

Eksperimentalnost filma: nemogoči poskus samodefinicije

Vse to je film!

Katja Čičigoj

Razstava eksperimentalnega filma v instituciji (Moderna galerija, Ljubljana) se na prvo branje morda zdi *contradictio in adiecto* in dvakratni umor živosti te filmske prakse: prvič, ker film iztrga njegovemu domnevemu naravnemu okolju kinodvorane; in drugič zaradi institucionalizacije avantgardnega gibanja, kar je skupni paradoks vseh avantgardnih praks v procesu njihove zgodovinske kanonizacije. Vendar morda prav specifika eksperimentalnega filma kot umetniške prakse paradoksalno legitimira to gesto.

Zgodovinska specifika nastanka filma v času razmaha avantgard na drugih poljih umetnosti je morda botrovala temu, da je se je film že od samega začetka razvijal ne le v smeri priljubljenega spektakla za množice, temveč tudi eksperimentiranja z lastnimi izraznimi sredstvi in raziskovanja narave medija. A tudi ta pristop k filmu se je venomer nekako s težavo umeščal v polje »visoke umetnosti«. V nasprotju z drugimi avantgardnimi praksami se film nikoli ni postavil kot eksplicitna negacija umetniške institucije, saj je bil iz te apriori izključen. Vstop eksperimentalnega filma v muzej in poskus njegove zgodovinsko-teoretske refleksije sta morda res znaka konca vitalnosti nekega ustvarjalnega obdobja, ki se danes vse bolj premešča na polje novih medijev. In vendar gre gotovo za legitimno in dobrodošlo podjetje, ki naposled omogoča časovno distancirani in kritični pogled na zgodovino filma in umešča eksperimental-

...če smo mislili, da so film zgolj avdio-vizualne časovne sekvence, posnete na filmski trak in predvajane v kinodvorani, smo se krepko motili.

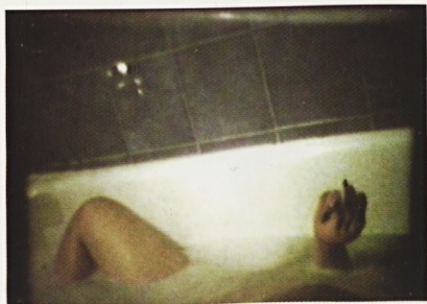
ne filmske prakse v vejo kulturne produkcije, v katero sodijo – na polje umetnosti.

Drugi razlog legitimnosti tega podjetja pa je narava eksperimentalnih filmskih praks, ki postane očitna ob ogledu razstave: če smo mislili, da so film zgolj avdio-vizualne časovne sekvence, posnete na filmski trak in predvajane v kinodvorani, smo se krepko motili. »Vse to je film!«; kot se glasi naslov razstave, in vendar je film tudi vse, kar to zdravorazumsko pojmovanje presega. Kaj torej je vse to, kar je film?

To vprašanje si implicitno zastavljajo filmski eksperimentatorji – od Gotovčeve ideje, da je »vse film«, do teorij »anti-filma« gre v eksperimentalnih praksah za temeljito avtorefleksijo: poskus definicije tega, kaj je specifika medija, ki venomer zadene ob svoje meje in je prisiljena razširiti svoje polje s poseganjem po drugih medijih in drugačnih produkcijsko-receptijskih situacijah. Razstava skuša slediti premiku meja dojemanja tega, kaj vse je film: od širjenja meja njegove dopustne vsebine (do pornografije in politične subverzivnosti), prek raziskave filmskih izraznih sredstev (montaže, rabe kamere, kadriranja ...), naslavljanja nebitnosti njegovega materialnega nosilca (z razglašanjem stripov, kolažev, navodil itn. za filme) do preizpraševanja ustaljenega akta njegove recepcije (je film

kot kolektivni doživljaj gledanja lahko premaknjen v notranji svet gledalcev? Ali na balkone mestnih stolpnic? Je zanj bistveno gledanje, ali gremo lahko v kino tudi zgolj poslušati filme?). Ta in druga vprašanja nam zastavljajo dela, razstavljena v prostorih Moderne galerije.

Ta navidez naivna »vprašanja amaterjev« so po Bertoltu Brechtu najbolj produktivna, saj se tičejo bistva stvari. Dejstvo, da je praksa eksperimentalnega filma našla svoje rodno okolje v amaterskih kinoklubih, je morda več kot naključje. To okrilje je filmarjem omogočalo osnovne pogoje ustvarjanja: tehnično opremo ter relativno avtonomijo, saj so bili deležni manj strogega ideološkega nadzora kot profesionalna produkcija, ki je bila podrejena propagandi socialističnega režima. Kljub intenzivnemu mreženju kinoklubov v okviru številnih festivalov pa so se po konceptualni in slogovni usmeritvi precej razlikovali: medtem ko je bil zagrebški kinoklub najmočnejši promotor strukturalističnega filma in »anti-filma«, ki je bil usmerjen predvsem v raziskavo lastnih izraznih sredstev, je beograjski kinoklub svoj navdih črpal bolj v italijanskem neorealizmu, nadrealizmu in sovjetskem filmu in bil subverziven predvsem po svoji vsebini: zaradi temačnega slikanja državnih razmer iz prizme »antijunaka«, ki ga



Davorin Marc: *Ne pozabi na kri*



Ivica Matić: *Mali oglasi (In memoriam)*



Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk



Ivan Martinac: *I'm mad*, 1967, filmska fotografija iz Super 8mm

daje tesnoba ob nemožnosti prilagoditve družbenemu redu, je oblast predstavnike tega, kar je kasneje, ko so avtorji vstopali na polje profesionalne produkcije, dobilo ime »črni film«, ostro preganjala z obstrukcijami prikazovanja in zapornimi kaznimi. Slednje je zaradi njegovega provokativnega diplomskega dela *Plastični Jezus* (1971) doletelo tudi Lazarja Stojanovića. Zaradi sodelovanja pri slednjem je v nemilost pri oblasteh padel tudi Karpo Godina. Razstava fotografij iz dveh njegovih filmov (ki smo jo videli tudi na lanskem LIFFu) priča o vizualnem mojstrstvu subverzivnih filmov cineasta, v katerih na svoj značilni način, z vizualnimi kompozicijami v statičnih kadrih, ki jih spremlja pomenljiva glasba, prikazuje ideal umetniške in seksualne svobode mladih (*Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, 1970) napram šokantni konzervativnosti družbe (*O ljubezenskih veščinah*, 1970). Subverzivnost gre pri omenjenih avtorjih torej iskati bolj v vsebini kot v radikalnem prevpraševanju lastnega medija; kot je dejal Makavejev: »Film je operacija, podobna gverilski vojni ... Boj proti vsemu, kar je deterministično, dogmatično ...«

Sorodno so film dojemali tudi določeni slovenski avtorji: težko je spregledati jedko ironijo *Plesa mask* (1971) Francija Slaka, kjer ljudje s plinskimi maskami izvajajo vsakdanje dejavnosti; ali pa namerne provokativnosti nekaterih filmov Davorina Marca, ki

dosegajo zanimive vizualne učinke s prizori samozadovoljevanja. Bolj trivialna se zdi seksualna eksplicitnost Ljubomirja Šimunića v filmu *Summer dreams* (1976-1978), svojevrstnem »home-vidéo« o pikantnem dogajanju na poletnih počitnicah, ki pa z upočasnjevanji in pospešitvami ustvarja ritmično koreografijo dogajanja in tematizira način rabe amaterskega videa in voajerstvo. Bolj produkcijsko kot recepcijsko plat svoje ustvarjalnosti pa tematizira Franci Slak v filmu *Om* (1972), kjer z vrtenjem okoli svoje osi s kamero ustvarja krog pogleda, ki izključuje sam obraz snemalca.

Omenjena primera nakazujeta premik k bolj konceptualnemu razumevanju filma, k raziskavi specifike filmskega medija v smislu produkcije in recepcije. Medtem ko so Vasko Pregelj, Vladimir Petek in Ivan Faktor raziskovali formalne možnosti filma (večkratne ekspozicije, barvni filtri, kadriranje, fokusiranje) ter tako dekonstruirali realistične konvencije reprezentacije (v smeri nadrealizma, poparta ali abstraktne umetnosti), so drugi avtorji v skladu z geslom Tomislava Gotovca, ki mu je razstava posvečena¹, deklarativno presejali meje materialnega nosilca in formalnih možnosti filmske reprezentacije: »Vse je film.« Tako *zgodborisi* (Slobodan Šijan) kot kolaži (Tomislav Goto-

1 Glej tudi Tomislavu Gotovcu posvečeni zapis v reviji *Ekran* (april 2010) izpod peresa Slobodana Šijana (op. ured.).

vac), fotokopije (OM produkcija) in filmski časopisi (Šijan), s katerimi skušajo avtorji z drugimi sredstvi ustvariti »kino-učinke«. Če je film torej ne glede na svoj ontološki status predvsem način mišljenja oz. mentalne prezentacije podob, je gledalec tisti, ki s svojo filmsko percepcijo pravzaprav ustvari film (ko doživi kino-efekt) – kot zapiše Šijan: »Film je podaljšek našega vedenja /.../ Zato je delanje filma enako gledanju filma. Kdor zna gledati film, ga zna tudi narediti.« Prav z gledalčevo recepcijo se eksplicitno poigra multidisciplinarna skupina OHO v enem izmed svojih projektov. V njihovi apropiaciji dobi film različne funkcije: bodisi kot sredstvo dokumentiranja živih dogodkov in umetniških akcij; bodisi kot reistično oko, sposobno dojeti »stvar samo«; bodisi prav kot »stvar sama« postane predmet umetniško-reističnega eksperimenta – kakor npr. v pionirski zasnovi eksperimentalne televizije, *Sinopsis za TV-oddajo za kulturne diagonale*, ki se začne takole: »Dragi, spoštovani gledalec, vi gledate enega izmed TV-sprejemnikov ... Ne popravljajte napak, napake so namerne. (sledi brezobzirno pačenje slike s tem napisom do brezobličnega videza).« Nuša Dragan (ustanoviteljica Informacijskega Centra Filma) tematizira bistvo recepcije v svojem *Projektu miselne vizualizacije objekta* (1972), ki »se realizira v mediju skupinske vizualizacije« nekega



Vladimir Petek: *Encounters*



Franci Slak: *Plesa mask*

opisanega objekta v mislih vseh prisotnih po pisnih navodilih. Z recepcijo zvoka pa se poigra *Edini zvočni film* – koščki filmskega traku v škatlici za film, ki ob stresanju šelestijo. To je morda tudi edini film, ki bi ga Ray Charles doživel enako kot večina svetovne populacije – *Ray Charles v kinu* (Ray Charles u bioskopu, 1987, Miloje Radaković) sestoji zgolj iz seznama filmov, ki naj bi jih slepi glasbenik videl, in spremljajočega zvoka. S TV-medijem in s funkcijo filma v njem pa se s pomočjo *remediacije* (prenosa neke vsebine iz enega v drug medij) Bertoluccijevega *Zadnjega tanga v Parizu* (Ultimo tango a Parigi, 1972) poigra Miodrag Milošević v istoimenski montaži posnetkov predvajanja tega kulturnega filma na TV-ekranu.

Pregled zgodovine eksperimentalnega filma v Jugoslaviji se z *metamedijsko paradigmo* nekako zaključuje. Sledijo le še dela, ki se umeščajo na področje zgodnje animacije (Aleksandar Srnec in Vladimir Kristl) ter avtokonceptualizacija Sreča Dragana na *Konceptualnih tablah A in B*, ki prinašata fotografije, posnetke in napise, ki skušajo misliti motiv in domet eksperimentalnega delovanja, od projektov skupine OHO do prvih videodel – kot preberemo v fotogramu enega izmed slednjih (*Belo mleko belih prsi*, 1969): »Govorimo o sliki in kozi sliki o nas.«

Filmu (v kakršnikoli obliki ali materialni podobi že) gre želeti zgolj to, da bi eksperimentálnost še dolgo ostala del njegovega življenja.

Razstava s samo-mišljenjem eksperimentalnega filma tako prekine na točki vznika videa in se deklarativno omejuje na zgolj analogni eksperimentalni film. To odločitev pa pohvalno reflektira kot pragmatično odločitev, pogojeno zgolj z dejstvom večje raziskanosti videoarta v Sloveniji v primerjavi z njegovim analognim predhodnikom. Kar seveda ne implicira fetišizacije filmskega traku, ravno nasprotno. Prav začetki eksperimentalnega filma pionirsko kažejo na to, da je filmski trak v nekem smislu kontingenta lastnost filma, zgolj eden izmed njegovih možnih materialnih nosilcev. Prav v pojmovanju, da je film bolj forma misli, misel percepcije, kot pa materialna substancialnost ali vizualna prisotnost podob, se eksperimentalni film izkazuje za zares avantgardnega in preroškega, če nanj zremo z vidika sodobne množične digitalizacije.

Če v analogiji z Deleuzovo analizo velikih umetniških del svetovne literature (v zbirki esejev *Kritika in Klinika*) poskušamo misliti eksperimentalni film, lahko njegovo veličino ugledamo ne v vse večji perfekciji formalnega izraza ali vsebinski poglobljenosti, temveč prav v rahljanju meja lastnega izra-

za, v preizpraševanju virtuoznih formalnih vzorcev, v »gubanju misli«, ki iz lastne notranjosti potiska svoje »notranje drugo«. Prav ob poskusu samodefinicije film trči ob meje tega, kaj je možno definirati. Z Wittgensteinom bi lahko rekli, da eksperimentalni pristop k filmu slednjega najbolj radikalno afirmira kot absolutno »odprti koncept«, ki uhaja vsem definicijam: kot tip prakse, ki jo lahko po analogiji povežemo s sorodnimi praksami, a nikoli zakolichimo s kakimi definicijami. Šele jasen pogled na določeno prakso, ki omogoča njeno nedvoumno in objektivno določitev, pomeni njen konec oz. njeno smrt. Filmu (v kakršnikoli obliki ali materialni podobi že) gre želeti zgolj to, da bi eksperimentálnost še dolgo ostala del njegovega življenja.

Otvoritev razstave eksperimentalnega filma v Jugoslaviji 1951 – 2001 v Ljubljanski Moderni galeriji je bila konec decembra 2010, ogledate pa si jo lahko še do 28. februarja 2011.

Za fotografije iz filmov in dovoljenje za objavo se zahvaljujemo Moderni Galeriji (Bojana Piškur in Dejan Habicht.)



Lazar Stojanović: *Plastični Jezus*



Ana Nuša Dragan: *Komunikacija gastronomije*



Živojin Pavlović: *Triptih o materiji i smrti*



Vasko Pregelj: *Nokturno*



Ljubomir Šimunić: *Gerdy, zločesta veščica*



OM produkcija: *Dislocated Third Eye Series: Bismillah* (Sulejman Ferenčak)