

Camera Lucida

broj 3 / mart 2011

PRVI CRNOGORSKI FILMSKI MAGAZIN



Godard,
Resnais,
Rivette,
Chabrol,
Rohmer

Intervju: Binoche & Huppert

Nuevo Cine Latinoamericano, Cine Cubano, Post-mortem, Labios

FRENCH CINEMA

EDITORIAL

FRENCH CINEMA

08 NOUVELLE VAGUE

- 08 JEAN LUC GODARD
- 16 ALAIN RESNAIS
- 19 JACQUES RIVETTE
- 22 Prošle godine u Marienbadu
- 26 Frodon: Claude Chabrol
- 28 Frodon: Eric Rohmer
- 30 Looking back: Truffaut on Bergan
- 31 Looking back: Bergan on Godard

NEW FRENCH VAGUE

- 32 Persepolis
- 36 Mučenice

INTERVIEWS

- 38 ISABELLE HUPERT
- 44 Prevod: Huppert
- 50 JULIETTE BINOCHE
- 56 Prevod: Binoche

HAVANA FILM FESTIVAL of
NUEVO CINE LATINOAMERICANO

- 62 CUBAN FILMS: TO EVERYBODY'S TASTE?
- 65 POST MORTEM: Fipresci prize
- 66 POST MORTEM: Triumph of Alienation in Times of...
- 70 LIPS, BODIES, LIFE and DEATH: LOS LABIOS
- 73 CINE URUGUAY: LA CASA MUDA
- 74 CINE URUGUAY: MUNDIALITO

Mala educacion: Studentski radovi

- 76 Diva i „Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije“
- 78 Diva i Walter Benjamin
- 80 Mediji i umjetničko djelo u filmu Diva
- 82 Diva ostaje diva

In memoriam

- 83 Dubravka Vojvodić
- 83 Annie Girardot
- 83 Maria Schneider

- 84 Snima se u Crnoj Gori...



8



32



62

Urednica/Editor: **Maja Bogojević**
 Web dizajn & programiranje/Web design
 & programming: Dragan Lučić
 Kreativni dizajn/Art Design: Dragan Lučić
 & Maja Bogojević

Redakcija/Contributors:

Aleksandar Bečanović
 Joan Dupont
 Ronald Bergan
 Jean-Michel Frodon
 Svetlana Slapšak
 Bojan Baća
 Pedro R. Noa Romero
 Mario Abade
 Ernesto Aguirre
 Maja Bogojević
 Jana Radonjić
 Marija Stevović
 Saša Raičević
 Marija Bjelobrković
 Andreas Ströhl
 Vladan Petković
 Sandra Rančić

Prevodioci/Translators:

Olivera Terzić
 Bojana Radulović
 Sanja Đurović
 Bojana Šarović

Produkcija/Production: **Maja Bogojević**
 Direktorica/Director: **Maja Bogojević**

MNE ENG



[Snimamo] djevojke kakve ih volimo, momke kakve srijećemo svaki dan [...] ukratko, stvari onakve kakve jesu, Jean-Luc Godard (april 1959.)

Dragi čitaoci,

Sa *novim* timom, *novim* i unaprijeđenim dizajnom (kao odgovor na potrebe čitalaca), i *Camera Lucida* je raznovrsnija i kompleksnija. U duhu *novog dizajnerskog talasa*, treći broj je posvećen francuskom filmu, sa posebnim osvrtom na *novi talas*, pokret koji je ušao i u legendu i u istoriju filma, koji je francuskom, ali i svjetskom, filmu iznenada podario novo lice, fenomen koji je obilježio ne samo jednu filmsku epohu, već i kulturu cijelog stoljeća.

Tri teksta Aleksandra Bečanovića posvećeni su režiserskoj *triadi* francuskog filma. Prvi re-interpretira kompleksnost **Godardove** radikalne estetike koja transcendirira granice filmske umjetnosti, koja ide dalje od *slike* (»jedno pismo koje objedinjava različite impulse, tendencije i imaginacije«); drugi analizira *nesvodljivu Resnaisovu* mise-en-scène-u, treći slavi **Rivettov** status eksperimentalnog filmskog autora, u svim »kontradiktornim poetičkim vektorima njegovog filmskog stvaralaštva«. U narativnoj analizi Resnaisovog kontroverznog remek-djela, tekst *Prošle godine...gdje?* dekodira i re-definiše »zagonetni narativ« kao flagrantni primjer modernističkog *anti-narativa*. Jean-Michel Frodon istražuje filmske strategije dva, radikalno različita iako *novotalasna*, režisera – **Claude Chabrola** i **Eric Rohmera** - koji nikada nisu odstupili od principa *novog talasa*, ali su uspjeli ostati originalni *autori*, o čemu svjedoči njihov impresivno raznovrsni filmski opus. U retrospektivnom tekstu, segmentu iz knjige *Francois Truffaut: Interviews*, **Truffaut** razgovara sa Ronaldom Berganom o svojim filmovima, a zatim Bergan slavi Godardovu filmsku umjetnost, i politički i stilski radikalnu.

U ekskluzivnim intervjuima, Joan Dupont, filmska kritičarka koja piše za *New York Times* i *International Herald Tribune*, razgovara sa dvije glumačke ikone, ne samo francuskog, već svjetskog filma - **Isabelle Huppert** i **Juliette Binoche**. Dok u *Persepolisu*, Svetlana Slapšak analizira **Satrap**-ine višeslojne značenjske strukture i strategije anti-kolonijalne kulture, za koje ovaj film (p)ostaje »nezaobilazna paradigma«, Bojan Baća u *Mučenicama* istražuje *New French Extremity*, *novi francuski talas* koji revalorizuje horor izraz, kroz žanrovsko osvještavanje, poetičku revitalizaciju i vizuelnu radikalizaciju.

Drugi dio *Camere Lucide* posvećen je latino-američkim filmskim ostvarenjima, prikazanim na nedavnom **Festivalu Nuevo Cine Latinoamericano u Havani**. Tekst Pedra Noa Romera, *Cuban Films: To Everybody's Taste?*, dokumentuje impresivnu i bogatu produkciju kubanskog filma, a *Postmortem*, **Pabla Larraina**, osim **nagrade Fipresci** na festivalu Havane, dobija i dva, više komplementarna nego divergentna, *pogleda* u tekstovima Pedra Noa Romera i Maria Abbadea. Tekst *Lips, Bodies, Life and Death*, pored opšteg osvrta na noviju latino-američku filmsku

MNE ENG

Urednica/Editor: **Maja Bogojević**
 Web dizajn & programiranje/Web design
 & programming: Dragan Lučić
 Kreativni dizajn/Art Design: Dragan Lučić
 & Maja Bogojević

Redakcija/Contributors:

Aleksandar Bečanović
 Joan Dupont
 Ronald Bergan
 Jean-Michel Frodon
 Svetlana Slapšak
 Bojan Baća
 Pedro R. Noa Romero
 Mario Abade
 Ernesto Aguirre
 Maja Bogojević
 Jana Radonjić
 Marija Stevović
 Saša Raičević
 Marija Bjelobrković
 Andreas Ströhl
 Vladan Petković
 Sandra Rančić

Prevodioci/Translators:

Olivera Terzić
 Bojana Radulović
 Sanja Đurović
 Bojana Šarović

Produkcija/Production: **Maja Bogojević**
 Direktorica/Director: **Maja Bogojević**

produkciju, bavi se reprezentacijskim pitanjima doku-fikcijske fuzije argentinskog filma *Los Labios*. Ernesto Aguirre daje prikaz nove urugvajske kinematografije, sa fokusom na dva, nagrađena, filmska primjera – *Casa Muda* i *Mundialito*.

U segmentu *Mala Educacion*, četiri studentkinje **Fakulteta vizuelnih umjetnosti, Univerzitet Mediteran** - Jana Radonjić, Marija Stevović, Saša Raičević i Marija Bjelobrković – u četiri eseja analiziraju, inspirisane Walter Benjaminom, francuski film *Diva* i nude višestruka i idiosinkratična čitanja koja može isprovocirati - jedan film.

In Memoriam je posvećen ženama koje su, svaka na svoj specifičan i nezaboravan način, obogatile filmsku umjetnost, a koje, na žalost, nisu više s nama: Dubravka Vojvodić, Annie Girardot i Maria Schneider.

U pozitivnijem tonu, *Snima se u Crnoj Gori...* ređa fotografije sa snimanja najnovijih crnogorskih filmova koji su u završnim fazama. Ova godina predstavlja - decenijama nezabilježenu - najbogatiju i najproduktivniju godinu u crnogorskoj filmskoj industriji, što možda signalizira *izlazak* iz uspavane, tranzicijski oboljele filmske faze (*nulti stepen?*) i revitalizirajući prelaz - u *novi crnogorski filmski talas*. Možda je još uvijek prerano nazvati ovaj fenomen filmskim *bumom* ili buđenjem crnogorske filmske umjetnosti - neka publika odluči nakon prikazivanja filmova.

Od brojnih *soba* koje nudi raskošna kuća *Camera Lucida*, nadamo se da će čitaoci odškrinuti vrata svake pojedinačno i uspjeti izabrati barem jednu »sopstvenu sobu« u kojoj će osjetiti poseban čitalački *užitak*.

Maja Bogojević

MNE ENG

Urednica/Editor: **Maja Bogojević**
 Web dizajn & programiranje/Web design
 & programming: Dragan Lučić
 Kreativni dizajn/Art Design: Dragan Lučić
 & Maja Bogojević

Redakcija/Contributors:

Aleksandar Bečanović
 Joan Dupont
 Ronald Bergan
 Jean-Michel Frodon
 Svetlana Slapšak
 Bojan Baća
 Pedro R. Noa Romero
 Mario Abade
 Ernesto Aguirre
 Maja Bogojević
 Jana Radonjić
 Marija Stevović
 Saša Raičević
 Marija Bjelobrković
 Andreas Ströhl
 Vladan Petković
 Sandra Rančić

Prevodioci/Translators:

Olivera Terzić
 Bojana Radulović
 Sanja Đurović
 Bojana Šarović

Produkcija/Production: **Maja Bogojević**
 Direktorica/Director: **Maja Bogojević**



[*Nous filmons*] des filles comme nous les aimons, des garçons comme nous les croisons tous les jours [...] bref, les choses telles qu'elles sont
 [We film] girls as we like them, boys as we see them every day [...] in short, the things as they are, Jean-Luc Godard (April, 1959)

Dear reader,

With a *new* team and a *new*, upgraded design (to better meet our readers' needs), *Camera Lucida* is even more diverse and complex. In line with the *new designing wave*, the third issue is dedicated to French cinema, with a special focus on *nouvelle vague*, the movement which entered both the legend and film history, the movement which gave French – and the world – film a new face, the phenomenon which marked not only one film epoch, but also the culture of the entire century.

Three texts of Aleksandar Bečanović are focused on the directorial *triad* of French film. The first re-intrepretes **Godard's** complex and radical aesthetics which transcends the boundaries of film art, goes beyond the *image* («one écriture unifying diverse impulses, tendencies and imaginations»); the second provides the analysis of **Resnais's** *irreducible* mise-en-scène, and the third one elevates **Rivette's** status of film *auteur* as *experimentalist*, evident in «all contradictory and poetic vectors of his film work». Narrative analysis in *Last year...where?* revisits Resnais's controversial masterpiece, decoding and re-defining this «puzzling narrative» as a flagrant example of a modernist *anti-narrative*. Jean-Michel Frodon explores the cinematic strategies employed by two, however radically different, *new wave* authors – **Claude Chabrol** and **Eric Rohmer** – who never neglected the essential *new wave* principles, but who have, nevertheless, established themselves as original *auteurs*, as illustrated by their impressively nuanced film works. In a retrospective segment from a book *Francois Truffaut: Interviews*, **Truffaut** discusses his films with Ronald Bergan, while Bergan then revisits Godard's film art, radical both politically and stylistically.

In exclusive interviews Joan Dupont, film critic of *New York Times* and *International Herald Tribune*, talks to two world acting icons – **Isabelle Huppert** i **Juliette Binoche**. Whereas Svetlana Slapšak in *Persepolis* analyses **Satrapis** multiple signifying structures and the strategies of an anti-colonial culture, for which this film becomes an «unavoidable paradigm», in *Martyres*, Bojan Baća explores *New French Extremity*, which re-articulates the horror genre through poetic revitalisation and visual radicalisation.

The next section of *Camera Lucida* is dedicated to Latinamerican films, as screened at the recent **Havana Festival of Nuevo Cine Latinoamericano**. Pedro Noa Romero's text, *Cuban Films: To Everybody's Taste?*, provides a detailed and insightful account of the rich and impressive new Cuban film production, while **Pablo Larrain's** *Postmortem* receives, along with the **Fipresci prize** at the Havana Festival, two complementary, rather than divergent, critique gazes in the texts of Pedro Noa Romero and



Urednica/Editor: **Maja Bogojević**
 Web dizajn & programiranje/Web design
 & programming: Dragan Lučić
 Kreativni dizajn/Art Design: Dragan Lučić
 & Maja Bogojević

Redakcija/Contributors:

Aleksandar Bečanović
 Joan Dupont
 Ronald Bergan
 Jean-Michel Frodon
 Svetlana Slapšak
 Bojan Baća
 Pedro R. Noa Romero
 Mario Abade
 Ernesto Aguirre
 Maja Bogojević
 Jana Radonjić
 Marija Stevović
 Saša Raičević
 Marija Bjelobrković
 Andreas Ströhl
 Vladan Petković
 Sandra Rančić

Prevodioci/Translators:

Olivera Terzić
 Bojana Radulović
 Sanja Đurović
 Bojana Šarović

Produkcija/Production: **Maja Bogojević**
 Direktorica/Director: **Maja Bogojević**

MNE ENG

Mario Abbade. *Lips, Bodies, Life and Death*, besides offering a general overview of new Latinamerican film production, specifically tackles representational issues in the Argentine docu-fiction fusion film *Los Labios*. Ernesto Aguirre reviews the Uruguayan cinema, with a particular focus on two films, *Casa Muda* and *Mundialito*, both award-winners.

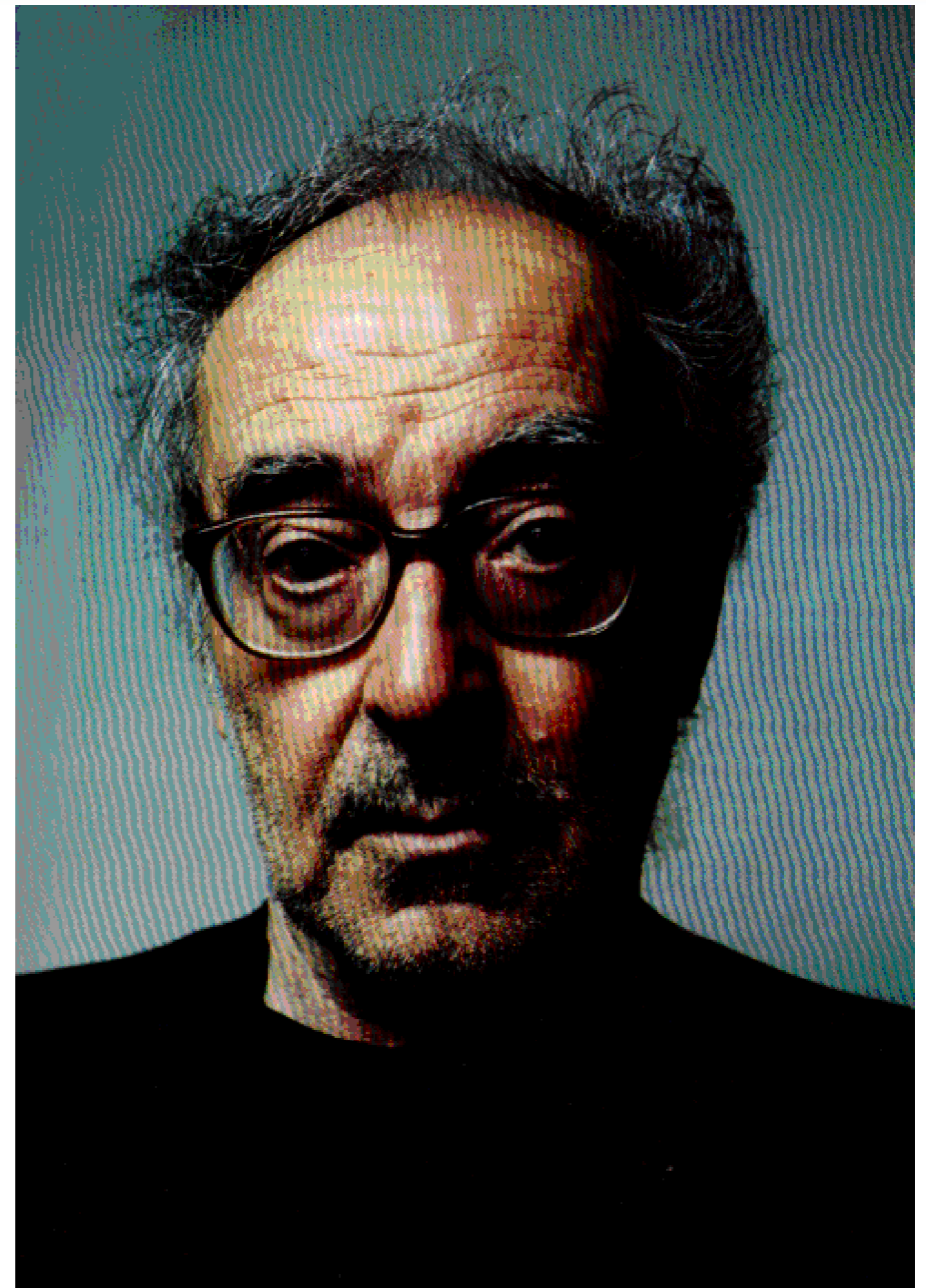
In *Mala Educacion*, four students of **Mediterranean Faculty of Visual Arts** - Jana Radonjić, Marija Stevović, Saša Raičević and Marija Bjelobrković - inspired by Walter Benjamin's postulates, analyse the French film *Diva*, thus offering multi-layered and idiosyncratic readings provoked by – one film.

In Memoriam remembers three women who, each in her own specific and unforgettable way, enriched film art, and who have, sadly, left us recently: Dubravka Vojvodić, Annie Girardot and Maria Schneider.

On a more positive note, *Shooting in Montenegro...* displays stills and location photographs of the Montenegrin films to be completed soon. This year represents the most prolific and productive year in the Montenegrin film industry for many decades, which might signal a *recovery* from a dormant, transitionally ailing film phase (*degree zero?*) and a revitalizing shift – towards a possible *new Montenegrin film wave*. It still might be too early to refer to this phenomenon as a *film boom* or a reawakening of film art in Montenegro – let the audiences decide upon film screenings.

If *Camera Lucida* can be imagined as a rich mansion with numerous rooms, we hope that the readers will open the door of each one and succeed in choosing at least one »own room«, in which they can enjoy textual *jouissance*.

Maja Bogojević



Svježa krv je novi val (1)



Jean-Luc Godard

Unutar *mise-en-scène*a Žan-Lik Godara narativne, poetičke i ideološke konvencije su bile iscrpno propitane, suptilno apsorbovane, rigidno odbacivane, samosvjesno transformisane, katarzično transcendirane: sam film je, konačno, u nužnom slijedu događaja, u konkluziji povijesnog razvoja, postao privilegovani, traženi objekt-uzrok koji sve pokreće i sve privodi sebi, u gravitaciji koju su podjednako stvorili i beskompromisna ljubav i isto tako beskompromisna sumnja. U šezdesetim, Godard je bio otjelotvorenje avangardnog, eksperimentalnog elana, one težnje u evropskoj intelektualnoj tradiciji koja je smatrala da se film mora izjednačiti sa ostalim umjetnostima, štoviše da u novom dobu on ima socijalnu prodornost koja polako postaje nedostupna za ostale, režiser koji je bio u stanju da iskustvo klasičnog američkog pripovjednog modela suštinski preoblikuje i na semiološkom i čisto vizuelnom nivou, kao i povlašteni autor koji nudi zahtjevanu

semantičku i emotivnu kompaktnost procesu u kojem kinematografska inskripcija – proces utiskivanja, razdvajanja, distribucije znakova – jeste jedina meritorna signatura: enuncijacija i kao upis, i kao opis, i kao potpis. Period između *À Bout de souffle* i *Week-end* – ta skoro nevjerovatna dijalektička uzlazna putanja, superiorni indeks vlastitih opsosija, metatekstualne hermeneutike i društvene opservacije – po kreativnosti još se jedino može porediti sa Hoksom između *Bringing Up Baby* i *The Big Sleep* i Hičkokom između *Vertigo* i *Marnie*: remek-djela su se nizala jedno za drugim, kvalitativni kontinuitet je bio impresivan, stepen idejne zaokruženosti fascinantna.

Godardova estetska kompleksnost bez presedana posljedica je neočekivanih iskliznuća i digresija, umetnutih eseja i razmještanja, hitrine zamisli i rigorozne analize, smjelosti dosjetke i funkcionalnosti kontekstualizacije. Te osobine kod režisera nisu posljedica popuštanja kon-

centracije ili stilističke nestrpljivosti, već upravo poseban način diskurzivne kontrole kojom se stvara autentična autorova taksonomija, jedna mapa koja sabira heterogene elemente, jedno pismo koje objedinjava različite impulse, tendencije i imaginacije. Ono što na kraju dobijamo nije standardno shvaćena konkluzija, nije odgovor koji bi pomirio raznolikost uloženog materijala. Godardovi filmovi se ne mogu prepričati, ne mogu se svesti na zaplet, fabulu ili svjetonazor: njihova poruka su sami ti filmovi: diskurs koji nikako drugačije nije mogao biti *iskazan*. Pošto je već u *Le Petit soldat* rekao da je za njega film 'istina 24 slike u sekundi', jasno je da režiser naglašeno koristi meta-metode predstavljanja, stvari nisu i ne mogu biti transparentne: da bismo doprli do njih moramo se koristiti unaprijeđenim, pluralnim procedurama (re)prezentacije.

Politički prelom sa kraja šezdesetih ujedno je bio i epistemološki: moment radikalizacije je uslijedio onda kada je referencijalnost ipak više bila okrenuta spolja. Nakon direktne konfrontacije sa političkom problematikom – taktike agresije i povlačenja, probuđenih nadanja u bolju ekspresivnost i još snažnije rezignacije – ostala je ta nedodirljiva Godardova elitistička pozicija, retorika koja nadmašuje predispozicije tipiziranog dijaloga i ponovo se oblikuje unutar jezičkog zaokreta unutra: ka istoriji koja je specifična osmatračnica, fokus drugačijeg aranžiranja, ali i introspekcije. Uostalom, u korjenu autorove poetike i stoji poigravanje sa filmskom formom, stalna potreba da se narativna struktura mijenja i obnavlja, da se dobijeni proizvod smjesti unutar šire istorijske perspektive eda bi se naglasio njegov polemički ali i duboko poštivalački odnos prema tradiciji. *Histoire(s) du cinéma* po mnogo čemu je vrhunac i konkretizacija tog napora, esejistička razrada režiserovog stava prema istoriji, tačnije, istorijama filma, mnoštva povijesti koje djeluju nezavisno, paralelno, ali koje se i prepliću, međusobno opravdavaju i potkopaju. Istorija filma, po Godardu, ne smije da bude jednosmjerno pripovjedanje organizovano po hronološkom principu koje bi pružilo iluziju kontinuiteta i napretka: to područje nije polje rekonstrukcije, već intervencije, drugačijeg slaganja kockica, pronalaženja drugačijeg načina orkestracije razbacanih tema, motiva i slika, stvaranje poboljšane karte korespondencija i mimoilaženja koje određuju dinamiku filmske estetike. Nema progressa u tom toku, nema identifikovanje jednog telosa koji bi pokretao filmski izraz, već je sve podređeno prisjećanju i kreaciji, ustanovljavanju suštinskih paralela, dijalogu koji se neprestano odvija, otkrivanju kako razbacani fragmenti oblikuju (ne)očekivane relacije.

Ako želimo da prizovemo prošlost, ako, štoviše, još i hoćemo da je iznova komponujemo, selektiramo, vrednujemo (ili uđemo na još skliskiji teren prevrednovanja), suočavamo se prvobitno sa metapoetičkom ili metaistorijskom problematikom. Godard u *Histoire(s) du cinéma* nas podsjeća da je istorija esencijalno (jedna od brojnih) storija: ono što se desilo, ono što je nasljeđe, ne može biti odvojeno od forme u kojoj je ta prošlost izgovorena ili se upravo sada izgovara. Istorija je uvijek već jedna vrsta naracije: povijest je priča sa naročitom metaforičko-metonijskom konstelacijom. Stoga je za Godarda čin pripovjedanja tek stogodišnje istorije jednog medija neraskidivo vezan za proučavanje i iskušavanje samih uslova unutar kojih se

to pripovjedanje odvija. Režiserov prosede se sastoji u diskurzivnom ulančavanju označitelja koji su tradirani, u intrigantnom raspoređivanju znakovitih fragmenata koji kreiraju gustu semantičku mrežu slike i zvuka, 'opšte' istorije i pojedinačne opservacije, različitih nivoa kako se povijest i kako se subjekt impregniraju u tekst umjetnosti.

À Bout de souffle



(Do posljednjeg daha, 1959);
Jean-Paul Belmondo,
Jean Seberg,
Daniel Boulanger

Iako je na fabularnom nivou (priču je napisao Trifo) režiserov debi bio prilično konvencionalan u miksu gangsterskog i ljubavnog zapleta, kada je filmska forma u pitanju *À Bout de souffle* je označio, u ime francuskog nouvelle vaguea, ulazak kinematografije u novu fazu vlastitog razvoja. S jedne strane, Godard je inkorporirao veliki broj referenci na ostvarenja Starog Holivuda, posebno na Hokska, a s druge pripovjedanje je realizovano uz pomoć razlikujuće sintaktičke organizacije, i na nivou montaže (*jump cut*), i u tretmanu kamere koja je izlaskom na ulicu, u handheld maniru (tu ne treba prenebregnuti ni doprinos direktora fotografije, Raula Kutara), dala filmskoj slici svježju realističnost i upečatljivost. Postmoderno doba: važnost *À Bout de souffle* ogleda se u činjenici da je njime precizno dijagnosticirano da su filmska povijest i tradicija toliko narasli da su postali obavezujući za film-mejkera – reditelj više sebi ne može da dopustiti da kreira imaginarni svijet a da nije svjestan onoga što mu prethodi. Štoviše, bilost, da upotrebimo Hajdegerov termin, postaje krucijalni faktor svake savremene kinematografije, njegova poetička baza: autorska supstancijalnost moguća je ne insistiranjem na 'originalnosti', već omažima, eksploatacijom i manipulacijom tradiranog materijala, ukorjenjivanjem u širu tekstualnu mrežu, a sve to baš da bi se stiglo do tražene autentičnosti i prepoznatljivosti.





Le Petit soldat
(Mali vojnik, 1960);
Anna Karina, Michel Subor,
Henri-Jacques Huet

Kada se sagleda retrospektivno, dakle u odnosu na režiserov militantno politički period 1967 – 1972, **Le Petit soldat** istovremeno izgleda i naivno dobronamjeren u želji da eskalaciju nasilja u Francuskoj oko alžirskog problema što prije tematizuje kako bi Godar za sebe obezbjeđio ne samo inovacijski impakt iz **À Bout de souffle** već i ideološku aktuelnost, ali i osvježavajuće 'nefokusiran', budući da su elementi žanra (a preko njega i američka influenza) još uvijek presudni sastojak autorove igre: retorika se još nije stvrdnula, film i dalje ima – čak iako se ona prevashodno obznanjuje u scenama mučenja – prednost nad realnošću. Nigdje to nije očiglednije nego u sekvenci u kojoj Bruno (Subor) fotografiše Veroniku (Karina), što u režiserovoj inscenaciji nije samo metapoetička, već i autobiografska procedura koja reflektuje upravo Godarovu ikoničku fascinaciju Karinom: tu je detektovan i uobličen romantičarski kompleks čija će razrada – dijageze koje neminovno postaju otjelotvorenje katkad tragičnog, katkad srećnog raspleta – zaokupirati autorovu pažnju i u narednim filmovima, sa ili bez glumice, prije nego konačno dođe do umora, razočaranja i razdvajanja puteva.



Une femme est une femme
(Žena je žena, 1961);
Anna Karina, Jean-Claude
Brialy, Jean-Paul Belmondo

Godarova posveta holivudskim mjuziklima, u okvirima njegovih već etabliranih diskurzivnih strategija, sve je samo ne tipizirani žanrovski projekt, ali ipak posjeduje relaksiran ton koji se ne može pretjerano često pronaći u režiserovom opusu. Sa arbitrarnim korištenjem muzičkih segmenata, Godar u **Une femme est une femme** može svom kompleksnom odnosu prema holivudskoj baštini da prida i određenu dozu veselog ludizma, mada to neće spriječiti notiranje seroznih implikacija.



Vivre sa vie
(Živjeti svoj život, 1962);
Anna Karina, Sady Rebbot,
André S. Labarthe

U svom najplodnijem periodu Godar nije bio samo režiser preokupiran klasičnom intelektualnom problematikom i metafilmskom eksplikacijom, već i autor koji je itekako precizno znao da profilise u svojim tekstovima i teksturama emocionalnu komponentu. Istina, sentiment je najvećma bio tek pozadinski prisutan, ali u barem dva svoja ostvarenja on je stavio poentirajući akcenat i na emotivnu dimenziju, i nije čudo što su **À Bout de souffle** i **Vivre sa vie** dva njegova najpristupačnija filma. No, dok je **À Bout de souffle** bio melodramskog karaktera, dotle je **Vivre sa vie** koncipiran kao prvo otvorenije režiserovo suočavanje sa kapitalističkim uređenjem, što je tema koja će postati opsesivna konstanta. Da bi pojačao svoju društvenu kritiku, za naslovnu junakinju filma Godar uzima prostitutku Nanu (Karina), dakako sa jasnom aluzijom na Zolu, eda bi se represivna kupoprodajna relacija koja je – u sistemu sveopšte prostitucije što egzistencijalno ruiniira savremeni život – najznakovitija odlika destruktivne esencije Kapitala dovela do tražene transparentnosti (naravno, onoliko koliko je ova riječ uopšte primjenjiva glede autorove složene semantičke strukture). Upravo zbog spomenute konstelacije, režiser je sebi u **Vivre sa vie** mogao da 'dozvoli' da



Le Mépris
(Prezir, 1963);
Brigitte Bardot, Jack
Palance, Michel Pic-
coli

Prva Godarova visokobudžetna produkcija ujedno je bila i posljednja: čak ni prisustvo golišave Bardo nije bilo dostatno da **Le Mépris** postane hit, i od tada nijedan producent sa njime nije htio nimalo da rizikuje. Napuštajući ekscenost *jump cuta* zarad dugih, elegantnih kadrova, Godarov *mise-en-scène* u **Le Mépris** je na vrhuncu snage, što obezbjeđuje da najskuplji režiserov film ujedno bude i njegovo najlirskije, ali i najironičnije ostvarenje. Skrupulozno istraživanje degradacije bračnog para (Bardo, Piccoli) ukršteno je sa pričom o snimanju internacionalnog blok-bastera po Homerovoj **Odiseji** u režiji Frica Langa (koji igra samog sebe), a po direktivama gramzivog američkog producenta (Palans): naravno, u blizini filma se Godar najbolje osjeća, i sa takvom logističkom podrškom **Le Mépris** potvrđuje autorovu predisponiranost da različite vizuelne i pripovjedne interese uporedno i preplićuće elaborira. Zbog toga i njegovi filmovi uvijek funkcionišu na više ravni, zbog toga je njegova sinteza tako jedinstvena.



u 'hladnom' retoričkom okviru (koji prirodno metamorfozira u esej) dosegne istinsku tragičku intonaciju. No, ta tragika nije vezana samo za evidenciju propalog života, već je potcrtna baš filmskim citatom: najdirljiviji moment u **Vivre sa vie** je onaj kada Nana odlazi u bioskop da bi gledala Drajerov klasik **La Passion de Jeanne d'Arc**. U toj kratkoj kristalizaciji, Nana će moći da se katarzično identifikuje sa sveticom: ali, sa suzama u očima, ona neće anticipirati spasenje, već svoju smrt.



Les Carabiniers
(Karabinjeri,
1963);
Patrice Moullet,
Marino Masé,
Geneviève Galéa

Les Carabiniers je, uz **Week-end**, najduhovitiji Godarov film, briljantna destrukcija 'plemenitih' motiva koji stoje iza pokretanja i vođenja rata, prodorna humorna analiza čiji se cilj ne iscrpljuje u plakatnom pacifizmu. Režiser je u stanju da svakodnevicu i užase vojnika koji su namamljeni bezočnim lažima a onda otposlani na front pretvori u efektne komične epizode koje nadilaze, u značenjskoj pregnantnosti, satiričnu intenciju i time 'prihvatljivu' kritiku besmislenosti rata: nije dovoljno samo ukazati na nužnost apsurdističkih konkluzija, mora se – čak iako se, pri tom, očituju simpatije za neke likove – insistirati na poziciji podsmijeha. U tome se i ogleda radikalnost **Les Carabiniers**, pa i glede kasnijih Godarovih projekata koji će ići u pravcu otvorene demistifikacije uloge kapitalizma u dezorijentaciji i rastakanju modernog svijeta: takva vizura antropološkog cinizma, za režisera, jeste privilegovana osmatračnica za ocjenjivanje ljudskog stanja.





Bande à part
(Neobična
banda, 1964);
Anna Karina,
Claude Brasseur,
Danièle Girard

Napravljen nakon što je Karina i treći put pokušala samoubistvo, kada su njeno lice i figura bili isuviše krhki i ranjivi za dotadašnju režiserovu aporičnu glamurizaciju glumice čija je slika neprestano bila na granici između imaginarnog i realnog, **Bande à part** je, u najvećem lišen unutrašnjih dubioza koje su opterećivali Godara, 'minoran' film u najpozitivnijem značenju te riječi. Režiser je raspoložen da se poigrava sa 'palp' standardima, čak spreman i da hepi end ne optereti pretjeranim cinizmom.



Une femme mariée
(Udata žena, 1964);
Bernard Noël, Macha Méril, Philippe Leroy

Kako je navedeno u podnaslovu, **Une femme mariée** nije 'klasičan', nego 'fragmenti filma'. Fragmentizacija je za Godara ovdje osnovni stilistički trop, način skupljanja i prezentovanja materijala, sredstvo putem kojeg mise-en-scène istovremeno biva najčistiji kinematografski mehanizam i sociološko-ideološka alatka za 'devastiranje' savremenog kapitalističkog društva. Dakako, režiser prije svega fragmentiše vlastiti narativ sa nemalim melodramskim potencijalom o Šarlot (Meril) koja ne zna da li je ostala trudna sa svojim mužem Pjerom (Leroj) ili sa ljubavnikom Roberom (Noël): **Une femme mariée** je kolekcija epizoda, skica, invokacija, prizora, koji su povezani autorovom preokupacijom da oslika položaj žene – sa (ne)mogućnošću njenog autonomnog agensa – u novom konzumerskom dobu, a sve to u relaciji spram braka i preljube. U gradirajućem slijedu, fragmentizacija narativa nužno vodi ka vizuelnoj fragmentizaciji tijela (ljubavnika, ali posebno žene), što s jedne strane podrazumijeva dodatno 'mrvljenje' dekupaža, a s druge dominaciju (često dezorjentišućih) krupnih planova. Sam početak filma, u

tom pogledu, jeste refokusiranje ili redescripcija famoznog početka **Le Mépris**. U sceni koja mu je bila nametnuta od strane producenta sa imperativom da se konačno glavna zvijezda prikaže obnažena, Godar u dugom kadru (sa povremenim i nemotivisanim upadanjem različitih kolornih filtera) prelazi preko gole Bardo, dok ona sama – kao u nekoj vrsti verbalnog *close-upa* – Pikoliju 'specifikuje' vlastito tijelo, nabraja njegove djelove. U **Une femme mariée**, pak, enuncijacija je piktoralna, ono što je ranije bilo izgovoreno sada je inscenirano: krupni kadrovi Šarlotinog (i ponekad Roberovog) tijela u različitim pozicijama, prirodnim i 'vještačkim'. Ali, ovdje se ne radi o erotskoj fetišizaciji, o eksploataciji feminine forme, o metonimijskom lididnom investiranju tako karakterističnom za kompulzivne stiliste (najprije, za Hičkoka): Godar principijelno insistira na distancirajućem efektu takve ikonografije, jer ona uvijek kao da je 'alijenirana' od šire perspektive, od neke pretpostavljene cjeline. Za Godara ni krupni plan ne može da bude 'čitak': on zapravo posjeduje jednu dodatu vrijednost, jedan semantički višak.



Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution
(Alfavi: čudna avantura Lemija Košna, 1965);
Eddie Constantine,
Anna Karina,
Akim Tamiroff

Možda bolje nego bilo koji drugi film iz njegove prve i nesumnjivo najkreativnije (zapravo: i najrevolucionarnije) faze, **Alphaville** upućuje na fundamentalnu 'diskrepancu' koja je osigurala neponovljivu dinamičnost režiserovog rukopisa, mobilnost autorske inskripcije, dalekosežnost jednog *mise-en-scènea* što je, ne samo u svom globalnom estetskom učinku nego i u pojedinačnim detaljima, urgentno odgovarao na zahtjeve kinematografije onda kada je ona došla do trenutka kad više nije mogla svoju povijest posmatrati eksterno, puko 'arhivarski'. Naime, Godar je poduzeo skoro sve da fabulu u svojim ranim filmovima demontira, da je izdijeli, na drugačiji način isparceliše i akcentuje tako da je ona pripovjedno bila rascjepkana, diskontinuirana, dislocirana, ali je svejedno zadržavao njenu privlačnost, njene tragove koji su bili privedeni u semiotički izuzetno gustu mrežu, njenu 'prepoznatljivost': formalna inovativnost je bila nesuzdržana, ali su ipak u tom dekonstruktivističkom pokretu neki reperi ostajali netaknuti. 'Diskrepanca' je indikovala promišljenu strategiju razdvajanja kao bazu za novu sintezu: **Alphaville** nudi tek redukovani i već tada repetitivni zaplet o tehnološkom progresu koji će suspendovati ljudske emocije, ali baš kao što je Godar bez ikakvih specijalnih efekata od savremenog Pariza napravio distopijski grad budućnosti, tako je on i oneobičenom kombinacijom naučne fantastike, krimića i film noira uspio da ultimativno profiliraš supstancijalnu ljubavnu priču.



Pierrot le fou
(Ludi Pjero, 1965);
Jean-Paul Belmondo,
Anna Karina, Graziella Galvani

Na kraju **Alphaville** Karina će naučiti da izgovori riječi 'Ja te volim' i da shvati njihov smisao. No, to nije mogao biti i definitivni zaključak, konačno odredište glavne trajektorije koja je prolazila kroz autorov opus: Godar će sve više uviđati kontradikcije, nespojivost destinacija, i optimizam iz **Alphaville** će se – skoro pa u instinktivnoj reakciji – u **Pierrot le fou** transformisati najprije u anarhističku, pa 'logično' i u nihilističku viziju. Romantizam nije samo destruktivan, on je i lažan (njegova fantazmatska priroda nije ipak mogla biti nezabilježena: u **Pierrot le fou** Karina je najljepše slikana od svih filmova gdje je glumila, kao objekt koji je već izgubljen). Ali, Godar ide i dalje: upravo nakon što je odbjegli par u road movie maniru stigao do mjesta koje izgleda kao rajsko utočište, počinju nespornosti i udaljavanje. Raj nije finalna eshatološka adresa i ono što slijedi jeste dvostruka smrt. I naredni film **Masculin Féminin** (**Muško – Žensko**, 1966) će potvrditi – opet kroz smrt glavnog protagoniste – da su za Godara rodni odnosi zapali u čorsokak: energija koja je umnogome određivala režiserove prosedee, sada se iscrpljivala u filmografskom 'šlajfovanju'.



Deux ou trois choses que je sais d'elle
(Dvije ili tri stvari koje znam o njoj, 1967);
Joseph Gehrard, Marina Vlady,
Anny Duperey

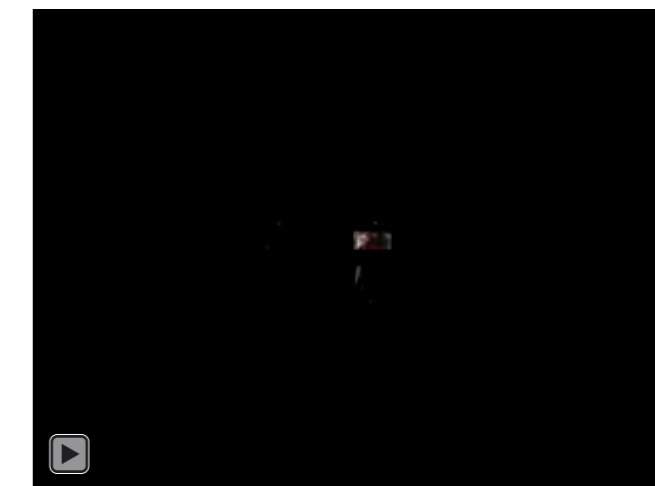
Da li je nemogućnost pričanja priče, pa čak i 'polovne', ekscentrične i netransparentne, nužno vodila političkoj konverziji kao nekoj vrsti izlaza za slučaj nužde ili je politička hipertrofija samo osnažila uvid o traumatskoj blokadi i 'naturalizovala' neophodnost napuštanja kinematografije ne samo kao stilia i *mise-en-scènea*, nego i kao modusa proizvodnje, kao institucije? Režiserov prelaz će se ipak desiti kroz još nekoliko faza koje će se sve drastičnije mijenjati. Sa **Deux ou trois choses que je sais d'elle** – možda ponukan i disproporcijom između Karine i Vladi, kod koje je dezintegracija idealizovane slike došla prebrzo – Godar

napušta narativ kao vezivno tkivo u filmu i optira za brehtijanski distancirajuće opservacije. Tema prostitucije je u **Vivre sa vie** bila sentimentalno naglašena (bez obzira na podjelu na poglavlja, film je funkcionisao kao ubjedljiva fikcija), u **Deux ou trois choses que je sais d'elle** fokus se preokreće na njenu novu manifestaciju: ne više kao jedno od posljednjih sredstava za preživljavanje, već upravo kao krajnja ekspresija želje – u kapitalističkom sistemu – da se ostane po svaku cijenu u konzumerističkom društvu.



La Chinoise
(Kineskinja,
1967);
Anne Wiazemsky,
Jean-Pierre
Léaud,
Juliet Berto

Godarov ulazak na maoistički teren sa **La Chinoise** prije nego je i sam prihvatio maoistički kodeks posvjedočio je režiserovu odlučnost da se uključi u francusku uzavrelu političku scenu pred majsku eksploziju. Film sastavljen većinom od ideoloških deklamacija maoističke grupe koja zatvorena u stanu debatuje o političkim problemima prije nego će se opredjeliti za violentni čin ubijanja sovjetskog atašea za kulturu, još uvijek predstavlja Godara kao intelektualca koji ispituje ideje prije nego kao aktivistu koji maksime shvata zdravo za gotovo ili ih nedopustivo simplifikuje. Režiserov kasniji – na sreću, kratkotrajni – pad u zonu doslovnosti time je čudniji, jer je **La Chinoise** polivalentno djelo koje – iako većinom funkcioniše kroz političke monologe – posjeduje dijaloški duh: film je posljedica kontemplacije, ne primjene gotovih načehča. Najrigidnije ispoljavanje autorovog maoizma naći će se u dokumentarcu **Pravda** (Istina, 1969) u kojem su ne samo Amerikanci i Rusi optuženi za 'revizionizam', već i sami Česi i to baš u trenutku sovjetske okupacije: umjesto potencijalnog Roselinijevog prefinjenog didaktizma, Godar se do guše našao zaglavljnjen u primitivnom dogmatizmu.



Week-end
(*Vikend, 1967*);
Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon

Week-end je najdalje (: do same granice metafizike) dokle je došla u sedmoj umjetnosti ljevičarska imaginacija. Nikad prije i nikada poslije, marksizam nije dobio tako relaksirano, veselo, zajedljivo, promišljeno i dalekosežno uobličjenje. U **Week-end** – u svojevrsnoj kulminaciji režiserovih idiosinkratičnih metoda u šezdesetim – Godar nudi distopijski opis društva unutar koga je očekivana i zahtijevana varijanta političke revolucionarne intervencije već unaprijed kompromitovana, ali i opravdana nasiljem, jer: 'Užasi buržoazije mogu se prevazići samo još većim užasima'. Uhaćen u nužnu paradoksalnu situaciju, rastrgnut između neophodnosti da se zadrži estetska autonomija i želje da politički konkretnije djeluje, da probije membranu fikcionalne reprezentacije, režiser okončava film iskazom koji je sažetak autorske, ali i strukturne nemoći da razriješi gordijev čvor do kojeg je stigao. Apokaliptični ton koji se u dvadesetom vijeku širio literaturom, filozofijom i historijom, u filmu je prvi eksplicirao Godar sa **Week-end**, i to ne samo famoznim, završnim natpisom Kraj kinematografije, već i cjelokupnom ponuđenom i sprovedenom de(kon)strukcijom konzumerskog društva koje završava i skončava u violentnosti i kanibalizmu. (Nimalo slučajno, sa jednim detaljem **Week-end** anticipira Huperov **The Texas Chain Saw Massacre**.) Ovakva postavka nije samo osnova za seroznu meditaciju, već i za režiserovu raskošnu ludističku orkestraciju u kojoj je sumorna analiza svijeta čijim pejzažom dominiraju spaljena i napuštena kola protkana anarhističkim i apsurdnim humorom. Istinski apokaliptični ton: duhovitost **Week-end** je ubitačna.

Vent d'est
(*Istočni vjetar, 1970*);

Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Cristiana Tullio-Altan, Glauber Rocha

Bez obzira na njegova brojna 'zastranjanja' kada je sa Žan-Pjer Goranom radio u okviru Dziga Vertov grupe, čak i u tom periodu filmovi Godara daju se razmatrati kao dio jedne nasilne dijalektike koja pokušava da izađe na kraj sa unutrašnjim protivrječnostima primjećeni u samom kinematografskom aparatu i njegovoj nesposobnosti da inscenira ono što bi prevazišlo buržoaski estetski kanon. Otud sve veće Godarovo nepovjerenje u razlikujuću moć filmske slike, u imaginarni prostor koji je njom stvoren (i koji principijelno 'falsifikuje' klasno antagonizirano društvo nuđenjem utješnih sinteza, utješnih 'šavova'), može biti protumačeno i režiserovim protestantskim porijeklom, odnosno radikalnim protestantskim ikonoklazmom koji je motivisan vjerom u riječ, u logocentričnu deskripciju svijeta. Tako u 'agitpropu' **Vent d'est** slika postaje statična, ona tek uopšteno 'ilustruje' ono što se 'odvija' na saundtraku – ta tendencija će, dakako, vrhuniti u dokumentarcu koji je i bukvalno realizovan kao nepokretna slika, **Letter to Jane (Pismo Džejn, 1972)** –, ekspresija je 'ravna' i približava se nultoj tački: negacija kinematografije je takva da u onom što preostaje gotovo i da nema što da se vidi. Zanimljivo je da se put oporavka (nesvjesno) elaborira u **Tout va bien (Sve je u redu, 1972)** koji se postulira kao ljubavni film, dok se konstrukcija para odvija baš u termi-

nima buržoaskog emocionalnog otuđenja, i to uz pomoć dvije velike (pa makar i ljevičarski orijentisane) zvijezde, Džejn Fonde i Iv Montana.

Sauve qui peut (la vie)
(*Bježi ko može, 1980*);
Nathalie Baye, Jacques Dutronc, Isabelle Huppert

Godarov dugoočekivani povratak velikom platnu sa **Sauve qui peut (le vie)** bio je i impulsivno katarzičan i konceptijski predeterminisan: lik koji se otkrivajuće zove Pol Godar (Dutronc) signalizuje autobiografsku komponentu, tačnije, ponovo uspostavljanje klasičnog ustrojstva autora kao (van)dijegetičkog agensa, rasprava oko muško-ženskih relacija još jednom je aktivirana (samo se kritički, da ne kažemo mizoginijski vizir sada pomjerio ka muškom dijelu), a tu je i motiv prostitucije koji je dobio svoju najdirektniju i najzuznemirujuću artikulaciju. No, još bitnije je da je Godar obnovio interes za bazične elemente filmske sintakse i njihovo novo montažno kontekstualizovanje: obnovljeno poigravanje sa kadrom (slou-moušn manipulacija koja naglašava teksturu slike), njegova ponovo pronađena piktoralna ljepota (naročito u tretmanu švajcarskog pejzaža).

Passion
(*Strast, 1982*);
Isabelle Huppert, Hanna Schygulla and Michel Piccoli

Oporavak autora u osamdesetim ostvaren je povratkom na metapoetički teren, a to znači – daleko od političke agitacije – njegovoj pravoj strasti. U **Passion** Godar prati pokušaje poljskog režisera (Radživilovic) da sineastički rekonstruiše djela Rembranta, Delakroa i Goje, čime se otvara pogodan prostor za studiozno usredsređivanje na pitanje (dis)proporcije fotografije (slike) i priče, kao osnovnih konstituenasa sedme umjetnosti. Ikonografsko i narativno: njihova relacija višedimenzionalno se kreće od kooperacije do promišljene kolizije.



'Je vous salue,
Marie'
(*Zdravo, Marijo!, 1985*);
Myriem Roussel,
Thierry Rode,
Juliette Binoche

Osavremenjavanje priče o bezgrešnom začecu Marije (Rusel) za Godara je ne toliko religiozna, koliko vrlo 'privatna' alegorija o odnosu autora (i njegove kamere) prema žuđenom ženskom tijelu koje je principijelno nedostupno, koje izmiče konzumaciji, koje je iz ovog ili onog razloga tabuizirano. U **Rasel** je režiser, nakon Karine i Vjazemski, našao glumicu koja je pobudila povećani vizuelni i emocionalni angažman, i '**Je vous salue, Marie**' – upravo u trenutku 'detabuizacije' i sekularnog ignorisanja religioznih zabrana – teži ambivalentnoj beatifikaciji: istovremeno erotičan i 'čedan', film kroz jukstapoziciju nagog ženskog tijela i neba dramatičuje i sukob i pomirenje, blasfemičnost

i pravovjernost, Godarovu karnalnu želju i metafizičku rezoluciju.



Histoire(s) du cinéma
(*Istorija/e filma, 1998*)

Pričati o istoriji, pripovjedati povijest, znači i pričati o sebi, znači pozicionirati sebe t(r)opološki unutar povijesne mape, znači pričati o vlastitim projekcijama, fantazmima, kajanju i opsesijama, redeskripcijama i razmještanjima: za razliku od drugih režisera koji su najbličnije uključeni u filmove onda kada razrađuju elemente iz autobiografskog praksisa, Godar je najsnažnije personalno involviran kada je najdiskurzivniji, kada operiše u metafilmskom regionu, kada se usredređuje na bazični proces enuncijacije. Posljednji segment **Histoire(s) du cinéma** – koji je posvećen sadašnjoj autorovoj partnerici An-Mari Mivil i njemu samom – počinje sa slikama Ane Karine i An Vjazemski, ranijih režiserovih supruga, a završava sa prilagođenom Borhesovom pjesmom o čovjeku koji je prolazeći kroz raj dobio potvrdu u vidu cvijeta da se to i desilo. 'Taj čovjek sam ja', kaže Godar, ali ovdje je obznanjen mnogostruki eho glasova i subjektiviteta, jer je već Borhesova pjesma citat već postojećeg citata. Zato **Histoire(s) du cinéma** briljantno funkcioniše i kao maltene apstraktna analiza kinematografskog aparata, ali i kao gotovo nostalgična rekapitulacija režiserovog višestrukog angažmana, pa čak i kao naglašeno emocionalna reakcija na očigledno važne repere u vlastitoj mitologiji, kao u izuzetnoj, sasvim 'konvencionalnoj' (zbog iznenadnog sentimentalnog intenziteta) epizodi kada Godar objašnjava bitnost italijanske kinematografije i njenu specifičnu interakciju između slike i riječi kolažom inserata iz poslijeratnih filmova Roselinija, Antonjonija i Felinija koje na saundtraku prati pjesma Rikarda Kočantea, **La nostra lingua italiana**, o slavi italijanskog jezika. Kao i mnoga druga autorova ostvarenja, i **Histoire(s) du cinéma** ostaje apartan, zaseban kosmos značenja, imaginacije i simboličke efikasnosti. Zapravo, on se može porediti samo sa jednim djelom slične semantičke snage i strukturne inventivnosti: sa Paundovim **Cantos**. Brojna referencijalna čvorišta, ista potreba da se istorija – kroz pažljivo odabrane fragmente – uključi u tekstualni mehanizam, 'epski' zahvat u kojima privilegovane lirske tačke još više dobijaju na značajnosti, vizija povijesti koja temporalne odjeljke tretira kao koincidirajuće, retorika koja je zavodljiva i aludirajuća: i za Paunda i za Godara, montaža je upravo to glavno sredstvo intervencije, superiorni način organizacije već postojećeg materijala koji izbjegava sve prečice i olakšavajuću transparentiju. Tako, oba djela uspijevaju da dodatno profiliraju i nadopune već artikulirano umjetničko iskustvo: pojačana kondenzacija i sinteza zasigurno narušava uobičajene recepcijske standarde – i Paundovo i Godarovo pismo je teško 'prohodno', 'nečitljivo', hermetičko –, ali zauzvrat obezbjeđuje neprevaziđeni stepen sublimacije.



Éloge de l'amour
(*Oda ljubavi, 2001*);
Bruno Putzulu, Cécile Camp, Jean Davy

Iako je tema filma data još u naslovu, ljubav je kao narativni činilac ili motiv prisutna tek na samom početku; kasnije, digresije preuzimaju primat, pa se doima da je autor više zainteresovan za rat na Kosovu, francuski pokret otpora ili plasiranje duhovitih anti-američkih dosjetki (posebno to važi za packe upućene, naravno, Holivudu), nego za svoj nominalni izbor. I zaista, ako izbjegnemo stereotipne melodramske okvire, što nam preostaje? Baš stoga Godar koristi zaobilazni jezik, jezik koji se odriče direktne ili pune referencijalnosti, izbjegava 'objašnjenje' koje bi publika mogla emocionalno da prihvati. Umjesto obrađene teme, dobija se mali katalog opservacija, traganja, zabilješki, socijalnih pabiraka, opisa globalnog stanja. I prije svega, upečatljivi kadrovi i izvanredan saundtrak u kome se miješaju neartikulirani zvuci, zvuci popularne i klasične muzike i zvuci iznenadne tišine: **Éloge de l'amour** je pjesma, uprkos tome što više skoro nema ničeg o čemu bi se moglo pjevati.

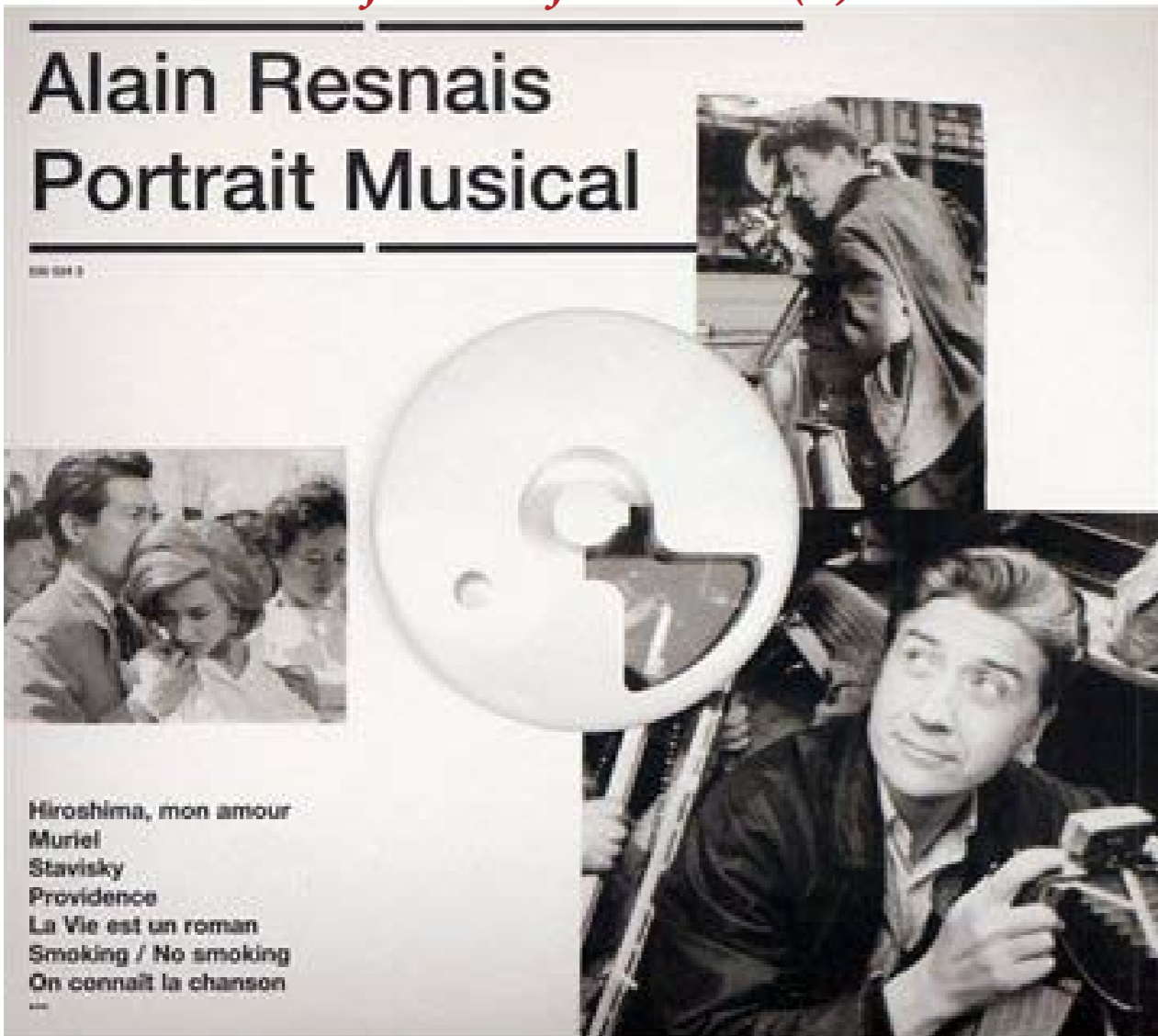


Film socialisme
(*Film socijalizam, 2010*);
Catherine Tanvier, Christian Sinniger,
Alain Badiou

Jednom kada se 'lišio' narativnih inklinacija, Godar je tražio alternativnu metodologiju da 'ukomponuje' vlastito slikovlje, da stilizaciju uzdigne do rebusa koji treba da iskuša komunikacijske domete i stvarao i gledaoca: režiserova djela su posjedovala intonaciju koja je lebdjela između eseja i lirike, a **Film socialisme** – podjelom na tri 'stava' – preuzima nešto i od simfonijskog ritma i progresije. A to znači i kvaliteta apstrakcije, koja je podjednako frustrirajuća i inspirativna, nadmoćna u svojoj samodostatnosti autora koji nikom ne mora da polaže račune, i prodorno perceptivna u filozofskoj deskripciji današnje Evrope, jednog 'plutajućeg' označitelja koji sve više konotira konfuziju. Da li režiser mora da obezbjedi nekakav zajednički okvir koji bi omogućio sporazumijevanje (žamor jezikâ, protok slikâ), ili baš suprotno on treba da denaturalizuje – kroz zvuk, kroz ikonografiju, ultimativno, kroz **mise-en-scène** – rekuperativne zgrade koje sprečavaju da se kriza sagleda u njenom punom obimu? Godar je u **Film socialisme** onkraj melodramske sentimentalnosti, onkraj užitka ciničke testamentarnosti.

Aleksandar Bečanović
crnogorski filmski kritičar, pisac, pjesnik, prevodilac, član crnogorske sekcije FIPRESCI-ja

Svježa krv je novi val (2)



Alain Resnais

Za Alana Renea, film je ekvivalentan memoriji: kinematografska forma ne samo da treba da prenese sjećanje, ona sama po sebi mora da bude to posebno sjećanje koje pripada i junacima ali i režiserovoj samosvijesti. Dramatizacija ovog procesa koji je po svom neposrednom karakteru filozofičan dobija naročiti intenzitet jer ga Rene povezuje sa traumom koju predstavlja ljubav, izgubljena onoliko koliko je izgubljeno i vrijeme. Takva konstelacija podrazumijeva otežanu potragu i specifičnu vrstu evokacije, odnosno filmske reprezentacije: ako je već (prva) ljubav upravo taj traumatski zjap i prekid, da li filmska forma treba da naznači put rekuperacije i pomirenja, ili – baš suprotno – mora upravo da iskaže sam taj rascjep, prelomni znak, momenat prvobitne decentracije? Za Renea, radi se o rezu koji se ne može, makar u modusu koji predlaže klasična kinematografija, olako prebroditi, nadomjestiti: otud u režiserovim filmovima nedostaje uobičajeni *suture*, pa se umjesto *zašivanja* obavlja prošivanje teksta. U takvom okviru, ljubav se opire cjelovitom i postepenom narativnom

razvijanju: njena priroda je eliptična, iskidana, disruptivna. Ma koliko se pokušavala rekonstruisati, uvijek postoji neki nesvodljivi manjak.

Pa, opet, Rene nastoji da svojim ostvarenjima ponudi koherentnost, da ih transformiše u mozaike u kojima je enigmatičnost prije spoljašnji efekt nego što je deklarirani cilj: ako zagonetka nema očiglednog rješenja, to je zbog toga što namjera i nije bila da se postavi zagonetka. Zato se kod režisera prilično lako može identifikovati traumatsko jezgro iz koga izrasta složen labirint, ali se sve njegove refleksije ne mogu pohvatiti. Te labirintske hodnike – najbolje oličene u hotelu iz *L'Année dernière à Marienbad* – ispunjava sjećanje: čin reminiscencije jeste organizacioni princip (on već u sebi ima postavljenu scenu), princip koji režiseru omogućava da spoji vlastiti sa svijetom njegovih likova. Sjećanje je (vizuelna, mentalna) konstrukcija – fragmenti što otpadaju i pojavljuju se po neuhvatljivoj logici – koja utemeljuje film, određuje mu ritam, nasilnost prekida i nadovezivanja, mjesta erupcije u dijegezi, taksonomiju i

hronologiju događaja i poenti.

I kao što ljubav zaprečava punu transparentnost u pripovjedanju, tako je i sjećanje djelimično suprotstavljeno narativnom rasplitanju, jer je ono dijalektički povezano sa zaboravom, nadogradnjom, falsifikovanjem, idealizovanjem, svim onim što se opire realističkom prikazivanju. I k tome, sjećanje nema kontinuiteta (praznine i potiskivanja), nema utvrđenu stazu koja bi vodila od tačke X do tačke A (*L'Année dernière à Marienbad*). Tok vremena je tok svijesti, ali ne i narativni tok, makar ne u 'normalnom' smislu. Takva dramaturgija bi bila samo intelektualna da istovremeno struktura Reneovih filmova nije izuzetno senzibilizirana (za notiranje suptilnih psiholoških preliva kod njegovih junaka), kao što je i iznenađujuće senzibilna. Sjećanje i osjećaj stoje u najbližem susjedstvu: jezički, zvukovno, semantički. I to je osnova na kojoj autorova ostvarenja iz prvog njegovog perioda funkcionišu kao idiosinkratične melodrame: uvodni kadrovi u *Hiroshima, mon amour* donose u close-upu ruke ljubavnika, ali od tada će taktinost biti zamijenjena imaginacijom.

Kada je sa Providence Reneov *mise-en-scène* pre-rastao iz instrumenta za destilovanje memorije u mehanizam koji opisuje sam nastanak umjetničkog djela, da li je režiserov koncept bio gradacijski doveden do svoje krajnje konsekvence? Da li je nužno bilo oslanjanje, ili pad u trivijalne modele pripovjedanja? Da li je arhaizam morao biti prihvaćen sa punom odgovornošću: ostati van vremena po svaku cijenu? *Mon oncle d'Amérique* (*Moj ujak iz Amerike*, 1980) je bila sociološka, gotovo naučnički skrupulozna studija o ljudskom ponašanju, *Mélo* (*Limunada*, 1986) regresiranje na teatarske konvencije, dok se sa *On connaît la chanson* (*Uvijek ista pjesma*, 1997) i *Pas sur la bouche* (*Ne na usnama*, 2003) Rene čak prihvatio mjuzikl obrazaca. Ali kada bi se opet vratila na scenu frustrirajuća ljubav – kao u odličnom *L'Amour à mort* (*Ljubav na smrt*, 1984) – formalne i ontološke granice bi ponovo bile uznemirene.

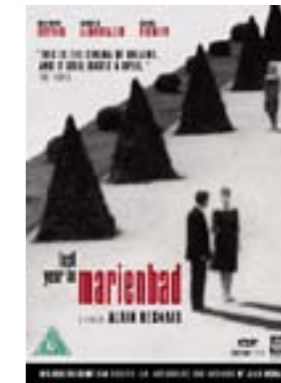


Hiroshima, mon amour (*Hirošima, ljubavi moja*, 1959); scenario Marguerite Duras, Emmanuelle Riva, Eiji Okada and Stella Dassas

Scenario Margaret Duras za *Hiroshima, mon amour* je previše elokventan (što će reći da varira između poetizovanog i melodramatičnog izraza) i ostavlja Reneu tek onoliko prostora ko-

liko je potrebno da bi se riječi adekvatno 'ilustrovale'. Ali, upravo u tome i leži moć režiserove vizije: u sposobnosti da se tekst – ma koliko bio fokusiran – na neočekivan, osvjetljavajući i prodoran način upravo dislocira, 'dezorijentiše' i preuredi. Ova Reneova intervencija važi kako na denotativnom (nivo emocija), tako i na konotativnom planu (nivo značenja): relativno jednostavni kauzalni lanac sentimenata (prepoznatljive teme uskraćenosti i patnje, koje su još i naglašene njihovim utiskivanjem na pozadinu rata u Francuskoj i stradanja u Hirošimi), biva označiteljski prekinut kroz postupak u kojem filmska forma prije raskida nego osnažuje sistem asocijacija. Još od *Hi-*

roshima, mon amour, za režisera proces enuncijacije nije organizovan uz pomoć (klasičnih) narativnih zakonitosti, već je određen nekad melanholičnom, nekad histeričnom dinamikom sjećanja kod njegovih protagonista: spoljašnja stvarnost je profilisana – dakle, možda sublimisana, možda 'rasformirana' – unutrašnjošću misli.



L'Année dernière à Marienbad (*Prošle godine u Marijenbadu*, 1961); Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff

U ogromnom hotelu, u socijalnom okruženju koje nema skoro nikakvo mimetičko obilježje, X (Albertaci) ugleda A (Seyrig). X misli da su se njih dvoje prošle godine sreli u Frederiksburgu, ili je to bio Marijenbad ili Baden-Salza, nije siguran. Međutim, A ga se ne sjeća. X pokušava da prizove prošlost za A: oni su tada trebali da postanu par, ali je ona odustala u posljednjem trenutku. Onda su se dogovorili da se sretnu nakon godinu dana, eda bi vidjeli da li je njihova ljubav preživjela. Ovakav scenaristički 'zaplet' Alan Rob-Grijea, Rene je pretvorio – zanemarujući pripovjedne obaveze u stepenu bez presedana čak i za, po tom pitanju vrlo relaksirani, novi val – u raskošnu vizuelnu poemu u kojoj ne postoji ništa izvan *mise-en-scènea*, izvan geometrije ustanovljene pokretom kamere koja kreira – i reprezentacijski, i vlastitom arabesknjošću – impresivnu labirintsku arhitekturu. Nije li to pravi smještaj ljubavi, posebno zato što u jednom takvom dizajnu želja kod protagonista mora biti relativizovana, erotski barokno razmještena? Stilistička hipertrofija izvanredno se uklapa – što je vidljivo još u odbijanju, na nivou imena, identifikovanja junaka – u Reneovu intenciju da svoj film učini potpuno apstraktnom studijom o statusu emocija u temporalnom protoku: *L'Année dernière à Marienbad* je mogao i da se zove, da parafraziramo naslov najveće filozofske knjige XX vijeka, *Ljubav i vrijeme*. Meditativna intonacija režiserovog filma pojačana je tvrdnjom da je medijator između ljubavi i vremena – memorija, istovremeno i autentična i lažna, odraz platonovske anamneze i čiste fikcije.

Muriel, ou Le temps d'un retour (*Muriel, ili: Vrijeme povratka*, 1963); Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Nita Klein

Ako je *L'Année dernière à Marienbad* bio apstraktna rekonstrukcija koja kao da je htjela, makar u ekstremnom obliku, da predstavi ljubav bijelo na bijelom, onda *Muriel* stoji kao 'realistička' redefinicija ili reakcija na intelektualnu preciznost – ili 'bezdušnost' – prethodnog filma: apstrakcija se preliva u stvarnost jer se prati neumitni proces u kojem možda iskonstruisano, ali svakako pozitivno sjećanje prerasta tek u iluziju, u razočaranje. Ako je prepreku junacima u *Hiroshima, mon amour* predstavljala činjenica da nikada nisu dijelili svoju (personalnu, nacionalnu, tragičku) prošlost, onda *Muriel* pokazuje kako se manjak ne može suspendovati, kako komunikacija promašuje čak i kada postoje određene zajedničke tačke. Kompleksna Reneova retorika ostaje na snazi u *Muriel* iako su reperi familijarniji

– prije svega zbog prisustva politike, sa kulminacijom u narednom film **La Guerre est finie** – što prilično razgovjetnu priču o nepodudarnosti slika koje su dvoje bivših ljubavnika imali jedno o drugom odvodi u prostore gotovo fantazmagorične eksplikacije, oneobičenosti koja metafizici prilazi upravo sa suprotne strane nego je to urađeno u **L'Année dernière à Marienbad**.



La Guerre est finie
(*Rat je završen*, 1966);
Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold

La Guerre est finie jeste Reneovo pomjeranje ka komercijalnijem pristupu, mada i dalje ostaju u centru pažnje strukturne preokupacije. Ono što je film ipak prevashodno 'konvencionalizovalo' bilo je uvođenje

politike, 'realističke' teme koja je režiserove netipične narativne procedure ipak učinila čitljivijim: bez obzira na razne vrste poigravanja jasnije su se nazirali obrisi priče, 'poruka' se sada mnogo lakše 'hvatala', nekadašnja autorova ezoterična skriptura mogla se, štoviše, tumačiti i kao angažovana, u čemu se dao vidjeti i povratak na aktivizam iz **Nuit et brouillard** (*Noć i magla*, 1955). Otud, ima li u Reneovom stilu u **La Guerre est finie** neki anksiozni 'tik', poetička disrupcija koja ukazuje na režiserovu nelagodu u trenutku 'komodifikacije'? Najindikativniji dio filma nalazi se u dvije ljubavne scene koje su estetizovane do nivoa koji nema potporu niti u pripovjednom, niti u smislu otkrivanja nekog dodatnog motiva kod junaka: u tom iznenadnom i arbitrarnom lirskom tonu, novoj apstraktizaciji prizora, možda treba vidjeti režiserovu reakciju na trenutak kada njegov modernistički prosedeo biva narativno 'ukroćen'.



Je t'aime, je t'aime
(*Volim te, volim te*, 1967);
Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac

Reneov žanrovski 'iskorak' okončava fascinantni niz sjajnih francuskih SF ostvarenja koji kao da je došao niotkuda: **La Jetée**, **Alphaville**, **Fahrenheit 451**, **Je t'aime, je t'aime**. Za svu četvoricu režisera 'naučno-fantastični' milje je bio prilika za minuciozno nadograđivanje vlastitih autorskih preokupacija, ali dok Marker, Godar i Trifo teže daljem produbljivanju njihovih opsesivnih motiva, Rene skoro stereotipnu SF postavku – glavnog junaka naučnici šalju u prošlost uz pomoć specijalne mašine – pretvara u kongenijalnu alegoriju o samoj njegovoj stvaralačkoj metodologiji. Lebdeći između prošlosti i smrti, junak (Riš) jedinu aktuelizaciju može da postigne kroz sjećanje koje je markirano krivicom (zato za njega i ne može biti budućnosti). Povratak unazad je put

repeticije, redudancije, ali i halucinatornih rima i udvajanja (volim te, volim te): to je i način na koji Rene obogaćuje teksturu svojih filmova.

Stavisky...
(*Staviski...*, 1974);
Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer, François Périer

Iako je usporedba između prevaranta Staviskog (Belmondo) i Trockog (Iv Peno) koji privremeno dobija egzil u Francuskoj u najboljem slučaju tek nategnuta i bez prevelikog uticaja na ojačavanje semantičke konstrukcije filma, ipak u drugom smislu Rene uspjeva da znakovito portretirše jedno doba, u njegovoj kulturnoj, pa i političkoj dimenziji. **Stavisky...** hoće da bude rekonstrukcija tridesetih godina u Trećoj Republici, posljednjeg perioda koji je još imao iluziju da se ne približava evropska katastrofa i koji je mogao da tolerirše frivolnosti. To ne znači, međutim, da film istovremeno nije obilježen prisustvom smrti, u bjelini fotografije, u ambijentu koji samo što se nije pretvorio u tragičku pozornicu, u sudbini junaka koja se neumitno približava: Rene je realizovao **Stavisky...** kao evokaciju epohe, koja se priziva i sa nostalgijom i sa strahom i brigom.



Providence
(*Proviđenje*, 1977);
Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud

Providence će – ma koliko autor još napravio filmova – ostati ključno Reneovo ostvarenje, u smislu da je režiserov stilistički arsenal ovdje našao svoje ultimativno referencijalno uporište: na kraju, umjetnost se okreće samoj umjetnosti, deskripcija se

uzdiže na metaestetski nivo i počinje da bilježi prevashodno vlastito nastajanje, iskazuje samu proceduru iskazivanja. Reneova posvećenost istraživanju prepleta vremena i sjećanja gdje se te dvije komponente mogu razumijevati baš tako što se čitaju jedna iz druge (vrijeme se otkriva u sjećanju, sjećanje se manifestuje u vremenu, što u obje varijante znači da istina i fikcija moraju biti ukrštene), u **Providence** je konačno interiorizovana, dakle esencijalno supstituisana: ono što sada možemo da pratimo jeste misao na djelu. Jer, scene u **Providence** su zapravo kreacija starog pisca na samrti (Gilguld) koji – projektujući u njih vlastite anksioznosti, frejdističke zamjene i konkretizacije, ironične i mizantropske opservacije – tako iznova ispisuje istoriju svoje porodice. Kada se u epilogu filma vidi da starčeva fikcija ima malo ili nimalo veze sa stvarnošću, to nije izvedeno da bi se potcrtala disproporcija između realnosti i pisma, već da bi se još jedanput pokazala važnost, indikativnost i dalekosežnost filmske inskripcije, možda naprije onda kada simbolički sloj sadržaja rekonstruiše ono što je navodno izgubljeno u mimetičkoj 'neautentičnosti'.

Aleksandar Bečanović
crnogorski filmski kritičar, pisac, pjesnik, prevodilac, član crnogorske sekcije FIPRESCI-ja

Svježa krv je novi val (3)



Jacques Rivette

Posebno rani filmovi Žaka Riveta obilježeni su promišljeno kontradiktornim poetičkim vektorima koji su toliko 'deformisali' *mise-en-scène* da je to promovisalo ovog režisera kao najvećeg eksperimentatora unutar *novog vala*. U neraskidivoj koincidenciji i opoziciji: nemoguće je više (tečno, kontinuirano) pripovjedati, pa opet priče se moraju pričati. Zato Rivet istovremeno i odbija i čezne za naracijom koja bi precizno oblikovala 'poruku': zastoj u pripovjedanju je očit, potrebno je mnogo više vremena kako bi se ono nekako finalizovalo (famosna dužina režiserovih filmova, koja je već dovoljan razlog da se ne može računati na mejnstrim recepciju), pa opet narativni mehanizam i dalje otkucava, dakako u mnogo sporijem ritmu. Blokada ionako samo podstiče želju, a fabula ne mora biti okončana i ne mora se insistirati na prečicama i utabanim stazama: važno je da u pokretu, da je aktivirana.

Na Rivetovu fasciniranost teorijama zavjere, pretekstom konspiracija, samom mogućnošću da postoji neko ili nešto što upravlja (mikro)svijetom i stalno ga drži u opasnosti i na ivici propasti, ne treba gledati kao na autorovu pesimističku deskripciju modernog društva sa neizbježnom političkom konotacijom. Zavjera je za režisera primarno narativni činilac, možda i posljednji adekvatni trop koji može događaje ulančavajuće da organizuje (zar za klasičnu nar-

ativnu proceduru nije neophodna vjera u konzistentnost i čitljivost našeg kosmosa). To da funkcioniše neka konspiracija je (imaginarna) žudnja za uređenošću svijeta koji koliko god da je prijeteći jeste u konačnici razumljiv: on se može shvatiti i otud nije haotičan. Konspiracije u Rivetovim filmovima su otud daleka uporišta smisla, širi okvir koji već nekako usmjerava pripovjedanje koje je na granici ili je već prešlo granicu neplauzabilnosti: zavjera jednostavno nudi fabularni *zplet*, semantičku tačku koja se možda hoće oduprijeti centrifugalnim silama.

Ali status tih uporišta ostaje ambivalentan: da li su oni obični autorski fantomi, stvarni izraz neurotičkog društva ili *MacGuffin* koji kombinuje Hičkoka i Langa bez dodatka saspensa? To zato jer Rivet insistira na naraciji a ne na narativu, na procesu a ne na gotovom proizvodu. Najslabiji režiserovi filmovi su oni koji se čvršće drže literarnog predloška, bez obzira na različitu metodologiju: akademska uštogljenost u **La Religieuse** (*Redovnica*, 1965) po Didrou nije ništa efikasnija nego naturalistička obrada Emili Bronte u **Hurlevent** (*Orkanski visovi*, 1985) ili postmodernistički 'relaksirano' vaskrsavanje piratskog žanra u **Noroît** (*Sjeverozapadni vjetar*, 1976), urađeno po **Osvetnikovoj tragediji**. (Ovaj problem je autor konačno eliminisao sa **Ne touchez pas la hache**.)

Rivet je, s druge strane, najprodorniji u onim ostvarenjima gdje se eksploatiše samo obećanje narativa, kada se visokomodernistički praksis ukršta sa 'niskožanrovskim' elementima: krimić u **Merry-Go-Round (Vrteška, 1981)**, triler u **Secret défense (Strogo povjerljivo, 1997)**, mjuzikl u **Haut bas fragile (Gore dolje lomljivo, 1995)**, romantična komedija u **Va soir? (Ko zna?, 2001)** i 'horor' sa duhovima u **Histoire de Marie et Julien (Priča o Mari i Žulijenu, 2003)**.

U tim filmovima, kao i onim koji su usredsređeni na sam umjetnički postupak (i njegovu filmsku primjenu), kao što su u pozorišnom ambijentu Paris nous appartient, **L'Amour fou, Out 1, Céline et Julie vont en bateau, L'Amour par terre (Prizemna ljubav, 1984)** i **La Bande des quatre (Četvoročlana grupa, 1989)**, a u slikarskom **La Belle noiseuse**, Rivet je potpuno rasterećen i njegova naracija se pretvara u niz znakovitih skokova, prećutkivanja, zaobilaznica, pauza, 'ispadanja' i vraćanja, uzimanja i davanja vremena: uz malu igru riječi, može se reći da je tada režiser u punoj formi. Onda čak i međusobno najudaljeniji filmovi – najkraći i najduži, 'najanahroniji' i najavangardniji – počinju višestruko da komuniciraju. **Ne touchez pas la hache** je adaptacija Balzakovog romana **La Duchesse de Langeais** koji je središnji dio spisateljjeve trilogije L'Histoire des treize koja je opet inspiracija za **Out 1**. Tako se čak i u oprečnim režiserovim projektima naziru tragovi ukrštanja i unutrašnjeg dijaloga: **Out 1** je improvizacijski ep u kome je glavna enigma posljedica kako 'netransparentnosti' zapleta, tako i režiserove nepragmatičke stilizacije koje ne mari za (van)dijegetička očekivanja, **Ne touchez pas la hache** se, pak, odlikuje kontemplativnom formalnom strogoćom koja bi priču da svede na njenu melodramsku esenciju, pa opet oba filma su refleksija Rivetove preokupacije teatarskim pravilima, to jest načinom kako teatarske strukture prožimaju i određuju 'realni' život.

Paris nous appartient (Pariz nam pripada, 1960);
Betty Schneider, Gianni Esposito, Françoise Prévost



S obzirom da je Rivet bio jedan od vodećih kritičara unutar Cahiers du cinéma kolektiva, nije slučajno što je njegov dugometražni prvijenac bio oblikovan kao svojevrсна prelogomena, markiranje opsessivnih tačaka oko kojih će kasnije biti

konzistentno razvijan njegov opus. **Paris nous appartient** je definisao jednu poetičku agendu, postavivši repere koji će referencijalno određivati domet autorskog istraživanja: ako probe za Šekspirovog **Perikla** služe kao široka metafora za unutrašnji proces pravljenja umjetničkog djela, onda zavjerenički 'zaplet' u filmu jeste režiserov anksiozno-mračni (ali i donekle utješni) način da se oslika spoljašnji svijet. Riveta interesuje da utvrdi ima li komunikacije između ova dva regiona, da li i u kojoj mjeri postoji podudaranje, da li se ova dva modusa semantičke artikulacije, odnosno raspoređivanja znakova u nekoj liniji, na nekoj granici dodiruju, da li se oni međusobno tangiraju. Zbog takve simbolne ekonomije, **Paris nous appartient** – kao i naredni režiserovi filmovi – otvara misteriju, postavlja

pitanja, ali sami odgovori na njih ostaju neuhvatljivi: možda je naš svijet suštinski strukturisan po zakonitostima noir trileru gdje svime iz pozadine upravlja neka moćna grupa, ali su iste takve šanse da je konspiracija smišljena da bi prikrla kako zapravo ne postoji ništa iza banalnosti egzistencije. Ultimativno, Rivetova intonacija je ona apatične paranoje.

L'Amour fou (Luda ljubav, 1969);
Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, André S. Labarthe

L'Amour fou je režiserova žestoka reakcija na vlastitu 'aberciju' u vidu **La Religieuse**, 'histerični' ispad u odnosu na prethodni film koji je bio realizovan u sterilnom, kompromisnom maniru. Otrgnuće od konvencija – to izuzetno upečatljivo svjedoči **L'Amour fou** nakon kojeg je, u logičnoj ekstenziji i dosljednoj ekspertizi, stigao i **Out 1** – podrazumijeva oslobađanje energije, podrazumijeva stvaranje ekscesa koji se više ne može kanalisati unutar standardizovanih prosedeaa. Forma presudno trpi udar te energije: otud njeno 'iskrivljenje' i 'produžavanje'. Ali, u novima okolnostima – i to je ono što **L'Amour fou** i tematski i stilski otjelotvoruje – ključno je: kako se ta forma uobličava, kako se ona može autorski artikulirati, koja signatura sada može da je drži na okupu, i kakav sve to ima realistički efekt, odnosno efekt u Realnom. Nadograđujući početni uvid iz **Paris nous appartient**, Rivet u **L'Amour fou** uzima teatarske probe Rasinove **Andromahe** kao scenu u kojoj se očituje nemogućnost Sebastijena (Kalfon) da kontroliše – kao režiser i glumac – i svoju vezu sa Kler (Ožije) i sam komad. Umjetnički i životni region su isprepleteni što vodi neurozi, estetskoj blokadi, destrukciji, ali i ludoj ljubavi, strastvenom rasapu.

Out 1 (1971);
Michèle Moretti, Hermine Karagheuz, Karen Puig

Ako je u **L'Amour fou** nova formalistička uslovljenost bila iskušana u njenoj emocionalnoj implikaciji, Rivetov magnum opus **Out 1** (dug dvanaest sati i četrdeset minuta) jeste prevashodno ostvarenje intelektualnog ludizma. **Out 1** je ekstatično prepuštanje performativnom ekscesu kako glumaca, tako i samog kinematografskog aparata: film neprestano proizvodi višak – znakova, gestova, epizoda, digresija, fabularnih rukavaca, likova – jer se vrti oko centralnog narativnog manjka. Za režisera eksces znači udvajanje, podvostručavanje, umnožavanje, proliferaciju: dok su u **L'Amour fou** probe bile snimane i filmskom i televizijskom kamerom (koje tako stalno podsjećaju – jedna iz simboličke, druga iz stvarnosne perspektive – da ono što pratimo jeste sama procedura), dotle u **Out 1** imamo dvije teatarske grupe koje uvježbavaju dva Eshilova teksta, **Okovanog Prometeja i Sedmoricu protiv Tebe**, dvoje protagonista (Leo, Berto) koji pokušavaju da dokuče zavjeru Trinaestorice, i mnoštvo pripovjednih tokova i ekskurzija koje mogu, ali i ne moraju da su međusobno uvezani. Sa takvim ustrojstvom u kome je previše prostora i vremena iskorišteno a da se ništa 'supstancijalno' nije dogodilo, da se ništa nije prikazalo i pokazalo što bi pomoglo razriješenju krucijalnog fabularnog čvora, **Out 1** se pretvara kako u

režiserovu, tako i u gledaočevu potragu za značenjem u jednom tekstu koji sav počiva na označiteljskom radu 'u prazno', na nezaustavljivom šifriranju koje ne pravi 'distinkciju' između važnog i trivijalnog (naracija nije ništa drugo do selektiranje i razdvajanje bitnog od nebitnog, zanimljivog od dosadnog).



Céline et Julie vont en bateau (Selin i Žuli se voze čamcem, 1974);
Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier

Metapoetička inklinacija Rivetovog opusa konačno je dobila svoju definiciju-sublamaciju u **Céline et Julie vont en bateau**, filmu u kojem režiser alegorijski predstavlja i dramatiizuje ono što je **Out 1** radikalno zaoštio u obilježavanju razlike između

klasičnog i (post)modernističkog teksta: naime, u drugom slučaju gledalac je pozvan da se snažnije i kreativnije upusti u semantičku izgradnju i konkretizaciju ponuđene dijageze. Istovremeno, režiser se odlučuje za korak koji će cjelokupnu konstelaciju opisati iz rodno drugačije vizure, što će **Céline et Julie vont en bateau** obojati feminističkim senzibilitetom, budući da će ovdje pozicija gledaoca (tradicionalno izjednačenog sa muškim pogledom) biti okupirana od strane dva aktivna ženska agensa koji djelatno i interpretacijski mogu da intervenišu u već postojećem, 'fiksiranom' tekstu. Selin (Berto) i Žuli (Labourier) su posmatrači i učesnici u inscenaciji koja se događa u Kući Fikcije (gdje su na 'repertoaru' dvije mračne melodrame Henrija Džejmsa): improvizacija, infantilna socijalna neodgovornost, feminina osjećajnost, za Riveta su egzemplifikacija imaginacijske inskripcije u kinematografskom aparatu.

La Belle noiseuse (Lijepa gnjavatorica, 1991);
Michel Piccoli, Jane Birkin, Emmanuelle Béart

Isviše je lako u **La Belle noiseuse** vidjeti 'portret' slikara u akciji, mukotrpni proces stvaranja umjetničkog djela, proces koji zahtijeva previše žrtvovanja, nespazuma i emocionalnog trošenja. Takođe, nije teško primjetiti podudarnost slikarskih i filmskih procedura usmjerenih na modele koji moraju proći kroz torturu da bi se prikazali u njihovoj 'istinitosti'. No, možda ovdje treba slijediti jedan usputni trag, mig koji nam daje režiser, detalj koji strukturirše film na potpuno drugačiji način. Na kraju Nikola (David Burstin) kaže Frenhoferu (Pikoli) da 'ne bi volio da završi kao on... u komediji'. Što ako je **La Belle noiseuse**, zapravo, komedija? U ovoj perspektivi, Rivetovo ostvarenje zbilja postaje perceptivno, cinično u svojoj dekonstruktivnoj iskrenosti: ono što pratimo nije kreiranje remek-djela, titansko nastojanje da se uobličiti i materijalizuje jedna vizija, već baš suprotno rad slikara koji je na granici amaterizma, banalnost vizuelne i emocionalne eksploatacije, očajnička manipulacija koja ne može da sakrije i nedostatak talenta i trivijalnost egzekucije. U **La Belle noiseuse** Rivet stav-

lja pod udar nepotkrijepljenu umjetničku ambiciju, ambiciju koja nije u stanju da u traženoj grandioznosti vidi i neizbježnu autoironičnu komponentu.

Jeanne la Pucelle (Djevoja Jovanka, 1994);
Sandrine Bonnaire, André Marcon, Jean-Louis Richard

Za razliku od Drajera i Bresona koji su akcentovali transcendentalu dimenziju borbe duha i tijela, i na sasvim suprotnoj strani od Besonovog holivudski spektakularnog pristupa, Rivetova prerada života/mita Jovanke Orleanke u **Jeanne la Pucelle** ostvarena je u indikativno retorički sniženom tonu. Realistički vizir u drugi plan stavlja teološku problematiku i daje opis francuske svete u opipljivijem istorijskom kontekstu: ne radi se samo o tome da se Jovanka (Boner) prikaže u 'humanijem' svijetlu, već i da se osjeti personalitet prije religiozne glorifikacije i beatifikacije. U skladu sa tim, na kraju filma Jovanka nije jednostavno ikonička katolička mučenica, nego prevashodno zbunjena, uplašena i ranjiva osoba: otud i scena njenog pogubljenja spada u najdirljivije momente sveukupne Rivetove filmske avanture.



Ne touchez pas la hache (Ne dotiči se sjekire, 2007);
Jeanne Balibar, Guillaume Depardieu, Bulle Ogier

Za Riveta, medij sedme umjetnosti je prostor istraživanja, kontinuiranog propitivanja kako funkcioniše filmsko pripovjedanje, kako ono uobličava značenja, ali i kako mobilise emocije. Upravo taj emocionalni segment je ono što presudno obilježava **Ne touchez pas la hache**, režiserov dosljedni pokušaj da se melodramski okvir – već sam po sebi dobrano 'zastario' – osnaži estetskom rigoroznošću i preciznošću izvedbe: film teatralizaciju smješta u precizni socijalni, istorijski i rodni kontekst. Nije slučajno što je melodrama u književnosti svoj vrhunac doživjela u devetnaestom vijeku kada je – posebno u višim krugovima – sistem obraćanja, etikecije i komunikacije bio regulisan kompleksnim kulturalnim i društvenim kodovima koji su sublimisali ideološke i filozofske svjetonazore. Rivet koristi ovaj okvir da bi pokazao svu složenost ljubavi koja se rađa između već udate Antoanet (Balibar) i generala Armana de Montrivoa (Depardju): uspone i padove, sado-mazohističke implikacije, aristokratsku nadmoć koja ne želi da popusti, nemogućnost krajnjeg dodira (iako sve stoji na dohvata ruke), prepuštanje i razočaranje, igru zakonitosti i slučajja, (ne)razumijevanje koje profilirše sentimentalnu dinamiku para i, posljedično tome, cijelog filma. **Ne touchez pas la hache** višesmisleno aktivira žanrovsku osnovu: ljubav je hermeneutički fenomen, ona je stalno podložna novim tumačenjima, novim emocionalnim investicijama, zbog čega i nije dovoljna obostranost osjećanja da bi se trajektorije likova podudarile. Melodrama je proizvod takve simbolne ekonomije, takvog libidalnog iskiznuća.

Aleksandar Bečanović, crnogorski filmski kritičar, pisac, pjesnik, prevodilac, član crnogorske sekcije FIPRESCI-ja

Prošle godine... gdje?

Resnaisov neposlušni narativ

L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD

Ovo biste mogli biti Vi, ili bilo ko. Ne dajte im nikakva imena. Mogu značiti tako mnogo stvari...

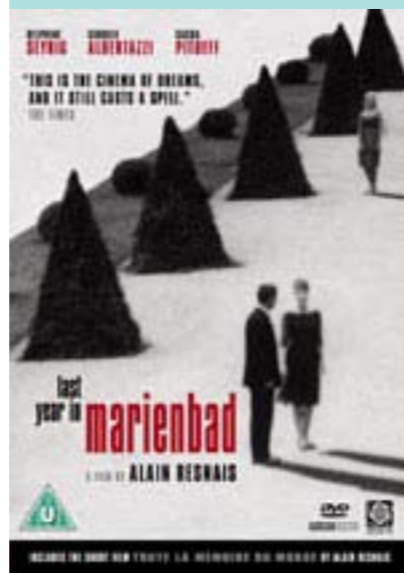
Alain Resnais možda nije najoriginalniji mislilac, ali je prozveo seriju visoko idiosinkratičnih filmova, koji su nerijetko vodili kontroverznim interpretacijama njegovog djela. Njegov stil diskontinuirane montaže možda ne izgleda revolucionarno sada, ali je sigurno to bio u periodu 1959-1961. Resnaisovi filmovi pokazuju stilistički i tematski kontinuitet: traumatiziranu prošlost i prostor sjećanja u *Hiroshima, mon amour*, cerebralnu fikcionalnu zagonetku u *L'année dernière à Marienbad*, arhitekturni simbolizam u *Muriel*, ironično strukturisanje vremena u *Je t'aime je t'aime*, paralelne mentalne svjetove u *Providence* i *La guerre est finie*. Moglo bi se reći da je zajednička tema svim ovim filmovima subjektivno re-kreiranje vremena. I njegov filmski stil obiluje tehničkim suptilnostima koje su inovativne, koje izranjaju iz jedne sasvim lične strukturalne organizacije. Zbog duge saradnje sa romanopiscima, kao što su Marguerite Duras i Alain Robbe-Grillet, uspostavljena je neobično bliska veza između književnosti i filma, što je nerijetko stvaralo poseban lirski ton, posebno kroz muzičke dijaloge njegovih filmova.

L'année dernière à Marienbad (Prošle godine u Marienbadu) se smatra njegovim »najvizuelnijim« i najkontroverznijim filmom. Dok ga jedni vide kao »modernističko remek-djelo«, a režisera opisuju kao »najfinijeg filmskog autora koji se pojavio poslije rata«, drugi ocjenjuju da je film »elaborirana, mazohistička fantazija za intelektualce«. Polazeći od uticaja Bergsonove filozofske misli na Resnaisov koncept vremena i memorije, mnoge analize Marienbada nisu odmakle dalje od debata o razlikovanju dviju vrsta memorije (»čista memorija« i »motorni

mehanizam«). Često nedosljedne i kontradiktorne, ovakve analize se tvrdoglavo drže filozofskih i literarnih uticaja na autora, ne osvrćući se na sadržaj sadržan u samoj formi. Umjereniji a rijetki kritičari, međutim, u filmu pronalaze »proces istraživanja, niz interpretativnih mogućnosti«.

»Da, *L'année dernière à Marienbad* jeste kao san. Film je kao muzička komedija bez pjesama, koja pokušava da dâ dublje značenje silama sanjarenja.«

Alain Resnais



Pedeset godina kasnije, još uvijek je aktuelno pitanje: da li je *Marienbad* remek-djelo ili promašeni preambiciozni intelektualni projekt? U najiluzornije tvrdnje spadaju one koje povezuju teškoće u razumijevanju *Marienbada* sa kompliciranom pričom filma. *Fabula* filma je, zapravo, na površini sasvim jednostavna i najkraće se može

opisati kao priča tradicionalnog ljubavnog trougla. Postoje tri glavna lika: X, A i M, koji je možda suprug A; X pokušava da ubijedi A da napusti M i pobjegne s njim. To bi bilo sve. Ipak, čak i ovako sažeto rezimiran, film je nesvodljiv na ovu šemu. Da je film ispričan na ovakav način, ne bi posto-

jao. Penelope Houston slikovito objašnjava: "Pokušajte da zapišete rezime filmske radnje i završićete ili sa praznim papirom ispred vas ili sa vlastitom interpretacijom onoga što ste vidjeli". Jer film, koji se u cjelosti fokusira na priču *ubjeđivanja* - koja uključuje publiku podjednako kao i ljude na ekranu - upravo zavisi od načina na koji je priča ispričana (kako), a manje od same priče - *kakva*.

Makro-čitanje *Marienbada* situira se na nivou pitanja "da li će X uspjeti da ubijedi A da počne s njim?", ali su mikro-pitanja brojnija: "Da li će A prepoznati X? Da li će se A sjetiti X-a? Ko je M - suprug A? Da li su se X i A zaista sreli prošle godine u Marienbadu ili X sve to izmišlja?"

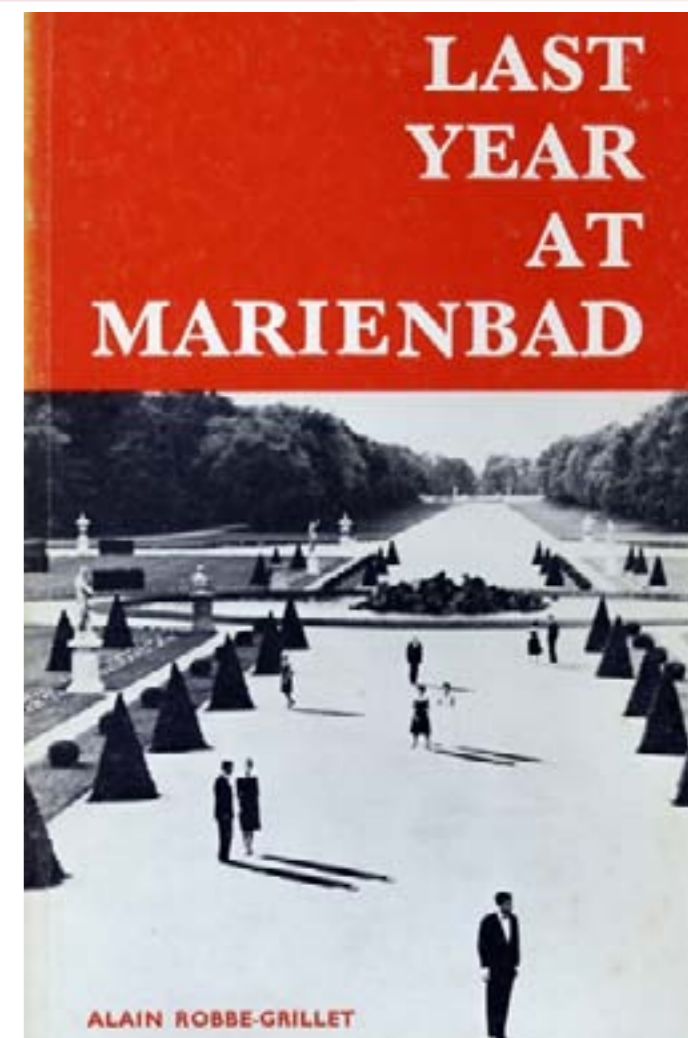
X: Ako su snovi, zašto pokušavaš da bježiš od mene, opet, stalno? Zidovi su uvijek oko mene...Ova priča je već završena...još nekoliko sekundi...i biće *zamrznuta, zauvijek*, prošlost u kamenu, kao vrt uklesan u kamenu, ova vila, napuštene, prazne sobe *sada*...

U linearnom filmskom narativu, gledaoci oblikuju narativna pitanja i podsvjesno očekuju odgovore na postavljena pitanja. Modernistička ostvarenja, poput *Marienbada* i *Pjesme Indije* suprotstavljaju se ovakvom modelu - oni su pitanja bez odgovora. Nasuprot popularnim filmovima sa linearnim narativom, *Marienbad* se oslanja na epizodičnu narativnu strukturu. U modernoj priči postepenog otkrivanja, naglašavanje je svugdje: funkcija diskursa nije u odgovaranju na pitanja, nije čak ni u postavljanju pitanja. Posmatrač/ica razumije od početka da će sve ostati isto. Takva radnja se ne definiše u smislu *događaja* koji nemaju riješenje (srećno ili tragično), već u smislu stanja stvari koje se objelodanjuje pred očima gledaoca. Fuzija funkcionalnog diskursa i vizuelnih slika koje stvara u glavi gledatelja, filmski narativ *Marienbada* se, dakle, može opisati kao *anti-narativ*. Ako klasičan narativ predstavlja mrežu niza izbora od kojih je samo jedan moguć, modernistički narativ ili *anti-narativ* definiše se kao napad na konvenciju koja tretira sve izbore jednako validnim. Modernistički autori odbacuju ili modificiraju ideju striktno kauzalnosti. Resnais akumulira deskriptivna ponavljanja i stvara novi organizacioni princip koji se bazira na ideji *slučaja, neizvjesnosti*.

Film se suprotstavlja narativnoj logici, prema kojoj jedan događaj vodi do nekog drugog, i samo tog drugog, a taj drugi do trećeg, i samo do trećeg, treći do četvrtog i tako redom do završnog. U *Marienbadu* se događaji računaju, a u tom računvanju jedan događaj vodi do brojnih drugih, dok višestruki *događaji* mogu voditi ka samo *jednom*. Višestruki lingvistički i *filmični događaji* mogu voditi ka - konačnom (ne)uspješnom efektu ubjeđivanja. Taj efekat, međutim, zavisi od pretpostavke koja proističe iz tradicionalne narativne linije izbora.

Ključnu temu bezimenosti otjelotvoruje statua, a verbalizuje je X: "Ovo biste mogli biti Vi, ili bilo ko. Ne dajte im nikakva imena. Mogu značiti tako mnogo stvari..."

Robbe-Grilletov scenario manje se oslanja na beskonačnost izbora koliko na "namjerni propust" da pomene krucijalne događaje. Pošto se jezik snalazi bolje u vremenu nego u prostoru, izvanredno stilsko sredstvo za režiju takvog scenarija je - *elipsa*. Jezik i film se razlikuju u njihovim nivoima značenja. Jezik ima sposobnost da funkcioniše na dva nivoa (dvostruka artikulacija).



Formalne defleksije ili sufiksni završeci (kao na pr. -anje, -ija, ost itd.) nemaju sopstvenog materijalnog referenta, ali omogućavaju suptilnu modulaciju *označenog*, čime verbalni jezik čine elastičnom mrežom za proizvodnju bezbrojne gradacije značenja. Film nema ovakvu moć. Filmski *označitelji* su previše blisko povezani sa njihovim *označenima*: ne mogu se "srušiti" filmski *označitelji* a da se istovremeno ne raščlane i njegovi *označeni*. Na primjer, slika čovjeka koji se smije ne može se modilirati tako da ju je lako povezati sa drugim slikama na način koji to može postići riječ "smijati se". Sirovi filmski material, dakle, označava kroz različita filmska sredstva i postiže svoje značenje kada nađe svoje forme. Zato se i stil i forma u filmu mogu odrediti proučavanjem vrsta i količine apstrakcije koju filmski autor stvara oblikovanjem sirovog materijala. Značenje u filmu se stvara na paradigmatomskom nivou "šta ide sa čim". U verbalnom narativu, *priča-prostor* je apstraktan, traži rekonstrukciju u glavi, dok je u filmu "doslovan", odnosno objekti, dimenzije i stvarnost su analogni, bar dvo-dimenzionalno, onima u stvarnom svijetu. Narativni događaji nemaju samo logiku *povezanosti*, već i logiku *hijerarhije*. U klasičnom narativu, samo *glavni događaji*, oni koji pokreću radnju postavljanjem pitanja i davanjem odgovora, čine dio lanca. Sporedni događaji se mogu "izbrisati" bez narušavanja logike radnje, mada njihov nestanak može estetski osiromašiti narativ. Diskurs raspoređuje događaje priče prilično primjetno, ali tu primjetnost može narušiti u filmu i montažni proces: ne mora uvijek biti jasno da li određeni rez signalizira *flashback*, *flashforward* ili jednostavnu *elipsu*.

“Željeli smo da izgleda kao da smo ispred neke skulpture u koju prvo gledamo iz jednog ugla, zatim iz drugog, kao da se od nje prvo udaljavamo, zatim joj se približavamo.”
Alain Resnais



Marienbad upravo predstavlja specifičan tip anahronije koja ne dopušta hronološki odnos između priče i diskursa. Grupisanje događaja je ili slučajno ili se inspiriše organizacionim principima iz drugih vrsta tekstova, što dodatno mistifikuje redosljed događaja koji se otkrivaju na ekranu. Ova mistifikacija je upravo funkcija *nepouzdanosti narativa Marienbada*. *Nepouzdan narativ* može postići veliki efekat u filmu, jer glas narratora opisuje događaje koji mogu biti kontradiktorni onome što vidimo na ekranu. Filmovi koji koriste ovu tehniku romana, pored *Marienbada* su i Antonionieva *Eklipsa*, Bressonov *Le journal d'un curé de campagne*... *Nepouzdanost* naratora je posebno uočljiva u raskoraku između verbalne i vizuelne naracije. Kad god se čuje X-ov glas, koji artikuliše cirkularnu temu filma («I ponovo... sjećajući se vrtova iz... došao sam u tvoju sobu...»), na ekranu se vidi samo A, što može nagovijestiti da X zapravo izražava A-ine ideje.

A: Ne znam šta se desilo. Ne znam...ne poznajem tu sobu, to ogledalo, kamin...

X: Koje ogledalo, kakav kamin?

A: Ne znam ni sâma više...Sve je pogrešno

X: ...koje ogledalo?

A: Ne, nema ogledala iznad kamina. To je neka slika, pejzaž, sa snijegom... A ima i drugog namještaja, naravno.

X: Kakav je krevet?...

Elipsa

Najdirektniji doprinos *Marienbada* je prelaz sa ose *lik/lik* (naglašavanje radnje kao u linearnom narativu) na osu *autor/gledatelj/ka*, osu koja podrazmijeva gledateljske beskonačne mogućnosti interpretacije. “Ono što se dogodilo u *Marienbadu* prošle godine” i sâm opis likova samo su nagoviješteni dok X nekoliko puta ponavlja:

“Vi ste još uvijek isti, kao da sam Vas tek juče napustio... Ali se jedva sjećate... Opet smo razdvojeni...Još uvijek na isti način stavljate ruku na rame”

Elipsa ukazuje na narativni diskontinuitet između priče i diskursa, dok je montaža manifestacija elipse kao procesa u okviru specifičnog medijuma. Kada X kaže A da je došao u njenu sobu “onog dana”, ona prestravljena vrisne i ispusti čašu. Ovaj prizor je praćen kadrovima A u svojoj sobi, gdje takođe ispušta čašu, u nekom drugom trenutku, kao da slika koju vidimo služi kao svojevrsna podrška X-ovih riječi, ali slika i riječi su, opet, u vremenskoj disharmoniji. Vrisak A se čuje u filmu nekoliko puta: u baru, u vrtu, u njenoj sobi, na stepenicama. Ali u tim trenucima A se ne vidi, tako da vrisak može biti bilo čiji. Gledalac samo pretpostavlja da je vrisak njen, ili da se radi o ehu nekoliko istih vrisakova. Vremenska disonanca je prisutna i u scenama smijeha. Dok X priča o smijehu A u (imaginarnoj?) prošlosti, *prizor* na ekranu pokazuje A koja se smije *sada*, ali u prostoru iz prošlosti. Zabunu naglašava diskurzivno ponavljanje ovog događaja iznova i iznova.

“Mogao bi biti bilo ko, bilo kada, bilo gdje, nevažno je”.

Otpor *neposlušnog narativa*, stoga, obogaćuje tišinom: *prikazano a ne-izrečeno* postiže snažniji emocionalni efekat otuđenja i komunikacijskog apsurdna na gledaoce. Naratorove riječi uvode i rijetko *komentarišu* prikazanu sliku. X-ove riječi o “vratima koja se otvaraju i zatvaraju”, “dugim praznim hodnicima”, slijede kadrovi “vrata koja se otvaraju i zatvaraju” i “dugih praznih hodnika”. Tako se *trompe l'oeil* i “bukvalno” odigrava na ekranu sa trostrukom refleksijom: gledanje A same sebe u ogledalu odražava drugo ogledalo, dok cijelu scenu zavravo vidimo u odrazu trećeg ogledala.

Elipse i *tišine* u verbalnom narativu nadoknađuje i obogaćuje vizuelna prezentacija onog što se dâ osjetiti. Sâmi gledaoci moraju *popuniti* segmente tišine u verbalnom i elipse i vizuelnom narativu – igru između *neizgovorenog i neprikazanog*. Možda se upravo zbog ove pomiješanosti između dva nivoa mentalne aktivnosti – kognicije i percepcije – čitanje *Marienbada* svelo na iskaze: “hladno i intelektualno remek-djelo”.

“Mogao bi biti Frederiksbad, Marienbad ili Bad-Salza ili bilo gdje”.

Ovaj procedé ne naglašava nestabilnost i subjektivnost sjećanja koliko moć mašte. Resnais je isticao snagu imaginacije:

“Uvijek sam odbijao riječ ‘memorija’ à propos mog djela. Radije bih koristio riječ ‘mašta’”. I:

“Interesuje me samo osjećanje, razmjena emocija između likova, a ne likovi. Možda postoji samo jedan lik. Možda su oba protagonista, zbog sličnosti, samo jedan”.

U ovakvoj mreži emocija protagonista, nebitno je kad su se događaji desili u prošlosti (“prošle godine, ili možda davno?”), ili gdje u prostoru (“Marienbad ili Frederiksbad?”); akcentat je na *ovdje i sada* u mašti likova. Sjećanje na jedan prostor ili na neki predmet evocira sjećanje na druge stvari. Verbalno opisani predmeti motivišu paradigmatičnu konstelaciju sličnih predmeta, što donekle objašnjava zašto nam se čini da ne posmatramo A, već X-inu ideju o A, njegovo viđenje A.



X: “Na prvi pogled, po pravim stazama, između nepokretnih statua, granita, ploča.... Gdje si *bila* čak i *sada*, izgubljena *zauvijek* u tišini noći sama sa mnom”.

Film se završava flagrantnom lingvističkom subverzijom logičnog vremena. Ne postoje *onda i sada*. Kao da se radi o jednom *konstantnom sada*. *Marienbad* nema namjeru da opisuje događaje u vremenskom ili memorijskom okviru, već samo izlaže tok naracije u glavi X. Resnais ruši prostorno-vremensku logiku u brojnim scenama sa logički “nemogućim” pokretima kamere koja prati isti lik u dvjema sasvim različitim pozicijama, naglašavajući dvosmislenost ili interpretativnu višeloslojnost: kroz ista vrata se ulazi u drugačije sobe, isti vrt je svaki put drugačiji, statue mijenjaju mjesta, prazna bijela soba prestaje biti bijela i postaje

realistično namještena spavaća soba. *Flashbackovi* nisu konvencionalno vraćanje u prošlost, već prije *klizanje u prošlost*: kamera klizi natrag, u prošlo vrijeme, ali prostor ostaje nepromijenjen. Iz ove perspektive, može se reći da su film i njegov naslov u protivurječnosti. Sa jedne strane, vremenski-prostorno precizan naslov služi kao prevara filma (gledateljskih očekivanja?), odnosno događaja koji se možda nikada nisu dogodili, a sa druge strane, film se uporno trudi da negira, opovrgne naslov koji mu je “neko... bilo ko, nekada... bilo kada, negdje... bilo gdje” – dao.

“Sutra ću biti sâm. Otvoriću vrata tvoje prazne sobe...”

Maja Bogojević



Claude Chabrol: merci pour le cinéma

Le cinéaste, qui avait choisi d'intégrer le «système» pour en profiter, n'avait jamais renié les principes de la Nouvelle Vague et était resté un «auteur».



- Claude Chabrol à Berlin en 2003. Fabrizio Bensch / Reuters -



L'AUTEUR
Jean-Michel Frodon

Claude Chabrol est mort ce dimanche 12 septembre 2010, à l'âge de 80 ans. C'est vrai? Oui hélas, c'est vrai. Mais avec lui, il y a motif à se poser la question. Il aurait aimé fabriquer un canular à propos de sa propre mort. Chabrol s'était méthodiquement construit une réputation de farceur. Sans doute l'homme avait des dispositions pour la blague, mais il ne s'agit pas ici d'anecdotes d'adolescent turbulent ou de bonhomme goguenard, prompt à la galéjade. Il s'agit de son travail, de son art, et de sa survie. Trois grands mots qu'il se sera toujours refusé à prononcer – mais dont il appréciait qu'on comprenne que c'était bien ça qui était en jeu.

Chabrol avait construit les conditions nécessaires à la poursuite de ce qu'il aimait le plus au monde: faire des films. Pas raconter des blagues ni manger à une table gastronomique, même si il aimait ça, aussi. A la fin des années 50, beaucoup de jeunes gens s'apprêtent à devenir réalisateurs. Nous savons aujourd'hui qu'une petite dizaine sont de grands artistes en herbe.

Parmi eux, deux seulement vont établir les conditions pérennes pour exercer leur activité de cinéaste, par des voies radicalement opposées: Eric Rohmer et

Claude Chabrol. Alors que Rohmer construisait avec sa société, les Films du Losange, l'enclave à l'intérieur de laquelle il pourrait travailler à sa guise, Chabrol entrait presque aussitôt «dans le système», travaillant pour des producteurs établis.

Stratège débonnaire mais sophistiqué, il saurait jouer au mieux de ce cadre pour faire ce qu'il avait envie de faire. C'est un jeu où il arrive qu'on perde, et cela donna ce qu'il appelait «des merdes absolument saisissantes» (citons Le Sang des autres, Jours tranquilles à Clichy, assez peu en fait) ou des mauvais films (une petite dizaine). Mais cet homme-là a réalisé 55 longs métrages en 50 ans, plus quelques sketches mémorables et 21 téléfilms. Qui dit mieux dans le cinéma français (ou ailleurs)? Personne.

55 longs métrages, deux «merdes absolument saisissantes»

Parmi les longs-métrages, on peut souligner qu'il signe les premiers de la bande des Cahiers, pas moins de deux sortis en 1959, les films-frères que sont Le Beau Serge et Les Cousins – ceux-là il les a produits lui-même avec l'argent d'un héritage et celui de sa femme d'alors, il sera bientôt guéri à jamais de l'idée d'être son propre producteur. Légèreté du tournage, liberté de ton, renouvellement radical du jeu d'acteur (Brialy et Blain), questionnement éthique et mise en crise des dogmes du cinéma classique, ses deux premiers films sont exemplaires de l'esprit de l'époque, et sont des succès.

Pourtant, après ces débuts en fanfare, il ne tournera qu'un film ayant les apparences qu'on attribue au cinéma

de la Nouvelle Vague, le d'ailleurs excellent Les Bonnes Femmes (1960). Il continue d'enchaîner les productions, avec des tentatives singulières dans les années 60 (Ophélie, L'œil du malin, Les Biches) qui mènent au premier chef-d'œuvre, La Femme infidèle (1969), que suivent notamment les admirables Le Boucher et Juste avant la nuit, puis les très audacieux Les Noces rouges et Nada, parmi les plus intéressantes réponses du cinéma de fiction à l'après-68.

Nouvelle vague

Plus tard, il y aura d'autres très grands films, troublants, radicaux, subtils et violents: Violette Nozière (1978), Les Fantômes du chapelier (1982), Une affaire de femmes (1989), Betty (1992), La Cérémonie (1995), Merci pour le chocolat (2000), L'ivresse du pouvoir (2006), Bellamy (2008). Il faudrait détailler les «constructions» qui servent de soubassement à ces œuvres, dont beaucoup de très bons films – Landru, Que la bête meure, Poulet au vinaigre, Inspecteur Lavardin, Masques, Rien ne va plus, Au cœur du mensonge, La Demoiselle d'honneur...

Stratège des conditions d'existence de son art, Chabrol établit des liens solides et très féconds : avec des techniciens qui deviennent de véritables collaborateurs (à commencer par Aurore, sa femme et sa scripte, et son fils le compositeur Matthieu Chabrol, ou encore Monique Fardoulis, monteuse de ses films depuis 1965) ; avec quelques comédiens, exemplairement Isabelle Huppert qui était pour lui, sur les tournages, une interlocutrice de choix ; avec des écrivains scénaristes telle Odile Barski ; et avec des producteurs, notamment Marin Karmitz auquel le lia une longue collaboration et qui lui offrit durant plus de 10 ans le cadre industriel auquel il aspire.

Chabrol sur les traces d'Hitchcock, Ford, Hawks, Minnelli...

Contrairement à ce qu'on entend souvent, en s'installant à l'intérieur du système de production, Chabrol n'a jamais renié les principes de la Nouvelle Vague et notamment ce qu'ont défendu les Cahiers du cinéma au cours des années 50. Il en applique même à la lettre une des idées forces, celle qui s'est construite autour de la notion d'«auteur», et de son corollaire, la fameuse politique des auteurs. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette ont forgé cette notion dans une double visée: établir le statut artistique du cinéma, alors (et toujours) fragile et perpétuellement remis en cause, mais en même temps affirmer qu'un auteur de cinéma n'est pas comme un auteur de livres ou de tableaux. L'impureté fondamentale du cinéma fait que ses auteurs sont d'une autre nature.

Leur référence, ce sont les cinéastes hollywoodiens que ces critiques réussissent à faire reconnaître comme auteurs, Hitchcock, Ford, Hawks, Minnelli, Lubitsch, Preminger...: des gens qui travaillent dans le système, font des westerns, des polars et des comédies, et pourtant imposent leur vision du monde. C'est ce que fera Chabrol, et seulement lui. Pour réussir pareille entreprise, il faut un extraordinaire mélange de ruse et de sincérité, de force et de souplesse.

Claude Chabrol construit donc ce personnage de bon gros rigolard et j'm'en-foutiste, aimant la bonne bouffe et les bons vins. Il était vraiment tout ça, sauf une chose: «j'm'en-foutiste». Bourreau de travail (il suffit de voir sa

filmographie), extrêmement cultivé tout en professant une passion pour les émissions de télé-réalité et de téléachat, il était un réalisateur d'un savoir technique et d'une exigence artistique immenses.

L'exigence du stratège

Avoir eu le privilège d'assister à plusieurs de ses tournages permettait de vérifier ce qu'une observation attentive de ses films révélait: la précision des cadres, la finesse de composition des mouvements de caméra et des déplacements de personnages, le goût imparable dans le choix des couleurs, l'exigence du travail sur le son... Tout cela, la réalisation ne l'exhibait pas, jamais: il aura été vital pour Chabrol, qui n'a cessé d'expérimenter, que ses recherches ne se remarquent pas. Élégance, sans doute – l'homme l'était suprêmement, à sa manière singulière – mais surtout stratégie de survie.

Nul mieux que lui ne pouvait goûter cette ironie: cette pratique, cette stratégie, c'était aussi et profondément son métier, la mise en scène. Claude Chabrol aura mis en scène son propre personnage de réalisateur avec la même maestria qu'il a mis en scène ses meilleurs films. Et sur les mêmes bases: exigence éthique de cet auteur qui est profondément un moraliste (et fort peu un sociologue), opiniâtreté et prolixité, sens du rapport avec l'autre, savoir appris chez ses maîtres, Fritz Lang et Alfred Hitchcock, qu'il faut beaucoup de vérité dans le mensonge, beaucoup de rigueur dans l'artifice pour que celui-ci construise des effets féconds, qui permettent d'atteindre une vérité plus vaste et plus profonde.

Jean-Michel Frodon

Critique de cinéma, notamment pour Le Monde, écrivain, enseignant, Jean-Michel Frodon a dirigé Les Cahiers du Cinéma. Il anime Projection publique, le blog ciné de Slate.

Also a writer of books, he is the author of "Jean de florette: la folle aventure d'un film", co-written with Jean-Claude Loiseau (éditions Herscher, 1987); of l'Âge moderne du cinéma français (Flammarion, 1995), of la Projection nationale (Éditions Odile Jacob, 1998), Hou Hsiao-hsien (dir., Cahiers du cinéma, 1999, augmented edition en 2005), Conversation avec Woody Allen (Pion, 2000). Print the Legend, Cinéma et journalisme (co-dir., Cahiers du cinéma, 2004), Au sud du cinéma (dir., Cahiers du cinéma, 2004), Horizon cinéma (Cahiers du cinéma, coll XXIe siècle, 2006), Le Cinéma chinois (Cahiers du cinéma CNDP, coll Les Petits Cahiers, 2006), Gilles Deleuze et les images (co-dir. avec François Dosse, Les Cahiers du cinéma, coll. Essais, 2008), Robert Bresson (Les Cahiers du cinéma, coll. Grands cinéaste, 2008), La critique de cinéma (Les Cahiers du cinéma CNDP, coll Les Petits Cahiers, 2008), Genèses (avec Amos Gitai et Marie-José Sanselme, Gallimard, 2009), Cinema and the Shoah, An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century SUNY Press, 2010).

<http://blog.slate.fr/projection-publique>

<http://artsciencefactory.fr>

Jean-Michel Frodon dédicace ses deux nouveaux livres sur le cinéma.

"Le Cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours" (Éditions Cahiers du cinéma)

"Le Cinéma d'Edward Yang" (Éditions de l'éclat)

Eric Rohmer, le goût de la liberté

Il aura été un immense cinéaste moderne, inventif, joyeux, sensuel, et politique. Bien mieux que ce pour quoi on l'encense aujourd'hui.



L'AUTEUR
Jean-Michel Frodon

Il était très sérieux, et très drôle. Il semblait tout savoir, et être prêt à tout oublier dans l'instant pour suivre des yeux une jeune fille qui passait sur le trottoir d'en face. Il était aussi un sportif - regardez-le cavalier sur la plage dans le making of de son «Conte d'été», disponible en DVD. Le «Grand Momo», comme l'appelaient ses copains des «Cahiers du cinéma» dans les années 50, était, oui, un professeur, un savant, un érudit. Quand son ami et ancien collègue Jacques Rivette lui donnera (dans «Out One») le rôle d'un universitaire spécialiste de Balzac, ce ne sera pas un rôle de composition. Et nul cinéaste de première grandeur n'aura comme lui pratiqué, avec modestie et passion, la réalisation de films pour la télévision scolaire.

Animateur du Ciné-club du Quartier latin depuis 1948, fondateur de «La Gazette du cinéma» en 1950 (à laquelle collaborent les tout jeunes Godard et Rivette), il rejoint très vite les nouveaux «Cahiers du cinéma», toujours sous son véritable nom, Maurice Schérer. Aussi fou de littérature que de cinéma, il avait déjà publié un roman chez Gallimard, «Elisabeth», sous le nom de Gilbert Cordier. Prof de lettres cherchant très vite à devenir cinéaste, il avait mis en chantier très tôt des courts métrages qui s'appelaient «Journal d'un scélérat» (1950, d'après Stroheim, perdu), «Charlotte et son steak» (1951, starring JL Godard, tordant), «Les Petites Filles modèles» (1952, inachevé et invisible), un «Bérénice» inspiré d'Edgar Poe, où Rohmer joue Egée et dont Rivette est le chef op' (1954), «La Sonate à Kreutzer» (1956) produit par Godard et dont il partage la vedette avec un débutant nommé Jean-Claude Brialy.

La liberté du stratège

Dans ces années-là, Eric Rohmer est, plus encore qu'un critique, un théoricien, qui réfléchit en termes très nouveaux les rapports entre le cinéma et les autres arts, surtout les arts plastiques et la littérature - ses principaux textes pour les Cahiers sont réunis dans l'indispensable «Le Goût de la beauté» (Editions Cahiers du cinéma, 1984).

Le plus intéressant, le plus significatif, c'est la si-

multanéité d'une activité intellectuelle de haute volée et l'implication dans une pratique survoltée, volontiers joueuse, celle des courts métrages. Ainsi sera Eric Rohmer.

C'est-à-dire, oui, l'archétype de l'auteur, l'artiste qui pense la totalité de son projet comme œuvre et en maîtrise toutes les conditions d'accomplissement. Dans un geste dont on ne trouve aucun équivalent dans l'histoire du cinéma, il écrit durant les années 50 la totalité des scénarios des six «Contes moraux» qu'il réalisera méthodiquement entre 1962 et 1972. Et pourtant chacun d'eux, complètement singulier, donnera l'impression d'une absolue liberté d'invention, dans l'instant même de sa réalisation.

Et simultanément ce penseur méticuleux qui se révèle aussi un artiste étonnamment libre sera celui qui, de tous les réalisateurs de sa génération, se révélera le meilleur stratège quant à la construction des conditions économiques de création, de diffusion et de conservation de ses films. Dès 1962, il fonde (avec Barbet Schroeder) les Films du Losange, sa maison de production, qui est encore aujourd'hui une des plus dynamiques sociétés de production et de distribution du cinéma indépendant.

Marivaudages et grande paresse

Grâce à la liberté économique et à la maîtrise de ses conditions de travail ainsi conquises, Eric Rohmer sera durant plusieurs décennies le cinéaste français le plus rentable. En tout cas à partir du succès de «Ma Nuit chez Maud» (1969), film au sujet ultra-commercial puisque fondé sur une méditation à partir des «Pensées» de Pascal. Dès lors, le cinéma d'Eric Rohmer dispose d'un public suffisamment important pour assurer sa viabilité économique, d'autant qu'il jouit également d'une considérable reconnaissance à l'étranger.

Dès son premier long métrage, «Le Signe du lion» (1959), errance d'inspiration néoréaliste mais au ton si singulier dans un Paris au mois d'août aux franges du fantastique, la singularité de l'œil d'Eric Rohmer est évidente, comme son caractère joueur, son sens de la présence physique des corps, des lieux et des climats. On ne ces-

sera d'écrire (et ça redouble à l'occasion de sa mort) qu'il est le cinéaste des marivaudages, des histoires d'amour légères et élégantes. C'est faux! C'est n'avoir pas regardé des films infiniment différents, mais travaillés par de tout autres enjeux — enjeux qu'il a pourtant lui-même explicités à de multiples reprises. Mais la paresse n'a point d'oreilles.

Les décors sont des décors

Tous les films d'Eric Rohmer sont réalistes, au sens où elles mettent en évidence leurs conditions matérielles de réalisation, et en font des ressorts narratifs, qu'il s'agisse de

tance, de l'agencement des actes selon des enchaînements commandés par d'autres, ou par des dispositifs (architecturaux, rhétoriques, sentimentaux, politiques...) qui imposent leur loi.

Elégance

C'est à dire, c'est quand même ça le plus important - avec la beauté et la joie qui émanent de ses films, jusqu'au feu d'artifice de sensualité joyeuse du dernier, «Les Amours d'Astrée et de Céladon», le film le plus bandant du cinéma français depuis 25 ans - c'est à dire, donc, que



paysages urbains ou ruraux toujours précisément pris en compte, du lac d'Annecy du «Genou de Claire» (1970) aux banlieues modernes des «Nuits de la pleine lune» (1984) et de «L'Ami de mon amie» (1987), des lieux de vacances de «Pauline à la plage» (1982) ou du «Rayon vert» (1996), des plateaux médiévaux — montrés comme des décors — dans «Perceval le Gallois» (1978), ou même des décors virtuels de «L'Anglaise et le Duc» (2001). Puisque le «sage» Eric Rohmer, le soi-disant conservateur Eric Rohmer est sans doute le réalisateur français (avec Jean-Luc Godard et Chris Marker) qui aura le plus expérimenté de techniques de réalisation au cours de sa vie.

Tous les films d'Eric Rohmer construisent leur propre régime d'énonciation, ils ne font jamais semblant d'être «la vraie vie» mais établissent leurs règles de fiction (comme on dit «les règles du jeu»), précises et élégantes. Et, c'est le plus décisif, tous les films de Rohmer travaillent les questions de croyance, de construction de rapports au monde plus ou moins véridiques, plus ou moins illustrées, avec les conséquences dramatiques, comiques ou tragiques (songez au sort atroce de l'héroïne de «Triple agent») de ces infinis réglages du point de vue, de la dis-

tous ses films sont des interrogations sur les effets politiques de la mise en scène.

A une époque où cette question-là comptait plus qu'aujourd'hui, on a dit et redit que Rohmer était de droite. Je ne sais pas pour qui il votait, et je m'en fiche. Mais je sais que bien peu de cinéastes auront aussi bien que lui interrogé, avec les moyens du cinéma, ce qui se joue de libérateur ou au contraire d'opresseur dans les rapports entre les humains tels que les construisent des mises en scène - qu'il s'agisse des mises en scène réelles ou de celles que pratique le cinéma. Et que cette réflexion-là, inlassable et opiniâtre quoique traduite par des histoires aux charmes délicats, servis par des interprètes d'une grâce rare et des dialogues d'une élégance incomparable, cette réflexion-là est un ouvrage de démocratie comme le cinéma n'en compte guère.

Jean-Michel Frodon

Image de une: Le genou de Claire, d'Eric Rohmer (1970), avec Jean-Claude Brialy

<http://blog.slate.fr/projection-publique>

<http://artsciencefactory.fr>



Looking back: Truffaut talks to Bergan

The legendary director on how he made Jules et Jim - and why he likes Ronald Bergan

I'm delighted that my film *Jules and Jim* has been re-released in the UK, and that Ronald Bergan's collection of the interviews I gave over the years until my death in 1984, some translated into English for the first time, has just been published.

Jules and Jim came about when I discovered the novel

Ronald Bergan (left) hangs out with Julie Christie on the set of his film *Fahrenheit 451*. Photograph: Paul Schutzer/Getty



by Henri Roché by accident in a bookshop in the Palais Royal. The title pleased me immediately, and when I read on the cover that it was the first novel by a man of 73 years old, I became even more interested. I love "lived" stories, memoirs, memories, those who recount their lives.

I found the book marvellous and was struck by the scabrous situations and at the same time the purity of the ensemble. I thought that it was not possible to create its equivalence in the cinema until I later saw *Naked Dawn* by Edgar G Ulmer. It was a low budget Western, but for 15 minutes it showed, as in *Jules and Jim*, and with the same freshness, a woman hesitating between two equally sympathetic men.

In my review of the film when I worked as a critic, I mentioned the novel by Roché, who sent me a letter thanking me. We continued to write to each other and I told him that I dreamt of filming *Jules and Jim*. We spoke of an adaptation and he imagined the dialogue "airy and tight". He would have written it himself, had he not died just before the release of *The 400 Blows*.

I kept the film a voice-off commentary each time the text appeared to be impossible to transform into dialogue, or too beautiful to allow it be amputated. I prefer a classical adaptation transforming a book into a play, an intermediate form - something that corresponds in some way to a filmed novel. I think that *Jules and Jim* is more of a cinematographic book than a pretext for a literary film.

There is a song in the film called *Le Tourbillon de la Vie* (*The Whirlpool of Life*). It suggests the tone and reveals the key to the film. Perhaps because it was written by an old man, I consider that *Jules and Jim* is a hymn to life. That is why I wanted to create an impression that a great lapse of time has passed, marked by the birth of children but also cut by war, by death, which gives it a more complete meaning to an entire

existence.

It is perhaps ambitious to make a film of an old man, but the picture fascinated me so much that it allowed me to reach a certain detachment. It appeared easier to create it, because it takes place in an epoch in which I didn't live. I wanted to make audiences feel as objective, as I did. It is equally a story of love, but because the couple doesn't always have successful or satisfactory notions, it seems legitimate to find a different morality, another way of life, although their plans are doomed to failure.

Nevertheless, in spite of its "modern" appearance, the film isn't polemical. Without doubt, the young woman of *Jules and Jim* wants to live in the same manner as a man, but it is only a particularity of her character, not a feminist attitude.

We could say that the character of the woman - portrayed by Jeanne Moreau - is simultaneously conventional and anti-conventional. Also, when she became too much like Scarlett O'Hara, I gave her spectacles to make her more human, more realistic. I stopped

Moreau from being too showy. I tried to "de-intellectualise" her in reference to her precedent films and at the same time to restore more physicality to her acting and dynamism to her role.

What worries me now, all these years after it first appeared in 1962, is it gives the impression that I was going with the fashion in make a feminist film. Catherine will be recuperated by feminism, independence, a woman's choice. The topic of the time made me want to run away ... I know that this attitude may appear unpleasant. Let's say that my refusal to go with the mode is so deep in me that it made me want to make films that turn their backs on topical themes - themes which, possibly, could interest me. For right or wrong, I believe there is no art without paradox: now in the political film, there is no paradox, because already in the script, it is decided who is good and who is bad. Love is more important than social questions. It is the way to lead people to truth. There is more truth in sentimental relations than in social relations. There is more truth in the bedroom than in the office or the boardroom.

There are very few films I like outside of films about love in one form or another. If 10 directors made *The Bridge on the River Kwai*, you would get much the same film from all of them. But if you suggested to them the subject of *Brief Encounter*, you would get 10 different films. To speak of love requires a greater gift and obliges one to go beyond the frame of just telling a story.

Love, whether obsessional or exploratory, is the domain of women. Men know nothing about love. They are always beginners. The heroine is always the stronger.

Ronald Bergan

Fragment from the book *François Truffaut Interviews*, Ed. by Ronald Bergan (University of Mississippi Press, 2008) www.guardian.co.uk



Godard, the embodiment of the spirit of May 68

From the anarchic spark of Breathless to the prescience of Week End, no one captured the epoch like Jean-Luc Godard

Now that the 40th anniversary celebrations and memoirs of May 1968 are becoming ubiquitous, I'd like to get into the act by stating that I remember the 60s and I was there. I was also lucky to be living in Paris in May 68. I loved the smell of tear-gas in the morning as I walked past burnt cars and torn-

up paving stones. I listened to heated philosophical and political discussions on every street corner in the Latin Quarter and the occupied Sorbonne. I heard the students chanting "De Gaulle Assassin!", and saw the surreal phrases chalked up on the walls - "sous les pavés la plage" (under the paving stones, the beach) and "l'imagination au pouvoir" (put imagination in power), "libérez l'expression" (liberate expression), "la société est une fleur carnivore" (society is a carnivorous plant), "prenez vos desirs pour la réalité" (take your desires for reality)... It all seemed to be directed and choreographed by the artist who, more than any other, embodied the spirit of May 68 - Jean-Luc Godard.

I've lived with Godard longer than his long-time companion Anne Marie Miéville. I have watched his films chronologically since being shell-shocked by *Breathless* in 1960. Those who didn't see Godard's debut feature when it was first shown cannot imagine the impact of the film just as one can't imagine what it was like for the first audiences who saw *The Arrival of the Train at Ciotat Station* in 1895. There was already in *Breathless* the nascent anarchic spirit of May 68 in the character played by Jean-Paul Belmondo. Godard's prescient vision blossomed in *Pierrot Le Fou*, Made in USA, *La Chinoise* and *Le Gai Savoir*, culminating in *Week End*, released a few months before May 68.

After 68, while the experimental elements of the New Wave were transformed into the clichés of film-making, Godard became even more radical both politically and stylistically in his film making. Godard is not only a part of cinema history, he is also cinema's most important historian and critic through the language of film, just as Picasso was art's most important historian and critic through painting. Two or three things we know about Godard are that he has always striven to go beyond film, beyond the image into the other arts and into politics, and that he has always been concerned with the complexities of communication, thus formulating a genuine revolutionary language freed from the dominant bourgeois culture. His didactic aim is not only political but philosophical

and social, a challenge to audiences to think and see differently.

Godard's presence, like all real auteurs, is felt in every sequence in every film in his entire oeuvre. The films are poetic, ironic, contemplative essays on serious contemporary is-

Prescient... scene from *Week End*, released a few months before May 1968



issues (genocide, war and imperialism) and the eternal verities such as birth, love and death. Each person's individual history is part of our collective history. His histoire has become our story, his music is also *Notre musique*.

Ronald Bergan; (PhD English. Lit), film historian, critic and lecturer, is a regular contributor to *The Guardian*. He is a former Vice-President of Fipresci for which he has been president of the jury at numerous film festivals and has chaired and participated in many conferences on cinema all over the world. He lives in France and has lectured on literature, theatre and film at the Sorbonne, the British Institute in Paris and the University of Lille. He has held a Chair at the Florida International University in Miami where he taught Film History and Theory. Among the many books he has written are: Sergei Eisenstein: A Life in Conflict; Jean Renoir: Projections of Paradise; The Coen Brothers; Anthony Perkins: A Haunted Life; Francis Coppola: The Making of His Movies; The Bloomsbury Foreign Film Guide; The United Artists Story, The Eyewitness Guide To Film (published in 8 languages), Francois Truffaut Interviews, which he edited and Isms: Understanding Film (2010).

www.guardian.co.uk

Persepolis



Marjan Satrapi crta i piše o skoro istim stvarima kao i Azar Nasifi (Čitanje Lolite u Teheranu). U oba slučaja, reč je o nekome gradu u kome kratak period normalnosti ponovo (zauvek?) prekine novi napad krvavoga ludila. Obe su autorke danas daleko od toga mesta, i najverovatnije se nikada neće vratiti: čak i kada bi bilo bolje, tamo odakle su otišle će uvek biti dovoljno onih koji smatraju da im ne treba dozvoliti povratak. Obe su živele u toplome gnezdu liberalne građanske porodice, sa knjigama, muzikom, humorom. Zastrašujući déjà vu: grad je zapravo Beograd. Da parafraziram jednu slavnu izjavu Žarane Papić, sve smo mi završile teheransku feminističku gimnaziju. Smatramo da je ateizam prirodan izbor, da su ženska prava nepovratno stečena, da je znanje jezika isto što i hodanje ili disanje, da nam niko ne može otići pročitano, i kada se suočimo sa neznanjem opremljenim batinom, ono nam više ništa ne može.

Sa knjigom Azar Nasifi imam kolegijalnu prisnost; ali

U Persepolisu (sarkazam počinje sa naslovom) popularna svetska kultura dobija prave dimenzije: šta su ABBE, punk i Michael Jackson ako njihova očita tupavost nije u stanju da na drugome kraju sveta izazove otpor? Ništa. Tek u Teheranu dobijaju smisao, dostojanstvo, razlog postojanja.



strip-roman Marjan Satrapi je već nekoliko godina moja knjiga za uzglavlje. To je zato što je kombinacija sličica i teksta korozivnija u sublimno sarkastičnoj viziji, a istovremeno ima nežnu grafičku vezu sa uzorcima persijskih tekstila – ne vezenih, luksuznih, već “štampanih”. I zato što se nikada ne zaboravlja imaginarni čisti vazduh oko Kaspijskoga mora, i miris bakinih prsa, jer u grudnjak stavlja jasminove laticice. Odgovara mi kako autorke napadaju savesne zapadne kritičarke, zamerajući im da su iz viših građanskih slojeva: kao, one takoreći dišu sa svojim radničkim klasama. Uz to su glupavo nezahvalne što obe autorke pišu/crtaju svoja dela direktno na njihovim jezicima. Kulturni kolonijalizam ima i to lice, jedini izlaz je zaista u ironiji. Mala Marjan preživi sve, i šaha i Homeinija, i rat i bombardovanje, a onda skoro umre na bečkim ulicama, jer ne može da se prilagodi licemernome sistemu prihvatanja i odgurkivanja u ritmu evropocentrične sebičnosti. Šta je to što je tako teško razumeti? Uglavnom to, da devojčica u nekome stanu u Teheranu može razmišljati o Marksu i bogu, jer to nije samo čitanje, već tema razgovora u porodici i sa porodičnim prijateljima. Elita duha nije nešto što bi se u kockastim glavama moglo povezati sa udaljenošću, drugošću, siromaštvom, rizikom: njima je uvek bilo teško da shvate drugu, donju, rapavu, nevidljivu stranu totalitarnih režima, bilo da je reč o subkulturi ili disidenciji. U kulturama iz kojih nam se na glave izliva lepljiva masa proizvoda sa božićnim porodičnim sretanjima i drugim sličnim porodičnim vrednosnim izlučevinama, teško je razumeti građansku porodicu koja patrijarhalnost koristi kao štit za zaštitu unutrašnjega života. Upravo ta tehnika mehura spasava teheranske devojčice – ne većinu – od grozota preko kućnog praga: koji i nije neka zaštita u tome svetu, uzgred budi rečeno. Tehnika mehura je u poslednjih dvadesetak godina spasavala i neke beogradske “poro-

Mala Marjan preživi sve, i šaha i Homeinija, i rat i bombardovanje, a onda skoro umre na bečkim ulicama, jer ne može da se prilagodi licemernome sistemu prihvatanja i odgurkivanja u ritmu evropocentrične sebičnosti. Šta je to što je tako teško razumeti? Uglavnom to, da devojčica u nekome stanu u Teheranu može razmišljati o Marksu i bogu, jer to nije samo čitanje, već tema razgovora u porodici i sa porodičnim prijateljima. Elita duha nije nešto što bi se u kockastim glavama moglo povezati sa udaljenošću, drugošću, siromaštvom, rizikom: njima je uvek bilo teško da shvate drugu, donju, rapavu, nevi-

dice”, sa skoro istim rešenjem za omladinu: izbaciti ih u svet što se pre može. Stalno sam u očekivanju eksplozije sličnoga talenta.

U Persepolisu (sarkazam počinje sa naslovom) popularna svetska kultura dobija prave dimenzije: šta su ABBE, punk i Michael Jackson ako njihova očita tupavost nije u stanju da na drugome kraju sveta izazove otpor? Ništa. Tek u Teheranu dobijaju smisao, dostojanstvo, razlog postojanja.

Teheranska perspektiva je nužna za razumevanje sveta, ali je cena veoma visoka. Upravo zato ne želim da padam u plićak očajavanja zbog totalitarizma, i da time podcenim žrtve, a istovremeno sačuvam okamenjenu formulu po kojoj žrtva može govoriti samo mrtvo ozbiljno, sa što manje ambivalentnosti, obrta, izvesno nikada iz ironične perspektive. Sećam se dve kritike iz sredine devedesetih godina i iz Amerike, na dve konferencije: jedna me je kritičarka pitala kako mogu da budem ironična ako dolazim iz “takve” zemlje, druga, ambiciozna trkačica po kurikulumu iz meni susedne kulture, da je moje razmišljanje “neobavezno misleno”. Plači, sestro, zabradi se u maramu, sa Balkana si! Zahvaljujući Persijankama, sada se na ovakve prigovore, koji se nisu izgubili, može odgovoriti teheranskim obrtom.

Persepolis nikako ne treba čitati kao povratnu univerzalnu liziku – kao eto, posvuda je isto biti u pubertetu, dlake rastu gde ne treba “čak i tamo”: naprotiv, treba univerzalnu banalnost okrenuti kao rukavicu, i pogledati šavove: zašto bi univerzalna pubertetlička umrla na drugome mestu i u drugoj kulturi, ako je sve isto? Zašto njene kulturne reference, plod njenoga znanja i sistema u kojem ga je dobila, moraju izazivati nelagodnost, premda su savršeno tačne i pravilno upotrebljene? Zašto skoro svako u kontaktu sa njom pokazuje želju da je iskoristi, udalji, ili bar prikrije njenu izuzetnost? Zato što treba da predstavlja stereotipizirani kolektiv, a ne sebe, jedinstvenu, zabavnu i talentovanu.

Čitajući Persepolis “naopačke”, otvaramo ponor kulturnoga kolonijalizma, koji je, ne lezi vraže, agresivno univerzalizirajući.

Nedina intervencija

Posle 20.6. 2009, kada su mediji širom sveta preneli snimak Nedine smrti na teheranskoj ulici, crtani film *Persepolis* postaje kontekstualno svedočanstvo, jer samo visoko kodirana naracija može da pomogne da bar malo razumemo nepodnošljivi dokument o smrti. Nasuprot očaju Rolanda Barthesa nad nemogućnošću denotacije, koju uvek prevlada i zaposedne konotacija – zato on govoreći subjekt naziva “cadavre parlant”, u ovome slučaju konotacija pomaže da se denotacija zadrži u pamćenju. *Persepolis*, u svim svojim medijskim oblicima, postaje prenosnik nečega što možemo sklopiti u istinu o Iranu, posebno

dljivu stranu totalitarnih režima, bilo da je reč o subkulturi ili disidenciji. U kulturama iz kojih nam se na glave izliva lepljiva masa proizvoda sa božićnim porodičnim sretanjima i drugim sličnim porodičnim vrednosnim izlučevinama, teško je razumeti građansku porodicu koja patrijarhalnost koristi kao štit za zaštitu unutrašnjega života.



Marjan Satrapi crta i piše o skoro istim stvarima kao i Azar Nasifi (Čitanje Lolite u Teheranu). U oba slučaja, reč je o nekome gradu u kome kratak period normalnosti ponovo (zauvek?) prekine novi napad krvavoga ludila. Obe su autorke danas daleko od toga mesta, i najverovatnije se nikada neće vratiti: čak i kada bi bilo bolje, tamo odakle su otišle će uvek biti dovoljno onih koji smatraju da im ne treba dozvoliti povratak.

o Teheranu danas. Tako ovaj superiorni anti-kolonijalni kulturni proizvod višeslojne značenjske strukture, koji na sve strane probija glupi zahtev razumljivosti udešene za prevladujuću zapadnu/severno-atlantsku publiku, postavlja neočekivane standarde razumevanja: ironiju, paradoks, sarkazam, parodiju, zapletene strategije skrivanja značenja, zavodjenje u tekstu i slikama, distancu i skepticizam. U zamišljenim budućim strategijama anti-kolonijalne kulture, *Persepolis* ostaje nezaobilazna paradigma.

Čitajući Persepolis “naopačke”, otvaramo ponor kulturnoga kolonijalizma, koji je, ne lezi vraže, agresivno univerzalizirajući.



Svetlana Slapšak

Rodjena u Beogradu, gde je završila klasičnu gimnaziju, Filozofski fakultet (odeljenje klasičnih nauka), MA i PhD. Radila u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu 1972-1988. Predavala na mnogim univerzitetima u Evropi i Americi. Vodi programe Antropologija antickih svetova i Antropologija roda na ISH, Ljubljanskom post-diplomskom fakultetu za humanistiku, gde je dekanica od 2004. Objavila četrdesetak knjiga i preko 400 članaka.





Persepolis

Marjane Satrapi dessine et écrit quasiment sur les mêmes sujets que Azar Nafisi (Lecture de Lolita à Téhéran). Dans les deux cas, il s'agit d'une ville dont la courte période de normalité vient d'être à nouveau (pour toujours?) rompue suite à une nouvelle attaque d'une folie sanglante. Les deux auteurs se trouvent aujourd'hui loin de ce lieu, et plus probablement n'y retourneront pas: même si la situation devait s'améliorer, là d'où elles sont parties il sera toujours un nombre suffisant de ceux qui leur retour jugeraient inadmissible. Elles ont toutes les deux vécu au sein du nid affectueux d'une famille libérale bourgeoise, entourées de livres, de musique et d'humour. Un déjà vu effrayant: la ville en question est Belgrade. En paraphrasant une célèbre déclaration de Žarana Papić, nous avons toutes fini le lycée féministe de Téhéran. Nous trouvons que l'athéisme est un choix naturel, et que les droits des femmes sont irréversiblement acquis, que la maîtrise d'une langue vaut le fait de marcher et de respirer, que personne ne peut nous ôter ce qu'on a lu, et que, confrontées à l'ignorance équipée d'un bâton, elle n'a plus aucun pouvoir sur nous.

J'éprouve pour le livre de Azar Nafisi la complicité d'une collègue de métier, mais il y a quelques années déjà que le « roman-bande-dessinée » de Marjane Satrapi est mon livre de chevet. Cela s'explique car la combinaison des petites images et du texte est plus corrosive dans une vision sublimement sarcastique, elle établit

un tendre lien graphique avec les échantillons des textiles persanes – non les pièces brodées et luxueuses, mais avec celles « imprimées ». Par ailleurs, on n'oublie jamais l'air frais « imaginé » autour de la mer Caspienne, ainsi que l'odeur des seins de la grand-mère embaumés par les pétales de jasmin qu'elle fourrait dans son soutien-gorge. Je trouve juste la manière des écrivaines de s'acharner sur les femmes de critique occidentales consciencieuses, leur reprochant d'être issues de la haute bourgeoisie: feignant, pour ainsi dire, de respirer ensemble avec leurs classes ouvrières. Elle sont en outre d'autant plus ingrates que c'est directement dans leur langue que les deux auteurs écrivent et dessinent leurs œuvres. C'est encore une marque du colonialisme culturel, dont l'issue unique ne se trouve qu'en ironie. La petite Marianne survit à tout, au chah et à Khomeini, à la guerre et au bombardement, pour manquer de mourir dans les rues de Vienne, se trouvant incapable de s'adapter au système hypocrite d'accueil et de rejet de l'égoïsme européocentrique. Qu'y a-t-il là de si difficile à comprendre? Pour la plupart, il est difficilement concevable qu'une fille dans un appartement à Téhéran puisse méditer sur Marx et Dieu, ne se contentant pas de lire mais d'en faire des thèmes de conversation au sein de la famille et avec les amis. L'élite d'esprit n'est pas quelque chose que dans les têtes à damier pourrait s'associer à la distance, l'altérité, la pauvreté, la menace: ils ont toujours eu de la peine à comprendre l'autre côté, le côté inférieur, râpeux, invisible des régimes totalitaires, soit qu'il s'agit de subculture ou de la dissidence. Dans les cultures d'où la masse gluante des produits en compagnie des rencontres de famille pour le Noël et autres semblables sécrétions familiales de valeur se verse sur nos têtes, c'est difficile à comprendre une famille bourgeoise qui se sert de la patriarcalité comme d'une garde pour protéger la vie intérieure. C'est justement cette technique des bulles qui sauve les petites filles de Téhéran – pas toute – des horreurs qui les guettent dès que le seuil de la maison est franchi: ce qui, disons-le en passant, ne représente pas une protection considérable dans ce monde. La technique des bulles avait, depuis une vingtaine d'années, sauvé certaines « familles » de Belgrade, apportant presque la même solution pour les jeunes – leur permettre de se jeter dans le monde le plus tôt possible. Je suis constamment dans l'attente d'une explosion d'un semblable talent.

Dans Persepolis (le sarcasme commence dès le titre) la culture populaire mondiale prend ses vraies dimensions: à quoi servent ABBA, le mouvement punk et Michael Jackson si leur évidente hébétude n'est pas en état de susciter une réaction à l'autre bout du monde. A rien. Ce n'est qu'à Téhéran qu'ils reçoivent leur sens, leur dignité et leur raison d'être. La perspective vue de Téhéran est indispensable pour comprendre le monde, mais à quel prix. C'est justement pour cette raison que je ne veux pas tomber dans les bas-fonds de l'exaspération à cause du totalitarisme et en méconnaître par là les victimes, sauvegardant en même temps la formule gravée selon laquelle une victime n'est censée parler qu'avec une gravité funèbre, avec le moins possible d'ambiguïté, de revirement, certainement jamais de façon ironique. Je me rappelle deux critiques, dans les années quatre-vingt dix et en provenance des Etats-Unis, lors de deux conférences: l'une d'entre elles critique m'avait demandé comment je pouvais être ironique venant d'un « tel » pays, et l'autre, coureuse après des curriculum, venant d'une culture voisine à la mienne, trouvait que ma pensée était « nonchalamment conçue ». Pleure, ma sœur, voile-toi la tête, tu viens des Balkans! Grâce aux Persanes, aux proches de la sorte qui n'ont pas encore disparus, on peut à présent répondre par un retour téhéranien.

Persepolis ne doit absolument pas être conçu comme un texte de consommation universelle du type « c'est partout la même chose d'être en puberté, les poils poussent là où elles ne devraient pas même là-bas »: au contraire, il faut que la banalité universelle soit retournée comme un gant pour en regarder le pli: pourquoi la jeune fille universelle à l'âge de la puberté serait morte dans un autre endroit et dans une autre culture, si c'était le même partout? Pourquoi ses références culturelles, fruit de ses connaissances et du système où elle les a acquises, sont susceptibles de provoquer un malaise, bien qu'elles soient parfaitement vraies et proprement utilisées? Pourquoi presque tous ceux qui entrent en contact avec elle mon-

trent le désir d'abuser d'elle, de la repousser, ou au moins de dissimuler son individualité? Parce qu'elle devrait représenter une société stéréotypée, et non elle-même, unique, amusante et douée qu'elle est. Lisant le Persepolis « à revers », nous nous penchons sur un abîme du colonialisme culturel, qui est, à n'en pas douter, agressivement universaliste.

L'intervention de Neda

Depuis le 20 juin 2009, quand les médias ont transmis la prise de vue de la mort de Neda dans les rues de Téhéran, le film animé *Persepolis* est devenu un témoignage contextuel, car seule une narration hautement codée est susceptible de nous aider à comprendre cet insoutenable document sur la mort. A l'opposé du désespoir de Roland Barthes sur l'impossibilité de la dénotation, toujours prévalée et envahie par connotation – la raison pour laquelle il dénomme le sujet parlant un « cadavre parlant » - dans ce cas la connotation aide à ce que la dénotation soit gardée dans la mémoire. *Persepolis*, dans toutes ses formes d'expression, devient le vecteur de traduction d'une part de vérité sur l'Iran, en particulier sur le Téhéran d'aujourd'hui. Ainsi ce produit culturel anticolonial supérieur d'une structure significative complexe, qui brise de tout côté l'exigence stupide de compréhension pour s'adapter au public occidental/nord atlantique dominant, pose des standards de compréhension inespérés: ironie, paradoxe, sarcasme, parodie, stratégies compliquées de dissimulation du sens, persuasion par le texte et les images, distance et scepticisme. Dans les futures stratégies de la culture anti-coloniale imaginées, *Persepolis* reste un paradigme incontournable.

Svetlana Slapšak

Texte traduit par
Olivera Terzić





Mučenice
(*Martyrs*, 2008)
režija i scenario:
Pascal Laugier
uloge: Morjana
Alaoui, Mylène Jam-
panoi,
Catherine Bégin

Francuski film je u protekloj deceniji obilježilo sasvim neočekivano žanrovsko osvješćivanje i poetička revalorizacija horor izraza koji se, poštujući progresivne ten-

dencije u nacionalnoj kinematografiji, snažno oslanja na ideje i stileme onog što su kritičari nazvali *New French Extremity*. Na idejnom planu, novi talas francuskog horor filma bazira se na jednostavnoj premisi razbijanja brojnih tabua i identifikovanju unutrašnjih kontradiktornosti francuskog društva, dok se formalno-stilska komponenta artikuluše kroz gotovo „adolescentsku“ vizuelnu radikalnost, pri tome nikada ne napuštajući akademsku distanciranost spram sociopolitičke tematike koju tretira. Tačka oslonca ovih mladih filmskih stvaralaca jeste američki horor film iz sedamdesetih godina, dekada u kojoj vizuelna eksplicitnost nije bila puka kozmetika za prikrivanje odsustva ideja, već preduslov za preispitivanje ključnih društvenih, političkih, kulturnih i ekonomskih mitova i zabluda, ali i estetskih predrasuda zapadnog društva. Zato i ne čudi to da su predstavnici ovog talasa uzeli *tjelesni horor* kao okosnicu svog izraza: postuliranje violentnog konteksta unutar kog je na suštinski način moguće govoriti o političkim implikacijama ljudskog mesa kao društvene konstrukcije. Dostojanstvo francuskom horor filmu vratio je mladi Alexandre Aja sa remek-djelom *Haute tension* (2003), nakon čega su uslijedili *Maléfique* (2003) Erica Valettea, *Les revenants* (2004) Robina Campilloa, *Ils* (2006) Davida Moreaua i Xaviera Paluda, *Sheitan* (2006) Kima Chapirona, *Eden Log* (2007) Francka Vestiela, *Frontière(s)* (2007) Xaviera Gensa, *À l'intérieur* (2007) Alexandrea Bustilloa i Julienu Maurya, *Calvaire* (2004) i *Vinyan* (2008) Fabricea Du Welza i *La horde* (2009) Yannicka Dahana i Benjamina Rochera. Najednom se zemlja koja gotovo da nije imala ijednog svjetski relevantnog autora posvećenog horor žanru – osim incidentne pojave Jeana Rollina čiji je *arty* pristup određenim horor motivima interesantan na nivou *euro-trash* kurioziteta – profilisala kao ključno mjesto razbijanja žanrovskog horizonta očekivanja.

Paralelno sa beskompromisnim izrazom mladih francuskih reditelja dolazi do glavnotokovskog oživljavanja „R-rated“ horor filma od strane mlađe generacije američkih filmskih reditelja koji, zbog izražene eksplicitnosti u jukstapozicioniranju nasilja i seksualnosti, ubrzo biva okarakterisan kao *torture porn*. Naravno, jedna ovako pežorativna etiketa imala je za cilj da ukloni svaku artistsku vrijednost ovih filmova, ali je prihvaćena među fanovima i ubrzo je postala marketinška (pod)žanrovska odrednica. Kada i

francuski horor filmovi počinju da se (neopravdano) podvode pod etiketu *torture porn-a*, pojavljuju se kontroverzne **Mučenice** (*Martyrs*, 2008) Pascala Laugiera, film koji na otvoren – ali, što je važnije, i umjetnički uspio način visceralno postulira kao cerebralno. Njegov narativ čini sukcesivni niz scena koje prikazuju vjerovatno najsuroviju torturu nad ljudskim tijelom, pored kojih čak i Deodatov **Cannibal Holocaust** i japanski **Ginī piggu** serijal izgledaju kao prihvatljivo filmsko iskustvo za najširi auditorijum. Ipak, Laugier film smješta u kontekst koji ne samo da problematizuje politiku tijela, već i nasilničku prošlost „velikih evropskih demokratija“.

Iako su **Mučenice** okarakterisane kao visceralni horor, preopterećen destrukcijom tjelesnog, olako se previđa činjenica da je izrazito grafičko nasilje tek povod, neprijatnost nužna za transformaciju tjelesnog u političko – destrukcije u dekonstrukciju. Uostalom, nije li Cronenberg, više od ijednog teoretičara koji se bavio politikom tijela, uspio da predoči subverzivni potencijal mesa koje, samo unutar izrazito violentnog konteksta, može da mutira i transformiše se u *nešto* što je na ontološkom nivou radikalno drugačije? Laugier, pak, nema ambiciju da se bavi metafizičkom dimenzijom tjelesnog, pa akcenat stavlja na ljude koji tijelo vide kao mogućnost konačne spoznaje, što okosnici narativa daje interesante sociopolitičke implikacije. Ova ideološko-stilska igra nije strana francuskom horor filmu: Georges Franju je u svom remek-djelu **Les yeux sans visage** (1960) upravo iskoristio tijelo, odnosno tjelesni nedostatak, za priču o zanemarenoj pukotini unutar francuskog društva. Otuda vizuelnu žestinu i beskompromisnost Laugierovog stila treba prihvatiti kao poetički postupak skretanja pažnje na političku poruku.

Mučenice su varijacija na *rape-revenge* podžanr horora, ali se isto tako oslanjaju na popularnost torture porn idioma. Ipak, za razliku od ozloglašenog podžanra, nasilje u Laugierovom filmu ne doima se kao artificijelo i lišeno je fanovskog samozadovoljavanja (koje nerijetko zna da pređe i u navijačko raspoloženje). Ono je stilski uspješno svedeno na uznemirujući naturalizam: iako se radi o hipertrofiji brutalnosti, svaki njen detalj je umješnim rediteljskim postupkom pretvoren u istinsku traumu za gledaoca, čak i one navikle na najsurovije izdanke japanske i italijanske kinematografije. (U pitanju je prvi francuski žanrovski film koji je u Francuskoj dobio oznaku „18+“, ali se, nakon brojnih žalbi s pozivom na cenzuru, odustalo od toga.) Ukratko, **Mučenice** su jedno od emotivno najneprijatnijih i živčano najzahtjevnijih filmskih iskustava. Kada je u pitanju žanrovska dosljednost, Laugierov film počinje tamo gdje se *rape-revenge* i *torture porn* filmovi završavaju. Djevojčica Lucie uspijeva da pobjegne iz podruma u kome je kao zatočenica bila sistematski mučena, ali ne i seksualno zlostavljana. Ubrzo biva smještena u dom za nezbrinutu djecu, u kome se zbližava sa djevojkom po imenu Anna. Petnaest godina kasnije, Lucie pronalazi ljude koje smatra odgovorim za zlostavljanje i hladnokrvno ih ubija. Potom film dobija neočekivani obrt i pretvara se u nešto što bi se moglo okarakterisati kao anti-eksploatacijski eksploatacijski film, radikalni egzistencijalistički *torture porn*: Laugier kao da želi da od diskvalifikovanog filmskog izraza napravi art-house zahvat. I što je najinteresantnije – u tome potpuno uspijeva. **Mučenice** su zapravo metafizička (melo) drama iskrivljena i zamagljena horor ikonografijom.

Laugier kao veliki ljubitelj i vrsni poznavalac horor

zanra već u samom startu na nekonvencionalan način rabi feminističko iščitavanje *slasher* podržanra – u kome je ženska subjektifikacija moguća samo kroz violentnu akciju: Lucie je u poziciji da sazna „ko“, ali ne i da dobije odgovor na pitanje „zašto“. Reditelj zauzima kontroverzan stav da u savremenom društvu ženska emancipacija nužno podrazumijeva nasilje – prvo nad njom, tokom kog se u potpunosti identifikuje sa sopstvenim opresorom, čime usvaja i njegov svjetonazor i metod, da bi tokom druge instance nasilja preuzela njegovu ulogu i najbezobzirnije ga eliminisala. Ipak, ovdje se ne radi o Laugierovom normativno-ideološkom stavu, već o dijagnozi savremenog francuskog društva. Njegov progresivni stav da se primjetiti u drugoj trećini filma, kada ukazuje na to da istinska emancipacija podrazumijeva ne samo proširivanja područja borbe, već i transformaciju metoda otpora.

Anna biva podvrgnuta sistematskom mučenju od strane istih ljudi koji su zlostavljali Lucie. Međutim, za razliku od nje, Anna dobija odgovor na pitanje „zašto“: sistematsko mučenje ima za cilj da od njih napravi martire – osobe



cije je tijelo moguće dovesti do tačke kada ono prestane da se odupire mučenju i postigne onaj nivo transcendentnije u kome se može vidjeti zagrobni život. Tako Laugier stavlja gledaoca u nezavidan položaj gotovo opscenog uživanja: brutalna tortura sprovedena nad Annom je tek prihvatljiva cijena za ono što, poput negativaca, i on želi da čuje. Narativ uspješno funkcioniše jer je zapravo baziran na pseudo-žanrovskoj podvali: obligatorna osveta se odigrava, samo način njene ezgekucije [sic!] problematizuje bazične žanrovske konvencije. Anna emancipaciju doživljava kroz apsolutnu pasivnost – kada se u potpunosti prepusti poziciji objekta, svojoj instrumentalizovanoj funkciji – i osvetu sprovodi ne nad pripadnicima kulta, već nad idejom oko koje su se okupili. Tako je njen metod osвете mnogo strašniji i efikasniji od Lucienog: Anna postiže svoj cilj tako što se materijalizuje kao objekat želje svojih mučitelja i preuzima kontrolu nad njima. Opresori se, na taj način, otkrivaju kao istinski mučenici.

Novi talas francuskog horor filma je pokazao zadivljuću sposobnost da zastarele horor obrasce osveži, prilagodi novom vremenu i revalorizuje u drugačijem kontekstu. Da stvar bude interesantnija, francuska kinematografija – osim kultnog *trash* ostvarenja **Baby Blood** (1990) Alaina Robaka – nije imala *splatter* tradiciju na koju bi se ovi filmovi oslonili. Zato su mladi autori bacili pogled preko Atlantika, obratili pažnju na recentnu azijsku kinematografiju, ali i zavirili u komšijsko dvorište Italijana i Španaca. Laugier je tipičan primjer reditelja koji je sopstvenu poetiku izgradio na različitim filmskim uticajima i tradicijama. Još je u svom debiju **Saint Ange** (2004) pokazao veliku zanatsku umješnost, ali je tek sa **Mučenicama** obznanio o kakvom se talentu i vizionaru radi. Što je najvažnije, Laugier je, za razliku od brojnih (izvikanih) evropskih autora koji se u poslednje vrijeme sve više laćaju horora, već na samom početku karijere shvatio da se kvalitetan horor film ne može snimiti iz pozicije eksternog, autistično-autorskog pristupa žanru, već da se autorsko nužno mora otkriti kroz žanrovsko.

Bojan Baća

Rođen 1984. godine, u Sarajevu. Završio osnovne i specijalističke studije na Fakultetu političkih nauka u Podgorici. Magistrirao sociologiju i društvenu antropologiju na Centralnoevropskom univerzitetu u Budimpešti. Radi kao asistent u nastavi na Univerzitetu Donja Gorica i kao koordinator istraživanja u Centru za demokratsku tranziciju. Povremeni je filmski kritičar. Autor je studije „Malice in Wonderland: The Political Unconscious in American Horror Films of the 1970s“ (2009).

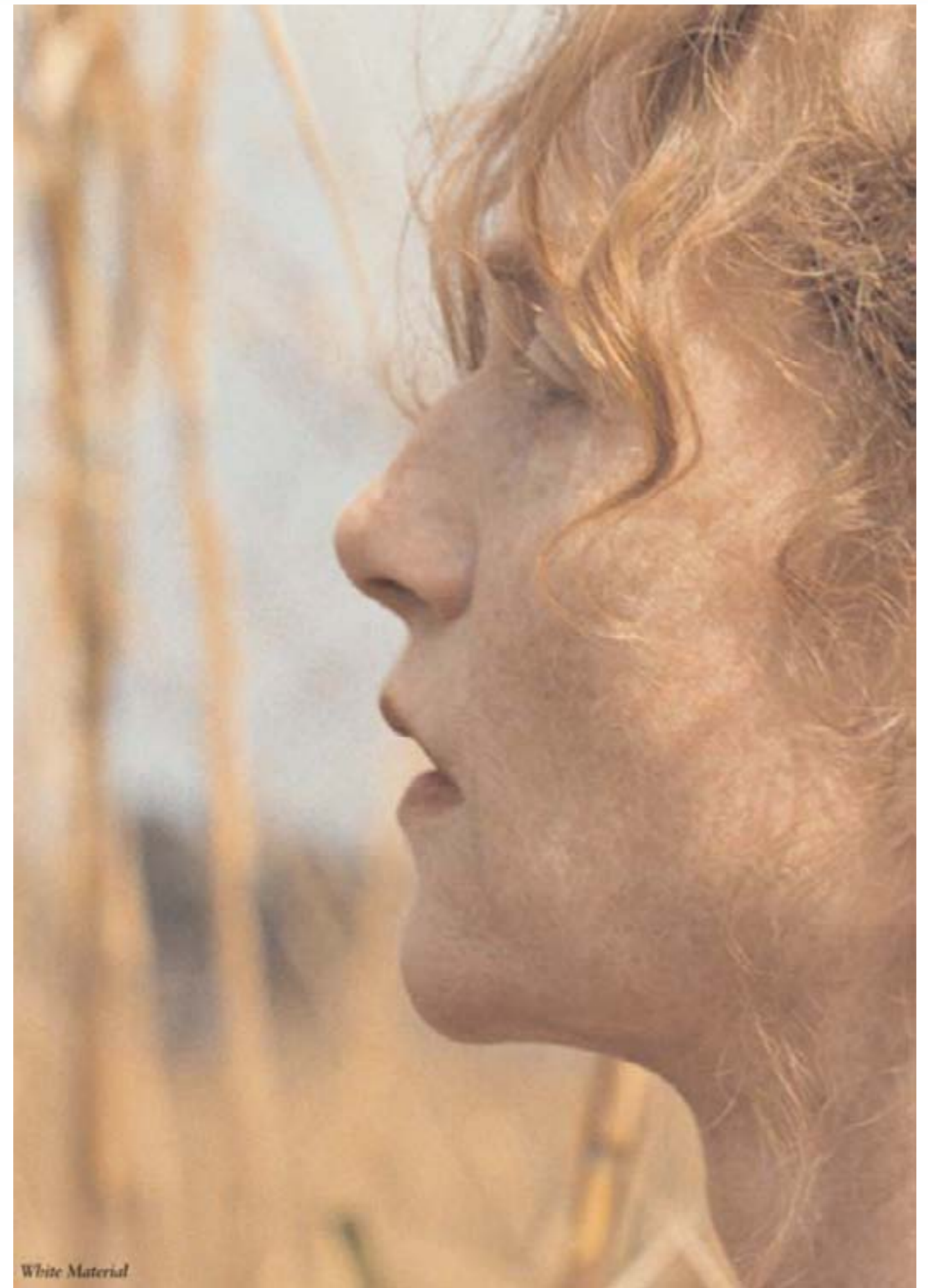
Still Waters

“Actors dream and then we have to awaken to realities. We are awake, but in a dream. That’s the state you are in when you act.”

Isabelle Huppert discusses her career with Joan Dupont

intense and instinctive, cerebral and impassioned, Isabelle Huppert has never balked at a challenge—nor has she slowed down. Petite, wiry, the athletic star of French cinema made news from her start as a freckled teenager. In Bertrand Blier’s racy black comedy *Going Places* (73) she was ravished by Gérard Depardieu and Patrick Dewaere in tandem—and seemed to lap up every minute. In Yves Boisset’s darker *Dupont Lajoie* (75) she was raped and murdered by Jean Carmet.

She fast became a treasured actress to a pantheon of filmmakers. Excepting Chabrol and Godard, she just missed the New Wave, but caught the next ones, working with Pialat, Sautet, Tavernier, Téchiné, Jacquot, Doillon, Deville, Assayas, and Chéreau. Her first big part was as a whey-faced innocent mistreated by her lover in Claude Goretta’s *The Lacemaker* (76). The following year, in Chabrol’s *Violette Nozière* (78), she was a girl who doesn’t flinch from poisoning her abusive father—played by Carmet again. This won her the Best Actress award at Cannes, and her repressed characters began to have a menacing edge as she became Chabrol’s muse in crime and punishment in such parts as the abortionist in *Story of Women* (88) and the murderous postmistress in *La Cérémonie* (95). Huppert was about to collaborate with him for the eighth time when he died on September 12. She found humanity in the filmmaker and in the characters she portrayed for him, and became his actrice fétiche, as the French call it, or, as she has put it, his doppelgänger. Huppert has always seemed to cast her directors as much as



White Material

they cast her, a kind of serial killer/victim who teams up with those who coax the best from her. Although she has worked with filmmakers who were both popular and feminist—from Diane Kurys and Josiane Balasko to Patricia Mazuy, Noémie Lvovsky, and Laurence Ferreira Barbosa—she is famous for her studies of besieged women. In Haneke's *The Piano Teacher* (01), garnering her second Cannes Best Actress award, she was at her sadomasochistic acme. When I first met her on the set of *Madame Bovary* in 1991, I wondered how such a physically petite person could carry off such a heavy part. But then I saw the ease and complicity between her and Chabrol. And it looked as if perhaps the most mysterious performance of all is the one the audience never sees, the one that takes place off screen, between director and actor.

THE CONVERSATION: ISABELLE HUPPERT

In *White Material* you play a plantation owner in a nameless African country afflicted by decay and insurgency. You instigated the project by bringing Doris Lessing's *The Grass Is Singing* to Claire Denis. Aren't you a bit of an auteur yourself?

But it's just that the films that I made allowed for and even welcomed and encouraged that. It was never just me.

Do you cast your directors?

Up to a certain point. Lessing's book led me to propose the idea to Claire, but it's a Claire Denis film. I may suggest an idea. In the case of *White Material*, there was an extraordinary character, a great story. But Claire didn't like that the book portrayed apartheid in a way that might look a bit obsolete in today's cinematic landscape. This is the first time we've worked together, although we've known each other a long time.

Claire invented a much more combative character than a mere *Madame Bovary* of the bush who falls in love with a black man and goes crazy. She made a universal film out of contemporary reality, a story that becomes a tragedy about clashing cultures, war, and Africa.

A lot of thought went into Judy Shrewsbury's costumes—that pink calico dress that you wear in the movie says a lot about the character.

Yes, we didn't know if it should be blue or rose. And Claire cares about those details. That dress tells a story: in the immensity of the landscape that little dress is like a flame.

Was it a tough part?

There's no such thing as a tough part as far as I'm concerned. I can't talk about what I do in terms of difficulty. Never. I can talk about intensity. Yes, getting up at 5 a.m. is tiring, but hardly a problem. Africa is tough physically, yes, but it's not so bad working that way. Cameroon is magnificent. I got to explore. And I had my young son with me. I was careful, but I got sick anyway.

And *Maria*, the woman you play?

She's a mysterious character, or perhaps not so much her, but the manner in which Claire tells the story. It's not just about colonialism, but about the mental and emotional state of this woman who married into a family of plantation owners. She belongs through her work.



Is she close to the character in Denis's first feature, *Chocolat*?

She must be, since both are related to Claire.

You've played several beleaguered mother roles in a row now.

I made *The Sea Wall* [08], practically the same theme, but less political, more a fable, and *Home* [08], about attachment to place, family. But the relationship to the children is different in each film.

In your early movies you seemed so docile, as in *The Lacemaker*, but then, we found out that we'd better not trust that docility.

Ah yes, you always have to beware the quiet ones! You can discover reservoirs of violence and perversity! Everything is possible—no holds barred, and there were no limits in the kind of cinema I started out making—you could go far, exploring those depths.

You started out playing a child of the agitated Seventies.

After May '68 we all woke up to the world. After repression, May spelled liberty, idealism. A new cinema was born. It was an age of discovery; cinema was politicized. Then we lost it. Yet, if you look at the films preceding the New Wave, there was a certain sex appeal, another kind of seduction—even in the early films of Godard. I came later. It was all harsh, dark and complex.

Do you know why?

I don't know why the directors I met asked that of me and not anything else. I could have met Chabrol at the time he made *Les Biches*, but no... Right away, I was given complex parts by directors who didn't want to idealize their characters, but went after a certain approach to the truth.

And to violence?

Yes, the path to truth is often violent; they go together.

Going *Places* looked so charming...

Yes, but there was violence throughout the whole movie. *Miou-Miou* was charming, yes, but the film is pretty nasty. And my character takes the brunt of it. My scene crystallized

the anarchic mood of the movie. I was about 17 and only on the shoot a few days. I didn't feel I belonged to that group of actors—or that generation. But it didn't shock me; it was a part. I made several movies that year: 1975. I liked acting in Liliane de Kermadec's *Aloïse* [scripted by André Téchiné] about the schizophrenic Swiss artist, a major figure of Dubuffet's Art Brut movement. I played the young Delphine Seyrig part, *Aloïse* in her youth. And in Dennis Berry's *Le Grand délire*, with Jean Seberg [Dennis, son of John Berry, was married to Seberg at the time], I played a little maid who gets pushed around by her boss. Yes, from the start I was pushed around. [She falls silent.]

You played characters that were a bit tortured?

Yes, put in those situations. I don't know why.

When we met during the shooting of *Madame Bovary*, we talked about a book I was reading on female perversions, self-cutting. Do you remember that you went out and bought the book?

I remember, yes, at that English-language bookstore. There was a fad of self-mutilation in Austria—and this was years before making *The Piano Teacher*! It's hard for an actress to catch what's going on at the time, or how much is a matter of choice. Yes, I could have acted in lighter movies. I took what was offered at the time, and once you play a part, it may inspire repetition. I was happy when Olivier Dahan offered me the part in *La Vie promise* [02],

in which I play a trashy blonde, right after I did *The Piano Teacher*—it's nice when a director thinks of you differently.

Things went fast for you from the start. The producer Daniel Toscan du Plantier guided your career.

He produced Pialat's *Loulou* [79], Losey's *The Trout* [82], Michel Deville's *Eaux Profondes* [81], and especially *The Lacemaker* and *Violette Nozière*. He was one of the funniest men I ever knew, so intelligent. Not always kind. Fragile, sensitive, rare. He was not an ordinary producer. He embodied a kind of collaboration with his directors. I met Daniel through Agnès Varda. She wanted me for *One Sings, the Other Doesn't*, but I didn't want to do it. We're close friends even though we've never made a movie together. It's funny.

A child of the feminist Seventies, you grew up surrounded by accomplices: your sister Caroline directed you in a television version of de Musset's *On ne badine pas avec l'amour* in 1977; your other sister Elisabeth is also an actress, writer, and director. And you started playing big parts so young.

I was young and I was the youngest in my family. When I see actresses today, I see how out of it I was. They're a thousand times more grown up. I knew what I wanted to do in movies, who I wanted to work with, but the rest, I never knew. I don't know even now. Cinema gives me a framework, but outside...



And Godard caught that about me: he always films actors and their personalities, their story. So when he shot *Every Man for Himself* [80], he called the character I played Isabelle and he said, "Isabelle is a little... She's a bit like that [she waves her hands], not very well defined."

A little lost?

Not lost, but perhaps a little irresponsible.

How did it happen that you worked together?

One day, Jean-Luc called and asked to meet me. I was pretty young, young in my knowledge of cinema history. I said, "Whenever you like." And he came over 10 minutes later. It was surprising. But then, almost two years went by. He came to see me in Montana where I was doing *Heaven's Gate* [80]. I picked him up at the airport in a rented car, and we had supper. Here I was driving Jean-Luc Godard on the mountain roads of Montana in an enormous apple-green American car—and without a license! I asked him to tell me about the part in *Every Man for Himself*. He said, "I want you to play the face of tragedy." And he left the next day. I acted for him again, in *Passion* [82]. He got who I was.

Who are you?

Maybe when we are the last one [born] in a family, it makes us a bit irresponsible. When you're the oldest you have to be responsible. I was the youngest and that stuck.

Your mother was the one who started you on your career?

Yes, my mother enrolled me in the Versailles Conservatory when I was 14. I got first prize, and Margot Capelier, the famous casting director, came up to me and said, "Continuez." I think that she was the one who cast me in Otto Preminger's *Rosebud* [75]. It was wild—an improbable venture—shot in Israel, about a Palestinian seizing a yacht and kidnaping five millionaires' daughters. Preminger terrified all of us, yelling, making scenes. He called me "Miss Houpperte" and every two minutes, he said, "If you are not happy, Miss Houpperte, you can go right back to France."

And were you happy?

Yes, it was quite kitsch. I had a good part.



And next, Chabrol discovered a young girl with criminal thoughts for *Violette Nozière*.

I think I brought a mix of monstrosity and innocence to the part. That's the kind of path I seem to take in many of his movies. And Chabrol liked that kind of character. He always liked to portray evil, but leave room for a mystery that lets you give the character the benefit of the doubt. And that's what happened to the real-life *Violette*: she was acquitted years later. Chabrol was interested in the criminal impulse, and he thought that I could act the part of an innocent monster. Yet in his treatment, he somehow revealed a mystery that kept the character from being a monster. He was with me from the start of my career, and, from the time we met, I felt we knew each other. We had a special relationship; we could go for ages without seeing each other. He was a humanist, a profoundly good person, and a man who had his own mystery.

How did he direct you? What did he say?

He directed me as if I were his daughter. He never told me what to do. In all our films together, he never said a word; perhaps he gave a small sign. Nor did Haneke ever say a word. You had to invent the character.

Did you ever play a character you found too loathsome?

Never. I've played a lot of characters who were victims, but I was never the victim: as an actress I was the center of the film, so I had the character all to myself—and the movie all to myself. It's not as if I were in a supporting role being dominated by a man. I was a privileged victim who expresses herself. That's my kind of feminism.

What is Haneke like to work with?

With Haneke, we both say that we started out by making a movie together. Now he, too, is part of my life as an actress. I liked *Funny Games*, but didn't want to act in it. It was too horrible—cold and theoretical: it's about how a filmmaker uses violence and audiences react. He shows how it's really done, all gift-wrapped, as it were—and it's brutal [shudders]. Compared to *Funny Games*, *The Piano Teacher* is a fairy tale. It's a kind of romance—the movie would never have caught on if it hadn't been a love story, a very strange one, but a love story. And we are making another film together now.

Did you read Elfriede Jelinek's novel before playing Erika, your character in *The Piano Teacher*?

Michael asked me not to read the book, and perhaps if I had, it would have made me anchor the character more specifically in the Sixties. He wanted to extract this character from Jelinek's childhood and adolescence to get to the essentials. It's not about a social milieu but about character. Yet it's a very Austrian film, about a kind of sacrosanct connection to music, with all that that implies, good and bad—the madness, yet a unique way of understanding music as the ultimate human expression.

How did Haneke direct you?

I worked on my piano for a year, because Michael wanted Erika to be believable. Like all little girls with a classic education, I had studied piano. I prepared to play this difficult Bach and get the hands right. Of course it isn't my playing you hear. He didn't say much about the part. He

wanted her to be rigid, so the way he wanted my hair tied back was his way of showing me how he wanted the character to be. We didn't talk much. Michael hates everything sentimental—so do I. That was the only thing he repeated, "Don't make it sentimental." Erika is like ice, so cold that it burns; she burns herself and burns others. She's monstrous, because the discovery of love is unbearable to her.

How did you shoot that scene where you're in bed with your mother?

In the scene when I throw myself on my mother [played by Annie Girardot] in bed, Michael wasn't happy at first. He was looking for something wild. He never explained, it was a kind of madness: Erika lifts her mother's nightshirt like a little girl imagining her parents having sex. We did many takes, had lunch, did it again, and he finally found what he wanted. Michael works like an artisan, or a sculptor. I love working with him. He's very obsessive, but he has a normal relationship to his work—and I have exactly the same kind. He's joyous, not austere: he has the right distance. It's surprising, you might think that because of the subjects he chooses, he'd be austere, but no. I'm sure he is inhabited by an essential disquiet, but he never shows it. He directs very little, like all the great ones; he knows what he's doing.

There's little improvisation?

Cinema is always improvisation. Bob Wilson said that. Acting is a mix of control, technique, and improvisation. Some directors don't understand that you have to let the actor invent whatever he wants along the way. When you have lots of text you can find lots of room to invent. It's a mélange of memory and movement, elaborated, then reinvented.

You also work with a slew of young auteurs and just acted with your daughter Lolita Chammah in Marc Fitoussi's *Copacabana*, playing an irresponsible mom to her sobersided daughter. It looks as if the two of you had fun together.

Yes, I loved doing that movie. It's not just about a motherdaughter relationship but about today's working



world. It's cruel, but has humanity, and my character is something out of the Seventies, a bit of an anarchist.

When you make movies now, do you need to be included in decisionmaking, watching rushes, etc.?

These days, you never watch rushes. Making *Madame Bovary* in Dieppe, we watched them every two days. Now, hardly ever—it's too expensive. The directors watch them on DVD at night, but I've practically given up asking. It's bizarre that nobody mentions it even. These days, we no longer have a direct relationship with the director: he doesn't look at you directly. It doesn't bother me, I'm used to it. I was told that Buñuel was the first one to work that way, and Losey too: in 1981 when we worked together, he was watching on a small screen—and only one take! Never more. We were filming in Tokyo—incredible! I never understood why. But it was dangerous, a little like gambling. He had that kind of relationship to cinema.

After you worked with him on Mishima's *The School of Flesh*, Benoît Jacquot said this about you: "She's not acting for an audience . . . for the scenario, the script, the part. She's acting for the director she decides to work with . . . and needs only a few directions. She doesn't ask more: something about costumes, one or two psychological cues, and that's all. She wants to act as if she's going on the set to sleep and dream. She has a day life and shooting a film is her nightlife."

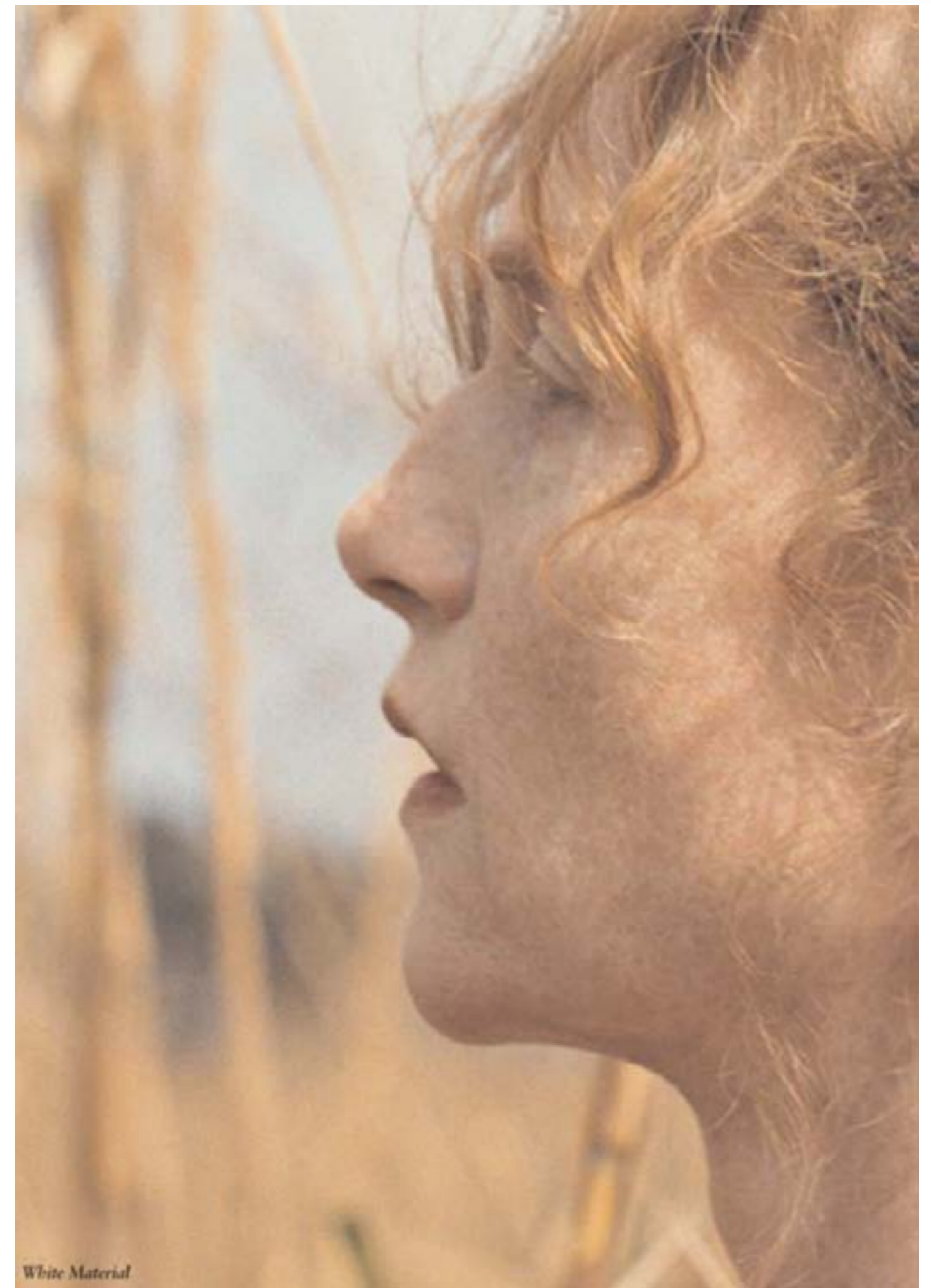
[Laughs.] C'est beau. I think it's true of all actors: we dream and then we have to awaken to realities. We are awake, but in a dream. Louis Feuillade compared cinema to a *Sleeping Beauty*. And the audience, too, is in a kind of dream, watching somebody else's dream that becomes yours. That's the state you are in when you act.

Joan Dupont writes for the *International Herald Tribune*. www.filmlinc.com

Still Waters

“Mi glumci sanjamo,
i onda moramo da se probudimo u stvarnosti.
Mi smo budni, ali u snu.

To je stanje u kom se nalaziš kada glumiš.”
*Isabelle Huppert razgovara o svojoj karijeri sa
Joan Dupont*



White Material



Žestoka i instinktivna, pametna i strastvena, Isabelle Huppert nikada nije poklekla pred izazovom- niti je ikada usporila. Omalena, žilava, atletska zvijezda francuskog filma dospjela je u žižu javnosti kao pjegava tinejdžerka. U sočnoj crnoj komediji Bertrand-a Blier-a **Going Places** napastvovana je od strane Gerard Depardieua i Patrick Dewaere – i činilo se da uživa u svakom trenutku. U mračnijem Yves Boissetovom **Dupont Lajoie** bila je silovana i ubijena od strane Jean-a Carmet-a. Ubrzo je postala glumica dragocjena panteonu filmskih stvaralaca. Izuzimajući Chabrol-a i Godard—a, propustila je za malo novi talas, ali je uhvatila sljedeći radeći sa Pialatom, Sautetom, Tavernieom, Téchinéom, Jacquotom, Doillonom, Devilleom, Assayasom, i Chéreauom.

Njena prva velika uloga bila je uloga nevine žene beskrvnog lica zlostavljane od strane svog ljubavnika u Claude Goretta-inom **The Lacemaker** (76).

Godinu dana nakon toga, u Chabrol-ovom ostvarenju **Violette Nozierre** (76) glumila je djevojku koja nije ustuknula pred idejom da otruje svog nasilnog oca – koga opet igra Carmet. Ovo joj je donijelo nagradu za najbolju glumicu na Kanskom festivalu, a njeni potisnuti likovi su počeli da poprimaju opasnu dimenziju kada je postala Chabrol-ova muza u prikazu kriminala i kazne kroz uloge kao sto su izvršiteljka nelegalnih pobačaja u filmu **Ženska posla** (88) kao i ubilačka upravnikinja pošte u **Ceremoniji** (95). Huppert je osmi put po redu trebalo da saradjuje sa njim kada je Chabrol umro 12. septembra. Pronašla je ljudskost u režiseru i ulogama koje je portretisala za njega, i tako postala njegova "fetiš glumica", kako to kažu Francuzi ili kako je ona to zvala "njegova doppelganger". Djelovalo je kao da Huppert uvijek bira svoje režisere, baš kao i oni nju, nešto poput serijskog ubice-žrtve koja se udružuje sa onima koji izmamljuju ono najbolje iz nje.

Iako je radila sa autorima koji su bili i popularni i feministi-od Diane Kurys i Josiane Balasko do Patricie Mazuy, Noemie Lvovsky i Laurence Ferreira Barbose – poznata je po svojim tumačenjima opsjednutih žena. U Haneke-ovoj **Učiteljici klavira** (2001), koji joj je donio još jednu nagradu za najbolju glumicu na Kanskom festivalu, bila je na svom sado-mazohistickom vrhuncu. Kada sam je prvi put srela na snimanju **Madame Bovary** 1992., cudila sam se kako jedna tako fizički malena osoba može da iznese tako tešku ulogu. A zatim sam vidjela lagodnost i bliskost između nje i Chabrol-a. A to je izgledalo kao da je najmisterioznija izvedba od svih, upravo ona koju publika nikad ne vidi, ona koja se izvodi iza kamere, između reditelja i glumca.

Da li vi birate svoje režisere?

Donekle, da. Lessingova knjiga me je navela da predložim tu priču Claire, ali to je ipak film Claire Denis. Ja mogu da predložim neku ideju. U slučaju **Bijelog materijala**, u pitanju je bio jedan izuzetan lik, sjajna priča. Ali Claire se nije svidjalo to sto knjiga oslikava politiku aparthejda što na neki nacin može izgledati zastarjelo u današnjem kinematografskom oslikavanju. Ovo je bio prvi put da smo radile zajedno, iako se poznajemo dugo vremena. Claire je uvela mnogo borbeniji lik nego sto je to prosta Madame Bovary iz džungle, koja se zaljubljuje u crnca i poludi. Napravila je univerzalan film po ugledu na savremenu stvarnost, priču koja postaje tragedija o sudaranju kultura, ratu, i Africi.

Počeli ste igrajući dijete nemirnih 70-ih.

Nakon maja 1968. svi smo se probudili i okrenuli svijetu. Poslije represije, maj je donio slobodu, idealizam. Novi film je rođen. Bila je to godina otkrića, film je bio ispolitizovan. A onda smo ga izgubili. Čak ako pogledate filmove koji

su prethodili novom talasu, vidjećete da je bilo određene seksualne privlačnosti, neke druge vrste zavodljivosti, čak i u ranim Godard-ovim filmovima. Ja sam se pojavila kasnije. Kad je sve je bilo grubo, mračno i složeno.

Znate li zbog čega?

Ne znam zašto su režiseri koje sam srijetala tražili od mene to, a ne nešto drugo. Mogla sam da sretmem Chabrol-a u vrijeme kada je radio na filmu **Les Bitches**, ali nisam... Reditelji su mi odmah davali složene uloge, i nisu željeli da idealizuju svoje likove, nego su krenuli u potragu za određenim pristupom istini.

I nasilju?

Da, put do istine je često nasilan, to dvoje idu zajedno.

Going Places djeluje jako ljupko...

Da, ali je i tu bilo nasilja kroz čitav film. Mou-Miou je bila jako šarmantna, ali je film bio prilično zločest. A moj lik je podnio najveći teret. Moja scena je izoštrila anarhistički karakter filma. Imala sam 17 godina i tek nekoliko dana na snimanju, osjećala sam da ne pripadam toj skupini glumaca-ili toj generaciji. Ali to me nije šokiralo. To je bila samo uloga. Te 1975. godine, snimila sam nekoliko filmova. Svidjela mi se uloga u **Liliane** de Kermadec-ovoj Aloise (po scenariju Andre Techiné-a) o švajcarskoj umjetnici šizofreničarki, glavnoj figuri Dubuffet-ovog **Art Brut** pokreta. Tumačila sam kao mlada ulogu Delphine Seyrig,

Aloise u svojoj mladosti. A u Dennis Berry-evom **Le Grand delire** sa Jean Seberg (Dennis, sin John Berry-a, bio je u braku sa Sebergovom u to vrijeme), glumila sam malu služavku koju njen šef čuška okolo. Da, od samog početka su me gurali. (Začutala je.)

Glumili ste izmučene likove?

Da, u takvim okolnostima. Ne znam zašto.

Od samog vašeg početka, stvari su se brzo dešavale. Producent Daniel Toscan de Plantier je brinuo o vašoj karijeri.

On je bio producent Pialat-ove **Loulou** (1979), Losey-ovog **The Trout** (1982), Michel Deville-ovog **Eaux Profondes** (1981), a naročito **The Lacemaker** i **Violette Nozierre**. Bio je najzabavniji čovjek kojeg sam ikad poznavala, tako inteligentan. Ne uvijek ljubazan. Slab, osjetljiv, rijedak. Nije bio običan producent. Otkrio je neki način saradnje sa svojim rediteljima. Daniela sam upoznala preko Anges Varda. Htjela me je za film **One Sings, the Other Doesn't**, ali nisam htjela tu da glumim. Bili smo bliski prijatelji, iako nkad nismo radili zajedno. To je čudno.

Kao dijete iz feminističkih 70-ih, odrasli ste okruženi istomišljenicima: vaša sestra Caroline je režirala televizijsku verziju de Musset-ovog ostvarenja On ne badine pas avec l' amour sa vama u ulozi 1977.;



vaša druga sestra je također glumica, spisateljica i rediteljka. A vi ste počeli igrajući velike uloge tako mladi.

Bila sam mlada, i najmladja u svojoj porodici. Kada vidim današnje glumice, vidim koliko sam ja bila daleko od toga. One su hiljadu puta zrelije. Znala sam šta želim da radim u filmovima, sa kim sam htjela da saradujem, a za ostalo nisam znala. Čak ni sada ne znam. Film mi daje okvir, ali spolja... A Godard je to primijetio kod mene: on je uvijek posmatrao glumce i njihove ličnosti, njihove priče. Tako je kada je snimao *Every Man for Himself* (1980), lik koji sam ja igrala nazvao Isabelle i rekao, "Isabelle je malo... Ona je tako nekako (pokazuje rukama), ne baš dobro određena."

Pomalo izgubljena?

Ne izgubljena, već možda pomalo neodgovorna.

Kako je došlo do vaše saradnje?

Jednog dana, Jean-Luc me je nazvao i zamolio da se sastanemo. Bila sam veoma mlada, "mlada" u poznavanju istorije filma. Odgovorila sam „kad god želiš“. I došao je poslije 10 minuta. To je bilo iznenađujuće. A zatim, prošle su skoro dvije godine. Došao je u Montanu, gdje sam radila na snimanju *Heavens Gate* (1980), da me vidi. Pokupila sam ga na aerodromu iznajmljenim autom, i onda smo večerali. Vozila sam Jean-Luc Godard-a planinskim putevima Montane u ogromnom američkom autu zelenom poput jabuke-bez dozvole! Zamolila sam ga da mi kaže nešto o ulozi u *Every Man for Himself*. Rekao je, "Želim da ti igraš lice tragedije". I narednog dana je otišao. Ponovo sam glumila za njega u filmu *Passion* (1982). Dobio je pravu mene.

A ko ste vi?

Možda nas čini pomalo neodgovornima, to kada smo najmladji u porodici. Kada si najstariji, moraš biti odgovoran. Ja sam bila najmladja, a to vas bitno određuje.



Vaša majka je bila ta koja je dala početke vašoj karijeri?

Da, kada sam imala 14, majka me je upisala u Versailles Conservatory. Dobila sam prvu nagradu i Margot Capelier, poznata rediteljka mi je prišla i rekla, "Nastavite." Mislim da me je bas ona odabrala za Otto Preminger-ov *Rosebud* (1975). To je bilo divlji, nevjerovatan poduhvat- sniman u Izraelu, o Palestincu koji otima jahtu i kidnapuje 5 kćerki milionera. Preminger nas je sve zastrašivao, vikao je, pravio scene. Zvao me je „Miss Houpperte“ i na svaka dva minuta govorio bi „ako si nezadovoljna, Miss Houpperte, možeš slobodno da se vratiš u Francusku.“

I jeste li bili zadovoljni?

Da, to je bilo vrlo kičasto. Ja sam imala dobru ulogu.

A onda, Chabrol otkriva mladu djevojku sa kriminalnim mislima za *Violette Noziere*.

Mislim da sam dala neku mješavinu *monstruoznosti i nevinosti* tom liku. To je vrsta puta kog se držim u mnogim njegovim filmovima. A Chabrolu se dopadao takav tip ličnosti. Uvijek je volio portretisati zlo, ali je ostavljao mjesta misteriji sto vam je omogućavalo da liku pripisete malo sumnje. I upravo se to desilo Violette u stvarnom životu: bila je oslobođena mnogo godina kasnije. Chabrol-a su zanimale kriminalne pobude, i smatrao je da bih ja mogla da odglumim ulogu nevinog monstruma. A, ipak, je svojim postupkom nekako otkrio misteriju koja je sprečavala da lik bude potpuno čudovište. On je bio uz mene, od samog početka moje karijere, i kada smo se sreli prvi put osjećali smo da poznamo jedno drugo. Imali smo poseban odnos; mogli smo godinama da se ne vidimo. Bio je human, istinski dobra osoba i čovjek koji je posjedovao neku svoju misteriju.

Kako vas je usmjeravao? Šta je govorio?

Usmjeravao me je kao da sam mu ćerka. Nikad mi nije govorio šta da radim. U svim našim zajedničkim filmovima, on mi nikada ni riječ nije rekao; možda bi mi dao samo mali znak. Ni Haneke mi nikada nije ništa govorio. Morate sami da izmislite lik.

Da li ste ikad igrali ulogu za koju ste smatrali da je previše gnusna?

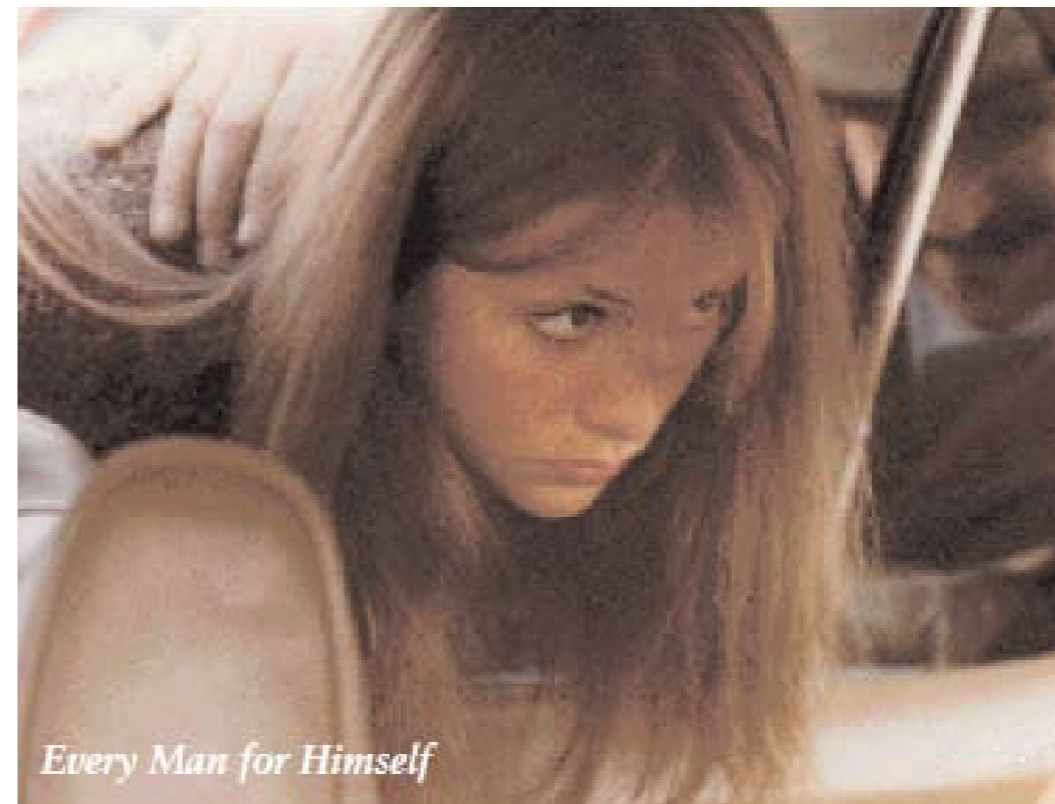
Nikada. Igrala sam mnogo likova koji su bili žrtve, ali ja nikad nisam bila žrtva: kao glumica, bila sam centar samog filma, tako da mi je pripadala sva uloga u njemu -kao i čitav film. To nije bilo kao da igram sporednu ulogu nad kojom dominira neki muškarac. Ja sam bila povlašćena žrtva koja je izražavala samu sebe. To je moja vrsta feminizma.

Kada snimate filmove danas, da li ste uključeni u process donošenja odluka, gledate

nemontiran materijal, itd.?

Danas ne možete vidjeti nemontiran materijal. Snimajući *Madame Bovary* u Dieppe, gledali smo ga svaki drugi dan. Sada, skoro nikad-veoma je skupo. Reditelji ga uveče gledaju na DVD-u, ali ja sam praktično odustala od toga da ga tražim. Čudno je to kako ga niko i ne pominje. Danas, mi nemamo neposredan odnos sa rediteljem: on vas i ne gleda direktno. To mi ne smeta, navikla sam. Rekli su mi da je Bunuel to prvi radio, kao i Losey: 1981. kada smo zajedno radili, on je gledao na jednom malom ekranu - i snimalo se samo iz jednog puta! I nikad više. U Tokiju smo snimali-nevjerovatno! Nikad nisam razumjela zašto. To je bilo opasno, pomalo nalik na kockanje. On je imao takav odnos sa filmom.

Nakon što ste radili sa Benoit Jacquot-om u Mishima-inom ostvarenju *The School of Flesh*, on je o vama izjavio: "Ona ne glumi za publiku... za scenario,



za tekst, za ulogu. Ona glumi za reditelja za kojeg se odluči da radi... i treba joj samo nekoliko smjernica. Ona ne traži više: nešto oko kostima, jednu ili dvije psihološke napomene, i to je sve. Ona želi da glumi tako kao da ide na snimanje da bi zaspala i sanjala. Ona ima jedan život preko dana, a snimanje filma čini njen noćni život.“

(Smijeh). C' est beau. (To je lijepo). Mislim da to važi za sve glumce: mi sanjamo, i onda moramo da se probudimo u stvarnosti. Mi smo budni, ali u snu. Louis Feuillade je upoređivao film sa Uspavanom Ljepoticom. I publika se također nalazi u nekoj vrsti sna, gledajući nečiji san koji postaje tvoj. To je stanje u kom se nalaziš kada glumiš.

Joan Dupont piše za *International Herald Tribune* i *The New York Times*. Živi u Parizu.

www.filmlinc.com

Prevele:
Bojana Radulović
Sanja Djurović
Bojana Sarović
Studentkinje 2. godine
Studija prevodilaštva *Instituta*
za prevođenje

MY LIFE TO LIVE

In the *MOMENT* with **JULIETTE BINOCHÉ** by JOAN DUPONT



Juliette Binoché first appeared at the Cannes Festival in André Téchiné's *Rendez-vous* (85) as Nina, a provincial girl who braves humiliation for a career on the Paris stage. A bold beauty quick to laughter and blushes, the actress became the festival's little darling. That was the year everybody talked about "La Binoché" with a smacking of lips, as if she were a puff pastry. She was on her way—and even more determined than Nina to make it in Paris, and beyond. At last year's festival, when Binoché won Best Actress for her part in Abbas Kiarostami's *Certified Copy*, there was grumbling along with the applause, for she was also the star of the official Cannes poster. The festival, playing favorites, and Binoché, basking in all that love, had perhaps gone too far. Spirited and adventurous, she conquered many hearts and prizes long before then, and won an Oscar for her supporting role as the compassionate young nurse opposite Ralph Fiennes in Anthony Minghella's *The English Patient* (96). The actress also paints: in her 2008 book, *Portraits In-Eyes*, she trains her eye back on her filmmakers, starting with Téchiné, Jacques Doillon, Jean-Luc Godard, Leos Carax, Louis Malle, and, going beyond France, Minghella, Philip Kaufman, Krzysztof Kieslowski, Michael Haneke. It's a career of rare commitment, return engagements, and a few rendez-vous manqués. She turned down Elia Kazan for Carax's *The Lovers on the Bridge* (91), and Steven Spielberg for Kieslowski's *Blue* (93). And, for voicing



strong ideas about the part, she was ousted from the role of Resistance heroine Lucie Aubrac in Claude Berri's 1997 film.

She has journeyed with John Boorman to South Africa for *In My Country* (04), Abel Ferrara to Jerusalem on *Mary* (05), Amos Gitai to Gaza on *Disengagement* (07), and made *Flight of the Red Balloon* (07) with Hou Hsiao-hsien in Paris. She's performed Chekhov on stage in Paris, Pirandello in London, and Pinter in New York. Before *Certified Copy*, she toured in a dance collaboration with Akram Khan.

She and Kiarostami discussed working together after *Taste of Cherry* won the Palme d'Or in 1997. When he invited her to Tehran—and cast her as one of the faces in *Shirin* (08)—he told her a story that became *Certified Copy*, which focused on two characters: He, acted by William Shimell, the British baritone in his screen debut, and She, the seasoned Binoché.

THE CONVERSATION: JULIETTE BINOCHÉ

When you first watched *Certified Copy*, how did you feel?

When I saw the film at Cannes for the first time, I was surprised to see that Abbas had cut a take, the one in the café when William turns to me and says, "I don't know what I should say," and I retort, "Whatever you want." Just then, I burst out in a laugh that turned into tears, I couldn't help it. And to me, that moment, that take, was exceptional. Abbas jumped up, saying he needed time to think about it. Later, he said, "You're incredible, with your instinct. You beat us all. I'll edit tonight and see if we keep it." And the next day, he said, "We'll keep it." But when I saw the movie, that wasn't the take he had chosen! He said, "It was too strong, hard to believe; the other is less strong, but we believe." How could you not choose that take! I said, "It's your film, but I've discovered something: you reason like a man. What happened is a perfect illustration of the two worlds you show in the film."

You were sure he was going to keep it?

I was. But I had a discussion with Bruno Dumont about editing—I'm about to work with him—and he said that the hardest thing is finding the structure, the way scenes track, and perhaps scenes that aren't as powerful give balance. In painting, too, you may choose a less vibrant tone to heighten another.

Maybe Abbas wanted something else from you, to take you away from roles you had previously played.

I don't think so: I think he wanted to be taken far away, and that's why he risked making this film with me. He wanted to quit his role as a master revered by the whole world, adored—and also reviled—in his country. He wanted to be surprised, that's why he made this film: to break his own image. He edited daily, working like a baker, to see what the pain du jour was like. And he was often surprised.

The two of you talked all the time on the set.

And my *Feminine* encountered his *Masculine*. Woman is a revealing agent for Man because we're intrinsically receptive. Where there's a receiving element, Earth, the artist in Man vibrates: there's erection in the act of creation.

You discuss a lot with your filmmakers! Maybe you scare them?

[Laughs] I'm going to make a movie with Olivier Assayas again because I felt that on *Summer Hours* something didn't work—this time, I won't let him off easily.

Perhaps he too would like to put you on the spot?

As an actress, you have to put yourself on the spot, in danger; it's not just the director who puts you there. Last night, I read Strindberg's introduction to *Miss Julie* [Binoché stars in the play, which will open the Avignon Festival this summer]. He says that through cruelty, through pain, he feels joy. And tragedy puts me in touch with myself.

Could you call *Certified Copy* tragic? This woman astray in a Tuscan village chasing a phantom love?

[Laughs] Not at all! When I saw it, I had to laugh. This woman tries so hard, has such desire, and works so hard to make this man her husband. The way she wears those big earrings and tries to be seductive.

But isn't she in distress, tripping along in her high heels?

Ah, yes! She has to put herself at risk to go that far. When you see Marilyn Monroe, she's always in distress, in a precarious position. Even in her comedies—and that's what touches me—she's about to break, her laughter isn't far from tears. The character Abbas calls "She" is like Anna Magnani, another icon and inspiration. She says, "Tell me I exist! Speak to me! Love me! Make love to me!" She's in constant danger of being humiliated and rejected, on the verge of ridicule. It breaks me up to see how ridiculous she—we—can be.



When the movie was shown at the New York Film Festival last fall, critics were sure that you and Shimell were supposed to be a married couple. But we aren't so sure, are we?

Critics need to be sure, they need to know. The first time I read the script, I thought, How am I going to play this crazy lady? But Abbas said, "The character is you, you have to play yourself." I didn't understand, but once we started, there was no more enigma.

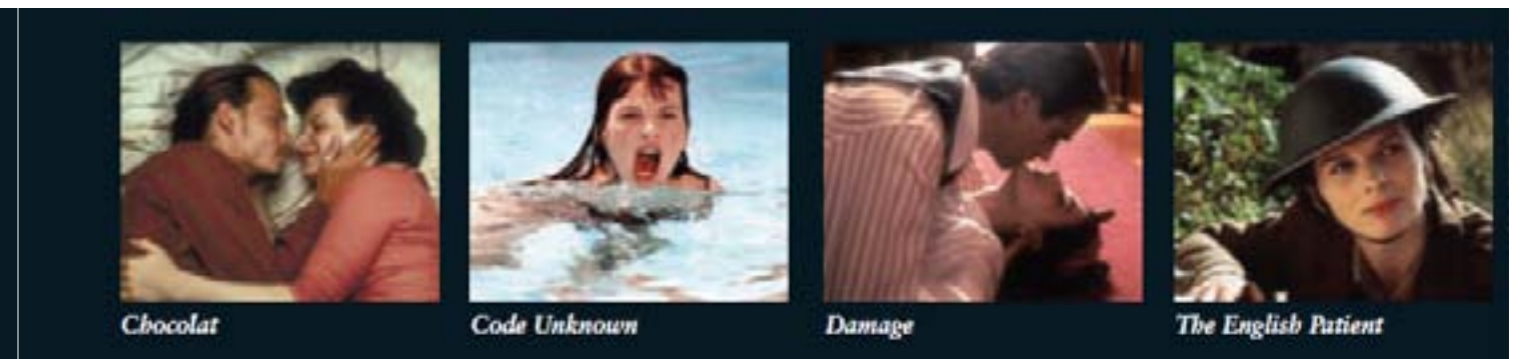
When you won the prize at Cannes, there was a mixed reaction. Aside from the poster issue, could it have been a reaction to that character? What were those rude remarks by Depardieu about?

Some said that the film was all improvised, and that the character was all me. But no: it was all scripted. Perhaps Depardieu didn't like it because he thought I was that woman, and because He, the man, doesn't react. Abbas chose to have a man who seems weak, not the kind who resolves things. And then too, I've won all the prizes—César, Lion, Bafta, Bear, Golden Globe, Oscar.

Hasn't Depardieu won plenty of prizes? Not the Oscar.

From the start, you acted with major directors: Doillon, Téchiné, Godard. Were you intimidated?

Three different films and personalities. Godard counted, yes. He saw a photo of me taken by Fabio, my first boyfriend. I was fresh out of drama school and thought that a filmmaker would be benevolent, constructive, artistic. When I came face to face with Jean-Luc on *Hail Mary* [85], I found somebody who grumbled, who was complex and lost, who said one thing one day and the opposite the next! I knew nothing. I was looking for a kind of maternal father—and it was nothing like that. I had to adjust, live with disorder, figure it out for myself—and not ask for help. We shot in Geneva and Rolle for six months. I was at a hotel, living on my per diem. I had left my job at the Bazaar de l'Hotel de Ville [a Paris department store], and my boss said, "You're wrong to leave this job, and you don't know what you're getting into." The Godard was actually made before the Téchiné. Doillon's *La Vie de Famille*, also made



that year, was important because I felt that Jacques appreciated me as an artist—we see ourselves in the eyes of the other. The movie was about a family breaking up, everything I had witnessed as a child. I saw acting as a way of leaving all that, like going on vacation. But I knew I had to earn my living and my independence. I found out about survival and how, in front of the camera, you live or die. Godard made me aware that I had to give up my dream of working in a company, and face the camera on my own. And so I came on to the *Téchiné* a bit lost, and not knowing how to behave with a director. But when you're 20 . . . I was looking for a father, and he was good . . . except, he was a father who asked me to strip naked!

And to be humiliated?

I found out fast that I had to understand the difference between me and the part, which was why I could go to the edge. You enter another world, create a world. I see it as a gift that I give of myself, but not a sacrifice. So when Lambert Wilson spat on me [in *Rendezvous*], I didn't take it personally. Humiliation is necessary; it breaks down your training. Acting is undressing. That's why I'm still passionate about what I do. My desire to act came early.

Recently, *Téchiné* told me that you attacked the project with animal voracity. He said, "Juliette had something childish and pure, but she also had this voracious appetite." And that when you worked with him later on *Alice and Martin* [98] you had acquired perhaps too much technique, you were a virtuoso.

Ah, is that what he said? Maybe he's the virtuoso. I'm not against what people think. I have different realities . . . different approaches, and a will that makes me capable of great stamina: I go to the end, even if I feel like stopping.

Right after *Rendez-vous*, you did *Mauvais Sang* [86] with Michel Piccoli and Denis Lavant. How did that happen?

Leos [Carax] saw me walking on the street in Grenoble, wearing a long black suede dress, and he wanted to meet me for *Mauvais Sang*. There was seduction between us, and also the feeling that I could never please him: I was too heavy, he didn't like my hair . . . I made huge efforts and went to see films. With Leos, I discovered Marilyn Monroe. The shoot went well because I wanted to please him.

And you went from there to *The Unbearable Lightness of Being* [88]?

Yes, Leos was editing *Mauvais Sang*, so I went to Columbia to look for my father who I never lived with except

as a baby. But he was tied up. I spent 26 days there and read 21 novels! I came back and Leos was at the airport. A few days later, I began *Unbearable Lightness*. We started shooting from the end, and filmed in Paris and Lyon because we couldn't make it in Czechoslovakia.

It's a great Kundera book, and the film moved people. How did you feel?

I was in a state of confusion, but I realized it was an important film, it opened me up. Philip [Kaufman] was always positive when I made a suggestion, like Lasse Hallström [on *Chocolat*, 00]. He trusted me. I read the novel every day on the set, and Kundera came to visit, but I never felt he was interested.

And then came the long shoot of *The Lovers on the Bridge*?

Lovers taught me to choose life over art: I had to touch my limits. It was tough physically and emotionally, and I had to say, I have a choice. I can give—to a point—but life is more important. It took two and a half years to make, and we all emerged a bit broken, but aware that we had stayed the course. Perhaps we could have made it with less pain. Yet it remains a milestone in cinema, and means a lot to many.

After that, you made two very different films: *Malle's Damage* [92], adapted from Josephine Hart's novel, playing a woman who seduces a father and son, and *Kieslowski's Blue*, about a woman who loses her husband and child. You seemed more womanly. Did you feel that?

[Laughs] Krzysztof thought I was too young for the part, just as Louis thought I was too young for *Damage*. I showed each the same photo of me, looking mature, and it worked with both of them!

Did you believe the story of this woman who seduces a father and his son?

I was touched by the book, yes, and I think Louis was fascinated, but every time I tried to talk to him about the film, he told me to ask Josephine. I don't think he wanted to be close to his actors. Only once, I caught a look from him and saw he was touched—I'll never forget it. The last time I saw the film, I thought that Jeremy [Irons] was terrific, but I didn't like my work too much.

Was *Blue* in a tragic mode?

No, not tragic. You can talk about a depth of character, but it wasn't painful. We were happy on that film. I can work on a comedy and feel heavy, and I've played in films that have



been difficult and come out transformed, lighter.

Was *Blue*, with the car accident and the loss of a child, close to you because your friend, coach Vernice Klier, had lost her child?

Yes, it's about loss, but it becomes a film about rebirth and transformation. I'm not afraid of the tragic: I almost need it. It helps put me in touch with myself. We need tragedy—the Greeks knew that—to help us live. Comedies stress me out. I come out of a comedy feeling I've wasted my time. Except I love watching them—*Bienvenue chez les Ch'tis* cracked me up!

After *Malle*, you also lost your *English Patient* and *Blue* directors.

Anthony and Krzysztof, yes. The friendship, the feelings continue, but there's the pain of separation . . . The last time I spoke to Krzysztof it was on the phone, right before his heart operation. He chose to have the operation in Poland. With Anthony, on *The English Patient*, I was really happy. We shot in Italy. It was light and we all connected. I felt the fragility of life, even though we never spoke about it. I felt that with each step, I was going to fall. I don't know why. It was as if we belonged to the same family. Anthony and I had a telepathic connection.

And you were cast opposite Ralph Fiennes who had played Heathcliff to your Cathy back in *Wuthering Heights* [92]. Here you were playing the nurse taking care of him. Did that first encounter make a difference?

Yes, we had shared things. And so when we met again, Ralph told me, "You are the heart of this film because Hana takes care of the patient, but he is taking care of her, too. He is all she has left." He had a stiffness on that film, but not with me.

Your next important movie was *Michael Haneke's Code Unknown* [00].

But you're skipping the costume films! Rappeneau's *The Horseman on the Roof* [95], Diane Kurys's *The Children of*

the Century [99] about George Sand, and Patrice Leconte's *The Widow of Saint-Pierre* [00]. Rappeneau had just had huge success with *Cyrano* and it weighed on him, but I love *The Horseman*, from the Jean Giono novel. And I adore George Sand, she's our great grandmother! [Binoché played Sand to Benoît Magimel's Alfred de Musset, and Magimel fathered her daughter.]

You acted opposite Daniel Auteuil in *The Widow of Saint-Pierre* and again in *Haneke's Caché* [05]. But it looked as if you weren't comfortable in *Caché*.

I saw Michael's films before he worked in France and was impressed. We talked about doing a film in Paris. He came to see me in Pirandello's *Naked* in London. Michael is lucid: he understands what goes on with an actor. Most directors don't, and we have to adapt according to what they see. On *Code Unknown* I saw that he knew. But on *Caché*, it was as if he didn't know what was going on inside me, as if he didn't see me. He was nervous on the shoot: it was about something vital to him. So there was suffering—and regret—between what he imagined and what he could actually do. I had to use my feelers to translate what I thought he wanted. Because acting isn't about "interpretation," I don't like that word. It's creation. Something has to happen inside you, it's about alchemy. It's not intellectual, not sensorial either.

How's your life these days? You enjoy spending time with your children?

Yes, it's important to me. I see few films. I'm not part of the scene. When I read, the book goes all the way inside, and when I see a film, it goes into me the same way. I never re-emerge whole, whether the film is good or bad. So I have to protect myself, I realize that now.

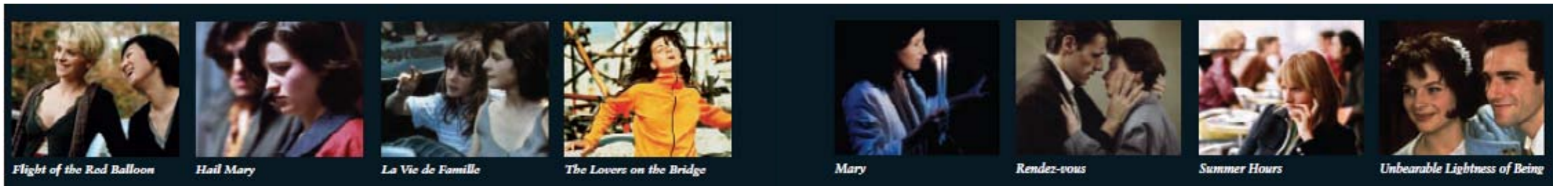
When you look back on your career so far, what strikes you?

I have no nostalgia. I have it for those who are no longer here, but not for things I lived because I did live them fully. I wish I could have worked with less suffering. I wonder if it was lack of intelligence?

Maybe lack of maturity?

But it's not in me to live in the past. I don't get attached, or stuck. And I'm not nostalgic; it's not in my character. My mistakes, my suffering, perhaps, make me appreciate today even more. I really live, and love, the moment.

Joan Dupont writes for the International Herald Tribune and The New York Times. She is based in Paris. www.filmlinc.com



MOJ ŽIVOT KOJI ŽIVIM U TRENUTKU sa Juliette Binoche



Juliette Binoche se prvi put pojavila na Kanskom festivalu u filmu Andre Techine-a *Rendez vous*, u ulozi Nine, djevojke iz provincije koja se opire ponižavanju zarad svoje karijere na Pariskoj sceni. Hrabra ljepotica, koja se lako nasmije i zarumeni, ova glumica je postala festivalska mezimica. Bila je to godina kada se mnogo govorilo o *La Binoche*, uz oblizivanje usana kao da je ona neka poslastica. Mnogo odlučnija od Nine, bila je na pravom putu da uspije u Parizu, a i šire.

Na posljednjem Kanskom festivalu, na kojem je Binoche osvojila nagradu za najbolju žensku ulogu u filmu *Certified Copy* Abbas Kiarostami-ja, aplauz je bio praćen i negodovanjem jer je ona krasila i festivalski plakat. Možda su ipak svi pretjerali, i organizatori festivala, sa svojim omiljenim glumcima, pa čak i ona koja je uživala u svojoj naklonosti.

Avanturistična i puna duha osvojila je mnoga srca i nagrade, i dobila je Oskara za sporednu ulogu saosjećajne mlade njegovateljice igrajući uz Ralpa Fiennesa u filmu *English Patient* (96) Antony Minghella-e.

Glumica takodje i piše: knjiga *Portraits in Eyes* (2008) otkriva njen pogled na filmske stvaraoce počevši od Techine-a, Doillon-a, Godard-a, Carax-a, Malle-a kao i na stvaraoce na međunarodnoj sceni kao što su Minghella, Kaufman, Kieslowski i, na kraju, Heneke. To je karijera rijetke posvećenosti, angažovanja i malo propuštenih



prilika. Odbila je ponudu Elia Kazana zbog uloge u Carax-ovom filmu *Amants du Pont Neuf* i ponudu Spielberga za *Jurassic Park* kako bi snimila film Kieslowskog *Blue*. Claude Berri ju je lišio uloge junakinje pokreta *otpora*, Lucie Aubrac, jer je izražavala snažne ideje u vezi sa ulogom.

Nakon toga, radila je sa John Boormanom u Južnoj Africi na filmu *In my country* (2004), Abelom Ferrara u Jerusalimu na filmu *Mary* (2005), sa Amos Gitajimom u Gazi na filmu *Disengagement* (07) i snimila je film *Flight of the Red Ballon* sa Hou Hsiao-Hsien-om u Parizu (07). Igrala je Čehova na pariskoj pozornici, Pirandela u Londonu i Pintera u Njujorku. Prije snimanja *Certified Copy*, išla je na plesne turneje sa Akram Khan.

Ona i Kiarostami su pregovarali o saradnji nakon što je *Taste of Chery* osvojio zlatnu palmu. Pozvavši je u Teheran i dodijelivši joj jednu od uloga u *Shirin-u*, ispričao joj je priču koja je kasnije postala *Certified copy*, fokusirana na dva lika: Njega- kojeg tumači William Shimmel, britanski bariton i glumac debitant, i Nju- koju igra iskusna Binoche.

-Kako ste se osjećali kada ste odgledali *Certified Copy*?

„Kada sam prvi put odgledala film u Kanu, bila sam iznenadjena cinjenicom da je Abas odstranio scenu iz filma, onu u kafeu kada se Wiliam okreće ka meni i kaže: „Ne znam šta da kažem“, a ja uzvraćam : „Što god želiš“. Vidjevši to, prasnula sam u smijeh koji se pretvorio u suze. Nisam se mogla obuzdati. Ta scena i taj trenutak su za mene bili izuzetni. Abas je naglo ustao govoreći kako mu je potrebno malo vremena da o tome razmisli. Kasnije, kazao je : „Nevjerovatna si, sa tim tvojim instinktom sve nas obaraš s nogu.“ Obradiću to večeras i razmisliti da li ćemo je zadržati. Sljedećeg dana je rekao „zadržavamo je“. „Ipak, kada sam pogledala film, to nije bila scena koju je izabrao“.

Rekao je : „ Bila je upečatljiva , ali neuvjerljiva; druga je slabija, ali je ubjedljiva“. Kako ne izabrati takvu scenu!

Rekla sam: „Film je tvoj, ali sam zaključila nešto : prosudjuješ kao tipičan muškarac. Bila je to savršena ilustracija dva svijeta koje pokazuješ u filmu.“

-Da li ste bili sigurni da će je zadržati?

(Klima glavom).“ Da, naravno. Ali sam razgovarala sa Brunom Dumontom o montaži – treba da počnem da radim sa njim- i kazao je da je najteže pronaći strukturu, način na koji se redjaju scene , i vjerovatno su manje upečatljive scene te koje daju ravnotežu. Tako je i u slikarstvu, možete izabrati nježniju nijansu kako biste istakli drugu.“

-Možda je Abbas želio nesto drugo od Vas, da Vas , recimo, udalji od uloga koje ste igrali do tad ?

„Ne vjerujem: ja mislim da je on taj koji je htio da se udalji, i zbog toga je rizikovao da snima ovaj film sa mnom. Želio je da završi s tom ulogom majstora cijenjenog u cijelom svijetu, obožavanog ali i kritikovanog u svojoj zemlji. Želio je da bude iznenadjen, zbog toga je i napravio taj film: kako bi srušio dotadašnju sliku o sebi. Svakodnevno je uređivao scene, radio je kao pekar, kako bi vidio kakav će biti *pain du jour* (rezultat) na kraju dana. Često je bivao iznenadjen.“

-Vas dvoje ste sve vrijeme razgovarali tokom snimanja.“

(smijeh) „I tako se moja ženstvenost sreća sa njegovom muževnošću. Žena za muškarca predstavlja otkriće jer smo mi u suštini receptivne. Tamo gdje postoji objekat koji prima, Zemlja, ono umjetničko u Muškarcu zatreperi : postoji uzdizanje (erekcija) u stvaralačkom činu.“

-Vi mnogo razgovarate sa svojim rediteljima! Možda ih plašite?

(smijeh) „ Ponovo ću sa Olivier Assayasom snimati film *Summer Hours* jer smatram da tada nešto nije išlo kako treba- ovoga puta mi se neće tako lako izvući.“

...

-Kada ste osvojili nagradu u Kanu, reakcije su bile različite. Na stranu problem sa plakatom, da li je moguće da su to bile reakcije na sâm lik? Na šta su se odnosile one nepristojne Depardieuove zamjerke?

„Neki kažu da je čitav film bio improvizacija, i da je lik predstavljao mene, ali ne : sve je već bilo u scenariju. Možda se Depardieu-u u nije dopao jer je smatrao da sam ja ta žena, i jer On, taj muškarac, ne reaguje. Abbas je izabrao muškarca koji djeluje slab, ne onog koji rješava problem.“

A i stoga što sam osvojila sve nagrade – Cezara, Lava, Baftu, Medvjeda, Zlatni Globus, Oskar“

-Zar nije i Depardieu osvojio mnogo nagrada?

„Ne i Oskara.“

-Od samog početka ste saradjivali sa velikim režiserima: Doillon, Téchiné, Godard. Da li ste bili uplašeni zbog toga?

„ Tri različita filma i ličnosti. Računajući Godard-a, da. Vidio je moju fotografiju koju je napravio Fabio, moj prvi momak. Bila sam svježa nakon dramske škole i mislila sam da će režiser biti blagonaklon, konstruktivan i umjetnički nastrojen. Kad sam se susrela sa Jean-Lucom na snimanju *Je vous salue Marie* (85) , naišla sam na čovjeka koji gunđa, koji je bio kompleksna ličnost i izgubljen, onaj koji danas govori jedno, a sutra sasvim suprotno!



Nisam ništa znala. Očekivala sam neku vrstu *majčinskog oca* – a to nije bilo ni nalik tome. Morala sam da se prilagodim, živim sa poremećajem, da sve sama shvatim- i da ne tražim pomoć. Šest mjeseci smo snimali u Ženevi i Rolle. Bila sam u hotelu, živeci od dnevnice. Napustila sam posao u Bazaar de l'Hotel de Ville, (pariska robna kuća), a moj šef je rekao : "Griješiš što napuštaš ovaj posao, i nisi svjesna u šta se upuštaš." Godard-ov film je zapravo bio sniman prije Techiné-ovog. Doillonov *Vie de famille*, snimljen iste godine , bio je veoma važan jer sam osjećala da me Jacques cijeni kao umjetnika- sebe vidimo u očima onog drugog. Film je bio priča o porodici koja se raspada, sve ono čemu sam bila svjedok još kao dijete.

U glumi sam našla izlaz iz svega toga, nešto poput odlaska na odmor. Ali sam znala da treba da zaradim sebi za život i ostvarim svoju nezavisnost. Saznala sam šta je preživljavanje i kako pred kamerom živiš ili umireš.

Godard je učinio da postanem svjesna da se trebam odreći sna o radu u društvu, i da se sama suočim sa kamerom.

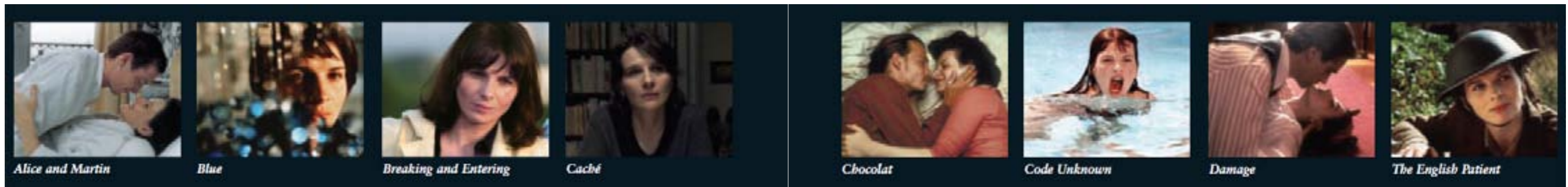
I tako sam pomalo izgubljena prešla na Techiné-a, ne znajući kako se treba ponašati prema režiseru. Ali kada imate 20... tražila sam oca, a on je bio dobar.

Osim , što je on otac koji je tražio da se skinem .“

-I da budete poniženi?

„Brzo sam shvatila da moram praviti razliku između sebe i uloge, i iz tog razloga sam bila spremna ići do kraja. Ulaziš u drugi svijet, stvaras ga. To vidim kao dar koji pružam, ne kao žrtvu. Tako da kada Lambert Wilson (njen partner u *Rendez vous*) pljuje na mene, nisam to shvatila lično. Poniženje je neophodno, ruši vašu istreniranost. Gluma je skidanje. To je razlog iz koga sam i dalje strastvena u vezi sa onim što radim. Moja želja za glumom se jako rano javila.“

-Nedavno mi je Techiné rekao da ste pristupili projektu sa životinjskom proždrljivošću. Rekao je: "Juliete je imala nesto djetinjasto i neiskvareno, ali je isto tako bila halapljiva." A da ste kasnije, kada ste radili sa njim na filmu *Alice and Martin*, možda stekli



previše vještine, bili ste virtuozni.

„Ah, zar je to rekao? Možda je on *virtuozo*. Nemam ništa protiv tuđeg mišljenja, jednostavno drugačije pojmom stvarnost... imam različite pristupe, i volju koja me čini nevjerovatno izdržljivom. Idem do kraja, iako mi ponekad dođe da se zaustavim“.

Odmah nakon filma *Rendez vous*, snimili ste *Mauvais sang* (86) sa Michael Piccolijem i Denisom Lavantom. Kako je došlo do saradnje?

„Leos (Carax) me vidio na ulici u Grenoblu, obučenu u dugu haljinu i crnu jaknu prevrnutu kožu, i poželio je da se vidi sa mnom radi angažovanja za *Mauvais Sang*. Postojala je neka zavodljivost među nama- kao i osjećaj da mu nikad ne mogu udovoljiti: Bila sam isuviše teška, njemu se nije dopadala moja kosa... učinila sam veliki napor i otišla da pogledam filmove. Uz Leosa sam otkrila Marilyn Monroe. Snimanje je dobro prošlo, jer sam željela da mu udovoljim.“

Nakon toga, krenuli ste sa snimanjem *The unbearable Lightness of Being* (Nepodnošljiva lakoća postojanja)?

Da, scene iz filma *Mauvais Sang* su se montirale, tako da sam ja pošla za Kolumbiju kako bih potrazila oca, koji je bio pored mene samo dok sam bila beba. Ali, on je bio zauzet. Provela sam 26 dana čitajući 21 roman. Vratila sam se a Leos je bio na aerodromu. Nekoliko dana kasnije, krenulo je snimanje

Unbearable Lightness. Snimanje smo počeli od kraja i to u Parizu i Lionu jer to ne bismo uspjeli u Čehoslovačkoj.

To je bio sjajan Kundera, film je dirnuo ljude, a kako ste se vi osjećali?

Bila sam u stanju zbunjenosti, ali sam shvatila da je to izuzetno važan film- učinio je da se otvorim. Filip je baš kao i Lasse Halstrom (u filmu *Chocolate*), uvijek bio pozitivan kada bih mu nešto predložila.

Vjerovao mi je. Svakodnevno sam na snimanju čitala roman, a Kundera nas je posjećivao, ali ja nikada nisam osjetila da je on zainteresovan.

Zatim je uslijedilo dugo snimanje filma *Les Amants du Pont Neuf*?

Film *Les Amants* naučio me je da dam prvenstvo životu nad umjetnošću: morala sam dotaći svoje krajnje granice. Bilo je teško u fizičkom i emotivnom smislu, ali moram reći da sam napravila svoj izbor. Mogu pružati do određene mjere, ali je život važniji. Trebalo nam je dvije i po godine da završimo film, i svi smo iz toga izašli pomalo slomljeni ali svjesni da smo izdržali do kraja. Možda smo mogli

napraviti film uz manje bola.

Ipak, on ostaje bitna referenca u kinematografiji, važan je za mnoge.

Zatim ste snimili dva vrlo različita filma: *Damage*, *Louis-a Malle-a*, koji je režiran po romanu *Josephine Heart*, gdje ste igrali ulogu žene koja zavodi oca i sina, i film *Kieslowskog Blue* o ženi koja gubi svog muža i dijete. Djelovali ste više kao žena. Da li ste se tako i osjećali?

(smijeh) Kryzstof je smatrao da sam isuviše mlada za tu ulogu, baš kao sto je i Louis smatrao da sam suviše mlada za ulogu u filmu *Damage*. Obojici sam pokazala istu fotografiju na kojoj izgledam zrelo i to je kod obojice prošlo!

Da li ste vjerovali u priču o zeni koja zavodi oca i sina?

Da, bila sam dirnuta knjigom a mislim da je Louis bio fasciniran, ali kada sam pokušavala da razgovaram sa njim o filmu rekao bi mi da pitam Josephine (Heart). Mislim da nije želio da se zbližava sa glumcima.

Samo jednom, uhvatila sam mu pogled i vidjela sam da je bio dirnut - to neću nikada zaboraviti. Poslednji put kada sam odgledala film pomislila sam da je Jeremy bio sjajan, ali mi se nije mnogo dopao moj rad.

***Blue* je u tragičnom stilu?**

Ne, nije tragičan. Možete to misliti o dubini lika, ali film nije bio bolan. Bili smo srećni snimajući taj film. Ja mogu da glumim u komediji i da se osjećam teško, a igrala sam u filmovima koji su bili zahtjevni i izlazila iz njih preobražena, lakša.

Ali je *Blue*, sa saobraćajnom nesrećom, gubitkom djeteta, i Vama bio blizak zato što je Vaša prijateljica, trenerka Vernice Klier izgubila svoje dijete?

Da, film je o gubitku, ali se pretvorio u film o ponovnom radjanju i transformaciji. Ne bojim se tragičnog: gotovo da mi je ono i potrebno: pomaže mi da uspostavam komunikaciju sa samom sobom. Tragedija nam je potrebna -i Grci su to znali - da nam pomogne da živimo. Komedije su za mene stresne: iz komedije izlazim sa osjećajem da sam izgubila vrijeme. Izuzev sto volim da gledam filmove poput *Bienvenue chez les Ch'tis*, nasmijao me je do suza!

Nakon *Malle-a*, tokom *Blue* i *The English Patient*, također ste izgubili svoje reditelje.

Da, Anthony-a i Kryzstof-a. Prijateljstvo i osjećanja ostaju, ali postoji bol zbog razdvajanja...Poslednji put sam se čula sa Kryzstof-om telefonom, neposredno prije njegove operacije srca. Odlučio je da operaciju obavi



u Poljskoj. Sa Anthony-em tokom snimanja *The English Patient*, bila sam veoma srećna. Snimali smo u Italiji. Svi smo bili povezani i bilo je lako. Osjećala sam krhkost života, iako nikad nismo govorili o tome. Sa svakim korakom osjećala sam da posrćem. Ne znam zašto. Bilo je to kao da smo iz iste porodice. Anthony i ja smo bili telepatiski povezani.

U *Wuthering Heights* (92.), glumili ste uz Ralph Fiennes-a koji je tumacio ulogu Heathcliffa a Vi Cathy; a ovdje, Vi ste bili njegovateljica koja se brine o njemu. Da li vam je taj prvi susret značajan?

Da, bili smo saučesnici. A kada smo se ponovo sreli, rekao mi je "Ti si srce ovog filma, zato što se Hana brine o pacijentu, a takodje se i on brine o njoj: on je sve što joj je ostalo." Bio je ukočen što se tiče filma, ali ne i sa mnom.

Vas sljedeći važan film je bio *Hanekeov Code inconnu* (2000)?

"Ali, preskačete kostimirane filmove! *Hussard sur le toit*, Rappeneau-a, film Diane Kurys *Les enfants du siècle*, baziran na George Sand, i *La Veuve de Saint Pierre* Patrice Leconte-a. Rappeneau je već imao ogroman uspjeh sa *Cyrano* i to ga je opterećivalo, ali meni se dopada *Le Hussard*, roman Jean Giono-a. Obožavam i George Sand, ona je naša sjajna pra-baka."

(Igrala je Sand u Benoit Magimel-ovom *Alfred de Musset*, a Magimel je igrao oca njenoj kćerci)

Igrali ste zajedno sa Daniel Auteuil-om u filmu *La Veuve de Saint Pierre*, i opet u *Hanekeovom filmu Caché* iz 2005. godine. Ipak, djelovalo je da Vam nije prijatno u *Caché-u*?

"Vidjela sam Michaelove filmove još prije nego što je radio u Parizu, i bila impresionirana, razgovarali smo o

snimanju filma u Parizu. Došao je u London da me vidi u Pirandello-vom *Naked*. Michael je bistar: on razumije glumčevu stanje. Mnogi režiseri to ne razumiju, i mi prosto moramo da se adaptiramo onome što oni vide. U *Code Inconnu*, vidjela sam da zna.

Ali, u *Caché-u* je djelovalo kao da ne zna šta se događa u meni, kao da me ne "vidi". Bio je nervozan na snimanju – radilo se o nečemu jako bitnom za njega. Dakle, bilo je patnje i žalosti između onoga što je zamišljao i onoga što je zaista mogao da uradi. Morala sam potpuno da se udubim i dočaram ono sto mislim da je želio. Jer gluma nije "interpretacija", ne volim tu riječ: gluma je stvaranje. Nešto se unutar vas mora dogoditi, u pitanju je alhemija, to nije ni

intelektualno, ni čulno.»

A danas, kako živite? Uživete li u vremenu provedenom sa svojom djecom?

"Da, to mi je jako važno. Gledam malo filmova. Nisam dio scene. Dok čitam, knjiga me prosto prožima, a kada gledam film događa se to isto. Nikad se od toga ne povratim čitava, bez obzira na to da li je film dobar ili loš. Treba da čuvam sebe, shvatam to sada."

Kada se osvrnete na svoju dosadašnju karijeru, šta pomislite?

"Ne osjećam nostalgiju. Osjećam je u vezi sa ljudima koji više nisu u životu, ali ne za onim što sam proživjela - jer sam živjela u potpunosti. Voljela bih da sam mogla raditi uz manje patnje. Pitam se da li je to bilo usljed manjka inteligencije?"

Ili manjka zrelosti?

"Ali ja nemam sklonosti da živim u prošlosti. Ne vežem se, niti bivam zaglavljena. I nisam nostalgična. To prosto nije u mojoj prirodi. Moje greške, moje patnje, možda, učinile su da još više poštujem sadašnjost. Zaista živim, i volim, u trenutku."

Joan Dupont piše za *International Herald Tribune* i *The New York Times*. *Živi u Parizu.*

Prevele:

Bojana Radulović

Sanja Đurović

Bojana Sarović

Studentkinje 2. godine Studija prevodilaštva *Instituta*

za prevođenje



Cuban Feature Films in Havana Film Festival: To Everybody's Taste?



The Cuban feature films at the 32th International Festival of New Latin American Cinema, will perhaps be remembered not only for their quantity in the various sections, but also for the variety of themes, despite different, often uneven artistic results.

In December, four feature films were presented in official competition, a number that compares with that of Argentina and Mexico, countries with strong, eagerly awaited presence at Havana Film Festivals.

The Cuban films that competed for the Coral Prize for fiction were *Casa vieja* (*Old House*), directed by Lester Hamlet, *Larga distancia* (*Long distance*) by Esteban Insaústi —both young filmmakers—*José Martí, el ojo del canario* (*Jose Martí, the Canary's Eyes*) and *Boleto al paraíso* (*Ticket to Heaven*). These last two features are by two of the Island's most respected filmmakers: Fernando Perez and Gerardo Chijona.

In Opera Prima, another competitive section, first works were presented: *Afinidades* (*Affinities*), directed by popular Cuban actors, Jorge Perugorria and Vladimir Cruz in the lead roles. *Molina's ferozz* (*Molina's Fierce*), is another first feature entry, by actor-director Jorge Molina Enríquez.



The directors of *Casa vieja* and *Larga distancia* chose the theme of emigration, encounters and separations, as the subject of their stories. The first film addresses the theme from the perspective of a shattered family. The son lives abroad, but has come home to reconstruct his identity and make peace with his dying father. The second movie studies consequences that emigration provoked among four young friends, obliged to rebuild their lives in

very different conditions. The film opens on Ana planning a birthday party to reunite her close friends, as in years past. But she discovers vast loneliness and the realization that none of her friends have found happiness.

For *Casa vieja*, Lester Hamlet adapted the well-known 1964 play of the same title, by Abelardo Estorino, one of Cuba's major playwrights. Hamlet moved the action to 21st century Cuba. The filmmaker, who has mostly made videos and some documentaries, takes few risks with mise-en-scène and narrative. He employs an orthodox style that reveals his penchant for melodrama, as he did in his first short, *Lila*, part of his 2003 *Tres veces dos* (*Three times Two*), although he now achieves a better effect in manner and artistic structure of the genre.

Esteban Insaústi also comes from the trio of young filmmakers who made his debut with *Tres veces dos* with *Luz roja* (*Red light*). His training is more cinematographic, and since this first work, he has shown interest in experimenting with *mise-en-scène*.

Larga distancia shares similar characteristics with the former film: pleasure in cold, rational images, careful cinematography and art direction; deconstruction of the storyline by cyclic editing with personal stories that are revisited and replayed in flashback and flashforward. He, similarly, portrays characters as belonging to and the consequence of major and painful events of Cuban social and political history, victims who never find happiness. However, the film reveals his Achilles' Heel, his passion for the apparently disorganized narrative structure to the detriment of the story's coherence.

Boleto al paraíso has common thematic limitations with the former two movies. It also treats emigration, but the emigration that takes place inside the country— and shows, in elliptical form— the dysfunctional family, responsible for the attitudes of an "abnormal" bunch of kids who travel to the Cuban capital seeking the comfort they think they deserve.

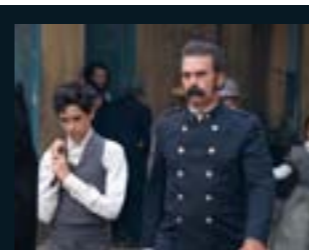
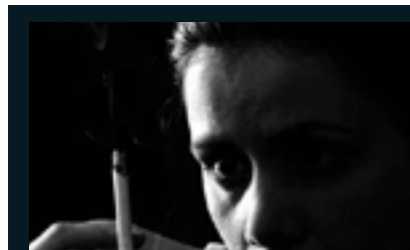
The marginal young people issue is not frequently treated in Cuban cinema. The most important antecedents belong to documentary production with films like *Un pedazo de mí* (*A piece of me*) (1989. Jorge Luis Sánchez) or more recently *Close up* (2008. Damián Sainz Eduardo y Roger Gutiérrez). For that reason, *Boleto al paraíso* opens a new gate in Cuban feature production, and moreover, signals an important turn in the director's work -- before, Chijona had directed only comedies. Nevertheless, the conflicts and characters' history-based on real lives-- take over, and the audience can perceive the concessions meant to make the plot palatable to viewers who love happy endings, although they know that the heroine will suffer a different fate... but, at least, they keep some hope in their hearts

José Martí, el ojo del canario was the most solid fea-



ture of the competition. Since preproduction, the movie has been a challenge for the filmmaker, because in Cuban cinema there are few biopics, and previous projects about the life of the Nation's most important political and cultural person were not successful.

Fernando Perez —considered by many critics and cinema analysts the most important Cuban filmmaker today— knew how to discover that precise moment in the life of



this major personality, and took the risk of portraying Jose Martí's childhood and adolescence. We see a small boy with character flaws, born in a poor home, surrounded by sisters, in a family of emigrant parents—a family larger than the parent's ability to support it. Jose Martí, the unique son, was predestined to be, early in life, the breadwinner. But this never happened because of his emigrant life that took him all over the Americas, and his patriotic vocation. The film shows, through classic narrative structure (which proves useful for this kind of story), how fate builds the hero's character and creates a Symbol, from elemental raw material: his humankind. Excellent photography and strong performances empower the mise-en-scène.

Afinidades appears to be the least ambitious of the Cuban feature films. Based on a novel, **Música de cámara (Camera Music)**, written by Cuban novelist Reinoldo Montero, the movie does not convey the existentialist sense of the novel, the mood that enticed the couples to take refuge in an exotic place, a scene to have sex in, and to try to solve their professional and personal conflicts. In fact, the story becomes a pretext to make a highly popular movie, following the good old formula which includes: the presence of popular male actors, some great moments in the soundtrack, and good cinematography with a touristic touch... nothing more.

Molina's Ferozz is a special case in national filmmaking. His films don't bear comparison with the ones made by the Cuban Cinema Institute (ICAIC), usually with so-

cial-anthropological or historical themes. Jorge Molina, the filmmaker, graduated from the Cinema and Television International School from San Antonio de los Baños and has, since, developed a personal style, touched by dark realism and other non-orthodox influences.

Molina's film is inspired by The Little Red Riding Hood tale, but transformed the principal character into a desirable girl, living with her unusual family in Cuban farmland. The wolf was not a villainous, dangerous character, but the "cagüeiro", a mythic being, created by rural belief. Lonely places and wild nature reveal passions and misfortunes. In spite of the audacity and the novelty of the plot, the movie is impaired by the story rhythm and has some weak performances.

In conclusion, this December marked a significant year for Cuban Cinema at the Havana Film Festival, marked by the big presence of young national filmmakers. The Island's movies have continued to find new subjects and forms to tell stories, but still have a long way to go to completely satisfy the viewer's taste.

Pedro R. Noa Romero

Pedro R. Noa Romero. Cinema Critic and Professor. Master in Communication Science (University of Havana). He has published in many Cuban cultural magazines: **Cine cubano, La Gaceta de Cuba.** Member of the Cuban Cinematographic Press Association (ACPC) and the National Writer and Artist Union of Cuba (UNEAC)



Post Mortem

Chile /México /Alemanha, 2010. 90 minutes.

Director: Pablo Larraín

Cast: Alfredo Castro, Antonia Zegers, Jaime Vadell, Amparo Noguera e Marcelo Alonso.

Script: Pablo Larraín e Mateo Iribarren.

Cinematography: Sergio Armstrong

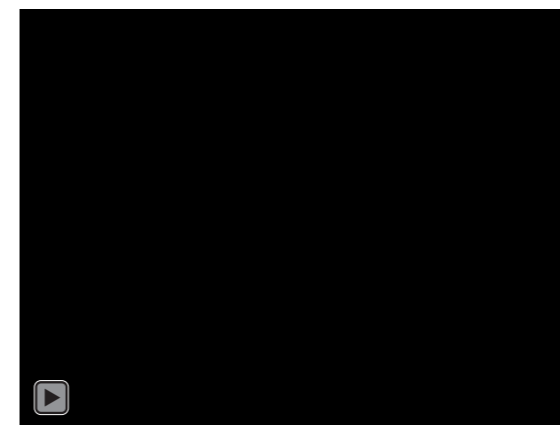
Edition: Andrea Chignoli

Following his award-winning "Tony Manero," Chilean director Pablo Larraín once more teams up with actor Alfredo Castro to make his new movie, "Post Mortem." And once again, Larraín treats Chile's 1970's military dictatorship, narrating the story of Mario, an eccentric individual prey to psychotic obsession.

In his prior film, the character was obsessed by John Travolta in "Saturday Night Fever." In "Post Mortem," Mario's obsession is named Nancy. The filmmaker's morbid humor drives the narrative, with even stronger, more disturbing insistence.

The story unfolds a few days before Pinochet's 1973 coup.

Mario is in charge of transcribing the doctors' autopsies at Santiago's morgue. He is in love with Nancy, his neighbor. She is an anorexic dancer at Bim Bam Bum who, lacking the required voluptuousness, is fired. Nancy's house is the meeting place for communist sympathizers. As the couple begins a bizarre relationship, military forces close in, the siege begins.



Larraín uses this political scenario to examine human behavior. Mario is the main subject, but the other characters come under the same scrutiny as bodies of the regime's victims pile up. The filmmaker, motivated by the desire to dissect Chilean society, accomplishes his aim masterfully.

The scenes that unfold under a moving tank represent

Mario's mental state: an individual robotized by the system. Such mechanical behavior is equally exemplified by the way Mario satisfies himself alone and even when he makes love to Nancy. Interacting with another person makes sex even more painful.

The autopsy of Socialist ex-president Salvador Allende's is one of the movie's strongest scenes, focusing on the eyes of the three main characters who carry out the examination. And we see that that Mario is still alive and breathing, another moment with a clear political thrust.

Alfredo Castro's performance is visceral. If his Tony Manero was a serial killer, his psychopathic Mario is even more disturbing. He acts as a vampire depleted of energy, counting on basic functions to survive. His expression denotes absence of life. His only channel of communication is his stifling passion for Nancy.

Larraín's way of seeing things, this existential emptiness parallel the passivity of Chilean society during these historic moments.

The movie has several scenes with visual messages. In one, Mario, after Nancy cries, reveals despair, showing that there has been empathy between them. Larraín takes his time depicting reactions, provoking our discomfort. He uses this technique to convey his message often; as, for instance, at the end of the movie, when we watch an egg burn in the frying pan, a shot suggesting that Mario's indifference has reached its limit.

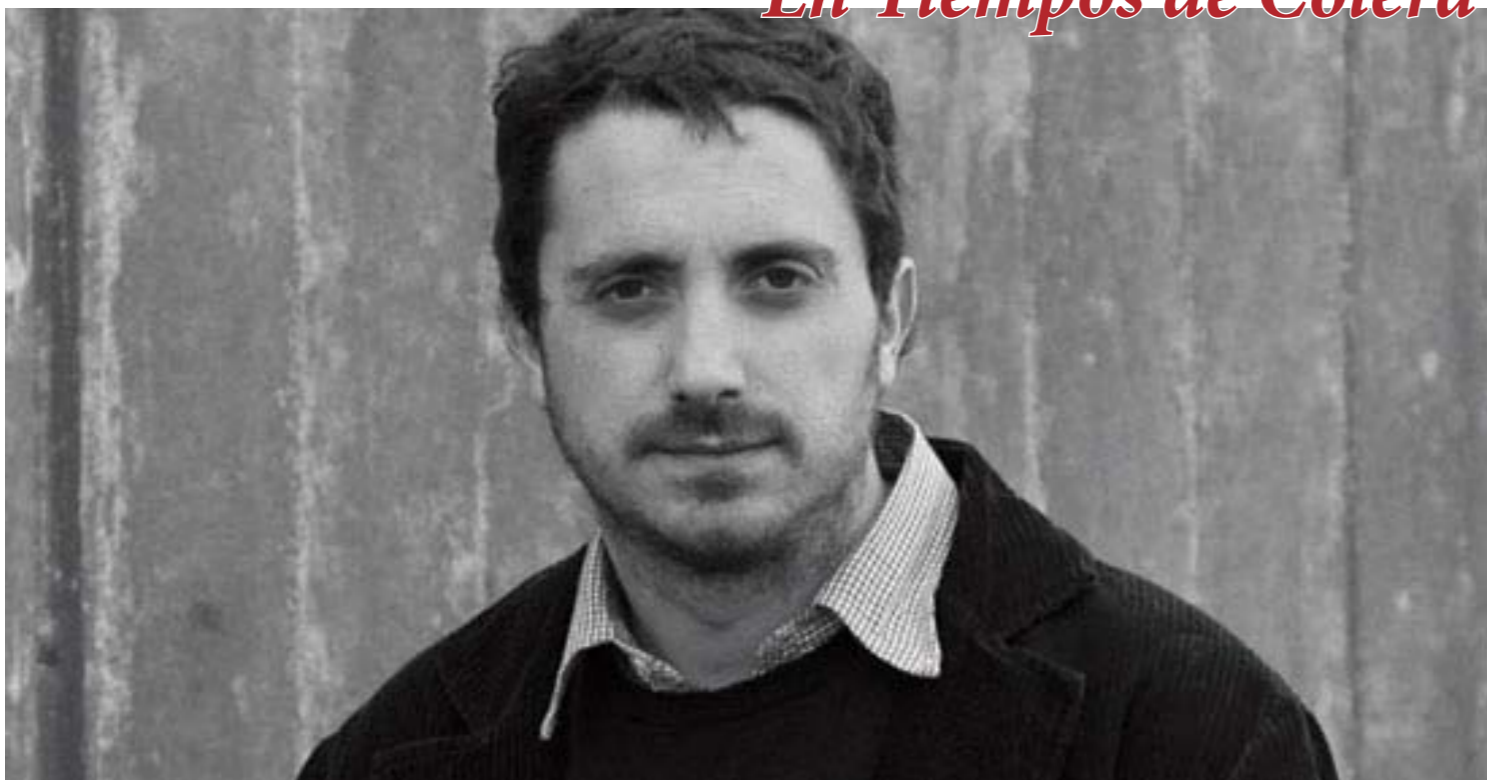
The film's final 8-minute shot will be a reference for movie lovers and analysts. This terrifying scene shows an individual suffocating among human vestiges—putting a final and anguishing emotional seal on the film.

Mario Abbade

Mario Abbade has worked as critic/reporter for the home page **Omelete**, **Pipoca Moderna** magazine, the movie section of **Jornal do Brasil**, **Tribuna da Imprensa** newspaper and **Globo on Line**. He has been in the **FIPRESCI** jury on the **Rio de Janeiro International Film Festival in 2009** and **Montreal World Film Festival in 2010**. **Nowadays**, Editor of **Almanaque Virtual**, teaches movie critics on **Telezoom**, curator of **The Rio de Janeiro Association of Film Critics**, writes for **Correio Braziliense** newspaper and **Globo** newspaper.

El Triunfo de la Enajenación

En Tiempos de Colera



Con una imagen metafórica, poderosa, se inicia *Post mortem* (2010), el film más reciente del director chileno Pablo Larraín: Un vehículo, apenas identificado debido al punto de vista en que se muestra, avanza hacia un espacio tampoco determinado, donde el suelo —casi al final de su avance— se va llenando de tiras y pedazos de papel. El objeto rodante que siempre vemos y seguimos desde su parte posterior y desde la posición de sus ruedas, parece un blindado. La banda sonora que lo acompaña es fuerte, estruendosa y apoya la posibilidad de que sea uno de estos artefactos de guerra; pero, sin definir qué es realmente y hacia dónde se dirige, la escena cambia, por corte, y vemos la ventana de una casa donde hay un hombre maduro, delgado, no muy agraciado, mirando a través de ella.

Lo primero que llama la atención, después de la impactante escena, es el cambio en la banda sonora: el estrépito anterior es sustituido por un ruido ambiental apenas perceptible. El hombre, ansioso, sale de su casa, camina, parece que espera algo (¿la llegada del blindado?). Aparece en cuadro un taxi y súbitamente se pone a regar el jardín. El punto de vista que se había quedado dentro de la habitación, cambia y se nos muestra un vecindario modesto, de clase media baja donde la vida transcurre con normalidad. El taxi deja en la casa de enfrente a una mujer, que entra en su domicilio rápido, sin mirar a nadie. El hombre camina hacia el medio de la calle y queda allí, mirando hacia la casa.

Otro corte, y tenemos la foto de un cuerpo de baile de varieté a través de un cristal, que no se percibe con claridad, debido a la posición en que ha sido encuadrada y a la incidencia de la luz sobre la superficie transparente que semeja una ventana. En el cristal se refleja la cabeza

del hombre que hemos visto al inicio de la historia, abre el plano y ya no estamos en el mismo lugar, sino al frente de un pequeño teatro. Nuestro personaje trata de comprar una entrada, pero el taquillero tiene una discusión con alguien que más adelante sabremos es el dueño. La discusión nos informa sobre algunas características poco agradables que ocurren en el lugar. Al fin el hombre accede al local, disfruta un momento del espectáculo al que asisten personas de diferentes sexos; pero cuando están bailando las muchachas del can can, se levanta y se escurre por los pasillos de los camerinos en busca de alguien que aparentemente esperaba ver en la actuación. Finalmente, encuentra a la muchacha que entró en la casa frente a la suya.

Está discutiendo con el mismo hombre de la taquilla, quien le está señalando lo desgarbado de su figura. Se maltratan de palabras, se ofenden. Ella, defendiendo su prestigio maltrecho, dice su nombre: Nancy Puelmas. Nuestro personaje asiste a la riña verbal sin emitir una frase, si hacer un gesto. Cuando el propietario sale, se produce la presentación de los dos personajes de una manera fría, distanciada. Nancy lo reconoce como su vecino. Él le dice que se llama Mario y se ofrece para llevarla a casa en su auto. La escena del camerino termina justamente con la llegada de las otras coristas, todas más jóvenes, que se cambian de ropa en el lugar sin atender a la presencia de ellos dos. Ellas ratifican, con su apariencia, el estado de depauperación física de Nancy.

En el auto, durante el viaje, apenas hablan, solo se miran con cierta picardía. Se detienen en algún lugar y él le trae un refresco. Ella está de pie, recostada a un gran muro. Frente a ellos, como si no tuviera importancia, pasa rápido un hombre mayor con un muchacho montado so-

bre algo. Continúan su viaje y el intercambio de miradas se hace más frecuente y con más insinuación. Sin embargo, al doblar una esquina, se ven envueltos por una manifestación de apoyo al Gobierno de Unidad Popular, organizada por la Juventud Comunista de Chile (¿De eso huían el viejo y el joven?). Literalmente se ven atrapados por la multitud e invadidos por las consignas. Mario no se interesa por lo que ocurre a su alrededor, solo trata de buscar una forma de salir de ese lugar. Nancy primero lo acompaña en su empeño; pero muy pronto comienza a llamar a alguien a través de la ventanilla del carro: Víctor, un joven apuesto, líder en la manifestación, que la incita a seguirlo y a abandonar a Mario. Ella lo hace y él queda solo dentro de su pequeño auto, desconcertado y rodeado por las arengas de la masa. Le han arrebatado a Nancy. Se inicia una nueva escena. Sobre una camilla un cuerpo femenino al cual están terminado la autopsia. El punto de vista, tomado desde su cabeza, no nos permite detallar su fisonomía. No obstante, una voz con tono doctoral, va dando los datos del cadáver. Su nombre: Nancy Puelmas Olivares (¿Quién?!). Causa del fallecimiento: Una desnutrición proteica aguda y una deshidratación severa. Tiempo de fallecida: seis o siete días. Un inserto coloca a Mario dentro de la escena, él es quien recoge los datos de las autopsias para redactar los informes. El fragmento, además de indicarnos por primera vez cuál es el oficio de nuestro protagonista, se carga con el mismo sentido perturbador de la primera escena del film: ¡El cuerpo tendido sobre la camilla es el de Nancy Puelmas y Mario lo carga sin mostrar emoción alguna! ¿Qué ha ocurrido?

La explicación está en la estructura narrativa seleccionada por Larraín para contarnos esta historia que parece anunciar una de amor; pero que en realidad nos habla de una alienación total de un individuo en medio de uno de los momentos históricos más importantes de su país. Sin embargo, el personaje no está tallado en una sola pieza. Su comportamiento ajeno ante el entorno socio político se contrasta con su único y posiblemente último objetivo vital: alcanzar la atención y, quizás, el amor como una forma de romper su auto retraimiento, y, porque no, la felicidad, para lo cual se comporta como un verdadero caballero andante que rinde culto y es capaz de cualquier sacrificio por su amada, aun cuando esta no le haga caso.

La caracterización de los personajes en su posición so-



cial: él modesto empleado de la morgue, lugar donde se procesa la muerte, ella bailarina fracasada, despedida de un teátrico de variedades; y su propia tipología semántica: maduros, desgarbados, solitarios (a pesar de que Nancy tiene una familia), les agrega (sobre todo a él) la condición de marginados.

La fábula se va armando como un sutil rompecabezas, cuya primera pieza está en esa escena introductoria, concebida como una intriga de predestinación implícita, pues la ruta final del blindado y su función dramática la conoceremos más adelante, aunque nunca lo volvamos a ver; y la otra importante es el verdadero cierre del argumento, colocado apenas unos veinte minutos de transcurrida la historia, sin ningún elemento de transición o puntuación visual, sonora u otro recurso al uso que la destaque como tal.

A partir de aquí, el filme se convierte en la lucha de un individuo impávido por alcanzar esa felicidad amorosa, más subjetiva que real, la cual se le entorpece por causa de los acontecimientos que convulsionan la ciudad donde vive, algo que su condición de auto alienado no le permite entender o simplemente no le interesa comprender. Pero su impasibilidad será sacudida cuando sus esferas de vida: la laboral y la sentimental sean contaminadas, agredidas, por ese mundo de cóleras políticas que vienen avanzando en el país con la misma potencia del blindado inicial.

Por lo tanto Mario, centro de la historia, funciona como testigo pasivo, más que participante activo, de todo lo que ocurre y permite a los realizadores mostrar unos minutos el arrebato político de las masas en las calles, aunque a él solo le importe que Nancy se ha ido; o ser el pretexto que informe sobre las conspiraciones y los debates sindicales, pues están acaeciendo en la casa de la mujer que ama y que él ha decidido ir a buscar; que conozcamos los criterios y análisis que realizan sus colegas sobre las medidas que debe optar el Gobierno durante el almuerzo, de los cuales él no participa; o asistir al momento tenso y respetuoso de la autopsia al cuerpo inerte del Presidente Salvador Allende.

Esa actitud al margen del personaje con relación a su entorno socio político llega a su punto climático cuando es registrada y violentada la casa de Nancy, mientras se está bañando. Las soluciones de puesta en escena se apoyan en la perspectiva sonora trabajada fuera de campo y el encuadre, para reafirmar esta condición.

Desde el principio del film, los realizadores nos han llamado la atención sobre el uso muy realista y local de la banda sonora, diseñada por Miguel Hormazábal de manera austera, sin ningún tipo de música, circunscrita a los sonidos presentes en los espacios que muestra o desea destacar.

La construcción del fragmento que aludo en el párrafo más arriba, se inicia con Mario —como es habitual en el filme— observando expectante la casa de Nancy desde su ventana (una imagen similar a la que lo introdujo en la historia). Su última visión, antes de ir a ducharse, es la de rutina, todo en orden. En ese momento, cambia el punto de vista: lo vemos por la pequeña ventana que tiene en su baño, cerrado en su casa. La perspectiva en picado y el plano general en que está solucionada la escena, reafirma su condición de

aislado, tanto, que no siente, no escucha la violencia de lo que está ocurriendo apenas a unos metros de donde está. La fotografía del texto fílmico (en manos de Sergio Armstrong) es muy similar en medida a la banda sonora. Prefiere más la intención de los puntos de vista, las miradas subjetivas en los encuadres, que un uso abundante de planos o movimientos de cámaras, sin miedo a mantener un encuadre inalterable en pantalla el tiempo que estime pertinente para hacernos sentir el peso de lo que acontece.



Estas estrategias de representación nos ratifican, durante todo el texto fílmico, en testigos cómplices de esa marginación del protagonista, tal y como ocurre en esta escena, en la cual el punto de vista se mantiene sobre el protagonista con una persistencia notable, mientras el punto de escucha alterna con los ruidos del allanamiento y el silencio apenas interrumpido por el caer del agua, cuando el encuadre se coloca dentro de la habitación en un plano muy cerrado.

El suceso marca un punto de giro argumental importante. Constituye el momento tangencial en que los dos planos vitales del protagonista (que hasta este momento ha logrado mantener independientes) chocan y se dislocan. A partir de este punto, la violencia va cubriéndolo todo, se hace presente, sacude al personaje; pero él solo muestra resquicios de su naturaleza humana a través de su preocupación por el destino de Nancy o cuando se arriesga a salvar al hombre que ha llegado con vida a la morgue. El film vuelve a tomar su vuelo novedoso. Los realizadores aprovechan el universo fílmico creado desde el frío micro mundo de la morgue, para transmitir el horror del Golpe de Estado en Chile durante setiembre de 1973. Al igual que había ocurrido con el blindado y su significación, la fuerza de la represión y el poder militar lo sentimos a través de los cadáveres que van inundando los pasillos del instituto, se elipsa el accionar objetivo de la violencia, sólo apreciamos su triste y deshumanizante resultado.

La situación extrema provoca diversas reacciones entre los personajes: la negociación del Doctor Castillo con el poder militar y la explosión histórica de Sandra, la asistente de éste en las autopsias, saturada de tantas muertes, incluida la del herido y la enfermera que lo llevó al hospital. Mario se refugia aún más en su inmutable ac-

titud, incluso cuando en esta escena culminante la mujer lo interpela, denuncia los asesinatos y se condena públicamente frente al Capitán que han puesto al frente de la morgue.



Hay otras claves importantes, utilizadas por Larraín en la producción del entramado sutil de su historia: frases dichas por sus personajes que lo caracterizan o dan paso a giros argumentales y que retoman su significación en el último lapso de la obra. Ejemplos de esto son, en primer lugar, la definición hecha por Nancy sobre los gatos: "Sabes que los gatos comen con los ojos cerrados para no ver quién le está dando la comida ¡Qué maldad más grande, qué animal más sospechoso y ordinario!": el juicio se convierte en una autoilustración sobre su personalidad que traza una línea de comportamiento, la cual el enajenado amante caballero no comprende hasta el final. La segunda es dicha por Mario a Sandra, su compañera de trabajo, con quien ha tenido una relación íntima informal y que al preguntarle, a la salida del trabajo, si va a visitarla esa noche, él la interroga sobre una visita del Dr. Castillo en igual horario. Ella se defiende diciendo que el médico es un amigo; pero Mario contesta con una frase lapidaria: "Yo no me acuesto con una persona que se acueste con otro hombre". Estas palabras casi al inicio del film, parece que solo aportan un dato a su caracterización referida a su actitud hacia las mujeres; pero en el segmento final de la película, vienen a nuestra mente para explicar su reacción y determinación con respecto al desengaño sufrido con Nancy.

El último ejemplo se refiere más a un diálogo que a una frase. Se produce cuando Mario le comunica al militar, jefe de la morgue durante la represión, su inquietud por el destino de Nancy, refiriéndose a ella como su esposa. La conversación está solucionada con frases lacónicas. El oficial, ante la duda de Mario le responde con una seguridad inquisitorial: "Su esposa debe estar en casa, en qué otro lugar puede estar". El protagonista que se ha atrevido a mostrar su debilidad humana, todavía le contesta: "No sé", a lo que rápidamente el oficial le pone el teléfono delante y lo conmina a que llame a la casa para ratificarlo. Mario comprende la situación y enquistándose nuevamente le contesta: "Tiene razón. Debe estar en la casa". La escena termina con unas palabras del oficial cuando Mario va a abandonar el local: "¡Señor Cornejo!... Lo felicito. Ahora Ud. sirve al Ejército de Chile". La pieza que ha sido trabajada visualmente en planos cercanos y de manera frontal con cada uno de los personajes, ha cumplido su función

en transmitirnos los sentimientos de ambos y su posiciones de poder ante lo que ocurre; pero es muy interesante el cambio que ocurre en el rostro de Mario ante las últimas palabras del Capitán, pues hay como un rayo de alegría, satisfacción o hipocresía que cruza por él antes de ganar nuevamente su impasividad.

Las frases claves y, en especial esta última escena, determinan —como ya escribí— la evolución de Mario y su relación con Nancy. Al regreso a su casa, después de esta conversación con el oficial y haber asistido a la autopsia del Presidente Allende, descubre que realmente ella se encuentra escondida en una especie de armario situado en el patio de su casa (¿premonición o conocimiento del Capitán?). El reencuentro es muy inexpresivo, sobre todo por parte de ella quien le reclama comida, una radio y que encuentre a su hermano y padre.

Es precisamente en este punto de la historia en que el personaje siente sobre sí toda la presión del contexto sobre su auto marginación, que le golpea desde el alienante trabajo de numeración de la cada vez mayor cantidad de muertos (entre los que descubre al padre de su amada), hasta la poca atención que recibe de Nancy. Su transformación se va notando en la violencia que en un momento ejerce sobre ella en busca de complacencia sexual sin resultados. No obstante, continúa con su labor caballeresca, todavía con esperanzas, hasta el día que abre la puerta del escondite y encuentra a Víctor, desnudo, escondido allí junto a ella. Este momento resume todo lo que la historia ha ido sembrando desde el inicio en el devenir del protagonista. El caballero enajenado, ahora también despechado, hace un último servicio a su amada, le fríe un huevo, el mismo modesto alimento con el que comenzó su relación en su casa el día que ella lo visitó, el día que compartieron el largo llanto de frustración y la cama. De pago, recibe una humillante masturbación. Es el clímax... quien actúa a continuación es el Sr. Comejo, servidor del Ejército de Chile, y con la misma imperturbabilidad, decide castigarlos sepultándolos de por vida. Es aquí cuando

entendemos la verdadera escena final de la película, colocada de una forma aparentemente fortuita, sin marcas que la señalen dentro de la diégesis, en el primer tercio del filme. Nuestro protagonista también ha sepultado su último rasgo de humanidad, por eso puede asistir a la autopsia de la que fue su amada con una actitud impertérrita. ¡Ha triunfado la enajenación en tiempos de cólera!

www.fipresci.org

Pedro R. Noa Romero (San José de las Lajas, 1956) Profesor y crítico de cine. Máster en ciencias de la Comunicación. Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. Fue miembro del Jurado FIPRESCI en el 32 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual entregó su premio al filme chileno *Post mortem*.

La alienación fue una teoría desarrollada desde los primeros escritos de Carlos Marx y que buscaba explicar el enajenamiento del obrero como productor dentro de su sociedad, debido a la división del trabajo bajo las condiciones del capitalismo. Con el desarrollo de la sociología y la psicología social, esta categoría tomó nuevos rumbos, vinculada de manera particular al estudio del efecto del ser humano como víctima y creador de la vida urbana moderna y el trabajo en las sociedades contemporáneas. Según Robert Blauner, la alienación posee cuatro formas de experiencia empíricamente mesurables: *La impotencia*, referida a la incapacidad de influir sobre su ambiente; *la insignificancia*, experiencia vinculada a su inhabilidad de identificar su contribución; *el aislamiento* que está asociada a la falta de cualquier sentido de pertenencia; y *la auto alienación* que tiene que ver con la falta de cualquier recompensa psicológica. La actitud de Mario en relación con su entorno es un resumen de estas experiencias. Blauner, Robert: *Alienation & Freedom*, citado por: Edgar, Andrew y Peter Sedgwick (Editors): *Key Concepts in Cultural Theory*. Routledge. New York. 1999. p. 19. La traducción es del autor.

La escena que funciona como cierre de la introducción se produce cuando el protagonista se detiene frente al teatro donde trabajaba Nancy, el cual está cerrado y frente a él están aplastados los autos allí parqueados entre los que se encontraba el suyo, entregado al dueño como prenda para que permitiera el regreso de Nancy a la compañía. La imagen, resuelta en un plano general, permite ver al fondo, la calle llena de los mismos pedazos de papel sobre los que pasaron las ruedas del blindado. Un buen ejemplo del uso de esta estrategia visual es la conversación que Nancy establece con Mario la única vez que visita su casa. Ella va describiendo verbalmente algunos de los objetos que se encuentran en las paredes de la pequeña habitación donde se encuentran, él le contesta al respecto; pero nunca vemos objetivamente a que se refiere. Todo queda en *off screen*, pues la atención del encuadre se mueve entre los dos protagonistas. La edición realizada por Andrea Chignoli pasa del intercambio de los espacios, al principio del texto, (el cual aporta un dinamismo lúdico a la narración) a apoyar esta estrategia narrativa donde el plano soporta la relación entre el suceso y su comunicación con el espectador; pero en general, durante el resto de la obra funciona en códigos comunes en cuanto a ritmo. Ella también se suma a la sobriedad de la puesta en escena a través del uso del corte como único recurso de unión entre las líneas argumentales. La evolución visual de este espacio es muy interesante. Al inicio del filme sus locales se destacan por su iluminación y pulcritud, mientras que cuando irrumpen los militares y sus víctimas, se develan otros locus como el camino de los cadáveres que se produce a través de pasillos poco iluminados con pintura desconchada en las paredes que hacen sentir el deterioro y la tensión de la situación general. No se puede obviar, en el análisis de este film, el excelente trabajo actoral de Alfredo Castro, quien ya había trabajado con este director en su filme anterior: *Tony Manero* (2008). Sus capacidades hístricas en la incorporación de su personaje se basan sobre todo en el dominio que tiene del gesto y el control de sus emociones a través de las expresiones de su rostro. Por eso Larraín lo fotografía casi toda la cinta en primeros planos o encuadres cerrados a través de los cuales recalca su condición de enajenado, de ser que se ha puesto una máscara protectora para enfrentar o mejor, sobrevivir, en el mundo que lo rodea



Lips, bodies, life and death



When Alberto Elena and Marina Diaz Lopez asked, some time ago, the question “will Latin American cinema still exist in the year 2010”, and then supplied the answer “let’s bet it will”, they were right. Partly. Because Latin American cinema not only exists in 2010, but it seems to be in its prime – once again. Contrary to some who may have thought that this “continental project of a beautiful film utopia”

of the 1960’s and 1970’s was doomed to failure, (new) *Nuevo Cine Latinoamericano* of the last decade proves that it is not only *alive and existing*, but that it has been flourishing incessantly and with passion, dedicated to continuous aesthetic innovation and experimentation, but also to reflective socio-political critique and re-interpretation, rarely found in today’s European cinema (even less in U.S. cinema). In spite of difficult times and far-from-ideal economic conditions, *Nuevo Cine Latinoamericano* remains committed to creating challenging cinematic works that reflect their cultural identities.

In the era of globalization, another question is practically self-imposed, especially if the large Latin American continent is taken into account: *what is Latin American cinema today?* With its national, cultural, linguistic, economic, political and geographic diversity, what does the concept of Latin American cinema mean today? As the conditions of film production may vary in Argentina, Chile, Cuba, Mexico, Uruguay, or Venezuela, for example, so may audience reception vary in different countries. Not easily defined, the concept itself implies plurality. There is not one Latin American cinema, as there is not only one Cuban cinema.

Rather than referring to a national specificity, Latin American cinema highlights the vast cultural diversity and

heterogeneity of cinematic representation, drawing attention to a richly varied experience, yet with regionally shared elements of common tradition and history. As Walter Salles puts it: “There are cinemas; made of sometimes contradictory currents that often collide, yet come together in a desire to portray our realities in an urgent and visceral manner. We make films that are, like the melting-pot that characterizes our cultures, impure, imperfect and plural”.

That is exactly what *Havana Festival of Nuevo Cine Latinoamericano* does: it brings together this melting-pot of cultural and filmic diversity – the sense of belonging, the desire to affirm cultural, geographic and linguistic roots and the autonomy of film art, not as some fixed, unchangeable identity, but rather as a mutable, moving and dynamic corpus that is Latin American cinema today.

It may be precisely due to this cultural richness that films like *Los labios (Lips, 2010)*, *Post-mortem (Post-mortem, 2010)* and *La vida de los peces (The Life of Fish, 2010)* have little in common both in terms of their cinematic representation and narratives. Yet, all three films focus on “ordinary people”, offering no glorified hero figures or spectacular solutions. In all three films, the camera focuses on human bodies as the main symbolic space for displaying socio-cultural images and creating narratives of love, suffering and death.

In *La vida de los peces*, it is the human face on which the visual narrative centers and which transcends all screen space, rendering enunciation simultaneously insignificant and precarious as the silence of fish can be mysteriously evocative or threateningly uncomfortable.

In *Post-mortem*, as the title suggests, human bodies are exhausted, wasted, tortured, killed, dead, then dissected or examined - they become mere objects of death projects, entities detached from names, nothing but statistics. In *Los labios*, human bodies cease to be mere numbers. Bodies that move, travel, communicate, dance, bathe, ache, suffer, are also source of fascination, function both as a discursive indicator of social problems and a visual image for cinematic articulation

Whereas this year’s Fipresci prize winner, Pablo Larraín’s brilliant *Post-mortem*, can be described as a met-



aphor for a society in crisis and decay, highlighting the themes of alienation, the impossibility of love and the absence of life, with a poignant ending serving as visual allegory for the absurd, another Chilean film, seemingly worlds apart, Matias Bize’s *La vida de los peces*, also depicts the search for love or a more fulfilling life, as its title suggests. Although verbal exchanges between characters abound, it is the visual narrative that expresses emotion most powerfully: the camera affectionately details the protagonists’ eyes, nose, smiling lips or pensive looks, their faces swimming through the narrative as fish silently move in the aquarium. As in his earlier award-winning *En la Cama* (2005) and with the same actress, Blanca Lewin, Bize bases almost his entire film on close-ups, which most effectively convey his love for his characters, his care for their vulnerabilities. Nevertheless, in spite of such strong emotions, expressed both diegetically and extra-diegetically, there seems to be no hope of love for the two young protagonists who try in vain to escape from daily routine and social constraints.

Ivan Fund and Santiago Loza’s *Los labios*, stands out by dint of the authors’ desire to move away from “privileged visibility” and to transgress the notion of film form itself, as it blurs the borders between fiction and reality. It shows that Argentine cinema is not only alive (with seventy films produced yearly), but that this is the kind of filmmaking example that should be followed, not only in Latin America, but worldwide. The fact that it was screened at Cannes’ *Un certain regard* means less than the fact that such a film was made at all.

Three women, each at a different stage of life, meet and travel by bus and by car to a remote part of Argentina, a desolate provincial village. The viewer knows little of these women, or the object of their trip, and becomes even more intrigued to see them lodged in an abandoned hospital, a sinister ruin. The female protagonists seem barely acquainted. These narrative ambiguities are resolved as,



gradually they get to know each other, and we learn that Noe (Eva Bianco), Luchi (Victoria Raposo) and Coca (Adela Sanchez) are social workers that have travelled far to interview ordinary people living in poor conditions. The filmmakers never let us know more than Noe, Luchi and Coca. We discover the new world as they discover it together, becoming their accomplices.

In an almost imperceptible blending of fiction and reality, aided by cinematographer Maria Laura Collaso and editor Lorena Moriconi, the real people are revealed – the impoverished, marginalized, ignored--the invisible *others*. And we become, along with Noe, Luchi and Coca, witness to their life stories: there is a mother with six children, an ageing man with pneumonia and severe malnutrition, unemployed single parents, a teenage girl, possibly made pregnant by her father... These are lives on the edge of existence. Their words ring true, for they are truly theirs, and, thus, have stronger impact. Directors Ivan Fund and Santiago Loza (who have collaborated on precedent films) chose to use real people as the only way to cinematically re-present otherwise *unrepresentable*, repressed, lives that are denied “privileged visibility”.

In a naturalistic tone, with docu-style hand-held camera, the narrative subtly changes becoming an improvised, unpredictable and little controlled document on real people’s lives. The *social workers-actresses* start improvising



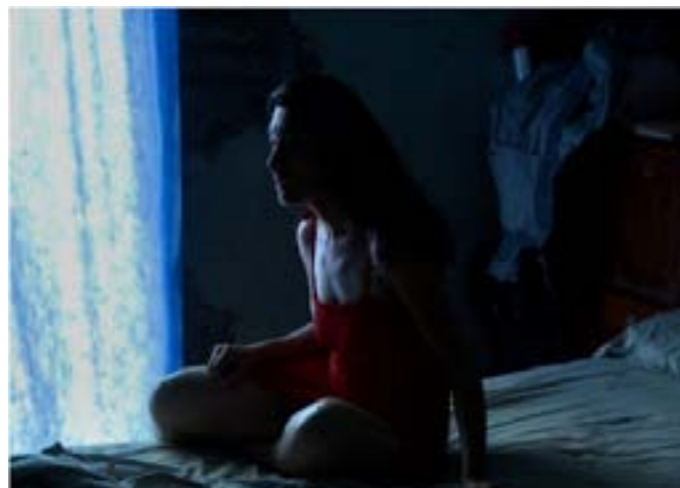
their responses too, and one may begin to wonder who the true actors are and who the real people are: are the people interviewed professional actors or are Bianco, Raposo and Sanchez actually social workers performing in front of the camera? As they interact with the real people, the actresses form affectionate relationships with them, but also slowly create stronger ties among themselves.

The three women are dedicated to their work and stoically endure the hardships. They rarely talk about themselves, but we learn to know them through their gestures, movements, and silences. We empathize with their solitude, isolation and even helplessness as they are confronted with painful real life stories. Their sense of solidarity is never scrutinized, but we feel their growing friendship. Their lips barely move as they listen to those whose stories usually remain unheard, or as they apply red lipstick on each other's lips, a sign of bonding and closeness, but also a reminder of their vital sexuality, subtly suggested but never explicit or accentuated in the film. If "lips" are emblematic of the narrative, they are also used to ask questions, to utter words and communicate, and also to smile, seductively play and sing in order to make existence more bearable. Such scenes come across as more real, semi-documentary, although they are acted. It is as if the film were fiction at one moment, a document at another, and the spectator has to constantly readjust and construct new meaning. The document may be fictitious, and the fiction appears to be more real.

While exposing social critique of inefficient state authorities, the film also subtly questions concepts of intimacy and its borders in the face of social responsibility. Is the camera an intruder, an invasive device? Which is more upsetting, what is less intrusive, less comfortable? The physical intimacy of actresses performing in their improvised rugged quarters, or the emotional nudity of the marginalized and deprived, who finally have a chance to tell their life stories in front of cameras and audience?

Thus, Ivan Fund and Santiago Loza employ the film's

medium for their new vision of 'documentary facts'. By accentuating the self-reflexive filming process, both the *primary* re-presentation and the *secondary* re-presentation question and disturb the conventional notion of film production and perception. During such a process, the narrative flow is interrupted and a coherent, unitary subject is undermined, i.e. film narrative and film production coexist on the same screen. The documented footage playfully,



and with self-irony, draws the spectator's attention to the imperfections of the film's medium in its attempt to re-produce the reality.

The division between fiction and reality is never clear, and the blending of the two "worlds" is masterfully achieved in the closing scene in which the *social workers-actors* interact and merge with the locals and nature in a menacing yet beautiful landscape, as the evening light and colors punctuate the rhythmic flow of this improvised – and perhaps hopeful? – encounter.

Maja Bogojević

Prof. Dr. at Mediteran University Montenegro, President of Fipresci National Section of Montenegro, founder and editor-in-chief of Camera Lucida, writer for many regional publications.

La Casa Muda



Título original: La Casa Muda / Origen: Uruguay - 2010 / Dirección y Edición: Gustavo Hernández / Guión: Oscar Álvarez, basado en una historia escrita por Gustavo Hernández y Gustavo Rojo / Producción y producción ejecutiva: Gustavo Rojo / Actores: Florencia Colucci, Abel Tripaldi, Gustavo Alonso y María Paz Salazar / Fotografía y Cámara: Pedro Luque / Música: Hernán González / Dirección artística: Federico Capra / Género: Thriller psicológico-Terror / Duración: 82 minutos / Estreno: Viernes 4 de marzo / Calificación: Muy Buena.

El filme narra una historia real ocurrida en Uruguay. A mediados de la década de los años cuarenta, dos hombres fueron hallados muertos en una desolada casa de campo. Habían sido brutalmente torturados y sus cuerpos estaban mutilados. En el lugar del crimen se encontraron varias fotografías y el caso se presentó para los investigadores como un enigma difícil de resolver.

La investigación de la época no arrojó resultados y el hecho quedó perdido en la memoria colectiva de Godoy, un pequeño poblado del interior de nuestro país. "La Casa Muda" inspirada en este trágico episodio, procura encontrar las respuestas a las interrogantes surgidas a raíz del doble homicidio.

El filme narra la historia de Laura (Florencia Colucci) y de su padre Wilson (Gustavo Alonso), quienes se internan en una lejana casona campestre para reacondicionarla, ya que su dueño Néstor (Abel Tripaldi), muy pronto la pondrá a la venta. Ellos pasarán la noche allí, para comenzar los trabajos al día siguiente. Todo transcurre con normalidad hasta que Laura escucha un sonido que proviene del exterior y se intensifica en el piso superior de la casona. Wilson sube a inspeccionar mientras ella se queda sola abajo a la espera de su padre.

"La Casa Muda" es un filme independiente distinto en su género. Está filmado íntegramente con una cámara fotográfica profesional y se hizo en sólo cinco días y en una sola locación. Se trata de un estremecedor relato muy bien logrado, jerarquizado por las buenas interpretaciones de actores desconocidos y una interesante puesta en escena.

El filme se desarrolla en una atmósfera asfixiante y en un clima tenso y de terror. La banda sonora contribuye

eficazmente en el conjunto de la obra. La cámara se desplaza de acuerdo a una cuidadosa planificación y genera en el espectador la sensación real de compartir las vivencias junto a la protagonista. No obstante, el guión presenta ciertos altibajos. Una vez finalizado los créditos, el filme continúa con una importante escena y giro de tuerca que termina de cerrar una historia muy bien contada por su realizador.

Ganadora de una mención a Mejor Ópera Prima en el reciente 32º Festival del **Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana**, "La Casa Muda" participó en la selección de importantes festivales internacionales, incluyendo el Festival de Cannes.

"La Casa Muda" cuenta con varias escenas de terror y angustia. Algunas nos recuerdan a excelentes películas asiáticas del género y embajadores del miedo. Tal es el caso de los japoneses Hideo Nakata ("Ringu") y Takashi Shimizu ("El grito"), los hermanos hongkoneses Oxide & Danny Pang ("El Ojo") y principalmente a la dupla tailandesa Banjong Pisanthanakun & Parkpoom Wongpoom ("Shutter - Están entre nosotros"). De éstos últimos, a vía de ejemplo, se recuerda la escena de los flashes con una cámara de fotos donde aparece una figura fantasmagórica que avanza sobre la protagonista-espectador, a medida que pasan los fogonazos.

Desde su aparición en youtube, la película cuyo presupuesto apenas alcanzó la ínfima suma de ocho mil dólares, ha generado un boom cinematográfico. Baste señalar que "La Casa Muda" se convirtió en la primera película uruguaya de terror que consigue tener su remake norteamericana, aún antes de su estreno comercial. Esta nueva versión se tituló "Silent House", tuvo su presentación en el reciente Festival de Sundance y el American Film Market y fue dirigida por Chris Kurtis y Laura Lau, responsables del recordado éxito "Mar Abierto".

Ernesto Aguirre

Ernesto Aguirre is a 22 year old Uruguyan film critic, a graduate of Taller Arditti Arts collage; he has received many awards for his art work in Cuba and Uruguay. He is a member of the Association of Film Critics of Uruguay, writes for the weekly Voces and arte7.com.

Mundialito: En Sintonía Con El Mejor Cine Nacional

Título original: Mundialito / Origen: Uruguay-Brasil - 2010 / Dirección: Sebastián Bednarik / Guión: Sebastián Bednarik y Andrés Varela / Investigación: Gerardo Caetano / Producción: Andrés Varela / Producción ejecutiva: Andrés Varela, Jaqueline Bourdette y Lucía Gaviglio / Jefatura de Producción: Jaqueline Bourdette / Edición: Guzmán García / Fotografía y Cámara: Pedro Luque / Música: Ojos del cielo / Sonido: Daniel Márquez y Fabián Oliver / Postproducción de Imagen y Sonido: Daniel Márquez / Gaffer: Cristian Morris / Asistente de Cámara: Mauricio Acosta / Género: Documental-Testimonial / Duración: 87 minutos / Estreno: Viernes 5 de noviembre / Calificación: Muy Buena.

"Mundialito" es el último largometraje de la productora cinematográfica uruguaya Coral Films. Su exhibición en la selección oficial del Festival de Río de Janeiro 2010, del 9º Festival de Cine de Montevideo y en el reciente 32º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, contó con amplia aprobación de la crítica y del público en general. Su estreno en las salas comerciales de Montevideo será mañana viernes 5 de noviembre. Como ocurrió con los filmes "La Matinée" y "Cachila", Sebastián Bednarik es el responsable de la dirección y la producción está a cargo de Andrés Varela. El guión de la película fue escrito, también, por los propios Bednarik y Varela.

El Mundialito

La Copa de Oro de Campeones Mundiales, conocida como "Mundialito" o "Copa de Oro", fue un torneo internacional de fútbol que reunió a las selecciones nacionales ganadoras de la Copa Mundial (Uruguay, Italia, Brasil, Argentina, y Alemania Federal). Inglaterra no jugó el torneo y en su lugar participó la selección de Holanda, vicecampeona en 1974 y 1978.

Fue disputado en Montevideo entre el 30 de diciembre de 1980 y el 10 de enero de 1981 y contó con el apoyo de la FIFA. Se organizó para celebrar el cincuentenario de la disputa de ese primer campeonato, que tuvo como escenario Montevideo, y cuya final se disputó entre Uruguay y Argentina el 30 de julio de 1930, con victoria celeste por 4 goles a 2.

El "Mundialito" fue ganado por Uruguay que venció 2 a 1 a Brasil en la final. El juez del partido fue el austríaco Erich Linemayer y los goles fueron convertidos por Jorge Barrios y Waldemar Victorino a los 50 y 80 minutos para Uruguay. A los 62 minutos Sócrates, con tiro penal, había empatado transitoriamente el encuentro.

El argumento de "Mundialito"

El filme nos ubica en el Uruguay de 1980 en plena

dictadura cívico militar, tras la consolidación del golpe de Estado el 27 de junio de 1973. En noviembre de ese año, el gobierno de facto sufre una contundente derrota en un plebiscito constitucional "hecho a su medida" para perpetuarse en el poder. Sin embargo, la ciudadanía dijo rotundamente No. Será el principio del fin de la dictadura.

En tanto, la atención deportiva se centra en el "Mundialito". Uruguay es el campeón. Diseñada sobre la base de jugosas entrevistas y reveladoras piezas de archivo, la película "Mundialito" propone una reflexión aguda que se apoya en el popular refrán: "allá cada uno con sus razones".

Análisis de "Mundialito"

A través de entrevistas a políticos, deportistas y periodistas que vivieron más de cerca el torneo de jerarquía internacional, Bednarik en su documental muestra con rigor y acierto los entretelones del campeonato. Con "Mundialito", Bednarik procura dar respuestas a muchas preguntas cuyas interrogantes continúan hoy en cierta nebulosa.

El filme logra satisfactoriamente indagar en la memoria de sus entrevistados. Muestra cuál era el pensamiento de los jugadores uruguayos, la visión de los periodistas internacionales que cubrieron el torneo y la posición asumida por las autoridades deportivas de la época. "Cada uno da su visión, recuerda las cosas de distinta manera y surgen varias lecturas de un mismo acontecimiento", ha señalado Bednarik.

También recoge experiencias como la del ex presidente Jorge Batlle, quien estuvo "totalmente en contra" del "Mundialito", y las declaraciones del entonces presidente de la FIFA, João Havelange, quien afirma frente a la cámara: "Yo no hago política, hago deporte".

El filme está muy bien realizado. No decae en ningún momento y mantiene el interés permanente del espectador. Combina con acierto imágenes de archivo en blanco y negro y a color que realzan la obra. Para obtener las imágenes de archivo, las grabaciones y el audio de las entrevistas de la época, el filme contó con un equipo de producción que consultó archivos periodísticos en el Palacio Legislativo y en la Biblioteca Nacional. El eje narrador del documental está a cargo del historiador, escritor y ex futbolista Gerardo Caetano.

"Llegamos a Caetano pidiéndole un consejo acerca de con quién podíamos caminar la investigación y él dijo 'soy yo', afirma su director y coguionista, Sebastián Bednarik. "El tiene una relación muy afectiva con el "Mundialito" y con el plebiscito, porque vivió esas instancias como jugador de fútbol en Defensor y como integrante de la selección juvenil uruguaya en 1979", explicó Andrés Varela,

coguionista, productor y coproductor ejecutivo del filme. "Él es como una combinación perfecta entre investigador y participante bastante cercano" re-dondeó. Y agregó Bednarik: "en el rodaje fue parte de la película como entrevistado hasta el cuarto corte de edición, allí quedó claro que él tenía que llevar la voz narrativa".

Uno de los pasajes más interesantes del documental tiene lugar el 10 de enero de 1981, día de la final entre Uruguay y Brasil, que consagró campeón a los celestes. En el Estadio Centenario, alrededor de sesenta mil compatriotas, emocionados por el triunfo de la selección, se unieron al grito de "Uruguay, Uruguay, se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar".

El filme contiene manifestaciones en oposición a la dictadura, fachadas de cárceles donde inocentes y presos políticos eran reclusos y torturados salvajemente. No faltan los patéticos desfiles y discursos militares de ese período.



Entre los reportajes se intercalan imágenes de las portadas de diarios sobre el Plebiscito, propagandas y jingles de los militares a favor del SI y primeros planos de periódicos sobre la promoción del "Mundialito", su organización y sus canciones: "Bajo un Sol y nueve franjas" (militares) y "Uruguay te queremos ver campeón", de Roberto Da Silva y Alberto Triunfo.

La película incluye un discurso del dictador Aparicio Méndez, y un informe del dirigente Washington Cataldi, uno de los organizadores del "Mundialito" en ocasión del lanzamiento y presentación oficial de dicho torneo. Otro pasaje relevante del filme es el que contiene imágenes de gran valor testimonial y documental durante la jornada del plebiscito del 30 de noviembre: ciudadanos votando, periodistas realizando encuestas en las calles montevideanas para conocer la intención de voto, la apertura de urnas y el resultado con un NO abrumador a poco de comenzar el escrutinio. No obstante, oficialmente, recién a la hora 01:15 de la madrugada se informaba a la población sobre el resultado definitivo de la votación.

Para los más jóvenes que no vimos el "Mundialito", nos quedan al menos las grabaciones de los relatos de las

transmisiones radiales, las entrevistas a los protagonistas y las principales imágenes de las victorias celestes frente a las selecciones de Holanda, Italia y Brasil.

"Mundialito" es una de las mejores películas uruguayas del año en sintonía con el mejor cine nacional de los últimos años.

Todos los entrevistados (por orden de aparición)

Gerardo Caetano (Historiador y ex futbolista), João Havelange (Presidente de la FIFA 1978-98), Washington Cataldi (Organizador del Mundialito), Julio María Sanguinetti (Ex Presidente de la República), Juan Schaffer y Teresita Riviezzo (Relacione Públicas del Mundialito), Yamandú Flangini (Presidente de la AUF 1980), Oscar Schifaffarino (Vicepresidente de la AUF 1980), Eduardo Rocca Couture (Tesorero del Mundialito), Angelo Voulgaris (Empresario), Cnel. (r) Oscar Pereira Valdéz (Militar retirado),

Marcelo Estefanell (Ex preso político), Jorge Crosa (Periodista deportivo), Roberto Da Silva y Alberto Triunfo (Autores de la canción "Uruguay te queremos ver campeón"), Diego Schaffer (Mascota del Mundialito), Walter Pagella (Realizador de la Copa de Oro), Cristina Morán (Actriz

y ex conductora de TV), Jorge Batlle (Ex Presidente de la República), José Pacella (Militante clandestino del Partido Comunista), Guillermo Dermitt (Ex militante tupamaro), Juan Carlos Ferrero (Publicista del Mundialito), Julio Sánchez Padilla (Periodista deportivo), Hugo De León, Fernando Alvez, Rodolfo Rodríguez -capitán- y Ruben Paz (Jugadores de la Selección Uruguay 1980), Víctor Hugo Morales (Relator deportivo), Venancio Ramos (Jugador de la Selección Uruguay 1980), Ricardo Piñeyrua (Periodista deportivo), José Mujica (Pre-so político 1980 y actual Presidente de la República), Sócrates (Capitán de la Selección Brasileña 1980) y Waldemar Victorino (Jugador de la Selección Uruguaya 1980 y Goleador del Mundialito con 3 goles).

Ernesto Aguirre

Ernesto Aguirre is a 22 year old Uruguayan film critic, a graduate of Taller Ar-ditti Arts collage; he has received many awards for his art work in Cuba and Uruguay. He is a member of the Association of Film Critics of Uruguay, writes for the weekly Voces and arte7.com.

Diva i „Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije“



„Zar nas mašina može držati vječno živima?!“

21. vijek. Doba u kome su duplikati bezazlena svakodnevnica, u kome niko više ni ne obraća pažnju na istinsko porijeklo stvari kojima se divi, koje tako olako koristi i njima ubija vrijeme. Čini mi se da se svaka naredna generacija pomjeri za još jedan stepenik unazad, za još jednu svijest o realnosti, za još jednu pravu vrijednost. Čini mi se da su ljudi postali robovi mašina koje njima već odavno manipulišu svjesno im uskraćujući sva ona zadovoljstva koja su nekada činila život. Gdje su nestali oni uzori koji se ne zadovoljavaju beskrajnim nizovima kopija koje nisu proizišle iz čovjekovog umijeća i talenta?! I da li je jedinstvenost još uvijek sinonim za original?!

Začetnikom tehničke reprodukcije smatra se ritual koji već sam po sebi asocira na konstantno ponavljanje i time nas uvodi u pojam reprodukcije. Pojam koji je izmijenio umjetnost iz korijena, koji je uzdrmao svijet i pomjerio vrijednosti, pojam koji je od trajnosti i autentičnosti napravio stereotip. Konačno, pojam kojim su se bavili Walter Benjamin i Jean Jacques Beineix u svojim djelima kojima su, nadam se, bar na trenutak promijenili svijest ljudi o istom.

Walter Benjamin, njemački intelektualac, pripadnik frankfurtske škole i marksista, u svom djelu „Umjetnost u doba tehničke reprodukcije“ objašnjava upravo sam tok reprodukcije i ističe važnost i težinu originala umjetničkog djela. Sve počinje neobjašnjivom potrebom ljudi da izbliza vide i dožive umjetničko djelo, da mu priđu ili ga imaju u svom vlasništvu. Time raste njegova izložljivost i ono

počinje da kruži po izložbama. Fenomen njegove jedinstvenosti i jedinstva ovim biva ozbiljno ugrožen jer se narušava njegov reprezentativan prikaz (Benjaminov Darstellung) sa jedne strane mijenjanjem njegovog posebnog mjesta u prostoru dok sa druge narušavanjem čulnog doživljaja njega kao djela. Ukoliko želi da postoji, umjetničko djelo mora biti neponovljivo, uklopljeno time u tradiciju, izdvojeno u prostoru i uvijek unikatno, i jedino tako može da sačuva svoju autentičnost, materijalno trajanje i istorijsko svjedočenje i nakon dugog niza godina. Međutim, to postaje prosto nemoguće.

„Reprodukovano umjetničko djelo postaje reprodukcija umjetničkog djela.“

Nekontrolisano širenje tržišta i masovna proizvodnja (Herstellung) učinili su svoje i preporodili cjelokupan tradicionalni odnos prema umjetničkom djelu. Ono je izgubilo sva mjerila pravih vrijednosti i već nakon kratkog vremena bilo je dostupno svima. Njegova jedinstvenost zamjenjena je masovnošću a njegova tradicionalna reprezentacija postala je nemoguća reprezentacijom reprodukcije. Ono gubi mjesto i trajnost (Ferstellung) kao i jedinstveno iskustvo doživljaja. Umnožavanje reprodukcija i stvaranje beskonačnih kopija glavni su krivci za ovakav slijed događaja. Međutim, koliko god da je umjetničko djelo bivalo otuđeno od sebe samog, postoji nešto što se ne može kopirati i što će zauvijek ostati unikat, a to su njegovo ovdje i sada kao i vječna aura koja ga okružuje.

„Aura je nešto što obavlja umjetničko djelo, što čini njegovu srž i što ga kao takvo određuje.“

Tačna definicija aure ne postoji upravo iz razloga što je svaki čovjek objašnjava na sebi svojstven način. Ali je okvirno možemo definisati kao čulni doživljaj umjetničkog djela, ono nešto što se u nama rađa kada se susretnemo sa istim, prosto način na koji ga prihvatimo i osjetimo. Uspomoć najmoćnijeg agenta tehnike – filma, francuski reditelj Jean Jacques Beineix uspio je da definiše auru kroz beskonačnu ljubav između umjetnika i njegovog umjetničkog djela.

1981. Beineix je prvi put prezentovao film koji se nešto

kasnije proslavio. Film, koji je danas jedno od najvećih ostvarenja francuske kinematografije. Ako bi morali da mu odredimo žanr, rekli bi da je to ujedno i triler i romansa. Da je debata o duplikatima i reprodukciji, da je priča o svijetu muzičke piraterije i trgovine ženama. Rekli bi i da je reditelj-va želja da realno prikaže pojam tehnologije naspram pojma umjetnosti. Kroz lik Cynthia-e Hawkins (Wilhelmania Wiggins Fernandez) upoznali smo očaravajuću opernu divu. Ona je Afro-Amerikanka prekrasnog glasa, ona je femme fatale, ona je usamljena zvijezda...ali ona je i lojalan umjetnik koji ne želi da zarobi svoj umjetnički momenat već da ga dijeli sa publikom dokle god bude u mogućnosti. Neko je ko je zarobljen u sistemu koji je sposoban da kopira i kao takva, prestrašena je novim tehnologijama i svim što one sa sobom nose. Tradicionalna i vjerodostojna, ona smatra da snimak čini vještačkim ono što je realno i da njena publika treba da doživi samo i isključivo jedinstveno i potpuno koncertno iskustvo. Zato i ne pristaje da se njen glas i opera koju izvodi, inače arija opere La Wally Alfredo Catania-e, snimi na plastičnom disku. Veza koju ostvaruje sa publikom uživo nezamjenljiva je, s toga odbacuje vječnu slavu želeći da ostvaruje tu vezu dok god bude u stanju da pjeva. Njen lik je taj koji daje auru filmu a kako se aura ne može reprodukovati, jedinstveno je i autentično sve ono što ona predstavlja i za šta se bori.

„Na biznisu je da se prilagođava umjetnosti, a ne na umjetnosti da se prilagođava biznisu.“

Čistota izraza između izvođača i publike nešto je što iskrenošću prkosi okrutnom svijetu tehnologije koji, kao da je lud za umjetnošću. Ona je ta koja čuva jedinstvenost i ne dozvoljava da se registracijom realno pretvori u vještačko. Samo ime filma, „Diva“ odaje ličnost glavne glumice, odaje njen stav i dosljednost, njenu borbu da se ne zarobi magija arije koju izvodi. Scena je jedino mjesto na kojem ona stvarno postoji kao umjetnik, a publika masa zbog koje je njena umjetnost ono što zapravo jeste.

„Tvoje jedino kraljevstvo je scena. Tvoja moć prestaje da postoji onog trena kada siđeš sa te scene. Ljudska ludost tjera te da umišljaš da je tvoja moć veća od toga. Ali nije.“

Beineix-ov film svojevrsna je geneza Cinema du look-a, pokreta u Francuskoj u toku 80-tih godina, koji je visoku umjetnost mijenjao manje vrijednom. On odiše duhom vremena, duhom budućnosti. On je pozornica na kojoj svega ima dvoje: dva svijeta (muzička piraterija i trgovina ljudima), dvije ljubavne priče (između muškarca i žene i umjetnika i njegovog djela), dva tajvanska pirata koji jure za snimkom divinog glasa, dva kriminalca koji jure za snimkom ubijene prostitutke, dva policajca koji rješavaju slučajeve, dva rolls royce-a u Jules-eovom stanu, dvije figure Betovena na vašaru, dvije strane ličnosti šefa policije,...jedini unikat zapravo je lik Gorodish-a...a on je umjetnik.

Druga strana filma ipak otkriva one izvore koji od piraterije i reprodukcija imaju najveću korist, a to je politička ekonomija i kriminalne bande. Središte ovakve situacije našlo se u kapitalizmu. Istom onom kapitalizmu u kome su, po Benjamin-u, temelji masovne proizvodnje. Temelji rušenja autentičnosti umjetničkog djela i stvaranja beskonačnog niza duplikata. To je vrijeme kada se aura gubi usljed reprodukcovanja djela na mjestu drugačijem od onog na kome je nastalo. Kada se iste reprodukcije olako mijenjaju prilagođavajući se ruci koja ih usklađuje. Međutim, kapitalizam nije donio sa sobom pojavu mehaničke reprodukcije

samo u smislu likovne umjetnosti, on se vješto odrazio i na polju filmske produkcije.

„Čovjek ima pravo da zahtijeva od umjetničkog djela vid stvarnosti oslobođen aparature.“

Stvarnost na filmu nije prava stvarnost. Ona je kreirana kao takva, vještački izgrađena van ateljea. Kao cjelina montažom sastavljena iz djelova, film gubi svoju jedinstvenost dok kamera narušava svu umjetnost aktera jer usvaja neprestano promjenljivi položaj djela kroz različite kadrove. Benjamin je različit pristup slikara i snimatelja slikovito objasnio kroz profesije vrača i hirurga. Slikara u ulozi vrača, a snimatelja u ulozi hirurga. I dok jedan drži odstojanje od predmeta koji slika, drugi zalazi u samu suštinu datosti. Tako da je slikareva slika totalna i kompletna dok je snimateljeva sastavljena iz mnoštva razbijenih djelića. Film je vremenom stavio pozorište u krizu i narušio vrijednosti koje su nekada bile jako važne. Glumci su prestali da izvode djela pred publikom i započeli snimanje pred aparatom. Time se izgubila aura oko njih samih, a time i oko lika koji tumače. Pozorišno uživanje, cjelokupno iskustvo i osjećanja koja se doživljavaju posredovanjem glumca i identifikacijom sa njim nemoguće je ostvariti pred platnom. Filmski glumac nema mogućnostu da svoje djelo za vrijeme trajanja prilagođava publici niti može sa njim dovoljno da se poistovjeti. Tako gubi dvostrukost reprezentacije samog sebe zadovoljavajući se sa reprezentacijom sebe kao glumca. Benjaminov esej jasno ukazuje na to da je film kao pokretna slika u potpunosti zauzeo mjesto naših misli jer smo prihvatili sliku koja iščezne tek pošto smo je uočili. Onda dolaze nove, koje nam takođe ne dozvoljavaju sopstvene asocijacije već nas vode onuda kuda to reditelj želi.

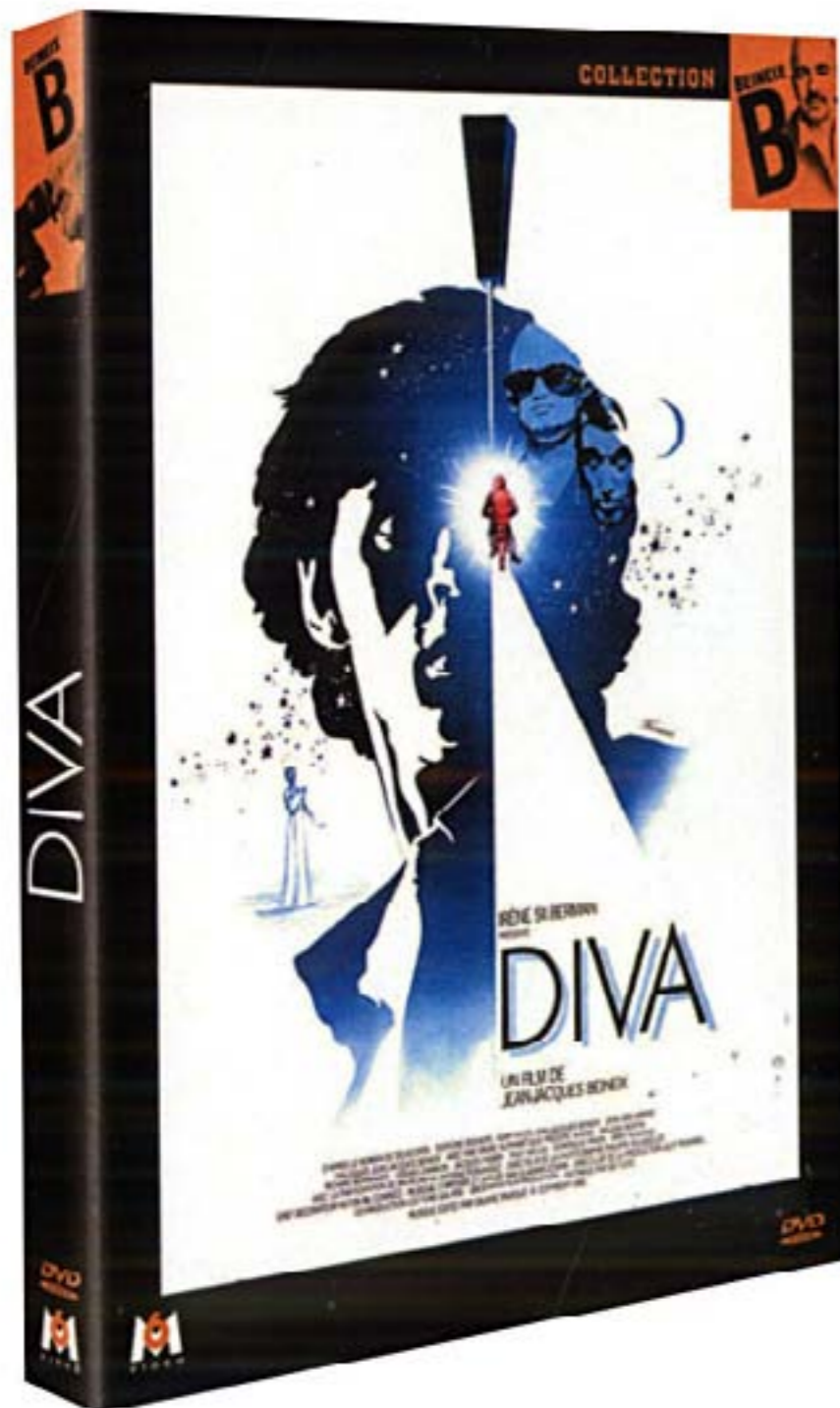
Ako obratimo pažnju na vrijeme kada su Benjamin i Beineix stvarali svoja djela, uočićemo jednu fascinantnu sličnost, jednu činjenicu od koje ne možemo pobjeći. Oba djela produkti su svog vremena u kome nije bilo toliko visoke tehnologije, reprodukcija, prikupljanja informacija, piraterije, no ipak oba upravo o tome i govore. Danas bi Divin nastup skinuli sa you tube-a odmah po završetku, snimak prostitutke bi bio poslat mailom, a Benjaminova razmišljanja ekranizovana. Njihove dijagnoze ustvari su prognoze, i to prognoze destrukcije umjetnosti kao takve, ona su ono što se i desilo ne zadugo poslije njihovih ostvarenja. Zato njihova djela imaju mnogo više smisla danas i možemo reći da pripadaju onim djelima koja upravo zbog svog realnog koncepta nikada neće izaći iz mode.

Umjetnost je mjesto na kome ljudi izmišljaju, na kome stvaraju i pronalaze nove vrijednosti koje kasnije dijele sa drugim ljudima. Sve ono što oni stvore autentično je i jedinstveno. Sa druge strane, reprodukcije su ponovljive i prolazne, uvijek zamjenljive novim kopijama i čak i kod najsavršenijih nešto odskače, a to je vremenska i prostorna kordinata umjetničkog djela, njegovo neponovljivo bitisanje na mjestu na kome je stvoreno. Danas živimo u svijetu vještačkog, punom dekoracija i fikcija koje su vremenom i postale naša realnost. Mnogo ljudi želi da se izrazi ali ne i da ih mašina ubije, stoga umjetnost moramo držati u svakom smislu podalje od tehnologija.

Stevović Marija

Student Fakultet Vizuelnih umjetnosti,
Univerzitet Mediteran

Diva i Walter Benjamin



1981. godine mladi režiser Jean-Jacques Beineix, u periodu koji obiluje velikim izmjenama i tehnološkim inovacijama - kada svijet počinje da se kreće brže zbog masovnog putovanja, prometnosti robe i sredstava komuniciranja, stvara jedinstveno filmsko djelo koje uključuje sve navedeno. U filmskoj priči, Diva, Beineix objedinjuje pomenute uticaje vezujući ih kao direktne činioce za položaj umjetnika, očuvanja njegovog integriteta u svijetu proizvodnje, beskrajne reprodukcije, piraterije i tehnologije. On obrađuje aktuelnu temu svog perioda o učešću marketinga i oglašavanja koji su prisvojili svojstva estetike kao mediji koji nikada nijesu bili kreativni ali postoje kroz nasilno prisvajanje i „kidnapovanje“ umjetničke produkcije. „Diva“ istražuje estetiku novog vremena, njegovu vizuelnu preokupiranost izgledom, dublere, kopije i reklamiranja.

Kroz prizmu francuskog socijalističkog društva, istovremeno i na temeljima djela Waltera Benjamina, film daje prikaz stanja u smislu pozicioniranja umjetničkog djela u periodu tehnološkog razvitka, kao i prednosti odnosno mane umiješanosti medija u isto.

Istorijska pozadina, ujedno i podloga značajna je za period nastanka Dive. Društveno-politička situacija prožima se sa razvojem na frontu tehnike. Međusobno zavisna, ova dva polja vrše uticaj na umjetnost i njegov dalji opstanak. Umjetnost svoja uporišta ne nalazi u približno srodnim sferama poput njena dva uticaja. A poznavajući vremensku epohu (Cinema du look), Francuske kao socijalističkog državnog aparata, jasno je da navedeni noviteti utiču na ulogu medija, njegovo djelovanje u većini društvenih sfera pa neizostavno i u umjetnosti. Kao dodatak, primjena revolucionarnog umjetničkog materijala za potrošačke kapitalističke propagande kviri i kroti subverzivnu snagu umjetnosti, promoviše „revolucionarnu“ snagu robe, a roba čini da se isprazni aura umjetničkog djela.

U trenutku pojave duplikata odnosno djelovanje snage medija, kao i samo izmiještanje originala sa početne pozicije, aura djela nestaje. Na osnovu toga, izložbena vrijednost djela gubi na vlastitoj osobenosti, unikatnosti prostornog djelovanja i neponovljivosti doživljaja.

U eri tehnike dragocjena svojstva njegove

izložbene pojavnosti (aure djela) umanjena su samim tim što je ono okruženo i zapravo izloženo na „sve i svja“, pritom umanjena je i apsorpcija specifičnog vrijednosnog identiteta djela. Ono kao „jedno“ (unikat) gubi na autentičnosti svoje pojavnosti kako prostorno tako i kvalitativno, a to sve zarad inicirane dostupnosti od strane medija koji zastupaju stranu kvantiteta. Ulogom medija u prezentaciji umjetničkog djela kao i njegovim umnožavanjem nestaje takozvana moć aure. Jednako su narušena i prava pred očima javnosti onih koji razumiju ovo djelo, čija percepcija prepoznaje, uživa i uvažava tu istu auru koju sve više konzumiraju oni sa manje sposobnosti prepoznavanja suštine i stvari umjetničkog djela.

O ovim temama govori njemački filozof Walter Benjamin u tekstu „Umjetničko djelo u vijeku svoje tehničke reprodukcije“. Može se reći da J.J. Beineix oslikava osnovne ideje Walterovih postulata u svom filmskom ostvarenju.

Predstavnik Benjaminove teorije o zaštiti aure prikazan je u liku Cynthie Hawkins - umjetnice i operse dive. Manifest tehnološkog doba tačnije mediji predstavljeni su u „liku“ kasete. Oni remete dotadašnji sklad u sferi reprezentacije i djelovanja operskog djela. Cynthijinoj operi prijeti opasnost od strane tehnoloških i biznis „agresora“ sa Tajvana, lovaca na proizvod koji obećava dobru prodaju jer do tada nije izdata niti jedna njena ploča.

Cynthia se bori za neponovljivi i iznova drugačiji nastup pred publikom gdje je najviše zaslužno učešće aure kao posrednika između publike i reprezentata. Ona zastupa jedinstvenost uprkos dupliranju koje dovodi do širokih narodnih masa. Umnožavanjem njena muzika postaje dostupna i onima koji su manje ili potpuno nesposobni za percepciju djela. Na konferenciji za štampu Cynthia izgovara rečenicu koja predstavlja idejnu misiju:

„Biznis mora da se prilagodi umjetnosti, a ne umjetnost biznisu“. Poimanje suštine umjetnosti je krenulo u suprotno-navedenom smjeru, ka takozvanom modernizovanju i pakovanju umjetničkog djela kao svojevrsnog poslovnog proizvoda. Njegova novo-utvrđena pozicija ne uklapa se sa postulatima o smislu umjetničkog činioca. U tom pogledu može se reći da biznis ili anti-umjetnost (suprotno umjetnosti) svojim resursima u vidu proizvodnih prednosti pokušava uspostaviti upravljački aparat u umjetnosti a to remeti njene težnje i temelje postojanja.

Obilnost reprezentacije u smislu masovne dostupnosti utiče na unutrašnjost umjetnika i njegove aure, dok sa druge strane predstavlja pozitivan ishod za rješenje komplikovane situacije stradale prostitutke koja je akter zamke iskrivljenog društva na čelu sa predstavnikom policijskog inspektora Jean Saporte ali i lidera lanca prostitucije. Zaplet je nastao kada su tajvanski pirati otpočeli uhođenje Julesa zbog posjedovanja kasete Divinog nastupa, ali i kada prostitutka Nadia Kalonsky u trenutku bijega za spas života ostavlja svoj snimak priznanja u poštarevu torbu. Sveti čin žive muzike i spasonosno priznanje jedne žrtve na istom su mjestu. Paradoks. Svrha jedne strane jeste multipliciranje njegovog sadržaja dok druga strana teži da uništi dokument kao artefakt (dokaz) zločina. Potražnja oba snimka aktuelna je iz različitih razloga, između ostalog za potrebe: očuvanja umjetničkog identiteta, dobrog izvora zarade na osnovu reprodukcije, dokaza zločina ili pak u smislu spasenja od mogućeg narušenog visokog ugleda. Svi navedeni razlozi kao i njihovi glavni akteri izražavaju dramatičnost iste radnje – potrage za trakom. Ova dramatičnost indirektno upućuje na trenutno stanje kulturno-umjetničke i društvene scene po pitanju uloge umjetničkog djela u eri brzog razvoja tehnike

i masovne proizvodnje. Prednosti i mane situacije iskazane su pojedinačno kroz likove ostavljajući prostor identifikacije gledaoca sa nekima od njih. Pa će ugroženi umjetnik biti - Diva, nevinu konzument - Jules, guru novog doba - Gorodish, mediji - tajvanski pirati. Sa jednog aspekta tražena kasete ima negativnu ulogu za umjetnika, sa druge strane ima pozitivnu ulogu za pojednca odnosno žrtvu iskrivljenog društva. Dati paradoks najbolje izražava kompleksnost W. Benjaminovih stavova o reproduciranosti umjetničkog djela i društvenoj ulozi medija.

Jules nije u potpunosti lišen krivice, ali on postaje i žrtva međunarodne zavjere. Sa ovim pojedincem može se poistovjetiti umjetnik (Cynthia) koji takođe postaje žrtva zavjere ali tehnološkog doba.

Operski sopran - Diva dostojanstvena je u očuvanju umjetničke aure. Ona odbija da snimi ploču govoreći da je muzika prolazna i da ne treba pokušavati uhvatiti jedinstven trenutak uz pomoć tehnike već uživati u njegovoj neponovljivosti.

„Čak i kod najsavršenije reprodukcije nešto otpada: vremenska i prostorna koordinata umjetničkog djela - njegovo neponovljivo bitisanje na mjestu na kome se nalazi... Ovdje i sada originala čini pojam njegove nepatvorenosti“. Dakle, „ovdje i sada“ su jedinstveni činoci umjetničkog djela i oni predstavljaju njegovu draž, visoku cijenu, njegovu auru, i ono zbog čega će Cynthia u filmu između „mirovite dive i odgovorne umjetnice“ - (po riječima njenog menadžera) izabrati ovo prvo.

U filmu je primjetna rasprostranjenost upotrebe kasetofona i audio traka, njihovo korišćenje je dato na slobodu izbora samog kupca, pa će se one naći u vlasništvu poštara, prostitutki itd. Ovo masovno posjedovanje glavnih alatki reprodukcije narušava jednu karakteristiku umjetničkog djela i to tradiciju. Što prepoznajemo u Benjaminovim postulatima:

„Tehnika reprodukcije odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umjetničkog djela zamjenjuje masovnom. A time što dozvoljava reprodukciji da se približi onome koji je prima, u svim njegovim svakidašnjim situacijama, tehnika aktualizuje ono što je reprodukovano“. Navedeno upućuje na društveno-istorijski trenutak u kom je djelo nastalo.

Krađa audio zapisa Divinog nastupa iz Julesovog stana nagovještava gore pomenutu aktualizaciju nakon što bi uslijedila masovna proizvodnja od strane tajvanskih piratera. Nakon ovoga, svaki sljedeći nastup gubio bi na tradiciji jer „jedinstvenost i neponovljivost umjetničkog djela istovjetna je sa njegovom uklopljenošću u kontekst tradicije. A sama tradicija je nešto sasvim živo, nešto izvanredno promjenljivo“.

Reprodukovani materijal nasuprot autentičnom - originalnom ne posjeduje promjenljivo i u tom smislu ne može pratiti vrijednosne norme umjetničkog djela. Jedinstvena vrijednost Divinog solo izvođenja pred publikom zasnovana je i na rituu u kome prepoznaje svoju prvu i početnu vrijednost djela, sa čim će se Diva suočiti kada prvi put u praznoj operskoj sali i bez prisustva publike čuje svoj glas a da pritom ne otvara usta. Tehnička reprodukcija mijenja odnos mase prema umjetnosti. Ona kvantitet mijenja kvalitetom a kritički stav publike miješa sa uživanjem.

„Diva otkriva i analizira mit robe od načina ljudske proizvodnje. Proizvodnja rada je istaknuta suptilnim umetanjem čistača i sluga u spektakularni Divin prostor, koji se više ne pojavljuje kao nešto što je dato odvojeno od svoje produk-

cijske sile. Jedna takva scena je i Albina priprema Julsovog doručka u svjetioniku. Priprema-per se dovodi u zabludu, zbog toga što je prava suština to da doručak izgleda pripremljen sam od sebe (ukazuje na bilo koju reklamu, oglas za kafu ili margarine: krunisan nježnim, toplim zalaskom sunca, praveći toplu kafu u loncu, i egzotičnu ženu). Nema nikakvih pronađenih tragova rada, niti mrvica hleba, niti prljavog posuđa, tako da estetika, naravno veličanstvenog karaktera, prezentuje ljepotu i čistoću. Kako god bilo, na kraju scene kamera se spušta, gasi, zajedno sa nogom od stola na podu, i sve se to fokusira na mrlju od kafe na bijeloj površini. Ovo umetanje, i diverzija, mrlja stvarnosti, ovaj trag ljudske sile, snage i produkcije samo remeti čistocu slike kroz ponovno prikazivanje rada u svojoj jednačini. Kamera se spušta, vuče na niže mit svemogućće robe i Bogolikog karaktera do zemlje odnosno ljudske smrtnosti“.

Parametri umjetničkih vrijednosnih sistema su ugroženi. Međutim, današnja moć aparature tehnike dozvoljava jedno prodiranje u stvarnost i sagledavanje mnoštva segmenata pružajući izoštren vid, vid koji današnji čovjek ima prava da zahtijeva od umjetničkog djela.

Uticaj medija širi svoje razmjere uporedo sa razvojem tehnike i to u smislu nametanja kulturnih i životnih stilova. Njena karika – reprodukcija usmjerena je na „beskonačnu“ publiku a to proističe iz primjene tehnologije koja teži standardizaciji. Konzumenti odnosno publika je brojna i time dobija heterogeni karakter jer joj je glavna odlika masovnost, a onda i rasprostranjenost. Ovaj uspješan krug tehnike, medija i proizvodnje - produkcije utiče na integritet umjetničkog djela i učešća današnjeg umjetnika. Mediji omogućavaju razvoj reklama i porast potrošnje. Zahvaljujući biznis strategijama oni uspostavljaju masovnu proizvodnju koja vodi ka komercijalizaciji. Osim kao izvori informacija, mediji dozvoljavaju da njihovi manipulatori (kako je to D. MekKvejl definisao) „oforme svoju sopstvenu institucionalnu oblast, sa neizvjesnom strukturom vlasti, normi i kontrole“. U tom smislu, navedeni pakt medija i tehnologije postaje dominantan i ujedno većinski vlasnik po pitanju uspostavljenih vrijednosnih sistema kod umjetnika. Umjetnikovo djelo njihovim posredstvom prezentovano je svima i gubi izložbenu vrijednost svoje korjenite dragocjenosti – aure. Ono dobija u rangu kvantiteta zamjenjujući prvobitnu važnost - kvalitet.

Posljednja scena u filmu, kada je Diva sama na pozornici, daje nam sliku suočavanja umjetnika sa nadmoćnijom ulogom medija u njegovom stvaralaštvu i „Ništa ne pokazuje drastičnije da je umjetnost napustila carstvo - lijepog privida -, koje je sve dosad bilo smatrano jedinom u kome ona može cvjetati“.

Izvori

Diva, Jean Jacques Beineix, Les Films Galaxie/Greenwich Film Production, France 1981;

Umjetničko djelo u vijeku svoje tehničke reprodukcije, Walter Benjamin;

Komunikacija i javnost, Zorica Tomić, Čigoja štampa, Beograd 2004; The film encyclopedia, Ephraim Katz (revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolen), Collins Reference, Fourth edition, February 14, 1998;

An online journal of film & tv studies, Institute of film & tv studies, University of Nottingham, archive article: Society of the Spectacle, Debord, Guy, Rebel Press 1987.

Jana Radonjić

student Fakulteta Vizuelnih umjetnosti, Univerzitet Mediteran

Mediji i umjetničko djelo u filmu Diva

(prema W. Benjaminovim postulatima, izraženim u tekstu:

Umjetničko djelo u vijeku svoje tehničke reprodukcije)

Uvod

Film „Diva“ reditelja Beineix-a iz '81 godine prošlog vijeka se bavi odnosom tehnologije i umjetnosti, odnosno tehnologije i umjetničkog djela. S druge strane skoro 50 godina ranije nastao je tekst Valtera Benjamina „Umjetničko djelo u vijeku svoje tehničke reprodukcije“ koji se bavi položajem umjetnosti i umjetničkog djela u doba napretka tehnologije 30tih godina prošlog vijeka. Tako da možemo povezati ova dva djela i pronaći zajedničke ideje i razmišljanja, a upravo analiziranje uloge medija i funkcije umjetničkog djela u pomenutom filmu na osnovu postulata iz Benjaminovog teksta jeste predmet ovog rada, a cilj je pokazati da su se razvojem tehničke reprodukcije otvorile nove mogućnosti, kako za medije, tako i za percepciju umjetnosti i umjetničkog djela.

Tok radnje

Radnja filma „Diva“ se razvija oko dvije audio kasete, jedne koja predstavlja snimak umjetničkog djela - arije u izvođenju dive (Sintije Hokins), a druga je kompromitujuća dokumentovana poruka, koja razotkriva istinu o lancu prostitucije i droge. Prvu kasetu je snimio mladić koji je zaljubljenik u operu i veliki fan dive, a snimio ju je za svoj lični užitak, nikada nije imao namjeru da je objelodani. Dok je druga kasete snimljena upravo iz razloga da bude objelodanjena u cilju otkrivanja istine. Postoji interesovanje za ove dvije kasete od strane dva mafijaška klana, ali oba klana imaju različite motive za posjedovanje snimka. Jedni su zainteresovani za snimak divinog izvođenja arije, kako bi imali koristi od njegove komercijalizacije, a drugi jure kompromitujući snimak, da bi ga uništili i time onemogućili da istina izađe na vidjelo.

Bitni momenti u filmu koji se povezuju sa idejama datim u Benjaminovom tekstu

Kao prvo može se naglasiti činjenica da diva nikada nije snimila ploču sa svojim izvedbama, a glavni razlog jeste



njen odnos sa publikom. Dakle, ona tvrdi da ne bi mogla da pjeva sama, bez prisustva publike. A ovo se oslanja na Benjaminov stav o pozorišnim i filmskim glumcima, za koje on kaže da pozorišni glumac neposredno prezentira djelo publici, dok filmski glumac to čini posredstvom aparature i samim tim je pozorišni glumac u prednosti, jer ima priliku da prilagođava svoju izvedbu publici. Dakle, izvedba filmskog glumca gubi auru, jer aura je po Benjaminu povezana sa onim što on naziva „ovdje i sada“ umjetničkog djela, njegova prostorna i vremenska koordinata, koja čini djelo jedinstvenim. Upravo diva naglašava da je svaki koncert ili izvođenje pred publikom jedinstven i izuzetan momenat kako za izvođača, tako i za publiku.

Na pitanje da li je protiv komercijalizacije umjetnosti, diva daje odgovor da biznis treba da se prilagodi umjetnosti, a ne obrnuto. Ali realnost je bitno drugačija od njene utopijske izjave, upravo zbog činjenice da postoji snimak njenog posljednjeg izvođenja, koji iako nije napravljen sa namjerom komercijalizacije, prijeti da bude zloupotrijebljen. Sam Benjamin kaže: „Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umjetničkog dela zamjenjuje masovnom“1, a postojanje tog jednog, iako kvalitetnog, snimka može zloupotrebom (piratizacijom) da naruši ne samo kvalitet samog snimka, već i samog umjetničkog djela, jer po Benjaminu upravo masovna reprodukcija dovodi do komercijalizacije visoke kulture, a dostupnost umjetničkog djela masama urušava njegovu auru.

Dvojaka svrha audio kasete kao medija

Kao što je već rečeno, u centru zbivanja filma jeste audio kasete, kao medij koji omogućava snimanje i reprodukciju zvuka, a koji je aktuelan za doba u kome je film nastao. I kroz čitav film se potencira postojanje dvojake

svrhe ovog medija, a to je da audio kasete kao medij nosi snimak jednog umjetničkog djela i snimak jedne poruke, dokumenta. Dakle medij je isti, ali sadržaj i njegova svrha se bitno razlikuju, što upravo ukazuje na kompleksnost medija.

Benjamin je, uprkos strepnji za auroj umjetničkog djela u doba tehničke reprodukcije, shvatio i prihvatio da se sa razvojem tehnologije i reprodukcije dobila i mogućnost za razvoj novih medija, koji nastaju kao rezultat toga razvoja, odnosno zasnivaju se na tehničkoj reprodukciji (kao npr. fotografija i film - a u ovom slučaju audio zapis).

Zaključak

Film pokazuje suprotstavljene vrijednosti i način razmišljanja. Sa jedne strane imamo divu, koja poštuje umjetnost i drži do održavanja njene autentičnosti i aure, dok neki drugi ljudi samo žele komercijalizaciju umjetnosti, a upravo razvoj tehničke reprodukcije im to umnogome olakšava. A postojanje dvije kasete različitog sadržaja i svrhe nas dovodi do zaključka da mediji ne služe samo u svrhu umjetnosti, već i dokumentovanja stvarnosti i da je upravo razvoj reprodukcije to omogućilo.

I sam Benjamin u svom tekstu se negdje dijeli u razmišljanju, pa koliko god da drži do elitističke umjetnosti i njene aure, toliko je svjestan da je razvoj novih tehnologija donio i razvoj novih medija, koji su upravo namijenjeni masovnoj reprodukciji umjetničkog djela, ali ne i zloupotrebi i postavljanju visokih komercijalnih standarda (gdje cijene reprodukcije ne odgovaraju cijeni troškova proizvodnje, rada itd.), a malih „umjetničkih“ kriterijuma.

Saša Raičević

student Fakulteta Vizuelnih umjetnosti, Univerzitet Mediteran

Diva ostaje diva



Šta je to uticalo na umjetnost da mijenja svoju funkciju na početku dvadesetog vijeka? Koje su to društvene, političke i druge okolnosti koje su nastale i uslovile jedno takvo stanje u umjetnosti? Šta se u stvari dogodilo sa jedinstvenim vrijednostima umjetničkog djela zasnovanim na ritualu, u kome je imalo svoju početnu i pravu upotrebnost vrijednost?

Ljudsko društvo se više nego ikada ranije u historiji, pod uticajem medija, mijenjalo u toku posljednjeg vijeka. Nekada te promjene dovode do pozitivnih promjena, a nekada i suprotno. Dolazi do promjena u svim djelovima života, pa tako ni umjetnost nije ostala po strani, nego je duboko uključena u taj talas promjena. To je vrijeme formiranja globalnog tržišta i pretvaranja svega u robu. Tako, umjetničko djelo gubi one crte neponovljivosti, „auru“, koje su joj određivali ljepotu i značaj.

U filmu *Diva* (r. J.-J. Beineix, 1981.) je ilustrativno prikazano sve ono što donosi taj novi talas promjena kao na primjer: automobili, igraone, telefone, gramofonske ploče, kasete i slično...Sve su to elementi koji odlikuju masovnu i popularnu kulturu.

Čitava drama filma se gradi na tome, šta u stvari znači i šta se događa kada se neko pravo umjetničko djelo ponudi masovnoj publici. Pa shodno tome, postoje grupe ljudi koji vide ogroman značaj u tome, prije svega jer bi time zaradili ogromnu količinu novca, pa po svaku cijenu žele doći do snimljene kasete, čime se potvrđuje tržišna vrijednost umjetničkog djela. S druge strane imamo poštaru Žila koji je napravio kopiju pjesme s koncerta, da bi u čarima muzike mogao da uživa i kod kuće, a ne samo u određenom vremenu i na određenom mjestu kada se daje koncert. Ljubitelj je klasične muzike i smatra da pjesma

nije izgubila na kvalitetu time što je snimljena. Dok autor pjesme ne pristaje da snimi ploču iako je mnogi prisiljavaju. I smatra da biznis treba da se prilagodi umjetnosti, a ne ona njemu. Imamo još jednu situaciju gdje se u stvari pokazuje još jedna opasna moć medija, manipulacija. Konkretno u ovom slučaju u pitanju je snimanje lažne kasete koja treba da posluži kao dokaz, tako da se nikada ne dozna prava istina.

Diva se u ovom filmu zalaže i opravdava W. Benjaminovo „ovdje i sada“ koje čini pojam njegove autentičnosti (neponovljivosti), i smatra da se autentičnost ne može reprodukovati. Aura ne predstavlja ništa drugo do formulaciju kulturne vrijednosti umjetničkog djela u kategorijama prostorno vremenskog opažanja.

Ono što se gubi reprodukcijom jeste njegova aura. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umjetničkog djela zamjenjuje masovnom. A time što dozvoljava reprodukciju da se približi onome koji je prima, u svim njegovim svakidašnjim situacijama, tehnika aktualizuje ono što je reprodukovano. Oba ova procesa dovode do snažnog uzdrmanja onoga što je tradicijom prenijeto, i to uzdrmanje tradicije jeste naličje sadašnje krize i obnove čovječanstva.

Pozitivna strana reprodukcija bi bila da ono tim činom postaje dostupno većem broju ljudi, što original ne može. Tehnika umnožavanja ima moć da jedinstvenu pojavu umjetničkog djela zamjenjuje masovnom. I jednim takvim procesom se gubi, nestaje sve ono što jedno umjetničko djelo tradicijom prenosi u novo kulturno nasleđe.

Dakle, akcenat koji je kroz dosadašnju historiju stavljan na izložbenu vrijednost umjetnosti, pomjera se na tržišnu vrijednost umjetnosti. I u filmu se upravo kritikuje ta tržišna vrijednost koju je umjetnost zadobila razvojem tehnologije i drugih stvari.

Svijet roba je dobio moć da ukine granicu između umjetnika i običnog čovjeka. Zadatak umjetnosti prema pop-artu je da konstatuje da ma koji predmet dobija ili gubi svoju ljepotu ne na osnovu sopstvenog bića, već društvenih koordinata.

LITERATURA:

- Zorica Tomić: Komunikacija i javnost (Čigoja, Bg, 2004)
- E.S.Hermas- R.V.Mekčesni: Globalni mediji (Clio, Bg, 2004)

Marija Bjelobrkić

student Fakulteta Vizuelnih umjetnosti, Univerzitet Mediteran
www.fvu.me

Dubravka Vojvodić (1949-2010).



Dubravka Vojvodić, novinarka i filmska kritičarka, preminula je u Beogradu 7. decembra 2010. Bila je jedna od najistaknutijih filmskih kritičara u Jugoslaviji, a kasnije u Srbiji. Veći dio karijere provela je radeći za *Radio Beograd* (*Program 202*). Njeni tekstovi su redovno objavljivani u dnevnim novinama i specijalizovanim

magazinima: *Danas*, *Nin*, *Monitor*, *Dan*, *Filmograf*, *Satelit Film*, *Video*. Bila je članica Fipresci-ja od 1988. i predsjednica srpske nacionalne sekcije Fipresci-ja od 2003. do 2007. Učestvovala je na mnogim međunarodnim filmskim festivalima, a od 2005. radila je i kao predavačica u *Školi Novinarstva Srpskog Društva Novinara*. Velikodušno je pomogla i osnivanje crnogorske nacionalne sekcije Fipresci-ja.

Kako je odmjereno i tiho pisala o filmovima, tako se i povukla. Mnogi su uživali slušajući njen sjajan glas i umirujući ton na radiju. Bila je ljubitelj filma i ispunjavala sve uslove za filmskog kritičara: razumjela je film i voljela ga je. Na festivalima je vatreno branila „izvikane“ filmove, zastupajući opravdanost postojanja autorskog filma i tražeći kinematografske vrijednosti svakog pojedinačnog filma. Njen pogled na film nije podlegao burnim društvenim diskriminacijama, nacionalizmima i mitomanstvu. Sa građanskim uvjerenjima i filmskom erudicijom, časno je nosila svoje ime i prezime, „Daleko od razuzdane gomile“, posvećena svakom kadru filmske umjetnosti.

Annie Girardot (25. X 1931 - 28. II 2011.)



Čuvena francuska glumica, Annie Girardot, preminula je, u 79-oj godini, posle duge i teške borbe sa Alchajmerovom bolešću. Rodjena u Parizu i odrasla za vrijeme njemačke okupacije, Girardot je studirala glumu na pariskom *Conservatoire*, a glumačku karijeru je počela sa *Comédie Française*, igrajući u popularnim komedijama i melodramama. Poznata je bila po ulogama Mollera i Marivauxa u periodu 1954-1957. Svoj veliki glumački talenat nastavila je da pokazuje u izvedbama na radiju, televiziji, pariskim noćnim klubovima, a zatim i u filmovima francuskog novog talasa. Radila je i sa najvećim svjetskim filmskim imenima, među kojima su Claude Lelouche, Luchino Visconti, Philippe de Broca, Michael Haneke itd. Jean Cocteau, u čijem djelu *La machine à écrire* (*Pisača mašina*) je glumjela, opisao ju je riječima: „najfiniji dramski temperament poslije-ratnog perioda“.

Nakon devet francuskih filmova u četiri godine, međunarodnu slavu stekla je u filmu Luchina Viscontija, *Rocco e i suoi fratelli* (*Roko i braća*, 1960), gdje je igrala ulogu tragične prostitutke Nadie. Svestrana glumica, ali fizički nenametljiva, Girardot nikada nije dobila titulu „sex ikone“, poput njenih savremenica Brigitte Bardot ili Jeanne Moreau, mada nije bila lišena suptilne erotske privlačnosti.

Bogati repertoar njenih uloga varirao je od potčinjenih, društveno odbačenih, ali provokativnih i tragičnih heroina, do manje primjetnih i običnih, ali suptilnih i komičnih žena. Nezaboravne su uloge koje je igrala zajedno sa, još jednim velikim francuskim glumačkim imenom, Phillipom Noiretom u više filmova.

Dobitnica je mnogih priznanja, a neka od najvećih su nagrada za najbolju glumicu na Venecijanskom festivalu 1965. za ulogu cinične autsajderke u Marcel Carnéovom *Trois chambres à Manhattan* (*Tri sobe u Menhetnu*), tri Cezara (francuski ekvivalent Oskara) za *Docteur Françoise Gailland* (*Doktor Françoise Gailland*, 1975), *Les misérables* (*Jadnici*, C. Lelouche, 1995) i *Pianiste* (*Učiteljica klavira*, M. Haneke, 2001). Primajući nagradu za ulogu u Lelouchovom filmu, kroz suze je izjavila, „Zahvaljujući vašoj ljubavi, mislim da možda, i kažem samo možda, nisam skroz mrtva“.



Maria Schneider (27. III 1952. - 3. II 2011.)

Francuska glumica Maria Shneider umrla je 3. februara od raka u 58.-oj godini. Iako je igrala u mnogim filmovima, ostala je zapamćena po ulozi Jeanne pored Marlon Branda u, tada kontroverznom, filmu *Posljednji tango u Parizu* (Bernardo Bertolucci, 1972.) U intervjuima kasnije izjavila je da je iskustvo sa snimanja ovog filma, u kom je »tretirana kao seks simbol a ne kao ozbiljna glumica«, motivisalo da nikada više u filmovima ne glumi gola. »Nisam znala za 'scenu sa puterom' do samog snimanja. Osjećala sam se poniženom i, da budem sasvim iskrena, silovanom i od Marlona i od Bertoluccija. Srećom, samo jednom smo je snimili.«

Nakon toga, saradivala je i sa Antonionijem u *Putniku* (1975.) pored Jack Nicholsona i Jenny Runacre, sa Franciscim Zefirelijem u *Jayne Eyre* (1996.), u kojem je glumila Bertu, pored Charlotte Gainsbourg, Anne Paquin i William Hurta, u Rivettovom *Merry-go-round* (1981.) Za film *Kaligula* (1979.) odbila je da glumi u scenama koje su zahtijevale obnaženost, a zamijenjena je Teresom Ann Savoy. Glumila je Noriu u kultnom francuskom filmu *Noći strasti* (*Les nuits fauves*, 1992), četvorostrukom dobitniku Cezara (uključujući i nagradu za najbolji film), pored Romane Bohringer i Carlosa Lopeza, u režiji Cyril Collarda, francuskog pisca, kompozitora i glumca, koji je umro 1993. u 35.-oj godini. Adaptacija auto-biografskog Collardovog romana iz 1989, film je bespoštedna slika biseksualnosti i promiskuiteta. Collard je bio jedan od prvih francuskih umjetnika koji je otvoreno govorio o HIV/AIDSu.

Schneider je 2010. godine dekorisana medaljom *Chevalier, Ordre des Arts et des Lettres* za doprinos umjetnosti, koju joj je uručio Frederic Mitterand, francuski Ministar kulture i komunikacija. Na dan njene smrti, Bertolucci je rekao: »Njena smrt je došla prerano, prije nego što sam mogao da je nježno zagrlim i kažem joj koliko smo povezani od prvog dana i da ju zamolim za oproštaj. Maria me je optužila da sam joj ukrao mladost i tek danas se pitam ima li malo istine u svemu tome«.

Mali ljubavni bog / The Little Love God

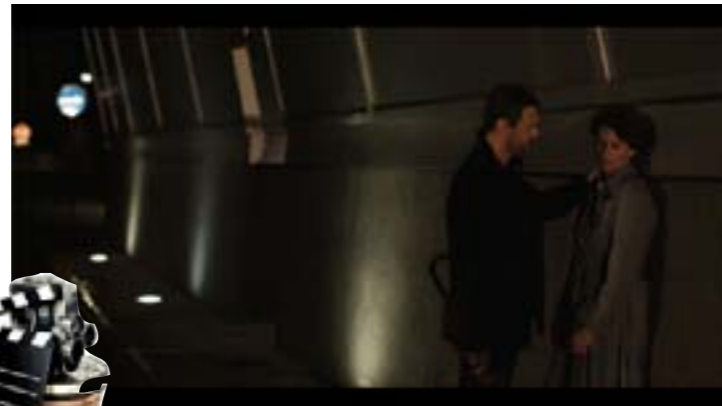
Producenti: Željko Sošić,
Robert Jazadziski,
Branislav Srdić,
Ratko Jovanović

Scenarij i režija: Željko Sošić

Koprodukcija: Dogma Studio / Goraton (Crna Gora) /
Kaval film (Makedonija) / AAtalanta (Slovenija)

Uloge: Nikola Ristanovski (Makedonija),
Nina Violi (Hrvatska),
Milan Gutović, Svetlana Bojković (Srbija),
Branimir Popović, Nada Vukčević (Crna Gora).

Muzika: Arvo Part, Vladimir Djurisić



Jenandjelje po Jovanu

Snimano u oktobru i novembru na lokacijama u okolini
Žabljaka

Produkcija: crnogorsko-slovenačka

Producenti: Ivan Đurović,
Sehad Čekić,
Janez Kovik

Reditelj: Nemanja Bečanović

Scenarij: Aleksandar Bečanović i
Nemanja Bečanović

Direktor filma: Ivan Đurović

Glumci: Amar Selimović (BIH),
Vlado Jovanovski (Makedonija),
Inti Šraj (SLO),
Dejan Ivanić, Ana Vučković (MNE),

Scenografija: Stanislav Nikičević

Kostimi: Natalija Vujošević

Direktor fotografije: Jure Verovšek (SLO)



As Pik

Producenti: Udruženje filmskih radnika CG

Režija: Draško Đurović

Scenarij: Obrad Nenezić

Uloge: Michael Madsen,
Bane Popović,
Peđa Bjelac,
Olja Vuković,
Gregori Posip,
Momčilo Otašević,
Danilo Čelebić



Lokalni vampir

Režija: Branko Baletić

Scenarij: Branko Kovačević & Branko Baletić

Producent: B film

Direktor fotografije: Živko Zalar

Uloge: Miša Obradović, Kristina Stevović, Ivana
Mrvaljević, Gordana Gadžić, Boro Stjepanović, Ste-
van Radusinović, Danilo Čelebić, Mladen Nelević,
Simo Trebješanin, Bane Popović, Vanja Torbica, Kata-
rina Krek, Žana Gardašević, Srdjan Grahovac, Dušan
Kovačević, Viktor Gatolin...

