

Razumeti eksperimentalni film

Matic Majcen

Oznaka »eksperimentalni film« označuje tip filmskega ustvarjanja, ki je praviloma potisnjeno daleč stran od prevladujočih oblik filma. Gre za ustvarjanje, ki se v svojih produkcijskih, pripovednih, estetskih in distribucijskih metodah zavestno distancira od popularnejših oblik filma večinske produkcije. Prav zato si je eksperimentalni film skozi zgodovino ustvaril ozek in samosvoj prostor, ki je večinoma omejen na specializirane filmske festivale, kinoteke in strokovne filmske revije. A eksperimentalni filmi so po svojem duhu in namenih vse prej kot vzvišena umetnost, ki bi bila razumljiva samo ozkemu krogu filmskih gledalcev. Pravzaprav tovrstni filmi v svojih idealih zagovarjajo popolno ustvarjalno svobodo, ki bi morala biti dostopna vsem, prav s tem pristopom pa poskušajo širiti meje filma in njegovih izraznih potencialov. Preko eksperimentalnega filma se pogosto odvijajo pomembni prelomi v svetu filma, saj prav ta vrsta ustvarjanja uvaja pripovedne in estetske inovacije, ki jih nato velikokrat prevzamejo in uporabijo popularnejše oblike filma.

Čeprav se lahko tovrstni filmi splošnemu občinstvu ob prvem stiku zdijo nerazumljivi in preveč abstraktni, pa lahko z osnovnim razumevanjem tega, kaj ti filmi poskušajo doseči in povedati, dokaj zlahka vstopimo v ta na videz zaprti svet. Razumevanje eksperimentalnega filma lahko prinese mnoge koristi tako izkušenim gledalcem kot tudi mladostnikom; eksperimentalni filmi lahko namreč odprejo naš pogled na film, razširijo naše razumevanje filma s tem, ko pred našimi očmi širijo definicijo tega, kaj film sploh je. Kot bomo argumentirali, je prav uporaba eksperimentalnega filma pri pouku tista poteza, ki prinaša mnoge koristi pri izobraževanju mladih gledalcev na področju filma in umetnosti.

Definicija in kratka zgodovina eksperimentalnega filma

Katere filme označujemo z oznako »eksperimentalni film«? Povsem natančen odgovor na to vprašanje je težko podati. Sam pojem »eksperimentalni film« namreč ne označuje samo še enega izmed filmskih žanrov, temveč gre za zelo raznoliko in razvejeno področje, ki združuje celo vrsto različnih pristopov k filmskemu ustvarjanju.

Najprej se je vsekakor treba ustaviti pri samem izrazu »eksperimentalni film«. Na področju, ki ga označuje ta termin, se namreč pojavlja več oznak, ki se v medijih pogosto uporabljajo kot sopomenke, a takšna uporaba ni nujno pravilna. Izkaže se, da izrazi kot »avantgardni film«, »*underground* film« in »eksperimentalni film« označujejo vsak svoj tip filmskega ustvarjanja.

Izraz **avantgarda** se je prvič pojavil v prvi polovici 19. stoletja za opis francoskega slikarstva. Šlo je za opozicijski tip ustvarjanja, ki je predstavljal napad na tradicionalno slikarstvo in njegove vrednote. To ime se je na dolgi rok obdržalo in je postopoma prešlo tudi na ostala umetniška področja. V začetku 20. stoletja je pojem opisoval vrsto prebojnih modernističnih gibanj, ki so spreminjala podobo zahodne umetnosti: gibanja kot dadaizem, futurizem, kubizem, nadrealizem, konstruktivizem, ekspresionizem itd. Ko se je vse bolj širil vpliv filma kot novega medija in umetniške zvrsti, so nekateri umetniki iz teh gibanj začeli snemati tudi filme, s čimer so svojo umetnost iz slikarstva, kiparstva in arhitekture razširili še na veliko platno. S tem je v več državah v Evropi v 20. letih minulega stoletja tudi v filmu nastalo avantgardno gibanje, ki še danes velja za eno najbolj vplivnih in pomembnih filmskih gibanj nasploh. Ta val filmarjev in njihovih izdelkov je bil sicer zelo specifičen, saj so ga v veliki meri izvajali že uveljavljeni, visoko profilirani umetniki, ki so prakticirali »višjo« galerijsko umetnost, zaradi česar je imela filmska avantgarda izrazito intelektualen in buržoazen pridih. A če je v slikarstvu avantgarda postala glavni tok ustvarjanja, je v filmu zaradi moči in vpliva komercialne filmske industrije venomer ostala potisnjena na rob. A prav s tem je po 1. svetovni vojni postano jasno, da je na filmski sceni veliko prostora tudi za drugačne

filme, ki raziskujejo nove oblike izražanja. Prav z avantgardnim gibanjem je film ogromno pridobil, saj je tako tudi sam postal višja umetnost, in ne samo popularna zabava. Ta nova razvejenost filma, ko se je ustvarila jasna razlika med komercialnim studijskim sistemom in umetniškim filmom, je močno pripomogla k temu, da dvajseta leta 20. stoletja, torej zadnje obdobje nemega filma, vidimo kot eno najbolj vznemirljivih obdobji v celotni zgodovini filma.

Vznik avantgardnega filma je v film prinesel svojevrsten idealizem v obliki prizadevanj, da bi po moriji 1. svetovne vojne zgradili boljši svet, pri čemer bi pomembno vlogo odigrala prav umetnost, ki bi tudi preko filma ustvarila novega gledalca, ki bi pomagal ustvariti boljšo, bolj razsvetljeno družbo.

Že pred 2. svetovno vojno pa se je mnogo režiserjev in njihovih družin v begu pred antisemitizmom in pretečo vojno začelo seliti v ZDA. Pobuda tovrstnih filmskih praks se je zato kmalu začela seliti onkraj Atlantika, kjer je zrasla nova generacija vplivnih eksperimentalnih filmarjev. A tukaj je tovrstno bolj umetniško filmsko ustvarjanje dobilo drugačen pridih, kot ga je imelo v Evropi. Film tukaj ni nujno imel značaja visoke umetnosti, temveč je postal oblika domačega filma.

Eksperimentalne filme so vse pogosteje ustvarjali režiserji in režiserke, ki so snemali sami, z lastnimi, nizkimi finančnimi sredstvi, kjer ni bila toliko pomembna visoka umetnost, temveč pojem svobode ustvarjanja in raziskovanja izraznih možnosti filma. V ZDA so v tem duhu ustvarjali vplivni filmarji kot Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jonas Mekas in mnogi drugi. Posebej se je tudi razvilo gibanje, imenovano *underground* film – s tem poimenovanjem so opisovali filme ameriške *beat* generacije petdesetih let. Prakse, kakršna je *underground* film, so bolj povezane z raznimi subkulturami, ki delujejo izven večinske produkcije, kot pa da bi šlo za že uveljavljene umetnike kot v primeru francoske avantgarde.

Skratka, izraza »avantgardni film« in »underground film« v **ožjem smislu označujeta konkretni umetniški gibanji** iz zgodovine filma in ju v tem smislu ne uporabljamo za splošno opisovanje tovrstne opozicijske prakse filmskega ustvarjanja, čeravno ju mediji pogosto uporabljajo na ta način. Prav v ta namen se je uveljavil izraz »eksperimentalni film« kot nekakšen **krovni izraz** za označevanje vseh oblik filmskega ustvarjanja, ki združujejo vrednote, kot so: raziskovanje meja filmskega izražanja, opozicija ali celo prezir do popularnih oblik ustvarjanja, ustvarjalna svoboda, samostojno ustvarjanje z lastnimi sredstvi itn.

Da bi bolje ponazorili, kako se eksperimentalni film razlikuje od odmevnejših oblik filma, ga primerjajmo s popularnim filmom, tj. filmom večinske produkcije, in art filmom.

Značilnosti **komercialnih, popularnih filmov večinske produkcije:**

- financirajo jih veliki studii, najpogosteje ameriški,
- visoki proračuni – filmi pogosto stanejo več kot 50 milijonov dolarjev,
- prostor predvajanja so komercialni multipleksi,
- filmi so narejeni za gledalčev užitek in sledijo najnovejšim trendom v popularni kulturi,
- o teh filmih pišejo popularni mediji in tabloidi.

V nasprotju s komercialnimi filmi je za **art filme** značilno:

- financirajo jih manjša ali večja produkcijska podjetja z izdatno pomočjo javnih skladov (pri nas Slovenski filmski center),
- srednje visoki proračuni – produkcija filmov najpogosteje stane od 0,5 milijona do 10 milijonov evrov,
- prostor predvajanja so mestni kinematografi in art kino mreže,
- filmi dajejo več poudarka resničnim družbenim problemom, bodisi v obliki igranih dram bodisi v obliki dokumentarnih filmov,
- o teh filmih beremo v kulturnih rubrikah dnevnih časopisov in v filmskih revijah.

Od teh dveh glavnih oblik filmskega ustvarjanja pa se **eksperimentalni film** še dodatno razlikuje:

- večinoma gre za filme, ki jih financirajo režiserji sami, včasih s skromno javno podporo,
- proračuni so posledično zelo nizki in le redko dosegajo višino proračunov cenejših art filmov,
- eksperimentalne filme predvajajo na specializiranih filmskih festivalih in retrospektivah,
- v ospredju sta ideal umetniške svobode in raziskovanja ter umik od vseh komercialnih oblik ustvarjanja,
- o teh filmih pišejo specializirane filmske revije.

Eksperimentalni film se torej postavlja nasproti popularnejšim oblikam filma, med katere štejemo hollywoodski film in tudi bolj konvencionalne oblike evropskega in svetovnega art filma. S tega vidika sta za eksperimentalne filmarje še posebej problematična predvsem dva vidika: dejstvo, da so v financiranje večjih produkcij vpletene medijske korporacije, kar s sabo prinaša nemalo omejitev. S tem je okrnjena svoboda izražanja, ki je za eksperimentalne filmarje osrednja vrednota. Prav zaradi tega eksperimentalni filmi odločneje preizkušajo nove in ekstremne tehnike izražanja, s čimer se še dodatno distancirajo od bolj konvencionalnih oblik filma, kakršne sicer gledamo po televiziji in v kinu.

O pristopih in temah, ki jih obravnavajo eksperimentalni filmi, se poučimo ob treh primerih iz zgodovine filma, s čimer ponazorimo tudi sam razvoj tovrstnega filmskega izražanja v 20. stoletju.

Andaluzijski pes (1929)

Andaluzijski pes (Un chien andalou) je film, ki skoraj stoletje po izidu še vedno velja za enega najbolj vplivnih eksperimentalnih filmov vseh časov. Ta 16-minutni nemi film sta posnela dva slovita umetnika v času, ko sta šele začenjala svoji karieri: na eni strani je bil 29-letni režiser Luis Buñuel, ob njem pa 25-letni slikar Salvador Dalí. Obema je bilo blizu ustvarjanje nadrealističnega gibanja, ki je svoje enigmatične pripovedne postopke ustvarjalo s pomočjo freudovske psihoanalitične teorije, kakor se udejanja predvsem v naših sanjah kot produkt delovanja našega nezavednega. *Andaluzijski pes* je nastal leta 1929, na vrhuncu nadrealističnega gibanja, in tudi sam predstavlja izvrsten uvod v ustvarjanje tega gibanja.

Andaluzijski pes je v marsičem sijajen primer ek eksperimentalnega filma, ker udejanja eno njegovih osrednjih postavk: da tisto, kar vidimo, nima samo enega in določenega pomena (kot npr. velja za hollywoodske filme), temveč je njegova interpretacija povsem odprta. Gledalec tako do filma zavzame bistveno bolj aktiven položaj, saj mora sam ustvariti njegov pomen, s tem pa se od gledalca do gledalca razlikujejo tudi načini, kako je mogoče izkusiti in razumeti ta film.

Struktura filma je zelo nenavadna: zdi se namreč, da ima 2 različna začetka, več podpripovedi in 3 nepopolne zaključke. Logika pripovedovanja je povsem v neskladju z našim vsakdanjim dojetjem otipljivega sveta. Tako denimo protagonistka brez vidnih posledic preživi urez v oko, medtem ko je moški lik v filmu brez vsakršne razlage podvojen.

Kako močno se razlage tega filma razlikujejo, si oglejmo na primeru slovitega prizora z urezom v oko. Roka, ki jo vidimo v tem prizoru, je roka samega režiserja Luisa Buñuela, kar lahko označimo za pomembno simbolno gesto. Ta prizor bi namreč lahko interpretirali kot **metaforičen poziv režiserja gledalcem, da morajo opustiti svoj dosedanji pogled**, da bi lahko vstopili v njegov film, ki ga je treba torej gledati z nekim drugačnim, nevsakdanjim očesom.

Najočitnejša razlaga, na katero se lahko zanesemo ob gledanju tega filma, je **psihoanalitična**, ki je tudi najtesneje povezana z nadrealističnim gibanjem. S tega vidika bi pripoved filma *Andaluzijski*

pes označili za pot mladega moškega od otroštva do zrelosti z vidika njegove spolnosti. Simboli in metafore v filmu so tako utelešenja dogodkov iz njegovega življenja, ki vključujejo njegove spolne frustracije, zavrnitve, soočenja s homoseksualnostjo itn. Na tej sledi so prizor z urezom v oko interpretirali tudi kot metaforo akta spolnega odnosa, kjer rezilo predstavlja moški spolni organ, oko pa ženskega.

Nekoliko bolj **fenomenološka** interpretacija filma bi nadalje trdila, da so tovrstne razlage metafor zaman in da se je treba prepustiti lastnim čutom in toku zavesti, da bi film doživeli na čim bolj prvinski, neobremenjen način. Gledalci tako ne bi smeli biti obremenjeni s samim pomenom, temveč bi film morali doživeti kot telesno, duhovno izkušnjo in pustiti, da njihovi lastni čuti dogajanje sami doživijo na svoj način, povsem onkraj teženj po interpretiranju, kakšne uvaja psihoanalitično branje iz prejšnjega odstavka. Skratka, *Andaluzijski pes* morda sploh nima »pravilne« interpretacije.

Spet drugi bi lahko Buñuelov film razumeli kot komedijo oziroma **parodijo**. *Andaluzijski pes* namreč uporablja vrsto pripovednih prijemov in motivov, ki so jih v dvajsetih letih prikazovale komercialne drame in melodrame. Film bi lahko torej razumeli tudi kot norčevanje iz pretiranih čustev, ki jih izražata ta žanra preko zakoličene tematike odnosov med moškim in žensko. Mimogrede, glavni igralec Pierre Batcheff je bil pred *Andaluzijskim psom* znan ravno po vlogah v tovrstnih filmih, zato je tudi njegova vloga neke vrste parodija same sebe.

In ne nazadnje je mogoče *Andaluzijskega psa* gledati tudi kot **kolaž vplivov iz umetnosti tistega časa**, tako iz del Buñuela in Dalíja kot tudi citatov nadrealistične umetnosti, po kateri sta se ustvarjalca zgledovala. Film namreč vključuje nemalo že uporabljenih podob iz pesmi in slik obeh avtorjev. Naslov *Andaluzijski pes* tako denimo izhaja iz Buñuelove neizdane pesniške zbirke, opazni so tudi vplivi umetnikov, kot so René Magritte, Max Ernst in Man Ray.

Andaluzijski pes je slikovit primer eksperimentalnega filma, ker gledalcu pušča odprto, kako si ga bo razlagal in ga doživljal. V tem je tudi njegova lepota, saj ga tako doživljamo na bogatejši način, tako na ravni čustev kot na ravni intelektualnega razumevanja. Čeprav gre za film, ki traja samo 16 minut, je bilo o njem napisanih že več knjig in še danes nudi ploden teren za razprave o tem, kaj pravzaprav prikazuje in pripoveduje. Tudi zato so tovrstni filmi izredno hvaležno gradivo za ogled in naknadni pogovor v razredu.

Študija koreografije za kamero (1945)

Ameriška eksperimentalna režiserka Maya Deren (1917–1961) se je sredi 20. stoletja uveljavila kot ena najbolj prodornih in inovativnih ustvarjalk na filmski sceni v ZDA. Derenova, katere pravo ime je bilo Eleonora Derenkowska, se je rodila v Ukrajini in je skupaj z družino kot petletna deklica emigrirala v ZDA. Derenova je bila v svojem slogu prava naslednica evropskih avantgardnih gibanj iz dvajsetih let. Kratki, komaj triminutni film *Študija koreografije za kamero* (*A Study in Choreography for Camera*) iz leta 1945 je eden njenih najbolj znanih izdelkov. Derenova je bila tudi sama plesalka, zato je elemente plesa pogosto vključevala v svoje filme. V *Študiji koreografije* spremljamo plesalca Talleyja Beattyja, ko pleše in preskakuje iz prizora v prizor, kot da se njegov performans dogaja v realnem času, pa čeprav je zaradi preskokov med lokacijami jasno, da gre za spretno montažne trike. V nasprotju z absurdnostjo, enigmatičnostjo, grotesknostjo in komičnostjo *Andaluzijskega psa* je *Študija koreografije za kamero* v vsakem trenutku izredno lep film, pravo estetsko doživetje.

Vseeno pa ima ta film tudi določene ambicije v polju eksperimentalnega filma. Če smo ugotovili, da je pripoved *Andaluzijskega psa* zelo odprta, že skorajda »ugankarska«, potem imamo tu pred sabo film, ki pripovedi v običajnem smislu nima, temveč se zanaša na čutno zaznavanje. *Študija*

koreografije za kamero je predvsem razmislek o filmskem mediju samem. Kot pove že naslov, ne gre toliko za študijo plesne koreografije, temveč za študijo koreografije *za kamero* – v ospredju torej ni toliko ples protagonista, temveč filmski ples oziroma film v obliki plesa. Ta kratki film z montažnimi manipulacijami zgradi povsem nov pristop, ki se zdi skorajda pravljichen. Gre za prostor, v katerem umetnost (ples) prebije logične meje otipljivega sveta ter v svojem zanosu presega omejitve časa in prostora. *Študija koreografije za kamero* je torej film, ki prav tako krši in presega pravila filmskega pripovedovanja, pa čeprav na drugačen način kot *Andaluzijski pes*. Film Maye Deren je predvsem razmislek o filmskem mediju samem, je študija o filmskem pripovedovanju in o tem, kako je mogoče preseči običajne postopke v filmski umetnosti.

Pes, zvezda, človek (1961–1964)

Doslej obravnavana filma sta po svojih pripovednih postopkih zelo različna: če *Andaluzijski pes* gledalcem posreduje norčavo in ugankarsko pripoved, ki je odprta za interpretacijo, se *Študija koreografije za kamero* že oddaljuje od koncepta pripovedi nasploh ter bolj stavi na čustveno in estetsko izkušnjo. Različni so tudi motivi za nastanek filmov: če sta se Buñuel in Dalí s svojim želela uvrstiti v prevladujoče nadrealistično umetniško gibanje, so bili motivi Maye Deren bistveno bolj prvinski in so izhajali iz njene strasti do plesa in filma.

Tretji primer, film *Pes, zvezda, človek*, (*Dog, Star, Man*), z obeh vidikov stopi še korak naprej. Njegov režiser Stan Brakhage (1933–2003) se je s filmom začel ukvarjati vzporedno s številnimi osebnimi težavami. Brakhage je že kot mlad moški bolehal za artritismo, zato so mu zdravniki že pri 26 letih priporočali hojo s palico. Imel je tudi astmo in pogoste težave z očmi, zaradi težavnega otroštva pa se je soočal tudi s tesnobo in samomorilskimi nagnjenji. Film mu je rabil kot neke vrste terapija, izhod v sili, in prav zaradi tega iz njegovih filmov žari pridih usodnosti in nepovratnosti.

Problem, s katerim se je Brakhage pogosto ukvarjal v svojih filmih, je element predsimbolne faze pogleda – to so podobe, ki jih vidimo kot stranski produkt naše očesne zaznave, podobe, ki niso podvržene možganski obdelavi. Konkretnije ponazorjeno: če zapremo oči in nanje pritisnemo s prsti, se nam začnejo prikazovati različni vzorci in barve, ki nimajo določene konkretne funkcije pri našem vidu, z vidika umetnosti pa so Brakhageu nudili zanimiv vir navdiha. Njegov cilj je bil proizvesti filme, ki bi se običajnemu filmskemu pripovedovanju izognili do tolikšne mere, da bi njegove filme gledali kot domala nerazložljive, s čimer bi »pretentali« naše možgane, ki jih popularna kultura razvaja s podajanjem enostavno razložljivih podob in pripovedi. Brakhageovo filmsko ustvarjanje je bilo tako nekakšna analogija njegovega osebnega življenja in predstavlja beg od realnega sveta, pred vsemi njegovimi problemi, pri čemer poskuša ustvariti novo umetniško realnost.

V filmu *Pes, zvezda, človek* zato v dobršnem delu vidimo pravo eksplozijo hitro nizajočih se podob, ki segajo od bežnih fotografskih vtisov do popolnih abstrakcij. Te podobe je pogosto težko, celo nemogoče razvozlati. Še toliko bolj pa ta postopek pride do izraza, ker tematika filma *Pes, zvezda, človek* ni samo izogibanje konvencionalnim figurativnim podobam, temveč izpostavlja tudi sam *material* filma. Mnogo tistega, kar namreč vidimo v Brakhageevih filmih nasploh, ni posneto s kamero, temveč je ustvarjeno s fizično obdelavo samega filmskega traku. Tudi v filmu *Pes, zvezda, človek* tako pogosto vidimo praske, defekte in madeže – Brakhage je bil znan po tem, da je filme praskal z nohti, jih pljuval in polival z raznimi tekočinami.

Tu imamo torej ambicijo, ki sega še korak naprej od tistega, kar smo videli pri *Andaluzijskem psu* in *Študiji koreografije za kamero* – kot prvo je *Pes, zvezda, človek* film, ki se poskuša v čim večji meri izogniti pripovedi, obenem pa ne pripoveduje samo s posnetim gradivom, temveč s samim materialom (filmskim trakom), na katerega je film posnet. S tem filmsko ustvarjanje dobi novo, dodatno dimenzijo, ki je vse do danes stalnica v eksperimentalnem filmskem ustvarjanju.

Vseeno pa se lahko vprašamo naslednje – ali lahko film *Pes, zvezda, človek* kljub konfuznim podobam v naših možganih sestavimo v pripoved? Tu smo postavljeni pred podoben koncept odprtosti, kot smo ga videli pri *Andaluzijskem psu*. Namreč, odločitev in interpretacija sta predvsem v glavah gledalcev, pravilnega odgovora ni, temveč gre za svojevrstno vajo v domišljiji.

Uporniški duh Brahkageevega ustvarjanja se je v šestdesetih letih minulega stoletja zelo dobro vklapljal v revolucionarne ustvarjalne prakse, ki so spremljale družbena vrenja tistega časa v ZDA. Brakhage je gledalce poskušal naučiti, kako svet videti z novimi, svežimi očmi, pri tem pa odmisлити vcepljene navade, ki nam jih družba posreduje vse od rojstva. Čeprav je bilo njegovo ustvarjanje takrat novo in sveže, pa v filmskem smislu ni bilo zares revolucionarno, temveč gre tudi tu za podaljšek aspiracij, ki so jih imeli že evropski avantgardisti v dvajsetih letih – poučiti gledalca, da bi videl drugače, s tem pa ustvaril novo, boljšo družbo.

Predlog za delo v razredu

Kot smo videli iz teh treh primerov, eksperimentalni filmi postanejo bolj dostopni, ko jih pospremimo z osnovnimi napotki, kako jih razumeti in gledati. Pri tem je bistveno, da ne omejujemo njihove interpretacije, temveč predvsem poudarimo odprtost teh filmov – gledalci so tisti, ki ustvarijo njihov pomen, če se seveda odločijo, da ta sploh obstaja.

Eksperimentalni film s tem odlično udejanja tisto, kar je v *Vzgoji za film* opisoval Alain Bergala. Francoski avtor tu piše, da bi morali mlade s filmom v šoli soočiti tako, da bi ta zanje predstavljal svojevrsten šok. Kot zapiše, bi za učence in dijake poučevanje umetnosti v šolah moralo predstavljati srečanje z drugostjo: »Umetnosti ne moremo poučevati, temveč se moramo z njo srečevati, jo izkusiti, jo približati na različne načine, ne samo z diskurzom znanja, včasih celo brez kakršnegakoli diskurza.«¹ Po njegovem mnenju je zelo koristno, če lahko mladostnike naučimo gledati tudi tiste filme, ki jih morda sploh ne bodo razumeli. Mladi se zaradi potrošniških smernic v sodobni popkulturi težko soočajo s stvarmi, ki se jim morda upirajo in ki jih je treba premisliti, saj so vajeni izdelkov za takojšnjo uporabo in hitro pozabo. Bergala prav v šolskem pouku vidi izvrstno priložnost, da mladostnike soočamo s takšnimi oblikami umetnosti, kajti če se to ne bo zgodilo prav v šoli, se za večino ne bo zgodilo nikoli.

V razredu lahko tako učencem in dijakom pri uri umetnosti ali filma pokažemo eksperimentalni film po profesorjevem lastnem izboru. Profesor naj izbere film, ki mu je blizu in katerega ustvarjalca ter njegovo umetniško ustvarjanje dobro pozna. Predlagamo, da si učenci in dijaki film ogledajo brez prehodne obrazložitve, saj je prav takšno gledanje podlaga za plodovito razpravo o tem, kaj film prikazuje in kako ga mogoče doživeti ter si ga razlagati. Mladostnikom bodo filmi, kakršni so zgoraj obravnavani, predstavljali prav takšen šok, o kakršnem je v svoji knjigi pisal Bergala. Ker takega filma večinoma ne bodo razumeli in bo zanje predstavljal nekaj povsem novega, bo to v njih sprožilo obrambno reakcijo v obliki posmeha, izražanja dolgčasa ali celo ogorčenja nad brezkoristnostjo videnega. Profesorji tovrstnih odzivov ne bi smeli obsojati. Ameriški eksperimentalni filmar James Benning denimo trdi, da so lahko dolgčas ali pomanjkanje pozornosti prav tako povsem legitimen način doživljanja teh filmov in tvorijo gledalčevo individualno izkušnjo gledanja. V razredu poskušamo to stanje uporabiti za plodno razpravo, pri kateri vzpodbujamo izražanje različnih interpretacij tistega, kar so mladostniki videli na zaslonu ali platnu. Pri tem jih postopoma seznanjamo z ustvarjalčevo biografijo, umetniškimi gibanji, v katera posega videni film, ter s tem predstavimo tudi namen filma. Pomemben je predvsem poudarek na tem, da mladi gledalci

¹ Bergala, Alain, 2017: *Vzgoja za film: razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Membrana, str. 24.

videnega ne doživijo kot prisilo in kot zgolj še eno šolsko gradivo, ki ima samo en, trdno zakoličen pomen. Ravno nasprotno – gledanje eksperimentalnega filma mora tudi zanje predstavljati prostor absolutne svobode, ki udejanja njihovo domišljijo in kjer so legitimni vsi načini pristopanja in razlaganja videnega. Samo s takšnimi pozitivnimi, afirmativnimi načini gledanja bomo širili njihovo pojmovanje filma in umetnosti nasploh, s tem pa bomo vsaj nekaterim odprli vrata v povsem nov svet umetnosti, ki v obkrožajoči popularni kulturi pogosto ostaja skrit in večini nedostopen.

Podatki o obravnavanih filmih:

Andaluzijski pes (Un chien Andalou, 1929)

Režija: Luis Buñuel

Scenarij: Salvador Dalí in Luis Buñuel

Povezava do filma: www.youtube.com/watch?v=cB7gd_t6WMQ

Študija koreografije za kamero (A Study in Choreography for Camera, 1945)

Režija: Maya Deren

Povezava do filma: www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic

Pes, zvezda, človek (Dog, Star, Man, 1961–1964)

Režija: Stan Brakhage

Povezava do filma: www.youtube.com/watch?v=lb5Ko_sTwlc

Omenjena in priporočena literatura:

Bergala, Alain, 2017: *Vzgoja za film: razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih.*

Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Membrana.

Meden, Jurij, 2010: »Film je ... 51 eksperimentalnih filmov«. *Ekran*, l. 47, sept., str. 30–40.

O'Pray, Michael, 2003: *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions.* London, New York: Wallflower Press.

Rees, A.L., 2011: *A History of Experimental Film and Video.* London: BFI.