

ÉRIK BULLOT: *Film i njegov dvojnik*

NASLOV IZVORNIKA

Érik Bullot: *Le film et son double – boniment, ventriloquie, performativité*
(MAMCO, 2017)

© Érik Bullot, MAMCO

* prijevod je objavljen uz kolegijalno dopuštenje MAMCO – Muzej moderne i suvremene umjetnosti iz Ženeve (Švicarska)

PREVELI S FRANCUSKOG

Dorotea-Dora Held, Leonardo Kovačević

Multimedijalni institut

ISBN 978-953-7372-39-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu

Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000986821.

Publikacija je objavljena povodom gostovanja Érika Bullota u Zagrebu i Beogradu (veljača i ožujak 2018.), u organizaciji Multimedijalnog instituta i Fakulteta za medije i komunikacije, u suradnji s Muzejom suvremene umjetnosti u Zagrebu i Francuskim institutom u Zagrebu i Beogradu.

Zagreb, veljača 2018.

Érik Bullot

Film i njegov dvojnik

PREVELI Dorotea-Dora Held i Leonardo Kovačević

Multimedijalni institut

Film i njegov dvojnik



Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924.)

* UREDNIČKA NAPOMENA: *film* je noseća kategorija Bullotovih eseja, a termin *cinéma* autor rabi u smislu *film kao dispozitiv/mehanizam*. Shodno tome zbog ujednačenosti smo za prijevod *cinéma* optirali za *film*, umjesto *kino*.

Uvod

“Ako dio po dio zamijenite sve dijelove vašeg automobila, je li onda taj automobil isti onaj koji ste kupili”, pita se Pierre Sorlin.^{o1} Možemo li reći da medij, nakon svih tehnoloških mutacija, još uvijek postoji? Film se od početka digitalizacije drastično preobrazio pri čemu su se promijenili njegovi tehnički modaliteti i sama njegova definicija. Međutim, mi još uvijek zovemo filmom mehanizam [*dispositif*] koji se podosta razlikuje od mehanizma čiji je oblik tijekom pola stoljeća bio uglavnom stabilan. Nestajanje filma na vrpci, prikazivanje u digitalnom formatu, širenje medija u društvenom prostoru, njegova atomizacija zbog kućne uporabe, potpuno su promijenili način na koji ga koristimo. Teorija filma prati to kretanje te pokušava pronaći ono što čini osnovu medija. Raymond Bellour nedavno je tako predložio usku definiciju filma.

Doživljaj projekcije filma u mraku dvorane, točno određeno vrijeme predstave koju manje ili više dijelimo, određuje gledatelja te postaje i ostaje uvjet jedinstvenog iskustva percepcije i pamćenja. Sve druge situacije to iskustvo mijenjaju u većoj ili manjoj mjeri. Samo to iskustvo zaslužuje naziv “film”.^{o2}

Odustanemo li od tih objektivnih uvjeta (projekcija, mrak, zajednica, satnica), kaže Bellour, više nećemo govoriti o filmu kao nečem nerazdvojivom od uređenog, tehnološkog i društvenog, historijski fiksiranog mehanizma. Međutim, mi sudjelujemo u njegovom prelasku na nove načine prikazivanja koji su ponekad sukladni nekoj satnici, a ponekad se samo vrte u petlji, bilo da se radi o ekranu mobitela ili računala, zidu galerije, prostoru muzeja ili internetskoj bazi podataka. Što će onda biti s medijem koji zovemo film? Je li on postao stvar zauvijek zaključene prošlosti, nešto što zanima samo kritičare, filmofile i muzeologe, predmet vezan za svoj izvorni teh-

^{o1} Pierre Sorlin, “L’ombre d’un deuil”, *Cinergon*, br. 15, “Où va le cinéma?”, 2003., str. 15

^{o2} Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Pariz, P.O.L., 2012., str. 14

nički mehanizam ili se on od njega može osloboditi, bez da nijeće svoj identitet, pregovarajući oko uvjeta svoje metamorfoze u različitim avatarima? Dokle se film može dijeliti i preoblikovati?

Trenutna situacija u kojoj se film nalazi tema je koja izaziva prijepore i teško ju je pojmiti. Tu se miješa kontinuitet i raskid, nestajanje i preživljavanje. Od optičkih igračaka preko televizije do kućnih računala, medij se u biti definira nestabilnošću svojih funkcija i načina upotrebe. Lev Manović smatra da tradicionalni film dijeli određene karakteristike s novim medijima: princip diskontinuirane reprezentacije vidljivoga, koji je prisutan već u diskretnoj prirodi fotograma; aleatorički pristup djelu moguće je zapaziti već u optičkim strojevima koji su prethodili izumu kinematografa, te koji film čine sličnim Mareyjevoj fotografskoj puški, fenakistoskopu i drugim zoetropima; povezivanje više medija na istom temelju, kao što je uparivanje filma i fonografa u prvim Edisonovim i Mareyjevim radovima.⁰³ S druge strane digitalna reprezentacija algoritamskom manipulacijom omogućava novu varijabilnost predmeta. Moguće je po želji modificirati film, proizvesti različite verzije zahvaljujući mogućnostima virtualne montaže, što je nesumjerljivo s rigidnošću tradicionalne montaže. Zahvaljujući montaži, kompresiji i kalibraciji, predmet može biti ostvaren u nizu različitih i jedinstvenih verzija. Kao odgovor na imperativ proizvodnje na zahtjev, uvijek pojedinačne, tijelo filma postalo je podložno djelovanju korisnika koji može lutati u filmu (vrijeme se oprostoruje na lenti vremena), deformirati ga ili obrnuti dijelove. Interveniranje na filmu tijekom stvaranja samo je ostvarenje stare želje redateljâ. Poznate su nam mitske anegdote o Orsonu Wellesu koji je u projekcijskoj kabini na Festivalu u Cannesu 1952. godine nanovo montirao *Othella*, o Ejzenštejnju koji je *Oklopnaču Potemkin*, zalijepljenu pljuvačkom, predao kinooperateru u Boljšoju, ili o madridskom redatelju Adolfu Arrieti koji se neprestano vraćao montaži svojih starih filmova kako bi ih drastično skratio. Trenutna situacija filma iz te perspektive nije toliko radikalna rez koliko polagana metamorfoza koja ostvara obećanja i fantazije. Film poput obećanja, fantoma ili dvojnika preživljava u obliku svog digitalnog avatara.

Je li film udvojen? Takav se iskaz sam podvaja pod pritiskom svojih značenja. Pojam dvojnika ambivalentan je i varljiv, ponekad dobrotvoran, ponekad zlotvoran, otrov i protuotrov. Termin je

⁰³ Lev Manović, *Le Langage des nouveaux médias*, prijevod na francuski Richard Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010., str. 83–151. [prijevod: Lev Manović: Jezik novih medija, prev. Aleksandar Luj Todorović (Beograd: Clio, 2015.)]

mnogoznačan, kao što možemo vidjeti u *Chiquenaude* Raymonda Roussela, autora poznatoga po svojoj strasti prema rimama i homonimijama, povezanim s “podvojenim stihovima” koji su istovremeno glumačke replike i tkanina koji su izjeli moljci.⁰⁴ Dvojnik, podvajanje, razdvajanje. Pratimo semantičku igru simetrije i preokreta. Udvaja li digitalnost film? U smislu povijesne mijene, odnosno ubrzanja, pruža nam dijalektičko nadilaženje zamjenjujući dijelove mehanizma. U određenom smislu, film ide svojim putem kao da se ništa nije dogodilo, poput vozila koje je zamislio Pierre Sorlin. Filmovi su oglašeni na plakatima, gledatelji prisustvuju predstavama, filmovi poštaju poznata dramaturška pravila. Međutim, sveukupni mehanizam dubinski je transformiran. Sada dematerijaliziran, projicirani film odgovara nizu digitalnih kodova. Interakciju između filma i gledatelja transformirala je demokratizacija praksi, privatno korištenje alata, proširenje filma na telefon ili igraču konzolu. Digitalnost također udvaja film operacijom umnažanja, povećava njegovu moć preko varijabilnosti objekta, ali i konstitucijom baze podataka na Internetu, kinotekom koja istovremeno mijenja naše reference i pravila naše spoznaje. Zapravo, film doživljava preobrazbu u novim oblicima u smislu proizvodnje, emitiranja i interakcije. Rast, širenje, povećavanje. No, također se udvaja izdajom nudeći kopiju, mamac, imitirajući, posudjujući svoje maske i lažno bliještavilo. Određeni gledatelji, nadalje, nisu oklijevali ukazati na tu izdaju.⁰⁵ Međutim, ambivalentnost dvojnika već je bila prisutna u tehničkoj operaciji udvostručenja koja izokreće tijela i glasove u jednoj igri pretvaranja. Digitalnost je postala udvajanje filma. Ili obrnuto.

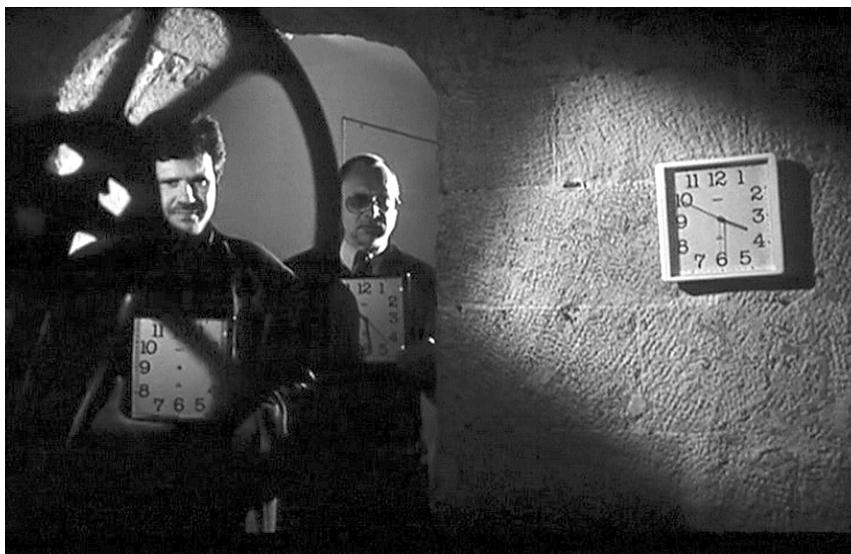
No osim figura kopije, odraza i dvojnika, ne zaboravimo na neopipljivo tijelo koje se prema egipatskom vjerovanju, rastaje od materijalnog tijela u trenutku smrti. Duša i životna snaga, kaže se, napuštaju tijelo. Razdvaja li se film od samoga sebe za vrijeme dok mijenja svoju kožu? Metempsikoza filma. U svojoj metamorfozi ili mogućem razdvajaju kao da okljeva između mehaničke stvarnosti svojih atributa i svoje regenerativne budućnosti. Posjeduje li duševnost ili subjektivnost, da se poslužimo izrazima Jeana Epsteina? “Ovdje je ponovno ta mašina koja rasteže ili skuplja trajanje, koja pokazuje promjenjivu prirodu vremena, koja propovijeda relativ-

04 Raymond Roussel, “Chiquenaude” [1900], u *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, Pariz, Gallimard, 2010., str. 39–48, usp. La Doublure, Pariz, Pauvert, 1985.

05 Guillaume Basquin, *Fondu au noir*, Pariz, Paris Expérimental, 2013.



Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924.)



Film koji će doći (Raúl Ruiz, 1997.)

nost svih mjera, i doima se lišena neke vrste duševnosti.”⁰⁶ Duša filma, kako bi rekao Edgar Morin.⁰⁷ Na sablastan, to jest mističan način duh filma opstaje filigranski krhak pod pritiskom novoga tijela. Odvojen od svog tehnološkog postolja, kao da migrira, raspršuje se, animira, inspirira druge umjetničke prakse. Takvu je hipotezu razvio Pavle Levi u svom eseju *Kino drugim sredstvima*, u kojem zamislja asamblaž, skulpturu, fonetsku pjesmu, performans kao “film drugim sredstvima”, revitalizirajući područje proučavanja proširenog filma [*expanded cinema*.⁰⁸ Film kao mehanizam prekoračuje svoj tehnološki okvir. Dematerijalizira se šireći vlastite konstituente: film, dvoranu, projekciju, platno, svjetlo. Podređeni novim raspodjelama u nizu permutacija, elementi medija teže re-materijalizaciji, po principu “retrogradne remedijacije”, odnosno pribjegavanju ili posudivanju od starijih medija poput kazališta, performansa, predavanja, asamblaža, kolaža ili zaboravljenih epizoda iz povijesti samoga filma, prihvatajući izazove parafilma kako ih je definirao Ken Jacobs: film oslobođen svog tehnološkog mehanizma.⁰⁹

Jonathan Walley istaknuo je kritičnu situaciju u kojoj su se našli neki umjetnici 1970-ih koji su, pokušavajući svesti film na njegove temeljne sastavnice (svjetlo, vrijeme, prostor, treperenje, fotogram, film), u potrazi za materijalističkom definicijom medija, paradoksalno, krenuli prema njegovoj dematerijalizaciji.¹⁰ Film poštije dvostruki pokret povlačenja i širenja. Walley podsjeća na film Anthonyja McCalla *Line Describing a Cone* (1973.): treperenjem postupno nastaje bijeli krug koji omogućava materijalizaciju svjetlosnog stošca u mračnoj i zadmljenoj dvorani, te se gledatelja pritom poziva da mijenja položaj. Ako su svjetlo i platno još uvijek prisutni, pozornost publike još i više privlače skulpturalne kvalitete svjetlosnog događaja, što svjedoči o izmještanju filma u područje skulpture, ali zahvaljujući kolektivnom i participativnom

06 Jean Epstein, “L'intelligence d'une machine”, *Écrits complets* 5, Pariz, Independencia Éditions, 2014., str. 39–40

07 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Pariz, Gonthier, 1965., str. 73–97. [prijevod: Edgar Moren: Film ili čovek iz mašte: antropološki esej, prev. Aiša Frangeš (Beograd: Institut za film, 1967.)]

08 Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, New York, Oxford University Press, 2012. [prijevod: Pavle Levi: Kino drugim sredstvima, prev. Đorđe Tomic (Beograd: Muzej savremene umetnosti; Filmski centar Srbije, 2013.)]

09 Usp. Esperanza Collado Sánchez, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Madrid, Trama Editorial, 2012.

10 Jonathan Walley, “The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film”, *October*, br. 103, 2003., str. 15–30

kontekstu predstave. Za vrijeme izvođenja *Long Film for Ambient Light* (1975.), sačinjenog od sheme o trajanju performansa i od manifesta na dvije stranice “Notes on Duration”, koji su izloženi u njujorškom stanu čiji su prozori oblijepljeni listovima bijelog papira čime se raspršuje dnevna svjetlost a noću odražava svjetlost žarulje, kinematografski je mehanizam istovremeno dekonstruiran i rekonfiguriran u odsutnosti svojih temeljnih čestica. Svjetlo i trajanje postali su konstitutivni elementi filmskoga iskustva ponuđenog gledatelju unutar preoblikovanog konteksta (izbor stana, trajanje predstave). Nema sumnje da ontologija filma ne počiva toliko na specifičnosti vlastita mehanizma koliko na izmještanju svog institucionalnog konteksta.

Ako su djela koja je Jonathan Walley analizirao premostila probleme dematerijalizacije umjetnosti, suvremene konceptualnom obratu, možemo primjetiti kako je u okviru avangarde također bio testiran filmski mehanizam i sustav emitiranja. Dovoljno je sjetiti se dadaističkih večeri, miješanja projekcije, zvučne poezije, plesa i performansa, letrističkih seansi punih upadica ili brojnih iskustava proširenog filma kako bismo zapazili kritički rad koji obavlja gledatelj, socijalni kontekst predstave, prisutnost tijela, ulogu priповjedača [*bonimenteur*] ili kinooperatera koji rade na općenitoj dekonstrukciji mehanizma. Radovi poput onih letrističkih anticipiraju program institucionalne kritike.¹¹

Prisjetimo se da se prema povjesničarima proces institucionalizacije filma odvija prvih dvadeset godina njegove povijesti, te se ponavlja više puta u različitim lokalnim i kulturnim kontekstima. Medij je dugo vremena ostao vjeran vašarskoj tradiciji utoliko što je pribjegavao atrakcijama i glasu priповjedača. Puno je znakova nestabilnosti mehanizma (tehnoloških, ideooloških i pravnih), koji se ne prestaje transformirati kroz faze i krize, statičnosti i trzanja. Tome govori u prilog rastući interes za studije o prošrenom filmu.¹² Digitalna metamorfoza i diseminacija medija u društveni prostor iznova propituju mjesto filma, mogućnost njegovog nadi-

11 Usp. Kairi M. Cabanas, *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

12 Usp. Steven Ball, David Curtis, A. L. Rees, Dusan White (ur.), *Expanded Cinema*, London, Tate Publishing, 2011.; Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (ur.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Beč, Österreichisches Filmmuseum, 2012.; “Cinéma élargi”, *Décadrages*, br. 21–22, Lausanne, 2012.; Mathieu Copeland i Lore Gablier (ur.), *L’Exposition d’un film*, Pariz, Les presses du réel, 2015.; Adeena Mey i François Bovier (ur.), *Cinema in the Expanded Field i Exhibiting the Moving Image*, Zurich, JRP|Ringier, 2015.

laženja ili ukidanja. Danas nije toliko riječ o njegovoj ekstenziji u duhu proširenog filma koliko o ontološkoj varijabilnosti. Jednom kada film nepovratno napusti svoju tehnološku bazu, smješten između preživljavanja i smrti, postaje sposoban ispuniti zanemarena obećanja. Film više nije nešto dano, on treba biti animiran, odnosno reanimiran, poput marionete ili fetiša. Film bez filma.¹³ Aktualizirati neku moć, odnosno izvoditi je, performirati.

Pridjev performativan ima dva značenja: prvo, čisto lingvističko, prema kriterijima koje je predložio Austin, odnosi se na performativne glagole koji u određenim društvenim uvjetima ostvaruju neku radnju samim iskazom, npr. glagoli *krstiti* ili *obećati*; drugo pripada širem polju umjetničkih performansa 1960-ih.¹⁴ Teško je posve razlučiti ta dva značenja: umjetnička radnja, koja inzistira na prvenstvu događaja i iskustva, donosi performativnu dimenziju produkcijom situacija *sui generis*. Pojam performativnosti danas se ne primjenjuje samo na jezične činove nego se upotrebljavaju u analizi i interpretaciji našeg društvenog, političkog ili seksualnog ponašanja. A što je s performativnom dimenzijom filma? A priori, njegov regulirani mehanizam film razotkriva kao ne-performativnu umjetnost. Performans filma zapravo pretpostavlja da film nije unaprijed definiran, zatvoreni tehnički objekt, nego da nakon svakog prikazivanja ostavlja mogućnost povratne sprege s publikom.¹⁵ Performativ pretpostavlja dio nepredvidljivosti, izmiče dihotomijama između filma i onoga van njega, razbija autonomiju medija. Odnosno, upravo je to institucija filma uspjela do neke mjere isključiti relativnom automatizacijom praksi i uvođenjem standarda proizvodnje i emitiranja. Međutim, nije riječ o suprotstavljanju stvarne i tehničke prisutnosti. Definirati film kao performativ skreće pažnju na ulogu posrednika ili medijatora koji rade na pokretanju nekog filma, što je često zanemaren i dio njegove povijesti. Danas znamo da je pripovjedač, kao dugo vremena potisnuta

¹³ Spomenimo program *Memories Can't Wait. Film without Film*, Mika Taanila, Međunarodni festival kratkog filma Oberhausen, 2014.; Usp. Erika Balsom, "Live and Direct: Cinema as a Performing Art", *Artforum*, rujan 2014., str. 328–333

¹⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, pr. Gilles Lane, Pariz, Seuil, 1970. [prijevod: J. L. Austin, Kako djelovati riječima: predavanja William James održana na Sveučilištu Harvard 1955., prev. Andrea Milanko (Zagreb: Disput, 2014.)]

¹⁵ Tu preuzimam argumentaciju, izvorno vezanu uz kazalište, iz knjige Erike Fisher-Lichte, *Estética de lo performativo*, pr. Diana González Martín i David Martínez Perucha, Madrid, Abada Editores, 2011.

figura, svojim govorom pratio projekciju filmova, razjašnjavajući zaplet, kazivajući, pripovijedajući u službi kulturnog i geografskog konteksta. Medijator danas nestaje: zanat kinooperatera evoluira u smjeru progresivne automatizacije na štetu njegove aktivne prisutnosti. Pripovjedač i kinooperater dugo su vremena film izvodili glasom koji prepričava i rukom koja upravlja polugom ili prebacuje s jednog projektora na drugi za vrijeme predstave.

Rani film je performativan zato što još uvijek postoje oipljive veze s glazbenom dvoranom [*music hall*], vašarskim spektaklom, kazalištem inspiriranim tehnikama *commedie dell'arte*. Sjetimo se legendarnih filmova Macka Sennetta, improvizacija nastalih na temelju vrlo šturih skica, potjera i kremastih pita, ovisno o trenutnim dogadajima ili nezgodama koje su se odvile u blizini studija. Novi val odao je počast *slapsticku* zbog njegove anarhičnosti, izbora prirodnog dekora i smisla za improvizaciju.¹⁶ Unatoč umjetničkim i institucionalnim naporima medija da zadrži svoju autonomiju, performativna vokacija filma nikada nije posve isčezla. Pribjegavanje improvizaciji, fizičkoj prisutnosti sudionika, povratku kazališta, bit će, primjerice, jedna od avangardnih strategija za transgresiju ritualnosti predstave. Krize kroz koje je film prošao u svojem vijeku, vezane za tehničke i kulturne mutacije, opetovano mobiliziraju njegovu performativnu dimenziju. Krajem šezdesetih, film su duboku uzdrmali autori poput Eustachea ili Rivettea koji su zaoštřili performativnu dimenziju snimanja (izbjegavanje ponavljanja, glumačke improvizacije, kolektivno pisanje) po uzoru na filmove braće Lumière ili Feuilladea. Posljednji nedovršeni filmovi redatelja kao što su Orson Welles ili Nicholas Ray sa svojim atomiziranim perspektivama i višestrukim platnima, pravi su *works in progress* te su njihova javna prikazivanja bili pravi performansi. U polju suvremene umjetnosti, Fluxus aktualizira performativni potencijal filma inspirirajući se burlesknim i glazbenim gegovima Spikea Jonesa ili Stanlija i Oliju. U ovoj knjizi preuzimam nekoliko primjera analiziranih u svojem ranijem tekstu, uz koje često koristim termin performativan, pri čemu tada pojам nisam precizno definirao ni tematizirao.¹⁷ U ovoj knjizi nastojim dalje razviti tezu o performativnom obratu filma.

¹⁶ *Une histoire d'eau* (Godard–Truffaut, 1958.) istovremeno odaje počast filmu Macka Sennetta izborom poplave kao dramatskog kadra i slobodnom, improviziranom govoru junakinje, što je, preko filmova Jeana Roucha, referenca na pripovjedača.

¹⁷ Usp. Érik Bullot, *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Ženeva, MAMCO, 2013., str. 165–227

Iznenadjuje način na koji se film u performativnom smislu rekonfigurira ili obnavlja u radovima suvremenih umjetnika. Umjetnici poput Alexis Guilliera, Uriela Orlowa, Graemea Thomsona i Silvije Maglioni, Jean-Marca Chapoulieja, Filipe César, Marcelline Delbecq ili Rabiha Mrouéa, drže izlaganja i predavanja popraćena projekcijama ili statičnim slikama, a što se ponekad naziva i performativno predavanje. Predavanje zamjenjuje film kao njegov spekulativni dvojnik. Prisutnost umjetnika, interakcija između govora i projekcije, dijalog s gledateljima, stvaraju uvjete za novu publiku. Spomenimo redatelja Borisa Lehmana, koji je u želji da sam predstavi svoje filmove, postao kinooperater i pri povjedač stvarajući nedovršivi, beskrajan film koji se isprepliće s njegovom biografijom.

A ja, ja se ne mogu odvojiti od većine svojih filmova, moram biti tu, sam ih projicirati, vidjeti publiku i dvoranu. To je možda pretjerano, film je dio moga tijela, bio bi nepotpun bez mene. Projekcija živi poput performansa. Svaka je projekcija različita, ponekad ja pri povijedam, nekad dovedem glazbenike, pa na kraju pijemo, jedemo i raspravljamo, a gledatelji su integralni dio filma.¹⁸

Nema sumnje da su ovi primjeri povezani s poljem suvremene umjetnosti i eksperimentalnim filmom, no pitanje performativa opsjeda i redatelje poput Larsa von Trier-a, koji u djelima poput *Plesa u tami* (2000.) ili *Dogvillea* (2003.) umnaža broj kamera na snimanjima, raspršuje perspektive, istražuje bliskost kazališta i filma. Već na prvo čitanje manifesta Dogma 95 koji su sastavili Lars von Trier i Thomas Vinterberg, otkriva se važnost performativnog karaktera snimanja: odbijanje korištenja rekvizita, direktni zvuk, kamera iz ruce, prirodno svjetlo, izbjegavanje poigravanja s optikom, dramatski kontinuitet vezan za okolnosti snimanja, primat trenutačne situacije. Slično nalazimo kod kanadskog redatelja Guya Maddina:

Koncipiranjem svojih filmova kao performansa koji se odvija pred publikom, sve se više i više smatram izlagачem, a sve manje redateljem. [...] A publika pridaje, ustanovio sam kao gledatelj, više pažnje filmu s naracijom ili glazbom uživo. Sviđa mi se biti uključeniji: osjetiti gužvu s vama, to otvara pore, sviđa mi se ideja kolektivnog iskustva.¹⁹

¹⁸ Boris Lehman, "Etre quelqu'un ou n'être rien", *Trafic*, br. 79, 2011., str. 26

¹⁹ Razgovor s Guyjem Maddinom, razgovor vodio Éric Loret, *Libération*, 14. listopada 2009.

Film je postao nestabilan, aktivran i aktualiziran za vrijeme predstava. Primjeri su brojni, svjedoče o transformaciji prirode predstave kako bi se pobeglo od dvostrukog ograničenja industrijalizacije predstave i eksperimentalne stagnacije.

Zamjena djela njegovim iskazom (ili dvojnikom) misao je vodila ove knjige u kojoj nastojim pratiti različite pojavnosti performativa za vrijeme proizvodnje filma. Možemo li stvoriti film riječima? Može li iskaz zamijeniti film? S onu stranu samog scenarija koji se smatra radnim dokumentom, nacrtom budućeg snimanja, je li zamisliv autonomni status filma u papirnatom obliku? Nadrealistička pjesma, kolaž ili knjiga umjetnika ponekad su znali aktivirati imaginarni film u vizualnom, shematskom ili plastičnom vidu: *film papier*, film na papiru. Snimajući čitanje scenarija za film *Kamion* (1977.), Marguerite Duras scenarij diže u rang performativa, u skladu s poznatim strategijama Hollisa Framptona ili jedinstvenim djelima poput onog Isidora Valcárcela Medine. Film je samo doslovni iskaz scenarija: *film script*, film kao scenarij. Vrlo prisutna u počecima filma (prijevodač se također naziva i predavačem), forma predavanja zamjenjuje film time što vraća živi govor, prisutnost redatelja, i danas se ponovno aktualizira zahvaljujući izvedenim predstavama: *film conférence*, film kao predavanje. Avatar redatelja, prijevodač, krajem 1970-ih ponekad nasilno ulazi u sliku, uspostavljajući ponovno moduse iskazivanja, udvajajući film i redatelja – kod Eustachea ili Hanouna – prije nego što će nedavno ponovno zadobiti ulogu medijatora u okviru performansa koji naglašavaju oralnu dimenziju medija u praksama suvremenih umjetnika: *film boniment*, film kao prijevijanje. Akcija može zamijeniti sam film u obliku neke stvarne situacije, bez ikakve tehnološke podrške, potičući sudjelovanje gledatelja koji su postali glumci, ukidajući granice između medija i stvarnosti. U tom prevazilaženju filma nailazimo na nedavne okupacijske društvene pokrete koji posjeduju filmsku dimenziju, dovodeći u pitanje uvjete posrećenosti performativa: *film mouvement*, film kao pokret. Na pragmatičan način, testirajući validnost svake od tih teza, tapkajući u mraku, istraživanje tih različitih kategorija u knjizi je potkrijepljeno analizom filmskih ili umjetničkih djela, bez pretenzije na iscrpnost.

Iz ove knjige izbačeni su odnosi filma prema performansu kao umjetničkoj praksi, kao i improvizacijske tehnike koje prakticiraju redatelji poput Cassavetesa, Rivettea ili Watkinsa, kojima je snimanje često performans.²⁰ Koliko god ona bila strastvena, tim

²⁰ Vidi: Gilles Mouëllie, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

se djelima ne želi istupiti iz samoga filma, nego obogatiti njegov izričaj i revitalizirati režijsku praksu. Zamjenjujući film, performativ djelomice uvodi negativnost, blisku avangardnoj želji za ukidanjem umjetnosti. Kao kontrapunkt tome, dva poglavlja u knjizi prizivaju performativne inscenacije: o uvođenju letrizma u film djelima Rolanda Sabatiera koji je diskretno ponudio filmove bez slika, paradoksalne iskaze, aporetične zabrane, istražujući puteve oduzimanja i uništavanja, negacije i povlačenja, prenoseći odlike performativa na protokol predstave; o nestanku kinooperatera, nevidljivog posrednika predstave, koji danas u suvremenoj umjetnosti živi u novim avatarima, između performativnosti i automatizma, prisutnosti i nestanka.

Kako bi se ponovno materijaliziralo neopipljivo tijelo filma, čini se da je potrebno izvoditi ga, odnosno aktivirati, natjerati da govori, potaknuti interakciju strategijama koje podsjećaju na umijeće trbuhozbora. Otud odnos trbuhozbora između filma i njegova dvojnika, redatelja i filma, govora i filma; svaki od njih je u jednom trenutku lutkar a u nekom drugom marioneta. Otud izraz osjećaja tjeskobe fantastičnog karaktera koji nalikuje na frojdovsku jezu (*das Unheimliche*).²¹ Kao manifestacija povratka potisnutog ili davno preživjelog vjerovanja, da preuzmemu Freudove primjere, film proizlazi iz sjene i tajnovitog. Filmska umjetnost postala je drevno vjerovanje. Odnos između trbuhozbora i njegove lutke uskrsuje mrtve, uspostavljajući vezu između živog i neživog o kojoj na alegoričan način svjedoče mnogi suvremeni filmovi u vidu automata ili kiborga kao avatara te veze. Nelagoda pretpostavlja umjetnički plan, kaže Freud, potrebu za sukobom, oklijevanjem između stvarnoga i onostranoga svijeta. Briše se granica između fantazije i stvarnosti. Nema sumnje da tako treba interpretirati često fantastički karakter primjera koje koristim: virtualna prisutnost *film papier*, sablast kinooperatera u projekcijskog kabini, povratak pripovjedača kao izlagača, retrogradna remedijacija filma u poigravanju sa starim i staromodnim formama. Film je predmet sukoba. Je li živ? Što je ostalo od njegova tijela? Od njegove imunosti? Od moći transformacije? Kakva su njegova imunološka pravila? Je li on zatvoren skup koji treba reagirati protiv izvanske prijetnje i zaštititi se ili, naprotiv, sustav voljan za interakciju s vlastitom sre-

²¹ Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, pr. Bertrand Féron, Pariz, Folio Gallimard, 1988., str. 209–263 [prijevod: Sigmund Freud, Pojam jeze u književnosti i psihologiji, prev. Daniela Tkalec (Zagreb: Scarabeus-naklada, 2010.)]

dinom? Razvija li antigene i antitijela? Je li podložan metamorfozi ne samo da bi se udvojio, već i da bi se obnovio iznutra?

Prisjetimo se preinačenog automobila Pierrea Sorlina. Svi su dijelovi bili zamijenjeni. O kakvom se tijelu nakon zamjene radi? Zanimljivo je da je na jednom od svojih predavanja Gertrude Stein navela primjer automobila kako bi postavila pitanje o onom živom.

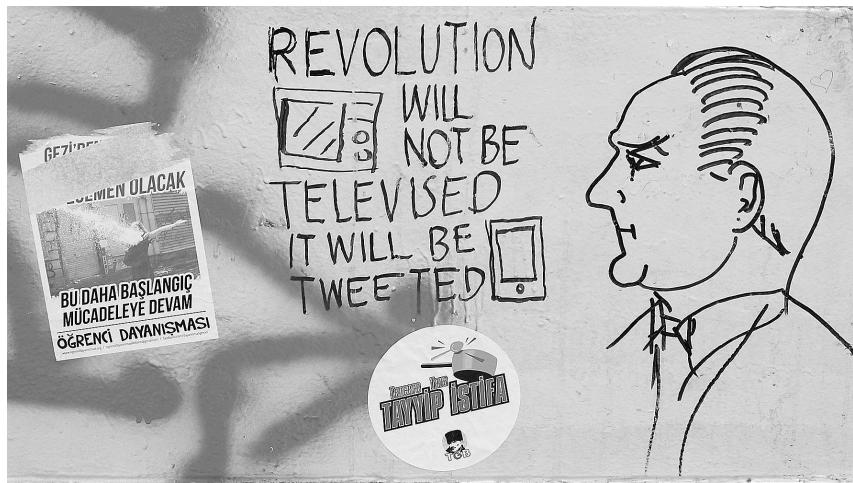
Ako želite istinski i stvarno biti živi, potrebno je da ste istovremeno govornik i slušatelj, da ste oboje, i to ne kao da je to ista stvar, ne kao da su to dvije stvari, nego to raditi, da tako kažem, kao motor automobila u vožnji, koji je dio iste stvari.²²

Taj je savjet, koji podsjeća na figuru trbuhozborca, istovremeno govornika i slušatelja, paradoksalan. Film treba biti izvođen, aktiviran, izgоваран, kako bi ostao na životu i iskazao svoju snagu, kao motor automobila i kao taj automobil u vožnji. Termin film često se zadnjih godina koristio da se kvalificira svaku umjetničku sekvencialnu praksu riskirajući pritom razvodnjavanje tog pojma. Izložba, knjiga umjetnika, performans: sve je to bilo izjednačeno s filmom čim je u igri bio princip montaže ili narativni kontinuitet. Savijajući riječi takvim zavojima iskriviljuje se pojam, te dolazimo u kušnju propisati restriktivnu definiciju filma, odnosno uspostaviti njegov originalni ili prvotni smisao. Priznajući da metaforička upotreba uobičajeno razrjeđuje pojam filma, metafora ipak ostaje važna metoda pri interpretaciji metamorfoze filma. Kada neka forma padne u zaborav, kažu ruski formalisti, parodija omogućava njezinu regeneraciju tako što ogoljava proces, iscrpljujući njegovu formu i strukturu zamagljivanjem percepcije, obrtanjem dijelova, principom permutacije, igrama deformacije, usporavanjem narativnog toka, digresijama, prikazujući formu u novom svjetlu, često neobičnom, bliskom očuđenju (остранение).²³ Jedna od privilegiranih tehnika za revitalizaciju forme sastoji se u tome da

²² Gertrude Stein, *Portraits et répétition, Lectures en Amérique*, pr. Claude Grimal, Pariz, Bourgois, 2011., str. 134

²³ Usp. Victor Chklovski, “L’art comme procédé”, in *Théorie de la Littérature*, Tzvetan Todorov (ur.), Pariz, Seuil, 1965., str. 76–97. [prijevod: Viktor Šklovski: Umetnost kao postupak, prev. Mirjana i Filip Grbić, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017.]; *Le roman parodique, Sur la théorie de la prose*, pr. Guy Verret, Lausanne, L’Age d’Homme, 1973., str. 211–244. [prijevod: Viktor Šklovski: O teoriji proze, prev. Mirjana i Filip Grbić, Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2015.])

se značenje metafore uzme doslovno. Metafora se koristi, te gubi svoj intenzitet i svježinu. Uzimajući te slikovite izraze doslovno, prikazujući te motive na doslovan način, moguće ju je ponovno aktivirati, vratiti neočekivan, iznenađujući originalni smisao. Reći da su predavanje, pripovijedanje ili scenarij filmovi je metafora. Analiziranje kako se tim različitim procesima može napraviti film na efikasan način metaforu čini doslovnom. Performativ je parodij-ska teorija filma.



Istanbul, 10. 06. 2013.

Film kao pokret

Ako film može poprimiti oblik nekog predavanja ili kolaža, onda neki jednostavan čin također može imati performativni učinak. Podelimo li gledateljima list papira ili fotografije uz molbu da ih ne pogledaju, nudeći im elemente koji će ih razdražiti, potaknuti ih da izadu iz kino-dvorane i da razgovorom aktualiziraju virtualni film – to su također djela i situacije koje dovode u pitanje ontologiju filma ukrštajući film i kazalište, performans i participaciju koji su bliski intermedijima, da preuzmem termin Dicka Higginsa iz 1966., koji njime definira umjetničke prakse smještene između medija.^{o1} Do koje mjere neka akcija može zamijeniti film? U tome pogledu često se spominju snimanja bez filmske vrpce koja je prakticirao Lev Kulješov 1920-ih godina sa svojim studentima kako bi ih inicirao u režiji i u principe montaže. Snimanje jest film. Teško je pronaći preciznu informaciju o tom nizu događaja bez arhive, koji su najvjerojatnije nastali istodobno zbog estetskih i ekonomskih imperativa. Čini se da je tu riječ o skicama koje su studenti interpretirali kako bi proučili ritam filma po konstruktivističkim principima. Metrička mreža postavljena u prostor odgovara kvadratu platna a raspored scena pokorava se pravilima montaže.^{o2} Filmovi bez filma podsjećaju na performativne grupe Asco. Pavle Levi smišlja neologizam *kinofikacija* kako bi okarakterizirao preobrazbu stvarnosti u “spontani film”, u kojoj događaj aktualizira neki virtualni film, sukladno revolucionarnoj optici. Tu ideju nalazimo, kaže Levi, u želji avangarde da nadiće umjetnost u ruskom konstruktivizmu, “komunističkom dešifriranju stvarnosti” koje zagovara Vertov, u letrističkim principima dematerijaliziranog i “nadvremenskog” filma, ili u Pasolinijevu pojmu “jezika pisanih

o1 Dick Higgins, “Intermedia”, objavljeno u *The Something Else Press Newsletter*, 1, br. 1, New York, veljača 1966.

o2 Lev Kulješov, *L'Art du cinéma et autres écrits*, pr. Valérie Pozner, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994., str. 191–205

stvarnošću” (film kao meta jezik stvarnosti).⁰³ “Stvarnost je, naposljetku, samo film u obliku prirode”⁰⁴, piše Pasolini. Prisjetimo se programa “živog filma” kako ga je izrazio simbolistički pjesnik Saint-Pol Roux:

*U jednoj staroj studiji napisao sam (čak i predviđio)
da će film postati živ, da ćemo dozivati likove,
i da će nas oni pohoditi, sjediti na našem pokućstvu, za našim stolom,
da će biti kućnih soareja o Cezaru i Danteu, nakon što se likovi
naklukaju svojim ključnim izrazima i svojim posljednjim riječima.⁰⁵*

Spomenimo i suvremene kazališne predstave koje filmove ili scenarije adaptiraju za pozornicu.

Umjetnik Jean-Jacques Lebel priča kako mu je nadahnuće za njegove prve hepeninge došlo od snimanja filma bez vrpce tokom ljeta 1958. na Ibizi.⁰⁶ U društvu nekoliko prijatelja, pod utjecajem napitka od velebilja, oni odlučuju snimiti neku pustaru, ometajući beskućnika koji se smjestio u nekom zahrđalom autobusu. No, nisu primijetili da je snimatelj, nizozemski pjesnik Simon Vinkenoog u stanju pjanstva zaboravio ponijeti kameru. Učinak halucinogene biljke, improvizirana narav djelovanja, duh transgresije pretvaraju to snimanje bez kamere u virtualni hepeling u očima umjetnika. Je li hepeling neka vrsta filma bez vrpce? Može li snimanje bez kamere biti performativ? Izvršujući granice između medija, obilježen ne-dramatičkom temporalnošću (iznimna kratkoća ili dužina, ponavljanje ili cirkularnost), izvršavajući nekim redom stavku za stavkom, prizivajući film atrakciju, hepeling može evocirati snimanje bez kamere, ali bazirajući se na scenariju, daleko od svake navodne improvizacije”.⁰⁷ Hepeling se ne zadovoljava time da tumači život, on sudjeluje u njegovu odvijanju u stvarnosti. Ta činjenica prepostavlja dubinsku povezanost između življenog i halucinacijskog, realnog i imaginarnog, piše Lebel.⁰⁸

03 Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, str. 77–104

04 Pier Paolo Pasolini, “La langue écrite de la réalité”, u *L’Expérience hérétique*, str. 168

05 Saint-Pol Roux, *Cinéma vivant*, Mortemart, Rougerie, 1972., str. 71

06 Razgovor s Jean-Jacquesom Lebelom, 14. listopada 2010.

07 Susan Sontag, “Les Happenings” (1962), prijevod Guy Durand, iz *L’œuvre parle*, Paris, Bourgois, 2010., str. 401–420. Vidi Michael Kirby, *Happenings*, New York, Dutton and Co, 1965.

08 Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, str. 22



El lobby contra el cordero
(José Antonio Maenza, 1968.)

Interpelirajući gledatelja igrom transgresije i prekida u sferu različitih političkih borbi za emancipaciju, tako da podupire svečanosti i društveno previranje, umjetnost hepeninga utjecat će na autorski film, a svojom perspektivom radikalnih akcija ili sustavnim samoiscrpljavanjem utjecat će na eksperimentalnija djela poput onih Carmela Benea, Glaubera Roche ili grupe Zanzibar. Sjetimo se samo aragonskog umjetnika Joséa Antonia Maenzaa koji je 1968. snimio film *De la cábala 9 em 16 para 4 en 8*. Princip filma je podjela na dvije ekipe: četiri snimatelja snimaju na osam–milimetarskoj kameri, a Maenza i njegovi pomoćnici snimaju na 16mm. Svi skupa tvore ekipu od devet osoba.⁰⁹ Čini se da redatelj namjerno nije ponio svoju 16mm kameru kako bi na snimanju unio duh hepeninga. On je, uostalom, sklon u filmove uvoditi poetičke ili teatralne akcije u stvarnim situacijama. “Treba, dakle”, piše on u svom poetičkom eseju *Orfeo filmado en el campo de batalla*, “organizirati život u kadar–sekvencu, zamisliti film bez snimanja ali svejedno ga ‘snimiti’, nakon što ubijemo oca, pobjeći na otok i održati krvavu filmsku ceremoniju”.¹⁰ Posljednji kadar njegova filma *El lobby contra el cordero* (1968.) pokazuje snimatelja kako oponaša čin snimanja, dok u ruci drži samo metalnu ručku Bolex kamere. Njegov sljedeći film, *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1969.) u dva navrata predstavlja lika koji ‘snima’ s Fresnel projektorom ili čak s običnom lupom. Je li snimanje performativ? Može li u potpunosti zamijeniti film na način, prema Maenzinom citatu, “beskrnjog kadra–sekvence bez kamere i stalka”? Tu kategoriju nazvat ću *film kao pokret* (*film mouvement*) odnosno film aktualiziran nekom radnjom u odsutnosti tradicionalnog procesa snimanja. Ima li on svojstva imaginarnog filma, poput Lichtenbergova noža bez drške i oštice? Ili on prije dovodi do remedijacije filma izvrstanjem odnosa između gledatelja i glumca u participativnom smislu? Teži li on nadilaženju filma koje su zagovarali situacionisti, posredstvom konstrukcija konkretnih situacija?

Naprotiv, situacija koja se gleda posredstvom bilo koje umjetničke transpozicije vrlo često je ona koja privlači, koja zaslužuje da postanemo njezin akter,

⁰⁹ Pablo Pérez, Javier Hernández, *Maenza filmando en el campo de batalla*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1997., str. 89–90 i str. 115–119

¹⁰ “De acuerdo, organizar el plano secuencia en la vida, concebir un cine sin filmación aunque se filme, largarnos a una isla después de matar al padre antes de una cruenta ceremonia cinematográfica.”

¹¹ U tom istom filmu, *El lobby contra el cordero*, na stolu neke knjižare možemo primijetiti djelo Oscara Masotta *Happenings*, objavljeno u Argentini prethodne godine u nepoznatoj izdavačkoj kući.

*sudionik. Eto paradoksa koji treba preokrenuti, postaviti na njegove noge. To je ono što treba ostvariti.*¹²

Pojam pokret upućuje na fiziku tijela i na vokaciju filma da očituje fotogeničnost kretanja, ali i na revoluciju zvijezda (putanje planeta) i situacije političke mobilizacije (skupovi, pobune, okupacije). Taj pojam također naznačuje mogućnost medija da se aktualizira kao učinak nekog djelovanja, fizičkog ili revolucionarnog, koje također može označavati njegovu negaciju ili nadilaženje, odnosno dokinuće. Film iščezava, nestaje, raspršuje se u stvarnosti. Pokušat ću razmotriti tu kategoriju pomoću nekoliko primjera iz suvremene umjetnosti kao i iz okupacijskih pokreta koji su se pojavili posljednjih godina po raznim gradovima.

FILM DRUGDJE

Ritual snimanja fascinirao je brojne suvremene umjetnike. Nicolas Boone je nekoliko puta pozvao na snimanje bez namjere da snimi film kao umjetničko djelo. Navedimo samo *Un film pour une fois* (2001.), *Lost Movie* (2003.) ili *Plage de cinéma* (2004.). Umjetnik okuplja mnogobrojne sudionike po preciznim uputama za simulaciju snimanja filma, pomoću brojnih statista, frenetičnog komešanja, kretanja gomile, uz privid aktivnih i autorativnih tehničara, redateljevih gestikulacija. Svi su oni sudionici scenografije i mitologije snimanja. Po uzoru na hepening, te akcije mogu trajati nekoliko dana u partijanerskom ambijentu, pod utjecajem, kako kaže umjetnik, punk koncerata i čitanja Greila Marcusa.¹³ "Vrijeme hepeninga", inzistira Lebel, "je 'moćno' vrijeme, sveto, mitsko vrijeme koje preinačuje našu percepciju, ponašanje, pa čak i identitet".¹⁴ Jedini dokumenti koji su proizvedeni tijekom niza performansa Nicolasa Boona su polaroid-fotografije čiji tehnički postupak omogućuje da budemo uživo prisutni dok slika nastaje. Umjetnik je potom poticao snimanje događaja s više kućnih kamera kojima su manipulirali sudionici dokumentirajući po vlastitom nahođenju njegove performanse, iz mnoštva raznih točki gledišta, ali tako da ipak ne dokinu virtualnost prvog filma koji ostaje nevidljiv. Premda danas

¹² Guy Debord, *Critique de la séparation*, u Œuvres, Pariz, Quarto, Gallimard, 2006., str. 550

¹³ Razgovor s umjetnikom, 15. rujna 2014.

¹⁴ Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, str. 49

svoje filmove proizvodi na tradicionalan način, duh performansa i dalje je prisutan u njegovoј praksi kadar–sekvencie, u složenosti mizanske, dužini kadrova i kolektivnoj mobilizaciji. No, snimanje više nije performativ koji zamjenjuje film, nego je ponovo tek njegov nužni uvjet. Ali nema sumnje da su mu improvizirani i partijanski hepeninzi, kao pribjegavanje parodiji i maskeradi, omogućili da se oslobođi izvjesnog filmskog nad–ja. Performativ često djeluje kao faktor oslobođenja dokidanjem granica između filma i stvarnosti, podsjećajući na letrističke akcije, u koje je i sam Nicolas Boone bio dobro upućen, napose u rad Mauricea Lemaîtrea.

U studenom 1951., u Musée de L'Homme u Parizu, tijekom predstavljanja svog filma *Je li film već počeo? (Le film est déjà commencé?)*, Maurice Lemaître predlaže predstavu *syncinéma* koja cilja na proširenje filma i uključivanje intervencije glumaca, participacije gledatelja i onoga što se dešava na platnu, a sve kako bi započeo jednu pirandelovsku igru.

Na statiste će biti otvorena vatra. Neki čovjek će doći na scenu, rasporit će platno i proći kroz njega. Od sada će se projekcija održavati na tom platnu od dronjaka, a na sceni će biti zavjese, predmeti i likovi.¹⁵

U verziji scenarija koja je objavljena 1952., on inzistira na performativnoj naravi filma opisujući zvučni zapis i intervencije u kinu: na ulazu u kino, na ružičastom platnu postavljenom na ulici projicira se neki Griffithov film, u samoj su dvoranu zakačene fotografije, predstava kasni sat vremena, slijede predviđene akcije usmjerenе prema publici (protresti prašnjave tepihe, balansirati s vjedrima hladne vode), u gomili se nalaze statisti, ulaz u dvoranu potpuno je zamračen, bez kontrolora karata, simulira se tučnjava, svađa između kontrolorki ulaznica i direktora kina, čistačice dolaze očistiti dvoranu, dolazak autora na scenu prekida čovjek koji upravlja projektorom kidajući filmsku vrpcu. Lemaître želi obaviti “transformaciju filmske reprezentacije u kombinaciju teatarske s filmskom participacijom, tako da u prikazivanje filma uvede elemente dvorane i platna”.¹⁶ Predstava se preobražava u akciju. “Treba potaknuti gledatelje da počnu djelovati u kinima, i staviti obvezujuće geslo ‘Ovdje gledatelji glume’”.¹⁷ Ti različiti prijedlozi vrše izvjesnu de-

¹⁵ Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé?* Pariz, Éditions André Bonne, str. 165

¹⁶ *Isto*, str. 71

¹⁷ Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and White Cube*, str. 76

konstrukciju rituala predstave, ukrštajući film i kazalište, uvodeći, kako kaže Andrew V. Uroskie, *kinomatizaciju* života (taj termin nije bez aluzija na *kinofikaciju* koju je predložio Pavle Levi).¹⁸ Ti različiti prijedlozi ne pokušavaju zamijeniti film nego ciljaju na kritičko proširenje medija. „Mogu unaprijed vidjeti užas na licima zaštitnika današnjeg filma kada budu čitali izjave redatelja koji traže *film negdje drugdje*”, piše on.¹⁹ Pogledajmo kako performativ opstaje u srži letrističkog filma u oblicima filmskog materijala, scenarija, predavanja ili glupiranja. Lemaîtrevo *Poziv na proizvodnju filma. Predstava nadvremenskog filma (Invitation à faire un film. Séance de cinéma supertemporelle, 1963.)* nudi gledateljima beskonačno umjetničkih mogućnosti. Prosudite sami:

*Zvuk će se prenijeti na magnetofonske vrpce, na ploče ili u tekstove za čitanje. Ali gledateljima će na predstavi biti na raspolaganju i mikrofon kako bi mogli komentirati projekciju i odvijanje te predstave, što će biti integralnim dijelom samog nadvremenskog djela.*²⁰

Otvoren je također i izbor svjetla: “Svatko će moći također navući zastore na platnu, upaliti svjetla u dvorani, otvoriti vrata ili govoriti u mikrofon ono što mu padne napamet”.²¹ Umnažajući tako lepezu resursa i tehničkih mogućnosti, te će oznake na kraju utočiti film u realno, nadvremenski film u sve konkretnе zamislive situacije.

Letristički pokušaji su, međutim, dio institucionalnog filmskog konteksta. Izborom naslova ili pozivanjem na protokol projekcije, Roland Sabatier time želi istaknuti kontekst iskaza. Ako je film dekonstruiran, odnosno diseminiran u oblike jedinica ili čestica, prisutnost gledatelja, isticanje zvuka, fragmentiranje fotografije upućuju na tradicionalni ustroj, iako je premješten i postavljen na novim osnovama. “Ujedinite se u dubokoj tišini i razmislite zajedno o mogućnostima izljevanja nepostojećih ili nezamislivih zvukova i slika”, izjavljuje on u *Izljevanju (Écoulement, 1969.)*.²² Naziv akcije citira definiciju filma koju predlaže Isou u svojoj *Estetici filma*: “Film je umjetnost izljevanja reprodukcije”.²³

18 *Isto*, str. 86

19 Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé?* Pariz, Éditions André Bonne, str. 56

20 Maurice Lemaître, *Œuvres du cinéma*, str. 25

21 *Isto*, str. 33

22 Roland Sabatier, *Œuvres de cinéma*, str. 25

23 Isidore Isou, *Esthétique du cinéma*, str. 25



Nadyremenski film ili dvorana za idiote
(Isidore Isou, 1960. - predstavljeno u Fondation du doute, Blois / 2015.)

Iako se tu istražuje proširena, dematerijalizirana forma, film se steže oko svoje definicije. *Izljevanje* je dio paradoksa koji je formulirao Jonathan Walley, između ekstenzije medija odnosno njegove dematerijalizacije i sažimanja djela na svoje elementarne datosti. Istaknimo također u kojoj mjeri nadvremenska umjetnost, koja gledatelja pokušava pozvati da proizvede djelo nudeći mu stvarački okvir za jedinstvene razrade bez vremenskih ograničenja, često proizlazi iz paradoksa da, na kraju krajeva, ne poziva toliko na stvarnu participaciju. S obzirom da se nalazi između dokumenta i koncepta, instalacija često ostaje inertna. Uvjeti uspjeha performativa su neizvjesni odnosno inertni. Uzmimo na primjer Isouovo djelo poput *Nadvremenskog filma ili dvorane za idiote* (1960).²⁴ Riječ je o filmu koji zahvaljujući tehničkim sredstvima i zaslonima mogu aktivirati gledatelji:

*Među ostalim umjetničkim elementima, tu na policama ili zakvačene za zidove knjižare-galerije imate komadiće vrpce ili čak bilježnice, mala platna ili partiture koje možete smatrati mehaničkima, te filmske zaslone. Molimo vas da koristite te okvire, sukladno principima nadvremenskog sistema, odnosno da u njih upisujete i da oblikujete elemente na koje će druge osobe unijeti svoje korekcije ili čestice i to stoljećima i stoljećima.*²⁵

Djelo je nedavno izloženo u Fondation du doute, u Bloisu, pod kustoskom koncepcijom Rolanda Sabatiera. Kako izložiti jedno takvo djelo? Radi li se o rekonstituciji instalacije predstavljene 1960., prema njezinim tragovima (fotografijama, usmenim svjedočanstvima) bez vođenja brige o njezinoj aktivaciji, kao da je riječ o relikviji ili treba aktualizirati tu prostoriju uz pomoć suvremenih alata (mobilni, tablet, kompjuter)? Koji je točno status tih izloženih predmeta? Jesu li oni agenti realizacije nekog mogućeg filma ili puki simbolički orijentiri? Ono što je odabrao Sabatier otkriva mnogo toga. Izložba ne teži ni rekonstituciji (predmete su na licu mesta pronalazili zaposlenici muzeja) ni aktivaciji (čini se da ni magnetofon niti super–osmica više ne funkcioniraju). Koji je onda status tog djela? Sabatieru materijalnost ili funkcionalnost predmeta ne znači mnogo, kao što ni okvirima djela ne pokušava dati nikakvu

²⁴ Predstavljen je prvi put u Parizu u galeriji Atom, od 27. svibnja do 11. lipnja 1960.

²⁵ Isidore Isou, “Le Film supertemporel ou La Salle des idiots”, popratni tekst, naveden u katalogu *Isidore Isou. Œuvres de cinéma (1951–1999)*, Fondation du doute, Blois, str. 14–15

važnost, kaže on.²⁶ Sam koncept ima prioritet pred njegovom upotrebljom, otkrivajući time idealistički supstrat koji ne haje za načine realizacije djela. Alati su puki znakovi. Otuda povratna sprega koju Bernard Girard analizira u kontekstu nadvremene umjetnosti:

U tom smislu, ta djela su varka, laž ili prije neka igra s paradoksalnim naredbama: tražeći od promatrača da učini nešto što ovaj ne zna raditi, ta djela stavljaju u nemoguću situaciju onoga koji mora birati između dva niza proturječnih normi.²⁷

Tijekom prezentacije 1970. svog infinitezimalnog filma *O ulici*, Isou najavljuje da on film usredotočuje na sebe, da ga on sam utjelovljuje. Umjetnik jest film.

Ovaj put, u ovom kinematografskom djelu, moj film — njegov subjekt, njegova mehanika i elementi, odnosno ja sam koji u svojoj skromnoj osobi koncentriram sve te dimenzije — napustit će dvoranu da bi se malo izgubio, da bi se slobodno izrazio po svim četvrtima, po cijelom Parizu, ako ne čak i u cijelom svemiru. Dakle, izlazim.²⁸

Iako akcija započinje u pojasu oko dvorane Francuske kinoteke, koja predstavlja simbolički i institucionalni okvir *par excellence*, ona se potom odvaja od tog okvira kako bi proizvela novi kontekst svog iskaza.

Ako me kojim slučajem sretnete danas, sutra, za mjesec dana ili za jedno stoljeće, bilo gdje, slobodnog ili u nekoj drugoj dvorani, znajte da sudjelujete u nastavku, u potjeri, u proizvodnji infinitezimalnog ili nadvremenoskog filma, a on će se zvati — ako i sami budete sudjelovali u njemu — “Na ulici”.²⁹

Izići iz kina, u doslovnom i alegoričkom smislu, odlučujući je i glavni ulog Isouove umjetnosti. Sjecamo se da *Traktat o slini i vječnosti* počinje treskom Daniela koji izlazi iz sale kinokluba da bi se potom šetao bulevarom Saint-Germain. Taj motiv kao da ima neku inaugralnu dramatičnu snagu jer se javlja i kasnije u prvim redovima njegova erotskog romana *Ljupka Rumunjka*:

²⁶ Razgovor s Rolandom Sabatierom, Pariz, 9. lipnja 2015.

²⁷ Bernard Girard, *Lettrisme. L'Ultime Avant-Garde*, Dijon, Les presses du réel, 2010., str. 190

²⁸ *L'Anti-Cinéma lettriste 1952–2009*, katalog, Sordevolo, Zero Gravità, 2009., str. 78

²⁹ *Isto*, str. 78

Po izlasku iz kina, svjetlo dana nas je spotaknulo kao uže napeto ispred naših nogu. Nakon mraka u sali, oči kao da su nam bile zaplijesnute zasljepljujućom vrućinom. Naš duh nije mogao razvrstati tako različita vremena, ali ipak paralelna s vremenima filma i stvarnosti, dok je svijet postajao poput jedne od onih metafora čiji se članovi više ne mogu povezati u jednu novu cjelinu.³⁰

Izlazak iz kina je performativ koji ubrzava pomućenost između realnog i njegovih dvojnika. Dakle, izadimo.

O BRECHTOVSKOM PARKU

Opišimo jedan park. Iako ju je u početku formirala samo jezgra ekoloških aktivista koja se suprotstavila projektu urbane renovacije premijera Erdoğana koji je htio uništiti park da bi na tom mjestu podigao trgovачki centar, okupacija parka Gezi u Istanbulu 2013. okupila je aktiviste progresivne ljevice, LGBT grupe, vegetarijance, Kurde, anarhiste i sportske navijače. Nasilna represija koju je provodila vlada, ujedinila je narodnu opoziciju. Šatori, barjadi, plakati i letci dijeljeni su besplatno, a postavljene su i ambulanta, veterinarska služba i knjižnica kojoj su knjige darovali solidarni izdavači. Na neki način, park Gezi je tijekom dva tjedna predstavljaо “privremenu autonomnu zonу” (TAZ – *temporary autonomous zone*), po izrazu koji je predložio Hakim Bey 1990-ih godina, a to znači spontana uspostava momenta slobode i autonomije, vrlo bliska hepeningu, bez vođe, na ne-hijerarhijski način, na sjecištu vidljivosti i nevidljivosti, posredovano masovnom upotrebom društvenih mreža i weba.³¹ Participacija promatrača koji su postali akteri tijekom generalnih skupština, diseminacija slogana i plakata kao i filmova na papiru, temporalnost bdijenja i rasprava, daje li sve to tom događaju obilježje filma kao pokreta? Okupacija parka Gezi upisuje se u kontinuitet pokretâ 15-M u Španjolskoj i OWS (*Occupy Wall Street*) u Sjedinjenim Državama 2011. koji počivaju na principu horizontalnosti, okupljanja i permanentne kolektivne rasprave. Bernard E. Harcourt smišlja pojам “političkog neposluha”, preinačujući Thoreauovu sintagmu “građanskog neposluha” kako

³⁰ Isidore Isou, *Adorable Roumaine*, Pariz, Aphrodite Classique, 1978., str. 13

³¹ Hakim Bey, *TAZ. Zone autonome temporaire*, pr. Christine Tréguier, Éditions de l'Éclat, Pariz, 1997. [prijevod: Hakim Bey: Privremene autonomne zone i drugi tekstovi, prev. Larisa Petrić et al. (Zagreb: Jesenski i Turk, 2003.)].

bi okarakterizirao duh OWS-a.³² Dok građanski neposluh prihvata političke strukture i osporava moralno važenje postojećih zakona, politički neposluh osporava samo poštivanje zakona, okreće leđa institucijama, odbija se svrstati i stvarati nove stranke, suprotstavlja se dominantnom ideološkom okviru. Tu više nije riječ o definiciji programa reformi niti o pozivanju na nadolazeću revoluciju, nego da sada i ovdje – pod pritiskom – stvaramo situacije, kao što je to bio slučaj s nekim anarchističkim zajednicama u Španjolskom građanskom ratu.

Otuda izum konteksta artikulacije koji često počinje izokretanjem uvrede, sukladno procesu “re-inskripcije”, čiju je teoriju ponudila Judith Butler: “Izvrnuti iskaz, istrgnuti ga iz njegova izvora, premjestiti iskaz s mjesta iz kojeg govori vlast”. Navedimo samo riječ *çapulcu*, koju je Erdogan koristio kao uvodu, a koja znači vandal, gamad, ološ. Nakon što su je demonstranti usvojili, riječ *chapulling* na engleskom je postala riječ koja označava djelovanje i borbu za svoja prava. U tom kontekstu, možemo se prisjetiti i francuske revolucionarne pjesme iz 1865., *La Canaille*, koja je postala poznata tijekom Pariške komune: “To je gamad [*la canaille*]! E onda sam i ja dio njih”. Tako smo na zidu u blizini Taksima mogli pročitati rečenicu: “Mi smo vandali, unuci dvojice starih pijanaca”, iskaz koji zahtijeva pravo na riječ *çapulcu*, pozivajući se istodobno na Atatürka i na İsmeta İnönüa, drugog predsjednika Republike Turske od 1938. do 1959., koji su bili poznati po svojoj sklonosti alkoholu i strasti prema *raki*.

*Estetička reprodukcija [reenactment] može istovremeno upotrebljavati riječ i ukazivati na nju, naznačavati ju, isticati da se radi o materijalnom i arbitarnom primjeru govora, korištenom da bi proizveo određene vrste učinaka. Taje riječ, u tom smislu, utvrđena kao materijalni označitelj koji je sam po sebi prazan, ali i taj moment praznog govora može postati mjestom semantičkog kombiniranja s izvjesnim nasljeđem i učinkom.*³³

Bilo je dopušteno, dakle, služiti se različitim performativnim strategijama za vrijeme događanja u Geziju. Tome svjedoče šablonama

³² W.J.T. Mitchell, Michael Taussig, Ernard E. Harcourt, *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*, Chicago University Press, 2013. Povlačenje iz politike kao sama politička gesta podsjeća na neke stavove iz Sovjetskog Saveza. Vidi. Alexei Yourchak, “Suspendre le politique”, pr. Nataliya Tschermalykh, *Cahiers du post-diplome*, br. 3, Poitiers–Angoulême, EESI, 2013., str. 119–137

³³ Judith Butler, *Pouvoir des mot. Poétique du performatif*, str. 160 [eng. original: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*]

šarane slike pingvina po zidovima kao odgovor na emitiranje dokumentarca o životinjama na news–kanalu CNN–Türk jednu večer dok je tisuće demonstranata prosvjedovalo na trgu Taksim. Bio je tu i grafit REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED. IT WILL BE TWEETED, popraćen Atatürkovim portretom. Ta se izjava poziva na pjesmu Gila Scott–Herona *The Revolution Will Not Be Televised* (1970.), zahtijevajući revoluciju uživo koja sve načine informiranja dovodi do kratkog spoja: “The revolution will be live”, kaže pjesma. Grafiti postaju čin preobrazbe. Gradski prostor više nije odvojiv od društvenih mreža koje će postati povlašteni posrednik informacije i osporavanja naspram vladinog prisvajanja tradicionalnijih medija, pogotovo televizije, koja otkriva svoju dvostruku ambivalentnost, onu između stvarnog i virtualnog te između lokalnog i globalnog.

Okupacija parka Gezi predstavlja performativnu pozornicu. Humor slogana, zajedničko donošenja odluka posredstvom generalnih skupština, učinci smisla proizvedenog tim ustankom znakova nalikuju principima Brechtovog epskog teatra koji se bazira na montaži, prekidu, autonomiji svakog prizora i na principu distanciranja. “Potrebna je dekoracija koja, ako na primjer predstavlja neki grad, predstavlja grad koji je izgrađen da traje samo dva sata. Ponovno se mora uspostaviti realnost vremena”, piše Brecht u *Arhitekturi pozornice*.³⁴ Gezi privilegira mobilnost, privremenost potpore, permutaciju znakova.

*Konstrukcija arhitekture pozornice s ishodištem u mobilnim elementima odgovara novom načinu zamišljanja naše okoline: ona se pokazuje preobraženom i preobražljivom, ispunjena proturječnostima u nestabilnom jedinstvu. Promatrač mora biti u stanju da u duhu pristupi promjeni elemenata, dakle, da izvrši montažu.*³⁵

Slogani, šatori i barjadi koji su u stanju proizvesti osjećaj zbližavanja također proizlaze iz učinaka montaže i distanciranja. “Sve mora biti provizorno a ipak izazivati poštovanje. Dovoljno je da neko mjesto ima kredibilitet nekog prostora u koji je prodirao san”.³⁶ Dajući govornicu u javnom prostoru nevidljivim manjinama, denuncirajući humorom vladine laži, okupacija parka Gezi potvrđuje

34 Bertolt Brecht, “L’architecture de scène”, pr. Guy Delfel i Jean Tailleur, *Écrits sur le théâtre*, Pariz, Gallimard, 2000., str. 733

35 *Isto*, str. 764–765

36 *Isto*, str. 733

stvarnu umjetničku umješnost. Gezi aktualizira neke pokušaje suvremene umjetnosti na realnom planu. To iskustvo je potresno. Gdje se tu točno situiraju sjecišta plastične ekspresije, aktivizma i iskustva zajedništva?³⁷

Oni [kazališni dekorateri] moraju postići to da se na jednom stvarnom životnom mjestu povjeruje u teatar. Jer teatar nas uči da sve promatramo iz određenog kuta, da naspram različitih procesa usvojimo kritički stav i sposobnost da u odnosu na smisao tih procesa brzo situiramo društvene skupine koje još nemaju jasne obrise.³⁸

GDJE JE TU FILM?

Ako je politički aktivizam, nakon svih tih okupacijskih pokreta, za brojne umjetnike postao praksa koja omogućuje da se nadišu aporijs institucionalne kritike, je li upotreba pojma film još uvijek umjesna u tom kontekstu? Koja je njegova učinkovitost? Do koje mjere neka konkretna akcija ili situacija mogu biti asimilirane u film? Uspostavimo inventar filmskih obilježja i njihove distribucije kako bismo testirali valjanost jedna takve kategorije. *Film kao pokret* najčešće prepostavlja neki upis u vrijeme, koji ima svoj početak i kraj, izbor nekog mjesta koje je omeđeno granicama ili nekim pragom, reprezentaciju koja se ponekad pokorava nekom scenariju i prije svega, novu podjelu odnosa između aktera i promatrača, podjelu koju obilježava nestanak ograda između njih, kao i smisao za improvizaciju i participaciju. Ta obilježja pronalazimo u Kulješovljevim pedagoškim iskustvima, u snimanjima bez vrpce kod Nicolasa Boona ili u letrističkim nastojanjima (nadvremenski se film pak ne pokorava, kao što kaže samo ime, bilo kojoj vremenskoj granici). Ako *film kao pokret* u slučajevima izvedbi proširenog filma još uvijek eksplikite proizlazi iz kina, pa makar i neizravno zbog korištenja platna, projektoru ili kamere, čini se, naprotiv, da okupacijske pokrete karakterizira nadilaženje medija. Dakako, okupacija parka Gezi bila je vremenski ograničena (trajala je dva tjedna premda se nastavila raznim simboličkim akcijama još mjesecima poslije, kao u

37 Vidi Hito Steyerl, "Art as Occupation: Claims for a Autonomy of Life", u *The Wretched of the Screen*, str. 102–120; Julia Rammirez-Blanco, *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2014.; Yates McKee, *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London, New York, Verso, 2016.

38 Bertolt Brecht, "L'architecture de scène", str. 771



Istanbul (park Gezi), 10. 06. 2013.

slučaju *Standing Man*, u izvedbi koreografa Erdema Gündüza), no upisala se u omeđen prostor (park Gezi i trg Taksim), ponudila konkretnu primjenu vremena (forumi, generalne skupštine) i omogućila svakome participaciju u mnogostrukim aktivnostima (uređivanje parka, rad u knjižnici, podjela obroka, liječnička skrb, praktični savjeti). Istaknimo također uređivanje pisama, letaka, prospekata, plakata kao i *filmova na papiru* koji su kombinirali sheme, dijagrame i scenarije, pri čemu je dobar dio aktivista posvetio pažnju dokumentiranju i arhiviranju.³⁹ Prekoračiti prag parka znači ući u odvojeni, neizvjesni svijet punog intenziteta. Njegove veze s filmom su se održale. Treba li ga povezati s teatrom?

Performativna dimenzija događaja ostaje odlučujuća. Podjela aktivnosti, prvenstvo dijaloga i rasprave i samoorganizacija aktualiziraju obećanje neke zajednice, sada i ovdje, koja se temelji na intenzitetu sprege, na duhu zajedništva, na osjećaju za dijeljenje i razmjenu, na kreativnosti na javnom mjestu. „Komuna se formira svaki put kada netko, izlazeći iz svoje vlastite košulje, prestaje računati isključivo na samog sebe i odmjerava svoju snagu s realnošću”, možemo pročitati u manifestu *Nadolazeća pobuna*.⁴⁰

*Komuna, to je ono što se dešava kada se bića okupe, razumiju i odlučuju zajedno krenuti na put. Komuna je možda odluka koju donešemo u momentu kada se običavamo rastati. Ona je radost susreta koji preživljava upravo u njegovu gašenju. Ona je ta koja nam omogućuje da kažemo “mi”, i koja to čini događajem.*⁴¹

U tom smislu, okupacijski pokret poput onog u Geziju, dijeli jedno od obećanja filma: formiranje efemerne zajednice, koju ujedinjuje vrijeme jedne predstave. „Mi”, kao što znamo, to je naslov manifesta Kinoksa objavljenog 1922. i inspiriranog futurizmom.⁴² U tom smislu riječ film zadržava svoju učinkovitost prizivajući dubinski odnos između medija i formacije nekog „mi” ili neke zajednice. Iako ponekad pribjegava govoru i raspravi, i razvija oblike direktnе

³⁹ Gregory Sholette, “Occupology, Swarmology, Whateverology: the city of (dis)order versus the people’s archive”, *Art Journal* (online), 2011.

⁴⁰ Comité Invisible, *L’Insurrection qui vient*, Pariz, La fabrique, 2007., str. 90. [prijevod: Nevidljivi komitet: Pobuna koja dolazi, prev. Đorđe Čolić (Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, 2016.)]

⁴¹ *Isto*, str. 89

⁴² Dziga Vertov, “Nous”, u *Articles, projets*, prijevod Sylviane Mossé i Andrée Robel, Pariz, UGE, str. 89



Istanbul (park Gezi), 10. 06. 2013.

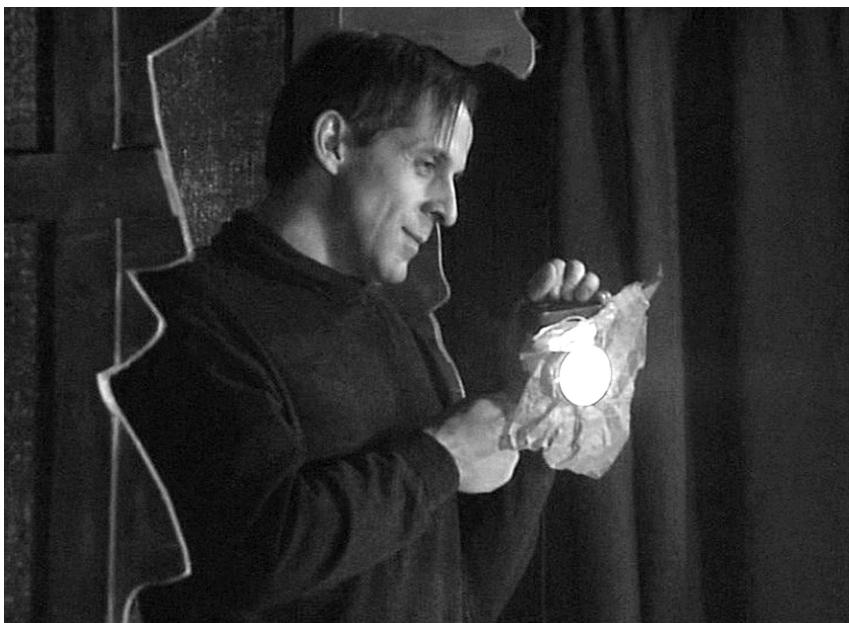
demokracije mobilizirajući tijela u javnom prostoru, okupacijski pokret jednako je tako sklon upotrebi društvenih mreža, informacijskom *releju*, digitalnoj povezanosti. On ne pokušava vrednovati prisutnost s onu stranu posredovanja, u vitalističkom smislu, nego nasuprot tome pretpostavlja artikulaciju između prisutnosti i virtualnosti, improvizacije i tehnike. Inkorporacijom tehnike, samo tijelo postaje odašiljač, projektor, ekran odnosno mikrofon. Sjećamo se da su na OWS-u demonstranti mehanički ponavljali riječi govornika, segment po segment, od jednog mjesta do drugog, kao u igri trbuhozbora, tako da čovjek postaje mikrofon, u pokušaju da kompenziraju zabranu korištenja megafona. Tijelo je i samostalo performativni instrument.

Judith Butler nedavno je inzistirala na tjelesnom izlaganju kao karakteristici nekih političkih skupova, koje stvara scenu, na kojoj se nešto, stvarno ili virtualno, može pojaviti. Tu nije riječ o afirmaciji prisutnosti nekog prekarnog života u već konstituiranom javnom prostoru, kaže ona, nego o proizvodnji nekog novog javnog prostora performativnim činom. U tom smislu, događaj je neodvojiv od njegova posredovanja.

Ulične scene političku snagu poprimaju tek ako i kada s nama uživo komuniciraju, vizualno ili akustički, a mediji nisu samo tu da izvijeste o sceni ili o prostoru, oni su njezin konstitutivni dio: čak možemo reći da su mediji scena ili prostor, u njihovim proširenim i reproduktibilnim vizualnim ili akustičnim dimenzijama.⁴³

Okupacija Gezija se ne aktualizira samo na javnim mjestima, na tribinama i za govornicama, koliko god je osjećaj intenzivnosti, odnosno radosti na njima vrlo vidljiv. Ona se jednako tako očituje na grafitima i slikama, glasovima i sloganima koji se šire društvenim mrežama kojima su skloni novinari, podsjećajući na karnevalsку mizanscenu Nicolasa Boonea u kojoj svaki sudionik doprinosi realizaciji kolektivnog filma. Bilo da se radi o stiliziranim slikama na zidovima, o grafitima uz glavne avenije, humoreskama i poetikama koje nastaju na sjecištu popularne i visoke kulture, o filmovima snimanim telefonom koji kruže na društvenim mrežama, o slikama koje su postale ikone, poput fotografije žene u crvenome poprskane suzavcem, o šablonama pingvina ili o uvredi čapulcu,

⁴³ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, pr. Christophe Jaquet, Pariz, Fayard, 2016., str. 116 [eng. original: Notes Toward a Performative Theory of Assembly]



U prisustvu klauna (Ingmar Bergman, 1997.)



Film koji će doći (Raúl Ruiz, 1997.)

svaki od tih izraza i nastojanja, vizualnih ili akustičnih, definira uvjete mogućnosti nekog novog javnog prostora. U tom smislu, “ta tijela konstituiraju slike koje će biti projicirane na sve osobe koje ih gledaju, tražeći od njih da ih prihvate i da reagiraju, i dakle da time potaknu medijsko otvaranje koje bi sprječilo da događaj bude zasjenjen ili zaobiđen”.⁴⁴ To je poput snimanja bez glavne kamere i bez redatelja, u kojem i sama tijela postaju kamere, odašiljači, projektori, raspršeni u mnoštvo točki gledišta i po društvenim mrežama. “Sprega javnog mjesta i medija koji omogućuju cirkuliranje događaja znači da se ljudi istodobno raspršuju i okupljaju: medijska slika pokazuje i disperzira okupljanje.”⁴⁵ Prošireni film u pravom smislu riječi: film se dijalektički aktualizira između prisutnosti i distance, definirajući moguće okvire nekog “mi”, u križanju onog tjelesnog i vizualnog, onog filmskog i lingvističkog. Više nije riječ o revolucionarnom ili mesijanskom obećanju nego o performativnom prelasku na djelo. *Film kao pokret* realizira, ostvaruje film, podsjećajući da je francuska riječ za redatelja (*metteur en scène*) realizator (*réalisateur*).

* * *

U svom televizijskom filmu iz 1997., *U prisustvu klauna* (*Larmar och gör sig till*) Bergman spominje projekt “živog i govornog filma” neuspješnog i neurasteničnog inženjera Carla Åkerbloma, koji je prethodio pojavi zvučnog filma, a koji se sastoji u skrivanju glumaca iza platna kako bi dublirali svoje slike. Tijekom jedne noćne predstave u svečanoj dvorani, usred snježne mećave, na kojoj je bilo tek sedam gledatelja koji su bili jači od zime, projektor se zapalio podsjećajući na požare kinematografa. Publika se tada polako približila pozornici i tražila od glumaca da nastave sa svojom pričom – pričajući i glumeći pred plamenom svijeća i lanterne kojom je upravljao operater. Scena plete niti performativnog filma: kabina u plamenu, nestanak projekcionista, pripovijedanje, trbuhozborstvo, obraćanje. U tom teškom i melankoličnom filmu nije pogrešno vidjeti povratak filma u kazalište. Ali, u njemu možemo vidjeti i nastajanje medija posredstvom jedinstva zajednice, vremena neke soareje, protagonista i gledatelja oko nekog virtualnog filma, zajednice koja podsjeća na filmofilsku sektu iz *Filma koji će doći* (*Le Film*

44 *Isto*, str. 124

45 *Isto*, str. 208

à venir) Raúla Ruiza. Skup naših performativnih kategorija ima nesumnjivo zadatak da preskoči rampu pozornice i da prizove diskretnu kristalizaciju jedne zajednice u nadolasku.

AUTOR Érik Bullot
NASLOV Kino i njegov dvojnik
IZDAVAC Multimedijalni institut
Preradovićeva 18
HR-10000 Zagreb
TELEFON: +385 /0/1 48 56 400
FAX: +385 /0/1 48 55 729
E-MAIL: mi2@mi2.hr
URL <http://www.mi2.hr>

BIBLIOTEKA VIZUALNI KOLEGIJ
UREDNIK Petar Milat

PRIJEVOD Dorotea-Dora Held, Leonardo Kovačević
REDAKTURA I LEKTURA Tonči Valentić

OBLIKOVANJE Dejan Dragosavac Ruta
PISMO Lexicon [Bram de Does/TEFF]
TISAK Tiskara Zelina
NAKLADA 200

Zagreb, veljača 2018.

Program Vizualnog kolegija potpomažu Hrvatski
audiovizualni centar (HAVC) i Ured za obrazovanje,
kulturu i sport Grada Zagreba.

