

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Vanja O B A D (Zagreb)

“DOKUMENTARNE” TENDENCIJE U HRVATSKOM I SVJETSKOM EKSPERIMENTALNOM FILMU

Primljeno 10. 12. 2013.

UDK 791.2.01(497.5+100)

Što je to dokumentarističko-eksperimentalni film? Povijesti dokumentarnog filma, poput one Erika Barnouwa (*Documentary: a History of the Non-fiction Film*, 1993) ili nešto novije Betsy A. McLane (*A New History of Documentary Film*, 2012) uglavnom ne zaobilaze prvu filmsku avangardu kao važan impuls za formiranje i razvoj dokumentarnog filma. No o dokumentarističkim tendencijama druge filmske avangarde, autorima poput Stana Brakhagea ili Jonasa Mekasa (koji svoje filmove izričito naziva *dnevničkim*), gotovo da nema riječi. Počevši s uvodnim primjerom, Brakhageovim filmom *Prozor voda pomicanje bebe* (*Window Water Baby Moving*, 1959), svojevrsnim hibridom dokumentarnog i eksperimentalnog filma, ovaj rad propituje izlagačke strategije (filmova) koje manipuliraju *podrazumijevanim tragom* (Noël Carroll), zapisanom optičkom/akustičkom situacijom, ne gubeći pritom svoju “reprezentativnu” vrijednost, i to prvenstveno analizom dviju glavnih struja eksperimentalnog filma: *poetske* (Brakhage, Pansini i dr.) i *minimalističke* struje (Gotovac, Warhol, Frampton i dr.).

Ključne riječi: dokumentarni film, eksperimentalni film, dokumentarističko-eksperimentalni film, filmska avangarda, poetski film, film fiksacije, strukturalni film, (ne)fikcionalno

17

1. UVOD

Film Stana Brakhagea *Prozor voda pomicanje bebe* (*Window Water Baby Moving*, 1959) prati trudnoću Brakhageove supruge i rođenje njihova prvog djeteta Myrrene. Film počinje kratkim, fragmentiranim kadrovima u kojima Brakhageovu suprugu Jane – analogno sitno isjeckanom naslovu filma (prozor voda pomicanje bebe) – identificiramo pomoću detalja, uglavnom u silueti, ili na marginama kadra u čijem središtu dominira prozor. Brakhage, zapravo, do kraja filma ostaje fokusiran uglavnom na detalje, bez naznaka šireg prostornog/prizornog konteksta.

Slika 1. *Prozor voda pomicanje bebe*

Stilski, film se možda i ne razlikuje od prikazivačkih filmova kakve je Brakhage snimao u svojoj ranoj fazi, prije zaokreta prema protoapstraktnim ili apstraktnim filmovima, osobito sredinom pedesetih godina. No dok, primjerice, u filmu *Put u vrt sjenki* (*The Way to Shadow Garden*, 1954), koji bi Sitney nazvao *mitopoetskim* (2002: 157–158), važnu ulogu ima upravo njegova vidljiva *igrano*-fiksijska razrada, gdje lik protagonista svojim djelovanjem ili "nedjelovanjem" nastoji komunicirati, predočiti stanja, film *Prozor voda pomicanje bebe* to čini ponajprije odnosom prema zatečenoj optičkoj situaciji – predočavanjem zbiljskog, spontanog događaja. Jasno, pitanje zatečenosti, objektivnosti/vjerodostojnosti, kao i same prirode nefikcionalnog filma danas obično vodi na sklisko teorijsko područje.

18 Iako se tek odnedavna počelo šire teorijski raspravljati i problematizirati što karakterizira igrani (odnosno fikcionalni film) naspram nefikcionalnog filma,¹ rasprave su se uglavnom zadržavale na dva pojmovno povezana roda (igranom i dokumentarnom), ne uzimajući u obzir ostale rodove i vrste (usp. Turković 2010: 11), na primjer eksperimentalni, znanstveno-obrazovni ili propagandni film. Ta je dihotomija, ustvari, puno šira od same rodovske odrednice. Brojni nefikcionalni filmovi – poput, recimo, nekih apstraktnih ili metričkih eksperimentalnih filmova – zatečeni optički trag drže sekundarnim u odnosu na formalne/materijalne elemente filma koje nastoje filmski tematizirati, ali pojedini eksperimentalni filmovi, poput Brakhageova,² odnos prema snimanom prizoru čine izrazito indikativnim, pa se o njima

¹ Za problematiziranje dihotomije fikcionalno/nefikcionalno usp. primjerice dva oprečna pristupa – Renov 2004: 23 i Carroll 2003: 196–206.

² On se često spominje i kad se govori o dokumentarnom filmu kao rodu. Primjerice, s obzirom na njegove karakteristike Bill Nichols vjerojatno bi ga smatrao performativnim dokumentarcem (Nichols 2010: 31), kako klasificira jedan drugi Brakhageov film, *Umijeće viđenja vlastitim očima* (*The Act of Seeing with One's Own Eyes*, 1971), u kojem se Brakhage koristi sličnom izlagačkom strategijom iako je tema sasvim suprotna rođenju. Ovaj put u mrtvačnici dokumentira obdukcije, postupke uklanjanja organa i balzamiranja, ali naglasak je također na njegovu subjektivnom, ekspresivnom/emotivnom upletanju u ono što snima, bez one vrste izlagačkog vođenja kakvoj je sklon dominantni dokumentaristički pristup,

i govori kao o svojevrsnim hibridima eksperimentalnog i dokumentarnog filma. Ono što razlikuje te filmove nije spomenuta kategorijska pripadnost (nefikcionalnom filmu), nego dominantna izlagačka metodološka crta kojom se takvi filmovi odnose prema podrazumijevanom tragu.³ Eksperimentalni film često obilježava njegova svjesna devijacijska razrada pojedinih filmskih rodova (*ibid.*: 10), zbog čega Turković takve filmove kategorijski i razvrstava upravo prema temeljnom području na koje se nadovezuju, dok one s dokumentarističkom orijentacijom naziva *dokumentarističko-eksperimentalnim filmom* (*ibid.*: 113).

Prozor voda pomicanje bebe često je i prikazivan kao tzv. *double-bill* zajedno s obrazovno-dokumentarnim filmom Georgea C. Stoneyja iz 1953. godine. Međutim, ako se stave jedan uz drugi, poveznice su krajnje labave, ali i ilustrativne. Prvotna je namjera filma *Sve moje bebe* (*All my Babies*, 1953) bila obrazovna, odnosno edukacija primalja,⁴ stoga je film praćen verbalnom naracijom, komentarom koji razjašnjava i nadopunjuje ono što pratimo u prizoru kako bi se utjecalo na ponašanje ciljane populacije, u ovom slučaju afroameričkih primalja.⁵ Po svojim izlagačkim obilježjima on je najbliži klasičnom rekonstrukcijskom dokumentarcu. S druge strane, Brakhageov film sasvim eksplicitno "opisuje" trudnoću i čin rođenja, ne stavljajući naglasak na ono što film *Sve moje bebe* drži primarnim (gdje *voice-over* naratora u jednu ruku i usmjerava gledatelja). Poput većine Brakhageovih filmova i ovaj je nijem, a snalaženje nije nimalo "kooperativno" u smislu Stoneyjeva filma: filmom dominiraju detalji, bez ijednog šireg plana, glavnu protagonisticu (Jane, Brakhageovu suprugu) najprije zatječemo u fragmentima, silueti, često podređenu sugestivnim grafičko-montažnim izmjenama. Film i započinje grafičkim preklapanjima prozorskog okvira i refleksije njegove sjene na ženino tijelo, a ta se grafička preklapanja u filmu kontinuirano nastavljaju. Također, u jednom trenutku kameru u ruke uzima Jane i okreće je prema Brakhageu kako bi zabilježila i njegovu reakciju. No bez obzira na takvu ciljanu izlagačku "nekooperativnost" Brakhageov film nije indiferentan

kao i bez usmjeravajuće verbalne eksplikacije. I sam Brakhage sebe prvenstveno naziva "dokumentaristom" (usp. Aufderheide 2007: 16).

³ Većina podjela eksperimentalnog filma zato i jest prvenstveno stilsko (Turković 2010: 111).

⁴ Slično je bilo i kod nas, prije nego što su se pojavili filmovi koji su se tome opirali namjernim "esencijalističkim" shvaćanjem filma, inzistiranje na slici, a manje na naratoru.

⁵ Obrazovno-znanstveni filmovi često se klasificiraju kao dokumentarni (osobito znanstveno-popularni, općeobrazovni i nastavni, ali ne i instrukcijski) (Turković 2010: 106).

prema zatečenoj/prikazivačkoj strani prizora: spomenutim manipulacijama on uporno komunicira sa snimanim materijalom, kojim ciljano podcrtava krajnje subjektivan prikaz rođenja djeteta, pa i prizorno informiranje podređuje ekspresiji.⁶ Ono po čemu se taj film razlikuje od dokumentarnog filma nije kriterij fikcionalnosti, već dominantna izlagačka (stilska) odrednica.

Potkategorija nefikcionalnog filma koju predlaže Noël Carroll može se primijeniti i na eksperimentalni film. Carroll razlikuje *filmove podrazumijevane tvrdnje* (engl. *film of presumptive assertion*, Carroll 2003: 207; usp. Turković 2012: 77) koji se javljaju s pretenzijom na istinitost onoga što prikazuju – a upravo tom tvrdnjom postaju podložni provjeri je li ona istinita ili nije – i *filmove podrazumijevanog traga* (engl. *film of presumptive trace*) koji se javljaju sa spomenutom pretpostavkom da je riječ o zapisu zatečene optičke/akustičke situacije. Brakhageov film zaista je *film podrazumijevanog traga*: između snimanog prizora i snimke postoji uzročno-posljedična veza, trag pojedinačnog životnog događaja, u ovom slučaju rođenja djeteta. No zatjecajni pristup ovdje je podređen ciljanim izlagačkim manipulacijama koje namjerno fragmentiraju zatečeni optički trag.

20

Iako ću ovdje biti nešto bliži Carrollovu shvaćanju nefikcionalnog "iskaza", koji različitim izlagačkim strategijama – bilo u zatjecajnom ili rekonstruktivnom pristupu – u komunikaciji s gledateljem cilja na određenu tipsku istinitost, namjera mi i nije toliko problematizirati prirodu dokumentarnog ili eksperimentalnog filma (ali tomu ću se ipak stalno vraćati), već: a) vidjeti koje bi to bile *izlagačke karakteristike* koje razrađuje dokumentarističko-eksperimentalni film na primjerima svjetske i osobito domaće kinematografije šezdesetih godina te kakav je njihov utjecaj/komunikacija s dokumentarnim filmskim rodnom, b) vidjeti kakva je izlagačka funkcija manipulacije zatečenom optičkom/akustičkom situacijom, odnosno, c) na

⁶ Brakhageov osobni odnos prema zapisanom, u kojem kamera postaje jedna vrsta aparata (izoštrenog oka) kojim Brakhage nastoji biti što snažnije involviran u odnosu prema subjektu, u jednoj vrsti stalne interakcije. Kad govori i piše o svojim filmovima, on donekle i manifestno opisuje pogled kamere kao oka, koje bi trebalo biti oslobođeno, neopterećeno bilo kakvim "prikazivačkim" predrasudama:

zamislite oko kojim ne upravljaju od čovjeka sazdani zakoni perspektive, oko neopterećeno predrasudama, oko koje ne reagira na ime svake pojave, već mora saznati svaki novi predmet koji u životu susretne u jednoj pustolovini percepcije. Koliko boja ima u polju trave za dojenče što puzi nespješno zelenoga? Koliko duga svjetlost može stvoriti za neobučeno oko? (Brakhage 2001: 12).

U vezi sa spomenutim filmom često se govori i o pokušaju sugeriranja perspektive djeteta, odnosno prvog susreta sa svjetlošću.

koji se način to reflektira u povijesno izdvojenim "žanrovskim" tipovima eksperimentalnog filma⁷. Budući da je riječ o povijesnom pregledu, na temelju takva pristupa organizirao sam i poglavlja, pa u drugom poglavlju nastavljam analizu poetskih (dokumentarno-eksperimentalnih ili eksperimentalno-dokumentarnih) filmova s kojima starta druga filmska avangarda u svijetu, a i u nas, u trećem je riječ o strukturalnom filmu, a u četvrtom o domaćoj varijanti strukturalnog filma – filmu fiksacije.

Posljedično, i gledatelj zauzima drugačiji stav prema eksperimentalnim filmovima *podrazumijevane tvrdnje/traga* i njihovim referencijama na svijet u kojem živimo (Nichols 2010: 11). Njegova je anticipacija značajki filma drugačija – bez obzira na to što ga film u tome može varati⁸ – nego kad je riječ o igranim svjetovima "zamišljajnih predodžbeno-prizornih svjetovnih mogućnosti" (Turković 2010: 84), kakvih je i u eksperimentalnom filmu mnogo: od brojnih nadrealističkih eksperimentalnih filmova preko filmova Jamesa Broughtona – koji se jurnjavama i fizičkom akcijom jasno referiraju na *slapstick* komedije – do filmova braće Kuchar, koji eksploatiraju obrasce holivudskog filma, te brojnih drugih.

Stoga, je li neobično što je i domaći eksperimentalni film svoju glavnu domenu nalazio upravo u dokumentarističkom pristupu?

2. DOMAĆI EKSPERIMENTALNI FILM ŠEZDESETIH I DOKUMENTARISTIČKE TENDENCIJE

U kontekstu domaće kinematografije dokumentarističko obilježje eksperimentalnog filma stalno će biti važno, počevši od klasičnih filmova Ivana Martinca, Mihovila Pansinija i osobito Tomislava Gotovca.

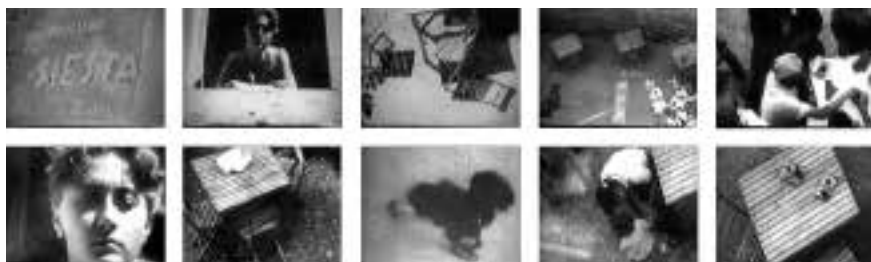
⁷ Ovdje ću se osloniti na poopćenu "žanrovsku" podjelu koju u svojoj knjizi *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema* (1994) daje James Peterson: na filmove poetske struje (*poetic strain*), minimalističke (*minimal strain*) i asemblaž (*assemblage strain*). U tekstu ću se primarno orijentirati na dvije struje: poetsku i minimalističku.

⁸ Kao npr. klasični *Ovo je Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984) ili *Projekt vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick i Eduardo Sánchez, 1999) koji nam namjerno ne daju ni vanjske ni unutarfilmske metakomunikacijske signale, pa na *Vještica iz Blaira* možemo nasjesti kao na stvaran podvig skupine studenata filma čiji su materijali pro-nadani u šumi u blizini Burkittsvillea ako prethodno nismo raskrinkali prevaru i sve provjerili na www.imdb.com. Kao, uostalom, bilo koji tekstualni iskaz izmješten iz konteksta – bez metakomunikacijskog signala ostavlja dvojbu o tipu poruke koju nastoji poslati.

Primjerice, već u svom filmu *Siesta* (1959) – snimljenom krajem pedesetih, kad se domaći eksperimentalni pokret (antifilm) tek naslućuje – Mihovil Pansini čini radikalni rez upravo u odnosu na tadašnji dominantni dokumentaristički pristup na koji se, zapravo, i dalje ponajprije gledalo kao na "informativno-instruktivnu vrstu" (Turković 2009), iako se i na polju dokumentarnog filma već može naslutiti lagan prodor modernističkih tendencija (npr. dokumentarci Rudolfa Sremca). Jasno, Pansinijev film javlja se daleko, na margini, u amaterskoj sredini kinoklubova koji modernizam uvode na mala vrata, prvenstveno zahvaljujući manjku ideološke, ali i estetske kontrole kakvu je imala profesionalna kinematografija, odnosno populistički relevantniji igrani film (Peterlić 2012: 150).

Pansini bilježi jedno drniško poslijepodne u kojem se u događajnom smislu ne događa puno – igra karata, list papira koji "pokušava" odletjeti nošen vjetrom, prazne stolice, usputni prolaznici ulaze i izlaze iz kadra – sve ono što bi dominantni dokumentarizam vjerojatno držao posve neatraktivnim aspektima prizora.

22

Slika 2. *Siesta*. Pogled na dvorište

Više je stvari znakovito: osim što čini rez u odnosu na neke svoje ranije igranofilmske radove, poetske filmove, i okreće se dokumentarističkoj posvećenosti/fiksiranju svakodnevnih, usputnih marginalija, dajući pritom prednost impresiji pred informacijom, Pansini i krajnje reducira stil. Pogled njegove kamere zadržava se isključivo na dvorištu, često konzistentno na istoj žarišnoj udaljenosti koja ne ide dalje od ruba dvorišta. Isto tako, sami kadrovi – na koje se uporno iznova vraća⁹ – traju duže nego što je potrebno za samo informiranje o prizoru. Takav *fiksacijski* postupak šezdesetih će se

⁹ Snimani iz gornjeg rakursa, iz vizure žene oslonjene na prozor (Pansinijeve supruge Vesne), odnosno subjektivnim kadrom. U kasnijim filmovima izbacit će tu vrstu "fokalizatora".

godina pretvoriti i u poseban metodski pristup (usp. Pansini 1967: 215). Bez obzira na to što u *Siesti* to obilježje nije maksimalno radikalizirano – kao što će to biti u kasnijim varijantama filma fiksacije – film je po mnogočemu revizionistički raspolažen prema prevladavajućem dokumentarnom pristupu. Ponajprije ciljanom usredotočenošću na usputne, rutinske, događajno "ne-intrigantne" vidove (Turković 2009: 4), gdje je i opis (često glavni izlagački model klasičnog poetskog dokumentarca) zapravo podređen personalnom (autorovu) odnosu prema svijetu, tj. obradi te varijante afektivnih čovjekovih stanja (Nichols 2010: 153, Turković 2012: 92), dok je u tradicionalnoj liniji klasičnog dokumentarizma podređen instruktivnoj "objektivnosti".

Iako eksperimentalni film ne mora biti, kako se to uglavnom misli, osoban, on je i tradicionalno osobno usmjeren. Naime, riječ je o tome da autori (također tradicionalno) sami snimaju film, montiraju ga ili u njemu glume (npr. Maya Deren, Kenneth Anger, James Broughton i dr.), čineći ga na taj način namjerno "nedotjeranim". Takva je tendencija bila sporadično prisutna i u klasičnom dokumentarcu, koji će u svojim suvremenim varijantama sve više nastojati sugestivno obraditi osobni doživljajni kontekst (usp. Lebow 2012: 7). Bill Nichols govori o tome kako se, primjerice, performativni dokumentarac približava domeni eksperimentalnog filma, iako njegov naglasak ne mora biti toliko na formalnim karakteristikama poput, recimo, izričitog inzistiranja na grafičkim preklapanjima u spomenutom Brakhageovu filmu. One mogu biti prisutne, ali ipak uz snažnije problematiziranje važnih društvenih tema ili etičkih problema (usp. Nichols 2010: 206), što, s druge strane, nije isključeno ni kad je u pitanju eksperimentalni film. Raznolikost filmova koji pripadaju tomu Nicholsovu modalitetu/modusu govori dovoljno: od Brakhageova filma *Umijeće viđenja vlastitim očima* pa do *Valcera s Bashrom* (*Waltz with Bashir*, 2008) ili filmova Avija Mograbija, u kojima on često izvodi svojevrstu "predstavu" za film – adresira kameru, izvodi vlastite pjesme – pa je njihova funkcija često višestruko otvorena. Međutim, pitanja koja otvara ne postavlja indirektno: izlagački ostaje u koordinatama koje ne narušavaju prizorno praćenje filma.

U svakom slučaju, spomenuti pristup Pansinijeva filma anticipira dvije glavne struje domaćeg dokumentarističko-eksperimentalnog filma: prvu, koja će biti sklonija poetskom odnosu prema zatjecajnom tragu, sličnu klasičnom poetskom dokumentarcu, i drugu, koja će biti metodski snažnije usredotočena na fiksaciju,¹⁰ minimalističku/strukturalnu dokumentaristič-

¹⁰ Identifikacijsko ime za film *fiksacije* potječe od filmskog teoretičara Dušana Stojanovića.

nost – gdje dominiraju filmovi Tomislava Gotovca, koji jesu višestruko složeni, ali u kojima se također, manje-više paralelno s tadašnjim zbivanjima na dokumentarističkoj sceni, rabe strategije bliske onima pokreta *cinéma vérité* ili američkoj varijanti direktnog filma (iako se po svojoj obradi od njih po mnogočemu i odmiču). Što se pak tiče poetske struje eksperimentalnog filma, sklonog dokumentarističkoj orijentaciji, ona će se također javiti u različitim varijantama, što možda može stvoriti vrstu klasifikacijskih problema svojom "modularnom otvorenosti" (Turković 2010: 82).

24 Primjerice, šezdesetih godina, kad će se eksperimentalni film kod nas javiti kao pokret s vlastitim imenom (antifilm), *portretni film* svoju će obradu dobiti i u podvrsti *materijalnog filma*. U filmu Vladimira Peteka *Sretanje* (1963) prevladava dvostruka tematska orijentacija: film se ponajprije oslanja na dokumentarističku tradiciju portretnog filma, tematizirajući lik djevojke – uz krajnje reduciranu izlagačku strategiju i dominaciju srednjih i krupnih planova – ali popraćen je i direktnim intervencijama na filmskoj vrpici – njezinim šaranjem i bušenjem. Ipak, ovdje to nije u funkciji namjernog devalviranja prikazivačke strane kao kod, primjerice, apstraktnih filmova: spomenute fizičke intervencije na materijalnoj osnovi filma u funkciji su izlagačkih stilizacija kojima se pospješuje snimljeni prizor, sama portretna situacija, odnos prema djevojci, njezinu zabilježenom portretu,¹¹ bez obzira na to što se i takva strategija povratno može interpretirati kao vrsta refleksije prema materijalnoj/fizičkoj osnovi filma, koja također postaje tematizirano "opipljiva". Zanimljivo da se pojavom videoumjetnosti, kod nas, nastavlja na tradiciju spomenutih filmova, iako s još snažnijom konceptualnom obradom, poput primjerice *Autoportreta* (1980) Ivana Faktora ili *Zovem se film* (1987) Zdravka Mustaća koji, bolje rečeno, ne slijede referencu na dokumentarni film, već više pozivaju na izvanfilmske konceptualističke prakse.

Filmovi Ivana Martinca neće imati tu vrstu materijalne refleksije, ali će se također koristiti *podrazumijevanim tragom*, prepoznatljivim spletom dokumentarističkih motiva i ikonografije povezanih sa Splitom i Mediteranom, a naglasak neće biti samo na atmosferskom odnosu: u svojem najpoznatijem filmu *Monolog o Splitu* (1961–1962) Martinac se snimljenim, zatečenim materijalom koristi kao jednom vrstom komentara koji daje vizualnim kombiniranjem prizora/kadrova.

Film počinje i završava kadrom njegovih koraka – snimanih subjektivnim kadrom iz gornjeg rakursa, što odmah naglašava osobnu potku – a između

¹¹ I u ovom se filmu ne prikrija sam čin snimanja, djevojka uporno komunicira s kamerom (Petekom).

se izmjenjuju pretežno statični kadrovi pet amblematskih gradskih lokacija (međusobno isprepletenih Ravelovim *Bolerom*). No oni ovdje nisu u funkciji "razglednice" Splita. Vidljivo kontrastirane prizore – živahni prizori na Bačvicama i tijela djevojaka, zatim križevi i mrtva priroda gradskoga groblja itd. – Martinac u svojem izlagačkom sklopu tretira ravnopravno i ni jedan segment ne dobiva izričitu izlagačku prednost. Jednolična isprepletenost – analogno ritmu glazbene teme varijacija – sugerira kako se na film povratno gleda kao na refleksiju/komentar o isprepletanju, supostojanju zemaljskog i onostranog, erosa i tanatosa, prolaznog i vječnog, dijaloga života i smrti (usp. Vrvilo 2007: 47). Taj se tip voljelo uspoređivati s vigovskim tipom dokumentarca – *Povodom Nice (À propos de Nice, 1930)* – ali i s drugim, "gradskim simfonijama" poput filma *Grad (The City, 1939)* Ralpa Steinera i Willarda Van Dykea, iako s drugačijim tematskim ciljem.

U svakom slučaju, jasno je da je naš eksperimentalni film bio izuzetno dokumentaristički osjetljiv, ili barem revizionistički raspoložen prema dominantnom obilježju dokumentarnog filma, a takav će, zapravo, i ostati. Mnogi od tih postupaka javljat će se i u suvremenim dokumentarističko-eksperimentalnim filmovima. Primjerice, od recentnijih filmova *Plac* (2006) Ane Hušman također se koristi strategijom (zatjecajnom) kombiniranja prepoznatljive ikonografije zagrebačkog placa (njegova ubrzanog prikaza, monologa prodavača), ali s predmetnom animacijom, što film naizgled čini rodovski neodređenim. Svi ti postupci nastoje dojmovno interpretirati zatečenu situaciju – kakva bi recimo, tradicionalno, pripadala spikerskom komentaru – no prilaze joj s različitim izlagačkim strategijama i spomenutom animacijom (Turković 2012: 75–94), čime nije izgubljena dokumentaristička vrijednost, a Turković takve filmove i naziva interpretacijskim dokumentarcima. Takva predočavanja činjeničnih pojava vezanih uz tržnicu i baratanje voćem i povrćem (*ibid.*: 91) zapravo mogu pripadati eksperimentalnom, dokumentarnom, odnosno animiranom filmskom rodu.

Iako sam ovdje naveo samo neke od domaćih varijanti eksperimentalnog filma koje se javljaju na prijelazu pedesetih u šezdesete godine, kad kod nas starta eksperimentalistički pokret pokretanjem razgovora o "novome filmu", odnosno uspostavljanjem specijaliziranog festivala eksperimentalnog filma (GEFF), takva demonstracija tranzicije prema dokumentarističkim tendencijama – odnosno komunikaciji eksperimentalnog i dokumentarnog filma – u novijim će varijantama postati još složenija. Zapravo, suvremeni eksperimentalni i dokumentarni film, kao i film općenito, sklon je izlagačkim miješanjima, bez obzira na to što u svojoj biti ostaje bliži klasičnom rekonstrukcijskom dokumentarcu.

Primjerice, klasični *dnevnički* filmovi Jonasa Mekasa na jednoj razini predstavljaju autobiografski film, pa tako Michael Chanan korijene dokumentarnih filmova "u prvome licu" vidi, među ostalim, i u Mekasovim filmovima (Chanan 2012: 24) koji se većinom drže eksperimentalnima, dok ih Renov smatra i specifičnom vrstom dokumentacije povijesnog razdoblja pedesetih i šezdesetih godina, perioda formiranja američkog filmskog eksperimentalnog pokreta, odnosno *underground filma*, kao i života poslijeratne emigracije u SAD-u, u ovom slučaju zajednice Litavaca naseljene u Brooklynu.

Jasno, Mekasovi filmovi sve su samo ne klasični dokumentarci: ne karakterizira ih ona vrsta izlagačke kooperativnosti koja je uobičajena za dominantni dokumentarac, a to je vidljivo iz Mekasove potrebe da u snimke montažno intervenira, da prizore ubrzava ili usporava te da dodaje glazbu/komentar, čime se stvara dojam rascjepkanosti, a filmovi u fragmentiranom obliku djeluju analogno samoj fragmentarnosti sjećanja. No svejedno su bliski autorefleksivnim i performativnim dokumentarcima, koji se također otklanjaju od "objektivizma" dominantnog pristupa i njegovih izlagačkih strategija.

26

Spomenuti domaći filmovi i njihova tranzicija prema dokumentarističnosti zanimljivi su i povijesno, o čemu svjedoči i kontekst svjetskog eksperimentalnog filma.

Kod nas ne postoji proizvodna prva filmska avangarda koja bi se referirala na sličan poetsko-dokumentarni pristup kakav je u svijetu postojao dvadesetih godina prošlog stoljeća. No zato druga avangarda svjedoči o sličnom evolucijsko-tematskom skoku, na koji podsjeća i povjesničar eksperimentalnog/avangardnog filma P. Adams Sitney (2012) navodeći razliku između *trance* i *lirskog filma* najprije u američkom filmu (Peterson 1994: 74). Naime, kod *trance* filmova, kakvima je započela druga filmska avangarda u SAD-u, upravo se igrani likovi rabe kao komunikatori određenih stanja, kao oni koji ih pokušavaju meditirati. Slično je bilo i kod nas: takvi su rani filmovi Mihovila Pansinija, primjerice *Brodovi ne pristaju*, pa *Suncokreti* (1961) Ivana Martinca, čija je obrada ponajprije igranofilmska (fikcionalna). Za razliku od njih *lirski filmovi* – kako ih klasificira Sitney, a tih klasifikacija često zna biti onoliko koliko je i teoretičara – više nemaju igrane protagoniste/likove koji fokaliziraju stanja što ih film nastoji prenijeti, nego to čine manipulacijom kamere i montaže, gdje se osjeća trag autora (Peterston 1994: 40), te odnoshom prema zatjecajnom tragu. Naravno, to nije nešto što bi ih automatski činilo bliskima zatjecajnom dokumentarcu ili dokumentarcu uopće, ali ta je tranzicija s igranofilmske obrade reflektirala i sklonošću eksperimental-

nog filma prema dokumentarističkom usmjerenju te otvorila smjer skloniji interakciji sa zatjecajnim tragom, kao što je to slučaj u filmu *Prozor voda pomicanje bebe*. Sitney u njima pronalazi i začetke strukturalnog filma, od kojih će se neki namjernom redukcijom vratiti i lumièereovskim *actualités* (*ibid.*: 74), odnosno na svoje ishodište – film je prvenstveno i izumljen radi zapisno-dokumentacijskih ciljeva.

3. MINIMALISTIČKA STRUJA – FIKSACIJE I STRUKTURALNI FILM (TENDENCIJE U SVJETSKOM FILMU)

Minimalistička struja eksperimentalnog filma svoju je glavnu obradu dobila u strukturalnim filmovima sklonima maksimalnoj redukciji sadržajne strane (primjerice, filmovi britanske škole strukturalno-materijalističkog filma).

No mnogi strukturalni filmovi, također, sadrže taj suodnos, igru s referencijama na trag koji se hvata kamerom, a koji povratno postaje važan za refleksiju o svijetu koji nas okružuje. Naravno, podrazumijevani trag ne mora ništa značiti: primjerice, u klasičnom eksperimentalnom filmu Ernieja Gehra *Spokojna brzina* (*Serene Velocity*, 1970) također je riječ o carrollovskom *podrazumijevanom tragu* (snimanog hodnika). Film, naravno, jest nefikcionalan, ali nikako nije dokumentaran niti se na dokumentarce oslanja: Gehr zatečenim prizorom ponajprije istražuje percepciju kretanja ritmičkom izmjenom – odnosno deformacije postignute manipulacijama objektivom, tj. mijenjanjem žarišnih duljina – ali sadržajna strana više nema one implikacije vezane uz svijet u kojem živimo (usp. Sitney 2002: 400–402).

Ipak, strukturalni film ne mora isključivati dokumentarističku tendenciju, iako suvremene *actualités* svakako nisu snimane s tek zapisno-dokumentacijskim ciljem.

S jedne strane imamo seriju filmova poput klasičnog eksperimentalno-strukturalnog filma *Duljina valova* (*Wavelength*, 1967) Michaela Snowa, u kojem također dominira jedan kontinuirani postupak – zumiranje, ali koji ujedno parodira pojedine igranofilmske postupke, koji su ovdje namjerno kontrastirani s jednoobraznim metodskim postupkom (povremeno u kadar ulaze glumci koji glume, npr. u jednom trenutku jedan od likova pada mrtav, žena ulazi u stan i zove hitnu itd., a sve je to "podcrtano" jednim kontinuiranim postupkom). S druge strane, *Zornova lema* (*Zorn's Lemma*, 1970) Hollisa Framptona poigrava se abecedom, odnosno strukturalno

uspostavljenim slijedom, izmjenom slova (i slika) koja gledatelj postupno razabire kao strukturalnu osnovu filma.¹² Frampton formalni sustav preuzima iz teorije skupova, no bez obzira na svoju matematičku, metodsko-strukturalnu složenost, njegova referencija na vanjski svijet dobiva zanimljivu "konstruiranu reprezentaciju" (usp. Plantinga 1997: 37), algoritamsku, specifičnu varijantu eksperimentalne serije gradskih simfonija, inaugurirane klasičnim Ruttmanovim filmom.

Kao prvo, ta slova pripadaju uličnim znakovima New Yorka, koji je, slično prostornoj fragmentaciji u filmu *Prozor voda pomicanje bebe*, "sveden" na jednu svoju izoliranu sastavnicu (slova uličnih znakova), ali koja predstavlja njegovu izuzetno važnu, opažajnu svakodnevicu. Tim je segmentom naša pozornost ciljano, (reklamno) privučena, a na taj način, filmski izolirana, povezana u matematičko-strukturalnu organizaciju filma, svojom dinamikom daje segmentiranu "reprezentaciju" New Yorka (nešto poput varijante dinamike Mondrianove apstraktne slike *Broadway Boogie-Woogie*). Iako se *Zornova lema* sigurno neće naći u "službenim" povijestima dokumentarnog filma – niti je ona uopće dokumentarni film – važna je činjenica da takav nefikcionalni film nema namjeru devalvirati prizornu/sadržajnu stranu, referencu na "stvarni svijet", kako se to često misli kad je u pitanju eksperimentalni film, nego predstavlja jednu vrstu derivacije serije dokumentarnih/gradskih filmova.

28

Njegova strukturalna razrada samo daje specifičan algoritamski preobražaj grada, ali i dokumentaciju vremena. Gradska komponenta nije slučajna, iako je film višeznačan i može se promatrati na više razina, među ostalim i svojim referencama na učenje abecede. Autoru je očito bilo važno i preuzimanje jednoga gradskog "segmenta", bez obzira na to što se ta sadržajna strana mogla držati sekundarnom u odnosu na formalno-strukturalne elemente izlaganja. Već spomenuta britanska škola strukturalnog filma nastojala je učiniti radikalno rez s bilo kakvom referencijom na "stvarni svijet", tj. sadržajnu stranu prizora, te se nastojala usredotočiti na optičku/materijalnu stranu filma, bez referencije. No unatoč tome i *Zornova lema* može se promatrati kao vrsta konceptualne/formalne obrade dokumentarističkog traga koja se sa svojom strategijom nadovezuje na klasične eksperimentalno-dokumentarne filmove, poput filma *Mambatta* (1921) Charlesa Sheelera ili filmova Paula Stranda, tematizacijom grada (New Yorka) u vlastitoj strukturalnoj

¹² Film počinje tamnim zaslonom i ženskim glasom koji čita iz američkog udžbenika iz kojeg djeca uče abecedu, a ostatak je filma uglavnom nijem.

kombinatorici. Naravno, ni strukturalni film nije slijedio isključivo jednu varijantu obrade.

Na Warholove filmove, koji se često uzimaju kao preteča ove minimalističke struje eksperimentalnog filma bez obzira na to što se od njih i znatno razlikuju, može se gledati kao na "rođake" *cinéma vérité* ili "superionijeg *branda*" realističkog filma (Peterson 1994: 137). Primjerice, Warholova serija portreta, kasnije nazvana *Pokusna snimanja* (*Screen Tests*, 1964–1966), specifična je "dokumentacija" jednog umjetničkog razdoblja New Yorka (pa i etnografska vrijednost, usp. npr. Russell 1999: 170), gdje su protagonisti – oni koji bi se zatekli ili prošli kroz njegovu *Tvornicu*, od poznatih, primjerice Dalíja ili Hoppera, do onih koji su se tu našli sasvim slučajno¹³ – snimani isključivo u krupnom planu, kontinuiranim/statičnim kadrom. Takav je i jedan iz serije filmova *Mario Banana, No. 1* (1964), u kojem Warhol snima *drag* performeru Mariju Monteza – ime je posudio od zvijezde B-filmova Marije Montez – kako izvodi felaciju s bananom. Upravo spomenuti konceptualni postupak dokumentiranja šarolike njujorške umjetničke scene ovdje daje zanimljivu višeznačnost.



Slika 3. *Mario Banana (No. 1)*

Montez, istina, pred kamerom glumi, ali njegov je identitet i mimo kamere – *drag-queen*. Warhol ga namjerno smješta u "važan" krupni plan – s jasnom posvetom Hollywoodu – a Montez tu činjenicu dobro iskorištava za igru, naime ni u jednom trenutku ne prikriva činjenicu da je sniman, ulazi u interakciju i to mu daje na važnosti.¹⁴ Jednoobrazni postupak – statična

¹³ Snimke su bile, primjerice, prikazivane na koncertima Velvet Undergrounda, često usporeno (ne onako kako su snimane).

¹⁴ M. Montez (René Rivera Ponce) jedna je od poznatijih zvijezda *underground* filma, kojima Warhol ovdje "daje posvetu" (kao što i drugim, slučajnim prolaznicima u *Tvornici* daje mogućnost slave snimajući ih svojom statičnom kamerom). Montez je glumio i u nekim drugim Warholovim filmovima te u klasičnom *underground* filmu *Plamteća stvorenja* (*Flaming Creatures*, 1963) Jacka Smitha. Zapravo, u filmu je riječ o igri sličnoj onoj u dokumentarnom

kamera/kontinuirani krupni plan – zapravo samo pojačava dojam prisutnosti kamere koja snima, odnosno Warholove namjere da u kontinuiranoj snimci akterima jednostavno "dopusti da budu što jesu".

Ta minimalistička varijanta i kod nas je ostavila traga, zanimljivu interakciju minimalističkih postupaka s dokumentarnošću.

4. DOMAĆA VARIJANTA – FILM FIKSACIJE¹⁵

Strukturalni/minimalistički filmovi javljaju se u različitim varijantama, a jedna je od njih posebno usmjerena na produbljivanje pozornosti prema snimanim prizorima (film fiksacije).

30

Ta je tradicija kod nas bila osobito snažna, pa se tako Boris Poljak u svom filmu *Autofokus* (2013), prikazanom na posljednjem Internacionalnom festivalu eksperimentalnog filma i videa (25 FPS), koristi sličnom strategijom: metodom skrivene kamere sa sigurne "voajerske" udaljenosti, ali s koje čujemo što ljudi govore, promatra turiste koji se smjenjuju na brežuljku gdje se nalazi crkva sv. Nikole. Iako je i ovdje granica između eksperimentalnog i dokumentarnog filma prilično labava, također je korišten metodski postupak fiksacije: kadrovi su snimani s fiksne pozicije, prikazuju uvijek identičnu stranu crkve, ali iz različitih planova. No i ovdje su formalni i sadržajni elementi u interakciji. *Autofokus* je ponajprije studija o turizmu, kako navodi Radić, "kao svojevrsnom kabaretu, u kojem se na pozornici ispred crkvice neprestano izmjenjuju lica u aktima vibrantno svakodnevnoga – banalnoga, intimnoga, komičnoga, bizarnoga, erotičnoga" (Radić 2013), u kojem je jednoobrazni postupak – automatska funkcija fotoaparata – u korelaciji s automatiziranim konzumiranjem kulturnih sadržaja. Takav pristup nije nepoznat domaćem eksperimentalnom filmu i zapravo se jasno nastavlja, i nadograđuje, na tradiciju filmova fiksacije (minimalistički metodski pristup u snimateljskim, odnosno montažnim postupcima, kao i u "minimalističkom" predmetu promatranja).

filmu *Pariz gori* (*Paris is Burning*, 1990), iako se radi o drugačijem tipu dokumentarističnosti. Naime, Warhol, pa i Jack Smith, radili su na namjernoj "mitologizaciji" *undergrounda*, parodirajući Hollywood, ali i zaljubljenički se odnoseći prema njemu, i taj odnos ljubavi i mržnje bio je od početka iznimno naglašen.

¹⁵ Film fiksacije redukcijnska je, minimalistička struja, zapravo domaća rana varijanta kasnije svjetske struje strukturalističkog filma. Prednost daje dugotrajnom statičnom snimanju pretežito statičnih prizora ili upornoj primjeni samo jednog vizualnog postupka.

Zadržat ću se ovdje na dvama klasičnim primjerima domaćeg eksperimentalnog filma kod kojih je dokumentarističnost u važnom suodnosu s minimalizmom izlagačkih postupaka: na Pansinijevu *Zabodu* i trilogiji Tomislava Gotovca, odnosno *remakeu* iz 2006. godine.

Pansinijev film *Zabod* (1963) prikazuje jedan radni dan starca koji se brine o čistoći javnoga zahoda, zapravo kamera autora distancirano promatra (uhodi) jedan radni dan.

Fiksacija – koja je već programatsko obilježje domaćeg eksperimentalnog filma (antifilma) – ovdje je također uhodilačka. Starac je promatran s distance: kadrovi su snimani s prozora/terase, a zahod se motri gornjim rakursom, iako smo time promatrački donekle ograničeni. Ne postoje prijelazi koji bi nas uvukli bliže, među zbivanja koja se odvijaju na vratima zahoda, gdje se povremeno zastaje, ponešto komentira. Naravno, takav jednoobrazni postupak (Turković 2009: 4) namjeren je i koliko god naizgled djelovao kao ograničenje, upravo se njime dobiva naglašeno iznijansirana meditacija ponavljanja, koju bi bilo kakvi naglašeniji izlagački postupci samo pokvarili.



Slika 4. *Zabod*. Slijed kadrova – starčeva trasa od zahoda prema moru

Ipak, shema ponavljanja ovdje nije strukturalno beskrajna, već je Pansini skraćuje elipsama. Konkretno, tijekom filma pratimo tri starčeva odlaska po vodu. Pri prvom odlasku pratimo slijed šest kadrova, a u sedmom kadru starac ponovno otključava vrata zahoda (između se u jednom trenutku nađe kadar sunca, ili možda običan blank?). Svaki sljedeći odlazak po vodu skraćen je elipsom – prvi je riješen tako što nas Pansini odmah “baca” na obalu, bez

trase kojom starac mora proći. Iako bi se u kontekstu *strukturalnog filma* takav postupak mogao držati nedosljednim, Pansini ostaje konzistentan upravo u njihovu skraćivanju, pa tako starčev posljednji odlazak po vodu stiže bez najave, odnosno pripremnog kadra u kojem on noseći kantu napušta zahod, no to ne kvari dojam automatizma i ponavljanja. Druga dosljednost vidljiva je u popratnoj glazbi, koja preuzima mjesto tradicionalnog, instruktivnog naratora dokumentarnog filma: *Gloomy Sunday* počinje kad starac napušta zahod i prekida se njegovim povratkom. No u trenutku njegova posljednjeg odlaska čuje se glazba *For all we know* i pojavljuje se natpis *kraj*, ali film još ne završava – poslije natpisa nastavlja se, samo što starčevo mjesto zauzima žena oko koje se igraju djeca i iznova čujemo *Gloomy Sunday*.

32

Takvim jednoobraznim metodskim pristupom – namjerno dosljednom redukcijom – ne stvara se promatračka frustracija zbog koje bismo htjeli skočiti u bliži plan – gdje "posjetioci" često zastaju i brbljaju¹⁶ – nego se upravo snažnije *podcrtava* primarna zaokupljenost i pomirenost s prolaznošću, jednoličnim ritualom, automatizmom ponavljanja. Zapravo, čini se kako nije samo riječ o ciklusu koji prolazi starac kojeg pratimo, već o životnom ciklusu, koji traje sve dok ga ne napustimo, a naše mjesto na ovome svijetu ne zauzme netko drugi.¹⁷ Zato i poslije natpisa *kraj* film ne završava. Starčevo mjesto preuzima žena, koju isto tako pratimo s prozora, uz identičnu izvanprizornu glazbu (*Gloomy Sunday*).

U ovom filmu također dolazi do jedne vrste obrata: Pansini, koji je bio maksimalno vidljiv u svojim prvim osobnim filmovima,¹⁸ reducira i sebe kao autora, a rasprava o tome koliko je film eksperimentalan ili dokumentaran ovaj put, manje-više, ovisi o kontekstu nastajanja, odnosno njegova pripadanja *antifilmskom* eksperimentalnom pokretu, kojeg je Pansini bio jedan od glavnih inicijatora (usp. Pansini 1967). To zaista jesu neki od postupaka često rabljenih u eksperimentalnom filmu, no sve su te izlagačke nijanse u funkciji meditacije prizora, pa se povratno na njega i gleda kao na jednu vrstu dokumentarno-eksperimentalnog filma kako ga definira Turković.

¹⁶ Narativni film tu bi nas "uvukao" bližim planom, naravno, ako bi se to pokazalo informativno važnim, ali ovdje smo i dalje uporno u poziciji distanciranog promatrača.

¹⁷ Takvo fiksirano meditiranje (skrivenom kamerom) nad jednim prizorom izuzetno je čest postupak u eksperimentalnom filmu. Bilo što može postati promatrački interesantno, u bilo čemu može se otkriti doživljajno interesantna nijansa, ali i to ovisi o osjetljivosti autora. No dugotrajnošću snimanja određenog postupka može nas se i namjerno isprovocirati.

¹⁸ Što ne znači da i ovdje nije bio "vidljiv" upravo namjernim skokom na filmove fiksacije koji su se počeli snimati u velikoj mjeri.

Nešto je drugačiji slučaj s filmovima Tomislava Gotovca, često višeznačnima, u kojima se miješaju osobna/autobiografska pozadina i citatno filmska/glazbena ili politička pozadina, sklopljene/upakirane u specifičnom reduciranom filmskom obliku, jednoj vrsti filmske "predmetnosti" – kao u Duchampovoj minijaturnoj *Boîte-en-valis* (kutija u kovčegu).¹⁹ Iako bi se naizgled pomalo "nategnuto" Gotovčeve filmove moglo nazivati dokumentarnima, oni upravo u sklopu klasičnog, ali i suvremenog dokumentarizma, s njima zanimljivo komuniciraju, osobito u odnosu na neke strategije pokreta *cinéma vérité* ili američke varijante direktnog filma – iako bez direktnog pozivanja/saznanja o njima, kao što sam već spomenuo – pa nije neobično što je Gotovac svoje filmove prvenstveno držao dokumentarnima. To je zanimljivo vidjeti na njegovoj planski/konceptualno postavljenoj trilogiji (iz 1964. godine) koju čine tri filma: *Pravac* (*Stevens-Duke*), u kojem pratimo kontinuiranu vožnju prema naprijed snimljenu iz beogradskog tramvaja te tračnice koje su centrirane nasred kadra, *Plavi jahač* (*Godard-Art*), u kojem kamerom ulazi u beogradsku kavanu (tj. nekoliko kavana) i šara po prostoru, nasumice birajući središte pozornosti, dok je treći film, *Kružnica* (*Futkevič-Count*), spiralna panorama od poda prema nebu, snimana na vrhu nebodera.

Gotovac je toj metodi dao jasan grafički prikaz: u trima kvadratićima jasno opisuje tri konceptualno postavljena postupka filmske trilogije.



Slika 5. Gotovčev grafički prikaz filmske trilogije
(*Pravac*, *Plavi jahač*, *Kružnica*)

¹⁹ Svoju opsesiju povezivanjem i citatnošću veselo demonstrira i u tekstu napisanom za izložbu *Point Blank* u New Yorku 1993. godine: "It all started with on the *Rio Grande* where *I Was a Male War Bride* and saw *Tragic Hunt* on the *Battle Ground* and heard *The Glenn Miller Story*." Ili: "*Rashomon* started when *Strangers on a Train* met on *Sunset Boulevard* and *A Man Escaped* toward *A Place in the Sun*" (Gotovac 1993; 2003).

Iako je riječ o zatjecajnom zapisu, manipulacija postupkom otvara različite nijanse značenja, ali i interpretacija.²⁰

Primjerice, s kognitivnoga gledišta *Pravac* bi se mogao gledati i kao film koji uspješno tematizira prizornu pažnju – gotovo na način nekih apstraktnih filmova – ali ovdje je to postignuto namjernom "metodološkom" strukturiranošću. Naime, tako postavljen okvir – takvo selektivno, fiksirano izdvajanje jednog prizora – (usp. Turković 2012: 279), upravo pokreće našu prirodnu osjetljivost na registraciju pokreta, koji, zapravo, najsnažnije aktivira našu pozornost i u temelju je filma: ovdje se to selektivno samo pojačava, pa se i nalazimo u situaciji vlastitog "kadriranja", lutanja po kadru – Gotovac tom metodom namjerno dopušta da se "stvarnost" ispuni nepredvidivim slučajnostima – uočavajući i usmjeravajući pažnju na pješake koji jure preko tračnica i na sve ostale, slučajne mijene/zbivanja.

Na *Kružnicu* se može gledati i kao na tematiziranje anticipacije, ali obrnutog slijeda od onoga što se često nalazi u temelju filma, a to je diskontinuitetna promjena motrišta kojom se opisuje prostor (u klasičnom filmu "nevidljiva") koji se ovdje popunjava kružnicom.

34

U drugom filmu iz serije *Plavi jahač* Gotovac i snimatelj (Petar Blagojević) slobodno šaraju kamerom po prostoru beogradske kavane te tim postupkom i "konceptualno" otvaraju *performativnu situaciju* u kojoj "utjecaj" kamere vidljivo utječe i na ponašanje ljudi u kavani. Prisutnost kamere ne skriva se ni u jednom trenutku: Gotovac snima ljude i njihove reakcije na situaciju u koju ih je nehotice doveo.²¹ Interakcija nedvojbeno mijenja situaciju: nekima je neugodno pred pogledom kamere (pa se skrivaju rukama), drugi s njom direktno komuniciraju (očito poznanici), neki su vidljivo iritirani njome, a jedan stariji gospodin i "glumi". No takva *performativna situacija* nije identična bilo kojoj sličnoj (primjerice obiteljskom zapisu, gdje se isto postavlja prema prisutnosti kamere) jer metoda/konceptualna po-

²⁰ Obično se voli govoriti o referenci na filmske postupke poput vožnje, kruženja itd., iako Gotovcu to nije bilo primarno važno – često je sam izbor nekog prizora imao neko osobno značenje i referencu ne toliko na neki neodređeni filmski postupak koliko na njegovu posvetu nekim konkretnim filmovima. Slobodan Šijan u svojoj knjizi *Kino Tom* (2012) pokušava pronaći i političku liniju koja se provlači kroz trilogiju. S druge strane, u *remakeu* Gotovčeva filma *Pravac* vidi zatjecajni dokumentarni film, Beograda onoga vremena – zamjećujući, primjerice, predizborne plakate sa Šešeljevim likom koji dominiraju stupovima.

²¹ Slobodan Šijan u knjizi *Kino Tom* navodi kako se u ono vrijeme takav čin upadanja u kavane i neovlaštenog snimanja gostiju mogao doživjeti kao provokacija i subverzija (2012: 210), ono što se danas jednostavnije čini s kamerom na mobitelu, a o toj vrsti performativnosti govori i Gotovac: "... znaš, u Plavom jahaču, pa oni su nas mogli poubijati..." (*ibid.*: 211).

stavljenost i otvara pitanja. Zanimljivo je kako se ovdje, za razliku od prvoga dijela trilogije, tematizira *prizorna pažnja*: "kadriranje" je prvenstveno stvar odluke autora/snimatelja, a ne gledatelja.



Slika 6. *Plavi Jahač*. Gospodin koji "glumi" pred kamerom

Konkretno, Gotovac preusmjerava pažnju snimatelja – što vidimo i u ogledalu kavane – na ono što drži interesno važnim: prema konobaricama i kuharima (koji u ovome filmu s kamerom – odnosno Gotovcem i snimateljem – najprirodnije komuniciraju),²² pa je takav performativni postupak prvenstveno pitanje autorove volje, u kojem za gledatelja demonstrira drugačiji oblik pažnje – usmjeravanjem na predočene prizore. Jednako tako sam zvuk kod Gotovca ne pripada ambijentu, već je jedna vrsta komentara, često i *ready-madea*, pa verbalni komentar sad zamjenjuje glazbenim (u ovom slučaju glazba iz *Bonanze*, u ono vrijeme čuvene američke vestern televizijske serije).

Povratno, bez obzira na njihovu konceptualnu organiziranost, sve Gotovčeve filmove obilježava dokumentarističnost, pa se i trilogija može promatrati kao specifičan dokumentarac o Beogradu gdje Gotovac, također, organizira i svoje iskustvo.

No bez obzira na konceptualnu/strukturalnu čistoću filmova, uvijek je bujna i njihova sadržajna strana. Gotovac uzima u obzir dokumentarističku osjetljivost često birajući upravo stvari ili prizore iz svoje životne okoline koji ga svakodnevno zaokupljaju (Nenadić i Ilić 2003: 12).

Kad se sve to sklopi u jedan ciljani konceptualni postupak, interesantno je promotriti kako se te nijanse mijenjaju iz filma u film i što pojedini postupak donosi odnosno oduzima, tim više što Gotovac stvara istodobno, pa i ranije od sličnih istraživanjima u kontekstu svjetskoga strukturalnog

²² Ostali, koji dokoličare u gradskoj kavani, pomalo su ukočeni zbog situacije u kojoj su se zatekli. Jedino oni koji u tom trenutku rade, imaju jednak odnos i prema kameri i prema gostima, kao da se "zabavljaju".

filma – možda najbliže onome Michaela Snowa ili Ernieja Gehra – iako se ni na jedan od njih ne oslanja.

Serijski Gotovčevih filmova znakovita je i zbog načina na koji se eksperimentalni film odmiče od dokumentarnoga, iako se s njim u ovim konkretnim slučajevima dotiče više nego s igranim filmom. Svi ti filmovi, naravno, jesu nefikcionalni, iako to, kao što sam rekao, nije nešto što automatski određuje filmski rod. No u povijesnom smislu može biti zanimljivo detaljnije sagledati spomenutu "trazu", od poetskih/igranih filmova, s kojima je startao Mihovil Pansini sredinom pedesetih, a koji su tek blago revidirali dominantni dokumentaristički pristup, do Gotovčeve konceptualno zamišljene obrade zatjecajnog traga. Nema dvojbe da se spomenuta obrada zaista može klasificirati kao dokumentarističko-eksperimentalni film, kako to čini i Turković u svojem *Nacrtu filmske genologije* (2010).

Takoder, ta fokusirana, minimalistička dokumentarističnost imala je svoje nastavljače i obnavljače među umjetnički i modernistički orijentiranim neprofesionalcima sedamdesetih i osamdesetih godina (primjerice u više filmova Ivana Faktora), a osobito je obilježila ranu konceptualističku videoumjetnost iz istog razdoblja, pa svjedoči i o jednoj vrsti kontinuirane tradicije

5. ZAKLJUČNO SAŽIMANJE

Sva ovdje razmotrena izlagačka miješanja svjedoče o neprekinutom odnosu dokumentarnog i eksperimentalnog filma, a suvremena eksperimentalistička scena često čini razliku između performativnog ili refleksivnog dokumentarca i eksperimentalnog filma još "fluidnijom". No suvremenim filmom dominira snažno dokumentarističko opredjeljenje čije su granice često neuhvatljive. Filmovi Su Friedrich nastavljaju se na tradiciju autobiografskih filmova, samo što rabe i miješaju više izlagačkih strategija: primjerice, *Igra skrivača* (*Hide and Seek*, 1996) polazi od osobne autoričine preokupacije, njezine artikulacije lezbijskog identiteta, ali Friedrich – bez obzira na autobiografsko polazište – svoj odnos prema filmu iskazuje i grebanjem filmske vrpce u naslovu filma, citatnim postupkom preuzetim od Stana Brakhagea, dakle kombinirajući različite izlagačke strategije i pristupajući tematskoj preokupaciji s različitih motrišta, pa njezin film postaje svojevrsan izlagački mozaik koji se kreće od igranofilmskog dijela (priča o dvanaestogodišnjoj djevojčici Lu i otkrivanje lezbijskog identiteta) i klasičnih filmskih intervjua

s pripadnicama LGBT-zajednice do *found-footage* materijala (primjerice iz filmova o seksualnom odgoju iz šezdesetih).

S druge strane, eksperimentalni film *Ponekad* (*Sometimes*, 2003) kolektiva Pleix prikazuje rušenje njujorških nebodera 11. rujna rekonstrukcijski, *animacijom*, u kojoj pratimo trenutak rasipanja staklenih prozora (zadržava se isključivo na stiliziranoj rekonstrukciji samo jednoga trenutka).

Svi ovdje spomenuti eksperimentalni filmovi jesu nefikcionalni, ali ta odredba nije nešto što ih odmah približava dokumentarnom filmu. Zapravo, i eksperimentalni film često se javlja u fikcionalnoj/igranoj varijanti, puno puta postavljenoj parodično (npr. u filmovima spomenute braće Kuchar). Stoga se na eksperimentalni film može gledati kao na svjesnu devijacijsku razradu pojedinih filmskih rodova, pa i dokumentarnog, u kojoj autori, također različitim strategijama, oblikuju svoj odnos prema svijetu kakav poznajemo, međutim to čine na način koji svojim izlagačkim karakteristikama odudara od vrste izlagačke kooperativnosti u skladu s obilježjima tradicionalnog, ali i dominantnog dokumentarnog ili igranog filma.

Zapravo, već pri prelasku s tzv. primitivnog na klasični dokumentarni film (Grierson, Flaherty) izgubila se važna indikativna razlika između igranosti i dokumentarističnosti, na primjer usvajanjem narativnih postupaka, rekonstrukcijom prizora itd. (Turković 2010: 151), što je i potaknulo razbistrivanje odnosa filma prema fikcionalnosti/nefikcionalnosti: počeli su se lučiti zatjecajni dokumentarci, s većim naglaskom na optičkom/akustičkom tragu nekog izvornog, povijesno pojedinačnog životnog događaja, situacije zatečene pred kamerom ili one koja se "predstavlja takvom" (*ibid.*: 76).

Iako se takva distinkcija – koja, dakle, ne određuje prvenstveno sam rod – i dalje problematizira, nema dvojbe da od obaju modaliteta imamo drugačija očekivanja. Rodovsko-izlagačka miješanja znaju biti problematična kad je u pitanju njihova klasifikacija, ali praktički su uvijek otvorena i poticajna, a razvrstavanje time nije dovedeno u pitanje: ono i jest u funkciji što boljeg doživljaja filma koji gledamo.

LITERATURA

- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.
- Brakhage, Stan. 2001. *Essential Brakhage*. New York: Documenttext.

- Carroll, Noël. 2003. *Engaging the Moving Image*. New Heaven/London: Yale University Press.
- Chanan, Michael. 2012. "The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film". U: *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Ur. Alisa Lebow. London/New York: Wallflower Press.
- Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
- Lebow, Alisa (ur.). 2012. "Introduction by Alisa Lebow". U: *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London/New York: Wallflower Press.
- McLane, Betsy A. 2012. *A New History of Documentary Film: Second Edition*. New York: Bloomsbury Academic.
- Nenadić, Dijana i Aleksandar Battista Ilić (ur.). 2003. *Tomislav Gotovac, monografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti.
- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pansini, Mihovil. 1967. *Knjiga GEFFa 63/1*. Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa.
- Peterlić, Ante. 2012. *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam international.
- Peterson, James. 1994. *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Plantinga, R. Carl. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.
- Radić, Stipe. 2013. "Između reda i kaosa". U: Kulturpunk. Internet. 10. studenoga 2013.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Sitney, Paul Adams. 2002. *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. New York: Oxford University Press.
- Šijan, Slobodan. 2012. *Kino Tom: Antonio g. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*. Beograd/Zagreb: Muzej savremene umetnosti i Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje. 2009. "Paralelni, alternativni i subkulturni opstanak – neprofesijski dokumentarizam u Hrvatskoj". Internet. 17. listopada 2013.
- Turković, Hrvoje. 2010. *Nacrt filmske genologije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Turković, Hrvoje. 2012. *Život izmišljotina, Ogledi o animiranom filmu*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Vrvilo, Tanja. 2007. "Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima". U: *Hrvatski filmski ljetopis* 52, 13: 44–54. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

FILMOGRAFIJA

- Autofokus*. Red. Boris Poljak. 2013.
- Autoportret*. Red. Ivan Faktora. 1980.
- Brodovi ne pristaju*. Red. Mihovil Pansini. 1955.
- Duljina valova (Wavelength)*. Red. Michael Snow. 1967.
- Grad (The City)*. Red. Ralph Steiner i Willard Van Dyke. 1939.

- Igra skrivača (Hide and Seek)*. Red. Su Friedrich. 1994.
Kružnica/Ĵutkevič-Count. Red. Tomislav Gotovac. 1964.
Manbatta. Red. Paul Strand i Charles Sheeler. 1921.
Mario Banana, No. 1. Red. Andy Warhol. 1964.
Monolog o Splitu. Red. Ivan Martinac. 1961–1962.
Ovo je Spinal Tap (This is Spinal Tap). Red. Rob Reiner. 1984.
Pariz gori (Paris is Burning). Red. Jennie Livingston. 1990.
Plac. Red. Ana Hušman. 2006.
Plamteća stvorenja (Flaming Creatures). Red. Jack Smith. 1963.
Plavi jahač/Godard-Art. Red. Tomislav Gotovac. 1964.
Pokusna snimanja (Screen Tests). Red. Andy Warhol. 1964–1966.
Povodom Nice (À propos de Nice). Red. Jean Vigo. 1930.
Pravac/Stevens-Duke. Red. Tomislav Gotovac. 1964.
Projekt vještica iz Blaira (The Blair Witch Project). Red. Daniel Myrick i Eduardo Sánchez. 1999.
Prozor voda pomicanje bebe (Window Water Baby Moving). Red. Stan Brakhage. 1959.
Put u vrt sjenki (The Way to Shadow Garden). Red. Stan Brakhage. 1954.
Serene Velocity. Red. Ernie Gehr. 1970.
Siesta. Red. Mihovil Pansini. 1959.
Sretanje. Red. Vladimir Petek. 1963.
Sve moje bebe (All my Babies). Red. George C. Stoney. 1953.
Suncokreti. Red. Ivan Martinac. 1961.
Umijeće viđenja vlastitim očima (Act of Seeing with One's Own Eyes). Red. Stan Brakhage. 1971.
Valcer s Bashirom (Waltz with Bashir). Red. Ari Folman. 2008.
Zahod. Red. Mihovil Pansini. 1963.
Zornova lema (Zorn's Lemma). Red. Hollis Frampton. 1970.
Zovem se film. Red. Zdravko Mustać. 1987.

Abstract

"DOCUMENTARY" TENDENCIES IN CROATIAN AND INTERNATIONAL EXPERIMENTAL FILM

What is an experimental documentary film? The histories of documentary film such as Erik Barnouw's seminal *Documentary: a History of the Non-fiction Film* (1993) or Betsy A. McLane's *A New History of Documentary Film* (2012) generally mention the avant-garde film movement as an important impetus for the development and formation of documentary film itself. However, little has been said about the documentary tendencies of the second film avant-garde, despite the filmmakers such as Stan Brakhage or Jonas Mekas (the latter explicitly calling his films *diaries*). From the opening example of Brakhage's film *Window Water Baby Moving* (1959), which stands as a "hybrid" between documentary and experimental film, the paper deals with the specific film procedures that manipulate the "presumptive trace" (Noël Carroll), a direct optical-acoustic recording, without the film losing its "representative" relation to the world in front of the camera. Questions are primarily raised in the context of discussing the two main tendencies of experimental cinema: the poetic (Brakhage, Pansini, etc.) and the minimalist one (Gotovac, Warhol, Frampton, etc.).

40 **Key words:** documentary film, experimental film, experimental-documentary film, poetic film, avant-garde film, fixation film, structural film, (non)fictional