

FILMSKA BAŠTINA I ETIKA PRISVAJANJA: NAĐENA SNIMKA NA RAZMEĐU ARHIVA, MUZEJA I INTERNETA

dr.sc. THOMAS ELSAESSER □ filmski teoretičar, filmski povjesničar

Profesor Emeritus na Amsterdamskom sveučilištu, Amsterdam, Nizozemska

Stalni gostujući profesor na Sveučilištu Columbia, New York, SAD



sl.1. Dziga Vertov, 1927.

Uvod

Autor u radu istražuje rastuću stratešku ulogu umjetničkih prostora (nasuprot umjetničkim kinima i kinotekama) u očuvanju i promicanju određenog poimanja „filma“. Muzeji i galerije (uz potporu povjesničara umjetnosti i kustosa) sebe odlučno nazivaju čuvarima filma kao kulturnoga pamćenja i pokroviteljima instalacija pokretnih slika. Spomenute izjave potaknute su propadanjem umjetničkog/autorskog filma europskoga stila, ali i lakim pristupom velikom dijelu naše filmske baštine te njegovom svekolikom dostupnošću na mrežnim stranicama kao što su *YouTube*, *Vimeo* i druge. Dok su umjetnici u sve većoj podijeljenosti u tome trebaju li svoje radove objaviti na internetu te kako stvoriti umjetni manjak u mediju savršene reproduktivnosti i preobilja, novi savezi sklopljeni između filmaša, kustosa i vodećih institucija preferiraju medijsko-arheološke perspektive o „filmu nakon filma“, koje zastarjelosti daju poseban status geste istodobne obnove i otpora.

Drugim riječima, premještanje filma (kako srednjostrujaškog, tako i eksperimentalnoga) iz kinodvorana u muzejske i umjetničke prostore, a osobito njegovo uvođenje u muzeje suvremene umjetnosti, nerijetko poprima oblik prisvajanja i ponovnog izvođenja, čiji se cjelokupni utjecaj najbolje može opisati kao ponovna ocjena *zastarjelosti kao nove autentičnosti avangardnoga*. Stoga je vrijeme da se pozabavimo poviješću,

ali i etikom prisvajanja jer ono podrazumijeva složenu dinamiku, neku vrstu zaštitnog polja sastavljenoga od suprotstavljenih vrijednosnih sustava, izgrađenoga oko jasno pet definiranih elemenata: *aure*, *autentičnosti*, *pozornosti*, *emotivnog djelovanja* i *akterstva*.

Prisvajanje kao promatranje

Prisvajanje je raznolik koncept koji može nositi širok raspon značenja. Primjerice, u kontekstu angažmana gledatelja filma prisvajanje može biti jasniji pojam unutar znanstvenog istraživanja gledanja i recepcije, posebice ako se uzmu u obzir aktivna i interaktivna uloga koju smo danas skloni pripisati gledatelju (u smislu promatrača, korisnika, igrača) kad uzmemo u obzir raznolike ekranske aktivnosti što se javljaju pri potrošnji i spoznaji pokretnih slika. Pritom mislimo na odlazak u kino, gledanje televizije, korištenje zaslona na našim prijenosnim računalima i tabletima ili na usvajanja vještina potrebnih za igranje videoigara. Ukratko, prisvajanje kao gledanje prepoznaje aktivno sudjelovanje gledatelja u procesu recepcije filmova i potrošnje vizualnih prikaza i spektakala.

Prisvajanje i filmofilija

Međutim, kad je riječ o filmu, prisvajanje također može označavati intimniju gestu ljubavi i čin privrženosti. U tom smislu, *filmofiliju* (a posebno intenzivan oblik proživljavanja filmskog iskustva koje se želi ponoviti i produljiti) također valja razumijevati kao oblik prisvajanja. Međutim, filmofilija kao osobit način gledanja filma, govorenja o njemu, prikupljanja znanja i pisanja o filmu istodobno je i prisvajanje (u smislu želje da se film uhvati i ne ispusti) i njegova suprotnost: želja za dijeljenjem, širenjem toga znanja te, putem tog dijeljenja, stvaranjem zajednice istomišljenika. U internetskom dobu filmofilija je proizvela vlastiti oblik aktivnoga i produktivnog prisvajanja; riječ je o takozvanom *videoeseju*, vrsti koja kombinira povijest kompilacijskih filmova, nađene snimke snimke i esejističkoga filma. Mahom je riječ o vrstama koje koji nastoje potaknuti film na promišljanje vlastitih uvjeta i mogućnosti te obogatiti naše iskustvo filma stvaranjem oblika parafilma, postfilma i metafilma.

Kad govorimo o filmofiliji – u smislu *geste ljubavi* i *čina stjecanja iskustva* te čina stjecanja stručnosti – prisvajanje neizravno uključuje tvrdnju o vlasništvu, koje, pak, može biti legitimno ili nelegitimno, čime se (među ostalim) otvara pitanje etike. Vlasništvo u pravnom smislu možemo shvatiti kao autorsko pravo ili pravo intelektualnog vlasništva. Međutim, pojam vlasništva proteže se i na druge modalitete: vlasništvo u smislu fizičkog posjedovanja *filmskoga zapisa* kao predmeta (što je postalo moguće tek relativno nedavno, s pojavom DVD-a ili mp4 zapisa) ili se može odnositi na (pretpostavljeno) pravo da se s tim predmetom proizvoljno postupa: da se u nj zadire, da se njegovi kadrovi i prizori iznova montiraju ili da ga se mijenja uz pomoć komentara ili glazbene podloge. Međutim, vlasništvo se također može očitovati kao nastojanje da se *posjeduje* značenje i interpretacija filma te posljedično zadobije osobita moć nad njim. Neki od nabrojanih oblika vlasništva naizgled izmještaju pitanje prisvajanja iz područja *receptije* pretvarajući ga u *čin proizvodnje*, no možda je upravo u tome bit: kad je riječ o prisvajanju, recepcija može postati produktivnom (kao u primjeru videoeseja), a produkcija može postati oblikom recepcije (kao u primjeru *filmova od nađenih snimaka*). Dodirna točka obaju primjera jest ideja da se digitalni film općenito najbolje razumije kao postprodukcija.

Kompilacija, nađena snimka, postprodukcija

Time se otvara pitanje kada i na koji način nastaje takva kombinacija prisvajanja i postprodukcije. Jasno je da je ona povezana s teorijama montaže razvijenima u Sovjetskome Savezu. Sredinom 1920-ih godina pojavljuju se prvi kompilacijski filmovi, primjerice *Padenije dinastije Romanovykh* (*Pad dinastije Romanov*) (1927.) redateljice Esfir Shub, koji nastaje otprilike u isto vrijeme (a možda i kao konkurencija) kad i zaci-jelo najpoznatiji primjer kompilacijskog filma (koji je ujedno i esejistički film) *Čovjek s kino-aparatom* (*Čovjek s filmskom kamerom*) Dzige Vertova (1927.). U predavanju o tim filmskim počecima njemački filmaš Hito Steyerl ističe dvije važne činjenice: jedna je da se Vertovljev film trebao zvati *Žena za montažnim stolom*, a ne *Čovjek s filmskom kamerom*, a druga da se već 1927. postavlja pitanje gdje smjestiti kreativnost i autorstvo: u produkciju ili u postprodukciju? Kao što smo već spomenuli, ono poprima ključnu važnost s pojavom novih medija i nelinearne montaže te sugerira da bi za *film od nađenih snimaka* možda više odgovarao naziv *postprodukcijski film*.

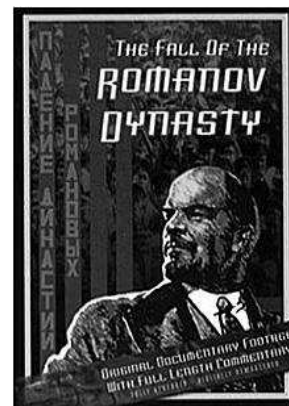
Međutim, korijene filma od nađenih snimaka (za razliku od kompilacijskih filmova) najčešće se smješta u tradiciju dadaizma i konceptualne umjetnosti Marcela Duchampa, nadrealizma i pronađenog predmeta (*objet trouvé*). Smisao takve naplavine što ju je na kopno izbacila plima vremena jest da ga prekrasnim i



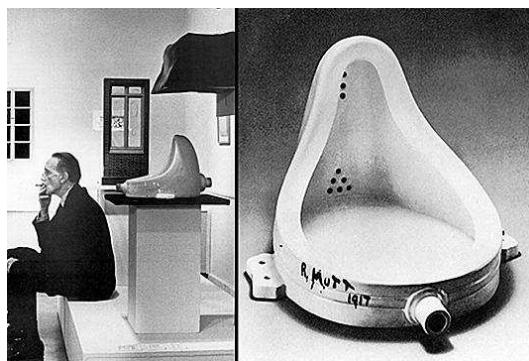
posebnim čini kombinacija nedavnoga gubitka praktične upotrebljivosti te njegova propadljiva ili lomljiva materijalnost. To se možda ne odnosi izravno na film *Rose Hobart* (1938.) Josepha Cornella, izvadci scena u kojima se pojavljuje glumica Rose Hobart, preuzetima iz kolonijalne melodrame Georgea Melforda *East of Borneo* (*Istočno od Bornea*) (1931.), u kojoj filmofilsko prisvajanje poprima naglašeno erotsko-fetišističku, pa čak i nekrofilsku dimenziju. Međutim, Cornell je namjerno odabrao scene u kojima Rose Hobart djeluje opsjednuto, nemirno i emocionalno krhko, što njezinoj izvedbi pridaje patos bespomoćnosti.

Rađen u sličnoj erotsko-nadrealističkoj maniri, *FILM Brucea Connera* (1958.) zapamćen je zbog prizora nuklearnih pokusa na atolu Bikini što se izmjenjuju s prizorima žena odjevenih u bikinije koje su na meti faličkih raketa. Nasuprot tomu, *Technology/Transformation: Wonder Woman* (transformacija: *Čudesna žena*) (1978. – 1979.) Dare Birnbaum, kompilacija isječaka iz televizijske serije *Čudesna žena* (*Wonder Woman*, 1975. – 1979.), lik iz stripa pretvara u emblem feminističkog osnaživanja. Dakle, dok se Cornell i Conner koriste erotičnošću kao sredstvom razotkrivanja *politički nesvjesnoga* holivudskog filma i hladnoratovske Amerike, Birnbaum temeljito propituje *rodnu politiku* popularne televizije.

Prisvajanje, u smislu ambivalentnog naziva za određenu vrstu ljubavi koja otvara pitanje vlasništva, možda je najsazetije i najjezgovitije izraženo u naslovu studije Erica Lotta o načinima na koje europski (poglavito židovski i talijanski) doseljenici-zabavljači prisvajaju afroameričku narodnu glazbu, komičarske rutine i druge umjetničke oblike, koji su nerijetko dio varijeteta u kojima bjelačke pjevačko-plesne skupine nacrnje-



sl.2.-3. Esfir Shub, redateljica filma *Pad dinastije Romanov*, 1927.



sl.4. Marcel Duchamp i njegov proslavljeni rad *Fountain* iz 1917.

Korijene filma od nađenih snimaka (za razliku od kompilacijskih filmova) najčešće se smješta u tradiciju dadaizma i konceptualne umjetnosti Marcela Duchampa, nadrealizma i pronađenog predmeta (*objet trouvé*).

sl.5. Rađen u sličnoj erotsko-nadrealističkoj maniri, FILM Brucea Connera (1958.) zapamćen je zbog prizora nuklearnih pokusa na atolu Bikini što se izmjenjuju s prizorima žena odjevenih u bikinije koje su na meti faličkih raketa.



nih lica (tzv. *blackface*) izvode afroameričke pjesme, plesove, skečeve i dr. Naziv Lottove knjige jest *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (*Ljubav i krađa: varijetet zacrnjenih lica i američka radnička klasa*), (1993.). Tu je doista riječ o području naglašene afektivno-emotivne ambivalenosti unutar koje prisvajanje (kao i u kinu) postaje vrlo zavodljivo. Znakovito je da je naslov Lottove studije nekoliko godina poslije prisvojio Bob Dylan iskoristivši ga u nazivu vlastitog albuma obrada (obrade pritom razumijevamo kao zakonom zaštićen oblik prisvajanja unutar glazbene industrije) pjesama drugih autora (*Love and Theft / Ljubav i krađa*, 2001.). Razumijevanje *prisvajanja kao ljubavi i krađe* moglo bi ponuditi kriterije koje je smisljeno moguće prizvati u određenom, ograničenom broju filmova od nađenih snimaka i videoeseja, u kojima je moguće otvoriti etička pitanja što utječu na estetski sud o danom filmu. Spomenut ću samo dva primjera u kojima prisvajanje određenoga gledišta postaje izrazito kontroverznim: *Standard Operating Procedure* (*Standardni operativni postupak*) (2008.) Errolla Morrisa i *The Act of Killing* (*Čin ubijanja*) (2012.) Joshue Oppenheimera. Tim se djelima ipak neću podrobnije baviti jer ni jedan ni drugi nisu filmovi od nađenih snimaka.

Što je nađena snimka: ljubav i krađa

Usmjerimo li pozornost na filmove od nađenih snimaka, prvo pitanje koje se nameće jest, naravno, što je uopće film od nađenih snimaka (*found footage film*) i kako opisati njegove raznolike varijante, žanrove i podžanrove? Filmove od pronađenih snimaka valja

razlikovati ne samo od kompilacijskih filmova već i od takozvanih arhivskih snimaka (*stock footage*), koje se u televizijskim reportažama koriste kao dio povijesnih pripovijesti, kao ilustracije komentatorskoga glasa ili kao pratnja pripovijedanju živih sudionika, čime se stvara dojam da je kamera nijemi svjedok onoga što se komentira ili o čemu se pripovijeda. Arhivske snimke najčešće potječu iz komercijalnih arhiva, u kojima su katalogizirane i klasificirane prema temi, lokaciji, datumu i mjestu radnje. No suočena s pritiskom da pronađe svježe i dotad neupotrijebljene prizore, televizija počinje agresivno haračiti po nacionalnim i regionalnim filmskim arhivima, kao i po privatnim zbirkama, uključujući i kućne snimke, ne bi li zadovoljila svoj naizgled neutaživi apetit za vizualnim materijalom kojim će oživjeti povijest. Televizija u tom smislu također nastoji pronaći snimke te se natječe za umjetnike koji rade s *pronađenim snimkama*, čime pristup materijalnom potencijalu postaje još teži i skuplji, jer prethodno zanemarenim arhivskim materijalima raste komercijalna vrijednost i umjetnički prestiž.

Zbog tih međusobno suprotstavljenih pokušaja prisvajanja sadržaja filmskih arhiva definicije filmova od nađenih snimaka postaju sve uže i preciznije. Za razliku od kompilacijskog filma, koji povezuje prizore iz postojećeg materijala radi ilustriranja argumenta, filmovi pronađene snimke ne *kombiniraju* materijal već ga *komponiraju* u nov koherentan totalitet ili cjelinu, stvarajući time nove kontekste za slike, što pak otvara mogućnosti novih asocijacija. U skladu s poznatim esejom o filmovima nađene snimke Catherine Russell (*Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, 1999.), nađenu snimku razumijevamo kao otvorenu kategoriju avangardnoga ili eksperimentalnog filma koji filmske fragmente predstavlja kao prožete nostalgijom (od već spomenutog uratka Josepha Cornella iz 1936. *Rose Hobart* do *Lyrical Nitrate* (*Lirskog nitrata*) Petera Delpeuta iz 1991.) ili vođene apokaliptičnim temama (od već spomenutog FILMA Brucea Connera iz 1958., preko najpoznatijeg primjera tog žanra *The Atomic Cafe* (*Nuklearnog kafea*) Jayne Loader, Kevina i Piercea Raffertyja iz 1982., do *Kušnje* 99 Craiga Baldwina iz 1991.). Filmovi od nađenih snimaka izdvajaju se svojim stilom utemeljenim na fragmentaciji, eliptičnom pripovijedanju, vremenskoj koliziji i vizualnoj dezorijentaciji i obično su vođeni estetskom, formalnom, pojmovnom, kritičnom ili polemičkom svrhom. Taj opis naglašava važne aspekte filma pronađene snimke, konkretno, njegov kritički odnos prema masovnim medijima i popularnoj kulturi:

Trend nađene snimke [prvi put] je procvjetao kasnih 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća, s porastom popularnosti televizije i kulture masovne potrošnje. Nije slučajno da ti filmaši iznova rabe i podrivaju upravo televizijske artefakte [oglase, reklame, talk showove, obrazovne programe]. U tom



smislu, nađena snimka javlja se kao oblik kulturne reciklaže [koja se] napaja društvenom kritikom, diskursima koji tematiziraju kraj povijesti i podrivaju [izvornu poruku materijala o optimizmu i napretku] putem ironijske i nasilne montaže. (André Habib)

Žensko lice: uzvraćanje pogleda

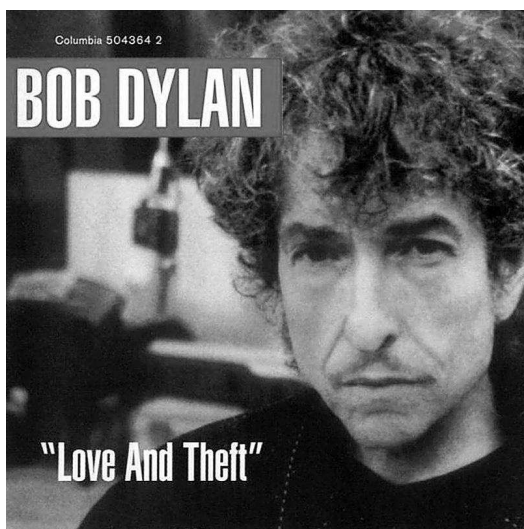
Među najpoznatije i najuspješnije filmaše koji su oživljavali stare kućne filmove i smještali ih u otkrivajuće nove kontekste ubrajamo Pétera Forgácsa *The Maelstrom - A Family Chronic*, 1997.; *The Danube Exodus*, 1998. (Vrtlog – obiteljska kronika, 1997.; Dunavski egzodus, 1998.), potom Vincenta Monni-kendama *Mother Dao*, *The Turtlelike*, *Moeder Dao*, *de schildpadgelijkende*, 1995. (Majka Dao, kornjačolika, 1995.) i Fionu Tan *Facing Forward*, 1999. (Pogled prema naprijed, 1999.).

O vlastitim videoinstalacijama pronađenih snimaka Tan je izjavila:

Slike u filmu Pogled prema naprijed u potpunosti su preuzeti iz arhivskih filmskih snimki ranoga nijemoga filma, gdje su kategorizirane kao kolonijalne dokumentarne snimke nastale u stranim i egzotičnim zemljama za zapadnjačku publiku. Odabrala sam jedan osobit tip scene iz širokog spektra filmova. Te scene zovem fotografskim trenucima. Jednostavnim riječima rečeno, oni se sastoje od nebrojenih trenutaka u kojima ljudi poziraju pred filmskom kamerom (kao pred fotoaparatom). Za mene su ti trenuci osjećajni i dražesni: snimljena fotografija proteže vrijeme i u tim često neugodnim trenucima mnogo se toga događa: gledatelj može vidjeti neugodu, čuđenje i bijes, ili znatiželju i sramežljivost zbog susreta s kamerom. (Tan, 2000.)

Ovdje se etnografski film okreće naglavce i prkosi konvencijama dopuštajući predmetima određenog pogleda da uzvrate pogled i postanu subjektima, a ne objektima, čime mi kao gledatelji postajemo problematičnim figurama, a time se pak otvaraju ključna etička pitanja o etnografskome filmu kao činu prisvajanja. Pozornost i emotivna reakcija u gledatelja stvaraju osjećaj nemira zbog vlastitog mjesta i položaja.

Tanina instalacija ponavlja gestu kakvu nalazimo u filmu Haruna Farockija *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Slike svijeta i inskripcija rata) (1989.), u ko-



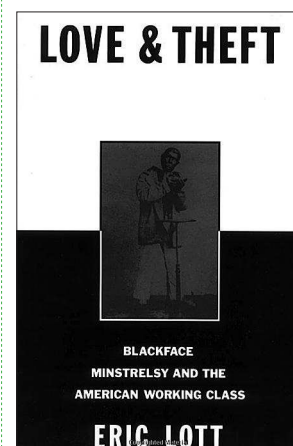
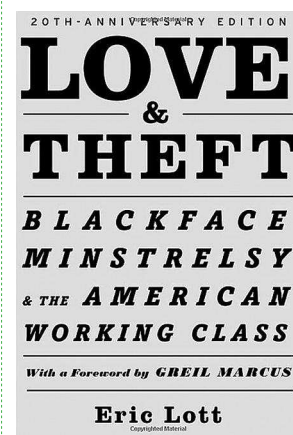
jemu se autor koristi serijom fotografija alžirskih žena koje su bile prisiljene otkriti svoja lica predstavnicima francuskih kolonijalnih vlasti, problematizirajući na taj način pogled tih žena i trenutak u kojemu ih redateljeva ruka iznova pokriva, kao da ih nastoji zaštititi od odveć znatiželjnih očiju. Još je problematičniji aspekt tog filma trenutak u kojemu žena, idući prema plinskoj komori nakon što je dopremljena u Auschwitz, pogleda u kameru, kada Farocki promišlja na koji način tumačiti takav kadar u kontekstu vremenske udaljenosti i blizine zločina što ga spomenuti prizor dokumentira, i opet se koristeći vlastitim rukama kako bi kadirao i prekadirao taj pogled.

Nađene snimke se, kako iz poznatih, tako i iz nepoznatih izvora, često kombinira u takozvanom esejističkom filmu, filmskoj vrsti kojom dominira figura *Chrisa Markera*, koji je utjecao na mnoge druge esejističke filmove, među kojima su djela Haruna Farockoga, kao i životno djelo Jeana-Luca Godarda, *Povijest(i) filma* (1988. – 1998.), u kojima rezovi nastaju kroz slike i između njih, kao i preko i unutar slika. Markerova remek-djela, filmova od nađenih snimaka odn. esejističkog filma jesu *Le fond de l'air est rouge*, 1977. (Cerek bez mačke, 1977.) i *San Soleil* (1983.).

Cerek bez mačke traje tri sata te...

(...) prisvajanje umjetničke forme uzdiže na novu razinu, probirajući iz nebrojenih sati filmskih žurnala i dokumentarnih snimaka koje sam redatelj nije snimio i spajajući odabrane snimke u bešavnu, uznemirujuću globalnu kombinaciju rata, društvenih nemira i političke revolucije. Međutim, ono što je čudesno kad je riječ o Markerovu djelu jest činjenica da njegovi filmski eseji nikada ne postaju žrtvama ovisnosti o uvjerljivom argumentu. (Carvajal, 2014.)

Drugim riječima, Marker – za razliku od tvoraca tradicionalnih dokumentarnih filmova – nikada ne prisvaja slike drugih ne bi li podržao vlastitu političku tezu, zbog čega je oznaka esejističkog filma praktički mo-



sl.6. Al Jolson u filmu *The Jazz Singer*, 1927.

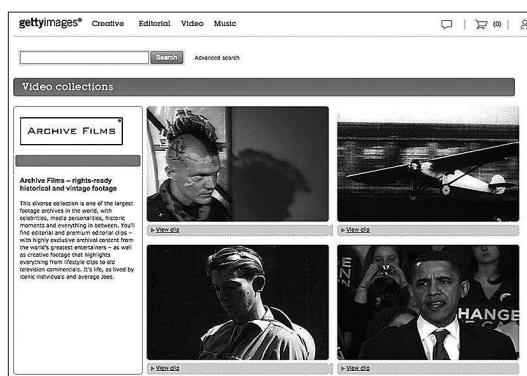
sl.7. Naslov Lottove studije nekoliko godina poslije prisvojio je Bob Dylan iskoristivši ga u nazivu vlastitog albuma obrada pjesama drugih autora (*Love and Theft/Ljubav i krađa*, 2001.).

sl.8.-9. Naslovnice Lottove knjige *Ljubav i krađa: varijetet zacrnjenih lica i američka radnička klasa* (*Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, 1993.

sl.10. *Čin ubijanja* redatelja Joshue Oppenheimera iz 2012. primjer je filma u kojemu prisvajanje određenoga gledišta postaje izrazito kontroverznim.

sl.11. Getty Images, <http://www.gettyimages.com/>

Filmove od pronađenih snimaka valja razlikovati ne samo od kompilacijskih filmova već i od takozvanih arhivskih snimaka (*stock footage*) koje najčešće potječu iz komercijalnih arhiva, u kojima su katalogizirane i klasificirane prema temi, lokaciji, datumu i mjestu radnje.



rala biti izmišljena za njegov rad kako bi se adekvatno obilježilo njegovo refleksivno stajalište i sposobnost da pusti slike da komentiraju jedna drugu. On se pojavljuje i u *Sans Soleilu*, minieseju o ženi u Gvineji Bisau koja *uzvraća pogled*, čime se naglašavaju sudioništvo i ranjivost ženskog subjekta ispred kamere, kao i posebna odgovornost koja se nameće tvorcu filma da iskaže poštovanje i suzdržljivost, umjesto da pokuša prisvojiti prizor ili se identificirati kao njegov vlasnik. Markera više zanima na koji način refleksivnost pokretne slike implicira njega kao čovjeka, autora i redatelja. Na početku Markerova filma *Sans Soleil* (1983.) ženski pripovjedački glas kaže:

Prva slika o kojoj je govorio uključuje troje djece na cesti na Islandu 1965. godine. Rekao mi je da je to za njega slika sreće te da ju je nekoliko puta pokušao povezati s drugim slikama, no to mu nikada nije uspjelo. Pisao mi je sljedeće: „Jednoga je dana mora postaviti na početak filma s dugim komadom crnog blanka; ako ne opaze sreću na slici, barem će vidjeti crnoću.“

Povijesno toksičan materijal

„Barem će vidjeti crnoću“: ako je za Chrisa Markera sreća ono nepredstavljivo, nađena snimka često je oprečan izazov: kako objasniti gledište osobe koja je izvorno snimila te prizore? Filmaši su itekako svjesni te zamke, osobito kada se bave onime što bismo mogli nazvati povijesno toksičnim materijalom kao što su, primjerice, nađene snimke iz kolonijalnog arhiva, nađene snimke o holokaustu i nađene snimke koje zadiru u osobnu traumu i otkriće obiteljskih tajni. Mogli bismo navesti nekoliko primjera, od kojih se svaki,

kako se čini, spremno suočava s rizicima te istodobno razvija strategije koje ne samo da priznaju te rizike već ih i opterećuju, implicirajući filmaša u refleksivnom obratu koji, umjesto da distancira materijal i njegove problematične aspekte prisvajanja, filmaša osobno stavlja u središte pozornosti, bilo da daje glas onima koji u izvornoj snimci nisu imali glas i nikada nisu bili u prilici postati ono što im je namijenjeno, bilo da odvažno razmišlja (ponovnim izvođenjem na granici lažnoga) kako traumatični gubitak *popuniti* drugačijim prividom života.

Ovdje ću se usredotočiti na jedan primjer, kompilacijski film Haruna Farockoga *Predah* (2007.), u kojemu se koriste materijali snimljeni u tranzitnom kampu za nizozemske i njemačke Židove Westerbork, kojima je konačna destinacija bila Auschwitz. U njemu filmaš, iz poštovanja prema jedinstvenim prilikama kojima dugujemo taj materijal, odolijeva iskušenju da prikupljeni materijal uređuje, pronalazeći namjesto toga način da ga prikaže u manje ili više istom obliku u kojemu je snimljen, s minimalnom količinom komentara (uz izuzetak povremenih međunaslova).

Farocki je s pravom poznat po pionirskoj uporabi nađenih snimaka koje često preuzima iz anonimnih i uglavnom vrlo raznolikih izvora. Imao je nevjerojatan i izniman dar za uspostavljanje poveznica i građenje veza kojih se nitko prije toga nije sjetio ili usudio uspostaviti. Prema tim kriterijima, snimke iz Westerborka nisu *pronađene snimke*, a njihovi tvorci nisu anonimni. Uostalom, Farocki to i ne tvrdi: uvodni natpis otkriva gledatelju temeljne činjenice o podrijetlu materijala i navodnom autoru / navodnim autorima. Ipak, pitanje prisvajanja, recikliranja i migracije ikoničkih slika – u kombinaciji s umjetničkim razlozima za sve širu uporabu nađenih snimaka, njihovom etikom i estetikom – u filmu *Predah* otvara se na složene i zagonetne načine.

Prije svega, Farocki je svjestan da je dio filmskog materijala snimljenoga u Westerborku već prije upotrijebljen u filmu Alaina Resnaisa *Nuit et brouillard* (*Noć i magla*), (1955.) Osim toga, svjestan je i nedavnih rasprava o tome na koji je način Resnais montirao spomenuti materijal, koje dodatno problematiziraju debatu s kojom je Farocki već bio upoznat tijekom rada na vlastitom filmu *Slike svijeta i inskripcija rata*: riječ je o etičnosti upotrebe vizualnog materijala o temi *holokausta* (često bez navođenja imena njihovih autora), posebice kada su posrijedi filmske sekvence i fotografije koje su snimili (njemački) okupatori i zločinci ili čak (američki, britanski ili ruski) osloboditelji kampa. U filmu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Slike svijeta i inskripcija rata*) (1989.), Farocki izriječno tematizira problem dijeljenja stranoga (i očučujućega) gledišta: onoga zračnih fotografija američke vojske u izvidnici, koje se suprotstavlja pogledu kroz kameru stražara SS-a na rampi Auschwitz-Birkenau.



Drugi razlog zašto je pitanje prisvajanja u ovom primjeru iznimno osjetljivo dijametralno su oprečni, a ipak paradoksalno kompatibilni motivi čovjeka koji je naredio snimanje (narednik kampa Konrad Alfred Gemmeker) i onoga koji je materijal snimio (zatvorenik Rudolf Breslauer): u izrazito nejednakoj strukturi moći u kojoj njih dvojica sudjeluju i u kojoj svaki od njih nastoji nešto dokazati (ne nužno jedan drugome), simbolički potentni pojmovi *kolaboracija*, *tajni dogovor* i *suradnja* dobivaju punu tragičnu snagu koju su poprimili u Drugome svjetskom ratu, u getoima ili sličnim tranzitnim kampovima, kada su Židovi trebali nadzirati druge Židove i upravljati njima. Čijim očima gledamo snimljeni materijal – očima žrtve ili počinitelja, te možemo li uopće vidjeti razliku ako obojica imaju tako sličan cilj: ostati u kampu što je dulje moguće? Kome, stoga, pripadaju te snimke, tko je njihov *autor*: zapovjednik, snimatelj ili onaj koji snimku kombinira u film od nađenih snimaka?

Treći razlog za otvaranje pitanja prisvajanja vezanoga za film *Predah* jest činjenica da je dvominutna sekvenca koju je Resnais preuzeo iz gotovo 80-minutnog materijala što ga je snimio Breslauer time dodatno dekontekstualizirana i anonimizirana. Gotovo svakodnevno nailazimo na prizore vlakova za deportaciju jer ih se rutinski umeće u televizijske dokumentarne drame ili čak u novosti svaki put kad producenti žele prizvati Auschwitz i vlakove, a na raspolaganju imaju samo nekoliko sekundi u kojima trebaju prikazati njihovu srž.

Ono što je Farockome uspjelo jest davanje novog značenja *prisvajanju*: u filmu *Predah* prisvajanje – koje se sad tumači tumači kao prijenos znanja, kulturnog pamćenja, slika ili simbola iz jedne generacije u drugu te je stoga drugačiji način preuzimanja onoga što je nekoć pripadalo nekome drugom, u obliku neke vrste *naukovanja*, a ne *vlasništva* – filtrira se u procesu refleksivne identifikacije i samoidentifikacije, pri čemu Farocki i doslovno i metaforički stoji iza Breslauera i njegove kamere. Kontroliranom montažom i suzdržanim komentarima on poštuje upravo nered materijala i iskazuje solidarnost s Breslauerom kao kolegom filmašem i jednim od mnogih ljudskih bića koje su nacisti *prisvojili*.



Pronađena snimka na razmeđu zastarjelosti i obilja

Međutim, pojavljuje se još jedan paradoks: uzmemo li u obzir *emociju* patosa i gubitka, koji u ovom primjeru vezujem za pronađenu snimku i etiku prisvajanja, zatim dijalektiku materijalne smrti i digitalnog isкупljenja, kao i izokretanje perspektive i uzvraćanje pogleda, pri čemu filmaš sam sebe izlaže pri preradi etnografskih filmova ili nadziranju, kad kustoski bira a ne stvara filmski materijal što ga je naručio nacistički časnik ili snimio čovjek poslan u Auschwitz – u kojemu mogućem odnosu sve to stoji prema *zastarjelosti*, *preobilju* i *lako dostupnosti* tolikog broja filmova na DVD-ovima, tolike količine audiovizualnog materijala (staroga i novoga, iz arhiva i privatnih zbirki) koji su lako dostupni na mrežnim stranicama kao što su *Youtube*, *Vimeo* i *Mobi*? Nije li, uostalom, *nađena snimka* zapravo pogrešan naziv za te vrste materijala? Na koji način održati te pripovijesti o gubitku i traumi zbog tolike fluidnosti, pa čak i narcisoidnog samoizlaganja?

Na to pitanje ponudit ću dva (možda očita) odgovora. Prije svega, *sve ono što nekada nije bilo umjetnost danas može biti umjetnost*. To je, ako želite, druga strana prisvajanja ili skrivena ideološka srž kulta nekorisnoga, koji ja zovem *poetikom zastarjelosti*. Želimo li biti pragmatični, možemo reći da se svaka znanstvena ili pseudoznanstvena praksa, svako neuspjelo medijsko sredstvo, svaka zastarjela tehnologija, svaka opovrgnuta teorija, svaki suludi izum danas može oživjeti i iznova ocijeniti kao „umjetnost“. To me vraća već spomenutom konceptu zaštitnog polja prisvajanja



sl.12.-15. U filmu Haruna Farockija *Slike svijeta i inskripcija rata* (1989.), autor se koristi serijom fotografija alžirskih žena koje su bile prisiljene otkriti svoja lica predstavnicima francuskih kolonijalnih vlasti, problematizirajući na taj način pogled tih žena i trenutak u kojemu ih redateljeva ruka iznova pokriva, kao da ih nastoji zaštititi od odveć znatiželjnih očiju. Još je problematičniji aspekt tog filma trenutak u kojemu žena, idući prema plinskoj komori nakon što je dopremljena u Auschwitz, pogleda u kameru, kada Farocki promišlja na koji način tumačiti takav kadar u kontekstu vremenske udaljenosti i blizine zločina što ga spomenuti prizor dokumentira, i opet se koristeći vlastitim rukama kako bi kadrirao i prekadrirao taj pogled.

sl.16. U kompilacijskom filmu Haruna Farockoga *Predah* (2007.) koriste se materijali snimljeni u tranzitnom kampu za nizozemske i njemačke Židove Westerbork, kojima je konačna destinacija bila Auschwitz. U njemu filmaš, iz poštovanja prema jedinstvenim prilikama kojima dugujemo taj materijal, odolijeva iskušenju da prikupljeni materijal uređuje, pronalazeći namjesto toga način da ga prikaže u manje ili više istom obliku u kojemu je snimljen, s minimalnom količinom komentara (uz izuzetak povremenih međunaslova).

sl.17.-18. Čovjek koji je naredio snimanje (narednik kampa Konrad Alfred Gemmecker) i onaj koji je materijal snimio (zatvorenik Rudolf Breslauer).

Thomas Elseasser u tekstu postavlja pitanja: Čijim očima gledamo snimljeni materijal – očima žrtve ili počinitelja, te možemo li uopće vidjeti razliku ako obojica imaju tako sličan cilj: ostati u kampu što je dulje moguće? Kome, stoga, pripadaju te snimke, tko je njihov : zapovjednik, snimatelj ili onaj koji snimku kombinira u film od nađenih snimaka?



izgrađenoga oko pet elemenata: *aure*, *autentičnosti*, *pozornosti*, *emotivnog djelovanja* i *akterstva*.

* *Aura*: dok je namjera Duchampove deklaracije o neumjetnosti kao „umjetnosti“ jednostavnim činom izmještanja i premještanja uništiti koncept aure (u smislu u kojemu ga rabi Walter Benjamin), ono što susrećemo danas ponovno je pridavanje aure zastarjelosti. Materijalni predmeti izloženi u muzejima više nisu simboli herojskog samostvaralaštva ili emblemi nacionalnog ponosa. Umjesto toga, izloženi su predmeti anonimizirana siročad (pronađeni predmeti / nađene snimke) i služe kao znakovi i spremišta subjektiviteta. Posljedično, zastarjeli predmeti ili prakse doimaju se mnogo *autentičnijima* od onoga što ih zamjenjuje, pamćenje je mnogo *autentičnije* od povijesti, a sam arhiv ima više *djelatnosti i moći* od pripovijesti koje su se prije preuzimale iz njegova sadržaja.

* *Akterstvo stvari*: slučajan ali i sretan spoj nostalgije za emocijom (patos gubitka) i nostalgije za materijalnim tehnologijama čija ih nefunkcionalnost čini ludističkim i zaigranim, što znači da ih pretvara u (filozofske) igračke ili u materijalizirane misaone eksperimente.

* *Emotivno djelovanje*: izmišljamo li zastarjelost te iznova odigravamo njezino iskupljenje prisvajanjem kao oblikom freudovske igre *fort-da*? Jesmo li, zbog onoga što se doima kao nematerijalnost digitalnoga, u strahu od gubitka tjelesne prisutnosti ili se nesvjesno identificiramo sa zastarjelim predmetom jer strahujemo od vlastitoga neizbježnog nestajanja kao pojedinci i kao vrsta, u nadi da će nam se jednog dana netko smilovati? Čini se da su to strahovi za koje vjerujemo da ih muzej može nadomjestiti ili zaniijekati, ali i terapijski liječiti i sublimirati, što bi posjet muzeju i izložbi zastarjelih predmeta približilo terapijskoj sesiji, prihvaćanju traume gubitka nas samih kao kulture i civilizacije.

Drugi odgovor na pitanje kako održati emociju gubitka u kontekstu suvišnosti i samoizlaganja mnogo je prozaičniji i praktičniji. Vezan je za ono što sam spomenuo na samome početku: za problem stvaranja *aure* i umjetnog manjka u mediju trenutačne reproduktivnosti. Nazovimo ga i problemom *akterstva* i prisjetimo se da je laka dostupnost visokokvalitetnih digitalnih



kamera, u kombinaciji s tehničkom jednostavnošću nelinearne montaže i rasponom specijalnih efekata ugrađenih u programske podrške za uređivanje kao što su *Adobe Premiere* ili *Final cut pro*, (ovisno o stajalištu) demokratizirala filmske alate ili stavila postprodukcijske vještine na dohvat većeg broja ljudi nego ikad prije. To istodobno dovodi do masivne deprofesionalizacije montiranja i zvuka i slike, do pisanja teksta i komentara u filmskoj vrsti poput esejističkog filma (u kojemu je sve dopušteno), kao i do kompilacijski i film pronađene snimke. Primjere potonjega lako je pronaći na internetu, gdje su filmovi nađenih snimaka, bili oni autentični ili lažni, osobito kad ih se poveže s efektima horora i šok-filma – postali novi *indie* žanr koji Hollywood pokušava prisvojiti zahvaljujući uspjehu filmova *Vještica iz Blaira* (*The Blair Witch*, Danijel Myrick y Eduardo Sánchez) i *Paranormalno* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007).

Stoga ne čudi da su avangardni filmaši i drugi obrazovani umjetnici oprezni kad je riječ o korištenju interneta kao izložbene platforme i distribucijskog kanala, odlučujući se radije na saveze s muzejima, galerijama i umjetničkim prostorima općenito, koji se još uvijek smatraju zaštitnicima i čuvarima prepoznatih standarda i sigurnoga umjetničkog ugleda. *Sat* (2010.) Christiana Marclaya možda je najpoznatiji primjer umjetnika koji se kreativno koristi umjetničkim prostorom za vježbanje kompilacije kakvu najčešće vezujemo za internet, rastežući time i galerijski prostor i žanr *mash-up* (remiks, hibridni spoj raznorodnih elemenata, op.prev.) ili superreza do samih granica.

Na primjeru filma *Sat* nailazimo na još jedan paradoks: naime, jedna od posljednjih javnih sfera koje dopuštaju razgovor i debatu o avangardnome i autorskom filmu te mu omogućuju da pronađe ozbiljnu publiku, tradicionalna su elitna kulturna mjesta umjetničkog svijeta, uključujući bijenale i festivale, a ne masovni zahvati digitalne javne sfere interneta ili već spomenuta posvećena mjesta. Drugim riječima, danas je mnogo izglednije da će pripovijedi gubitka tematizirati gubitak prestiža nego izgubljenog blaga arhiva koje valja oživjeti uz pomoć nađenih snimaka. A možda je doista riječ o tome da je *posljednje* zlatno doba filmova od nađenih snimaka (1990-e godine) upravo to: *izgubljeno* zlatno doba, što je sudbina svakoga zlatnog doba.

Prisvajanje i pomak iz produkcije u postprodukciju

Zaključno se vraćam onome što sam rekao o pomaku od produkcije ka post-produkciji. Smatram da spomenuti pomak djeluje i kao simptom i kao posljedica pitanja prisvajanja i njegovih sve vidljivijih paradoksa. Premještanje naglaska s produkcije na postprodukciju može se doimati neizbježnim ako ga jednostavno prevedemo u učinkovitost i pogodnost digitalnoga (tj. *nelinearnog*) montiranja, što je danas moguće učiniti na prijenosnome računalu, zahvaljujući visokokvalitetnim programskim podrškama za uređivanje i montiranje koje su, doduše, rezultat serijske proizvodnje, no ipak zadovoljavaju profesionalne standarde. Možda je i relativno bezopasno razmišljamo li o digitalnoj postprodukciji, poglavito u smislu višeg stupnja plastičnosti i mogućnosti manipulacije slikama, tj. o onome što je redatelj George Lucas jednom prilikom nazvao „kiparskim“ pristupom digitalnoj slici. Međutim, još je važnije da film stvoren u postprodukciji ima drugačiji odnos prema profilmskome. Dok se analognim snimanjem filma, usmjerenim na produkciju, nastoji *zabilježiti* stvarnost kako bi se *pretvorila* u *reprezentaciju*, digitalno filmsko stvaralaštvo, koje izrasta iz postprodukcije, djeluje *izlučujući* stvarnost kako bi se *iskoristila*. Umjesto otkrivanja i razotkrivanja (ontologija filma od Jeana Epstein do André Bazina, od Siegfrieda Kracauera do Stanleyja Cavella), postprodukcija svijet vidi kao bazu podataka koje treba obraditi ili iskopati, kao sirovu materiju i izvore koje valja iscrpiti i obraditi.

Drugim riječima, pomak od produkcije k postprodukciji kao središtu gravitacije filmskoga stvaralaštva u digitalnom dobu definira se ne samo drugačijim odnosom prema indeksalnom znaku i tragu, materijalnosti i indeksičnosti (kako tvrde oni kojima nedostaje indeks u digitalnoj slici). Umjesto toga, način proizvodnje slika za koje postprodukcija postaje zadana vrijednost mijenja unutarnju logiku i ontologiju filma i kao takva mijenja način predstavljanja svijeta i izlaganja njegovih predmeta u posvećenom prostoru kao što je muzej. Svaki izložak time postaje „selfie“ – čin predstavljanja postaje gestom samopokazivanja, a aura samodostatnosti postaje interpelacijom koja poručuje „pogledaj



me“. Slike, predmeti, ali i talent i autorstvo, više nisu pitanje otkrivanja, razotkrivanja ili prezentacije: vizualnost postprodukcije i način prikazivanja usporedivi su s rastom i žetvom usjeva ili crpljenjem prirodnih resursa. Čak se približavaju manipulaciji genetskoga ili molekularnog materijala u znanstvenim i industrijskim procesima biogenetike ili mikroinženjerstva. Ako je doista tako, etika prisvajanja poprimat će posve novu dimenziju, no istodobno će biti zadana vrijednost načina na koji se odnosimo ne samo prema prošlosti već i jedni prema drugima.

© Thomas Elsaesser, 2015.

ETHICS OF APPROPRIATION: FOUND FOOTAGE BETWEEN ARCHIVE, GALLERY AND INTERNET

The paper examines different kinds of cinematic appropriation, i.e. the use of footage taken from other works, contexts, notably 'found footage' from archives, but also compilations of scenes and fragments from well-known films, in the spirit of homage, pastiche or parody.

As a practice that has migrated from avant-garde art (Duchamp, Braque) and filmmakers from the 1950s to 1980s (Bruce Conner, Peter Tscherkassky, Martin Arnold) to the gallery art spaces (Matthias Müller, Christian Marclay) and the Internet, cinematic appropriation also poses questions of ethics: who "owns" the (meaning and uses) of such material?

Are authorship and copyright still viable concepts in the age of "free" access and over-abundance? How can archives benefit from the filmmakers' renewed interest in their "orphans" or "bits and pieces"?

Other questions are aesthetic: Which principles of montage, narration and editing best permit a reassessment of the starting material?

Should re-enactments supplement the missing archive material, or are the gaps, faults and blemishes the very source of "authenticity"?

Finally, given that appropriation, in the form of mash-ups, supercuts and clips, is an increasingly popular way of posting one's cinephile credentials, are such video-essays reflecting critically on the cinema through the cinema itself, or are the appropriators in turn appropriated by providing free publicity for the studio product and energizing just another cycle of consumption?

sl.19. *Sat* redatelja Christiana Marclaya, 2010.

Marclay, je možda najpoznatiji primjer umjetnika koji se kreativno koristi umjetničkim prostorom za vježbanje kompilacije kakvu najčešće vezujemo za internet, rastežući time i galerijski prostor i žanr ili superreza do samih granica.