

Fred Camper

## Nejunaštvo u suvremenom američkom avangardnom filmu

Dosad nitko nije osmislio prikladan naziv za pokret poznat kao američki eksperimentalni, avangardni ili, kako su ga čak u jednom trenutku nazivali, 'underground' film. Kasnih tridesetih godina prošloga stoljeća umjetnici poput Josepha Cornella i Harryja Smitha počeli su stvarati filmove koristeći se minimalnim sredstvima, obično 16-milimetarskim filmom. U četrdesetima su se neki filmaši počeli i družiti – Sydney Peterson i James Broughton čak su i surađivali – da bi do pedesetih već postojao vrlo krhak 'pokret' koji je bio obilježen ograničenim sredstvima i manufakturnim uvjetima proizvodnje (filmaši su radili sami ili uz pomoć tek nekolicine pomoćnika za razliku od komercijalnog filmskog stvaralaštva) kao i oblikom koji se na neki način podudarao s naprednim pokretima u drugim umjetnostima. Ako se i pokušavalo ispričati kakvu priču, ona je u najboljem slučaju bila neodređena i opskurna, uz sklonost naglašavanju oblikovnosti i grafičkih elemenata filma kompozicijom i montažom.

Dok se tijekom pedesetih godina pokret polako širio, cvjetalo je i američko slikarstvo kroz pokret 'apstraktnog ekspresionizma'. Često se govorilo da se u godinama nakon Drugog svjetskog rata upravo zahvaljujući apstraktnom ekspresionizmu prijestolnica svijeta umjetnosti preselila iz Pariza u New York. Te su slike često bile divovske, poput američkih prostranstava; fizički i i čuvstveni život umjetnika protezao se velikim područjima, 'osvajajući' platno na isti način na koji su Amerikanci nekada davno 'osvajali' kontinent. Apstraktni ekspresionizam, koji je uvelike utjecao i na Stana Brakhagea a koji je slijedom toga imao golem utjecaj na mnoge filmaše koji su ga pratili, karakteriziralo je upravo junaštvo.

Ipak, čak su i Brakhageovi filmovi manje 'junački' i nisu zapisi o osvajanju u onoj mjeri kako se to obično pretpostavlja. 'Dog Star Man', njegov najpoznatiji narativni rad iz ranog razdoblja, zapis je o neuspješnosti i najlakše zadaće: protagonist filma, čovjek iz šume, kojeg igra sâm Brakhage, ne uspijeva se uspeti na planinu pa čak ni posjeći stablo. Posljednjih destljeća umjetnici su se udaljili od junačkih tema; dapače, u Chicagu, gdje živim, veći broj umjetničkih iskaza nagoviješta upravo nejunačku tematiku. Na to su utjecali mnogi čimbenici, a jedan je od njih i to što se situacija u vezi s Amerikom, koja je nakon Drugog svjetskog rata bila najmoćnija svjetska nacija i nadaleko cijenjena, znatno izokrenula, napose nakon neuspjeha u Vijetnamskome ratu. Mnogi, među kojima i mnogo Amerikanaca, danas pronalaze temelje za krajnju kritičnost prema SAD-u i njegovim potezima. Drzak i samouvjeren odgovor našega vodstva na napade 11. rujna, koje je zbog toga nasrnulo na druge zemlje s udaljenih kontinenata, što nije dovelo do obećanog ishoda već umalo do njegove sušte suprotnosti, u posljednje je vrijeme potkopao pouzdanje mnogih, a sumnjičavcima dao još više razloga za skepticizam. Nadalje, uspon alternativnih medija pokretnih slika, prvo videa a potom digitalnih formata, potkopao je iskonsku važnost s kojom je prvotno prihvaćana filmska slika. Na širem planu, širenjem prisutnosti slike u našoj kulturi, od časopisa preko televizije do interneta, još dublje se podriva pretpostavka da slika nužno predstavlja istinu.

Junački stav umjetnika potkopava još jedna odrednica američkog avangardnog filma koja nas prati od njegovih začetaka. Takav je film osmišljen, često i sasvim svjesno, da gledatelju ukaže na sâm proces gledanja. Ne može se čovjek samo 'zavaliti' u nadi da će ga takav film oboriti s nogu, kao što je slučaj s filmovima za razonodu, niti očekivati da će doći iole blizu nečemu što nalikuje njegovu

razumijevanju. Bilo da je riječ o ranoj re-montaži jednog holivudskog B-filma u 'Rose Hobart' Josepha Conrada iz 1936. ili načinu na koji je Ernie Gehr, brzom montažom između raznih perspektiva istog prostora, doveo gledatelja na granicu percepcije u 'Serene Velocity' iz 1970, ti filmovi zahtijevaju da čovjek preuzme aktivnu i propitujuću ulogu u percipiranju i shvaćanju, promovirajući samoga sebe ne kao razotkrivenu istinu, nego više kao upleteni objekt.

Najbliže junaštvu ovaj će se program približiti zanosnim filmom 'Water for Maya' (Voda za Maju) Stana Brakhagea iz 2000. g., ako ni zbog čega drugoga, onda zbog transcendentno prekrasnog ugođaja složenih slojeva oblika i boja, naslikanih direktno na izvornoj filmskoj vrpici i dojma nezaustavljivog nasrtaja vode koji iz njih izvire. No, te blijede, višeslojne slike s blago kontrastnim bojama suviše su efemerne da bi govorile i o čemu drugome osim o nepostojanosti. Drugi Brakhageov film u programu, 'Ascension' (Uspinjanje) iz 2002. g., jedan od nekolicine dovršenih u trenutku kad je već znao da će vjerojatno umrijeti, čak se i još više bavi nepostojanošću, dok svijetle boje odaju dojam prolaznih prikaza.

Rad 'Pan of the Landscape' (Pan krajobraza) Christophera Becksa iz 2005. g., koji je autor načinio tijekom posljednjih dviju godina pohađanja umjetničke škole, odražava Brakhageov utjecaj, posebice na samom početku. No, vrlo skoro pojavljuju se razlike. Crna sjena nečega što pomalo nalikuje dijelu stroja polako prolazi vidnim poljem navješćujući prisutnost mehanizama filma (kao i optičkog printera, sprave za prebacivanje dovršenih 'specijalnih efekata' na filmsku vrpcu kojom se Becks koristio u izradi filma). Brzom kretanju boja suprotstavljaju se obrisi zgrada onako kako sjena umiruje naslikane šare, pa je opravdanost uporabe tehnike slikanja po filmskoj vrpici u svrhu postizanja lirične, vizionarske slobode u radovima Brakhagea i drugih autora duboko potkopana jer masivna građa svijeta pomalo počinje nalikovati zatvoru. Zbog tih fizikalnih zbiljnosti koje se potvrđuju u filmu ni umjetnik ni njegova djela ne doimaju se slobodnima pa se u filmu izmjenjuju izljevi čulnosti s potištenom i povučenom melankoličnom samosviješću.

S. Barber i Janie Geiser daju temi nejunaštva socijalnu dimenziju. 'shipfilm' Stephanie Barber iz 1998. g. obrađuje imperijalizam putem vlastita viđenja neuspješna putovanja, koristeći se tekstom i razmjerno statičnom animacijom broda od papira; skromna izvedba navješćuje da su zamišljena 'putovanja' ostvarena pomoću lako dostupnih materijala ipak poželjnija od velikih osvajanja. Za neke je umjetnike prevlast pukih sredstava izričaja kroz sve veći broj različitih oblika sama po sebi razlog da se u slike posumnja, no Janie Geiser izbjegava taj jednoobrazan, umjereno ironičan smjer mnogih sličnih skeptika i zamjenjuje ga bogatim svjetovima iz mašte. U njezinu radu iz 2000. g. 'The Fourth Watch' (Četvrti sat) u unutrašnjosti kućice za lutke na videomonitorima dodanim dvostrukom ekspozicijom prikazuju se glumci iz nijemih filmova; takvo pozivanje na prošlost daje naslutiti da kuću nastanjuju duhovi. 'Figures in the Landscape' (Figure u krajobrazu) Thomasa Comerforda također se nastavlja na stare postupke tako što je snimljen *pinhole* kamerom (kamerom s rupicom), zapravo jednom vrstom *camere obscure*. Slika prikazuje raštrkano čikaško predgrađe dok tekst govori o nekadašnjim stanovnicima – Indijancima. Nepostojana i ne potpuno oštra slika *pinhole* kamere u sjedinjenju s tekstom sugerira da su prikazani okoliš, kao i svi okoliši koje stvaramo, kao takvi prolazni.

Od kraja devedestih Brian Frye napravio je velik broj filmova koji prkose najvažnijim avangardističkim postavkama. Umjesto da proračunava svaki dio svoga filma radi postizanja što boljeg estetskog dojma, poput slikara, on teži tome da stvori film koji se doima 'nedotjeranim', koji izgleda kao amaterski obiteljski film ili isječak iz

nekog edukativnog filma. U filmu 'Lachrymae' iz 2000. g., na materijalu koji odaje izrazit dojam kućnog filma, ono što na prvi pogled nalikuje bijelim mrljama na filmskoj traci ubrzo se razotkriva kao roj krijesnica. Pokušaj 'očuvanja' svjetlosti krijesnice, poklapanjem jedne od njih dvjema šakama, završava neuspješno, što je i očekivano. Usmjerivši našu pozornost na skroman, no čudesan prizor iz stvarnoga svijeta umjesto na čudesa stvorena rukom umjetnika, taj film razotkriva svoje skromno nejunaštvo, podcrtano priznanjem da je čak i ovako osobito čudo prirode neuhvatljivo. Fryev rad 'Mirror Manhattan' (Zrcaljenje Manhattana) iz 2001. g. prikazuje pogled s broda koji kruži oko otoka Manhattana, gdje je pravilno okrenut obris grada u dvostrukoj ekspoziciji dodan preko tog istog obrisa, samo okrenutog naglavce. Frye ovdje podriva vjerodostojnost same filmske slike, podsjećajući nas da njezina smjerna orijentacija može biti dosta proizvoljna – te da i kroz kameru i projektor slika prolazi okrenuta naopako a da je leća na kraju obrće. Još je važnije to što 'dvostruka ekspozicija' dvaju pogleda ukazuje na to da su oba smjera jednako vrijedna.

Robert Breer i Jonas Mekas, uz Brakhagea, središnje su figure ovog pokreta. Premda je Brakhage umro 2003. godine, Breer i Mekas i dalje su aktivni. Breer stvara animirane filmove već 53 godine i njegov film 'What goes up...' (Tko visoko leti...) iz 2003. g. nastavak je njegova pristupa koji uključuje što je više moguće različitih stvari. Središnje mjesto u njegovoj umjetnosti zauzima niz napetosti. Umjesto da se animacija koristi kako bi se proizvele bešavne iluzije, u njegovim se filmovima razotkriva dvojna priroda kinematografije kao privida pokreta ali i slijeda nepomičnih slika. Krajnji je učinak njegova rada zanesenost: kombinirajući razne ritmične šare, apstraktne i snimljene oblike te plošnost pomiješanu s prividom dubine, Breer daje novu energiju uobičajenom pogledu. Nakon gledanja nekog od njegovih filmova, čitav svijet može se učiniti životnijim, življim, kako kroz ritmove i boje tako i kroz oblike i tekstore. No, Breerovi filmovi također sadrže tematiku neuspjeha, neuspješnih koraka i aspiracija, a naziv 'What goes up...', koji upućuje na izreku 'Što visoko leti, nisko pada', upućuje i na njegove dječjačke snove o letenju (što u ovom, kao i u mnogim njegovim drugim filmovima, oslikavaju zrakoplovi) pa i na mlohavost koja kod muškaraca slijedi nakon orgazma.

Jonas Mekas oduvijek je slavio svakodnevicu, 'ovozemaljsko', pa se tako u radu 'Williamsburg. Brooklyn' iz 2003. g. koristio materijalom koji je snimio kao raseljena osoba nakon dolaska u SAD prije pola stoljeća. Premda se doima kao film iz kućne radinosti, Mekasov komentar boji njegovu neobaveznost vizionarskim intenzitetom. 'Daumë' Bena Russella još je neobičniji, prisutnost ljudskoga u njemu toliko snažno iscrtava 'ono nešto drugo' da se doima kao da ismijava i kritizira zapadnjačko poimanje nezapadnjačkih kultura.