

1
/

24

FILM JE ...

51 EKSPERIMENTALNIH FILMOV

Jurij Meden

Ena najbolj vznemirljivih in, paradoksalno, v raznovrstnih filmskih diskurzih (zgodovinskem, teoretskem, kritičkem, ekonomskem, pedagoškem itd.) najbolj spregledana oblika filmskega izraza je zagotovo eksperimentalni film, s katerim se ukvarjamo v tokratni rubriki *Kaliber 50*. Prej kot za žanr ali zvrst gre morda za držo, opredelitev, ki v filmu ne prepozna njegove najbolj uležane funkcije (sredstva za pripovedovanje zgodb), marveč ga vedno znova bere v njegovi prvobitni zmožnosti kazanja, označevanja zidakov percepcije; konkreten rezultat učinkov je nato seveda lahko tako poetičen kot političen, tako izpoveden kot pripoveden. Nemara pa težava, vzrok za spregled, tiči v dejstvu, da je eksperimentalni oziroma avantgardni film sam prvi, ki se otresa nalepk za lažjo kategorizacijo in posledične vključitve v tokove večinske refleksije (slednja

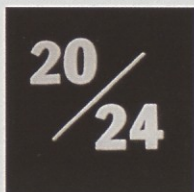
njegovo zgodovinsko funkcijo pogosto formalistično reducira na dobesedni pomen njegove oznake: avantgardni film kot inovator formalnih izrazov, ki jih nato z zamudo prevzema mainstream, da bi se tako ohranjal pri življenju). Eden najbolj uglednih teoretikov in ustvarjalcev tovrstnega filma Peter Kubelka, denimo, rad poudarja, kako neustrezen se mu zdi izraz »eksperimentalni film«. Zanj je predmet, ki ga sredinski filmski besednjak označuje za »eksperimentalni film«, nič več in nič manj kot preprosto »film« (cinema), vse ostalo pa naj sodi v kategorijo »industrijski« oziroma »komercialni« film«. Rad pove: »V procesu ustvarjanja svojih filmov sem veliko eksperimentalil. In nato vse eksperimente pustil na tleh sobe za montažo. Kar zdaj gledate, ni eksperiment, pač pa zaključeno delo.« Eden trenutno vodilnih ameriških kritikov in advokatov eksperimentalnega filma Fred Camper v problemu jasnega označevanja in poimenovanja gibanja vidi znamenje zdravja ter parafrazira znano izjavo Gertrude Stein o paradoksalnosti pojma »moderni muzej«: »Če bi natančno vedeli, kaj je avantgardni film in kako ga korektno imenovati, potem najbrž ne bi bil preveč avantgarden, mar ne?« Poleg »eksperimentalnega« in »avantgardnega« so se na to, zagotovo najbolj osebno in svobodno obliko filmskega izraza, v preteklosti lepili tudi nazivi »visionary cinema« (P. Adams Sitney), »undependent cinema« (Emory Menefee), »underground/independent cinema« (Jonas Mekas), svoje je s pikolovsko razdelanimi tezami o »antifilmu« in »alternativnemu« filmu prispevala tudi jugoslovanska scena na presečišču med teorijo in prakso (Zagreb, Split, Beograd).

V Parizu je leta 1996, ob stoti obletnici filma, Jonas Mekas v obliki basni ponudil svojo interpretacijo fenomena avantgardnega filma: »Kot vsi dobro vemo, je bog ustvaril to zemljo in vse na njej. In vse se mu je zdelo super. Vsi slikarji in pesniki in glasbeniki so prepevali in opevali stvarstvo in vse je bilo v redu. Vendar zares ni bilo. Nekaj je manjkalo. In tako se je pred kakšnimi stotimi leti bog odločil ustvariti filmsko kamero. In je to storil. In potem je ustvaril filmarja in mu rekel: 'Tukaj imaš zdaj instrument, ki se mu reče filmska kamera. Zdjaj pa pojdi in snemaj in proslavljaj lepoto stvarstva in sanje človekovega duha in se ob tem zabavaj.' To pa ni bilo vseh hudiču. Zato je pred kamero posadil vrečo cekinov in rekel filmarju: 'Zakaj bi opeval lepoto sveta in duha, če pa lahko s tem instrumentom služiš denar?' In, verjeli ali ne, filmarji so stekli za denarjem. Gospod bog je ugotovil, da je naredil napako. Zato je kakšnih petindvajset let kasneje, da bi popravil to napako, ustvaril neodvisnega, avantgardnega filmarja in mu rekel: 'Tukaj imaš kamero. Vzemi jo in pojdi v svet in poj pesmi na čast lepote vsega stvarstva in se ob tem zabavaj. Vendar ti bo ob tem pogosto težko in s tem instrumentom ne boš nikoli zaslužil nič denarja.' Tako je govoril gospod filmarjem, kot so Viking Eggeling, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Léger, Dimitri Kirsanoff, Marcel Duchamp, Hans Richter, Luis Buñuel, Man Ray, Cavalcanti, Jean Cocteau in Maya Deren in Sidney Peterson in Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Marie Menken, Bruce Baillie, Francis Lee, Harry Smith in Jack Smith in Ken Jacobs, Ernie Gehr, Ron Rice, Michael Snow, Joseph Cornell, Peter Kubelka, Hollis Frampton in Barbara Rubin, Paul Sharits, Robert Beavers, Christopher Maclaine in Kurt Kren,

Robert Breer, Dore O., Isidore Isou, Tonino De Bernardi, Maurice Lemaître in Bruce Conner in Klaus Wyborny, Boris Lehman, Bruce Elder, Taka Imura, Abigail Child, Andrew Noren, in še številnim drugim. Številnim drugim po vsem svetu. In so vzeli svoje Bolexe, svoje majhne 8mm in Super8mm kamere, in začeli snemati lepoto tega sveta in kompleksne pustolovščine človekovega duha in se ob tem neizmerno zabavali. In filmi niso prinašali nič denarja in dosejali ničesar, čemur ljudje pravijo uporabno. Muzeji po vsem svetu danes praznujejo stoto obletnico filma, kar jih stane na milijone dolarjev; vsi blebetajo o svojih Holivudih. Vendar nihče niti omenja ne avantgardnega oziroma neodvisnega filma. Videl sem brošure, programe muzejev in arhivov in kinotek po vsem svetu. In vse sporočajo: 'Ne briga nas za vaš film.' V času napihnenosti, spektakularnosti, sto milijonov dolarjev težkih filmskih produkcij bi rad spregovoril za majhne, nevidne geste človekovega duha: tako krhke, tako majhne, da odmrejo, če nanje posveti žaromet. Rad bi slavil majhne oblike filma: lirične oblike, pesmi, akvarele, etude, skice, portrete, arabeske in bagatele. V teh časih, ko bi vsakdo rad uspel in prodal, bi rad slavil tiste, ki z vsem svojim bitjem in žitjem sledijo nevidnemu; rad bi slavil osebne reči, ki ne prinašajo ne denarja ne kruha in ki se ne vpisujejo v sodobno zgodovino, zgodovino umetnosti ali kakršnokoli drugo zgodovino. Zavzemam se za umetnost, ki jo delamo drug za drugega kot prijatelji. Stojim na križišču informacijske avtoceste in se smejem, ker je nekje na Kitajskem, na neki majhni roži pravkar zakrilil metulj; in vem, da se bo zavoljo tega metulja drastično spremenila celotna zgodovina, celotna kultura. Pravkar je mehko zabrenčala Super8mm kamera nekje na spodnji vzhodni strani New Yorka in svet ne bo nikoli več isti. Prava zgodovina filma je nevidna zgodovina: zgodovina prijateljev, ki se srečujejo in skupaj počnejo stvari, ki jih imajo radi. Za nas se film vsakič znova začneja z vsakim novim brnenjem projektorja, z vsakim novim brnenjem naših kamer. Z vsakim novim brnenjem naših kamer naša srca poskočijo naprej, prijatelji moji.«

Na drugem skrajnem polu refleksije se, denimo, nahaja Gilles Deleuze, ki se je v seriji svojih pariških predavanj med novembrom 1981 in decembrom 1983 med drugim spraševal, zakaj je sodobna filmska teorija tako malo obravnavala eksperimentalni film, se pravi ravno tisto obliko filma, ki je bila zelo pogosto najprej in najbolj teoretična in šele nato praktična. Po Deleuzu je bistvena pobuda eksperimentalnega filma osvoboditi film modela »naravnega« zaznavanja, na novo utemeljiti vprašanje fikcije na podlagi podobe: »... ena izmed pomembnih teženj t. i. eksperimentalnega filma je prav v poustvarjanju razsrediščenega plana čistih podob-gibanj, da bi se lahko nato vanj umestila matična vloga eksperimentalne podobe.«

Iz navedenega naj predvsem sledi, da pričujoči spisek noče in ne more predstavljati nikakršnega kanona eksperimentalnega filma; lahko je, na sledi svojega predmeta, zgolj izrazito subjektiven, podrejen skrajno osebnemu okusu in preferencam (pa tudi skozi to optiko je spisek krivično izpuščenih imen oziroma naslovov vsaj desetkrat obsežnejši kot spisek vključenih). Objektivna sta samo abecedni vrstni red in pa to, da je vsak izmed predstavljenih avtorjev zastopan zgolj s po enim filmom.



1. *24 Frames Per Second*

(1975/78, Takahiko Imura)

Japonski starosta eksperimentalnega filma (letnik 1937) je praktično vse svoje filme (plus videe, instalacije ipd.) posvetil vprašanju, kaj pomeni gledati, podvprašanju, kaj pomeni biti viden,

in interakciji med obema. *24 Frames Per Second* predstavlja kulminacijo teh raziskav; podobno kot Kubelka v svojem magnum opusu tudi Imura operira zgolj s štirimi temeljnimi zidaki filma – svetloba, tema, tišina, zvok – in ustvari film, ki je ob vsakem ogledu, za vsakega gledalca nekaj povsem novega.



2. *37/78: Tree Again*

(1978, Kurt Kren)

Sedemintrideseti film Kurta Krena, neizpetega pesnika in izgnanega genija avstrijske filmske avantgarde, mogoče ni njegov najbolj tipičen (Kren je zaslovel z umazanimi,

nevrotičnimi, ikonoklastičnimi beleškami umazanih, nevrotičnih, ikonoklastičnih performansov dunajskih akcionistov), je pa zato mogoče njegov najlepši in najbolj kompleksen. *Tree Again* je portret drevesa, okrog katerega se v roku nekaj minut zamenjajo štiri letni časi in vse možne vremenske razmere; je tudi študija o prehajanju abstrakcije v prepoznavno strukturo in nazaj; filmski ekvivalent (tudi po zaslugi občutljivega infrardečega barvnega traku) pokrajini Gerharda Richterja.



3. *79 primaveras*

(1969, Santiago Álvarez)

»Dajte mi dve fotografiji, glasbo in montažno mizo in dostavim vam film.«

To je bil moto Kubanca Santiaga Álvareza, čigar filmi – na stičišču med prototipom videospota in politično

agitacijo – so, po besedah njegovega biografa Trava Wilkersona, »vedno politični, pogosto didaktični, obenem igrivi in smrtno resni; porojeni iz srca, grenke ironije in domala neizmerne občutja solidarnosti; obenem hripavi od kričanja in nemi, kratki in monumentalni, lakonični in zgovorni; navidezno brezciljni in obenem elegantni kot poezija; vedno nepopolni in nikoli napravljeni z mislijo na večnost; vedno napravljeni izključno za TUKAJ in ZDAJ.« *79 pomladi*, bridka obsodba severnoameriške okupacije Vietnama, predstavlja vrhunec te edinstvene avtorske linije.



4. *A Movie*

(1958, Bruce Conner)

Ker mladi, nadobudni Bruce Conner ni imel niti toliko denarja, da bi si privoščil filmsko kamero in jo napolnil s trakom, je svoj prvi film z ambicioznim in

prozaičnim naslovom Film »posnel« oziroma v celoti sestavil kar iz posnetkov, ki jih je napaberkoval iz najrazličnejših virov, najpogosteje iz smetnjakov ob velikih studiih. Rezultat ni bila samo iznajdba t. i. found footage filma (plus pionirska raba pop komadov kot edine zvočne podlage), temveč pronicljiva študija in ostra kritika holivudskega filma kot spektakla omame, apoteoza filma kot prvenstveno umetnosti (de)montaže. Guy Debord je s svojo »Družbo spektakla« nastopil šele kasneje.



5. *Anémic Cinéma*

(1926, Marcel Duchamp)

Eno ključnih del zgodovinsko prve (francoske) filmske avantgarde. Uspešen poskus Marcela Duchampa, da v filmski medij prenese svoja dadaistična in nadrealistična

prepričanja. Serija posnetkov t. i. rotoreliefov, Duchampovih optičnih igrač, vrtečih plošč, v dveh dimenzijah poslikanih z abstraktnimi vzorci, ki naj bi v gibanju pri gledalcu vzbujale občutek treh dimenzij.



6. *Arnulf Rainer*

(1960, Peter Kubelka)

Bržčas eden najbolj vplivnih in najpogosteje predvajanih eksperimentalnih filmov vseh časov, kristal ustvarjalne kariere Petra Kubelke, brezhiben pretok njegovih

teorij o filmskem mediju v prakso, tudi film, ki ga je kako drugače kot na velikem platnu preprosto nemogoče izkusiti. Šestminutni dogodek, sestavljen izključno iz teme (črnih sličic filmskega traku), svetlobe (prosojnega celuloida), tišine in zvoka (belega šuma), ki v najrazličnejših (skrbno skonstruiranih) kombinacijah in permutacijah povzročijo, da filmska dvorana, filmsko platno, očesna mrežnica in ušesni bobnič hipoma mutirajo v eno samo, celovito biomehansko entiteto. Tudi vrhunec t. i. flicker filma, ki gradi na tako hitrem menjavanju sličic, da jim oko v celoti ne more slediti in posledično možganom riše po svoje.



7. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*

(2000, Jonas Mekas)

Naslov filma sicer pove vse; vseeno si 288 minut filma zasluži nekoliko daljšo predstavitev:

»Beležke nežnih občutij, razpoloženj, dnevnih radosti ljudi, ujetih v glas, obrazu in majhnih vsakodnevnih opravilih; ljudi, ki sem jih srečal, z njimi živel ali jih opazoval – nekaj, kar sem snemal mnogo let. Kot nasprotje spektakularnim, zabavnim, senzacionalnim, dramatičnim dejavnostim, ki prevladujejo nad večino sodobnega filmskega ustvarjanja. Vse to ima opraviti z mojim razumevanjem tistih dejanj, ki resnično doprinesejo k

pozitivnim spremembam v človeku, družbi, človeštvu. Zanima me beleženje nežnih, skoraj nevidnih dejanj, izkušenj, občutkov – kot nasprotje trdim, grobim, glasnim, nasilnim dejanjem in političnim akcijam in še posebej političnim sistemom našega časa. Kot filmski ustvarjalec se zavzemam za politiko, ki jo je izvajalo že nekaj umetnikov moje generacije: vero v to, da so pomembnejše in bolj pozitivne prispevke k vzdrževanju in h krepitvi najboljšega, kar človeštvo premore, ustvarili ljudje kot na primer John Cage ali Albert Camus, in ne velike politične figure dvajsetega stoletja. Moj film ni zasnovan kot dokumentarec. Sledi izročilu sodobnih filmskih pesnikov. Zanima me podčrtavanje bežečih trenutkov resničnosti kot oseben način snemanja in strukturiranja lastnega materiala. Velik pomen pripisujem barvi, gibu, ritmu in strukturi – vse to je zelo pomembno za obravnavano snov, na katere sledi sem. Dolga leta sem prebil v razvijanju in izpopolnjevanju načina lovljenja neposrednosti brez vmešavanja vanjo, brez uničevanja. Verjamem, da lahko nekatere vsebine, ki jih želim ujeti s svojo kamero in deliti z drugimi, ujamem le na zelo posreden način, prek intenzivne osebne vpletenosti.« Jonas Mekas



8. *Ballet Mécanique*

(1924, Fernand Léger)

Še eno ključno delo prve filmske avantgarde, ki jo je zaznamovalo predvsem to, da je z novim medijem eksperimentirala elita takrat najbolj prodornih sodobnih umetnikov.

Fernand Léger, za čigar kubistične slike z začetka stoletja velja, da so navdahnile montažne teorije in prakse Sergeja Ejzenštejna, se v filmsko zgodovino vpiše z *Mehaničnim baletom*, kjer po modernistični, konkretni (musique concrète) glasbi Georgea Antheila plešejo animirane mehanične figure.



9. *Cinema Justice*

(1972, Timothy Carey)

Namesto Dzige Vertova in njegove Kino-Pravde se na spisku nahaja »filmska resnica/pravica« Timothyja Careyja, ki tehnično gledano niti ni film, temveč nikoli uporabljen neprekinjen

posnetek iz filma *Tarzana* Steva DeJarnatta, v katerem se impulzivni Carey (*The World's Greatest Sinner*, 1962) nenadoma strga z verige in plane v blazno improvizacijo, sedemminutni monolog/fizični performans, filmsko utelešenje Joyceovega koncepta toka zavesti, ob katerem se improvizacije v filmih Johna Cassavetesja zazdijo kot holivudske enovrstičnice. Gori vsak centimeter filmskega platna.



10. *De l'origine du XXIe siècle*

(2000, Jean-Luc Godard)

Kvintesenčni produkt zadnjih dveh desetletij kariere švicarskega prenovitelja filma. Kolaž (zvečine) šokantnih podob (Auschwitz, Jerry Lewis ipd.), ki bodo rodile

enaindvajseto stoletje. Vizualni vrtnec kolektivnega spomina dvajsetega stoletja, ki v isti sapi sili na jok, bruhanje in premislek. Ponazoritev paradoksa, da je film, objektivni spomin dvajsetega. stoletja, obenem snov, iz katere so stkane sanje. Tudi efektivna zgostitev 265 minut Zgodovin filma (*Histoire(s) du Cinéma*) v slabih 15 minut.



11. *Despoiled* (1992/2002, Jose Luis Rodriguez Duarte)

Eden najzanimivejših in najbolj produktivnih avtorjev sodobnega eksperimentalnega filma, Mehičan Jose (Luis) Rodriguez (Duarte), je obenem tudi eden najbolj

spregledanih predstavnikov te scene. *Despoiled*, črno-bela Super8milimetrski miniatura, zaradi katere so mladega študenta zabrisali iz filmske šole (San Francisco Art Institute), bi lahko predstavljal nov mejnik v takrat rojevajočem se žanru torture-porna, če namesto protez in sintetične krvi v filmu ne bi nastopala neskončna gomila pravih, razpadajočih mačjih trupel, ki jih je režiser mesece trudoma nabiral po kalifornijskih cestah. Rodriguez pač ni poslušal svojega profesorja Georgea Kucharja, ko mu je ta rekel: »Veš, Jose, previden moraš biti. Ni treba, da gre v filmu zares, vse lahko ponarediš. Dosegel boš isti učinek.« Postapokaliptična redefinicija Mačje godbe.



12. *Deux fois* (1968, Jackie Raynal)

Jackie Raynal, neformalna šefica pariških »dandyjev maja '68«, grupe Zanzibar (iz katere je, med drugim, izšel Philippe Garrel), istega leta v obliki filma stlači svoj pionirski feministični manifest, serijo nepovezanih vinjet,

epizod v odnosu nekega para (Raynal tudi v glavni vlogi), o kateri Serge Daney v strahospoštovanju zapiše: »Svoj film je prežela z vizionarsko, poblaznelo hladnostjo največjih paranoikov. Najdemo lahko tudi morilsko, bolešno blaznost največjih filmov Fritza Langa, v katerih je vsa fikcija reducirana na skice, arabeske, ki ne puščajo skorajda nobenih sledov.« Na kar se Jackie gladko polula, tudi v filmu samem.



13. *Dislocated Third Eye Series: Bismillah* (1984, Sulejman Ferencak) Najbrž najbolj imponanten vnos v že tako imponanten opus (41 filmov!) domače kinematografske tajne organizacije OM, za katero so v desetih letih (1977/87) poleg Ferencaka

snemali še Marta Žnidaršič, Ismailhači Cankar, Bettina Zonenštajn, Veronique Gartenzwergel (plus hči), Janez pl. Laibacher, Matilda Smrtnik, Amanda Fior Daliso, Florjan Gorjan in številni drugi. Filmska štiridejanka, študija na temo percepcije, v filmski izraz dosledno prevedena kemijska formula adrenalina, za katero nemški kritik Olaf Möller v reviji *Senses of Cinema* zatrdi, da se »blešči kot spoznanje samo«. Tudi zadosten dokaz, da je svetovno zgodovino eksperimentalnega filma potrebno napisati na novo.



14. *Dnevnik* (1974, Nedeljko Dragić) Enega nespornih vrhunec sicer nadvse priljubljenega in etabliranega podžanra eksperimentalnega animiranega filma (tu je na mestu opravičilo Normanu McLarenu, ker ga pričujoči spisek zaobide) je

proizvedla bivša Jugoslavija, natančneje eden njenih najbolj najuglednejših studiev: Zagreb film. Animacija kar najbolj intimnega dnevnika, animacija toka zavesti: spominov, nostalgije, odtujenosti, minljivosti. In še en dokaz, da najboljši filmi nastajajo mimo scenarijev, knjig snemanja in ostale industrijske navlake.



15. *Don Kihot* (1961, Vladimir Kristl) Don Kihot, antologijska primadona zagrebške šole animiranega filma, je ob svojem nastanku sprožil mednarodne valove, primerljive s tistimi, ki jih je leta 1914 povzročal

Winsor McCay s svojim *Gertie the Dinosaur*. Skratka, šlo je za popolno reinvenčijo izraznih možnosti animiranega filma, za »grafično in abstraktno mojstrovino, ki prodira onkraj vseh obstoječih konvencij« (Ingo Petzke), za ostro politično satiro, zamaskirano za kakofonijo vizualnih abstrakcij, ki je Kristla vendarle primorala, da je kmalu zatem zapustil domovino in se preselil v »bolj tolerantne klime«.



16. *Ej klanje* (1982, Davorin Marc) Še en domač presežek, ki ga na spisek ne uvrščamo iz lokalpatriotskih pretenzij ali brezglave želje po subverzivnem miniranju obstoječih spiskov temeljne »literature«, temveč

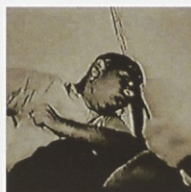
zolgj zavoljo njegovih inherentnih kvalitiet. Poetično-naturalističen 8milimetrski portret (natančneje: tihožitje)

klanja prašiča(?) na liniji lanzmannovskega »učinka odsotnosti«, ki s skrivanjem pokaže več, kot je mogoče videti. Mojstrovina, ki sodi ob bok renomiranim klasikam, kakršni sta *Le cochon* (1970, Jean Eustache) in *Le sang des bêtes* (1949, Georges Franju).



17. *Entr'acte* (1924, René Clair) Zgodovinski dosežek, mimo katerega ne gre in ki, med drugim, lahko služi tudi kot alibi, zakaj spisek ignorira razvpite dosežke dozdevno pionirskega, dramaturško

razpuščenega, nadrealističnega filma tipa *Andaluzijski pes* (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel), posnetega pet let pozneje. Neposreden prevod »logike« dadaizma na filmski trak, nič več in nič manj, v katerem se na prvi pogled ne zgodi nič, medtem ko se zares zgodi film. Pred kamero se sprehodijo Erik Satie, Man Ray in Marcel Duchamp.



18. *Epileptic Seizure Comparison* (1969, Paul Sharits) Sharitsovo delo spada v tok strukturalnega filma, katerega bistveni lastnosti sta, po Nicole Brenez, refleksivnost (film »poskuša nekaj

pojasniti o lastnem delovanju in na ta način sodeluje pri opisovanju ali celo definiciji filma«) in »vpisovanje v celostni raziskovalni program o lastnostih in zmožnostih filma« oziroma, po besedah Sharitsa samega, »kinematike«. Strukturalne metode (od katerih je najbolj prominentna oziroma edina stalna fiksna pozicija kamere) Sharits rad križa še s principom t. i. flicker filma, kar pride še najbolj do izraza v bizarnem »medicinskem« filmu *Epileptic Seizure Comparison*, rafalu podob epileptičnega trpljenja, kakšnega lahko povzroči prav formalno delovanje flickerja.



19. *Europa 2005, 27 octobre* (2006, Jean Marie Straub & Danièle Huillet)

27. oktobra leta 2005 sta se v pariškem predmestju Clichy-sous-Bois na begu pred policijo v električno postajo zatekla po krivem osumljena in nepolnoletna Zyed Benna in Bouna Traoré; njun tragičen in brutalen konec (sprazena do smrti) je sprožil danes že znamenite nemire in paradoksalno na oblast pomagal francoski desnici, ki nad gorečimi avtomobili in množicami nezadovoljnih ni prevprašala svoje krvave kolonialne zgodovine, temveč se je raje naslajala nad impotenco levice. Legendarni marksistični dvojec Straub/Huillet v zadnjem filmu, ki sta ga pred njeno smrtjo posnela kot par, ne stori popolnoma nič več od tihega, štirikrat ponovljenega panoramskega zasuka kamere, ki za Pariz stori to, kar je *Stari most* (1998, Vlado Škafar) storil za Mostar; razlika je le v tem,

da porumenelo razglednico zamenja neusmiljen, lakoničen napis na ekranu: *chaise électrique* (električni stol).



20. *Flaming Creatures*

(1963, Jack Smith)

Zagotovo najbolj razvpit eksperimentalni film; v bistvu zgolj dobrih štirideset minut trajajoča, v narkomanskem deliriju posneta in zmontirana beležka orgije, v kateri se raznoraznim nasladam predajajo transvestiti, hermafroditi, vampirji in podobne plamteče kreature, pri čemer ni nikoli zares jasno, ali je Jack Smith, ena najbolj divjih figur newyorške podzemne scene šestdesetih, vse skupaj zrežiral za potrebe filma ali pa je preprosto posnel nek vsakdanji večer svojega življenja. Film je bil sodno prepovedan kot obscenost najhujše sorte; znamenita je anekdota, kako se je njegov najbolj goreč advokat Jonas Mekas zaklenil v projekcijsko kabino in uporno predvajal film, dokler ni policija celi četrti izklopila elektrike in še njega privedla pred sodnika.



21. *Gerdy, zločesta vještica + Pression*

(1970/76, Ljubomir Šimunić)

Najskrbneje varovana skrivnost sicer bogate tradicije jugoslovanskega avantgardnega filma pod žarometom, ki ga v uvodnem sestavku omenja Jonas Mekas, ne bi odmrila, temveč bi s prestola izrinila voajerski pogled Andyja Warhola. Če Bruce Conner ni imel denarja za filmski trak in se je zato zatekel k najdenemu gradivu (found footage), Ljubomir Šimunić nima dostopa do najdenega gradiva in ga zato posname sam. Počasi, mukotrpno, z 8mm kamero, ki ročno krade podobe televiziji, prižgani šest let. Drugi fokus njegovega pogleda so dekleta na beograjskih ulicah. Vsa montaža se, skozi leta in leta, dogaja v kameri, vključno z dvojnimi, celo s trojnimi ekspozicijami, kakršne omogoča navadna osmička. Rezultat je fascinanten kolaž v norem ritmu zmontiranih podob, obenem intimna izpoved nekega voajerja in dokument bivanja v Jugoslaviji v začetku sedemdesetih, obenem čista, senzorna manifestacija imperativne *joie de vivre* in Godardove *Zgodovine filma* trideset let pred *Zgodovinami filma*.



22. *Hold Me While I'm Naked*

(1966, George Kuchar)

Kjer je Douglas Sirk s svojimi nesmrtnimi klasikami – *Vse, kar dovolijo nebesa* (All That Heaven Allows, 1955), *Zapisano v vetru* (Written on the Wind, 1956), *Imitacija življenja* (Imitation of Life, 1959) – v isti sapi konstruiral in dekonstruiral paradigmo holivudske melodrame, George Kuchar, nesporni šampion lo-fi filmske estetike (Ed Wood se lahko skrjuje in isti sapi

konstruira in dekonstruira Douglasa Sirka. Simptomatično naslovljeni *Hold Me While I'm Naked* je za nameček cepljen še z avtobiografsko noto; glavni junak te metafilske melodrame je filmar, frustriran, ker njegovi filmi ne ustrezajo uveljavljenim umetniškim standardom.



23. *Ilha das Flores*

(1989, Jorge Furtado)

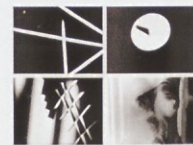
Kratki brazilski kult, ki s pomočjo brzostrelne naracije in še bolj brzostrelnega montaže ilustrativnih podob na preprostemu primeru gojenja paradižnikov v dvanajstih minutah izriše vso kompleksnost in surovost globalnega kapitalizma. Teza, da bog ne obstaja, s katero se film odpre, je po teh dvanajstih minutah dejstvo.



24. *Instructions for a Light and Sound Machine*

(2005, Peter Tscherkassky)

Cinemascopski orkan; živ dokaz, da je obisk kinodvorane lahko tudi fizična izkušnja; predelava Leonejeve klasike *Dober, grd, hudoben* (The Good, the Bad and the Ugly, 1966), ki se lahko bere na tisoč in en način, v ozadju vsakega pa vstaja prepričanje (dokaz) o edinstvenosti in avtonomnosti filmskega izraza (P.T.: »Ustvarjam umetniška dela, kakšna omogoča samo film. Z drugimi besedami: če bi obstajali samo magnetni trak, računalnik in trdi disk, mojih filmov ne bi bilo. Tisti, ki to razumejo kot fetišizacijo materiala, naj raje ponovno premislijo svoj koncept fetiša.«). Tudi čudovit primer revizije vesterna, kjer se v glavni vlogi pojavi Eli Wallach, Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez, znan tudi kot The Rat, vsi ostali protagonisti (vključno z Eastwoodovim Blondiejem in Van Cleefovim Angel Eyesom) pa so »ponižani« na nivo surovega, sovražnega okolja, ki skuša plemenitega Mehičana oropati dostojanstva in življenja, iz česar takoj sledi politično branje naracije, v kateri se preganjana, zavržena zver iz »tretjega sveta« kaže kot vsega osvobojena (in posledično vsemu hudemu podvržena) premična tarča na globalnem trgu dela.



25. *Le retour à la raison*

(1923, Man Ray)

Prvi film slovitega nadrealista je obenem tudi njegovo ključno delo, ustvarjeno v tehniki t. i. »rayografov«, kjer Man Ray neposredno na filmski trak polaga razne predmete, ga posipa s soljo in poprom, za nekaj trenutkov osvetli in nato razvije. Rezultat je hipnotični ples znanih in neznanih oblik in vzorcev, prototip tako kasneje priljubljenega trans filma kot tudi vseh taktik neposrednega manipuliranja s filmskim trakom (od McLarena do Brakhagea in Breera).



26. *Lights*

(1965, Marie Menken)

Prva dama newyorške podzemne scene šestdesetih, Marie Menken, je v času svojega življenja (1910–1970) veljala za navdih (mentorico ali muzo) domala vsem ključnim figuram tega

prizorišča (Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol), vendar je s svojimi poetičnimi deli tudi nenehno ostajala v senci glasnejših moških. Kalejdoskopske, v obdobju treh let ponoči snemane *Luči* so srčika njenega ustvarjanja, večinoma liričnih portretov velemesta, v katerih pogled kamere mrtvo arhitekturo preureja v utripajoče, dozdevno žive strukture.



27. *Meshes of the Afternoon*

(1943, Maya Deren)

Če Marie Menken velja za prvo v New Yorku, si Maya Deren »rojena« leta 1942, ko si takrat petindvajsetletna Eleanora Derenkovskaja, hči litvanskih priseljencev, spremeni ime

v Mayo, »privid«, »iluzijo« lasti ta primat na državni ravni. Protagonistka filma *Mreže popoldneva* se zaplete v mrežo sanj in budnosti, iz katere ni izhoda. Ločnica v zgodovini ameriškega avantgardnega filma (kjer prej kraljuje srbski priseljenec Slavko Vorkapić), brez katere bi David Lynch najbrž ostal pri slikanju.



28. *Mothlight*

(1963, Stan Brakhage)

Nekronani kralj avantgardnega filma 20. stoletja, Stan Brakhage, je v svoji petdesetletni »karieri« dokončal več kot tristo naslovov, še najbolj pa zaslovel z liričnimi, abstraktnimi

(lahko tudi larpurlastičnimi) kinematografskimi poemami, najpogosteje napravljenimi v tehniki neposredne manipulacije filmskega traku (praskanje, risanje, polivanje s kislino), ki pogosto spominjajo na oživiljene slike Jacksona Pollocka. *Mothlight*, najbolj nezemeljska teh pesnitev, je nastala z mukotrpnim, vztrajnim lepljenjem polprosojnih moljevih krilic neposredno na prosojen filmski trak; ko čez organske vzorce posveti svetloba projektorja in trznejno v hitrosti 24 različnih sličic v sekundi, se zgodi plastičen, poetičen dokaz načela naključja (lahko heisenbergovskega načela negotovosti) kot inherentnega filmski umetnosti.



29. *München/Berlin Wanderung*

(1928, Oscar Fischinger)

Oscar Fischinger je sicer bolj znan kot avtor animiranih/abstraktnih filmov, vseeno ga na spisek uvrščamo z nekoliko manj znanim, pa zato toliko bolj revolucionarnim delom. München/

Berlin Wanderung je ekspresna, pa zato nič manj natančno skonstruirana (uokvirjena, ritmično zmontirana) beležka avtorjevega potovanja iz Münchna v Berlin. Če so bile takrat nadvse popularne razne simfonije velemest (Ruttman, de Oliveira), Fischinger posname medmestno simfonijo, lahko tudi prototip filma ceste.



30. *My Love*

(1978, Michel Auder)

»My love, my love, where shall we make love?« Film kot ljubezenska pesem v obliki ljubezenskega pisma (odsotni) najdražji, kjer vsak verz »preberemo« trikrat, na tri različne načine, v podobi,

v zvoku in v glasu; za ritem in rimo poskrbi montaža. Arhaična mojstrovina erotične, romantične poezije, po izpovedni strasti, smrtni resnosti in poetičnem učinku povsem primerljiva s klasičnimi teksti klaskov, kot so Blake, Byron, Shelley, Keats, Hölderlin, Puškin, Lermontov, Prešeren.



31. *Naš vek*

(1983, Artavazd Pelešjan)

Armenski maestro prepletanja »najdenega gradiva« v politični esej, zagovornik »čistega« filma, ki eksplicitne pomene prenaša izključno prek interakcije zvokov in podob,

brez besed, iznajditelj t. i. montažne »teorije distanc«, ki montažne teorije Ejzenštejna in Vertova zavrača kot »banalne v svoji linearnosti«, v *Našem veku* operira izključno z arhivskimi posnetki človekovih poskusov osvajanja neba (od bratov Wright do Gagarina) in tako izkleše hipnotičen, pretresljiv spomenik človekovemu neuničljivemu hlepenju po preseganju meja lastnih zmožnosti. Ko Pelešjana, takrat še Sovjeta, Zahodu odkrije Serge Daney na enem svojih popotovanj, v pismu prijatelju Godardu zapiše: »Ko bi mi bilo v življenju enkrat samkrat dano, da komu priporočim kakšen film, bi pozabil na celotno zgodovino filma in priporočil Pelešjana.« Ko se Godard kmalu zatem s Pelešjanom res seznanj, zgodovina filma postane množinski pojem.



32. *Nokturno*

(1965, Vasko Pregelj)

Prezgodaj umrli in tragično prezrti genij slovenskega vizionarskega filma, ki ga uradni diskurz še danes odpravlja s slabšalno oznako »amaterski«, v svojem prvem *Nokturnu* raziskuje

zmožnosti črno-belega 8mm traku v smeri kompozicij mrtve narave, montaže asociacij, plastenja podob na način večkratne ekspozicije, predvsem pa prevajanja neopisljivih, krhkih občutij melanholije in osamljenosti neposredno v govorico podob. Lirični vrhunec slovenskega filma, primerljiv s čimerkoli, kar so takrat, na sorodne načine in prek sorodnih hotenj, proizvajali mednarodni mojstri avantgardnega filma.

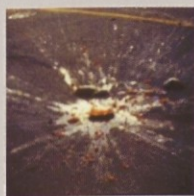


33. *O ljubavnim vještinama ili film sa 14.441 kvadrata*

(1972, Karpo Godina)

V industrijskem makedonskem mestecu dela in živi na tisoče samskih deklet. Nekaj kilometrov stran se v vojašnici Jugoslovanske ljudske

armade gnete na tisoče samskih mladeničev. »*Otrok pa nobenih*,« si reče Karpo Godina, takrat tudi sam na služanju roka, in pod pretvezo vojaškega propagandnega filma povsem v svojem slogu (monumentalne statične kompozicije na ozadju popularne glasbe, ki podobe prežema z drugotnim pomenom, ironijo in radoživostjo) posname to klasiko jugoslovanskega kratkega metra, v kateri se pred kamero kotali in znoji in seksualno energijo po nepotrebnem zapravlja nepregledna množica vojakov na manevrih, nepregledna množica deklet pa to komedijo, prek igrivih montažnih spojev, samo nemo opazuje. »*Eden najbolj farsičnih protivojnih filmov, kar jih je kadarkoli posnela kakšna vojaška enota*,« vzklika grški kustos eksperimentalnega filma Vassily Bourikas, ko so *Ljubezenske veščine* lani predvajane v Solunu.



34. *Oh Dem Watermelons* (1965, Robert Nelson)

Še ena farsa, ki namesto na jedkost (kakršna bi morda pristala predmetu njene kritike) stavi na črnohumorno ironijo; pod drobnogledom je tokrat razisem (Združenih držav Amerike),

natančneje stereotipna podoba temnopoltega človeka kot neartikuliranega fizičnega delavca, še natančneje: težaka, tovornika lubenic (spomnimo se, da je svoj pisker k natanko temu stereotipu ponosno pristavila tudi slovenska literatura). Gledamo rafalno zmontiran niz posnetkov, v katerih se lubenica kot simbol jarma, izkoriščanja, na tisoč in en način raztrešči, razpolovi, eksplodira, zgnije, mutira v nekaj drugega, dokler se ne otrese vseh presežnih vrednosti in (p)ostane samo še slastno rdeče meso, s katerim se sladkajo beli in črni, stari in mladi. Izvirno glasbo je napisal Steve Reich.



35. *Oskar Langenfeld*

(1966, Holger Meins)

Natanko tisti Holger Meins, revolucionar, bombaš, član nemške Frakcije rdeče brigade (RAF), ki je leta 1974 v zaporu umrl za posledicami gladovne stavke, je v šestdesetih

študiral filmsko režijo (njegov sošolec je bil tudi Harun Farocki) in svoje izobraževanje kronal s kratkim portretom Oskarja Langenfelda, nezaposlenega, brezdomnega proletarca, ki je avantgarden v toliko, v kolikor revolucionira tako način reprezentacije razlaščenega, marginaliziranega, utišane drugega (ki ni več oziroma samo ta drugi, temveč

predvsem oziroma izključno, natančno ta Oskar Langenfeld) kot tudi način pozicioniranja filmskega ustvarjalca v obravnavano problematiko, ki na mestu vsakršne fascinacije (in z njo povezanih dobronamernih hotenj) zahteva zgolj nujno treznega razmisleka. Visoka lekcija etike filma, ki jo pet let kasneje zapopade tudi Žilnikov *Črni film* (Crni film, 1971)



36. *Peyote Queen*

(1965, Storm De Hirsch)

Klasičen primer abstraktnega, psihedeličnega, trans filma, kakršni so cveteli zlasti v šestdesetih, vendar jih nihče ni jemal tako študiozno (beri: zadeto) kot ravno skrivnostna

Storm De Hirsch. Čeravno se je treba strinjati, da gre za odvod eksperimentalnega filma, ki je dejansko v namen izključno samemu sebi, je rezultat *Kraljice pejotla* še vedno tako intenziven, da presega kič. V maničnem kalejdoskopu, podloženem z ritmi plemenskih bobnov, migotajo fragmenti ženskega telesa (prsi, ustnice, roke, noge), sonce, luna, zvezde in razpraskana emulzija filmskega traku. Ugibamo lahko, kako bi se reč gledala po receptu avtorice, na podlagi poprej zaužitega halucinogenega kaktusa, ki je njej pomagal pri izdelavi.

37. *Phenix*

(1975, Andrej Zdravič)

Britvica, ki v Buñuelovem in Dalijevem *Andaluzijskem psu* zareže v očesno zrklo, se lahko upokoji med otroške igrače. Phenix, kronološko druga stvaritev edinega slovenskega filmarja, ki na tujem uživa neprimerno večji sloves kot doma, je ena najbolj neznosnih in obenem neznosno lepih filmskih izkušenj, ki je besede ne morejo adekvatno povzeti. Zdravič je treba verjeti, ko pravi: »*Moji filmi se porajajo iz neposredne izkušnje. Mislim, da je moja funkcija, da posredujem energijo stvari na njihovi elementarni ravni, ker smatram, da se prava razodetja skrivajo v preprostosti. To je velik izziv in cilj mojega življenja*.« Strinja se tudi Jonas Mekas: »*Smatram, da je Zdravič eden najbolj nadarjenih filmskih ustvarjalcev, ki se pojavljajo na filmski sceni. Poleg njegovega filmskega talenta, je očitno, da dela v skladu z žal zapostavljeno humanistično tradicijo*.«



38. *Plavi jahač*

(1964, Tomislav Gotovac)

Eksemplaričen izdelek zagotovo najbolj znamenitega jugoslovanskega avtorja alternativnega filma, razvpitega performerja in ikonoklasta Toma Gotovca. *Plavi jahač* je zaključek

njegove konceptualne filmske trilogije, v kateri raziskuje oziroma združuje princip strogega formalizma z vdori naključja/realnega. Film, ki je bil zamišljen zgolj kot povsem arbitrarna shema premikanja kamere (brez ozira na to, kaj se znajde pred njo), se nekega nedeljskega popoldneva umesti

v notranjosti neke zakajene beograjske kavarne, medtem ko družine doma sedijo pred televizorji in gledajo Bonanzo (na soundtracku slišimo zvoke nadaljevanke). Načelo vnaprej zarisane forme in naključja proizvede dragoceno antropološko študijo, ki tradicijo ameriškega strukturalnega filma zmeša z dosežki Jeana Roucha.



39. *Pull My Daisy*

(1959, Robert Frank)

Veliki fotograf Robert Frank (*The Americans*) v eksperimentalnem, poetičnem, dozdevno povsem improviziranem portretu duha t. i. beat generacije, posnetem po »scenariju«

Jacka Kerouaca (ki ga v filmu tudi slišimo, medtem ko se pred kamero sprehaja njegov kolega Allen Ginsberg), na najlepši možen način tega duha tudi utelesi. Kontrakulturna filmska poema, ki na glavo obrača prevladujoče vrednote konservativne Amerike petdesetih in brez katere bi ne bilo ne *Golih v sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper) ne *Las* (*Hair*, 1979, Miloš Forman).



40. *Recreation*

(1956, Robert Breer)

Robert Breer, »kinetični poet avantgardnega filma«, že pol stoletja velja za prvo ime eksperimentalnega animiranega filma. Do tega statusa se je dokopal predvsem po zaslugi vedno

(in vedno znova) inventivne rabe kar najrazličnejših tehnik animiranega filma – od oživljanja objektov prek risanja in praskanja neposredno na filmski trak do mešanja animacije z »živimi« posnetki – ki se zlivajo v rafalne, nekajminutne eksplozije barv in oblik. *Recreation* je najbrž njegov najbolj večslojen, s tehnikami, z učinki in s pomeni nabit film, ki tudi lepo ilustrira, zakaj prav Breer velja za tisti »manjkajoči člen« med zgodnjo, abstraktno (Fernand Léger, Hans Richter) in poznejšo, lirično in bolj radikalno (Stan Brakhage, Peter Kubelka) tradicijo avantgardnega filma.



41. *Rhythm*

(1957, Len Lye)

Še en mojster, pionir eksperimentalne animacije, Novozelanec, ki je navdihoval Roberta Breera, sam pa navdih iskal pri Dylanu Thomasu in med drugim verjel, da je medij filma

resnični medij poezije. Za razliko od Breera je k poetičnim učinkom težil z minimalnimi sredstvi, še najraje kar samo s praskanjem na filmski trak, kar je med drugim rodilo *Ritem*, uspešen poskus reduciranja poezije na njeno ritmično sestavino, očiščeno bremena slehernih drugih pomenov.



42. *Ruke ljubičastih daljina*

(1962, Sava Trifković)

Sava Trifković, član Akademskega kino kluba Beograd – ki je bil osnovan konec petdesetih in se je v jugoslovanske filmske anale vpisal po nasprotovanju takrat (znotraj eksperimentalnega/

amaterskega filma) dominantni tendenci »antifilma«, ki jo je promoviral zagrebški GEF, ter po zagovarjanju lastnega teoretskega konstrukta »alternativnega« filma – je v svoji ustvarjalni karieri posnel samo en film, remek delo, metafizično eksperimentalno shriljivko z zagonetnim naslovom *Ruke ljubičastih daljina*, o katerem Živojin Pavlović, Trifkovićev klubski kolega, pove: »*Kar se mene tiče, je to najboljši, težko je reči najboljši, vsekakor pa najbolj impozanten amaterski film, kar sem jih videl. Ker poseduje neko neopisljivo draž nemih švedskih filmov, neko čudno atmosfero ... do roba je prežet z nekakšno metafizično grozo.*« Ženska figura teče, beži, se skriva, spotika, dokler ne postane jasno, da ji po življenju (razblinjenju) ne streže nihče drug kot film sam.



43. *Scorpio Rising*

(1963, Kenneth Anger)

Pol ure celuloida na tanki, lastnoročno kreirani meji med filmom in okulturnim ritualom, kjer se ob zvočni spremljavi pokradenih pop klasik obdobja (Ricky Nelson, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray

Charles) pred kamero vrstijo v usnje zaviti častilci kromiranih jeklenih konjičkov, Jezusa in Satana. Kamera parade norcev ne snema, temveč s svojim pogledom dobesedno boža vsak centimeter kože, usnja in jekla. Homoerotična klasika z vonjem po bencinu, znoju in krvi, katere ogled dejansko navdaja z občutkom udeležbe v kakšnem prepovedanem demonskem zaklinjanju.



44. *Serene Velocity*

(1970, Ernie Gehr)

Ernie Gehr, pionir in profesor strukturalnega eksperimentalnega filma, v svoji hipnotični, minimalistični mojstrovini *Serene Velocity* raziskuje skrajne možnosti in meje percepcije.

Film tvorita samo dva posnetka istega praznega hodnika, ki se ritmično menjavata in v dobrih dvajsetih minutah oko preslepita, da si je isti hodnik ogledalo iz nešteti različnih zornih kotov. Gehr: »*V reprezentacijskem filmu podoba včasih afirmira svojo prisotnost kot podoba, grafična entiteta, praviloma pa služi kot nosilec fotografiranega dogodka. Tradicionalni in etablirani avantgardni film uči film, naj bo podoba, reprezentacija. Vendar je film resnična stvar in resnična stvar ni imitacija. Ne odraža življenja, temveč uteleša življenje duha. Ni nosilec idej ali portretov čustev. Film je variabilna intenzivnost svetlobe, notranje ravnovesje časa, gibanje v danem prostoru.*«



45. *Srečanje*

(1963, Vladimir Petek)

V *Srečanju*, enem najpomembnejših in najlepših del hrvaškega eksperimentalnega filma, se srečno srečata in bogato oplodita dve poglavitni obsesiji njegovega avtorja

Vladimirja Petka. Prva je Petkova strast po maličenju filmskega materiala, ki zaobjema vse znane pristope, od praskanja in slikanja neposredno na filmski trak, do rezanja traku po dolgem in počez in ponovnega sestavljanja koščkov, druga je njegova obsedenost z lepoto mladega ženskega obraza. Rezultat je sublimna mojstrovina portretnega filma, ki zatemni vse »testne posnetke« (Screen Test #1,2,3) Andyja Warhola.



46. *Star Spangled to Death*

(2004, Ken Jacobs)

Ken Jacobs si je vstop v enciklopedije eksperimentalnega filma mogoče res zaslužil že s svojimi zgodnjimi klasikami (*Little Stabs at Happiness*, 1960; *Blonde Cobra*, 1963; *Tom*,

Tom, the Piper's Son, 1969), v katerih je razgrajeval samo naravo filmskega medija in načine pogledov nanj, vendar naj za njegov magnum opus vsekakor obvelja tole monumentalno, skoraj sedemurno delo, ki je nastajalo petdeset let in ki ne povzema samo njegovega ustvarjanja in vzdušja celotne newyorške podzemne scene petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih, pač pa predstavlja tudi enega najpomembnejših ameriških (političnih) filmov zadnjega desetletja. *Star Spangled to Death*, ki ga je kritika ob premieri razglasila za »ultimativni podzemni film« in »obupno lepo manifestacijo otroškega obnašanja in političnega brezupa«, je hkrati kaotičen in skrbno strukturiran, mestoma povsem simbolen in drugje brutalno konkreten politično-filozofski esej o domala vseh ključnih vprašanjih in problemih, ki so oblikovali način življenja v drugi polovici dvajsetega stoletja in prehodu v enaindvajseto. Jacobs obdela potrošniško družbo (industriji prodaja »priročno idejo za instantne kosmiče, ki jih iz škatle streseš naravnost v toaletno školjko«), religijo (»Bog je placebo s škodljivimi stranskimi učinki.«), politiko (»Dajmo socializmu priložnost. Hočem reči, še eno priložnost.«); pri svoji obravnavi rasizma, vojn in genocidov si kot Jud dovoli izjave, ki bi vsakega drugega stale ostrih obsodb antisemitizma, ko npr. nekemu črnskemu aktivistu v usta položi besede: »Vaš holokavst je trajal štiri leta, naš traja štiristo let, kako lahko potem sploh primerjate? Vas je umrlo šest, nas šesto milijonov, kako lahko potem sploh primerjate?« Za Izrael pa ugotavlja, da to ni država, pač pa »zločin, ki so ga nad Judi in Arabci zagrešili kristjani.«



47. *The Chelsea Girls*

(1966, Andy Warhol)

Najuspešnejši izmed Warholovih filmskih eksperimentov prepleta različne nepovezane pripovedne niti s pomočjo dveh vzporednih projekcij ter z mešanjem črno-bele in barvne

tehnike. Za glasbo skrbijo The Velvet Underground, pred kamero se vrtnčijo, zadevajo, izpovedujejo, jočejo Warholovi superzvezdniki: Brigid Berlin, Mary Woronov, Eric Emerson, Nico, Ondine, Mario Montez. Fascinantna igra psihološke zapletenosti in osupljive ikonografije naj bi bila ob vsakem predvajanju za odtenek drugačna in velja za enega najbolj pomembnih neodvisnih filmov šestdesetih let.



48. *The End* (1953, Christopher Maclaine)

Christopher Maclaine, pesnik, ameriški Jean Vigo, je pred svojo prezgodnjo smrtjo posnel samo štiri filme.

The End je tik-pred-apokaliptična poema o vsakdanu majhne skupine

posameznikov na predvečer konca sveta, »velikega samomora človeštva«, vsakršne logike osvobojen kolaž premešanih podob in zvočnih utrinkov, ki gledalca povabi, da si iz okruškov sestavi svojo zgodbo. V off-u slišimo avtorja: »V tej veliki človeški perverziji je izvedel, da pomeni živeti na svetu nujno tudi sovražiti in moriti, on pa ni hotel ne sovražiti niti moriti, temveč živeti tako kot vsi ostali. Ni bilo več prostora za nedolžnega otroka, ki skuša kar najbolj potihoma in previdno stopati skozi ves hrup, ki ga proizvajajo močnejši v boju za svoje najljubše igrače.« In nato: »Tukaj je karakter. Tukaj je najčudovitejša glasba na svetu. Tukaj je nekaj slik. Kaj se dogaja?«



49. *The Heart of the World* (2000, Guy Maddin)

Kaj se zgodi, če formalne postopke progresivne sovjetske agitke, kakršne je podpisoval Vertov, očistimo politike in napolnimo z ljubezensko zgodbo? Zgodi se najhitrejša melodrama na

svetu, ki v šest eksplozivnih minut stlači zgodbo o bratih, grobarju Nikolaju in igralcu Josipu (ki kot Kristus nastopa v lokalnem pasijonu), ki ljubita isto žensko. Ana je državna znanstvenica, ki skozi teleskop in luknjo v Zemljini skorji proučuje Zemljino jedro, tako imenovano »srce sveta«. Nekega dni ugotovi, da je srce doživelo usodni srčni napad in da planetu grozi poguba. Ker se ne more odločiti, s katerim bratom bi preživela poslednjo noč, omahne v naročje zlobnega industrialca. K sreči se pravočasno zave svoje zablode, zadavi debelega kapitalista, se požene v tunel in s svojim telesom nadomesti šibko srce planeta. Iz trka med Ano in Zemljinim jedrom se rodi film, projekcije Ane preplavijo ves svet. Najlepša ljubezenska pesem filmu.



50. **Wavelength** (1967, Michael Snow)
Eden najpomembnejših in najbolj opevanih eksperimentalnih filmov vseh časov, ki obenem, presenetljivo, v številnih »regularnih« krogih velja tudi za najpomembnejši kanadski film vseh časov. Mojstrovina strukturalnega

filma, o kateri je pisala tudi mainstream kritika, legendarni Manny Farber na primer takole: *»Čistih, težkih 45 minut, ki utegnejo postati Rojstvo naroda podzemnega filma, premočrten dokument sobe, v kateri se pojavi, razvije in izgine ducat dogodkov. Ob vsej sofisticiranosti tega filma (ki je preprosto osupljiv v svojih invencijah na relaciji čas-prostor-zvok) gre vendarle tudi za svojevrsten, nenavaden, nezapleten, smrtno realističen način, kako posneti tri zidove, strop in tla ... najverjetneje najbolj rigorozno strukturiran film, kar jih je.«*



51. **Yûkoku: The Rite of Love and Death**

(1966, Yukio Mišima in Dômoto Masaki)

Preden si veliki japonski literat Yukio Mišima obredno razpara trebuh in tako stori samomor, o tem, po svoji

istoimenski kratki zgodbi, posname tudi (nemi) film in v njem odigra glavno vlogo, s čimer pojem avantgardnega filma dobi povsem nov pomen. Dolgo časa skrbno varovana (beri: zakopana) in še dandanes težko dostopna generalka za pekel; nemara najlepše (in najbolj morbidno) utelešenje načela snemanja filmov kot odraza pristne notranje nuje.