11 min, 1964) je mentalna slika u rekonstrukciji kraja ljubavi između Nje i Njega (Dunja Adam i Martin Crvelin). Izmjenjuju se njihove “stop-fotografije”, kretne zaustavljene u detalju,

krupnom i bližem planu, s crnim blankovima. Intermedijalnost druge slike stvara zagonetni i ključni prekid, zaustavljanje ili usporavanje vremena, koji će se raznoliko razvijati u više Martinčevih filmova, najčešće kao trenutak svijesti. U nekoliko kadrova (sve krupnijih bližih planova), vidimo Nju kako sjedi i u rukama drži uokvirenu sliku. Napokon, okvir kadra postaje okvir slike: biblijski motiv, štala, razaznajemo obrise ikonografskih likova, a u središtu tamne slike svijetli bijelo dijete-Isus, neobično povijeno. Nakon kadra slike, film nakratko oživljuje, ali njegove sada pokretne slike i dalje prekidaju crni blankovi. Mijenja se i glazba, instrumentalnu (Count Basie) zamjenjuje vokal Raya Charlesa, a glazbena petlja, kao mantra i jedini zvuk, verbalizira naraciju filma:

I’m under your spell

Just like a man in a trance

Please unchain my heart let me go my way ...

On sam za svojim stolom karta, pije, puši; Ona nanosi puder na lice, kamera fiksira njegove prste i usne, njezine usne i oči, njihovu kožu. Ona polako, noseći sliku, prilazi njegovu stolu (tada prvi put vidimo da su bili vrlo blizu, u istoj prostoriji), sjeda i na stol stavlja sliku djeteta-Isusa okrenutu naopako. *Armagedon* se vraća izmjeni stacionih slika i crnih blankova (08:49): retrospekcija zaokružuje film, a nju i njega baca u prošlost, u sjećanje, te smo slike već vidjeli. Zadnji je kadar njezin krupni plan, u koji polako sa strane ulazi svjetlo i širi se, dok posve ne sprži i vrpcu u lice.

Martinčeve osobe gledaju negdje drugdje, skrivaju, uskraćuju i odgađaju pogled, česta fiksiranost kamere i njezino “fiksiranje” sa zumovima i panoramama simulira moduse skrivene i nadzorne kamere. U *Kući na pijesku*, kamera u kući stoji na samo dva položaja, jedan je u prizemlju, a drugi u potkrovlju, otuda zumiranjem i panoramiranjem nadzire Josipa i njegove predmete. Ona čeka, na svom je položaju prije negoli Josip uđe u kuću i ostaje u prostoriji nakon što on izađe. Poput Ozuove figure voajerizma. Ili Robbe-Grilletove “škole pogleda”. Osobito je tjeskobna scena u kojoj Josip odlazeći u krevet, iznenada ustaje i zatvara tom pogledu vrata “pred očima”. Kamera tada zumira do vrata i zuri u žuto svjetlo Josipove svjetiljke koje probija kroz neprozirno staklo. A Martinac rezom ulazi unutra, na krupni plan nepomičnog Josipova lica na jastuku, sve dok Josip ne podigne ruku i ne ugasi (tom pogledu) svjetlo. U Martinčevom “kino-oku” pogledi se reflektiraju jedni u drugima, sve može gledati i sve može pogled uzvratiti. Parkirani automobil hvata pogled kamere u vanjskom retrovizoru, a tijekom vožnje protu-pogled uzvraća unutarnji retrovizor i vjetrobransko staklo. Martinac u prvome kadru Josipova povratka kući uvodi taj slijepi pogled zrcala. Josip prođe pokraj automobila prema kući i izađe iz kadra, a za njim bljeska prazan odraz bočnog retrovizora. Skrivena, prazna, “izgorena”, “nestala” lica kristalizirana u praznim zrcalima. “Zrcalo koje ne odražava ništa arhetipski je čovjekov strah, a još užasnije kada se koristi umjesto lica...”¹⁹ Postupak je nejasno povezan s Josipom, on ga “nosi sa sobom” i u bolnicu i u muzej, a podjednako je zagonetna podudar-

nost dviju nepokretnosti: pogleda iz Jakovljeve kuće i lika Mirjane.

Josip tijekom filma i gleda i ne gleda, njegove su oči “širom zatvorene”. Jedina izmjena pogleda u filmu je u tramvaju, između Josipa i kćeri Katarine. No, je li i to san? Vjerojatno nije, sudeći po prizornim šumovima. No, sumnju unosi insertirana vizija Laure, kojoj je također uskraćen pogled, kao prekid tog jedinog uzvraćenog pogleda *Kuće na pijesku*. Također, Josipova rečenica s audiokazete o uskoj ulici koju sanja, koja ostavlja “neprijatan dojam da jedva ima mjesta za dvije osobe koje hodaju usporedo, a te dvije osobe koje hodaju usporedo najčešće su bile moja kći Katarina i njezina majka Laura”. Osim toga, Josipovo stvarno ili snovito putovanje počinje montažnim spojem njegova bližeg plana u vjerojatno stvarnoj, a posve fantastičnoj, možda najljepšoj sceni *Kuće na pijesku*, slici-glazbe u sceni jedrenja (koja evocira Martinčeve promatrače okrenute prema moru i motiv barki iz kratkometražnih filmova), kada se “crni kapetan” osvrće prema pučini, a intenzivira rezom na fotografiju djevojčice koju smo više puta vidjeli na zidu iznad njegova kreveta. Pogled kamere klizi s fotografije na svjetiljku i na Josipovo lice na jastuku s rukom preko očiju, a zatim rezom prelazi na vožnju vlakom prema Zagrebu s krajolikom u kretanju, snimljenim kroz prozor vlaka, pri čemu se glazba s jedrenja dugo ne prekida, a vraća se i u Zagrebu. Čini se da Josip spava, ali možda je riječ o nečemu drugom, jer je u istom položaju s rukom preko očiju bio i Ivan kada ga je Josip posjetio u bolnici.

Osjećaj straha i strah od osjećajnosti ²⁰

*Još jednom - prolazim, još jednom, duž tih hodnika, tim salonima, galerijama, u tome zdanju – iz nekog drugog vijeka...*²¹

Kulminacija filma, sekvenca o krivnji, kojoj prethode ek-spozicija i čvorište, a koju razrješuje epilog, u *Kući na pijesku* počinje natpisom: *Odakle dolazi večer*. Nakon pet sve bližih, skokovitih kadrova sata na zvoniku noću, ulazimo u prazno prizemlje kuće, gdje kamera, kao i dotad, već čeka Josipa. Čujemo otključavanje ulaznih vrata, ulazi Josip, prvi put u svečanom crnom odijelu i bijeloj košulji s kravatom, i zaključa vrata. Kamera z-mira prema njemu do bližeg plana, on u profilu polako spušta glavu, dok zvonik ne odbroji jedanaest puta, a zatim je iznenada podiže, gledajući “kroz” zatvorena vrata. Rezom, naglašenim glazbom, prelazimo na noćni kadar vani u kojem se Josip u drugoj odjeći, pognutih leđa penje kamenim stubama. Ulazimo u otrpije nam poznat prostor sna ili vizije. Oniričku atmosferu potiče glazbena tema sna i mračan prolaz s arkadama (nalik prolazu iz prvog, dnevnog sna), koji vodi Mirjani. Iznenaadni gornji rakurs otkriva ceremoniju za okruglim stolom: Josip, Jakov, Mirjana i trojica muškaraca (iz scene jedrenja) jedu ribu i piju vino. Iza tog temeljnog kadra, a snimljen s istog položaja, slijedi (nalik dvaput viđenom prizoru u restoranu) bliži plan Josipa kako jede ribu, a zatim četiri kadra, u kojemu kamera s istoga mjesta snima osobu za stolom: Jakovljević potiljak krupno, bliži plan Luke i Ivana, Mirjanin profil krupno te Ivanov. Jedu polako, ne razgov-

araju i ne gledaju se. U sljedećem kadru kamera mijenja položaj: Jakov u bližem planu, u profilu, sada energičnije jede ribu i pije vino. Rez na bliži plan Mirjane koja pije vino; pored nje vidimo i dio Josipove ruke, a zatim se on pomiče, čini se da je ustao. Rez na Markov profil. Kamera je nasuprot Mirjane, nju vidimo u širem planu, a zakloni je Josip, prolaskom ispred kamere. Ivanov potiljak, pa rez na bliži plan Mirjane. Tada kamera preskače rampu, u širem planu je Mirjana s leđa, u kolicima, a pored nje prazan Josipov stolac. Ponovno skok: rez na Mirjanu u krupnom planu, ona prvi put u filmu podiže pogled i gleda u pravcu kamere i Josipova izlaska. Neočekivano, njezin subjektivni kadar-sekvenca postaje statično motrište kamere u potkrovlju: u dubini poznate nam sobe je Rembrandtova *Židovska nevjesta*, s lijeve strane stol sa svjetiljkom, a s desne otvorena balkonska vrata. Čujemo zvuk koraka, a zatim, u uskom okviru balkonskih vrata vidimo Josipa, u crnom svečanom odijelu s početka sekvence, kako hoda na balkonu, a onda iznenada uđe u sobu, krene prema kameri, vidimo njegovo lice (slika-smrt?), izađe u “slijepo polje” s lijeve strane kadra i otvara (posljednji put) ugasi svjetlo. Kamera polako zumira prema *Židovskoj nevjesti*, taj već viđeni, sada tamnije crven “ulazak u sliku” je Josipov, sve dok okvir kadra ne postane i okvir slike. Čujemo zvuk napinjanja revolvera. Kamera “fiksira” žensku i mušku ruku s grudima sada više žene nego djeteta. Pucanj i blank. Ova sekvenca traje 6:16 minuta i njezin jedini “govor” je tekst početnog natpisa. Međutim, njezine smo dijelove vidali tijekom filma kao niz zasebnih ponavljajućih i varirajućih zagonetki ili anticipacija. Cijeli se film zas-

niva na brojnim preklapajućim motivima i nekoliko lajt-motiva, uvodeći u ekspoziciji filma i ključni modus udvajanja: motiv dvojnika. Protagonist uvodne sekvence na aerodromu je Jakov Kostelac (Branko Đurić), a kada mu se pridruži Josip Križanić, doimaju se kao braća. Josip je arheolog, a Jakov sudac. Jakov je i jedini (prisutni) lik u epilogu, gdje će preuzeti Josipovu kuću i identitet, tvoreći tako okvirni glavni lik, nalik pripovjedaču. No, Jakov nije pripovjedač, a središnji dio pripovijesti, bez obzira na oniričku temporalnost vezanu uz Josipovo stanje svijesti, nije retrospekcija. Središnja svijest filma je, naglašeno, Martinac, koji je planirao i nastavak *Kuće na pijesku*, film *Dnevnik*, s Jakovom kao glavnim (i jedinim) likom (ali drugim glumcem); jer “obojica su zapravo Kafkin Josef K”²², a izvanjsko gledište je ostvareno, između ostalog, koreografijom mehaničkog oka kamere i eliptične montaže koja čini različita vremena istodobnima. Ekspozicija ili uvodni dio uokvirene pripovijesti, do Jakovljeva dolaska, navodi na barem dva pogrešna traga: prvi je već spomenuta mogućnost da je Josip središnja svijest filma, a drugi da će ga film slijediti neopazice. Naime, u kratkometražnim Martinčevim filmovima slike trenutno ostvaruju tjelesnu, duševnu i egzistencijalnu napetost, a scena na aerodromu evocira početnu napetost trilera, melvilleovskog *film noir*a, suspens bliži filmu detekcije nego filmu stanja; ništa ne sluti strogost kamere, koju će naglo izazvati lik Josipa. Za početak, u sceni čekanja, mi “normalno” vidimo Jakovljevo lice i cijelu figuru. On promatra, hoda, puši, njegov svakodnevni gestus u čekanju ne izaziva posebnu pozornost, kao ni

njegovo bezglasno tijelo, napokon, sam je i ne govori. Međutim, s Josipovim dolaskom kamera “uzmiče”: iz dubinskog plana aerodromske zgrade snimljene u totalu, izdvajaju se, polako se približavajući, dvije slične osobe, od kojih prepoznamo Jakova, prilaze automobilu, Jakov sjeda prijeda, a Josip straga, gdje će biti i kamera. Josip nas prebacuje iz širokog (vanjskog) prostora aerodroma u skućeni (unutarnji) prostor automobila. U vožnji do njegove kuće gledamo ili prijeda Jakovljević potiljak ili bočno suhi i industrijski krajolik. Martinac skriva Josipovo lice. Iz nekoliko rečenica doznajemo da se vratio s arheološkog nalazišta u Španjolskoj, da je poslao ploču španjolske glazbe Mirjani i da mu je Jakov ostavio u kući kruh i dva jogurta. U slici je izvor glasa Jakovljević potiljak, a Josipov glas je bestjelesan. Slušamo i bestjelesni radijski glas o splitskom problemu s otpadom i reciklažnim centrom. Šutnja i skrivanje govornika ponavljat će tijekom filma, toliko da će prerasti u “kompulzivnu” metodu, nalik Kiarostamijevoj permutaciji nepokazivanja. Likovi šute, a kada govore ne vidimo im lica. U nekoliko kratkih ili bezuspješnih telefonskih razgovora govornici su okrenuti leđima, nekoliko izgovorenih riječi s nepoznatim osobama čujemo i “vidimo” iz dubine kadra, Katarinina poruka je bestjelesna (glas i glazba s audiokazete), kao i Josipova “ostavština za života”, jedina dulja ispovijest (njegov dnevnik s audiokazete). Ta rašivenost ili odlijepljenost glasa od rubova kadra čini da su sadržaji svijesti odvojeni od osobe koja ih u tom trenutku izriče. Njihovu unutrašnjost predstavlja izvanjski, nevidljivi dio, “slijepo polje”, crna rupa, glas tko zna čiji, niotkuda.

Martinac ih je razlijepio. Retorički najsnažniji jedini je Mirjanin pogled. U prvoj sceni u kojoj joj Josip prilazi (već spomenuti nastavak sekvence Stele) vidimo je u širem planu s leđa u kolicima, s njezine desne strane je gramofon: spoj njezina nepomičnog tijela s dva “sredstva kretanja”. Uz to, u kadru, nasuprot nje, a okrenut prema njoj, čeka prazan stolac. Josip joj prilazi s leđa, ljubi je u kosu, spušta crvene ruže u njezino krilo, sjeda na taj stolac, ali time “ispada” iz kadra, u ništa. Slijedi širi plan Mirjane prijeda, s ružama, zatvorenih očiju i skupljenih ruku kao pri molitvi. Nalik Josipovoj gesti u restoranu prije ručka. Na trenutak, kao jedina reakcija na Josipov dodir i dodir ruža, automatski su se pomaknuli prsti njezine ruke. Dodir u prazno, nigdje. A taj ili drugi prazni Josipov stolac vidjet ćemo pokraj Mirjane i u viziji obreda, možda (samo)žrtovanja. Mirjanin pogled uvodi u kulminaciju ili katastrofu filma. To je Orfejev pogled. Vidio ga je (osim nas) Josip u svojoj viziji. Taj pogled prodire u *Židovsku nevjestu* i čini da Josip pred slikom nestane. Na tom će nam mjestu, na podu ispred slike, u epilogu filma Jakov otkriti jezovit bijeli krug, bijelu zjenicu sa crvenom mrljom. Josip je već “ulazio” u tu sliku, nakon susreta s Katarinom u Zagrebu, ili u tom snu. Kadar je snimljen s istog položaja kao i scena samoubojstva, vidimo Josipa za stolom kako bezuspješno nekome telefonira, čini se Katarini ili Lauri. Snimljen iz profila, prvi put pogleda prema slici u dubini i središtu kadra: kamera zumira prema Rembrandtovu zagrljaju muškarca i žene-djeteta. Njihove ruke dodiruju se na njezinim grudima, muška ruka podsjeća na

Josipovu dok je držao Katarinu u tramvaju. Nakon nekoliko kadrova lica i ruku, vidimo detalj crvene haljine i još krupniji detalj crvene zrnatosti. Crvena tekstura vraća film na crvenu zrnatost vlažnog zida iz prvog sna, kojemu je prethodio prolaz kroz mračan hodnik, arkade i kružno kretanje kamere u potrazi za svjetlom. A portret muškarca i žene te njihove ruke (možda oca i kćeri uoči kćerine udaje, po čemu je imenovan) zrca-li se i u (preostalom) paru i njihovim rukama na *Steli Gaja Utija* u arheološkom muzeju. Paramnezija: Josip je vidio istinite slike o svojoj smrti. Dva su Martinčeva kratkometražna filma iz 1966. (iz male serije o smrti) naslovljena: *Sanjao sam smrt* i *Ja gledam smrt, smrt gleda mene*. Film se, krećući se naprijed, vraća natrag, njegova rola odmatanjem se puni. Motivi kruga, vira, svitka, spirale, labirinta preklapaju se u premotavanju i konačnom odmatanju vrpce.

REVIEW, ili sve što se događa nekom, događa se svima

*Ali što se zbiva kada se ono što vidiš, iako iz daljine, čini da te dodiruje grabežljivim kontaktom, kada je samo viđenje neka vrsta dodira, kada je viđenje kontakt iz daljine? Što se zbiva kada se ono što je viđeno nametne tvom pogledu, kao da je pogled osvojen, dodirnut, stavljen u dodir s pojavom?*²³

Osjeti dodira, njuha i okusa, pripadaju filmskim “razlikama”, film ih krade sinestezijom. “U *Kući* gotovo da nema ‘dodira’. Ima, doduše jedan mali dodir, kada Križanić donosi cvijeće Jakovljević sestrini Mirjani, ali to su samo

dva kadra²⁴, tvrdi Martinac. No, Martinčevi su filmovi taktilni. Nizovi šok-spojeva, fiksiranja, prodiranja u sliku čine intenzivan fragmentarni prostor opipljive vizualnosti.²⁵ *Kuća na pijesku* gradi pulsirajući taktilni prostor kroz ritual paljenja i gašenja prekidača za svjetlo: koreografiju dodira-svjetla. Ponavljajuća, banalna gesta pretvara kuću u prostor života ili neživota: Josip, krećući se kroz prostor, pali i gasi prekidače te trenutno izmjenjuje svjetlo i tamu, vodi nas svojim dodirom. Josipovo posljednje gašenje svjetla je dodir mraka prije pucnja. Josipova gesta živi i poslije njegove smrti, kada Jakov ulaskom u kuću nakon samoubojstva preuzima kretanje prijatelja, nesvjesno i neumitno ponavlja njegove radnje, dodiruje iste prekidače. A poslije, u završnoj sekvenci vožnje gradom, ponavlja i Josipovo nervozno trubljenje: “sve što se događa nekom, događa se svakom”, fragment je natpisa koji nas uvodi u taj, posljednji dio filma. Jakov dolazi do Josipovog mini studija i pritisne tipku. Čujemo Josipov bestjelesni glas: “Otkako sam se vratio iz Ampuriasa, gotovo svake noći sanjam neku usku, usku ulicu...” Detalj mini-studija: *REVIEW*. Jakov polako pritišće tipku u vraća Josipov glas na početak. Akustična ostavština, stranica lirskeg dnevnika, koliko otkriva, toliko i skriva. Da li ju je Josip snimio Jakovu, Lauri, Katarini, sebi, ili je to Martinčeva retrospekcija “mrtvog čovjeka” u različitim sadašnjostima?²⁶ Audiovrpca se odmotava tijekom kadra sekvence u kojem kamera sa svog položaja u potkrovlju dovršava petnaestminutnu koreografiju preuzimanja Josipovog kretanja, dok ne mirno hoda, izlazi iz okvira i vraća se, puši i sluša:

“(...) Iz noći u noć sanjam tu usku ulicu, i snijegom prekrivenu i dok je umivaju kiše otkidajući komadiće žbuke, i u ljetnim posljednjepodnevima dok kolnik isparava, a onomad, što je i meni bilo prilično čudno, u njoj se pojavio riđi, kao oganj riđi konj, snažno se propeo iz bivši iz kamena nekoliko iskri i otkasao ni brzo ni polako. Što to znači? Je li to upozorenje da treba prihvatiti igru koja se oduvijek igra između mudrih i ludih, ili da se barem treba ponašati kao da smo je prihvatili? Je li to zbir svih iskustava i čuvstava od kojih ni jedno nije posebno uzbudljivo ili pak prigovor za nedostatak hrabrosti? Da budem iskren, ne znam, a ako sam nekad i imao neki određeni utisak, moja je stara navika da svim i najčišćim utiscima ne dopuštam da se razviju i blagotvorno rasprostru mojim bićem, već ih sasvim novim, redovito pogrešnim utiskom smutim i rastjeram. Ja, Gaius Utius, pun neizmjerne želje za slobodom u svim pravcima. Ja, koji nisam želio preuzeti u odnosu na najbliže ama baš nikakvu žrtvu, misleći da se život može urediti na taj način da čovjek istodobno bude i sretan i usamljen. Ja, Gaius Utius Josefus Križanić, sin Antuna Križanića, profesora grčkoga i latinskog jezika, promatram svoj tako uređeni život kako se iz dana u dan do u sitnice izobličuje, kako sve više slični na kaznene zadatke u kojima učenik mora deset puta i stotinu puta ili češće napisati istu, već i zbog samog svog ponavljanja besmisleni rečenicu, s tim što se kod mene radi o kazni koja propisuje onoliko puta koliko mi vrijeme dozvoli i o rečenici koja glasi: Ništa se ne gradi na stijeni, sve na pijesku, ali moramo graditi kao da je pijesak stijena.”

Pred kraj akustično-literarne ispovijesti, zvuk zvonca na ulaznim vratima. Jakov silazi u prizemlje kuće, do ulaznih vrata, čujemo glas izvan kadra: “Josip Križanić?” “Da”, odgovori Jakov. Tijekom te brze zamjene identiteta (i postajanja glavnim likom), usred prepoznavanja i poistovječenja, Josipov glas s kazete utišan je do nerazumljivosti, a posve se zaustavlja s Jakovljevim povratkom na potkrovlje. Jakov zamijeni Josipovu vrpču kazetom koju je donio poštar. Ne materijalni dječji glas s audiokazete, (ondašnje) suvremene varijante zakašnjele *dee ex machine*, kaže mu: “Dragom tati za pedeseti rođendan, Katarina.”

Fantazmatski vremenski stroj Martinčeva filma povezuje klaustrofobičnu arhitekturu grada i kuće mentalnim relacijama. Martinčevi su likovi obrazovani, nedjelatni, emotivni, usamljeni i nepokretni; sekvencu jedrenja, doslovno, povezuje pet usamljenika s pet jedrilica na pučini. Njegov izgubljeni čovjek gasi svjetlo i nestaje izvan kadra. “U toj je čaroliji lebdio kad ga je zbrisao hitac.”²⁷

U pustinji izvan kadra nestaju i Antonionijevi likovi, u bliskom spletu “krhkosti osjećaja”, egzistencijalizma i metafizike. Martinčev film o otuđenju je i film o ljubavi, u njegovu kruženju prolaznog i vječnog, zemaljskog i onostranog. Ljubav je tvar od pijeska. Josip je u svom automatizmu neoromantičar, neprilagođen, izvan svijeta poput likova koje tumače Monica Vitti i Richard Harris u *Crvenoj pustinji*. Trebao se vratiti kući brodom. Ali, Martinac nije napravio film mediteranskog neorealizma (ili siromaštva) duše. Evocirajući mit, pa i mit “vječnog vraćanja”, tematizirajući temeljne osjećaje straha,

tjeskobe, sa središnjim motivom *Doppelgänger*a, raslojenog lika, slike i svijeta, Martinac stvara film mediteranskog ekspresionizma duše, tako da: “predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rađa iz najdubljih čovjekovih ponora.” Tome pridonosi i veza s kaffkijanskim nestvarnim kao stvarnim, te pitanja političnosti: smrt kao posljednja mogućnost otpora. Ili, bez otpora: “Sve je u Kafka: ‘Ko pseto, reče on, kao da će ga sramota nadživjeti.’”²⁸ Martinac je u svojoj monografiji napisao da bi u *Dnevniku* kao jedini lik, Jakov, trebao biti Gian-Maria Volontè (lice političkog filma), koji je trebao biti Josip u *Kući na pijesku*, ali se snimanje nije moglo odgoditi na šest mjeseci.²⁹ Napisao je i da film *Lice* (dvadeset pet godina ranije) nije pristao skratiti sa 14 minuta i 13 fotogramama na televizijsku normu od 14 minuta.³⁰ Kakve su posljedice te prilagodbe “profesionalizmu”, proizišle iz žudnje za većom kreativnom slobodom, ne možemo znati. Film je dobio drukčiji lik emotivnog stranca, suspregnute gestualnosti, lice očajnika, pobunjenog “mrtvog čovjeka”; izbor je potvrdio ekspresionističko nagnuće filma.

Razmišljam o Martinčevom mutacijskom “zaljepku velikog kinestetičkog naboja”, *Kući na pijesku* i *Misi za Dakotu* *Sioux*e američkog liričara Brucea Bailliea. Spojio ih je sam Martinac, u posveti drugog natpisa *Kuće*. Njihove filmske oči dodiruju željezni otpad kroz automobilska stakla i bljeskaju u odrazu lebdećeg retrovizora. “Duša” *Mise za Dakotu* *Sioux*e skladana je u trapističkom samostanu Vina. Baillie je svoj film posvetio religioznim

ljudima koje je uništila civilizacija koja je razvila misu.³¹

Nema šanse za moj život majko

Možeš mirno žalovati

Bailliev anonimac umire usred grada s dlanovima na pločniku, a Martinčev Josip K. u “krugu” kuće ispred slike dodira.

*Prva verzija ovog teksta objavljena je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 52/2007, Zagreb, a u časopisu *Frakcija* 51/52 kao dio filmskog programa u projektu *East Dance Academy: What to affirm? What to perform?*

BILJEŠKE:

¹ Mazanee, Martin ed, 2008, *Peter Kubelka*, “Interview II (Filmography)”, Edice PAF, prev. Tereza Chocholova, str. 103.

² Dreyer, Carl Theodor, 1980, *Stradanje Ivane Orleanske*, Split: Filmska biblioteka Elipse, ur. Ivan Martinac i Svemir Pavić, str. 4, fotogram 810.

³ Martinac, Ivan, 2001, *Martinac 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960.-2001*, Split, str. 96

⁴ Deleuze, Gilles, 1999, *Cold and Heat*, u Gilles Deleuze, Michel Foucault, *Gérard Fromanger Photogenic Painting*, London: Black Dog Publishing, str. 74, Vidi: “Montažne prese (*splice*) se često dijele na vruće ili hladne, ovisno o korištenju vrućine za brže sušenje tekućeg cementa u zaljepcima filma.” u Penny, Edmund F, 1991, *The Fact on File Dictionary of Film and Broadcast Terms*, NY: Maple Vail Book Manufacturing Group, str. 199.

⁵ Martinac, Ivan, 2001: 96.

⁶ Martinac, 2001: 94.

⁷ Minutaže se u tekstu odnose na DVD vrijeme, koje je za 1/25 kraće od izvornog, filmskog.

⁸ Film je snimljen u Kinoklubu Split.

⁹ Za izraz “film stanja” Nicole Brenez predložila mi je izraz “*les films de l’ablation*” – filmovi uklanjanja, brisanja, ablacije, “izraz koji je Alain Bergala sugerirao za filmove koji se razvijaju brisanjem (narcije, osjećaja, simbola...)... ‘*Ablation*’ znači odrezati, potisnuti, odnosi se na minimalizam, na Bressona, Antonionija, Hanouna... Drugi prijevod, klasičniji i bliži izvoru bi “*les film existentiels*”, a odnosi se na Camusa, objektivizam, očaj.”, navodi iz e-pisma.

¹⁰ Martinac, 2001: 46.

¹¹ U Deleuze, Gilles “*Cinema, body and brain, thought*”, *Cinema 2 The Time-Image*, prev. Hugh Tomlinson i Robert Galeta: 1989, University of Minnesota Press, Minneapolis, str. 200.

¹² Martinac, 2001: 38. Mihovil Pansini, Aleksandar Petković i Marko Babac su proglašeni prvom četvoricom majstora amaterskog filma 1961; Ivan Martinac i Vladimir Petek 1984.

¹³ Ivan Martinac (Split, 1936 - 2005)

¹⁴ Martinac, 2001: 73.

¹⁵ Adrian Martin definira film-glazbe kao film koji pokreće glazba: “gdje se čini da glazbena podloga ili (glazbeni) kolaž vrlo teatralno usmjeravaju, nalažu ili nagovješćuju ritam montaže ili *mise en scène*...”, ili “filmovi balade u kojima zvučna podloga (*soundtrack*) postaje temeljna naracija...” iz “Musical Mutations: Before, Beyond and Against Hollywood”: 2000-2002, *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*: 2003, British Film Institute, ur. Jonathan Rosenbaum i Adrian Martin, str. 98.

¹⁶ Martinac, 2001: 95.

¹⁷ Kafka, *Franz Wedding Preparations in the Country*, in *Franz Kafka: The Complete Stories*, ur. Nahum N.

Glatzer (New York: Schocken, 1971), str. 55-56, navod u Deleuze, Gilles *Essays Critical and Clinical*, Verso 1998, str. 130.

¹⁸ Sitney, P. Adams, 2002, New York: *Visionary Film, The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford UP, str. 160.

¹⁹ Amos Vogel o filmovima Maye Deren *Meshes of The Afternoon* (1943) i Petera Kubelke *Mosaik im Vertrauen* (1955), “Misterija i otuđenje: stvarnost postoji, ali efekt je apstraktan, neobično žalostan. Najviše zapanjuje reflektirajući krug koji zamjenjuje lice; on stvara drugu razinu vizualne i psihološke stvarnosti; specifičnu, ne mitološku kao u *Meshes of The Afternoon*.”: Vogel, Amos *Film as a Subversive Art*, C.T.EDITIONS: 2005, str. 78.

²⁰ Stih pjesme *Molitva* Ivana Martinca, iz zbirke *Ulazak u Jeruzalem*, 1992.

²¹ Fragment naratorovog “glasa” ili *acousmêtra* (bez-glasne-bestjelesne shizofonije) u *L'année dernière à Marienbad* (1961) Alaina Resnaisa, scenariste Alaina Robbe-Grilleta, navod u Rodowick, D.N *Time Machine*: 1997, Duke University Press, str.102; Vidi: Robbe-Grillet, Alain, 2004, Zagreb, *Prošle godine u Marienbadu*, Ceres, prev. Gordana V. Popović, str. 20.

²² Martinac, 2001: 95

²³ Blanchot, Maurice 1981, *The Gaze of Orpheus*, ur. P. Adams Sitney, prev. Lydia Davis, Barrytown, N.Y.: Station

Hill, p. 75. Navod u Shaviro, Steven 2006, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, str. 47.

²⁴ Martinac, 2001: 95.

²⁵ “U duhu termostatičkog razumijevanja kulturalnog odmaka Marshalla McLuhana, nudim haptičku kritiku kao način zagrijavanja naše kulturalne tendencije da zauzmemo odmak.” Marks, Laura U. u *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), str. xiii

²⁶ Kratka, ali zagonetna bilješka u knjizi o 100 godina hrvatskog filma navodi samo da u *Kući na pijesku* prijatelj otkriva razloge za samoubojstvo svojeg prijatelja.

²⁷ Borghes, Jorge Luis, 1985, *Čekanje*, str. 77, prijevod Milivoj Telečan, u *Sabrana djela 1923.-1982, Aleph i druga istraživanja*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

²⁸ Martinac, 2001: 93.

²⁹ Martinac, 2001: 93.

³⁰ Martinac, 2001: 71.

³¹ Prvi natpis u filmu Brucea Bailliea *Mass for the Dakota Sioux* (1963-64, 20 min), citat Bika Koji Sjedi, poglavice Hunkpapa Siouxa (Glava kruga).

The splice. This is cinema. Out of the splice the cinematographic articulation is born.

*Cinema does not hide its genesis. You can look at the filmstrip and the splice will tell you how the film came into being. It is not hidden. The splice is like a wound, it's a creative principle... The power of cinema is achieved with the splice.*¹

810

SCENE: *Ivana is drawing a circle, explaining that she doesn't know how to write.*

SHOT: *Detail*

ANGLE: *High*

MOVEMENT: *None*

LENGTH: *2 seconds and 10 images*

With his film "The Passion of Joan of Arc", Dreyer turned a decisive page in his creative work. There, he has exposed the entire sphere of a human being dominated by instinct, desire, the subconscious, faith, morals, mysticism, metaphysics, sensuality, death. In a single in-

*genious gesture, he has demolished the high edifice of German expressionism, which sought to suggest inner experience through external stylization. Dreyer did the opposite, and more efficiently, by leaving the material world as real and quotidian, without changing its slightest detail, yet covering it with a shadow of great mystery, born out of the deepest abysses of mankind.*²

Everything or Nothing

*Intensity montage is my expression, which I used for twenty years at my courses at the Kino club, visually expressing it as a cinematic "cardiogram". Three expressions have been essential for me in explaining the editing structure in cinema as a whole – intensity montage, the cinematic "cardiogram", and the "heat" of the frame.*³

The cinematic images of Ivan Martinac pulsate in various combinations of animate and inanimate, external and internal, visible and invisible, frozen scenes of life,

FILM BY IVAN MARTINAC: TACTILITY IN SPLICES

Tanja Vrvilo

and the indeterminacy of the material world, fixated in layers of static and moving images as face-back of the head, image-blank: “the perpetual inversions of ‘hot’ and ‘cool’, in which the hot chills the cold, the cold heats the hot: heating the oven by heaping the snow-balls.”⁴ His contemplations are physical and his exaltations spiritual, with short circuits occurring in splices: “a huge part of the film is in splices, the joints between two frames that remain invisible during the projection. There is more kinaesthetic charge in those joints than in the frames themselves.”⁵ However, there are also “splices” within the shots and their rhythm intensifies the film’s “cardiogram” and its breathing. Martinac’s animism gives back an intelligence of the machine to the cinematic organism: “the brain of the film: the length of the shot; the eyes of the film: light; the limbs of the film: shot, angle, camera movements, movements in the frame; and the soul of the film: sound.”⁶ A cinema of the body, brain, and soul. The most visible organ is the skin of the film, the tape. Now, a dead material or a fetish, the first victim of the “death of cinema,” a “debased”

word, a historical skin in the archaeology of media.

The year of 1968 (8 mm, b/w, ca. 10:30 min). After an opening title on white surface EVERYTHING OR NOTHING, we see two shots, typical for Martinac, showing everyday life at the seafont, linked with a cut concealed by a passing bus. Slow motion undermines the authenticity of reality, as well as the non-diegetic sound of slowed-down bells. The view of the “fake” hidden camera, obviously fictional and only “materially” documentary, is directed towards the seafont, with people, cars, and buses of various sharpness or vagueness passing, halting, hiding, attracting attention, in the space in-between the foreground and the background. Second intertitle follows (01:40⁷): *INTERLUDIUM*. A counter-image: now the seafont “strikes back” and the camera films some of the typical Martinac’s observers in waiting, gazing towards the open sea. A counter-sound: on the soundtrack, Joan Baez is singing of love and death:

*Well when I'm dead and in my coffin,
With my feet turned toward the sun,
Come and sit beside me darlin' ...*

The image is no longer slowed down and the camera is no longer static, while the observers are no longer moving – those recognizable men from Martinac’s films, often hiding behind sunglasses. The camera is “secretly” filming the backs of their heads, their profiles, details of their eyes, lips, cigarette smoke, sun glowing on their faces, the reflection of what has been seen, namely the

first part of the film, in their sunglasses. It is a visual and acoustic any-space-whatever, or at least a space that is void of all clear determinants: a space determined by music. After the intertitle ALL (03:34), there is a series of nine “intershots”, elliptically locating the gaze towards the open sea at sunset: the dark sea, the black mountain of Marjan, a boat, the belfry of St Doimo’s cathedral, the master’s office, silhouettes of people. These images, with the sound overlapping, last until the end of the *East Virginia* ballad. The fourth part (05:17) begins with the intertitle OR, while Cézair Franck’s organs take us into an apartment, perhaps a newspaper office, where several men and women seem to be meeting or working.⁸ In the beginning, an exceptionally underexposed room is filmed from another room, through the door, the frame of which creates a black optical mask, while the view is repeatedly obstructed by bodies entering, passing, bowing, or standing in front of the camera. There are several light sources in the room, so appearances in these areas periodically overexpose various parts of the bodies. In the fluid stream of silhouettes, which is edited according to the music, the visible and “burnt” body parts, and “empty” faces, we construct the persons present, among whom we see Martinac, while they are talking, smoking, drinking, and moving within a confined space, as it seems, with the “same” pictures on the walls. Deep in the background, as a stable point, there is a desk covered with newspapers and paper, and a person typewriting ceaselessly. The person’s back and the typewriter are illuminated by a strong stream of light, which the choreography of covering light and the static

camera view have turned into a slow-motion flickering, while newspaper headlines and photographs have been turned into mere lines and blots. An intertitle NOTHING (07:39) opens the film’s epilogue. The camera dives into the liquid texture of human and cinematic skin; the blow-up as way of getting closer. There is a string of details, at times so large that they become abstract: a haptic, visually tangible space of the eyes, eyelashes, eyebrows, hair, lips, glasses, skin, fingertips, hands, lips that speak, but remain “deaf” to us. Return to the detail of hands on the typewriter, fingers striking at the keyboard. A cut to a newspaper photograph showing the dead face of Che Guevara, and a shot in which the camera is very closely sliding over his pale, overexposed naked breast, until it is halted by a white blank.

This paradigmatic film of Martinac’s underground combines a series of innovative techniques and contains traces of principles that permeate his other works in various ways. First of all, the director’s presence is obvious and his intimistic, personal meta-cinematic handwriting has invaded all means of expression; all films by Martinac are about film. The estrangement of reality renders the structure of the film visible, accentuated by the use of intertitles, the absence of speech and ambient sound, and especially by the rhetorical character of music, in this case vocal, which equals “textual”. De-fabulizing and pseudo-documentary filming by the hidden camera method of those who know and those who don’t, in Martinac’s films results in the principle of a found story, in selecting faces from the crowd, be-

ing with them, and then returning, reaching the dead point (in this case that point is the photograph of the dead revolutionary, whereas in *I’m mad* it is the empty chairs, in *Life is Beautiful* a wall, in *The House on the Sand* a hovering rear-view mirror, and in *Diocletian* the life cycle on the staircase). Generally, it entails a framed structure, a musical motif of ritornello or rondo (which is also the title of a short film from 1962), a cyclical form: it is always about a circle. *Everything or Nothing* is enclosed within two opposite enlargements, two types of cinematic “penetration”, and a seemingly slower flow of time: the slow motion of the crowd and the collage of details in the epilogue. Both methods are depersonalized and supraindividual, and so is the insistence on the backs of people’s heads and the avoidance of gazes, which is present in almost all of Martinac’s films. In *Life is Beautiful*, for example, the camera at first observes a segment of the world through a door that is slightly open, and then enters that world, situating itself behind a woman and a man (Dunja Adam, Lordan Zafranović), filming the backs of their heads in shot-countershot, rather than their faces. The camera is sometimes controllingly static, at other times manually ecstatic, catching two types of gestures: on the one hand, a similar gestus of a closed community that knows it is being filmed, which is comprised of individual aesthetic gestures, postures of bodies in waiting, the before and the after of an event; on the other hand, it is the gestures of people literally “caught” in action, who are unaware of being filmed, the *gestus* of the environment. Images of still life produce still time, and Martinac’s films abound

in images of aggressive temporality and contemplation. In *Everything or Nothing*, such descriptive shots, resembling Ozu’s “intershots”, combine into an autonomous sequence called EVERYTHING. Typical time-images are the scenes of a carousel with tied boats and bicycles, turning around in the *A Sombre Day*, or the sailing scene in *The House on the Sand*; sometimes it can be the entire film, such as *Atelier Diocletian*. Exciting passages, shock-cuts, sudden changes of rhythm – all of these are linked, on the level of structure, by audio-visual seriality: doubling, multiplication, juxtaposition, returning of the same that is always different. Martinac’s spirals are all-encompassing, comprising layers of the transient and the “enduring”, the sand and the rocks, the existential and the metaphysical: they operate “from bottom to top.” Martinac’s “handmade” films were created simultaneously with the global modernist tendencies of narrative and non-narrative film, together with the variously named currents of neo-avant-garde and experimental film, from the metric/structural to metaphorical and lyrical. The secret predecessors of his cinematic metaphysics are hidden in the theories of visualism and miraculism of the historical avant-garde and there is also a visible link with the films of state, the suppressed narration in which “man is a thing that sees and a thing that is seen” as in films by Dreyer, Ozu, Bresson, Antonioni, Resnais, Kiarostami.⁹ They are especially close to the cinematic feeling of directors of American underground and that is the name given by Martinac (who considered the *Shadows* of John Cassavetes from 1959-61 and *The*

Connection by Shirley Clarke from 1961 as the earliest examples of pure underground) to the prevailing state of alienation, an absence of desire to reach something.¹⁰ In Martinac’s films, desire is revealed as the joy of producing ‘pure’ cinema. In the scene showing the “underground” activity in the apartment in *Everything or Nothing*, in the vein of Philippe Garrel, in the heat and flickering of images of bodies, music, smoke, darkness, we see the “heart of the film.” “These are the categories which give a body”.¹¹ That discovered “everything” or “nothing” in the apartment scene, in gazing towards the open sea, and in the intershots, is reencountered in *The House on the Sand*, in the togetherness of the sailing scene and the solitude of the epilogue, as well as in the intershots of real and/or dream space. Both films were shot by Andrija Pivčević with exceptional sensitivity, and so were most of the other films that were not shot by Martinac himself. The feeling of togetherness without words, which is in his films expressed by the constant appearance of a group of filmmakers-friends, had its origin in the community commonly known as the Split film circle.

Where Film Comes from, or In front of the Red Wall

The legendary “Split school” – the name indicating a special link between the filmmakers working at Kino club Split – remained, taking into account the minor status of our minor cinematography (in the sense of Deleuze-Guattarian existentialist-aesthetical situation), smaller in impact (with the exception of post-club and

post-Prague films by Lordan Zafranović) than its counterparts in Zagreb (initiated in anti-cinema and Genre Experimental Film Festival - GEFF) or Belgrade ("black" and political). Those three spaces of free cinematic research, which was as independent as it could be in those times – the cinema clubs of Zagreb, Split, and Belgrade – had come into existence owing to the broader phenomenon of cultural amateurization in post-war Yugoslavia. This historical and political source of our alternative cinema would become its freedom and its "curse" at the same time, and is today even more interesting to consider regarding the burden of dependence in the so-called independent culture.

Film amateurism had its roots in the very beginnings of cinema and the pioneer research of its first creators, while cinema clubs flourished in the era of historical avant-gardes, the time of the first possible division between the dominant, industrial cinema and cinema as art, declared as the film of artists. Films of the second avant-garde or neo-avant-garde of the 1950s, as well as the "post-avant-gardes" that followed, are usually called "experimental", and that "visionary" type is further divided, endlessly, according to an accentuated formal-thematic criterion. Some of the names had meanwhile become commonplace (such as structural cinema), in which process suggestions and analyses of P. Adams Sitney played a particularly inspiring role, while others originated in permanent technological-material, productional-projectional, formal-aesthetical mutations. In the 1960s, the individualistic approach, created in opposition to dominant cinematography,

became known in France as New Wave and "the policy of authors", whereas in the USA it was first called "underground" (by Stan Vanderbeek in 1961, then by Ken Jacobs, and after 1962 universally) and later, more comprehensively and less precisely, "independent cinema". Metaphors and epithets used to describe that "something different", have been numerous. This type of cinema is anti-film, non-film, counter-cinema, pure cinema, absolute, alternative cinema, an accented cinema, foreign, minor, personal, subversive, oppositional, invisible, utopian, extended, visionary, third cinematography, non-commercial, low-budget... Paradoxically, our specific amateur-authorship has been persistently called amateur or non-professional cinema, according to its non-authorial mode of production. And yet, it has also been possible to become a master of that cinema: Ivan Martinac, architect by profession, was proclaimed the master of amateur cinema in 1964.¹²

As its first DVD edition, Croatian Film Clubs' Association published seven restored shorts by Martinac, the key personality of Kino club Split and a unique author in Croatian cinema.¹³ Apart from the film that gave name to the compilation, namely *Monologue on Split*, the selection included films that were stylistically different: *Armageddon* or *The End*, *The Sombre Day*, *Life is Beautiful*, *I'm mad*, *Atelier Diocletian*, and *Everything or Nothing*, all made between 1961 and 1968 in Split, after Martinac's return to his "destiny circle" and in the period of exciting turbulences in global cinema. Martinac returned to his hometown after studying architect-

ture in Zagreb and Belgrade (graduated in 1962) and making eleven short films at Kinoklub Belgrade. He made seventy-one shorts and one feature, *The House on the Sand*. Martinac is a poet, he published ten books of poetry and numerous essays, the *Film Notebook* and two "books of the artists". The first was an exceptional film artefact of cinematic studies, a reconstruction of Dreyer's storyboard of *The Passion of Joan of Arc*, with the descriptions of typical photographs for each particular shot, photographed (from the 35-mm print) by Ante Verzotti, while the second is a personal monograph containing Martinac's "theory of the cineaste," an ascetic booklet published in 2001, on the 41st anniversary of his first film. These fragments were his *abecedarium*, his pedagogy, notes on his personal understanding of cinema, in which he announced notes "on magic and mysticism in cinema" under the title *Narrow Door, Narrow Passage*, as well as his second feature *The Diary*, as continuation of *The House on the Sand*.¹⁴ Martinac was a "total" filmmaker: scriptwriter, often cinematographer, editor, and director of all his films; he also edited films by other filmmakers. He classified his films according to the productional (manual) "meter" into shorts and features, as well as those dominated (entirely or partly) by montage or real time. Eminently a montage film, *Monologue on Split* is Martinac's cinematic manifest.

MONOLOGUE ON SPLIT (16 mm, b/w, 07:21, 1961-62) is a montage of attractions of music images¹⁵ and building its rhythmical tension on the primordial cinematic

attraction of *eros* and *thanatos*, while as a branch of "world melodies", with *Split* as its model, becomes the film bolero of a small Mediterranean town. Martinac is "the man with the camera": he shot the film by himself, with the camera in his hand. *Monologue on Split* begins with his steps, followed by his midday shadow, and ends with the exit from underground darkness into the daylight. The image is literally made as an extension of his body. In the central part of that prosthetic framework, the camera or the "walking eye", moved by the cyclical character of Ravel's *Bolero*, steals the social gestus of the town: its beach, square, Martinac's apartment. In the mass of people bathing at Bačvice, Martinac catches with hidden camera "the small": details of the bodies, acts of adjusting the bathing suits, running the fingers through wet hair, bodies moving through the water, skin glistening in the sun, raised arms, the quotidian private-public moments of bodily pleasure: those Kracauer's inherent affinities of the medium towards the unstaged, fortuitous, indeterminate, endless flux of life. Martinac has contrasted these scenes from life with the timeless still life of Lovrinac cemetery, its symbolism of crosses, stone tombs, name inscriptions, and photographs, as well as the stone and architecture that led him through the darkness of "narrow door, narrow passage" and fissures of light into the underground chambers of Diocletian's huge memorial. Spirals of transience and eternity, the earthly and the otherworldly, reduce life to the right measure, according to Martinac. Above the image, there is a hovering, transparent surface of overlapping and juxtaposed forms and materials, an abstract, rhythmical

layer of lines and circles, soft and hard, short circuits of hot and cold. Through the cellar door, slightly open, we discover the shadow of the other on the wall, after which the shadow of a hand enters into the detail of the wall to the right and then goes out again, while Martinac's camera-eye touches the folds of the wall with the fingers of the left hand. From the wall, water is bursting out from the living, porous images of the upper world.

Twenty-two years later, in *THE HOUSE ON THE SAND*, his only feature length film (35 mm, colour, 1984-85, 84:46 min or "122,064 visual and temporal photograms"), Josip (Dušan Janičijević) in his first dream enters a dark passage through a narrow door. Alternations of light and darkness, the camera circling around in search of light, remind of the cellar images from *Monologue on Split*. The detail of the wall where the camera halts is moistly red and that self-referential image of Martinac's previous touch will, for Josip, become an anticipation. In his first dream, in front of the red wall, Josip saw the first image of his own death.

The Second Dream, or The Stella of Gaius Utius

*I'll send to the country my clothed body... For I myself am meanwhile lying in my bed, smoothly covered over with the yellow-brown blanket.*¹⁷

In the afternoon, in the house, Josip hurriedly takes some pillows and a blanket out of a chest, makes a bed, turns off the light and in the next shot, accom-

panied by the metal sound of a bell, an unambiguous cinematic signal, he enters into a dream. Several shots of the garden, cypresses, and roof tiles can be related to the scenes from the first dream, but also to the real ambience of the Archaeological Museum, where, two scenes earlier, we saw Josip working. Same as in the first dream, Josip is entering his own "inner being." Now the horizontal, labyrinth-like space becomes more branched and Josip halts before Stella, the 1st-century memorial of sailor Gaius Utius, which has been discovered at Salona. Gaius Utius erected Stella for himself, his concubine Claudia Fausta, and his brother Publius Utius. Under their busts, there is a Latin epigram saying: "I have sailed many lands and seas, travelling all over; I returned my debt by laying down to rest in my homeland. Now the stone stands alone, and the name, no trace at all." Under the inscription, there is a relief depicting a ship, which symbolizes the profession of the deceased. Among the three limestone figures, one is totally erased: Gaius Utius has vanished and instead of his bust, there is only a polished niche next to the preserved couple, Claudia Fausta and his brother. Their stone eyes are wide open and their gestures parallel: they both hold their right hand over their chest. A cut on Josip outside, passing his hand over a wide stone fence, leaning on it with his back, staring into the distance. Deep in a subjective shot, the black figure of Laura slowly emerges along the coastline, until she has passed before the camera. A cut to Stella: we see the brother, Claudia Fausta, and the niche. The camera slides slowly over the stone faces, from the brother's face to that of

Claudia Fausta, and in the next shot from the back of Laura's head to that of Josip, then to boats at sea, until two of them have sailed entirely out of the frame, while the third holds onto a buoy from the space outside of the frame. The "blind field" is pulling on the buoy by the rope and through that "wire" we hear the telephone ringing. Unexpectedly, we see Josip, wearing the same clothes, at the Archaeological Museum; we follow him through the town, through a stone passage with arcades leading towards Mirjana. We are guided into the passage by a Spanish musical theme and out of it by an intershot of sunshine bursting through the treetops and shots of the stone house with roof tiles. They are reminiscent of the initial dream landscape, even though the Spanish theme keeps playing.

The sequence with Stella is a separate poetic unit, linked by living and stone hands, by stone faces and living heads shown from behind, as well as the halted boat as the film's leitmotiv. The entire film displays elusive "dream-work", everything is happening in consciousness, moreover, in the consciousness of a "sleeper" or a somnambulist, entirely outside of the world. Besides, Martinac is not changing the outside world, or at least he is changing all layers of existence equally. His cinematic narrative is evolving towards its tragic end, seemingly chronologically, but it's uncertain how much time actually passed that AUTUMN, WINTER, as the intertitle announced. In fact, we do not even know what was actually happening outside of Josip's mind or even outside of the house. The signals are intentionally vague, both in Josip's clothing and in the sound; image and sound are

constantly overlapping, so we become cautious after the first "deception". Apparently, Josip, as the focalizer of that state of consciousness in existential crisis, is being controlled by "central intelligence", the omniscient author. And as for the mysterious Stella, in his last confession in the film's epilogue, Josip will present himself as Gaius Utius, while in 2001, Martinac will dedicate his monograph, among others, to Gaius Utius and his lover Claudia Fausta. The film is intimistic, monological, autobiographical, and self-referential: it is a film told in first person singular, in free indirect speech, with the author as one of its protagonists, while we observe different characters in different realities. That (non)presence is explicit in *I'm mad*, where the "I" from the title is built up by Martinac's camera movements and montage, rather than the immobile body of the lonesome observer whose eyes we cannot see, since he is turned towards the open sea (the actor-medium is filmmaker Ranko Kursar). Sitney has considered this procedure to be the basic feature of lyrical film, thus establishing a distinct form within avant-garde/experimental cinema: "*The lyrical film postulates the film-maker behind the camera as the first-person protagonist of the film. The images of the film are what he sees, filmed in such a way that we never forget his presence and we know how he is reacting to his vision. In the lyrical form there is no longer a hero; instead the screen is filled with movement, and that movement, both of camera and the editing, reverberates with the idea of a person looking. As viewers we see this mediator's intense experience of seeing.*"¹⁸

The frequent motif of image doubling, an image within the image, which is even tripled in *The House on the Sand*, also appears in *Everything or Nothing* and *Atelier Diocletian*, whereas the third image in *ARMAGEDDON OR THE END* (8 mm, b/w, ca. 11 min, 1964) is a mental image in the reconstruction of the end of love between Her and Him (Dunja Adam and Martin Crvelin). There is an exchange of their "stop-photographs", movements frozen in detail, in close-ups and medium shots with black blanks. The intermediality of the second image causes a mysterious and crucial disruption, arresting or slowing down time, which will evolve in various ways in Martinac's films, mostly as a moment of consciousness. In several, ever closer medium shots, we can see Her sitting and holding a framed picture in her hands. Eventually, the frame of the picture becomes a frame of the shot: a Biblical motif, the stable, and we recognize the silhouettes of iconographic figures; in the centre, there is baby Jesus, white and glistening, strangely wrapped. After a shot of the picture, the film shortly livens up, but its images, now moving, are still being repeatedly interrupted by black blanks. The music also changes: an instrumental (Count Basie) is supplemented by Ray Charles singing, while the music-loop, as a mantra and the only sound, verbalizes the film's narrative:

*I'm under your spell
Just like a man in a trance
Please unchain my heart let me go my way ...*

He is alone at his desk, playing cards, drinking, smoking;

She is powdering her face, the camera is fixed on his fingers and lips, her fingers and eyes, their skin. She is slowly approaching his desk, carrying the picture (this is when we first see that they are actually very close to each other, in the same room), sits down, and places the picture of baby Jesus on the desk, turned face-down. *Armageddon* now goes back to the exchange of static images and black blanks (08:49): retrospection closes the film, casting Her and Him into the past, into memory, we have seen these images already. The last frame is her close-up, with the light slowly coming in and expanding until it has completely burnt down the tape and her face. Martinac's characters always gaze at something else, hiding their eyes, depriving us of them, postponing their gaze, while the camera is often fixed and that "fixation", along with the zooming and panning, simulates a hidden or surveillance camera. In *The House on the Sand*, the camera in the house is located at only two places, one at the ground floor and another in the attic, where it uses zooming and panning in order to control Josip and his objects. It is waiting on its position even before Josip has entered the house, remaining in the room after he has left, reminding us of Ozu's figure of voyeurism. Or Robbe-Grillet's "school of the gaze." A particularly troubled scene is that in which Josip, who has gone to bed, suddenly gets up and closes the door to that look "before its very eyes." The camera then zooms to the door and stares at the yellow light of Josip's lamp, coming through opaque glass. By a cut, Martinac enters the room to close-up of Josip face lying motionless on the pillow, until Josip raises his hand and turns off the light

(to that gaze). In Martinac's "kino-eye", gazes are reflected in each other, anything can look and anything can return that look. A parked car catches the eye of the camera in its external rear-view mirror and during the ride, that counter-view is returned by the inner rear-view mirror and the windscreens. In the first shot, which shows Josip coming home, Martinac introduces that blind gaze of the mirror. Passing by a car on his way towards the house, Josip exits the frame, while the empty reflection of the rear-view mirror glistens behind him. Hidden, empty, "burnt" or vanished faces crystallized in empty mirrors. "The mirror that reflects nothing is an archetypal fear of man, even more appalling when used in place of a face..."¹⁹ The procedure is vaguely related to Josip, he is "taking it with himself" to the hospital and the museum, and there is an equally mysterious coincidence between the two immobilities: the gaze of Jakov's house and the character of Mirjana. During the entire film, Josip is both looking and not looking, his eyes being "wide shut." The only exchange of looks takes place in the tram, between Josip and his daughter Katarina. But could it be a dream as well? Probably not, judging from the ambience sound. Nevertheless, some doubt is brought in by the inserted vision of Laura, who is also deprived of a look, as a break in the only returned look in the film. Moreover, Josip's sentence from the audio-tape, about the narrow street that he keeps dreaming of, which leaves an "unpleasant impression that there is barely space for two persons walking next to each other, these two persons mostly

being my daughter Katarina and her mother Laura". Besides, Josip's real or dreamed journey begins with a splice of his medium close shot and the probably real, although entirely fantastic, and perhaps the most beautiful scene in *The House on the Sand*: the image-music of the sailing scene (evoking Martinac's observers turned towards the sea and the motif of boats from his short films), when the "black captain" turns towards the open sea, and is intensified by a cut to the photograph of a girl, which we have seen many times on the wall above Josip's bed. The eye of the camera slides from the photograph to the lamp and then to Josip's face on the pillow, his hand over his eyes, after which another cut takes us to the train ride towards Zagreb, with a moving landscape filmed through the window, whereby the sailing music remains there for quite a while, coming back even in Zagreb. Apparently, Josip is sleeping, but it may also be something else, since Ivan was in the same position, with his hand over his eyes, when Josip visited him at the hospital.

The Sense of Fear and Fearing Emotions²⁰

*Once again - I walk on, once again down the corridors through these halls, these galleries, in this structure of another century...*²¹

The climax of the film – the sequence on guilt, preceded by exposition and intersection, and solved by the epilogue – begins in *The House on the Sand* with an inscription: *Where evening comes from*. After five jump

cuts of ever-closer shots of the belfry clock at night, we enter the empty ground floor of the house, where the camera, same as before, is already waiting for Josip. We hear someone unlocking the front door and see Josip entering. For the first time, he is wearing a solemn dark suit and a white shirt with a tie. He has locked the door. The camera zooms towards him, to a medium close shot, while he, shown in profile, slowly lowers his head while the clock chimes eleven, then raises it suddenly, staring “through” the closed door. A cut accompanied by intense music takes us to a night shot, outside, where Josip is wearing different clothes and climbing a stone staircase with his back rounded. We are entering the familiar space of a dream or a vision. The oniric atmosphere is enhanced by the musical theme of the dream and the dark passage with arcades (resembling the passage from the first, day dream), leading to Mirjana. A sudden high angle reveals a ceremony at the round table: Josip, Jakov, Mirjana, and three men (from the sailing scene) are eating fish and drinking wine. After that establishing shot, filmed from the same position, we see a medium close shot of Josip eating fish (resembling the twice-seen scene at the restaurant), followed by four shots in which the four persons at the table are filmed from the same place: the back of Jakov’s head in a close-up, Luka and Ivan in a medium close shot, Mirjana’s profile in a close-up and then Ivan’s. They are slowly eating, in silence, not looking at each other. In the next shot, the camera changes its position: Jakov, his profile in a medium close shot, is now eating fish and drinking wine more vigorously. A cut to a medium close

shot of Mirjana drinking wine; beside her, we see a part of Josip’s hand, after which he moves away, apparently having left the table. A cut to Marko’s profile. The camera is now facing Mirjana, who is seen in a wider shot and then covered by Josip passing before the camera. The back of Ivan’s head and then a cut to a medium close shot of Mirjana. Then the camera jumps over the axis, showing Mirjana in a wider shot from the back, in a wheelchair, Josip’s empty chair beside her. Another jump: a cut to a close-up of Mirjana. She raises her eyes for the first time and looks into the direction of the camera and of Josip’s exit. Unexpectedly, her subjective sequence shot becomes the static observing point of the camera in the Josip’s attic: in the depths of the familiar room, there is Rembrandt’s *Jewish Bride*, with a desk and a lamp to the left, and an open balcony door to the right. We hear the sound of steps, Josip appears in the narrow framework of the balcony door, wearing the dark suit from the beginning of the sequence, walks on the balcony, then suddenly enters the room, and walks towards the camera. We see his face (image-death?), then he exits into the “blind field” on the left side of the frame and from there he turns off the light (for the last time). The camera slowly zooms towards the *Jewish Bride* and that familiar, but now deeply red “entry into the picture” is now Josip’s, until the frame of the picture has become the frame for the shot. We hear the sound of loading the gun. The camera is “fixed” on the male and female hands over the chest, which now seems the chest of a woman rather than a child. A shot and a blank. This sequence lasts for 6:16 minutes and its only

“speech” is the text of the initial inscription. However, some of its parts have already been seen throughout the film, as a series of separate, repetitive and varying riddles or anticipations. The entire film is based on numerous overlapping motifs and several leitmotifs, introducing into the film’s exposition the key modus of doubling: the motif of a doppelgänger. The protagonist of the introductory sequence at the airport is Jakov Kostelac (Branko Đurić), and when he is joined by Josip Križanić, they seem like brothers. Josip is an archaeologist, Jakov a judge. Jakov is also the only (present) character in the epilogue, where he takes over Josip’s house and identity, thus becoming the main, “frame” character, like a narrator. However, Jakov is not the narrator, while the central part of the story, regardless of its oniric temporality linked to Josip’s state of consciousness, is not retrospection. The central consciousness of the film is noticeably Martinac, who planned to continue *The House on the Sand* in his *Diary*, with Jakov as the main (and only) character (but with a different actor), since “both of them are actually Kafka’s Josef K,”²² whereas the outside viewpoint is realized, among other things, through the choreography of the mechanic eye of the camera and the elliptical montage that makes various times simultaneous. The exposition, or the introductory part of the frame story, up to the moment of Jakov’s arrival, offers at least two different false clues: the first being the aforementioned possibility of Josip being the central consciousness of the film, and the second the supposition that the film will follow him unnoticed. Namely, in Martinac’s

short films, images create an instant physical, mental, and existential tension, but the airport scene evokes the initial tension of a thriller, of Melville’s *film noir*, suspense that is closer to a detective film than to a film of state; there is nothing to presume a strict camera, that it will be abruptly provoked by Josip’s character. For the start, in the waiting scene, we can “normally” see Jakov’s face and his entire figure. He is looking around, walking, smoking, his everyday *gestus* in waiting does not attract any special attention, and neither does his soundless body: after all, he is alone and doesn’t speak. However, with Josip’s arrival, the camera “backs off”: from the deep, in the long shot of the airport building, two similar figures begin to differentiate, slowly approaching, and in one of them we recognize Jakov; they enter a car, Jakov taking a seat in the front and Josip in the back, where the camera will also be placed. Josip transposes us from the vast (exterior) space of the airport into the tight (interior) space of the car. While driving towards his house, we are looking either at the back of Jakov’s head in front of us or a dry, industrial landscape passing by laterally. Martinac is hiding Josip’s face. From the few sentences spoken, we discover that he has come back from archaeological excavations in Spain, that he has sent a record with Spanish music to Mirjana and that Jakov has left some bread and two yoghurts for him at the house. In the image, the source of the voice is the back of Jakov’s head, while Josip’s voice is bodiless. We can also hear a bodiless voice from the radio, discussing the garbage problem in Split and the need of a recycling centre.

Silence and hidden speakers will be recurring motifs in the film, to such an extent that it will become a “compulsive” method, something like Kiarostami’s permutation of not showing. The characters are silent and when they speak, we cannot see their faces. During the several short or futile telephone calls, speakers have their backs turned towards us, while in the few words exchanged with unknown persons, which we can hear and “see” from the depths of the frame, Katarina’s message is bodiless (voice and music from an audio-tape), and so is Josip’s “posthumous voice of a living author” his only longer confession (audio-taped diary). That unstitched or unglued quality of voice with respect to the edges of the frame results in an impression of the mind being separated from the person. The interior is represented by the exterior, an invisible segment, a “blind field”, a black hole, a voice, who knows whose, from nowhere. Martinac has spliced them apart. Rhetorically, the most powerful is Mirjana’s gaze. In the first scene in which Josip approaches her (the aforementioned continuation of the Stella sequence), we see her in a wider shot, from the back, in the wheelchair, with a gramophone to her right: a fusion of her immobile body and the two “means of movement.” Besides, in the frame, she is facing an empty chair. Josip approaches her from the back, kisses her hair, places red roses into her lap, and sits down on that chair, but by doing that, he is “falling out” of the frame, into nothing. What follows is a wider shot of Mirjana, from the front, with the roses, her eyes closed and her hands clasped as if praying – which resembles Josip’s gesture at the restaurant, be-

fore lunch. For a moment, the fingers of her hand move automatically, as the only reaction to Josip’s touch and the touch of roses. A touch in the void, nowhere. And that or another empty chair of Josip’s we will see again next to Mirjana, in the vision of the ritual, which is perhaps a (self-)sacrificial one. Mirjana’s gaze leads us to the climax, or the catastrophe, of the film. It is the gaze of Orpheus. It was seen by Josip (and us) in his vision. That gaze penetrates the *Jewish Bride* and makes Josip vanish before the picture. On that spot, on the floor in front of the picture, Jakov will discover a chilling white circle in the film’s epilogue, a white of the eye with a red stain. Josip has been “entering” that picture before, after his encounter with Katarina in Zagreb, or in the dream thereof. The frame is shot from the same position as the suicide scene. We see Josip at his desk, telephoning to someone in vain, apparently Katarina or Laura. Filmed from the side, he looks for the first time at the picture, which is deep within the frame and in its centre: the camera zooms towards Rembrandt’s embrace of a man and a woman-child. Their hands meet on her chest, the man’s hand reminding of Josip while he was holding Katarina in the tram. After several shots of faces and hands, we see a detail of the red dress and a larger detail of red-grained quality. The red texture brings the film back to that red grain of the moist wall from the first dream, preceded by the passage through a dark corridor, the arcades, and the circular movement of the camera searching for light. The portrait of a man and a woman (perhaps father and daughter before the daughter’s wedding, judging from

the title), and their hands, is reflected in the (remaining) couple and their hands on the *Stella of Gaius Utius* at the Archaeological Museum. It is paramnesia: Josip has seen the true images of his own death. Two of Martinac's shorts from 1966 (belonging to a small series on death) are entitled *I Have Dreamt of Death* and *I Am Looking at Death, Death Looks at Me*. By evolving forward, the film is turning backwards, its reel filling up by unwinding. Motifs of the circle, the whirl, the scroll, the spiral, and the labyrinth overlap in the rewinding and final unwinding of the tape.

REVIEW, or Whatever Happens to Someone, Happens to Everyone

*But what happens when what you see, even though from a distance, seems to touch you with a grasping contact, when the matter of seeing is a sort of touch, when seeing is a contact at a distance? What happens when what is seen imposes itself on your gaze, as though the gaze had been seized, touched, put in contact with appearance?*²³

The sensations of touch, smell, and taste belong to the cinematic "differences" and cinema steals them off by means of synaesthesia. "In *The House*, there is almost no 'touch'. There is a small one, to be sure, when Kržižanić brings flowers to Jakov's sister Mirjana, but these are only two shots,"²⁴ as Martinac said. But Martinac's films are tactile. Series of shock-joints, fixations, penetrations into the picture – create an intense and

fragmentary space of tangible visuality.²⁵ *The House on the Sand* builds a pulsating tactile space through the ritual of switching the light on and off: the choreography of touch-light. This repetitive, banal gesture turns the house into the space of living or not-living: while moving through space, Josip switches the light on and off, momentarily alternating light and darkness, guiding us with his touch. His last act of switching the light off brings a touch of darkness before the gunshot. Josip's gesture lives after his death, when Jakov enters the house after his friend's suicide and appropriates his gestures, unaware and inevitably, touching the same switches. Later on, in the final sequence of driving through the town, he is also repeating Josip's nervous honking: "Whatever happens to someone, happens to everyone" – that is a fragment of the inscription introducing us to that last part of the film. Jakov comes to Josip's mini-studio and presses the key. We hear Josip's voice, bodiless: "Since I returned from Ampurias, almost every night I dream of a narrow street..." A detail of the mini-studio: *REVIEW*. Jakov slowly presses the key and rewinds Josip's voice back to the start. This acoustic legacy, a page from his lyrical diary, reveals and conceals things at the same time. Did Josip record it for Jakov, Laura, Katarina, or himself, or is it Martinac's retrospection of a 'dead man' in various presents?²⁶ The audio-tape is unwinding throughout the a sequence shot in which the camera, from its position in the attic, completes its fifteen-minute choreography of appropriating Josip's movements while he is walking about restlessly, getting in and out of the frame, smokes, and listens:

"(...) Night after night, I dream of that narrow street, sometimes covered by snow, at other times bathed in rain that tears off pieces of plaster, or on the summer afternoons, with the roadway exuding; and once, which I also find rather strange, there was a rust-coloured horse, red like fire, and he rose on his hind legs powerfully, provoking several sparkles out of stone, and then he trotted off, neither fast nor slow. What does that mean? Is it a warning that one should accept the game that has always been played between the wise and the mad, or that one should at least behave as if one accepted it? Is that the sum of all experiences and emotions, among which none is especially exciting, or a reproach for the lack of courage? To be honest, I don't know, and even if I once had an impression about it, my old habit is not to allow any impressions, even the purest ones, to develop and beneficially spread through my being; on the contrary, I confuse and disperse them through a new impression, which is regularly wrong. I, Gaius Utius, filled with an endless desire for freedom in all directions. I, who never wanted to sacrifice absolutely anything for my beloved ones, thinking that you can arrange life so as to be happy and lonely at the same time. I, Gaius Utius Josefus Kržižanić, son of Antun Kržižanić, professor of Greek and Latin, consider my life, thus arranged, as it is getting more and more deformed day after day, as it begins to resemble punitive tasks in which a student must write one and the same sentence dozens and hundreds of times, rendering it senseless in this very act of repetition; but with me, it is a punishment imposed as many times as time will allow, and

with a sentence that says: Nothing is built on the rock, everything on the sand, but we must build as if that sand was a rock."

Towards the end of this acoustic-literary confession, we hear the doorbell. Jakov descends to the ground floor, to the door, and a voice is heard from beyond the frame: "Josip Kržižanić?" "Yes" – Jakov answers. During that quick change of identity (and becoming the main character), in the midst of recognition and identification, Josip's voice from the tape has been silenced beyond comprehensibility, and it stops entirely when Jakov returns to the attic. Jakov exchanges Josip's tape for a cassette that came by post. An immaterial child's voice from the audio-tape, a contemporary version of the belated *dea ex machina*, says: "To my beloved Dad for his fiftieth birthday, Katarina."

The phantasmatic time machine of Martinac's film links the claustrophobic architecture of the town and the house through mental relations. His characters are educated, inactive, emotional, lonely, and immobile; the sailing sequence literally links the five lonely figures with five sailing boats at open sea. His lonely man turns the light off and vanishes beyond the frame. "He was in this act of magic when the blast obliterated him."²⁷ It is in the desert beyond the frame that Antonioni's characters also tend to disappear, in a close constellation of "precarious emotions," existentialism, and metaphysics. Martinac's cinema of alienation is also a cinema of love; in its circulation of the transient and the eternal, the earthly and the otherworldly, love is a

thing made of sand. In his automatism, Josip is a neo-romanticist, unadjusted, outside of the world, resembling the characters played by Monica Vitti and Richard Harris in *Red Desert*. He was supposed to come home on the ship. However, Martinac was not making a cinema of Mediterranean neo-realism (or poverty) of the soul. By evoking a myth, even the myth of "eternal return", by thematising the basic emotions of fear and anxiety, with the central motif of a *Doppelgänger*, a split personality, a split image, and a split world, Martinac has created a cinema of Mediterranean expressionism of the soul, "by leaving the material world as a real and quotidian, without changing its slightest detail, yet covering it with a shadow of great mystery, born out of the deepest abysses of mankind."

That is intensified through the link with the Kafkaesque unreal as real, as well as the questions of politics: death as the final possibility of resistance. Or, without resistance: "It is all there in Kafka: 'Like a dog! He said, it was as if the shame of it should outlive him.'"²⁸ In his monograph, Martinac wrote that the only character in the *Diary*, Jakov, should be played by Gian-Maria Volontè (a face of political cinema), who was also supposed to play Josip in *The House on the Sand*, but the filming could not be postponed for six months.²⁹ He also wrote that he refused to shorten his *Face* (twenty-five years earlier) from 14 minutes and 13 photograms to the television norm of 14 minutes.³⁰ We do not know what were the consequences of that adjustment to "professionalism", originating from the wish to gain more creative freedom. The film ended with a different figure

of emotional stranger, a man of subdued gestures, a face of desperado, a rebellious "dead man"; and the choice confirmed its expressionist slant.

I am reflecting on Martinac's mutational "splice of great kinaesthetic charge," *The House on the Sand* and the *Mass for the Dakota Sioux* by American lyricist Bruce Baillie. They have been linked by Martinac himself, in the dedication of the second intertitle in *The House*. Their cinematic eyes touch the iron waste through the car windows and glisten in the reflection of the floating rear-view mirror. The "soul" of *Mass for the Dakota Sioux* was composed at the Trappist monastery of Vina. Baillie dedicated his film to a religious people destroyed by a civilisation that had developed the Mass:³¹

No chance for me to live mother

You might as well mourn

Baillie's anonymous character dies in the middle of a town, pressing his palms against the pavement, while Martinac's Josip K. dies in the "circle" of the house, in front of an image of the touch.

*The first version of the text was published in *The Croatian Cinema Chronicle*, 52/2007, Zagreb and in *Frakcija* 51/52 magazine within film program of the project *East Dance Academy: What to affirm? What to perform?*

Translated by Marina Miladinov

NOTES

¹ Martin Mazanee, ed., *Peter Kubelka*, “Interview II (Filmography)”, transl. by Tereza Chocholova (Edice PAF: 2008), p. 103.

² Carl Theodor Dreyer, *Stradanje Ivane Orleanske* [Passion of Joan of Arc], ed. by Ivan Martinac and Svemir Pavić (Split: Filmska biblioteka Elipse, 1980), p. 4, photograph 810.

³ Ivan Martinac, *Martinac: 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960.-2001.* [Martinac: 41 years of his cinematic oeuvre] (Split: 2001), p. 96.

⁴ Gilles Deleuze, *Cold and Heat*, in: Gilles Deleuze and Michel Foucault, *Gérard Fromanger Photogenic Painting* (London: Black Dog Publishing, 1999), p. 74; In Penny, Edmund F, 1991, *The Fact on File Dictionary of Film and Broadcast Terms*: “Splicers are often classified as hot and cold, according to whether heat is applied to the film joint to hasten the drying of the liquid cement.”; NY: Maple Vail Book Manufacturing Group, p. 199.

⁵ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 96.

⁶ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 94.

⁷ The time in the text refers to DVD time, which is 1/25 shorter than the film time.

⁸ The film was shot at Kino club Split.

⁹ As alternative to “film of state” Nicole Brenez has suggested to me “*les films de l’ablation*” – cinema of deleting, erasing, ablation, as “word that Alain Bergala suggested for the modern films that are proceeding by erasing things (narrative, feelings, symbols...)... ‘*Ablation*’ means: to cut, to suppress, it refers to minimalism, to Bresson, Antonioni, Hanoun... Another translation, more classical and closest to the original, would be “*les film existentiels*”. It refers to Camusa, objectivism, despair”; quotes from e-mail.

¹⁰ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 46.

¹¹ Gilles Deleuze, “Cinema, body and brain, thought,” in: *Cinema 2 The Time-Image*, transl. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989), p. 200.

¹² Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 38. Mihovil Pansini, Aleksandar Petković and Marko Babac were declared the first masters of amateur cinema in 1961; Ivan Martinac and Vladimir Petek, in 1984.

¹³ Ivan Martinac (Split, 1936 – 2005).

¹⁴ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 73.

¹⁵ Adrian Martin has defined music-film as film driven by

its music: “where musical scores or collages very theatrically seem to direct, dictate or suggest the rhythms of montage or *mise en scène*...,” or “ballad films where a song soundtrack becomes the essential narration...” From: “Musical Mutations: Before, Beyond and Against Hollywood: 2000-2002,” in: *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, ed. by Jonathan Rosenbaum and Adrian Martin (British Film Institute, 2003), p. 98.

¹⁶ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 95.

¹⁷ Franz Kafka, “Wedding Preparations in the Country,” in: *Franz Kafka: The Complete Stories*, ed. by Nahum N. Glatzer (New York: Schocken, 1971), pp. 55-56, cited by Gilles Deleuze in *Essays Critical and Clinical* (London: Verso, 1998), p. 130.

¹⁸ P. Adams Sitney, *Visionary Film, The American Avant-Garde, 1943-2000* (New York: Oxford University Press, 2002), p. 160.

¹⁹ Amos Vogel on Maya Deren’s *Meshes of The Afternoon* (1943) and Peter Kubelka’s *Mosaik im Vertrauen* (1955): “Mystery and alienation: there is reality, yet the effect is abstract, strangely sad. Most astonishing is the reflecting circle that supplants the face; it creates a second level of visual and psychological reality; specific, not mythological as in *Meshes of The Afternoon*.” Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (C.T.EDITIONS, 2005), p.78.

²⁰ A verse from *Molitva* [Prayer], a poem by Ivan Martinac from the book *Ulazak u Jeruzalem* [Entering Jerusalem], 1992.

²¹ A fragment of voice-over or *acousmètre* (voiceless-bodiless schizophrenia) in: *L’année dernière à Marienbad* (1961) by Alain Resnais, written by Alain Robbe-Grillet Resnais Marienbad, cited by D.N. Rodowick, *Time Machine* (Duke University Press, 1997), p.102; See Robbe-Grillet, Alain, 2004, Zagreb, *Prošle godine u Marienbadu*, Ceres, trans. Gordana V. Popović, p. 20.

²² Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 95.

²³ Maurice Blanchot, *The Gaze of Orpheus*, ed. by P. Adams Sitney, trans. by Lydia Davis (Barrytown, NY: Station Hill, 1981), p. 75. Cited by Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (University of Minnesota Press, 2006), p. 47.

²⁴ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 95.

²⁵ “In the spirit of Marshall McLuhan’s thermostatic understanding of cultural distance, I offer haptic criticism as a way to warm up our cultural tendency to take a distance.” Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. xiii.

²⁶ A short but ambiguous note in a book on 100 years of Croatian cinema merely states that, in *The House on*

the Sand, a friend discovers/is discovering the reasons of his friend’s suicide.

²⁷ Jorge Luis Borges, “The Waiting,” transl. by James E. Irby, in: *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, ed. by Donald A. Yates and James E. Irby (New Directions, 1964), p. 165.

²⁸ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 93.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ivan Martinac, *op.cit.* (as in n. 3), p. 71.

³¹ An opening title of Bruce Baillie’s film *Mass for the Dakota Sioux* (1963-64, 20 min), quoting Sitting Bull, Hunkpapa Sioux (Head of the Circle).



GRAD ZAGREB



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre



MUZEJ
SUVREMENE
UMJETNOSTI
ZAGREB
MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART
www.msu.hr



GOETHE-INSTITUT
KROATIEN



HRVATSKI FILMSKI SAVEZ



film
museum



ART
KINO
OBALA



Centrul
Național
al Dansului



TANZQUARTIER
WIEN

Allianz
Kulturstiftung



Way of Life!

..maska

avc
ZAGREB

DHL

dobbin

BEST WESTERN PREMIER
HOTEL
ASTORIA