



8. HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL ŠTO JE JAVNOST?

Human Rights Film Festival (HRFF), festival filma o ljudskim pravima, osnovan 2002. godine, ovog se prosinca održava po osmi put: u Zagrebu od 6. do 11.12. u kinu Europa i Dokukinu Croatia, a u Rijeci od 13. do 16.12. u Art-kinu Croatia.

Tematski
fokus ovogodišnjeg
festivala saželi smo u jedno pitanje:

ŠTO JE JAVNOST? ... upitnik koji kaže da je javnost stvar neprestanog zajedničkog pregovaranja i stvaranja, sporenja i dogovaranja, i da je javnost stoga kao pojam i praksa nužno otvorena, jer bi neka zasvadga ustanovljena i definirana javnost bila loša kopija koja će isključivo služiti interesima nekih, a ne svih.

Nadamo se da će vas filmovi, popratni program i tekstovi koje predstavljamo potaknuti na razmišljanje koje ćete htjeti podijeliti sa drugima, što je početak svakog javnog dje-lovanja ma koliko god se ono isprva činilo skrajnutim i nemoćnim. Potaknuti na razmišljanje znači pobudi maštu i hrabrost da se stvori jedan drukčiji svijet.



PET, 10.12. 21:00 [KINO EUROPA]

Aurora

originalni naslov: *Aurora*
godina: 2010.
zemља: Rumunjska
trajanje: 181'
režija, scenarij: Cristi Puiu
fotografija: Viorel Sergovici
montaža: Ion Ioachim Stroe
uloge: Cristi Puiu, Clara Voda, Catrinel Dumitrescu
produkcija: Mandragora Movies
distribucija: Continental Film
titlovi: hrvatski, francuski
žanr:igrani

Tko je gledao *Smrt gospodina Lazarescu*, otprilike zna što može očekivati u *Aurori*: gotovo nevjerojatnu usporenost i nonšalantnost, hladnoću i otuđenost postsocijalističkog miljea. Ono što može iznenaditi je nedostatak dijaloga, govor često reducirana na zvuk, zvuk često sveden na šum. Glavni junak je sveprisutan, svima dostupan, na trenutke besmislen i besciljan, gotovo reducirana na prikazu iz svijeta mrtvih koja je u prolazu, iako je od prve scene jasno da ga pratimo s razlogom. Producenica Anca Puiu opisala je film kao kriminalističku priču, ali iz drugačije perspektive. *Aurora*, svakako, ne govori klasičnim jezikom kriminalističkog filma; sam je čin tek mali dio filma. Nije to film o ubojstvu već o onome što je u nama i što nas, u određenim okolnostima, može dovesti do toga da ubijemo. Razmatranje o enigmatskoj prirodi ljudskog ponašanja uklopljeno u specifičnu fizičku stvarnost. Napetost se razvija kroz odsustvo, nelagoda se stvara kroz sveprožimajuću tišinu, informacije dobivamo iz načina na koji glavni junak gleda na stvari, iz detalja koji privuku njegovu pažnju na specifičan način. Akcija, bilo kakva akcija, toliko je usporena i zamagljena trivijalnim aktivnostima da je do pred kraj filma gotovo nužno zaboraviti da ju očekujemo. I kada se na kraju dogodi, burno i afektivno, ne preuzima niti ključnu ulogu, niti dijegetski komentira sve što je prethodilo. Otkriva se samo ono što se funkcionalno mora otkriti, sve ostalo ostaje neodgovoren. Ako je *Smrt gospodina Lazarescu* opisivan kao empatično danteovsko putovanje kroz indiferentan grad, u *Aurori* su nuda i žaljenje zamijenjene kroničnim očajem i fatalizmom.



ČET, 09.12. 21:00 [KINO EUROPA]
SRI, 15.12. 20:00 [ART-KINO CROATIA]

Autobiografija Nicolaea Ceausescua

originalni naslov: *Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*

godina: 2010.

zemlja: Rumunjska

trajanje: 180'

režija, scenarij: Andrei Ujica

montaža: Dana Bunescu

produkcija: Icon Production

distribucija: Mandragora International

web: <http://mandragorasales.com/>

titlovi: hrvatski, engleski

žanr: dokumentarni

Na kraju krajeva, redatelj je jednostavno umjetnik koji je u stanju svoje samoljublje pretvoriti u praktično djelovanje. Čisto je estetsko pitanje hoće li postati Baudelaire ili Bolintineanu, Louis XVI. ili Nicolae Ceausescu. (Andrei Ujica)

Na tragu toga, lakše je razumijeti zašto je u naslovu filma **autobiografija** – Ujica se koristi do sada nepoznatom i/ili manje poznatom (izvan Rumunjske svakako) građom propagande Ceausescuova režima da bi ispričao priču o jednom razdoblju, o jednom čovjeku koji je utjecao na živote mnogih drugih, o socrealizmu i realpolitici, o stvarnosti i svakodnevici... Pri tome, dosljedno naslovu, redatelj (možda je bolje reći montažer) od trenutka preuzimanja vlasti do smrti (poznata scena *ad hoc* suđenja i egzekucije Nicolaea i njegove supruge Elene 1989.-e) ne objašnjava, ne daje dodatne informacije, nema *voice-over*, tekstualnih objašnjenja, bilješki autora... nema datuma, mesta, imena (čisto formalno gledano, moguće je da se radi o filmu-rodonačelniku novoga žanra)... Sve što vidimo majstorska je montaža službenog materijala koji, koliko se god trudio, nije uspio sakriti transformaciju od pokušaja da se prati zapadnjački modernizam na početku Ceausescuove vladavine do gotovo antiutopijske uniformiranosti i bijede pred sam njegov kraj kasnih osamdesetih. I sam umjetnik-diktator Ujičinim vještim zahvatima biva razgoličen: od snažnih i dojmljivih optimističkih ideoloških govora na početku vladavine, na kraju ostaje tek sporadično i gotovo nemušto ubacivanje "socijalizma", "radničke klase" ili "dijalektičkog materijalizma" kao potpuno ispraznjenih označitelja, bez svrhe, smisla, pa čak i potrebe. Međutim, kako je svaki umjetnik proizvod svoga konteksta u ovom trosatnom putovanju naći će se mesta ne samo za očekivane likove poput Imelde Marcos ili Mao Tse-Tunga, već i za manje očekivane poput Charlesa de Gaullea ili Jimmya Cartera – Ujica je isuviše skrupulozan autor da bi dopustio da se sve svede na krivicu jednog čovjeka ili jednog naroda.

[u Zarezu od 09.12. pročitajte razgovor sa Andrejom Ujicom]



SUB, 11.12. 20:00 [KINO EUROPA]
UTO, 14.12. 20:00 [ART-KINO CROATIA]

Film-socijalizam

originalni naslov: *Film socialisme*

godina: 2010.

zemlja: Švicarska / Francuska

trajanje: 102'

režija, scenarij: Jean-Luc Godard

fotografija: Fabrice Aragno / Paul Grivas

uloge: Catherine Tanvier, Christian Sinniger, Jean Marc Stehlé, Patti Smith, Alain Badiou

produkcija: Vega Film / Office Fédéral de la Culture / Télévision Suisse-Romande (TSR) / La Ville de Genève / Suissimage / Fondation Vaudoise / Fonds Regio Films / Wild Bunch

distribucija: Continental Film

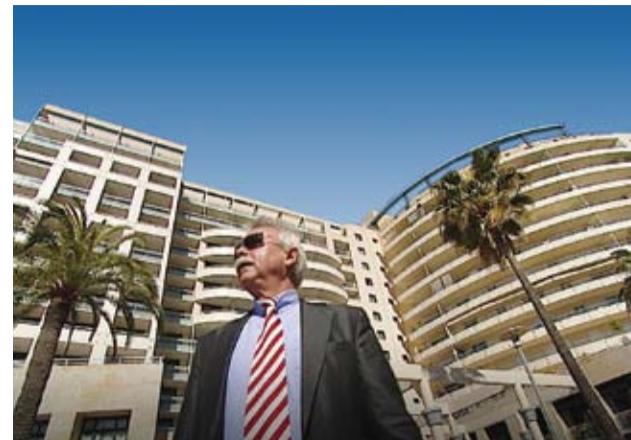
web: <http://www.filmsocialisme.com/>

titlovi: hrvatski

žanr: igrani

Na ovogodišnjem festivalu u Cannesu, Godard (koji je ove godine nagrađen Oscarom za životno djelo) predstavio je svoj novi uradak, film pomalo začuđujućeg naslova: *Film-socijalizam*. Isti se sastoji od tri veća dijela koji u jedinstvenoj godarovskoj montaži slike, zvuka i teksta raspravljuju o autorovim umjetničkim i političkim preokupacijama. Lutanje Mediteranom tijekom kojeg susrećemo sve moguće i nemoguće od Homeru i Platona, preko Drugog svjetskog rata pa do interneta i Patti Smith, kao da je to intimna posveta vlastitom veličanstvenom *Preziru*. I kao što Odisejev mitski lik

predstavlja jednu povijesnu prekretnicu, tako Godard u *Film-socijalizmu* skicira jednu moguću drukčiju budućnost. Gledatelji će imati priliku usporediti kako veterani europskog filmskog modernizma (Godard i Kluge), sličnog uzrasta i autorskih poetika, na filmskom platnu uprizoraju teme i likove za koje se još donedavno činilo da pripadaju dubokoj prošlosti. Može li se nešto naučiti iz povijesti za koju se čini da se okrutno ponavlja i da ne-ma izlaza s onu stranu njenih neumitnih putanja? Godardov odgovor, njegovo umjetničko polaganje računa, kao uvijek je slojevit i jednako tako strastven.



PET, 10.12. 14:30 [KINO EUROPA]
SUB, 11.12. 19:00 [DOKUKINO CROATIA]

Hennеров san – najveći europski turistički projekt

originalni naslov: *Henners Traum – Das größte Tourismusprojekt Europas*

godina: 2009.

zemlja: Njemačka

trajanje: 90'

režija, scenarij: Klaus Stern

fotografija: Stefan Pape, Harald Schmuck

montaža: Friederike Anders, Rike Anders

produkcija: Stern-Film

distribucija: Realfiction Filmverleih

web: <http://www.henners-traum.de/>

titlovi: hrvatski

nagrade: Adolf Grimme Preis, 2010

žanr: dokumentarni

Očemu danas sanjaju političari, pa makar se radilo o načelnicima zabitih provincijskih mjestu? Gledajući dokumentarac Klausu Sternu lako je odgovoriti na pitanje. Političari danas sanjaju brojke: što više to bolje. Henner Sattler, demokršćanski načelnik općine Hofgeismar u njemačkom Hessenu, sanja: investiciju od 420 milijuna eura, 5 luksuznih hotela na površini od 800 hektara, 600 vila i apartmana, nekoliko igrališta za golf, umjetna jezera, hipodrom i igralište za polo. U razdoblju od 2006. do 2009. godine redatelj prati lokalnog političara, od prvih razgovora s projektantima i "developerima" pa sve do uzaludnih susreta s arapskim šeicima i međunarodnim investicijskim grupama. San o ucrtavanju vlastitog mjeseta na turističku kartu Europe i svijeta sustigla je financijsku krizu. *Hennеров san – najveći europski turistički projekt* intrigantan je film, jer su redatelju otvorena sva inače dobro pritvorena vrata i dostupne sve sobe za stanke gdje se dogovaraju veliki poslovi. Rituale, retoriku i geste poslovног svijeta o kojima su autori kao što je primjerice Harun Farocki snimali svoje filmove ovdje vidimo pretočene u stvarnost i dovedene do potpunog apsurda, bez obzira koliko sudionici sebe same shvaćali ozbiljno. Kako je moguće i što tjera političare da u dobu globalizacije u ime javnog dobra sanjaju o projektima koji su tako očito krivi i fantastično nerealni, to je neizrečeno pitanje ovog filma koji pokušava prodrijeti do motiva s onu stranu neposredne zaslijepljenošti brojkama i planovima. *Hennеров san* je u Njemačkoj podigao dosta prašine kada se jedan od protagonisti, bivši premijer pokrajine Hessen i perjanica njemačkih demokršćana Roland Koch, ove godine – bez ikakvog obrazloženja – povukao iz politike. Da bi prije mjesec dana postao direktorom vodeće građevinarske korporacije...



UTO, 07.12. 20:00 [KINO EUROPA]
SRI, 15.12. 18:00 [ART-KINO CROATIA]

Jaffa, naranča iz pakla

originalni naslov: *Jaffa, the Orange's Clockwork*
godina: 2010.
zemlja: Belgija / Francuska / Njemačka / Izrael
trajanje: 90'
režija, scenarij: Eyal Sivan
fotografija: David Zarif
montaža: Audrey Maurion
produkcija: Trabelsi productions Ltd / Alma films / *The Factory*
distribucija: CAT & DOCS
web: <http://www.trabelsiproductions.com>
titlovi: hrvatski, engleski
nagrade i nominacije: najbolji dokumentarni film, Filmmaker Doc Film Festival Milano, 2009 / nagrada za montažu, Solelune Palermo, 2010 / prva nagrada, Memorimage festival Reus, 2010
žanr: dokumentarni

Politički sukobi, pa i ratovi otpočinjali su zbog malih, na prvi pogled beznačajnih stvari, čudnih i nerijetko nerazumljivih identitetskih označitelja. Nogomet je bio (možda i najbesmisleniji) povod za sukob između Hondurasa i Salvadora, a Jaffa je u središtu izraelsko-palestinskog sukoba. Jaffa je grad. Jaffa je naranča. Početkom dvadesetog stoljeća, naranče jaffa u Europi i Americi bile su proizvod "mističnog Orijenta" u najboljoj maniri suvremenih marketinških kampanja: egzotične, posebne, izazovne, popraćene populističkim, simplificiranim slikama idiličnog Bliskog istoka. Nakon uspostavljanja države Izrael 1948. slika je donekle promijenjena – ostala je egzotika, ostala je posebnost, ali pridodan joj je i izrazito naglašen simbolizam izraelske državotvornosti. Mnogo godina kasnije Jaffa je – ovaj puta ne klasičnim komercijalnim putevima – postala simbolom izraelske opresije Palestinaca. Prošlogodišnji gost HRFF-a, Eyal Sivan vodi nas kroz povijest voćke i povijest istoimenog grada, ali prvenstveno kroz povijest propagande, marketinga i percepcije, povijest suradnje, sukoba i potencijalne zajedničke budućnosti. Razgovarajući s povjesničarima, povjesničarima umjetnosti, marketinškim stručnjacima Sivan nas vodi kroz propagandu Jaffe, kako izraelsku tako i palestinsku. Pri tome koristi zadržljujuću količinu arhivskog materijala, i vizualnog i zvučnog koji će, uslijed svakodnevne izloženosti slikama iz Gaze, Jeruzalema ili Zapadne obale izgledati krajnje nadrealno, ostavljajući pitanje kako je moguće da se u samo nekoliko desetljeća od zemlje "meda i mlijeka" čitava regija pretvorila u glavnog globalnog izvoznika vijesti o vojnim napadima, terorističkim odgovorima, odmazdama...



SUB, 11.12. 14:30 [KINO EUROPA]

Materijal

originalni naslov: *Material*
godina: 2009.
zemlja: Njemačka
trajanje: 164'
režija, scenarij: Thomas Heise
fotografija: Sebastian Richter, Peter Badel, Thomas Heise, Jutta Tränkle, Börres Weiffenbach
montaža: René Frölke
produkcija: Ma.Ja.De Filmproduktion / ZDF / Arte
distribucija: Deckert Distribution
web: <http://heise-film.de>
titlovi: hrvatski, engleski
nagrade: Grand Prix FID Marseille, 2009
žanr: dokumentarni

"M" ože se zamišljati da povijest ide po nekoj osi. Ali ona je prije jedna gomila." *Materijal* njemačkog redatelja Thomasa Heisea je iskopina iz osobnog arhiva jednog historijskog prevrata. Onog čudnog trenutka kada se jedan društveni perekad počeo urušavati, a novi se tek naziće. Jesen je 1989. godine i u Berlinu promatramo kazališne probe za komad *Germania smrt u Berlinu* čuvenog dramatičara Heinera Müllera. Dok promatramo umjetnike pri nastajanju predstave, osluškujući njihove djebove, odjednom iz prostorija teatra bivamo katapultirani na berlinske trgrove i ulice gdje ti isti umjetnici organiziraju demonstracije, stvarajući nakon desetljeća po prvi put prostor u kojem je moguća javna kritička riječ. Režim pokušava kanalizirati društveno gibanje, dolazi do takozvane drugarske diferenциjacije unutar istočnonjemačke socijalističke partije, a idealisti se još uvijek zaklinju u svoju socijalističku državu na njemačkom tlu, no sve je to uzalud: narod je već odlučio drukčije. Dok se režim urušava sve su društvene uloge neizvjesne: prisustujemo jednom čudnovatom ispovjednom okruglom stolu unutar zatvorskih zidova nakon što su osuđenici podigli pobunu tražeći amnestiju za kazne koje se odnose na tzv. antirežimsko djelovanje, gdje više ne raspoznajemo tko je čuvar, a tko zatvorenik; sudjelujemo na parlamentarnim debatama u kojima jedna novonastala elita pokušava usvojiti pravila nove, još nepoznate igre. Svjedoči smo i nasilja koje ostaje nakon promjene – desničarskim čelavcima u istočnonjemačkoj provinciji. *Materijal* je dokumentiranje jednog neuklopivog (društvenog) ostatka, kako kaže Heise, tj. mnoštva razbacanih slika koje čekaju na svoju pri/povijest.



UTO, 07.12. 22:00 [KINO EUROPA]
PET, 10.12. 19:00 [DOKUKINO CROATIA]

La Isla: arhivi jedne tragedije

originalni naslov: *La Isla: Archive einer Tragödie*
godina: 2009.
zemlja: Njemačka / Gvatemala
trajanje: 85'
režija, scenarij: Uli Stelzner
fotografija: Guillermo Escalón
montaža: Alina Teodorescu
produkcija: Iskacine / Ohne Gepäck Filmproduktion / Asociación Luciernaga
distribucija: Ohne Gepäck Filmproduktion
web: <http://www.laislaguatemala.com/>
titlovi: hrvatski, engleski
nagrade i nominacije: Silverdocs 2010 – nominacija za nagradu Witness Human Rights and Cinematic Vision / Festival de la Memoria Mexico 2010 – nagrada za najbolji dokumentarni film, najbolju fotografiju te najbolji istraživački rad
žanr: dokumentarni

U srpnju 2005. godine eksplozija unutar kompleksa Policijske akademije potresla je Guatemala City. No ono što će tamo vatrogasci pronaći još više će uzbuditi stanovnike latinoameričke države. Ispostavlja se da je zgrada akademije nekoć bila prikriveni zatvor i mučilište raznih državnih službi i samozvanih čuvara poretka. Ali ni to nije vrhunac: u zgradi su pronađeni policijski tajni arhivi u kojima su zabilježene tragične sudbine desetaka tisuća umorenih i nestalih tijekom višedesetljetne vladavine desničarskih hunti. *La Isla*, bivše mučilište postaje javni arhiv jedne tragedije, a u filmu njemačkog redatelja Ulia Stelznera pratimo svakodnevni rad stotina ljudi na spašavanju i sortiranju brda dokumenata bez kojih je suočavanje s prošlošću malo vjerojatno. Rad na prošlosti je daleko od dosadnog i suhoparnog: često se naime događa da djelatnici u arhivu kopaju po dokumentima koji bilježe nestanke njihovih najbližih. Najpotresniji trenuci su pak priče preživjelih koji ovaj zlokobni arhiv posjećuju s namjerom da spoznaju kada, kako i gdje su nestali članovi njihovih užih i širih obitelji. Dok oni u svojim pričama pobrajaju sve ubijene i nestale shvaćamo da u Gvatemali nije bila riječ samo o političkom sukobu, već da su masovni zločini bili izlika da se decimira lokalno stanovništvo indijanskog porijekla, sve uz pomoć Velikog brata s onu stranu Rio Grandea. Konceptacija tranzicijske pravde kao način da se suoči s velikim nepravdama i počinjenim zločinima u prošlosti, u Stelznerovu dokumentarcu zorno pokazuje da je potraživanje takve pravde možda još važnije upravo za budućnost pogodenih društava i krajeva svijeta.



ČET, 09.12. 19:00 [KINO EUROPA]
SUB, 11.12. 21:00 [DOKUKINO CROATIA]

Najopasniji čovjek u Americi: Daniel Ellsberg i Pentagon Papers

originalni naslov: *The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers*
godina: 2009.
zemlja: SAD
trajanje: 92'
režija: Judith Ehrlich, Rick Goldsmith
scenarij: Michael Chandler, Judith Ehrlich
fotografija: Vicente Franco, Dan Krauss
montaža: Michael Chandler, Rick Goldsmith, Lawrence Lerew
produkcija: Kovno Communications
distribucija: Dogwoof Pictures
web: <http://www.mostdangerousman.org/>
titlovi: hrvatski
nagrade i nominacije: Freedom of Expression Award, National Board of Review, 2009 / posebna nagrada žirija, International Documentary Film Festival, Amsterdam, 2009 / najbolji dokumentarni film, Boulder International Film Festival, 2010 / nagrada publike – najbolji dokumentarni film, Fresno Film Festival, 2010 / nagrada publike – najbolji dokumentarni film, Palm Springs International Film Festival, 2010 / dugometražni dokumentarni film, nominacija za Oscar 2010
žanr: dokumentarni

New York Times je 13. lipnja 1971. objavio dijelove supertajnog dokumenta, *Pentagon Papers*, studije koja je otkrivala laži Vlade Sjedinjenih Država o Vijetnamskom ratu, od kojih je jedna od najgorih bila da je 70 posto razloga za nastavak vojnih operacija "izbjegavanje ponižavajućeg poraza". Daniel Ellsberg, bivši marinac i pentagonski strateg uključen u izradu dokumenata, bio je izvor tih dokumenata. Tadašnji predsjednik Richard Nixon nizom je provala, prisluškivanja i drugih kriminalnih radnji pokušao diskreditirati "zviždača", što je u konačnici doveo do afere Watergate, njegove ostavke, konačnog povlačenja američkih trupa iz Vijetnama... Iako je o tom vremenu i tim događajima snimljeno mnogo filmova i serija (najpoznatiji među njima *Svi predsjednikovi ljudi*), ovaj je dokumentarac po mnogočemu poseban. Ponajprije, sam Daniel Ellsberg je narator. Izniman, fokusiran, artikuliran, uvjerljiv. Nadalje, iako se radi o formatu *insajderskog* dokumentarca (sjećanja očeviđaca, mnoštvo arhivskog materijala...),

film manje govori o samim događajima, koliko o pomalo arhetipskoj situaciji u kojoj se Ellsberg našao, o njegovim moralnim, etičkim, pa i pravnim nedoumicama i sumnjama, ali nadasve o sustavu vlasti i modusima manipulacije medijima i javnošću – sam Ellsberg je (bio) duboko razočaran što objavljanje dokumenata nije dovelo do masovne podrške javnosti zaustavljanju rata. "Svatko laže", beskonačno će puta ponoviti dr. Gregory House. "On laže da ja lažem da je on lagao", reći će dr. Andrija Hebrang. Doktori su u pravu: laž kao glavni protagonist ovoga filma pokazuje se intrinsičnim svojstvom politike, bez koje se danas ništa ne (po)kreće: bio to rat u Iraku, donošenje državnog proračuna u Hrvatskoj ili svjedočenje top-moldela na suđenju afričkom ratnom zločincu i diktatoru. *Najopasniji čovjek u Americi* je posebno aktualan u svijetu objavljivanja američkih vojnih dokumenata iz Afganistana i Iraka na stranicu WikiLeaks, čiji je Daniel Ellsberg uzor i veliki podupiratelj.



PET, 10.12. 16:30 [KINO EUROPA]

Napad sadašnjosti na ostala vremena

originalni naslov: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*
godina: 1985.
zemlja: Njemačka
trajanje: 113'
režija, scenarij: Alexander Kluge
fotografija: Thomas Mauch, Werner Lüning, Hermann Fahr, Judith Kaufmann
montaža: Jane Seitz
uloge: Jutta Hoffmann, Armin Mueller-Stahl, Michael Rehberg, Rosel Zech
produkcija: Kairos-Film
distribucija: dcpt
web: <http://www.kluge-alexander.de/>
titlovi: hrvatski
žanr: igrani

Epizodni film koji se, kako kaže Kluge, opršta od klasičnog kina. Iako i dalje postoje pojedinačni likovi, u ovom se filmu više ne radi o pojedinačnim sudbinama, već o sudbini čovječanstva na kraju jednog ubitačnog stoljeća. Glavnu ulogu igra vrijeme, s kojime se ljudi nekako moraju nositi: vrijeme kao povijest i kao poputnina iz prošlosti; vrijeme koje ljudima nedostaje u trenutku odluke da bi mogli bolje uobičiti budućnost. Ljudi, kaže redatelj, žive provizorno, pa stoga sadašnjost buja i šireći se nagriza ostala vremena. Heterogene priče i fragmentirane, idiosinkratski montirane sekvence narativnih vinjeta koje samo vrijeme homogenizira (o djevojčici koja ostaje siroče nakon automobilске nesreće, o biznismenu kojemu se život vrti između

poslovnih sastanaka, obitelji iz srednje klase koja postaje ovisna o kućnom računalu, redatelju koji, iako slijep, želi završiti svoj film...) Kluge koristi u razmišljanju o integralnoj prirodi tehnologije i identiteta, sjecištima filma i novih medija u umjetničkom stvaranju i varljivom nastajanju manipulacije vremenom. Rekurvivna, ali arbitarna redukcija ljudske povijesti (kojom Kluge zaokružuje film) reflektira uvijek ponavljeni mit o vremenu kao konceptualnoj, a istovremeno mjerljivoj točci približavanja – demarkaciji idealizirane, neodredive *sadašnjosti*. "Vrijeme je ono što možete izmjeriti satom. Djete, grad, ljubav, smrt... to su satovi. Ljudi interpretiraju vrijeme prema periodu za koji su odlučili da je "sadašnjost". I žele da traje dugo. To je izvor svih iluzija."

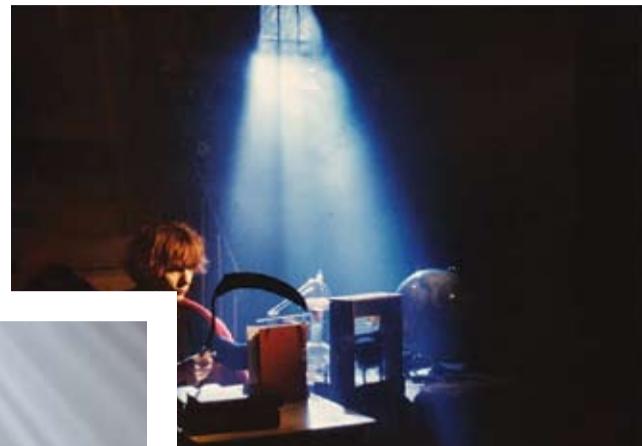
SRI, 08.12. 20:00 [KINO EUROPA]
PET, 10.12. 21:00 [DOKUKINO CROATIA]
UTO, 14.12. 18:00 [ART-KINO CROATIA]

Neprijatelji naroda

originalni naslov: *Enemies of the People*
godina: 2009.
zemlja: Velika Britanija, Kambodža
trajanje: 94'
režija: Thet Sambath, Rob Lemkin
scenarij: Rob Lemkin
montaža: Gideon Benari
produkcija: Old Street Films / Thet Sambath
distribucija: Restart
web: <http://enemiesofthepeoplemovie.com/>
titlovi: hrvatski
nagrade i nominacije: posebna nagrada žirija, Sundance Film Festival, 2010 / najbolji dokumentarni film, Hong Kong International Film Festival, 2010 / najbolji dokumentarni film i nagrada za socijalnu pravdu, Santa Barbara International Film Festival, 2010 / velika nagrada žirija, One World Film Festival, Prag, 2010 / Top Ten Audience Award, International Documentary Festival, Amsterdam 2010 / prednominacija za Oscara za dugometražni dokumentarni film
žanr: dokumentarni

"**S**ve što sam učinio, učinio sam za svoju zemlju", izjavio je Pol Pot u više prilika suočen s činjenicom da je režim Crvenih Khmera u manje od pet godina vladavine, nastojec "ponovno započeti civilizaciju", direktnim pogubljenjima, robovskim radom, neishranjenošću i gotovo nikakvom medicinskom skrbi odgovoran za oko dva milijuna mrtvih, odnosno gotovo četvrtinu populacije Kambodže. Među njima su i otac, majka i brat novinara Theta Sambatha, koji je deset godina sve svoje slobodno vrijeme posvetio traženju objašnjenja za jedan od najbrutalnijih sustava vlasti u svremenoj povijesti. Sambath traži odgovor(e): kako se tako nešto dogodilo, tko je naređivao, tko je izvršavao. Malo je arhiva u kojima bi se odgovori mogli pronaći: tropска klima ne pogoduje dugotrajnom čuvanju zapisa, a niti je tadašnji režim bio sklon trajnom bilježenju svojih djela. Umjesto toga Sambath traži sugovornike, traži još žive izvršitelje naredbi ne bi li uspio doći do nalogodavaca. Sam će reći: "samo ubojice mogu nam reći istinu". I u tome uspijeva: film najvećim dijelom supostavlja razgovore s Nuon Cheom, desnom rukom Pol Pota, poznatijim kao Brat Broj Dva (koji čeka suđenje za genocid) i razgovore s običnim seljacima koji su pogubljenja provodili.

Sambath ne otkriva svoje razloge, odnosno tragediju svoje obitelji sugovornicima do samoga kraja stvarajući tako tešku, zagušljivu i memljivu atmosferu koju, opet, supostavlja idiličnim, gotovo romantičarskim (ili turističkim) scenama kambodžanske prirode. Film je studija suvremene kambodžanske povijesti u prizmi osobnog traganja za vlastitim (izgubljenom) povješću, eseistička više no didaktička. Prepuna kafkijanske strepnje iako bez eksplicitnih slika masovnih stratišta. U filmu nema leševa, ali je krv u njemu više nego u najekstremnijim hororima. Samo, ova je krv stara, skorenja i ne uklanja se lako.



PET, 10.12. 19:00 [KINO EUROPA]
ČET, 16.12. 18:00 [ART-KINO CROATIA]

Nitko nije čuo za perzijske mačke

originalni naslov: *Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*
godina: 2009.
zemlja: Iran
trajanje: 106'
režija: Bahman Ghobadi
scenarij: Bahman Chobadi, Hossein Mortezaeian
fotografija: Turaj Mansuri
montaža: Haydeh Safi-Yari
uloge: Negar Shaghaghi, Ashkan Koshanejad, Hamed Behdad
produkcija: Mij Film Co.
distribucija: Wild Bunch
web: <http://www.leschatspersans-lefilm.com/>
titlovi: hrvatski, engleski
nagrade: Un Certain Regard, Cannes Film Festival, 2009 / najbolji strani film, São Paulo Film Festival 2010 / nagrada publike, Miami Film Festival 2010
žanr: igralni

Mnogi će (i naši) glazbenici s neskrivenim zadovoljstvom busati se u prsa s prićama o svojim počecima, o svirci "u garaži", o borbi protiv sustava, o ne-pripadanju i buntovništву, o *undergroundu*. U usporedbi s Iranom gotovo sve su te njihove priče međutim samo dekadentne dogodovštine dokone mladeži kojoj je *underground* jednako daleko koliko i Lady Gaga od koncerta u Teheranu. U Iranu *underground* (ne samo muzički) znači sve što previše sliči na Zapad, a nužna mu je posljedica ili zatvor ili emigracija. *Nitko nije čuo za perzijske mačke* priča je o tom i takvom, pravom *undergroundu*. Negar i Ashkan upravo su izašli iz zatvora u kojem su bili zbog muzičke "nepričljivonosti" i dobili su poziv za nastup u Londonu. Volje i energije ne nedostaje, ali nedostaju vize, a nedostaje i bend – članovi su se ili povukli "u ilegalu" ili su još u zatvoru. Film snimljen u samo sedamnaest dana prati njihov hektičan put kroz teheransko podzemlje i pokušaj da oforme bend i

nekako otpituju na koncert. Rana Farhan, sjajna pjevačica bluza, Hichkas koji dokazuje da farsi nije ništa manje prijemčiv za rep od engleskog, ili neimenovani krivotvoritelj kod kojega se za pravu cijenu može dobiti svaki dokument, samo su neki od iznimnih talenata koje imamo priliku vidjeti i čuti lutajući podzemljem orijentalnog megalopolisa. Bahman Ghobadi kao pripadnik tzv. treće generacije iranskog novog vala izabroa je, da se vratimo malo na početak, egzil. Ali je, našreću, prije toga zabilježio gerilskim stilom ovaj snažan, zabavan, istovremeno upozoravajući i nepopravljivo optimističan film. Podsjetnik da postoje mnoga mjesta na kojima glazba nije "jedan klik mišom" daleko, na kojima nije uputno javno čitatи Kafku ili imati poster Marlon Branda na zidu sobe, na kojima nema medijskog pritiska kada je netko drugačiji napadnut ili pretučen. Gdje se svaki drugačiji glas, akord ili ritam promptno isključuje. Ako treba, i zauvijek.



PON, 06.12. 20:00 [KINO EUROPA]

O ljudima i bogovima

originalni naslov: *Des hommes et des dieux*
godina: 2010.
zemlja: Francuska
trajanje: 120'
režija: Xavier Beauvois
scenarij: Etienne Comar
fotografija: Caroline Champetier
montaža: Marie-Julie Maille
uloge: Lambert Wilson, Michael Lonsdale, Olivier Rabourdin, Philippe Laudenbach, Jacques Herlin, Loïc Pinchon, Jean-Marie Frin, Xavier Maly
produkcija: Why Not Productions / Armada Films / France 3 Cinéma
distribucija: Mars Distribution
web: <http://www.facebook.com/DesHommesEtDesDieux>
titlovi: hrvatski
nagrade i nominacije: Cannes Film Festival, 2010 – Grand Prix, nagrada Ekumenskog žirija / European Film Awards 2010 – nominacija za europski film godine
žanr: igralni

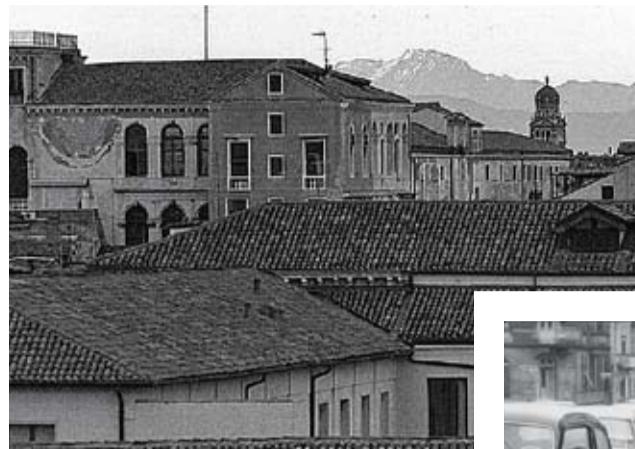
Samostan u bespućima sjevernoafričkih planina. Osam francuskih redovnika živi u miru s većinskim muslimanskim stanovništvom. Međutim, kada fundamentalistička skupina masakrira grupu stranih radnika (zagrebačke Hidroelektre), strah se širi regijom. Vojska nudi redovnicima zaštitu, oni odbijaju. Vlada im također šalje naputak da napuste samostan i zemlju. Što da učine? Do tog trenutka film narativno vjerno slijedi istinit događaj (otmica cistercičkih redovnika u alžirskom Tibhrinu 1996.), ali radi se o slučaju koji može stajati za brojne druge danas. Ono što Beauvois istražuje (i u čemu mu dragocjenu pomoć pruža iznimna kamera Caroline Champetier) i što njegovi protagonisti propituju (nezahvalno je, ali ipak valja istaknuti Michaela Lonsdalea i Lamberta Wilsona) sama je srž teoloških, ali i beskonačnih filozofskih, psiholoških i socioloških rasprava: pitanje što, kako i zašto vjerujemo, i što to zapravo znači. Vjerno prenesen duh izoliranog i raste-

ČET, 09.12. 16:30 [KINO EUROPA]

Ona, domoljub

originalni naslov: *Die Patriotin*
godina: 1979.
zemlja: Njemačka
trajanje: 121'
režija: Alexander Kluge
scenarij: Alexander Kluge
fotografija: Jörg Schmidt-Reitwein, Petra Hiller, Thomas Mauch, Werner Lüring
montaža: Beate Mainka-Jellinghaus
uloge: Hannelore Hoger, Alfred Edel, Dieter Mainka, Kurt Jürgens, Alexander von Eschwege
produkcija: Kairos-Film
distribucija: dcpt
web: <http://www.kluge-alexander.de/>
titlovi: hrvatski
žanr: igralni

Gabi Teichert, učiteljica povijesti, želi znati stvari o kojima se rijetko podučava: što se događa u politici, kako funkcioniра povijest. Riječi, gomile riječi otisnutih na papiru koje ispunjavaju knjižnice nisu povijest. Gabi (glumi je Klugeova heroina, Hannelore Hoger) uzima stvar u svoje ruke i traži odgovore na licu mesta – na stranačkim skupovima, u školama, društvenim institucijama. Pri tome je direktna i praktična, bez obzira istražuje li načine na koje se (osobne) ljubavne veze odnose prema povijesti, kako (mrtva) tijela ne(do)staju u povijesti ili kako očistiti dučan koji se zauvijek zatvara. Dvije tisuće godina nada, želja i napor – a upravo je to povijest njemačkog naroda koji je toliko često umirao za ono u što je vjerovao ponekad na "pravoj", ponekad na "krivoj" strani – zapravo pokazuju da je nemoguće postaviti i dokazati univerzalni, ne-arbitrarni sinopsis, a kamoli koncept povijesti. Sve je to pitanje individualne interpretacije konteksta i poveznica. *Ona, domoljub* je prekretnički film u Klugeovom opusu koji u obliku svojevrsnog filmskog eseja navješćuje nadolazeće postmoderno doba. Nakon premijere kritičar Peter Buchka je napisao: "Ovaj film treba pogledati do slunce stotinu puta da bi se cijenilo stotine filmova koje sadrži". Ista je stvar i s poviješću.



SRI, 08.12. 22:00 [KINO EUROPA]
PON, 13.12. 20:00 [ART-KINO CROATIA]

Opća crta

originalni naslov: *La linea generale*
godina: 2010.
zemlja: Francuska
trajanje: 16'
režija: Oleg Tcherny
titlovi: hrvatski, engleski
žanr: eksperimentalni

Nakon kratkog filma *Projekcija je započela* (između ostalog, pobjednik zagrebačkog festivala 25FPS 2007. godine) francuski redatelj Oleg Tcherny ponovno surađuje s poznatim talijanskim filozofom Giorgiom Agambenom. Dok je u prijašnjem slučaju Tcherny adaptirao Agambenov esej *6 najljepših minuta iz povijesti kina u Općoj crti* se radi o jednom misaonom eksperimentu iz čuvenog Galileova *Dijaloga o dva najveća svjetska sistema, ptolomejskom i kopernikanskom* – spisom kojim istodobno započinju znanstvenikove nevolje s inkvizicijom kao i moderna revolucija u poimanju svijeta.

Što bi bilo da se pisar uputi brodom iz Venecije u Aleksandretu, kakav bi trag i kakvu crtu ostavljalio njegovo pero – pita se Galilei u svojem tekstu, a Tcherny zajedno s Agambenom to pitanje-eksperiment nastoji uprizoriti na filmskom platnu.



PON, 06.12. 18:00 [KINO EUROPA]

Oproštaj od jučer

originalni naslov: *Abschied von Gestern*
godina: 1965/66.
zemlja: Njemačka
trajanje: 88'
režija, scenarij: Alexander Kluge
fotografija: Edgar Reitz, Thomas Mauch
montaža: Beate Mainka
uloge: Alexandra Kluge, Günther Mack, Hans Korte, Alfred Edel
produkcija: Kairos-Film
distribucija: dcpt
web: <http://www.klugealexander.de/>
titlovi: hrvatski
žanr: igrani

Pri dugometražni film Alexandra Klugea i jedan od prvih filmova njemačkog "novog vala" prati nesretne pustolovine mlade Anite G, prebjegle iz socijalističke Njemačke u njezinu lutanju kroz ekonomsko čudo kapitalističke Njemačke u kojemu za nju nikako da se pronađe mješta. Stalno bez novaca, često umiješana u sitan kriminal susreće čitavu plejadu likova koji je pokušavaju "opraviti" i ili zavesti, nikada se uistinu ne baveći korijenima njezinih problema. U čemu je redatelj vrlo eksplikatan: ona je proizvod njemačke prošlosti, a pokušaj (zapadno)njemačke politike da prošlost jednostavno gurne pod tepih ne može uspjeti. Niti u slučaju Anite G, ali niti danas, četrdeset godina poslije. Anitina životna priča, (koja može podsjetiti i na nesretnu De Sadeovu Justine) oblikovana između ostalog i kratkotrajnim borav-

kom u zatvoru, bavljenjem marginalnim poslovima, "izletom" u prostituciju, uzaludnom borbom s neu-moljivom birokracijom ispričana je zadivljujućom varijacijom filmskih jezika. Svaka je scena filma metodički razbijena, fragmentirajući Anitinu priču. Njezino je iskustvo života diskontinuirano, i Kluge to dosljedno slijedi. Čak je i vrijeme kod Klugea fleksibilno: akcija se na trenutke neprirodno ubrzava, a sati tumaranja na ulici kondenziraju se u zama-gljene pulsirajuće sekunde. Efekt koji se time postiže služi podjednako deindividualizaciji Anite G. svodeći je na puki gradivni element u ruševnoj zgradji pomahnitelog društva kao i naglašavanju značaja zaborava i inzistiranju na nebavljenju prošlošću. Naravno, to je isključivo recept za put u propast, a događanja u idućih nekoliko desetljeća više su nego opravdala Klugeovu kritiku.



UTO, 07.12. 18:00 [KINO EUROPA]

Povremeno zaposlenje jedne robinje

originalni naslov: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*
godina: 1973.
zemlja: Njemačka
trajanje: 91'
režija, scenarij: Alexander Kluge
fotografija: Thomas Mauch
montaža: Beate Mainka-Jellinghaus
uloge: Alexandra Kluge, Franz Bronski (Bion Steinborn), Sylvia Cartmann, Traugott Buhre
produkcija: Kairos-Film
distribucija: dcpt
web: <http://www.klugealexander.de/>
titlovi: hrvatski
žanr: igrani

Kao u malo kojem filmu, već je samim naslovom Kluge naznačio svoj fokus: kompleksnost suvremenog društva i nezamislive teškoće pri svakom pokušaju utjecanja na promjenu, jer je sve struktuirano da bi *pojelo* čim više vremena i energije pojedinca; segmentiranost ljudskih života; pritisak suvremenog društva za podjelom na posao i dom, i nemogućnost pomirenja te dvije polovice. Njegova je heroina, Roswitha, robinja, fragmentarno porobljena na dve strane: porobljena brinući o kućanstvu i djeci i porobljena radeći izvan kuće kao asistentica u ordinaciji za (ilegalne) pobačaje. Kluge i stilski slijedi narativ fragmentirnosti, strukturirajući film kao kolaž, inkorporirajući slike, isječke starih filmova, interludije s dijelovima iz dječjih knjiga, a svaki od njih implicitno komentira Roswithinu priču. A u trenutku kada se ona odluči uključiti u događanja izvan vlastite obitelji umetnut će kadrove vjetra koji pokreće valove ili zavija kroz granje iz starih filmova, poetski nago-vješćujući promjenu u zraku. Druga polovica filma naizgled razrahljuje nemogućnost akcije, iako stvara nove probleme: klinika je zatvorena, njezin muž mora preuzeti rad za nadnicu, a ona se uključuje u društvene i aktivnosti izvan obitelji, postupno razvija interes za šire društvene probleme i u želji da nešto promijeni kreće na putovanje kroz gradivne blokove društva: ponajprije politiku i medije, prvo promatrajući, zatim reflek-tirajući, a na kraju i aktivno (su)djelujući. Međutim čak i kada je oslobođena jednog od svojih *robovlasnika*, balansiranje svijeta i obitelji pokazuje se ništa jednostavnije od balansiranja radnog mjeseta i obitelji. Da bi poboljšala život svojoj obitelji okreće se društvenom aktivizmu, a istovremeno je sama ideja da je obitelj najvažnija – što je ultimativna društvena vrijednost – prepreka boljem razumijevanju zajednice i problema koji se ne tiču isključivo obitelji i najbliže okoline. Iskorak je napravljen, ali cijena je i dalje ista. To je paradoks koji Kluge vizionarski postavlja i koji do danas nije adekvatno razriješen.



SRI, 08.12. 18:00 [KINO EUROPA]

Snažni Ferdinand

originalni naslov: *Der starke Ferdinand*

godina: 1975/76.

zemlja: Njemačka

trajanje: 97'

režija, scenarij: Alexander Kluge

fotografija: Alexander Kluge, Edgar Reitz

montaža: Heidi Genée, Agape von Dorstewitz

uloge: Heinz Schubert, Verena Rudolph, Gert Günther Hoffmann,

produkcija: Kairos-Film

distribucija: dctp

web: <http://www.klugealexander.de/>

titlovi: hrvatski

žanr: igrani

Jutro je tamno i neugodno. Ferdinand Rieche, degradirani policajac doručkuje. Na radiju se najavljuje oluja u Wiesbadenu. Ferdinand uzima atlas, pronalazi Wiesbaden, procjenjuje udaljenost od Istočne Njemačke i razmišlja tko stoji iza te oluje. Prolog je to jednoj od ponajboljih njemačkih filmskih satira. Ništa nije opasnije za društvo od čovjeka koji je doslovno principijelan. Za Klugea, Zapadna Njemačka društvo je uljuljkano u samodopadnost, u idolizirajući red i poređak, čvrsto odbijajući bilo kakvu promjenu. Rieche, oličenje te ideje dovedene do apsurda, apsolutni je vjernik u red i poredak. Ako treba, i preko granice zdravog razuma, pa i reda samoga. Sigurnost je njegova struka i opsesija. "Sigurnost nije pitanje korisnosti", to je sam smisao postojanja. Društva ili pojedinca, za Riechea nema neke razlike. *Snažni Ferdinand* je tragikomedija o jednom elementu njemačkog mentaliteta, opsjetnutostu redom, ali i upozorenje do čega društvo kontrole i nadziranja može i mora dovesti. "Božić treba obuku, inače neće funkcionirati", reći će Rieche u najboljoj chaplinovskoj maniri kako se intenzivira njegova borba s društvom koje nema razumijevanja za njegova nastojanja da ga obrani. Film je satkan od kratkih sekvenci, gotovo isječaka od kojih je svaki stih u baladi o Ferdinandu Riecheu (nezaboravno ga je odglimio Heinz Schubert), malom čovjeku koji katkad posne pod teretom svoje velike misije.



SUB, 11.12. 18:00 [KINO EUROPA]

PON, 13.12. 18:00 [ART-KINO CROATIA]

Vijesti iz ideološke antike: Marx – Eisenstein – Kapital

originalni naslov: *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*

godina: 2008.

zemlja: Njemačka

trajanje: 84'

režija, scenarij: Alexander Kluge

uloge: Oksana Bulgakova, Tom Tykwer, Hans Magnus Enzensberger, Durs Grünbein, Hannelore Hoger, Helge Schneider

produkcija: filmedition suhrkamp

distribucija: dctp

web: <http://www.klugealexander.de/>

titlovi: hrvatski

žanr: dokumentarni

“0 dluka je pala da se snimi Kapital po scenariju Karla Marxa", zapisuje Sergej Eisenstein u svoj dnevnik 12. listopada 1927. Još dok montira Oktobar Eisenstein se odlučuje adaptirati Marxa za kino, čime bi, vjerovao je, revolucionirao filmsku umjetnost. Metodu je Eisenstein stvarao po uzoru na Joyceova Uliksa. 80 godina poslije, Kluge i njegovi brojni sugovornici komentiraju Eisensteinov monumentalni plan, Marxovu ostavštinu i sadašnjost realnog kapitalizma. Nadovezujući se na vlastite TV-formate Kluge je sastavio desetsatnu mrežu priča, koje na nespektakularno komorni način raspredaju o bitnim pi-

tanjima, a na HRFF-u ćete imati prilike pogledati skraćenu jednočasnu verziju. *Vijesti iz ideološke antike* svojevrsni su come-back Alexandra Klugea gdje slike, tipografija, izgovorena riječ i glazba igraju jednako važnu ulogu. Autora čujemo iz off-a; njegov tako karakterističan inzistirajući glas sugovornike tjera da izadu iz garda i da se predaju fabularanu. Pričanje kod Klugea nije eskapizam od pritiska stvarnosti, već prije način kako da se dopre do dubinskih slojeva društvenosti, onoga što pokreće naše živote.

[u Zarezu od 09.12. pročitajte tekst Fredrica Jamesona Marx i montaža o ovom Klugeovom filmu]



SRI, 08.12. 22:15 [KINO EUROPA]

PON, 13.12. 20:15 [ART-KINO CROATIA]

Vučje ždrijelo

originalni naslov: *La bocca del lupo*

godina: 2009.

zemlja: Italija

trajanje: 76'

režija, scenarij, fotografija: Pietro Marcello

montaža: Sara Fgaier

uloge: Vincenzo Motta, Mary Monaco, Franco Leo

produkcija: Indigo Film / L'Avventura Film B.V.

distribucija: Mk2

web: <http://www.mymovies.it/laboccadelupo/>

titlovi: hrvatski, engleski

nagrade: Berlin Film Festival 2010 – nagrada Caligari, nagrada Teddy za najbolji dokumentarni film / Torino International Festival 2009 – nagrada FIPRESCI, nagrada grada Torina

žanr: dokumentarni

Vučje ždrijelo, dugometražni prvičenac talijanskog redatelja Pietra Marcella posveta je jednom gradu i jednoj velikoj ljubavi. Na nagovor jedne denovske zaklade koja se skrbi za osobe s marginama društva, Marcello snima film o životu na rubovima, sličan Pasolinievim filmovima ili nedavnom filmu-posveti Liverpoolu, *O vremenu i gradu*, Terencea Davisa. Širi, gradski okvir je povijest Genove kroz 20. stoljeće, ispričana u arhivskim snimkama koje bilježe transformacije jedne mediteranske luke u moderno gradsko središte. Na putu nestaje sva nekadašnja romantika života velike luke, a kao naplavine iz jednog drugog doba preostaju infamni, besprizorni ljudi koji se teško dadu uklopi u nove okolnosti. Intimni plan filma zauzima ljubavnu priču Enza i Mary. Enzo, muškarčina i kriminalac, redom služi dugogodišnje zatvorske kazne. Iz njegovih pisama, saznajemo da je besmrtno zaljubljen u Mary. Ništa čudno, osim toga što je Mary transeksualac/ka. Upoznali su se u zatvoru i čini se da ih ništa neće omesti u naumu da zajedno potraže svoju sreću. Marcello supitno dokumentira fragilni odnos dvoje ljudi, za koje uobičajene uloge teško da vrijede. Vlastita i tuđa krhkost, potreba da se voli i bude voljen susreće se i sudara s neutazivom potragom za slobodom. Marcello stvara jedan od najpoetičnijih filmova tekuće sezone, ocrtajući živote i ljubavi i nesreće u prigušenom, malom svijetu krijesnika (Pasolini).

[u Zarezu od 09.12. pročitajte tekst Georges Didi-Hubermana *Opstanak krijesnika o politici svijetla kod Pasolinija i Agambena*]



Solarna kamera Jupiter

Priče o kinu [u originalu *Ge-schichten vom Kino*, Suhr-kamp, 2007.] su Klugeova *summa poetica* tj. zbroj njego-vih razmišljanja o kinu. Specifičnost njegova stila ogleda se u metodi pisanja: to su priče, a ne teorijska razmatranja, uvijek na graniči između fikcije i stvarnosti. U hrvatskom prijevodu do-nosimo pred-govor knjizi i prvo poglavlje *Svetlost koja bučno klepeće*.

Alexander Kluge PRIČE O KINU

PREDGOVOR

Priče u ovoj knjizi su subjektivne. U onome s čime sam proživio jedan dobar dio svoga života, u tome sam pristran. Također želim odmah razjasniti da se po meni u ovih 120 priča radi o "kino-principu". Smatram da je takvo "kino" besmrtno i starije od filmske umjetnosti. Ovo uvjerenje se temelji na tome da jedni drugima javno povjeravamo nešto što nas "pokreće iznutra". Po tome su film i glazba srodnici. Nijedno od njih neće nestati. Čak i kad kinoprojektori jednom prestanu klepetati, postojat će uvijek nešto, i u to čvrsto vjerujem, "što funkcioniра kao kino".

Od mlade filmske povijesti (koja nije starija od moje bake s majčine strane) posebno volim njen rano doba: *Primitive Diversity* (jednostavna raznolikost). Ono ističe autonomiju elemenata filma. Ono je anarhično, *cinéma impur*. Svoje priče posvećujem ovom ljubljenom hibridu koji se sastoji od slučaja, ozbiljnog karaktera (vidi brižljivost operatora Sigrista), genija, nekompetentnosti i sreće. To je ono što naknadno zovemo kinom.

I. SVJETLOST KOJA BUČNO KLEPEĆE

Već nekih 120 godina kino-projektori klepeću bez prestanka. Sam kino-princip stariji je od kinematografa. Star je koliko i sunčeva svjetlost i odrazi svjetla i sjene u našim glavama. Stoga ni kino ne završava s dolaskom nečujnih beamera.

SOLARNA KAMERA JUPITER

Najvažniji izum bio je uređaj za reguliranje otvorenosti objektiva. Ovo je i prostorno bio velik objekt. Iza otvora ove blende nalazio se prigušivač svjetla, SOLARNA KAMERA JUPITER, konstruiran tako da sunčeva svjetlost u dugačkoj cijevi nađe na sustav ogledala koji je, prigušenu, bacaju na fotografsku kameru ugrađenu sa strane. Tvrтka Edison nije štedjela na dragocjenom materijalu.

Tko je ovaj čovjek lijevo od uređaja?

To je inženjer. A ovaj čovjek desno, koji sjedi?

To je kinooperater. Čemu kameni zid u pozadini?

Kako bi sprječili krađu u noći. Pojedini dijelovi velike kamere, metalne slitine, bili su jako vrijedni.

A ova koliba sasvim desno na slici?

Tamo je noću boravio čuvar.

Drvena zapreka u desnom dijelu slike?

Ulazna ograda, kako bi se sprječile nesreće na podiju u slučaju da se približe neupućeni.

Ova nadogradnja desno, to je ta kamera?

Točno.

Poluge u sredini?

To su sprave za podešavanje oštirine kao i sitnog pokreta koji bi kamera mogla napraviti slijedeći sunčevu ploču.

Konstrukciju su dovršili pravovremeno za događaj. Sad moraju čekati još koji sat. Kamera, ili bolje rečeno "top za hvatanje svjetlosti", svoju je legendarnu filmsku snimku morala obaviti u trenutku pomrčine Sunca. Na pokretnom filmskom materijalu morala je zadržati brzo zamračenje Sunca i potom nanovo ukazanu Sunčevu ploču. Nužno je bilo ubrzanje pokreta, kako bi sunčeve pjage u dokumentaciji ukazale na taj lagani pokret. To je opet produljilo vrijeme ekspozicije, odnosno, uvijek je previše sunčeve svjetlosti upadalo u sustav kamere.

Zašto pokretne slike?

Da bi bio film.

Uglavnom se ne vidi ništa osim bijele ploče.

Teškoča je bila upravo u tome da se izbjegne predugo eksponiranje. Inače se sićušne sunčeve pjage ne bi vidjele, a ploča se ne bi razlikovala od onog što je okružuje.

Alexander Kluge

PROSINAC

1. PROSINCA 1941.: Ledena

oluja na moskovskoj fronti

U rezervi bi morale biti dvije armije, kaže generalfeidmarschal Fedor von Bock oko 17 sati u telefonskom razgovoru s vrhovnim vojnim zapovjedništvom. U osnovi, ne treba nam oružje za borbu protiv Rusa, nastavio je, već oružje za borbu

protiv vremenskih prilika. U njemačkim se domovima ne može neposredno iskusiti ništa od ovih događaja na Istoču.

Dr. ing. Fred Sauer, nekoć u Siemensu, zaposlen u pokusnom odjelu agencije za napravljanje, istražuje anatomiju mamuta. Može li se iz kratkih trupova i snažnih, zbijenih tjelesa ovih iskusnih gorostasa tundre (kojih dakako s tamošnjim prašnjavim, neprestanim i ekstremno hladnim istočnim vjetrovima više nema 1941. godine) razviti oklopno vozilo koje bi bilo otporno na zimu? Krv bogata kisikom koja teče iz tijela ovih životinja, kaže Fred Sauer, u snažnim stupastim nogama zagrijava iscrpljenu hladnu krv koja se penje u tijelo. To je upućivalo na mogućnost da se pomoći u borbi protiv podmuklosti ruske zime pronađe u dvostrukim kolnjima u motorima (jednim za zagrijavanje uređaja, a drugim za pogon). Projekt je te godine prekasno stigao na odlučivanje.

Mjesec prosinac 1941. obilježen je vremenskom oskudicom.

Na Silvestrovo 2009. godine u švicarskim Alpama susreću se dvojica velikih njemačkih umjetnika: Gerhard Richter i Alexander Kluge.

Tijekom 2010. nastaje *Prosinac [Dezember, Suhrkamp]*, niz od 39 priča i 39 slika.

2. PROSINCA 1991.: Blatrjava zime 1991. Mihail Gorbačov još je prebivao u kremaljskim prostorijama. Tu je i dalje bila Lenjinova soba s foteljama prekrivenim platnom, od Gorbačova udaljena dvije zgrade. Bila je sačuvana i telefonska centrala lijevo, sa starinskim uređajem iz 20-ih godina.

Moć nije ležala na cesti, bila je u obliku opskrbnih vodova i personalnih mreža skrivene i zazidana u zidovima Kremlja. Ove linije moći skrivene u zidovima, cijevima i vodovima neće se pronaći ni uz pomoć stožera od otprilike 16 pristaša koji nikad nisu naučili ništa praktično (osim da pripremaju sjednice). Moralo bi se otući žbuku: MOĆ LEŽI SKRIVENA U ŽBUCI. Rušenje je, mislio je Gorbačov, bilo istinski zadatak koji bi prije tri godine (kao potpunu novogradnju čitave zemlje) još i mogla izvesti "PARTIJA DRUŠTVENIH GRADITELJA". Bio je umoran. Upravo sada, u prosinacki sumrak, kada su i on i svi drugi na kugli zemaljskoj iščekivali kraj krize, on je želio DISKUTIRATI. Kroz prozor je gledao čvrsto utemeljene zidove, jele i blato, snijeg koji su ugazile mnoge noge.

Gdje je sjedio?

U svojoj sobi. Naručio je pladanj s kavom.

I što onda? Radio je bilješke?

Započeo je s bilješkama za svoju knjigu sjećanja. Tad smo znali: gotovo je.

3. PROSINCA 1931.: Ledena kiša nad ulicama Mecklenburga. Pomoćni vozač na viteškom posjedu na kojem je organizirana svadbena svečanost za dlaku je u smrt odveo Hitler (u njegovom crnom Mercedesu) i majku Goebbelsove mlađenke (u crvenom Maybachu). U ono vrijeme početaka automobilizma zabrana kočenja na zaledenoj površini i opasnost od vožnje u pritom stanju nije bila svugde rasprabljenja. Vozači koji su odvozili svatove kućama zajedno su s gospodom srčano konzumirali alkoholna pića.

Naprotiv, prevladavalo je shvaćanje da žestoka pića ne umanjuju, već upravo nadahnjuju duh i srce za volanom. Ništa nikad ne djeluje tako brzo kao u pijanom stanju. To nalikuje motorima koji su prirodne sile. Imaju konjska kopita, krila, dišu plin. Nisu divlji, oni su tehničke sluge vještice ruke čovjeka koji pritiskom stopala i blagim pokretom mjenjača i volana ove sile drži u gladkom kretanju. Doduše, ako pijani vozač loše vlada jezikom i jačinom glasa, to su topovi i vozila utoliko bolji.

U jednom dugačkom zavodu vozač Maybacha pokušao je prestići Hitlerovo vozilo. Kad je zapazio da se vozilo kliže, snažno je nagazio na kočnicu.

Može se zahvaliti jedino providnosti da su se vozila mimošla.

Što podrazumijevate pod providnošću?

Pokrajinski načelnik je sudionike u nesreći ponudio *jägermeisterom* iz srebrom optećene boce. U međuvremenu je stiglo zemljansko vozilo za nevestinu majku, jedan od Hitlerovih adutanata je indijanskim kašom (50 metara trčanja, 100 metara hoda) otrčao do najbližeg telefona. Možete se odvesti dalje, gospodine Hitler, rekao je pokrajinski načelnik. Čudnovata nesreća i sljedeća mu je dva tjedna bila zanimljiva tema za razgovor.¹

10. PROSINCA 1932.: U Ateni burza koja je bila zatvorena u studenom 1931. zbog krize uzrokovanе propašću banaka opet započinje s radom.

"Dušom iskazujući zemlju Grka." Ovaj je sentiment doveo do grčke borbe za oslobođenje, kojom se uz njemačku i britansku pomoći (Hölderlin piše "Hiperiona", Lord Byron tijekom borbi umire od groznice) izvojevalo pobjedu. Bavarski službenici koji su slijedili kralja Otta postavili su prve financijske strukture u zemlji oslobođenoj od osmanlijske vladavine. Kasnije su ovi ministarski savjetnici i bavarski princ nezahvalno protjerani iz zemlje.

10. PROSINCA 1941.: Drahma je propala u ponor. U akciji su bili specijalni poslanici, finansijski žongleri Trećega Reicha. Njemačka državna banka u tim danima više nije imala

A što je bilo interesantno na ovoj snimci?

To smo se i sami pitali, nakon što smo vidjeli slike. Film u trajanju od dvije minute.

Jesu li se sunčeve pjege mogle urezati u celuloid?

Bi li netko primjetio razliku?

Radnici u filmskom laboratoriju pokušali su s negativima otkloniti te sunčeve pjege misleći da je prljavština. I publici se također moralio razjasniti, pa je stoga uveden govornik, da obrati pažnju na ove jedva pokretne točke: na to da su upravo oni koji su platili ovu ulaznicu prva živa bića na planeti koja "uistinu" vide Sunce i njegove putujuće točke.

Teško da je bilo uspjeha?

Nikakvog.

Izgradnja solarne kamere Jupiter bila je posebno skupa. Film, čija je distribucija uskoro zapela, kasnije je bio manje važan javni događaj od vijesti o ovoj moćnoj kamери. Inženjerski zadatak ovoga "topa" sastojao se u minimalizaciji sunčeve svjetlosti. Samo Sunce, tvrdio je Edison, bilo je odveć uobičajeno. "Samo svjetlo", tako je opravdavao komercijalni neuspjeh filma, ne bi se moglo snimiti, već uvijek samo predmete ili osobe koji se kreću na svjetlu. Ni on sam nije bio uvjeren u ovo "opravdanje" te je naručio nove varijante solarnog teleskopa. Ništa od svega toga nije bilo tako opremljeno solarnim blendama i filterima da bi moglo identificirati "tragove zaliha zlata" u sunčevoj koroni. Danas znamo da se tamo, difuzno rasprostranjene, nalaze znatne količine zlata. Edisonov je plan bio da ovo "sunčev zlat" učini vidljivim i tako kod gledatelja izazove jednostavnu predodžbu "vrijednosti", sve kako bi se isplatala muka što se takav film gleda čitavu minutu.

Edwin S. Porter je s više priručnom kamerom nego što je to bila solarna kamera Jupiter snimio film *Sunce, video s udaljenosti s one strane Neptuna*. S ovim je filmom postigao rekordnu gledanost. Snimka je trajala četiri minute. Nije bila autentična. Naprotiv, Porter je snimio baršunasti pokrivač koji je u studiju objesio oko mito između dvaju kolaca. Iza baršunastog pokrivača nalazili su se reflektori. U baršunu su izbušene rupe, najveća otprilike veličine nokta. Vidi se i nagovještaj srpova i kugli, nešto slično mjesecima i planetima, zvezde stajačice naprotiv tek kao točke. Vrlo umjetnički na bočnom rubu slike aura "Saturnovih prstenova" u

polaganom kretanju oko Sunca; to je kasnije uslikano u negativ, sliku po sliku.

Gledatelji su ovaj motiv zahvalno prihvatali. Film se mogao pogledati više puta, budući da je gledatelja potaknuto toliko mnogo misli, dok je zamišljao da živi tako daleko, a ipak može promatrati zavijajno savsiježde. Uspješna verzija pod naslovom "Naša majka Sunce" koštala je kao mali djelić solarne kamere Jupiter.

SUNCE U SLABO ČUVANOJ SPOREDNOJ OSTAVI JEDNOG VELIKOG FILMSKOG STUDIJA POPODNEVIMA U POLA TRI

U jednoj sporednoj ostavi CCC-ovih studija u berlinskom okrugu Spandau, u kojoj su se odlagali kostimi i dekoracije, na veliki zid bez boje nasuprot prozorskim otvorima padala je sjena pokreta grmova i stabala koji su okruživali studio. Sunce je osvjetljavalo treperavi pokret ovih živih bića i čitavo ih popodne prevozilo duž zida, dok ne bi zašlo oko 18 sati. Nijedan trenutak nije bio poput drugoga. Svetlosni uzorak kratkoga vijeka koji se potom više ne može rekonstruirati, već se nadomešta drugim figuracijama. Ako se ovaj pokret snima brzinom kamere od jedne slike u sekundi, sunčeva se svjetlost uhvati indirektno i u "živahnom događajnom slijedu".

Dok se u osrednje opremljenom studiju s dekoracijama i nepomično instaliranim reflektorima inscenirala i snimala drama, ovdje u sporednoj ostavi živio je kinematografski motiv, izazov.

NEOPAŽENA SЛИКА

Sunčeve zrake su kroz široko ostakljeno pročelje padaće bočno na vodu natkrivenog kupališta. Sa sićušnih su se valova odbijale na strop kupališta, gdje su postajale svjetlo-plavozelene. Treperile su u jednoipolsatnoj predstavi, sve dok sunce, zastro nosivim stupom, nije prekinulo njihovu aktivnost.

Nitko osim učitelja plivanja, koji je poznavao taj fenomen i nije više na njega obraćao pažnju, nije imao priliku vidjeti ovaj igrokaz. Bankrotiran hotel bio je u procesu zatvaranja. Dva, tri preostala gosta nisu se ovoj jutri željela kupati.

"SVJETLOSNI TUŠ"

Smatraju su da je kamerman M. lud za svjetlošću. Ugovor ga je obavezivao da u studiju osvijeti neki film u boji. To nije dopušталo previše sv-

¹ Ja sam se, uvaljen u dobro zagrijanom trbuhu, skoro rodio u takvoj budućnosti u kojoj Hitler ne bi imao udjela. Smrtonosnom sudaru na zaledenoj površini nedostajao je razmak od svega 40 centimetara između snažno motoriziranih vozila.

jetla. Tako je u jednoj pauzi, gladan, posegnuo za ručnom kamerom i uperio je direktno u reflektor. Obasjani materijal dao je razviti i kopirati. Trebao mu je takav svjetlosni tuš za oči, za dušu. Kostimirani glumci i reflektori u boji usmjereni isključivo na set nisu mu bili dovoljni. Producenat kojem je "pripao" ovaj nenaručeni materijal i koji je saznao za rastrošno prenemaganje kamermana, osebujne "slike" nastale u toj eskapadi kasnije je u jednom drugom filmu iskoristio za "sekvencu sna".

UBRZANA SNIMKA SUNČEVOG IZLASKA

U pet sati ujutro kamera se mora postaviti na obalu Majne. U satima koji slijede ona bilježi gašenje gradskih svjetala; nakratko je posve mračno (posljednji ljudi su krenuli na počinak), onda se s istočnog horizonta jesenskog dana diže slabo sivilo i otkriva nebodera. Iz srednjih dimnjaka nebodera se strmo u hladni zrak penje stup pare, grijanje je odavno upaljeno. Sunce se vuče preko obasjanog ostakljenog pročelja nekog nebodera. Za to vrijeme zapadni horizont još se kupa u plavo-ljubičastom sutoru. Vani je više od 1600 boja. Nakon pola sata sunce je izravnalo interesante početke ovoga dana. Dnevna svjetlost je uvelike progutala pojedinačne boje. Počeo je dnevni rad. Kamera se može rastaviti.

BLAGA ŠMINKA SVJETLOSTI

Imala je običaj da osvaja ljudе. Ako ne bi išlo brzo, postojala je opasnost da joj se na putu isprijeći njen vlastiti razum usmjeren na brz uspjeh; tada bi pokazivala nestrpljenje, prekid na putu njenog samostvarenja na licu bi joj se odslikao kao nervosa te bi zakinuo sve ono ljubazno u njenoj pojavi. Ona je pazila da svom razumu (nestrpljivosti) ne da prostora. Razum je posve prirodno mogla isključiti.

Tako je ova zvijezda već u prvim danima snimanja na svoju stranu pridobila gospodina Weihmayra, glavnog kamermana. Ovaj je čovjek svaki dan pripremao set, ovom su se poglavici pokočivali svi drugi, iako se i daže činilo kao da redatelj i producent imaju vodeći utjecaj.

Ovaj stručnjak, koji je osvjetlio već tolika lica slavnih zvijezda, budan od ranih sati, prišao bi joj čim bi ona, pospaska, jutrom nesposobna, stupila u studio i zauzela svoje mjesto. Čekali su majstorica šminke, gar-

METAMORFOZE ALEXANDERA KLUGEA

Roden 1932. Kluge pripada generaciji Nijemaca koja je imala sreću da nije završila na frontu, no ipak je u najvažnijim godinama odrastanja iskusila ratna uništenja i stradanje. Zadaća da se isto više nikad ne ponovi i da se razumije kako je do toga moglo doći odlučujući je intelektualni motiv angažmana te generacije, koja u poraću stasa u atmosferi opće društvene amnezije. Čini se da je njemačko ekonomsko čudo dostatno da se iskupi za nanešeno zlo, a svaki pogled unatrag unaprijed se ridikulizira u ime svjetle potrošačke budućnosti.

Od samog početka Alexander Kluge se nalazi u centru zbivanja, uvijek s onima koji ne pristaju na trule kompromise. Pedesetih kao pravnik doktorira na temu sveučilišnog samoupravljanja, te postaje pravni savjetnik čuvenog frankfurtskog *Instituta za društvena istraživanja*. Početkom šezdesetih kao filmaš pripada generaciji koja se buni protiv ustajale kinematografije i inicira ono što se kasnije nazvalo *Novi njemački film*. Istodobno stječe reputaciju kao književnik.

Vješt organizator, Kluge je također odgovaran za stvaranje zakonskih okvira koji su osiguravali financijski opstanak novog, nezavisnog njemačkog filma tokom njegova zlatnog doba sedamdesetih i osamdesetih. Povrh toga, zajedno sa Oskarom Negtom – svojim filozofskim alter egom – objavljuje iznimno utjecajnu studiju *Javnost i iskustvo*.

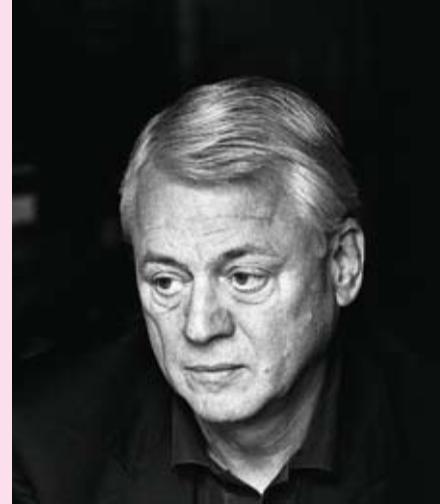
Klugeova filmska retrospektiva u Zagrebu obuhvaća mahom njegove uratke do polovice 1980-ih, kada snima svoje posljednje filmove za kino. Potom slijedi njegova

karijera na televiziji koja je jedinstvena u svjetskim okvirima. Kao perjanici njemačkog filma i lukavom pravniku polazi mu za rukom da u trenutku pokretanja prvih privatnih televizijskih postaja u Njemačkoj u te komercijalne programe takoreći ugura kulturne sadržaje koje su te postaje morale emitirati da dobiju koncesiju. I tako već više od dva desetljeća u tjednom ritmu Alexander Kluge, na protivničkom terenu, nastavlja borbu za prostor javnosti.

U mnoštvu Klugeovih preobrazbi nezahvalno je i nemoguće istaknuti samo jedan lik, neprimjereno je kao bitno navesti samo jedno njegovo prijateljstvo, jer se držio sa mnogima – od Adorna, Habermasa, Negta, Luhmanna, Fassbindera, Schrödorffa, Schlingensiefa. Pa ipak jedno njegovo poznanstvo, po nama, zauzima centralno mjesto – a to je njegov susret sa

Heinerom Müllerom, najznačajnijim njemačkim dramatičarom druge polovice 20. stoljeća i bez premca najvažnijim umjetnikom socijalističke Njemačke. Kluge, umjetnik koji je istražio i na svoj način realistički bilježio mijene društva zapadnog dijela Njemačke, sreće Müllera u momentu kada se okončava eksperiment socijalističkog društva na Istoku i kada počinje tzv. tranzicija u kapitalizam. Njihovi razgovori¹ prelaze granice datog formata i medija te u širini referenci upućuju na dubinske slojeve iskustva – povjerenja, kaže Kluge – koji su svim nepovoljnim okolnostima usprkos, neiscrpni. Kino, kakvim ga poima Kluge, jest jedan takav neuništiv medij koji javno prenosi to bazično povjerenje bez kojeg ne bi bilo suživota. Kino je za Klugea starije i obuhvatnije od filmske umjetnosti i jednako tako se ogleda u njegovim pričama koje ovdje donosimo u izboru. Kino jest način da se iz dubine društvenih događanja izvuče moć preobrazbe, i stoga ne čudi uzajamna Müllerova i Klugeova fascinacija Ovidijevim *Metamorfozama* kao predloškom koji govori o silovitosti mijene. Snaga preobrazbe koja se suprotstavlja tranziciji u bilokaku normalnost.

više: www.kluge-alexander.de



¹ snimke razgovora su s engleskim prijevodom dostupne na stranici <http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/index.php>

derobijeri, frizer. Dok je tako sjedila u civilu, bez doručka, jer je sve kasnilo, glavni kameraman joj je dao ruku, proučavao joj kožu i crte lica te uz oskudne upute smjesta dao usmjeriti svjetlo na tu prirodu koja je sjedila pred njim. Toplina svjetlosti poput blagotvorne kupke kretala se na njenim obrazima i čelu. Ona je još pomalo drijemala, zatvorila je oči. Bila je sigurna da će izgledati "efektno" čim osvjetljenje bude namješteno. Ovaj je proces majstor opisao kao temeljno osvjetljenje. Ono je moralno pogoditi ton kože. Na licu radi 200 mišića, a da čovjek ne koordinira ni jedan jedini pokret. Pore, napetost kože, nervosa ovise o sreći ili nesreći prethodne večeri, o tome u kojem stanju se zvijezda toga dana probudila. I na to, tvrdio je Weihmayr, može reagirati moje svjetlo; šminka ili frizura tu ne mijenjaju ništa. Samo ono je kadro da neutješan pogled pretvori u "svjetionik odlučnosti", isključivo sredstvima svoga zatajata: upadnim svjetлом, protusvetlom, vršnim svjetlom i dodatnim svjetlima. To je ponekad bilo sve skupa tek tri lampe, a ponekad i 200 (zaje-

dno s tilom, lijevcima, vrećicama, vratima i ostalim dodatnim uređajima svjetiljke).

Samom kamerom nije idealizirao?

Ne, ovaj majstor nije.

Kako nije?

Kamera, rekao je, snima ono "što vidi pred sobom". Izvjesno je da postoji razlika snimam li izmoreno lice u krupnom planu u totalu ili u američkom planu. Kameru mogu postaviti pažljivo ili manje brižno. No to u osnovi ne mijenja ništa. U totalima se umor, bijeda neke zvezde pokazuje u čitavom njenom držanju, u krupnom planu se to pokazuje u licu; ja odlučujem, kamera ne umije lagati.

No sa svjetlom ipak možete "uljepšavati"?

To nije laž. Svjetlo nipošto ne laže. Ja odlučujem što će podastrijeti prigušivaču svjetla, mojoj Debrerie. Ona neće dobiti ništa drugačije od onoga što ja hoću.

A kad je Vaše djelo zgotovljeno, nema li u snimanju kamerom daljnje redukcije? Npr. kad lice zvijezde najednom propadne?

Ne, nema dalnjih osvrta. Osim što sam ovoj ženi

temeljno osvjetljenje napravio s puno ljubavi, jer je od prvog trenutka prema meni bila ljubazna.

KINO U NEVOLJI

Blizu granice koja je centar Bejruta dijelila od južnog dijela grada, još uvek u zoni razaranog zračnim napadima nalazio se kino EL DORADO. Bilo je razrušeno sve do temelja. Bračni par koji je već desetljećima upravlja tim prostorom očistio je razvaline i na ravnoj betonskoj površini tlocrta podigao šatorski krov. Ispod šatora su se nalazili spašeni projektori. Pred njima redovni stolice (barske stolice kao isporuči), a pred njima platno. Ratna buka, koja bi se približavala i potom ponovno udaljavala, pri prikazivanju mijesala se s filmskim zvukom. Gledatelji su pod šatorskim krovom bili nešto sigurniji nego unutar zidova kuća, jer se razrušene zgrade rijetko napadnu po drugi put, a u ovoj se "kino dvorani" nisu trebali bojati da će ih zasuti urušavajuća građevna masa.

Bračni par koji je s puno povjerenja vodio ovo kino vodio je svoju bitku s bezizglednim materijalom. Pa ipak, sjedala pod šatorskim krovom uvek su bila popunjena. Nije bilo blagajne, kao što nije bilo nikakvog posebnog ulaza; štoviše, novac za ulaznice se na način skupljanja dobrotvornih priloga ubirao u prolazu između redova. Prikazivali su se: *Pirati s Kariba*, sljedeće večeri djevičanske melodrame s titlovima, potom *Obećanje* (Chen Kaige). Načelno je EL DORADO zamišljen kao art kino. No oba su se voditelja moralna osloniti na filmove koji su bili na raspolaganju, bez obzira na to jesu li pristigli jedan drugome. Ovo kino u nevolji ljudima je bilo utjeha. Usred opasnosti rado su sjedili u društvu jedni uz druge (nisu imali sredstava za bijeg kakva su posjedovali oni imućni). Bilo je svejedno što se daje na programu, samo da projektori ostanu u pogonu. Za slučaj isključenja struje ovi stariji projekcijski strojevi imali su okretnu polugu koja je omogućavala njihov ručni pogon.

“poštenoga zlata”. U podrumima je bilo pohranjeno “opljačkano zlato”. Tone toga zlata otpremljene su u Atenu. Treći Reich je okupirao Grčku i sad je Reich jamčio za prosperitet.

Po Hitlerovom nalogu dr. Neubacher je avionom doputovao iz Rima. O sudbini drahme odlučivalo se u Aleksandriji. Ovaj grad pod engleskom okupacijom bio je glavno središte svih crnih tržišta na istočnom Sredozemlju. Britanski monetarni stručnjaci nisu imali nikakvog utjecaja na kretanja na ovom tržištu. Takav utjecaj imao je naprotiv dr. Neubacher u Ateni, kad je za zlato kupio drahme. Britanski protivnici su prethodnih godina morali gomilati grčki lažni novac, nakupovati drahme. Međutim, oholi kakvi jesu, to nisu učinili jer su vjerovali da mogu vladati tržištima. Sad su morali gledati kako se grčka valuta oporavila u svega nekoliko tjedana. Kasni uspjeh Sila osovine. Samo stoga što je dr. Neubacher uspjelo da svojim reprezentativnim dolaskom i izdvajanjem nekolicine tona “državnoga zlata”, stečenog zapljenama židovske imovine u Solunu, nakratko stvorio dojam bogatstva.

Kao da ga vuku nevidljive niti, tečaj grčke valute kretao se na burzama neutralnih zemalja točku po točku prema gore. Trupe, prislne prodaje, vojni arsenali ne bi imali nikakvog utjecaja budući da ne bi mogli djelovati na kapitaliste iz Aleksandrije koji su oblikovali tečaj, ljudi koji su u raštrkanim lokalima ispijali kavu.

10. PROSINCA 1944.: Nitko ne zna gdje je u oluj na Sredozemlju južno od Peloponeza potonuo brod pričuvnog majora i bankovnog službenika Otto Schillinga. Iskusni mornar sa Wannseea na svoj je čamac utovario 3,4 tone zlata grčke državne banke, posudbu njemačkoga Reicha. Po svoj prilici je upravo ovo blago i odvuklo drveni brod u dubinu. Siloviti boreas, turski vjetar sa sjevera, u prosincu gotovo da je posve onemogućavao vožnju brodom uz grčku obalu. Zlato je trebalo izbaviti do Italije, a od tamo željezničkim transportom odvesti u Berlin.

10. PROSINCA 2009.: Takozvani prosinački izdatci: predsjednik državnog ureda za reviziju računa Helenske Republike, kojemu je dodijeljen referent iz briselske uprave Evropske unije, već dva dana prati uobičajene “prosinačke izdatke”. Protiv toga ne može se ništa. U svim državnim proračunima svijeta na prijelazu godine potroše se preostale stavke koje su obračunane u državnom proračunu, svejedno u koju svrhu. Naime, kad bi se uštedjele, proračunske stavke ne bi se u narednoj godini mogle nanovo zatražiti u istom iznosu. Bilo bi bolje, rekao je predsjednik državnog ureda za reviziju računa, pravnik koji je studirao na Sveučilištu u Tübingenu, kad bi se sredstva mogla transferirati u narednu godinu. Tad bi se barem potrošila u neku razumnu svrhu. Ne postoji grana obračunske struke koja funkcioniра odozgo prema dolje. Advent u Ateni ima prema pravoslavnom obredu slabiji značaj nego u Sjevernoj Europi. Također ne padaju ni takvi sumracci kakvi u trgovačkim gradovima prate rad na završnom godišnjem obračunu.

16. PROSINCA 2009.:

Žile od svjetla

“U čovjeku od svjetla je svjetlost, i on rasvetljava cijeli svijet.” *Evangelje po Tomi* 24,3

Silni porast ponovnih buđenja u evangeličkim crkvama SAD-a sociolog Richard Sennett tumači kao “kompenzaciju za izgubljeni status u klasnoj strukturi”. Nepodno-

šljivi gubitak mora se izravnati. Ako objektivnu vrijednost ljudi, koja se odražava u njihovoj radnoj snazi, društvo otvoreno poriče, onda se subjektivna vrijednost mora kretati ka beskonačnom.

Ovo je dovelo do renesanse apokrifnog evanđelja Nevjernog Tome. U njegovom LOGIONU, koji se natječe s Evanđeljem po Ivanu, tvrdi se, i to Isusovim riječima, da svjetlo od kojega su sačinjeni Bog, Sin i Duh Sveti, svijetli i u svakom religioznom čovjeku. U sebi nosimo ovo blago.

Vijest o tome je u prosincu 2009. unešrećenim obiteljima na zapadu jezera Erie dala toliko puno čvrstoće da su se udružili u jedanaest novih sekti koje u međuvremenu posjeduju vlastite radiostanice, skupštinske zgrade i novine, sve na temelju dobrovoljnih priloga.

Kako je bijedan pred nas stao direktor banke McAllan, u čijoj je banci založen naš imetak, čitavo naše vlasništvo. Dug jedva da se može otplatiti u 120 godina (a sad, nakon moga otpuštanja iz službe, više se nije mogao otplatiti). Da, kako je kukavno pred nas stao upravitelj naše bijede, kukavno kad se odmjeri s unutarnjim svjetлом s kojim smo se, moja obitelj i ja, koji smo takvo svjetlo držali upaljenim, postrojili pred njim. Nije se usudio poslužiti puranom koji smo iznijeli pred njega. Izgovarao se upalom želučane sluznice, obećao da će uskoro pristupiti našoj biskupiji EVANGELIČKIH NOVOROĐENIH. Nije više bilo potraživanja za isplatom duga. Možda ga uopće ni nećemo priupustiti.

20. PROSINCA 1832.: NEOČEKIVANO PREOBRAĆENJE JEDNOGA BEZBOŽNIKA. Nakon teškoga poroda u selu, pri kojemu mu je asistirala “vještica iz Dingelstedta” i gošćenja koje se prilično otegnulo, liječnik dr. Wernecke krenuo je kroz snijeg natrag u Halberstadt. Najprije se uputio stazom koju su kao neku vrstu IZLAZA IZ SELA U MRTVU PRIRODU utrli seljani, bilo iz navike ili iz praznovjerja, budući da takav “put” u ovoj okrutnoj zimi nije nigdje vodio. Da dr. Wernecke nije bio tako pijan, ne bi se odvazio na taj put kući. Moje je osobno ime Klaus, ja se uvijek vraćam kući, govorio je sebi.

Snježni je pokrov bio krhak. Pri svakom četvrtom koraku Wernecke bi propadao u snijeg. Onda je morao izvlačiti nogu iz rupe i istovremeno držati ravnotežu. To ga je prilično izmorilo. Selo je nestalo s vidika. Međutim, pokazalo se da je snijeg zgrnuo brežuljke. Drvored uz cestu koja vodi u grad, topole koje su posadili nestrljivi francuski inženjeri, bile su prekrivene snježnim teretom. Liječnikov pogled nije nalazio uporišta. Smatrao je mogućim da se vrti u krugu. Njegov kronometar tu mu nije koristio.

Dok se god bude kretao, neće se smrznuti. Na terenu koji kao da je prekriven mrtačkim pokrovom nije bilo prepoznatljivog horizonta. Podigla se magla. Ako sjednem, zaspasću i naći će me kao leš nakon što se snijeg otopi. U osnovi, Wernecke je bio vedre naravi, nije naginjaо pretjeranom zadubljivanju, a smatrali su ga i bezbožnikom: onim koji se šali s Božjom riječi, a na samrničkoj postelji nekog pacijenta liječničku ekspertizu suprotstavljaо je župnikovom brbljanju.

Ako se brzim korakom krećem uvijek ravno naprijed, orientiran na tragove koraka koje za sobom ostavljam, približavat će se metar po metar svome gradu, svojoj kući u kojoj je posluga sigurno već upalila vatru. Ali u sumraku koji se spuštao jedva da je još mogao raspozнатi vlastite tragove, a nije želio trčati natrag da se uvjeri.

OZBILJNA OSOBA

Došla je s broadwayske pozornice. Bila je opsjednuta umjetnošću. Željela se izaziti pod svaku cijenu. Paramount je 1935. godine angažirao Frances Farmer, “novu Garbo”, nakon što je pobijedila u natjecanju u ljepoti nekog ilustriranog časopisa. Sedmogodišnji ugovor. Paramount ju je posudio Metro Goldwyn Mayeru. Sanjala je o tome da nastupi u Čehovljevim komadima. Dobila je ulogu u *Son of Fury* s Tyroneom Powerom, u *The Toast of New York* s Caryjem Grantom, u *Among the Living* s Albertom Dekkerom. Nisu od nje tražili ništa od svega onoga što je u sebi osjećala.

O Hollywoodu je rekla: “Mrzim sve u tom gradu, osim novca.” Magnata Zukora učinila je svojim neprijateljem.

1942. godine s jednom “banalnom nesrećom” počela je serija njenih poteškoća. Uhapšena je zbog prometnog prekršaja u Santa Monici uvečer 19. listopada 1942. Vožnja s uključenim svjetlima u zoni gdje su propisana zatamnjena svjetla. Na Pacific Coast Highwayu. Nije imala vozačku dozvolu kod sebe. Sumnja u konzumiranje alkohola. Osorno je uvrjedila policijaca.

Kažu da je frizer u filmskom studiju izbila zube. U jednoj tučnjavi u noćnom klubu izgubila je pulover, a ispod je bila gola. Sudac ju je u ubrzanom postupku osudio na 180 dana uvjetne kazne. Nije se javila nadgledniku uvjetnih kažnjenika. Uhapšena je u HOTELU KNICKERBOCKER.

Nije htjela policiji prihapsjetju otvoriti vrata, pa su ih morali provaliti; policijaci su otvorili i vrata kupatonce, golu su je vukli kroz predvorje hotela Knickerbocker; čuvaru je kao zanimanje navela: “pušaćica kurka”.

Rekli su da je sudca gađala tintarnicom. Uskoro je zatvorena u ludnicu Steilacoom. Nikad se više nije vratila zanimanju glumice. Nije bila sposobna za normalan život izvan posla. U njoj je bilo odveć izražajne moći. Njen odvjetnik je rekao da je umjetnički temperament “buntovna ptica”.

PRIČA O LIJEĆNIKU ŽELJNOM OSVETE

Poznato je da je R. W. Fassbinder jednog od ljubavnika, koji je dobio ulogu u jednom od njegovih filmova i potom ga napustio, kaznio tako što je dao uništiti negative dočićih dvaju produkcijskih tijedana koji su bili pohranjeni u filmskom laboratoriju.

No, kao što je to slučaj u bajci o lovcu koji je trebao ubiti kraljevo dijete, umjesto toga ga je ostavio, tj. povjerio jedno košuti, jer nije smogao snage da usmrti to lijepo živo biće (a kao dokaz izvršenog ubojstva kući je donio srce neke životinje), suradnik u filmskom laboratoriju kojemu je uništenje naloženo nije doista uništio materijal, već ga je pohranio u podrumsku prostoriju koja je prema njegovom uvjerenju bila dovoljno suha da posluži kao skladište za kućije s negativima. Kutije je ispisao maštovitim natpisima. Kasnije je promjenio zanimanje i adresu i danas je nedostupan.

Je li ovako postupio zato što je tako teško uništiti 35-milimetarski filmski materijal? On je teško zapaljiv. Tačkođer, nije ga lako ni isjeći ni razrezati. Je li upravo to most spasila materijal?

Jako je teško uništiti takav filmski materijal. Vrijeme ga uništava. Loše skladištenje isto tako. No on zapravo nije tu u svrhu uništjenja.

Ili je suradnik u filmskom laboratoriju poštivao vrijednost materijala? Dva tjedna Fassbinderove produkcije! To je element filmske povijesti! Možda će, ako Fassbinder kasnije požali i opet se pomiri sa svojim ljubavnikom te potraži materijal, suradnik dobiti i nagradu kao halaznik?

Materijal ima vrijednost. Kao fragment jednog Fassbinderovog djela on danas ima neizmjernu tržišnu vrijednost. Tada je vjerojatno još nije imao.

A kako je materijal pronađen?

Pri čišćenju skrovišta.

Kako su znali da je materijal Fassbinderov?

Na negativu je zabilježen datum dostave. U predlošcima se u jednom trenutku može prilično dugo vidjeti Fassbindera kako inscenira. Kameraman je nehotice uključio kameru.

Što se znalo o sukobu s glumcem zbog kojega se materijal morao uništiti?

To nije istraženo.

Što se moglo vidjeti na materijalu?

Radilo se o jednom samostalnom filmu u filmu koji je dosegao duljinu od 25 minuta. Fassbinder je tijekom snimanja filmova snimao i nove filmove, kad bi mu pao na pamet.

Iz proračunskih razloga?

Upravo stoga. Drugi film financiran je iz proračuna prvoga.

Na ovoj traci radi se o sljedećem: nekom indijanskom liječniku kiruški je stavljena glava bijelca koji je

ubijen 1944. Ovaj liječnik se osvećuje jednoj od britanskih obitelji čiji su preci nekoć istrijebili njegove indijanske korijene. Svršetak radnje i dramaturški spoj iz fragmenta se nisu mogli razazbrati.

Da li bi Fassbinder te dijelove povezao komentatorom?

To se ne zna. U svakom slučaju materijal nije bio tako organiziran da se sve moralno ilustrirati. Tako se na primjer ne vidi kako je liječniku kirurški stavljena glava bijelca. Od čitavog procesa vidi se tek fotografija u ruci glavnog glumca.

Glavni glumac je liječnik?

Ne, član obitelji kojemu se liječnik osvećuje.

Što se dogodilo s materijalom?

Pripao je nalazniku. Ovaj sve do sada njime nije raspolagao.

A tko je bio nalaznik?

Neki građevinski poduzetnik koji je po nalogu obavljao raščišćavanje skladišta.

Zašto do sada nije odlučio što će sa svojim pronalaskom?

Nije jasno je li nalaznik on ili student koji je radio kao pomoćnik.

Jesu li njih dvojica u sukobu?

Ne. No poduzetnik i studentska pomoćna radna snaga su očito bili međusobno usko povezani. Sada ne smije izbiti afera, i to blokira rješenje pitanja tko je tu sad nalaznik i tko onda ima pravo raspolagati materijalom.

Slično kao i ranije kod Fassbindera. Čini se da je ova priča prokleta.

Pa ona i ima sasvim osebujnu radnju.

PROCES UČENJA NA TEMU FILMSKA JAVNOST

H. D. Müller, Norbert Kückelmann i ja putujemo u Bonn. Tamo nas šalje radna zajednica producenata novih njemačkihigranih filmova. Radi se o zakonu za potporu filmu protiv čega se borimo. Stoga posjećujemo zastupnike u njemačkom parlamentu koji borave u "Langer Eugenu", uredskom neboderu tik uz parlament.

Odmah na dolasku ustavili smo da se narodni zastupnici bave sasvim drugim pitanjima od pitanja potpore filmu. Ovaj tjedan radi se o zakonu o amnestiji koji bi trebao zaključiti društveno primirje republike sa stu-



dentskim pokretom. Ako se ne upletemo u ovaj aktualni interes Visoke kuće, nećemo zastupnike natjerati ni na to da nas saslušaju kad budemo govorili o nezavisnosti u novom njemačkom filmu. Dolazi do razmjene proizvoda:

naši interesi naspram njihovih. Mi ulažemo ono što smo donijeli sa sobom, našu radnu snagu, tj. dodatno vrijeme. Služimo kao asistenti. Noćimo u Bonnu.¹

Sljedećega jutra pristupamo dužnosti. Vratari nas već poznaju. U jednoj projekcijskoj prostoriji na petom katu parlamentarnim se zastupnicima prikazuju filmovi. Materijale je na raspolaganje pružio Njemački savezni ured za kriminal i različite policijske uprave, prije svega frankfurtska i berlinska policija. Pokazuju kako zakrabljeni "prekršitelji" napadaju policijske jedinice, probijaju njihove redove, gađaju ih projektilima te kako su prebijeni pojedini službenici kojih su se "prekršitelji" domogli. Filmski materijal je tendenciozan. Već višimo na telefonima. Negdje oko podneva su iz arhiva jedne javno-pravne ustanove s područja Rajna-Majna motornim vozilima dopremljeni al-

Promatranje zvijezda radioteleskopom, visoko na Sjeveru danju.

ternativni filmski materijali. Oni sad stoje na raspolaganju. U ovim se filmovima može vidjeti kako policijske jedinice prebijaju studentske prekršitelje u bijegu, kako progone bjegunce i ne štede ih od tjelesnih ozljeda. Tako je u parlamentu uz pomoć različitih filmova iz različitih izvora stvorena "politička javnost". Do ranoga popodneva iz krajnje oprečnog materijala uspostavlja se ravnoteža informacije, neka vrsta "mjere odoka".

U parlamentarnoj borbi oko pojedinosti zakona o amnestiji radi se o vremenu. Onaj tko ima više radne snaže i radnog vremena može dulje od svoga zadihanog protivnika tesati na ovo "slici stvarnosti". Onaj saborski zastupnik koji iz lako raspoloživog materijala na odlučivanje podastre stvarno stanje stvari, koji u svom razlaganju stekne prednost jednostavnosti, ali zato na protivnika svali kompleksne, vremenski zahtjevne i neslikovite odgovore ("teret dokazivanja"), progurat će svoju poziciju. Parlamentarne napadačke i opsadne mašine su od osam sati ujutro stavljenе u pogon jedne protiv drugih. Utroje nam je trebalo četiri sata da proniknemo u mehanizam. Ne radi se samo o tome da se priskrbi dodatni vizualni materijal, već o tome da se on izloži tako da štedi vrijeme.

Konzervativci u CDU/CSU frakciji hoće oštvo-

ograničiti doseg amnestije; u protivnom se pribjavaju domino efekta. SPD i FDP frakcije traže širokogrudniju formulaciju, kako bi se društveni sukob s protestnim pokretom okončao što je više moguće. Proizvodnja "konkretnе javnosti za narodne zastupnike" u ovom predmetu filmom i slikom imala je sanse do 17 sati. Onda počinju glasanja u parlamentarnim odborima.

U odnosu na tekstove i fotografije filmski materijal ima očito veću izražajnu snagu. On pokazuje POVEZANOST i istodobno djeluje osjetilno. Takav materijal, sniman dvije godine, je u svojim isjećima proizvod slučaja. Da bi se proizvela autentična javnost, "stvarno stanje stvari", filmove se mora obraditi i dovesti u redoslijed. To je u parlamentarnoj javnosti isključeno, budući da nijedna od dvaju političkih strana ne vjeruje izboru protivnika. Stranke se puno više slažu oko toga da se po jedan filmski prijedlog jedne strane izmjenjuje s prijedlogom druge strane. Tako su bila strukturirana i prikazivanja.

Nas trojica dovoljno smo se često bavili snimatelskim poslovima da smo znali koliko malo dokazne snage ima pojedinačna filmska ili video snimka. Takvi filmski isječci imaju sadržaj iskustva ako su povezani sa zapažanjima i razgovorima koji prate filmske snimke, znanjem o ono-

me što prethodi i onome što slijedi kakvo posjeduju pažljivi filmski dokumentaristi. Sasvim sigurno metodika aktualnog tima televizijske stanice koji dojuri, snimi i vozi natrag k postaji, ne potpada pod ovu "kategoriju povezanosti". Naprotiv, takvu povezanost prije imaju protufilmovi policijskih službi, jer izlažu kontinuirano opažanje na temelju predviđanja, doušničkih izvještaja i iskustava iz snimanja sličnih javnih događaja. Zato su ovi zapisi sasvim pristrani i podređeni naputcima.

Toga dana, tj. do 17 sati, nije bilo moguće razviti adekvatan koncept za brzu proizvodnju filmske javnosti u parlamentu. Filmska industrija, film pa ni autorski film nisu spremni na to. Mogli smo samo prema našoj savjeti (i utroje) zaključiti da ovo ovde ne predstavlja autentičnu javnost. Ti filmovi, čak i kad su "uzbudljivi", iskrivljuju stvarno stanje stvari. Zastupnici su ih gledali kao sudci, vještaci ili kino posjetitelji.

Grupa oko zastupnika Dchgansa (CDU) – to se dogodilo na kraju dana – uspjela je u tome da se podmetanje požara ne amnestira; u ostalim se točkama konzervativna grupa nije mogla nametnuti. Ipak, oni koji su bili upleteni u takozvani palež robne kuće i koji su činili jezgru kasnjeg RAF-a nisu bili amnestirani.

¹ Za Kückelmannu i mene kao filmske stvaratelje to je "potraga za motivom". No marljivi smo i kao odvjetnici i zanimamo se za pitanje amnestije. H. D. Müller pak radi na knjizi o koncernu Springer, a kao povjesničar ima predznanje i interes za sva pitanja protestnog pokreta. Amnestija "proizvodi javnost". Ne može se, tvrdi Müller, kazati "nanovo uspostavlja", budući da javnost prije protestnog pokreta i ova nova javnost, ako dođe do amnestije, nisu identične. Amnestija dokida dugu "ilegalnost" onih snaga koje su potrebne u novoj javnosti. Ako ove grupe zapadnu ilegalnost, onda to za njih znači "ne-javnost".

Nepregledni snijeg stvarao je stanovitu svjetlost u noći. Wernecke nije mogao reći "Ne vidim ništa" niti "Vidim nešto". Za to bi mu trebao neki znak, neka razlika u jednočnosti zemlje prekrivene snijegom. Što mu je sad koristilo to što u glavi nosi kartografsku Europe, koja mu govori da se ova ravna zemlja (koja pak sad u stvarnosti oblikuje visoki brežuljak) na istoku pruža do Urala, a daleko na zapadu sve do velikih rijeka koje zima ne može u potpunosti prekriti. Na taj zapad mogao bi odavde dosjeti jedino preko gorja Harz. Nema znaka da ide u smjeru toga gorja.

Bilo je oko deset minuta do ponoći. Vjerni kronometar precizno ga je izvještavao o vremenu. U ovom si je trenutku davao još četiri do pet sati života. Prava je šteta, rekao je sam sebi, da umre tako dobar liječnik.

Hladnim rukama protrljao je oči, na trenutak je pomislio da u daljinu raspoznaće sićušni bljesak. Sad, pomislio je, počinju deluzije. O tome je čitao u izvještajima kirurga Barona Larreya: kao u pustinjskoj vrućini Egipta, pješake carske vojske su u ledenim pustinjama Rusije zadesile optičke varke i posve slični pogrešni perceptivni dojmovi. On dakle apriori nije vjerovao tom ZNAKU koji ga je htio zavesti. Iscrpljenog čovjeka okružio je ledeni briješ sumnje koja je s umorom prilično rasla.

Ukratko, taj znak, primljen loše i preko volje, spasio je liječnika. Radilo se o svjetiljci zvonara katedrale, koju je ovaj, penjući se stubama, u stanovitim razmacima prinosio pored crkvenih prozora. Zvonar je već kasnio. Trebalо mu je oko deset minuta da se s dvije pauze uspne do zvona. Grad će dvije ili tri minute kasnije negoli je uobičajeno čuti zvuk zvona.

Dr. Wernecke se tad ipak mutnih očiju odlučio da povjeruje tom svjetlu koje je malo kasnije nestalo. Svetlo je vodilo njegovo sve tvrde srce. Tako se liječnik našao uz prve gradskе kuće. Srednjovjekovnom crkvenom brodu, koji je tako moćno i nasukano ležao u većnom nevjerničkoj zemlji, darovao je on, bezbožnik, svjetiljku izrađenu od željeza koja je pričvršćena na toranj u visini zvona. Iako kasnije nije više bilo zalatalih, budući da su i zime postale blaže, a liječnici se odrekli kućnih posjeta, ova je lampa, najprije punjena uljem, a kasnije na poticaj liječnikovog unuka prebačena na strujno napajanje, stajala tamo sve do zračnog napada na Halberstadt 8. travnja 1945. Budući da se u proljeće (po ljetnom računanju vremena) palila tek u 21 sat, nije svjetlila kad je uništena.

28. PROSINCA 1989.: PALAČA REPUBLIKE je ponos svojih inženjera. Preko dana i sve do kasno nakon ponoći sve su prostorije zauzete. "Nikad nije bilo toliko puno proslava!" U glavnoj dvorani se kao u brodskom dizalu mogu sklopiti redovi sjedala na kojima su sjedili zastupnici parlamenta, i tako nastaje dvorana za balove. Ovdje se jelo za 186 stolova i potom plesalo na šest podija. Nijedna gostonica državnog trgovackog poduzeća u Republici nije bila ravna ovom događanju u palači. Oko četiri sata ujutro svi su posjetitelji iščezli. Portiri se pripremaju za zajedničko piće. Čistačko osoblje dolazi, posprema. Kako radna djelatnost usrećuje, kako bezobzirno završava zabava. Kuhinjsko osoblje još dugo sjedi zajedno za stolom. Čovjek je čovjeku pećica.

PONOS INŽENJERA

Ja, nekad inženjer i visokopozicionirani drug u Magdeburgu, sad sam obični građanin, tj. istraživač zavičaja u Oscherslebenu. Još sam u vezi s gradskim muzejom u Magdeburgu.

Jedan od mojih istraživačkih rezultata čini me osobito ponosnim. Kao što je poznato, najbolji švedski čelik koji je ikad iskorišten kao građevni materijal na državnom području DDR-a bio je ugrađen u Palaču Republike. Nakon rušenja 14 vagona ovog otpada prodano je u Dubai i tamo umetnuto u najviši toranj svijeta, dvanaest metara ispod vrha. Tako se sačuvao komadić našeg starog svijeta. Vanzemaljci koji će posjetiti našu Zemlju 6032. godine mogli bi (ako pretpostavimo da će toranj u Dubaiju usprkos prezaduženosti ostati netaknut) metalne ostatke identificirati kao narodnu imovinu, slično kao što je ispod ruševina Herkulaneja i Pompeja pronađeno umjetničko blago antike. Meni je pošlo za rukom da još ovoga prosinca objavim kratku opasku o tome u časopisu "Heimatfreund".

Što smo propustili nas trojica, bez mandata u parlamentu, onoga prijepodneva i ranog poslijepodneva koji su prethodili glasanjima u parlamentarnim odborima? Neumorno smo se bavili pribavljanjem materijala. Imali smo predodžbu javnosti i pokušali smo je uvesti u prostorije i navike parlamenta. To se npr. tiče i riječi "požar". U filmu ona može predstavljati komadić poda obojan u crno; no to nije lako snimiti, jer je plošno i nasprom sivih znakova ostatka tla može se razabrat tek po rubovima. Prelivena tekućinom za gašenje te djelomice i uništena kao trag, takva "mrlja od požara" izgleda neupadljivo. Naprotiv, film koji pokazuje "zid u plamenu" je spektakularan. Vatra "liže" ulaze u prostoriju. Opasnost po ljudske živote je evidentna. Ima filmskih slika koje požar prikazuju kao paklenu moć. U parlamentu su prikazani primjeri obaju vrsta materijala. Požaru u robnoj kući Schneider, o kojem se radilo u debati o amnestiji, dramatične slike požara nisu pristajale. Pristajale su općenitoj stvarnoj situaciji "podmetanja požara".

Znali smo da sam filmski materijal pripitomljava fantaziju. Pa ipak, gotovo da uopće ne postoje ne postoji takav materijal o pitanjima o kojima se treba odlučivati u javnosti, i to smo u ta dva dana naučili. On ne pristiže iz kina, on ne pristiže iz muzeja, arhivi televizijskih ustanova ne svrstavaju ga kao poveznicu. Na koncu, ne može se policiji prepustiti proizvodnja javnosti. Zadnjim smo se vlakom odvezli iz Bonna za München. U tri sata u noći uznemireni smo ležali u krevetima.

TRI MAŠINE KOJE ĆINE KINO

1. MAŠINA BROJ 1

Kinematograf koji su gotovo u isto vrijeme izumili braća Lumière u Europi i poduzetnik Edison u SAD-u bio je istodobno i kamera i projektor. Uređaj je povezao princip šivačeg stroja (vrpca koja je osjetljiva na svjetlost se s obiju strana ravnomođno perforira, a pomoću grabilica koje zahvaćaju u perforacijske rupe može se pokretati naprijed) s "principom bicikla" (poluga koja omogućuje kretanje naprijed). Sve ostalo je fotografска tehnika: optike, blende, negativi, pozitivi. To je mašina broj 1.

2. MAŠINA BROJ 2: JAVNOST KOJU SE PLAĆA

Za razliku od znanstvenika Muybridgea koji je stvorio prve pokretne slike, poduzetnici Lumière i Edison su od samoga početka u vidu imali komercijalnu vrijednost filma: javnost koju se plaća. Ova mašina nije bila nova. Sastoji se od ulaza (glavna vrata), blagajne na kojoj se plaća ulaz, izlaza, projekcijske dvorane (kao u kazalištu) i publike. Ovo je oduvijek bio princip opere, kazališta, godišnjeg sajma, zbirkarariteta, panorama, svjetskih izložbi i cirkusa. Etabliranje ove druge mašine izazvalo je poteškoće. "Kino javnost" još uvijek nije bila stvorena gotovo deset godina nakon izuma kamere.

3. MAŠINA BROJ 3: "PENNY ARCADES"

Tek je treća mašina izumljena u gradovima na istoku SAD-a rezultirala "prodorom ka kinu". Radilo se o principu "penny arcades". Nisu ga izumili poduzetnici, već se razvio spontano i slučajno, kao odgovor na veliki broj zahtjeva prolaznika koji su se u New Yorku osjećali izgubljeni, a nisu mogli potrošiti više od jednog centa. Njihov zahtjev da barem kratko umaknu iz stvarnog života i kroz okance pogledaju u strani svijet, pospješio je čitav niz postavljenih automata u kojima su prikazivane filmske trake.

Ovi su aparati na Coney Islandu obavili svoj posao kao atrakcije i trebalo ih je još jednom iskoristiti na Manhattanu prije nego ih se odloži u skladišta. Jedan pogled koštao je jedan cent. Automati su stajali jedan pored drugoga na ulicama kojima su se ljudi s posla vraćali kućama. "Komadi za jedan cent koji ispunjavaju zahtjeve stanovnika grada" donijeli su takav spektakulan komercijalni uspjeh kakav poduzetnici nisu očekivali. Ostala su poduzeća učila od ove spontane erupcije potrebe.

Neki od ovih nepogrešivih promatrača kasnije su postali tajkuni komercijalnog filma. Pojačali su intenzitet posla tako što su za takva prikazivanja prepravili male prostore, slične radio-nicama za popravke u uličicama i krojačnicama kakve su se stisnule između kuća: kina u koja je moglo stati dvanaest ili šesnaest ljudi. Odustali su od automata i prešli na prikazivanje projektorima koji su nišanili u veliko platno. Ovo je posta-

“Znali smo da sam filmski materijal pripitomljava fantaziju. Pa ipak, gotovo da uopće ne postoji takav materijal o pitanjima o kojima se treba odlučivati u javnosti, i to smo u ta dva dana naučili. On ne pristiže iz kina, on ne pristiže iz muzeja, arhivi televizijskih ustanova ne svrstavaju ga kao poveznicu. Na koncu, ne može se policiji prepustiti proizvodnja javnosti. Zadnjim smo se vlakom odvezli iz Bonna za München. U tri sata u noći uznemireni smo ležali u krevetima.

Io alternativom varijeteima i vodviljima koji su bili skuplji te iziskivali kazalište koje se nije moglo urediti bilo gdje u gradu. To je postalo moguće sa "zabavnim dućanima za film". Kino se izučilo na blagajnama "filmskih trgovina".

4. PUTOVANJE U BUDIMPEŠTU

1898. godine braća Lumière zajedno sa suradnicima i velikim izborom svojih filmova oputovali su u Budimpeštu. Ovo je putovanje trebalo donijeti proboj. Uspjeh s prikazivanjem filmova u Budimpešti trebao je potom povratno djelovati na Pariz. Uspjeh filmova kao pojedinačnih komada na rijetkim svjetskim izložbama i u varijeteima nije bio dovoljan. Putovanje je bilo skupo.

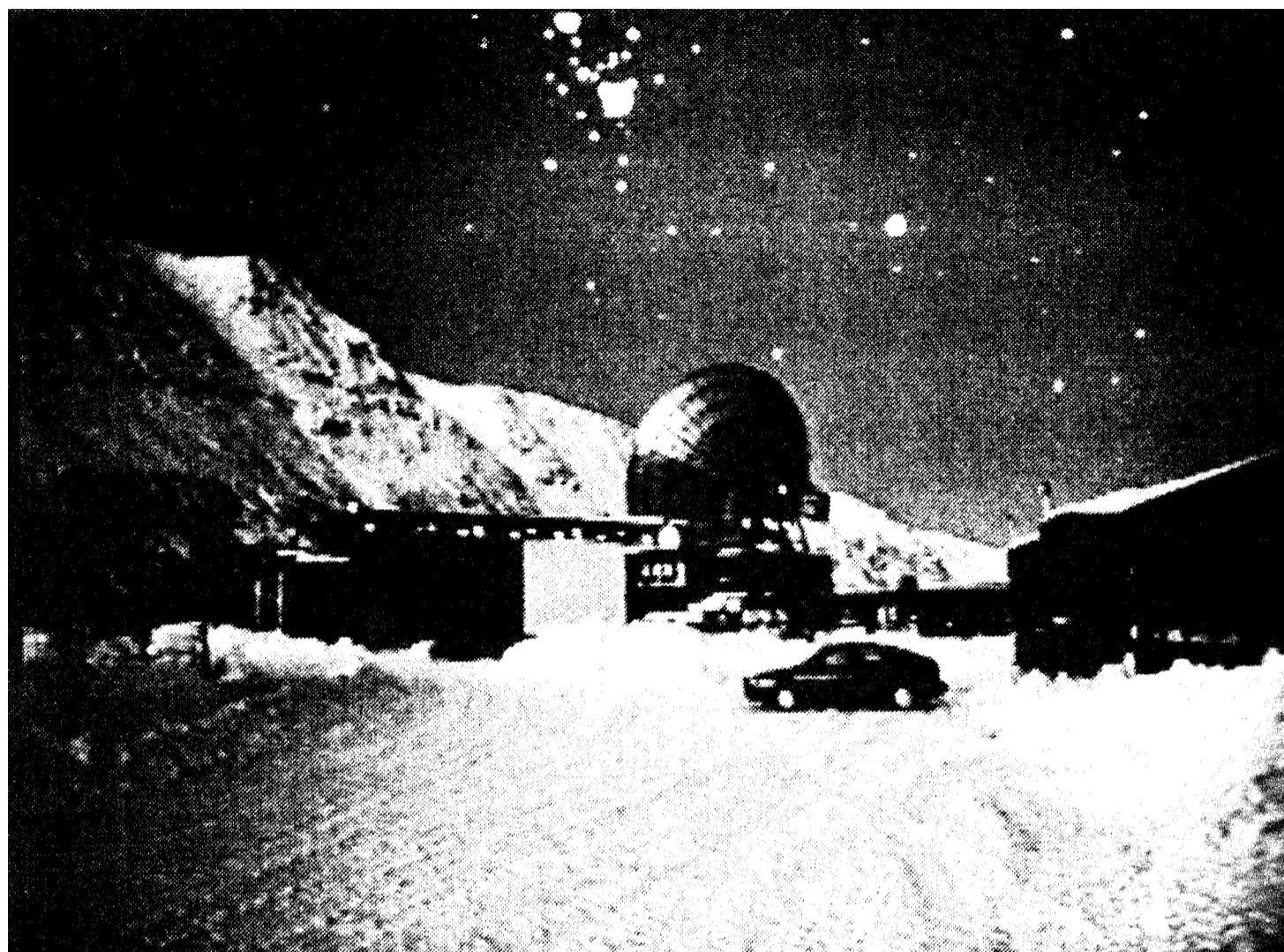
Kakvo razočaranje kad je u carskim vrtovima i u tri unajmljene dvorane pred instaliranim aparatima (četiri usporedna prikazivanja) jedva bilo publike. Braća Lumière i suradnici bili su smješteni u osrednjim hotelima. Nije bilo jasno kako bi trebalo pristupiti publici toga grada. Plakatima i reklamnom povorkom poput cirksa? Ili putem tiska? Ili pomoću zrakoplova koji bi blistavo osvijetljen s reklamnim tekstom letio iznad večernje Budimpešte? Ovo bi imalo prednost iznenadeњa i jedinstvenosti.

Pokušali su sve. Popularnost prikazivanja ostala je ograničena. Jesu li u središtu grada morali sagraditi kinematograf sličan operi? Braća Lumière su imala sredstava. Putovanje u Budimpeštu ostalo je težak gubitak.

U jednom od filmova mogli su se vidjeti k.u.k. konjaniči kako goli na konjima prelaze preko rijeke; manevarske slike realistične atrakcije. Vlak u južnoj Francuskoj koji pristiže na kolodvor postao je poznat i citiran u novinama. Jedan drugi film, snimljen u Parizu jednog prijepodneva, prikazivao je ulični promet ispred opere. Filmski poduzetnici su od žalobne povorke povodom smrti jednog kneza očekivali atrakciju. Ništa nije doprinjelo popularnosti, u prikazivačkim prostorima bila je zauzeta opet samo četvrtina sjedala. Upogonjenje zrakoplova, tri večeri uzastopno (za efekt svjetlosne reklame potrebna je tama) dovelo je u prikazivačke prostore točno 14 dodatnih gostiju.

5. ŠTO SE U SVIJETU NUDI ZA JEDAN CENT?

Imao je zadatak da jednom oko podneva i onda opet na-



večer odvezе kutije u kojima su se prikupljali centi i da dobitak preda u centralu. To je bio posao koji je hranio i njega i obitelj. Na njega je mogao nadovezati daljnje djelatnosti kojima je poboljšavao dohodak, budući da mu je ostatak dana bio sloboden.

Filmski automati su u redu čekali na prolaznike, na one umorne navečer, poput "korita".

6. REM KOOLHAAS O "SLIJEPOJ SREĆI"

Rem Koolhaas, nervozni kulturni promatrač i arhitekt, održao je javni govor. Budući da je u tom trenutku zapravo želio misliti nasamo, a ne izlagati, govorio je posve tiho, daleko od mikrofona. Njemačkoj publici govorio je na engleskom. Nije se mogao pretvarati: u tom trenutku nije želio priopćiti ništa novo. Možda sutra. Besmisleno je takve javne termine određivati po pola godine unaprijed. Kako bi mogao znati hoće li baš u tom trenutku htjeti nešto reći? Tako su preduvjeti za komunikacijski kontakt između 1000 ljudi, koliko ih se skupilo u auli minhenskog sveučilišta, i njega, pažljivog promatrača, bili loši.

No isporučio je (za njega to nije bilo novo) sljedeće: Maksim Gorki je stigao na Coney Island i razgledao atrakcije: panoramske kota-

PROMATRANJE ZVIJEZDA RADITELESKOPOM, VISOKO NA SJEVERU NOĆU.

če, zabavne hangare, "čuda", kockarnice (izvedene u visokogradnji), tobogane, "mesta besmisla i zaborava" te okanca za pokretne slike. Masovni polet, "princip zavabe" smatrao je "izdajom istinskih potreba naroda". Ovdje se, kazao je, gubi vrijeme i ne dobiva ništa.

Ali iz fantastičnih sadržaja Coney Islanda, nastavio je Rem Koolhaas, nisu nastali samo neboderi New Yorka, već također i kino, dakle "novi stvarnosni odnosi", dočim iz Gorkijeve kritike zapravo ništa realno nije nastalo; kritika je, kako je prekao Marx, samo pratila stvarnost.

Za ovu tvrdnju, razvijao je dalje Koolhaas svoju misao, nije mu trebala ključna rečenica: Mase uvijek imaju pravo. Gorki se s tom frizom slagao, ali ona je ometala ozbiljnost diskusije. Prije se radi o opažanju da mase na dva različita načina "magnetiziraju atrakcije" i tako mogu pokrenuti ili pak uništiti stvaralačke inovacije. Postoji, naime, masovni prijem koji sam po sebi zapravo ništa ne uzrokuje (ali dopušta da ga instrumentaliziraju treći koji ga pokušavaju iskoristiti). Istovremeno postoji i druga vrsta prijema, spontana i osim toga trajna. Parazitska poduzeća na njemu su mogla profitirati, no nisu mogla promijeniti smjer utjecaja te žudnje. Ova vrsta masovne inicijative traži "slijepu sreću".

Na ovom mjestu netko je iz publike pitao (govornik je govorio teško razumljivo i tiho, utoliko ga je bilo lako prekinuti) što bi to bila "slijepa sreća"? Ona tvori proteže "slijepoj nesreći", odgovorio je Koolhaas. "Slijepa nesreća" okončava bez sjećanja (kao što u ratu jurišniči koji jedino hoće umaknuti ništavnosti zapovijedi, slijepo i nezaustavljivo jurišaju naprijed, ali nakon što se spase to potpuno zaboravljuju). Međutim, rekao je Rem Koolhaas, ni automati s Coney Islanda niti kasnije "razvijeno kino" nisu zgrnuli dovoljno obećanja "slijepi sreće". Trenutci iznenadenja, iznenadnog pogleda u drugi svijet, sjećanja koje je prouzročio film ipak su iznijeli SLUTNJU, a ova se proširila. Slutnja da uopće postoje trenutci "slijepi sreće" do staje da se utemelji medij.

Ali medije je najbolje proužavati prema kriterijima arhitekture, budući da su osjećaji uvijek u potrazi za takvim stanovima, pećinama ili kućama u koje će se ugnijezditi. Od gledatelja se ne traži prosudba na temelju ukusa, već se traži privikavanje. Ako se osjećaju udobno, tj. ako nastaju otvoreni prostori, svejedno je vlasti lički ili umjetnost.

Na ovom mjestu su slušatelji, budući da nisu željeli ostati dokoni, žestokim pljeskom nagradili svoj slušateljski rad uslijed otežanih uvjeta. Svidio im se skok na

ideju da je kino po sebi arhitektura. Nije im trebalo ni dodati da su neki od najfantastičnijih arhitektonskih projekata 20. stoljeća kinematografi. Umjetnički događaj nisu bile zgrade od mramora, drva ili kamena, već one zgrade koje su predstavljali sami filmovi, zbog njih se vrijedilo nadati da bi kino moglo odgovoriti ne samo na potrebe iz 1902., rekao je Koolhaas, već i (usprkos propasti kinematografa) na potrebe u 21. stoljeću. Pred očima slušatelja izranjala su buduća mjesta zabave, koja su "na neki način" imala veze s pokretnom slikom (shodno tome, i s pokretnim zvukovima).

7. FILM JE IZVORNO BIO ZNANSTVENI INSTRUMENT / INFLACIJA FIKCIONALNIH TEMA

Rani filmski pioniri čudili su se tome da se njihov brijančni izum otpriklje od 1910. upotrebljava ponajprije za to da se snime loši kazališni komadi. Ali filmska povjesnica prof. Dr. Miriam Hansen sa Sveučilišta u Chicagu osporava tvrdnju da se ovaj obrat dogodio odlukom produžetnika. Naprotiv, pokazalo se da je snimanje velikih izložbi (npr. Panameričke izložbe u Buffalou, tijekom koje je ubijen predsjednik McKinley) ili događaja poput pogubljenja ubojice Czogolcha ili potonuća američkih

Jedna Lenjinova omaška sa zakašnjelim djelovanjem u prosincu 2009. (i u siječnju 2010.)

14. veljače 1918. savjet narodnih komesara u Rusiju je dekretom uveo zapadni kalendar. Kako je samo manjkava moć državnog aparata! Novo brojanje dnevnih datuma nikad se nije posve probilo u odnosu na staro računanje. Već odavna ruski ljudi računaju, a da to ni ne znaju, prema objema vjeroispovijedima, prema bizantskoj i prema zapadnoj propisanoj zakonom.

Ovo je dovelo do "neučinkovitosti narodnoga gospodarstva" na prijelazu 2009. u 2010. godinu. Uzalud se premijer Putin pokušavao boriti s lošim stanjem. Prema obrascu zapadnjačkih tržišta kršćanski su blagdani preko Moskve provalili u područja s one stane Urala. Ali završavali su (za osjećaj i za radnu praksu) s trinaest dana zakašnjenja, tako da konzumacija alkohola i uzajamni pozivi na svečane gozbe nisu prestajali. Međutim, sad tome treba pridodati još i Bogojavljenje, jedan od načelno važnijih blagdana koji pada 6. siječnja (iisto tako slavi se narednih trinaest dana).

Monah Bitov tvrdi da je nadomjestak stvarnosti (posredovan radom i zanimanjem) nizanjem posebnih dana kojima nema kraja, jednako poguban za tijelo, dušu i narodno gospodarstvo. A sve to stoga što je neka privremena revolucionarna vlada pokušala upravljati vremenom, za što pomoći imaju samo Bog i narod.

0 reformi kalendara

Između današnjih republika Kirgistana i Tadžikistana prostire se uski komadić zemlje uokviren planinama koji nije bio upisan u karte iz 1917., a ni kasnije ga u popis nije unijela nijedna administracija. Nakon raspada Sovjetskog Saveza ovaj je uski predio ostao suviškom. Tamo se nalazi jedan pravoslavni manastir koji je nakon raspada države napušten u prevelikoj žurbi. Ostao je jedan jedini monah da nadgleda zgradu i nastavi radove.

Manastir se već stoljećima bavi službenim crkvenim određivanjem kalendarskih datuma, dakle kronistikom. Usamljeni manastirski brat, ovlašten, zaboravljen, nije dugu ostao sam. Preko interneta se povezao s bratskim organizacijama, bilo pravoslavnim bilo znanstvenim. Muslimanska okolina, zaboravivši na ovoga stranca, nije ga ometala.

Posljednje vremenske periode brat Andrej Bitov razdijelio je na sljedeći način:

Od Westfalskog mira	
1648. do 1789.	1 stoljeće
Od 1793. do 1815.	1 stoljeće
Od 1815. do 1870./71.	1 stoljeće
Od 1871. do 1918.	1 stoljeće
Od 1918. do 1989.	1 stoljeće

= 341 godina ima supstacu od 500 godina.

Potom: današnje doba.

One godine koje su mu u ovom novovjekovnom računaru trebale za dodatni iznos Bitov je povratio – u tome je bio suglasan s dr. phil. Heribertom Illigom – kritičkom revizijom srednjovjekovnog datiranja. Tu postoje izmišljena doba, npr. nedostaje svaki dokaz za postojanje Karla Veli-

koga. Nekih 300 godina uopće ne postoji. Tako je Bitov bez poteškoća došao do početka kršćanskog računanja vremena u godini Kristova rođenja, koja mu je trebala za sinkronizaciju manastirske kronike.

Brata Bitova se u akademskim krugovima SAD-a u međuvremenu smatra pronalazačem KOMPROMIRANJA VREMENA. Oznaka kvalitete "stoljeće" ima morfičku strukturu, tj. ona godine tjeru u kružne ili eliptične putanje oko nekog središta. Posve je arbitrarno da se stoljeća prebrojavaju kronometarski prema danima, godinama. Tako one tri godine Velike francuske revolucije imaju "diferentnu strukturu", kaže Bitov. To ih čini "stoljećem za sebe". Ovo PRAVO NA SAMOODREĐENJE VREMENA MORA BITI PRIZNATO KAO I PRAVO SAMOODRAĐENJA NARODA.

Kako bi onda isto vrijedilo za Rusiju kao i za Englesku i za Francusku? Na tom mjestu je brat Bitov zapao u oduševljenje. Sva su doba različita, jedno britansko i jedno rusko stoljeće sasvim se sigurno ne mogu uspoređivati. Međutim, doba kontinenata i njihovih stanovnika, kaže Bitov, su jedna s drugima povezana preko morfičkih polja. U tom pogledu je VREMENSKI TIJEK ponovo sinkron. I nije čak sigurno ni to je li Velika Francuska revolucija uistinu francuskog porijekla. Neko novo doba može svoje izvore imati na sasvim drugim mjestima od onog na kojem se pojавilo (površina). U Rusiji, u Srednjoj Njemačkoj, u Taškentu, jednako kao i u Portugalu i u njegovim istočnoazijskim kolonijama otkrili smo duše koje se zajedno pokreću.

Ogrjev je u Bitovljevom planinskom manastiru skupocjen. Zimi on najbrže može ugrijati ruke tako da ih čvrsto polegne na kućište svoga kompjutera.

To nije točno, uzvatio je Ljermontov. Božanstvo koje ga je paraliziralo je isto ono koje je poput bljeska prošlo između Trojanaca i Grka.

To gorovite kao materijalist?

Upravo to kažem, odgovorio je Ljermontov. Materijalist nije nikad doktriniran. Bez razloga on kao nemogućnost neće isključiti utjecaj *nijedne* sile u svijetu. Prije svega ne onda kada se ona otvoriti našem opažanju. Uzmite za primjer osebujnu Hitlerovu paralizu, njegovu zasljepljenost (u trenutku fijaska moskovske fronte). U prosincu 1941.: "kao zasljepljen snijegom". Objavio je rat SAD-u, što nije morao na kon sporazuma. Udario je pečat kraju Njemačkoga Reicha. To me jako čudi, dobacio je Ljermontovljev pretpostavljeni koji se pridružio tom krugu. Čime se Vi bavite, druže?

U to doba netaknut imperij raspolagao je svim vremenskim rezervama Sibira. A time i misaonim rezervama: trezor duhovnog života. U bunkerima KGB-a okupljale su se akademске elite zemlje.

Ljermontovljevih razmišljanja sjetio sam se (ja, posljednji Gorbačovljev asistent) kad sam promatrao predsjednikovu paralizu. Izbila je po povratku s konferencije u Madridu. Tamo smo otisli ponizno moljakati. Nikad više nije bio onaj kakav je bio prije. Prevrtljivi, sredozemni Bog strogog doba, koji je Ateni pomogao da uništi Troju, ušao je u njega (kako to već znaju virusi, ubodi insekata, otrovi, teška razaranja). Sjedio je nepokretan u svojoj sobi dok su "drumski razbojnici iz Minska" kovali svoju urotu, razvlačivali društvo. Je li ih trebao dati uhapsiti kao veleizdajnike? Za tako što imao je ovlasti.

Pukovnika Ljermontova smo u grob odnijeli nedugo nakon černobilske havarije. "Napušten od svih bogova", ustrijelio se.

ratnih brodova u luci Hava- na bilo prerijetko da bi moglo zadovoljiti potrebu za kinematografskim snimanjem. Sirovi materijal stvarnost, tvrdi Miriam Hansen, nije dovoljan za ekspresnu kinematografsku potrebu. Upravo je ovo bio razlog inflacije fikcionalnih tema.

8.

TRIJUMF ARRIFLEXA / POVRATAK SPOZNAJNO ORIENTIRANE UPOTREBE

2005. godine jedan mladi inženjer je umanjenu Arriflex kameru sa specijalnom optimicom ugradio u sondu koja je trebala prstenasto kružiti oko planete Jupiter te, ubrzanu tom rotacijom, poretjeti do planete Urana i njegovog mjeseca Mirande, da bi se potom pokraj planete Neptuna i Plutona udaljila kroz svemir u smjeru Alpha Centauri i uskoro postala tek igračka galaktičkih sila. Ali i u krajnjoj udaljenosti od Sunca, našeg matičnog savezivača, uređaj bi još bio u stanju da na inženjerov prisustak na tipku načini snimke koje bi s te udaljenosti Zemlju prikazale tek kao točku.

Ovaj inženjer i znanstvenik smatrao je da su filmski pioniri koji još nisu poznavali kino posebno pouzdani. Njemu je bilo do "nevidenih" pomicnih slika. Smatrao je trijumfom to što sićušna kamera (svi elementi su u minijaturi bili drugačije poredani, a filmska vrpca koju je trebalo izložiti svjetlu manja od nokta) po prvi put u preciznoj rezoluciji zemaljškim očima objavljuje bajkoviti planinski svijet mjeseca Mirande. Ovaj su mjesec, naime, prije otrilike tri milijarde godina tajanstvene sile zaustavile u razvoju, tako da je zastao još u prijelazu između tekućeg i čvrstog te sad, u tanašnoj sunčevoj svjetlosti, pokazuje kristalne 22 kilometra visoke litice koje se prelijevaju u zelenoj boji.

Ali naš znanstvenik i inženjer je u sličnom položaju kao i izumitelj kamere 1895. godine. Nema nikoga kome bi mogao prikazati čudesni materijal. Ako ga ponudi političarima u Kongresu, oni će ga pitati: Koliko poreznih sredstava ste potrošili da prikažete takav prizor koji neće dovesti dalje u iračkim sukobima, snimku koju ionako smatrano pretamnom! Mnoge spilje sa siggama zanimljivije se prelijevaju u svojim bojama. Nadalje, norma uopće nije prikladna za predstavu na prikazivačkim mjestima filmske industrije, npr. u IMAX palačama. Praktički, ta se slika u

Sibirска vremenska rezerva

U vrijeme kad je drug Andropov, koji je pak bio stalno ugroženoga zdravlja i stoga nepokretan i nevoljan putovati, vodio KGB te se pripremao za mjesto generalnog sekretara partije, u jednom od glavnih odjela ruske tajne službe nalazio se kirgiški pukovnik Ljermontov čiji su preci bili poganski svećenici (sibirski animisti). On je za vrijeme radnog vremena (u jednoj tako golemoj, diljem svijeta organiziranoj upravi silne količine vremena teku u ništa pred prozorima uvis stršećih betonskih zgrada polaganje nego bilo gdje drugdje u svijetu) sastavio zbirku povijesnih skica. Jedna od ovih skica bavila se "paralizom u odlučujućem trenutku".

Neobična je činjenica da je velike tvorce svjetske povijesti često najednom obuzimala paraliza, i to u odlučujućim momentima. Bilo bi doktrinarno tvrditi, kaže Ljermontov, da bogovi ne postoje. Očigledno se oni ukazuju kao potvrda ili kao paraliza. Želite li, obratio se Ljermontov drugovima koji su ga slušali, za ozbiljno prehladu učiniti odgovornom za to što Napoleon u Waterloou nije krenuo u napad s dvojnim obuhvatom, na što su ga savjetovali generali i što je jamčilo siguran uspjeh? Želite li zaista ovu omašku objasniti prehladom?

Ne, time što car nije vjerovao u vlastitu misiju, odgovorio je jedan od učenih asistenata tajne službe koji se svakodnevno obrazovao (svi su se oni ovih godina obrazovali za perestrojku čiji su dolazak slutili, a da nitko od njih nije znao kakav će naziv nositi ta nova sloboda).

Razgraničenje Stare i Nove godine prema njemačkoj industrijskoj normi (DIN)

Ženevi su 6. prosinca 2009. propali pregovori Savezne Republike Njemačke i NR Kine o uzajamnom priznanju industrijskih normi. Razlog je između ostalog i to što Kina ne poznaje ni jedan od općih propisa koji odgovaraju njemačkim industrijskim normama (DIN). Time je u svrhu trgovackog prometa s NR Kinom (također i za eventualne diplomatske note i objave rata) odnos Savezne Republike prema ovoj velikoj zemlji ostao neodređen.

Prema njemačkom pravu vrijedi sljedeće: prosinac počinje istim radnim danom kao i rujan; ako, dakle, 1. rujna pada u ponedjeljak, onda je ponedjeljak i 1. prosinca. Ako 29., 30. ili 31. prosinca pada u ponedjeljak, onda se priračunavaju dani od ponedjeljka prvog kalendarskog tjedna na redne godine. Prema DIN normi u ovom slučaju zadnji kalendarski tjedan godine završava sa zadnjom nedjeljom prosinca. Ako ljudi žele doživjeti još do dva radna dana, onda to čine izvan vremena. Organizacije se naprotiv stalno kreću u 52 netaknuta tjedna.

[prevela Vesna Vuković]

visokoj rezoluciji gleda samo na kompjuterskim ekranima. A nijedna tvrtka do sada nije ih izradila takvima da budu prikladni za velike projekcije. Inženjer ne vidi mogućnosti da poveže kinomašinu tipa 3, dakle masovnu atrakciju, sa svojim omiljenim slikama.

SUNCE IZNAD VODNIH PUTOVA LIDA

KINO U GLEDATELJEVOJ GLAVI

Vonj mulja i ribljih bjelančina pomiješan sa slanom vodom. Sa suprotne jadranske obale snažan povjetarac. Od festivalske palače, u sjeni mimo mondenih trgovina, stiže se do hotelske palače Excelsior. Sjedim na terasi ovog luksuznog hotela, nasuprot mene dobitnik Nobelove nagrade prof. dr. Kandel. Čini se da ne stari. S jedne strane pripada godištu 1929. (Venecijanski festival osnovan je tek 1932.), s druge strane čini se da je neki dio njegove duše zastao u dobi od devet godina. Sjedi radoznao poput devetogodišnjaka, ali i snažnog pamćenja. Sebe naziva kino manjakom. To objašnjava zašto u vrijeme odmora posjećuje filmske festivale. Autor je ključnog djela u području neurologije i istraživanja mozga u SAD-u.

Gospodine profesore, kažete da skupine moždanih stanica, koje svake sekunde "zaiskre" milijardu puta kao na koncertu, govore jezikom koji mi ne možemo razumjeti, niti ga govoriti. A ovaj jezik moždanih stanica i mreža opet nema nikakve veze ni sa čim što bi bilo izvan ljudske glave.

Kad mjerite, mjerite "očitovanja". Duljine jednog dječića sekunde. Možete si ove elementarne komunikacije predočiti kao jedan slog ili kao kako kratke zvukove ptičjih glasova. Apsolutno "besmislen tekst", ako pogledate takvu snimku. No one nisu nikad jedno pojedinačno, niti su poput "koncerta", kako kažete, već poput partiture ili, još bolje, poput čitave povijesti opere kao partiture.

A između ove autonomne moždane aktivnosti, očito vrlo brzih procesa, i okoline ništa doli nesporazumi?

Koji su se tijekom evolucije prilagodili jedno drugome. Preostali su samo nesporazumi koji pristaju jedan drugome, tako da mozak, takoreći preko volje, reproducira vanjski svijet (iako s pogrešnim tekstom).

Dakle, jesu li unutarnje i vanjsko suprotstavljeni tekstovi?

Upravo to kažem. Za ovo sam otkriće i dobio Nobelovu nagradu.

A kako se prema tome odnose dojmovi u kinu? Oni sudjeluju u procesu evolucije tek od prije 120 godina?

Jednu četrdesetominu sekunde je tamno, jednu četrdesetominu sekunde je slika osvijetljena. To je za mozak zanimljiv tip pokreta.

Što od svega toga mozak "vidi"? Vidi li crninu između slika, transportnu fazu? Reagira li u trenutku transportne faze, kad je jednu četrdesetominu sekunde u filmu tamno, autonomno, tj. znakovima koje sam proizvodi i jedino sam i razumije?

Slično.

Kao u snu?

Ili pod utjecajem droga. Crninu "vidi" kontinuirano, dok isti mozak "sliku" vidi kao kontinuiranu iako "treperavu". Polifon utisak.

Nesvesno?

Ne-svesno. Ipak znam da sjedim u kinu. Štoviše, dvostruko svjestan. Vidim DVA FILMA, jednog koji je sam mozak stvorio iz tame i jednog u svjetlu i boji kako oči izvještavaju, pa i s kolektivnom senzacijom koji su stvorili već preci, kako počeve sadržaj snimki.

Podražaj koji mozak pogoni na sanjanje leži u brzoj izmjeni?

Ali ona u dvosatnom filmu ima za posljedicu čitav jedan sat tame (mozak radi autonomno) i čitav jedan sat slike (mozak odgovara na podražaj).

I to je bolje od stvarnosti?

Puno bolje.

Dobitnik Nobelove nagrade je svoja elementarna istraživanja razložio na životnom sustavu jednog morskog puža veličine zeca. Ova na svoj način inteligentna životinja ne bi svojim velikim, ali ne i brojnim živcima mogla odgovoriti na nešto poput dvosmrterne informacije kakva je svojstvena filmu. Prije svega ljudska je glava (i to od kamenoga doba) organizirana kao kino.

Pronalazak kinematografa utoliko je doveo do "prepoznavanja". Ono što su grupe moždanih stanica oduvijek pokušavale, najednom se ponudilo kao doživljaj. U tome i leži filmsko čudo. On osobno, kaže Eric Kandel, smatra filmsku zabavu, kojoj se s vremenom na vrijeme prepusti, ništa manje vrijednom od njegove znanstvene djelatnosti kojom doduše zarađuje dohodak.

SVEMIR KAO KINO

1846. godine pravnik Felix Eberty, svrnuvši pažnju na

precizno određenje udaljenosti zvijezda stajačica od Zemlje (te time i vremena koje njihovoj svjetlosti treba da dospije do Zemlje), objavio je svoj spis *Sazviježđe i svjetska povijest*.

Ispravno je prepostavio da se jedna svjetlosna zraka koja je napustila Zemlju na Veliki petak godine 30. na-kon Krista – pod pretpostavkom idealnih uvjeta za promatranje – u svemiru još uvijek kreće naprijed, i još se udaljava od nas. Utoliko je sva pretpovijest u svemiru pohranjena na tračnicama svjetlosti. Čitava svjetska povijest prema tome putuje svemirom kao POKRETNI SLIJED SLIKA (riječ film

Eberty nije poznavao).

Ali zaključak se, kaže Eberty, može i preokrenuti. S nebeskog tijela udaljenog 2000 svjetlosnih godina, pretpostavivši savršeno oštro oko, promatrač bi morao "retrospektivno" iz netom pristigle ANTIČKE SVJETLOSTI moći promatrati događaje onoga dalekoga povijesnog vremena. Svemir je "vječno neuništiv i nepotkupljiv arhiv slika prošlosti". Eberty je dodao da pojmovi poput sveznanja i sveprisutnosti ovime "dobivaju do-sada nepoznatu jasnoću i zornost".

Albert Einstein je 1923. godine napisao uvod novom izdanju Ebertyjevog spisa. Knjižica, napisao je, pokazuje "s jedne strane kritički duh naspram prevladanog pojma vremena... s druge strane pokazuje od kakvih nas čudnih zaključaka spašava teorija relativnosti kojoj se ipak tako često predba- cuje upravo bizarni karakter njenih zaključaka". Einstein ovdje aludira na osnovnu postavku specijalne teorije relativnosti da vremenski putnik ne može prestići svjetlosni val jer brzina svjetlosti ostaje konstantna.

Ovo je izloženo na konferenciji astrofizičara i filozofa u Honolulu. U jednom už-vratnom referatu je astronom Andreas Küppers s Harvarda uputio na to da najnovije otkriće, naime ono o NEGATIVNOJ ENERGIJI (ona zrači u obrnutom smjeru od gravitacije), relativizira prepreku UNIVERZALNOM KOZMIČKOM KINU koju je opisao Einstein. Zraka negativne energije vrlo vjerojatno može suprotno smjeru svjetlosne zrake dovesti na trag informaciju, iako ne u obliku fotona. Tako je za realizaciju Ebertyjeve ideje problem bio samo to što u ono vrijeme nismo mogli vidjeti niti odgometnuti TANNU ENERGIJU (koja po svoj prilici predstavlja fluktuaciju zrakopraznog pro-

stora). Na tom se problemu radi.

Držite da se vani na udaljenosti od 217 svjetlosnih godina nalaze svjetlosni valovi koji su Zemlju, koja se u tom pogledu ponaša poput kinoprojektora, napustili u vrijeme Velike francuske revolucije. Kako ćemo uhvatiti tu jureću svjetlosnu zraku, pod pretpostavkom da je promatrač uspostavio vezu s njom? Ona je časovita.

Ebertyja je u tome nadopunio francuski astronom Flammarion. Tražio je zvijezdu koja ima površinu osjetljivu na svjetlost, npr. od joda (kao u tamnoj komori); morala je imati oblik rotacijskog cilindra. Na nju bi se događaji "upisali" zauvijek.

Kao na neki svemirski oglasni stup? Svaki novi natpis briše one prethodne?

Kao na antičkom papiru preko kojega se pisalo. Obračunali smo se s takvom poteškoćom. Čitamo rendgenskim pogledom ono što je napisano preko i ono što se nalazi ispod toga.

Nastanak vijesti (pod pretpostavkom da razriješimo sve preostale poteškoće), npr. od 1. kolovoza 1798. o eksploziji golemog linijskog broda L'Orient, pretpostavlja da je nebo iznad Aboukira bilo bez oblačka.

Takvo je nebo bilo one noći. Stoga i naše očekivanje da ćemo dobiti razjašnjenje je li se radilo o jednoj ili pak o dvije eksplozije.

Međutim, za vrijeme od-

 Za razliku od znanstvenika Muybridgea koji je stvorio prve pokretne slike, poduzetnici Lumière i Edison su od samoga početka u vidu imali komercijalnu vrijednost filma: javnost koju se plaća. Ova mašina nije bila nova. Sastoje se od ulaza (glavna vrata), blagajne na kojoj se plaća ulaz, izlaza, projekcijske dvorane (kao u kazalištu) i publike. Ovo je oduvijek bio princip opere, kazališta, godišnjeg sajma, zbirkarariteta, panorama, svjetskih izložbi i cirkusa. Etabliranje ove druge mašine izazvalo je poteškoće. "Kino javnost" još uvijek nije bila stvorena gotovo deset godina nakon izuma kamere.

lučujućih trenutaka Francuske revolucije nebo nad Parizom bilo je prekriveno oblacima.

S infracrvenim uređajem možemo vidjeti i kroz oblake.

Ali Vi događaje vidite prije svega u totalu. Što se u takvom općem pogledu na revoluciju uopće vidi? Mnogo toga događa se u zatvorenim prostorima.

Nemojte podcjenjivati našu sposobnost da uvećavamo isječke. Predočite si sljedeće: otvaraju se vrata, svjetlost prodire iz zgrade skupštine, najprije ustranu, a potom se penje u nebo. Tada su tajne službe rješavale sasvim druge probleme razotkrivanja.

Znanstvenici su na kongresu oduševljeno raspravljali. Činilo im se sasvim izvjesno da slike svih ranijih vremena struje mimo i kroz nas. To je posebno zainteresiralo filozofe koji su uvek ujedno i historičari. Poželjeli su takvo UNIVERZALNO KINO.

Držite da slike cjeline, čak i ako ih dosada nismo vidjeli, utječu na nas?

Kako bi takvo što moglo ne imati utjecaja?

Držite da naše oči to ne odgonetaju, pa ipak da mi to osjećamo?

Nije da osjećamo, već nas ovo kino prožima.

To sam i ja mislio.

Premda ne znamo što ono potiče.

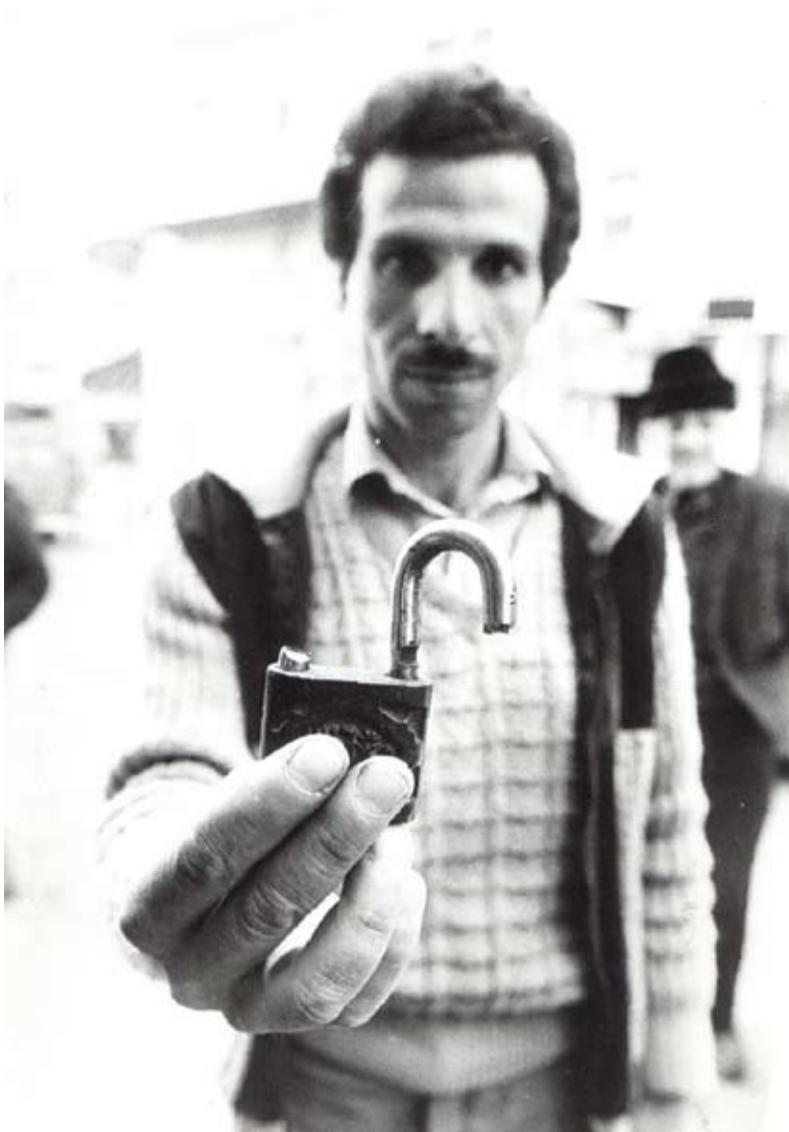
[prevela Vesna Vuković]

Ariella Azoulay

CIVILNI GLEDATELJ

Ariella Azoulay – naša prošlogodišnja gošća na HRFF-u – predaje vizualnu kulturu i suvremenu filozofiju na sveučilištu Bar Ilan u Izraelu. Između ostalog, na engleski su prevedene njene knjige Društveni ugovor fotografije [Zone Books, 2008.] i Izlaganje smrti: moć slike u suvremenoj demokraciji [MIT Press, 2001.]. Pored rada na teoriji Azoulay se bavi filmom i kustostvom.

Pogledajte ovu fotografiju palestinskog vlasnika trgovine u Hebronu, sudionika tamošnjeg trgovачkog štrajka ranih 1980-ih. Stao je pred fotografkinju Anat Saragusti, pružajući strgani lokot. Njegovu gestu pokazivanja lokota kamери možemo promatrati kao pokušaj da se gledatelju ponudi definitivni dokaz nasilja kojem ga je podvrgla izraelska vojska. Ali to nije dovoljno.



Bez naslova (1982.), Anat Saragusti

Što to on zapravo traži? Ne traži naknadu za lokot koji pokazuje kamери. Ne traži ni da se netko složi s njim oko događaja toga jutra u Hebronu, pa niti da mu se dade prilika da iznese vlastitu istinu o onom što se dogodilo. Smatram da je njegov zahtjev posve drukčije naravi – to je zahtjev civilne naravi, parafraziram li Arendtinu poznatu izreku "pravo da se ima prava", primarno "zahtjev da se može postaviti zahtjev".

Taj zahtjev nije upućen vojnim vlastima u Hebronu. Budući da nema status građanina, on nema taj privilegij da može bilo što zahtijevati od vojske. On se ne obraća vladajućim snagama koje ga ni ne priznaju kao građana. Njegov zahtjev je civilni, jer se obraća građanima. Pod građanstvom tu ne mislim na status koji daje nacionalna država, već na ideju da je pravo da se zahtijevaju prava, podigne tužbu, postave granice, uloži žalba, pregovara i sudjeluje u oblikovanju vlastite političke zajednice neotuđivo i da treba biti zajamčeno svima onima nad kojima se vlada. Njegov zahtjev je pokušaj da se rehabilitira takav civilni prostor gdje ga se može priznati kao onoga tko može postavljati zahtjev, kao

građanina čiji zahtjevi u tom javnom civilnom prostoru imaju smisao i značaj. On zahtijeva da ga se prizna kao trgovca u štrajku, a ne kao nekoga čiji svaki čin i dakako svaki zahtjev okupacijske vojska vidi kao 'narušavanje reda i poretku' koje treba suzbiti. Njemu je uskraćeno pravo da iznese istinu ne samo na sudu, već općenito, u javnom prostoru unutar granica države Izrael. Fotografski čin – a ne samo fotografska snimka – prilika je da se njegova pritužba čuje i da on postane pošiljatelj poruke. On ne koristi fotografsku snimku da bi iskazao neku drugu istinu od svoje prisutnosti – kao onoga koji može iznositi istinu. Istina koju mu osporavaju, istina koja mu je bitna – važnija od svega ostalog – leži u činjenici da nad njime vladaju kao nad ne-građaninom takozvane demokratske izraelske države, i upravo je ta istina ona istina koja se može (ili mora?) rekonstruirati iz te fotografije.

Njegovo korištenje fotografije pretpostavlja nekog hipotetskog gledatelja, nekog drugog od onoga pred kojim stoji tijekom samog fotografskog čina. Kada bi samo fotograf bio gledatelj, nikada pred njim ne bi pozirao s takvim patosom. U

stražnjem planu jedan gledatelj Palestinac već sudjejuće u tom činu. Tom gledatelju mogao bi se pridružiti i gledatelj koji je izraelski Židov i time proširiti krug gledatelja koji priznaju pravo trgovca da "zahtjeva pravo da postavlja zahtjeve". Ili, naprotiv, taj bi mogao i u ponašanju gledatelja Palestincia vidjeti "narušavanje reda i poretku" koje bi vojska trebala suzbiti, osporavajući drugim gledateljima mogućnost rekonstruiranja istine da trgovac ima status ne-građana. Stoga je čin fotografije također prilika da gledatelj prepozna da je njegov vlastiti status građana temeljen na osporavanju te istine i da time uzme udjelu u rehabilitaciji civilnog prostora u kojem se trgovac iz Hebrona tek može pokazati kao onaj koji može zahtijevati prava.

"Promatrajući bol drugih", kao što stoji u naslovu Sontagine knjige? Ne, nikačko ne. Trgovac iz Hebrona, poput žene iz sela Yamoun čije je novorođenče umrlo prilikom poroda na kontrolnoj točci, ne iznosi pred kameralu svoju bol ili patnju. Naprotiv, taj hebronski trgovac, kada mi omogućuje ili me poziva da odaberem ulogu civilnog gledatelja, pribjegava civilnoj upotrebi

fotografije. Fotografkinja je samo sudionica u činu fotografije, ona ga ne može sama realizirati ili iznjedriti njegovu istinu. Ono što se vidi na fotografskoj snimci iziskuje praktični aktivni, a ne kontemplativni pogled, štoviše civilni, a ne nacionalni pogled. Potreban je praktični aktivni pogled, jer ništa u onom što se vidi nije dano samo po sebi, već treba uložiti trud. Takav pogled rekonstruira ravan vidljivoga, kako iz onoga što je unutar kadra, iz susreta kojeg je uhvatila kamera, tako i iz onoga što ostaje van kadra.

II.

Ubrzo nakon pojave fotografije započeo je proces "osvajanja svijeta kao slike". U toj eri fotografija je postala primarnim posrednikom društvenih, kulturnih i političkih odnosa građana te odnosa građana i vlasti². Mi stoga živimo u eri kada je teško zamisliti bilo koju ljudsku djelatnost, a da ne koristi fotografiju ili barem da u prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti nije nudila mogućnost njene primjene³. Novinstvo, pravosuđe, medicina, obrazovanje, politika, obitelj, zabava i rekreacija – sve je posredovan fotografijom.⁴ Gotovo da nema ograničenja fotografiranja u javnom prostoru⁵. Međutim, postoje i iznimke – primjerice, vojne zone ili drugi zatvoreni prostori gdje su na snazi pravila fotografiranja.⁶ Kamere susrećemo posvuda, svatko i svašta se može naći na fotografskoj snimci, i svi smo mi stalno gledatelji. U nekim poljima djelovanja upotreba fotografije je čak i obaveza (identifikacijske fotografije na službenim dokumentima) ili norma (ra-zredne fotografije ili rođendanska slavlja). Najčešće susret s fotografijom ne zahtjeva izričit pristanak njenih korisnika, bilo da se radi o fotografima ili gledateljima. Ono što tek treba osvojiti uvijek je već raspoloživo kao cilj osvajanja: "osvajanje svijeta kao slike" nije se odigralo na brzinu i nije proizшло iz prisile. Osvajanje svijeta kao slike znači da je svatko – posredstvom fotografija, a time i očima drugih – mogao vidjeti više no što je mogao vidjeti sâm. Tim procesom nije upravljalo neko središnje tijelo "odozgo" koje bi nalagalo korištenje fotografije ili reguliralo njenu beskonačnu produkciju. Fotografija funkcioniра na horizontalnoj ravni, ona je posvuda prisutna – u stvarnosti ili mogućnosti, kao do-

gdaju u kojem nastaje fotografска snimka ili kao susret s kamerom, kao učinak čije fotografске snimke sudionici tog susreta nikada neće vidjeti⁷. Osvajanje svijeta kao slike provode istovremeno svi koji drže kameru, svi koji su predmet fotografске snimke ili koji gledaju fotografске snimke.

Osvajanje svijeta kao slike bila je vizija fotografije od samih njenih početaka i ono se u svakom trenutku događa iznova. Partnerstvo "svih" na ispunjavanju te vizije je dinamično, otvoreno i izmiče vladavini svake suverene moći. Sudionici u fotografiji – fotograf, fotografirane osobe ili gledatelji – mogu zahtijevati za sebe suverenost nad fotografijom, ali taj njihov zahtjev stalno biva osuđen, jer su tu – ili bi mogli biti tu – drugi sudionici koji mogu osporiti takav zahtjev. Taj specifični prostor fotografije, u kojemu se takvi zahtjevi suverenosti stalno iznose i osporavaju civilni je prostor par excellence. Sudionici u fotografiji, bili oni građani država u kojima žive ili ne, građani su u građanstvu fotografije. Njihovo istodobno sudioništvo u osvojenom svijetu (kao slici) i u silama koje osvajaju (fotograf i gledatelji) zapravo priječe dovršenje procesa preobrazbe svijeta u puku sliku, a njenog tvorca u suverena nad tom slikom. To partnerstvo čini osvajanje svijeta s još više i više fotografija beskrajnim i nedovršivim pothvatom. Logika fotografije nadilazi pojedinačni čin fotografije i uvezana je u mrežu pluralnosti ljudi, gdje svi istovremeno fotografiraju, prepustajući svoj ljudski i mehanički pogled drugima i ispuštajući ga time iz vlastite kontrole. To je porijeklo ontološke razlike koja karakterizira status slike u eri koja je započela izumom fotografije. Civilni, društveni ugovor fotografije je hipotetski sporazum koji sam ja izmisnila na temelju povijesnih evidencija o njegovom postojanju koje imamo otkako je fotografija postala rasprostranjena aktivnost. Bez tog uzajamnog obećanja među sudionicima u fotografiji da će se oduprijeti svakom zahtjevu suverenosti i održati otvorenim pristup građanstvu fotografije, politički prostor kojeg otvara fotografija samo može reproducirati društvene i političke odnose koji postoje u sistemu nacionalnih država⁸.

III.

Ovo je jedna druga fotografija koja nudi primjer civilnog ugovora fotografije. Godine 1988. izraelske novine Hadashot poslale su izvjestitelja Zvija Gilata, prevoditeljicu Amira Hassan i fotografa Mikija Kratzmana na zadatku da naprave izveštaj o vojnem položaju koji je podignut na krovu obitelji Abu-Zuheir. Gospoda Abu-Zuheir zatražila je da fotograf snimi njene noge, po kojima su vojnici Izraelskih obrambenih snaga pučali gumenim mećima. Fotograf koji je redovito fotografirao izraelsko-palestinski sukob, već video ozlijede od gumenih metaka, a i poznao navike svojih urednika i njihova očekivanja od fotografije, odbio je njen zahtjev, ustvrdivši da rane od gumenih metaka ne tvore dobre slike. Nije video njenu ranu, ali njegovo se znanje temeljilo na prethodnom iskustvu i imao ga je na pretek. Međutim, žena je ustrajala – ta i ona je potpisnica civilnog ugovora fotografije. Znala je da je njena rana jedinstvena i da njeno pravo da bude fotografirana nikoga ne obavezuje da fotografiju i vidi (niti bilo kojeg urednika da je objavi). Pa ipak, ona se ponašala kao da je njeno pravo da zahtijeva da bude fotografirana, a obaveza svih ostalih da tu fotografiju vide. Urednik i gledatelji su iz civilnosti obavezni odazvati se na njene zahtjeve. Pravo ili obaveza tu ne potječe od zakona, već od civilnog ugovora fotografije. Ona je pokušavala postati građankom sredstvima fotografije, kroz nju i s njom. Postajući građankom ona drugima omogućuje da postanu građani. Ona se suočila licem u lice s jednim građanim: fotografom. On je zatražio da vidi ranu prije nego što pristane na njen zahtjev. Ona je odbila. Neće pokazati svoje noge u javnosti, njen tijelo je njen vlastito. Njeno sudioništvo u civilnom ugovoru fotografije bio je sporazum da je fotograf fotografira, ali ne i da je gleda.



Bez naslova (1988.) , Miki Kratzman

- 1 O tom Heideggerovom izazu vidi Ariella Azoulay, "Death's Showcase" (Cambridge, MA: MIT Press, 2001.).
- 2 Sveprisutnost fotografije razlikuje se od sveprisutnosti tržišne robe koja je dio svijeta rada i proizvodnje i čiji je ugovorni oblik uglavnom određen odnosom poslodavac-radnik.
- 3 Heidegger je moderno doba opisao kao "osvajanje svijeta kao slike", vidi Martin Heidegger, "Doba slike svijeta" (prev. Mislav Hudolenjak, Zagreb: Studentski centar, 1969.). Guy Debord je to doba opisao kao "društvo spektakla", vidi Guy Debord, "Društvo spektakla & komentari društvu spektakla" (prev. Goran Vučasinović, Zagreb: Arkzin, 1999.). Te dvije diskusije, koje govore o sveprisutnosti slike u modernom dobu, ne bave se izrijekom fotografijom i specifičnim posljedicama osvajanja svijeta posredstvom nje, iako obje nedvojbeno govore o fotografskoj slici.
- 4 Čak i pravosuđe koje je neko izbjegavalo upotrebu fotografija u sudskoj parnici, uvelo ga je u istražni postupak, vidi Tal Golan, "Learning to see: the beginning of visual technologies in medicine and law," Law, Society and Culture (Tel Aviv: The Buchman Faculty of Law Series, Tel Aviv University, 2003.).
- 5 Zabranjena fotografiranja još uvijek je izuzetak u Zapadnom svijetu. Poznati primjeri zabrane su Hiroshima i Nagasaki gdje su tijekom prvih godina američke okupacije filmovi bivali konfiscirani.
- 6 Od sredine 1990-ih, nakon terorističkih napada na Izrael i 11.09. u Sjedinjenim Američkim Državama, novine povremeno izvještavaju o fotografima ili građanima od kojih je traženo da prestanu fotografirati u javnim prostorima. Činjenica da su prije tih napada teroristi prikupljali fotografске podatke u otvorenim javnim prostorima dovela je do pokušaja nekolicine policajaca da ograniče fotografsku aktivnost, ali za sada nema nikakvog zakona.
- 7 To je slično moći koju je opisao Michel Foucault, vidi "Istorijska seksualnost" (prev. Jelena Stakić, Beograd: Prosveta, 1978.).
- 8 O fotografiji kao sveprisutnoj i kao nečemu što "svi" koriste vidi Pierre Bourdieu, "Un Art Moyen" (Paris: Minuit, 1965.).

FOTOGRAF: Pokažite mi noge.

GOSPOĐA ABI-ZUHEIR: Neću vam pokazati noge. Nećete vidjeti moje noge.

FOTOGRAF PREKO PREVODITELJA: Objasnite joj da će se ova fotografija povijaviti u novinama i da će čitav svijet vidjeti njene noge.

GOSPOĐA ABI-ZUHEIR: Fotografija je fotografija. Nije me briga ako će netko vidjeti fotografiju, ali Vi nećete biti u sobi sa mnom kada otkrijem noge.

Sporazum o fotografiji? "Da", rekla bi Abu-Zuheir, ali nema općeg sporazuma o odnosima fotograf-fotografirani kako ih diktira novinska struka. Abu-Zuheir je zahtijevala slike njene rane. Fotograf je pripremio kameru, usmjerio njen pogled, odredio dužinu ekspozicije, fokusirao objektiv, položio kameru u ruke novinara i napustio sobu. Novinar je ispucao čitav film ne bi li polučio jednu sliku, onu pred kojom ja sad stojim kao gledateljica. Obnažene noge Abu-Zuheir osovile su se o zemlju, čvrsto uprle o pod, noseći svu težinu njenog tijela, a ona je stajala gordo i uspravno. Usmjerila je svoj pogled na kameru (ne na fotografu, on je nije zanimalo), zasukala nogavice, podigla suknju i uokvirila ozljedu. Kao da je htjela reći: "Ja, gospođa Abu-Zuheir, pokazujem Vama, gledatelju, moju ranu. Držim svoju suknju poput ekrana da biste vidjeli moju ranu." Pored nje stajala je djevojčica, možda njena kćer, koja se pak osjećala dovoljno lagodno da okolo hoda bosa. Njoj je bilo dopušteno da gleda. Možda je čak morala gledati, za razliku od mene, gledateljice fotografije. Djevojčica označava odmak između onoga koji gleda gospodu Abu-Zuheir izravno i onoga koji gleda fotografiju. Abu-Zuheir je postavila djevojčicu pored sebe kao podsjetnik – tako da nitko ne može zamijeniti fotografiju za ono što je fotografirano na njoj, ali također da bude sigurna da nitko neće moći zaboraviti kontinuitet između fotografije i onoga što je na njoj fotografirano.

Kada je konačno spustila svoju suknju, Abu-Zuheir je time pokušala zaključiti fotografski čin. Ali fotografksa snimka ne dopušta fotografiji da završi niti Abu-Zuheir može diktirati njen put. Ta fotografksa snimka, iz koje me gleda njen nijemi pogled, ne pušta. Ništa nije dovršeno, premda je čas fotografije minuo.

IV.

Zahtjev Abu-Zuheir da se snimi fotografija njene ozljede temelji se na pretpostavci da kamera omogućuje dobivanje najoštije, najjasnije i najživotnije moguće slike onoga što se pojavljuje pred objektivom. To je više od pretpostavke, to je sporazum između građana koji pripadaju građanstvu fotografije oko statusa onoga što je fotografirano i mogućnosti prelaska s fotografksa snimke na ono što je fotografirano – to jest, prilaženja onom što je utisnuto u fotografsku snimku. Taj sporazum je konvencija fotografije za koju primjer možemo naći u dvjema znamenitim anegdotama. Prva je anegdota o reakcijama s kojima se ruski filmski redatelj Dziga Vertov susretao u 1920.-ima nakon prikazivanja svojih filmova seljacima, koji nikada prije nisu imali prilike vidjeti film: preneraženi i ispunjeni nelagodom zbog dečaljnih kadrova, čvrsto su se usprotivili cinizmu da se zbog filma ljudima otkida glava. Druga anegdota je o antropologu koji je Bušmanni pokazao fotografiju njenog sina: žena nije mogla prepoznati lice vlastitog sina sve dok joj nazočni nisu ukazali redom na svaki detalj na fotografiji i imenovali ga. Te dvije anegdote opisuju prvi susret ljudi s medijem. U prvoj anegdoti identifikacija je ekstremna – do potpunog poistovljenja – između filmske slike i njenog referenta, u tolikoj mjeri da ono što se pojavljuje na platnu seljacima izgleda poput stvarnih osoba koje su netom dekapitirane. Za ženu u drugoj anegdoti identifikacija je toliko neprispodobiva da ne prepoznaje vlastitog sina kao referenta. Gledanje fotografije karakterizira gesta identifikacije iskazana u

pokazivanju "ovo je x". Od-sutnost te geste, koja svoje krajnosti poprima među neiskusnim gledateljima poput onih opisanih u ovim anegdotama, ukazuje da je isku-stvo onih koji te anegdote prenose nakupljeno kroz praksu i socijalizaciju.

Kada kojekavki učitelji i pisci pribjegavaju ovim anegdotama, oni žele kritički razotkriti činjenicu da su fotografija i kinematografija kao reprezentacijske prakse kulturno uvjetovane i da se njihov specifični modus reprezentacije ne može uzeti zdravo za gotovo. Takve anegdote, koje se uvijek iznova prepričavaju, omogućuju prepričavateljima da razluče sebe od drugih gledatelja. Zbog vještine gledanja u tim medijima ti prepričavatelji su već zaboravili inauguracyjni moment kroz koji su morali proći, a koji nalazi primjer u protagonistima ovih dvaju anegdota. Ritualistička dimenzija prepričavanja tih anegdota transformira sâm čin pri-povijedanja u instrument socijalizacije, omogućujući pri-povjedačima da iznesu tobožje kritičku poziciju. Iako su takve priče ograničene na opću tvrdnju o kulturnom uvjetovanju fotografksa reprezentacije, onom tko ih prenosi one omogućuju da vjeruje kako je time iznenađena dublja istina, a da pritom zanemari obavezu koju ima prema društvenom sporazu-mu u fotografksoj slici koja je u srži civilnog ugovora fotografije.

Namjesto da služi kao točka kritičke refleksije, pri-povjedač kulturnu uvjetovanost fotografije smatra jednostavno negativnim svojstvom, a previđa da je upravo ta činjenica ono što odlikuje političke uvjete vidljivog u fotografskom dobu. Drugim riječima, prenošenje takvih anegdota često isku-pljuje prenositelja od toga da se mora baviti njihovim sadržajem. Čim ih ispriča, svi znaju da pri-povjedač zna da je fotografija konvencija. Činjenica da je fotografija konvencija pretvara se po-moću anegdote u tajnu fotografsku koju se mora razotkriti, tako da pri-povjedač anegdote postaje kritički akter koji iznosi tu tajnu. Činjenica da se te anegdote mogu uvijek iznova prepri-

čavati (i da ih bezbrojni mogu prepričavati) i da pripovjedač ili njegovi slušači mogu raskrinkati tajnu, a da je nikada ne iscrpe, zahtijeva preispitivanje te konvencije fotografije i njenog statusa kao tajne. Tajna koja razotkritiva fotografiju kao konvenciju uobičajeno se odnosi na razinu predočavanja – ono što se vidi na slici mogu identificirati pripadnici iste kulture, jer su trenirani da gledaju fotografije i identificiraju sličnosti između fotografksa snimke i fotografiranog predmeta. Ta konvencija je pravilo fotografije, ali rijetko se izravno zadire u nju, budući da je ona u svojim osnovnim crtama i više nego jasna. Čak i u društvu koje je naviklo na fotografiju, u kojem se oko predočenoga spore raznorazni stručnjaci koji svoje vrijeme provode nad slikom ne bi li je natjerali da progovori, činjenica da je fotografija konvencija istodobno je vidljiva i prikrivena. Slika se pojavljuje kao skup oznaka s nejasnim značenjem, popraćena grafičkim elementima (strelicama koje pokazuju tko ili što je prikazano na slici) ili jezičnim znakovima (riječima ili pojmovima koji scenu aranžiraju tako da ona ne bi promakla oku gledatelja) kako bi se pri-pomoglo stvaranju značenja iz tog skupa oznaka. Sami ti znakovi, kao i sporovi koji se vode oko njihovih referenata, svjedoče o činjenici da fotografija ne govori sama po sebi, da ono što se vidi na fotografiji nije neposredno dano i da se njen značenje mora konstruirati i usuglasiti⁹. Kao što su pokazale prethodne anegdote, propitivanje konvencije fotografije svodi se na ravan vidljivoga, a u sjeni ostavlja, možda čak zavija u tajnu, konvenciju fotografije kakva postoji na ravni političkih odnosa. Govoriti o konvenciji kao o "usuglašenoj stvari" – to jest, predmetu sporazuma – podriva činjenicu da je konvencija prije svega okupljanje, kao što to ukazuje latinski korijen *con-venir*, u značenju okupiti se, naći se zajedno u sporazu.

V.

Većina povijesti fotografije¹⁰ ignorira taj element sporazuma koji je dijelom fotografije, kao i društvene i civilne odnose koje taj sporazum oblikuje. Te povijesti su napisane iz hegemonijskog gledišta koje institucionalizaciju fotografije prihvata kao napredovanje u racionalnom i produktivnom mediju proizvodnje slika čiji je autor i potpisnik samo jedna strana u fotografskom sastretu – fotograf. Također, one ne uspijevaju sagledati primarnu, konstitutivnu spregu između države ili suverene moći i fotografije niti sagledati protuargumente onih koji su se protivili fotografiji u njenim počecima. Kada te povijesti motiv napretka i tehnologije prihvataju kao samo-očiglednu, središnju os razvoja povjesnih događaja¹¹, one zanemaruju činjenicu da je fotografija od samog svog početka bila masovni medij koji grubo i nasilno prijeti – bez obzira smatrali to do-brim ili lošim – da svakoga i sve fiksira kao sliku. Ona omogućuje proizvodnju i di-seminaciju slika čiji se uvjeti nastajanja ne mogu lako rekonstruirati i izlaze ljudi prisutnosti kamera bez obećanja da će ikada moći vidjeti te fotografije ili da su ikada snimljene. Unatoč tome, već gotovo dva stoljeća građani u građanstvu fotografije nastoje stalno održati civilni ugovor fotografije – kao fotografirane osobe, fotografija i gledatelji.

Da bismo pojmili taj civilni ugovor nužno moramo preispitati uvjete koji su doveli do njegove uspostave među ljudima koji se međusobno ne poznaju. Postanak tog sporazuma može se smjestiti u onaj trenutak kada se uspostavlja određeni tip fotografije i kada u vrlo kratkom vremenu on stječe monopol. Znameniti nadahnuti govor francuskog fizičara Françoisa Aragoa, iznenaden pred francuskim Dogmom zastupnika 1839., omogućuje nam da izoliramo konstitutivni trenutak u toj uspostavi. Arago se nadao da će svojim govorom uvjeriti svoje kolege u važnost izuma i nužnost da država poduzme korake da ga

9 Vidi Stefano Boeri, "Eclectic Atlases," *Documenta X Documents*, No. 3 (Ostfildern-Ruit, Njemačka: Cantz, 1996.). Istaknuti primjer je kontroverza među različitim institucijama oko broja sudionika u demonstracijama snimljenim iz zraka, iz koje su proizašle različite metode interpretacije vidljivoga, vidi See Farouk El Baz,

"Crowd Space – Bodies Count", *Wired* (lipanj 2003.).

10 Uključujući i one kritičke, koje pokušavaju opisati izum kao proizvod jednog razdoblja, a ne jednog izumitelja.

11 Počevši od 1980-ih pojavljuju se brojne studije koje se bave institucionalnim pri-

mjenama fotografije. Međutim, te studije se ne zadržavaju na odnosu države prema fotografiji. Vidi Allan Sekula, "The Body and The Archive," *The Contest of Meaning* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989.); Vincent Lavoie, *L'Instant-Monument* (Montréal: Dazibao, 2001.); Carol Squiers, *Overexposed* (New York: The New Press,

1999.); André Gunther, "Daguerre ou la promptitude," *Etudes Photographiques*, br. 5 (1998.).

12 Vidi Dominique François Arago, "Report," *Classic Essays on Photography*, ur. Alan Trachtenberg (New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.).

13 Ibid.

14 Walter Benjamin o tome kratko raspravlja u ogledu "Mala povijest fotografije", vidi Estetički ogledi, (prev. Truda Stamać i Snješka Knežević, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 152-163).

15 Za raspravu o nijekanju logike fotografije vidi moju ra-

zaštiti i promovira. Arago je ukazivao na veliki potencijal fotografije da bude od pomoći kako u raznoraznim područjima ljudskog djelovanja, tako i u različitim područjima znanja (uključujući filologiju, astronomiju, arheologiju i umjetnost). Međutim, korisnost fotografije od sekundarnog je značaja u usporedbi s istinski volebnim projektom na kojem on aludira u svojim opaskama – osvajanjem čitavog svijeta kroz slike.

S jedne strane, pobrojava je sve što bi se moglo preobrazbiti u predmet fotografije – to je manje-više sav svijet; s druge strane, naglasio je činjenicu da svatko može sudjelovati u ozbiljenju mogućnosti tog izuma. Prema Aragou taj izum ne daje samo „eksperimentalne rezultate među čudima fizike.“¹² Kad bi to bila jedina korist od izuma, kao što jasno kaže u svom govoru, „nikada ne bi postao predmetom razmatranja pred ovim Domom.“ Međutim, on je predmet rasprave ne samo zbog daleko šire zajednice neznanstvenika koji bi mogli njime rukovati, već također jer je doveo do pomaka u mogućnostima osvajanja svijeta kroz slike. Daleko više od jedne vizualne predodžbe nastale velikim ulaganjem prakse, vremena i resursa, fotografija je beskonačna mnogostruktost slika čijim tvorcem i akterom može postati svatko, samo ako slijedi kratki niz uputa. „Kada se, korak po korak, slijedi nekoliko jednostavnih propisanih pravila, nema toga tko ne bi bio izvjesno i podjednako uspješan kao sam g. Daguerre.“¹³ Kada čitamo Aragoovu viziju teško je ne opaziti proročansku najavu imperialističke moći fotografije. Aragoovi entuziastični argumenti imali su načinu oslabiti, a možda i utišati glasove koji su se protivili fotografiji i njenoj institucionalizaciji.

Tragovi tih glasova jedva da su preživjeli u diskursu o fotografiji, a kada ih se tu i tamo spomene, općenito ih se predstavlja kao reakcionarne i primitivne jer su fotografiji pripisivali magična svojstva. Čak je i Walter Benjamin, koji je sanjao da napravi jednu alternativnu opću povijest i jednu alternativnu

pojedinačnu povijest fotografije, takve glasove predstavlja kroz dihotomiju konzervativizma i napretka, prezirivo ih obilježavajući kao buntovnike protiv „crne magije iz Francuske.“¹⁴ Otako je fotografija stupila na pozornicu povijesti, svaka mogućnost osporavanja onoga što se pretvorilo u samo-očiglednost fotografije, odnosno fotografiju kao nešto samo-očigledno time je drastično zapriječena. Ako je u fotografiji postojalo ikakve drugosti – kao što su njeni protivnici na početku inzistirali – ona je djelotvorno zanijkana i udomaćena, nakon čega se fotografija mogla streljivo proširiti u svaku poru života i asimilirati u moderni krajobraz.¹⁵

Argo je zaključio svoj govor pred Domom domoljubnim tonovima, opisujući Francusku kao pronositelja vesele vijesti: „Francuska je prigrnila ovaj izum i otpočetka se ponosila time da ga može velikodušno predstaviti čitavom svijetu.“¹⁶ Država je odgovorila na Aragoov panegirik fotografiji i zahvaljivao je da se nagrade njeni izumitelji otkupivši patentna prava i pretvorivši izum u zajedničko dobro¹⁷. Predmet tih veselih vijesti nije više bio puki tehnološki izum, već politička revolucija – druga Francuska revolucija. Dok je prva iznijela prava čovjeka i građana, ova je revolucija preobrazila njihov status¹⁸. Francuska država otkupila je patentna prava na kameru kao uređaj za proizvodnju slika, ali nije mogla prisvojiti djelovanje fotografije.

Fotografija kao takva ne može se prisvojiti¹⁹. Izbor dagerotipa, Daguerreovog izuma, namjesto konkurentskih izuma Williama Henryja Foxa Talbota ili Hippolytea Bayarda, čije su se fotografiske snimke činile manje preciznima, a više piktoralnima, bila je odluka u korist fotografije kao znanstvene alatke, u korist primjene kao instrumenta istine i prenošenja informacija o onom „što je bilo ondje“ – informacija koje su se mogle koristiti u pravne, povjesne ili kulturne svrhe. Lučenje fotografije od slikarstva (koje nema indeksikalni odnos prema svom predmetu) odvojilo je fotografiju od logike zbirki i

izložbi koje se predstavljalo radoznalim očima pojedinača. U tipu fotografije koji je tako uspostavljen epistemološki kriteriji nametnuli su kao standard takav odnos između fotografskog rezultata i njegovog predmeta da fotografija treba omogućiti identificiranje i prepoznavanje onoga što je fotografirano.

Upustvo koje dolazi sa svakom kamerom, pored nekolicine uputa za rukovanje pojedinim modelima, donosi i iskaz tih epistemoloških kriterija: „Instrument koji imate u rukama namijenjen je da vam pomogne da polučite, u svim uvjetima vidljivosti, iz bilo koje udaljenosti ili kuta, što je moguće jasniju, oštriju, točniju i pouzdaniju sliku stvarnosti.“ Ti kriteriji rukovode svakom primjenom fotografije – prilikom kupnje fotografске opreme, naručivanja fotografije, gledanja fotografije u novinama, saznavanja o nekom događaju posredstvom fotografije, fotografiranja neke osobe ili situacije ili poziranja za identifikacijsku fotografiju za službeni dokument. Fotografske snimke imaju ugovorni status za koji se smatra da jasnu, oštru, čitku, razabirljivu i istinitu sliku, tako da je ono što je „bilo ondje“ ispred objektiva kamere jasno bilo „ondje“²⁰. Subjekt uključen u fotografiju očekuje da ona služi kao sredstvo za cilj kojemu je namijenjena. Svrha fotografije koju se reproducira u većini uputa odjek je te „prvotne“ svrhe, što ima za ishod da se, svaki puta iznova, obnavlja i njena sankcija.

Tehnički jezik i frazeologija uputa izravno se odnose na instrument i rukovanje njime, ali načela sporazuma između korisnika su pretpostavljena, što se dade zaključiti i iz tehničkog jezika i raznih primjena fotografije na koja potiču – načela općenitosti, pristupačnosti, javnosti, transparentnosti, neutralnosti i nepristranosti. Iako se ta načela često krše uslijed raznoraznih okolnosti i često su uvjetovana unutarnjim i vanjskim ograničenjima različitih vrsta, ona ipak služe kao pravila igre oko kojih su se svi složili. Ali kamera sama po sebi ne ispunjava ta načela – od

fotografa se zahtijeva da ih primijeni.

Javnost vjeruje fotografu – kao utjelovitelju „prava javnosti da zna“ – da će vjerno izvoditi svoju djelatnost i konzistentno suraditi s institucijama koje imaju odgovornost da reguliraju kanale pristupa potencijalnim predmetima fotografije. Ponekad se taj ugovor ažurira kako bi se prilagodio potrebama novina ili posljedicama pojedinačnog događaja, ali njegova srž je postojana. Čak i kada bismo kritički podvrgli proučavanju skup fotografija određenog foto-novinara i ispitali obrasce njihovog pojавljivanja u novinama, otkrili bismo možda posebne interese, ali ta činjenica ne bi umanjila fotografovo uvjerenje u univerzalna načela kojima se rukovodi njegov rad. Bez tog uvjerenja on sam i društvo koje, u načelu, brani njegovu slobodu djelovanja teško da bi mu dodijelili profesionalnu titulu „novinskog fotografa“.²¹ On djeluje u skladu s političkim motom „pravo javnosti da zna“ i moralnim „obaveza da se izvijesti“ kakvi su u primjeni u međunarodnoj arenici. Zadužujuće, čak i kada se radi o vizualnim pitanjima, zahtjevi za transparentnošću informacija ne koriste se glagolima iz vizualnog polja, kao što su „pravo da se vidi“ ili „pravo da se fotografira“. Konverzija vizualnog u verbalno razotkriva instrumentalni pristup fotografiji koji je karakterističan za različita područja pravnog, političkog ili moralnog diskursa koji stalno pribjegavaju problemu fotografije. Fotografija se tako smatra transparentnim sredstvom za postizanje istih općih, univerzalnih ciljeva.

Javnost prepostavlja da je fotografija instrument koji se može kontrolirati, instrument koji je sposoban isporučiti ono što ona traži. Ali javnost ne može bezuvjetno vjerovati fotografu, jer on može biti pristran prema nekim pojedinačnim interesima. Civilni ugovor fotografije nije pojedinačni ugovor sklopljen s pojedinačnim fotografom, već iskaz sporazuma oko određenih pravila među korisnicima fotografije te odnosa tih korisnika i kamere. Ako i kada fotograf

iznevjeri svoje poslanje i poželi iskriviti vidljivo, kamera – kao nepristrani izaslanik javnosti – zajamčit će da ovjekovječena bude stvarnost kakva jest, tako da ćemo jednog dana tu stvarnost moći otkriti. Ako kamera varala ili ako se odmetne kontroli, fotograf (kao izaslanik javnosti) znat će kako povratiti kontrolu nad instrumentom i nastaviti proizvoditi ono što se traži. Poput lakanovskog subjekta za kojeg se prepostavlja da zna, ugovor o kojem je ovdje rijec omogućuje javnosti da vidi kameru kao ono za što se prepostavlja da pokazuje. Međutim, kamera nije subjekt i uobičajeno ovisi o onom koji njome rukuje. Ali, čim taj rukovatelj primi kameru ni on više nije suveren²².

Među korisnicima fotografije postoji prešutni sporazum oko dvostranosti fotografije koja se odnosi na to kako medij fotografije povezuje fotografa i njegov predmet. I fotograf i njegov predmet (fotografirani) rade na mediju i intencionalno i/ili neintencionalno podrivaju isključivu kontrolu onog drugog nad njim. Sporazum oko čina fotografije uspostavlja je konvenciju fotografskog proizvoda (fotografske snimke) i prepostavlja da taj predmet svjedoči o onom „što je bilo ondje“, iako pritom svejedno tvrdi da je ona kulturno uvjetovana. Dapače, netko može statiti potpis na sporazum oko toga što je „bilo ondje“ – primjerice, fotograf – ali taj potpisani sporazum je uвijek samo djelomična verzija onoga što se pokazuje u oku gledatelja. Stoga, ono što je bilo doista je postojalo, ali ne nužno na taj način i nije nužno završeno. Od gledatelja se zahtijeva da rekonstruira ono što je bilo ondje iz onoga što je vidljivo i ujedno da rekonstruira ono što nije neposredno vidljivo, ali što u načelu može postati vidljivo u istoj toj fotografiskoj snimci. Njegova odgovornost prema povijesnom sporazumu oko statusa vidljivoga u fotografiji zahtjeva tu rekonstrukciju i to mora učiniti da bi postao gledateljem.

spravu „Aim Deüelle Lüski's cameras“, The Civil Contract of Photography (Cambridge, MA: MIT Press, 2008.).

16 Arago, str. 24.

17 Izum se uobičajeno pripisuje Daguerreju, pri čemu se zaboravlja doprinos tom izumu Nicéphoreu Niépcemu i njegovog sina Isidorea. Da

bi otkupila izum država je platila i Daguerreu i mlađem Niépcemu.

18 Država je platila izum, ali ga nije prisvojila, čime se odredila kako monopolna kojeg je mogla imati njegovim otkupom tako i mogućnosti da vlada odigra izravnu ulogu u procesu institucionalizacije izuma. Iako se država odre-

kla svojih prava na izum, ne treba podcijeniti njenu ulogu u fotografiji i njenim funkcijama. Istovremeni otkup izuma i odricanje od prava stečenih tim otkupom značilo je da je izum odjednom dobio i nacionalni i univerzalni pečat. Time je Francuska pokušala zadržati duhovni monopol, ali također se nadala pretvoriti samu

fotografiju u simbol demokratizacije. Od samog početka fotografija je predstavljana kao poklon naciji, kao blagoslov i pravo koje joj je podareno – do dana današnjeg na nju gledamo kao na instrument uz koje vezujemo pozitivne atribute pomoći i podrške.

19 Unatoč odluci da se izum prepusti čitavom čovječanstvu, u Engleskoj je prijavljen patent na izum dagerotipa i nekoliko godina nitko mu nije imao pristupa. Vidi Elizabeth Eastlike, „Photograph,” Classic Essays on Photography.

22 Ariella Azoulay

VI.

Postati građaninom u građanstvu fotografije znači rehabilitirati odnos između fotografске snimke i fotografije, između otisnute slike i fotografskog događaja – to jest, događaja koji se zbio pred kamerom, a kojeg čine susret fotografa i fotografiranog predmeta čiji tragovi su ostali zabilježeni na filmskoj roli. Postoji jaz između fotografске snimke i fotografskog događaja kojeg pokušavaju eliminirati i oni koji zauzimaju estetsko stajalište i oni koji zauzimaju stajalište zabave. Postati građaninom znači zamijeniti nepistrana stajališta sa stajalištem koje pristaje uz civilni ugovor fotografije, ugovor bez kojeg je moderni status građana nevažeći, jer upravo je to ugovor koji je omogućio osvajanje svijeta kao slike. Građani su zajedno obavezani sporazumom oko fotografije, konvencijom fotografije prema kojoj je ono što se pojavljuje u fotografiji doista "ondje bilo". Ali osvajanje svijeta kao slike znači da ono što se javlja u fotografskoj snimci nije sve što je ondje bilo – o tome je postignut sporazum kroz civilni ugovor fotografije – već je fotografirano iz onoga što jest "ondje bilo": i o tome je također postignut sporazum istim tim civilnim ugovorom. U eri kada svjedočimo osvajanju svijeta kao slike, kada su politički odnosi posredovani fotografijom, zadovoljiti se građanstvom kao puko pravnim statusom koji nam dodjeljuje nacionalna država znači složiti se sa zatvaranjem jaza između fotografске slike i fotografije, složiti se s apsolutnim osvajanjem svijeta kao slike uz istodobno eliminiranje političkih odnosa koji pukim svojim postojanjem imaju moć da sprječe to apsolutno osvajanje. Postati građaninom u građanstvu fotografije znači potvrđivati jaz i vezu između fotografске snimke i fotografije, između svijeta i slike. Postati građaninom znači suprotstaviti se apsolutnom osvajanju svijeta kao slike – zaradi istog tog civilnog ugovora u kojem je postignut sporazum o osvajanju svijeta kao slike, nekoć kada su politički od-

nosi bili jamstvo protiv njegovog apsolutnog osvajanja kao slike.

Od 1990-ih promijenili su se uvjeti vidljivosti fotografije u muzejskom prostoru. Nakon toga, masovno uvođenje slika strahota u taj prostor preobrazilo je muzej u alternativno mjesto medija i njihovoj logici. Unutar muzejskog prostora, koji je počeo ugošćavati slike strahota iz ratnih zona i sukoba, iskrnsula je nova pozicija gledatelja iz koje odgovornost za smisao slike srasta s odgovornošću za ono što je fotografirano. I nisu se samo današnje slike strahota našle izložene pogledu, već je došlo do obuhvatnog pregledavanja slika iz prošlosti, iz kojih se mogu povratiti rani momenti civilnog ugovora fotografije. Kontemplativni čin, koji je prethodno odlikovao muzejski subjekt, tako je zamijenjen subjektom kao civilnim gledateljem, onim koji gleda sliku kako bi unutar nje video uvjete njegog nastanka i eventualne mogućnosti interveniranja u ono što ona uokviruje.

Pojam "gledatelj", kao i glagoli "promatrati" [to observe] ili "gledati" [to watch], uobičajeno se [u engleskom, op.prev.] ne koriste za nepokretnе slike. Uobičajeno je da se takvi pojmovi koriste kada se govori o pojama i, unutar sfere umjetnosti, o filmskim projekcijama i drugim oblicima zabave. S fotografijom tendencija je "gledati u" [to look at] i "sagledati" [to contemplate], a ono što je fotografirano uobičajeno je "viđeno" [seen]. Razlikovanje se odnosi na predmet – statični objekt je dostupan za neposredno i iscrpno gledanje (to jest, viđen u svojoj cjelini), koje je onda povod takvim klišejima poput onog "slika vrijedi tisuću riječi". Za razliku od toga, pokretna slika izmiče stabilnom pogledu, doduše tek njenom stalnom zamjenom slijedom slika: "nju" treba gledati kontinuirano, dokle god se nešto ima za vidjeti pred očima. Fotografска snimka, kao fragment izvučen iz toka ili sekvence, pretpostavljeno je statični predmet. Ono što se vidi na fotografiji nije da-tost, a pogled na nju nikada je ne može odmah iscrpiti. Gesta identifikacije – "ovo

je x" – često korištena kada su posrijedi fotografске snimke, homogenizira mnogostruktost iz koje je fotografija sazdana i objedinjuje je u statičnu sliku, stvarajući privid da gledamo zatvorenu jedinicu vizualne informacije. Ta gesta, česta za tako brojna područja djelovanja, dio je stalnog nastojanja da se suspendira civilna moć gledateljstva i neutralizira moć civilnog ugovora fotografije.

Rječnik definira "gledatelja" kao osobu koja gleda neki događaj koji se odvija pred njenim očima, a da sama ne sudjeluje u njima. Ali takav jezik ne odnosi se samo na smještanje gledatelja naspram događaja, već i na način kako se radnja dešava u vremenu. Gledateljev rad je rad produženog promatrivanja, provedenog na marginama određene radnje ili događaja. Gledatelj promatra određeni prostor i ima moć izvještavanja o onom što se zbiva pred njegovim očima. Iz svoje pozicije gledatelj ponekad može nazrijeti ili naslutiti budućnost.

Mogu mu se otkriti tajne budućnosti, ali isto tako i strahote sadašnjosti – stoga je on u poziciji da vještим promatranjem raspozna i upozori druge na ono što nadolazi. Čin produženog promatrivanja ima moć da nepokretnu fotografsku snimku preobradi u teatarsku pozornicu na kojoj može oživjeti ono što je zamrznuto u fotografskoj snimci. Gledatelj je pozvan da sudjeluje, da nadiže nacionalna ograničenja svog građanstva i prepozna fotografirane osobe kao građane kao što je on sam, koji pate zbog katastrofe koje sam drugdje nazvala režimskim katastrofama. Kada to gledatelj uvidi, može se pomaknuti iz pozicije primatelja poruke koji "promatra bolove drugih" koji se događaju drugdje, u poziciju pošiljatelja poruke, zahtijevati promjenu režima koji vlada nad njim i nad fotografiranim osobama, pokazujući odgovornost prema smislu fotografije kada se njome obraća dalje, pretvara je u poziv upomoći, u signal opasnosti ili upozorenja – preobražavajući je u iskaz hitnosti²³.

[preveo Tomislav Medak]

20 O "onome što je bilo tamo" fotografije vidi Roland Barthes, "Svjetla komora: Bićeška o fotografiji" (prev. Željka Čorak, Zagreb: Anti-barbarus, 2003.).

21 Svoj argument temeljim na stalnoj analizi novinskih fotografija kao i brojnim razgovorima koje sam vodila s novinskim fotografima, od

kojih su neki i objavljeni. Vidi Azoulay, "Death's Showcase" (Cambridge, MA: MIT Press, 2003.).

22 Više o toj temi u mojoj rapspravi o Roniju Kempleru, koji je snimio video ubojstva Yitzaka Rabina. Vidi Azoulay, "Death's Showcase".

PROGRAM ZAGREB Kino Europa

PONEDJELJAK, 06. 12.

- 18:00 Alexander Kluge: Oproštaj od jučer
20:00 OTVARANJE FESTIVALA
Xavier Beauvois: O ljudima i bogovima
22:15 DJ Jura (Zagreb)

UTORAK, 07. 12.

- 16:00 [KLUB MAMA, PRERADOVIĆEVA 18]
Gertrud Koch: Benjaminova masa u kinu [predavanje]
18:00 Alexander Kluge: Povremeno zaposlenje jedne robinje
20:00 Eyal Sivan: Jaffa, naranča iz pakla
22:00 Uli Stelzner: La isla – arhivi jedne tragedije

SRIJEDA, 08. 12.

- 16:00 [KLUB MAMA, PRERADOVIĆEVA 18]
Javni život umra [diskusija]
18:00 Alexander Kluge: Snažni Ferdinand
20:00 Rob Lemkin & Thet Sambath: Neprijatelji naroda
22:00 Oleg Tcherny: Opća crta
22:15 Pietro Marcello: Vuče ždrijelo

ČETVRTAK, 09. 12.

- 16:30 Alexander Kluge: Ona, domoljub
17:30 [KLUB MAMA, PRERADOVIĆEVA 18]
Komisije za istinu i pomirenje [diskusija]
19:00 Judith Ehrlich & Rick Goldsmith: Najopasniji čovjek u Americi
21:00 Andrei Ujica: Autobiografija Nicolae Ceausescua

PETAK, 10. 12.

- 14:30 Klaus Stern: Hennerov san – najveći europski turistički projekt
16:30 Alexander Kluge: Napad sadašnjosti na ostala vremena
17:00 [IKUĆA LJUDSKIH PRAVA, SELSKA 112C]
Javnost i javni mediji u Hrvatskoj [diskusija]
19:00 Bahman Ghobadi: Nitko nije čuo za perzijske mačke
19:00 [DOKUKINO CROATIA, KATANČIĆEVA 3]
Uli Stelzner: La isla – arhivi jedne tragedije
21:00 Cristi Puiu: Aurora
21:00 [DOKUKINO CROATIA, KATANČIĆEVA 3]
Rob Lemkin & Thet Sambath: Neprijatelji naroda
24:00 Dj Mario Kovač (Zagreb)

SUBOTA, 11. 12.

- 14:30 Thomas Heise: Materijal
18:00 Alexander Kluge: Vijesti iz ideološke antike
19:00 [DOKUKINO CROATIA, KATANČIĆEVA 3]
Klaus Stern: Hennerov san – najveći europski turistički projekt
20:00 ZATVARANJE FESTIVALA
Jean-Luc Godard: Film-socijalizam
21:00 [DOKUKINO CROATIA, KATANČIĆEVA 3]
Judith Ehrlich & Rick Goldsmith: Najopasniji čovjek u Americi
22:00 Muha Blackstazy & Wu-Tra-Clan Ciganigers (Srbija) [koncert]
Dj Mario Kovač (Zagreb)

PROGRAM RIJEKA Art-kino Croatia

PONEDJELJAK, 13. 12.

- 18:00 Alexander Kluge: Vijesti iz ideološke antike
20:00 Oleg Tcherny: Opća crta
20:15 Pietro Marcello: Vuče ždrijelo

UTORAK, 14. 12.

- 18:00 Rob Lemkin & Thet Sambath: Neprijatelji naroda
20:00 Jean-Luc Godard: Film-socijalizam

SRIJEDA, 15. 12.

- 18:00 Eyal Sivan: Jaffa, naranča iz pakla
20:00 Andrei Ujica: Autobiografija Nicolae Ceausescua

ČETVRTAK, 16. 12.

- 18:00 Bahman Ghobadi: Nitko nije čuo za perzijske mačke

SLOBODAN ULAZ NA SVE PROJEKCIJE I DOGAĐANJA

16:00-21:00 [SVI DANI, PREDVORJE KINA EUROPA] Apelmanija - svjetski dan pisanja apela [Amnesty International Hrvatska]

Svake godine stotine tisuća ljudi obilježavaju Međunarodni dan ljudskih prava 10. prosinca sudjelovanjem u kampanji Amnesty Internationala – Write for Rights. U sklopu te kampanje zajedno s brojnim građanima pišemo apele kojima zahtijevamo da se prava ugrožena pojedincima iz cijelog svijeta poštuju, zaštite i ostvare. Na taj način pokazujemo solidarnost prema onima kojima se ljudska prava krše i pokušavamo unijeti stvarne pozitivne promjene u živote tih ljudi.

Amnesty International Hrvatske ove će godine po prvi puta provesti ovu globalnu kampanju simboličnog naziva "Apelmanija".

Više na www.amnesty.hr



IMPRESSUM FESTIVALSCHEN NOVINA

UREDNIK: Petar Milat
OBLIKOVANJE: Ruta
PROGRAMSKI TEKSTOVI: Igor Marković, Petar Milat
PRIJEVOD: Vesna Vuković, Tomislav Medak
LEKTURA: Ana Mandić, Tonči Valentić
TISAK: Tiskara Zagreb

FESTIVALSKI IMPRESSUM

ORGANIZATOR: MIZ Multimedijalni institut i Udrženje za razvoj kulture "URK"
PARTNERI: Filmaktiv, Centar za ljudska prava, Documenta, Kuća ljudskih prava, Restart, Amnesty International Hrvatska
ORGANIZACIJSKI TIM: Slobodan Alavanja, Petar Milat, Kornel Šeper, Teodor Celakoski
DIREKTOR: Petar Milat
IZVRŠNI DIREKTOR: Kornel Šeper
KOORDINACIJA PROGRAMA: Petar Milat
SELEKCIJA FILMOVA: Petar Milat, Oliver Sertić
KOORDINACIJA PROGRAMA U RIJECI: Marin Lukanović
TEHNIČKI KOORDINATOR: Slobodan Alavanja
ADMINISTRACIJA: Igor Čolić
ODNOSI S JAVNOŠĆU: Ivana Sansević
VIZUALNI IDENTITET FESTIVALA: Keith Rossen (www.keithrosson.com)
IZRADA INTERNET STRANICE: Keith Rossen (www.keithrosson.com) – ilustracija, Boris Strahija / Creo (www.creolab.hr) – programiranje, 5Lo81CH.6R4PH1Cs (www.slobichgraphics.com) – layout
OBLIKOVANJE GRAFIČKIH MATERIJALA: Ruta
TEKSTOVI: Igor Marković, Petar Milat
LEKTURA: Ana Mandić, Tonči Valentić
PRIJEVODI I TITLANJE FILMOVA: Marko Godeč, Ministarstvo titlova, Marin Lukanović
FOTOGRAF: Mladen Pobi

LOKACIJE:
Kino Europa, Dokukino Croatia (Zagreb), Art-kino Croatia (Rijeka)

DONATORI:
Grad Zagreb – Gradski ured za obrazovanje, kulturu i sport
Hrvatski audio-vizualni centar
Ambasada Kraljevine Nizozemske
Goethe-Institut Kroatien
Grad Rijeka
Nacionalna zaklada za razvoj civilnoga društva

SPOZNI: DHL, Kerschoffset, Arto
MEDIJSKI POKROVITELJI:
Novi list, Tportal.hr, Filmski.net, Kulturpunkt.hr, Zarez, H-Alter, e-novine, Monitor.hr, Forum.hr, Kulturpunkt.hr, Queer.hr, Inzg

ZAHVALE
Alexander Kluge, Beate Wiggen i tim producijske kuće dctp / Julian Stegner, Ivanka Jagec, Jasmina Vukas (Goethe-Institut Kroatien) / Maja Petrić (Gradski ured za kulturu) / Rajko Petrović, Dušica Parezanović i tim festivala Slobodna zona Beograd / Tin Gazivoda / Maja Hasanbašić (CLJP) / Denis Borić (Continetal Film) / Eugen Jakovčić (Documenta) / Selma Mehadić (ZFF), Hrvoje Laurenta (Kino Europa), Nikica Skender (DHL), našim volonterima

GOVORNI PROGRAM

UTORAK, 07. 12. 16:00

[KLUB MAMA, PRERADOVIĆEVA 18]

Gertrud Koch: Benjaminova masa u kinu [predavanje, engleski bez prijevoda]

Gertrud Koch će održati predavanje o (društvenoj) masi kao političkoj fantazmi kina, tj. o sjecištima političke teorije i filma. Gertrud Koch predaje na Slobodnom sveučilištu u Berlinu, na seminaru za filmologiju čiji je utemeljitelj. Gertrud je predavala na brojnim europskim i američkim univerzitetima i vjerojatno je međunarodno najpoznatija njemačka filmologinja. Autorica je brojnih studija, od kojih bi posebice istaknuli one o Kracaueru.

SRIJEDA, 08. 12. 16:00

[KLUB MAMA, PRERADOVIĆEVA 18]

Javni život uma: političko mišljenje Hannah Arendt [diskusija]

Hannah Arendt kao misilac političkog i javnog jest nezaobilazna referenca, a razgovor organiziramo povodom nedavno objavljene studije Breme našeg doba beogradske teoretičarke Daše Duhaček kao i srpskog prijevoda Arendtine kapitalne knjige Život duha.

SUDJELUJU: Daša Duhaček [Fakultet politički nauka, Beograd], Nadežda Čačinović [Filozofski fakultet, Zagreb], Obrad Savić [Beogradski krug], Lino Veljak [Filozofski fakultet, Zagreb]
MODERIRA: Petar Milat

ČETVRTAK, 09. 12. 17:30

[KLUB MAMA, PRERADOVIĆEVA 18]

Komisije za istinu i pomirenje [diskusija]

Potaknuti filmovima Neprijatelji naroda i La Isla, kao i regionalnom inicijativom REKOM raspravljaljat će se o globalnim i lokalnim mehanizmima uspostavljanja tranzicijske pravde.

SUDJELUJU: Marijana Toma, Vesna Teršelić [Documenta]
MODERIRA: Eugen Jakovčić

PETAK, 10. 12. 17:00

[KUĆA LJUDSKIH PRAVA, SELSKA 112C]

Javnost i javni mediji u Hrvatskoj [diskusija]

Općeprihvaćeno je da su (masovni) mediji od odlučujućeg značaja za nastajanje i funkcioniranje djelatne i kritičke javnosti. No, ne treba trošiti previše riječi da bi se konstatiralo da su u post-tranzicijskim društvima kao što je ono hrvatsko, mediji daleko od svojeg idealja i da su posebno pod korporativnim pritiskom koji pod geslom učinkovitosti i ekonomičnosti želi dokinuti svaku mogućnost relevantne kritike.

GLAZBENI PROGRAM

PONEDJELJAK, 06. 12. 22:15 [KINO EUROPA]

DJ Jura (Zagreb)

Popularni Jura pušta popularnu glazbu od 50-ih do 00-tih sa raznih strana svijeta.

PETAK, 10. 12. 24:00 [KINO EUROPA]

DJ Mario Kovač (Zagreb)

Tulum!

SUBOTA, 11. 12. 22:00 [KINO EUROPA]

Muha Blackstazy & Wu-Tra-Clan Ciganigers (Srbija)

Za zatvaranje festivala smo pripremili i idealan glazbeni nastavak priče o ljudskim pravima – nakon nedavnog premijernog predstavljanja u Hrvatskoj na tribini o hip hopu u Močvari dolaze nam romski reperi Muha Blackstazy & Wu-Tra-Clan Ciganigers. Muhamed Eljšani aka Muha Blackstazy ili "čokoladni reper", kako sam sebe naziva u jednoj pjesmi, na istovremeno surov, ali i komičan način priповjeda o životu, svakodnevnicu i problemima s kojima se sureću Romi u Novom Sadu i Srbiji. Njegova topla ljudska priča, bez uobičajene reperske bahatosti i prostih riječi, kao i prvi album "Crni smo mi", obaraju s nogu svojom duhovitošću, šarmom i neposrednošću. Inače, Muha je završio tečaj video montaže i rada na dokumentarnom filmu pod mentorstvom Želimira Žilnika, a nastupa često na događajima posvećenima borbi za ljudska prava.

DJ Mario Kovač (Zagreb)

Jedno od osnovnih ljudskih prava je pravo da se čovjek sa frenovima napije i ludira do jutra katastrofalno smiješno plešući na najgore moguće trash hitove prošlog i ovog stoljeća. DJ Mario Kovač će vam ove subote osigurati sve potrebne zvučne preduvjete da to pravo slobodno prakticirate u predvorju Kina Europa!



ORGANIZATORI:

MIZ Multimedijalni institut i
Udruženje za razvoj kulture "URK"

EUROPA

dokukino CROATIA

ART CROATIA

FILM ARTIV

NUČA JAZBICE PRAVA

restart

AMESTYST INTERNATIONAL

QANTO

GRADSKA KULTURNA

INSTICIJA

PROJEKT

GOVOR

SPONSORI:

art

ZFZ

NOVI LIST

tportal.hr

FILMSKLNET

ZAMJENE O FILMU

kulturpunkt.hr

zarez

MEDIJSKI POKRIVATELJI:

ALTER

MONITOR

QUEER

ONZG