

FILM-PROTUFILM + ART-KINO

DOBA

MOĆI

RIJEKA - EUROPSKA

PRIJESTOLNICA

KULTURE

2020

FILMSKE MUTACIJE
FESTIVAL NEVIDLJIVOG
FILMA

KINOSRAZI!
KINOCLASH!
FILM + MOĆ
FILM + POWER

FILM MUTATIONS
FESTIVAL OF INVISIBLE
CINEMA

MOFNFXXIII2019~2020

TIMES
RIJEKA
CAPITAL

OF
THE
OF
CULTURE

POWER
EUROPEAN
2020

FILM-PROTUFILM + ART-KINO
DOBA RIJEKA - EUROPSKA MOĆI
PRIJESTOLNICA KULTURE 2020

FILMSKE MUTACIJE
FESTIVAL NEVIDLJIVOG
FILMA

KINOSRAZI!
KINOCLASH!
FILM + MOĆ
FILM + POWER
FILM MUTATIONS
FESTIVAL OF INVISIBLE
CINEMA

MOBILIJAR FILMSKOG KUSTOSTVA je kontinuirani projekt remedijacije arhiva *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma* i *Serijsa za invizibilno kino*, koji sadrži višemedijske artefakte, tekstove i dokumente programskih istraživanja za promišljanje modusa prijenosa sustava slika, znanja i memorije filmskog dispozitiva u digitalnom dobu. Koncept mobilijara upućuje na preoblikovanje i pokretanje arhivskog gradiva i izvođenje njegove promjenjive instalacije u različitim formama i kontekstima: kinematograf-škola-galerija-muzej-specifična lokacija. Uz objavljivanje serija MANIFESTA i ELIPSA iz memorije Mobilijara, platforma uvodi umjetnički rad s *Rizomom filmskih avangardi* – istraživačkom kartografijom avangardnih praksi filmskog kustostva posvećenoj radikalnim školama umjetnika i/ili kustosa te s elementima njegova povijesnog mobilnog aparata za misaonog spektatora – *The Invisible Cinema*.

TIMES RIJEKA CAPITAL - OF THE CULTURE POWER OF THE EUROPEAN 2020

FILMSKE MUTACIJE: FESTIVAL NEVIDLJIVOG FILMA – KINOSRAZ! FILM + MOĆ

ZAGREB 23.-26.01.2020.
RIJEKA 06.-09.02.2020.
SPLIT 27.01.2020.
DUBROVNIK 02.-10.03.2020.

Međunarodno festivalsko-simpozijско izdanje Filmskih mutacija pod nazivom KINOSRAZ! FILM + MOĆ bavi se reinterpetacijom uloge kinematografa, kao i njegovim emancipacijskim potencijalima: kino-om stoljeća.

Organizatori: Film-protufilm (Zagreb) i Art-kino (Rijeka)

Dva tematski povezana izdanja *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma* pod naslovom KINOSRAZ! FILM + MOĆ otvaraju i zatvaraju filmski segment širokog programskog pravca DOBA MOĆI kojemu je Art-kino partner u sklopu programa RIJEKA 2020 – EUROPSKA PRIJESTOLNICA KULTURE u Rijeci (XIII izdanje od 6. do 9. veljače 2020. i XIV izdanje u siječnju 2021.) s povezanim programima u Zagrebu, Splitu, Dubrovniku i Ljubljani objedinjenim platformom MOĆ KINOSRAZA.

Kinodvorana Art-kina postaje središnja društvena lokacija za potencijal emancipacije MOĆI KINA koji vraća pogled filmu kao oku stoljeća: očistu moći našeg doba. Programska platforma reinterpetira ulogu *kinematografa* u izvornom smislu filmskog dispozitiva (filma, kinodvorane, aparata, snimanja i prikaza, kinematografije) u umjetničkoj, kulturnoj i široj zajednici grada. Proširene programske aktivnosti aktualizirat će stoljeće anarhije moći od futurističkih do post-futurističkih ikonoklastičkih strategija u podzastupljenim umjetničkim pokretima i inovativnom radu slika. Filozofski esej Alexandra Garcíje Düttmanna FINALE KULTURE povezuje programatsku misao – *o onome što ostaje od kulture koja se dotjerala do krajnjih granica* – od Pasolinijeva filma SALÒ do postdramske teatralizacije Alberta Serre u berlinskom Volksbühneu i istoimenom filmu LIBERTÉ.

Prolog riječkom KINOSRAZU počeli smo 23. siječnja 2020. u 17 sati na filmskom odsjeku Akademije dramske umjetnosti s projekcijom filma Abbasa Kiarostamija CLOSE-UP (1990.) u sklopu predavanja Jonathana Rosenbauma o Kiarostamijevim filmovima: *KRUPNI PLAN – napomene: Film identiteta, film blefa*, a nastavili od 24. do 26. siječnja s maratonskim filmskim programima u dvorani Gorgona Muzeja suvremene

umjetnosti u Zagrebu s dijelom gustog programa ovogodišnjih kustosa i autora: Alberta Serre, Nicole Brenez, Jonathana Rosenbauma, Ehsana Khoshbakhta i Tanje Vrvilo. Ovaj uvodni program završio je 27. siječnja jednodnevnim simpozijem-rezidencijom Mobiljara filmskog kustostva u suradnji s Kustoskom školom Split udruge Mavena pod naslovom *Mali organon za filmsko kustostvo* uz projekcije i predavanja Natashe Kadin, Jonathana Rosenbauma, Sunčice Fradelić, Kumjane Novakove i Tanje Vrvilo.

Najavljujemo dolazak Alberta Serre i Abela Ferrare u mutacijski KINOSRAZ za Art-kino u Rijeci od 6. do 9. veljače 2020., kao i kino-koncert benda Abela Ferrare s glazbom iz njegovih filmova i muzičarima Joeom Deliom i Paulom Hippom, Cristinom Chiriatic i PJ Deliom.

Prije dvije godine, malu retrospektivu uz prisutnost Abela Ferrare na *Filmskim mutacijama* otvorili smo njegovim filmom PASOLINI (2014.), a tada je prikazao i grubi šnit filma o turneji svog benda, ALIVE IN FRANCE (2017.). Filmovi Alberta Serre bili su glavni program prošlog izdanja *Filmskih mutacija* u siječnju 2019., uz njegov masterclass na filmskom odsjeku Akademije dramske umjetnosti, gdje se naši programi predavanja filmaša i filmologa odvijaju uz stalnu podršku Zvonimira Jurića.

Program DOBA MOĆI u Art-kinu otvaramo u četvrtak 6. veljače 2020. razgovorom Alexandra Garcíje Düttmanna i Alberta Serre te filmom LIBERTÉ (2019.).

Düttmannovim riječima: *Kakvo je ovo mjesto, kakav krajolik, kakav kraj? Gdje je to katalonski filmski redatelj i umjetnik Albert Serra smjestio svoj komad LIBERTÉ?*

I replikom iz katalonske verzije Serrina rukopisa: *Mi i dalje lutamo, ne iz jedne grijane prostorije u drugu, od jednog kreveta do drugog, nego na otvorenom, iz jedne zemlje u drugu.*

Abel Ferrara predstaviti će u petak 7. veljače u Art-kinu svoj novi film TOMMASO (2019.) zajedno s protagonisticom Cristinom Chiriatic i autorima glazbe. Bend Abela Ferrare s gostima priprema koncert za riječko kino u subotu 8. veljače, s glazbom iz njegovih filmova poput BAD LIEUTENANT, 444 - LAST DAY ON EARTH, CHINA GIRL.

Filmske mutacije XIII prikazuju programatski film Vlade Kristla FILM ILI MOĆ (1970.), posvetu Alexandra Horwatha moći filmskog oka Gustava Deutscha (FILM JE. 1-6, 1998., FILM/GOVORI/MNOGO/ JEZIKA, 1995., FILM JE VIŠE OD FILMA, 1996.), materijalne akcije katarktičke komune Otta Mühla u filmovima Kurta Krena iz programa Tanje Vrvilo (6/64 MAMA I TATA (Materijal-akcija Otto Mühl), 1964. 7/64 LEDA I LABUD, 1964., 9/64 BOŽIČNO DRVCE, 1964.), povratak krijesnica Laure Waddington u filmu GRANICA (2004.), a posebno najavljujemo pomno promišljene programe radikalnog kustostva Nicole Brenez VIZUALNI IZGREDI koji rekreiraju inicijaciju u revolucionarni film Piera Paola Pasolinija (PASOLINIJEV BIJES. HIPOTEZA ZA REKONSTRUKCIJU IZVORNE VERZIJE FILMA, Pier Paolo

Pasolini, Giuseppe Bertolucci, 1963.-2008.; 12. PROSINCA, Giovanni Bonfanti, Pier Paolo Pasolini, 1972.) i Jean-Luca Godarda (JEAN-LUC GODARD: INICIJACIJA U [REVOLUCIONARNI] FILM, Jean-Paul Török, 1969.), Paula Grivasa (FILM KATASTROFA, 2018.), Bani Khoshnoudi (1968: SLIJEPI ARHIV, 2014.), i Leobarda López Aretchea KRIK (1968.-1970.), programe o moći slobode Alberta Serre pod naslovom MOĆ I POBUNA i SALÒ ILI 120 DANA SODOME (1975.) Piera Paola Pasolinija.

Od filmova ističemo FILM KATASTROFA (2018.) s materijalima Godardova FILM SOCIJALIZAM (2010.) u Zagrebu i u Rijeci gdje će o filmu razgovarati autor Paul Grivas i Nicole Brenez, film PREMA ZAKONU (1958.) Petera Weissa i Hansa Nordenströma. Isto tako, remedijaciju Bani Khoshnoudi 1968: SLIJEPI ARHIV (2014.), kao i meksički izvornik KRIK (1968.-1970.) Leobarda López Aretchea. Također izdajamo aktualni, politički mišljen program vidljivog i nevidljivog ikonosraza iranskog filma kustosa Jonathana Rosenbauma i Ehsana Khoshbakhta koji povezuje autore poput Abbasa Kiarostamija, Feroz Kharrazi (restaurirana kopija filma KUĆA JE CRNA, 1963., s djelovima poezije koja je nedostajala u 35-mm verziji filma koju smo prikazali na *Filmskih mutacija* 2008. godine) te nepoznatih remek djela Ebrahima Golestana (BREGOVI MARLIKA, 1963., CIGLA I ZRCALO, 1964.), i takozvana 4 CRNA Kamrana Shirdela (ŽENSKI ZATVOR, 1965., ŽENSKA ČETVRT, 1966., TEHERAN, PRIJESTOLNICA IRANA, 1966., NOĆ KADA JE KIŠILO, 1967.) te Mehrnaz Saeed-Vafa o egzilskom redatelju Sohrabu Shahidu Salessu i usonijske kuće Rosenbaum koju je dizajnirao Frank Lloyd Wright u Florence, Alabami za obitelj Jonathana Rosenbauma.

Jonathan Rosenbaum jedan je istinski nadahnjujućih filmskih esejista i kritičara te stalni suradnik na našim programima, od prvog izdanja *Filmskih mutacija* 2007. godine kao jedan od šestoro autora esejističke korespondencije: *Filmske mutacije: pisma neke djece / nekoj djeci 1960-ih* (Jonathan Rosenbaum, Alexander Horwath, Nicole Brenez, Raymond Bellour, Adrian Martin, Kent Jones) s kojima smo pokrenuli naš festival.

Ovogodišnji programi sraza FILM + MOĆ bave se reinterpetacijom uloge filmskog dispozitiva te njegovim emancipacijskim potencijalima: filmom kao okom stoljeća, a Rosenbaum svojim cjelokupnim filmološkim radom nastoji potaknuti čitatelje i filmske gledatelje na stalno obogaćivanje filmskog iskustva izvan komodificirajućih filmskih kanona te estetske i političke moći pojedinačnih filmova i politika njihovih autora.

Kolektiv međunarodnih i domaćih kustosa te filmskih i vizualnih umjetnika predstavlja tridesetak filmskih programa koji povezuju moduse transgresivnog filma u širokom rasponu vrsta i rodova s osobnim teoremima emancipacije slika. Kustoske prakse mobiliziraju afekt montaže atrakcija iz različitih vremena i tematiziraju odnose destitucije moći misaonim slikama i gorućim konceptima (od eurocentričnih do antiorijentalističkih) te njihove suspenzije u

zbiljnosti. Naš fokus pokreću radikalne strategije prekoračenja, dislociranja, perzistencije i mimikrije u suvremenom umjetničkom filmu koje dovode u sraz dispozitiva gledateljsko iskustvo imobilizacije kretanja i autonomije pogleda. Kao paradigmatiku avangardističku ikonoklastičku gestu kino-filma ističemo estetiku rizika koja zahtjeva dokidanje filmske iluzije kretanja u ime stvarnog društvenog pokreta.

Kraj slika je iza nas: naš pojam KINOSRAZ povezuje istraživanja i raščlambe ikonoklastičkih gesta "zbilje po filmu" i teorijsko naslijeđe semioklazma: ukidanje posredovanja slika, njihove snage dekodiranja i obustavljanja provodeći interakciju između aktivnosti umjetnosti, trgovine spektakla i egzigeze. U širokom spektru filmskih iskustava, od razgovora s umjetnicima i kustosima, preko filmskih hepeninga KINOSINTEZA do interdisciplinarnog simpozija MOĆ KINOSRAZA o politikama kino-oka (moderatorice Branka Benčić i Tanja Vrvilo) postavljamo kao središnji interes transgresijsku petlju anarhije moći u proširenom stoljeću kina: od futurističkih manifesta bez filma do umjetnosti pokretnih slika poslije budućnosti. Aktivnosti *Filmskih mutacija* tijekom 2020. popraćene su serijom publikacija manifesta i pamfleta umjetnika, počevši s manifestima Jean-Luca Godarda i Alberta Serre.

Kustosica programskih izdanja *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma* je Tanja Vrvilo, programe trinaestog izdanja organiziraju Film-protufilm i Art-kino, u partnerstvu s Muzejom suvremene umjetnosti u Zagrebu i Akademijom dramske umjetnosti, a prošireni program o politikama filmskog kustostva realizira se u partnerstvu s projektom izvaninstitucionalnog obrazovanja udruge Mavna - Kustoska škola Split i Kino klubom Split.

Filmske mutacije odvijaju se u sklopu programa DOBA MOĆI kojemu je Art-kino partner, a koji je jedan od sedam glavnih programskih pravaca projekta Rijeka 2020 - Europska prijestolnica kulture.

Projekte umjetničke organizacije Film-protufilm *Filmske mutacije: festival nevidljivog filma* i *Mobilijar filmskog kustostva* podržavaju Zaklada Kultura nova, Art-kino i Rijeka 2020 - Europska prijestolnica kulture, Hrvatski audiovizualni centar, Ministarstvo kulture RH, Ured za kulturu Grada Zagreba.

Tanja Vrvilo

Zagreb, siječanj 2020.

23.01 AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI 16:00

Jonathan Rosenbaum

Krupni plan - napomene: Film kao identitet, film kao blef | Close-up remarks: Cinema as identity, Cinema as bluff

projekcija + predavanje

Krupni plan | Close-up | Namay-e Nazdik, Abbas Kiarostami, 1990., 102 min

24.01 MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI 16:00

Film je. 1-6 | Film ist. 1-6, Gustav Deutsch, 1998., 16-mm, 60 min

17:00

Prema zakonu | Enligt lag | According to Law, Peter Weiss, Hans Nordenström, 1958., 16-mm, 18 min

Pasolinijev Bijes. Hipoteza za rekonstrukciju izvorne verzije filma | La rabbia di Pasolini. Ipotesi di ricostruzione della versione originale del film | Pasolini's Anger. Hypothesis for the Reconstruction of the Original Version of the Film, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Bertolucci, 1963.-2008., 35-mm, 76 min

ZAGREB 19:00

6/64 Mama i tata (Materijal-akcija Otto Mühl) | 6/64 Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl) | 6/64 Mom and Dad (An Otto Mühl Happening), Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min

Film ili moć | Film oder Macht | Film or Power, Vlado Kristl, 1970., digital, 110 min

21:00

7/64 Leda i labud | 7/64 Leda und der Schwan | 7/64 Leda and the Swan, Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min

Sloboda | Liberté | Freedom, Albert Serra, 2019., DCP, 132 min

25.01 16:00

JONATHAN ROSENBAUM: Uvod i razgovor | Introduction and conversation

Film je više od filma | Film ist mehr als Film | Film is more than Film, Gustav Deutsch, 1996., 35-mm, 1 min

Bregovi Marlika | Tappeha-ye Marlik | Hills of Marlik, Ebrahim Golestan, 1963., 35-mm>DCP, 15 min

Saless: Daleko od doma | Saless: Far from Home, Mehrnaz Saeed-Vafa, 1998., DCP, 16 min

A House is not a Home: Wright or Wrong, Mehrnaz Saeed-Vafa, 2020., DCP, 74 min

18:00

JONATHAN ROSENBAUM i EHSAN KHOSHABAKT: Uvod i razgovor | Introduction and conversation

Ženski zatvor | Nedamatgah | Women's Prison, Kamran Shirdel, 1965., digital, 11 min

Kuća je crna | Khaneh siah ast | The House is Black, Forough Farrokhzad, 1963., 35-mm>DCP, 20 min

Cigla i zrcalo | Khesht o ayeneh | Brick and Mirror, Ebrahim Golestan, 1965., 35-mm>DCP, 130 min

21:00

EHSAN KHOSHBAKHT: Uvod i razgovor | Introduction and conversation

Film/Govori/Mnogo/Jezika | Film/Speaks/Many/Languages | Film/Spricht/Viele/Sprachen, Gustav Deutsch, 1995., 35-mm, 1 min

Noć kada je kišilo | Oun shab ke baroon oumad | The Night it Rained, Kamran Shirdel, 1967., digital, 36 min

Filmfarsi, Ehsan Khoshbakht, 2019., DCP, 84 min

26.01 16:00

Neusporedivo od neusporedivog | Lo incomparable de lo no comparable | The Incomparable of the Non-Comparable, Paul Grivas, 2019, digital, 8 min

12. prosinca | 12 dicembre, 12 December, Giovanni Bonfanti, Pier Paolo Pasolini, 1972., DCP, 103 min

18:00

Jean-Luc Godard: Inicijacija u [revolucionarni] film | Initiation au cinéma [révolutionnaire] | Initiation into [revolutionary] cinema, Jean-Paul Török, 1969., digital, 24 min

1968: Sljepi arhiv | 1968: A Blind Archive, Bani Khoshnoudi, 2014., DCP, 42 min

Film Katastrofa | Film Catastrophe | Film Catastrophy, Paul Grivas, 2018., DCP, 55 min

20:00

9/64 Božićno drvce | 9/64 O Tannenbaum | 9/64 O Christmas Tree, Kurt Kren, 1964., 16-mm, 5 min

Salò ili 120 dana Sodome | Salò o le 120 giornate di Sodoma | Salò, or the 120 Days of Sodom, Pier Paolo Pasolini, 1975., 35-mm, 116 min

SPLIT 27.01 BETON KINO 10:00-18:00

MOBILIJAR FILMSKOG KUSTOSTVA | MOBILIARIUM OF FILM CURATORSHIP

KUSTOSKA ŠKOLA SPLIT - CURATORIAL SCHOOL SPLIT Mavena & Filmske mutacije

Mali organon za filmsko kustostvo | A Short Organum for the Film Curatorship Natasha Kadin, Jonathan Rosenbaum, Tanja Vrvilo, Kumjana Novakova, Sunčica Fradelčić

Projekt organizacijskog i umjetničkog pamćenja Mobilijar filmskog kustostva podržala je Zaklada kultura nova. | Project of organisational and artistic memory Mobiliarium of Film Curatorship was supported by Kultura Nova Foundation.

06.02 ART-KINO 16:00

Film je više od filma | Film ist mehr als Film | Film is More than Film, Gustav Deutsch, 1996., 35-mm, 1 min

Granica | Border, Laura Waddington, 2004., digital, 27 min

Pasolinjev Bijes. Hipoteza za rekonstrukciju izvorne verzije filma | La rabbia di Pasolini. Ipotesi di ricostruzione della versione originale del film | Pasolini's Anger. Hypothesis for the Reconstruction of the Original Version of the Film, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Bertolucci, 1963.-2008., 35-mm, 76 min

18:00

6/64 Mama i tata (Materijal-akcija Otto Mühl) | 6/64 Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl) | 6/64 Mom and Dad (An Otto Mühl Happening), Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min

Film ili moć | Film oder Macht | Film or Power, Vlado Kristl, 1970., digital, 110 min

20:00

OTVORENJE Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma XIII | OPENING of Film Mutations: Festival of Invisible Cinema XIII

ALBERT SERRA i ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN Glumci: pokornost i užitek | Actors: Submission and Pleasure

razgovor prije filma | conversation before the film

7/64 Leda i labud | 7/64 Leda und der Schwan | 7/64 Leda and the Swan, Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min

Sloboda | Liberté | Freedom, Albert Serra, 2019., DCP, 132 min

RIJEKA 07.02 11:00

KINO RAZGOVOR | KINO CONVERSATION

Abel Ferrara, Albert Serra, Montse Triola, Cristina Chiriac, Joe Delia, Paul Hipp, Jonathan Rosenbaum

14:30

Film je. 1-6 | Film ist. 1-6, Gustav Deutsch, 1998., 16-mm, 60 min

15:45

Prema zakonu | Enligt lag | According to Law, Peter Weiss, Hans Nordenström, 1958., 16-mm, 18 min

12. prosinca | 12 dicembre | 12 December, Giovanni Bonfanti, Pier Paolo Pasolini, 1972., DCP, 103 min

18:00

ALBERT SERRA - PROGRAM: MOĆ I POBUNA | POWER AND REBELLION

20:00

ABEL FERRARA, CRISTINA CHIRIAC, PAUL HIPPI, JOE DELIA: Uvod i razgovor nakon filma | Introduction and conversation after the film

Tommaso, Abel Ferrara, 2019., DCP, 118 min

08.02 11:00

SIMPOZIJ - MOĆ KINOSRAZA | SYMPOSIUM - POWER OF KINOCLASH

moderatorice | moderators: Tanja Vrvilo i Branka Benčić

16:00

JONATHAN ROSENBAUM: Uvod i razgovor | Introduction and conversation

Ženska četvrt | Qaleh | Women's Quarter, Kamran Shirdel, 1966., digital, 18 min

Teheran, prijestolnica Irana | Teheran, Payetakht-e Iran Ast | Tehran is the Capital of Iran, Kamran Shirdel, 1966., digital, 19 min

Kuća je crna | Khaneh siah ast | The House is Black, Farough Farrokhzad, 1963., 35-mm>DCP, 20 min

17:00

NICOLE BRENEZ - PROGRAM: VIZUALNI IZGREDI | VISUAL RIOTS

Neusporedivo od neusporedivog | Lo incomparable de lo no comparable | The Incomparable of the Non-Comparable, Paul Grivas, 2019., digital, 8 min

Jean-Luc Godard: Inicijacija u [revolucionarni] film | Initiation au cinéma [révolutionnaire] | Initiation into [revolutionary] cinema, Jean-Paul Török, 1969., digital, 24 min

1968: Slijepi arhiv | 1968: A Blind Archive, Bani Khoshnoudi, 2014., DCP, 42 min

19:00

PAUL GRIVAS i NICOLE BRENEZ: Uvod i razgovor | Introduction and conversation

Film Socijalizam | Film Socialisme | Film Socialism, Jean-Luc Godard, 2010. (dio filma | excerpt), 40 min

Film Katastrofa | Film Catastrophe | Film Catastrophy, Paul Grivas, 2018., DCP, 55 min

22:00

ABEL FERRARA AND THE BAND

Abel Ferrara, Joe Delia, Paul Hipp, Cristina Chiriac, PJ Delia + Igor Domijan

kino-koncert | kino-concert

09.02 16:00

Film/Govori/Mnoge/Jezike | Film/Speaks/Many/Languages | Film/Spricht/Viele/Sprachen, Gustav Deutsch, 1995., 35-mm, 1 min

Bregovi Marlika | Tappeha-ye Marlik | Hills of Marlik, Ebrahim Golestan, 1963., 35-mm>DCP, 15 min

Cigla i zrcalo | Khesht o ayeneh | Brick and Mirror, Ebrahim Golestan, 35-mm>DCP, 130 min

19:00

NICOLE BRENEZ - PROGRAM: VIZUALNI IZGREDI | VISUAL RIOTS

Krik | El Grito | Le Cri, Leobardo López Aretche, 1968.-1970., 35-mm>DCP, 101 min

21:00

9/64 Božićno drvce | 9/64 O Tannenbaum | 9/64 O Christmas Tree, Kurt Kren, 1964., 16-mm, 5 min

Salò ili 120 dana Sodome | Salò o le 120 giornate di Sodoma | Salò, or the 120 Days of Sodom, Pier Paolo Pasolini, 1975., 35-mm, 116 min

ALBERT SERRA ABEL FERRARA

NICOLE BRENEZ

VIZUALNI IZGREDI
VISUAL RIOTS

JONATHAN ROSENBAUM

KRUPNI PLAN – NAPOMENE:
FILM KAO IDENTITET,
FILM KAO BLEF
*CLOSE UP – REMARKS:
CINEMA AS IDENTITY,
CINEMA AS BLUFF*

- 16 Sloboda | Liberté | Freedom, Albert Serra, 2019., DCP, 132 min
- 17 Albert Serra i Alexander García Düttmann
Glumci: pokornost i užitak | *Actors: Submission and Pleasure*
- 17 ALBERT SERRA – PROGRAM: MOĆ I POBUNA | *POWER AND REBELLION*
- 18 Alexander García Düttmann
FINALE KULTURE | *ENDSPIEL KULTUR*
- 26 Albert Serra
DRAMATURGIJA PRISUTNOSTI | *THE DRAMATURGY OF PRESENCE*
- 30 Tommaso, Abel Ferrara, 2019., DCP, 118 min
- 31 Abel Ferrara and the Band: Kino-koncert | *Kino-concert*
- 32 Nicole Brenez
ONTOLOGIJA DESTRUKCIJE: kritička funkcija figure “velikog kriminalca” | *ONTOLOGY OF DESTRUCTION: The Critical Function of the “Great Criminal” Figure*

- 42 12. prosinca | 12 dicembre | 12 December, Giovanni Bonfanti, Pier Paolo Pasolini, 1972., DCP, 103 min
- 43 Pasolinjjev Bijes. Hipoteza za rekonstrukciju izvorne verzije filma | La rabbia di Pasolini. Ipotesi di ricostruzione della versione originale del film | Pasolini's Anger. Hypothesis for the Reconstruction of the Original Version of the Film, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Bertolucci, 1963.-2008., 35-mm, 76 min
- 44 Krik | El Grito | Le Cri, Leobardo López Aretche, 1968.-1970., 35-mm>DCP, 101 min
- 45 Jean-Luc Godard: Inicijacija u [revolucionarni] film | Initiation au cinéma [révolutionnaire] | Initiation into [revolutionary] cinema, Jean-Paul Török, 1969., digital, 24 min
- 46 1968: Sljepi arhiv | 1968: A Blind Archive, Bani Khoshnoudi, 2014., DCP, 42 min
- 47 Neusporedivo od neusporedivog | Lo incomparable de lo no comparable | The Incomparable of the Non-Comparable, Paul Grivas, 2019., digital, 8 min
- 47 Film Socijalizam | Film Socialisme | Film Socialism, Jean-Luc Godard, 2010. (dio filma | excerpt), 40 min
- 48 Film Katastrofa | Film Catastrophe | Film Catastrophy, Paul Grivas, 2018., DCP, 55 min

- 50 Krupni plan | Close-up | Namay-e Nazdik, Abbas Kiarostami, 1990., 102 min
Krupni plan | Close-up | Namay-e Nazdik, Abbas Kiarostami, 1990., 102 min
- 50 Saless: Daleko od doma | Saless: Far from Home, Mehrnaz Saeed-Vafa, 1998., DCP, 16 min
- 51 A House is not a Home: Wright or Wrong, Mehrnaz Saeed-Vafa, 2020., DCP, 74 min
- 52 Jonathan Rosenbaum i Mehrnaz Saeed-Vafa
Abbas Kiarostami. NOVI DIJALOG: 15 godina kasnije | *Abbas Kiarostami. NEW DIALOGUE: 15 Years Later*

EHSAN KHOSHBAKHT

NEVIDLJIVA MOĆ /
VIDLJIVA MOĆ
*INVISIBLE POWER /
VISIBLE POWER*

ALEXANDER HORWATH

*FILM IST.
GUSTAV DEUTSCH*

TANJA VRVILO

KINOSRAZ!
KINOCLASH!

- 60 Kuća je crna | Khaneh siah ast | The House is Black, Forough Farrokhzad, 1963., 35-mm>DCP, 20 min
- 60 Prema zakonu | Enligt lag | According to Law, Peter Weiss, Hans Nordenström, 1958., 16-mm, 18 min
- 4 Crna | 4 Blacks
- 61 Ženski zatvor | Nedamatgah | Women's Prison, Kamran Shirdel, 1965., digital, 11 min
- 61 Ženska četvrt | Qaleh | Women's Quarter, Kamran Shirdel, 1966., digital, 18 min
- 62 Teheran, prijestolnica Irana | Teheran, Payetakht-e Iran Ast | Tehran is the Capital of Iran, Kamran Shirdel, 1966., digital, 19 min
- 62 Noć kada je kišilo | Oun shab ke baroon oumad | The Night it Rained, Kamran Shirdel, 1967., digital, 36 min
- 63 Bregovi Marlika | Tappeha-ye Marlik | Hills of Marlik, Ebrahim Golestan, 1963., 35-mm>DCP, 15 min
- 63 Cigla i zrcalo | Khesht o ayeneh | Brick and Mirror, Ebrahim Golestan, 35-mm>DCP, 130 min
- 64 Filmfarsi, Ehsan Khoshbakht, 2019., DCP, 84 min

- 66 Film/Govori/Mnoge/Jezike | Film/ Speaks/Many/Languages | Film/Spricht/ Viele/Sprachen, Gustav Deutsch, 1995., 35-mm, 1 min
- 66 Film je više od filma | Film ist mehr als Film | Film is More than Film, Gustav Deutsch, 1996., 35-mm, 1 min
- 67 Film je. 1-6 | Film ist. 1-6, Gustav Deutsch, 1998., 16-mm, 60 min

- 74 6/64 Mama i tata (Materijal-akcija Otto Mühl) | 6/64 Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl) | 6/64 Mom and Dad (An Otto Mühl Happening), Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min
- 70 Film ili moć | Film oder Macht | Film or Power, Vlado Kristl, 1970., digital, 110 min
- 74 7/64 Leda i labud | 7/64 Leda und der Schwan | 7/64 Leda and the Swan, Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min
- 16 Sloboda | Liberté | Freedom, Albert Serra, 2019., DCP, 132 min
- 30 Tommaso, Abel Ferrara, 2019., DCP, 118 min
- 76 Granica | Border, Laura Waddington, 2004., digital, 27 min
- 75 9/64 Božićno drvce | 9/64 O Tannenbaum | 9/64 O Christmas Tree, Kurt Kren, 1964., 16-mm, 5 min
- 78 Salò ili 120 dana Sodome | Salò o le 120 giornate di Sodoma | Salò, or the 120 Days of Sodom, Pier Paolo Pasolini, 1975., 35-mm, 116 min
- 79 Pier Paolo Pasolini
NEOBJAVLJENI AUTOINTERVJU |
AUTOINTERVISTA
- 80 Pier Paolo Pasolini
BILJEŠKE O FILMU SALÒ | *NOTES ON SALÒ*

- 83 Simpozij – MOĆ KINOSRAZA | *Symposium – POWER OF KINOCLASH*
- 84 KUSTOSKA ŠKOLA SPLIT: MALI ORGANON ZA FILMSKO KUSTOSTVO | *CURATORIAL SCHOOL SPLIT: A SHORT ORGANUM FOR THE FILM CURATORSHIP*

ALBERT
SERRA

Sloboda | *Liberté* | Freedom, Albert Serra, 2019., DCP, 132 min

1774., malo prije Francuske revolucije, negdje između Potsdama i Berlina.

Madame de Dumeval, grof Tesis i Duc de Wand, libertini protjerani s puritanskog dvora Luja XVI., traže podršku legendarnog Duca de Walchena, njemačkog zavodnika i slobodoumnika, usamljena u zemlji licemjerja i lažne vrline. Njihova je misija širenje libertinstva, filozofije prosvjetiteljstva utemeljene na odbacivanju moralnih granica i autoriteta, ali prije svega pronalaženje sigurnog mjesta za svoje zabludjele igre u kojima se potraga za užitkom podvrgava samo zakonima neispunjene žudnje.

Kazalište ovisi o svojoj publici, čija moć sve određuje. Kao izvedba života, kao jedinstveni, neponovljivi trenutak, iskustvo kazališta ne može umrijeti. To je, kao što je rekao Brecht, jedino sredstvo stiliziranja i prosuđivanja života. Današnje kazalište suočava javnost s vlastitom dosadom, vlastitom besmislenošću i negira svako prepuštanje sanjanju. Ritual ostaje vitalan sve dok je besmisao prihvaćen u svojoj svojoj radikalnosti i destruktivnoj moći.

(Albert Serra)

ALBERT SERRA i ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN

Glumci: pokornost i užitak | *Actors: Submission and Pleasure*

razgovor | conversation

Njemački filozof Alexander Garcia-Duttmann i katalonski umjetnik Albert Serra kao uvertiru u premijeru najnovijeg Serrina filma *Liberté* razgovarat će o ulozi glume u teatru i na filmu kroz pojmove pokornost i užitak. Postdramatska teatralizacija *Liberté* najprije je uprizorena u berlinskom Volksbühneu a zatim i u istoimenom filmu. Temeljno polazište razgovora je filozofski esej Alexandera Garcije Düttmanna *Finale kulture* o onome što ostaje od kulture koja se dotjerala do krajnjih granica te radikalna performativnost Alberta Serre. Povratak glumca kao izvođača, kao generatora neponovljivih i fatalnih gesta, kao stvaratelja ljudske sudbine koji je otporan na vrijeme, Serrina je opsesija otkako je počeo raditi filmove. Glumac nije 'točka' u slici, niti neka druga forma, on je osjećaj deriviran iz dramaturgije: dramaturgije njegove prisutnosti.

ALBERT SERRA – PROGRAM: MOĆ I POBUNA | *POWER AND REBELLION*

Jedan od najintragantnijih filmaša današnjice, katalonski radikalni sineast Albert Serra predstaviti će nam filmove po svojem izboru u sklopu programa MOĆ I POBUNA.

FINALE KULTURE

Mjesto je pomalo prljavo, kaže vojvotkinja. U jednom trenutku napusti svoj palankin, u kojoj su je dvojica slugu donijeli na ovo mjesto te je poslije opet odnose. Glumica i pjevačica Ingrid Caven, koja igra ulogu vojvotkinje, prošeće pozornicom u polumraku metući je svojom dugom, elegantnom suknjom. Podigne je i lagano zamahne kako biste ugledali njezine crne cipele na platformu i lijepe potkoljenice. Kao da je nešto shvatila te se želi uzdići iznad prljavštine i istovremeno osloboditi ovo mjesto od nje. Sam gledatelj jedva vidi prljavštinu, pogotovo jer se radi o mjestu pod otvorenim nebom, čistini u slikovitom brežuljkastom krajoliku u kojem mogu ležati i palo lišće i suho drvlje. Didaskalije, s kojima se susreće čitatelj drame, donose čitav popis smeća i prljavštine, smrt koja desakrira prirodu: "Okoliš je pomalo prljav (mrtve ptice, ostaci hrane, komadići donjeg rublja, četke itd.)."¹ Kakvo je ovo mjesto, kakav krajolik, kakav kraj? Gdje je to katalonski filmski redatelj i umjetnik Albert Serra smjestio svoj komad *Liberté*?

U početku je to utočište. Libertinci, koji su još uvijek u manjini na nepopustljivom pruskom dvoru i ne smiju otvoreno prakticirati svoj način života, a ponekad su libertinci samo iz radoznalosti – jer su do njih doprle vijesti o običajima u Francuskoj – pronalaze tu zaštićeno mjesto gdje se mogu slobodno upuštati u ekscese i razgovarati o libertinstvu. Znatizelja koju osjećaju proteže se i na zločin, koji zasićuje želju i zadovoljava pročišćavajuću požudu, koja se, čim hirovitija, tim više razotkriva kao najjača od svih nagona, kao gospodarica kakva slobodi treba. No to je mjesto i utočište libertincima koji su morali pobjeći iz Francuske, budući da su na dvoru zavladale neka nova čednost i moralna strogost, novi moralizam. Oni sa sobom donose svijet dotad neslućenih oblika osjećanja i sada žele upoznati pruske plemiće i svećenike sa svojim načinom života, posijati sjeme propasti, nastaviti prakticirati libertinstvo u stranoj okolini i osigurati budućnost svojim dvojbenim kulturnim dostignućima, svom radu na iskvarenosti i ekscesivnosti, poticanju strasti prema poroku i slobodnoj razmjeni požude. Oni žele navesti Pruse da reproduciraju ono što nije namijenjeno reprodukciji, da institucionaliziraju ono što potkopava svaku instituciju. Žele prenijeti svojim jednostavnim, zastrašenim, zakopčanim i u konačnici neslobodnim i nekultiviranim rođacima na sjeveru rafiniranost, oplemenjenost i otmjenost života, naučiti ih da štuju i izgrađuju slobodu koja se već odražava u njihovim još neprevedenim romanima i traktatima. Žele ih zaraziti onom radošću i veseljem koji se izražavaju u tome što se nevinost može bez straha, dan i noć, kretati među onima koji je kvare.

Zatim je to i mjesto izgubljenosti i uzaludne potrage. Razgovor između vojvotkinjinih slugu, s kojime započinje predstava, sadrži sljedeći redak: "Mi i dalje lutamo, ne iz jedne grijane prostorije u drugu, od jednog kreveta do drugog, nego na otvorenom, iz jedne zemlje u drugu." Naposljetku i iznad svega, to je mjesto koje bi se danas moglo nazvati mjestom za *cruising*, mjestom gdje se stranci i poznanici noću sastaju kako bi se odali seksu pod okriljem tame i osame. Požuda, kaže se na drugom mjestu, "s prljavštinom i niskošću" postaje sve dublja, kao da užitak na tom mjestu sve više

prodire u sebe sama. Sam seks odvija se u manjim i prostranijim palankinama čiji su prozori prekriveni zavjesama, a tapecirane kabine mogu se osvijetliti svjetiljkama. Tek se zavođenje odvija vani, pred golemim platnom na kojem se odostraga projicira šuma obavijena maglom i brežuljci prekriveni livadama i obrasli šarenim cvijećem, koji polukružno opisuju ribnjak na čijim obalama raste trska.

Koreografija dolazaka i odlazaka tromih i istodobno krajnje krhkih i osjetljivih palankina genijalna je ideja autora i redatelja, jer tu kao da je riječ o nekakvom anakronističnom auto-kinu. Jer palankini nemaju prozor samo sa strane, nego i sprijeda, na vratima, poput vjetrobrana izete. Činjenica da libertinstvo nije samo "poziv", nego doista i način života, može se vidjeti po tome što je Roué, koji boluje od sifilisa, vojvoda koji mora uvijek iznova gnjaviti posjetitelje da mu nabave živu koja će ga umiriti, okrenuo leđa čednome kralju i njegovoj pratnji te se nastanio u svome palankinu. On ne samo da povremeno boravi na mjestu libertinstva, ne samo da ga redovito posjećuje, nego doslovce živi tamo dok na kraju komada ne napusti palankin, sruši se i umre. Palankin je njegova autoprikolica, autoprikolica izgnanstva odabranog u ime slobode, parkirana sasvim desno na pozornici.

A ipak, gledatelj ubrzo osjeti da će nastojanje oko spašavanja libertinske kulture, kulture koja se usudila doći do samog ruba te stoga nije tek jedna od mnogih kulturoloških manifestacija, teško polučiti uspjeh kojemu se nadalo, štoviše, čak nije niti sigurno vjeruje li ijedan od likova u predstavi doista u takav uspjeh. Kada u drugoj polovici komada *Liberté* libertinstvo treba postati posao kako bi osiguralo ulaz u zemlju koja je isprva neprijateljski nastrojena, ako mu se i pridružio poslovni interes koji ne može imati puno toga zajedničkog s njegovim principima, koliko god oni bili paradoksalni – jer poslovni je interes neizbježno usmjeren na instancu nekoga Jastva koje samo sebe obogaćuje, na identitet kakav ateizam libertinaca naposljetku više ne može tolerirati – ono postaje žrtvom ogovaranja i šarlatanstva, neobuzdane proračunatosti potencijalnih profitera. Francuska vojvotkinja zgađeno se odvrća od pozornice. Na podu kojim korača i koji mete haljinom mogle bi ležati i novčanice, još više prljavštine. Vrijeme u kojemu se obogaćivanje razorno osamostaljuje i povlači Jastvo sa sobom u propast još nije započelo. Umjetni karakter scenografije, čije je usklađivanje s prirodom preuzeto iz romantičnog slikarstva, ne naglašava samo sudaranje i izmjenjivanje života i smrti, prirode i otpada, fikcije i tamnice. On ne prikazuje niti samo naivnost slobode. Umjetni karakter scenografije također ukazuje na to da se kraj već dogodio. Sve se naprosto odvija među fascinativnim i ofucanim kulisama.

Ono što ostaje, pomislimo li na duge stanke između nastupa, na naizgled nesvrhovito prenošenje tamo-ovamo, na govor koji je često na rubu čujnosti, na postupno i otupljujuće navikavanje na neizvjesnu svjetlost, na bućkanje u plitkom ribnjaku, na pokrete i postupke koji nisu uvijek koordinirani kao što bi to zahtijevalo umijeće glume, na glas koji se pred kraj podigne i propjeva protiv katastrofe, nije niti smisao niti nedostatak smisla, nego možda smisao prenesen u trans. Grmljavina, Mozartova glazba koja se iznenada začuje, a da se ne zna odakle dolazi, niska magla koja prekriva pozornicu, prizivanje stvarnog tijela u *Ave Verumu*, bogohuljenje ili obraćenje vojvotkinje, kojemu igrana verzija komada suprotstavlja povratak nadstojnice samostana u prijašnji razvratni način života, ne proizvode patos koji bi osujetio ili pak lažno potencirao naivnost.

Ono što ostaje od jedne kulture koja se dotjerala do krajnjih granica, do najvišeg jezičnog izraza, do neustrašivosti misli i do zločinačkog djela, pa čak i do apatije radnje, nekoliko je kostimiranih likova i nekoliko veličanstvenih palankina na mjestu koje ne postoji, ili koje više ne postoji u svijetu gdje je izbornik mobitela zamijenio *cruising*.

Ono što ostaje jest enigmatičnost naivnosti koja se u onom trenutku kad zapravo ne znate što biste o njoj mislili razotkriva kao neočekivana nevinost. Naspram onoga što dolazi nakon kulture i što gledatelj nikada ne vidi, nikada ne može vidjeti, čak niti u obliku ostarjelog Drakule, koji je i sam još libertinac s prijeteće crnom perikom, kao u Serrinu filmu *Història de la meva mort*, kultura nužno poprima obilježja nevinosti.

Ono što ostaje nije utjeha, nije ništa umirujuće: ono što ostaje, ako uopće išta ostaje, neočekivana je nevinost koja se odrekla svoje suprotnosti, gubitka i krivnje te se zbog toga čini nedodirljivom. Sada kada je kultura podbacila, druge su se sile pokazale otpornijima: posao i ugled, barbarstvo neoliberalne kapitalističke eksploatacije, neumoljivost globalne kontrole i komplementarna uskogrudnost etičke korektnosti, kultura više ne može, više joj ne možemo, kulturi, ništa nažao učiniti, bez obzira na to koliko je u to možda bila upetljana.

2

Kultura je smeće i šund, poklopac preko smeća, neistina i ideologija, čisto sredstvo dominacije, ofucano i neuspjelo, barbarizam. Ono “umirujuće”,² što bi joj trebalo biti svojstveno kao “objektiviziranje” duha, spaljeno je “bez utjehe” zajedno s patnjama u nacističkim logorima. Kultura je kriva, ali ona će “prefarbati” i krivnju. Tako glasi presuda koju joj je Adorno izrekao u svojoj *Negativnoj dijalektici*. Pedeset godina kasnije s takvom presudom čitatelj neće znati što započeti, i to ne zato što je nakon Drugog svjetskog rata kulturi, koju je Adorno nazvao uskrsnom, neočekivano uspjelo odbaciti krivnju, nego upravo zato što je neoborivost presude još sadržavala razumijevanje kulture koje je u međuvremeno postalo nerazumljivo. To je razumijevanje uključivalo iskustvo fizičke patnje i ideju duhovne utjehe stečene kroz umjetnost, utjehe koja patnju nije negirala, uljepšavala ili prešućivala, nego ju je priznavala. Krivnja kulture sastojala se i u tome što se udružila s patnjom, patnjom koju je ljudima nanijela dominacija, i time postala pomagač pomagača na povijesnom i društvenom putu koji je vodio u logore. Stoga, prema Adornu, onaj tko se zalaže za očuvanje kulture i sam postaje “pomagačem pomagača”.

Put u logore nije mogao biti tek jedan od načina među ostalima. U onoj mjeri u kojoj ga je kultura pripremila, u kojoj nije bila u stanju postaviti se prema patnji i razbiti jedinstvo koje je ova potonja stvorila, ideja dijalektike prosvjetiteljstva kao konstrukcija pokreta koji objedinjuje cjelokupnu povijest, koji utire put u logore i dalje od njih, više nije misao kulture. Da je povijest kao “korelat jedinstvene teorije”³ ili kao nešto “konstruktibilno” užas, kao što stoji u bilješkama i nacrtima koje su Adorno i Horkheimer pridodali svojoj knjizi, znači da se ona, ondje gdje se već ispostavi kao užas, kao nagomilavanje patnje koju ništa ne može ublažiti, može “konstruirati” i uklopiti u sveobuhvatan pogled. U tom je smislu ideja dijalektike prosvjetiteljstva, koja povijest predstavlja kao cjelinu, već po sebi misao koja po

svojoj čistoj formi potvrđuje krivnju kulture, dakle prije nego što čovjek shvati sadržaj te misli, pretpovijesno skidanje slojeva s prosvjetiteljstva i njegovo oslobađanje iz mitsko-barbarske pristranosti i ponovni preokret prosvjetiteljstva u modernu “mitologiju”,⁴ u neku “novu vrstu barbarstva”, barbarstva totalitarizma i upravljanog svijeta. No ipak, to je također misao koja unatoč svemu još uvijek ima doticaja s kulturom, u neizbježnom suučesništvu koje se sastoji u produžavanju užasa, kojemu pridonosi konstrukcija povijesti kao cjeline. A to suučesništvo počiva i u utjesi koja predstavlja izazov za kulturu i koja bi se, slijedimo li Adornove *Minima Moralia*, trebala sastojati u pogledu koji “pada na užas”⁵ kako bi ga izdržao upravo bezobzirnim odbijanjem da ga se ublaži, na primjer kroz suosjećanje s patnicima.

Upravo je jedan “mračan buržujski pisac”,⁶ da citiram čuvenu formulaciju autorâ *Dijalektike prosvjetiteljstva*, pisac koji je shvatio da je “samo pretjerivanje istina”, onaj koji je Adorna i Horkheimera podržao u njihovu poduhvatu da konstruiraju povijest kao užasnu cjelinu. Oni se ovdje dotiču s Pierreom Klossovskim, koji se gotovo istodobno u svojoj knjizi *Sade mon prochain* pita ne bi li se Sadeovim romanima trebala pripisati “funkcija optuživanja”,⁷ čiji su predmet “mračne sile” koje djeluju u ništavilu razuma, a koje prikrivaju društveni mehanizmi racionalizacije. Markiz de Sade je “mračan” jer više ne pripada naprosto kulturnoj povijesti, povijesti građanstva koje prigrabluje moć, no na taj način odaje istinu o tome. Francuski pisac, kritičar i filozof Maurice Blanchot u svojoj studiji o razumu kod Sadea, o njegovim “razlozima” ili njegovu “pravu”, koja je nastala tek nekoliko godina nakon *Dijalektike prosvjetiteljstva*, ističe da je tajna, “tama ponora”,⁸ bitan sastavni dio djela koje se bavi “najvećim razvratima” čovječanstva, koji krše svaku normu i svaki zakon u ime kojega bi se neki čovjek mogao osuditi. U tom djelu radi se o “suverenosti” koja ljude prisiljava na neopozivu usamljenost, usamljenost slobode koja postiže svoju neovisnost tako što se ne suprotstavlja nijednom doživljaju i ne veže ni uz jedan doživljaj, koja svaku neugodu pretvara u požudni užitak, sve jednakomjerno podređuje svojim hirovima, na jednakost gleda kao na raspolaganje drugima i sa strastvenom se energijom destruktivno suprotstavlja ovisnosti o Bogu i prirodi. Blanchot naglašava da je energija dvosmislen pojam, budući da označava postojanje sila i istodobno njihovu mobilizaciju, potvrdu koja može funkcionirati samo kao negacija. Naposljetku je, međutim, Sadeov cilj poljuljati “nevinost”⁹ nametanjem krivnje. Tajna tajne i mračne slobode, na koju libertinstvo polaže pravo, nije krivnja, nego nevinost, nevinost koja je izvan suprotnosti prirode i kulture, izvan suprotnosti krivnje i nevinosti. Već će Klossowski u članku objavljenom 1966. godine, u kojem dopunjava i revidira svoje ranije studije o Sadeu iz četrdesetih godina prošlog stoljeća, podsjetiti da pokvareni i prepredeni filozof koji uzima lik libertince na kraju traži “nevinost postajanja”¹⁰ iako u toj nevinosti može samo nejasno i na trenutak prepoznati rješenje svog filozofskog problema, problema bezbožnog svijeta. Libertinac stoga ne pronalazi željeno rješenje naprosto u nekom zločinačkom ekscesu, nego u ekscesu ekscesa, u ekscesu ekscesivnog nasilja i zvjerstava koja čini. Jer samo takav dvostruki eksces može uspostaviti trajno stanje za neprekidno kretanje impulsa, stanje koje time što onemogućava apatiju impulzivnih sila pruža oslonac nepostojanosti.

O “načelu nježnosti” ili “delikatnosti” koje Sade preporučuje, a Roland Barthes ga u svojoj knjizi *Sade Fourier Loyola* ne smatra ni “klasnim proizvodom”¹¹ ni “civilizacijskim svojstvom”, kao ni “kulturnim stilom”, nego načelom koje omogućuje drugačije

čitanje tih tekstova od onog koje u njima gleda prvenstveno “nacrt nasilja”, moglo bi se tvrditi i da ima neke veze s nevinošću koja se više ne mjeri prema mogućoj krivnji. Čovjek ne raspolaže svojim sklonostima, idejama i raspoloženjima, piše Sade svojoj ženi, koja je od zatočenog muža zatražila njegovo prljavo, staro rublje, valjda da ga preda pralji, kako Barthes usput ironično primjećuje. Te sklonosti, ideje i raspoloženja pripisuju stvarima cijenu koju sluti samo onaj tko zna koliko ta cijena izmiče bilo kakvom proračunu. No ako se na njih obrati pozornost i pažljivo ih se preispita, shvatit će se da ih je moguće izvesti iz “načela nježnosti” ili “delikatnosti”. U takvoj nedostupnosti, koliko god čudne i osebujne bile te sklonosti, ideje i raspoloženja, skriva se nevinost koju Barthes zastupa zajedno sa Sadeom. U njoj se skriva nevinost načela u kojem se analitička sposobnost i moć uživanja “utopijski” sastaju.

Vratimo li se na *Dijalektiku prosvjetiteljstva* i njezinu “teoriju jedinstvenosti” povijesti, ne mora li to biti neka nevinost, nevinost izvan kulture, za koju pisac Sade dopušta da ga dotiče kada pretjerivanjem raskrinkava i pokazuje istinu o civilizacijskom procesu? Ta istina uključuje ono što se događa s “osjećajem”¹² i “cijelim ljudskim izrazom”, pa čak i s “kulturom općenito” u tom procesu, a to je njihova neutralizacija. Nedostatak otpora, koji se može zamijetiti u neutraliziranoj kulturi, jedan je od aspekata krivnje kojim se Adorno kasnije bavi, njezin drugi, komplementarni aspekt, aktivna uloga koju je kultura odigrala u potiskivanju “bijedne fizičke egzistencije”.¹³

Ono što Sade kao “mračni pisac građanstva” istome predočuje, slijedimo li Adorna i Horkheimera, to je onaj trenutak dijalektike prosvjetiteljstva koji je ekvivalentan “organizaciji cjelokupnog života koja je izgubila sadržajan cilj”,¹⁴ formalizaciji razuma, koji ostaje neutralan naspram ciljeva jer je “organ proračuna” i “plana”, “puko djelovanje”¹⁵ u “elementu koordinacije”. S druge strane, libertinac, pisac libertinstva, trebao bi se pobuniti protiv toga tako što će usvojiti ogoljelost djelovanja i prakticirati uništenje koje proizlazi iz bezglavosti formalističkog razuma svedenog na sredstvo: “Međutim, dok nesvjesni kolos stvarnoga, bezsubjektni kapitalizam, slijepo provodi uništenje, mahnitost buntovnog subjekta tom uništenju duguje svoje ispunjenje i tako istodobno zrači izokrenutu ljubav, s oštrom hladnoćom prema ljudima zlouporabljenim kao stvari, ljubav koja u svijetu stvari zauzima mjesto onih neposrednih.”¹⁶ No budući da libertinac može djelovati samo pretjerivanjem stvarnosti, time što će prodrijeti do njezine bezglavosti i bezsubjektnosti, do obezglavljujućeg uništenja koje će se pokazati kao uništenje razvijenog kapitalizma, taj se subjekt kao “buntovni subjekt”, kao oko sljepoće, rascjepljuje. S jedne strane, u “igri i mašti” postupa s ljudima tako grubo “kao njemački fašizam u stvarnosti”. S druge strane, ima pandan u stvarnosti koja više ne mora biti neposredno stvarnost fašizma. U dvadesetom stoljeću libertinca, naime, također utjelovljuje “deziluzionirani razvratnik” normaliteta, koji se “posredstvom seksualnog pedagoga, psihoanalitičara i hormonskog fiziologa” pretvara u “otvorenog muškarca prakse”.¹⁷ On proširuje “svoju predanost sportu i higijeni i na seksualni život”. Dakle, ono što dijalektika prosvjetiteljstva pokazuje jest da je put koji vodi u logore put koji također vodi dalje od logora, u društveni pogon u kojem je svatko nekoć bio “predstavnik svog geografskog, psihološkog, sociološkog tipa”,¹⁸ no u međuvremenu je zahvaćen beskonačnom fleksibilnošću i pokretljivošću kojom se mjere uspjeh i neuspjeh, i u kojem se detoksificirani užitak nekoć stjecao u nekoj “višoj kulturi”, no sada ga je usisala sve raširenija i naposljetku globalna kulturna industrija za koju i sama riječ “kultura” ostaje bez značenja.

Nit koju su satkali Adorno i Horkheimer preuzeo je Pier Paolo Pasolini 1975. godine u svom posljednjem filmu *Salò*, koji je prikazan tek nakon njegove nasilne smrti, iako “suštinska bibliografija”, ploča na kojoj su u uvodnoj špici navedene intelektualne reference i neimenovani autori citata u scenariju, spominje tekstove Blanchota, Klossowskog i Barthesa, ali ne i “filozofske fragmente” njemačkih filozofa.

Libertinci otmjeno vladaju kultiviranim ponašanjem, uživaju u umijeću pripovijedanja, plesanja, muziciranja i glume, prepuštaju im se sa sladostrašćem, bez poteškoća sudjeluju u argumentiranim diskursima o odnosu moći i anarhije, spominju Baudelairea, citiraju Nietzschea, slušaju poeziju Benna i Pounda u izvorniku, okružuju se suvremenim apstraktnim slikarstvom i Art Déco namještajem u klasicističkim vilama, a njihova odjeća otkriva biranu eleganciju. Kultura i nasilje, rafiniranost i zločin, red i anarhija toliko su se približili da su dosegli točku ravnodušja. Savršeno uobličena i strogo regulirana inscenacija libertinstva na nekom mjestu u fašističkoj socijalnoj republici Italiji koje je odsječeno od svijeta i gdje se ne čuje grmljavina ratnih aviona čini se kao finale, ali ne kao finale prošlosti u kojoj se filmski zaplet vremenski odvija, nego kao finale sadašnjosti u kojoj je nastao film. Ono zapečaćuje krivnju kulture, barem one građanske, koja završava u totalitarizmu kojega je ovaj povijesni samo predigra. Tijekom sodomističke svadbe, pod nadzorom “domine” ili kurtizane, libertincima i njihovim žrtvama poslužuje se govno, govno žrtava. U *Negativnoj dijalektici* Adorno aludira na Brechtovu *Svetu Ivanu od klaonika* i kaže da Palača kulture smrdi zato što je napravljena od “psećeg govna”.¹⁹

O nekakvom životu svjedoči samo još možda posljednji kadar filma, ne računamo li komunistički pozdrav čuvara uhvaćenog u ljubavnom činu, koji provocira nasilnike, libertince koji ne podnose ljubav, jer čini se da on preživljava pogubljenje. Posljednji kadar prikazuje seoske momke, tjelohranitelje i predmete pohote svojih gospodara, koji nespretno plešu uz radio glazbu nekog engleskog hita. Jedan pita drugoga kako se zove njegova djevojka i ovaj izrekne neko žensko ime. Kao da su ostali netaknuti ritualiziranim događanjem u kojem su morali sudjelovati i koje je završilo mučenjem i ubojstvom.

Barthes je u jednoj recenziji *Salò*a, koja taj projekt proglašava neuspjelim kao prikaz sadističkog baš kao i fašističkog sustava, jer nijedan od njih ne dopušta da ih se pretoči u slike, primjećuje kako Pasolini sprečava svakog gledatelja u tome da se odrekne filma i njegove teme, da opere ruke ili se rehabilitira. To sprečavanje ili odbijanje temelji se na redateljjevoj “naivnosti”,²⁰ na “naivnosti” koja mu je navodno svojstvena. Neka vrsta nevinosti koja je iznad svake pogrešne odluke, svake zablude, stvara film koji unatoč svom neuspjehu ostaje neprihvatljiv i neprobavljiv, koji svakoga smeta i izaziva nelagodu, film koji se ne može diskurzivno opravdati i nadoknaditi, vratiti, unijeti u kulturu i time ublažiti, film koji nosite sa sobom poput neopozive krivnje i ne možete ga se osloboditi, film koji vučete sa sobom zauvijek kao prigovor i optužbu na koju ne može biti odgovora, kao da ciljaju na cjelinu, na jedinstvo povijesnog konteksta.

Kako se kraj kulture odnosi prema onome što je ostalo od nje, kako se njezina krivnja odnosi prema nekoj nevinosti? Na neku krivnju možda se može odnositi samo neka

nevinost, nevinost koja više ne može biti u suprotnosti s krivnjom, a da ne prestane biti nevinost. Kada bi ta nevinost bila u suprotnosti s krivnjom, ova se na nju ne bi mogla odnositi, jer kroz taj odnos prestala bi biti nevinost. Kada Barthes govori o Pasolinijevoj "naivnosti", zacijelo misli na takvu nevinost. Pasolini se kao umjetnik samo u toj mjeri može odnositi na krivnju kulture, pogoditi je svojim filmom, prikazati njezino suučesništvo s vladanjem, moći, nasiljem i krvavom propašću buržuskog kapitalističkog društva, finale kulture u fašizmu u kojemu mu nevinost u njegovoj "naivnosti" to omogućuje, iako ga ne može spasiti od toga da promaši i sadizam i fašizam. To što vas, kad pogledate *Sa/ò*, obuzme krivnja i ne možete je otresti, što imate dojam kao da vas je oduvijek obuzimala krivnja i da ste je uzalud nijekali, što je krivnja koju *Sa/ò* obuhvaća čitava krivnja, a ne neka eufemistički umanjena krivnja, to što se radi o najneprobnojijoj i najnepodnošljivijoj krivnji, zbog čega gledatelj pobrka s njome film te ga doživi kao nedopustivo podmukao, kao film koji nas opterećuje slikama koje će nas neprestano progoniti – sve to svjedoči o momentu nevinosti u Pasolinijevoj "naivnosti".

Ali i Sade zacijelo ima nešto takve nevinosti kao pisac ako se njegovi romani o zločinačkom razvratu mogu čitati kao "anticipativna historiografija",²¹ kako tvrde Adorno i Horkheimer, kao historiografija koja povlači konzekvence iz uvida u "istovjetnost vladavine i razuma". Pa i naizgled drski, zaslijepljeni, sramni, suludi pokušaj libertinstva da povećanjem krivnje, povećanjem koje u vidu ima krivnju onkraj krivnje i nevinosti, poljulja nevinost onkraj krivnje i nevinosti, pokušaj je koji bi, kada takva nevinost ne bi već bila njegov sastavni dio, ostao nezamisliv kao nekakva iluzija izazvana krivnjom ili pomutnjom u koju vas krivnja baci. Naposljetku, kultura, bila kriva ili ne, poprima obilježja nevinosti onkraj krivnje i nevinosti u onom trenutku u kojem je se, kao što to izgleda čini Serra, dovede u odnos s onim što dolazi poslije nje i što zaključuje njezin neuspjeh i njezinu krivnju, u odnos prema barbarstvu koje se kulturološki uopće ne može predočiti.

Alexander García Düttmann

(*Endspiel Kultur* izvorno je objavljen u *Lettre International* 122, jesen 2018)

S njemačkog prevela: Marina Schumman

- ¹ Albert Serra, *Liberté*, katalonska verzija, rukopis iz 2017., str. 14.
- ² Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, u: *Gesammelte Schriften*, sv. 6, Frankfurt am Main, 1970, str. 358.
- ³ Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, u: Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, sv. 5, Frankfurt am Main, 1987, str. 256.
- ⁴ Isto, str. 19.
- ⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, u: *Gesammelte Schriften*, sv. 4, Frankfurt am Main, 1980., str. 26.
- ⁶ Horkheimer i Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, str. 141.
- ⁷ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Pariz, 1967., str. 87.
- ⁸ Maurice Blanchot, "La raison de Sade", u: *Lautréamont et Sade*, Pariz, 1963., str. 17.
- ⁹ Isto, str. 48.
- ¹⁰ Klossowski, "Le philosophe scélérat", u: *Sade mon prochain*, str. 44.
- ¹¹ Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, u: *Oeuvres complètes*, sv. 2, Pariz, 1994., str. 1162.
- ¹² Horkheimer i Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, str. 114.
- ¹³ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 359.
- ¹⁴ Horkheimer i Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, str. 111.
- ¹⁵ Isto, str. 127.
- ¹⁶ Isto, str. 137.
- ¹⁷ Isto, str. 132.
- ¹⁸ Isto, str. 107.
- ¹⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 359.
- ²⁰ Roland Barthes, "Sade – Pasolini", u: *Oeuvres complètes*, sv. 3, Pariz, 1995., str. 392.
- ²¹ Horkheimer i Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, str. 142.

DRAMATURGIJA PRISUTNOSTI

Povratak glumca kao izvođača, kao generatora neponovljivih i fatalnih gesta, kao stvaratelja ljudske sudbine koji je otporan na vrijeme, bila je moja opsesija otkako sam počeo raditi filmove. Manny Farber, kao Warhol i Paul Morrissey, detektirali su početak otpora prema glumcu 1950-ih. Oni su čeznuli za kinematografijom 1930-ih, dok je pogled glumca još uvijek bio važniji od frizure ('baluster'), a gesta od njezina značenja. Sva stilizacija filma tada je išla glumcu na ruku, a ne obrnuto (rasvjeta nije bila apstraktna sila iz snimateljeve mašte; služila je kako bi glumcu osvijetlila lice!). Otuda strašan komentar Paulette Goddard o otporu prema Chaplinu, kada su 'Max Eastman i Upton Sinclair uništili Charlieja, intelektualizirajući ono što je radio, i onda to više nije mogao raditi'. Paulette, Chaplinova žena, portretira ga kao isfrustriranog pisca koji suočavajući se sa svojim nesnalazanjem s pisanim jezikom, odlučuje praviti književnost putem slika. Prisutnost glumca bila je izgubljena ('prije, njegovi filmovi bili su sačinjeni od pokreta, pokreta i mimike), i pojavilo se značenje. Zbog toga je jasna naklonjenost čitave avangardne umjetnosti Keatonovoj mehaničkoj čistoći, Harry Lanhdonovoj divljoj i animalnoj čistoći, ili u slučaju Mannyja Farbera, za Laurela i Hardyja: njihove izvedbe su, po njemu 'raspršene' (FARBER, 1998:370), i umjesto da budu vješti u razvijanju prostora – kao Chaplin – oni su ga rastapali oko sebe samih; Laurel i Hardy izgubljeni su u vlastitim okvirima, i na uznemirujuć način ne znaju kako ih koristiti, ni 'estetski ni egoistički' (FARBER, 1998:370) u svoju korist.

Svi napredci povezani s uprizorenjem kroz filmsku povijest imali su narativnu svrhu. Uvijek sam smatrao kako je apsurdno misliti o uprizorenju, i izbjegavao sam vjerovati da to ima ikakve veze s estetskom vrijednosti filma. Snimao sam digitalno, jer se tako jednostavnije prilagoditi glumcu, i sve moje metode podređuju se principu da tehnika uvijek mora biti spremna zabilježiti glumčevu inspiraciju, i da se to može dogoditi u najnepredvidljivijem trenutku ili okolnostima. Kakav god oblik poprimilo čekanje tehnike, proizvodi se napetost, i od nečega jednostavnog, uprizorenje postaje veoma rafinirano upravo jer je prikrieno. Tjerati glumca da čeka znači pretvoriti ga u sporednu figuru, u 'mobilni spremnik produkcijskog tima', kao što je u kazalištu vrlo često glumac samo spremnik riječi. Glumac nije 'točka' u slici, niti neka druga forma, on je osjećaj deriviran iz dramaturgije: dramaturgije njegove prisutnosti. Pokretna slika nije fetišistička: ona je moralna, esencijalna, ovisna o vremenu, element koji nam samo glumac može učiniti vidljivim. Svaka njegova gesta proizvodi učinak, proizvodi ga već u trenutku u kojem se događa, i samo ga lice glumca može sumirati.

Svi filmovi moraju oživjeti tek na ekranu. Ništa što gledamo ne smije se dogoditi

u stvarnosti prije toga. Samo bi kamera trebala moći snimiti što je glumcu esencijalno; ljudi za vrijeme snimanja to ne smiju percipirati. Upravo zbog toga sam navikao ne promatrati što se događa na setu dok snimamo. Svaka scena mora biti nova, s novim dijalozima, novim prekretnicama, a ukoliko je već promotrena, postaje stara i potrošena. Tada ne smije biti ni mišljena, ni započeta u fizičkom smislu. Scena postoji samo na glumčevu licu, i njegova spontana reakcija je naš pogled kao gledatelja. Koja je razlika u našoj glavi, između čarobnog subotnjeg tuluma i nekog drugog, sasvim običnog? Oni su neusporedivi. Štoviše, to su isti ljudi, isti prostor, ista akcija. Na prvi pogled je veoma slično. Ali razlika u intenzitetu učinka koji ostavljaju na nas je neupitna. Samo kamera može uhvatiti ovu razliku bez ometanja.

Kako kaže Manny Farber, glumac ne može oživiti lik i u isto vrijeme sačuvati stil filma. On jest stil. On je u simbiozi s mizanscenom, ritmom, bojom. Ali on ne nudi značenje. Što znači gesta? Bljesak? Ništa. Kad je Gerardo Diego jednom prilikom na glas čitao jednu od svojih kreacionističkih pjesama, netko ga je upitao što je htio reći tim stihovima, a on je odgovorio: "Htio sam reći ono što sam rekao, jer da sam htio reći nešto drugo, rekao bih." Gesta glumca, njegov pogled, znače sami za sebe. Dobar glumac ne reprezentira, ne izražava; on samo jest. Možda njegove geste funkcioniraju kao epifanija života u pokretu, odlučne geste i izgovorene pjesničke riječi: nude, kao prisutnost i kao dar, život poslije smrti stvarnosti. Ali ništa više. Samo veliki glumci, kao i veliki pjesnici, podnose težinu bivanja označiteljem, bez raspadanja. Samo veliki redatelji (Bene, Warhol, Straub) posjeduju disciplinu potisnuti vlastitu indiskreciju, i prihvatiti svakog glumca kao svečanost.

Najsramotnija posljedica neprihvatanja dramaturgije prisutnosti kao esencijalnog cilja i svrhe svakog glumca i njegove postojanosti, te potvrđivanje postojanja njegova karaktera kroz određeni rezultat (dramaturgija akcije) umjesto toga, jest pojavljivanje 'psihologizacije', a još bolnije biva kvantificiranje: suze su prolivene, znoj, slina, sjeme... matematički, što više umnožene materije, to više vjerodostojnosti a time više profita (opipljivo dobro daje se gledatelju u zamjenu za novac). Glumac utjelovljuje lik na mjerljiv način, a onda samim time i potpuno kontroliran. Također, s gledišta emocionalnog učinka: prisutnost glumca više se cijeni kada je suočena s vlastitom odsutnošću (uprizorenjem). Usput, kako Barthes ističe, to 'izgaranje' (BARTHES, 2009:94) glumca ukrašeno je spiritualnim opravdanjima: glumac predaje sebe demonu reprezentacije, 'žrtvuje se, dopušta da bude pojeden iznutra svojom ulogom: njegova velikodušnost, dar je njegova tijela umjetnosti, njegovi fizički naponi vrijedni su žaljenja i divljenja'. (BARTHES 2009:94). Dokaz njegova truda je nepobitan. I on sam postaje stil: stil je buržujsko uzmicanje prema dubokoj misteriji čiste prisutnosti filma *Our Lady of the Turks*. (*Nostra Signora dei Truchi*, Carmelo Bene, 1968).

Manny Farber prezire interpretaciju Jeanne Moreau u *Julesu i Jimu* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1961.) i filmu *Proces* (*The Trial*, Orson Welles, 1962.), ali 1966. nije vidio još gore iznijetu interpretaciju: njezina prisutnost u *Besmrtnoj priči* (*The Inmortal History, Histoire immortelle*, Orson Welles, 1968.) toliko je trivijalna da se čini kao da joj je figura naslikana na loše zalijepljenoj tapeti. Jezgra je svake filmske izvedbe, prema Farberu, sugestivni materijal koji okružuje granice oko svake uloge, a nikad njihovu psihološko-ontološku srž: 'hirovi fiziognomije, intimne misli glumca o samome sebi, mezalijansa gdje se tijelo ne razgraničava od uloge, već hrli kako bi je dotaknulo' (FARBER 2009:588). Također, kroz progresivnu ugladenost moje metode, i samo kroz praktično iskustvo bez uzimanja u obzir teorijskih čitanja, odbacio sam mogućnost da srž uloge, duboka projekcija karaktera može imati ikakvu estetičku vrijednost. (Zainteresiran sam samo za zrak iznad glumčeve glave, nikad za ono što je unutra, i zato je beskorisno zuriti u ono što se događa dok traje snimanje', jednom sam zaključio). Iskreno, i mislim da je ovo baza moje nepogrešive metode rada s glumcima, smatram svetogrđem gledati čistu izvedbu jer uvijek postoji rizik da ćeš je pokvariti. Vjerujem da kamera može zabilježiti njihove najdalekosežnije profile. I, povrh svega, zahvaljujući svom olimpijskom prijeziru filma kao umjetničke vrste, uopće me ne zanima što pritom radim.

Albert Serra

BIBLIOGRAFIJA:

BARTHES, Roland (2009). *Mitologías*. Madrid. Siglo XXI Editores

COLACELLO, Bob (2014). *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Vintage Books.

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies*. New York. Da Capo Press.

FARBER, Manny (2009). *Cartooned Hip Acting*. Polito, Robert (ur.), Farber on Film. *The Complete Film Writings of Manny Farber*. New York. The Library of America.

Tekst je izvorno objavljen u *Comparative Cinema*; br. 4 (2014.): Manny Faber: *Systems of Movement*

S engleskog prevela Karla Crnčević

Tommaso, Abel Ferrara, 2019., DCP, 118 min

Tomasso je Amerikanac s rimskom adresom. Radi na scenariju filma i podučava glumu – a to ponekad podrazumijeva samo disanje i kretanje po prostoru. Svako toliko, odlazi na sastanke anonimnih alkoholičara. Njegova veza s Nikki, majkom njihova trogodišnjeg djeteta, postaje sve napetija. Je li njihova znatna razlika u godinama došla na naplatu? Tomasso je naime stariji od Nikki više od trideset godina. Njegov život i posao, razmišljanja i pokušaji manevriranja s talijanskim jezikom obrađeni su s velikom dozom erotizma, a snažno ga utjelovljuje njujorška glumačka ikona – Willem Dafoe. U možda najvažnijoj sceni filma, on sjedi s nekolicinom talijanskih izopćenika i doslovno izvadi svoje srce iz prsa: “Ovo je sve što imam”. Ova amblematska gesta snažno je povezana s fizičkom religijom Abela Ferrare.

Buntovni talijansko-američki redatelj, koji je svoj drugi umjetnički dom našao u zemlji svojih predaka u svojem najnovijem filmu ispričao je priču o muškom (ako ne i mačo) tražitelju istine u Vječnom gradu i pritom ne preže ni pred najsnažnijom okcidentalnom slikom: čovjek na križu. Je li Willem Dafoe, više o trideset godina nakon što se na isti način pojavio kod Scorsesea, postao ultimativna inkarnacija čovjeka iz Nazareta? Ili možda ultimativni citat?

(Bert Rebhandl)

ABEL FERRARA AND THE BAND

Abel Ferrara, Joe Delia, Paul Hipp, Cristina Chiriac, PJ Delia

+ Igor Domijan

kino-koncert | kino-concert

Prije dvije godine, Filmske mutacije priredile su, uz autorovu prisutnost, retrospektivu filmova provokativnog Abela Ferrare. Tada je prikazao i grubi šnit filma o turneji svog benda, *Alive in France* (2017.) s kojim redovito nastupa već dugi niz godina. U bendu sviraju kompozitor Joe Delia, glumac i pjevač Paul Hipp, glumica Cristina Chiriac, glazbenica PJ Delia i drugi povremeni suradnici. Bend Abela Ferrare priredit će za riječku publiku u Art-kinu jedinstveno filmsko-glazbeno iskustvo - koncert s glazbom iz kulturnih Ferrarinih filmova poput *Bad Lieutenant*, *444 – Last Day of Earth*, *China Girl* itd.

ONTOLOGIJA DESTRUKCIJE: KRITIČKA FUNKCIJA FIGURE “VELIKOG KRIMINALCA”

Vrhunac subjektiviteta Odbijajući dovršenost, nikad ne nalazeći svoje granice, Ferrarini protagonisti žive u stanju stalnoga bijesa, poput zlog poručnika koji ispoljava svoj gnjev na svima koji mu stoje na putu: kriminalcima, žrtvama, njegovoj obitelji, kolegama, mladim ženama, radiju, Kristu, ustvari prema bilo kakvoj prisutnosti. Kad se pozove na svoj “policijski autoritet” da bi u zamračenom stubištu prolaznici zabranio ulaz dok šmrče kokain, nije u pitanju samo ironijski obrat – dano nam je do znanja kako se autoritet policije sastoji u represiji Drugog, čuvajući teritorij u kojem će zakon još bolje vladati jer se ne mora zamarati ni pridržavanjem vlastitih pravila. Zakon je indiferentan prema legalnosti ili ilegalnosti; on suvereno trijumfira kad je sve proizvoljno. Bijes ili srdžba Ferrarinih protagonista upečatljivo utjelovljuje ono što je Hegel nazvao “vrhuncem subjektiviteta”, onaj trenutak kada svijest samu sebe uzima za zakon, uz narušavanje svjetskog prava.

*Ono vrsno nije stvar, nego sam “ja” ono vrsno pa sam nad zakonom i stvari gospodar ja, koji se s time, kao po svojoj volji, samo igra u toj ironičnoj svijesti, u kojoj ja dopuštam da propadne ono najviše, uživam samo sebe. – Taj lik nije samo ispraznost cijelog običajnosnog sadržaja prava, dužnosti, zakona – zlo, i to u sebi posve opće zlo – nego on dodaje i oblik, subjektivnu ispraznost, da same sebe znamo kao tu ispraznost svog sadržaja i da u tom znanju sebe znamo kao ono apsolutno.*¹

Protagonist samoga sebe postavlja kao apsolut; on je autor vlastita zakona i želi ga nametnuti svijetu. Sjetite se Trvisa Bicklea (Robert De Niro) u *Taksistu* i njegova viđenja svijeta kao pakla koji on mora dovesti u red.² Kod Ferrare takve figure subjektivnosti poprimaju preciznu narativnu formu: serijskog ubojicu. Upravo je po tom pitanju evolucija njegova opusa posebno lucidna: u pitanju je kritička ekstenzija. Pogledajmo napredovanje serijskog ubojice u primjeni svojega bijesa, počevši s tri rana Ferrarina filma. Isti lik – paranoični ubojica – nudi nam se u različitim varijantama. U *Driller Killeru*, *Ms .45* i *Gradu straha* revolt je negacija realnosti, prevedena u slučajnu ali sistematsku destrukciju tijela koja bivaju eliminirana jedno po jedno. Od filma do filma, ono što se mijenja jest tip tijela koja se uništavaju. Reno u *Driller Killeru* za svoje žrtve uzima njujorške beskućnike – društveno nevidljive likove, poput tamnih oblića noću jedva raspoznatljivih; oni često još spavaju, anonimne i aseksualne figure koje se ni po čemu ne ističu. Thana, anđeo osvete u *Ms .45*, vrši agresiju nad muškim tijelima koja su libidinalna, jedra, raspoznatljiva, štoviše, moćna (poput arapskog šeika). Isto tako, Pazzo (John Foster) u *Gradu straha* briše putena tijela striptizeta. To označava dublje napredovanje prema javnome, političkom karakteru serijskog ubojice: ubojstvo postaje zločin, tjelesno nasilje koje je nekad bilo usmjereno na meso (oderani zec u *Driller Killeru*) preobražava se u političku agresiju, uzimajući za svoju primarnu metu moralnost, a potom samo pitanje humanosti.

Bijes: vodič za njegovu evoluciju U *Driller Killeru* Reno iskaljuje svoj bijes na samome sebi. U pitanju je mentalna agresija: film počiva na analogiji između uboda kistom i

uboda bušilice, divljački eksternalizirajući afektivnu muku povezanu sa stvaranjem. Fantazmična priroda tjelesnih nasrtaja podcrtana je tijekom njihova prvog očitovanja – kadrovi slikarskih platna, sporo kretanje kamere, opsesivni zvukovi, mentalne predodžbe, košmarne slike – iznose na vidjelo prijelaz od unutaršnjeg do vanjskog, od kreativne agonije u zapuštenom potkrovlju do fizičkog mučenja u oronuloj ulici. Ta scena zahvaća nešto seminalno. Postavljen je Ferrarin problem *par excellence* – transfer između mentalne i konkretne slike – no njegovo rješenje tek treba pronaći. Od tad nadalje rješenje će se sastojati u miješanju dvaju slikovnih režima u uznemirujućoj ekonomiji somatizacije.

U *Ms .45* Thana, koja je silovana dvaput na početku filma, iskaljuje svoj bijes na Drugom (muško). Ono što počinje kao privatna osveta mijenja smjer od naizgled “legitimna” čina samoobrane (ubija svog napadača i zatim koljača) i Thana zastrani u kolektivni masakr – brišući sva muška tijela potencijalno osumnjičena za seksualnu agresiju, zatim (nasumične) muškarce, i konačno, u krvavom maskirnom balu, bilo kakvo tijelo, bilo muško, žensko ili transseksualno. S Thanom serijski ubojica prelazi sa singularnog na opće, i inzistiranjem na homoseksualnom te čak i transseksualnom identitetu posljednjih žrtava, maksimalno proširuje “serijsku” narav ubojstva.

U *Gradu straha* Pazzo iskaljuje svoj bijes na apstraktnome konceptu: urbanoj korupciji. Reinkarnira se u Jacka Rippera; *Taksist* Bickle opsjednut je istom misijom. Treba pripomenuti da je taj paranoičnik također i opsjednut zdravljem, barem na fizičkoj razini (vježbanje, tjelesna kontrola i gimnastička virtuoznost). Bolesna je osobnost te priče glavni junak Matt (Tom Berenger), čije unutarnje previranje utjelovljuje Pazzo. S *Gradom straha*, žrtva objekt doživljava kvalitativni skok, od općeg (sve materijalna tijela) do apstraktnog entiteta (urbana izopačenost). To mijenja i narav pothvata koji poduzima serijski ubojica. Dok je Thana još uvijek ubijala spontano, ponesena katastrofom nasumičnih susreta, Pazzo je vođen sveobuhvatnim projektom (čišćenje grada) u kojem se ubojstva s predumišljajem predstavljaju samo kao nužna, fatalna posljedica.

Djevojka iz kineske četvrti radi još jedan kvalitativni skok: kriminalna logika više nije ograničena na bolesnog pojedinca, već je odlika cijelog jednog ekonomskog sustava. Osim dvojice junaka, Tonyja (Richard Panebianco) i Tye (Sari Chang), gotovo svi su likovi kriminalci, a film bilježi njihovu hijerarhiju: krvnik, vođe bandi i vođe klanova. Na sličan je način organizirana raspodjela prividnih antagonista. Talijanska mafija i kineska trijada strukturirane su na jednak način: dijele iste interese (nametanje društvene poslušnosti kao jamstvo njihova ekonomskog prosperiteta); njihovi članovi odijevaju se kao elegantni biznismeni i sastaju na raskošnim, visoko osiguranim večerama. Daleko od toga da se međusobno sukobljavaju, na kraju združuju snage kako bi zadržali svoju moć. U takvim piramidalnim strukturama krvnici (fizički kriminalci) predstavljaju proletarijat koji izrabljuju kumovi (pravi kriminalci). Stvarni je konflikt izmješten – više se ne tiče mafije i trijade nego roditelja i djece, bogatih i siromašnih. “Mi smo samo siromašni kineski klinici”, objašnjava Tsu (Joey Chin) svojem rođaku Yungu (Russell Wong), kojem je naređeno da ga sredi. Stvarni je zločin inokulacija mržnje među braćom, rođacima i prijateljima. “Veliki brat” Yung nameće se kao filmski junak jer odbija kôd kriminalne poslušnosti. Umjesto da ubija kako bi osigurao svoj uspon u trijadi, on sanjari da pobjegne u Hong Kong s Tsuom. Nezasitni Tsu utjelovljuje, u pogledu materijalne želje, ono što anđeoski Tony i Tye

predstavljaju u pogledu seksualne želje: devijantna bića čiji porivi prekoračuju tradicionalni poredak, ugrožavajući podjelu teritorija, bogatstva i simbola.

Dok Tony i Tye plešu i grle se, Tsu, koji je na dnu kriminalne piramide, eskalira na ulicama svojim koreografijama smrti. Tsu i mladi buntovnici žive u podzemlju, preživljavajući i ubijajući kao pankerski lumpenproletarijat. *Djevojka iz kineske četvrti* transformira rasni sukob između dvije etničke grupe u generacijski sukob, pokazujući kako logika profita može zarobiti djetinje osjećaje i želje, čak i njihove živote. Zločin je odvojen od geste ubojice i vraćen svojem izvoru, uspostavljenom ekonomskom poretku. Kada Tsu ubije Tonyja i Tye na kraju filma, njegov čin djeluje gotovo apsurdno gledano iz perspektive odnosa između tih troje likova. Nema nikakva razloga da upuca ljubavnike. Njegov čin možemo iščitati na dva proturječna načina. S jedne strane, želja mladih ljudi – bila ona čista ili nečista, altruistična ili sebična – nema nikakav službeni status u tom svijetu kriminala. Stoga su navedeni da se međusobno ubijaju. S druge strane, Tsu predstavlja princip pohlepe u njezinu divljem, nepotisnutom stanju, više nije pod kontrolom mafije, ali prožima svaku razinu moći, kao što se otrov širi žilama biljke. Povratak China u *Kralju New Yorka* kao okrutnog Larryja Wonga, vođe svoje trijade i upućena filmofila (gleda Murnauova *Nosferatua* [1922.]), podcrtava tu drugu dimenziju Tsu Shinova lika.

Frank White u *Kralju New Yorka* opsjednut je istom misijom (i u istome gradu) kao Pazzo u *Gradu straha*: istrijebiti kriminal. Krasni ga ista samokontrola, ubojita smirenost i sklonost halucinacijama. No – ključna razlika proizlazi iz promjene u razmjeru djelovanja – Frank postavlja sustav protiv sustava, kriminalnu mašineriju protiv kriminalne mašinerije. Glavni igrači koje eliminira jednog po jednog više nisu nasumične prepreke; oni predstavljaju istinske suparnike na ekonomskoj, etničkoj, čak i etičkoj razini (jednom od njih prebacuje što izrabljuje svoje sunarodnjake). Zato što *Kralj New Yorka* ostvaruje prijelaz od (loše) individualne moralnosti do političkog pothvata, manifestacija bijesa u skladu s tim se mijenja. Frank uzrokuje revoluciju, dovodeći do univerzalne preobrazbe negativnog u pozitivno. On nema potrebu za nasumičnim, eksternalnim gestama bijesa poput onih koje iskazuje Reno u *Driller Killeru*, L.T. u *Zlom poručniku* ili Mercury u *Djevojci iz kineske četvrti*. Kad Frank ubija – primjerice, osveta (koju izvršava) na vojnom pogrebu nad policajcem koji je kriv za smrt Jimmyja Jumpa (Larry Fishburne) – on uklizava u kadar, prozor njegove limuzine automatski se otvara, puca u odgovornog policajca (koji je imitirao prljave procedure podzemlja), mlaz krvi je trenutačan i djeluje više mehanički negoli organski i prozor se automatski zatvara. White ne troši ni sekunde na pogled na truplo; neumoljivo bjegunačka narav njegove geste svjedoči o ravnodušnosti kojom je počinjen zločin. On ne pruža nikakav izvor zadovoljstva (ekspresivno oslobađanje za Rena u *Driller Killeru*, simbolička kompenzacija za Thanu u *Ms .45*, fizičko ispunjenje za Pazza u *Gradu straha*), već je samo jednostavna, logična posljedica. Ubojstvo više nije umotano u formu ceremonije smrti ili žrtvenog rituala. Ono što eliminira budalastog policajca manje je Frankov metak negoli drska elizija kojom film prikazuje njegovo smaknuće.

Frank nema potrebu eksternalizirati svoju ljutnju; on je pun bijesa, opsjednut svojim subjektivnim projektom. Film sugerira hipotezu fiziološkog trovanja policajčevom aluzijom: “Čuo sam kako si dobio sidu od jebanja u guzicu u zatvoru.” Ono što je stvarno “dobio” u zatvoru jest politika. U pitanju je prvi od Ferrarinih likova

koji može iznijeti diskurs o ekonomiji, strastveno ga izlažući poštenom policajcu Bishopu (Victor Argo), jedinom liku koji ga zavrjeđuje čuti. Frank razotkriva tajno funkcioniranje američke ekonomije i njegove posljedice: političke institucije, opća korupcija i građanski ratovi koje umnožava (glavni igrači nisu toliko vođe bandi, koliko su monarsi svojih etničkih skupina).³

Kradljivci tijela istražuju nove i radikalnije načine generaliziranja i apstrahiranja metafore serijskog ubojice. Prvo, imamo prijelaz od serijskog ubojice kao pojedinca do serijskog ubojice kao vrste, premise *fantastique* fikcije, (izvanzemaljske) vrste koja želi proždrijeti drugu vrstu. Drugo, imamo prijelaz od lokalnog (New York) do univerzalnog: vojni kamp ne tretira se kao stvarno mjesto, već kao alegorija ulaza u ljudski pakao. U pitanju je politička dimenzija filma – usporedba između industrijskog i vojnog poretka, te fizičkog i mentalnog zagađenja. Treće, imamo prijelaz od ubojstva do metamorfoze: zločin se ostvaruje zamjenom. Dihotomna konstrukcija *Driller Killera* intenzivira se; ovoga puta ljudska tvar koja biva osvojena i penetrirana jest sklop mesa, fantazije i antropološke povijesti. Ubojstvo putem otimanja nije više nestanak već upravo suprotno, prestrojavanje tijela. Ono je istovremeno i istraživanje unutrašnjosti tijela, kao i potvrda njegova pripadanja vrsti. Otimanje istovremeno evocira transformacija pubertetskog tijela koje je poharano odbijanjem svoje organske, biološke sudbine i mutacije čitave ljudske rase. Ovoga puta sukobljavanje s bezgraničnim preuzima opasan oblik susreta licem u lice s onim što bi, u načelu, trebalo nuditi konkretnu, opisivu, zaokruženu bazu ljudskom iskustvu: organsku prirodu tijela, potpuno prerađenu kao polje somatizacije.

Ovisnost vodi te formalne generalizacije i apstrakcije još dalje, dodajući nove inicijative na razini spekulativne inventivnosti. Kathy utjelovljuje novu, stilski *fantastique* pojavu serijskog ubojice. U konačnici proždirući svakoga koga sretne, uključujući jednu siluetu koja joj nježno priteče u pomoć, kao i svoju prestravljenju, najbolju prijateljicu Jean (Edie Falco). No Kathy predstavlja metafizičko utjelovljenje bijesa, obuzetu i razdrtu dokazima čovjekove nehumanosti koji su u nju preneseni (inokulirani) putem dokumentarnih slika holokausta. Film je dakle posvećen trostrukoj ekstenziji polja djelovanja svojega glavnog lika. Prvo, imamo prijelaz od suvremene politike do povijesti. *Kradljivci tijela* film je o Hirošimi i emblem djelovanja demokratsko-kapitalističkog režima; *Ovisnost* je pak film o svim pokoljima. Ako nas katastrofa u Hirošimi obvezuje da tijelu pristupimo iz točke gledišta njegova raspršivanja (simbolična ekonomija siluete, trag), katastrofe koje tematizira *Ovisnost* (Vijetnam, nacizam, droga, sida, siromaštvo i kukavičluk) zahtijevaju povratak konkretnom tijelu – organizmu koji je očigledno oštećen, kao što utjelovljuje Kathyna unutar njega lepra (ona gubi zube i kosu, iščupa si krajeve sluznica, ispljuje svoje vlastito meso). Drugo, imamo prijelaz od univerzalnog kolektiva (ljudska rasa) prema metafizičkom. Više nije u pitanju samo fizička korupcija proizašla iz industrijskog društva ili građanska korupcija koja je proizvod militarizacije umova. *Ovisnost* se suočava sa suštinskim obratom: Što ako je zlo bilo prvo? Pitanje koje se nameće iz te prizme nije više ono korupcije već nehumanosti. Kathyino zastrašujuće otkriće u tome je da nikad nije postojalo ništa što se može iskvariti jer nikad nije postojalo ništa integralno ljudsko; jedini je integritet zlo. Treće, na djelu je prijelaz od mentalne slike do dokumentarne slike. *Driller Killer* i *Kradljivci tijela* pristupaju slici kao fantaziji i stoga je shvaćaju kao privatni, dematerijalizirani fenomen čija moć usprkos tomu usložnjava ljudsku egzistenciju. Suprotno tomu, *Ovisnost* prikazuje sliku koja je eksterna, objektivna,

javna i dokumentarna. Film propituje ulogu slike unutar ekonomije užasa. Slika bilježi zlo, projicirajući ga u javnu sferu (slajdovi o Vijetnamu u učionici, izložba o koncentracijskim logorima u muzeju, televizijski izvještaj o srpskom masakru) te ga posredno i propagira. Obuzeta tim slikama, Kathy ih upija i ponovno odašilje svojim vampirskim aktima. Srž toga problema možemo vidjeti u *Kralju New Yorka*, kad mafijaški odvjetnik skriva jezovite fotografije leševa u presavijenom primjerku *Wall Street Journala*: na izvoru “tržišnog napretka” nalazimo krv žrtava ekonomije. Ekonomija ilegalnih droga samo čini nasilje opće ekonomije eksplicitnim.

U dvostrukom kretanju, *Ovisnost* iscrtava putanju koja je upravo obrnuta tom mutnom prikrivanju. Kathy introjicira i mentalno internalizira sliku informaciju. Zatim objektivizira fizičko mučenje koje su proizvele katastrofične slike i uzdiže se kao vampir u njihovu svjetlu “obračunavajući se s njima”, poput L.T.-ja u *Zlom poručniku*, koji, na svoj vlastiti način, proždire svijet do točke u kojoj zlo proždire i poništava samo sebe. U završnoj orgiji u *Ovisnosti* Kathy se iscrpljuje apsorbirajući zlo dok ponovno ne pronađe zvučni podsjetnik prvotne traume: vijetnamsku uspavanku čija prodorna tuga prodire kroz panični žamor žrtava povijesti. Slika Kathy koju prenose na nosilima uz zvuk ove pjesmice, u skladu (kao uvijek) s anamorfnom strukturom, ekshumira sliku boli koju je osjećala dok je gledala slajdove na početku filma.

Može li se otići još dalje u ovom zahvaćanju univerzalnog? Takva se ekstenzija odvija u *New Rose Hotelu*. *Pogreb* predstavlja prijelazno djelo, film rasprave, eksplicitnu i racionalnu meditaciju nad hipotezom “iskonskog zla”. *Pogreb* formulira tri pretpostavke: o zlu se može raspravljati, a ne ga samo somatizirati (nokturnalna teološka rasprava između Raya i Jean [Annabella Sciorra]); da bismo promotrili što izvorna iskustva transmisije zla konkretno obuhvaćaju – naime, filijaciju i očinstvo – moramo se vratiti obiteljskom iskustvu; i konačno, pozitivno rješenje logike destrukcije zamislivo je. Iz toga proizlazi Chezova poremećena, ali afirmativna gesta brisanja glavnih članova njegove kriminalne obitelji. Braća Tempio predstavljaju tri komplementarna oblika bijesa. Chezov je bijes intiman, privatn (iskaljuje ga svakodnevno na svojoj ženi), očinski i kaotičan, pripada registru psihičke poremećenosti: donosi smrt svima, uključujući i sebi samom. Rayev je bijes obiteljski, klanovski, filijalan i metodičan, pripada registru sitne mašine smrti: on vrši zločine u skladu s utvrđenim pravilima i na koncu biva smaknut. Johnnyjev je bijes kolektivan, javan, politički, kritički, duboko ukorijenjen, štoviše, socijalistički (a to je neočekivana inovacija za Ferraru) jer se razrješava u institucionalnom, političkom kontekstu Komunističke partije. Taj posljednji oblik nasilja na početku je filma mrtvoroden. Na samom začetku, pokušaj politički organiziranog nasilja prikazan je kao lišen svake budućnosti, osuđen, ali ostaje važan, označavajući kako se kritički bijes može uzdignuti do razine povijesne realnosti. Kontrasvijet Pazza (*Grad straha*) ili Franka (*Kralj New Yorka*), suprotno tomu, može pripadati samo kraljevstvu ludila.

Naznake dviju figura serijskog ubojice prisutne su i u *Pomračenju*. Istim činom davljenja, pijani Matty ubija Annie 2 fizički i Annie 1 simbolički (“Annie 1” evocira “bilo koga”, bilo koju ženu). Film potom iznosi na vidjelo niz hipotetskih “pucnjeva” (igra riječima: *shot* – ‘kadar, snimka’, ali i ‘pucanj’; op. prev.) na temu ubojstva. Mickey prakticira ubojstvo u erotskom, simboličnom obliku sadizma, okružen slikama seksualne ceremonije u kojoj smrt uvijek vreba. Njegov se glavi problem sastoji u tome kako da uprizori stvarno ubojstvo koje bi funkcioniralo kao repriza

fiktivnog ubojstva. On je lik koji stvara serijski efekt, koji propagira “video nasty” slike (kolokvijalni termin koji označava filmove koji se distribuiraju na videokasetama, a koje su mediji, društveni komentatori i razne religijske organizacije kritizirale zbog njihova nasilna sadržaja; na toj listi u Velikoj Britaniji našao se svojevremeno i *Driller Killer*, op. prev.) slike.

Pomračenje se koncentrira na projektivni proces koji prožima *Ovisnost*: napušta povijesni teren ali intenzivira pitanje o fizičkim moćima slike. Mickey pripada svijetu materijalne, kolektivne, javne slike. Stvorio je kontra-carstvo, kontra-utopiju (tradicionalna ikonografija otoka pojavljuje se u njegovom studiju, u scenama na bazenu i na plaži). U njegovom svijetu, seksualni, politički i umjetnički zakoni organizirani su prema ekonomiji bez presedana utoliko što ne podliježu ikakvoj cenzuri. Suprotno tome, Matty pripada području mentalne slike. On živi sliku kao sjećanje i opijenost kao anamnezu.

Film ispituje dijalektiku između tih dvaju slikovnih režima: radikalna cenzura (Matty) protiv njezine posvemašnje odsutnosti (Mickey). Na prvi pogled, režimi se čine ekvivalentni: sve su slike skandalozne i sve su povezane s tijelima (slike ubojstva za Mattyja, seksualne slike za Mickeyja). Pri pomnijem promatranju, oni se razlikuju: Mattyjeve slike su fragilne, varljive, neodlučne i nejasne na razini njihova psihičkog statusa (sjećanje, zaslon snova, htijenje, rekonstitucija i halucinacija), dok su Mickeyjeve slike spektakularne, trijumfalne, dominantne, upisane u objektivnu povijest (povijest kinematičkih formi), i, poput klišeja, mogu se beskonačno reproducirati. U konačnici, film artikulira odnos uzajamnosti između ovih režima: ubojstvo koje je počinio Matty, *de facto* je, uprizorio Mickey; sve su slike fragmentarne, manjkave, treperave i nametnute; a slika koja nedostaje i koju Matty traži na kraju nije psihička, već konkretna, videografska i dokumentarna. Stvarni “par” u ovoj priči nisu redatelj i glumac, već redatelj i psihoanalitičar: obojica koriste video, obojica “režiraju” Mattyja, i obojica ga, svaki na svoj način, vode u smrt.

New Rose Hotel nudi smionu sintezu najnaprednijih ideja koje su formulirane u prethodnim filmovima. Sandii osuvremenjuje arhetip univerzalnog ubojice, Pandore (koji je već nagovješten u Peini, kralju vampira u *Ovisnosti*). Sandii je odgovorna za sva zla; zbog nje, ljudska je DNK destabilizirana i svi umiru od virusa. No, ona destabilizira i emotivne odnose. Njezina iluzija proždire iskustvo i sve što je u iskustvu intimno. Ne samo što sada sve slike nemaju porijekla (dokumentarne slike neprestano se pojavljuju na ekranima, već gledane i montirane, bez ikakva pokazatelja kako i od koga), ne samo što se događaji svode na pripreme fragmente i nagovještaje neuspjeha, nego sama Sandii na kraju biva lišena svojeg statusa protagonistkinje. Ona više ne nudi ni porijeklo ni objašnjenje. Sandii je suprotna Kathy iz *Ovisnosti*, s kojom tvori diptih. Sandii širi zlo sa slijepim ponosom bića koje se čini nesvjesnim onoga što čini, dok Kathy prisvaja i racionalizira krivnju dok je ne dovede do smrti. Sandii pripada u tri čarobnice – ili, u mitološkoj terminologiji, Kere, božice kazne – od kojih je isprva ne možemo razlikovati; možda je samo još jedna djevojka, nepronična od početka do kraja, i nepristupačna ikakvom obliku ljudskog raspoznavanja. S njom, razlike između iluzije i istine, uzroka i posljedice, te neznanja i prijetvornosti bivaju ukinute. Više ne možemo dokučiti zašto osveta mora biti izvršena, ni u čiju korist. Više nije moguće, u bezbožnoj noći, ni postaviti to pitanje. Neodoljiva Sandii tako predstavlja trijumf serijskog ubojice, uništavajući

odjednom ljudsku rasu i mogućnost nalaženja smisla iza te destrukcije. Suludom smionošću, *New Rose Hotel* obračunava se ne samo s osjećajem tjeskobe, nego i osjećajem bezgraničnosti koji izjeda čovječanstvo.

Odsad oslobođena ideje Boga, vječnost djeluje manje kao pokretačka sila, a više kao korozivna, disperzivna energija. Vječnost više ne organizira egzistenciju prema svojem negativnom zakonu, već je dezorganizira i sama ostaje neorganizirana. *New Rose Hotel* dakle umnaža oblike neograničenoga: nedovršeno (situacija protagonistkinje), neodgonetljivo (završni osmijeh na kraju filma), fragment (obrada akcijskih scena), stalno ponavljan detalj (izgubljeni ključevi), preispitivanje (junakova meditacija u hotelu), heterogeno (kadrovi umjetničkih slika, koji sličje nasrtajima iz *Stendhalova sindroma* [1996.] Darija Argenta) i ono odgođeno (čini se da je svijet zauvijek na drugoj razini od one unutar koje likovi lebde i zadržavaju se samo kao odbljesci koji se lome na ekranima ili prozorima). Nakon Kathyne likvidacije sebstva u *Ovisnosti*, Sandii (figura identiteta simulakra) potkopava temelje našeg intelekta. U smislu filmskog scenarija, to se tiče znanstvene stručnosti ali i, na dubljoj razini, razumijevanja, izravnog znanja, čak i intuicije – odatle X-ovo završno prisjećanje u kojem nije u stanju sintetizirati svoju pustolovinu ili razumjeti je li ga ta žena imalo voljela, makar na tren. Sandii radikalno obrće hegelijansku pretpostavku: ona je ta beskonačno praktična ideja u odnosu prema kojoj se svaki oblik znanja rasplinjuje.

Tri principa evolucije serijskog ubojice kod Ferrare možemo sumirati na sljedeći način. Prvo, on je učinjen objektom konceptualne ekstenzije koja se nameće sa sve većom snagom. Drugo, on potkrepljuje kritičko djelo koje postupno postaje sve nasilnije. Stanje trajne pobune spojeno s odbijanjem konačnosti ljudskog postojanja, dosada je dobilo dva Ferrarina rješenja: sveobuhvatnu destrukciju, ili predlaganje kontra-svijeta, čiju narav naznačuju scene orgijastičnog prepuštanja (u *Kralju New Yorka*, *Pomračenju* i *New Rose Hotelu*). Treće, djelovanje serijskog ubojice usmjereno je, prvotno i klasično, na politiku, a potom, s mnogo više intenziteta, na ekonomiju slika u našem razumijevanju svijeta i posljedično na nove forme etičke negativnosti.

Božić u potpunosti obrće opći narativni postulat. U filmu nema serijskog ubojice, jer je zločin postao normalno stanje ljudskih odnosa. Roditelji žive od trgovine drogom, majka preusmjerava novce koje je sin platio, policajca uhitio zbog krivokletstva i zadržavanja skupljenog novca, a otac pokušava podmititi prodavačicu u dućanu s igračkama kako bi dobio lutku: svaki čin, bio velik ili malen, manifestira samo korupciju, izdaju i zločin no svejedno ga se doživljava kao normalnost. Policajci se oslanjaju na dilere zbog iznuđivanja, dok dileri obzirno izvršavaju svoja dobra djela (financiranje školovanja siromašnih Dominikanaca). Novac je uništio ne samo institucije, nego i one ljudske veze koje su najsvetije (poput obiteljskog života) – ova činjenica više nikog ne uznemiruje. U *Božiću*, slijedeći Fassbinderovu formulu “sve bi trebalo proglasiti kriminalnim”⁴, čitav svijet postaje serijski ubojica. Ovo nemoralno, skandalozno stanje tvori protukadar s kojim se Ferrarini protagonisti suočavaju.

Nicole Brenez

(poglavlje iz knjige *Contemporary Film Directors: Abel Ferrara* autorice Nicole Brenez, engleski prijevod Adrian Martin, University of Illinois Press, 2007.)

S engleskog prevela Dina Pokrajac

¹ Citat preuzet iz: Georg Friedrich Hegel, *Osnovne crte filozofije prava*, hrvatski prijevod: Danko Grlić, (Sarajevo: Veselin Masleša i Svjetlost, 1989.), str. 256. (op. prev.).

² Vidi David Pellecier, *Taxi Driver: Image, Emotion, Affect* (Pariz: Mémoire de Maîtrise, Pariz I, 1998.).

³ Za detaljniju analizu lika Franka Whitea vidi Sébastien Clerget i Nicole Brenez, “White Shadow”, *Admiranda* 11.12 (1996.): 21–30; i Nicole Brenez, “Frankly White,” u: *De la figure en général at du corps en particulier: L’invention figurative au cinéma* (Brisel: De Boeck, 1998.), str. 225–38.

⁴ Rainer Werner Fassbinder, “The Kind of Rage I Feel: A conversation with Joachim von Mengershausen about *Love Is Colder Than Death*,” u: *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*, engleski prijevod: Krishna Winston (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.), str. 3.



12. prosinca | *12 dicembre*
| 12 December, Giovanni
Bonfanti, Pier Paolo
Pasolini, 1972., DCP, 103 min

12. prosinca 1969. – Eksplozija bombe u Nacionalnoj banci na Piazza Fontani u Milanu. 17 mrtvih i 88 ranjenih. Aktivist i anarhist Giuseppe Pinelli uhićen je bez konkretnih dokaza da bi tijekom policijskih ispitivanja “pao kroz prozor” (smrt je prijavljena kao samoubojstvo). Zanimljiva je okolnost i da je hitna pomoć bila pozvana prije samog pada. Bilo da je u pitanju ubojstvo s predumišljajem ili je Pinelli “slučajno” pretučen na smrt, optužbe protiv policajaca odbačene su, a mrtvi anarhist poslužio je svrsi.

12. prosinca 1970. – U međuvremenu je misteriozno poginulo čak osmero ljudi povezano s masakrom. Nižu se radničke borbe i sindikalni porazi u FIAT-ovoj tvornici Mirafiori u Torinu, masovni prosvjedi u Reggio Calabrij. Radnici se osjećaju izdano od PCI-a i svih, fašističke frakcije poput Ordino Nuovo i Fronte Nazionale Crnog princa Junija Valerija Borghesea sve snažnije sabotiraju radničke inicijative. Pulcinellina je tajna kako ih demokršćanska vlada iskorištava da bi smanjili moć lijevih ekstremističkih izvanparlamentarnih skupina.

12. prosinca 1971. – Od masakra u Milanu fašističke frakcije počinile su više od 200 napada u sprezi s velikim kapitalom, vladom i vojskom. Promaknuća i smrti, čini se, idu ruku pod ruku. Posljednji bojni poklič u oružani sukob protiv kapitalističke države (tada su osnovane i Crvene brigade) i nakon toga *silenzio*. Olovne godine nakon svih tih uzaludnih parola i nasilja završile su konzerviranjem neoliberalnih vrijednosti.

Pasolinijeva suradnja s militantom Giovannijem Bonfantijem i kolektivom Lotta Continua (čije je utjecajne novinske publikacije bio dugotrajni suradnik i financijer) političko je i antropološko putovanje u Italiju 1970-ih. Italiju kao poprište klasne borbe na rubu građanskog rata. Ovo je ujedno i autorov posljednji dokumentarac (autorstvo mu je potvrđeno tek 2015. godine, zbog prijetnji zatvorom svojevremeno ga nije potpisao), a stilski je negdje na pola puta između propagandnog filma i reflektivnijeg pristupa iz *Ljubavnih susreta* ili *Bilješki za afričku Orestiju*. S Lotta Continuum Pasolini je dijelio afinitet za mlade, nekvalificirane, imigrantske radnike s juga koje je tradicionalno orijentiran PCI dugo ignorirao. Interes za slabe i potlačene i nevinost protiv nasilja rekurentne su preokupacije Pasolinija, koji preferira direktno sudjelovanje u događanjima od kolažiranja *found footagea*. Kronika talijanskog društva tih burnih godina kada se sve nepovratno izmijenilo bilježi zadnje urlike i vapaje za boljim svijetom – nakon katarze i očišćenja u krvi i čeliku nevinost je nepovratno izgubljena, a s njome i nada u bolji svijet. Uslijedila je berlusconizacija talijanskog društva i ekvivalentni procesi diljem Europe i svijeta. Ili riječima jednog od kaustičnih protagonista dokumentarca: “Korak po korak, ali uvijek na istom mjestu”.

12. prosinca 2016. – Bitka je izgubljena, no borba i dalje traje (*lotta continua*). “Borite se snažno i bez straha...”

(Dina Pokrajac)

Pasolinijev Bijes. Hipoteza
za rekonstrukciju izvorne
verzije filma | *La rabbia*
di Pasolini. Ipotesi
di ricostruzione della
versione originale del
film | Pasolini's Anger.
Hypothesis for the
Reconstruction of the
Original Version of the
Film, Pier Paolo Pasolini,
Giuseppe Bertolucci, 1963.-
2008., 35-mm, 76 min

Pasolinijev Bijes je, kako njegov podnaslov sugerira, “hipoteza za rekonstrukciju”, istodobno u pitanju je neočekivano otkriće, povratak izgubljenog pjesničkog glasa i vizionarska sila koja unosi vrtoglavicu u našu sadašnjicu. Film je rezultat dugotrajnog istraživačkog rada i filološke potrage Giuseppea Bertoluccija pod egidom Cineteca di Bologna i Istituto Luce. *Hipoteza za rekonstrukciju* ‘vraća’ Pasolinijevu djelu njegovu izvornu cjelovitost s dosad neviđenih 16 minuta materijala koje predstavljaju vrijedan dodatak i uvid u duh vremena.

Neobjavljeni Pasolini 2008. godine? Priča počinje 1963. kada je producent Gastone Ferranti angažirao Pasolinija da snimi film *La rabbia*. Bit će to filmski laboratorij, filmski esej, montaža repertoarnih slika koje će tvoriti poetični i politički prikaz suvremenog svijeta. Pasolini radi s filmskim žurnalima iz popularne serije *Mondo libero* koju je producirao Ferranti, te odlučuje iskoristiti te vizualne tragove vijesti i minulih zbivanja, interpolirati ih zajedno s umjetničkim slikama i rotogravurama, te podrediti lirskom tekstu koji podrhtava od građanske indignacije (glasovi koji recitiraju pripadaju Giorgiju Bassaniju i Renatu Guttusu) – time stvara novi kinematografski žanr. U pitanju je moćan intelektualni eksperiment koji naglo biva osujećen: producent odlučuje transformirati film i podijeliti ga u dva dijela povjeravajući drugi dio Giovanninu Guareschiju, prema dobro poznatoj shemi “viđeno iz lijeve perspektive – viđeno iz desne perspektive”. Pasolini reagira razdraženo, ali na kraju prihvaća i odriče se prvog dijela svog filma kako bi stvorio mjesta za

Guareschijevu epizodu. Time nastaje rascjep između pjesničkog teksta, koji je duži i drugačije strukturiran, te filma kakav je dosad prikazivan, iako vrlo rijetko, ustvari povučen je odmah nakon izlaska.

Film je to “odbačen, iskrivljen, prepolovljen” (Sanguineti) koji je konačno ugledao svjetlo dana zahvaljujući arheološkim iskopavanjima i kulturološkoj strasti. Ideja proizlazi iz uočene neusklađenosti između pjesničkog teksta i filma. Početni dio filma, kojeg se Pasolini morao odreći, vjerno je rekonstruiran slijedeći upute teksta i pronalazeći odgovarajuće slike u zbirci *Mondo libera* koja se čuva u Luci. Rekonstrukcija donosi šesnaest minuta novih slika (novi glumački glasovi, Bertolucci i sam Valerio Magrelli), slike De Gasparijeve sahrane, atomskih topova, rađanja Europske unije, Korejskog rata, talijanskog krajolika, talijanske televizije. One manifestiraju “nasilnu, nepovratnu društvenu i kulturnu transformaciju kojoj će Pasolini biti najoštriji i izmučeni svjedok” (Roberto Chiesi). Duh vremena, u kojem se ujedno odvija i sustavni medijski linč protiv pjesnika, konačno kruži dokumentima koji zatvaraju *Pasolinijev bijes* - stanoviti desničarski filmski žurnal *Settimane Incom* koji ga izruguje i želi razoriti, a tu su i dva rijetka autorova intervjua.

Krik | *El Grito* | Le Cri,
Leobardo López Aretche,
1968.-1970., 35-mm>DCP,
101 min

Do nedavno zabranjen, Aretcheov dokumentarni film snimljen je u tajnosti i bilježi sukobe koji su izbili u MEXICU 1968., malo prije Olimpijskih igara, između studenata koji su prosvjedovali protiv korumpirane vlade te vojske i policije. Za ovaj izvanredan rad zaslužni su studenti filma, i ističe se kao rijedak vizualni dokument svih događaja koji su vodili prema masakru studenata u Tlatelolcu: tada je 1300 ljudi privedeno a 400 ubijeno.

To je abrazivan, deklarativan film - osjeća se bijes i tjeskoba s kojom i u kojoj je napravljen te transponira gledatelja u specifičan trenutak i mjesto. Komponiran je od dugih sekvenci političkih govora i naracije koju je napisala talijanska novinarka Oriana Fallaci. Kroz dva sata film se kronološki gradi prema brutalnom krešendu, sastavljenom od znatih snimki, fotografija i iscrpnih audiozapisa s terena, sastavljenih kako bi evocirali užas masakra i pobrinuli se da događaj ne bude zaboravljen. Dokumentarac *Krik* je često smješten na vrhove lista najvažnijih meksičkih filmova, a utjecajni meksički filmski kritičar Jorge Ayala Blanco nazvao ga je ‘najkompletnijim i najkoherentnijim svjedočanstvom Pokreta, dokumentiranog iznutra, i suprotstavljenog klevetama koje su plasirane kroz masovne medije’.

Jean-Luc Godard: Inicijacija
u [revolucionarni] film
| *Initiation au cinéma*
[révolutionnaire]
| Initiation into
[revolutionary] cinema,
Jean-Paul Török, 1969.,
digital, 24 min

Tri role razgovora s Godardom koji je snimljen 19. ožujka 1969. trebale su biti materijal za emisiju “Que’est-ce que la mise en scène?” (“Što je režija / mizanscena?”). Nastala po zamisli i pod uredničkim vodstvom kritičara časopisa *Positif* Jean-Paula Töröka, emisija je bila dio serije *Cinéma Six* u produkciji Školske televizije u kojoj su sudjelovali i autori poput Jeana Eustachea i Érica Rohmera (npr. u emisiji “Civilizacija: Čovjek i slike” iz 1967. godine, u kojoj je Godard također sudjelovao). Za emisiju “Što je režija?”, osim Godardu, pitanje iz naslova emisije, koje je već bilo postalo i zaštitnim znakom skupine sinefila okupljenih oko angažiranog pariškog kina MacMahon, Török je postavio i Josephu Loseyju, Louisu Malleu, Jacquesu Doniol-Valcrozeu i Michelu Devilleu.

U vrijeme kad revolucionarni duh pedesetih u Francuskoj posustaje, snimatelje sindikalizirane u Općoj konfederaciji rada Godard poziva na sabotiranje televizijskih intervjua generala De Gaullea i krađu vrpce iz skladišta državne radio-televizije ORTF. Opskrba “oružjem” kod neprijatelja, naime, tada je bila vrlo čest način pribavljanja sredstava za proizvodnju filmova oporbe, kako nam je povjerio Guy Chalon, osnivač progresivne Grupe Jean Vigo 1956. godine i autor nekoliko filmova iz projekata *Ciné-Tracts* i *Opération Jéricho*, koji bilježe šest dana demonstracija protiv ORTF-a 1968. godine. Jean-Paul Török prisjeća se kako se snimatelj emisije, inače član sindikata, naljutio i “htio Godardu razbiti nos”.¹ Taj strastven i provokativan razgovor, održan u trenutku kad je agitprop bio takoreći na vrhuncu, nije uvršten u emitirani materijal, tj. kako je rekao Török, “nije bio podoban za emitiranje”. Tih dvadeset i pet minuta materijala, koji zbog toga – zbog radikalnosti sadržaja i činjenice da nije uvršten u emisiju – dobiva dvostruku važnost, može se pogledati u Nacionalnom zavodu za audiovizualnu građu (INA), gdje je pohranjen pod kataloškim brojem CPF06000265.

(Nicole Brenez)

¹ Iz razgovora 28. siječnja 2006.

1968: Sljepi arhiv | 1968: *A Blind Archive*, Bani Khoshnoudi, 2014., DCP, 42 min

El Grito (Krik, 1968.-1970.) Leobarda Lópeza Aretchea jedno je od rijetkih filmskih svjedočanstava "iz središta studentskog pokreta" o njegovu vlastitom razvoju tijekom 1968. godine i brutalnom gušenju 2. listopada na Plaza de las Tres Culturas u Tlatelolcu. Ovaj kolektivni dokument napravljen je unutar konteksta autoritarizma i državne represije koja je postala paradigmatička za modernu povijest Meksika. *1968: Sljepi arhiv* autorice Bani Khoshnoudi postavlja naredna pitanja - Koje je mjesto "stvarnog" unutar materijala koji je komponiran iz mnoštva fragmenata, otisaka i vizija? Na koji način radi imaginacija tijekom strukturiranja političkog dokumenta ovog tipa?

Ono što pokušavamo je pokazati kako se politika i društveni pokreti također mogu temeljiti na iluzijama i imaginativnom. Smatram kako sam prilično politizirana osoba, ali istovremeno nastojim dovesti u pitanje utjecaj koji slika i zvuk mogu izvršiti, jer kad su zajedno postaju mnogo snažniji i posjeduju ogromnu količinu moći... Mislím na političke dokumente poput *Krika* - s jedne strane oni gube svoju historijsku i arhivsku vrijednost jer im se uvijek pristupa na isti način; postaju *homage* uvijek istim stvarima. Ne želim reći da bismo trebali prestati gledati fotografije iz Tlatelolca, snimljene 2. listopada, nego da bismo ih trebali staviti u drukčiji kontekst, i time proizvesti opreku ili nepodudarnost između slike i zvuka, događaja i trenutka. Ovo nam može omogućiti da izvršimo opsežnu ekskavaciju i vidimo da li ove slike nastanjuju našu unutrašnjost ili su nam strane, izvanjske; zatim koje su naše percepcije, kako utječu na nas, te što možemo učiniti s njima i našim tijelima.

(Bani Khoshnoudi)

Neusporedivo od neusporedivog | *Lo incomparable de lo no comparable* | The Incomparable of the Non- Comparable, Paul Grivas, 2019., digital, 8 min

Uvijek mi je neobično kada Jeana-Luca Godarda optužuju za rad na filmu bez scenarija. Baš naprotiv, njegovi scenariji su ekstremno precizni kao što se vidi u ovom kratkom filmu. Slike koje koristimo u storyboardu, dolaze iz različitih scenarija koje je napisao JLG, za vrijeme priprema za snimanje *Film Socijalizam*. Za ove kolaže JLG koristi različite tipove statičnih fotografija: lokacije, glumce, probe kostima, novine, reklame, knjige itd., dajući nam detalje o dodatcima koje ćemo trebati kasnije (knjige, odjeća itd.), također nudeći ideje za kadriranje i oštrinu pojedinih kadrova. JLG pritom koristi veoma jednostavan materijal: škare, markere, kemijske olovke, fotokopije... Mnogi kadrovi iz *Film Socijalizam* na kraju su ispali veoma slični ovim predprodukcijskim kolažima.

(Paul Grivas)

Film Socijalizam | *Film Socialisme* | Film Socialism, Jean-Luc Godard, 2010. (dio filma | excerpt), 40 min

Film Socijalizam, prvi put prikazan 2010. u Cannesu, kao i većina prethodnih Godardovih filmova, donosi asemblaž vinjeta, aluzija i rasprava. U pitanju je trodijelna invencija u kojoj su glazba, zvukovi i slike aranžirani u labavi obrazac koji je naizmjenično provokativan, prekrasan i iscrpljujući dok se raspravlja o autorovim umjetničkim i političkim preokupacijama. Jedinostvena godardovska montaža slike, zvuka i teksta istovremeno je prodorna i neuhvatljiva, polemična i tajnovita. Zajedno s Godardom krećemo na lutanje Mediteranom tijekom kojeg susrećemo sve moguće i nemoguće - od Homera i Platona, preko Drugog svjetskog rata pa do interneta i

Patti Smith; kao da je to Godardova intimna posveta svojem veličanstvenom *Preziru*. I kao što Odisejev mitski lik predstavlja jednu povijesnu prekretnicu, tako Godard u *Film Socijalizmu* skicira jednu moguću drukčiju budućnost.

Sastavljen je od tri, takozvana pokreta - simfonija u tri pokreta: Prvi, nazvan *Des choses comme ça* ("Takve stvari") postavljen je na kruzer, prikazujući višejezične razgovore među raznolikim putnicima. Likovi su, između ostalih, stariji ratni zločinac, bivši dužnosnik Ujedinjenih naroda i ruski detektiv. Američka kantautorica i umjetnica Patti Smith pojavljuje se u kratkom cameo nastupu. Drugi pokret, *Notre Europe* ("Naša Europa"), postavljen je na benzinskoj stanici i uključuje dječji par; djevojčicu i njezina mlađeg brata, koji pozivaju svoje roditelje da se pojave pred "sudom njihova djetinjstva", zahtijevajući ozbiljne odgovore na temu slobode, jednakosti i bratstva. Završni pomak, *Nos humanités* ("Naša humanost"), obilazi šest legendarnih područja stvarnih ili lažnih mitova: Egipat, Palestinu, Odesu, Grčku, Napulj i Barcelonu.

Film Katastrofa | *Film*
Catastrophe | *Film*
Catastrophy, Paul Grivas,
2018., DCP, 55 min

Slike su tu da se uzimaju, moraš ih samo odabrati.

(Paul Grivas)

Film Katastrofa propituje određene slike s čuvenog broda Costa Concordia, glavne snimateljske lokacije za *Film Socijalizam* iz 2010. godine, prvi digitalni podvig Jean-Luca Godarda. Ovaj inovativni dokumentarac istražuje taj slučaj, redatelj Paul Grivas spaja tri različita filma: portret Jeana-Luca Godarda kao umjetnika, urnebesnu komediju krstarenja i esej o padu zapadnog svijeta.

Godine 2010. Godardov *Film Socijalizam* istražuje brodolom političkih ideala Europe. Godine 2012. Costa Concordia, koja je poslužila kao alegorijska platforma Godardu, tone pred kamerama putnika i cijelog svijeta. Godine 2018. *Film Katastrofa* Paula Grivasa promatra slike nesreće kako bi ponovno posjetio filmsku tvornicu.

(Nicole Brenez)

Krupni plan | Close-up
| Namay-e Nazdik, Abbas
Kiarostami, 1990., 102
min Krupni plan | Close-
up | Namay-e Nazdik, Abbas
Kiarostami, 1990., 102 min

Kompleksna struktura filma *Krupni plan*, otvara se kroz klasične dokumentarističke postavke, u kojima protagonisti ponovno utjelovljuju sami sebe budeći time sumnju u vjerodostojnost ostalih karaktera kao i u objektivnost samih snimaka. Sve je to potencirano činjenicom da prevara, oko koje se gradi narativ filma, uključuje i sam film, to je priča o Hosseinu Sabzianu, koji se bogatoj obitelji iz Teherana predstavi kao poznati redatelj Mohsen Makhmalbaf. Film započinje scenom u kojoj pratimo novinara koji biva zamijenjen za policijskog službenika, nastavlja se s dokumentarnom snimkom pravog suđenja, za koje je prethodno zatraženo dopuštenje, zatim istragom, koju ovoga puta vodi sam redatelj, prije uspostavljanja složenog aparatusa rekonstrukcije sa svim ironijama i iskliznućima inherentnima činjenici da svatko u ovoj strukturi igra svoju ulogu. Silna kompleksnost *Krupnog plana*, dinamičan način na koji film propitkuje skalu narativnih procedura i figuracija, jaka je i fascinantna upravo zato što su primijenjena filmska sredstva poprilično jednostavna.

Saless: Daleko od doma
| *Saless: Far from Home*,
Mehrnaz Saeed-Vafa, 1998.,
DCP, 16 min

Pionir iranskog novog vala, Sohrab Shahid Saless, snimio je svega dva filma u Iranu: *Yek Etefagh sadeh (Jednostavan događaj)* i *Tabiate bijan (Mrtva priroda)*. Odselio je u Njemačku 1975. godine i tamo je snimio nekoliko filmova, uključujući *Dar Ghorbat (Daleko od kuće)*, *Tagebuch eines Liebenden (Dnevnik ljubavnika)*, *Utopia (Utopija)* i *Ordnung (Red)* prije nego što se tijekom devedesetih trajno naselio u SAD-u. Preminuo je 1998. godine u Chicagu.

U *Saless: Daleko od doma* redateljica Mehrynaz Saeed-Vafa intervjuira veteranskog filmaša tri tjedna prije njegove smrti kako bi pokušala predstaviti njegov život i djelo američkim filmofilima. Uz intervju Saeed-Vafa vješto koristi filmske isječke kako bi ilustrirala očaravajuću kakvoću Salessova rada i utjecaj koji je izvršio na generacije iranskih filmaša.

*A House is not a Home:
Wright or Wrong*, Mehrynaz
Saeed-Vafa, 2020., DCP, 74
min

Ova intimna životna saga povezuje redateljčinu obitelj i davno izgubljen dom u Teheranu, historijsku kuću koju je Frank Lloyd Wright izgradio u Florence, Alabami, te formativne godine renomiranog filmskog kritičara Jonathana Rosenbauma. Pritom stvara refleksiju na ulogu prostora, mjesta i izmještanja. Rosenbaum, sin obitelji koja je posjedovala lanac kina, odrastao je u Wrightovoj kući, koja je sada restaurirana kao muzej. Dokumentirajući njegov dom tijekom dugo godina, počevši od perioda u kojem je u njemu još uvijek živjela kritičareva majka, Saeed-Vafa (*Jerry&ja/Jerry&Me*, *Drukčiji mjesec/A Different Moon*) pronalazi paralele između dizajnerskih ekscentričnosti koje je notorno beskompromisan arhitekt nametao svojim klijentima te uvrnutog i ograničavajućeg tijeka disfunkcionalnih obiteljskih povijesti koje zalaze u alijenaciju i tragediju.

ABBAS KIAROSTAMI. NOVI DIJALOG: 15 GODINA KASNIJE (proljeće 2017.)

Jonathan Rosenbaum: Čini mi se kako je jedan od najinteresantnijih događaja u Kiarostamijevoj karijeri od objavljivanja naše knjige 2003. godine, njegov iskorak prema galerijama, muzejima, fotografiji i videoinstalacijama, odnosno odmak od artkine i dugometražnih filmova – promjena koja je najavljena uporabom videa u filmovima *ABC Afrika* i *Deset*. Od tad, najznačajniji dodatci njegovoj filmografiji su *Pet* (2002.) i kratki film napravljen za omnibus *Deset minuta stariji* (2004.) iz kojeg je izbačen, a oba sam prvi put gledao u muzeju u Torinu u sklopu velike retrospektive Kiarostamijeva rada. (Tad sam ga posljednji put vidio uživo: Bio sam na jednom od njegovih predavanja, poklonio mu primjerak naše knjige, a on mi je dao ogromnu, prekrasnu knjigu svojih crno-bijelih fotografija krajolika koju je bio nedavno objavio u Iranu.) Nakon toga je uslijedio *10 o Deset* (2004.), što je ni više ni manje nego dugometražni posebni dodatak, i polusatni dokumentarni film o njegovoj pejzažnoj fotografiji *Ceste Kiarostamija* iste godine (koji šokantno završava nuklearnom glijivom, navodno izazvanom radi iranske akvizicije nuklearnog oružja). Zatim još jedan kratki film za omnibus *Ulaznice* (2005.) gdje je njegova epizoda smještena između uradaka Kena Loacha i Ermanna Olmija. Izuzev još par kratkih filmova, slijede 4 velika dugometražna filma: *Shirin* (2008.), *Provjerena kopija* (2010.), *Kao netko zaljubljen* (2012.) i *24 kadra* (2017.). Generalno mi se čini važnom i pojava težnje ka kraćim digresijama u različitim kraćim filmovima, uključujući i jedan od njegovih posljednjih uradaka. *Vodi me kući* (2016.), poigrava se specijalnim efektima i lopticom-skočicom koja slična *Rješenje* (1978.) radi svoje relativne trivijalnosti. (Ozbiljnije i sadržajnije digresije nalaze se u videima koje je 2006. izmjenjivao s Victorom Ericeom, no oni su nedostupni izvan instalacija.) S obzirom na to koliko je Kiarostami bio produktivan kao umjetnik i učitelj u zadnjih nekoliko godina svog života, najbolje što možemo učiniti u ovoj proširenoj verziji naše knjige je produžiti raniju filmografiju i bibliografiju te naglasiti – u ovom razgovoru, u prethodnom razgovoru o *Shirin*, i u dva različita teksta koja smo napisali i objavili dok je još bio živ – neke od interesantnijih smjerova u kojima se kretao. To smo već započeli u produljenoj verziji argentinskog izdanja ove knjige koju je izdao Los Ríos Editorial 2013.

Mehrnaz Saeed-Vafa: Moglo bi se reći da se Kiarostami u ovom razdoblju sve više i više odmicao od tradicionalnog pristupa filmu, dok je istovremeno pojednostavljivao stvari i kretao se prema srži filma snimajući s manjim ekipama i manjim kamerama.

☞ To je također značilo, barem na početku, u *Pet* i *Ceste Kiarostamija* te u većini fotografija, odmicanje od ljudi i bilo kakve društvene komunikacije (osim ako nuklearnu glijivu odlučimo smatrati društvenim komentarom). No, kada se kasnije vraća društvenim pitanjima u posljednjih nekoliko dugometražnih filmova, uloga ljudi u njegovu radu mijenja se na nekoliko bitnih načina. U *Shirin* postaju publika, u *Provjerenoj kopiji* i *Kao netko zaljubljen* to više nisu likovi s kojima se možemo toliko poistovjetiti; u *24 kadra* možemo ih vidjeti nakratko kako iskorištavaju i nasrću na prirodu kao lovci ili drvosječe. Postoji određena paralela s Godardovim

povratkom komercijalnom filmu i profesionalnim glumcima 1980. U filmu *Sauve qui peut (la vie)*, nakon što je duže vrijeme snimao 16-milimetarskom vrpcom i na televiziji.

MS Da, i Juliette Binoche je po tom pitanju važna i u *Shirin* i u *Provjerenoj kopiji*. *Shirin* je za mene jedan od njegovih najvećih filmova. Ondje on uvodi participaciju publike na velika vrata. Taj je element prisutan i u njegovoj fotografiji; među fotografijama koje je njegov sin Ahmed nedavno izložio na sveučilištu Northwestern, bilo je nekih fotografija slika na kojima se vide i ljudi koji te slike gledaju. S tim se konceptom već dulje vrijeme bavio; to se čak pojavljuje i u *Slučaju broj 1*, *Slučaju broj 2*, *Uredno ili neuredno* i *Krupnom planu*.

JR Da, publika je bila ključna i u trokanalnoj videoinstalaciji iz 2004. *Traženje Tezieha*.

MS I zatim, u *Gdje je moj Romeo?* koji je napravio 2007. za filmski festival u Cannesu u sklopu serijala *Svakome njegov film*, Kiarostami je snimio nekoliko slavni iranskih glumica koje su navodno gledale film Franca Zeffirellija *Romeo i Julija* (1968.) koji smo mi samo mogli čuti – barem je to bila premisa. Žene zapravo nisu gledale nikakav film. Kiarostami mi je rekao da je svaku od njih snimio u svom dnevnom boravku u sklopu prikupljanja materijala koji je iskoristio u *Shirin*; zaljepio je prazan list papira na kameru i zamolio svaku od njih da 6 minuta razmišlja o nekom od vlastitih romantičnih odnosa ili o ljubavi općenito. Većina je pokazala emocije, a Juliette Binoche se rasplakala. Tek je kasnije dodao zvuk iz izmišljenog filma, uz pomoć poznatih iranskih sinkronizatora i važnih skladatelja u studiju. Prije toga je izbjegavao korištenje bilo kakve glazbe u svojim filmovima, pogotovo “filmske glazbe”. Također nije surađivao s profesionalcima, no u *Shirin* se pojavljuju razne poznate ličnosti – uglavnom glumice, ali i Homayoun Ershadi koji je postao poznat nakon što je igrao glavnu ulogu u *Okusu trešnje* te Džafar Panahi. Zapravo, 111 poznatih osoba glume članove publike, a film koji čujemo je veoma dramatičniji spektakl.

JR Kao što Hamideh Razavi pokazuje u svom vrlo informativnom “*making of*” dokumentarcu, *Okus Shirin*, Kiarostami često režira svoje glumce kao glumce, bilo da su glumice na platnu koje se pretvaraju da su filmska publika u njegovu dnevnom boravku ili drugi glumci koji svoje glasove snimaju u studiju. Ponekad daje jednostavne mehaničke instrukcije (“Pomakni oči lijevo, nazad na desno”; “Možeš li iskoristiti interogativni ton?”). No, drugdje ih traži ili da smanje intenzitet svoje glume (u dnevnom boravku, “Neka ti se oči smiju, ne usne!”), ili, u studiju, traži glumicu da sačuva emocionalnost za kraj govora) ili se vraća svom starijem postupku gdje stvara spontane, nenamjerne reakcije (kao kad odjednom šutne praznu kanticu u dnevnom boravku da bi se glumica trznula) – iste stvari koje je radio s naturščicima u svojim ranijim dugometražnim filmovima. Jedna stvar radi koje se *Shirin* razlikuje od svih ostalih Kiarostamijevih filmova je to što utječe dosta drugačije na publiku u i izvan Irana – ne samo zbog količine poznatih iranskih glumaca i drugih ličnosti, nego i zbog toga što je sama priča praktički nacionalni mit – kao što si rekla, grubi ekvivalent onome što *Romeo i Julija* predstavlja u anglo-američkoj kulturi. Također, činjenica da sve žene nose hidžabe, uključujući Binoche, mora više značiti Irancima, nego zapadnjacima. Moglo bi se reći da je *Shirin* zapravo istovremeno Kiarostamijev najtradicionalniji i najtransgresivniji film.

MS Rekao mi je da mu je žao što nije snimio *Shirin* deset godina ranije, jer ga je naučio nešto o ženama što prije nije znao. Probala sam shvatiti što je time mislio, pa mi je rekao da ima neke veze s otkrivanjem svijeta ženskih emocija.

JR Možda je povezano s idejom o mučeništvu žena, nešto što ima kojekakve veze s pozicijom koju Forough Farrokhzad zauzima u iranskoj kulturi. Ta se tema također pojavljuje u *Deset*.

MS Ili promišljanjem gubitka kod žena. Prije *Deset*, uglavnom se fokusirao na gubitak kod muškaraca. Naravno, vraća se i tematici romantične ljubavi, gubitka i iluzija u *Provjerenoj kopiji* i *Kao netko zaljubljen*.

JR Kakvu je recepciju u Iranu imao *Shirin*?

MS Rekao je da nije doživio komercijalnu distribuciju u Iranu jer je bio prezahtjevan za širu publiku. Interesantan paradoks. Što dulje o njemu mislim, to je fascinantniji. Nakon *Krupnog plana*, to mi je njegov najdraži film.

JR Kao što znaš, meni je najdraži *Vjetar će nas odnijeti* jer ga vidim kao apoteozu njegova rada na filmu i pristupa pejzažu. Nakon toga, ako biram između novijih filmova, naveo bih *Shirin*, uz *Ceste Kiarostamija* i *Provjerenu kopiju*, a možda bi dodao i *24 kadra*. (Pošto sam posljednjeg od njih tek jučer gledao po prvi put, čini mi se prerano da sudim.) *Kao netko zaljubljen* mi se čini problematičnijim radi svojevrsne ciničnosti prema ljubavnim vezama, ali i prema iskrenosti. Djelomice je to povezano s nečim što mi se čini pozitivno – nakon što je napravio *Shirin* gdje se više no ikad prije primarno obraćao iranskoj publici, vratio se kritiziranju globalne kulture (uporaba mobitela), čime se bavio i u *Vjetar će nas odnijeti*. No, nervira me to što nespretno koristi starčevu susjedu kako bi zakašnjelo ubacio neku vrstu narativne ekspozicije. Divim se tomu što ne osuđuje svoje likove, no i dalje me deprimira ta tmurnost međuljudskih odnosa. To je potpuna suprotnost umiljatosti ono dvoje ljudi što prelaze preko polja na kraju *Kroz stabla masline*, gdje njeguje idealističku koncepciju ljubavi putem barokne glazbe. Za razliku od gorčine koja proviruje u dijelovima *Provjerene kopije*, pesimizam u *Kao netko zaljubljen* mi se ne čini ni upola toliko poučan. Ipak, možda sve ovo govorim samo zato što ne vidim kamo taj stav vodi.

MS Slažem se s tim da taj film posjeduje mračnu ljepotu iz koje proizlaze njegovo viđenje ljubavi i gubitka (uključujući gubitak nevinosti) i kritika modernog svijeta. Jedini dobrodušni dijelovi su razgovori između starca i dečka u autu. Rekao mi je da je htio snimati u Japanu jer japanski ne govore svi, a da je glumicu odabrao radi njenih velikih očiju, tako da nam one privlače pažnju više nego titlovi. U stvari, čini mi se da od nje stvara ikonu ljepote bez da je postavlja na neko postolje. Moglo bi se na taj film gledati kao na povratak nekim ranijim filmovima, kao što su *Reportaža* i do neke mjere *Provjerena kopija*, filmovi u kojima se manje zanima za likove, a više za koncepte i ono što oni predstavljaju. U jesen 2015. i proljeće 2016. planirao je snimiti igrani film u Kini. Hossein Khandan, iranski filmaš koji je tada živio u Kini, kaže da je Kiarostami htio napraviti film o redatelju koji je odlučio raditi dokumentarni film o budizmu. Pozvao je Khandana da glumi samog sebe i da snimi dio materijala koji bi umetnuli na početak filma. Nakon što su obavili pretprodukciju u Kini, trebao se vratiti s ekipom i snimiti film, no, nažalost se razbolio i netom nakon umro, pa projekt nikad nije bio realiziran.

JR Kad je nenadano i nepotrebno umro (radi nekog propusta iranskog zdravstva) u bolnici u Parizu 4. 7. 2016., Ehsan Khoshbakht i ja taman smo krenuli s bolonjskog Il Cinema Ritrovato za Pariz (ja) i London (on), i taj me dan Ehsan podsjetio da je Godard jednom navodno rekao da film počinje s Griffithom i završava s Kiarostamijem. Lako mi je u to vjerovati s obzirom na to da mi je Godard jednom rekao da je, nakon što se prvi put susreo s Kiarostamijevim radom, odgodio povratak u Rolle iz Pariza jer je htio vidjeti još. Usprkos svim svojim eksperimentima, Kiarostami je kao redatelj uvijek bio zainteresiran za korištenje filma kako bi stvorio primalna iskustva u kojima mu naša vlastita imaginacija služi kao ključan alat. Sjećam se jednog takvog momenta kad sam imao privilegiju sjediti u tom dnevnom boravku gdje je kasnije snimao *Shirin*, s nekolicinom drugih posjetitelja za vrijeme Fajr Film Festivala 2000. Tamo nam je dao neku vrstu teatralne prezentacije recentnih fotografija pejzaža uz pratnju Bacha koji je svirao na radiju. Za vrijeme istog posjeta, vidio sam jednu od njegovih ranih slika kako visi na zidu – sliku koja je, barem na daljinu, izgledala kao jedna od tih fotografija. To me podsjetilo na nešto što je godinu dana ranije rekao u jednom intervjuu: “Osobno ne mogu definirati distancu između dokumentarnog i igranog filma.” Tako da je čak i *Shirin*, za koji bi se moglo reći da je najfikcionalniji od svih njegovih filmova, na kraju krajeva podjednako dokumentaran kao i ostali; film u kojem naši gledateljski refleksi i emocije služe kao esencijalni dio njegovih preokupacija.

MS Ovo što si rekao o Godardu me podsjeća na to da je poput njega i Kiarostami multimedijalni umjetnik (fotografija, grafika, slikarstvo, poezija, videoinstalacije – čak je i režirao Mozartovu operu *Così fan tutte* u suradnji s Williamom Shimellom u Aix-en-Provence 2008.). Zato proučavanje njegova rada zahtjeva promišljanje odnosa njegovih filmova i drugih radova u tim medijima. Pogled slikara očit je u filmovima kao što su *Život i ništa više...*, *Kroz stabla masline*, *Okus trešnje*, *Vjetar će nas odnijeti*, ali i u apstraktnijim filmovima o prirodi kao što su *Pet*, *Ceste Kiarostamija* i *24 kadra*, gdje mu pejzaž postaje ključno poetsko i filozofsko načelo.

JR Znaš, stvarno je šteta što Kiarostamijeva videokorespondencija s Víctorom Ericeom vođena između 2005. i 2007. nije više dostupna širokoj publici, navodno zbog toga što Víctor Erice nije voljan tih 10 videa komercijalno distribuirati. Ako netko želi sumirati veći dio Kiarostamijevih kasnih radova – prijelaz iz radova za galerije i instalacija ka povratku igranom i komercijalnom filmu te nastavak dijalektičnog odnosa između filozofske težine i formalne zaigranosti – Kiarostamijeva 4 filma iz te serije poprilično su reprezentativna. Puno je odjeka ondje; čak je i crno-bijela fotografija nadopunjena kolorom s kraja *Cesta Kiarostamija* prisutna na početku prvog videa koji istražuje pjegavu kožu krave. I cik-cak kotrljanje dunje u trećem videu u sjećanje priziva sve od lopte u *Kruhu i uličici* i kosti na kraju *Vjetar će nas odnijeti* (ili kotrljajuću jabuku iz istog filma) do komada drveta iz prvog dijela *Pet*, radi iste ideje o predmetima koji izmiču ljudskoj kontroli dok ih nosi “sudbina” ili priroda. To me podsjeća na moj prvi razgovor s Kiarostamijem prije 20 godina, odnosno na kratku izmjenju o jazzu – koncept improviziranih izmjena među jazz glazbenicima zapravo je po mnogočemu sličan njegovoj korespondenciji s Ericeom. Ponekad se naprosto slaže s Ericeom, ponekad ga lagano zeza radi njegove ozbiljnosti (kao kad iranski ribari presretnu Ericeovu “poruku u boci”, pa pitaju “Tko je Abbas?” i misle si je li poruka možda na rusko).

MS Da, i može se vidjeti kako se vraća svojem miješanju meditativnih slika i poludokumentarnih radova. Jako mi je drago da smo konačno uspjeli pogledati *24 kadra* netom prije no što smo dovršili ovo drugo izdanje. Vrlo je inspirativan, meditativan i istinski eksperimentalan. Većina scena me podsjetila na način na koji Jon Jost eksperimentira sa svjetlom, sjenama i vremenom (pokretom i mirovanjem, životom i smrću), pogotovo u svom filmu *6 lakih komada* (2000.).

JR Sasvim se slažem. *24 kadra* bi mogao biti njegov najčišće eksperimentalni film, čak i više nego *Pet*. Iako ga nije u potpunosti dovršio – kao Kubrickove *Oči širom otvorene*, dostigao je tek svoj pretposljednji oblik, njegov sin Ahmed morao ga je dovršiti – taj film zapravo izlaže njegovu osnovnu metodologiju istraživanja, ali i uspješnog falsificiranja.

MS Te 24 sekvence (ili “kadra”) vrlo su suptilne, ali i kompleksne. Kiarostami sastavlja i ljepotu i nasilje, odsutnost i prisutnost, san i javu kroz nekoliko slojeva svojih (sintetičnih i stvarnih) slika unutar svojih kadrova. Bilo je zanimljivo vidjeti koje je dijelove slika odlučio animirati, a koje je ostavio statičnima. Na početku filma, slika Bruegelove slike postepeno je oživljena uglavnom kroz dodavanje zvuka. Netom nakon toga vidimo kako dodaje pokret i prirodne pojave poput dima i snijega te zatim ptice u letu i životinje koje hodaju. No, ljudi ostaju zamrznuti. Poslije, u petnaestom kadru, vidimo statičnu sliku šest muškaraca i žena leđima okrenutih prema nama kako gledaju nešto što mi baš i ne vidimo, iako su okrenuti prema Eiffelovom tornju. Jedini pokretni dio scene su snijeg (koji dodaje osjećaj izgubljenog vremena), prolaznici u prvom planu, promjena svjetlosti te, naposljetku, treperenje lampica na Eiffelovom tornju kad padne mrak. On zamagljuje granicu između prošlosti i sadašnjosti. Igrom slučaja, poigrava se i s publikom isto kao i *Shirin*: gledamo skupinu ljudi koja gleda u nešto što je nama nevidljivo.

JR Ja vidim barem tri dijalektička odnosa kojima se kroz cijeli film igra: mirovanje nasuprot pokreta (dakle fotografija nasuprot filma); samoća nasuprot sudjelovanju u grupi (ili paru ili zajednici), bilo da se radi o psu, ptici, kravi, jelenu, konju, lavu, drvetu ili čovjeku u bilo kojoj od mikroradnji; i dokumentarizam nasuprot fikcije (što se da formulirati kao neposredovana i nekontrolirana stvarnost nasuprot “uokvirenoj” i uređenoj kompoziciji, a to uključuje i sve digitalne efekte, od kojih je najočitija – ponekad možda i preočita – česta uporaba snijega). U mnogočemu se te tri preokupacije međusobno nadopunjuju. Meni je fascinantan paradoks to da je Kiarostami trebao pomoć od sve više i više ljudi, posebice u postprodukciji, što je više postajao eksperimentalan, suptilan, pa čak i “hermetičan”. Sjeti se kako se protagonist u *Vjetar će nas odnijeti* morao prihvatiti fotografije nakon što mu je ekipa otišla – ili kako su članovi para na kraju *Provjerene kopije* smješteni svaki u svoj kadar, ili mlade žene koja spava pored svog laptopa na kojem se vrti kulminacija romantičnog filma na kraju *24 kadra*.

MS To je fantastična nadrealna slika koja sažima Kiarostamijeve preokupacije romantikom, gledateljima i našim odnosom s filmovima. Zamrznuta slika filmskog isječka počne se kretati sama, što je odjek ženinih kretnji kad podigne glavu, a onda nastavi spavati.

JR Možda se sjećaš da se Kiarostamiju svidjelo kada bi ljudi zaspali za vrijeme njegovih filmova! I razveselilo me to što je ubacio pjesmu “Autumn Leaves”, jednu od mojih najdražih, u kadar broj 15. Nju je izbacio iz *ABC Afrika* jer mu se činilo da je previše

prepoznatljiva; u ovom slučaju, računao je s tom prepoznatljivošću – kao što čini i kad otvara film s Bruegelom, još jednim od mojih favorita, i pazio je da se ne petlja u srž kompozicije, pa se umjesto toga igrao s perifernim detaljima.

MS Naglašavanje prozora, posebice onih zatvorenih koji otkrivaju mračne interijere, ukazuje na osjećaj izoliranosti i samoće, ali i zarobljeništa. Izuzmemo li drugi kadar gdje vidimo božanstveni prikaz konja koji se igraju u snijegu kroz mračan prozor automobila (motiv prisutan u njegovim ranijim filmovima ceste), svi su ostali prozori u filmu dijelovi zgrada.

Razgovor je izvorno objavljen u proširenom drugom izdanju knjige Abbas Kiarostami autora Mehrnaz Saeed-Vafa i Jonathana Rosenbauma, 2018.

S engleskog preveo: Bartol Babić Vukmir



Kuća je crna | *Khaneh siah ast* | The House is Black, Forough Farrokhzad, 1963., 35-mm>DCP, 20 min

Ovo je film o životu ljudi oboljelih od gube, ali i o životu samom... Reprerentacija bilo kojeg zatvorenog i klaustrofobičnog društva, slika beskorisnosti, izolacije i odvojenosti.

(Forough Farrokhzadin)

Crno-bijeli dokumentarac Forough Farrokhzad, o koloniji gubavaca u sjevernom Iranu, najsnažniji je iranski film koji sam vidio. Farrokhzad je nagrađivana kao jedna od najboljih perzijskih pjesnikinja dvadesetog stoljeća; u svom jedinom filmu, čini se, tehnike poezije primjenjuje na kadriranje, montažu, zvuk i naraciju. Ujedno liričan i konkretan, lišen patetike i voajerizma, duboko čovječan, film nudi pogled na svakodnevnicu u koloniji – ljude koji jedu, različite liječničke tretmane, djecu u školi i u igri – spiritualno, odvažno i prekrasno bez pandana na Zapadu, za moje oči i uši činilo se kao molitva.

(Jonathan Rosenbaum)

Ovo nije bio klasičan institucionalan film – kao što nije hvalio i isticao svog sponzora, Udrugu za pomoć gubavcima, nije ni slijedio uvriježeni službeni stil takvih filmova. Štoviše, postavio je ljestvicu i postao model za poetično realistične dokumentarce i njihovu viziju, onoga što su Mehrnaz Saeed-Vafa i Jonathan Rosenbaum prikladno nazvali *radikalnim humanizmom*.

(Hamid Naficy, *Social History of Iranian Cinema, Vol II*)

Prema zakonu | *Enligt lag* | According to Law, Peter Weiss, Hans Nordenström, 1958., 16-mm, 18 min

Dokumentarni film o švedskom zatvorskom sustavu 1950-ih fokusiran na maloljetnički zatvor u Uppsali. Na početku filma natpis nas obavještava; “Država je cenzurirala ovaj film. Mi, koji smo napravili ovaj film, spriječeni smo u korištenju slobode govora. Tvrdili su nam da ćete vi gledatelji biti uznemireni zbog previše realističnih detalja filma”.

Ženski zatvor | *Nedamatgah* | Women's Prison, Kamran Shirdel, 1965., digital, 11 min

Ovaj kratki dokumentarni film pokazuje živote nekih od 222 žena i djevojaka, koje su zatočene u teheranskom zatvoru, osuđene za ubojstva, ovisnost o drogama i krijumčarenje. Shirdel slike koje pokazuju mučnost i težinu njihove egzistencije suprotstavlja optimističnim prezentacijama inicijativa za rehabilitaciju i edukaciju.

Ženska četvrt | *Qaleh* | Women's Quarter, Kamran Shirdel, 1966., digital, 18 min

Veoma surov i realističan dokumentarac o životima siromašnih djevojaka i žena u kvartu Qaleh na sjeveru Teherana koji je notoran po prostituciji. Ovo susjedstvo je s vanjskim svijetom Teherana povezano samo jednim vratima, a unutra se nalaze javne kuće, teatri burleske, saloni za uljepšavanje, trgovine alkohola i barovi. Film prati nekoliko žena te pokazuje na koji ih je način njihova društvena pozicija natjerala da se predaju zajedničkoj sudbini. Ovaj film je zabranjen te zaplijenjen za vrijeme snimanja te djelomično pronađen poslije Revolucije. Završen je 1979. godine zahvaljujući fotografijama koje je snimio pokojni iranski fotograf Kaveh Golestan.

Teheran, prijestolnica Irana
| *Teheran, Payetakht-e Iran*
Ast | Tehran is the Capital
of Iran, Kamran Shirdel,
1966., digital, 19 min

U dokumentarnom filmu *Teheran, prijestolnica Irana* Kamran Shirdel jukstaponira stvarni život marginaliziranih stanovnika grada s pozitivno intoniranim diktatom profesorice koja čita pred svojim učenicima. Službena ideologija dovedena je u pitanje suprotstavljanjem razrednog predavanja i kadrova skitnica, prosjaka, uličara, manualnih radnika i ljudi koji prodaju vlastitu krv. Film je bio zabranjen i zaplijenjen za vrijeme montaže, a 1980. premontiran nakon što je pronađen u arhivima Ministarstva za umjetnost i kulturu.

Noć kada je kišilo | *Oun shab*
ke baroon oumad | The Night
it Rained, Kamran Shirdel,
1967., digital, 36 min

Noć kada je kišilo, jedan od najkompleksnijih radova ovog redatelja, donosi priču o herojskom činu dječaka Mohammada Esmaila Nowdehija koji jedne olujne večeri, nakon pada željezničkog mosta, uspijeva zaustaviti katastrofu tako što zapali svoju jaknu prije iskliznuća vlaka iz tračnica. Ekipa filma ispituje ljude o događaju, prikupljajući različite priče o tome što se dogodilo i demonstrirajući postojanje mnoštva varijanti stvarnosti. Zabranjen i zaplijenjen nakon produkcije, prvi put je prikazan 1974., ali i tada je cenzuriran sve do 1980. godine.

Bregovi Marlika | *Tappeha-*
ye Marlik | Hills of Marlik,
Ebrahim Golestan, 1963.,
35-mm>DCP, 15 min

3000 godina staro mjesto na sjeveru Irana istovremeno iskopavaju strani arheolozi i gnoje poljoprivrednici. Film demonstrira Golestanov dokumentarizam o klasičnim elementima kroz koje prošlost dotiče sadašnjost i u kojem postoji jasan kontinuitet između oblika života koji kamera otkriva, te unosi život u mrtve predmete. Gledajući film, nemoguće je ne prisjetiti se filma *Les statues meurent aussi* (1953.) koji kao i ovaj film iscrtava konvergentne linije između čovjeka, umjetnosti i smrti, prikazujući povijest svijeta na istovremeno političan i poetičan način. Čini se kako Golestan preuzima neke tehnike kojima Marker, Resnais i Cloquet odvajaju skulpture i druge objekte od njihove okoline, kako bi ih prikazali na čistoj crnoj kinematografskoj podlozi, dajući im na taj način volumen. Golestan obraća posebnu pažnju na zvuk, pa tako često glazbu – važan doprinos Morteza Hannaneha, jednog od najutjecajnijih iranskih skladatelja svog vremena – utišava kako bi amplificirao zvuk kista koji miluje komad slomljenog posuđa.

Cigla i zrcalo | *Khesht*
o ayeneh | Brick and
Mirror, Ebrahim Golestan,
35-mm>DCP, 130 min

Cigla i zrcalo prvi je iranski igrani film koji koristi direktan zvuk (koji se također koristi u nekoliko scena u *Kuća je crna*). Uz izostanak glazbene podloge (osim perkusije u uvodnoj špici) ovo proširuje naš osjećaj prostora koji se rasprostiru izvan ekrana. Naslov filma dolazi od stiha klasičnog perzijskog pjesnika Attara koji je napisao “Što stari vide u blatnjavoj cigli, to mladi vide u zrcalu.” Filozofske implikacije stiha dolaze do punog izražaja u priči o mladom čovjeku koji pronalazi djevojčicu u svojem taksiju i potom provede cijelu noć sa svojom djevojkom raspravljajući što da učine s djetetom. Iako ovaj crno-bijeli film na prvi pogled nalikuje uradcima talijanskog neorealizma, pogotovo u svojem nepokolebljivom pogledu na ulični i noćni život u Teheranu 1960-ih, duhom više podsjeća na Dostojevskog i ekspresionizam: sporedni likovi periodično istupaju i izvode tjeskobne solilokvije, što doprinosi generalnoj elegičnosti, koja je istovremeno fizička i metafizička, izvanjska i duhovna. Golestan donosi razoran portret licemjernih intelektualaca i raznovrsnih birokrata koji propovijedaju altruizam. Njegova tragična naracija koja se odvija tijekom 24

sata pokazuje nam Teheran radikalno drukčiji od ičega što smo vidjeli u drugom iranskom novom valu. Jednom kada zora napokon svane, neprestano podcrtavanje institucionalnih propusta usred gradske vreve Teherana tijekom ranih 1960-ih postaje epska optužba društva u cjelini u prvom iranskom modernističkom remek-djelu.

(Jonathan Rosenbaum)

Filmfarsi, Ehsan Khoshbakht, 2019., DCP, 84 min

Većina gledatelja vidjela je iranske filmove snimljene nakon revolucije 1979., ali ovaj filmski esej načinjen od fragmenata pronađenih filmova govori o predrevolucionarnoj popularnoj kinematografiji, poznatoj kao *filmfarsi* (riječ koja je nastala spojem dviju riječi; *film* i *farsi* (perzijski) a koristi se kao naziv za komercijalni iranski film) i nudi dragocjen i rijedak pogled u iransko društvo i filmsku scenu pod Šahovim režimom.

“Filmfarsi bio je film naroda s podijeljenim identitetom” kaže redatelj Ehsan Khoshbakht. Mnogo je godina pomno sakupljao ostatke riznice iranskog popularnog filma; jedne od najraznovrsnijih svjetskih kinematografija koju karakteriziraju filmovi strasti, niskobudžetni trileri, mačo filmovi i melodrame.

Film/Govori/Mnoge/Jezike | Film/Spricht/Viele/ Sprachen | Film/Speaks/ Many/Languages, Gustav Deutsch, 1995., 35-mm, 1 min

Viennale trailer 1995.

39 fragmenata indijskog igranog filma s francuskim i arapskim titlovima pronađeni su u Boulevard Sidi Mohamed Ben Abdallah u Casablanci. Od toga je 21 iskorišten da bi se (re)konstruirala jednominutna priča koja se sastoji od četiriju djelova koji se odvijaju na četirima lokacijama koje diktira izvorni materijal: 1 - kočija, 2 - bazen, 3 - benzinska stanica, 4 - bar. Tematska područja su: 1 - ljubav, 2 - ljubomora, 3 - zločin, 4 - poslovni dogovori. Dužina svakog fragmenta je kakva je pronađena, sekvence su presložene, promijenjen im je redoslijed te su odvojene jedna od druge jednim monokromatskim kadrom. Svaki od četiriju naslova ima određenu boju i riječ koja mu je dodijeljena. Boje su sljedeće: 1 - narančasta, 2 - tirkizna, 3 - ljubičasta, 4 - plava. Riječi: 1 - film, 2 - govori, 3 - mnogo, 4 - jezika. Riječi (ispisane bijelim slovima) pokrivaju čitav ekran, s prigodnom bojom u pozadini. Djelovi su sačuvani kako su i nađeni te ih gledamo kao filmski objekt - vidljivi su akumulirana šteta, prljavština, zvučni zapis i perforacija.

(Gustav Deutsch)

Film je više od filma | *Film ist mehr als Film* | Film is More than Film, Gustav Deutsch, 1996., 35-mm, 1 min

24 formula o filmskom mediju

24 zvučnih citata iz povijesti filma

25 kadra treptaja oka

Viennale Trailer 1996.

24 termina koje povezujemo s filmom - poplava za uši i oči - 24 dvosekundna minimalna filma o audiovizualnoj umjetnosti. Čitamo riječ 'Sjećanje' dok orkestar

svira emotivno nabijenu abrevijaciju koja predstavlja sve analepse iz povijesti filma. Čitamo riječ 'Propaganda' uz zvuk kratkog ratobornog bubnja. Pojavljuje se 'Jezik' i nepoznati glas postulira, ispravno, Godard. 'Strast' je kratki dijalog između ljubavnika na platnu a 'Svjetlo i tama' salva perkusijske pucnjave pištoljem. Film je bojišnica i *amour fou*, vrijeme koje protječe između dvaju treptaja oka i umjetno označen teritorij između dvaju signala.

(Stefan Grissemann)

Film je. 1-6 | *Film ist.* 1-6, Gustav Deutsch, 1998., 16-mm, 60 min

1 Kretanje i vrijeme | Bewegung und Zeit | movement and time (15 min)

2 Svjetlo i tama | Licht und Dunkelheit | light and darkness (10 min)

3 Instrument | Ein Instrument | an instrument (10 min)

4 Materijal | Material | material (8 min)

5 Treptaj oka | Ein Augenblick | a blink of an eye (7 min)

6 Zrcalo | Ein Spiegel | a mirror (10 min)

(Film se može pokazati bilo kojim redoslijedom s najmanje tri dijela.)

Film je. sastoji se gotovo isključivo od sekvenci iz postojećih znanstvenih filmova. To su filmovi o akrobatskom letu golubova, testiranju inteligencije majmuna; o obratnim svjetovima i stereoskopskom vidu; uraganima i udarnim valovima u zraku. O tome kako se razbija staklo, o dječjem hodu i o sudaru Mercedesa s kamenim zidom u usporenom kretanju. Prezir s kojim su primljeni znanstveni filmovi nije usmjeren protiv sadržaja, već protiv njihove konvencionalne, nemaštovite, neozbiljne i komentarima zasićene pojavnosti. Isto tako, fascinacija nekim nastavnim filmovima može se pripisati gotovo isključivo moći njihovih slika - slika koje nikada nismo vidjeli, čak ni u kinu.

Film je. donosi obilje takvih slika istodobno. Može se osjetiti ne samo politika, nego i jedinstvena poezija znanstvenog filma, koja često koristi eksperimentalne tehnike - ekstremno usporeno kretanje, ekstremni protok vremena, rad teleskopske ili mikroskopske kamere, solarizacijski, rendgenski film.

Film je. je poetski film sam po sebi. Kako različiti dijelovi nalaze svoje mjesto i ritam podsjeća na modernu poeziju ili fotografski rad američkog umjetnika Johna Baldessarija. Slike koje, svojim izvorištem, nemaju nikakve veze jedne s drugima, koje ne pripadaju zajedno, uspoređuju se, povezuju, stapaju jedna s drugom.

(Alexander Horwath)



Film ili moć | *Film oder Macht* | Film or Power, Vlado Kristl, 1970., digital, 110 min

Nadajmo se da će moć jednoga dana svim ljudima postati nesnosna.

Snimam iz nepovoljnog položaja. U svakom smislu.

Iako nisam snimio nijedan detalj, ipak sve izgleda kao da je snimljeno isključivo postupkom karakterističnim za snimanje detalja. To se događa kad se zabrinemo nad vlastitim problemima.

Kad me netko pita za koga radim, odgovorim mu protupitanjem: Za koga ste Vi siromašni?

Čak je i ovaj film snimljen kao da mi je posljednji. I ovaj put moram ustanoviti da nisam imao nikome ništa reći ili pokazati. Nikakvu misao, nikakav savjet i nikakvo razumijevanje. Uvjeren sam kako je to jedna od metoda da se film učini nezanimljivim.

Pravi su samo oni filmovi koji ruše poretke. Danas ne postoji nijedan drugi način stvaranja filmova. Što je film manje uspješan ili što manje teži da bude gledan, to nekonvencionalniji smije biti. Nekonvencijalno ne znači samo nepoznato, već i neugodno, antipatično.

Publika postoji samo onda kad čovjek dopusti da mu se obraćaju kao donjem dijelu tijela. Puna kino dvorana znači niže pobude. Svaki film na kraju mora biti sramota.

(Vlado Kristl)

Kako raditi slike neupotrebljive za vlast? Vlado Kristl je započeo projekt utopijske umjetnosti koja se opire svakom sustavu, a najprije vlastitom nakon iskustva Drugog svjetskog rata, ustrajno premještajući ovdje i drugdje svoju “siromašnu” liniju između okvira lirske apstrakcije i nekonstruktivizma, poezije, animacije i filma, slikarstva, kazališta, multimedijske i konceptualne umjetnosti. Pozitivi i negativni, varijante i varijabili, film vlasti, nefilm, kuće anarhije, škola postmoderne, politika okvira, slika oko slike, smrt slikarstva, smrt gledatelja, Don Kihot, Prometej, saga klonova, utopije, neke su slike-distrakcije iz njegovog ateljea za vizualne koncepte.

“Dobio sam pismo: Vaša antidržavna uvreda je spaljena i pozvat ćemo vas na odgovornost. Pobjegao sam u Njemačku. Na kraju sistem uvijek pobijedi.” Manifest filma distrakcije, refleksije nekontrolirane anarhije našeg svijeta je film za vrijeđanje države *General i stvarni čovjek*. Njegov egzilski nastavak *Siromašni ljudi* na istoj je liniji bijega, na prijelazu iz zatvorskog društva discipline u urbani prostor društva siromaštva. Jedini način da siromašni isprobaju pravo na napušteni grad, ako u nekom ponavljanju izađu kroz zatvorska vrata (čini se da smo vidjeli radnike kako uvježbavaju izlazak iz tvornice) jest anarhija. Ali i to je riječ iz sistema. Kristl zastupa

ich, izazivanjem čovjekova “ja”: smijehom protiv generala, loncem protiv siromašnih, groteskom oko erosa, filmom oko filma. Ustanak izbija. Pet, deset, dvadeset, pedeset siromašnih izvode revoluciju u golome gradu i progone čovjeka s limenim loncem uz ratne zvukove juriša, topova i puškaranja. Oko filma, stvarni čovjek sastavlja i ukrašava njihove poze i geste, nepomična tijela s linijama i plohamama stepenica i zidova. Kristlov je paradoks da svatko ima pravo na film uključujući i pravo da ne iskoristi to pravo. Samo je film koji je ispao iz sustava film.

(Tanja Vrvilo)

Film ili moć Vlade Kristla – tradicija jednog filmskog anarhista

Kristl je napravio bezvezan film. Svakojaki ljudi vucaraju se uokolo i isprobavaju Kristlove fantastične ideje. Boksačice si međusobno istiskuju grudi iz odjeće. Protivnici biciklizma izivljavaju se na biciklu. Ringo čučne i posere se ispred automobila, listajući stripove. Stanovnici komune poredaju se ispred kamere; na redateljev znak rastvaraju kapute: goli su. U pozadini hodaju prolaznici.

Kristl je napravio pošten film. Njegovi glumci eksperimentiraju pred kamerom i za kameru. Ringo traži pozu. Gleda u kameru. Podigne torbu, ponovo je spusti, popravljajući šešir. – Dakle, to je jednako pošteno kao i cirkus. Arena je otvorena. Glumci se produciraju. Nisu sami među sobom. Tu su zbog publike. Molim lijepo. Tužno ili smiješno, veselo ili prkosno, ili sve u isto vrijeme – tko pogleda film, osjeti da mu se on izravno obraća. Kristl vas poštedi neugodnog iskustva tisuća kino-posjetitelja: da se morate silno čuditi dok gledate glumce koji se pretvaraju da im tu ne zuji nikakva kamera.

Kristl postupa prema svojim umjetnicima pošteno. Daje startni signal i pušta ih da izvode svoje brojeve. *Laissez faire laissez aller*. Kamera naprosto mora vidjeti kako će se snaći; ona traži i posrće, mijenja fokus, otvor blende i rez. Ne radi se tu uopće o tehnologiji. Radi se u potpunosti o predstavi. Za aranžman i odvijanje manifestacije brine se redatelj Kristl. Međutim, on ne intervenira u pojedinačne brojeve: on ih je preuzeo. Dakle, mora iskreno priznati “da tu nema reza”. To je, dakako, lažna skromnost. Jer kada bi Kristl degradirao svoje snimke na materijal i obradio ih, itekako bi razorio povjerenje svojih glumaca: ispalo bi da majstor Kristl ima glavnu riječ, a njegovi zaposlenici prodali su mu za to svoju radnu snagu. – Kristl je dovoljno pristojan da ne manipulira. Kristl svojim filmom nema što za reći. Kristl svojim filmom pokazuje ono što je za vidjeti i pušta da se čuje ono što je za čuti.

A to što je za vidjeti i za čuti potpuno je nerealno. Stvarnost nije prikazana, nego stvorena, eksperimentalna. Ljudski laboratorij doktora Kristla. Kristl pokreće eksperiment, pušta glumce da se produciraju i mahnito iščekuje rezultat: nasljednik izumiteljâ iz sedamnaestog i osamnaestog stoljeća. Pronalazi novu *ars inveniendi*, novu indukciju, Baconove “primitivne forme”. – Da da, znam, uopće nije u Kristlovu stilu praviti se da ima *knowledge and power* advokata Francisca Bacon; naprotiv,

Kristlov iskustveni eskperiment treba biti slobodan i čist, nepomućen poviješću, razvojem, metafizikom. No Kristl ipak ne može promijeniti činjenicu da svojim djelom *Film ili moć* nastavlja tradiciju koja je započela prije točno 350 godina sloganom “znanje je moć”.

Ringo pred sobom vidi dugačku cestu. Čeka. Oklijeva. Napravi nekoliko koraka. – Bacon je polagao nadu u svoje antidedukcijsko otkriće (iskustvo kao jedina osnova teorijskog otkrića i praktičnog izuma): uslijedio je eksperiment utopije (*Nova Atlantida*). Kristl se ne nada takvoj moći. Moć je za njega samo alternativa postojanju: on je se boji. Moć je za njega anonimna, metafizička institucija koja ga onečišćuje.

Međutim, protiv takve institucije moguće je krenuti samo frontalno: vrijeđati je, ismijavati, uništiti. Kristl podiže šaku: crta je crvenom olovkom. Kristl psuje: komentar je opsovan. Kristl ismijava alternativu: sponzoriranje filma, olimpijadu (komentar), naviku koja je otvrdnula u prisilu: da se stvara i gleda film. I Kristl uništava prefabricirane ideje koje žele prekriti svako novo iskustvo, uz neznatnu nadu da će se pokazati nešto još nezamišljeno. – Neznatna nada: s promjenom perspektive moglo bi se otkriti nešto što je već odavno prisutno i sramežljivo zakoračiti na jarko svjetlo. Neznatna. – Nešto što tek predstoji, nešto buduće, što još nije osviješteno, ne može iznjedrati iskustvo. Jer tu nema razvoja, nema komunizma. “Moramo se snaći s anarhijom.”

Budući da se Kristl želi snaći s onime što mu stoji na raspolaganju, njegova laboratorijska tehnologija ograničena je na promjenu konstelacije i osobito na preformuliranje. Kristl, neprijatelj razvoja, ne može ispričati priču. On vlada umijećem aforizma, paradoksa; njegovi slogani, ali doista! izvlače na svjetlo dana najnevjerojatnije spoznaje – najveselije, bez obzira na očajnu alternativnu situaciju. Kristl, majstor aforizma. Poput Bacona. Poput Lichtenberga. Poput Wildea.

Fino susjedstvo. Apstraktni liberalizam osamnaestog stoljeća. Individualistički prkos. Statično-idealistički anarhizam Stirnera i Proudhona. Podrugljivi malograđani zabrinuti za svoj onečišćeni privatni svijet. Je li to anarhija s kojom se Kristl kao osoba želi snaći?

Tome se pridodaju afekti. Kristlova “tehnička naprava za podsmijeh” naglašava zabavu: radost formuliranja aforističkog komentara; a k tome radost izvođača dok glume. To je dvoje sasvim paralelno, tako da nijedno ne oduzima drugome apetit. Tako i jedan i drugi ostaju subjekti: Kristl kao autor slogana, njegovi glumci kao izvođači skečeva. Kristl pravi paradoksalne šale. Njegovi glumci iskušavaju paradoksalne situacije. Idemo, znak za start: kaput se rastvara i zatvara i rastvara i zatvara. Radost igre komunicira sebe samu, a time i želju za ponavljanjem. Kristl ponovo donosi početni komentar na kraju – U onome što se glumi dolazi na vidjelo jedna drugačija radost: radost provociranja, besramnosti, uništavanja jeftinih iščekivanja. To je itekako kreativna radost, pomalo bakunjinovska propaganda, predrevolucionarna situacija, nešto što više nije, a ipak je nužna faza.

Nužna. Uvredljivo i s užitkom, Kristl krši pravila filmskog zanata koji, u vrijeme kada nedostaje izraza, sve teže oblikuje svoju umjetnost. Uništene ideje oslobađaju subjektivnost. Film fermentira i pjenuša se. Budući da suradnici nemaju što prenijeti, komuniciraju sami sebe; ništa ne ometa put. Kristlov je film stoga kolosalno iskren,

bespomoćno zabavan, razigrano entuzijastičan, duboko zabavan i tako dalje, da formuliramo pojedinačne viškove.

Napeto iščekujemo sljedeću ideju organizatora programa. Mađioničar Kristl pokušava magičnom igrom prekinuti krug ideja kako bi na svjetlo dana izašla nova figura. – “Dobro zakamufliran hladni tuš.” Očaj koji izaziva taj anonimni maskirni manevar zarazan je. Dokle god je posrednička nada isključena iz Kristlova svijeta prkosa, *status quo* je sili zajamčen. Nerevolucionar Kristl ostaje problematičan.

A ipak: on, koji ne želi vjerovati u razvoj, povijest i budućnost – on, koji nastavlja upitne tradicije prošlih stoljeća – anarhist Kristl u posebnom je položaju da u svom slobodnom prostoru sakuplja ono što bi moglo izbiti na površinu: snažno-nejasnu čežnju, sanjarenje o onome što je možda izvedivo i snažan osjećaj koji se (upravo) ne može snaći s onime što je dostupno. Ono što se ovdje aktivira nužno nadilazi sve što se može formulirati (pa i Kristlove formulacije). Slike žele da ih se vidi, zvuk da ga se čuje: lijepe posljedice anarhije filma. Film bez moći, doduše. Ali film.

(Dietrich Kuhlbrodt)

Filmkritik, u srpnju 1970.

S njemačkog prevela Marina Schumman

6/64 Mama i tata (Materijal-
akcija Otto Mühl) | 6/64 *Mama
und Papa (Materialaktion
Otto Mühl)* | 6/64 Mom and Dad
(An Otto Mühl Happening),
Kurt Kren, 1964., 16-mm, 3 min

U prvoj snimljenoj akciji *6/64 Mama i tata* Krenova montaža vodi do mnogih isprepletenih neprekinutih kadrova; središnji se kadrovi vraćaju poput lajtmotiva, kružno gibanje i umrežavanje promatraju se tijekom cijelog filma. Kren mukotrpnim tkanjem mahovitosti ispred objektiva svoje kamere stvara guste geometrijske figure. Sekvence kadra-protukadra izmjenjuju se, premeću naprijed-natrag između pojedinačnih (!) sličica, pretvaraju akcionističko previranje u ornamente, krute geometrijske uzorke, suvremene onom što je Mondrian koristio za destilaciju na platnima u prostoru.

(Peter Tscherkassky)

7/64 Leda i labud | 7/64
Leda und der Schwan | 7/64
Leda and the Swan, Kurt
Kren, 1964., 16-mm, 3 min

Krenov film *7/64 Leda i labud* također se zasniva na Mühlovoj materijal-akciji. Ponavlja se gotovo grčevita uporaba supotstavljanja, ali uhvaćena gesta pretpostavlja veću erotsku osjetljivost, premda je primarno sama akcija bila postupna destrukcija erotskog.

(Stephen Dwoskin)

9/64 Božićno drvce | 9/64
O Tannenbaum | 9/64 O
Christmas Tree, Kurt Kren,
1964., 16-mm, 5 min

Kren u filmu *9/64 Božićno drvce* pruža vizualno opisniji razvoj Mühlove akcije. Odabrane slike slijede dramatičniju sekvencu, vjerojatno zato što je sama akcija sadržavala široki raspon slika i materijala.

(Stephen Dwoskin)

Granica | *Border*, Laura Waddington, 2004., digital, 27 min

Godine 2002. Laura Waddington provela je mjesec u poljima oko kampa crvenog križa kod francuskog grada Sangatte, s izbjeglicama iz Irana i Afganistana koji su pokušali proći Eurotunel prema Engleskoj. Waddington je snimala događanja noću s malom videokamerom, te figure su osvijetljene samo udaljenim farovima automobila na brzim cestama, *Granica* je intimni prikaz stradanja izbjeglica i policijskog nasilja koje je uslijedilo nakon zatvaranja kampa.

Tih dana lutajući cestama i pustopoljinama mogao si vidjeti izbjeglice posvuda: kako čekaju u blizini cesta, pješake prema luci ili teretnim vlakovima. Putovali su po dvoje ili troje, a ponekad u grupama od dvadeset ili trideset.

Noću bih hodala cestama zajedno s njima. Trebalo bi nam dva ili tri sata da dođemo do točaka gdje se nalaze ograde Eurotunela, gdje su počeli rezati žice. Tada su počela uhićenja i policijski autobus vozio ih je natrag u kamp. Nekoliko sati poslije oni bi se ponovno pojavili i perverzna igra mačke i miša krenula bi ispočetka.

Najviše izbjeglica dolazilo je iz Iraka i Afganistana. Trebalo im je šest ili sedam mjeseci da stignu do Francuske, plaćajući krijumčare da ih prevezu u kamionima preko Irana, Turske i Balkana. Mnogi sa sobom nisu imali ništa, samo odjeću u kojoj su putovali. U svojim državama bili su učitelji, sveučilišni profesori, studenti medicine ili zidari.

Neki su umrli u tunelima, nekima su jureći vlakovi odsjekli ruke ili noge. Sjećam se, jedan dječak koji je izgubio nogu na cesti, onaj tjedan kada je bio pušten iz bolnice, pokušao je ponovno pobjeći. Mjeseci su prošli u limbu. Nisam mogla vjerovati da smo ih samo ostavili tamo, kao da smo im okrenuli leđa.

Laura Waddington, 2002.

Bilo je to 2002. godine: *illegalnost* situacije, policija u stanju pripravnosti, proganjanje kroz polja, sveprisutnost noći koju osvjetljava samo opasnost helikopterskih reflektora; sve ovo filmskim slikama iz *Granice* daje njihovu uvjetovanu *nevidljivost*, ali također, još snažnije *blizinu* tih ljudi, žena i djece čije obrise jedva raspoznavamo – čije očajničke krikove čujemo u trenutku kada se suočavaju s policijom – ali kojima film zadivljujuće uspijeva podariti, poput pjesme, njihovo *dostojanstvo*.

(Georges Didi-Huberman, *Dictionnaire mondial des images*)

Neposrednost borbe: René Vautier ovakvu vrst filma performativne neposrednosti nazvao je filmom društvene intervencije, koji za svoj cilj ima uspjeh borbe i stvarnu transformaciju situacije koja potencira konflikt ili nepravdu. Ovakvu vrst *in situ* filma danas radi Laura Waddington kada prati nevolje imigranata u *Granici* ili pak Godard u svojem *Prière pour refusniks (Molitva za odbijenike, 2004.)*

(Nicole Brenez, *Political Cinema Today – The New Exigencies: For a Republic of Images, Screening the Past 9, 2013.*)

Jesu li nestale krijesnice? Naravno da nisu. Neke su nam veoma blizu – okrznu se o nas tijekom noći; druge su pak otišle negdje drugdje, iznad horizonta, pokušavajući reformirati svoju zajednicu, svoju manjinu, njihovu zajedničku težnju. Čak i ovdje, slike Laure Waddington itekako ostaju s nama, kao i imena – koja se pojavljuju na odjavnoj špici – svih ljudi koje je susrela. Film možemo ponovno gledati, možemo ga prikazivati i dijeliti bljeskove, od čega će zaštititi druge: slike-krijesnice.

(Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 2009.)

Salò ili 120 dana Sodome | *Salò o le 120 giornate di Sodoma* | Salò, or the 120 Days of Sodom, Pier Paolo Pasolini, 1975., 35-mm, 116 min

“*Salò* će biti ‘okrutan’ film, toliko okrutan da ću se (pretpostavljam) morati distancirati, pretvarati kako ne vjerujem u njega, da se poigravam s njime, na pomalo jeziv način...”

(Pier Paolo Pasolini)

Salò, glavni grad Mussolinijeve fašističke Socijalne republike, 1944. U palači na obali jezera Garda, četiri dužnosnika organiziraju sadističke orgije ustrojene pripovijedanjem triju pripovjedačica uz klavirsku pratnju, izivljavajući se nad bezimenim mladićima i djevojkama. Riječima Pasolinija “Na snimanje *Salò* nije me u tolikoj mjeri potaknulo sjećanje na fašističku eru, već spektakl suvremenog društva i neviđeno nasilje koje se danas izvršava nad tijelom.” *Salò* obrađuje dvostruku opresiju: s jedne strane, fizičko nasilje (fašizam i Republika Salò) i s druge strane, nasilje koje se provodi nad umovima pojedinaca koji žive u kapitalističkom društvu i podređuju se buržujskim vrijednostima. Komodifikacija se proteže na zadnje uzdanice otpora i slobode (tijelo, seksualnost, jezik). Pasolinijeva nerazjašnjena nasilna smrt (tri tjedna prije premijere filma) proganja njegov filmski testament, koji je ujedno i jedan od najkontroverznijih filmova 20. stoljeća.

NEOBJAVLJENI AUTOINTERVJU

Sada mi je već uspjelo zaboraviti kakva je bila Italija do prije deset godina, ili manje, i pošto nemam nikakvu alternativu, ostaje mi da prikažem Italiju kakva je postala. To džinovsko zmijsko leglo, u kojem su svi, uz neke izuzetke i nešto malo izmoždene intelektualne elite, samo zmije, glupe i podmukle, neprepoznatljive, dvosmislene, odbojne...

I sve to zbog a) njihova degradirajućeg kompulzivnog konzumerizma, b) obaveznog školovanja, koje ih u isti mah čini frustriranim zbog njihova neznanja i tako arogantnim, zbog onih nekoliko moralističkih i pseudodemokratskih gluposti koje su nabubali, c) televizije, koja im, svojim jezikom, prikazuje modele življenja i vrijednosti, koji, budući da su samo predstave, ne dopuštaju logičan odgovor, i d) bezbroj drugih razloga, međusobno konkurentskih i bez izuzetaka nastalih po istoj matrici, koja je izmijenila sam prirodu ekonomske moći.

Tome se sada treba prilagoditi. A pošto je prilagođavanje poraz i pošto poraz čini čovjeka agresivnim i čak pomalo okrutnim, odatle *Salò*, ili možda *salaud* (gad, kopile, đubre). Ovaj film daleko prekoračuje granice uobičajenog izlaganja, tako da ću se morati izraziti u drugim okvirima. To je novipristup. Novi režiser. Spreman za moderni svijet...

Poslije *Salò*, napraviti ću jedan film koji mi leži na srcu i onda se povući u svoju kuću na selu, da bih napisao knjigu o svom životu...

Recimo da sa *Salò* i narednim filmom, završavam svoju filmsku karijeru...

(Pier Paolo Pasolini)

Izvor: P. P. Pasolini, “Autointervista”, *Le regole di un’illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Rim, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

S talijanskog preveo Aleksa Golijanin, prilagodila Dina Pokrajac.

BILJEŠKE O FILMU SALÒ

Ovaj film je kinematografska transpozicija de Sadeova romana *120 dana Sodome*. Želim naglasiti da sam bio apsolutno vjeran psihologiji likova i njihovih postupaka i da tome nisam dodao ništa svoje.

Čak je i struktura priče identična, iako u očigledno svedenom obliku. Da bih postigao sintezu, oslonio sam se na ideju koju je de Sade svakako imao na umu – na Danteov Pakao. Mogao sam određene postupke, govore, dane, iz de Sadeova ogromnog kataloga, prikazati na danteovski način.

Tu je i neka vrsta Predvorja pakla (Anti-Inferno), za kojim slijede tri ciklusa: Ciklus manja, Ciklus govana i Ciklus krvi. Shodno tome, tu su i tri pripovjedačice, umjesto četiri, koliko ih ima kod De Sadea; četvrta je postala muzičarka – ona daje klavirsku pratnju pričama ostale tri pripovjedačice.

I pored toga što sam bio vjeran De Sadeovom tekstu, uveo sam potpuno novi element. Umjesto u Francuskoj, u XVIII. stoljeću, radnja se odvija praktički u naše vrijeme, u Republici Salò, oko 1944., da budem precizniji. To znači da je čitav film, sa svojim nečuvenim, skoro nezamislivim zvjerstvima, zamišljen kao velika sadistička metafora onoga što se naziva nacističko-fašističkim “distanciranjem” od njihovih “zločina protiv čovječanstva.”

Vojvoda, Biskup, Predsjednik i Sudac, de Sadeovi likovi (očigledno esesovci u civilu), ponašaju se prema svojim žrtvama identično kao i nacisti prema svojim. Oni u njima vide predmete i tako automatski uništavaju svaku mogućnost ljudskog kontakta s njima.

To ne znači da je sve to u filmu prikazano na eksplicitan način. Ne, ponavljam, nisam dodao nijednu riječ onome što ti likovi kod De Sadea govore, niti sam dodao ijedan detalj njihovim postupcima. Jedine reference na dvadeseto stoljeće su njihova odjeća, držanje i kuće u kojima žive. Naravno da ima neke disproporcije između četvorice protagonista iz De Sadeova romana, i pravih, povijesnih nacista-fašista.

Tu su i neke razlike u psihologiji i ideologiji. Razlike, kao i neke nedosljednosti. Ali, to samo naglašava vizionarski aspekt filma, njegov nestvarni, košmarni karakter. Ovaj film je luđački san, koji objašnjava ono što se događalo u svijetu tijekom četrdesetih godina. San je živo logičan u cjelini i kaotičan u svakom svom detalju.

1974.

SALÒ I DE SADE

S praktičnog stanovišta, ako se ima u vidu atmosfera koja je vladala u to vrijeme, jasno je da se u Republici Salò mogla lako organizirati velika orgija, kao ona koju priređuju de Sadeovi protagonisti, u nekoj vili, po stražom esesovaca. U jednoj frazi, ne tako poznatoj kao tolike druge, de Sade eksplicitno kaže da ništa nije tako duboko anarhično kao vlast – svaka vlast. Prema mojim saznanjima, u Europi nije postojala vlast

anarhičnija od one iz Republike Salò: to što je funkcionirala i kao vlada, bilo je samo bijedni dodatak. Ono što vrijedi za svaku vlast, naročito jasno se vidi u tom slučaju.

Pored te anarhičnosti, ono što najbolje karakterizira vlast – svaku vlast – jest njena prirodna sposobnost da ljudska tijela pretvara u stvari. Nacističko-fašistička represija se isticala u tome.

Druga veza s De Sadeovim djelom jest prihvaćanje i neprihvatanje filozofije i kulture tog vremena. Kao što De Sadeovi junaci prihvaćaju metodu – makar na mentalnom ili lingvističkom planu – filozofije prosvjetiteljstva, a da pri tom ne prihvaćaju cijelu stvarnost koju je onda proizvela, tako i predstavnici fašističke republike prihvaćaju fašističku ideologiju s one strane svake realnosti. Njihov jezik je u stvari njihovo ponašanje, a jezik njihova ponašanja povinuje se pravilima mnogo složenijim i dubljim od onih ideoloških. Rječnik mučenja je samo formalno povezan s ideološkim razlozima koji te ljude nagone na mučenje.

Iako je ono najvažnije kod likova iz mog filma njihov podverbalni jezik, njihove riječi imaju velik značaj. Pored toga, njihova govorljivost je prilično rječita. Ali, ta rječita govorljivost je važna iz dvaju razloga: prvo, ona je dio predstavljanja, kao De Sadeov “tekst”, naime, ona otkriva što likovi misle o sebi i onome što rade; drugo, ona je dio ideologije filma, budući da likovi, koji nasumično citiraju Klossovskog i Blanchota, prenose poruku koju sam utvrdio i pripremio za ovaj film: o anarhičnosti vlasti, nepostojanju historije, cirkularnosti između krvnika i žrtava (koja nije psihološka, čak ni u psihoanalitičkom smislu), o instituciji nadređenoj stvarnosti i koja može biti samo ekonomska (sve ostalo, to jest nadgradnja, jeste san ili košmar).

IDEOLOGIJA I ZNAČENJE FILMA

“Ne treba miješati ideologiju s porukom, niti poruku sa značenjem. U svom logičnom djelu, poruka pripada ideologiji, a u onom iracionalnom značenju. Logična poruka je skoro uvijek zla, lažljiva, licemjerna, čak i kada je sasvim iskrena. Tko bi mogao posumnjati u moju iskrenost kada kažem da je poruka filma *Salò* osuda anarhičnosti vlasti i nepostojanja historije? Ipak, izražena na ovakav način, poruka je zla, lažljiva, licemjerna u smislu iste one logike po kojoj vlast nije uopće anarhična i koja je ubijeđena u postojanje historije. Dio poruke koji pripada značenju filma beskrajno je stvarniji zato što uključuje i ono što autor ne zna, to jest, bezgraničnost njegovih vlastitih društvenih i historijskih ograničenja. Ali takva poruka ne može se prenijeti. Ona se može prepustiti samo šutnji i tekstu. Što je onda značenje nekog djela? To je njegova forma. Prema tome, poruka je formalistička, i upravo zato beskrajno bogatija svim mogućim sadržajima, pod uvjetom da je, u pogledu strukture, dovoljno povezana.”

STILSKI ELEMENTI

Zbirka svakodnevnih karakteristika imućnog, buržuskog života, sve vrlo autentično i precizno: dvoredni sakoi, šljokice, noćni ogrtači, duboki

dekoltei, krzna polarne lisice, uglačani podovi, usporeno posluživanje s trpezom, zbirka slika, dijelom "degeneriranih" umjetnika (futuristi, formalisti); uobičajeni govor, birokratska preciznost, do točke autokarikature.

"Uvijena" rekonstrukcija nacističkog ceremonijalizma: njegova golotinja, njegova militaristička jednostavnost, u isti mah dekadentna; njegova razmetljiva i hladna vitalnost, njegova disciplina, koja djeluje kao vještački sklad između autoritarnosti i poslušnosti itd.

Opsesivno gomilanje, do točke manje, sadističkih ritualnih i organiziranih činova, koji ponekad poprimaju brutalni, spontani karakter.

Ironičnu korekciju svega toga omogućuje humor, koji može iznenada eksplodirati u detaljima nečeg zlokobnog, otkrivajući njegovu komičnu stranu. Zahvaljujući tome, sve odjednom počinje treperiti, djelovati kao da nije istinito i grubo, upravo zbog tog samosvjesnog, teatralnog sotonizma. U tom smislu, režija će doći do izražaja u montaži. Tu će pokušati napraviti kombinaciju između ozbiljnosti i nemogućnosti da se bude ozbiljan, između mračnog, krvavog Tanatosa i Baubo (Baubo je grčka boginja oslobađajućeg smijeha ili, još bolje, opscenog i oslobađajućeg smijeha).

Moglo bi se reći da se u svakom kadru suočavam s problemom kako da gledatelja izložim nekom nesnosnom osjećanju, da bih ga odmah zatim oslobodio toga.

1975.

(Pier Paolo Pasolini)

Tekstovi objavljeni u okviru DVD izdanja filma *Salò* (BFI, 2008.) – originalni izvor je promotivni materijal za film objavljen u Italiji 1975. godine na engleskom i talijanskom jeziku.

S talijanskog preveo Aleksa Golijanin, prilagodila Dina Pokrajac.

SIMPOZIJ – MOĆ KINOSRAZA | SYMPOSIUM – POWER OF KINOCCLASH

moderatorice | moderators: Tanja Vrvilo i Branka Benčić

Interdisciplinarni simpozij MOĆ KINOSRAZA o politikama kino-oka, koji će moderirati kustosice Branka Benčić i Tanja Vrvilo, kao središnji interes postavlja transgresijsku petlju anarhije moći u proširenom stoljeću kina: od futurističkih manifesta bez filma do umjetnosti pokretnih slika poslije budućnosti. Kraj slika je iza nas: naš pojam KINOSRAZ povezuje istraživanja i raščlambe ikonoklastičkih gesta "zbilje po filmu" i teorijsko naslijeđe semioklazma: ukidanje posredovanja slika, njihove snage dekodiranja i obustavljanja provodeći interakciju između aktivnosti umjetnosti, trgovine spektakla i egzegeze.

Kratki susret s moći (Ili, vratiti pošiljatelju!) | *Brief Encounter with Power (Or, Return to the Sender)*

Niste je dobili na lotu ali niotkuda vam je stigla poklonjena vam moć. Ne zarađena. Ne izmanipulirana. Ni kao neka nagrada. Došla je u paketiću koji vam je stigao na vrata.

S naznakom da možete s moći učiniti što vas volja. I uputom da nije tu, da pomognete drugima. Da njome zaštitite sve na ovom svijetu. Uključujući i drvo u vašoj ulici. Ne. Dobili ste je samo za osobnu upotrebu. Da dobijete sve što poželite. Postanete vladarom svijeta. Da vas zavole i oni koji vas ne podnose. Da dobijete Nobelovu nagradu za mir iako ste jedino stručnjak za landranje.

Što biste? Oponašali nekog od moćnika? Pokušali nešto smisliti? Da prevarite pošiljatelja da ne opazi vašu moguću velikodušnost. Ili, vratili je tamo nekamo niotkuda. Pošiljatelju. Brinete se da će neki dio vas prigrliti moć, posvojiti je, i usmjeriti je na ostale dobrice u vama? Jer kad se ta nije ona okrenula protiv onoga koji je posjeduje? Moć se voli igrati samodestrukcije. Njezina je snaga diskontinuitet. Procjep. Tu je najmoćnija.

(Ljiljana Filipović)

MOBILIJAR FILMSKOG KUSTOSTVA | MOBILIARIUM OF FILM CURATORSHIP

KUSTOSKA ŠKOLA SPLIT: MALI ORGANON ZA FILMSKO KUSTOSTVO | CURATORIAL SCHOOL SPLIT: A SHORT ORGANUM FOR THE FILM CURATORSHIP

Natasha Kadin, Jonathan Rosenbaum, Tanja Vrvilo, Kumjana Novakova,
Sunčica Fradelić

U Beton kinu Doma mladih u Splitu, održana je četvrta Kustoska škola, program izvaninstitucionalnog obrazovanja otvoren za sve zainteresirane, koji je udruga Mavana organizirala u suradnji s Filmskim mutacijama: festivalom nevidljivog filma u sklopu projekta MOBILIJAR FILMSKOG KUSTOSTVA.

Prije deset godina, programatsko izdanje *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma* bilo je naslovljeno POLITIKE FILMSKOG KUSTOSTVA, a u sklopu istoimenog simpozija istaknula se potreba za redefiniranjem tog pojma u digitalnom dobu i utopijskoj ulozi muzeja u odnosu na tržište slika. Naše polazište bile su dvije knjige: *Cinema 16*, u kojoj je Scott MacDonald dokumentirao subverzivnu estetiku rizika Amosa Vogela (za "veće znanje i dublje razumijevanje svijeta") i knjige *Filmsko kustostvo, arhivi, muzeji i digitalno tržište* (2008.) u kojoj su Alexander Horwath, Paolo Cherchi Usai, David Francis i Michael Loebenstein definirali vlastito kustosko iskustvo kao: "Umjetnost tumačenja estetike, povijesti i tehnologije filma pomoću selektivnog sakupljanja, očuvanja i dokumentacije filmova te njihova izlaganja na arhivskim prezentacijama". Zajedno s polaznicima radionice propitujemo kako uopće govoriti o praksi filmskog kustostva u našoj društvenoj stvarnosti i što bismo trebali činiti.

Cjelodnevnu radionicu filmskog kustostva brehtijanskog naslova MALI ORGANON ZA FILMSKO KUSTOSTVO (prema Brechtovom *Malom organonu za teatar*) vodi četvero filmologa i filmskih kustosa / kustosica različitih teorijskih i praktičnih iskustava. Njihove kustoske politike povezuje osjetljivost ili ljekovita briga, koja je u korijenu kustoske riječi, za različite oblike manjinskog filma koji izmiče dominantnim prikazivačkim i umjetničkim kanonima.

Kroz četiri kratka filmska programa i izlaganja njihovih kustosa te razgovore s polaznicima radionice o filmovima, predstaviti ćemo četiri osobne politike estetike, a zajedničkim programom kurirati mali organon, početnu alatku za diskurs o filmskom kustostvu koja bi trebao zahvatiti više od pojedinačne autorske politke kustostva.

Izmještamo dva pitanja:

Što je to filmsko kustostvo? prema odrednicama filmske ontologije Gustava Deutscha u njegovu radu FILM JE. Naši odgovori FILMSKO KUSTOSTVO JE. fokusirat će se na politiku nužnosti i urgentnosti u kustoskom radu.

i

Gdje je filmsko kustostvo? prema praksama stvaranja filmskih programa za specifične prostore ili različite dispozitive.

STRUKTURA ŠKOLE:

Natasha Kadin: UVOD U KUSTOSKU ŠKOLU | INTRODUCTION INTO
CURATORIAL SCHOOL

Tanja Vrvilo: MALI ORGANON ZA FILMSKO KUSTOSTVO
Kratka inicijacija u politike estetike Jean-Luca Godarda i Pedra Coste |
A SHORT ORGANUM FOR THE FILM CURATORSHIP
A short initiation into politics of aesthetics of Jean-Luc Godard and
Pedro Costa

Jonathan Rosenbaum: KIAROSTAMIJEVA PRAVILNOST I NEPRAVILNOST |
KIAROSTAMI'S REGULARITY AND IRREGULARITY
Personal curation remarks with 2 Kiarostami shorts

Radionički razgovor – prvi dio

Sunčica Fradelić: POLITIKE I PRAKSE AMATERA | POLITICS AND PRAXES
OF AMATEURS

Kumjana Novakova: RADIKALNE SLIKE – RADIKALNO KUSTOSTVO | RADICAL IMAGES
- RADICAL CURATORSHIP

Radionički razgovor – drugi dio

Projekt organizacijskog i umjetničkog pamćenja Mobilijar filmskog kustostva podržala je Zaklada kultura nova.

Produkcija | Produced by: Film-protufilm

Koprodukcija | Co-production: Art-kino

Umjetnička direktorica | Artistic director: Tanja Vrvilo

Partnerski program Art-kino – Doba moći, Rijeka EPK 2020 | Programme cooperation Art-kino – Times of Power, Rijeka ECoC 2020: Slobodanka Mišković

Curators | Kustosi: Nicole Brenez, Albert Serra, Abel Ferrara, Jonathan Rosenbaum, Alexander Horwath, Ehsan Khoshbakht, Tanja Vrvilo

Umjetnička asistentica | Artistic assistant: Jasna Čagalj

Programski koordinatori | Programme coordinators: Jasna Čagalj, Dina Pokrajac, Karla Crnčević, Miodrag Vučinić, Ana Šegrt

Koordinatorica projekcija | Coordination of screenings: Jasna Čagalj

Urednici programskih knjižica i publikacija | Editors of programme booklets and publications: Dina Pokrajac, Tanja Vrvilo

Simpozij i predavanja | Symposium and lectures: Alexander García Düttmann, Albert Serra, Jonathan Rosenbaum, Branka Benčić, Ljiljana Filipović, Zvonimir Jurić, Natasha Kadin, Kumjana Novakova, Sunčica Fradelić, Tanja Vrvilo

Razgovori | Q&A and conversations: Dina Pokrajac, Karla Crnčević, Sunčica Fradelić, Kumjana Novakova, Branka Benčić, Tanja Vrvilo

Koordinacija i suradnja na organizaciji koncerta Abela Ferrare i studijskog snimanja | Coordination and collaboration on Abel Ferrara's concert and studio recording (Rijeka – Pula): Igor Domijan, Zoran Medved, Josip Marčić, Edi Cukerić, Boris Bjelica Bebetto, Ana Jurčić, Romano Perić

Programska podrška | Programme support: DB Indoš, Maja Vrvilo, Montse Triola Teixidor; Snježana Pintarić, Tihomir Milovac, Branko Kostelnik, Josip Klaić (MSU), Zvonimir Jurić (ADU), Slobodanka Mišković, Ana Šegrt, Miodrag Vučinić, Dragan Rubeša (Art-kino), Natasha Kadin (udruga Mavena), Sunčica Fradelić (Kino klub Split), Karla Crnčević (Unseen festival)

Dizajn plakata i knjige | Design of poster and book: Gaetano Liberti, Damir Gamulin

Dizajn programskih knjižica i razglednica | Design of programme pamphlets and postcards: Gaetano Liberti

Koncept, dizajn, razvoj web stranice | Concept, design, development of web page: Gaetano Liberti

Tekstovi, bilješke, prijevodi | Texts, notes, translations: Albert Serra, Alexander García Düttmann, Jonathan Rosenbaum, Abel Ferrara, Vlado Kristl, Jean-Luc Godard, Paul Grivas, Nicole Brenez, Alexander Horwath, Gustav Deutsch, Pier Paolo Pasolini, Kurt Kren, Georges Didi-Huberman, Hamid Naficy, Bert Rebhandl, Dina Pokrajac, Dragan Rubeša, Karla Crnčević, Marina Schumann, Ljiljana Filipović, Tanja Vrvilo, Bartol Babić Vukmir, Ehsan Khoshbakht, Bani Khoshnoudi, Carlos Prieto Acevedo, Mehrnaz Saeed-Vafa, Dietrich Kuhlbrodt, Stefan Grisseemann,

Peter Tscherkassky, Stephen Dwoskin, Laura Waddington, Aleksa Golijanin

Prijevod filmova i titlanje | Film translation and subtitling: Marko Godeč – Ministarstvo titlova

Projekcionista | Screenings coordinators: Željko Jurik, Marijan Bošnir, Igor Šubat (35-mm/16-mm film + DCP); Nenad Lalović (MSU), Romano Perić, Ana Jurčić (35-mm/16-mm film + DCP, Art-kino)

Voditelj tehničke službe MSU | Technical department manager MSU: Darko Čopec

Tehnička podrška MSU | Technical support MSU: Aleksandar Mišković

Audiovizualno opremanje i arhiviranje | Audiovisual equipment and archiving: Damir Bartol Indoš, Jasna Čagalj

Foto i video snimanje i dokumentacija | Photo and video filming and documentation: Nina Đurđević, Sunčica Fradelić, Dino Topolnjak

Tisak kataloga i promidžbenih materijala | Printing of catalogues and promo materials: Kerschhoffset, Ars kopija

Prijevoz | Transportation: Vadium d.o.o. (DHL), DB Schenker (UPS), Šarlog d.o.o.

Zahvale | Acknowledgements: Abel Ferrara; Albert Serra, Montse Triola Teixidor – ANDERGRAUN FILMS, Pedro Costa, James Benning, Liljana Filipović, Paul Grivas, Nicole Brenez, Alexander Horwath, Zvonimir Jurić, Josip Klaić, Dino Topolnjak, Edi Cukerić, James Benning, Jurij Meden, Michael Loebenstein, Kevin Lutz,

Andrea Glawogger – Österreichisches Filmmuseum, Kamran Shirdel, Giulio Bursi, Mehrdad Rahsepar - Filmgrafic Co, Marianna Durán, Gustavo Lucio José - Filmoteca UNAM, Mehrnaz Saeed-Vafa, Roberto Chiesi (Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini - Cineteca di Bologna), Carmen Accaputo, Claudia Menzella (Cineteca di Bologna - Archivio Film), Francesca Delise, Monica Ciarli, Annalisa Caruso (Minerva Pictures), Istituto Luce Cinecittà S.r.l. (Marco Cicala), Anna-Karin Larsson (FILMFORM), Hengameh Panahi (Celluloid-dreams), Laurence Berbon (Tamasa Distribution), Anna Dobringer (Filmarchiv Austria), Madeleine Kristl, Stephanie Hausmann (Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum), Josip Maršić, Zoran Medved - JMZM, Igor Domijan, Brigitta Burger-Utzer, Isabelle Piechaczyk (sixpackfilm), Stefania Tavani - STELICI & TAVANI TRASPORTI INTERNAZIONALI, Jean-Christophe Simon, Isabel Ivars, Rūta Švedkauskaitė (Films Boutique), Maya Paleček, Seid Ružić (Discovery Film), Igor Stanković - MegaCom Film, Igor Prassel, Bojana Živec, Kaja Bohorč, Varja Močnik, - Slovenska kinoteka, Bani Khoshnoudi, Carlos Prieto Acevedo - Pensée Sauvage Films, Jurij Meden, Biljana Končevski Saramo - Adriatic Travel, Inc., Dinka Strmo, Slaven Skeledžija - e-TOURS, Biljana Končevski Saramo Adriatic Travel, Inc., Marko Godeč - Ministarstvo titlova, Branimir Kolar - Chief communication expert, Marta Ban, John Cavallino, Columbia College Chicago, Ana Lozić - Best Western Premier Hotel Astoria



RIJEKA 2020.eu

Port of Diversity



Croatian Audiovisual Centre



sixpackfilm



FILMSKE
X
FILM-PROTUFILM



+



MUTACIJE
|
ART-KINO

Film Mutations: Festival of Invisible Cinema is an art & theory project on the politics of film curatorship initiated in Zagreb in 2007 by Tanja Vrvilo. Programme is made by Film-protufilm in partnership with Art-kino and co-organisers: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Mavena, Kino klub Split and supported by: Zaklada Kultura nova, Hrvatski audiovizualni centar, Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Ured za kulturu Grada Zagreba, Language Barrier Productions, Inc. Film Mutations XIII and XIV are being held within the framework of the programme TIMES OF POWER of which Art-kino is a partner and which is one of the seven main programme lines of the project Rijeka 2020 - The European Capital of Culture.

filmskemutacije.com

Biblioteka Filmske mutacije

Edicija: Mobilijar filmskog kustostva

Seriya III. Katalog XIII.

Izdavač / Publisher
Film-protufilm

Koncept, urednica / Concept, editor
Tanja Vrvilo

MO logo + web
Gaetano Liberti

Tisak / Printing
Ars kopija d.o.o.

Naklada / Print run
1000

Zagreb, prosinac 2019. – siječanj 2020.

Objavlivanje knjige u sklopu projekta Mobilijar filmskog kustostva potpomogla je Zaklada Kultura nova.

The book is published within the project Mobiliarium of Film Curatorship which is supported by Kultura Nova Foundation.



MO
MOBILIJAR
FILMSKOG
KUSTOSTVA
MOBILIARIUM
OF FILM
CURATORSHIP

www.filmskemutacije.com
www.mobilijar.filmskemutacije.com

MOFMFNFXIII2019–2020

MOBILIARIUM OF FILM CURATORSHIP is a continuous project of remediation of the archive of *Film Mutations: Festival of Invisible Cinema* and *Series for Invisible Cinema* featuring multimedia artifacts, texts and documents of programmatic researches for reflection on the strategies of transmission of images, knowledge and memory of the film dispositif in the digital age. The concept of mobiliarium refers to reworking and movement of archival material and performing variable forms of its installation in different contexts (cinema-school-gallery-museum-specific location). In addition to publishing Series of MANIFESTOS and ELLIPSES from the memory of Mobiliarium, the platform introduces artistic residencies within *Rhizome of film avant-gardes* – a cartographic research on avant-garde praxes of film curatorship focused on radical pedagogies of artist and curators, and with elements of its historical mobile machine for the pensive spectator – *The Invisible Cinema*.

AN IIII

MO

MOBILIJAR
FILMSKOG
KUSTOSTVA

MOBILIARIUM
OF FILM
CURATORSHIP

film-protufilm
UO