

PANSINIJEVI — DANI 2025

Korčula, 1.– 3. listopada 2025.

Centar za kulturu Korčula

Obala korčulanskih brodograditelja bb

PANSINI
JE —  VI
— DANI

Impressum:

Koncept i produkcija: Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII)



U suradnji sa: Centar za kulturu Korčula, Gradska knjižnica „Ivan Vidali“, Subversive Film Festival



Vizualni identitet i grafičko oblikovanje: Roko Jeričević



Podrška: Hrvatski audiovizualni centar



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

Zahvala: Kinoklub Zagreb, Hrvatski filmski savez



Rad Udruge za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja institucionalno podržava Grad Zagreb – Ured za kulturu i civilno društvo i Zaklada „Kultura nova“.



Sponzor: Aminess Hoteli



Naklada: 100

PROGRAM

Srijeda, 1. listopada 2025.

Kino-dvorana Centra za kulturu Korčula
18-19.30

Uvod: Dina Pokrajac

120 prizora Nuše (120 pogledov na Nušo, 1970), Nuša i Srečo Dragan, 2'35"

Fitilji (Fuses, 1967), Carolee Schneemann, 29'

Polijetanje (Take Off, 1972), Gunvor Nelson, 10'

No No Nooky T.V. (1987), Barbara Hammer, 12'

Igra pogleda (Nazarbazi, 2022), Maryam Tafakory, 19'

PetroPorn (2017), Isabel Torres – Ana Edwards – Lucía Egaña, 4'18"

Razgovor s Dinom Pokrajac

Moderatorica: Petra Belc



Igra pogleda (*Nazarbazi*, 2022.), Maryam Tafakory

IMPROGRAM

21.00-22.30

Kino-dvorana Centra za kulturu Korčula

Uvod: Dina Pokrajac
Ivančice (Sedmikrásky, 1966), Věra Chytilová, 74'



Ivančice (Sedmikrásky, 1966.), Věra Chytilová

Četvrtak, 2. listopada 2025.

Multimedijalna dvorana Centra za kulturu Korčula
17-18.30

„Univerzum Katalin Ladik“
Performativno predavanje Katalin Ladik uz projekciju
Razgovor s umjetnicom
Moderatorica: Sonja Leboš



Katalin Ladik: *Šamanska poema*, izvedba, GEFF 1970.

20.30 - 23.30

Kino-dvorana Centra za kulturu Korčula

Uvod: Petra Belc
U toku vremena (Im Lauf der Zeit, 1976), Wim Wenders, 175'



Rüdiger Vogler i Hanns Zischler u filmu *U toku vremena* (Im Lauf der Zeit) Wima Wendersa. / © 1976 Wim Wenders Produktion / Ljubaznošću Zaklade Wim Wenders

Petak, 3. listopada 2025.

Kino-dvorana Centra za kulturu Korčula
17-18.30

Uvod u filmski blok autorice Ive Gavrilović: Petra Belc

Soba s pogledom (ili razmišljanje u slikama) (2021), 10'
Biti otok (2021), 6'33
Skica za zagrljaj (2021), 11'20
Punctum (2022), 7'39
Slika (2023), 5'40
Zvuk samoće (2022), 7'34

Razgovor s Ivom Gavrilović
Moderatorica: Petra Belc



YT stranica
Ive Gavrilović



Zvuk samoće (2022.), Iva Gavrilović

PANSINIJEVI —DANI 2025

20.30 - 23.00

Kino-dvorana Centra za kulturu Korčula

Uvod: Sonja Leboš
Zahod (1963), Mihovil Pansini, 17'
Savršeni dani (2023), Wim Wenders, 124'



Savršeni dani (Perfect Days, 2023.), Wim Wenders

DO FILMOVIMA

Seksualnost kao otpor

GEFF 69, pod naslovom „Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam“, bilo je posljednje četvrto izdanje utjecajnog festivala koji je pokrenuo korifej antifilma **Mihovil Pansini**. U festivalskim novinama Pansini navodi kako je ideju za krovnu temu dobio tijekom boravka u Brazilu kada mu se mogućim učinilo postojanje jednog drugog svijeta, druge civilizacije, „osim one američke koja nas sve više obuhvaća i uništava“ te ujedno i nekog drugog puta „koji bi čovjeku omogućio da bude ljudskiji i u svojim najintimnijim sferama“! Slijedom Marcuseove potrage za novim humanizmom koji ne bi bio samo ideologija elite, Pansini smatra da su seksualno oslobađanje i osjećanje svijeta oko sebe jednako važni kao i oslobađanje na društvenom i političkom nivou. S obzirom na aktualnu klimu masovne agresivnosti, nabujalog militarizma i glorifikacije rata koje često ide ruku pod ruku s licemjernim jednostranim moralom i vrlim novim puritanizmom, Pansinijeve riječi pedesetak godina kasnije rezoniraju snažnije nego što bismo očekivale.

U ovogodišnjem programu *Pansinijevih dana* dijelom uzimamo GEFF 69 kao polazište za promišljanje politike tijela i prikaza seksualnosti na filmu. Zajedno s Foucaultom pitamo se prekida li suvremeni diskurs o seksualnosti s poviješću represije u našem društvu ili je pak njezin sastavni dio. Zastupljeni filmovi opiru se mistifikaciji seksualnih pitanja, razlažu ulogu potrošačke seksualnosti u održavanju postojećih struktura moći, te ocrtavaju međudodnos afektivnog individualizma i kapitalističke ekonomije.

Iz programa GEFF-a 69, kao najbliži vlastitu poimanju stvari i filmskom prezentiranju problema seksualnosti koje dublje ulazi u iracionalnu sferu i nadilazi pasivni položaj filmskog stvaraoca, Pansini izdvaja režimski nepodoban film ***Ivančice Věre Chytilove*** – svojedobno zabranjen zbog svojeg subverzivnog hedonizma utjelovljenog u manijakalnom smijehu dviju modno osviještenih i buntovnih protagonistkinja. No iako Pansini ispred sve-muškog organizacijskog komiteta izjavljuje da su „radi proširenja spoznaje“ nastojali uključiti što veći broj žena u program, konkretne brojke mu proturječe i upućuju na podzastupljenost žena iz različitih umjetničkih polja. Jedna od rijetkih gošći GEFF-a 69 bila je američka vizualna umjetnica **Carolee Schneemann** sa svojim filmom ***Fitilji***, dok je novosadska pjesnikinja i umjetnica **Katalin Ladik** (ujedno i počasna gošća Pansinijevih dana 2025.) izvela poetsko-muzički performans. S obzirom na manjak ženskog pogleda na seksualnost i politiku tijela u originalnom izdanju GEFF-a, u korčulanskoj posveti odlučile smo se dijelom programski fokusirati na filmske konceptualizacije vremena i erosa, tijela i povijesti koje potpisuju ženske, kvir i trans autorice. U prvoj projekciji donosimo već spomenute *Ivančice Věre Chytilove*, dok u drugoj projekciji filmove dviju autorica s GEFF-a 69 (Carolee Schneemann i **Nuša Dragan**) dovodimo u dijalog s radovima njihovih suvremenica (**Barbara Hammer** i **Gunvor Nelson**) i nasljednica (**Maryam Tafakory** i trijada **Torres-Edwards-Egaña**) otvarajući međugeneracijska strujanja kroz različite geografske, povijesne i socijalne kontekste.

Anarho-feministička burleska ***Ivančice*** osebujne čehoslovačke sineastice **Věre Chytilove** na neodoljivo zavodljiv način pokazuje koliko je tanašna granica između kreacije i destrukcije. Dvije Marije žive prema geslu „Ako svijet sve uništava, uništavajmo i mi sve“. One ne mare za društvene konvencije i uživaju provocirati okolinu, zrcaleći konformistički, dekadentni svijet u kojem žive. Jedan od najneobičnijih

filmova češkog novog vala svojedobno je bunkeriran da bi s vremenom dosegnuo kultni status. U nizu apsurdnih skečeva nezasitne, razmažene i zaigrane Marije priređuju razne spačke i odbacuju sva pravila patrijarhalnog poretka. U svojim *polka dot* haljinama njišu se s lusterama, sabotiraju gozbu priređenu za državnike, izruguju buržuje po noćnim klubovima, paradiraju pred cvjetnim tapetama i škarama jedna drugu izrezuju na komadiće (doslovno).

U službenoj konkurenciji GEFF-a 69 (od ukupno 27 prikazanih filmova) našle su se svega dvije autorice - **Višnja Štern** i **Nuša Dragan**.² Potonja je zajedno sa svojim partnerom **Srećom Draganom** predstavila mirisni ili olfaktorni film ***120 prizora Nuše***.³ U prvom kadru nestvarna/projicirana Nuša nanosi parfem ispred automobila, dok stvarna/fizički prisutna Nuša ponavlja istu radnju tijekom projekcije u dvorani. U posljednjem kadru nestvarna/projicirana Nuša pred sobom drži vlastitu siluetu izrezanu od bijelog kartona koju stvarna/fizički prisutna Nuša potom zauzima tijekom projekcije nanoseći parfem uživo. „Film koji miriše“ uz pomoć dvaju projektora simbolično je dočaravao jaz između zbilje i simulacije i nemogućnost filma da prevlada svoj „senzorni nedostatak“.

Slikarica i multimedijiska umjetnica **Carolee Schneemann** na GEFF-u 69 osobno je prisustvovala projekciji svojeg pionirskog eksperimentalnog filma ***Fitilji*** i održala razgovor s publikom. U erotskom filmu Schneemann dokumentira i slavi svoju seksualno-ljubavnu dinamiku s dugogodišnjim partnerom **Jamesom Tenneyjem**. Kako piše u *Notes on Fuses/Bilješke o Fitiljima* u pitanju je „senzualna i ravnopravna razmjena“ u kojoj ni ljubavnik ni ljubavnica ne preuzimaju uloge „subjekta“ i „objekta“.⁴ Schneemann je krenula snimati film kao svojevrsni odgovor na film *Prozor, voda, pomicanje bebe* (*Window Water Baby Moving*, 1959.) u kojem **Stan Brakhage** zajedno sa suprugom **Jane** bilježi porod njihova prvog djeteta. Schneemann je bila revoltirana jer Jane nije potpisana kao suatorica filma i jer Brakhage iskonskom činu rađanja pristupa iz izraženo muške perspektive. Njegova vizija odražava prevladavajuće rodne odnose moći i prezentira rađanje kao „mračni genitalni misterij“ a ne kao „blistavu srž naše životne ekspresije“. U svojim bilješkama prisjeća se i kako joj je nakon jedne od prvih projekcija *Fitilja* pristupila mlada žena i zahvalila na filmu koji joj je omogućio da prvi put vidi ženske seksualne organe i istraži vlastitu seksualnu znatiželju kao nešto

prirodno. Sinestetička svetkovina „loving fuck“ nadaje sa kao gusti filmski kolaž spontanih gesta i isprepletenih pokreta a strastvenu intimnost para promatramo kroz oko njihove mačke uz izmjene sezonskih ciklusa.

Polijetanje je žovijalni portret iskusne striptizete **Ellion Ness** snimljen iz pronicljivog rakursa švedske avangardne filmašice **Gunvor Nelson**. Varijetetska točka ogoljuje i satirizira skopofilijske porive u srži naše kulture i istovremeno ih radosno nadilazi u intergalaktičkom rasplinuću koje upućuje na vedri humanizam i tvrdoglavi optimizam. Nakon što skine sve odjevne komade striptizeta počinje uklanjati i dijelove svoga tijela. Čin svlačenja kulminira lansiranjem izvođačice u svemir dok kamera istovremeno slavi njenu životnu snagu i opire se stereotipizaciji i objektivizaciji „idealnog“ ženskog tijela. Redateljica odmjereno i s pijetetom pristupa prekaljenoj performerici no istovremeno ironično i politički oštroumno demontira reduktivni pristup ženskoj tjelesnosti. Nelsonina kamera kozmičkom brzinom rastavlja na proste faktore mušku sliku ženskog tijela prizivajući neslućeni potencijal eksperimentalnog filmskog izraza i kreativnog procesa.

U ***No No Nooky T.V.*** rodonačelnica lezbijskog filma **Barbara Hammer** na duhovit i vrcak način propituje utjecaj tehnologije na seksualnost te erotizira kompjuterski ekran. Tijekom 50 godina stvaranja Barbara Hammer snimila je više od 80 filmova i video-radova koji obrađuju žensku seksualnost, radikalnu feminističku politiku te marginaliziranu povijest LGBTQ zajednice. Pritom je formirala unikatnu estetiku zasnovanu na povezivanju organa vida i dodira – kroz taktilne slike želi fizički uključiti gledatelje i gledateljce, potaknuti ih na djelovanje i aktivno gledanje. Razigrani haptički hibrid nastao je interakcijom 16mm Bolex kamere i Amiga kompjutera – Hammer supostavlja programske jezike, piksele i sučelja svakodnevnom kolokvijalnom jeziku kojim govorimo o seksu i dobrohotno ismijava naše postindustrijske romanse.

Igra pogleda je video-esej o ljubavi i čežnji u iranskom filmu u kojem je zabranjeno prikazivanje dodira između žena i muškaraca. U post-revolucionarnoj iranskoj kinematografiji ženska i kvir tijela se sustavno brišu i viktimiziraju, no u pokušaju zaobilazjenja cenzure istovremeno se razvijaju diskretni komunikacijski kodovi. Riječima **Övül Ö. Durmuşoğlu**,⁵ filmska i performativna umjetnica **Maryam Tafakory**

¹ „Razgovor Nenada Puhovskog s Mihovlom Pansinijem predsjednikom organizacionog komiteta GEFF-a“, GEFF 69, obavijest 1–3, 1970.

² Petra Belc Krnjajić, doktorska disertacija Poetika jugoslavenskoga eksperimentalnoga filma 1960–ih i 1970-ih godina (2020).

³ Nil Baskar, „Pogovor z Ano Nušo Dragan“ i „Nekaj informaciji o filmih Ane Nuše Dragan“, KINO!, br. 11/12 (2020).

⁴ Carolee Schneeman, Notes on Fuses, 1971.

⁵ Övül Ö. Durmuşoğlu, „Maryam Tafakory: In the Name of the Earthly Rebellion“, Mousse 88, 2024.

stvara „feministički, erotski nabijeni protu-arhiv iranske filmske povijesti” koji se opire starim i novim orijentalističkim interpretacijama. Njene višeslojne senzualne kompozicije isprepliću poetske, dokumentarne, arhivske i pronađene materijale i zavodljivo preispituju ljudske reakcije na cenzuru, kontrolu i potiskivanje nagona. Ako je iranski film postao „primarno bojište u ratu oko reprezentacije ženskih tijela”, Tafakory upozorava na nemogućnost odvajanja tog rata od kolektivne dekolonijalne borbe i posljedica rasnog i ekstraktivističkog kapitalizma. *Igra pogleda* pokušava dodirnuti prostore koje ne možemo dodirnuti – unutarnje emocije i osjete – ali i nedodirljivost onkraj fizičkog kontakta: nepisane zabrane/neizgovorene inhibicije koje možemo razotkriti samo kao pounutrena i otjelovljena iskustva. Film koristi poeziju i tišinu kao jedine jezike pomoću kojih možemo dotaknuti ove društveno-politički ambivalentne prostore.

PetroPorn je video-esej o raspršenom imaginariju nafte i pornografije. Multimedijalne umjetnice **Isabel Torres**, **Ana Edwards** i **Lucia Egaña** istražuju zabačeno selo Cerro Sombrero čiji je nastanak neraskidivo vezan uz otkriće „crnog zlata” koje je dovelo do brutalne devastacije biološki raznolike patagonijske pampe. U oblasti kojom vlada čileanska naftna kompanija ENAP umjetnice iskopavaju podsvjesne spone u pozadini neumornih i neosjetljivih isisavanja i bušenja te ukazuju na srodnost između logike pornografije i logike nafte, zemlje i tijela sagledane iz prizme galopirajućeg ekstraktivizma.

Dina Pokrajac

Dina Pokrajac je filmska kritičarka, kustosica i urednica. Diplomirala je novinarstvo i politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu; doktorandica je na poslijediplomskom studiju etnologije i kulturne antropologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom o arhivskim dokumentarcima i protusjećanju. Od 2019. zaposlena je u Restartu kao voditeljica Dokukina KIC. Umjetnička je direktorica Subversive Festivala te selektorica ZagrebDoxa i koordinatorica diskurzivnog DOXXL programa. Selektorica, producentica i programska suradnica na nizu interdisciplinarnih kulturno-umjetničkih i edukativnih projekata s naglaskom na filmu i kritičkoj teoriji (uključujući Kino Trešnja za [BLOK], Kinematografije otpora za MSU Zagreb, Film XX* i Arteria za KIC, Kritika i društvo za HDFK). Uredila je više od 20 filmoloških i stručnih knjiga, sudjelovala u nizu međunarodnih žirija i selekcijskih komisija te održala niz predavanja i radionica. Prevela je knjige *Umjetnost i Tehnika* Lewisa Mumforda i *Paslike* Laure Mulvey te niz eseja i stručnih tekstova za razne publikacije (Dossier Up&underground itd.). Predsjednica Hrvatskog društva filmskih kritičara i glavna urednica portala Zona filma.

Usamljenost i potraga za slikom

Slika je čista kreacija duha. – Pierre Reverdy

Dakle, ja, usamljeni gledatelj, nudim se kao sugledatelj onima koji nemaju odgovarajućeg sugovornika. – Mihovil Pansini

Jedan dio ovogodišnjeg programa Pansinijevih dana ponovno je posvećen popisu najznačajnijih filmova **Mihovila Pansinija** kao i predstavljanju radova suvremenih autora **Kinokluba Zagreb** – ove godine to su film njemačkog redatelja **Wima Wendersa**, ***U toku vremena*** (Im Lauf der Zeit, 1976) i filmski eseji montažerke i novomedijske umjetnice Ive Gavrilović. Naizgled nepovezani, udaljeni formalno, temporalno i kontekstualno, ovi filmovi nose bitno više sličnosti nego razlika, potvrđujući Kinoklub Zagreb kao prostor mišljenja i bavljenja filmom koji divergira od onoga "popularnog", konzumerističkog i prozaičnog, i koji već preko pola stoljeća privlači duhove kojima su otajstveni odnos riječi i slike – na razini umjetnosti, ali i pragmatike svakodnevnog života – u središtu (dubinskog, ponekada gotovo opsesivnog) interesa.

	Rečenica ostaje kriptogram koji nije u stanju da izazove neko stanje osećanja sve dok se ta formula ne prevede na jasne čulne podatke pomoću intelektualnih operacija koje apstraktne termine tumače i povezuju prema logičkom redu da bi iz njih dedukovale konkretniju sintezu. Suprotno tome, krajnja jednostavnost kojom jedna filmska sekvenca mora da se zadovolji, čiji su svi elementi, povrh toga, pojedinačni predmeti, zahteva minimalni napor da bi se dešifrovala i prilagodila, pa da znaci sa platna dobiju svoj puni emocionalni efekat.
	– Jean Epstein

Wendersova trosatna crno-bijela drama *U toku vremena* pripovjedno preuzima formu filma ceste, a sadržajna je okosnica filma susret dvaju muškaraca – mehaničara Brune Wintera, koji svojim starim kombijem putuje zapadno-njemačkom granicom popravljajući filmske projektore u kinima malih provincijalnih gradova, i Roberta Landera, netom razvedenog pedijatra lingvista koji prolazi proces prihvaćanja i prilagodbe svome novom životu. Na podlozi ovog žanrovsko-pripovjednog okvira, Wenders rastvara puno kompleksnije teme – od fenomena (filmske) slike, kino-filma kao specifičnog izuma sa svojom istodobnom zabavljačkom i umjetničkom formom,

relacije između teksta, govora i slike, značajne priče u odnosu na pripovjednu "beznačajnost" svakodnevice, i na posljertku – načina na koji nas mediji oblikuju. Jednoznačni odgovori naravno ne postoje, alj redateljska metoda kojom se Wenders upušta u istraživanje ovih složenih tema stilski je jedinstvena, smještajući *U toku vremena* u sam vrh onoga što se u povijesti filma zove novim njemačkim filmom, periodizacijski grubo omeđenom krajem 1960-ih i početkom 1980-ih godina. Spori ritam pun pretapanja i panorama, šturi ali značajni dijaloz i impresivna crno-bijela fotografija Robbya Müllera pomogle su Wendersu da prenese usamljenost – dvaju muškaraca, njemačke poslijeratne provincije, ljubavi prema filmu kao umjetnosti koja (ustrajno) nestaje, i opsesivne potrage za smislom slike, u filmu koji istovremeno razmišlja o načinu na koji je nešto moguće prikazati, kao i o materijalnosti onoga što tu sliku proizvodi, a što je već tada počelo postajati stara i suvišna forma, pogotovo u odnosu na sveprisutnu televiziju.

"Misliti, a gledati i uistinu spoznati sliku zahtijeva kritičku aktivnost kod gledatelja. Filmski esej je forma koja to pokušava" piše **Iva Gavrilović** u svom tekstu "U potrazi za slikom koja je dom" (2023), a ideja slike i forma eseja autoričina su temeljna tema i metoda. Gavrilović je u Kinoklub Zagreb došla 2017. godine, gdje se vrlo brzo istaknula kao vodeća autorica filmskog i video eseja, a uz vlastiti praktični rad održala je i niz radionica posvećenih montažnom promišljanju autorskog filma i filma eseja. Filmovi Ive Gavrilović su meta-umjetničke slike koje tematiziraju "proizvodnju" slike u cijelosti, i postulirajući sliku kao neizbježan element mišljenja svojom formom zalaze u polje teorijskog filma. Njeni filmski eseji kontinuirano pritom zrcale jednu sasvim osobnu potragu za razjašnjenjem složenog odnosa ideje, slike, misli i riječi-teksta, i sadržajno su u neprestanom izravnom napadu na ono što je teško artikulirati riječima, i što se može izraziti samo slikom.

Što je (filmska) slika, u kakvom ona odnosu stoji spram izgovorene ili pisane riječi? Kada unuka vlasnice kina koja privremeno radi na kinoblagajni pita Wendersovog mehaničara Brunu sviđa li mu se film, on jednostavno izgovara: "Nedostaje mi riječi. Osim toga, slika je neoštra, u sredini pretamna, a film je u krivom formatu". Gavrilović u svom desktop filmu *Soba s pogledom ili razmišljanje u slikama* (2021) raslojava datosti filmske slike, donoseći o njoj sasvim elementarne činjenice, i piše: filmska slika ne postoji, ona je samo projicirano svjetlo. U filmu *U toku vremena* tu činjenicu vidimo utjelovljenu u sceni skupine djece koja u kinu nemirno iščekuju filmsku projekciju, dok se mehaničar Bruno iza platna muči s popravljanjem zvučnika. Nemir postaje neizdrživ, ali njegov suputnik Robert pali reflektor i kino-platno momentalno se pretvara u filmsku projekciju, iza koje se nalazi "samo" teatar sjena, dok dvojica suputnika preuzimaju uloge suvremenih slapstick komičara, a djeci kao da je potpuno svejedno što ne

gledaju iščekivani film, jer ih ovo što vide urnebesno zabavlja. Wenders ovdje ne ukazuje samo na igru svjetla i sjene kao temelj filmske umjetnosti, već nam i pokazuje kako nije film taj koji je "velik", jer ga takvime prije svega čini njegov dispozitiv kao temeljni gledalački, iskustveni kontekst.

U filmu ***Skica za zagrljaj*** (2021) Gavrilović nastavlja istraživati sliku i tekst kroz motive mora i otočke samoće, suprotstavljajući slikama koje vidimo tekstove-pisma u kojima nam daje razlog i smisao njihovog postojanja. Ono što ovaj film analizira u crtanoj skici, u pisanom tekstu, u jukstapoziciji različitih tvorbenih elemenata filma (ideja, concept, scenarij, storyboard) otjelovljeno je u filmu *Biti otok* iz iste godine – formalno čisto piktoralnom djelu, a vrhunac ove analize nalazi se u petominutnom radu jednostavno nazvanom ***Slika*** (2023). Gavrilović ovdje adresira suvremenu filmsku sliku koja je sada ogoljena u potpunosti, i pred gledateljem ostaju samo autoričina misao-tekst i slika-vektor. Središnji dio Wendersovog filma sučeljava dva povijesno suprotstavljena, a danas (navodno) opsoletna medija – usput i njihove posljedice, ili njima oblikovan ljudski duh – tiskarski stroj, i filmski projektor, odnosno "đavolji izum" u odnosu na pisano slovo, kako je to poetski i profetski definirao Jean Epstein. Naime, dok je Bruno mehaničari stručnjak za filmske aparate, Robert tehnički dobro poznaje tiskarski stroj, jedan je čovjek slike, a drugi čovjek pripovijedanja kojega je filmska slika duboko obilježila. Filmski eseji Ive Gavrilović nadograđuju Wendersovu poetizaciju slike i njen složeni odnos s gledateljem, usmjeravajući našu pažnju spram njene digitalnosti – iako i dalje ovisna o izvoru svjetla, slika sada postaje nematerijalna i sveprisutna.

Naposlijetku, dok su filmski eseji Ive Gavrilović u potpunosti posvećeni raslojavanju vlastite potrage za neizrecivim u slici i kroz formu video eseja ulaze u polje filmske teorije, Wendersov film je gusto tkanje poetske kontemplacije o medijima i načinu na koji nas oni oblikuju, o složenom odnosu muškarca prema ženi i vlastitoj seksualnosti, o (muškom) prijateljstvu i roditeljstvu, o govoru, slici i riječi, u konačnici – filmska vizija koja se bavi nedokučivostima ljudskog postojanja. Kontekst radnje pritom – njemačka granica između istoka i zapada svega 30-tak godina nakon 2. svjetskog rata, uz zvodljivu američku glazbenu podlogu nosi i autorefleksiju o kulturnoj hegemoniji Sjedinjenih američkih država, kojima je medij filma toliko snažno pomogao "kolonizirati našu podsvijest".

U toku vremena govori nam o kraju jedne ere, dok filmski i video eseji Ive Gavrilović reflektiraju trenutak početka novog načina promišljanja filmske slike. Pansinijeva lista omiljenih filmova kao da zrači melankolijom i introspekcijom filmofila koji je svjestan ambivalentnosti ove umjetnosti, dok članovi filmskog kluba kojemu je i on sâm jednom pripadao potvrđuju ovo mjesto kao istinski prostor slobode često "usamljenog

gledatelja” u potrazi za svojim sugovornikom. Autori i autorice koji ne pristaju na obmanu “velikog filma”, u povlaštenoj poziciji margine koja jedina donosi jasan pogled i mogućnost iskrenog promišljanja mrtve “umjetnosti” 20. stoljeća.

Petra Belc

Petra Belc doktorirala je tezom u polju eksperimentalnog filma (tema *Poetika jugoslavenskog eksperimentalnog filma 1960-ih i 1970-ih*) na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za Komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Prethodno je završila Obrazovni program Centra za ženske studije u Zagrebu, i studij filozofije i komparativne religije na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove. Niz godina radila je kao montažerka i producentica filmskih i televizijskih najava i promocije TV programa. Istražuje polja feminizma, suvremene umjetnosti, eksperimentalnog filma te arhiviranja i očuvanja substandardnih filmskih formata. Volontira u Odsjeku za očuvanje baštine Kinokluba Zagreb.

Magija svakodnevice

Ne smijemo biti zadovoljni samo time što u filmu možemo prikazati predmet u pokretu, treba ići dalje i nastojati barem ponekad prikazati primarno pokret predmeta; tako da o predmetu govori njegov pokret, a ne obratno.

Mihovil Pansini, "Boja u filmu", *Književne novine*, 17. ožujka 1957.

Identitet bilo kojeg mjesta je uvijek otvoren za preispitivanje.

Doreen Massey, *Space, Place and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.)

Svojim filmom **Savršeni dani** **Wim Wenders** nije mogao napraviti bolju posvetu strukturalističkom eksperimentu Mihovila Pansinija pod nazivom **Zahod** iz 1963. godine. Pansini je s prozora svoje kuće u Korčuli kamerom pratio starca koji u repetitivnom postupku stalno iznova grabi morsku vodu na obližnjoj rivi, te iz vjedra njome ispire javni toalet, dok u ekstradijegetičkom prostoru slušamo bolni glas Billie Holiday, koji kao da nam oslikava unutarnji život filmskog protagonista, ali i njegovu stvarnu životnu priču.

Iako filmove dijeli vremenska distanca od pola stoljeća, njihova potka je vrlo slična. Oba filma „događaju se na stvarnim mjestima – snimaju ta mjesta, bilježe impresije tih površina svijeta – da bi ih potom arhivirali na celuloidu”.⁶ Kao što piše filmski kritičar Damir Radić “i Wenders naime slika rutinu egzistencije protagonistovim svakodnevnim ponavljanjem istih radnji, i njegov središnji lik ima prostorno ograničen radijus kretanja te sliku njegova filma također prate zvuci [...] pjesama”,⁷ koje Wenders pak stavlja u dijegetički prostor: glazba Animalsa, The Velvet Underground, Otisa Reddinga, Patti Smith, The Rolling Stonesa, Lou Reeda, Sachiko Kanenobu, The Kinksa, Van Morrisona, Nine Simone i Patricia Wilsona prožima film te, tijekom filma, gotovo kao da postaje zamjena za rijetke dijaloge i dopuna nijemim monolozima koji se ocrtavaju na licu protagonista Hirayame.

Hirayama (izvrсна izvedba Kôjja Yakushoa), služi se u svojoj svakodnevici analognim tehnologijama (sluša glazbu s kazeta, fotografira analognom kamerom i razvija fotografije na papiru u radnji kakvu danas rijetko vidimo na evropskim ulicama), te film emanira svojevrsnu nostalgiju za pred-digitalnim vremenima. Hirayamin glazbeni ukus, kao i izbor literature koju čita (knjige kupuje u malom antikvarijatu, gdje svi primjerci koštaju 100 yena, što je danas 68 centi, dakle niti jedan euro), ukazuju na njegovo humanističko obrazovanje, a zahvalnost koju pokazuje spram prizora na koje nailazi (sunce koje prosijava kroz krošnje, za što postoji japanski izraz ‘Komorebi’ /木漏れ日/, igra svjetla i sjene na zidu toaleta koji čisti, ...), govori nam o izuzetnom senzibilitetu za ljepotu svakodnevnog.

Razgovarajući s Edom Rampellom za magazin *The Progressive*,⁸ Wenders je otkrio da je u njegovoj prvotnoj koncepciji Hirayama bio bogati alkoholičar i biznismen koji je, nakon što se našao u hotelskoj sobi s amnezijom, razmišljajući o samoubojstvu i zapanjen ljepotom sunčeve svjetlosti koja prolazi kroz lišće (‘Komorebi’), odustao od svoje karijere i postao vrtlar, a zatim i čistač toaleta.

Scena u kojoj se Hirayama oprašta sa svojom nećakom (čije je ime također glazbena posveta, čuvenoj Nico, pjevačici i modelu pravog imena Christa Päffgen), i sestrom, ukazuje na kompleksne obiteljske okolnosti o kojima u filmu ne doznajemo gotovo ništa.

^[1] John David Rhodes i Elena Gorfinkel (ur.) Introduction: The Matter of Places. U: Taking Place. Location and the moving image, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, viii
^[2] Damir Radić, “Blagotvorni ritam rutine”, Novosti, 20. svibnja 2024.
^[3] Ed Rampell, “Perfect Days: An Interview with Wim Wenders”, The Progressive, 1. svibnja 2024.

No, film nam govori mnogo kako o unutrašnjem emotivnom životu protagonista, tako i o gradu kojeg je zaposlenik – Tokio je u filmu također protagonist zbivanja. Hirayama je organski djelić Tokija, a Tokio je Hirayamino prirodno stanište. Biocenoza koju žive je gotovo savršena, svakako savršeno čista, poput toaletnih školjki koje Hirayama održava kao da su porculanske šalice za čajnu ceremoniju, a ne posude za tjelesne procese koje zovemo „nužda” te ih se najčešće sramimo ili ih smatramo prljavim.

Wendersova zanesenost Tokijom vraća nas do njegovog filma ***Tokyo-Ga*** (1985), koji je pak svojevrsna posveta japanskom redatelju Yasujirōu Ozuu. Za razliku od Tokija iz 1980-ih, kojeg je Wenders oslikao kao bučan i pretrpan megalopolis, Wendersov Tokio iz 2023. je protočan i smiren grad, prepun parkova, naklonjen djeci i starcima. Film ***Savršeni dani*** nastavlja referirati na Ozua: minimalistički pristup pripovijedanju, fokus na svakodnevicu, kao i omjer slike 4:3, ... Čak je i ime protagonista filma, Hirayama, referenca na likove iz poznatih Ozuovih filmova.

Nakon što su na poziv fondacije Nippon najveća imena japanske arhitekture, među kojima su Tadao Ando, Shiguru Ban, Toyo Ito, Kengo Kuma i Fumihiko Maki, redizajnirali javne toalete na 17 lokacija u okrugu Shibuya, Tadashi Yanai (od 2025. godine službeno i najbogatiji čovjek u Japanu) pozvao je Wendersa da ih obiđe.⁹ Toaleti su tako postali *mise-en-scène* većine filma, koji je sniman u Tokiju kroz 17 dana.

Osim toaleta, čiji je dizajn odista impresivan, te se proteže od minimalističkog modernizma, preko kvazi-eko oblaganja drvenim trupcima pa do sofisticirane upotrebe translucentnih materijala čiji kolorit im daje posebnu eleganciju, film nam uprizoruje brojne scene života u Tokiju: jednostavnost Hirayaminog skromnog doma, zalogajnicu u gradskom podzemlju, foto-radnju, javnu parnu kupelj i restoran u kojima vlasnica, uz hranu, duhovno okrepljuje svoje goste emotivnim pjevanjem.

Dok zajedno s Hirayamom, ponosno odjevenim u njegov „trliš”¹⁰ putujemo u vozilu kojim on ide na posao u okrug Shibuya i nazad u svoj skromni kvart koji se nalazi istočno od rijeke Sumida, kao i dok ga promatramo kako vozi bicikl u svoje slobodno vrijeme, Wenders nam predočava Tokio u njegovim najljepšim bojama.

Povezujući ova dva filma, svojim pogledom povezujemo i drevne gradove Korčulu i Tokio.

Sonja Leboš

Sonja Leboš je kulturalna antropologinja i hispanistica (Filozofski fakultet u Zagrebu), ekspertica za kulturni turizam (Sveučilište u Bologni, Platforma UNIADRIION), likovna pedagoginja (Freie Hochschule Stuttgart), studirala je i scenografiju i arhitekturu u Pragu i Zagrebu. Njene aktivnosti kreću se u području kulturalnih i urbanih studija, obrazovanja i produkcije u kulturi i umjetnosti, vizualne i urbane antropologije te analize diskursa, a kustosko-umjetničko i znanstveno djelovanje na međama narativnog urbanizma i vizualnih umjetnosti, dizajna, teorije i prakse performativnosti, filma i novih medija. Doktorsku disertaciju naslova “Grad na filmu, film u gradu: Zagreb 1941. –1991., kulturno-antropološka perspektiva” obranila je u studenom 2022. godine (Filozofski fakultet u Zadru). Osnivačica je Udruge za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja.

^[1] Kolokvijalni korčulanski naziv za radno odijelo, kombinezon najčešće plave boje, kao što je i Hirayamin radni kombinezon. Trliš su nosili radnici nekad brojnih korčulanskih brodogradilišta.

20 PANSINI
JE — Q — VI
— DAN I 25