

MOBILIJAR
FILMSKOG
KUSTOSTVA

MO01002019

MOBILIJAR FILMSKOG KUSTOSTVA

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*.

TEKSTOVI

- 6 Filmske mutacije: festival nevidljivog filma
Tanja Vrvilo
- 14 Filmske mutacije: Pisma neke djece (nekoj djeci) 1960-ih:
Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez i Raymond Bellour
- 66 PROGRAM: **Alexander Horwath**
Austrijska filmska avangarda
Superkinematografija Petera Tscherkasskyja
- 72 PROGRAMSKE LISTE
FILMSKE MUTACIJE: I. FESTIVAL NEVIDLJIVOG FILMA
- 80 Dolazimo izdaleka, a otići ćemo još dalje
Olaf Möller
- 88 PROGRAM: **Olaf Möller**
Olafov svijet. Šetnja čudesnim bespućima nekonvencionalne
i nekonformističke filmske estetike
- 92 Mutacije nevidljivog kina
Tanja Vrvilo
- 100 Nevidljivo kino
P. Adams Sitney
- 106 Bilješke
- 108 The Invisible Cinema
Peter Kubelka
- 114 Impressum

SLIKE

- 13 Pristanište, **Chris Marker**, 1962.
- 63 Trafic 24 revue de cinéma, jesen 1997.
- 65 Mozaik u povjerenju, **Peter Kubelka**, 1955.
- 70 Čitateljčina petlja, **James Benning**, 2017.
- 78 Filmske mutacije I - raspored, 2007.
- 91 26 rola filma Sotonski tango, **Béla Tarr**, 1994.
- 99 Akcija snimanja filma Ekstaza anđela, **Koji Wakamatsu**, 1972.
- 104 Filmske mutacije III - poster, 2009.

FILMSKE MUTACIJE: FESTIVAL NEVIDLJIVOG FILMA TANJA VRVILO

Film je bio istodobno knjiga umjetnosti i knjiga života.
Susan Sontag, *Rasap filma*, 1996.¹

Bila je kreirana simpatička zajednica.
Peter Kubelka, *Nevidljivo kino*, 1975.²

“Projekt je počeo našim snimljenim razgovorom, u predgrađu Melbournu 1996. (...) Zainteresiralo me je što sam upoznao četvero iznimno upućenih i vrlo aktivnih filmofila, profesionalaca, iz različitih dijelova svijeta, rođenih oko 1960., koji imaju sličan filmski ukus, ukus koji nije moj. Osobito mi je bilo zanimljivo što se niste poznavali, osim Kenta Jonesa u New Yorku i Alexa Horwatha u Beču, a svi ste bili skloni, uključujući Nicole Brenez u Parizu, istom nizu filmaša. (...) Želio sam to istražiti u našem razgovoru, a zatim se istraživanje, iz praktičnih razloga, proširilo u seriju pisama koje sam, naposljetku, ponudio urednicima francuskog časopisa *Trafic*. Dakako, sama činjenica da je *Trafic* – što ga je osnovao pokojni Serge Daney, pozvavši me kao jednoga od ranih suradnika – naglašeno međunarodni časopis utemeljen na sinefiliji te skon osobnom izrazu poput dnevnika i pisama, činila ga je očitim izborom. (...) Važno je naglasiti da je većina materijala u ovoj knjizi zamišljena kao rad u nastajanju. Može se i treba proširiti izvan parametara jednoga projekta ili publikacije.”³ (Jonathan Rosenbaum)

Esejističku korespondenciju na temu filmskih/filmofilskih mutacija, promjenjive karte svjetskog filma, programatskim je pismom pokrenuo ugledni američki filmski kritičar Jonathan Rosenbaum razmatrajući reanimirani koncept “smrti filma” onkraj prvoga filmskog stoljeća sa četvero filmologa (njegovim riječima – *sinefila*, *profesionalaca*) Nicole Brenez, Alexanderom Horwathom, Kentom Jonesom i Adrianom Martinom. Preuzevši epistolarnu formu, epilog je napisao vrsni filmski teoretičar Raymond Bellour, jedan od urednika kultnog časopisa *Trafic* u kojem su pisma prvotno objavljena.

Iako ga upućuje drugima, implicitna čitateljica prvog, Rosenbaumovog pisma je Susan Sontag, koja je iste godine objavila tekst metaforičnog naslova *Rasap filma*, ukazujući na novo nematerijalno filmsko doba. Pišući iz perspektive raspadanja i propadanja sinefilije kao sindroma smrti filma ona stavlja u žarište novog stoljeća nestajanje tog filmu neophodnog gledatelja, premještajući pozornost s (krize) autora i djela na budućosnu (krizu) spektatora, "Ako je sinefilija mrtva, onda su mrtvi i filmovi... bez obzira koliko se filmova, čak i vrlo dobrih, još uvijek snima. Ako film može uskrsnuti, bit će to samo rođenjem nove vrste filmske ljubavi." Nedvojbeno, iako je imenom spominje samo jedan od autora pisama, njihove su pripovijesti o filmski osobitoj ljubavi izravan odgovor na njezinu "tiradu", s kojom dijalogizira i naš mutacijski festival kao izvedba *knjige umjetnosti i knjige života* drugim sredstvima.

Rosenbaum započinje epistolarno istraživanje izlažući osobnu poetiku filmskih mutacija filmolozima doba nestanka, imenujući ih djecom 1960-ih. U prvome pismu korespondencije *Filmske mutacije: Pisma neke djece (nekoj djeci) 1960-ih: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez i Raymond Bellour*, objavljene 1997. u časopisu *Trafic* #24,⁴ a osobito u knjizi *Filmske mutacije: Promjenjivo lice svjetske filmofilije* iz 2003.,⁵ gdje pisma čine prvo poglavlje proširene korespondencije, razabire se njegovo zanimanje za fenomen globalnog simultaniteta, blisko ideji transkulturalnog nomadizma – područjima prijelaza i dinamičnog kretanja u kojima vladaju procesi sinkroniciteta i susreta.

Ta su pisma, kojima otvaramo nulti priručnik Serije MANIFESTI iz *Mobilijara filmskog kustostva* – projekta za remedijaciju arhivskih materijala naše trinaestogodišnje samo-dokumentacije – ishodišni dokument *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma*. Začetak kustoski mišljenog festivala bio je prijevod njihove kraće verzije koji sam priredila za eminentnu radio-emisiju *Dnevnici i pisma*, pjesnika Danijela Dragojevića na Trećem programu Hrvatskog radija, 2003. Izvorna, dulja verzija prijevoda objavljena je u časopisu *Up & Underground*, nakon dvaju poticajnih filmskih programa i predavanja Alexandera Horwatha: *Austrijska filmska avangarda* i *Superkinematografija Petera Tscherkasskyja*, u lipnju 2006. u MM Centru SC-a, u sklopu programa *Vizualnog kolegija*, Multimedijalnog instituta MaMa.⁶ Uz pisma, navodimo programsku listu Alexandera Horwatha kao početni filmski program koji je prožeo ideju festivala o politikama filmskog kustostva s autorima pisama kao kustosima prvoga izdanja, ali i drugu stranu naslova, estetičke postulate nevidljivog filma.⁷

Filmske mutacije: festival nevidljivog filma sadrže već u svom

dvokanalnom naslovu diptih nadahnuća. Nevidljivi film aktualizira politike estetike materijalističke povijesti filma i vitalno pitanje što da se radi s filmovima koji nedostaju. Ali, drugi dio naslova upućuje i na materijalizaciju esencijalnog filmskog aparata, riječ je zapravo o instalaciji *Nevidljivog kina*. Faktor recepcije, utopije koncentrirane pažnje za koju je kino-dvorana bila idealni dispozitiv, "jedino preostalo mjesto u našoj kulturi namijenjeno koncentriranom vježbanju jednoga, najviše dvaju osjetila"⁸, mogao se prakticirati u jedinstvenom stroju za *devedeset kina očiju* prema zamisli Petera Kubelke. Gledač je smješten u akustičkoj školjci, "poput slušnih aparata koji su se koristili za vrijeme Drugoga svjetskog rata, simulirali su velike uši koje su sakupljale zvuk što je dolazio izravno s ekrana, prigušujući ostale zvukove iz dvorane..." Nasuprot drugoj utopiji proširenog filma (*filma distrakcije i ekspanzije*), strukturalna struja vizionarske neo-avangarde propagirala je specifičnost medija i filmskog dispozitiva, a vrhunac utopije pažnje (*filma koncentracije*) bila je orgonska filmska kutija – "hajosjetljiviji instrument za recepciju *filma jednog ekrana, jednog zvuka*" – *The Invisible Cinema* Petera Kubelke. Njegov koncept iz 1958. ostvaren je u svibnju 1970. u New Yorku, na poziv Jonasa Mekasa i Jeromea Hilla, kao prvo kino Anthology Film Archivea.⁹

Pozvali smo autore izvorne korespondencije da izmjestе filmove iz svojih tekstova natrag u kino, u sredini gdje su pretežito nevidljivi, a djeca 1960-ih posljednja djeca naše "povijesne" Kinoteke. I da izlože svoje osobne politike filmskog kustostva (s dva-tri dvosatna programska bloka), kao segment zajedničkog programa o suštinskim perzistencijama filma: *mutacijama* i *nevidljivosti*, aktualizirajući kolektivni gledački sklop i memoriju filmskog doba. Festival smo pokrenuli uz programe i predavanja Jonathana Rosenbauma, Nicole Brenez, Alexandera Horwatha, Raymonda Belloura, Kena i Flo Jacobs, Phillipea Grandrieuxa, Adriana Martina, u kinu Tuškanac, na Akademiji dramske umjetnosti i Akademiji likovnih umjetnosti te na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, u srpnju 2007.¹⁰

Poticaj za kustoske programe *Filmskih mutacija* bila je struktura kultnog časopisa *Trafic* (koji je pokrenuo Serge Daney 1991., a od sljedeće godine, nakon njegove smrti, nastavio filmološki kolektiv u kojem su Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet, Jean-Claude Biette) koja ne pokušava ujednačiti raznolike strategije filmskog pisma, nego tekst ili program (a to je isto) o filmu može biti filozofska ili dnevnička refleksija, književni prikaz ili pjesma, zapis sa snimanja, može biti pismo.¹¹

Raymond Bellour je naveo osam tipova teksta koje je Serge Daney

nabrojao u svome programatskom tekstu:

1. Vrlo osobne 'kronike' koje slijede dan po dan ono što se trenutno događa u filmu.
2. 'Pisma od...', promišljeno pisana u epistolarnom stilu, a dolaze od izoliranih prijatelja na udaljenim krajevima svijeta.
3. Tekstovi koji pripadaju filmskoj prošlosti (ili francuski ili drugi) koji su postali nedostupni.
4. Tekstovi filmaša, u obliku 'rada u tijeku', trenutaka sabiranja, faza ili elemenata radnog procesa.
5. Tekstovi preciznije posvećeni 'slici' općenito, i načinu na koji te slike osvjetljavaju ili su osvjetljene filmom.
6. Slobodne intervencije filozofa, pisaca, romanopisaca.
7. Redovni eseji, sinefilski, ali gregarni.' Daney je mogao specificirati i da časopis provodi, kao dio svoje vokacije, ideju prevođenja brojnih stranih tekstova – kako bi preokrenuo dominantnu tendenciju u Francuskoj, osobito u pristupu filmu, prema nacionalnoj samodostatnosti.¹²

Programi trinaest izdanja *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma* za kino i povezanih *Serija za invizibilno kino* za druge, često 'nefilmične' dispozitive, duboko su usidreni u perspektivama i prijeporima svjetskih filmskih avangardi i undergrounda, uključujući naše manjinske prakse vizionarskog filma, te specifičnih sastavnica japanske kinematografije u kontekstu proučavanja filmske teorije i historiografije.

Navedimo neka programska istraživanja proteklih festivala i višemedijskih programa čije smo arhivsko gradivo započeli predstavljati za budući kustoski i umjetnički rad u različitim dispozitivima *Mobilijara filmskog kustostva*:

1. Program *Filmske mutacije: festival nevidljivog filma* (2007.) s autorima izvorne korespondencije *Filmske mutacije: Pisma neke djece (nekoj djeci) 1960-ih: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez i Raymond Bellour*.
2. Program *Eros+Politika* (2008.) posvećen revolucionarnom japanskom filmu 1960-ih i 1970-ih posebno je obilježio dolazak Kojija Wakamatsua, Go Hirasawe i Tomohika Tsujija te kustoski programi Alexandera Horwatha i Nicole Brenez.
3. Prvi program u novoj zgradi Muzeja za suvremenu umjetnost *Instalacije za kino* (2009.) odvijao se s Harunom Farockijem te kustoskim programima Volkera Pantenburga i Nicole Brenez, izvođenjem beshija

Ichira Kataoke uz japanske nijeme filmove, filmovima Lava Diaza za Niku Bohinc i Alexisa Tioseca kojima smo posvetili festival.

4. *Politike filmskog kustostva* (2010.) naslov su programatskog izdanja festivala i simpozija s Alexanderom Horwathom, Olafom Möllerom, Lechom Kowalskim, Go Hirasawom, Klausom Wybornyjem.

5. Program *Serge Daney. Etička točka filma* (2011.) bio je nadahnut Daneyjevom esejistikom s Raymondom Bellourom, Catherine David, Benoîtom Jacquotom, José Luisom Guerinom.

6-7. Programe *Slike katarze* i *Slike kapitala* (2012.-2013.) pripremali smo s Pedrom Costom, Martinom Arnoldom, Jamesom Cahillom, Jonathanom Bellerom, filmovima Claire Denis i Guyja Deborda, Jeanom-Claudeom Rousseauom, Rolandom Domenigom i Go Hirasawom, izvođenjem beshija Ichira Kataoke uz japanske nijeme filmove te velikom retrospektivom Seijuna Suzukija na filmskim kopijama.

8. *Paralelni film* (2014.) o digitalnoj filipinskoj kinematografiji odvijao se s Jonathanom Bellerom i Khavnom De La Cruzom, izvođenjem beshija Ichira Kataoke, programom uz remedijaciju trokanalne videoinstalacije neverbalnih Bergmanovih sekvenci *Makavejevljev snoviti filmski eksperiment* i streamingom multimedijalnog performansa *Videoteatar Kristl* za EXPO Chicago.

9. Program *Daily Godard* (2015.) bio je u cijelosti posvećen filmskom i video radu Jean-Luca Godarda u kojem su sudjelovali Nicole Brenez, Fabrice Aragno, Michael Witt, Jonathan Rosenbaum, uz izložbu kustosice Pascale Cassagnau *Broj dva i nakon / Paralelni ekrani*.

10. Program *Nasilje+Utopija* (2016.-2018.) supostavio je filmske utopistike Béle Tarra, Abela Ferrare, Masaoa Adachija, programe Nicole Brenez i Go Hirasawe.

11. *Refleksije za budućnosti* (2017.-2018.) fokusirale su se na retrospektive Montea Hellmana i Víctora Ericea te *Vizualni itinerarij* Jamesa Benninga za šest različitih lokacija i dispozitiva.

12. Flusserovske *Geste undergrounda* (2018.-2019.) obuhvatile su opuse Alberta Serre i Pere Portabelle te filmove i instalacije Haruna Farockija, izlaganje Siegfrieda Zielinskog te nekoliko kustoskih projekata Antje Ehmann za izložbene prostore: 6-kanalnu videoinstalaciju *Proždirati ili letjeti* (Harun Farocki i Antje Ehmann), *Harun Farocki. Druga vrsta empatije* (Antje Ehmann i Carles Guerra).

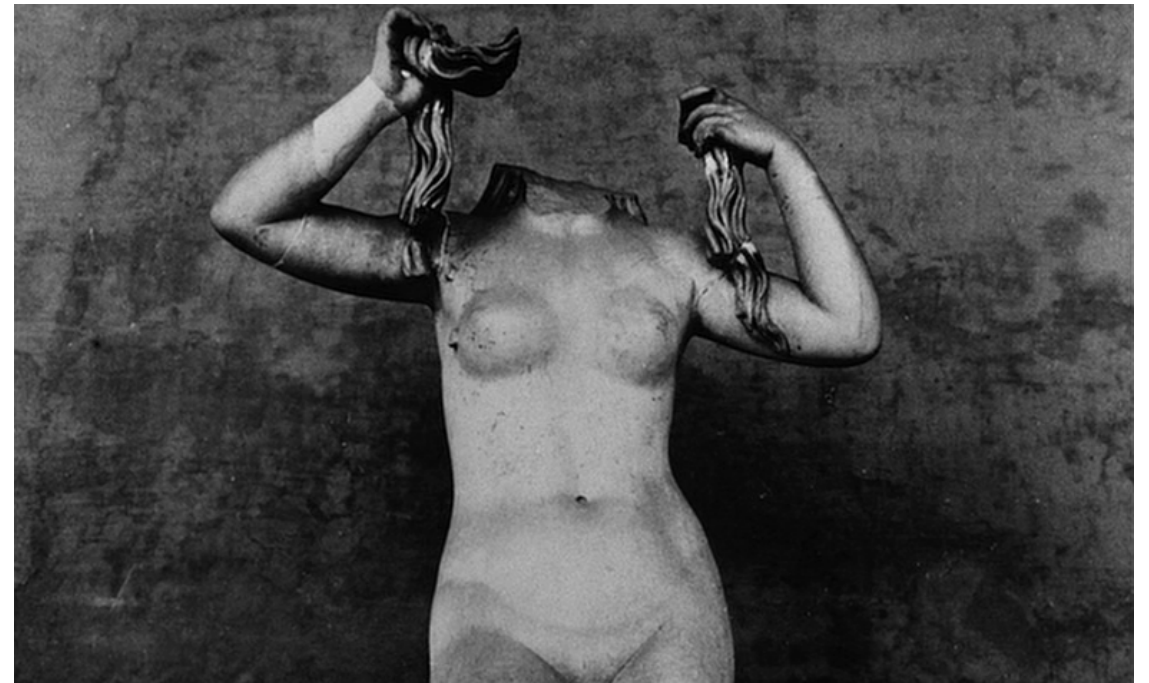
13. *KINOSRAZ! Film+Moć* (2019.-2020.), program otvorenja filmskog *Doba moći*, programskog pravca Rijeka EPK 2020. kustosa i umjetnika

Nicole Brenez, Alberta Serre, Abela Ferrare, Jonathana Rosenbauma, Ehsana Khoshbakhta te edukativnim programom za Kustosku školu Split: *Mali organon za filmsko kustostvo* s izlaganjima i programima Natashe Kadin, Jonathana Rosenbauma, Kumjane Novakove, Sunčice Fradelić i Tanje Vrvilo.¹³

Pismima i kustoskoj listi prvog izdanja *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma* pridružujemo, naizgled, protu-pismo i programsku listu filmologa Olafa Möllera, koji se nastoji kritički osvrnuti na izvornu knjigu *Filmskih mutacija*, no istim sredstvima. Tekst je prvotno objavljen u slovenskom časopisu *Ekran*, a drugu verziju autor je priredio uz svoj program za katalog četvrtog izdanja *Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma*, koje se odvijalo u prosincu 2015., u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Ovo nulto dokumentacijsko izdanje *Mobilijara filmskog kustostva* zaključuju dva kratka teksta. Prvi je moje pismo *Mutacije nevidljivog kina* za srodan međunarodni projekt kolektivnog filmskog programa i knjige: *Filmovi, koje ne želite vidjeti nigdje drugdje nego u kino-dvorani*, koji su pokrenuli Maša Peče i Koen Van Daele, a koji se odvijao, na tragu Rosenbaumovog koncepta, “izvan parametara jednoga projekta ili publikacije”. A drugi je dio uvodnog manifesta Anthology Film Archivea, koji je napisao i uredio P. Adams Sitney za knjigu *Esencijalno kino: Eseji o filmovima u zbirci Anthology Film Archivea*, pod naslovom *The Invisible Cinema*.

Tanja Vrvilo
Zagreb, zima 2019.



FILMSKE MUTACIJE: PISMA NEKE
DJECE (NEKOJ DJECI) 1960-IH:
JONATHAN ROSENBAUM
ADRIAN MARTIN
KENT JONES
ALEXANDER HORWATH
NICOLE BRENEZ
RAYMOND BELLOUR

Chicago, 7. travnja 1997.

Dragi Adrian,

Prošla je gotovo godina dana otkada sam u časopisu *Trafic* pisao o “ukusu određene generacije filmofila, međunarodnoj i, donekle, nesvjesnoj kabali (ili preciznije – spoju) filmskih kritičara, predavača i urednika filmskih programa, rođenih oko 1960-te, koji imaju izrazitu proučavalačku strast (i bibliografijsku i filmsku), te (ono što smatram najpresudnijim): zavidljivost tjelesnošću glumaca, povezanom s osobitim zanimanjem za filmove Johna Cassavetesa i Philippea Garrela (kao i Jacquesa Rivetta i Mauricea Pialata).”¹⁴ Imenovao sam četvero pripadnika te generacije: Nicole Brenez (Francuska), Alexandera Horwatha (Austrija), Kenta Jonesa (SAD) i tebe, Adriana Martina (Australija). Napomenuo bih da sam svakoga od vas upoznao zasebno, isprva dopisivanjem (osim Kenta), a Kent i Alex su se već poznavali. A sada, drago mi je što to mogu reći, upoznali ste se ili putem pisama ili uživo, što je otvorilo brojne mogućnosti za propitivanje moje hipoteze i još više za njezino proširenje, pročišćenje, preciznije označavanje i bolje razumijevanje. Istaknuo sam, primjerice, i zajedničko oduševljenje svih ili većine vas, filmovima Jeana Eustachea, Monte Hellmana i Abela Ferrare. I naveo razlike, najčešće povezane s vašom (i mojom) nacionalnošću: Kent i ja smo znatno hladniji prema Brianu De Palmi, a od nas petero samo Nicole ne uzbuđuju noviji rad Oliviera Assayasa.

Ono što me najviše u vezi s tim “spojem” (Nicole se protivi ideji “kabale”, zbog desničarskih konotacija) jest to kako je do njega uopće došlo. Napokon, glavna poruka koja gotovo svakodnevno dopire do pripadnika moje generacije (rođenih oko 1943.) jest da filmofilija kakvu smo znali umire; naime, filmofilija utemeljena u Novome valu, otprilike u doba kada se vas četvero rodilo. U američkom matičnom tisku uobičajeni su članci (među ostalima) Susan Sontag, Davida Thomsona i Davida Denbyja, o “smrti filma” i/ili filmofilije, a to je posve razumljivo u zemlji u kojoj još nije propisno distribuiran niti jedan film Hou Hsiao-hsiena, Edwarda Yanga, Abbasa Kiarostamija ili Mohsena Makhmalbafa, a najvažnije europske i (ponekad) američke filmove, poput *Mrtvog čovjeka* [*Dead*

Man,1995.] i Lopova [Thieves, 1996.] priznaje samo alternativni i underground tisak.

Iako moj ukus nije isti kao i vaš, smatram da bi vaša generacija mogla biti prva nakon 1970-te koja se pobunila protiv amnezije u području filma i filmske kritike, a koja je zahvatila gotovo sve, pa mi je upravo zato s vama jednostavnije komunicirati. Sjetio sam se divnog romana iz 1936. *Neobični John (Odd John)*, mojega omiljenog pisca znanstvene-fantastike Olafa Stapledona, o skupini nadljudskih mutanata raseljenih po svijetu, koji se polako upoznaju – naravno tajno, zato što bi otvoreno priznanje njihovih posebnih vještina zaplašilo većinu ljudi i zaprijetilo postojećim institucijama. Ono što se čini tako opasnim u vašem senzibilitetu (ako ga mogu tako opisati) jest upućenost u paradigme i osnovne teorije prošlosti u spoju sa spremnošću da ih osuvremenite i razradite prema trenutnim potrebama. Predugo su filmski gledatelji generacije Susan Sontag i moje tvrdili da se ne može očekivati da će onaj tko nije bio prisutan tijekom 1960-ih, kada su Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni i ostali mijenjali lice filma, razumjeti što je izgubljeno i što danas nedostaje. No, uzvratilo bih, ako ne razumijete što je morfiranje i kako djeluje – naime, što promjena piksela čini zbivanju na ekranu, tada ne možete očekivati da ćete razumjeti koliko su danas bitne ili nebitne teorije Andréa Bazina o kadru sekvenci i dubinskoj oštrini. Osim toga, ako ne možete razumjeti koliko se promijenilo lice filmskog tržišta od Bazinova vremena, a ta tema obuhvaća toliko široko područje, od državnog financiranja, udruženog vlasništva do videa i reklame, malo je vjerojatno da ćete razumjeti suvremenu filmsku estetiku i oblikovanje kanona.

Toliko o potrebi za novim paradigmama i teorijskim modelima. No, koje su specifične potrebe vaše generacije potakle vašu vrstu filmofilije? Kao što si spomenuo, kada smo prošle godine o ovome raspravljali u Melbourneu, osebujna privlačnost minimalizma u filmovima Philippea Garrela i Chantal Akerman te Eustacheove *Majke i prostitutke [La Maman et la putain, 1973.]*, bila je povijesni odgovor na svojevrstu prezasićenost intertekstualnim referencijama proizišlima iz Novoga vala – osjećaj da je svaki film antologija koja upućuje na prethodne filmove, palimpsest filmske povijesti, koji je u jednom trenutku postao toliko enkodiran u svojim tekstualnim

procesima da je bilo nužno pojednostaviti značenja i nastojanja. I doista, kao što si istaknuo, pojednostavljenje se ostvarilo u raznim oblicima: Cassavates, odustavši od uobičajena procesa kontekstualizacije, unosi novu vrstu sirova života i proživljena iskustva u film, a na svoj način i Garrel. Chantal Akerman, čiji je minimalizam djelomice proizišao iz slikarstva, raspliće mrežu na drugi, iako srodan način, a zastarjela značenja uklanja i Monte Hellman, crpeći neke poticaje iz kazališta Samuela Becketta.

Vjerojatno se taj proces najbolje razabire u filmu *Majka i prostitutka*, gdje Eustache namjerno rabi neke od omiljenijih simbola Novoga vala: glumca Jean-Pierrea Léauda, duge dijaloge u kafićima na lijevoj obali, književne aforizme, crno-bijelu fotografiju – i otkriva u izgubljenim iluzijama nemogućnost podržavanja ili održavanja nekih ondašnjih utopijskih ideja, poput ljubavi i slobode; kako su, zapravo, postali obmana i izlika za odgađanje očaja. (A činjenica da je to pretpostavljalo i određeni defetizam i konzervativizam, u kojemu katolička buržujka “potreba” implicitno postaje vrstom biološke istine – ponajviše u poduljem plačljivom monologu Françoise Lebrun – za mene je bio granični faktor toga pothvata).

Razvojni put Jacquesa Rivetta ranih sedamdesetih još bolje osvjetljuje što se zbivalo s filmom toga razdoblja. Pređene su verzije istoga praga – prvi put otprilike napola s filmom *Out 1* (u obje verzije, 1971. i 1972.), a drugi put između filmova *Céline i Julie se voze u čamcu [Céline et Julie vont en bateau, 1974.]* i *Duelle* (1976). Svjestan sam da si od tih filmova mogao vidjeti samo *Céline i Julie*, takvi su hirovi australskih distributera – a da ne spominjemo Rivettovo djelo općenito – stoga se nadam da ćeš se snaći s mojim ponešto apstraktnim tumačenjem toga procesa, koji je u oba slučaja povezan s brisanjem značenja. O tom je procesu Roland Barthes razgovarao s Rivettom i Michelom Delahayeom mnogo godina ranije: “Najbolji su mi filmovi oni koji najbolje uskraćuju značenje. Odgoditi značenje je iznimno teška zadaća koja zahtjeva majstorsku tehniku i potpunu intelektualnu posvećenost.”¹⁵

Barthesov uzor za taj osjetljivi postupak bio je Buñuelov *Andeo uništenja [El Ángel exterminador, 1962.]* No, rekao bih da je još bolji primjer, gotovo desetljeće poslije, glavna naracija filma *Out 1*, koja isprva sabire najrazličitija značenja

– značenja vezana za zavjeru, kazalište, međuljudske odnose i razmjene (to ujedno prešutno uključuje i gomilanje značenja povezanih sa snovima Novoga vala, protukulture, svibnja 1968. – ukratko, utopijskim snovima zajedničkih nastojanja 1960-ih) – a zatim, bez žaljenja, bilježi ispiranje tih značenja i odnosa, postupno rastvaranje same ideje zajedništva u samoću, nerješive zagonetke, paranoju, ludilo. Možda je to samo drugi oblik dijalektike koju je Rivette (poput mnogih filmaša) iskusio između zajedničke avanture snimanja i samotnije aktivnosti montiranja, ali u ovom slučaju omogućuje mitski i formalni model za umjetnički i politički duh vremena šezdesetih i sedamdesetih, barem u tom određenom dijelu svijeta.

Sličan se prijelaz dogodio između filmova *Céline i Julie se voze u čamcu* i *Duelle*. Prvi je, za mene, posljednji procvat (ili posljednji dah?) referencijskog obilježja Novoga vala, u kojem se najjasnije vidi Rivettova prošlost filmskog kritičara: eksplozija referencija na holivudske mjuzikle, serijale Louisa Feuilladea, Hitchcockove trilere, druge filmove Novoga vala i slično. Sve te referencije naglašavaju i djeluju na određene prostore, glumce, svakodnevna raspoloženja i detalje. Ipak, u filmu *Duelle*, koji ima podjednako širok filmski referentni okvir (osobito holivudski *film noir*, poput *Sedme žrtve* [*The Seventh Victim*, 1943.], *Dubokog sna* [*The Big Sleep*, 1946.], *Dame iz Šangaja* [*The Lady from Shanghai*, 1948.] i *Poljupca smrti* [*Kiss me Deadly*, 1955.], ali i fantazije Jeana Cocteaua i Georges-a Franjua), referencije više nisu isto povezane s materijalnom stvarnošću. Svijet likova je zamrznut, pod staklom, izoliran od prirodnog prostora i, u određenoj mjeri, od glumica i glumaca. To je osobniji i opsesivniji svijet ispunjen glumačkim tijelima, a ne njihovim licima i dušama.

U svakom slučaju, ovo je samo jedna verzija onoga što se dogodilo između Novoga vala i onoga što je uslijedilo – verzija nekoga sedamnaest godina starijega od vas, koji Novi val doživljava kao nostalgичni obiteljski posjed izravnani zbog izgradnje visokokatnice. No, siguran sam da postoje druga, plodnija razmišljanja o toj evoluciji i veselim se što ću čuti vaša.

Vaš prijatelj,
Jonathan

Melbourne, 30. lipnja 1997.

Dragi Jonathan i Kent,

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

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

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

Možda vam se čini da pretjerujem zbog sažimanja, ali u ono sam se vrijeme mnogo žešće izrugivao svom snagom mladenačke strasti. Sedamdesete, barem u tom sveučilišnom okruženju koje sam morao podnositi, nisu bile ni vrijeme ni

mjesto za fanatičnog filmofila poput mene, niti za neku vrstu poezije ili lirike, pa čak niti za jednostavni užitak u filmu i kritičkom pisanju; moralo se programatski djelovati. Mlad i povodljiv, i sam sam nakratko pisao pod utjecajem teorije, sve dok mi mudar prijatelj nije blago rekao: “Adriane, zašto ne pišeš tekstove kao što pišeš pisma?” I otada sam, na neki način, nastojao pisati ljubavna pisma filmu, ako ne zaboravimo uključiti u našu radnu definiciju ljubavi svaku vrstu strasti, potrebe, ogorčenja i strogog, kritičkog zahtjeva.

Volim način na koji studija Nicole Brenez *Konačno putovanje: Bilješke o suvremenoj teoriji* (“*The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory*”) nenametljivo zaobilazi teško nasljeđe 1970-ih u korist slobodnijih, kreativnijih intelektualnih poteza 1980-ih: to su za nju Gilles Deleuze, Serge Daney, Jean Louis Schefer... ali i neke starije teorije, brižljivo iskopane, pomno pročitane, iznova prevedene te osuvremenjene, poput Vachela Lindsayja.¹⁶ U mojem dijelu svijeta, osjećao sam potrebu za otkrivanjem slične petlje: želio sam Mannyju Farberu, Raymond Dugnatu i još nekima iz prošlosti pridružiti uzorne suvremene putnike, poput Billa Routta i Stanleyja Cavella.

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

Napokon, moja ljubav prema otvorenom filmu, prema idealu istinski otvorene, uključujuće, i povrh svega ‘hečiste’ filmske forme, ostvarila se otkrićem Cassavetesa i Garrela – jedina

prikazivanja u mojem rodnom gradu Melbourneu *Ljubavnih strujanja* 1985. godine [*Love Streams*, 1984.] i *Hitnih poljubaca* 1994. godine [*Les Baisers de secours*, 1989.], pripadaju središnjim događajima mojeg filmofilskog života. Cassavetes i Garrel predstavljaju moju omiljenu vrstu filmske krajnosti: svojevrsnu *arte povera* zaustavljenu na neznatnim titrajima intimna života, treperenju raspoloženja i osjećaja, nestalnosti svog proživljenog značenja. Film kao vrstu dokumentarnog zbivanja, gdje se energije tjelesne izvedbe, geste, izražavanja i pokreta sudaraju na nepredvidive načine s dinamičnim, formalnim, figurativnim snimanjem, kadriranjem, montiranjem, obradom zvuka. Film otvoren energijama i silini života – i pod njihovom stalnom mijenom.

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

Jonathan smatra da je *cinema povera* koju volimo mi djeca šezdesetih, svojevrsna reakcija ili korektiv novovalnom nasljeđu prezasićenosti filmskim i kulturalnim referencijama. No, intimistički, minimalistički film kojemu se divim, zapravo je samo međuvlađe ili međuprostor u sklopu filmske povijesti,

koje pročišćava svoju referencijalnu, autorefleksivnu, citatnu sklonost u postmodernom dobu – koje također počinje ranih osamdesetih. Svi rašireni žanrovi i podžanrovi popularnog filma dio su toga pokreta, primjerice postmodernistički *blockbusteri Brazil*, 1985. i *Istrebljivač [Blade Runner, 1982.]* ili ključni postmodernistički umjetnički filmovi o identitima-kao-simulakri-u-ludom-poremećenom-svijetu, počevši s *Pariz, Teksasom [Paris, Texas, 1984.]* i *Divom [Diva, 1982.]*. Neki nezaobilazni redatelji danas, poput Assayasa i Leosa Caraxa, stvaraju svoje bogate, distingvirane, hibridne forme spajajući obilježja američkog energičnog stila (stila Francisa Forda Coppole ili Marina Scorsesea) s estetikom jednostavnosti i minimalizma Garrela ili Hellmana.

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

Ovdje u Australiji, redatelji poput Abela Ferrare, Larryja Cohena, čak i oni izrazito zapostavljeni poput zaboravljena erotomanijaka Waleriana Borowczyka, postali su redateljima za videoteke koje bi trebali nanjušiti i nanovo otkrivati znalci nalik termitima. Kultura videofanova ponekad se doima neobjašnjivom, glupavom, razdražujućom i razočaravajuće ograničenom, ali mislim da to nije loša pojava, zato što je omogućila nove snage, nove struje razmjene i prihvaćanja filma. To je osobito vrijedno danas – svakako u Australiji – kada se nekoć sveti i često nadahnjujući ideal "umjetničkog filma" izopačio u ograničeni broj naslova koje pruža komercijalna mreža "umjetničkih kina". Sada samo moramo otkriti kako spasiti umjetnike poput Ruiza, Manoela de Oliveire ili Béle Tarra, i tolike druge, iz zaborava na koji su ih osudila ta

nemilosna umjetnička kina – spasiti, a zatim ubaciti u nepregledno, kaotično i donekle demokratski video tržište, čiji poklonici samo trebaju proširiti svoje definicije neobičnog i predivnog u filmu. U toj je video kulturi demokratska upravo sposobnost (ili barem mogućnost) dokidanja normativnih procjena o filmu – što me podsjeća na jednu od meni omiljenih kritičkih krilatica, koju je Louis Seguin pripisao Adou Kyrrou – o traženju "iznenađenja umjesto zadovoljstva" i preferiranju "otkrića umjesto sigurnosti".¹⁷

Moj, rekao bih, dvostruki filmski ukus (podjednako volim žestoki eksperimentalni film Marina Arnolda i popularni film Johna Hughesa, i neprestano sam u traganju za njihovim dubokim i tajnim vezama) potiče razmišljanje o nekoliko paradoksa. Primjerice, filmovi Garrela i Cassavatesa najavljuju neku vrstu iskonskog, temeljnog povratka tijelu – tijelu kao jedinom preostalom mjestu istinitosti, proživljena i provjerena iskustva, osjeta i žudnje. To je odvelo mnoge filmaše i scenariste u razne eulogije puti, lica, smrtna i ranjiva tijela otisnuta na bolno propadajućem celuloidnom mediju... Ipak, film visokog tehnološkog umijeća, posebnih efekata, digitalizacije i morfiranja, navodi na razmišljanje o temeljno drugačijoj vrsti filmskoga tijela, tijela stvorena filmom i za film: posve sintetičkog, prostetičkog, retuširanog tijela, tijela akcije ili strave, hiper-osjetljivog, super-rastezljivog, besmrtnog i neuništivog tijela. Kao što je australski teoretičar kulture Phillip Brophy rekao, sva su filmska tijela na nekoj razini pornografska¹⁸ – tijela u cijelosti mapirana, grafirana sredstvima medija – tako su i svi popularni *blockbusteri* (priznajmo to bez uobičajene moralne osude) naša luda, delirična, moderna pornografija.

Zamjetno je moraliziranje i stanoviti purizam u većem dijelu filmske kritike, čak i u naprednijoj. Prečesto čitamo ili slušamo da danas samo mali broj redatelja ispunjava – ili bi mogao jednog dana ispuniti, ako bude sreće – mogućnosti ili obećanja ovog sjajnog medija. Objavljuju se poznato izgledajući kanoni najboljih stotinu naslova vrijednih čuvanja, ma koliko se pravili da smo iznad kanona, hijerarhija i vrednovanja. Nastavljamo tražiti nepatvoreni osobni glas u filmu, istinskog usamljenog pjesnika, prokletog proroka i odbačenog buntovnika, desetljećima nakon što su nam filmovi pokazali da su i jeftine,

ideološki kompromisne maštarije Blakea Edwardsa – tko uopće sumnja? – divne, potresne, lucidne, autobiografske oporuke.

Koliko god zvučalo heretički, čak i među članovima naše kabale, volim Deleuzeovu usputnu uvodnu bilješku u *Filmu 1: Slika-kretanje*: “Film je uvijek onoliko savršen koliko to može biti.”¹⁹ To, unekoliko, znači da je njegova mogućnost i njegova virtualnost upravo ovdje i sada – ako znamo gdje ćemo je tražiti, kako je istaknuti, zašto je bitna, te kako postići da za nas i u nama pleše, kao što pleše Rouchov povlašteni, šamanski lik Sokrata.

Vaš prijatelj,
Adrian

New York, 7. srpnja 1997.

Dragi Alex, Adrian i Jonathan,

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

Zanimljivo je da u tiradi Susan Sontag o smrti filmofilije, Quentin Tarantino postaje ono na što se danas slikovito ukazuje kao na strukturalnu prazninu: nedvojbeno, problem za nju nije toliko u tome što on *nije* filmofil, nego što je *pogrešna vrsta* filmofila. Tarantinova biografija djelatnika u videoteci postala je šala, i bojim se da je ta šala arogantna, snobovska (kada sam rekao mojem sarkastičnom prijatelju da je Tarantino Rohmerov fan primjetio je: “Sigurno ga je otkrio na odjeljku ‘Strano’”).

Kao što je Adrian istaknuo, video je možda pretvorio filmove u potrošačke objekte, ali je istodobno otvorio i popularizirao filmsku kulturu – što je znatno poželjnije od najekstremnijih oblika filmofilije, koji imaju strašnu tendenciju da degeneriraju u samodopadno, akademsko brbljanje. Sada je, dakako, video kultura već temeljito zaražena industrijskom kulturom. Ali je ipak raspoloživa lakoća video iskustva otvorila film nekim vrlo zanimljivim oblicima križanja.

Pojava video spotova i revolucija kućnog videa bile su paralelne pojave koje su se međusobno prožimale i odražavale. Pročitao sam mnogo beskorisnog teoretiziranja o glazbenim spotovima, s jedne strane panične propovjedi o tome kako su uništili narativnu suvislost, a s druge nepromišljene tvrdnje o povijesnim pretečama njihove estetike, poput Brucea Connera, Kennetha Angera ili *Andaluzijskog psa* [*Un chien andalou*, 1928.]. No, meni je oduvijek bilo savršeno jasno da su glazbeni spotovi utemeljeni na drugoj, ranijoj tehnologiji. Jedno od najpresudnijih iskustava američkog tinejdžera moje generacije bilo je voziti se s uključenim radijom i osjećati opojno stapanje rock glazbe i prolazećeg krajolika. Taj poetsko-tehnološki ritual besciljnosti, često popraćen alkoholom ili drogom, slavila je pjesma Jonathana Richmana *Roadrunner*, koja završava s ekstatičnim pjevanjem “*Radio on!*” Također, on nalazi savršenu filmsku kristalizaciju u filmu Richarda Linklatera *Munjeni i zbunjeni* [*Dazed and Confused*, 1993.], koji mi svakim ponovnim gledanjem postaje sve bolji.

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

Mislim da je osjećaj “stapanja” s glazbom (budući da se u pretpostavljenim idealnim okolnostima činilo da zvuk

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

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

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

kritičkog rada Mannyja Farbera za mene. On je najbolje opisivao ono što je vidio na ekranu: njegovi su tekstovi prosvjetljivali bez obzira sviđao mu se određeni film ili ne, toliko je bio precizan. Mislim da je, na svoj način, Farber savršeno opisao poslijeratni rascjep kretanja/vremena toliko bitan za Deleuzeove knjige o filmu.

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

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

Odras tog pomaka vidim u našoj mutaciji filmofilije, osobito u tome kako ju je naglasio video. Mislim da nam je to omogućilo

da vidimo plastičnu ljepotu kod filmaša kao što je Cassavetes. U svojem ogledu o *Njemačkoj, nulte godine* [*Germania anno zero*, 1947.], Nicole ističe da za Bazina i Amédéea Ayfrea nije bilo moguće odrediti što Edmund Moeschke u tom filmu radi kao glumac: njihove prioritete je generirao specifičan trenutak filmske povijesti.²⁰ Isto tako, iako se na jednoj razini čini nevjerojatnim da je netko ikada mogao i pomisliti da su Cassavetesovi filmovi improvizirani na snimanju, na drugoj razini je razumljivo. Mislim da je za prošlu generaciju “režija” bila zamišljena kao vanjska, organizirajuća sila nadvijena nad radnjom. Nama režija znači odnos sa životom filma – ne životom koji je zahvaćen filmom, nego je to živa stvar stvorena susretom kamere, stvarnosti i montažne prese.

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

Sigurno je da su topli, zajednički odlasci u kino zauvijek nestali, barem ovdje u Americi, i da ih više ništa neće vratiti. Mislim da je manje važno slažemo li se ili ne u pogledu Oliviera Assayasa ili Wong Kar-waija od toga da su naše reakcije na njihove filmove strasne i upućene. Na kraju, to je ono što razlikuje filmofiliju od stručnjaštva, akademizma ili puke zaljubljenosti. A sada smo došli do trenutka Deleuzeove

mногоstrukosti, u kojem se ispunilo proročanstvo Roberta Frippa o “maloj, vrlo inteligentnoj pokretnoj jedinici”, postali smo, zaista, sami svoji otoci. Zato pretražujemo svijet i sretni smo kada u drugima prepoznamo ono što mi, prijatelji Jonathana Rosenbauma i poklonici Johna Cassavetes, prepoznajemo u sebi: pravu ljubav.

Kent

Beč, 5. kolovoza 1997.

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

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

Mislim da svatko tko danas piše o filmu ili se njime bavi riskira da se zaplete u jedno od tih gledišta. Međutim, vjerujem da filmofilija koja nas povezuje može izbjeći taj trokut. Jonathan nas pita: “Koje su specifične potrebe vaše generacije potakle vašu vrstu filmofilije?” Rekao bih da se radilo o barem *jednoj* specifičnoj potrebi: postati dovoljno fleksibilan, sposoban (re)agirati brzo i stručno, kako bi se potkopala čvrsto utemeljena stajališta. Postati Frippova “mala, vrlo inteligentna mobilna jedinica”, o kojoj je govorio Kent.

Mobilna i u fizičkom smislu. Stalno putujemo, krećemo se prema filmovima ako ih tržište nije prihvatilo; mi smo lovci-sakupljači informacija (i razmjenjujemo ih). Pokušavamo pažljivo pratiti ono malo i regionalno u filmu, ono što Deleuze naziva manjinskom književnošću. Jonathan tvrdi da smo pobunjenici protiv amnezije. Ali ja mislim da se ujedno pokušavamo oduprijeti procesu ekonomske i kulturne globalizacije (još jedne vrste sinkronizacije), koja je glavni razlog te amnezije. U sklopu filmske kulturne globalizacije razvile su se dvije lažne alternative Hollywoodu: Miramaxova ideja američkih nezavisnih te svođenje europskog i azijskog filma na nekoliko majstora koji mogu transcendentirati sve nacionalne granice i plesati na svim tržištima (Krzysztof Kieslowski i Zhang Yimou mogu biti dobri primjeri). Mnogo me više zanimaju filmaši koji govore stvarnim riječima i glasovima sa stvarnoga prostora, o stvarnim mjestima i ljudima. Sviđa mi se slika Jean-Pierrea i Luca Dardennea, redatelja *Obećanja* [*La Promesse*, 1996.], koji usred belgijskog industrijskog predgrađa gledaju uokolo i govore: "Svi ovi krajolici čine naš jezik". Uz filmaše o kojima često raspravljamo (poput Ferrare, Assayasa, Egoyana, Kiarostamija ili Wong Kar-waija) postoje mnogi, manje poznati primjeri takvog filma. Njihov dijalekt je preosoban da bi se mogao uklopiti u globalno robno tržište. Na primjer, u Austriji su to: Wolfgang Murnberger (danas) i John Cook (1970-tih); u Njemačkoj: Michael Klier, Helge Schneider. Ili, u Kazahstanu: Darezhan Omirbaev. Pa čak i u Hollywoodu: Albert Brooks. Svatko od nas bi ih mogao navesti još dvadesetak.

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

Premlad sam da sam mogao kao suvremenik svjedočiti inovativnim pokretima europskoga filma. Čak je i posljednji od tih pokreta, Novi njemački film, praktički završio u trenutku kada su moja strast prema filmu i moje "istraživanje" započeli (oko 1980.). No, istodobno sam prestar da bih pripadao novijoj generaciji, koja je vrlo "prirodno" odrasla uz video kazete,

glazbene spotove, video igre i računala. To bi mogao biti važan element mojega (našega) razvoja: ozračje filmova u prvome licu jednine (kao dominantna ideja filma) još uvijek je bilo u zraku poput naknadne slike, a pretvaranje filma u robu u sklopu eksplozije zabavljačke industrije (kao dominantna ideja filma) još nije postalo posve opipljivo. Nastalo u tom rascjepu, bez usmjeravajućeg filmskog načela, moje je stajalište bilo nestabilno: kretalo se naprijed-natrag. Dijelim Kentovo iskustvo: jedino stvarno, usmjeravajuće načelo u to doba, koje me definiralo kao mladu osobu, pružala mi je popularna glazba.

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

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

Mene, doduše, privlači prostor sedamdesetih, prostor nove jednostavnosti, minimalizam koji ste povezali s Eustacheom, Garrelom i Cassavetesom, među ostalima. Za njemačku filmsku kulturu, taj je trenutak svakako povezan s Wimom Wendersom, Wernerom Schroeterom i – na presudan način – s Fassbinderom. U Njemačkoj, beskonačni (auto)referencijalni film à la Novi val nije trebalo uništiti (jer nije postojao). Prvi su ga uveli Wenders i Fassbinder, prilično oprezno (referirajući se prije svega na klasične holivudske filmove, a tek sekundarno na Novi val). Istodobno su priznali potrebu za pročišćavanjem – njihova se intertekstualnost ne doima zaigranom, više je to očajnički odjek Forda, Sirka ili Melvillea, koji je dočaravao

depresivnu situaciju nakon 1968. godine.

Jonathanov opis svijeta *Duella* – “zamrznut, pod staklom, izoliran... osobniji i opsesivniji svijet” – posve odgovara mojem iskustvu Fassbinderova *Kineskog ruleta* [*Chinesisches Roulette*] iste 1976. godine. Fassbinder je došao do trenutka u kojem se činilo da su progresivno razmišljanje i grupno djelovanje zaustavljeni (umjetnički i politički), a javni diskurs blokiran, zaglavljen u sukobu između terorizma i policijske države. Varijacije tog osjećaja prikazao je u svojoj epizodi *Njemačke u jesen* [*Deutschland im Herbst*, 1978.] i *Trećoj generaciji* [*Die dritte Generation*, 1979.]. Trenutak je obilježen očajem (a to je naslov još jednog Fassbinderova filma iz kasnih 1970-ih), ispunjen drogom i suicidalnim nagonima. Izvrstan film na tu temu jest *U godini s trinaest mjeseci* [*Im einem Jahr mit 13 Monden*, 1978.] (gdje je – pomoću para Jerry Lewis/Dean Martin na TV ekranu – sama referencijalnost dovedena na razinu očaja).

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

Kako bih preciznije skicirao moj filmofilski razvoj, moram se osvrnuti još više unatrag. Poput većine nas, dijete sam američkog popularnog filma. Prijelaz od naivne do refleksivne faze povezujem s filmovima kao što su *Tuđinac* [*Alien*, 1979.], *Isijavanje* [*Shining*, 1980.], *Bijeg iz New Yorka* [*Escape from New York*, 1981.] i *Apokalipsa sada* [*Apocalypse Now*, 1979.], koji su

intelektualno uskomešali moju sklonost spektaklu. Oni se nalaze na polovici mojeg puta od *Rata zvijezda* [*Star Wars*, 1977.] do *Istrebljivača*. Možda Nicolina i Adrianova sklonost De Palmi potječe iz slična iskustva. (Slažem se s Kentom i Jonathanom o ograničenjima De Palminog rada, ali bih branio Coppolu, Paula Schradera ili Scorsesea od njihovih prigovora).

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

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

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

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

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

generacije govoriti samo citatno. Već tada sam znao da će Cale pisati glazbu ne samo za Garrela nego i za Assayasa ili Caraxa.

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

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

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

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

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

Adrian je govorio o napetosti između radikalno vjerodostojnih i radikalno sintetičkih tijela u "hašim" filmovima. Moram priznati da većinu popularnih *blockbustera* (koji slijede potpunu dematerijalizaciju i virtualizaciju), doživljam kao istinski nehumane. Filmovi *Dan nezavisnosti* [*Independence Day*, 1996.], *Stijena* [*The Rock*, 1996.], *Con Air* (1997.) ili *Batman i Robin* (1997.) slave nova tijela i nove identitete samo u fašističkom smislu, ograničavajući ih na tupe i trombe fantazme porobljena društva. No, vjerujem da u današem popularnom filmu postoje oslobađajući primjeri bavljenja tjelesnošću, koji osnažuju i uzbuđuju gledatelja – u azijskim akcijskim filmovima, filmu *Babe* (1995.) ili filmovima Jima Carreyja. U filmu Johna Carpentera *Bijeg iz LA* [*Escape from LA*, 1996.] svjesna uporaba tehnološki jednostavnih efekata ("neuvjerljiva" iluzija) uspostavlja ponovnu prisutnost tijela. Napokon, u Cronenbergovoj viziji "Novog mesa", ostvaruje se puni potencijal našeg interesa: to su višestruko mutirana, futuristička tijela, ali ih filmovi prikazuju radikalno autentičnima. (Ipak, nikoga ne bi trebalo čuditi što kao protupokret nastojimo pratiti i živu tradiciju neorealizma, strasno promovirajući filmove poput *Obećanja*, *Kardiograma*

[*Kardiogramma*, 1995.], ili *Hoće li sniježiti na Božić* [*Y aura-t-il de la neige à Noël?*, 1996.]])

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

S našom se generacijom, naravno, izmijenila i publika, s obzirom na promjene u distribuciji i na filmove koje su te mijene donijele. Povijesničar William Paul opisuje kako se film u dobu videa mora najprije potvrditi kao potrošački proizvod među mnogim drugim (*mall* kina) prije nego što se ponovno može pomaknuti prema centru (kao nova kulturalna forma, roba) gdje onda okuplja potrošačke proizvode oko sebe (kino *mallovi*). Danas se veliki filmovi proizvode i nude kako bi ispunili tu središnju funkciju: nisu odgovorni samo za sebe i svoju publiku, nego i za brojne druge procese potrošnje. (Osim toga, često je očito da su prvenstveno namjenjeni plasmanu na video tržište.)

Budući da i sami posjećujemo ta mjesta, budući da mnoge filmove gledamo na videu i budući da pripadamo među-generaciji koja je sudjelovala i u negdašnjim ritualima i u novijim oblicima potrošnje – moramo odbaciti retoriku koja o publici govori kao o stadi ovaca ili koja uvjerava publiku da je neminovno dio tog stada. (Tržište govori: "To je ono što publika želi." Kulturni pesimizam govori: "Publika je bezvoljna masa kojom upravlja sustav.") Nadalje, na nas ponekad utječe i

fetišizam velikih brojeva (broj prodanih karata, liste gledanosti, plaće glumaca) koji dominira popularnim filmskim diskursom. Tugujemo ako retrospektiva klasičnih vesterna privuče samo desetinu gledatelja koji bi došli prije petnaestak godina. Ipak, nije li najvažnije da tih nekoliko gledatelja i dalje imaju priliku i mogućnost vidjeti vesterne u kinima?

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

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

Ovo pismo je postalo doista (možda previše) biografsko. Schefer piše: "Subjektivnost (moja autobiografija) ostaje više od traga, kao mehanizam."²¹ Stoga, ne može naškoditi još jedna

osobna bilješka o našoj zavjeri. U kulturi moje zemlje, svaki učenik mora pročitati slavnu dramu iz osamnaestog stoljeća Friedricha Schillera. Zaokuplja je moć države i apsolutni otpor srca. Naslov je *Kabale und liebe* (na engleskom *Intrigue and love*). No, Adrijan i Kent su već potpisali svoja pisma s "cabal" i "love". Tako, ja ostajem onaj koji je izbacio pola autobiografije u vaše dnevne sobe, ne pitajući za dopuštenje...

Vaš *Cable Guy*,
Alex

Pariz, 18. kolovoza 1997.

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

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

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

Mislim da posve razumijem dinamički karakter smrti filma samo kada to pokušavam nekome objasniti. Sjećam se tog mladića (sina upravitelja kina u Marseilleu, bilježim za Jonathana²²) kako izlazi s iznimno nadahnutu izlaganja Sergea Daneyja, svojeg idola onda i sada, te mi govori sa suzama u očima: “Daney je rekao da film umire, što možemo učiniti?” Morala sam ga tješiti, iako sam i sama bila uznemirena: “Ako ćeš raditi filmove, onda, samim time, neće umrijeti.” Zatim sam se prisjetila knjige *Saturn i melankolija*²³, ispričala mu priče i legende o filmskom modernizmu, pa je nakon nekoliko limunada živnuo. (Nedavno sam čula sam da se bavi kazalištem i fotografijom.) Ukratko, smrt filma je dugo bila uredna formula i njezina je produktivna strana postala očita tek kada je nestala kao estetička tema, da bi je zamijenili mračni filmovi dobrih namjera.

Isto tako, rekla bih da je klasično filmofilstvo bilo razlog

postojanja, za razliku od suvremenog koje je način življenja. Moji mlađi prijatelji i studenti razmišljaju samo o filmovima, čekaju filmove svojih omiljenih autora kao što netko čeka zaručnika, s toliko ljubavi, nade i strepnje. Ponekad se ne usuđuju ni vidjeti svoj film, kao što netko ne može gledati osobu u koju je ludo zaljubljen. (Taj fenomen bolje razumijem ako ga sama sebi predočim: toliko sam voljela *Carlitov način* [*Carlito's Way*, 1993.] da nisam mogla podnijeti *Misiju: nemoguće*, moram je ponovno pogledati kako bih otkrila u čemu je problem.) Oni sanjaju film; jedan je sanjao prizore iz filma *Ovisnost* [*The Addiction*, 1995.] mjesecima prije nego što je film došao u kina i njegov se san pokazao točnim (“Dugo nema Christophera Walkena, moraš se načekati da ga vidiš”), poput Adrianova snapredosjećaja filma *Planeta majmuna*, koji nalikuje scenskom pamćenju, svjedočeći iznad svega o bliskosti i silini odnosa između filmofilije i prakse slika općenito). Oni su kao arheolozi, kojima treba samo sjenka slike za rekonstrukciju cijeloga filma.

Oni ustaju (oko podne), gledaju film za vrijeme doručka (na videu), odlaze pogledati film (u kino), neki ga prikazuju (na vrpici), gledaju (cijele noći), snimaju (na svim formatima), pišu o njima u dnevnicima i pismima, i napokon, samo govore o filmu. (Zato razumijemo da nas film oslobađa pričanja o sebi; jedina intimnost koju toleriramo jest imaginarna, a toleriramo samo onaj imaginarij koji dijelimo. Sve ostalo je strašna tajna.) Čini li ih to konzumentima? Ne, tu mora biti i malo radoznalosti, njihove prevladavajuće vrline, koja im omogućuje da izađu iz žanrovskog filma i postanu znalci. Čini li ih to apolitičnima, odvojenima od svijeta? Naprotiv, oni se zadubljuju u kritička razmišljanja o povijesti, dok prolaze pored Piera Paola Passolinija, Fassbindera i Godarda, umjesto pored Hegela i Marxa (koje otkrivaju poslije) i mislim da ih to čini raznolikijim. Christian Metz nas je naučio da svetac zaštitnik filmaša nije gospodin Sony nego Sveti Augustin, koji je zamislio film znatno prije njegova otkrića: (“Sustav u kojem će stvarnost biti znak same stvarnosti”). Nakon Adrianova pisma, imala sam dojam da je svetac zaštitnik filmofilije Artemidor, drevni autor *Tumačenja snova*, zbog preciznosti koju zahtjeva razumijevanje slika, ali i zato što je “analiza snova bila jedna od tehnika postojanja”, kao što ističe Michel Foucault u *Brizi za sebe*²⁴. Za našu generaciju filmofila, slika ne predstavlja odraz ili izmještanje svijeta. Ona

je materijal, građa, nešto što postoji i što se može oblikovati kao glina: slike nisu žive nego stvarne. (Žive slike pripadaju sljedećoj generaciji, onoj Tamagotchija.)

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

U takvoj kulturi, čitanje prijete nestankom. Ali ni to nije točno, barem sudeći prema mojim prijateljima koji nalikuju likovima iz filma *Tesis*, 1996.²⁵: prije gledanja filma *Kauboju iz ljekarne* [*Drugstore cowboy*, 1989.] pročitaju cijeli opus Williama Burroughsa; a budući da obožavaju filmske fantazije – Edgara Allena Poea znaju napamet; Maurice Blanchot im pomaže razumjeti *Kradljivce tijela* [*Body Snatchers*, 1994.] – jedan od njih je potcrtao u Blanchotovoj *Razdjelovljenoj zajednici* iste ulomke kao i Jacques Aumont!²⁶ a pretpostavljam da čitaju i knjige koje nisu ni u kakvoj izravnoj vezi s filmovima. S druge strane, svi bismo voljeli da nestanu video kazete, to lomljivo, ružno, nespretno pomagalo: nestrpljivo iščekujemo sljedeću tehnologiju, gdje će filmovi biti reproducirani na sjajnim diskovima, jednostavnim za uporabu, te će se razmjenjivati i slati po svijetu. (To što postoje izvrsni filmovi snimljeni na videu poput *Diva* [*The Giant*, 1983.] Michaela Klieria, ili sjajni videoradovi Billa Viole, na primjer, samo iskazuje umjetnički genij onih koji su nadišli osrednju tehnologiju.)

Jonathan je, nedvojbeno, pisao u provokativnom i izazivačkom duhu, želeći da mu se suprotstavimo. Nimalo ne dijelim njegovu viziju filma nakon Novoga vala. Otkrivajući postupno film, opazila sam osim izvrsnih 1990-ih još tri desetljeća u kojima su autori bili zajednički nadahnuti, (iako još uvijek ne znamo čime): 1890-te, kada su svi filmovi bili prelijepi, možda zbog zanatske kvalitete, no vjerojatnije jer je duga prepirka između Etienne-Julesa Mareya i Georges-a Demenyja pogodovala povijesti oblika; zatim 1920-te, zbog

nenadmašenog otkrića montažnog materijala; te 1970-te, zbog trijumfirajuće formalne slobode. U svakome slučaju, ne mogu gledati na 1970-te kao na godine zaleđenja i uskraćivanja značenja: povijesni očaj – da; estetička krutost – nikako ne. S tim je očajem Fassbinder od svakog svojeg filma stvorio sublimnu raspravu o nasilju, s tim su gubitkom iluzija Godard i Jean-Pierre Gorin napravili svoje najljepše pamflete, s tom je tugom Eustache snimio svoja remek-djela *Majku i prostitutku* i *Moje male ljubavnice* [*Mes Petites amoureuses*, 1975.], s tim razočaranjem je Akerman došla do sirovosti *Jeanne Dielman* [*Jeanne Dielman, 23 Rue du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975.]... Sedamdesete su, tada sam ih dakako propustila i tek sam ih sada počela otkrivati, činili najljepši filmovi Pialata, Garrela, Polleta, Roziera, Bressona. Bili su to (s malo rastezljivosti) *Tom, Tom sviračev sin* [*Tom, Tom the Piper's Son*, 1971.] Kena Jacobsa, *Dvostruki asfalt* [*Two-Line Blacktop*, 1971.] Monte Hellmana, gotovo sva djela Paula Sharitsa, *Berlinski konj* [*Berlin Horse*, 1970.] Malcolma LeGricea, najljepši film Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet *Prerano, prekasno* [*Trop tot, trop tard*, 1981.], *Slobodni radikali* [*Free Radicals*, 1979.] Lena Lyea, *Uspomene na putovanje u Litvu* [*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972.] Jonasa Mekasa, *Pustara* [*Badlands*, 1973.] Terrencea Malicka, *Udaren u glavu* [*Les Doigts dans la tête*, 1974.] Jacquesa Doillona i prvi film Abela Ferrare *Driller Killer*, 1979., koji je nepatvoreni Bataille... Kent je prošle godine u New Yorku organizirao festival američkih filmova iz 1970-ih, dvadeset filmova, dvadeset remek-djela, od *Borca s pijetlovima* [*Cockfighter*, 1974.] do *Pasjeg poslijepodneva* [*Dog Day Afternoon*, 1975.] Isto bi se moglo napraviti i s francuskim, njemačkim, japanskim filmovima... Prošloga petka u pariškoj Cinémathèque prikazala sam Schroeterov film *Smrt Marije Malibrana* [*Der Tod der Maria Malibran*, 1971.]. U gotovo punoj dvorani bili su većinom mladi gledatelji, radoznali da vide slavni nevidljivi film; i bili su, uz nekoliko iznimki, fascinirani, zbunjeni, uzbuđeni zbog tolike formalne slobode i ljubavi prema ljepoti. Na neki način, Schroeterov se film doima suvremenijim, novijim od većine samosvjesnih radova danas. Možda to ne bi uočili da ih Wong Kar-wai nije pripremio za kontemplacije lica, kromatska istraživanja i narativne destrukcije. No, gledanje Garrelovih, Eustacheovih i Hellmanovih filmova proizvodi isti

učinak, i u kinoteci i na lošim video kopijama.

Ne tako davno, Jonathan i Kent su mi objašnjavali da je Pialat gotovo nepoznat u Sjedinjenim Državama; za Ameriku je francuski film stao s Novim valom, a to pretpostavlja da nakon Novog vala nije uslijedilo ništa. Ne bi bilo teško dokazati upravo suprotno; nakon Novoga vala došlo je ono esencijalno, film koji je u svojem totalitetu ispunjen vitalnom potrebom za eksperimentom, koji je dopustio autorima da vježbaju svoju inventivnost do krajnjih granica, da se ne prepuštaju jednostavnim rješenjima, da formuliraju svako pitanje do točke totalnog delirija i nedopustivog, kao u filmu Dennisa Hoppera *Posljednji film [The Last Movie, 1971.]*. Alex je naveo jedan od tih amblematskih trenutaka, koji me i dalje iznenađuje i privlači, sekvencu koja me je mjesecima zaokupljala: ples kapitalizma u filmu *U godini s trinaest mjeseci*, gdje se Fassbinder, umjesto očekivanog narativnog objašnjenja, upušta u pakao formalnog proigravanja, te time proizvodi fascinantnu teoriju ljudskog odbijanja. To što je kolektivno nadahnulo film 1970-ih – razdoblje toliko bogato i autonomno da ga nikako ne mogu nazvati post-Novim val – očito je moćna formalna pažnja prema figuraciji Povijesti, pa ako i nisu svi autori bili briljantni kao Fassbinder, sudjelovali su u toj zajedničkoj preokupaciji.

Jedino se ne slažem s vašim tumačenjem teorijske traume koju smo iskusili tijekom tog razdoblja: ali, za razliku od Alexa, Adriana i Kenta, ja nisam studirala film. Rezultat je možda isti, ali emocionalni utjecaj prilično različit. Studirala sam književnost; kada sam, zasićena (a ne ljutita) odlučila zamijeniti predmet studija i raditi istraživanje na filmu, a instrumenti i koncepcije toliko aktivni u tom novom području činili su mi se vrlo poznatima: neminovno, bili su isti, Barthes, Gérard Genette, semiologija i psihologija. Zatim, sve ono što sam željela naučiti, ono što nisam mogla naučiti na književnosti, a što me je zanimalo u filmu, morala sam sama otkriti: figurativnu dimenziju filma (u to doba nisam znala ni kako bih je imenovala), tretman tijela, geste, glume, efekte prisutnosti, brzine... Za razliku od Adriana, nisam se opirala teoriji tog vremena zato što mi nije odgovarala, nego zato što mi se činila dovršenom, pa joj se nije imalo smisla vraćati. Pristupiti filmu kao polju figurativne imaginacije značilo je pronaći druge puteve, raščlaniti ih polazeći od starijih tekstova, primjerice,

Vachela Lindsaya, ali i *Vidljiva čovjeka* Béle Bálazsa, kritičkih tekstova Jeana Epsteina, Ejzenštajna, Pasolinija...), a posebice samih filmova: počevši s *Umorstvom kineskog kladioničara*, koji je za mene najbolja rasprava o filmskoj formi. Otada je jedina moguća metoda – principijelan empirizam: uvijek imati povjerenje u film i vjerovati da film može misliti kao i teorijski tekst. Divno je i izazovno kada film i tekst misle isto. (Posljednjih nekoliko mjeseci istražujem glumu Lona Chaneya i veze s psihoanalizom, koje su se pokazale intenzivnim i prilično osjetljivim: kako netko može objasniti da alati psihoanalize, poput kastracije i pripajanja, ne obuhvaćaju invencije Lona Chaneyja, nego da Chaney otvara novo područje u području razumijevanja tijela?) Ta metoda je jamstvo: temeljni princip je da film nije puka ilustracija, nego ima vlastite figurativne moći, te je nužno što dulje slijediti njegove nagovještaje i ne opravdavati ih nekom drugom disciplinom, barem isprva. Čitajući Kentovo pismo, shvatila sam da taj princip “slobodne analize”, ako ga mogu tako zvati, čini drugu stranu onog trenutka u kojemu, kako je jednom napisao: “film mora biti svladan nečim izvan njega.” Ali moj je zaključak da ništa ne pojašnjava sliku kao druga slika i ništa ne tumači film bolje od drugoga filma. Mnogi filmofili su se bavili sličnim problemima, pukotinom (manje ili više bolnom) nakon koje je uslijedila obnova, pitanjima o povijesti, esteticima, metodi: časopisi *Meteor* u Austriji, *Close up* u Italiji, *Cinémathèque* i *Trafic* u Francuskoj zrcale jedni druge. (Jonathan i Kent ne mogu navesti nijedan sličan američki časopis, što me zapanjuje.)

Stoga, ne osjećam neprijateljstvo prema teoriji sedamdesetih. Naprotiv, kako vrijeme prolazi, sve više je doživljavam kao zaštitu. Foucault i Adorno su i dalje apsolutna mjerila, te mi se čini da me čitanje njihovih tekstova (bila sam drska, ali na početku ništa nisam razumjela) zaštitilo od buržujskih reakcija (nadam se zauvijek). Šokirana sam što većina filmskih kritičara, osim nekih sretnih iznimaka, odbacuje najvažnije filmove. Ne govorim o filmovima Rose Lowder ili Cécile Fontaine (koje nisu gledali), nego o neospornim filmovima, poput *Zamračenja [The Blackout, 1997.]* Abela Ferrare ili *Moj grad će puknuti [Ma 6-T va crack-er, 1997.]* Jean-Francois Richeta. U oba slučaja, kako bi izbjegli razmišljanje o nasilju, priklanjaju se (kao što je Adrian napisao, misleći sigurno

na druge primjere) propalom vraćanju na moralni kriterij, na moralizam bez imalo političkog ili etičkog smisla (za Richeta i njegov nužan film o nesreći i pobuni, bez ustupaka) i bez imalo formalnog razlikovanja (Ferrarina filma, koji je najljepša, duboko nježna elegiji slici, kakva se odavno nije mogla vidjeti). U ovom trenutku bojim se da će se isto dogoditi i filmu F. J. Ossanga *Docteur Chance* (1997.), zbog njegova viška ljepote i poezije, njegovih dirljivih nesavršenosti, njegova daha koji se čini presnažnim za današnje kriterije, koji čine uredne realistične konstrukcije. (I ja imam svoja ograničenja: nikad ne bih otišla pogledati neke filmove za koje me mnogi uvjeravaju da su predivni. Radije po deseti put gledam *Oštricu* [Dao, 1995.] Tsui Harka.)

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

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

govorio, počevši s eksperimentalnim filmom, čiji je izostanak u francuskoj filmskoj kulturi još uvijek kobni nesporazum.

Pojednostavimo, sedamdesete su bile, kao što je Adrian rekao, godine podijeljenosti i “teškog rada”, godine koje su ostvarile Godardovu krilaticu “Televizija ujedinjuje ljude, a film ih razdvaja.” Danas, a to je za mene najpreciznija filmska mutacija, svjedočimo svojevrsnom iskupljenju, ne toliko pomirenju (uz dužno poštovanje Adornu), koliko odbijanju određivanja granica i šireg smisla onoga što bi filmofilima trebala biti filmska umjetnost. Nekoć je filmofil volio određeni žanr, ili “polje”, kako ga je definirala politika autora. Danas je moguće istodobno voljeti Tsui Harka i Paula Sharitsa (dvojicu velikih filmaša okrutnosti), Johna Wooa i Malcolma LeGrica (čija se razmišljanja o brzini nadopunjuju). Znam malo prethodnika, osim knjige Amosa Vogela *Film kao subverzivna umjetnost*.²⁷ Međutim, danas je to, podjednako i činjenica i žudnja, o čemu svjedoče naša pisma, i rad Cinémathèque Française sa svakim danom “hečistog” programiranja Dominique Paini i Jean-Francoisa Raugera, a svakoga mjeseca pokazuju novi filmski časopisi poput *101* ili *Episodic*. U kinu mogu jedne večeri slučajno susresti istu osobu na projekciji radova Stéphane Marti, a sljedeće na *Pakeezah* (1970.), izvrsnoj indijskoj muzičkoj komediji. Neki mladi ljudi prate retrospektive Harka i Bressonova djela, a drugi svakoga petka gledaju eksperimentalne radove i eksploatacijske filmove. Anne Benhaïem, mlada redateljica za koju nikada nisam čula, zainteresirala me za svoje filmove kada sam vidjela listu naslova koji su je nadahnuli, a uključivala je Andy Warholov *Blow Job* 1963., Garrelova *Dječja neslaganja* [Les Enfants désaccordés 1964.] i Stan Brakhageov Čin gledanja vlastitim očima [The Act of Seeing with One's Own Eyes, 1971.]²⁸ Pa ipak, to nije pitanje ekumenizma ili iznenadnog pripajanja opozicijskog filma ortodoksnoj filmskoj kulturi, niti popratna dobrobit stoljeća: to je temeljno pitanje poricanja svih dominantnih prepreka, kritiziranja naučenog, nevjerovanja u standardne kulturne teorije o bilo kojem filmu. Još jedan dobitak je u tome što to može poslužiti u stvaranju prave povijesti oblika.

Tijekom prošlih nekoliko tjedana, mogla sam vidjeti dva zapanjujuća filma: Arthur Omarov *O Inspektor* (1988.),

u odjeljenju za eksperimentalni film kataloga Muzeja za suvremenu umjetnost i *Marquis de Slime* (1997.) Quelou Parentea u *underground* programu Cinémathèque Française: nastala u strogim financijskim uvjetima, pa ipak raskošnija od svega što je ikada Cecil B. DeMille snimio. Filmovi koji, prije svega, pripadaju *istoj formalnoj povijesti*, povijesti koja film shvaća kao heterogeni, samo-obnavljajući *mélange* kazališta, filma, fotografije, stripova, kompjutorske umjetnosti... filma koji je heteroklitan i namjerno rasipan. Razumljivo, suprotna izvorišta tih filmova (politički pamflet u prvome slučaju, a hvalospjev eksploatacijskom filmu u drugome) manje su važna od njihova miješanja. Između tih filmova, koji *a priori* nemaju ništa jedan s drugim, postoji veza: uspoređujući ih s drugim, sličnim radovima, poput istraživanja Jean-Michela Bouhousa ili filma *Moj privatni Idaho* [*My Own Private Idaho*, 1991.], primjećujemo da je od doba Emila Cohla film prije svega niz miješanih tehnika, a isto tako vidimo da je morfiranje lažna filmska mutacija i normalna evolucija njegova sustava, koji zaoštrava određeni fenomen vještine bez pribjegavanja postupku stvarnog snimanja. (Prema Alainu Bergali, Rosselini je otkrio morfiranje u francuskoj verziji *Indije* iz 1958., u prijelaznim pasažima među epizodama, kada se odvijaju brze metamorfoze životinja.)

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

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

Mislim da nije riječ o eklektizmu. Vjerujem da je film za nas, prije svega, kolaž psihičkih iskustava i to je njegova veza sa stvarnim. To je iskustvo Kentova člana videoteke (‘nešto veliko i sjajno u što ću uroniti’, koje smatram čarobnim), a to su i Jonathanova iskustva o kojima piše u *Pokretnim mjestima* (*Moving Places*), od kojih su osobito neodoljive varijacije *Zaljeva mjesečine* [*On Moonlight Bay*, 1951.], gledane u različitim trenucima njegova života.

Ove mi je godine zabrinuti student postavio nezgodno pitanje: “Kako analizirate filmove?” (nezgodno zato što bi uobičajeno pitanje bilo: “Kako analizirati film?” ili “Kako bih to trebao raditi?”). Čini mi se da radim barem dvije stvari: prije svega, imam povjerenje u film (što je jednostavno); a zatim, pokušavam priznati ono što ne razumijem (što je vrlo teško). Tako, najvažniji filmovi za mene ostaju oni koje nisam razumjela kada sam ih prvi put vidjela, filmovi koji su od mene zahtjevali veliki napor prije nego što sam ih zavoljela: strombolijevski filmovi, zato što je prvi od njih bio *Stromboli* [*Stromboli, terra di Dio*, 1949.], isprva negledljiv, zbog mojeg antikleričkog podrijetla i toga što tada, uspoređujući ga s filmom *Zemlja drhti* [*La Terra trema*, 1948.], nisam mogla razumjeti kako božanska milost može riješiti probleme ribara... Ti se filmovi opiru, mora ih se prebroditi, kao što je Ingrid Bergman svladala svoj vulkan, ali mijenjaju vas zauvijek: *Stromboli*, *Nemoguća misija* (*Mission: Impossible*, 1996.), *Nica à propos Jeana Vigoa* [*Nica à propos de Jean Vigo*, 1983.] de Oliveire. Postoje privlačni filmovi koji vam dopuštaju da neočekivano otkrijete cijeli svijet: *Groznica subotnje večeri* u američkom komercijalnom filmu, *Schwechater*

(1958.) u eksperimentalnom, *Tvrđokorni [Hard-boiled/Lashou shentan, 1992.]* u hongkonškom. Postoje filmovi koji vas prate cijeli život: *Atalanta, Franjo Asiški, božji lakrdijaš [Francesco, giullare di Dio, 1950.]*, *Kraj samoga sinjega mora [U samoga sinego morja, 1936.]*; film s kojim instinktivno uspoređujete sve ostale: *Adebar (1975.)*; film koji vam prolazi kroz glavu kao refren popularne pjesme, a poznate vam se slike vraćaju dok pjevujete refren: *Kralj New Yorka [King of New York, 1990.]*; oni koje ne možete ponovno gledati zato što ste ih toliko voljeli: *Prezir [Contempt, 1963.]*; oni koje razumijete u fragmentima, postepeno, tijekom života: *Lica [Faces, 1968.]*; oni za koje se nadate da ćete ih jednog dana razumjeti: *Borac s pijetlovima*; oni koji moraju pričekati da postanete jači: *Stupnjevanje epileptičkih napada [Epileptic Seizure Comparasion, 1976.]*; oni koji vam iznenada pruže sve što ste trebali: *Studio animiranih filmova [Animated Picture Studio, 1904.]*, *Ubojstvo kineskoga kladioničara*. Ali, još nisam vidjela film koji bi me odvratio od filma. I napokon, Adrian je potpuno i apsolutno u pravu, postoje filmovi Jeana Roucha u kojima možemo naći sve ostale. I toliko mnogo, mnogo drugih iskustava, zato što je film povrh svega neiscrpno darežljiv.

Trebala bih još reći da danas u filmofilskoj kulturi postoje brojni drugi oblici i prakse uz ovu našu (marginalnu) skupinu, koja je gotovo uvijek protukulturna, zato što ostaje pleme vrlo različitih, društveno neprilagodljivih stvorenja; a ideja generacije je korisna jer može pomoći razaznati što određuje nas *volens nolens*, ali je jednostavnija vrsta tehnike kojoj se treba opirati. Dragi prijatelji, oprostite, ovo pismo je pretjerano dugo: želim da u njemu vidite samo vaša razmišljanja i zanos što su ga izazvala. Otkad vas poznajem osjećam se kao lik u *Usamljenosti trkača na duge staze [The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962.]*, koji pali vrijedne bilješke koje je dobio, u zamjenu za ljubav svojega oca: "U posljednje sam vrijeme dosta naučio... Ali, ne znam točno što." Za to i toliko drugih stvari, dajem vam svima veliki poljubac.

Nicole

Pariz, 25. rujna 1997.

Četvorici mušketira nove generacije i mojem dragom starom prijatelju Jonathanu,

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

Poput Nicole, ne bih se htio previše prikloniti ideji generacije, bez obzira što ne mogu zaboraviti Sergeovu osudu ("Daney" je previše formalno) po kojoj naša generacija – njegova i moja – nije obavila zadaću u odnosu prema Novome valu i velikim intelektualnim djelima toga razdoblja. Stoga, ostajemo pri generacijama, unatoč samoći svakoga od nas. Mislim da nisam nikada ušao u trgovinu s video kasetama kupiti film. Zapravo, samo jednom: prije nekoliko mjeseci, požurio sam u trgovinu FNAC da pronađem film Kenjija Mizoguchija *Gospođica Oyu [Oyû-sama, 1951.]*, koji nikada nije bio prikazan na televiziji. Trebao sam predstaviti prvu sekvencu filma u Kinoteci, i morao sam je strpljivo vraćati naprijed-natrag, kadar po kadar, kao što obično činimo pri proučavanju filma.²⁹ Ali nikad nisam kupio film samo da bih ga pogledao. Kupuje se ulaznica, sjedalo u mraku, a ne film. Iako sam bio jedan od prvih koji su odlučili analizirati filmove na kasetama i kupiti,

barem mitski, jedan od prvih video rekordera dopremljenih u Pariz, to je trebalo biti samo oruđe za rad, naime, ponovno gledanje i teoriju. Televizija nije vizija. Marker je to lijepo rekao u svojem CD-ROM-u *Immemory* (1997.), citirajući i proširujući Godarda: "Film je ono što je veće od nas – morate prema njemu podignuti pogled. Na televizijskom ekranu vidite sjenku filma, trag, nostalgiju, jeku filma, ali nikada film." To ne znači da ne možete plakati ispred svojeg televizijskog prijemnika, ali prije svega plaćemo u kinu, u njegovoj velikoj sjeni. Kent je za mene osvjetlio nešto o Tarantinu: on uistinu predstavlja film najgore amnezije, vjerujući da sve vidi po prvi put i ne znajući pravu težinu slike, što objašnjava njegovu napadnu etičku neodgovornost.

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

Drugi generacijski procjep je neosporno najočitiiji. Sve do kraja šezdesetih, postojala je ta čista iluzija da film nije toliko povijesno i zemljopisno nepregledan. Tijekom pedesetih, neustrašiv i opsesivan adolescent i dalje je mogao nevino vjerovati, da je moguće "poznavati film", biti u mogućnosti prokrčiti i ući u taj konačni svijet, u beskrajnu provinciju gdje se

filmofilija doima kao zavjera. Serge je to lijepo rekao: "Postoji američki film, a onda sve ostalo." Također, "Američki film, kako redundantno!" Napisao je, primjerice, u prvim bilješkama sabranim u knjizi *Vježba je bila unosna, gospodine* (*L'exercice a été profitable, Monsieur*):

"Glumci su krv i meso filma. Ali, i konačna stvarnost američkog društva. U tom je smislu film, unekoliko, prirodno američki, kao što su svi glumci koje sam naveo Amerikanci. Njihova imena izgovaramo u društvu, kao da je Amerika sve do kasnog poraća imala konačnu tajnu našeg poistovjećenja."³⁰

Francuska je filmofilija, dakle, od početka bilo američka. "Kako netko može biti hoksovski-hičkokovac?" Bilo je to pitanje teorije, ali još više teritorije. To je ono što me nužno razlikuje od Jonathana, čija je filmofilija rođena – kao i svačija – posredstvom Novoga vala, ali njemu je, kao Amerikancu, sam Novi val objekt filmofilije – a filmofil, u povijesnom i francuskom smislu, njeguje svoj pogled na američkom filmu kao začaranom i zatvorenom svijetu, referencijalnom sustavu koji je dovoljan za tumačenje svega ostalog. "Kad se Mel Ferrer nasloni na ljuljačku, to je sjajno!" Kad sam upoznao Patrica Briona, tijekom rada na našoj knjizi o vesternu 1960-ih, gledao je gotovo isključivo američke filmove. Ali gledao ih je sve, znao je sve o svakome od njih. Iznad, mogli bismo reći, ljubavi, znanja, strasti, misli, kulture filma; možda, filmofilije u pravom shvaćanju riječi. Ali možda postoje barem dvije vrste filmofilije, kao što sam nedavno predložio (na konferenciji gdje sam govorio o *Gospođici Oyu*) razlikovanje dviju mizanscena. S jedne strane, mizanscena koja je sukladna razdoblju i viziji filma, određenom vjerovanju u priču i kadar, mizanscena koju moramo pažljivo razlikovati od drugih modela organizacije slika koji se često miješaju i izmiču (*mise en plans, mise en place, mise en pages, mise en phrases, mise en images* i osobito *mise en plis*, koja rastvara granice kadra). A s druge strane, *mise en scène* kao opći termin koji obuhvaća scenografski svijet svojstven svim igranim filmovima.

Moja filmofilija, u kojoj nema ništa originalno, prvotno se sastojala od pretraživanja lyonskog predgrađa kako bih pronašao kina koja su prikazivala loše sinkronizirane američke filmove, no tako sam otkrio i *Putovanje u Italiju* [*Viaggio in Italia*, 1953.]. Zato imam poteškoća prihvatiti sveobuhvatnu

filmofiliju, čak i mudro selektivnu, koje cijeli svjetski film smatra svojim područjem, videokazetu oruđem u sukrovnji (u iščekivanju nečega boljeg), televiziju prostorom prijenosa, a muzej svojom idealnom referencijom. Kao obično, definiciju je dao Godard, rekavši da je Novi val, počevši završavati, konačno premjestio film u povijest umjetnosti.

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

“Ako Fassbinderov film Čuvaj se svete kurve [*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1970.], unatoč nekim zajedničkim shemama i motivima, ne povezuje filmove *Prezir* [*Contempt*, 1963.] i *Stanje stvari* [*Der Stand der Dinge*, 1982.], to je zato što to, temeljno, nije refleksivan film. U tom je smislu bliži Garrelvom *Ona je provodila tolike sate na sunčevu svjetlu* [*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1985.], njegova tema nije film nego tijelo, njegov materijal nije slika nego glumac, njegov problem nije reprezentacija nego moć.”³¹

To mi pomaže razumjeti određenu isključenost, ili barem podređenost, u vašim pismima (Alexu unatoč) cijelog filmskog područja, koje zaista ne znam kako bih nazvao. Nazovimo ga, nespretno, film govora, diskursa, kritičke namjere, prekida, misli, aparata, mozga, kao što Deleuze kaže (moram ga citirati, kao što vidite)... Veliku prazninu (ili gotovo) vaše parade hitova čine, među ostalima, Alain Resnais, Marker (iako je *Bez sunca* dvaput dobro pozicioniran, zahvaljujući Adrianu i Alexu), Marguerite Duras, Hans-Jürgen Syberberg, Straub i Huillet (Deleuzeova egzemplarna trijada na kraju *Slike-vrijeme*). Zapanjujuće je da u filmovima Eustachea, jednog od vaših odabranih filmaša, ne izdvajate njegove filmove aparata, poput *Prljavog filma* [*Une Sale histoire*, 1977.] i *Fotografija Alix* [*Les Photos d'Alix* 1980.]. Birate, umjesto toga, njegov najviše fizički film *Moje male ljubavnice* (film *Majka i prostitutka* djeluje na oba polja). Isto vrijedi i za minimalizam Chantal Akerman: vaš izbor ne govori mnogo o njezinim diskurzivnijim filmovima. Spominjete toliko filmova i redatelja, ali među

njima nisu Stanley Kubrick ni João César Monteiro, a rijetko Tarkovski, Moretti i Kiarostami. A Godard u vašim pismima zauzima položaj prisutno-odsutnog Boga (unatoč Nicole...). Ukratko, to je pomalo kao da ste prerezali napola poglavlje naslovljeno “*Film, tijelo i mozak, misao*” u *Slici-vrijeme*. Ako se pažljivije pogleda temeljna sastavnica, kao što to Kent čini u interesu jasnoće i ako nas usmjerava Nicolina misao, dodirujete se na nekoj vrsti idealne točke, naime, filmu tijela. To bi trebao biti jamac filma, sa Cassavetesom kao njegovim junakom, a kineskim kladioničarom kao njegovim uzornim likom. Ono čemu se protivim, ili imam poteškoća razumjeti, ili možda priznati, nije toliko taj divlji ukus, dijelim ga s vama, jer u našoj otvorenoj filmofiliji dijelimo gotovo sve, nego vaša sklonost da se to postavi kao intelektualna i osjetilna referencija-preferencija. Usudio bih se reći, iako to možda nije na prvi pogled očito, da se to vrlo dobro slaže s, naravno, legitimnim i ponešto militantnim željama da se avangardni film (Alex) ili eksperimentalni (Nicole) ponovno uključe u globalnu filmsku kulturu. Njihov izostanak u francuskoj filmofilskoj kulturi je “kobni nesporazum”, kao što Nicole kaže. To je šokantno, ali objašnjivo. Zato se toliko toga više zahtjevalo od filma: vizija svijeta i stil ponašanja koji ne zadovoljavaju ni pojavnosti umjetnosti ni pretjerano čista tjelesnost.

Zanimljivo, dolazimo do riječi civilizacija. Riječi što je znatno veća od filma, njegov život i smrt, ali i unutrašnjost. Uz tu riječ nezaobilazno je ime: Manoel de Oliveira. Njega gotovo ne spominjete – Adrian jednom, u ime potrebe da ga spasi kao umjetnika (no, kakva je to sudbina, ako je na videu!); Nicole također, u završnom nizanju njezinih prijeko potrebnih filmova (ali, ne sa stvarnom sviješću, osim kao referencijom na dokumentaristički pogled, nezastupljen u vašim pismima). Kao što znate, de Oliveira je najstariji filmaš koji još uvijek snima filmove; upravo sada dovršava težak film, čiju strukturu čine tri priče *Tjeskoba* (*Inquiétude*, 1998.). Mogao bi biti najveći, kada bi ta riječ nešto značila. Sjećam se kada smo s njim radili intervju za *Chimères* kako je Serge došao, napola se šaleći, napola barokno ozbiljan, rekavši, prije no što ga je zagrlio: “Čuvaj se, tu je najveći živi filmaš.” De Oliveira je zaokupljen, da to kažemo banalno, sudbinom svijeta, kako živjeti i umrijeti, kako preživjeti u skladu s logikom drevne i ugledne zemlje,

koja je bila sretna otkriti svijet dok je bio vrijedan otkrivanja, neobične sudbine zemlje u kojoj su donekle izbjegnute najgori sukobi stoljeća zahvaljujući okrutnoj i sramotnoj diktaturi. On je, vjerujem, jedini filmaš koji zna prikazati, u jednom filmu, povijest svoje zemlje od njezina početka preko melankoličnog mita do kraja carstva: *Ne, ili uzaludna slava zapovijedanja* [*'Non', ou A Vã Glória de Mandar*, 1990.]. Zato što de Oliveira jest ta zemlja; dovoljno je vidjeti kratkometražni film iz 1956. *Umjetnik i grad* [*O Pintor e a Cidade*] da shvatimo što znači živjeti u rodnom gradu (Portu) i spoznati istinsku granicu između igara umjetnosti i života. Ili kako s ludim, a diskretnim majstorstvom prikazati trku crvene boje u pedesetak kadrova svakodnevice u dokumentarcu o pripadniku neoimpresionizma, otkrivajući snažan formalni senzibilitet i humor. Uz izuzetnu ljepotu slika i zapanjujuću viziju snimateljskih i montažnih mogućnosti, de Oliveira u svim svojim filmovima iskazuje duboki osjećaj kulture i umjetnosti, njihova mjesta u svakodnevnom životu i zajedničkom sjećanju. Ukratko, on je veliki, neusporediv umjetnik i povrh svega istinski civiliziran čovjek, hipersvjestan i prestrašen završetkom svoje civilizacije, time što će njegova zemlja podleći Europi, a Europa je najkraći put za Ameriku (prisjetite se monologa starije seljakinje u *Putovanju do početka svijeta* [*Viagem ao Princípio do Mundo*, 1996.], ili komične inscenacije *Misterije Pasije* u malome selu, u filmu *Isusova muka* [*Acto de Primavera*, 1963.]). Godard do civilizacije dolazi preko kulture, a kod de Oliveire kultura prirodno nastaje iz civilizacije. Uzgred, Godard, "destabilizator" *par excellence*, našao se u neprilici tijekom intervjua s duhovitim i tvrdoglavim de Oliveirom. Intervju je potaknula de Oliveirina želja da upozna Deleuzea (teško bolesnog), kako bi ga pitao što misli pod koncepcijom Vremena i kako to povezuje s njegovim filmovima.

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

Za razliku od stvarnog života, život gledatelja ili kritičara ne prisiljava na biranje. Zato možete voljeti umjetnosti više

od života, tako je strašno birati. Ali, kada bih to zaista morao, stavio bih de Oliveiru ispred Cassavetesa; civilizaciju i njezine bolesti ispred tijela i njegovih bolesti. Zato što tijelo ostaje u srcu civilizacije – ne može to izbjeći – ali obrnuto nije moguće.

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

Mogao sam odgovoriti i drugačije. Mogao sam vam govoriti, (s ukupnim efektom generacija i individualnosti) koliko mi je moja stara ljubav za holivudskim filmom onemogućila otvorenije prihvaćanje novijih američkih filmova. Razdoblje studijskog sustava, od prestanka osvajanja Zapada do početka rata u Vijetnamu, bilo je jedino doba u kojem je Amerika bila civilizirana zemlja, kada se još mogla potvrditi, bez obzira na sav ideološki teret, kao jedna od zemalja, prije nego što je postala nesnosni zakon za sve ostale. Američki film danas premoćno vlada vrlinom tehnologije i novca, unatoč Monte Hellmanu, unatoč Ferrari, unatoč Timu Burtonu, unatoč *Mrtvom čovjeku* (koji je Jonathan s pravom spomenuo). Mogao sam vas pitati koliko i kako ta nova logika filmske strasti koju nastojite pobuditi djeluje (ili ne) na vašu predodžbu o onim filmašima koje ću nazvati, uprkos svemu, transcendentnim – onima koji su dosegli razinu vrhunskih i nedostižnih figura i koje gotovo ne spominjete, kao da više ne pripadaju istome svijetu (i sâm sam često imao takav strašni dojam): F. W. Murnau, Dreyer (od *Vampira* [*Vampyr*, 1932.] do *Gertrud* [1964.]), Buster Keaton, Fritz Lang, Hitchcock, Josef von Sternberg, Yasujiro Ozu, Mizoguchi, Bergman u *Personi* [1966.], Ritwik Ghatak, Bresson (uprkos Kentu, uprkos Nicole...). Mogao sam vam ponovno reći kako sam uvijek osjećao istinsku bliskost s filmom koji je preuzeo dužnost da govori o stanju svijeta, poput mnogih isječaka civilizacije: od *Noći i magle* [*Nuit et brouillard*, 1955.], do Strauba i Huillet, od Markerovih filmova eseja do *Vedroga znanja* [*Le Gai Savoir*, 1968.], od Kamiona [*Le Camion*, 1977.] do *Ludwigova kuhara* [*Theodor Hierneis oder Wie man ehem. Hofkoch wird*, 1973.] i do, najpreciznije, *Moći govora*

[*Puissance de la parole*, 1988.] Mislim na dokumentarnu istinu i fikciju, koja danas ponovno otkriva sebe nasuprot brbljajuće tišine televizije. Trebamo tekst kao i sliku, glas kao i tijelo. Zajedno čine figuru. Možda će slika Roucha, koju je Adrian toliko živo predočio, a Nicole ponovno prizvala, poslužiti kao nadopuna vašim pismima, iznova uspostaviti tijelo poučeno diskursom. Napokon, mogao sam vam reći kako danas smatram nevjerojatno zanimljivim, estetički i antropološki, cjelokupni “film prolaza” (imenovao sam ga “među-slike”) koji prepoznaje ne samo esencijalnu nečistoću filma, nego i mnogo veću nečistoću koja bi mogla otići tako daleko da promijeni i samo ideju o njemu te ga, daleko od “smrti”, stavi u budućnost prošlosti, između fotografije, slikarstva, pisanja, glazbe (zajedno s nekim eksperimentalnim djelima, posebno videoradovima i tehnološkim efektima velikih američkih filmova, kompjutorskom animacijom – priznajem da sam bio dirnut Alexovim pismom koje gotovo završava s IMAX-om, njegovom referencijom na Jeffa Walla, te svjedoči o nesigurnim stanjima koja će doći). *Immemory*, Markerovim riječima; svo sjećanje svijeta, beskonačno i svuda, uvijek pruža više i manje od filma.

Povjeravam vam ove fragmente osobne povijesti. Tako vam poručujem da su me vaša pisma dirnula, jednako kao i zainteresirala. Jonathana poznajem već dvadeset godina, Nicole već dulje vrijeme, Alexa i Kenta odnedavno, a Adriana samo preko povremenih tekstova. Jasno je da ova vrsta vježbe, pod krinkom obraćanja drugima, završava vraćanjem svakoga od nas samome sebi. Svatko od nas u uredništvu *Trafica* mogao je napisati pismo, koje bismo mogli, barem mislim, dovoljno mnogo ili malo smatrati mojim. S velikom naklonošću, zahvaljujem vam što ste bili, preko nas, “među-pisma”³² i Jonathanu, našem vjernom prometniku, što je otvorio ovo kretanje.

Raymond

Pisma su objavljena u filmskom časopisu *Trafic* #24, u jesen 1997. pod naslovom *Movie mutations: correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez et Raymond Bellour*, te kao prvo poglavlje knjige *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, “Letters from (and to) Some Children of 1960: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez and Raymond Bellour” (str. 1-34), ur. Jonathan Rosenbaum i Adrian Martin, BFI, 2003.

Prva verzija prijevoda je emitirana u radio emisiji *Dnevnic i pisma* Danijela Dragojevića na Trećem programu Hrvatskog radija, 2004. godine, a druga verzija objavljena je u časopisu *Up&Underground* br. 9/10, 2005./06.

Prevela i uredila Tanja Vrvilo.

TRAFFIC



■ **Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez et Raymond**

Bellour *Movie mutations : correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante* ■ **Jean-Louis Comolli** *Comment filmer l'ennemi?* ■

Avi Mograbi *Reconstructions, créations* ■ **Hervé Guibert** *Comment fabriquer une étoile* ■ **Anne-Cécile Guilbard** *L'imagerie fantôme d'Hervé Guibert* ■

Shiguéhiko Hasumi *L'arbre mort et le jeu de la flûte* ■

Alain Renoir *Jean Renoir, conteur d'histoires* ■ **Hans Mayer** *Figaro*

1939 ■ **Janet Bergstrom** *Le compromis*

du rêve ■ **Jean Douchet** *Les fenêtres de*

chez Renoir ■ **Daniel Percheron** *Les rêves*

d'Hercule ■ **Eric de Kuyper** *Le corps,*

fabrication Hollywood ■ **Ezra Pound** *Lettre*

de Paris ■

24

HIVER 1997

REVUE DE CINÉMA. P.O.L





Mozaik u povjerenju // Mosaik im Vertrauen // Mosaic in Confidence, Peter Kubelka, 1955. © sixpackfilm

VIZUALNI KOLEGIJ

PROGRAM:

ALEXANDER HORWATH

AUSTRIJSKA FILMSKA AVANGARDA

SUPERKINEMATOGRAFIJA

PETERA TSCHERKASSKYJA

ZAGREB, 28. - 29. LIPNJA 2006.

ALEXANDER HORWATH:

Austrijska filmska avangarda // Austrian Avant-garde Film

P1 Film/Govori/Mnoge/Jezike // Film/Spricht/Viele/sprachen // Film/Speaks/Many/Languages // Gustav Deutsch, 1995. // 35-mm, boja, zvuk, 1'

Adebar // Peter Kubelka, 1957. // 35-mm, c/b, zvuk, 1'30"

Schwechater // Peter Kubelka, 1958. // 35-mm, boja, zvuk, 1'

Arnulf Rainer // Peter Kubelka, 1958.-60. // 35-mm, c/b, zvuk, 6'30"

3/60 Drveće u jesen // 3/60 Bäume im Herbst // 3/60 Trees in Autumn // Kurt Kren, 1960. // 16-mm, c/b, zvuk, 5'

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, boja, nijemi, 4'

Bodybuilding // Ernst Schmidt Jr., 1965.-66. // 16-mm, boja, zvuk, 9'

...Remote...Remote... // Valie Export, 1973. // 16-mm, boja, zvuk, 12'

31/75 Azil // 31/75 Asyl // 31/75 Asylum // Kurt Kren, 1975. // 16-mm, boja, nijemi, 8'30"

Pasaži // Passagen // Passages // Lisl Ponger, 1996. // 35-mm, boja, zvuk, 12'

Alone. Life Wastes Andy Hardy // Martin Arnold, 1998., 16mm, c/b, zvuk, 15'

Copy Shop // Virgil Widrich, 2001. // 35-mm, c/b, zvuk, 12'

Superkinematografija Petera Tscherkasskyja // Supercinematography by Peter Tscherkassky

P2 Puštanje krvi // Aderlaß // Bloodletting // Peter Tscherkassky, 1981. // 16-mm, boja, zvuk, 11'

Praznični film // Urlaubsfilm // Holiday Movie // Peter Tscherkassky, 1983. // 16-mm, boja, zvuk, 9:15'

Freeze Frame // Peter Tscherkassky, 1983. // 16-mm, boja, zvuk, 9'38"

Motion Picture // Peter Tscherkassky, 1984. // 16-mm, c/b, nijemi, 3'23"

Manufraktura // Manufraktur // Manufacture // Peter Tscherkassky, 1985. // 35-mm, c/b, zvuk, 2'54"

Shot-Countershot // Peter Tscherkassky, 1987. // 16-mm, c/b, nijemi, 22"

Parallel Space: Inter-View // Peter Tscherkassky, 1992. // 16-mm, c/b, zvuk, 18'20"

Happy-End // Peter Tscherkassky, 1996. // 35-mm, boja, zvuk, 10'56"

L'Arrivée // Peter Tscherkassky, 1996. // 35-mm sinemaskop, c/b, zvuk, 2'9"

Outer Space // Peter Tscherkassky, 1999. // 35-mm sinemaskop, c/b, zvuk, 9'58''

Instructions for a Light and Sound Machine // Peter Tscherkassky, 2005. // 35-mm sinemaskop, c/b, zvuk, 17'

Dva programa Alexandera Horwatha o austrijskoj filmskoj avangardi s predavanjima i filmskim projekcijama odvijala su se 28. i 29. lipnja 2006. u MM centru SC-a u sklopu projekta VIZUALNI KOLEGIJ, koji su pokrenuli Petar Milat i Tanja Vrvilo u Multimedijalnom institutu (MI2) MaMa, 2004.



FILMSKE MUTACIJE: I. FESTIVAL
NEVIDLJIVOG FILMA

PROGRAMSKE LISTE:
JONATHAN ROSENBAUM
ADRIAN MARTIN
ALEXANDER HORWATH
NICOLE BRENEZ
RAYMOND BELLOUR

ZAGREB, 09. - 14. SRPNJA 2007.

JONATHAN ROSENBAUM:

- P1 Mrtav čovjek // Dead Man // Jim Jarmusch, 1995. // 35-mm, c/b, zvuk, 120'
- P2 Vjetar će nas nositi // Bad ma ra khahad bord // The Wind Will Carry Us // Abbas Kiarostami, 1999. // 35-mm, boja, zvuk, 118'

RAYMOND BELLOUR:

- P1 Dnevnik Yunbogija // Yunbogi no nikki // Yunbogi's Diary // Oshima Nagisa, 1965. // 16-mm, c/b, zvuk, 24'
- Level five // Chris Marker, 1997. // 35-mm, boja, zvuk, 106'
- P2 Sumrak // Sombre // Philippe Grandrieux, 1998. // 35-mm, boja, zvuk, 112'
- P3 No day off // Eric Khoo, 2006. // video, boja, zvuk, 40'
- P4 Balkanski inventarij // Inventario Balcanico // Balkan Inventory // Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, 2000. // 35-mm, c/b + boja, zvuk, 63'

ADRIAN MARTIN:

- P1 Obični ljubavnici // Les Amants réguliers // Regular Lovers // Philippe Garrel, 2005. // 35-mm, boja, zvuk, 178'
- P2 Dani na selu // Dias de campo // Days in the Country // Raúl Ruiz, 2004. // 35-mm, boja, zvuk, 90'

NICOLE BRENEZ:

Tretman lumpenproletarijata u avangardnom filmu // Traitement du Lumpenproletariat par le cinema d'avant-garde // The Treatment of the Lumpenproletariat in Avant-garde Cinema

- P1 Loš film // Nappun yeonghwa // Bad Movie // Jang Sun-Woo, 1997. //, DV/35-mm, boja, zvuk, 120'
- P2 Štrajk // Statchka // Strike // S. M. Ejzenštejn, 1925. // 35-mm, c/b, nijemi, 82' (isječak)
- Samo sati // Nothing But Time // Rien que les heures // Alberto Cavalcanti, 1926. // 35-mm, c/b, nijemi, 42' (isječak)
- Ansikten i skugga // Faces in the Shadows // Lica u sjeni // Peter Weiss, 1956. // 16-mm, c/b, zvuk, 14',
- La tierra quema // The Land Burns // Zemlja gori // Raymundo Gleyzer, 1964. // 16-mm, c/b, zvuk, 12'
- Oskar Langenfeld. 12 mal // Oskar Langenfeld. 12 times // Oskar Langenfeld 12 puta, Holger Meins, 1966. // 16-mm, c/b, zvuk, 13'
- Ali u zemlji čudesa // Ali au pays des merveilles // Ali in the Land of Wonders // Djouhra Aboud, Alain Bonnamy, 1975. // 16-mm, c/b + boja, zvuk, 55' (isječak)
- Odmazda za Rodneyja // Looting for Rodney // Ken Jacobs, 1994.-1995. // 16-mm, c+b + boja, zvuk, 3D, 3'
- Embargo // Mounir Fatmi, 1997. // video, boja, zvuk, 7'30''
- Leftfield, Afrika Shox // Chris Cunningham // Afrika Bambaataa, 1998. // 35-mm, boja, zvuk, 6'
- Slatki bezdan // La Douceur dans l'abîme // The Sweetness of Abyss // Jérôme Schlomoff - François Bon, 1999. // video, c/b + boja, 52' (isječak)

Sleep Now in the Fire // Michael Moore // Rage Against The Machine, 1999. // video, boja, zvuk, 4'

WWW.WEBCAM // Lionel Soukaz, 2005. // video, boja, 45' (isječak)

Rugby Boyz // Khavn de la Cruz, 2005. // zvuk, boja, 4'

P3 Bejrutska trilogija // The Beirut Trilogy

Kod nas u Bejrutu // Chez nous à Beyrouth // At Home in Beirut // Waël Nouredine, 2002. // video, boja, zvuk, 16'

Ça sera beau - From Beirut With Love // Waël Nouredine, 2005. // Super 16-mm, boja, zvuk, 30'

July Trip // Waël Nouredine, 2007. // 35-mm, boja, zvuk, 35'

ALEXANDER HORWATH:

P1 Film // A Movie // Bruce Conner, 1958. // 16-mm, c/b, zvuk, 11'

Svijet Zrcalo Kino // Welt Spiegel Kino // World Mirror Cinema - 1. dio // Gustav Deutsch, 2005. // 35-mm, c/b, 30'

Zemlja mrtvih // Land of the Dead // George A. Romero, 2005., 35-mm // boja, zvuk, 92 min

P2 00/65 Brus vam želi svoj Božić // 00/65 Brus wünscht Euch seine Weihnacht // 00/65 Brus Wishes His Christmas on You // Kurt Kren, 1965. // 16-mm, c/b, nijemi, 3'

Tajanstveni predmet u podne // Dogfar nai mae marn // Mysterious Object at Noon // Apichatpong Weerasethakul, 2000. // video (16-mm), crno-bijeli, 83'

TANJA VRVILO:

P1 KEN JACOBS: Performans Nervne laterne magice // A Nervous Magic Lantern Performance // Ken Jacobs & Flo Jacobs, 2007., c/b + boja, zvuk, 60'

P2 Star Spangled to Death // Ken Jacobs, 2003. // video (found footage), c/b + boja, zvuk, 402'

P3 Meksiko, zamrznuta revolucija // México, la revolution congelada // Mexico, The Frozen Revolution, 1973. // video, boja, zvuk, 63'

Izdajice // Los Traidores // The Traitors // Raymundo Gleyzer, 1971., boja, zvuk, 113'

P4 Novi život // La vie nouvelle // A New Life, Philippe Grandrieux, 2002. // 35-mm, boja, zvuk, 102'

Predavanja i filmske projekcije: kino Tuškanac, Akademija dramske umjetnosti, Akademija likovnih umjetnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Organizatori: Bijeli val, Hrvatski filmski savez, Community Art

Producent festivala-simpozija: Nikola Devčić

Umjetnička direktorica: Tanja Vrvilo

Kustosi filmološkog programa: Tanja Vrvilo, Alexander Horwath, Nicole Brenez, Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Adrian Martin, Kent Jones*

Stručni suradnici: Ivan Ladislav Galeta, Hrvoje Turković, Tomislav Brlek

Sudionici: Ken Jacobs, Flo Jacobs, Philippe Grandrieux, Juana Sapire, Alexander Horwath, Nicole Brenez, Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Adrian Martin

* Kent Jones nije mogao sudjelovati, u njegovom su programu trebala biti dva filma Darežana Omirbajeva: Kardiogram // Kardiogramma, 1995., 75' i Killer, 1998., 80'

09. 07. 2007.	10. 07. 2007.	11. 07. 2007.	12. 07. 2007.	13. 07. 2007.	14. 07. 2007.
<p>12:00 Gostovanje kulturnog autora američkog underground filma Kena Jacobsa na Akademiji likovne umjetnosti</p>	<p>12:00 Gostujuće predavanje filmologa Raymonda Belloura, Adriana Martina i Jonathana Rosenbauma na Filozofskom fakultetu</p>	<p>12:00 Hrvoje Turković: Kratki prikaz domaćeg eksperimentalnog filma Razgovor: Jonathan Rosenbaum, Ken Jacobs, Adrian Martin, Philippe Grandrieux, Juane Sapire Predstavljanje časopisa Up&Underground</p>	<p>12:00 Razgovor: Juana Sapire o filmskom aktivizmu Raymunda Gleyzera (I) <i>México, la revolución congelada / Meksiko, zamrznuta revolucija, 1973., boja, 63'</i> + etnografski filmovi</p>	<p>12:00 Razgovor: Wael Nouredinne, Nicole Brenez <i>Bejrutska trilogija WAËLA NOUREDDINEA:</i> <i>Chez nous à Beyrouth, 2002., 16' (Beta)</i> <i>Ça sera beau - From Beirut With Love, 2005, 30' (Beta)</i> <i>July Trip, 2006, 35', 35-mm</i></p>	<p>12:00 Razgovor: Juana Sapire o filmskom aktivizmu Raymunda Gleyzera (II) <i>Los Traidores / Izdajice, 1972., boja, 113'</i> + politički filmovi</p>
<p>16:00 Predavanje/razgovor Program Raymonda Belloura (I) Nagisa Oshima, <i>Yunbogi no nikki / Dnevnik Yunbogija, 1965., 24', 16-mm</i> Chris Marker, <i>Level five, 1997., 106', 35-mm</i></p>	<p>16:00 Predavanje/razgovor Razgovor: Philippe Grandrieux, Raymond Bellour, Adrian Martin i Jonathan Rosenbaum Philippe Grandrieux, <i>La vie nouvelle / Novi život, 2002., 102', 35-mm</i></p>	<p>16:00 Predavanje/razgovor Program Adriana Martina (I) Raúl Ruiz, <i>Dias de campo / Dani na selu, 2004, 90', 35-mm</i> 18:00 Predavanje/razgovor Program Raymonda Belloura (III) Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, <i>Inventario Balcanico, 2000., 63', 35-mm</i></p>	<p>16:00 Predavanje/razgovor Program Jonathana Rosenbauma (I) Abbas Kiarostami, <i>Bad ma ra khaad bord / Vjetar će nas nositi, 1999., 118', 35-mm</i></p>	<p>16:00 Predavanje/razgovor Program Alexandra Horwatha (II) Kurt Kren, <i>00/65 Brus wünscht Euch seine Weihnacht, 1965., 16-mm, crno-bijeli, nijemi, 3'</i> Apichatpong Weerasethakul, <i>Dogfar nai mae marn / Mysterious Object at Noon, 2000., video (16-mm), crno-bijeli, 83'</i></p>	<p>16:00 Predavanje/razgovor Program Nicole Brenez (II) Tretman lumpenproletarijata u avangardnom filmu (*) 19:00 Ken Jacobs, <i>A Nervous Magic Lantern Performance</i></p>
<p>20:00 OTVORENJE FILMSKIH MUTACIJA: FESTIVALA NEVIDLJIVOG FILMA Predavanje/razgovor Program Jonathana Rosenbauma (I) Jim Jarmusch, <i>Dead Man / Mrtav čovjek, 1995. 120', 35-mm</i></p>	<p>20:00 Predavanje/razgovor Program Raymonda Belloura (II) Eric Khoo, <i>No day off, 2006., 40', video</i> Philippe Grandrieux, <i>Sombre, 1998., 112', 35-mm</i></p>	<p>20:00 Predavanje/razgovor Program Adriana Martina (II) Philippe Garrel, <i>Les Amants réguliers / Obični ljubavnici, 2005., 178', 35-mm</i></p>	<p>20:00 Predavanje/razgovor Program Alexandra Horwatha (I) Bruce Conner, <i>A Movie / Film, 1958., 16-mm, crno-bijeli, 11'</i> Gustav Deutsch, <i>Welt Spiegel Kino, 1. dio, 2005., 35mm, crno-bijeli, 30'</i> George A. Romero, <i>Land of the Dead / Zemlja mrtvih, 2005., 35-mm, boja, 92 min</i></p>	<p>20:00 Predavanje/razgovor Program Nicole Brenez (I) Tretman lumpenproletarijata u avangardnom filmu Jang Sun-Woo, <i>Nappun yeonghwa / Loš film, Koreja, 1997., 144', 35-mm, boja</i></p>	<p>20:00 Predavanje/razgovor Ken Jacobs, <i>Star Spangled to Death, video, 2003., 402'</i></p>
<p>(*) 14. 07. 2007., 16:00 Program Nicole Brenez (II)</p> <p>S. M. Ejzenštejn, <i>Štrajk (Stachka), SSSR, 1925., 82', 35-mm, crno-bijeli (isječci)</i></p>	<p>Alberto Cavalcanti, <i>Samo sati (Rien que les heures), Francuska, 1926., 42', 35-mm, crno-bijeli (isječci)</i> Peter Weiss, <i>Ansikten i skugga / Lica u sjeni, Švedska, 1956., 14', 16-mm, crno-bijeli</i></p>	<p>Raymundo Gleyzer, <i>La Tierra quemada / Zemlja gori, Argentina/Brazil, 1964., 12', 16-mm, crno-bijeli</i> Holger Meins, <i>Oskar Langenfeld. 12 mal, BRD, 1966., 13', 16-mm, crno-bijeli</i> Djohra Aboud, Alain Bonnamy, <i>Ali au pays des merveilles, Francuska, 1975., 55', 16-mm, boja/crno-bijeli (isječci)</i></p>	<p>Ken Jacobs, <i>Looting for Rodney, SAD, 1994.-1995., 3', 16-mm, crno-bijeli/boja, 3D</i> Mounir Fatmi, <i>Embargo, Maroko, 1997., 7'30, video, boja</i></p>	<p>Chris Cunningham / Afrika Bambaataa / Leftfield, <i>Afrika Shox, SAD, 1998., 6', 35-mm, boja</i> Michael Moore / Rage Against The Machine, <i>Sleep Now in the Fire, SAD, 1999., 4', video, boja</i></p>	<p>Jérôme Schlomoff – François Bon, <i>La Douceur dans l'abîme, Francuska, 1999., 52', video, crno-bijeli/boja (isječci)</i> Khavn, <i>Rugby Boyz, P, 2005., 4'</i> Lionel Soukaz, http://WWW.WEBCAM, Francuska, 2005., 45', video, boja (isječak)</p>

DOLAZIMO IZDALEKA, A OTIĆI ĆEMO JOŠ DALJE OLAF MÖLLER

Jonathan Rosenbaum (SAD) pokrenuo je 1997. godine eksperiment/istraživanje suvremene – neki bi rekli: nove – filmofilije pozvavši četiri pažljivo odabrana sudionika – Adriana Martina (Australija), Kenta Jonesa (SAD), Alexandera Horwatha (Austrija) i Nicole Brenez (Francuska) – da napišu pisma u kojima će proanalizirati svoju filmofiliju – i svoj život s filmofilijom. Oni su to i učinili, najčešće na autobiografski, pomalo ispovjednički način. Nitko od odabranika nije napisao: ja nisam filmofil. Toj razmjeni (zapravo: štafeti, s obzirom da pisma nisu napisana istovremeno, već jedno za drugim) pridodni su uvod i epilog koje su napisali Rosenbaum, odnosno Raymond Bellour (Francuska).

Tih šest tekstova, pod zajedničkim nazivom *Filmske mutacije*, po prvi je put objavljeno (na francuskom) u *Traficu* br. 24; uslijedili su i prijevodi na nizozemski, njemački, talijanski i engleski jezik, kao i dugi niz pisama koje je 2002. godine potaknuo BAFICI (te su stoga originalno objavljena na španjolskom jeziku, zajedno s originalnih šest pisama, u knjižici pod nazivom *Movie Mutations: Cartas de Cine*), s daljnjim promišljanjima dvoje originalnih mutanata, Martina i Brenez, kao i dvoje novih sudionika, Quintina (Argentina) i Marka Peransona (Kanada), te opet sa završnim napomenama Rosenbauma. Ta dva niza pisama danas predstavljaju okvir za zbornik tekstova – od kojih su mnogi također dio nekih rasprava – pod nazivom *Filmske mutacije. Promjenjivo lice svjetske filmofilije (Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia)*, koje su 2003. godine Rosenbaum i Martin uredili, a *bfi* objavio.

Od pojave tog projekta, dogodilo se nekoliko stvari, koje su sve na ovaj ili onaj način povezane s *Filmskim mutacijama*: Rosenbaum je objavio još jednu knjigu svojih tekstova, *Esencijalni film. O nužnosti filmskih kanona (Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons)*, John Hopkins UP; 2004.), koja nudi svojevrсни popis prijedloga 1000 filmova koje je prozvao *Osobni kanon*; *Trafic* je u svojem opsežnom pedesetom broju postavio pitanje: “Qu'est-ce que le cinéma?”, a odgovore je dobio i od autora povezanih s projektom *Filmskih mutacija*: Rosenbauma, Martina, Jonesa i Brenez; obilježavajući svoju 40. obljetnicu, Austrijski filmski muzej, zajedno sa Synema – Gesellschaft für Film und Medien,

u travnju 2004. godine organizirao je međunarodnu konferenciju pod nazivom “Pisanje/Film/Povijest – Filmofilija i kanonizacija” (“Writing/Film/History – Cinephilia and Canonization”): nekoliko mjeseci kasnije, isti je filmski muzej prikazao program “Utopijski film. 100 prijedloga” (“Utopia Cinema. 100 Suggestions”), još jedan esej o kanonizaciji.

Rosenbaum je na bečkoj konferenciji održao predavanje, a isto sam učinio i ja. Rosenbaum se pozabavio temom *Povijest filma i filmska kritika na filmu: francuski novi val (Film History and Film Criticism on Film: The French New Wave)*; ja sam izrazio svoju frustriranost dominantnim diskursom, njegovom vizijom kao i praksom filmofilije – govorio sam o sudaranju o zidove dogmi koji se postojano pretvaraju u aksiome, o tome koliko je teško izmijeniti način na koji ljudi razmišljaju o filmu, o strukturama moći koje postoje, a koje se rijetko spominju, itd. Ovaj je tekst proizašao iz tog predavanja koje je, usput, nosilo naziv *Cui Bono?*

Razmotrimo prije svega Rosenbaumovu osnovnu ideju koja leži u pozadini *Filmskih mutacija*: postoji mlađa generacija filmofila koji su kritičari, selektori, i/ili učitelji (svi mutanti pripadaju barem dvjema od tih triju skupina); četvero odabranih – kao što knjiga dokazuje: ima ih više – navodno mijenjaju način na koji ljudi gledaju filmove i razmišljaju o njima; također, nalaze se na sve važnijim, odnosno utjecajnijim, pozicijama. Stoga se doima sasvim razumnim započeti dijalog s njima, vidjeti u čemu se slažemo, a u čemu ne slažemo.

Generacijski gledano, Rosenbaum i Bellour pripadaju “Film-je-mrtav” generaciji; originalni mutanti, dakle, pripadaju “video”-generaciji za koju film ne predstavlja *unio mystica*, već samo jednu opciju, jedan stav; dvije kasnije pridošlice, Quentin i Peranson, po godištu im ne pripadaju; jedan je desetak godina stariji, a drugi desetak godina mlađi od originalnih mutanata. Još nešto valja spomenuti: Quentin je jedini mutant iz zemlje koja ne pripada onomu što se mora nazvati zapadnim kulturnim kontekstom.

Glavni kriterij odabira mutanata bio je – po klasičnom filmofilmskom običaju koji ima kompulzivnu potrebu definirati tko je naš, a tko nije – zajednički ukus koji se ne suprotstavlja dominantnom diskursu, već ga čak i podržava (Kiarostami, itd.), kao i njegovu povijest (*Cahiers di Cinéma*, novi val, itd.): John Cassavetes, Philippe Garrel, Chantal Akerman, Jean Eustache, Monte Hellman, Abel Ferrara, itd... Podjednako je važno da ne dolaze svi iz istog dijela svijeta. Dakle: dolaze odasvud, a opet svi vole, uglavnom, iste stvari.

Zbog čega sve to izgleda kao primjer za ideju koju Rosenbaum gaji: “(...) globalni sinkronicitet: simultana pojava na prvi pogled istih

ukusa, stilova i/ili tema u različitim dijelovima svijeta, bez dokaza da te zajedničke i sinkronizirane osobine međusobno utječu jedna na drugu – što sve sugerira globalno iskustvo koje još nije adekvatno identificirano”. Pa, s obzirom da sedmero od osmero sudionika dolazi iz zapadnog kulturnog konteksta, to i nije pretjerano iznenađenje, dok osmi dolazi iz zemlje čiji je barem glavni grad poznat po svojem kozmopolitskom duhu (da ne govorim da je njegova kultura općenito definirana zapadnjačkim tradicijama). I: četvero od osmero dolazi iz zemalja u kojima se govori engleskim jezikom (uz iznimku Quebeca), a dvoje iz Francuske, dok Quentin tečno govori i engleski i francuski, a Horwath barem engleski (iako su obojica svoje tekstove napisali na materinjem jeziku). U biti, u tome je mala uloga “zajedničkog globalnog iskustva”, a velika kultura i jezika. Ovdje moramo razmotriti nešto drugo: da postoji više ljudi s pasivnim znanjem nekog jezika nego aktivnim – što znači: mnogi koji se teško mogu izraziti na engleskom i/ili francuskom ipak ih mogu čitati i razumijevati. Neravnoteža je zapanjujuća.

Adrian Martin dotiče se pitanja jezika kada, u svojem drugom pismu, govori o tome koliko se mnogo zapadne (u osnovi francuske i američke) filmske kritike i teorije prevodi na “ostale” jezike, a koliko se malo “njihovih” tekstova prevodi na “naše” jezike (što opet uglavnom znači engleski i francuski), i to je šteta. Dobro. Ali što to znači, odnosno, što bi razumna promjena podrazumijevala? 1. Na potpuno materijalističkoj razini: riječ je o velikom financijskom ulaganju s obzirom da su prevoditelji za “stranije” jezike skupi; evo primjera: tekst nekog iranskog kritičara napisanog na perzijskom jeziku koji bi se trebao prevesti na engleski izdavača stoji nekoliko puta više nego tekst autora, ne nužno Iranca, koji se može izraziti na engleskom. 2. Ali prije nego što stignemo do toga: kako ćete pronaći i odabrati tog iranskog kritičara koji piše na perzijskom? Dakle, netko ovdje mora govoriti taj jezik kako bi skrenuo pozornost baš na tog kritičara. 3. Ali što ako je taj kritičar/znanstvenik/“specijalist”/štogod neortodoksnog uma, odnosno netko tko nije 100% na partijskoj liniji dominantnog diskursa i možda odabere nekog iranskog kritičara koji hvali, primjerice, Bahrama Bayzaija umjesto Abbasa Kiarostamija – bi li zapadni kulturni kontekst bio dovoljno tolerantan da pruži prostor tom kritičaru i njegovim razmišljanjima? (Kao ipak ne-nevažni dodatak: kako se taj nekonformist našao u položaju da ga ljudi pitaju za savjet?) I 4., je li zapadnjački kulturni kontekst spreman prihvatiti te razlike i uključiti ih u svoje rasprave, i je li spreman na suživot s vjerojatno očiglednim kontradikcijama?

Još jedna neravnopravnost u *Filmskim mutacijama*: dok se pet od dvanaest poglavlja knjige bavi azijskim filmom, u knjizi nema ništa

o afričkom filmu – gotovo ništa o latinoameričkom – i jedva nešto o srednjeeuropskom i istočnoeuropskom filmu; toliko o “globalnom”. Čini se da to jednostavno nisu teme o kojima mudri filmofili danas pišu...

Također, samo je jedan autor tekstova iz Azije, Shigehiko Hasumi, (u redu, nemojmo zaboraviti Mehrnaz Saeed-Vafu, premda njezin rad na temu razmjene između Rosenbauma i Kiarostamija smatraju toliko nebitnim da ga navode samo u zagradi...).

Hasumi je koautor četvrtog poglavlja koje se sastoji od eksperimenta u “globalnim sinkronicitetima” između Yasuza Masumure i nekoliko američkih osobnjaka, pripadnika otprilike iste generacije: Samuela Fullera, Nicholasa Raya, Franka Tashlina, Douglasa Sirka. Hasumi je trebao proanalizirati japanstvo Howarda Hawksa, ali zapravo to nije učinio. Nije ni čudo: Hasumi je vjerojatno bio najgori mogući izbor za taj projekt s obzirom da u Japanu predstavlja nešto poput oca postmoderne filmske teorije; jednostavno rečeno: Hasumija zanima što je na način francuskog filmofila američko kod Masahira Makina, a ne što je japansko kod Howarda Hawksa (usput, Tadao Sato vjerojatno bi bio mnogo pametniji izbor za takvu razmjenu pisama – tu postoji i jedan problem: mislim da mu se engleski nije ništa popravio u posljednje vrijeme; također, Sato pripada starijoj generaciji u odnosu na Rosenbauma i Hasumija što je moglo dodatno pomutiti situaciju). Četvrto poglavlje posebno je zanimljivo stoga što je riječ, s Rosenbaumove strane, o nečemu što nalikuje na auto-destrukciju projekta *Filmskih mutacija*: Rosenbaum shvaća da njegovo kroz-kulturalno čitanje funkcionira samo na površini.

A to je ovdje ključna riječ: površina. Na neki je način suvremena filmofilija kult univerzalne površine čiji je jedan od najpotentnijih izraza jedna osobita filmofilmska praksa: gledanje filmova bez podnaslova, čak i onih na jezicima o kojima nemate pojma (iz praktičnih razloga, zanemarit ćemo problem nahsinkronizacije). Ta praksa, što se filmofilmske mitologije tiče, potječe od Henrija Langloisa i njegove legendarne programske prakse prikazivanja svega i to na najjednostavniji način, što je prilično često podrazumijevalo kopije bez podnaslova. Langlois i njegovi učenici smatrali su da će se filmovi moći razumjeti kroz sliku, a ne riječi – nijemi film ih je to naučio, odnosno barem su oni to tako shvatili. Ili da budem precizniji: vjerovali su da postoji jezik slika i pokreta koji je važniji od jezika riječi. U to su im vrijeme riječi vjerojatno značile “manipulaciju”, odnosno “agitaciju” – naravno, suvremene riječi, a ne rečenice i poglavlja iz velikih klasika u kojima su tražili nadahnuće... Jedan drugi filmofilmski mit govori o problemima s engleskim jezikom kod novovalovaca, što ih

je primoralo da pažljivije gledaju sliku i “opipavanjem” ulaze u film, s obzirom da nisu mogli pratiti dijaloge. Koncept mizanscene također je povezan s time da se gledatelju omogući da film shvati bez da nužno razumije jezik. Kao što je Rivette to polemički istaknuo: jezik potreban da se shvati Mizoguchija nije japanski, već jezik mizanscene. Osobno i podjednako polemički govoreći, mislim da je to potpuno sranje, ali cijenim plemenitu ideju koja iza toga stoji: za Rivetta mizanscena je bila esperanto mehano-objektivno promatranog svijeta, univerzalistički idiom. Ali zašto bi se neki Japanac ili pripadnik naroda Fang zanimao za univerzalizam kada to ima malo ili nimalo veze s njegovom vlastitom kulturom?

Filmofilmstvo utemeljeno na ideji/idealu mizanscene može opisati samo “sekundarnu realnost” filma, a to je sama površina, odnosno, može samo na “apstraktno humanistički” način shvatiti sliku, zvukove i ritmove. Gubi se “primarna realnost” koja predstavlja bit filma u njegovom kulturnom kontekstu, a s time i svaka mogućnost za pogreške i nesporazume – po Goetheu, jedino ono što ujedinjuje čovječanstvo.

Taj se problem također nalazi i u srži rasprave Kenta Jonesa o Tsai Ming-liangu, koja je u svojoj prvoj polovini zapravo polemika protiv kulture specijalista koja, po njegovom mišljenju, ograničava pristup filmovima iz “stranijih” dijelova svijeta time što neprestano ističe kako ih ne možemo razumjeti bez kvalitetnih uputa. Jones se, opet, poziva na jednu drugu klasičnu polemiku, “Nasljeđe T. E. Lawrencea – Napredna politika zapadnih filmskih kritičara na Dalekom istoku” (“The Legacy of T.E. Lawrence – The Forward Policy of Western Film Critics in the Far East”) Stephena Teoa. Premda: Teoa manje zanima pitanje “smiju li zapadnjaci voljeti azijske filmove bez da ih budu sposobni cijeniti zbog onoga što oni jesu”, na što je odgovor potvrđan – ali ne smiju pomisliti kako azijskim filmskim kritičarima mogu govoriti što da misle o vlastitim kinematografijama. Teo se žestoko suprotstavlja načinu na koji se mnogi utjecajni zapadni kritičari ponašaju u Aziji: poput imperijalističkih nasilnika čiji je odnos prema azijskim kolegama jedna velika uvreda. Na kraju svoje *cri de coeur* Teo pred *establishment* zapadnog kulturnog konteksta postavlja izazov: prihvatite azijske filmske kritičare kao ravnopravne, ali drukčije. Inače – što? Teo je svakako svjestan da promjena ovdje može biti samo jednostrana, da zapadni kritičarski *establishment* mora dobrovoljno podijeliti moć koju drži u svojim rukama.

A upravo je to ono što bi *Filmske mutacije* željele zagovarati, ali ne znaju na koji način, a kako bi i znale kada njihova implicitna – a u slučaju

Rosenbauma čak i eksplicitna - ideologija zajedničkog, podijeljenog humanizma, univerzalistički “apstraktni humanizam” uklanja svima potrebu da prihvate sasvim konkretnu nužnost vlastite promjene. Tolerantnost je plemenita, ali se suočena s nužnim promjenama u globalnoj moći filmofilije doima samozadovoljnom - a i o čijoj se tolerantnosti uopće radi?

Rosenbaum tvrdi da je stajalište kako su se “sva važna otkrića u povijesti filma već dogodila drsko i pomalo arogantno”, i ja se svakako s tim slažem, iako to ne bih rekao tako relativno pristojnim riječima. Ipak: u *Filmskim mutacijama* nema niti jednog teksta o “otkriću” - Jones o džingiskanskoj veličini Alija Hamraeva, Eric Cazdyn o revolucionarnoj nježnosti Hanede Sumika ili Christoph Huber o složenosti Giorgia Ferronija svakako bi bili poučniji, a i više bi nas očarali... Umjesto toga, dominantni filmofilski diskurs učvrstio je svoj kulturno-povijesno-politički položaj opetovanim slavljenjem Tsaija, Houa i Kiarostamija - tu knjigu jednostavno ne zanimaju novi pravci i smjerovi: to je “izvješće o stanju nacije” koje glumi da je zapravo “poziv na oružje”.

Pa, Rosenbaum piše o Masumuri - ali kakvo je otkriće autor koji se spominje u praktički svakoj - čak i zapadnoj! - studiji koja se makar samo dotiče japanskog novog vala (da ne spominjemo da je kroz godine čak i ponešto konzervativna Japanska fondacija redovito priređivala retrospektive Masumure)? I, da, imamo još i drugo pismo Nicole Brenez koje predstavlja neku vrstu izvještaja o “otkriću”: otkriću francuske avangarde gdje je val novih autora doveo do “ponovnog otkrića” ranijih praktičara i filmova - čemu ne mogu prigovoriti, osim da Brenezin entuzijazam svakako nadahnjuje, ali... recimo: povemeno možda i previše... Ali, ako ništa drugo: netko barem zauzima čvrsto stajalište.

Ovdje je važno da neka pojava danas dovodi do ponovnog promišljanja prošlosti. Tužno je priznati da je do sada provedeno svega nekoliko sličnih eksperimenata u prosudbi, ponovnom otkrivanju i potvrđivanju iranske i kineske kinematografije, jednako kao što je tek nekoliko raspršenih pokušaja izvršeno s ciljem pronalaženja novog pristupa filmskim kulturama središnje i istočne Europe - od strane dominantnog diskursa, naravno (Eisenschitz i Germani). Ljudi “tamo” obično prilično dobro poznaju vrline i mane vlastitih kinematografija, više su nego spremni podijeliti ih sa svakim koga to zanima (i ne izgleda kao potpuni idiot), a čak su spremni i raspravljati o razlikama u stajalištima; što ostavlja još jedino problem postojanja istinske želje za cjelovitim integriranjem tih filmskih kultura, a ne samo s točke njihovog “otkrivanja”, pri čemu se riskira da će se kanon u tolikoj mjeri izmijeniti da će se pritom

iznenada izgubiti neki od haših” uporišta. Filmske kulture poput iranske i tajvanske (nakon što su srezane na mjeru koju dominantni diskurs može kontrolirati) u kanon su dodane samo kako bi se dobilo na šarolikosti, da tako kažem - jer se ni ne radi o njima, već o nama. Ovo još uvijek nije njihov svijet. Globalna filmofilija tamo završava. Ako je to sve za što je filmofilija sposobna, bolje bi bilo da je i nema. Očekivani gubici mnogo su veći od dobitaka.

Postscript 2010.

Pet godina kasnije još sam nezadovoljan ovim tekstom. Kao prvo: loše je napisan; čestitke svima koji su se uspjeli probiti kroz to nečitljivo kopile. Ovom sam ga prigodom malo preradio - sada bi trebao biti malo tečniji; to je podrazumijevalo i rekonstrukciju nekih odlomaka, kao i izbacivanje pojedinih dijelova - ništa bitno, samo ono što je zamagljivalo argumentaciju (što vrijedi i za sada definitivno izbrisan dio *Fragmenti prekinutog pokušaja* - dodatka originalnoj objavi teksta u *Ekranu* #5-6, 2005.). Osim toga: ne sviđa mi se cijeli ton teksta - riječ je o opreznoj raspravi koja pokušava pružiti potporu i pomoć (na često nametljiv način). Susretljivost nikad nije dobra kod rasprava - rasprave su korisne samo kada su agresivnije od ove kukavice, sigurnije u sebe i usmjerenije prema jednom cilju. Istina je: rasprave se bave odgovorima - mene više zanimaju pitanja i sumnje, dvojbe i nejasnoće, eksperimenti u razlikama... Ipak, problemi o kojima sam pisao ostaju isti, a situacija se promijenila na gore, a ne na bolje - u to je vrijeme (filmska) kulturna klima bila oprezno liberalna, a sada je otvoreno konzervativna, sve usklađenija s općenitim političkim povlačenjem proteklih godina... Međutim, doista ne želim više govoriti o tome - prokleti mi je tekst odnio već dovoljno vremena. A opet, ako je uspio pomoći barem nekolicini ljudi da izraze svoje nezadovoljstvo, pa, cijeli se pothvat isplatio.

We Come from Afar and We Will Go Further, tekst je objavljen u slovenskom filmskom časopisu *Ekran - revija za film in televizijo* (br. 5-6, 2005.) i u katalogu *Filmskih mutacija: IV. Festivala nevidljivog filma*, koji se odvijao od 1. do 5. prosinca 2010. u Zagrebu pod programatskim naslovom *Politike filmskog kustostva*.

preveo Vedran Pavlić

FILMSKE MUTACIJE: IV. FESTIVAL
NEVIDLJIVOG FILMA
POLITIKE FILMSKOG KUSTOSTVA

PROGRAM:
OLAF MÖLLER

ZAGREB, 01. - 05. PROSINCA 2010.

OLAF MÖLLER:

Olafov svijet. Šetnja čudesnim bespućima nekonvencionalne i nekonformističke filmske estetike // Olaf's world. A walk through the wondrous wide of unconventional and non-conformist film aesthetics

- P1 | Neurodermitis // Neurodermatitis // Kerstin Cmelka, 1998. // 16-mm, c/b, nijemi, 3'
- Film o radniku // Ein Film über den Arbeiter // A film about the Worker // Stefan Hayn, 1998. // 16-mm, c/b + boja, zvuk, 18'
- U prazninu // Ins Leere // Into Emptiness // Astrid Ofner, 1993. // 35-mm, boja, zvuk, 30'
- Wisla // Josef Dabernig, 1996. // 16-mm, c/b, zvuk, 8'
- Optički zvuk // Optinen Ääni // Optical Sound // Mika Taanila, 2005. // 35-mm, boja, zvuk, 6'
- Mosaik Mécanique // Norbert Pfaffenbichler, 2007. // 35-mm, zvuk, c/b, 10'
- P2 | Histoire du Cinéma // Klaus Wyborny, 2005. // video, c/b + boja, zvuk, 25'
- Jumbo Aqua. Kolaž G. Bruna // Jumbo Aqua. A Collage by G. Bruno // James Herbert, 2000. // 35-mm, boja, zvuk, 26'
- Pjesma stvorova // Cântico das Criaturas // Canticle of All Creatures // Miguel Gomes, 2006. // 35-mm, boja, zvuk, 21'
- Kramasha // To Be Continued // Amit Dutta, 2007. // 35-mm, boja, zvuk, 22'

26 rola filma Sotonski tango // Sátántangó // Satan's Tango, Béla Tarr, 1994. © Kouros Alaghband,
Filmske mutacije X - Zagreb, kino Europa, 31. siječnja 2017.



MUTACIJE NEVIDLJIVOG KINA TANJA VRVILO

Kružimo kroz noć i proždire nas vatra // In girum imus nocte et consumimur igni //

We Circle in the Night and are Consumed by Fire // Guy Debord, 1979.
// 35-mm, c/b, zvuk, 105'

Samoubojstvo krajolika // Landscape Suicide // James Benning, 1986.
// 16-mm, boja, zvuk, 93'

Ljubavna korida (Carstvo čula) // Ai no korida // In the Realm of the Senses // Nagisa Oshima, 1976. // 35-mm, boja, zvuk, 109'

Sotonski tango // Sátántangó // Satan's Tango // Béla Tarr, 1994.
// 35-mm, c/b, zvuk, 450'

Ovim prvim izborom filmova koje bih *ponovno* željela gledati u kinu (ili: *Proći još jednom iznova*, prema posljednjem natpisu iz Debordovog filma) pojednostavila sam odgovor na aktualna pitanja prikazivanja različitih vrsta filmskih i digitalnih radova u tradicionalnom prostoru kina ili u drugim specifičnim dispozitivima. Odabrala sam četiri filma rađena na filmskoj vrpici koje su njihovi autori namijenili klasičnom prikazivanju 16-mm (*Landscape Suicide*) ili 35-mm kopije u kino dvorani (*Sátántangó* za ekstremno 450-minutno iskustvo dijeljenja iskustva kina), ali ne u bilo kojem kinu. James Benning mi je rekao prije dvije godine kada sam željela pokazati *RR*, jedan od njegova posljednja dva 16-mm filma ili *instalacije za kino* kako ih sam imenuje, u dvorani Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu: “da, ali moraš garantirati projekcijsku dvoranu, dobar zvuk i dobrog projekcionista... više ne mogu dopustiti gubitak kopija zbog loše projekcije...” Béla Tarr je nakon projekcije 35-mm kopije svog posljednjeg filma *Torinski konj* (*A torinói ló*) ovoga svibnja (11. svibnja 2014.) u Muzeju suvremene umjetnosti u dvorani Gorgona u Zagrebu (koja ima 16-mm i 35-mm projektor) rekao da sljedeće prikazivanje njegovih filmova mora biti u drugom kinu. Nagisa Oshima i Koji Wakamatsu radili su političko-erotski za dvije

publike, za onu studentsku koja misli i za onu drugu - koja voli film, ali samo je publika izvan Japana vidjela necenzuriranu *Ljubavnu koridu (Ai no korida)* u kinu. Guy Debord je svoj posljednji film radio za kino Gérarda Lebovicija koje je prikazivalo samo njegove filmove, nakon čijeg je ubojstva zabranio projekcije u bilo kojem kinu.

Jedno od razmišljanja o izboru bio je da su nastali poslije esencijalne antologije za gledanje iznova u "prvom pravom kinu" *Invisible Cinema* (u prvom kinu Anthology Film Archivea), u kojoj su najmlađi filmovi s početka 1970-ih godina, dok je još postojao Kubelkin stroj za zajedničko koncentrirano gledanje ("filmsko iskustvo mora biti istodobno komunalno i ekstremno koncentrirano na filmsku sliku i zvuk, bez distrakcije"). Nestabilno ih povezuje misao o vremenu onkraj zajednice, nakon sumraka njihovih krajolika, pa mi se čini da izravno provode politiku prijenosa osobnog u javno, dijeljenja i poticanja mišljenja i osjeta u prostorima javnih samoća. I to, usprkos Flusserovoj provokaciji da je ta gesta prijenosa mišljenja iluzija jer je film tehnička slika devetnaestog stoljeća koja proizvodi gestu zajedništva samo zato što su primatelji tehničkih slika još uvijek morali odlaziti kod pošiljatelja. Kad više ne budu morali, kada filmove zamijene tehnologije elektronskog snimanja - kina će nestati, pisao je prije 30-ak godina: "Promet između slika i ljudi središnji je problem društva kojim vladaju tehničke slike", do te mjere da bi društvo moglo ponovno postati humano.

Recimo da me zanosi politika i estetika oko (druge) avangarde koja je ovim filmovima prethodile, Framptonova misao da je kino jedino mjesto u našoj kulturi ostavljeno vježbanju jednog ili najviše dva naša čula. Možda carstva čula. I da me ipak više od proširenog filma distrakcije, pokretnih ili zaustavljenih slika za one koji nemaju vremena, i dalje zanosi Kubelkina materijalizacija ekscesa pažnje i koncentracije, kino utopija *Invisible Cinema*.

No i u slučaju ovog pojednostavljenja, trebala bih napisati dva suprotna odgovora, koja govore o osobnim sklonostima u raslojenim mogućnostima odnosa sa slikama:

I. U kino dvorani i dalje unatoč svim poteškoćama prikazujem i želim gledati sve filmove koji su rađeni na filmu (ako ih je moguće prikazati) i sve digitalne filmove koje su njihovi autori zamislili za gledanje u kinu. Od ove sklonosti izuzimam umjetničke intervencije autora s vlastitim ili tuđim filmskim radovima, poput izmještanja cjelokupnog filmskog rada ili remedijacije rada drugog autora, a odbacujem pravila za sve manje privilegirane situacije bez mogućnosti prikazivanja filmova u kinu, neinstitucionalna, nefestivalska prikazivanja u uvjetima želje i siromaštva.

Smatram potpunim porazom za budućnost filmske memorije i filmskog umjetničkog rada prerano pristajanje filmskih institucija, kino prikazivača i filmskih festivala na prikazivanje u digitalnom formatu filmova koji su rađeni na filmskoj vrpici, ako je bilo moguće pokazati film, pod izlikom jednostavnijeg prometa filmova, nebitne razlike između materijala ili nedostatnog budžeta kojeg te institucije ionako posjeduju zbog filma. U tom slučaju, gotovo mi je svejedno gledam li tako korišten film u institucionalnom kinu ili ne, dapače radije ću ga gledati sama ili podijeliti s nekim u nefilmičnom ili privatnom prostoru. Ne želim podržavati gledanjem institucionalni budžet i ravnodušnost prema filmu.

II. No, postoji li ijedan film koji bih radikalno za sebe ukinula, koji ne bih gledala nigdje ako ga ne mogu vidjeti u kinu? Jednostavno, ne postoji. Pogledala bih svaki film koji želim vidjeti na bilo kojem dostupnom formatu i u bilo kojem obliku, pogotovo što znam da većinu toga što sam gledala nikada neću vidjeti u kinu. Većinu filmova nisam gledala u kinu, ali vjerujem da je bilo presudno to što sam odgledala dostupnu filmsku povijest na filmu na početku svoje filmološke inicijacije u maloj zajednici studenata Akademije dramske umjetnosti, u drugoj polovici 1980-ih, dok je postojala zagrebačka Kinoteka. No, ni tada, kada nam se film još mogao činiti jedinstvenim, nije se preklapala naša filmska i kino kultura.

Naša lokalna situacija bila je dovoljno specifična, određena ratnim razdobljem 1990-ih u kojem je Jugoslavenska kinoteka prestala biti zajednička, a problem kinotečne ili filmske zajednice bio je minoran, mogao se žrtvovati. No, sigurno ima i specifičnijih situacija, određenih većim manjkom i siromaštvom, koje onemogućuju manjinskim autorima i prikazivačima (koji ovise jedni o drugima) primjenu tuđe utopije medija, snimanja ili prikazivanja.

Filmske mutacije: festival nevidljivog filma koji sam pokrenula 2007. godine s autorima pisama *Movie mutations: pisma neke djece nekoj djeci 1960-ih* izvorno objavljenim deset godina ranije u časopisu *Trafic Sergea Daneyja (Movie mutations: correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez et Raymond Bellour)*, svojim dvostrukim programatskim naslovom podsjeća na dvije politike filmskog kustostva. Nastao je zbog dugotrajne frustracije nemogućnošću prikazivanja filmova o kojima sam čitala, a koje nije moguće vidjeti u adekvatnom prostoru i na pravome formatu ili uopće, a preuzeo je strategiju festivala zbog moje nemogućnosti kontinuiranog rada u postojećem kinu. Čak je i ta manjinska situacija privilegirana,

festival ima minimalni budžet, ali njegovo je financiranje redovito i u tim okvirima omogućuje potpunu slobodu mišljenja, pa i dalje radimo na stvaranju neke vrste kina – mobilijara, mobilne konstrukcije, bolje rečeno mutacije organske kutije *Invisible Cinema*.

Zagreb – Sarajevo, 2014.

Mutations of Invisible Cinema, slovenska i engleska verzija teksta objavljene su u knjizi: *Filmi, ki jih nočete videti nikjer drugje kot v kinodvorani // Films you wouldn't want to see anywhere else than in a movie theatre*: Kinodvor, 2014., ur. Maša Peče & Koen Van Daele.



Akcija snimanja filma Ekstaza anđela // Tenshi no kokotsu
 天使の恍惚 // Ecstasy of the Angels, Koji Wakamatsu, 1972.
 © fotografije Takuma Nakahira

NEVIDLJIVO KINO P. ADAMS SITNEY

Izvorno kino s devedeset sjedala Anthology Film Archivea oblikovao je Peter Kubelka kao *stroj za gledanje filma*. Tradicionalna kinodvorana proizašla je iz kazališne i vodviljske scene bez ozbiljnijeg promišljanja filmske estetike. Konstrukcija kina za Anthology zasnivala se na ideji da filmsko iskustvo mora biti istodobno komunalno i ekstremno koncentrirano na filmsku sliku i zvuk, bez distrakcija. Gledač ne bi smio biti svjestan postojanja zidova ili veličine auditorija. Trebao bi imati samo bijeli ekran, izdvojen u tmini, kao svoj vodič za omjer i udaljenost.

Umjetnost filma ovisna je o strojevima. Prije nego što gledatelji vide film, on je već prošao kroz kameru, razvijlač, kopirku, montažni stroj i projektor. Prostorija za opserviranje filma dodatni je stroj. Sve u kinu Anthology Film Archivea osmišljeno je kako bi se gledačeva pozornost usredotočila na ekran, a ekran postao njegovim cijelim svijetom, isključujući sve filmu izvanjske čujne i vidne utiske.

Svi elementi kina su crni: tepisi, sjedala, zidovi, strop. Obodi naslona i nagib redova štite pojedinu vizuru ekrana od bilo kakva zakrivljanja, poput glava gledatelja koji sjede u prednjim redovima. Zaslonska sjedala isključuju mogućnost bočne distrakcije. Imenovali smo ga *Nevidljivo kino*. Predlažemo da kino Anthologyja postane norma za buduće dvorane u kojima se gleda film. Njegove sastavnice odražavaju pomno proučavanje estetike filmskog promatranja. Što želimo od filmske dvorane? Stvaranje duha publike i mogućnost intenzivnog iskustva filmične stvarnosti. Budući da je zajednički duh najsnažniji i najučinkovitiji u odsustvu susjednih uplitanja, ove specifične značajke novoga kina njegove su alatke. Zvuk publike može se čuti, ali je prigušen. Filmski umjetnik treba oči i uši svoje publike. Naslonska sjedala omogućuju koncentraciju bez dokidanja osjetila kojima osoba opaža nazočnost drugih u prostoriji, pa čak i u mraku.

Kritički faktori sluha, položaja tijela i projekcije pažljivo su planirani u izgradnji dvorane. Ostvarujući akustički nacrt ugradili smo najbolju postojeću opremu: zidovi su posebno obloženi, izolirani i presvučeni; naslonska sjedala sačinjeni su tako da hvataju zvuk koji dolazi sa središta ekrana. Uporno se u konstrukciji kina previđalo kako bi gledatelj trebao

sjediti i kakav bi trebao biti položaj promatrača u odnosu na ekran. Kina jučerašnjice kopirala su plesne dvorane s njihovim kristalnim lusterima i satenskim draperijama; današnja kina oponašaju dnevni boravak sa svojim naslonjačima i crvenim tepisima. Smatramo da je ovo naše prvo pravo kino: gledač sjedi uspravno, ali udobno, i motri ekran pod prirodnim povišenim kutom. Ovdje je naglasak na ritualnom aspektu filmskog viđenja; na iščekivanje umjetnosti odgovara se drukčijom pozom nego na očekivanje zabave.

Projekcijska kabina opremljena je 35-mm, 16-mm i 8-mm projektorima tvrtke Kelmar Systems koji su ugrađeni po narudžbi. Oni su pripremljeni za prikazivanje filmova u njihovim izvornim omjerima i brzinama, koje u razdoblju nijemog filma nisu bile standardizirane. U konstrukciji projekcijske kabine omogućili smo uvjete za projekciju dviju simultanih slika.

Često se zanemaruje da je filmski gledač u auditoriju u znatno boljem položaju za određivanje preciznog fokusa i razine zvuka od projekcioniste u kabini. Stoga smo postavili uređaj za daljinsko upravljanje oštrinom i zvukom tako da voditelj može osigurati optimalnu kvalitetu sa svog sjedišta u dvorani.

Drugi fizički aspekt filmskog prikazivanja je kvaliteta filmskih kopija. Anthology Film Archive posjeduje ili unajmljuje kopije filmova koje prikazuje. Mi potražujemo najcjelovitije i najsavršenije kopije koje su dostupne. U nekim slučajevima, proces traganja se nastavlja i korisnici kina Anthologyja vidjet će da smo naposljetku zamijenili manjkave kopije boljima, ako bolje postoje.

Jedan od esencijalnih načela koje zagovara Anthology Film Archive je prikazivanje filma u *apsolutno* izvornim verzijama, bez dubliranja ili podnaslova. Kada je potrebno, publici ćemo pripremiti sinopsise. Isprva će se neki filmovi prikazivati u titlanim verzijama, ali će se ubrzo zamijenjeti neoštećenim kopijama. Mnogi se filmovi iz naše zbirke mogu gledati s titlovima u komercijalnim kinima širom zemlje. Ali gdje se još može vidjeti film upravo onako kako ga je načinio autor? U supstituiranju smisla riječi čistoćom slike stanovito je žrtvovanje, ali to je prijeko potrebno.

Kako bismo umanjili mogućnost distrakcije tijekom izvedbe nitko neće moći ući u kino nakon početka programa.

Kad se Anthology Film Archive preselio s izvorne lokacije na 425 Lafayette Street u svoju stalnu zgradu na 80 Wooster Street, bilo je fizički nemoguće rekonstruirati *Nevidljivo kino*.³³ Unatoč tome, Anthology Film Archive ostaje posvećen idealu kina prema zamisli Petera Kubelke.

The Invisible Cinema (u knjizi "The Essential Cinema: Essays on the films in the collection of Anthology Film Archives", ur. P. Adams Sitney, Volume One, Anthology Film Archives Series 2, New York University Press & Anthology Film Archives, 1975.)

prevela Tanja Vrvilo

- Harun Farocki
- Lav Diaz
- Volker Pantenburg
- Nicole Brenez
- Jean-Luc Godard
- Yasujiro Ozu
- Jean-Marie Straub & Danièle Huillet
- Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi
- Alexander Horwath
- Robert Frank
- Bruce Baillie
- Ivan Martinac
- Michael Klier
- Heiner Mühlbrock
- Lionel Soukaz
- Jean-Isidore Isou
- Ichiro Kataoka
- Mia Elezović
- Tanja Vrvilo
- Collectif Outrage & Rebellion
- Philippe Garrel
- Othello Vilgard
- Laura Waddington
- Gisèle & Luc Meichler
- David Faroult
- Damien Roudeau
- Caroline Deruas
- Jean-Paul Noguès
- Lech Kowalski
- Ange Leccia
- Jacques Perconte
- Jean-Gabriel Périot
- Fergus Daly
- Pierre Léon
- Robert Fenz
- Marc Hurtado (Etant Donnés)
- Guillaume Massart
- Marylène Negro
- Corinne Thévenon Grandrieux
- Chaab Mahmoud

filmske mutacije: treći festival nevidljivog filma

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



12.12. subota

- 15:00 LA SÉQUENCE ARMAND GATTI / SEKVENCA ARMANDA GATTIJA Philippe Garrel, 2009, 6'
- DE WORTEN DES VORSITZENDEN / RIJEČI PREDSEDAVAJUĆEG Harun Farocki, 1967, 3'
- WHITE CHRISTMAS / BIJELE BOŽICE Harun Farocki, 1968, 3'
- NICHT LÖSCHBARES FEUER / NEUGASIVA VATRA Harun Farocki, 1969, 22'
- NICHT OHNE RISIKO / NIŠTA BEZ RIZIKA Harun Farocki, 2004, 50'
- 18:00 Predavačje Harun Farocki - ERNSTE SPIELE / OZBILJNE IGRE
- 20:00 O T V A R A N J E
- POUR JOACHIM GATTI / ZA JOACHIMA GATTIJA Jean-Marie Straub, 2009, 130'
- DE FÜHRENDE ROLLE / GLAVNA ULOGA Harun Farocki, 1994, 26'
- ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK / IZLAZAK RADNIKA IZ TVORNICE Harun Farocki, 1965, 35'
- DER AUSDRUCK DER HÄNDE / EKSPRESIJA RUKU Harun Farocki, 1937, 23'

13.12. nedjelja

- 12:00 À LA BARBE D'YVAN / KAD IVANOVA RADA Pierre Léon, 2009, 10'
- THE PRESENT / PREZENT Robert Fenz, 1996, 24'
- KUĆA NA PLJESKU / HOUSE ON THE SAND, Ivan Martinac, 1984/85, 85'
- 18:00 MATTER & MEMORY / MATERIJAL I MEMORIJA Fergus Daly, 2009, 9'30"
- BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KREGES / SLIKE SVIJETA I ZAPIS RATA Harun Farocki, 1989, 70'
- AUFSTELLUNG / IN-FORMACIJA Harun Farocki, 2005, 18'
- 19:00 Predavačje Volker Pantenburg - FILM AS THEORY: RESEARCHING THE IMAGE WITH HARUN FAROCKI AND JEAN-LUC GODARD / FILM KAO TEORIJA, ISTRAŽIVANJE SLIKE S HARUNOM FAROCKIJE I JEAN-LUCOM GODARDOM
- 20:00 JE VOUS AIME / VOLIM TE Othello Vilgard, 2008, 130'
- UMARETE WA MITA KEREKO / RODEN SAM, ALL... Yasujiro Ozu, 1932, 100' - besedi Kataoka Ichiro & objeratica Mia Elezović
- 21:00 EXERCICE DE DOUBLE PENSÉE / VJEŽBA DVOSTRUKOG MISLENJA Caroline Deruas, 2009, 5'30"
- EN BILD / SLIKA, Harun Farocki, 1983, 25'
- PASSION / STRAST Jean-Luc Godard, 1982, 89'

14.12. ponedjeljak

- 10:00 DEL TERRE CIEL / HRV MARI HURTADO (Etant Donnés), 4'44"
- EBOLUSYON NG IBANG PAMILYANG PILIPINO / EVOLUCIJA FILIPINSKE OBITELJI 2004, Lav Diaz, 643'
- 20:00 JEU ET SÉRIEX / ZA IGRU I ZA OZBILJNO Gisèle & Luc Meichler, 4'08"
- THE PRESENT / PREZENT Robert Fenz, 1996, 24'
- DAL POLO ALL'EGUATORE / OD POLA DO EKVATORA Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 1996, 10'
- 20:00 PARIS, AIRPORT X RAY / PARIZ, AERODROMSKE X ZRAKE Robert Fenz, 0'40"
- TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ / TRAKTAT O ŽUCI I VJEČNOSTI Jean Isidore Isou, 1991, 120'
- 20:00 MUTINERIE GÉNÉRALE / OPĆA POBUJA Ange Leccia, 2009, 3'20"
- STILL / MIRNO Laura Waddington, 2009, 7'55"
- JE VOUS Salue, SARAJEVO / NOLITVA SARAJEVU Jean-Luc Godard, 1992, 3'
- LE GAI SAVOIR / VEDRO ZNANJE Jean-Luc Godard, 1988, 93'
- 22:00 L'ÉTAT TIRE DANS LE TAS / VLASTI PUCAJU NASUMICE Lionel Soukaz, 2009, 0'16"
- LA MARDIE DAY / GAY MARE Lionel Soukaz, 1980, 12'
- DE Lionel Soukaz, 1980, 48'

15.12. utorak

- 18:00 QUESTIONS ET HYPOTHÈSES SUR LA RÉPRESSION / PITANJA I PRETPOSTAVKE O REPRESIJI David Faresi, 2009, 13'25"
- DER REISE / DIV, Michael Klier, 1982/83, 52'
- DAS EISKALTE ALIGE / LEDENO HLADNO DKO, Heiner Mühlbrock, 1999, 14'
- 20:00 RÉPONS Marylène Negro, 2009, 3'20"
- À PORTÉE DE MAIN / NADOHVAT RUKU Jean-Paul Nagels, 2009, 7'30"
- MASS FOR THE DAKOTA SIOUX / MISA ZA DAKOTA SIOUX, Brian Baillie, 1993/94, 24'
- KUĆA NA PLJESKU / HOUSE ON THE SAND, Ivan Martinac, 1984/85, 85'
- 22:00 POUR JOACHIM GATTI / ZA JOACHIMA GATTIJA Jean-Marie Straub, 2009, 730"
- EUROPA 2006 - 27 OCTOBER / EUROPA 2005 - 27. LISTOPADA Jean-Marie Straub, Danke Hülke, 2005, 8'
- UNE VISITE AU LOUVRE / POSJET LOUVRU Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 2004, 44'

16.12. srijeda

- 18:00 Outrage & Rebellion COLLECTIF / Zagaživanje i (sa)buca KOLEKTIV, Nicole Brenez, Chaab Mahmoud, 2009, 100' (sel 190')
- STILL / MIRNO Laura Waddington, 7'55"
- QUESTIONS ET HYPOTHÈSES SUR LA RÉPRESSION / PITANJA I PRETPOSTAVKE O REPRESIJI David Faresi, 13'25"
- CAR GUERRE IL Y A / GER-HLA. JER JE RAT Damien Roudoux, 2009, 4'40"
- SATYADRAHA Jacques Perconte, 2009, 512"
- VIDEOSERIE EIGER REVOLUTION / VIDEOGRAMI REVOLUCIJE Harun Farocki, 1992, 100'
- 20:00 POLICE FORCE OUVRIÈRE / I POLICAJCI SU RADNI LJUDI, Lech Kowalski, 2009, 12'40"
- ZUM VERGLEICH / ZA IZPREDREDBU Harun Farocki, 2009, 87'
- SCHNITTSTELLE / SUČELJE, Harun Farocki, 1995, 23'
- 22:00 CAR GUERRE IL Y A / GER-HLA. JER JE RAT Damien Roudoux, 2009, 4'40"
- UDOMNI ANNI, VITA / LJUDI, GODINE, ŽIVOT Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 1990, 70'

17.12. četvrtak

- 18:00 Outrage & Rebellion COLLECTIF / Zagaživanje i (sa)buca KOLEKTIV, Nicole Brenez, Chaab Mahmoud, 2009, 100' (sel 190')
- STILL / MIRNO Laura Waddington, 7'55"
- QUESTIONS ET HYPOTHÈSES SUR LA RÉPRESSION / PITANJA I PRETPOSTAVKE O REPRESIJI David Faresi, 13'25"
- CAR GUERRE IL Y A / GER-HLA. JER JE RAT Damien Roudoux, 2009, 4'40"
- SATYADRAHA Jacques Perconte, 2009, 512"
- VIDEOSERIE EIGER REVOLUTION / VIDEOGRAMI REVOLUCIJE Harun Farocki, 1992, 100'
- 20:00 POLICE FORCE OUVRIÈRE / I POLICAJCI SU RADNI LJUDI, Lech Kowalski, 2009, 12'40"
- ZUM VERGLEICH / ZA IZPREDREDBU Harun Farocki, 2009, 87'
- SCHNITTSTELLE / SUČELJE, Harun Farocki, 1995, 23'
- 22:00 CAR GUERRE IL Y A / GER-HLA. JER JE RAT Damien Roudoux, 2009, 4'40"
- UDOMNI ANNI, VITA / LJUDI, GODINE, ŽIVOT Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 1990, 70'

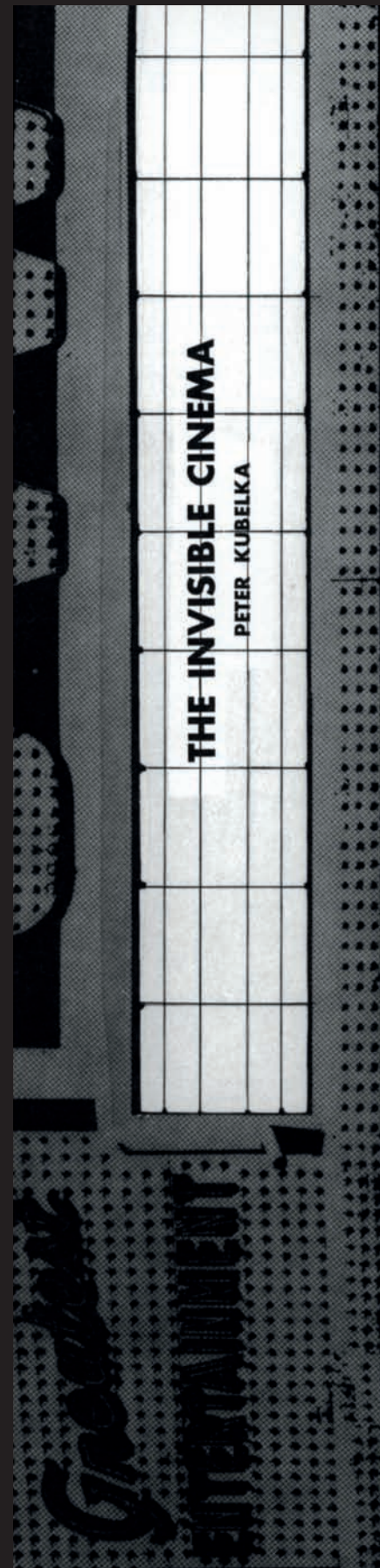
18.12. petak

- 12:00 ARTICLE 8. RAPPEL A L'ORDRE / ČLANAK 8. TRO JAČI, TAJ KVAČI Corinne Thévenon Grandrieux, 2009, 3'34"
- POMPEI (NOUVELLE COLLECTION) / POMPEJI (NOVA ZBIRKA) Guillaume Massart, 2009, 4'50"
- KAGADANAN SA BANWAAN NING MGA ENKANTO / SMART U ZEMLJI ENKANTOSA Lav Diaz, 2007, 94'
- 21:00 ZATVARANJE
- L'ART DELICAT DE LA MATTIQUE / ISTANČANO UMJELICE BARATANJA POLIJSKOM PALICOM Jean-Gabriel Périot, 2009, 4'
- SATYADRAHA Jacques Perconte, 2009, 512"
- VIDEOSERIE EIGER REVOLUTION / VIDEOGRAMI REVOLUCIJE Harun Farocki, 1992, 100'

- 1 Susan Sontag, *The Decay of Cinema*, The New York Times, 25. veljače 1996.
- 2 Peter Kubelka, "The Invisible Cinema", Design Quarterly, br. 93, *Film Spaces*, Walker Art Center: 1974, str. 32-36.
- 3 Razgovor Jonathana Rosenbauma i Adriana Martina u uvodu knjige *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, 2003, British Film Institute, ur. Jonathan Rosenbaum i Adrian Martin, str. vi
- 4 *Movie mutations: correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez et Raymond Bellour (Trafic #24, jesen 1997.)*
- 5 *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia, "Letters from (and to) Some Children of 1960: Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez and Raymond Bellour"*, str. 1.-34.), ur. Jonathan Rosenbaum i Adrian Martin, BFI, 2003.; Pisma sam prevela za radio emisiju *Dnevnic i pisma* pjesnika Danijela Dragojevića na Trećem programu Hrvatskog radija (2003.), a prijevod je objavljen u časopisu *Up&Underground*, br. 9/10, 2005/2006.
- 6 Program *Vizualnog kolegija*, pokrenuli su i vodili Petar Milat i Tanja Vrvilo.
- 7 Alexander Horwath, filmski povjesničar i kustos, autor i urednik brojnih programa i publikacija, predaje film na austrijskim i međunarodnim sveučilištima. Bio je direktor Viennala (od 1992. do 1997.), kustos filmskog programa documente 12, 2007. u Kasselu, dugogodišnji direktor Österreichisches Filmmuseuma (od 2002. do 2017.), koji su pokrenuli Peter Kubelka i Peter Konlechner.
- 8 Hollis Frampton, *A Lecture*, 1968.
- 9 Koncept *Nevidljivog kina* osmislio je Peter Kubelka u Beču 1958. nakon filma *Schwechater*, a ostvario kao kino Anthology Film Archivea na poziv Jonasa Mekasa i pokrovitelja Jeromea Hilla, u arhitektonskoj izvedbi Giorgia Cavaglierija. Nakon što je 1974. Jerome Hill preminuo, Anthology Film Archive se preselio, a kino je srušeno. U programskom odboru njegova esencijalnog repertoara bili su: Jonas Mekas, Peter Kubelka, P. Adams Sitney, Stan Brackage, James Broughton, Ken Kelman. Peter Kubelka (prema dokumentu u ovom priručniku): "Imenovao sam taj koncept nevidljivo kino' kako bih naglasio činjenicu da se idealno kino ne smije ni u kojem smislu osjetiti, ne smije voditi svoj život, praktički ne smije niti postojati. Kino koje je bilo sagrađeno za Anthology Film Archives bilo je relativno male veličine, sa sjedalima za manje od 100 ljudi. Stropovi, zidovi i sjedala bili su presvučeni crnim plišom; pod je bio prekriven crnim tepisonom, vrata i sve ostalo bilo je obojeno crno. U cijeloj dvorani samo ekran nije bilo posve crn. Slijedom toga, ekran i film koji projicirao na ekran bili su jedina vizualna referentna točka.", u Sky Sitney, "The Search for the Invisible Cinema", Clayton Patterson, *captured: a film/video history of the lower east side*, Seven Stories Press: 2005, str. 559-564 i Peter Kubelka, "The Invisible Cinema", Design Quarterly, br. 93, *Film Spaces*, Walker Art Center: 1974, str. 32-36. Druga i treća varijanta *Nevidljivog kina* vezane su uz rekonstrukcije kino-dvorane Austrijskog filmskog muzeja (Österreichisches Filmmuseum), koji su osnovali Peter Kubelka i Peter Konlechner 1964. i vodili do kraja 2001., kada je direktor postao Alexander Horwath (do kraja 2017.). *Drugo Nevidljivo kino* realizirano je 1989., a treće *Das Unsichtbare Kino 3*, 2003.
- 10 Producent prvoga izdanja 2007. godine, bila je udruga Bijeli Val i Nikola Devčić, urednik časopisa za umjetnost i teoriju *Up & Underground*, a umjetnička direktorica izvedbena umjetnica i filmologinja Tanja Vrvilo. Od drugoga izdanja 2008. producent festivala je umjetnička organizacija Film-protufilm, koju vodi Tanja Vrvilo.
- 11 80-ti broj časopisa *Trafic* povodom dvadesete godišnjice časopisa *Trafic* (i dvadeset godina nakon smrti Sergea Daneyja) zamišljen je kao kustoski programski zbornik s 20 tekstova za 20 filmskih programa *20 ANS, 20 FILMS*, a odvijao se od 11. do 30. siječnja 2012. u Centre Pompidou.
- 12 Fragment *masterclassa* Raymonda Belloura "Trafic and Serge Daney", iz *Masterclass knjžice* Jeonju International Film Festivala, Koreja, 2009., preveo Adrian Martin.
- 13 *Kustoska škola Split* projekt je udruge Mavena koji je pokrenula Natasha Kadin, a u partnerstvu s umjetničkom organizacijom Film-protufilm realizirano je izdanje škole filmskog kustostva kao radikalnog umjetničkog obrazovanja: *Mali organon za filmsko kustostvo*, koje je osmislila Tanja Vrvilo.
- 14 Jonathan Rosenbaum, "Comparaisons à Cannes", *Trafic* br. 19, ljeta 1996., str. 11.
- 15 Roland Barthes (prev. Linda Coverdale), *The Grain of the Voice, Interviews 1962-1980* (New York: Hill and Wang, 1985.), str. 21. Izvorno u *Cahiers du cinéma* br. 147, rujan 1963.
- 16 Nicole Brenez, "The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory", *Screening the Past*, br. 2, 1997. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/returns/brenez.html>
- 17 Predgovor u Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma* (Paris: Ramsat, 1985.)
- 18 Philip Brophy, "The Body Horrible", http://media-arts.rmit.edu.au/Phil_Brophy/BDYHRBLartcls/BodyHorrible.html.
- 19 Gilles Deleuze (prev. Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam), *Cinema 1: The Movement-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.), str.x
- 20 Nicole Brenez, "Acting. Poétique de jeu au cinéma. 1. *Allemagne année zéro*", *Cinémathèque* br. 11, proljeće 1997.
- 21 Jean Louis Schefer (prijevod Paul Smith), "Journey". <http://osf1.gmu.edu/~psmith5/parcours.html>.
- 22 Spomenuto u Rosenbaum: *Moving Places: A Life at the Movies* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1995.), njegov djed i otac su vodili lanac kina u Alabami.
- 23 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy* (New York: Basic Books, 1964.)
- 24 Michel Foucault (prev. Robert Hurley), *The Care of the Self – The History of Sexuality: Volume 3* (London: Penguin, 1990.), str. 5. Također, *Artemidorus* (prev. R. J. White), *The Interpretation of Dreams* (New Jersey: Noyes Press, 1975.)
- 25 Španjolski horor-triler Alejandra Amenábara, radnjom smješten u filmskoj školi, o snimanju *snuff* filma.
- 26 Jacques Aumont, "Leçon de ténèbres", *Cinémathèque*, br. 10, jesen, 1996.
- 27 Amos Vogel, *Film as Subversive Art* (New York: Random House, 1974.)
- 28 Anne Benhaïem, "Le court métrage n'est pas un genre en soi", *Positif* br. 432, veljača 1997., str. 87.
- 29 Vidi: Raymond Bellour, "Figures aux allures de plans" u Jacques Aumont (ur.), *La mise en scène* (Bruxelles: De Boeck, 2000.) str.109-26.
- 30 Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur* (Paris: P.O.L., 1993.), str. 15.
- 31 "L'acteur en citoyen affectif" u Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles: De Boeck, 1998.) str. 243-52.
- 32 Igra riječi između "filma prolaza", "među-slika" i "među-pisanja" povezana s izložbom "Passages de l'image" iz 1989. koju je Bellour uredio, a temeljila se na vezama i miješanjima različitih tipova slika, nakon koje je objavio zbirke oglada o filmu, videu i fotografiji: *L'Entre-Images: photo, cinéma, vidéo* (Paris: La Différence, 1990.) i *L'Entre-Images 2: mots, images* (Paris: P.O.L., 1999.).
- 33 *The Invisible Cinema* je postojao četiri godine, od 1970. do 1974., zahvaljući pokroviteljstvu Jeromea Hilla, u prostoru *The Public Theatre* Josepha Pappa i ugovoru o suradnji između njegovog New York Shakespeare Festivala i Film Art Founda (neprofitne udruge Anthology Film Archivea).

PETER KUBELKA THE INVISIBLE CINEMA

DESIGN QUARTERLY, NO. 93,
FILM SPACES, STR. 32 - 36
WALKER ART CENTER, 1974.



The Invisible Cinema, designed by filmmaker Peter Kubelka, opened in 1970 and closed in 1974. Housed for its brief life in a part of Joseph Papp's Public Theater on Lafayette Street in New York, it was the perfect architectural expression of Anthology Film Archives's philosophy which defines film as essentially a visual rather than a narrative art form.

Anthology, now operating from its earlier Wooster Street address, was the brainchild of the late Jerome Hill, Jonas Mekas, filmmaker and critic, and P. Adams Sitney, film theoretician. Anthology's purpose is to show a repertoire of important films on a regular basis in order to develop a knowledgeable audience of serious filmgoers and filmmakers. The collection's emphasis is avant-garde film and a secondary purpose of Anthology's program is to encourage independent filmmaking through the exhibition and purchase of new film for the Archives.

The Invisible Cinema's design concept was revolutionary and remains controversial. Its totally black environment and hooded seats directed the viewer's entire attention to the screen image. Barbara Rose, in an early review of the cinema, wrote "... Anthology's purist position ... presupposes that film is as much an individualistic one-to-one communication from artist to viewer as the high arts of painting and sculpture. The seating arrangement lends a particular degree of both intensity and abstraction to the film experience ..."

Peter Kubelka, in the "synthetic" interview that follows, responds to a number of ideas and questions raised by the Art Center staff via a letter sent to him in New York where he is currently teaching at N.Y.U.'s Department of Cinema Studies.

Film works for two senses. Eye and ear. A cinema (when I say cinema I mean a projection room) has the sole function of bringing the filmed message from the author to the beholder with a minimum of loss. Since the author works for the eye and the ear of the beholder it is evident that no other visual or acoustic signals, other than those planned by the film's author, should reach the beholder.

Describe Invisible Cinema's space—size, number of seats, color, seating arrangement, relationship between audience and the screen, interrelationships of the audience.

I gave this concept of cinema the name "invisible cinema" to underline the fact that an ideal cinema should not at all be felt, should not lead its own life, it should practically not be there. The cinema as built for Anthology Film Archives was comparatively small in size, seating less than one hundred people. Ceiling, walls, seats were all covered with black velvet, the floor was covered with black carpeting, doors and everything else were painted black. In the whole room, only the screen itself was not completely black. Consequently, the screen and the film projected on the screen were the only visual points of reference. In a cinema, one shouldn't be aware of the architectural space so that the film can completely dictate the sensation of space. Due to the blackness of the room, there is no back reflection whatsoever on the screen. A color film has much stronger saturated colors, it radiates like a church window and the blacks in a black and white film are really black and the white does not have any tinting from the reflection of colored walls, as so often occurs in so-called normal cinemas. The Cinema had, of course, no curtains in front of the screen as, unlike most film spaces, it was not conceived as an imitation of a theater.

In order to completely eliminate everything but the screen from the visual field special seats were designed which shielded sight to both sides and made it impossible to see one's neighbors. The rows were elevated so that the row in front of the beholder did not interfere with the sight lines to the screen. A wooden structure rose above the heads of the people in the row in front and bent forward so as to hide the head.

The shell-like structure of the seat completely shielded the upper body from neighbors and people in back and front and it also had an acoustic purpose. Similar to hearing devices used in the Second World War, they were simulations of big ears which concentrated the sound coming in directly from the screen and subdued sounds coming from other directions in the room, thereby creating a maximum of silence within which the sound from the film would be undiluted. Let me repeat, a film has to be presented in absolute darkness and in absolute silence. The Invisible Cinema was meant for the classic one screen, one sound source cinema. By one sound source I mean one source of sound right behind the screen so that the sound comes from the same place as the image. The beholder can thus easily make the connection between image and sound,



the main element of articulation in cinema. This kind of cinema is not for multi-media, multi-screen, multiple speakers or for action mixed with film, it is a sensitive instrument, the most sensitive instrument for the reception of one screen, one sound cinema.

We avoided looking down on the film, and we avoided a reclining or half-lying position. The viewer sat upright, looking slightly up or just in front, because, of course, the position of the body is very important for the mind. The lighting of the room before and after the film was done by only one source of light, a strong white lamp directed to the screen and when you came in there was a radiating screen promising a coming event, and just enough light to find your seat. Since everything was covered with black velvet, there was a feeling of being in the dark mother's womb from which one would then be born into another world, the world of the film.

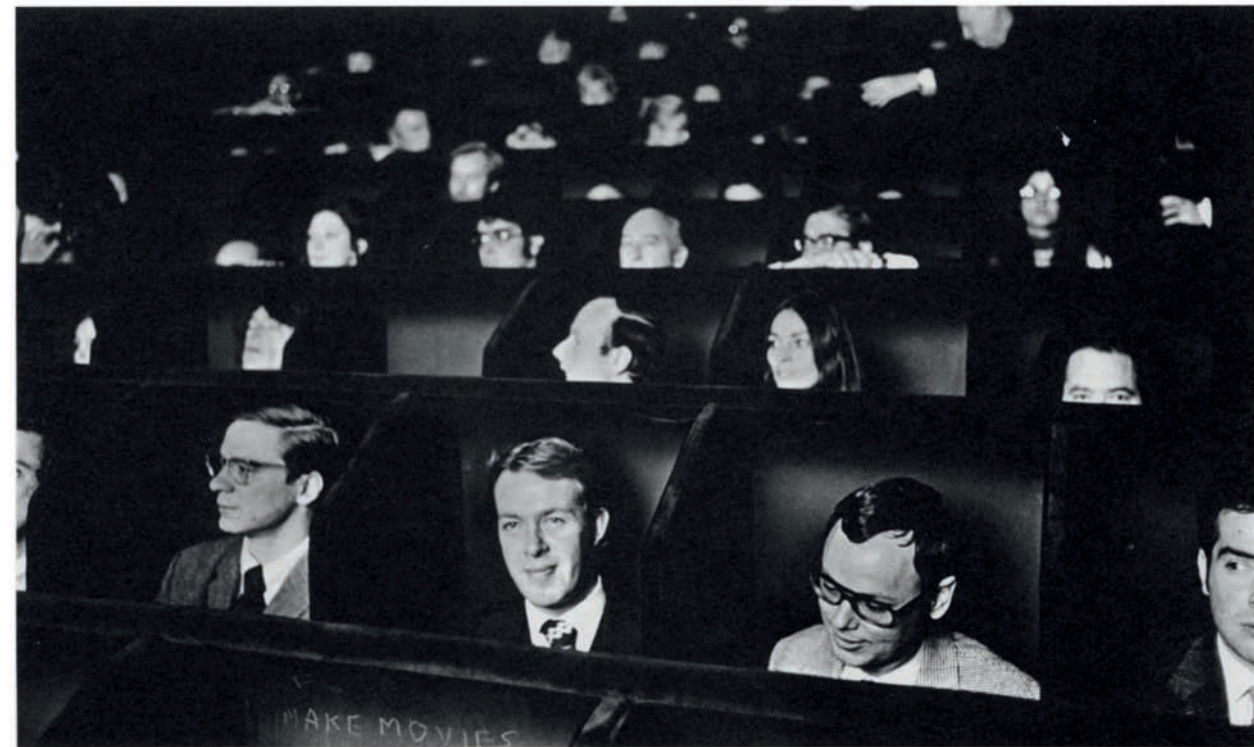
This brings us to the aspect of community in the Cinema. When you were seated, only your eyes were shaded from your neighbor, approximately from the shoulders on, but you could touch your neighbors, and since there was not a complete

partition, you always felt there was someone on your side. You knew that there were many people in the room, you could feel their presence, and you also would hear them a little bit, but in a very subdued way, so they would not disturb your contact with the film. A sympathetic community was created, a community in which people liked each other. In the average cinema where the heads of other people are in the screen, where I hear them crunching their popcorn, where the latecomers force themselves through the rows and where I have to hear their talk, which takes me out of the cinematic reality which I have come to participate in, I start to dislike the others. Architecture has to provide a structure in which one is in a community that is not disturbing to others.

Define the programming goals of Anthology Film Archives and how they acted upon the design conception of the Cinema.

The only limitation for this concept of cinema is that it is meant for people who want to see a film, for which the film is the main reason for their coming. Then whatever film it is—it may be a western or a musical, a documentary—would be enhanced and will be right for this kind

A film showing at Anthology Film Archives where serious film buffs and filmmakers made up the majority of the Cinema's audience.



of cinema. The concept of Invisible Cinema has nothing to do with the special aims of Anthology Film Archives. I conceived the Cinema in 1958, in Austria, after I made my *Schwechater* film, and I attempted several times to have it built, but never succeeded. After several years I had almost forgotten the project when happy circumstances brought Jonas Mekas, Jerome Hill and me together. Jonas said that we would have a chance to build a projection room for Anthology Film Archives. I remembered my old project and said I knew exactly how to build such a projection room. After only four years the Cinema was taken apart due to economic circumstance and that was a very severe blow. But it was built and the idea is there.

Why do you call it a "machine for viewing?" Does this definition relate to the projector or does it have more to do with psychology of space? Were you influenced by Le Corbusier's "machine for living?"

I called the Cinema a machine for viewing in order to stress its functional character as a cinema. I didn't really think of Corbusier's concept, as when he calls an apartment a machine for living it is perhaps more polemic than when you call a cinema a machine for film viewing. Cinema really is a machine, like a camera or an editing table.

Was the size of the Cinema dictated by the space at the Shakespeare Theater or is the size an aspect of the program? Could it be larger?

The size was dictated by the space at 425 Lafayette Street. It could be a 1000 person cinema as well as a two person cinema. It is not conceived for just small audiences, and technically it could be built for any size and circumstance.

What kind of response did this radical cinema elicit from the audience? Was there an initial self-consciousness?

Response to the Invisible Cinema was, by the majority of the people who came, overwhelmingly positive. Of course, it took some people a while to get acquainted with its conditions but this is a problem of all new concepts. There is nothing really radical in this project, this is a normal cinema. This cinema is as normal as a camera or a projector.

Commercial theater pays a great deal of attention to the peripheral spaces—the lobby, vending stands, lounges. Is that a

necessary part of "the movie-going experience?"

The difference is in the motive. People who build a commercial theater want to make money, so they concentrate on vending machines, and we wanted to build a cinema.

Was there a historical precedent for the theater, either architectural or theoretical?

Historically, the closest thing to it was the black tent which cinema distributors used right after the invention of the film. They just had a black tent with seats in it. That was the cinema. Later cinema took up the functions of a prestigious theater and then the commercial people took it over and brought an end to the original purity and beauty of film viewing.

Has the Invisible Cinema had an impact on other film spaces? What have been the repercussions of this truly revolutionary idea?

No similar cinemas have been built since the Invisible Cinema was built for Anthology Film Archives. But I hope that in the future this concept of cinema will take over. One has to bring out the sensual taste of cinema. One has to enhance true cinematographic qualities and this all leads to the Invisible Cinema.

Have your ideas changed since its construction and operation? If so, how would you change it and what aspects of its conception were not realized?

The principle has not changed for me. Of course there were several compromises involved in the solution which I hope will not be there in the next realization. Compromises such as exit lights to the side in front which we could not eliminate because of building codes. Also, there was not an ideal ratio of elevation of the rows of seats due to the special conditions of the building, so that we had to use pillows for smaller people in order to bring them up to the right height. These may be the only real compromises. Anyway, it is a pity that the new location of Anthology does not seem to allow a new realization of the Invisible Cinema. But as I said, I am very confident that the principle has been proven correct and there will be not one but maybe the majority of cinemas will be designed to this principle in the not distant future.



Invisible Cinema's seating was a crucial element in the design of the space as each seat provided acoustical and visual control in addition to its normal function as "chair." The Cinema is shown as it was before film time with reflected light only from the screen.

Biblioteka Filmske mutacije

Edicija, naslov
Mobilijar filmskog kustostva

Serija I. Manifesti 0.

Izdavač
Film-protufilm

Koncept, urednica
Tanja Vrvilo

Tekstovi
Nicole Brenez
Alexander Horwath
Jonathan Rosenbaum
Raymond Bellour
Adrian Martin
Kent Jones
Olaf Möller
Peter Kubelka
P. Adams Sitney
Tanja Vrvilo

Prijevod
Tanja Vrvilo
Vedran Pavlič

Dizajn + web
Gaetano Liberti

Tisak
Ars kopija d.o.o.

Naklada
500

Zagreb, 2019.

Projekt Mobilijar filmskog kustostva podržala je Zaklada Kultura nova u sklopu programskog područja Podrška za organizacijsko i umjetničko pamćenje.



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

MO
MOBILIJAR
FILMSKOG
KUSTOSTVA
MOBILIARUM
OF FILM
CURATORSHIP

MO01002019

MOBILIJARUM 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*.

MO

MOBILIJAR
FILMSKOG
KUSTOSTVA

MOBILIARIUM
OF FILM
CURATORSHIP

film-protufilm
UO