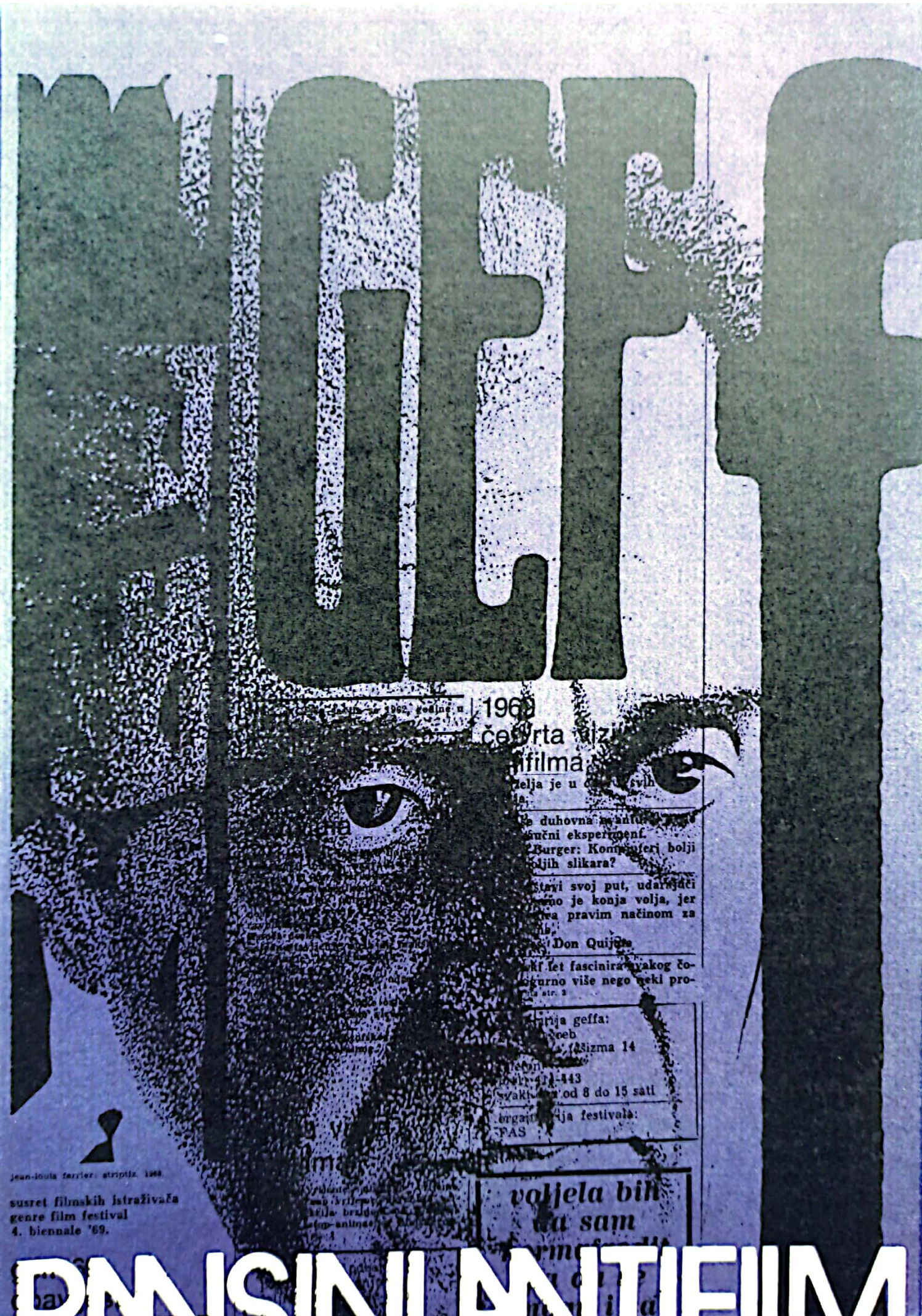




Jean-Louis Ferrier: stripiz, 1969.

susret filmskih istraživača
genre film festival
4. biennale '69.

1969

četvrta vizija

filma

voljela je u oči svih

la.

Je duhovna avantura, prvi

sučni eksperiment.

Burger: Konspireri bolji

boljih slikara?

Stari svoj put, udarjati

ono je konja volja, jer

sva pravim načinom za

Don Quijote

svaki let fascinira, svakog čo-

sigurno više nego neki pro-

la str. 3

trija geffa:

neob

Slizma 14

41-443

svakodnevno od 8 do 15 sati

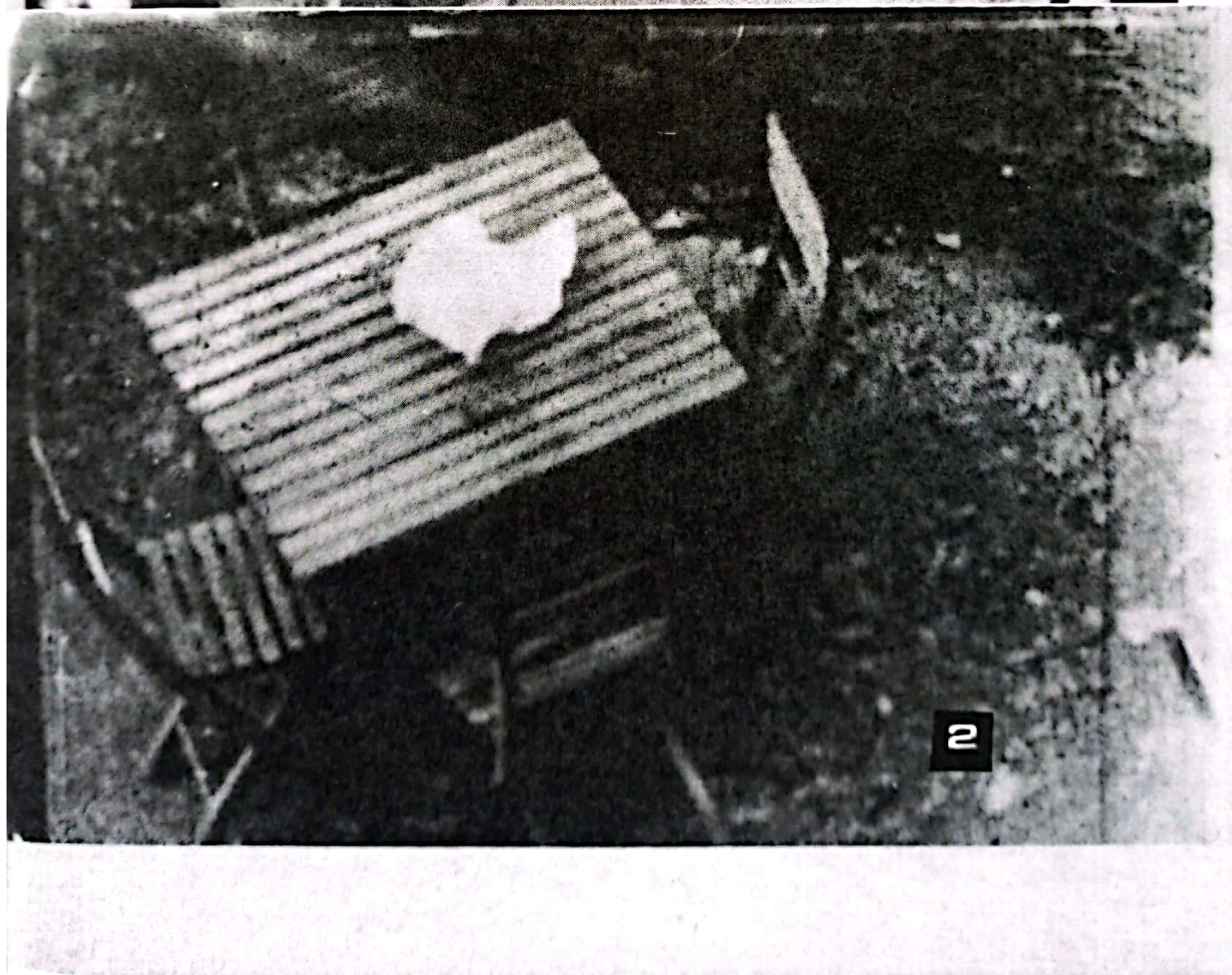
organizacija festivala:

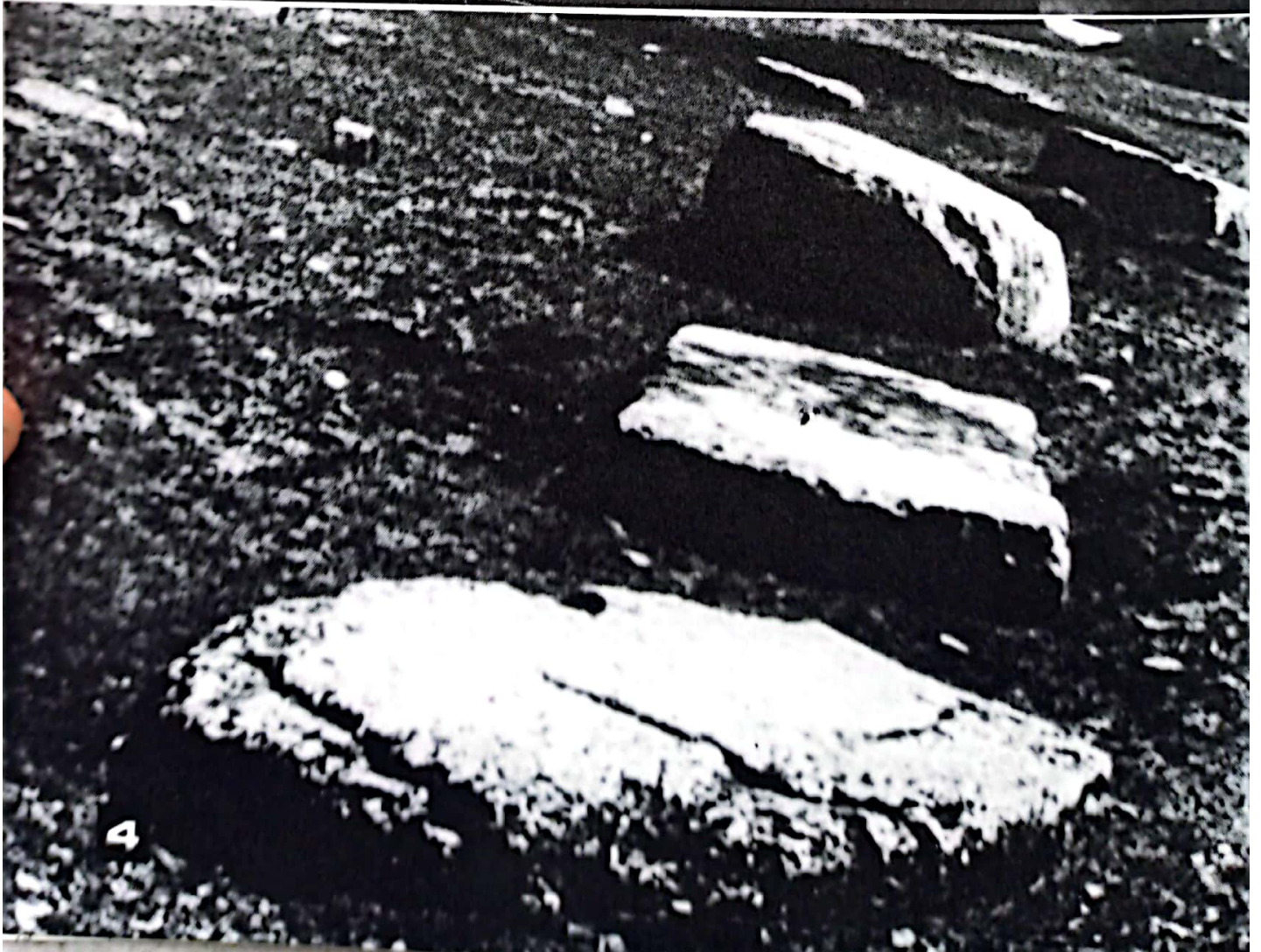
FAS

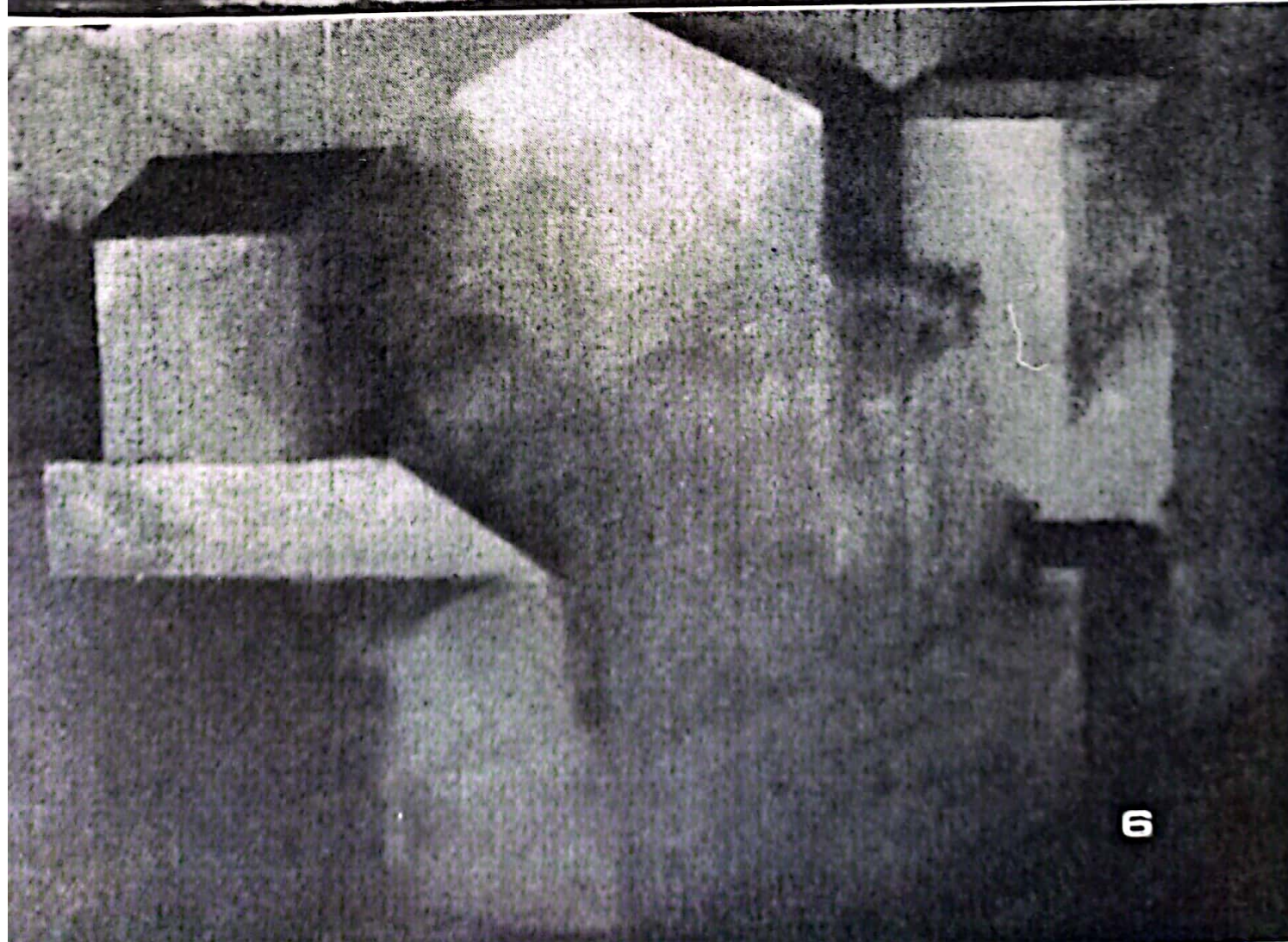
voljela bih
da sam

DMISININITEIM

PANSINI ANTIFILM











1. Zahod
2. Siesta
3. Dvorište
4. Kamen sebi diže
spomenik
5. Piove
6. Život stvari
7. Ljudi za sutra
8. Scusa signorina
9. Ljudi za sutra
10. Brodovi ne pristaju



**PRILOZI ZA ISTORIJU JUGOSLOVENSKOG
ALTERNATIVNOG FILMA**

sveska 1

priredio

Miloje Radaković

urednik

Ivko R. Šešić

redakcija

Miodrag Milošević

Bojan Jovanović

Nikola Đurić

Miloje Radaković

Jovan Đurić

za izdavača

Radivoje Mikić, direktor

naslovna strana

Dragan Erceg

grafički urednik

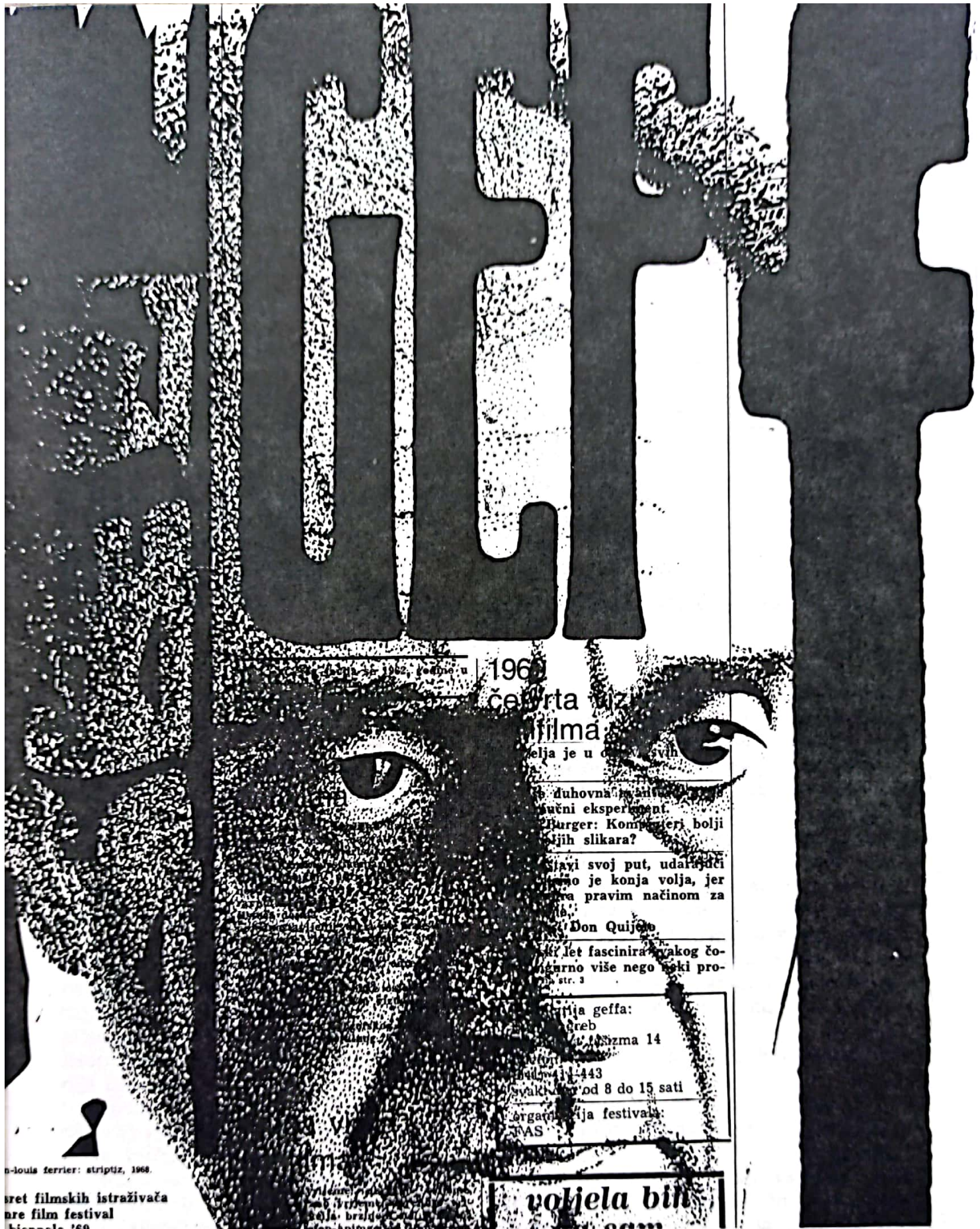
Zorica Kijevčanin

Izdaje i štampa

Dom kulture „Studentski grad“

Novi Beograd, Bulevar AVNOJ-a 179

tiraž 300 primeraka



1969

četvrta vizija
filma

Voljela je u oči svih

duhovna isplata
sučni eksperiment.
Hurger: Kompariraj bolji
slikara?

stavi svoj put, udarajući
je konja volja, jer
pravim načinom za

Don Quijote

let fascinira svakog čov-
jako više nego neki pro-
str. 3

Voljela je geffa:
dreb
Sizma 14

443
od 8 do 15 sati

Voljela je festivala:
SAS

voljela bih

o-louis ferrier: striptiz, 1968.

ret filmskih istraživača
are film festival
biennale '69

PANSINI ANTIFILM

PANSINI ANTIFILM

razgovor vodio Miloje Radaković u Zagrebu, aprila 1984. god.

● Najviše nam nedostaju podaci o vama kao autoru filmova. Imamo dosta vaših napisa o GEFF-u i o "antifilmu", pa bismo zato razgovor počeli vašim počecima rada na filmu. Kako ste počeli da pravite filmove, kada je to bilo, koliko ste imali godina, za koje ljude je to vezano...?

■ Mnogo češće su me pitali zašto sam prestao snimati. Moja mala kćer bi onda govorila: kakvo je to pitanje. Zapravo, ljudi treba da me pitaju kako sam počeo a ne zašto sam prestao snimati. Ali ja, kao što ne znam zašto sam prestao, ne znam ni zašto sam počeo snimati... Ima tu raznih stvari. Moj stric je bio slikar amater, koji se nije pojavljivao u javnosti - ili nije imao hrabrosti, ili nije htio, ili je on to radio samo za sebe. I meni je slikarstvo uvek bila jedna velika i draga stvar. Možda je to preterano sada reći, ali kao što su neki slikari postali filmaši, recimo da sam ja postao filmaš zato što nisam mogao postati slikar. Ja sam bio siguran da nemam

dovoljno talenta, iako sam kao dete dosta crtao. Danas je i slikar lako postati. Samo, ja ne mislim da su to pravi slikari. Pravi slikari su oni koji zaista mogu biti slikari, pa se onda odreknu slikarstva, pa onda idu u konceptualizam, ovamo-onamo, zato što su to htjeli, a ne zato što nisu nešto mogli... Tu je, znači, kod mene bio neki likovni poriv, tada. Drugi razlog je taj što sam kao dete volio ići u kino, kao što su sva deca voljela. Ne znam, tu možda nema ničeg što nema i kod drugih. Mislim da sam se počeo baviti filmom kao što bi se počeo baviti bilo koji drugi čovjek.

● Da li ste se družili sa nekim filmašima u to vreme?

■ Sa pravim filmašima ne. U gimnaziji sam sreo jednog čovjeka koji je došao u Zagreb i bio stranac kao što sam bio i ja. Bio je to Miroslav Bergam. On je isto bio kino-amater. U gimnaziji, ja sam seo u prvu ili drugu klupu, ali ne iz prevelike

hrabrosti, već sam mislio da ću se bliže osjećati sigurnije. I on je isto bio prestrašen. On je došao iz Primorja, iz Omiša, a ja sam došao iz Korčule. Govorio sam dalmatinski i morao sam da učim da govorim hrvatski. Na metre knjiga sam čitao učeći. Meni je sve ovdje bilo strano. Ja sam bio vezan oduvek za obitelj, a ovdje za bratovu obitelj, u čijoj sam kući bio... Tako smo se našli kao stranci. Govorim to zato što sam primetio da su i neki drugi ljudi sreli prijatelje koji su u nekom gradu bili stranci. Ja sam došao u Zagreb i sreo sam ljude koji nisu bili Zagrepčani. Nisam imao sreću da Bergam bude neki veliki intelektualac, kao što to nisam bio ni ja. On je meni služio kao neko zrcalo, u razgovorima, kako bih možda nešto napravio uz nekog. Puno smo pričali, šetali se satima. Prva knjiga koja je mene upoznala sa filmom, izvan onoga što čovjeka samo po sećaju i po privlačnosti povuče, bila je knjiga Bele Balaža "Filmski jezik", koja mi je uvek bila draga i prema kojoj sam ja mnoge stvari kasnije postavljao. On je sa tolikim oduševljenjem pisao o nekim filmovima koje sam ja posle gledao i onda sam video da ljudi često u svojoj glavi vide nešto čega nije bilo, da vide krivo. Recimo, za kraj Antonijeveog filma "Profesija reporter" je neko nedavno napisao, u "Studiju", ili ne znam točno gdje, kako je tu onaj poznati kadar, sa onom rešetkom, u kome kamera iz pejzaža ili dvorišta ulazi u sobu, a zapravo se iz sobe išlo vani. To je primer, a toga ima i kod Balaža, da čovjek i ovakve greške pravi, da nešto opiše naopačke. I to je ono što je mene dovelo, valjda sam ja takav čovek, uvijek kritičan, dotle da sam video da se o nekim stvarima previše govori. U celoj povjesti mnoge stvari se opisuju kao značajne, velike, i onda pođeš u kinoteku... ja sam rekao "kinoteka je groblje filma", za mene. Ja sam tamo mnoga imena odbacio.

● Da li ste takav stav odmah zauzeli, ili ste prvo išli u kinoteku sa predanošću?

■ Da. Prvo sam išao sa divljenjem, kao i svi drugi. Ja sam onda imao devetnaest ili

dvadeset godina. Bilo je to još 46. ili 47. godine, kada je kinoteka kod nas dolazila, u kino "Balkan", jedanput tjedno, ili jedanput mjesečno, nedeljom ujutro. Meni je najdraže ići u kino ujutro.

● Postoji tradicija u Beogradu i Zagrebu druženja i grupisanja ljubitelja kinoteke, u svakoj generaciji. Onda se, često, stvar kasnije okreće protiv kinoteke...

■ Mislim da je to lepo. To je pravo onoga ko nekoga voli, ko nekoga prihvaća recimo kao svoga oca, da se kasnije buni protiv nečeg što je njemu rodbinsko. Meni je Ejzenštajn bio pojam, kao što je bio svima pojam. I kada sam ja dorastao do toga da mogu reći da Ejzenštajn nije ništa, onda sam ja svladao ono što je meni trebalo i što je on meni mogao dati. Možda je trebalo od njega i više uzeti. Ali to je taj čin, kada se kaže, ma kakvi, to nije ništa, to je govno. Godar! Ma, Godar je govno! Ako ja mogu reći da je Godar govno, to je meni sjajno, ja onda u tome uživam. Ili kad kažem da Antonioni nije ništa napravio. Ili kad kažem, ma kakav poljski film! Nešto malo što je napravljeno, uradili su Česi, ili Mađari... Uvek postoji problem te reinterpretacije nečega što je rečeno. Ljudi, nažalost, mnoge stvari shvaćaju doslovno. Kada je nešto rečeno, onda se ne gleda povjest toga i zašto je to rečeno. U ovoj knjizi, recimo, "Alternative film 82", kada se govori o semantici, općenito se misli da je jezik semantička stvar, da je to stvar znakova, da je to apstraktni jezik kojim mi možemo razgovarati. Kada mi kažemo "majka", "otac", "kuća", onda to ne znači uvijek isto, već nosi u sebi mnoštvo naših vlastitih značenja. Nijedna reč nikada nikome ne znači isto. Čim se upotrebi. U reč je ugrađeno svo iskustvo. Zatim, ono biološko, koje je nasledno, a koje je drukčije kod jednoga a drukčije kod drugoga. Zato se vjerovatno ljudi i ne mogu sporazumjeti. Zato sve što ja sada vama govorim može se interpretirati na pedeset načina. Ako se još izvuku iz kontekstva neke rečenice, onda pogotovo.

PANSINI ANTIFILM

●Vi ste studirali medicinu. Da li ste se nekad bavili mišlju da studirate film?

■Da, bavio sam se, i tu je jedan od razloga što ja nikad nisam ni prešao na profesionalni film. Ja sam dosta uredan čovjek, i vjeran, da tako kažem. Ja poštujem druge, mada možda ima i toga, kako mi kažu, da sam isključiv, agresivan, ali obično svaku stvar poštujem. I kad sam ja govorio, idem pokazati poštovanje kameri, da kamera može napraviti film, da smo mi pomoćnici kamere, to je bilo isto iz poštovanja prema toj tehnologiji i prema toj kameri, prema onome što je mimo nas. Mislio sam, kako se ja mogu baviti filmom kao čovjek koji je sa ceste došao, koji ne zna zanat. Ja nemam na to pravo. Ja sam već studirao medicinu. Filmom sam se počeo baviti kada sam već postao student medicine. Moj prvi film je bio "Gospodin doktor", nakon što sam diplomirao. Dakle, ja sam po svome školovanju, a verovatno i po svojoj naravi, čovjek koji smatra da kada se nečem pristupi, da to onda treba napraviti ozbiljno. Možda su i one stvari koje sam ja kasnije govorio, idemo razbijati norme, konvencije, neka svak radi što hoće, isto traženje jedne mogućnosti da se čovjek oslobodi nekih prisila koje bi on morao imati kao profesionalac. A ako se ja bavim filmom sa strane, ako to sebi dozvolim, i ako su mi drugi dali to pravo, onda ja mogu raditi samo amaterski film. Ali onda ja to moram reći. Moram se izjasniti i reći da ja mogu raditi i mimo tih pravila, mada sam ja u knjizi koju sam napisao o amaterskom filmu rekao da treba naučiti pravila i filmski jezik da bi ga se moglo mjenjati, što je isto istina. Ali bilo je u svemu tome još neke nesigurnosti

da će neko reći, Pansini govori o ovome ili onome a on nije znao da u filmu postoji ovo ili ono, a, jebem ti, ako meni neko kaže da ja moram nešto znati da bi mogao nešto napraviti, onda se ja pitam da li postoji mogućnost da bilo ko bilo što napravi u životu. Kako bi se moglo dozvoliti nekom početniku da počne nešto raditi kada neko to zna bolje od njega?

Ne može se negirati rad bez zanata. Ne smatram kontradiktornim to da je, s jedne strane, potrebno savladati zanat, a da se, s druge strane, može raditi i bez zanata... Ja sam ipak mislio i na studij. Ali kod nas nije tada bilo nikakve prilike. Mi nismo imali takav studij. Osim toga, ja sam već studirao medicinu. Mogu vam reći da sam ja i na medicinu takođe pošao iz neke bojažljivosti, nesigurnosti u odnosu na struku. Ja sam hteo arhitekturu upisati. Onda mi je nekakva rodbina rekla, slušaj, ako završiš arhitekturu, ti možeš opet ne biti ništa, a ako upišeš medicinu, ti možeš biti loš doktor ali ćeš opet biti doktor. Ja nisam bio avanturist.

Ja sam bio oprezan, bojažljiv. I film je jedna mogućnost da čovek ispriča ono što se ne usuđuje u životu. U romanu, recimo, uvijek postoji neka mogućnost da se priča dotera do kraja. Mogu ubiti pet ljudi, svaki junak može da mi umre na kraju, u sredini ili na početku, a da se ustvari ništa nije dogodilo, i ja mogu pisati novi roman. A u životu čovjek jedanput najebe, i gdje si onda... Sigurno da je tu bilo više straha nego što je trebalo. Zavisi dosta i s kim si, s kojim si ljudima okružen. Ja sam nisam bio dovoljno hrabar. Neke ponude za školovanje ili za profesionalni film, koje možda nisu ni bile osnovane, nisam prihvatio jer su bile nesigurne.

P : „Geff je protiv svih stavova, konvencija, autoriteta, autora, manira, konformizama, mitova, kategorizacija, podjela, sistematizacija i šablona (s rezervom uzimajući sve što ste nabrojili) zato, što su stavovi statični, konvencije konvencionalne, autoriteti i autori mogu izdati, manire i konformizam znače lijenost, mitovi ugrožavaju slobodu, kategorizacije, podjele, sistematizacije i šablone ne mogu biti egzaktni pa daju lažnu sigurnost.

/razgovor s Pansinijem.
SINEAST br. 1-2, 1967./



● Usmerenje ka razbijanju konvencija, koje je karakteristično za, tako bi Turko-
vić rekao, "korenite" pokrete, zapravo ne
znači jedno apsolutno neigranje klasičnih
uzora, mada u eksplicaciji to često tako
izgleda. Sigurno ste i vi imali uzore u
klasičnom filmu, od kojih ste krenuli
zatim u avanturu "antifilma"...

■ Da nije bilo ljudi u filmu koji su već
radili takve stvari koje su značile neko
otkriće, istraživanje, sigurno da ja ne bih
imao niti primer i uvjerenje da je to
moguće u filmu napraviti. Znači, ja sam to
već nalazio. Ali ja sam imao jednu ideju,
koju su možda imali i drugi, da se može u
filmu napraviti nešto sasvim drukčije nego
li što je ikad napravljeno. I u odnosu,
kasnije, na ono što sam ja radio. Ja i danas
vjerujem da se može napraviti nešto sasvim
drukčije. Jasno je da danas više nije ni
moderno govoriti o nekim "izmima", o
nekim "novim istraživanjima". Vidimo da
se uglavnom sva nova istraživanja danas, i
u filmu, i u mojoj struci, otorinolaringolo-
giji, zasnivaju na novoj tehnologiji. Uvek

neka nova tehnologija znači neku promje-
nu. Video danas znači promjenu. Ali ja
sam imao nekakvu svoju ideju da se za
staru tehnologiju može napraviti nešto
sasvim drugo. A ja mislim da ako čovjek
vjeruje da se nešto može napraviti, da se
treba potruditi i koncentrirati, onda će on
to i uspjeti. Ja često jesam pesimist koji
misli da se ne može ništa, ali istovremeno
tvrdim da ako čovek nastoji, može rješiti
svaki zadatak. Pa se može i od filma
napraviti nešto što film nikada nije bio. Ja
se nisam dovoljno trudio. To što sam ja
pokušavao da bude nečeg novoga, toga
nije bilo mnogo. Više sam ja izražavao u
svim tim filmovima neko svoje duševno
stanje, pa i u eksperimentalnim filmovima.
Ili me je odnos između mene i publike
često gonio da nešto radim. Puno je drugih
razloga bilo više nego što sam ja u odnosu
na film bio eksperimentator.

● Inovacija, znači, nije često bila prima-
ran motiv kod vas, već pre izražavanje
sebe.

PANSINI ANTIFILM

■Ja mislim da nije. Ja sam više puta dolazio u stanje neugode, kada bih bio pred različitom publikom. Ipak je publika važna. Pogotovo u amaterskom filmu, jer to se radi za malu publiku. Ako nemate pravu publiku, već ljude koji u tome ništa ne vide, i koji vam se počnu rugati i ismejavati, onda se čovek počne sramiti i postane mu neugodano, i misli, zašto ja radim jedan duševni strip—tíz pred ljudima koji me nikad neće shvatiti. I, vjerojatno je jedan od razloga što sam ja prešao na istraživanje i redukciju bio taj što je to zapravo bilo "oblačenje": ne mogu se odreći filma, ali neću više govoriti o sebi. Evo, staviću kameru pa neka ona sama snima. Jer, nije išlo da se ja trudim da dokažem ko sam i što sam. A zapravo išlo je i više od onoga što sam očekivao. I danas mi se dogodi da sretnem neke ljude koji se sjećaju mojih filmova, pominju ih, i uzimaju se neke rečenice, kao u ovoj knjizi

o alternativnom filmu, kao da sada one imaju ne znam kakvo veliko značenje, te Pansini je rekao ovo, ili ono. Nema razloga ni opravdanja da se to na takav način upotrebljava. Svakako mislim da sam imao puno više priznanja nego što sam očekivao, ili što sam zaslužio. Kada vas ljudi hvale, čovjek se na to navikne, ali kada vas neko kudi, nije problem u tome što će vas kuditi i zamjeriti vam da ovo ili ono nije dobro u filmu, ili da je već negdje napravljeno, nego me je smetalo to da ja pred drugima pokazujem to svoje duševno stanje, te svoje tjeskobe.

●Ovo što ste govorili vezuje se za jedan od principa antifilma koji se ispoljava i u, kako ste rekli, davanju poverenja kameri da sama radi, što je jedan vid depersonalizacije filma, uslovno rečeno, ukoliko je depersonalizacija uopšte moguća, jer ste je vi i sami malo pre relativizirali...

GUBITAK INDIVIDUALNOSTI

Pansini

Nalazimo se uoči revolucije u umjetnosti koja će biti jednako velika kao i ona u znanostima. Stoga razum i duh sistematskih istraživanja treba da nadomjesti intuiciju i individualistički izraz." Francois Morellet. I on se odriče i intuicije i individualističkog izraza. Ima strahote u ovom najavljivanju, nešto čime se još nismo pomirili, nešto u čemu možemo tražiti razlog tjeskobe novoga filma (tjeskobe Kafke), koji naslućuju ovakvu jednu revoluciju, gubitak individualnosti u novoj civilizaciji, prelaženje u anonimnog i uniformiranog neodređenog čovjeka koji na glavu stavlja kacigu za svemirski let, čovjeka koji u društvu znači jedan broj, koji je jedna crtica jednaka svima ostalima na Morelletovu platnu, crtica koja sama za sebe ne znači ništa, ali kada pomaknete glavu, onda se crtice miču i plešu, stvaraju vijuge koje sve zajedno predstavljaju život („kinetički optički fenomen").

/Knjiga GEFFa/

■Pored ovakve depersonalizacije, u kojoj čovjek reducira svoju intervenciju, ja bih je naglasio još više time što bih rekao da u čovjeku postoje neke stvari koje ga nagone da nešto radi a nisu njegova osobina. To su neki programi koje mi imamo ugrađene u sebi. Recimo, biološki program, nešto što nije moje, što pripada ljudskoj vrsti, živim bićima, ili svemiru, jednom odnosu svega sa svačim što se preko čovjeka izražava, nekakvi nagoni... U svakom ponašanju, čovjek može biti medij. Ne smatram se nekim umjetnikom,

PANSINI ANTIFILM

ali to su govorili i mnogi umjetnici. Ako je čovjek medij, onda to što on radi nije izričito njegovo. U fiziologiji se smatra da vrlo veliki broj naših akcija, radnji, nije naš voljni čin, nego da je to refleksna akcija, prema jednom mehanizmu uvjetovanih refleksa, ili refleksa biološki ugrađenih, koji su samo izazvani nekim vanjskim podražajem. Fiziolozi smatraju da takav mehanizam obuhvata mnogo veći dio ljudskog ponašanja nego što to ljudi obično misle. Toliko mi govorimo o slobodi, a tu postoji i taj jedan ugrađeni dio. Imamo i druge mehanizme koji su ugrađeni...

Budući da se racionalni smisao može brzo predati, brzo prenijeti, za razliku od emocija, koje su vezane uz sporije biološke procese, u nekim je situacijama dugi kadar gotovo neophodan. Neka nastojanja u modernoj umjetnosti da se ukinu ili smanji komunikacija zapravo je nastojanje da se smanji racionalna komunikacija, a zadrži ili poveća iracionalna komunikacija, tako da u tom kontekstu, kad se govori o ukidanju ili o povećanju komunikacije govori se o istoj stvari.

/Mihovil Pansini:
Kako se razvija sloboda na filmu,
SINEAST, br. 5, 1968/

Područje kojim se ja posebno bavim je područje komunikacije, što je opet blisko filmu, i to komunikacije koja je vezana uz gluhe. Ali ja sam to pretvorio, svakako ne samostalno, već koristeći i određene autore, u nešto što je komunikacija prostora.

Pored toga što kao elementi gledanja i slušanja postoje kod čovjeka neuralne jedinice koje su programirane da prepoznaju određenu boju ili određeni glas, ono što bi se ticalo kinematičnosti su isto tako neuralni elementi koji prepoznaju pojedini pokret. Ako je pokret određene jačine i prolazi kroz određeni dio vidnoga polja, u određenom smjeru, on će u određenoj neuralnoj jedinici biti percipiran, a u toj neuralnoj jedinici nijedan drugi pokret neće biti percipiran. Pitanje je sada da li ti pokreti imaju neko značenje. Smatram da imaju... Ako čovjek nosi u sebi takve elemente, onda su oni nešto što je primarno u njemu, i što može i te kako biti iskorišćeno u filmu. Samo, mi ne znamo koji su ti pokreti koji nose određeno značenje. Darwin kaže, kada govori o pjevanju i govoru, i o tome šta je pre nastalo, da je pjevanje nešto što postoji kod svih životinja, i čovjek ga nasleđuje kao jedno biološko nasleđe. Kad ptica pjeva? Pjeva ili kao jedan seksualni zov, ili za obranu svoga teritorija. U šta se to pretvara kod čovjeka? Ili su u pitanju

nekakve ljubavne pjesme, ili borbene pjesme. Dakle, ta dva nagona, iskonska, predljudska, proširuju se na čovjeka. I kad vi gledate neki film pa se pojavi neka pjesma, osjećate da se dogodilo nešto drugo, da vas na nekoj drugoj razini neko lovi, na predljudskoj nekoj razini, biološkoj... Kad je pokret u pitanju, mi ne vidimo recimo kada sunce ide preko neba, jer je presporo, ne vidimo puščani metak, jer je prebrz, ne vidimo krila muhe, ali vidimo krila galeba kada leti. Postoje neke brzine, neki pokreti koji nam odgovaraju. Neki dan sam čitao nešto što je za moju struku vrlo važno, a isto je tako i u filmu, a to je da postoji predilekcija, povećan značaj za vrstu nekih percepcija, a unutar percepcija nekih znakova. Tu su i zvukovni, i vidni, i svi ostali. Možemo istraživati koje brzine pokreta odgovaraju našem vidu, koje rubu a koje centru vidnoga polja. Tako i filmu možemo pronaći kakvi su to kinemi, kakvo oni značenje imaju i zašto se mogu upotrebiti. Ne želim ukazati samo na to šta se sve može istražiti, već i na to kako je, što sam ja uvijek govorio, film integralni dio života. To što se ja bavim filmom vezano je za to što ja jedem i radim. A ovdje se vidi i kako su znanost i film jako usko povezani. I kada sam ja govorio na GEFF-u da mi želimo povezati znanost i film, onda je to bilo i na ovakvom planu, i na bilo kom drugom.

Moderna se kretanja vide u svim umjetnostima. Film je, kao i uvijek do sada, u stanovitom zakašnjenju. Antifilm je nova tendencija, koja odgovara postojećim tendencijama u slikarstvu i muzici. Takvo je zakašnjenje postojalo od početka kinematografije.

Možda treba tražiti osnove od kojih su krenuli utjecaji u sve umjetnosti. Možda je to nauka. Jedan pokušaj je predstavljao napis „Korijeni besmisla” (među materijalima drugog Geffa), gdje sam pokušao pokazati kako je prije nađen stav u nauci, a taj se stav zatim razvio u umjetnosti kao određeno stanje (u primjeru: stanje apsurd).

/Mihovil Pansini:
Kako se razvija sloboda na filmu,
SINEAST, br. 5, 1968/

Ne radi se samo o slobodi interpretacije djela, nego i o slobodi sudjelovanja u stvaranju djela. Na prvom Geffu tu smo slobodu sudjelovanja zamišljali tako da gledaoci imaju pravo da prave galamu za vrijeme projekcije, da se pojavljuju na pozornici da bi se projekcija vršila preko njih, da imaju pravo bacati sjene na platno. Nastojat ćemo za treći Geff pripremiti tehnički mnogo savršeniju metodu sudjelovanja publike u stvaranju filma. Gledaoci će prema svojim sklonostima moći djelovati na tok radnje, a kod filma bez radnje na brzinu, tonalitet, boju, kompoziciju. Treba iskoristiti postojeću eksperimentalnu činjenicu inženjera Mankanca.⁶

Na putu smo jedne nove kolektivne umjetnosti, u kojoj će svi potrošači biti i proizvođači. Novi film, autorski film, individualno djelo, sve o čemu se posljednjih godina mnogo govorilo, samo je privremeni fenomen, vezan uz posljednji napor čovjeka da očuva i istakne svoju individualnost, napor čovjeka-umjetnika da se izdvoji.

Gubitak individualnosti dovest će do gubitka osjećaja tjeskobe i alijenacije. Čovjek ne može izvan skupine, bez timskog rada, ništa učiniti. Za jedan značajan izum potrebno je 260 godina rada. Znajući to, kako čovjek može vjerovati u mogućnosti jedinice, kako se može izdvojiti iz kolektiva, kako može prestati biti broj, dio cjeline, dio mehanizma nove civilizacije. Uključujući se u lanac istraživanja nekog se nasljeđuje, a rezultate će drugi naslijediti i na njima nastaviti. Takvo djelo nije bez autora, nije bez efekta, nije bez posljedica. Pojedinaac u jednoj društvenoj koordinaciji, usklađenoj, u sigurnosti jednog neophodnog mjesta, može naći društvenu ulogu, životni cilj, smirenje i pomirenje sa smrću. Mnogi problemi svrhovitosti djela, publike, položaja umjetnika u društvu, možda se ovako mogu riješiti.

Za Geff, još danas, dovoljna je sama aktivnost, angažiranost, jer je to afirmacija života. Rezultat nije važan, jer ne postoji neki cilj akcije Geffa koji bi imao nepromjenljiv oblik i značaj. Cilj je kretanje, jer kretanje je život, a cilj je života život.

/Mihovil Pansini:
Kako se razvija sloboda na Filmu,
SINEAST, br. 5, 1968./

FILM JE INTEGRALNI DIO STVARNOSTI

Pansini

Ja sam baš za K-3 (Čisto nebo bez oblaka) napisao šest tačaka koje se mogu povući iz tog filma ili koje su mene vodile u stvaranju filma. Većinu od njih sam vidio tek kada je film bio gotov. Što se tiče Malevičeva „Crnog kvadrata na bijelom polju“ i „Bijelog kvadrata na bijelom polju“ postoji film koji je bio u vezi s tim. To je bila „Siesta“. Taj je film radjen do te mjere u redukciji dramaturgije i filmskih sredstava. Ovo što je K-3, u slikarstvu odgovara monokromnim platnima kojih danas dosta vidimo u novim tendencijama.

Od filmskih elemenata htio bih samo neke stvari spomenuti koje su me zanimale u istraživanju. Najprije to da rečem: prisustvo filmskog jezika još ne uvjetuje umjetnost. Jučer je Lasković govorio o jastuku u zlatnom rezu, i kako je pronašao jastuk zato što se nalazio u zlatnom rezu. Sama ta činjenica da je u nekom filmu neko nešto postavio u zlatni rez, znanje autora da to postavi, još uvijek ne predstavlja umjetnost. Ne možemo ni jedan filmski izraz, ni jedno filmsko sredstvo koje je nama poznato, koje je naučeno, okvalificirati kao nešto što nosi u sebi umjetnost samu po sebi. Dakle, može u nekom filmu kompletno biti zanatski upotrijebljen filmski jezik a da to nije umjetnost, dok se u nekom drugom filmu može ići na redukciju svih tih sredstava ili ih kompletno izbaciti pa da to bude umjetnost. Jer mi ne znamo što prenosi osjećaj s jedne osobe na drugu. To je jedna stvar koju je zanimljivo naučiti.

Druga stvar je pitanje pokreta u filmu. Kada čovjek gleda, onda gleda kao da pipa, kao što slijepac štapom pipa prostor i onda ga sukcesivno doživljava. Ako gledamo sliku, onda su grafički elementi u njoj oni koji nam vode pokret očiju po linijama kompozicije (ono što je pisao Ejzenštejn za svoje Čadsko jezero). To su oni elementi koji u nama dovode do imitiranja pokreta onoga tko je tu liniju stvarao (npr. slikar), i mi onda preko te imitacije pokreta u sebi evociramo određene emocije. U ovom slučaju nema nikakvih grafičkih elemenata na filmu, taj je kinetički element slike iz filma potpuno izbačen. Budući da je film pokret u prvom redu, bilo je zanimljivo da se taj pokret svede na

minimum, da se vidi koliko od filma ostaje kad nema one njegove najbitnije karakteristike. Išao sam na duge kadrove u kojima nema nikakvog ritma, ni ubrzanog ni usporenog, ni jednog od onih šablonских ritmova, niti bilo kojeg koji bi se mogao zamisliti. Isto je to postignuto i u glazbi. I tu sam išao na maksimalnu redukciju. Zvuk nisam proizvodio nikakvim muzičkim instrumentima nego samim mikrofoničkim. Ti su zvukovi elementi postavljeni tako da ne predstavljaju nikakvu melodičku liniju. Gledajući film gledamo čisto platno i ne moramo uopće maknuti pogled. Mi se odmaramo. Jučer je netko govorio o filmovima sa dugim kadrovima u kojima se uopće ništa ne događa, a stalno očekuje da će se nešto dogoditi, i zbog toga uživa u filmu. U mom načinu gledanja uživanje se sastoji u tome što se neće ništa dogoditi.

PANSINI ANTIFILM

Prisustvo emocije ne uvjetuje nužno umjetnost, jer emociju može izazvati i bilo što drugo. Jedan oblik i linija neke pegle može izazvati određene emocije. Kiša može izazvati određene emocije. (Tako sam film mislio snimiti. Kako smatram da kiša djeluje tužno jer pada, kada bi se dizala, onda ne bi djelovala tužno. Htio sam snimiti film u kojem bi se kiša dizala da vidimo koliko je pokret kiše važan.) Ne možemo reći, ako gledajući film nešto osjećamo, da je taj film ujedno i umjetnost. Postoje i takvi filmovi koji nisu umjetnički a publika ipak doživljava nekakve emocije, a vidimo i publiku koja plače. To još uvek ne znači da je taj film i umjetnost. A ima i djela kod kojih publika gotovo ništa ne doživljava, što opet nije razlog da kažemo da to nije umjetnost.

Dakle, mi umjetnost ne možemo odrediti niti prema filmskim sredstvima (da li su upotrijebljena i u kojoj mjeri), niti prema tome da li je kod gledalaca izazvala emocije ili ne.

K-3 je ispitivanje granica mogućnosti redukcije, a to je ono što je jučer govorio Stojanović o ispitivanju u istraživanju. Bilo bi zanimljivo vidjeti koliko se daleko može ići. Moglo bi se misliti da se došlo do nekih granica preko kojih se ne može dalje. Ja smatram da takve granice ne postoje. To smo vidjeli i u slikarstvu.

Nadalje K-3 je zanimljiv po tome što se nalazi negdje na granici onoga što zovemo umjetnost i onoga što zovemo nauka. Ljudi su još davno govorili o tim stvarima, i to više nije nikakva novost.

I konačno K-3 predstavlja igru i istraživanje. Zanima me osobito jedna stvar o kojoj puno ne znam, a to je koliko igra predstavlja istraživanje i koliko je istraživanje igra?

/Knjiga GEFFa/

Pansini

Djelo samo za sebe ne predstavlja cjelovitost, nego je samo jedan element djela. Jer djelo predstavlja i autor i djelo i publika, uslovi komuniciranja, poznavanje autora, njegova doba, prvo gledanje, drugo gledanje, raspoloženje, dogovor i ostali uslovi. Dakle film je samo jedan element u stvaranju djela i kako možemo za jednu jedinu komponentu cjelovitog djela govoriti da je djelo samo po sebi. Vidiš i sam do čega dovodi logika. Film je integralni dio stvarnosti.

/Knjiga GEFFa/

Pansini

Netko je govorio o tome kakve veze antifilm ima sa životom. Već sam prije rekao, antifilm treba shvatiti kao integralni dio života. Mi ne možemo gledati film kao zatvoreni sistem, nego kao jedan otvoreni sistem sa životom. A ovo sve skupa nije reakcija na seljačku sredinu nego je reakcija na filmsku sredinu. Film se zatvorio u jedan sistem konvencija i mi se stalno vrtimo u jednom krugu. Moramo te konvencije srušiti, jer su se te konvencije toliko izolirale od života da više nisu nikakav izraz života. „K-3“ i „Scusa signorina“ samo je razbijanje konvencija. To je samo toliko da vidimo koliko film ulazi u život i život ulazi u film mimo nas.

/Knjiga GEFFa/

... U svojoj struci, ja dokazujem ljudima da čovjek ne gleda očima, već da bi gledao očima on mora koristiti i pokrete glave, da za gledanje koristi „unutrašnje uho“, da mi kad gledamo imamo tri osjeta, da u unutrašnjem uhu ima četiri osjeta, a svi ti osjeti se opet zajedno sklapaju u nove sustave, čineći posebne osjete, kojih ima puno i koje ne možemo nabrojati jer se oni stalno prepliću. Znamo ono iz psihologije, kada neko recimo kuca, kažemo „čujem kako neko kuca“, ili „čujem kako pada kiša“. Znači, imamo stalno gotove predodžbe koje možemo izazvati pomoću jednog osjetila. Tako nemi film nije samo slika, niti je film uopšte samo slika, ili pokret, već obuhvata sve... Za Peterlića sam pisao neki tekst, sa naslovom „Prostorna konstrukcija djela“. Tu sam pisao o tome kako se elemenat vremena zapravo

pretvara u prostorni elemenat. Kada se snima, i kada mi gledamo, onda ono što je bilo pre i ono što je posle nama je sve u jednoj celini, i svaki dio sa svakim komunicira... Želim ovim da kažem zapravo da sam ja i prije nego što sam pravio filmove mislio na jedan određeni način, da sam to svoje mišljenje razvijao, nekih se stvari odricao, a neke prihvaćao, i da ja to i dalje razvijam, mada već duže ne snimam filmove, radeći jedan sasvim drugi posao. Ja teoretičarima pričam o prostoru, o gluhi, o komunikaciji... I kada ja nađem negdje potvrde za ono što ja pretpostavljam, onda mi je to drago kao kad vidim nekog da je napravio film kao što sam ja radio ili kakvoga bih napravio. Onda je to opet jedna individualna kreacija, samostalna, pa i „filmska“, da tako rečem.

PANSINI ANTIFILM

PROSTORNA KONSTRUKCIJA DJELA

Pansini

Kao što namotaj filmske vrpce znači istovremenost, tako se za vrijeme projekcije i poslije nje, za vrijeme percepcije i poslije nje, stvara istovremenost i razvijaju međudodnosi elemenata filma, onih koji su udaljeni, jednako kao i onih koji su blizu, prostorno i vremenski. Između ideje o filmu i doživljaja djela, između autora i gledaoca zatvara se komunikacijski krug i otvara polje djelovanja i analize.

Time što se vrijeme prostorno zapisuje ono postaje manipulativno, pa se može slagati i preslagati, poput filmske vrpce u montaži, u prethodnim fazama konstrukcije djela i u naknadnim analizama viđenoga. U materijalizaciji filma vrijeme postaje prostorni činitelj filmske vrpce, ali isto je to knjiga snimanja ili nacrtani kadrovi ili sekvence, koje se može prostorno raspoređivati kao mozaik i kao slagalicu.

Konstrukcija elemenata i cjeline sastavlja se i odnosi se među sobom kao stanice, organi i organizam živog bića (kadar, sekvenca, film) u kojemu stalno postoji dvosmjerni odnos i odnos svega sa svakim. Sve u svemiru postoji kao odnos, u našem ego, i u filmu. Odnos čini svemir, čini naš ego, čovjek je sastavljen od čvorova odnosa.

1. Kompozicija u kadru znači odnos predmeta ili dijelova koji čine geometrijski raspored. Primjer: kroz šumu bježi lisica, u prvom je planu snimatelj postavio paučinu. Djeca u kinu šale se i viču: „Ulovit će se lisica u paučinu“. To pokazuje da su svi elementi u odnosu, da o njima valja voditi računa, da dobro metaforičko značenje može izrasti tek na realno opravdanom odnosu.

2. Kadar se komponira i s onim što je izvan njega. Ako osoba u kadru gleda izvan kadra prema sugovorniku, ona je očito sva slikovno, govorno i smisljeno u odnosu s onim što je izvan kadra, što se ne mora ili neće vidjeti u nekom slijedećem kadru, ali što mi predodžbom zatvaramo u cjelinu i odnos. Kao što krupni plan ili detalj pretpostavlja ostale dijelove osobe i cijelog prostora koji je izvan kadra, kao što netko u sobi gledajući prozor neće pomisliti da soba nema vratiju jer se ne vidi, tako će stalno biti u svijesti gledaoca prisutni predmeti, likovi, odnosi i kad su izvan kadra. Kadar je uvijek samo usredotočenje na detalj, pa bio to i vrlo daleki plan. Proširuje ga uvijek naše iskustvo, a u svakom filmu konstrukcija djela, njegova cjelovitost, sve ono što je prikazano u bilo kojem dijelu filma, pa i ono što je samo pretpostavljeno.

3. Odnosi kadrova koji se montiraju podliježu pravilima montaže u užem smislu, a moraju se pokoravati konstrukciji djela u širem smislu.

4. Povezivanje dalekih kadrova, koji vremenski u filmu i u radnji filma mogu biti daleki gledanjem se odmah i sigurno vežu. Neka riječ, neki predmet, neki odnos i događaj iz početka filma izravno se nastavlja na ono što može biti na samom svršetku filma.

5. Budući da kadar nudi predmete, osobe, boje, planove, kompozicije, pokrete, zvukove, šumove, govor, glazbu, bilo koji od elemenata ima odnos i vezuje se s istovrsnim i raznovrsnim elementima u bilo kojem dijelu filma.

U svakom senzomotričkom spoznajnom činu, pa tako i u konstrukciji rečenice ili konstrukciji filmskog djela postoje četiri kategorije:

1. predmeti,
2. prostor,
3. vrijeme,
4. uzročnost.

Od njih se sastoje radnje, djelovanja: one su u svakom filmskom događaju. Analitički uvid u konstruktivne elemente omogućuje funkcionalnu konstrukciju djela. Film nije ikonički semiološki sustav, to u potpunosti nije bio ni nijemi film, već pripada mješovitom, a teži totalnom načinu spoznavanja, pa se spomenute kategorije odnose na sve, a ne samo na slikovne elemente.

Konstrukcija djela može se u fazi nastajanja prostorno sastavljati, a može se i u analizi djela tako postupiti, može se rastavljati. Konstrukcija djela postoji u sinopsisu, scenariju, knjizi snimanja i slikovnozvučnoj organizaciji kadra.

Konstrukcija i organizacija djela znači sastavljanje dijelova u cjelinu i odraz cjeline u dijelovima. Sve to omogućuje neiscrpan broj konstruktivnih rješenja. Zato je to poseban predmet s vježbama koje mogu trajati godinama.

Postupak može biti dijelom racionalan, što uglavnom pripada naučenom i smišljenom, a dijelom iracionalan, što zapravo znači iracionalno racionalan (nesvjesno znanje logički radi iz svih zapretnih znanja, iz senzibiliteta i emocionalnosti, psihofiziološki i biološki te kao kozmički um koji se iskazuje kroz ljudsku osobu). Neki autori ulažu manji racionalni dio, ali se konstrukcija tada izrađuje iracionalnim postupcima. Ni jedan ljudski čin, od hranjenja do automatskog crtanja, nije bez racionalnog i iracionalnog dijela. Svi će potrebni odnosi u konstrukciji djela biti potpuniji što se uloži više znanja i rada (racionalni dio) i što zaokupljenost djelom bude potpunija (priprema za prodor iracionalnog, ono što neki nazivaju inspiracijom).

U Zagrebu, ožujak 1984.

PANSINI ANTIFILM PANSINI ANTIFILM

MIHOVIL PANSINI:

LINIJA I POKRET, PROSTOR I VRIJEME

I DVA ORGANA GLEDANJA

Degas: Crtež nije oblik, to je način gledanja oblika.

Pokretima muskulature lica (mimikom), ili stanovitih dijelova tijela (gestom), ili cijeloga tijela (pantomimom) svi se mi jednim dijelom izražavamo. Kod nas je kinetički govor emocionalna pratnja verbalnoga govora, dakle nešto što nas ponekad otkriva i protiv naše volje. To je spontani način izražavanja karaktera i duševnog raspoloženja. „U svakom fizičkom izražavanju unutarnjeg života skriven je nečujni glas podsvijesti.“ (Stanislavski)

U filmu je bogata skala kinetičkog govora od mikromimike krupnog plana do velikih pokreta cijelog tijela (za ovo posljednje izrazit je primjer Kirka Douglasa u „Šampionu“, koji je sva emocionalna stanja izražavao na ringu: od pokreta djetinjeg veselja nakon svake pobjede – njegovo razdragano skakanje s uzdignutim rukama – do pokreta dubokog osjećaja mržnje i osvete).

Utjecaj naše podsvijesti i naše emocionalnosti zahvaća svu muskulaturu tijela od toga da netko mora mokriti kad je uzbuđen do promjena boje glasa i intonacije kad je zaljubljen.

Između emocionalnosti i pokreta najuže su veze, tako da i svi naši voljni pokreti imaju svoju emocionalnu boju. „Osnovna radnja stvara se iz dugačkog niza velikih zadataka. U svakom od njih ima golem broj malih zadataka, koji se podsvijesno ostvaruju.“ (Stanislavski)

Svi pokreti naše emocionalnosti teku i gube se u vremenu.

Ali, može se ona i fiksirati svim onim pokretima koji ostavljaju vidljiv trag – u stopama u snijegu, u rukopisu, u crtežu – slikarstvu.

Dok za razumijevanje izraza lica ili geste možemo reći da je došlo dugotrajnim iskustvom – za razumijevanje emocionalnosti neke linije nemamo nikakove stvarne osnove.

Mnogi grafolozi nastoje čitati rukopise uglavnom metodom metafore, ili uopće prenesenog smisla (Lombroso). Da u tome ima dosta istine vidi se i u primjerima, koji idu u čistu fizičku objektivnost: McLaren, koji crta svoju muziku, govori: „Za kvalitetu zvuka važan je oblik crta. Iz dobro zaobljenih oblika nastaju ugodni, iz oštih ili uglatih tvrdi i opori tonovi.“

Ne mislim da linije u umjetnosti treba tako čitati, dešifrirati i rješavati kao rebuse. Umjetnost treba doživljavati. A to znači da će podsvijesno izražena emocionalnost i podsvijesno djelovati na nas. Ona će teći onim istim putovima kojima se i eksteriorizirala. Mišićnim osjetom.

„Radeći dugo s Torcovim na malim fizičkim radnjama, Dimkova je najzad shvatila i sjetila se svijesno onoga što je nesvijesno činila prilikom prvog izvođenja... Osjetila je dijete, i suze su joj same potekle iz očiju. – Eto vam primjera kako psihotehnika i fizičke radnje utječu na osjećaje!“ (Stanislavski)

Ispod nekoliko potpisa poznatih ljudi Fr. Kahn piše: „Pokušajte oponašati ove potpise, po mogućnosti onom brzinom, kako su vjerojatno pisani. Iznenadit ćete se, jer ćete steći jasni utisak o duhovno-moralnom držanju vlasnika tih potpisa.“

Tu je zapravo ukazao princip doživljavanja linija!

„Oponašajući ili glumeći (mimen) u sebi držanje i kretanje likova na slici, odmah nam se očituje njihov duševni život, to jest „uz motoričku inervaciju asociiraju se unutrašnji doživljaji“. (Muller–Freienfels)

Precrtavanjem nekog portreta bolje ćemo ga osjetiti negoli samim gledanjem. A to zato, jer smo upotrijebili mišićni osjet kao specifični osjet pokreta, koji je jedan od glavnih nosilaca emocionalnosti. I još.

Samo gledanje, praćenje linija crteža pogledom, dovodi u akciju očne mišiće. Mišićno angažiranje. Mišićni osjet. Tako da zapravo neposredni doživljaj linija, ne u smislu imitiranja nekog prirodnog oblika, imitiranja realnosti i ne putem asocijacija koje iz toga proistječu, već doživljaj linija samih za sebe, doživljaj linija kao iracionalnog likovnog elementa samostalnog emotivnog djelovanja, ne ide putem osjetnih stanica mrežnice oka nego putem mišićnog osjeta, od osjetnih stanica koje budu podražene u toj muskulaturi njezinim gibanjem radi imitiranja pokreta linija u slici.

Linije su sredstvo da se pod kontrolom oka izazove samostalno djelovanje pokreta, pokreta koji je tako pun spontano izraženih osjećaja.

Time nam postaje jasno da gledanje u najužem smislu riječi ide preko dva različita osjetna aparata, koji tako harmonično rade, da nam je dobivenu predodžbu nemoguće rastavljati. Wolfflin veže linear- no za kvalitet taktilnog (mišićni osjet), a pikturno za kvalitet vizualnog (osjet vida).

Linije su najdinamičniji elementi slike.

Linije = vremenski pokret.

Njezina se bitnost, suština, samostalnost djelovanja sastoji upravo u djelovanju pokretom.

Jer je nastala iz pokreta.

Jer se percipira pokretom.

ČETVRTA DIMENZIJA

Maločas smo podijelili linearno od pikturalnog. Ako smo utvrdili da je linearno taktilno time ga približujemo akustičkom. U prvom redu zato što se i akustički aparat filogenetski razvio iz taktilnih stanica. Zatim, u unutrašnjem uhu usko je povezan akustički organ s organom za ravnotežu, a organ za ravnotežu je mnogim refleksnim putovima vezan za muskulaturu tijela, osobito čvrsto za očnu muskulaturu. Ti odnosi: slušni organ — organ za ravnotežu — očna muskulatura tako su savršeni da čuvši neki zvuk okrećemo pogled u pravcu izvora zvuka s mogućnošću pogreške manjom od pola stupnja.

Kad vidimo čovjeka kako pleše u taktu glazbe ili konja kako drži korak marša, onda je to toliko prirodno i jasno da o tome ne mislimo. A povezati liniju i glazbu djeluje ponešto neobično, makar su te veze jednako prirodne i jake:

Akustički pokret-vizuelni pokret

„Organski temelj naših predodžbi o prostoru i vremenu jesu veze koje postoje između sluga, osjeta vida i opipa putem stražnjeg gornjeg dijela labirinta.

Modernom fizikom prevladavaju dva velika sistema, atomska fizika (Planck) i teorija relativiteta (Einstein). U svijetlu te fizike bitno su izmijenjeni i pojmovi prostora i vremena. Dok su ti pojmovi bili potpuno neovisni jedan od drugoga, danas su oni nerazdjeljivo međusobno povezani.

Umjesto pojma klasičnog trodimenzionalnog prostora **prevladava danas pojam povezanosti prostora s vremenom**. Statičko mišljenje i promatranje zamijenjeno je dinamičkim, jer je prostor u vremenu promjenljiv.

S tim nazorima stoji u skladu i struktura i funkcija unutrašnjeg uha, ukoliko nam je do sada poznata.“ (Šerčer)

Slušni osjet predstavlja najsavršeniji instrument vremenske svijesti, a osjet vida i opipa instrument prostorne svijesti. Kako film angažira sva tri spomenuta osjetila, i kako svojim filmskim jezikom vrlo aktivno zahvaća i veže prostor i vrijeme, on je danas umjetnički najadekvatniji odraz znanosti. Time je značaj njegove aktualnosti još veći.

Ostvarenje sklada između glazbe i slike, „ples vremenskih i prostornih ritmova“ (Faure) izvršit će film, a to će ujedno dovesti do sklada konkretnog i apstraktnog, sklada objektivnog i subjektivnog, do sinteze i ravnoteže umjetnosti.

ZAKLJUČAK:

Osim naše svijesti i naša se podsvijest, karakter i raspoloženje očitaju u svim našim pokretima, pa tako i u onima koji nose umjetnički izraz.

Kod percepcije tih linija sudjeluje očna muskulatura, koja imitiranjem tih izražajnih pokreta i prenošenjem preko svojih osjetnih taktilnih tjelešaca dovodi gledaoca u slično duševno stanje s autorom koji je te linije izradio ili izabrao.

Linije su grafički izraz pokreta. U filmu, koji je pun raznih pokreta, ne treba zaboraviti na onaj pokret, koji u sebi nose linije.

Vizuelni pokret (bilo prolazni ili fiksirani) čvrsto je vezan s akustičkim pokretom. Sličan im je organ percepcije, uske su njihove fiziološke veze, pa sinteza pokreta i glazbe u baletu, može biti proširena na sintezu linija i glazbe, na širi sklad vizualnog i akustičkog, konkretnog i apstraktnog, sklad prostora i vremena, čija su osjetila u nama usko povezana, a koje i znanost nerazdjeljivo veže, sklad kakav može ostvariti zvučni film kao najadekvatniji umjetnički odraz psihofiziologije čovjeka i današnje čovjekove misli.

NAPOMENA:

1. Govoreći o linijama misli se samo na njihovo samostalno emotivno djelovanje, uzeto u njihovom apstraktnom (ili konkretnom) značenju, bez veze s objektom kojeg prikazuju.

2. Pošavši sasvim drugim putem, ne misleći na Ejzenštejna, došli smo na njegovu „podudaranje između pokreta glazbe i pokreta očiju po linijama plastične kompozicije“. Dakle, neka ovo bude prilog toj duhovitoj i neuvjerljivoj postavci.

/Katalog F.A.V.I.T., Zagreb, 1979./

● Govorili ste o filmu sa jednog komunikacijskog aspekta. Jedna od pratećih teza u razgovorima o antifilmu, sada sa drugog stanaovišta, bila je gotovo negiranje komunikacije. Teza se, naime, ticala odnosa prema publici. Postojala je tendencija, u pokretu antifilma, negiranja publike ili

onakvog odnosa prema publici kakav je podrazumevao klasičan film, odbacivanja publike kao nosioca vrednosnih kriterijuma. Povremeno je bilo iskaza na razgovorima koji su se ne samo distancirali od publike već su čak negirali uopšte film kao komunikaciju. Očito je da je takav stav

teško prihvatiti, što stá i vi prethodnim izlaganjem na izvestan način potvrdili. Kako sada vidite taj odnos prema publici?

■Odgovor na jedno od prethodnih pitanja čini se da je obuhvatio i odgovor na ovo pitanje. Rekli ste da su tamo postojale tendencije odvajanja od publike. One su jasne. Ako me publika ne prihvata, ako ja radim strip-tiz pred publikom, onda se ja moram odreći publike ako hoću uopšte dalje raditi film. Govorio sam o tom duševnom stanju u koje je doveden neko ko radi film, ko čezne za nekim razumjevanjem, pa to razumjevanje ne nalazi. Jsano da se on onda zatvara. Ono što sam

ja govorio na GEFF-u bio je jedan emocionalni stav, koji ja neću nikada negirati. Ja sam protiv toga da racionaliziramo stvari, da teoretiziramo, već sam za to da govorimo svak kao čovjek za sebe, sa svim onim mukama koje imamo. Kad budete pročitali ovo što sam ja naknadno pisao o filmovima Mihovila Pansinija, videćete kako sam ja za sebe postao svoj gledalac, ili gledalac one moje osobe koja je te filmove radila pre deset ili ne znam koliko godina, i ja sam uspostavio dobru komunikaciju sam sa sobom. Ne da ne želim govoriti o toj emocionalnosti, već je naprotiv želim podvući, reći da je važna ona osoba koja govori i koja snima filmove i da to treba gledati kroz nju.

ODREĆI SE PUBLIKE

Pansini

Kad je već govor o odnosu film-publika, tu treba tražiti razlog zaostalosti filma. To što producenti nastoje da filmovi budu za što širu publiku, to snizuje nivo na kojemu se izrađuju. Intelektualne elite je malo i film za njih malo bi ljudi gledalo. Ako se želi napraviti film za velik broj gledalaca, on mora biti na nižem nivou. Budući da je film komercijalna i propagandna roba koja traži što više publike, on je zbog tih razloga nužno zaostao iza drugih umjetnosti. Ne možemo očekivati da je većina ljudi na tom intelektualnom nivou da može slušati Webera ili gledati Morelleta. Baš ta razlika u odnosu prema publici koja postoji između profesionalnog filma i amaterskog filma ona je ista razlika koja postoji između profesionalnog filma i likovne umjetnosti ili između profesionalnog filma i romana. Netko može napisati dramu, napisati roman, napraviti sliku za sebe ili za svog prijatelja, ili ni za koga, jer to mnogo ne stoji. Profesionalni film, naprotiv, mora biti učinjen za velik broj ljudi, i to tako da svi budu zadovoljni. Mi ne moramo raditi filmove za sve, možemo ih raditi za elitu, ili za samo pet ljudi, ili samo za sebe, ako imamo mogućnosti i potrebu da to učinimo.

/Knjiga GEFFa/

●Dobro je što to sada govorite jer se iz nekih čitanja materijala može steći pogrešan utisak, recimo o negiranju publike, ili o negiranju autora, kakvih je stavova takođe bilo, naročito u početku, gde film više nije stvar izražavanja, ekspresije, već je stvar istraživanja, i otkrivanja.

■Ovo što ste rekli, ne-ekspresija i ne-publika, tu trebamo razlikovati dve stvari. Ne-ekspresija je zato što mi se nije više dalo da se trudim da nekome sebe pokazujem. Ali, kad sam rekao, idemo ispitati što kamera može sama, onda je to nešto drugo. Odrekao sam se jednog dijela u filmu, ali me zanima drugi dio. Ako u nama postoji jako puno gotovih programa, bioloških, socioloških, bilo kakvih, nekih refleksa, automatizma, onda idemo to

ispitivati. Ja mogu preko svog filma ispitivati nešto što ne pripada meni nego je dio nečega tuđega. Ali ako smo rekli, idemo upotrebiti kameru bez čovjeka, onda smo upotreбили kameru i kao jednu mogućnost da se svijet samospozna. Dosta vjerujem, izgleda mi zgodna hipoteza, ono što nalazim kod Šopenhauera, a on pominje i Sv. Avgustina, ali to ima i kod drugih, mislim kod Hajzenberga, fizičara, kada on razgovara sa Borom o tome da li se svijet može spoznati, on pretpostavlja da se ipak može, a prema Šopenhaueru čovjek postoji zato da bi svijet, svemir, sam sebe mogao spoznati preko nekog mozga, preko neke mogućnosti mišljenja. Zašto ne bismo te stvari istraživali?

Na GEFF-u je mnogo toga rečeno. Ali meni se urezala u pamet jedna rečenica

PANSINI ANTIFILM

koju sam ja puno puta spominjao, a za koju sam našao dosta potvrde na drugim mjestima, a to je ono što je rekao Đorđe Janjatović. Kaže, čovjek ne može ništa izmisliti, on može samo otkriti. Znači, ništa mi ne možemo napraviti što ne postoji već kao mogućnost. Jer mi nismo napravili jezik. Jezik je postojao, kako sam

ja pokušao to dokazivati, iako to nisam nigde javno objavio, postojao je, i materijalizirao se preko čovjeka. I tako se mnoge stvari mogu događati, a film je jedna mogućnost da mi neke stvari možemo spoznati. I sve to što se događa je nešto što je već postojalo, što mi realiziramo, i onda možemo ispitivati.

Đorđe Janjatović

NIJE FANTASTIČNO NEŠTO IZMISLITI, FANTASTIČNO JE NEŠTO OTKRITI

/Knjiga GEFFa/

● Sada ste već govorili i o nekom svom filozofskom odnosu prema svetu, svojoj metafizici. Pominjali ste i pojedine filozofe i naučnike. To ukazuje na još jedan bitan aspekt GEFF-a, i antifilma, a to je povezivanje filma sa drugim delatnostima, prvo sa drugim umetnostima, pa onda i sa ne-umetnostima, filozofijom, naukom, kao i sa životom uopšte. Može li se još nešto reći o tom proširivanju delokruga filma na ukupne delatnosti čoveka?

■ Ja bih dodao nešto o tom istraživanju, kada mi uvek pokušavamo nešto otkriti. Rekao bih da svaki film, ili svaki naš čin, jeste čin otkrivanja. Jutros sam prolazio preko nekog trga, i tamo su sjedeli neki starci, jedan je imao sagnutu glavu kao da spava. Gledao sam te ljude kako su usamljeni, i to je bio film. Da sam ja to mogao snimiti, to bi bilo jedno malo, ali filmsko, djelo. Dakle, ja sam onog časa snimao film kada sam te ljude gledao... Možda je to već dosadno kako ja imam sve iste teme, i kada bih sada počeo snimati, ja bih opet snimao svoje stare filmove, mada vremenom sigurno dolazi do nekih promena. Ali ne bih voleo da mi se dogodi kao Antonioni. Gledao sam neki dan ovaj "Reporter", to je sve jako nategnuto, kao da je izvučeno iz naftalina, to danas više nikog ne zanima, on radi kao pre dvadeset godina.

Da se vratimo na istraživanje. Svaki film je istraživanje. Ako radimo eksperimentalni film, onda eksperiment može biti istraživanje, da otkrijemo neku pojedinost kojom

ćemo potvrditi neku unapred postavljenu hipotezu. Recimo, kakvi pokreti mogu izazvati neko duševno raspoloženje, što se lako može snimiti i videti kako se čovek ponaša... Ali meni je eksperiment svaki film u kojemu ja stojim, i gledam, i divim se, i čudim se, i hoću nešto vidjeti.

Govorio sam već o onim ugrađenim programima u nama. Kada je nevrijeme, pa grmi, pa puše vjetar, ovaj mačak stoji tu uz prozor i gleda zabezeknut, kao da prima nekakve svemirske poruke. Njemu to nešto znači. Mislim se ja, pa vidiš ti toga mačka! Ja sam iz Korčule, iz Dalmacije, i znam kada je nevrijeme i kada tuku valovi, to treba doći sa strane... to je Ivančička snimila jedan takav film, ali nije znala što snima, i ne mora znati. Autor ne mora biti svijestan što radi, on može biti samo medij... I ti ljudi, kada je nevrijeme, dolaze, satima stoje i bulje mirno u tu prirodu kao da primaju nekakvu poruku o kojoj pojma nemaju. Mi se stalno možemo čuditi. Oni se čude, a ja se mogu čuditi tome što se oni čude. Kada se to snimi, jasno je da ja mogu na to filozofirati, mogu to racionalizirati, ali tu pravim razliku. Jedno je razgovor, i to što se događa kasnije, ali mislim da rad potiče više iz nekog osjećaja, iz neke potrebe, iz nejasnih izvora... Ima jedna stvar koja je možda kod filmaša drukčija nego li kod drugih, kod amatera je možda manja, ali i tamo se ljudi puno sastaju i pričaju, ja jesam za to ali... da li mi filmaši imamo tu potrebnu mjeru, da li mi sebe dovoljno

PANSINI ANTIFILM

dovodimo u stanje otkrivanja sebe, kao što možda više rade književnici, pjesnici, ili smo stalno izvan sebe, što je loše. Svaki umjetnik kad hoće nešto napraviti, on se koncentrira, on se uvuče u sebe, on iz sebe vuče nešto vani. Izgleda da smo mi to malo radili, a ako smo i radili, da smo to počeli zaboravljati.

M. PANSINI

Potaknut razgovorima žirija, u kojemu sam bio član, u vrijeme gledanja filmova za ovaj republički festival povodom pedesete obljetnice amaterskog filma u Hrvatskoj, u kojima smo spominjali teškoće, nekad površan rad, nekad preveliku taštinu i precjenjivanje, velik broj tečajaca i neusporedivo manji broj autora, nastojanja da se amaterizam ojača, a gdje smo nanovo bili suočeni s nepropadljivim amaterskim stvaranjem, s novim autorima, s novim vrijednostima, iz nosim svoju

OPĆENITU IZJAVU O AMATERSKOM FILMU

Ma koliko da je naš život cjelovit jer je jedan, sastoji se od raznorodnih i nekad suprotnih djelovanja. To je valjda njegova potpunost. Odnos prema stvarima i put do neke kreacije također može biti različit, ali govoreći ovdje o pristupu amaterskom filmu², taj put ne vidim drugačije nego kao razgovor sa svijetom³.

- 1 Ako je vrijeme putovanje u kaos, napredovanje od manjeg stanja entropije prema većem, onda je život antientropija, jer povećava organizaciju. Isto je to i svaka kreacija i svaka ideja: to je glazba. Možemo ukinuti vrijeme.
- 2 Neprofesionalno bavljenje filmom ima jednake mogućnosti ljudske realizacije kao bilo koje drugo profesionalno djelovanje. Naše hodanje, naše spavanje, naša djeca, naša djela, naš posao, naši snovi izviru iz iste jezgre stvaranja oblika, iz iste potrebe zaokruživanja naše osobnosti, iz jezgre koja je starija od života.
- 3 Osloboditi senzibilitet, dovesti se u prijemljivo stanje, ne samo duhovno živjeti od svijeta, nego s njima komunicirati, uvjet je pjesničkog čina. A moramo se najprije naći s prirodom nasamo.

M. Pansini

/XI REVIJA AMATERSKOG FILMA
HRVATSKE, 1978./

Mi filmaši smo u velikoj gužvi, puno pričamo, i mislim da je to dosta naškodilo filmu. Kada sam ja radio svoje bolje filmove, obično sam onda bio u stanju izolacije, razmišljanja, prepuštanja određenom duševnom stanju da me zanese, odnese, da sam nekontroliran, i mislim da je to jako važno, to bi bilo možda osnovno. Pored toga što smatram značajnim to iracionalno u stvaranju, o čemu smo već govorili, i o čemu sam ja i pisao, pomenuo bih sada još jednu stvar koja je možda važnija od svega. To je pitanje istine. Recimo, u prošlogodišnjoj produkciji, ili je to bilo pre dve godine, ne znam, imali ste pored ovih filmova Zafranovića, Bulajića, i drugih, i Kreljin film "Vlakom prema jugu". To je film koji možda ima izvesnih slabosti, ali ja u njemu vidim istinu. Istina je potrebna i u eksperimentu. Ali istina je važna u bilo kakvom drugom izražavanju. Ono što mene zanese u nekom filmu je neka istina, koja nije izmanipulirana. Istina

bi trebalo biti ili cilj, ili osnova pristupa da se nešto napravi.

● E sada, da li bi istina trebalo da bude cilj umetnosti? U klasičnoj estetici postoji razlikovanje između poetske istine i, da tako kažem, naučne istine. To je vrlo osjetljiv teren, a tiče se funkcije umetnosti...

■ Teren je osjetljiv, ali ako se o tome govori, onda sam ja uvek vezan za onu poetsku istinu... Uzmimo recimo crteže u Altamiri. Ili Lepenjski vir. Kako se zvao onaj čovjek koji je to otkrio, valjda Savić? On je rekao da je prema izrazu tih lica pokušao osjetiti kakvi su ti ljudi bili. To je upotreba ekspesije jednog umjetničkog djela za analizu i otkrivanje nečega u arheologiji. Mi možemo svaki film koristiti kao arheološko istraživanje, gde bi ispitivali šta nam jedan pokret, zvuk, ili melodija, znači. Poetska istina je trajna. Ona uvijek

PANSINI ANTIFILM

nosi velike vrijednosti i nudi neke mogućnosti. Znanstvena istina je druge vrste, ali ona je sadržana u poetskoj, poetska sve predviđa i nju smo podrazumijevali kada

smo govorili o samospoznaji. Umjetnost je ta koja bi morala dovesti do samospoznaje i nekih otkrića važnijih od onih znanstvenih. Ja spadam u one koji tako misle.

Film prikazuje tijela (što je ideal slikarstva), prikazuje i radnje (što je ideal poezije), film ima od slikarstva vizualnost, a od poezije dramaturgiju, film je slikarstvo i poezija, film je

POEZIJA SLIKA

Film je poezija, koja upotrebljava slikarske elemente (figure i boje u prostoru) dramatizirajući ih u vremenu.

Budući da tijela u filmu postoje u prostoru, ali jednako tako i u vremenu, ona time postoje i kao tijela i kao radnje.

Postignuto je nešto novo što nema ni slikarstvo ni poezija. Znakovi poezije (artikulirani tonovi u vremenu) pretvoreni su u tijela koja djeluju u vremenu. Time se dramaturgija (radnja) očituje sukobom personificiranih, vizualiziranih osjećaja, gdje su svi apstraktni pojmovi prikazani slikom, adekvatnim likovnim oblikom, ili su u najmanju ruku likovno izraženi, pa su time prešli u

UNIVERZALNI JEZIK

Time je određen govor nove umjetnosti, a sve sličnosti s drugim umjetnostima ostaju samo sličnosti.

/Mihovil Pansini: POEZIJA SLIKA,
Delo, br. 4, 1957/

Za nepune dve godine svog postojanja, „antifilm“ je sa istraživanja fenomenološkog sveta filmskog medijuma prešao na istraživanje stvaraočevog odnosa prema svetu kao integralnoj vrednosti. Da li je to bilo samo površinsko proširenje, otvaranje kruga u jednoj ravni? Ne bih rekao. „Antifilm“ nam se u tome međuvremenu otkrio u novoj svetlosti i nametnuo šire shvatanje istraživačkoga. On i sam danas uključuje u sebe ne samo eksperimentisanje na ontološkom planu filmskog medijuma, nego i traganje za transcendentnim vrednostima.

Pre dve godine, u času rađanja jednoga novog eksperimentalnog oblika, izgledalo nam je da je pred nama samo oruđe ograničenog dejstva: sredstvo da se utvrdi ponašanje spoljnog sveta suočenog sa mehaničkom registracijom na filmsku traku, rezultat krajnje redukcije filmskog izraza. Iskrsela je bila misao koja u načelu važi i danas — da je već fenomen registracije čulnoga pojavnog sveta (shvaćen kao pasivni odnos čoveka iza kamere prema tom svetu) otkrovenje za sebe. Ali u to vreme nije moglo da se nasluti — sve dok nam jedan naknadni pogled unazad nije dozvolio da izvršimo iskustvene dedukcije umesto da proklamujemo a priori smišljene programe i teorije — da „antifilm“ nije samo opit sa materijalom, nego i jedno celovito viđenje sveta što nas okružuje: poetski čin.

/Dušan Stojanović:
VELIKA AVANTURA FILMA/

● Jutros ste, kažete, išli ulicom i videli ste te starije ljude kako sede, i tu se pojavila recimo jedna mogućnost ostvarenja poetske istine. Da li ste to doživeli na način „fiksacije“, koji je jedan od karakterističnih postupaka za antifilm. Prebacujemo se time na pitanje postupka. Fiksacija, na prvi pogled puka registracija, bio bi, čini se, postupak kojim se ide dublje u smisao tog objekta koji se posmatra.

■ Nisam tada razmišljao o načinu kojim bih to napravio. Postoje tu različite mogućnosti. Možda bi to bila i fiksacija. Tada sam nastojao ući u jedan osjećaj koji je lebdio u tom prostoru, u odnosu između

PANSINI ANTIFILM

mene i njih, jer nije moguće snimiti ništa izvan nas. Oni sami za sebe ne mogu značiti to što su značili kad sam ja tamo prolazio. Ja sam to osjetio. Ja se priklanjam onima koji kažu da je sve odnos između stvari, da je sve komunikacija. Ako ja hoću njih prikazati, moram prikazati i sebe, na bilo koji način, ne moram se ja vidjeti kako to snimam, i napraviti taj odnos. Mogu sebe predstaviti pokretom kamere, hodanjem, stvoriti taj osećaj odnosa koji bi, možda, onda mogao preneti na druge koji će to gledati. Ili bih ja to samo snimio, sebe ispraznio iz kadra, i iz filma općenito, i pretpostavio da će svaka druga osoba zauzeti taj položaj u kome sam se ja nalazio. To su pitanja postupka.

●Šta je bilo to što je u to vreme opredeljivalo stvaraoce za fiksaciju?

■Prvi koji je radio fikzaciju bio je Gotovac. Onda je još bilo natezanja oko toga da li je bio Gotovac ili Petek. Kasnije se dokazalo da je bio Gotovčev film u pitanju, "Paunovo poslijepodne". Mi drugi smo to ili kasnije radili, ili prije, ali je to kod Gotovca bilo najočitiije. Teško je sada reći što je dovelo do fiksacije. Da li je to i prije postojalo? Malo je vjerovatno da je GEFf bilo što izmislio. Već smo rekli da se ništa ne može izmisliti nego se može otkriti, ili se može "ponoviti". Samo ta ponavljanja ne znače uvijek krađu, jer ti ljudi nisu imali mnogo kontakata niti vremena da gledaju i studiraju te stvari.

●Iz čitanja materijala o GEFf-u i anti-filmu da se zaključiti da je fiksacija vezana za jednu težnju ka redukciji filmskih izražajnih sredstava. Kao što se u odnosu na klasičan film javlja redukcija priče, ili dijaloga, raznih elemenata, ovde se recimo pojavljuje i redukcija pokreta kamere, da bi se eventualno postigla veća koncentra-

cija na sam objekat. Fiksacija je očito vid redukcije.

■Često nije zgodno tumačiti ovakve stvari. No, bilo je, takođe, i sledećeg tumačenja fiksacije. Neku semantičku poruku mi možemo jezički, ili slikom, izraziti za relativno kratko vrijeme, brzo, ali ako hoćemo kod osobe izazvati duševno raspoloženje, to podrazumjeva i neke biološke promjene, hormonalne, neuro-vegetativne, a da bi se to dogodilo potrebno je određeno vrijeme. Ne možemo kod čovjeka izazvati jedno duševno stanje time što ćemo mu preneti poruku. Možemo ga za kratko vrijeme prestrašiti, ali za neka posebna stanja, ne tako obična, za nešto što bismo mogli nazvati estetskim doživljajem, što nekad ne možemo nazvati ničim sem nekom uzvišenošću pred nekim djelom, mi gledaoca moramo smiriti, izolirati, dati mu vremena da se to može kod njega razviti. Radi se o tome da se nešto produži na trajanje koje je dulje od onog koliko nam je racionalno potrebno. Time se i racionalno može isključivati i otvoriti onaj drugi dio sebe, koji je nama bio važniji...

Osveštana je misao filmske teorije da je kinematograf prvenstveno dinamički medijum i da se uporedo sa fizičkim kretanjem objekata na platnu i ritmičkom stilizacijom tog kretanja filmsko delo gradi i na dinamičnosti čitave svoje strukture: emotivnih, intelektualnih, narativnih, dramskih i drugih činilaca. „Antifilm“ kao da ustaje protiv te ideje o sveopštem kretanju. Zadržavajući dinamički pristup konkretnome vizuelnom fenomenu, on ne samo da se odriče radnje, ne samo da se bavi isključivo stanjima, nego se lišava i bilo kakve gradacije ili razvoja tih stanja. Tako se ostvaruje prividna protivrečnost: dinamičkim sredstvima sugerise se statično, pažnja se trajno zadržava na na izgled beznačajnome životnom trenutku. Osnovna ideja „antifilma“ je ideja fiksacije na slučajno registrovan ili naročito odabran objekat da bi se tom fiksiacijom otkrio dublji smisao viđenoga. Tako u Pansinijevom kratkom filmu *Dvorište* kamera nekoliko minuta netremice posmatra ulaz u neku staru zgradu sa prozora na drugoj strani ulice. Ne događa se ništa, skoro i da nema prolaznika; s vremena na vreme po neko uđe u dvorište ili iziđe iz njega, pokatkad u prednjem planu prođe tramvaj. Autor se zadovoljava beleženjem pojavnog totaliteta koji je rezultat puke, bolje reći svakodnevnosti slučajnosti.

/ Dušan Stojanović:
VELIKA AVANTURA FILMA

Redukovanje bilo kakve nadgradnje osnovnog materijala medijuma dovodilo je do optičke i zvučne fiksacije na određeni objekat. „Antifilm“ se bio predao statičnom posmatranju. Trebalo je da se potone u vreme-prostor. Trebalo je da se ispita smisao umrtvljenog bitisanja. Trebalo je da se u ograničenom vidu naše percepcije čulnog sveta, tako podložne nesavršenostima čula, otkrije sveopšte kretanje koje struji u njegovim venama nedostupnim našem oku, neprekidno pulsiranje koje slabim uhom nismo u stanju da razaznamo. „Antifilm“ je želeo da koncentrisanim prodorom duha u materiju nadoknadi ograničenost čula. Postigao je više od toga.

Fiksacija kao osnovno načelo „antifilma“ odvela nas je u oblast transcendentnoga onog trenutka kada smo – eto ostvarenja nadrealističkog sna, eto začetka ideala hepeninga i pop-arta – u „slučajnim“ vezama nepomičnoga fenomenološkog sveta počeli da otkrivamo duboki smisao bitisanja. Dialektički princip što leži u osnovi kinematografa: dinamično u statičnome i obrnuto, apsolutno u

relativnome i obrnuto, privoleo nas je da gledamo ne nervoznim trzajima živog i živahnog oka preko ovog ili onog delića sveta koji nas okružuje, već upornom, tvrdoglavom koncentracijom na usamljeni objekat što drsko odbija od sebe svaki smisao prividom slučajnosti svog položaja i oblika. Sve drugo je u subjektu. Otkrivamo svoje žive svetove u nepokretnim, mrtvim svetovima predmeta — i ljudi! — što su izvan nas. Empatija, otkrivanje sopstvenog ja umesto otkrivanja sveta, trijumf spirituelnoga u nečemu što spirituelno nije.

Tako fiksacija, putevima dijametralno suprotnim od tradicionalnih puteva dinamičkog filma, stiže ponovo velikom cilju duha. Upiremo pogled ne da bismo saznali, već da bismo doživeli.

„Antifilm” je ispunio svoj zadatak. Pokazao nam je kako su neiscrpne mogućnosti doživljavanja koje nam nudi fiksacija. Pokazao je koliko različitih oblika ona može da uzme. Fiksacija na ljudsko lice: *Sybil*, *Oživljena*. Fiksacija na ljudsko telo: *Miss No One*, *Sretanje*. Fiksacija na čoveka među ljudima: *Divjad*. Fiksacija na prostor-vreme: *Dvorište*, *Zahod*. Fiksacija na pokret: *Pravac*, *Kružnica*. Fiksacija na životnu materiju u svakodnevnoj stvarnosti: *Prije podne jednog fauna*. I fiksacija na filmsku traku u projektoru, do njenog samouništenja: *Kariokineza*.

(1965)

/Dušan Stojanović:

VELIKA AVANTURA FILMA

●Vratimo se historiografskom odnosu prema vašem radu. Kada ste vi došli u Kino-klub Zagreb, i ko se tada tamo nalazio?

■Ne znam tačno da li je to bilo 50. ili 51. godine. Puno me je stvari tada zanimalo, kao i svu omladinu. Pošao sam u auto-školu, pa u foto-klub, i ne znam čime sam se još bavio, a kad sam čuo u foto-klubu da postoji kino-klub, pošao sam u kino-klub... Važno je reći da je mene stanje u kino-klubu smetalo. O Miletiću imam najbolje mišljenje, on je bio krasan i drag. Tamo su se prikazivali neki njegovi filmovi, „Faust” i drugi. Bio je i Paspas, koga sam ja naknadno tek počeo cijeniti. Paspas je snimao obične obiteljske, dokumentarne, putopisne filmove. To mi je tada smetalo. Čitao sam pomalo ovo o „alternativnom filmu”. Jedino što se slažem kod tog alternativnog filma, to je ono da je tu u pitanju „alternativna svijest”. Mi, znači, moramo promijeniti način gledanja, a onda možemo vidjeti bilo kakvu stvar kao da je veličanstvena. Nakon dvadeset, trideset godina, mi u Paspinim filmovima možemo vidjeti kako on izolira sebe i hoće snimiti realnost kakva ona

jeste, i tome možemo pridavati neka značenja kakva on nije pridavao, a ako on i nije pridavao, ne znači da te stvari nemaju taj značaj i vrijednost. Ono što je meni tada smetalo tamo je što sam mogao vidjeti ili obiteljske filmove u kojima su se ljudi hvalili, možda, da su negde putovali, da su nešto vidjeli, ili da snimaju. To me je iritiralo. Ili, snimali su, kao Miletić, komedije. Imao sam, čini mi se, tačan dojam da su oni smatrali taj amaterski film nečim manje vrijednim, kao da to nije nešto što se može upotrebiti za izražavanje svojih stanja, kao da se ne može približiti umjetnosti, niti uopšte pripada filmu. Mnogi od njih nisu ni film smatrali umjetnošću. Rekli su da je kazalište umjetnost, da je književnost umjetnost. Pravili su od filma jednu lakrdiju koja je mene, budući da sam ja jako poštovao film i video u njoj veliku stvar, vrijeđala. Imao sam jedno veliko zadovoljstvo da sam ja prvi u Kino-klubu Zagreb počeo praviti prave filmove, makar oni ne bili ništa „praviji” od njihovih, ali je moj odnos prema filmu, smatrao sam, bio pravi odnos, odnos poštovanja prema filmu. I to je značajno kao nešto od čega sam ja zapravo krenuo kad sam došao tamo.

Pansini

Treba razlikovati novi film od antifilma. Taj smo pojam tek u diskusiji odredili, pa je lako moguće da negdje u prvim diskusijama piše antifilm, a mislilo se novi film. Antifilm počinje izjavom:

„Antifilm je gotovo sve što konvencionalni film do sada nije bio.”

/Knjiga GEFFa/

PANSINI ANTIFILM

27

Šta je to „antifilm“? Glavni pobornik ovih shvatanja, dr Mihovil Pansini, objašnjava pojavu „antifilma“ kao pokušaj „vraćanja filma realnosti i tehničkom sredstvu“. Međutim, on to „vraćanje“ shvata kao redukciju tradicionalne filmske ekspresije (kao dekomponovanje kadra, izbegavanje osmišljene montaže, kao lišavanje filma svakog „tendencioznog“ sadržaja, i kao svođenje „filmske režije“ na najelementarnije korišćenje filmske tehnike!); dakle, kao redukciju intervencije autora na sopstveno delo. To su teze koje eksperimentisanje foto-materijalom postao svrha samome sebi. Kamera se, konačno, može obesiti i mačku o rep, pa ćemo i tada dobiti neke interesantne kadrove – ali, takav postupak vodi ka isključivanju mogućnosti duhovnog komuniciranja, čime se „najdruštvenija umetnost“ našeg veka svodi na puku mehaničku egzibiciju...

/Sloboda Novaković:
VREME OTVARANJA/

ŠTO JE TO ANTI FILM

Pansini

(Rekapitulacija razgovora Antifilm i mi, koji su održani u Kino-klubu Zagreb)

Do naziva antifilm došlo je sasvim slučajno. Da bih pokazao kako je jedna fotografija prikladna za naslovnu stranu i da bih dodao grafičke elemente, napisao sam na nju „Antifilm i mi“. Kasnije smo u Klubu organizirali razgovore na tu temu, a pojam antifilma formirao se malo pomalo za vrijeme tih razgovora. Naziv je, dakle, sasvim slučajan, neodgovorajući, ali budući da je stvar slična i sa svim drugim terminima koji postoje, nema razloga da se ovaj ukine, pogotovo ne da se zamijeni drugim jednako lošim.

I naslov „Što je to antifilm“ također nije dobar, jer se antifilm ne može definirati.

Spomenut ću, zato, samo neke tendencije antifilma kako ga ja sada shvaćam. (John Cage: Mislim da su ljudi divni, a mislim tako jer im se sviđa da mijenjaju svoja uvjerenja; to se odnosi na pojedince i na mene samog.)

Dok je novi film bio prikazivanje istine, ANTIFILM JE STVARANJE NAKON SHVAĆANJA, PRIHVAĆANJA I ISCRPLJENJA ISTINE, SA SVIJEŠĆU DA SVATKO IMA SVOJU ISTINU, TE DA JE LJUDE NEPOTREBNO UPOZORAVATI NA NJU. Čak, istine ne bi bilo kad bi bila samo jedna. Samo postojanje drugih istina opravdava neku istinu, ne daje joj isključivost, ona ne predstavlja teror nego slobodan izbor.

Naše misaone koordinate, naš duhovni horizont unutar kojega se kreće naše doživljavanje i izražavanje, doveli su nas do antifilma prirodnim tokom.

To je intelektualno-kritički stav prema sebi, svijetu i drugima.

Do Descartesa bilo je samo znanje, svijest, spoznaja, a sada se pojavljuje znanje o znanju, svijest o svijesti, spoznaja o spoznaji. I film tako postaje sve više eksperimentalno-eksplorativna duhovna djelatnost; u njemu dominira pokus, refleksivna analiza, što ruši jasne granice između njega i znanosti.

ANTIFILM NIJE VIŠE FILM IZRAŽAVANJA, EDSPRESIJE, KOMUNICIRANJA IZMEĐU AUTORA I GLEDAOCA, VEĆ JE AKT OTKRIVANJA I ISTRAŽIVANJA

Bitan je stav autora: to je stav kontemplacije, a ne stav ekspersije.

Gestalt-psihologija, multisenzorička percepcija, motorno-senzorička kibernetika konstrukcija, sve nas upućuje na jedinstvo prirode.

Ima skulptura za koje ne znamo da li su to skulpture ili dijelovi stroja, ima slika koje sliče skulpturama, muzike koju čine konkretni zvukovi; zašto bi film morao više sličiti filmu kakav smo imali do sada, a ne bi više sličio životu i elementima civilizacije u kojoj živimo.

TREBA DO KRAJA SRUŠITI GRANICE KOJE POSTOJE IZMEĐU RAZNIH FORMI IZRAŽAVANJA, ISTRAŽIVANJA I ŽIVLJENJA.

Antifilm odražava najaktualnije stanje duha modernog čovjeka, njegova bića i njegove doživljajnosti. ANTIFILM JE INTEGRALNI DIO ŽIVOTA.

Fizika napušta princip kauzaliteta, eksperimentira kršeći konvencionalna pravila. Heisenbergova teza o indeterminizmu ima određeno značenje. Nikada ne možemo spoznati unutarnju kauzalnu povezanost stvari i pojava međusobno. Odatle skepticizam Humea i agnosticizam Kanta. U psihologiji čim se prodrlo u podsvijest, uzdrmale su se konzistentne veze u našem psihičkom svijetu: sumnjamo da li su naši čini doista naši.

Kritička svijest je čovjekov bunt protiv lažnih sigurnosti čovjeka.

Čovjek može osmisлити svoje postojanje demistificiranjem svijeta u kojem živi.

Moramo se osloboditi tradicije ako nas ona sputava. Moramo osloboditi maštu.

ANTIFILM ZNAČI OSLOBOĐENJE OD MITOVA, AUTORITETA, OD PRAVILA, ZAKONA I TERORA.

Sve su slobode dozvoljene. Time je uslovljena i sva raznolikost koju može imati antifilm.

Gledalac određuje vrijednost djela. Ona se mijenja jer mu se svaki put prilazi s drukčijim iskustvom.

Djelo se mijenja u sebi, u gledaocu, drugačije je u raznih gledalaca, u vremenu i epohama. Zato ne postoji mogućnost da se neko djelo vrednuje. Svaki je sud uvijek samo relativan, subjektivan i bez univerzalnosti.

Gledalac određuje što je to umjetničko djelo i što je to umjetnost.

Mi nismo kadri odrediti što je to umjetničko djelo, nismo kadri reći što je to umjetnost. Ja nisam siguran da ona postoji.

Široka je publika usporila razvitak filma.

Niti film može pomoći publici, niti ona njemu. Film nema takve mogućnosti, zato mu to i ne može biti svrha. Antifilm je oslobođen didaktičnosti i dopadljivost.

Stvarajući film ne treba misliti na publiku, jer to odvraća pažnju.

Antifilm nije medij kojim se želi nešto prenijeti na publiku, već je fenomen sam za sebe. U aktu stvaranja jedino na njega treba misliti, njemu pripada sve. Njegove buduće veze mi ne određujemo.

Treba smatrati suvišnim zatvoriti krug autor-djelo-gledalac.

Dosad je jedan od duštinskih problema bilo otuđenje.

Kad demistificiramo stvaralaštvo autora, kad odrekemo djelu ulogu medija, a gledaocu ulogu arbitra, otuđenje je dovedeno do posljednje tačke i ono prestaje da postoji.

Ne postoji ničija istina i nikoga ne treba terorizirati svojim istinama.

Antifilm je rezultat novog položaja autora i djela u društvu:

Odnos bez sentimentalnosti. Neodnos.

To revolucionira našu doživljajnost.

Svjesni relativnosti svega oko nas i našeg vlastitog ponašanja smatram

antifilm opozicijom na svrhovitost djela,

opozicijom na vrednovanje djela,

odričem mu vrijednost medija,

odričem se termina umjetnost i umjetničko djelo (jer bi o tome morao suditi gledalac).

Odricanje gledaoca nije apsolutno, kao što i ranije priznavanje gledaoca to nije bilo. Odricanje gledaoca dovodi antifilm s jedne tačke gledišta u apsurdan položaj, ali još veće neprilike doživljava djelo koje priznaje gledaoca.

Saznanje da je sve pokušano, otkrilo je kao jedini smisao igru. Treba živjeti u aktu stvaranja, a ne voditi računa o rezultatu. Svrha je stvaranja kreativna igra, a ne konačno djelo. Besplatna nehazardna igra očišćena svakog interesa jedan je od najdjevičanskijih načina ljudskog opstojanja. Djelo nema budućnosti, ali to nije važno.

ANTIFILM ISTRAŽUJE UNUTARNJE MOGUĆNOSTI FILMA,

DAJE DJELU SMISAO IGRE.

ANTIFILM JE IGRA IZRASLA U SVOM VREMENU I IZ SVOG VREMENA.

ANTIFILM RUŠI I OTKRIVA.

NADOPUNA

Da bih pokazao širinu pojma antifilma, spomenut ću još neke citate, koji ne moraju uvijek biti međusobno suglasni.

Radikalna refleksivnost čini da film istražuje unutarnje mogućnosti samog fenomena kinematografiranja. Svjesni subjektivnosti naših doživljaja želimo biti što konkretniji: što je čišće, to je stvarnije.

Kamera daje svoj svijet, svoj realitet, koji je drugačiji od našeg iskustva. Ona dešifrira svijet na nov način koji ne poznajemo. Kamera otkriva novu sliku svijeta.

Kamerom se mogu ispitati deformacije vremena i prostora i njihovi odnosi, istovremeno ispitati i promatrati predmeti s više strana, mnoge stvari koje je nemoguće vidjeti golim okom ili našim osjetilima. Treba iskoristiti specifičnosti filmske tehnike, materijala, obrade, projekcije.

Antifilm se bavi vizualnim istraživanjima i ispitivanjima, vizualnom igrom. Proučava okolinu, predmete, optiku, psihologiju, ambijent.

Antifilm oslobađa kadrove-slike vezanog značenja, a time istražuje mogućnosti čiste izdirlane slike. Kadrovi nisu riječi, šifre, simboli za pričanje. Oni su život koji treba promatrati, ako nas život zanima.

Slutiti nepoznato, tražiti, biti iznenađen pred onim što je nađeno.

Antifilm odbacuje priču. On prikazuje i istražuje.

Odbacuje dijaloge kao sredstvo pričanja. Dijalog služi kao muzički element.

Umjerenost se očituje i u formi djela i u odnosu autora: on ne drži do djela, sumnja u njegovo trajanje, ne vjeruje u mogućnost poruke.

Racionalna ponredna metafora također je način pričanja, pa je antifilm odbacuje. Zadržava samo iracionalne neposredne metafore.

Indeterminizam je prihvaćen u nauci, pa postoje i element antifilma, i u stavu autora i u formalnoj strukturi djela.

Svijest ne teče poput kazaljke na satu, nego se pomiče naprijed i natrag. Ne postoji kontinuirano vri-

jeme. Antifilm ispituje taj problem vremena i prostora, njihove veze i interakcije. Antifilm znači preciznost izvedbe, ravnotežu ideja, pojednostavljenje djela do maksimuma, napušta nje tradicionalnih sredstava realizacije. Antifilm prestaje biti izraz određene ličnosti, prestaje biti izraz neke osjetljivosti, ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen. Bavi se kinetičkim optičkim fenomenima. Vraćamo se praiskonskom odnosu u estetici. Antifilm je čin egzistencije, slobodan od intencionalnosti, kao i od svake druge refleksije a posteriori, čiji otisak ne ostavlja nekih estetskih posljedica, nestaje istom brzinom kojom se proizveo. Objekt antifilma oslobođen je svakog psihološkog, moralnog, simboličkog značenja. On ne traži ni djelo ni rezultat. Njegov svijet je vidno polje sada i ovdje. Postojanje sumnje prema pretjerano veliki, koj jasnoići. Neprihvatanje standardnih oblika i mišljenja.

NAPOMENA

Antifilm obuhvaća u sebi i punu svijest o tome da su u filmu dodirnete granice mogućnosti izraza i da se ništa velikog i novog neće otkriti. To je u odnosu prema budućnosti. A u odnosu prema prošlosti antifilm je ponavljanje mnogih tendencija koje su se javljale od samog njegova početka. Pokretali su ih ljudi koji su voljeli film. Kad bi se dovoljno vodilo računa o filmu, ne bi trebalo govoriti o antifilmu. Kao izraz slaganja upotrijebljeni su mnogi citati iz pet razgovora o antifilmu, te citati Ann Halprin, Lutoslawskog, Scheffera, Cagea.

U Zagrebu, 9. VI 1963.

/Knjiga GEFFa/

● Da li ste vi pre razgovora o antifilmu, 62. ili 63. godine, radili neke filmove koji se mogu podvesti pod antifilm, ili ste prvo teorijski razmišljali i zaključili da ne treba raditi onakve filmove da biste prešli na ovakve...?

■ Mislim da je prvi potaknuo razgovore Kobija. Skoro sam siguran da je on izmislio i naziv "antifilm"... Onda je već postojalo "antikazalište" i ne znam što još... Sjećam se nekog razgovora u Sarajevu, ne znam kojim povodom, gde sam ja rekao da smo mi razgovarali o antifilmu zato što je Kino-klub ostao bez vrpce, te mi nismo imali mogućnosti snimati. To je kao kad čovjek nema žensku pa onda masturbira.

Tako je i ovo bila neka vrsta masturbacije. To je dosta ružna usporedba, ali u njoj ima nečega. Svaki filmaš koji voli film, koji

snima film, kad mora govoriti o filmu duže vremena, onda se to njemu počne gaditi, tu on osjeća da radi nešto neprirodno. Ja, doduše, ću rado neke stvari pričati i volim neke stvari darovati, prodati, reći, ali ima u svemu tome nečeg odbojnog. Nije prirodno pričati o filmu.

Ne znam koliko su ti razgovori imali utjecaja na ono što smo svi kasnije radili, ali rekao bih za sebe da sam ja možda više koristi tu imao od onih koji nisu bili prisutni nego od onih koji su bili prisutni. Ja sam često o filmu govorio ono na šta su me potakle druge stvari koje sam čitao. Manje su me podsticali sami ljudi koje sam našao u kino-klubu. Ako morate nešto govoriti, onda prikupljate građu, kao kad trebate pisati neki članak. Prikupljanjem građe ja sam sebi širio vidike, što je mogla biti i neka osnova da ja neke stvari radim drukčije.

Nemam častoljublja ni prohtjeva
Pjesnikom biti nije taština moja
To je moj način da budem sam.

(F. Pessoa)

Oslobađati se od sebe kako bi se moglo doći do Sebe,
koje je u vječnome Sada.

(A. Vitturi o Castanedi i Don Juanu)

Jao, kako svijet izgleda strašan onome tko sebe ne poznajel Kada si se ti osjećao sam i napušten

PANSINI ANTIFILM

pred morem, zamisli kakva je tek morala biti osamljenost vode u noći, i osamljenost noći u beskrajnom svemiru.

(O. Milosz iz D. Dragojević: Izmišljotine)

Tko zna nisam li, nekoć prije
ovoga vanskog svijeta kakvog vidim
da mi sja,
napustio jedan veliki kej s malo ljudi
nekoga velikog grada napola probuđena,
golemog, trgovačkog, razvijenog, apoplektičkog grada,
koliko je to moguće izvan Prostora i Vremena?
S jednog keja, uistinu, keja u stanovitom smislu materijalnog,
stvarnog, vidljivog poput keja, stvarno keja,
Apsolutnog keja po uzorku kojeg nesvjesno oponašanom,
nezamjetno prizivanom
mi ljudi zidamo
naše kamene sadašnje kejeve uz istinske vode,
a koji se, pošto su sazidani, onda navješćuju
kao Stvarne-Stvari, Duhovi-Stvari, Entiteti u Kamenj Duši,
u stanovitim nam trenucima iskonskih osjećanja
kad u vanjskom svijetu kao da se otvaraju neka vrata
i, da se ništa ne izmijeni,
sve se očituje drugačijim.

(F. Pessoa)

... da se dovede do Vrata i onda prepusti njemu samome
da se sam izravno suoči s Nepoznatim.

(A. Vitturi, Idem)

Znaš li da jedan trenutak može biti vječnost? To nije
zagonetka, to je činjenica, ali jedino ako uhvatiš taj
trenutak i upotrijebiš ga da te totalitet zauvijek
ponese u bilo kojem smjeru.

(C. Castaneda: Don Juanovo naučavanje)

Suština je problema uloviti svijest o samome sebi. Kao kad se netko probudi noću, naglo, i odmah
znađe, u polusnu, gdje mu je žena, sin, kći. Ali samo čas nakon takvog zahvaćanja svijesti probudi se
potpuno. Isto se događa sam, u onom času njegova osobnost može započeti život, može započeti
njegovo ulaženje u svijest. Nikada u drugim prigodama. Nikada u sigurnosti. Oni koji ovo shvate
moći će postati gledaocima mog filma. I oni su oni za koje sam ostvario i svoj novi film „Zrcalo“.

(A. Tarkoviski)

Onim njegovim kratkim boravkom na mjesecu
toliko ga je proželo stanje bestežinstva
da ga je već počela mučiti nova glavobolja
u ovome slučaju poznata samo njemu
bol zbog isključenja iz onih svakodnevnih ljudskih odnosa,
kojima je osnova i uzrok
onaj nepromjenljivi zakon,
zakon svetežinstva.
Svi njegovi napori i nastojanja
bili su sada usmjereni na to,
da u sebi zadrži još ono malo ravnotežinskih točaka,
potrebnih za preostale zemne kretnje,
kojih nije bilo mnogo:
Dizanje ruke, dohvat, kratki odskok i nagib.
Ali onaj predavač,
što je više
i spretnije obmanjivao slušaoce,
koji zanešeni predavačem
nisu zapažali pravog obretnika,
dakle, taj obmanjivač,

PANSINI ANTIFILM

ukoliko je upornije nastavljao sa svojim pričama
 utoliko je obretnik bivao slabiji,
 gubeći sve više osjećaj
 preostalog ravnotežja.
 Jezivi su bili prizori,
 u kojima su se očitovala
 ta nova stanja.
 Sve je bilo tako neočekivano,
 Da ga je potpuno obuzelo,
 pa više nije ni slušao,
 niti mario što onaj obmanjivač govori.
 Samo je još jednom čuo djevojačke usklike:
 Ah, divno, divno,
 Onda ćete nam doći?
 Sigurno, zar ne?
 Znae ja stanujem u ružičnjaku.

(N. Šop)

M. Pansini

/Uz općenitu izjavu o amaterskom filmu,

●Tu se zapravo radi o proisticanju antifilma iz iskustva nekih drugih umjetnosti, književnosti, muzike i slikarstva naročito... Prelistavajući materijale o GEFF-u čini mi se da sam našao da je prvim antifilmom tada napravljenim označen jedan Petekov film, da li "Pastelno mračno", ili tako nekako. Koja ga je karakteristika izdvojila kao prvi antifilm?

■Treba reći da Peteka nije bilo na razgovorima o antifilmu. On je te svoje filmove napravio u doba tih razgovora. Možemo reći da to što je Petek radio on nije radio pod utjecajem tih razgovora. Ne vidim kod njega niti utjecaj onoga što sam ja u to doba gledao. Njegovi izvori, dakle, nisu isti kao i moji. A, odakle je on to pokupio, kako je to njemu palo na pamet,

ne znam. Sigurno je i on imao neke poticaje, ne mislim na kopiranje, jer svi imaju poticaje, kao što ja sad nastojim pronaći svoje. Bitno je da se Petek tada počeo igrati. A to je nešto što ja do tada nisam radio. Čuli ste već kako sam ja bio ozbiljan prema filmu, a vjerojatno sam već tada imao nekih loših iskustava. Zatim sam rekao, zašto se čovjek mora mučiti kad se može igrati. Vidi kako je to krasno, lagano, lepršavo, kako nema težine. Za mene je film do tada bio užitak, ali i velika muka. Tako su Petekovi filmovi dobro došli razgovorima koje smo mi vodili. On je tu imao negativa, pozitiva, montirano bez veze, pa je počeo strugati, bosti, kasnije i šivati traku. Uzmeš traku pa snjom možeš raditi što hoćeš.

IGRA U APSURDNOJ SITUACIJI

Pansini

I mam neki članak Vere Horvat-Pintarić „Crtač svjetla“ (povodom izložbe talijanskog slikara Getulija). Ima nešto što se može opisati kao igra. „Saznanje ili utisak da je sve rečeno, da ne postoji gotovo ništa više što bi moglo iznenaditi snagom otkrića, da je zasićenje potpuno, da su programatski demarši u okviru pojedinih „tendencija“ uzaludni zbog bezbroj primjera parazitizma doveo je do takvog stanja koje negira vrijednost „velikih“ ili bilo kakvih htjenja; doveo je do osjećaja praznine iz kojeg se kao jedni mogući smisao otkriva smisao igre.“

/Knjiga GEFFa/

Ž Pansini elim naglasiti razliku između eksperimentiranja i igre. Ali kod igre o kojoj govorim postoji svijest da se ne traži nikakav značajni rezultat i uspjeh. Igra se onaj koji je svjestan da nije kadar napraviti veliko djelo, jer više ne vjeruje u velika djela. Ta igra ide drugim putem negoli eksperiment o kojemu ste govorili: eksperiment traži novo, a igramo se zato što smo svjesni da ne možemo ništa novo napraviti.

/Knjiga GEFFa/
 PANSINI ANTIFILM

Zenko

Time smo došli i do onog što je Pansini rekao, samo nije našao pravu riječ za to, a to je besplatnost. Igra je besplatna, i to je bitno za nju. Nije to kartaška igra, koja se igra za pare. Igra mora biti apsolutno ne hazardna, očišćena od svakog interesa. To je jedan od najdjevičanskijih načina čovjekova opstojanja. To je amaterizam. U tom kontekstu mislim da bi trebalo doživjeti i onu formulu Theofila Gautiera „l'art pour l'art“. Jer larpurlartizam je doista prava kategorija za igru i element igre u umjetnosti. Time smo se približili tome da umjetnost ima jednu od bitnih karakteristika igre, naime, da je sama sebi svrhom.

/Knjiga GEFFa/

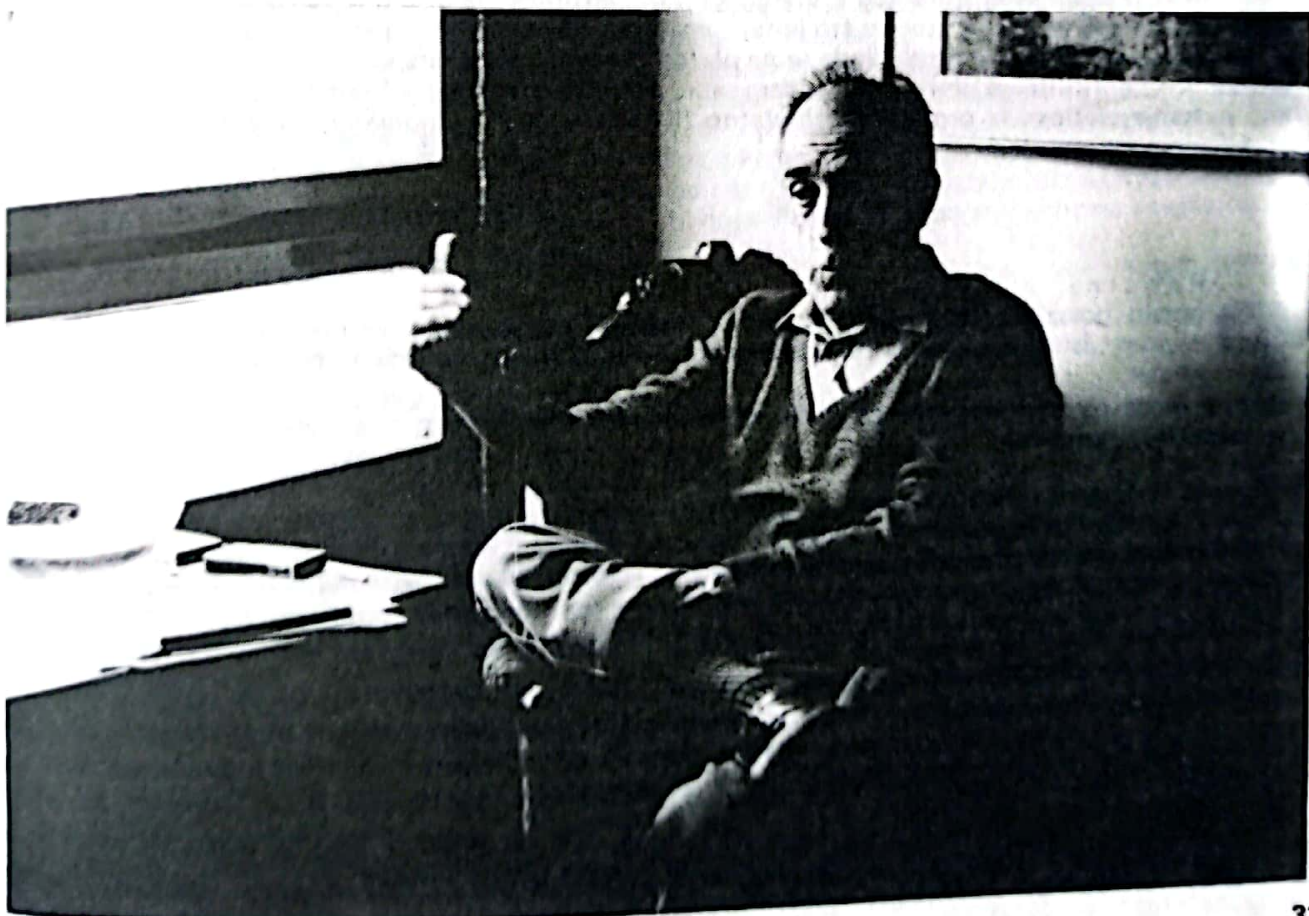
BIJEG U IGRU

Pansini

Budući da je bila riječ o mom filmu, htio bih da dam i malo tumačenje. To što mi ovdje govorimo intelektualno je. Ali kad se radi film, onda je sigurno u pitanju i senzibilitet autora i njegov emotivni stav. I taj film ma koliko izgledalo da je rađen samo intelektualistički kao potvrda nekih stavova, ne može biti samo to. On je sasvim sigurno izraz autora i nastavak svega onoga što sam radio do sada. U jednoj „Filmskoj reviji“ tumačio sam sve svoje filmove kao izraz određene nemoći. I ovaj se film bazira isto tako na određenoj nemoći, na nemoći da se uspostavi kontakt sa gledaocem. To pitanje alijenacije kod mene je išlo tako daleko da sam za „Siestu“ rekao da mi je dovoljan jedan gledalac da je razumije. Kasnije mi je postalo jasno da je i tog jednog gledaoca teško naći, pa sam prešao na ovakav stav, da se kompletno brišem kao autor. Ako čovjek ne može brisati gledaoca, može se odreći autorstva.

Osim te, postoji i jedna druga nemoć, nemoć da se čovjek izrazi, jer čovjek ne može sebe izraziti potpuno čisto. Niti ovo što mi govorimo nije čisto, to je isto jedno sredstvo izražavanja koje ne govori o meni. Opet je riječ ona koja sve to formulira na svoj način i nosi u sebi one zakone jezika koji se izrazom prezentiraju i deformiraju izraz. Ne možemo se osloboditi tehnike, filmske trake i kamere. A baš nam ovakav film pokazuje koliko filmska kamera i traka sama po sebi ima svog udjela, a koliko malo mi, u svemu onome što mislimo da govorimo o sebi. Kad se dođe do svega toga, kad se čovjek mnogih stvari odrekne, onda mu ostaje da istražuje i da se igra i da ga zabavlja ono što dobiva samo za sebe.

/Knjiga GEFFa/



33

●Kasnije je upravo insistirano na tom elementu igre koji je dakle Petek uveo.

■Ima tu i dosta nesporazuma. Danas se i u vezi ovog alternativnog filma govore neke stvari za koje smo i mi mislili da su dobre. Danas ja ne mislim da smo bili u pravu. A to je: idemo raditi eksperimentalni film da bismo otkrili nešto u tom filmskom jeziku, pa bismo kasnije to mogli upotrebiti za neku pravu svrhu. Koliko ja znam, ta prava svrha se nikada nije pojavila. Da li ona postoji izvan onoga što se radi? U ovoj knjizi, "Alternative film 82", kaže se za GEFF, ta je redukcija, i ta igra, išla toliko daleko da je na kraju bila prikazana kariokineza. To je napravio Hajdlerov brat. Stavio je film u projektor, zapalio se film, i to je bilo nešto što se onog časa događalo, kao danas na videu

što imamo, izravni prenos događaja. Ja sam smatrao da je to tada bilo nešto najviše što je napravljeno u eksperimentu filma. To je bio hepening u kojemu mi ne možemo predvidjeti kako će vrpca gorjeti, kada će se pojaviti crno, kada će vrpca otpasti. To ne ovisi o našim moćima, već o projektoru, filmu, jačini svjetla... Ovdje piše: na takav način GEFF je došao u krizu jer se više nije moglo dalje. Ne znam u kojoj se stvari može reći da se došlo do neke granice. To ne bi bila mana nečija, nego pohvala, kada bi neko došao do neke granice. Meni su govorili da sam ja prestao raditi jer se došlo do granice. Pa gde su te granice! Ne postoji u istraživanju ili redukciji takva granica. Ako je neko došao do kariokineze, ili bjelog platna, on se može lako vratiti korak unazad i napraviti neki novi i drukčiji eksperiment. Niko nikoga nije tu bilo čim ograničavao.

Tako je „antifilm“ postao pravac koji produžava nemoć prethodne nemoći (ne samo ne proistekle iz oskudice filmske trake, nego i one koja je ranije proklamovana aksiomom amaterskog filma). Zamah svog spiralnog kretanja ka nuli „antifilm“ je dobio iz zamaha ranijeg okretanja u krug. Ipak je sve to dobro utoliko što je taj zamah bio dovoljno jak da stvari vrlo brzo dotera do kraja — do apsurd. Onog trenutka kada se na platnu pojavila plavičasta svetlost („K3 — Čisto nebo bez oblaka“) — „antifilm“ je umro: ubio je sam sebe. Jer — tu preostaje još samo odbacivanje filmske trake i puštanje svetlosti iz projektora na platno (K4) — najzad — uklanjanje projektora i mrak u sali u odredjenom trajanju (K5).

/Aleksandar Antonić:
GEFF bez oreola i anateme, Knjiga GEFFa/

Pansini
omalo dolazimo do svijesti da ničija „istina“ ne postoji i da nikoga ne treba terorizirati svojom „istinom“. Danas svatko radi što hoće. U slikarstvu ima mnogo smjerova, i ima mjesta za sve.

Svatko može da radi što voli, da bude slobodan. Ne trebaju nam ni programi ni religije. Ne treba se vezati ni uz antifilm.

/Knjiga GEFFa/

●To čini se da proističe iz nekih tendencija da se antifilm strogo definiše, što je očito pogrešno, kao što ste se i vi izjasnili o današnjem alternativnom filmu, da ga ne treba strogo definisati. Još tada, u prvim razgovorima, vi ste povremeno izbacivali pojedine "parole" da se antifilm ne može definisati.

■Ne može se definirati tako nešto.

Nema ni potrebe za tim. Bila bi to neka vrsta fašizma kada mi kažemo, ovo sad nama odgovara, mi ćemo to uzeti, a ovo nam ne odgovara, to je loše. Ne valja stavljati ograde eksperimentalnom, alternativnom filmu, ili antifilmu, reći, ovo jeste a ovo nije. Ispravnije je reći, ovo mi se sviđa, a ovo ne sviđa. I mi smo doduše, kao što je ovde uradio Petrić, učinili to sa Petekovim filmovima i rekli, ovo je naše. A to ničije ne može biti.

● U jednom periodu tih vaših razgovora pominjan je, kada je reč o određenim uzorima, recimo tzv. "novi film", razmatrane su neke odlike tog filma, katkad u smislu pohvale, katkad u smislu pokude, pominjani su Godar, Antonioni, Margarët Dira, zatim naročito film "Moderato cantabile", u čijem nazivu postoji nešto simptomatično za ceo pokret...

■ Jedan je ceo razgovor čak imao tada naslov "Moderato cantabile". Taj film Pitera Bruka jeste nam bio jedan od značajnijih uzora, pored raznih tendencija u slikarstvu i pjesništvu. Meni je taj film mnogo značio. U njemu sam ja tražio nešto prema čemu se težilo u tim drugim umjetnostima, neke sličnosti. Imao sam osjećaj da je film tada bio zapravo najreakcionarniji, da svi traže novo a da film

zaostaje, da se najsporije razvija. Film je bio i najviše komercijaliziran... Što se Antonionija tiče, mogao bih se malo praviti i važan. Antonioni je radio ono što sam ja radio i prije. Naravno da se ne radi o tome da je on mene kopirao, niti da sam ja veći od Antonionija, već Antonioni nije imao utjecaja na GEFF. On je bio jedna paralelna stvar sa GEFF-om. U to vreme sam gledao "Krik", koji mi je među njegovim filmovima bio drag. Bilo je nekoliko talijanskih filmova tada koje sam volio. Naročito mi je bio drag Viskontijev film "Opsesija". Kada sam gledao "Opsesiju", odjednom sam mislio da je to nešto drugo. To zapravo nije bilo nešto drugo, već nastavak francuskog predratnog "Crnog vala", Divivieja, Renoara, čiji je uostalom Viskonti i bio asistent, ali ja to tada nisam imao pojma...

MODERATO CANTABILE

Pansini

U novom filmu govori se na drugačiji način nego što se govorilo do sada. Postoji film koji u svom naslovu nosi glavne tendencije novog filma. To je „Moderato cantabile“. Ono što ste nazvali redukcijom sredstava u novoj umjetnosti to je ovdje izraženo riječju „moderato“. „Moderato cantabile“ je vrlo reduciran u svojoj formi. Reducirat će se možda i više. Moderno je slikarstvo išlo u sve veću redukciju, i kad se došlo do Mondriana, mnogi su mislili da se došlo do kraja, da se dalje ne može ići. Došle su nove tendencije i pošlo se još dalje, reduciralo se još dalje, pa se još uvijek može umjetnički govoriti i tim vrlo reduciranim jezikom. Zaista nema smisla praviti ekscesivne pokrete, dizati veliku galamu, biti sentimentaln, ako se stvari mogu izraziti na miran i ozbiljan način. Mi danas živimo u takvo doba u kojemu se od nas traži zrelost i ozbiljnost. Ako moramo umrijeti, neka to bude mirno. Mentalitet čovjeka se mijenja. Prošlo je doba romantizma i realizma. Današnji smjer u umjetnosti je moderato cantabile.

/Knjiga GEFFa/

DRUGI RAZGOVOR

MODERATO E CANTABILE

NOVI STIL NOVOG FILMA

Pansini

Ima filmova u kojima se pojavljuju natpisi koji govore o stavu autora i glavnog lica. Na primjer u filmu „Do posljednjeg daha“: Mi smo mrtvaci na dopustu, Treba živjeti hrabro. Ima filmova u kojima se u dijalozima govori o biti dramaturškog procesa. Na primjer u filmu „Pukovnik i ja“ Danny Kay često govori: „Postoje uvijek dvije mogućnosti.“ To je princip na kojemu se zasnivaju čvorne tačke dramaturgije. Na tom osnovnom principu čvornih tačaka napravljen je taj film, a napravljeni su i drugi.

Film „Moderato cantabile“ u svom naslovu deklarira novi stil novog filma. Moderato cantabile ne odnosi se samo na taj film, nego gotovo na cijeli moderni film. Riječ je o novim stilskim osobinama.

Moderato znači umjereno, a cantabile znači pjevno. Što je to umjereno?

Ako je „Rat i mir“ film u kojemu je zahvaćeno veliko vremensko razdoblje, opisano mnogo likova, upotrijebljeno tisuće statista i prikazano mnogo radnji i akcija, onda je „Moderato cantabile“ anti-film, jer je izvršena i redukcija vremena i redukcija likova i redukcija akcije.

Ako u vesternu ima mnogo jahanja, mnogo pokretne kamere, mnogo vožnji kamerom, ako u njemu ima mnogo mrtvih, i to je film, onda je „Moderato cantabile“ antifilm, jer su svi pokreti svedeni na najmanju mjeru, jer smrt nije učinjena, nego je samo izgovorena („Ja bih te mogao ubiti“ — „Ja sam mrtva“ i zatim samo krik).

PANSINI ANTIFILM

U novom filmu, dakle, karakteristična je redukcija. Ta se redukcija prenosi na sve elemente filma. Imamo redukciju priče: U „Moderato cantabile“ razvija se ljubav žene prema mladiću, njezina želja da se izvuče iz dosadnog života, da oživi, da se pokrene. Sve ostaje samo na želji koja se ne ostvaruje. Priča je minimalna. U filmu „Nakon tako dugog odsustva“ priča se sastoji u nastojanju žene da vrati pamćenje svome mužu. „Krik“, „Noć“, „Avantura“, „Hirošima“, „Prošle godine u Marienbadu“ – svi ti filmovi imaju reduciranu priču, svedenu na minimum. Već je ranije bilo govora o tome zašto novi film gotovo i nema priče. Neke su se stvari počele same pred nama otvarati i razjašnjavati: to je zbog toga što moderni film želi govoriti direktno. Njemu je priča suvišna. On govori neposredno, djeluje direktno na osjećaje zbog toga što upotrebljava nove metode, metode muzike ili metode poezije.

Osim redukcije priče karakteristična je redukcija filmskih sredstava: odbacuje se bogatstvo klasičnog filmskog jezika, zato da se posredno reducira sentimentalizam i da se postigne čistoća izraza, koja i tako reducirana postiže razumljivost i efekt. Ide se za rezonancijom.

U reduciranju odbacuje se metafora, i to racionalna (posredna) metafora (pucanje leda kako spominje Radić), ali se i dalje koriste iracionalne (neposredne) metafore, koje direktno djeluju (na primjer mrtvilo pokreta, mrtvilo linija, mrtvilo tonova, mrtvilo kontrasta, mrtvilo svjetla, da bi se na primjer pokazala dosada i zapuštenost čovjeka).

Izvršena je i redukcija dijaloga i po količini i po deklarativnosti. Ljudi malo govore, a ono što govore nisu važne stvari. U „Moderato cantabile“ nema velikih riječi, u „Mom ujaku“ govore se samo banalnosti, a glavno lice je sve skupa izgovorilo nekoliko rečenica.

U novom filmu izrazita je i emocionalna redukcija. Nema na primjer izjava ljubavi staroga tipa: Ljubim te, ne mogu bez tebe, patim, ubit ću se. Ljudi se ponašaju ozbiljno, odraslo, smireno, moderato. Nema više ljubavi tipa Romeo i Julija, ne zato što su današnji ljudi neosjećajni, nego zato što su svoje osjećaje disciplinirali.

Postoji isto tako redukcija filmskog glumačkog izraza. Glumica poput Grete Garbo danas je komična. Smijemo se, ili se neugodno osjećamo, sramimo se, kad vidimo one pretjerane grimase i izražavanje emocija. Nije u pitanju rana faza nijemoga filma, nije u pitanju izmjena brzine projekcije filma i daleki planovi, sve to mi vidimo i u krupnom planu zvučnih filmova do rata. Došlo se do zaključka da se i škrtim vanjskim izrazom može mnogo reći. Uzdržani način izražavanja mnogo je ozbiljniji i jače djeluje nego hvalisavo posipavanje pepelom po glavi.

O redukciji sam malo govorio, ali mislim, za one koji su vidjeli neke od novih filmova, dovoljno da se podsjetite te redukcije, i da uoče kako je umjerenost postala gotovo pravilo u novom filmu.

A sad, što je to pjevno u novom filmu.

„Muzika je neposredan izraz emocije. Ona ne može saopćiti određene ideje, ali savršeno umije predodžiti duševna stanja. Ona ide od osjećajnosti stvaraoca do osjećajnosti slušača bez nekog posrednog

puta“. Tako je rečeno za muziku, i to je svima poznato. Ali želim povezati dvije stvari, pa ću još spomenuti već citirani tekst Alana Resnaisa koji se odnosi na novi film: „Želimo naći nove forme, sposobne da oduševе gledaoca posredstvom implicitnog značenja, bez obzira na vanjska fabulativno značenja. Prava dramska napetost, pravi zanos neće proizlaziti iz sadržaja priče, nego će se bez govora nametnuti očima i ušima.“ Dakle ide se na onaj način koji postoji u muzici, na put neposrednog djelovanja.

Taj postupak direktnog djelovanja na emotivnost gledaoca, koja djeluje mimo riječi i mimo priče (koji su posrednici, prevodioci misli, apstraktni znakovi, koji utječu na emociju preko razuma i mašte), taj postupak koji je imanentan muzici u filmu ono je što ga približava toj muzici, to je jedan od elemenata pjevnog u novom filmu.

„Wagner je uveo leitmotiv, koji predstavlja poneku od glavnih osoba u drami ili čak po koju njezinu osobinu, kao i kakav značajan predmet ili stav i ideju. Kad se takve osobe pojave na pozornici ili kad se o njima bude govorilo, odnosno kad se ispolje dobre ili loše posljedice njihove naravi ili djela, čut će se u orkestru njihov leitmotiv, koji dakle, kako mu i ime govori (leiten – njemački voditi), vodi slušatelja kroz scensko-muzičko zbivanje i olakoćuje mu snalaženje. U njemu on želi odraziti suštinu bića ili stvari, na koje se leitmotiv odnosi, onu glavnu pokretnu silu, koja ostvaruje unutarnji dinamizam.“ (Ovo je drugi citat iz Andreisove „Povijesti muzike“.)

U predgovoru Faulknerova „Krika i bijesa“ Stjepan Krešić piše: „I drugim se sredstvima služi Joyce da bi postigao neki red u svome Uliksu. Jedno od važnih sredstava jest upotreba leitmotiva, koju je već Dujardin posudio iz Wagnerove muzičke drame. U muzici je leitmotiv karakteristična melodijska fraza ili pasaž, koji su povezani s nekom idejom, osobom ili situacijom, a provlači se kroz cijelo muzičko djelo. U literaturi taj termin označuje stalnu sliku, simbol, riječ ili frazu, što bude asocijacija na izvjesnu zamisao ili temu.“ Dakle roman toka svijesti posudio je leitmotiv od muzike, a film ga je posudio ili od muzike ili još vjerojatnije od literature. To je učinila Margarete Duras, a ne znam da li je to učinio netko i prije nje.

Evo primjera slikovno-govornog leitmotiva iz filma „Ulica“ Fellinija. To je raskidanje lanca, koje se često ponavlja, uvijek se prikazuje do kraja, nikada nije zapostavljeno, nikada dosadno, uvijek, izražaj-

no, iz situacije u situaciju mijenja svoju emocionalnu vrijednost, dok je forma ista. Taj je lajtmotiv, kao najvažniji rad Zampanoa, najbolje sredstvo za prenošenje njegovih duševnih stanja, a na kraju filma na principu dejavu potcrtava Gelsominino odsustvo. Prvo smo govorili o direktnom djelovanju muzike i direktnom djelovanju modernoga filma. Zatim smo govorili o lajtmotivu u muzici, u literaturi i u novom filmu. Sad ćemo govoriti o simfonizaciji.

Ponovo citiram Andreisa. „Istom je primjena leitmotiva omogućila simfonizaciju opere i opernog orkestra. Glazba sa svojim temama provedena je kroz čitavo djelo, a ne samo djelomično, to nije više samo zbir muzičkih brojeva kako je do tada bilo. Ta se jedinstvena zaokruženost postizava s pomoću spletova temeljnih muzičkih tema (leitmotiva), koje se provlače kroz cijelo djelo, te se, kao i prema načelima simfonijskog stavka, pojavljuju jedna prema drugoj i dopunjuju, preobražavaju, razdvajaju i opet sastaju.”

U „Mom ujaku” Tatija izvršena je takva simfonizacija šumova, svega onoga što u filmu može postati lajtmotiv. Taj cijeli film građen je od vrlo velikog broja takvih lajtmotiva. U filmu postoji niz objekata i radnji koje se ponavljaju: njegova kuća i hodanje kroz nju gledano na principu malih ekrana kroz prozore izvana, nebrojeno puta se ponavlja ulaz u modernu kuću što je praćeno shematiziranim šumovima, postupcima i uglovima snimanja (najprije netko zvoni, zatim gazda stavlja u pogon vodoskok, pa tek onda otvara vrata). Tu je uvijek jednako hodanje po poredanim kockama u vrtu, zatim fućkanje djece i udaranje ljudi u ulični kandelabor. Tu je onaj smetlar koji stalno mete, ali ni jednom ne zahvati smeće i baci u kolica, zatim trgovac povrćem kojemu uvijek, tu ne smije biti prijevare, pada alat kad otvori vrata automobila. Vjerujem da nema boljeg primjera za simfonizaciju dramaturgije negoli smo je mogli vidjeti u voom Tatijevu filmu. U tome je Tatijev najveći doprinos novom filmu. Detaljnom analizom taj ćemo postupak u većoj ili manjoj mjeri naći u svakom novom filmu.

Četvrti element utjecaja muzike na film je tematska organizacija i konstrukcija po analogiji na muzičke forme. Evo ponovo citata iz predgovora romanu „Krik i bijes”: „Već od Dujardina postoji tradicija u romanu toka svijesti da se upotrebljavaju muzički motivi. Ti su romanopisci pokušali i konstruirali svoje romane po analogiji na muzičke forme. Tako je „Uliks” rađen po strukturi soneta, a „Gospođa Dalloway” V. Woolf upravo je savršen primjer sonatne forme. I ovaj Faulknerov roman ima svoju muzičku analogiju.”

Film „Moderato cantabile” već u naslovu ima naznačen svoj muzički motiv. Moderato cantabile je ne samo stil novog filma, već kao muzički termin još jače naglašava utjecaj muzičke forme na filmsku formu. Priča se sastoji od tri dijela. Prvi je podijeljen u tri sekvence, a svaka završava njezinim dolaskom kući. U drugom dijelu su dvije sekvence, a u trećem dijelu jedna, ali se i u drugom i u trećem dijelu naziru tri sekvence, koje su vezane uz određene lokalizacije i određene radnje, koje se ponavljaju kao u prvom dijelu filma. U prvom dijelu postoji ubojstvo, u drugom rekonstrukcija ubojstva, u trećem se ponavlja ubojstvo (zapravo se na istom mjestu po treći put gleda ista stvar). Preciznijom analizom mogla bi se odrediti muzička građa filma i lajtmotivi od kojih je sastavljen.

Vjerujem da ovo o čemu sam govorio ima općenito značenje i da predstavlja karakteristike većine djela obuhvaćenih nazivom novi film. „Moderato cantabile” i „Moj ujak” samo su primjeri na kojima je to pokazano.

Citati iz muzičke literature i citati iz osveta na roman toka svijesti pokazuju kako umjetnosti djeluju jedna na drugu, pokazuju i to kako nešto što se pojavilo u literaturi pred više od četrdeset godina tek sada ulazi u film. Treba asimilirati nove smjerove u umjetnosti da bi se mogao stvarati novi film. To osobito želim naglasiti i ponoviti.

Samo onda ako budemo potpuno živjeli u našem vremenu, moći ćemo praviti filmove koji će izražavati naše doba.

/Knjiga GEFFa/

●Možda je moguće vaš ukupni rad na filmu podeliti na određene periode stvaralaštva, s obzirom na razvoj i promene vaših interesovanja.

■Bilo bi to veoma teško. Ja ne pamtim dobro te filmove, niti znam točno kada sam ih napravio. Jednom prilikom sam pravio jednu filmografiju ali nisam siguran da sam i tada dobro napisao.

●Možemo onda reći ponešto o filmovima pojedinačno.

PANSINI ANTIFILM

■Obradovala me je nedavno jedna stvar, u vezi filma „Kamen sebi diže spomenik”. Bilo je govora da će Zlatko Sudović snimati, možda je i snimio, film o Meštoviću. A ja sam još u vrijeme kada sam snimao „Siestu” snimio u Drnišu i u Otavicama svoj film o Meštoviću, koji se zvao „Kamen sebi diže spomenik”. Tema je bila o tome kako kamen proizvodi ljude a ljudi proizvode skulpturu. Znači, kipove kakve je Meštović napravio kamen je zapravo sam sebi napravio realizirajući se

preko Meštrovića. Meštrović je bio samo medij toga. Onda sam, valjda u vezi nekih godišnjica Meštrovićevih, pročitao o tome kako su pitali Meštrovića što je na njega utjecalo da postane kipar. Onda je on rekao, na mene su najviše utjecali ljudi Driške krajine i kamen među kojim sam se ja kretao. Onda sam ja rekao, vidiš kako si se ti dobro dosjetio, sa tim filmom "Kamen sebi diže spomenik", kada je i Meštrović tako mislio o sebi... Taj film je sniman kada i "Siesta". Pa kako onda reći da oni pripadaju jednom periodu. Možda oni i imaju dodirnih točaka... Pre bi se moglo govoriti o tome da je iz filma u film možda rastao interes prema nekim stvarima više, da sam neke stvari odbacivao, umjesto što bi se moglo sistematizirati po razdobljima.

● Da li je, recimo, odbacivanje naracije išlo postupno?

■ Pa, nije naracije nikad ni bilo. Naracije je bilo samo u jednom filmu, koji se zvao "U jednoj maloj tihoj kavani". To je moj najnarrativniji film. Poticaji za snimanje filmova često nisu bili filmski, već iz nekih drugih oblasti. Recimo, da bih snimio film "Brodovi ne pristaju" na mene je utjecalo to što sam u

to doba čitao Kafku, valjda "Proces", gdje sam našao odgovarajuće duševno raspoloženje na osnovu kojega sam onda snimao film. U filmu postoji valjda i moto, posvećen Kafki.

● Da li ste u stanju da kažete, sa određene vremenske distance, koji su vam vaši filmovi najdraži?

■ Mogao bih to reći, ne sa vremenske distance, niti vraćajući se u vreme kada sam snimao te filmove, već vraćajući se na posljednje filmove koje sam gledao. Ili, još preciznije, oslanjajući se na ono što sam kasnije napisao o svojim odabranim filmovima koje sam gledao. U psihologiji izgleda tako i jeste. Kad čovjek kaže da se sjeća nečega, on se ustvari sjeća svoga sjećanja na nešto, što je izgleda prirodni način sjećanja. Prema ovome što sam tu napisao, svakako da bi mi bili najdraži "Zahod" i "Siesta".

"Brodovi ne pristaju" su više nekakav strip—tiz—film, gdje mi je malo nelagodno jer sam previše govorio o sebi. Ovi drugi su neutralniji, makar i oni prikazuju jedno određeno moje duševno stanje, ali je ono više općenito, koje se može ticati bilo koje osobe. Ali "Brodovi" su mi nekako najintimniji bili, i to mi je malo neugodno.



Sljedeći film za koji mislim da je vrlo značajan u počecima našeg amaterizma je film Miće Pansinija, to je film posvećen Kafki. „Brodovi ne pristaju“ koji je snimljen na Korčuli. Film o jednom izbezumljenom čovjeku, koga igra on sam. On je čovjek zarobljen na jednom ostrvu koje okružuje more i on pokušava sva ona mala lukavstva, sve one kratke izlete kamena i drveta u more, on pokušava da dopre do nečeg drugog, do nečeg do čega ne može da stigne. Pokušava da prođe kroz jedan veliki zid... na kraju kad mu se jedna ženska ponudi, to je njegova sadašnja supruga Vesna, odjednom ode u suprotnom pravcu. To je jedan od najznačajnijih filmova kojima je startao naš amaterski film. Takođe njegov film „Osudenicu“ koji je radio prije toga, o jednom pjetlu kupljenom na jednoj zagrebačkoj tržnici, koji je bio osuđen na smrt, normalno kao što je svaki pjetao i kao što je svaki čovjek.

/Makavejev evocira,
SINEAST br. 5, 1968/

● "Siesta"?

■ "Siesta" je snimana u Drnišu, iz hotela, s prozora. Znači, to je po načinu snimanja vrlo slično "Zahodu". Snimani su ljudi koji u to dvorište dolaze, prolaze, sede tamo, kartaju se. Onda sam pronašao jedan paralelizam u tome što se na jednom stolu nalazio jedan list papira, onda duva nekakav lahor, i taj list pokušava poletjeti, ali nema toliko snage i ostaje na stolu. Ta akcija je glavna, čvorna točka toga filma, i to je ono što je lijepo u "Siesti". Takođe, to sve promatra jedna žena kroz prozor sobe. Ona se vidi u filmu. Kao što je to jedno popodne prošlo dok je ona gledala, tako je prošao i cijeli život. I ona bi na početku filma morala biti mlada a na kraju starica. Ali to tada nisam mogao uraditi. Meni jeste drago kad se govori o GEFF-u, o mojim filmovima. Ali čovjeku još više znači kad sam pogleda film, ako mu se sviđa. Ako, međutim, pokušam rekonstruirati to razdoblje, onda vidim da čovjek neizmjereno više ulaže, u tom jednom suludom stanju stvaranja, kada je opčinjen i kada za njega ne postoji ništa osim tog filma, barem sam ja bio takav, i neki ljudi oko mene, Kobija sigurno, recimo, i kada onda sve to vidim i pokušam reći koji mi se filmovi sviđaju i koji vrede, a čini mi se da su to sve bile samo skice nečega što je trebalo napraviti i da nijedan od njih nije bila prava realizacija, onda čovjek vidi da je zapravo grozno puno uložio a jako malo napravio, i kako su se te mase energije i raspoloženja pretočile u nekakve sitnice, u ništa iz čega se može slutiti o tom stanju. Možda samo ja mogu osjetiti kolika je bila

PANSINI ANTIFILM

ta tuga u meni kada sam snimao takve filmove.

● Verovatno i drugima oni nešto znače. Dušan Stojanović je, recimo, dao nacrt za istoriju jugoslovenskog nekonvencionalnog filma, i tu je uvrstio veći broj vaših filmova. Za 58. godinu, tu se recimo pojavljuju filmovi "Piove" i "Ribe, ribe, kost".

■ Film "Piove" sniman je kroz nekakvo mutno staklo. To je bio nekakav eksperiment, gdje je mene zanimalo da li se određenim pokretima i bojama može izazvati duševno stanje, isključujući predmetnost. Predmetnost je isključena time što je jedno mutno staklo razbijalo figuru. To je jedan nefigurativan film, i pravi eksperiment kojim je trebalo ispitati djelovanje i vrednost boje i pokreta. Kada je Đorđe Janjatović pročitao scenario, zapravo tumačenje namjere za taj film, rekao je da je to krasno i neuporedivo bolje od samog filma. Slažem se sa njim jer ja tim filmom nikada nisam bio zadovoljan. Sem možda nekih kuglica koje su se prevrtale i pravile nekakav krasan pokret, sve drugo što se događalo u dubini iza stakla nije moglo izazvati neko određeno duševno stanje.

● "Piove" bi onda bile primer filma koji se vezuje za iskustva drugih umetnosti, jer ste vi tu verovatno našli podsticaja u slikarstvu, zapravo u suprematizmu.

■ Svakako. Mislim da je i Maljevič često pominjan u tim razgovorima... Što se tiče filma "Ribe, ribe, kost", on spada u

filmove o slikarima, o onom dubrovačkom slikaru, ne mogu mu se sjetiti imena, kao što su bili i filmovi o Stančiću, ili o Vaništi, ali je u toj kategoriji bio zgodan, jer su te slike bile zgodne, a film je bio i u

boji, sa zgodnim duplim ekspozicijama, sa nekim ribama, morskim ježevima, kostima. Taj slikar je došao u Kino-klub i tražio je da se snimi taj film. Film se ne može više naći.

SUPREMATIZAM

Pansini

Postoje nešto važno još iz 1890. godine. Maurice Denis, slikar i teoretičar, utvrdio je: „Svaka je slika prvenstveno ravna površina, pokrivena bojama u izvjesnom redu i sastavu, a tek je potom slika: bojni konj, naga žena ili neki prikaz.“ Važno u slici nije ono što ono prikazuje, nego ono što prenosi čovjeku. Tom rečenicom ukazano je da je objekt u slici sekundaran, a da je doživljaj primoran. Dakle, u slici se može nešto doživjeti i bez objekta. Ta je rečenica za 20 godina prethodila početku apstraktnog slikarstva. Ona je značila razvoj slikarske misli uopće. Slično se dogodilo i u filmu, samo mnogo kasnije. Ako pojam objekta u slikarstvu zamijenimo pojmom priče u filmu: u novom je filmu priča postala sekundarna. To je ono što smo pisali pod terminom „moderato“. Priča u novom filmu nije važna, ona samo pomaže da se mogu izraziti duševna stanja, mentalitet i okolina ljudi, koji se prikazuju. Drugo važno ime u slikarstvu, u vezi s filmom, jest Malevič, a likarski smjer suprematizam. 1913. napravio je „Crni kvadrat na bijelom polju“ po prilici ništa na ničem. „Taj čisti kvadrat učinio se kritici i publici nerazumljivim i opasnim... a drugo se nije moglo ni očekivati... Ali osjećaj zadovoljstva koje sam osjetio pri oslobađanju od objekta...“ Kad govorimo o oslobađanju od objekta, onda u filmu mislimo na oslobađanje od priče, govorimo o novom filmu. „Ali osjećaj zadovoljstva, koje sam osjetio pri oslobađanju od objekta, ponio me sve dalje i dalje u pustinju sve donde gdje nije ostalo ništa do osjećaja samog...“ (Malevič). Malevič je išao za supremacijom osjećaja nad objektom. Nije važan objekt, važno je da se prenese osjećaj sa stvaraoca na gledaoca. Najnapredniji među filmašima bili su do sada na tim pozicijama. To su i pozicije novog filma. Ali, od te tačke dalje se nismo makli. Nismo imali hrabrosti da idemo dalje. Današnje pozicije u filmu odgovaraju u slikarstvu onima iz 1913. godine. „Kvadrat, koji sam bio izložio, nije bio prazni kvadrat nego osjećaj odsutnosti objekta.“ To je zapravo iracionalna metafora. Film je odbacio racionalne metafore, a zadržao iracionalne (neposredne) metafore.

„Suprematizam shvaćam kao supremaciju čistog osjećaja u likovnoj umjetnosti.“ To odgovara onom utjecaju glazbe na film o čemu smo govorili. To je čisti govor, kao što je rekao Alain Resnais: direktni govor očima i ušima, mimo priče, direktno djelovanje na emocionalnost gledaoca. Prenosjenje osjećaja bez posredstva objekta odgovara prenošenju osjećaja bez posredstva priče.

„Sa stanovišta suprematista pojave su predmetne prirode same po sebi beznačajne; bitno je o s j e ć a n j e kao takvo, posve nezavisno od sredine koja ga je bila izazvala.“ U literaturi je takav Kafka. Priča ne postoji i ne treba je pokušavati otkriti. Da je Kafki bila važna priča, on bi je učinio razumljivom. On je samo htio dovesti čovjeka u stanovito duševno osjećanje.

/Knjiga GEFFa/

● 59. godine, tu je film „U jednoj maloj tihoj kavani“.

■ Ja i taj moj prijatelj Bergam, s kojim sam se dopisivao, dogovorili smo se da napravimo svako po film sa istim naslovom. Negdje na tavanu, kod svoje žene, ili na Korčuli, našao sam onu staru predratnu, i razrivenu ploču „U jednoj maloj tihoj kavani“. Rekao sam kako to krasno zvuči, kako škripi, kako ima u tome nečega što te na nešto podsjeća, idemo napraviti film na istu temu, na istu glazbu. Ja sam napravio film, a on nije. To je film koji je rađen po zadatku, po dogovoru, ništa iz duše. To je bilo bezveze.

40

Kasnije sam imao slične ideje, kada sam bio u Poljskoj, pa sam rekao da zajedno napravimo film, mi ćemo recimo snimiti parne a vi neparne kadrove, a da ne znamo šta ko snima, pa ćemo posle montirati i videti šta će ispasti. To nikada nije snimljeno.

● „Scusa signorina“?

■ To je film u kojemu je kamera snimala a da ja nisam znao što ona radi. Naslov je izabran zato što je u to doba „scusa signorina“ bilo kao „zguza sinjorina“, a budući da je to snimano zguza, da je kamera bila prema leđima i da se nisam

PANSINI ANTIFILM

okretao, tako sam uzeo taj naziv. Znači, to nema veze sa "scusa signorina", već sa "zguza". Nastojao sam snimiti ono što ne vidim, a što je snimljeno pogledaču kada film bude razvijen. Dakle, ja ću biti gledalac. Ne znam da li je to Mimica bio u Kino-klubu tada, uglavnom mi smo zajedno gledali taj film. Ja sam čak bio predviđio gdje ću ići, gdje ću postavljati kameru, kako neću kontrolirati šta kamera snima. Ono što je kasnije meni bilo zanimljivo je da ta kamera komponira isto kao i čovjek, da isto tu imate i dijagonale i sve ostalo. Nedavno sam u jednom francuskom "Fotou" našao autora koji je isto tako snimao fotografije bez kontrole, i one izgledaju izvrsno. Ljudi su se uvijek takvim stvarima bavili, i tu nema ničeg mudrog... Zašto je to lijepo? Kada se radi o onome što mi zovemo kompozicijom, jasno je da se mora u kadru komponirati, gdje mi, dakle, možemo birati kompozicije, te se tako i preko tih elemenata fotografije možemo izraziti, a analizom se može onda razlikovati jedan autor od drugoga. Ali jedan veliki dio toga se radi sam po sebi. Ako postoji perspektiva u prirodi, što mi moramo misliti o neakvim dijagonalama kad se one moraju postaviti tako. Da li će biti ravnoteže u kadru? Pa ravnoteža će se pojaviti svaki čas. U filmu je to još zgodnije, jer u filmu imate i druge elemente... Što se tiče montaže, to ništa nije bilo montirano. Što je snimano, snimano je, i svi ti odnosi su ostali kakvi su i bili. Ti odnosi nisu stvorili nikakvu priču, ali da je

predviđen jedan drugi program, mogli su stvoriti i priču. Ali tu bi već postojala određena retorika. I ovdje je postojao određeni program, jedna kompjuterizacija, predviđeno je bilo mjesto, kao i vrijeme koliko će se koji kadar snimati... Stvar je bila jednostavno izvedena. Kameru sam nosio ispod ruke. Rekao sam, recimo, idem na Zrinjevac, doći ću do treće klupe, sa sjeverne strane, postaviti kameru na klupu, okrenutu prema istoku, pa ću recimo poći u Petrovu ulicu, pa ću na uglu postaviti kameru na pod, odna ću poći tamo i potražiti jednu kantu za smjeće i staviti kameru na kantu za smjeće. I to sam i napravio... Nastojao sam da nikad ne gledam tamo gdje kamera gleda, jer sam htio vidjeti nešto što nisam vidio. Ne samo da ne komponiram, već i da ne vidim... Ali što to znači. To su igrarije. One mogu prestati biti naivne tek kada napravimo analizu snimljenog materijala, kada vidimo što smo dobili. Ja sam dobio tim filmom iskustvo o tome da kamera može jako lijepo komponirati, i da mnogi ti elementi za koje mislimo da su slikovni po našem izboru postoje tamo i mimo našeg izbora. Da to nije tako, onda bih ja bio postao slikar, kako smo rekli na početku.

● Ono što je tu zanimljivo je možda taj vaš pokušaj da napravite jedan totalan doživljaj stvarnosti, time što ste vi uvek videli ono što je ispred vas a snimali ste ono što vam izmiče i što se događa vama iza leđa.

Kapitulacija Pansinja. Pansini je na neki način kapitulirao, napustio je onaj svoj vrlo duboki pristup životu koji je imao u svojim prvim filmovima i odjedanput se reducirao, užasno se reducirao samo na fenomen filma, samo na fenomen slike, samo na ono što radi kamera.

On je smatrao da film stoji i bez autora i da kamera može sama da snima filmove. On je to stvarno i dokazao s filmom: „Z guza sinjorina“. To je film koji se stvarno, maltene, napravio sam.

Međutim taj Geff sa svojim jednim tvrdoglavim, gotovo luđačkim insistiranjem na samom fenomenu filma, uspio u svima nama da skrene pažnju koliko je fenomen filma, filma čak i bez svih nas, bez ikakve naše intervencije, već sam po sebi čaroban, već sam po sebi nešto vrlo interesantno i značajno.

Dakle, Geff je, ja mislim da su to pokazali svi eksperimenti Vladimira Peteka, da su to pokazali filmovi Toma Gotovca, da su to pokazali filmovi drugih autora, dokazao koliko se već u samom najelementarnijem materijalu filma, kao što je filmska traka, kao što je okvir kamere, već krije poetski čin.

/Makavejev evocira,

SINEAST, br. 5, 1968/

Svoje zadovoljstvo zbog udaljenosti od života Pansini je izvrsno ispričao filmom „Scusa signorina“ (Izvinite gospođice) koji je mnogo interesantniji od K-3. „Scusa signorina“ sadrži neki „dinovski“ onos prema životu. Za Džemsa Dina kažu, da je dok je igrao na pozornici, najvažnije dijaloge govorio leđima okrenut publici, ili ih je mrmljao sebi u bradu. Antiglumac dakle, kakav je Pansini antirežiser. U filmu „Scusa...“ i u glumi Džemsa Dina, kao i u nekim antidramama vidim delić modernog odnosa prema životu, jer je život tako bolan i tako neprijatan da mu ovaj osetljivi, savremeni čovek okreće leđa. Ipak ne beži, jer nema kud, ostaje u stvarnosti, samo na neki čudan način. Zato su ta dela snažno nelagodna i neprestano nastoje da izađu iz svog okvira, kao što verovatno njihovi autori pokušavaju da izađu iz svoje kože. Pansini svoje kamere nije privezao psu na leđa, već sebi. To znači, Pansini, da si ti bio onaj koji je nervozno hodao ulicama, a ipak si u svemu što se haotično pojavljuje na platnu bio „značajno odsutan“. Nisi gledao ono što kamera snima, već si bio tu i veoma aktivno si „antirežirao“. To je zaista u toj meri Pansinijev film, da doživljavamo Pansinija i nikog drugog. Neko iz Beograda je rekao: „Ali to svako može, takve filmove bez smisla snimaju naši polaznici kursa za kinoamatere“. To nije tačno. Dajte kinoamaterima kamere, pa ti filmovi i ti kadrovi neće biti Pansinijevi „antikadrovi“. Kad talentovani slikar naslika potpuno belo platno, to je uzbudljivije prazno, nego kad to učini neko drugi. Zato Pansini nije u pravu i nije korektan kad kaže: „Mene nema, kontakt sa životom ima tehnika sama...“

/Dušan Makavejev:
ANTIPANSINI,
EKRAAN, br 21, 1964/

■ Bilo je kasnije i drugih ideja, da se snima sa tri kamere jedna stvar, ili osoba, koja bi se onda vidjela iz raznih uglova. To sam se ja sa Galetom dogovarao, ali nismo to nikad realizirali... Ono što mene najviše zanima i izvan filma, pa onda i u filmu, to je prostor, taj doživljaj prostora. Što se događa kada mi recimo okrećemo glavu? Ja sam pisao nekakve članke tada, i oni su bili takvi da sam ih mogao kasnije ubaciti u tekst koji nije bio o prostoru i pokretu na filmu, već o percepciji prostora za rehabilitaciju gluhih, toliko su to bile iste stvari. Ti pokreti u prostoru su me uvijek najviše zanimali i njima sam se bavio. S druge strane, nikad nisam bio zadovoljan sa sobom po pitanju osjećaja i ostvarivanja dobrog ritma u filmu. Uvijek sam mislio da moj pokret, montaža, i ritam u mom filmu, nisu dobri. Mislio sam da se u tim stvarima moram vježbati, što nikad nisam radio. Što se tiče recimo kompozicije, ja sam često sam snimao, to je sve prolazilo, ali u onom što je bilo najfilmskije u filmu, što se ticalo tog pokreta, sa tim nikad nisam bio zadovoljan.

● "Dvorište"?

■ To je postgefovski, ili gefovski film, jedan film fiksacije. Postojala su dva ili tri kadra, potpuno autonomna. Bila je to



čista fiksacija. Kadrovi su stavljeni jedan pored drugog, pa šta se dogodi. Bilo je tu dosta paralelizama. Jedan kadar je snimljen iz nekog dvorišta na jednu ulicu u Zagrebu, mislim da je to bilo u Ilici, u dubini su prolazili tramvaji, ljudi, ali sam ja još jedan paralelizam napravio time što sam ubacio neko predavanje jedne žene iz Ljubljane, otorinolaringologa, koje sam ja bio snimio na magnetofon. Taj zvuk je bio potpuno izoliran od te slike. Htjelo se napraviti dvije stvari, suprotstavljene: taj grad, sa nekakvim ozbiljnim i znanstvenim stvarima, i jedan kadar sa djecom kada se igraju sa nekakvim šatorom, kada se igraju bilo što, kada su izolirana i samostalna, da bi se vidjela ta razlika. Nije to ni ispalo tako loše, ta dva kadra, ne znam što je bio treći.

Ukaleidoskopu GEFFa — predan novim tendencijama, profetski temperamentan, isključiv i maštovit, Mihovil Pansini, enfant terribles jugoslavenskog filmskog amaterizma, ostaje u središtu stvaralačkih istraživanja. Njegovi eksperimentalni filmovi — projicirani u informativnoj sekciji — bili su zaista dobar povod za razgovore o istraživačkom filmu.

„Scusa signorina“ — film na rubu traženja, film dovoljno spontan da iznenadi, dovoljno ekskluzivan da izmijeni konvencionalne premise o filmu, i najzad, dovoljno ishitren da u nama ne pronadje strastan i dostojan otklik — zapravo je smiona varijanta spontanog filma, ili akord u filmu-istini: subjektivna kamera, slobodno, spontano, okačena o naš bok, luta, zajedno s nama, i spontano, oslobođena naše kontrole, traga, pronalazi boju za svoje nebo — slike nepredvidjene, izuzetne kompozicije, i, putujući pejzažima koji su nastanjeni običnim i neobičnim filmskim formama, otkriva sve ono što nika da neće biti ubilježeno u putanju našeg kretanja — kreće se u jednoj drugoj orbiti, realizira jednu drugu stvarnost. **STVARA JEDNU REALNOST BEZ GRANICA.** Film, prema izjavi dra Pansinija, predstavlja djelo u kojemu je izvršena redukcija autora, ili je svedena na minimum. Ako je u filmu „Scusa signorina“ pronadjena boja za naše nebo, u Pansinijevu eksperimentalnom filmu „K-3“ mi znamo da je nebo posve plavo. Mi postajemo svjesni da je devalvacija slike potpuna. Nema pokreta. Nema kamere. Između autora i motiva postoji samo jedan tehnički element — projektor i blank, obojen u plavo. I plavo se, u ritmičkim pasažama, smenjuje sa žutim. Nijanse plavog evociraju odsustvo pokreta, odsustvo kamere. I blank — bijeli ili crni, obojen, s emulzionim livom koji diše, organski virtuelan blank je postao ravnopravan element u filmskoj ekspresiji. „K-3“ je istovremeno model stvaralačkog nihilizma: poslije tog eksperimenta, nužan je povratak figurativnim formama. Jer, slikarska i skulptorska iskustva od kojih polazi i koja pretpostavlja, odavno su u modernoj umjetnosti prevaziđena. Kretanje ka sintezi je neminovno. Jer, uporna i agresivna analitičnost — atomizacija filmske strukture postaje doista istraživanje radi istraživanja!

/Đorđe Janjatović:
Susret filmskih stvaralaca eksperimentatora, Knjiga GEFFa/

Autor je Zgrehčanin dr Pansini, čovjek koji nam je priredio najneobičnija iznenađenja. On naime tvrdi da ne priznaje umjetnost, da se film mora osloboditi autora, da je danas ljudima zapravo potreban mir, odmor . . . I predstavlja nam svoj film od nekoliko minuta s naslovom „K-3 čisto nebo bez oblaka“. Film je počeo (to naime treba reći): nekoliko sekundi promatramo bijelo platno (sa zanimanjem pregledavamo nabore na njemu i utvrdjujemo da je previše pocijepano), zatim nekoliko sekundi modro obojeno platno, pa nekoliko sekundi opet bijelo platno. Za vrijeme svih tih sekundi držim se za glavu i mislim na sudbinu čovječanstva kad bi taj antifilmski režiser postao profesionalac i osvojio svijet . . . Kraj filma. Poslije tog filma ja se osjećam kao da sam se okupao, primjećuje zlobnim jezikom autor „Neba bez oblaka“ (i bez smisla). Uživam u tome što znam da se neće ništa dogoditi, osmjehuje nam se. Nečiji jezik savjetuje mu neka se poslije projekcije radije istušira, neka radije ništa ne radi, ako već uživa u tome da se ništa ne dogodi. Ali režiser hladnokrvno uvjerava da ćemo jednog lijepog dana (čvrsto vjerujem, nikada) odlaziti u kino zato da bismo slušali tišinu i gledali bjelinu filmskog platna. Radije gledam u strop, ne uključujem gramofon, te vatom zapušujem uši.

Kako dr Pansini zamišlja film bez autora? Objesi filmsku kameru na ledja i ide po svijetu. A mi potom da gledamo život koji se ljulja amo i tamo (u smislu anti-autorovog koračanja, naime). Ide u park, stavi kameru na klupu, stavi je u pokret i ide. Nekoliko časaka kasnije opet dodje po nju, odnese je kući i napravi antifilm. Zlobni jezici opet mu se suprotstavljaju: autor je ipak odabrao određenu kluču, pu u parku i ulicu kojom je hodao; gdje je dakle sloboda filma? I ako se netko želi osloboditi filma, tada neka ne radi filmove! Ali na to ne pristaje. Jer, dobili smo antifilm! Ako hoće, može kameru objesiti na tramvaj, mački na rep i snimati bjelinu . . . i prazninu.

Vesna Marinčić:
Neopravdana pljuska normalnom filmu
/Knjiga GEFFa/

● „K-3, ili čisto nebo bez oblaka“?

■ To zapravo nije ništa. Imali smo neka-kva predavanja gdje su nekakvi doktori trebali donjeti nekakve filmove. Jedan doktor, Talijan, donio je neki film gdje je

PANSINI ANTIFILM

bilo dosta blankova na početku, i to je meni bilo smješno, ali sam onda pomislio kako bi to bio dobar film za GEFF, pa sam onda ja napravio i takav film. Platno je prazno, pa se smenjuju razne boje, plava, zelena, tako što sam ja stavljao

filtere ispred objektiva. Tu nije bilo ničeg. Čist koncept. Nije pravi film. A to K-3 trebalo je da znači da je to neki eksperiment po slovu i broju nakon nekih prethodnih. Ovo "čisto nebo bez oblaka" bilo je

dobro jer je govorilo da tu zapravo nema ničeg, kao što je nebo čisto bez oblaka, dakle da je to jedan maksimalna redukcija. Postoji samo ta izmena boja. Ali, u tom filmu zapravo nema ničega.

Pansini

Htio sam reći neke stvari. Najprije to da negiranje K-3 znači negiranje mirnoga kadra. Jedan mirni kadar je fenomen za sebe koji bi trebalo istražiti i na tom istraživanju K-3 ima sigurno neko značenje ne samo lično. To je jedno. Drugo. Kad sam rekao za K-3 pet ili šest tačaka, onda sam zapravo ponudio auditoriju šest tema za razgovor koje su sasvim općenite i imaju veze s istraživanjem. Samo da spomenem: filmsko vrijeme, kinetika kadra, strukturalna percepcija, igra u istraživanju, razbijanje granice između nauke i umjetnosti.

/Knjiga GEFFa/

P... Meni se zamjera da sam zaokupljen istraživanjem medija, a ne da bježim od njega. Od djetinjstva kao pred čudom, koje mi nijedno tumačenje ne može protumačiti, stojim pred gramofonskom pločom i namotajem filmske trake. To vremenskoprostorno (bez crtice između) jedinstvo znači mi magiju i naučni zadatak. To je moja glavna veza sa Geffom. K-3 (Čisto nebo bez oblaka) pokazuje kako film očišćen, reduciran, obezfilmljen ostaje neuništiv, kako bez svih elemenata „filmskog jezika“ ne gubi svoja magično-emocionalno-estetska svojstva. Mi krivim posrednicima dajemo značenje „umjetničkog“. Nikad nećemo znati zašto je jedan film dobar, a drugi loš“.

/razgovor sa Pansinijem,
SINEAST br. 1-2, 1967./

Snimao sam ja još neke stvari koje nisu bile montirane. Znam da je za bolnicu trebalo snimiti neke bolesnike. Onda sam rešio da snimim grozne bolesnike, nakazne, one pred smrt. Te kadrove sam htio montirati sa prizorima običnog života, gledanim kroz odškrinuti prozor jedne sobe u kojoj su ovakvi ljudi. Nešto je od toga snimljeno, ali je ostalo nemontirano.

● Ideja za GEFF potiče verovatno iz razgovora o antifilmu.

■ Ne znam tačno ko je rekao, idemo praviti GEFF. Znam da je Zlatko Sudović dosta pomogao meni da neke filmove realiziram i da pokrenem GEFF. On mi je to omogućio. Svoje najbolje filmove, recimo "Zahod", "Siestu", "Brodove", ja jesam sam napravio, i kameru sam tu radio, samo što nisam razvijao filmove, ali ostalo je Sudović organizirao. On je i prikupio veliki broj ljudi oko GEFF-a. Mnogi su došli mimo mene.

● Sam naziv žanr, jer GEFF znači Žanr Film Festival, možda zahteva neko dopunsko objašnjenje. Reč u različitim kontekstima ima različita značenja. Često žanr označava upravo neke uniformne vrednosti, konvencionalne forme, pa tako i u

oblasti filma imamo više ustanovljenih žanrova. Koje je značenje vama tu bilo primarno da biste se opredelili za taj termin?

■ Svi su se festivali u to vreme organizirali tako da su imali tri kategorije. Bio je "film sa glumcima". Ne znam zašto svi kažu "igrani film", mislim da je to krivi naziv. Takođe je bio i "dokumentarni film". Te dve kategorije su, prema podjeli UNICA-e, bile definisane. A u treću kategoriju bi potpadalo sve ono što ne potpada u ove dvije kategorije, računajući i eksperimentalni film. I to su bili "žanr filmovi". I mi smo jednostavno htjeli napraviti festival sa samo jednom kategorijom, koja je nama podrazumevala eksperimentalni film, ili istraživački, ili izvan ovih kategorija. Žanrovi su zapravo "dokumentarni" i "igrani" filmovi, a ovaj "žanr" bi značio "žanr bez žanra", ili "izvan žanrova". Svi festivali u Jugoslaviji su tada prihvatili te tri kategorije, a mi smo uzeli samo ovu jednu. Umesto tog naziva može se uzeti i neki drugi, recimo "eksperimentalni", ili sada "alternativni", mada i onaj drugi film može biti alternativni... Onda smo pokušavali napraviti kraticu, pa je ispalo GEFF.

PANSINI ANTIFILM

Geff organizira Kino-klub Zagreb. Idejni je začetnik dr Mihovil Pansini, otorinolaringolog i strasni filmski amater, više puta nagrađivan za svoje filmove u kojima je dolazio do izražaja njegov nemirni istraživački duh i fina seneostička osetljivost.

Geff želi izvući amaterski film iz uskih okvira amaterizma, a profesionalni film iz još užih okvira robne ekonomike. Geff želi pokazati povezanost filma sa svim drugim duhovnim djelatnostima među kojima se ruše granice specifičnih formi što ih razdvajaju. „Ideja o Geffu rezultat je sumiranja iskustava onih manifestacija u Zagrebu koje su bile posvećene novim tendencijama u umjetnosti. Muzički bijenale i festival avangardnog muzičkog filma, baletne ekshibicije grupe Halprin, neke likovne izložbe, poneki članak u novinama, poneki esej u kojem je bila riječ o istraživanjima u oblasti umjetnosti. Odjednom sam shvatio da postoji neki zajednički nazivnik za sve te fenomene koji su karike svakodnevnog života. Posebno me koreografkinja Halprin upozorila na funkcionalnost pokreta, na onaj minimum napora koji će uroditi maksimumom efekta u bilo kojoj djelatnosti. I profesionalni pokret svojevrsna je umjetnost. Taj pokret istražuje kibernetika, a da se zabilježi labanografskim znakovima. Zanesen tim sumiranjem, slijedeći konzekventno ideje koje su me i prije opsjedale, zamislio sam ovaj festival, Geff, znatno šire nego što će moći biti ostvaren. Ograničuju ga finansijske mogućnosti (dobili smo samo 5000.000 dinara od našeg Saveza), vrijeme koje meni i mojim suradnicima ostavljaju naše profesije, pa i mnoge tehničke smetnje, nepremostive u ovom trenutku...“ tako mi je govorio dr Mihovil Pansini, žustro i zaneseno...

i Branko Belan:
Što je to GEFF, Knjiga GEFFa/

M. PANSINI:

Geff (skraćenica od Genre Film Festival) filmska je akcija koju su pokrenuli članovi Kino-kluba Zagreb razgovorima „Antifilm i mi“ (Tomislav Kobia) 1962, potom bijenalnim susretima filmskih istraživača. Bila su četiri festivala s temama: Antifilm i nove tendencije u filmu 1963, Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma 1965, Kibernetika i estetika 1967, Seksualnost kao mogući put u novi humanizam 1969 (održan u proljeće 1970). Pripremljeni susret Nepoznate energije i neidentificirana osjetila 1971. nije održan. Kasniji pokušaji oživljavanja nisu uspjeli (FAS, Centar za eksperimentalni film u Galeriji suvremene umjetnosti).

Vladimir Petek učinio je prve filmove novih tendencija (Pastelno mračno). GEFF je potaknuo istraživanja od redukcije praznog platna do fiksiranja stvarnosti (Tomislav Gotovac), od crtanja, struganja, šivanja (V. Petek) i paljenja vrpce u projektoru (Zlatko Hajdler) do aleatoričkog snimanja bez kontrole oka (Mihovil Pansini), od analize do mistične participacije (Anđelko Habazin, Mirko Komosar). Nastojao je novi medij (film) približiti avangardi starih: romanu toka svijesti, Gorgoni Josipa Vaništa, Novim tendencijama (Galerija suvremene umjetnosti), novoj glazbi (prvi Muzički biennale). Tražio je izlaz izvan granica filma, težio povezivanju amaterskog i profesionalnog filma, filma i drugih umjetnosti, umjetnosti i znanosti, integriranju filma u svakodnevni život, prema čemu je kasnije krenuo video i komputorizacija.

Vodili su ga M. Pansini (idejni začetnik), Zlatko Sudović, Dušan Makavejev, Dušan Stojanović uz suradnike (Hanibal Dundović, Kruno Hajdler, T. Kobia, V. Petek, Nenad Puhovski, Milan Šamec i drugi), a ostvarili autori iz raznih područja zajedno s publikom (svaka je priredba najavljivana riječima: Vi ste sudionik). Susreti su imali projekcije filmova (retrospektivu i informativnu sekciju iz mnogih zemalja, selekciju, salon odbijenih, nagrađene filmove odabrane od svakog člana žirija posebno), izložbe (fotografija, slika, likovnih pokretnih djela, skulptura, arhitekturnih prijedloga, nađenih predmeta), kazališne predstave, poetske prezentacije, hepeninge, glazbene i plesne izvedbe, prikaze tjelesnih pokreta, znanstvena predavanja, metaznanstvene i kontrakulturne zamisli, razgovore o filmu i istraživanju, publicistiku (autorska djela te novine i knjige Geffa). Novine Geffa odašiljane su na 700 adresa.

Okupljao je istraživače: filmske (među kojima su Karpo Ačimović Godina, Marko Babac, Zlatko Bourek, Branko Bubenik, Nedjeljko Dragić, Puriša Đorđević, Ladislav Galeta, Ljubiša Grlić, Ivica Hripko, Nastko Križnar, Ivo Lukas, Ivan Martinac, Vatroslav Mimica, Vjekoslav Nakić, Vinko Rozman, Nikola Stojanović, Dušan Vukotić, Lordan Zafranović, Želimir Žilnik), likovne (J. Vaništa, Aleksandar Srnec, Andrija Mutnjaković, Ivo Picelj, Vjenceslav Richter, René Hollos, Mihajlo Arsovski, Mića Popović), glazbene (Branimir Sakač, Milko Këlemen, Boško Petrović, Davor Rocco), plesnog pokreta (Ana i Vera Maletić), komunikacije (Branimir Makanec), seksologije (Marijan Košiček), filozofe (Franjo Zenko, Danilo Pejović), kritičare (Branko Belan, Slobodan Novaković, Hrvoje Turković, Mladen Hanzlovsky, Ranko Munitić, Bogdan Tirnanić), pozivao astrologe (Mile Dupor), športaše, matematičare (Vladimir Dević), teologe i druge (Dragan i Nuša Srećo, Slobodan Dimitrijević, kazališna grupa Pupilije Ferkevert, Mira Trilović, Tomislav Radić, Zoran Tadić, Đorđe Janjotović, Radoslav Putar, Božo Bek, Katalin Ladik, Branko Lučić).

GEFF je možda bio proturječan u stavovima, ali mu je stalna bila znatiželja i iskanje, nemir, pobuna protiv ustaljenosti i otuđenosti (česte teme filmova), približiti oslobođenja i samoostvarenja. To

nije bio samo festival, već iznad svega stanje duha, međusobno traženje, sastajanje i djelovanje gef-fovaca (geffovac se ne može definirati, ali se može prepoznati). Unio je živost u kulturni život šesdesetih godina, ostavio stanovit utjecaj u amaterskom filmu, manje profesionalnom, a blizak Geffu postao je Multimedijalni centar u Zagrebu (L. Galeta).



● Očigledno ste vi u propozicijama GEFF-a imali neki kriterijum istraživačkog usmerenja, ali ste bili dosta otvoreni, pisalo je da film može biti čak i komercijalan, bilo kakav, samo pod uslovom da je imao tu crtu...

■ To je crta za koju smo mi osjećali da postoji, ali je nikada nismo definirali, nikada nismo postavljali nekakve ograde, nismo rekli, ovo da a ovo ne. Jesmo birali one za koje smo smatrali da su bolji, koji su onda ulazili u projekcije. Ostale, za koje ne bismo smatrali da spadaju u kategoriju "žanr", takođe smo prikazivali, u "salonu odbijenih". Ta naša otvorenost je kasnije bila tolika da je čovjek mogao doći sa bilo čim. Mogao je donjeti fotografije, neke nađene predmete, mogao je napraviti bilo kakvu priredbu, sve je moglo ući u taj festival, jer smo mi rekli da je film samo

jedan dio života, način mišljenja, istraživanja, sve je otvoreno. Na nekim GEFF-ovima smo organizirali i gimnastičke vježbe, bio je tamo dvovisinski razboj, a sve je usko vezano za ono što mene zanima, a to je pitanje pokreta. Bilo je tu i modernih plesova. Bilo je to lijepo, i nešto novo. Ja sam recimo radio fotografije, pa bih uzimao neuspjele fotografije, analizirao ih, i to su bile gefovske fotografije. Ako fotografija uspije, to je onda fotografija, a koja ne uspije, to je onda "umjetnička" fotografija.. A bilo je tu i lažnih stvari. Ljudi su se uguravali. Valjda sam se i ja malo tako eksponirao, iz potrebe da se prikažeš, da te primete, napišu nešto o tebi. Vjerojatno su svi jednim djelom radili jednu takvu predstavu od sebe. Zato ja kažem da je iskrenost važna, da nešto treba biti istinsko. A da je bilo istinskije, možda GEFF i ne bi bio takav kakav je bio.

■ to pokazuje da je treći GEFF protekao bez nekih originalnijih filmskih ideja, koje bi i u današnjoj situaciji delovale sveže i uznemirujuće (kao što su delovale ideje prvog GEFF-a, 1963. godine), pa čak i bez takvih filmova koji bi na malo kompleksniji način potvrdili bar kao na sredstvo istraživanja, a ne kao na sredstvo izražavanja (odnosno da ne dolazi doba autorskog, nego doba kolektivnog filma) — delovale su kao puka deklaracija, bez neke realnije podloge (više stima).

/Slobodan Novaković:
VREME OTVARANJA
PANSINI ANTIFILM

Tradicionalni zagrebački festival eksperimentalnog i nekonvencionalnog filma, GEF, održan prvi put u decembru 1963, a četvrti put u aprilu 1970. godine, protiče koliko u znaku uklanja granica između amaterskog i profesionalnog filma toliko i u znaku evolucije ideja o „antifilmu“. Sve je počelo tezom o potrebi redakcije svih elemenata filmskog izražavanja (da bi se prekinuo „teror autora nad filmom“), a danas se došlo do teze da film uopšte nije medij individualnog izražavanja nego medij istraživanja. Na taj način, GEF dosledno nastavlja da negira koncepciju „autorskog filma“, postavljajući sebi za krajnji cilj samo istraživanje. Ako su ove ideje pre nekoliko godina (u vreme pune afirmacije „autorskog filma“) delovale kao lepa i donkihotska zablude – one danas (u vreme kad „autorska kinematografija“, kod nas i u svetu, preživljava priličnu krizu) deluju mnogo realnije, pa čak i kao jedna sasvim nova mogućnost za sam film...

Istraživačka tema poslednjeg GEF-a bila je: „Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam“, a dominirali su filmovi eratskih sadržaja, u kojima se ispitivao odnos savremenika prema seksu. Fenomen filma bio je, tako, potisnut u drugi plan pred fenomenom moderne seksualnosti i „seksualne revolucije“ kroz koju prolazi savremeni svet. Film je, prema tome, poslužio samo kao sredstvo istraživanja ovome polju, dok je estetska problematika sasvim ustuknula pred moralnom i socijalnom.

Zato su, i ovoga puta, neke prateće geffovske priredbe bile interesantnije od nekih filmskih projekcija. Film je prestao da bude „krajnji cilj“ i postao je samo povod.

A ako ta ideja redukcije, kad je reč o elementima filmskog izražavanja bude i dalje evoluirala tako dosledno, GEF će jednoga dana, možda, postati – prvi filmski festival bez filmova!

(1970)

/Slobodan Novaković:
VREME OTVARANJA/

Ono što ovu filmsku manifestaciju čini interesantnom i originalnom jeste permanentna tendencija proširivanja interesa i istraživanja na planu filmskog medija.

Prvi GEF 63 obračunavao je s konvencionalnim filmom suprotstavljajući mu antifilm kao, u prvoj razvojnoj fazi, redukciju filmskih izražajnih sredstava.

GEF 65 već je pokazivao zasićenje u istraživanju mogućnosti osnovnih sredstava filma: filmske trake, kamere, projektora; i proširio je eksperimentisanje i istraživanje na mehaničku registraciju pojavnog sveta i fiksaciju (statičko promatranje) kao suprotstavljanje pokretu – estetičkom načelu klasičnog filma.

GEF 67 proširuje interes u nastojanju „... da se film oslobodi uskih okvira filmskog, da se proširi osnova za novi film ukidanjem granica prema drugim duhovnim delatnostima. Sintezom znanja i umeća, sinteza celokupnog ljudskog iskustva i stvaralaštva“.

Kilibrija je najveća stvar na svetu.
(Jedan pijanac iz Korule)

GEF 69, dosledan proklamiranim težnjama, a u duhu nekih savremenih filozofa i socioantropologa formuliše novu temu istraživanja: SEKSUALNOST KAO MOGUĆNOST ZA NOVI HUMANIZAM.

Film u funkciji humanizovanja seksualnosti i seksualizovanja humanosti.

/Ivo Lukas:

Intimna nega,

SINEAST br. 11, 1970./

M. PANSINI: KOMENTAR ZA GEF 69-70

Počelo je 1962. s antifilmom.

Tražio se

NEKONVENCIONALNI FILM;

OSLOBAĐANJE od autoriteta, pravila, zakona i terora svih vrsti, od komercijalnog i profesionalnog filma (ne od profesionalizma u kojemu ima entuzijazma), od mita umjetnosti koji straši, od zbunjujućeg i nedefiniranog pojma umjetnost i umjetničko djelo;

PREKID S FILMSKOM TRADICIJOM, s Ejzenštejnom kao simbolom, s klasikom filma (Kinoteka je mjesto umiranja velikih filmova i velikih imena), prekid s filmskom estetikom (gramatika smanjuje informativnost, oduzima svježinu);

ČIN REDUKCIJE svih elemenata, od priče da pokreta i montaže, da bi se izvršila redukcija terora autora nad gledaocima i redukcija terora autora nad filmom kojeg iskorištava kao sredstvo. Živimo u svijetu koji se bori za oslobađanje čovjeka, u svijetu koji treba da i strojevima dađe njihovo dostojanstvo, da ih primi kao suradnike, da ih nabraja među autore filma. Spada u veliku mudrost napraviti djelo uz suradnju stroja. Kao primjer tu su kompjuterske realizacije u grafici, a u zgradama (možemo spomenuti da smo imali GEF koji smo htjeli posvetiti toj temi). Moderna koncepcija i

PANSINI ANTIFILM

obrazovanje mogu odgojiti tolerantni mentalitet sposoban za skupni rad takve skladnosti, koji sačinjava jedan novi viši inteligentni stroj (inteligento biće) neograničeno sposobnostima i vremenom (životom) pojedinca. Bez takvog stroja, koji se sastoji od živog neživog i informacija, ne bi bilo leta na Mjesec, što predstavlja samo demonstraciju sposobnosti takvog stroja, niti ostvarenja bilo kakvih većih zadataka koji stoje pred nama;

Antifilm – upoznati svijet iz perspektive jedne druge dimenzije nego li je naša fiziološka uokvirenost osjetilima.

IZLAZAK IZVAN GRANICA FILMSKOG u područje drugih umjednosti, izvan granicam umjetnosti u područje nauke, izvan granica nauke u obični život (top-film i pop-film, film kao dio ambijenta i film kao dio svakodnevnog života);

FILM KAO AKT OTKRIVANJA I ISTRAŽIVANJA, kao nauka, kao znatiželja, kao duhovna avantura.

Slutiti nepoznato, tražiti, biti iznenađen pred onim što je nađeno.

Postoji antifilm, antidrama, antipod, ali i antika i antilopa. Antifilm prihvaća početnu osnovu filma, njegovu dokumentarnost, njegovu tehnologiju i skupni rad. Antifilm bi htio sudjelovati u stvaranju civilizacije za dvadeset i prvo stoljeće.

Svagdje oko nas javila se seksualizacija sveta. Taj fenomen ne može biti i sigurno nije samo komercijalni. On predstavlja dio borbe za slobodu čovjeka, čežnju za integralnim bićem, za prevladavanjem alijenacije. I nije trik nego istina da se nudizmom liječi osjećaj usamljenosti. Naša je civilizacija svim svojim institucijama religioznim i državnim stvorila robove napretka na račun privatnog, emocionalnog i seksualnog života pojedinca. Prva i druga industrijska revolucija mehanizacijom i automatizacijom nije donijela oslobođenje čovjeka, makar je stvorila uvjete za to. Mladi vjeruju da je potrebno revolucionarizirati društvo i duh, da je seksualna revolucija dio društvene revolucije.

Potrebno je stvoriti ravnotežu između pojedinca i društva, ravnotežu između analize i sinteze, između emocionalnog i racionalnog, između primanja i davanja.

Kad bismo izgubili svoju predljudsku emocionalnu baštinu s njezinom energičnom snagom da podbada maštu, čitav stvaralački život ljudskog roda brzo bi uvenuo i osušio se kao mumija.

J. Hawkes

GEFF 69, na svom četvrtom bijenalu, od 1. do 5. aprila htio bi raspraviti ulogu filma u humaniziranju seksualnosti i seksualiziranju humanosti.

/SINEAST, br. 10, 1967-70/

HUMANIZAM GEEFa

P a s i n i

Treba ići protiv konvencija, ne toliko zbog toga da se razbiju norme, nego da se oživi čovjek. Jer mi svi živimo po ustaljenim shemama. Mi svi jako malo razmišljamo, mi vrlo rijetko poduzimamo pravi intelektualni napor da bismo dokazali sebe kao ličnost i kao čovjeka. Mi smo se odgojili pomoću uslovljenih refleksa i mi se ponašamo tako iz dana u dan, dižemo se, idemo na posao, radimo vrlo važne stvari o kojima katkada ovisi ljudski život, ali sve to radimo sistemom navika. I takve navike u filmu trebalo bi razbiti. Stoga mislim da je najplemenitije i najhumanije u GEEFu to što želi čovjeku vratiti njegovu vrijednost, a ne da bude kibernetički stroj, koji ima određen broj informacija koje je dobio navikom, učenjem školovanjem i gledanjem filmova, a onda kasnije pomoću te sheme, pomoću tog sistema kodiranja funkcioniра, već da se pokaže drukčiji od onog što smo u tehnici postigli. Možda nikad prije nije trebalo da čovjek postane više čovjek nego danas.

/Knjiga GEEFa/

GEFF

IV bijenale Geff 69

NA OTVORENJU

Počelo se s antifilmom kao izrazom nekonvencionalnosti, pa antifilm znači nekonvencionalni film i nekonvencionalni odnos prema filmu. On uključuje u sebi i svaku ludost, svaku neočekivanost.

Prvo je, dakle, nekonvencionalni film.

Drugo je bilo istraživanje, koje je označavalo analizu.

Treće je sinteza, integriranje filma s drugim umjetnostima. Odatle uske veze s nastojanjima u Novim tendencijama i Muzičkom bijenalu, veze umjetnosti sa znanosti, znanosti sa životom, želja za filmom kao integralnim dijelom života.

Ovogodišnja je tema

Seksualnost kao mogući put u novi humanizam. Dakle, nekonvencionalni film ne u analizi, nego u sintezi, u izrazu cjelovitosti.

Seksualno nam je uslovni naziv za sve ono ljudsko biološko, intuitivno, emocionalno, sve ono što treba da s racionalnim čini ravnotežu za harmoničnu ličnost. Utoliko je, u tom traženju poremeće-

PANSINI ANTIFILM

ne ravnoteže, humanizirajuća uloga seksualnosti. Druga je veza Geffa s ovom temom, nekonvencionalnost antifilma, pobuna protiv zabrana, protiv neslobode, protiv morala, a za ljubav.

NA ZATVARANJU

Geffovac nije upisan u neku organizaciju Geffa (to ne postoji) geffovac nema neku ideologiju Geffa (takva ne postoji). To nije intelektualno ni moralno ni osjećajno stanje. Netko u određenom momentu jest geffovac, u drugome ne mora biti. Geff se ne može definirati kao što se ne može i zen.

M. Pansini

● Znači, bilo je i mešanja medija. Danas se govori o proširenim medijima.

■ U to vrijeme je već bilo govora i o kompjuterskom filmu. Mekanec je takođe tamo pominjan. On je radio na kompjuterizaciji, napravio je prvu kompjuterski učionicu kod nas. Mi smo njega angažirali, ali ti filmovi nikad nisu snimljeni, pojavili su se tek kasnije. Bilo je proširivanja medija u druge umjetnosti. A onda smo proširili u sve ostalo. Zvali smo astrologe, teologe, filozofe. Već na početku imali smo filozofe u žiriju. Bio je tu Danilo Pejović. Franjo Zenko je takođe bio veoma zainteresiran. Bio je i neki zubar, Miletić. I on je snimao neke filmove. I danas kad ga sretnem, on je još uvijek stomatolog, on mene gleda kao filmaša, kao i ja njega, a o tim stvarima i ne govorimo, niti sam ja ikada gledao njegove filmove. Mnogi su se interesirali i rado su dolazili, i ljudi koji su bili na visokim položajima. Nisu smatrali da će biti kompromitirani ako dođu na GEFF. Jedino se bila naljutila Vera Horvat-Pintarić kada je došla Daliborka Stojić, kao miss, ona je to smatrala uvredom, pa se povukla. A Duško Stojanović je bio presretan što je u tako lijepom društvu. On je rekao da će biti nezjin čuvar.

● Postoje četiri "vizije antifilma". Posljednja vizija, vezana za poslednji GEFF, obeležena je seksualnošću. Taj GEFF je imao i retrospektive erotskog filma. Šta je tada značilo to novo tematsko obeležje GEFF-a?

■ Pisali su da je to zapravo bila degradacija GEFF-a. Zašto se to moglo smatrati degradacijom? Zato što se tu pojavilo puno publike. Pojavila se i ona publika

PANSINI ANTIFILM

koja se inače ne bi pojavila, već koja bi se pojavila uvek uz takav naziv. Zbog te teme. Mi smo nabavili i nešto erotskih filmova, koliko se to tada moglo. Ali ima u tome i nečeg ozbiljnijeg. Ako se govori o seksualnosti, zapravo se govori o nečem nagonском, a ako se govori o nagonском, onda se govori o osnovama filma, jer u filmu ima nečega nagonского i nečega iracionalnoga, što ne poznajemo. Ima u nagonском nečega što zapravo znači biološko i životno, i tu bi onda morala biti veza sa filmom.

● Ovo opravdanje predstavlja stvar drugačije nego što je to tada ispalo. To što je zagovarana sloboda seksualnosti u vezi je, dakle, sa oslobađanjem čoveka uopšte...

■ Ima još jedna stvar o kojoj malo znamo. Pitanje je koliko je film jedan voajerski čin, koliko je erotski čin i bez obzira na to voajersko, koliko ima erotskog sam po sebi. Koliko fotografija ima u sebi tih elemenata? To je nešto što mi ne možemo izbrisati. Ja, na primer, volim porno filmove, ali mislim da nije razlog u tome što tamo ima erotike. Postoji vjerovatno dublja veza između erotike i filma. Pitanje je koliko bi se to dalo ispitivati. Na tom GEFF-u ništa od takvih ispitivanja nije bilo, niti smo mi tu nešto mogli zaključiti ili otkriti. Ali da smo mi postavili na GEFF-u zadatak da otkrijemo tu vezu, što je trebalo da učinimo, onda bismo je mi i otkrili. To je bilo doba seksualne revolucije. Ako se radi o seksualnom oslobađanju, a mi inače stalno težimo oslobađanju, onda postoji veza između erotike i filma na tom planu oslobađanja. Ali, postoji i na jednom dubljem biološkom planu, za koji smatram da je sigurno važniji.

Seksualni plan svakako ne može biti i nije jedini nivo oslobađanja, ali meni se čini da je jednako tako važan kao i društveni i politički... Geff želi istražiti što tu film može dati ako eksperimentira izvan malograđanskih okvira, bili oni pornografija ili kič: Nas zanima filmsko prezentiranje tog problema u okviru sredstava koja nam danas stoje na raspolaganju. Mi želimo saznati da li se na tom polju može učiniti nešto drugo osim pukog prikazivanja stvari (obično se to svodi na uslikavanje spolnog akta), zanima nas da li se filmski stvaralac može maknuti iz tog pasivnog položaja.

Mihovil Pansini

/Ivo Lukas:
Intimna nega,
SINEAST br. 11, 1970./

Zašto ste izabrali baš seks kao prelomnu tačku tih previranja?

„Meni se čini da je najvažnije da ljudi sazriju – da budu poštteni, plemeniti, tolerantniji i kulturniji, pa makar zato bili i nesretniji. Da bi se to postiglo, potrebna je spoznaja, osjećanje svijeta oko sebe, a seks je jedan od najvažnijih, iako ne i jedini put da se do takvog osjećanja dodje. Seksualni plan svakako ne može biti i nije jedini nivo oslobađanja, ali meni se čini da je jednako tako važan kao i društveni i politički... jer bitna je ravnoteža. Osim toga čini mi se da je taj nivo u naše vrijeme lakše dosegniv većem broju ljudi. Ja lično mislim da je naše sudjelovanje u svemu što se zbiva izvan nas samih u čitavom svijetu toliko sitno da je zapravo i beznačajno.“

/Obavjest 2
GEFF 69,
razgovor s Pansinijem/

● Postoji, dakle, jedna takva veza, “oslobađajuća”, koja je eksplicirana i u tadašnjim tekstovima, i kako se tu radi o oslobađanju čoveka, i društva, ta veza je nekako u funkciji jedne humanizacije filma. Možda bi se ona mogla razdvojiti od jedne druge, čini se primarnije, veze između erotike i filma, koja se krije u estetskom činu koji je po svojoj prirodi ustvari erotski čin. Ta suštinska veza između erotike i prirode filma, o kojoj je manje govoreno nego o erotici kao temi filma, tiče se, dakle, jedne estetske funkcije, sa manje društveno—humanističke svrhom.

■ Jeste. Možemo uzeti slikarstvo i kiparstvo. Ti oblici, erotski, ljudskoga tela, čak i kada se ide u apstrakciju, koliko oni mogu izazvati duševnog stanja, određenog raspoloženja. Kad bismo se sada vratili na ono o određenim percepcijama nekih elemenata, glasova, pokreta, koji su vezani uz biološku osnovu neke vrste, onda bismo mi u erotskom morali naći i takve elemente, kinematičke elemente. Postoje sigurno takvi oblici i pokreti koji imaju jednu predilekciju u percepciji i izazivaju neko određeno stanje.

Neki dan sam gledao film “Ljudi mačke”, zajedno sa svojim zetom. Film ima blesav

završetak. Ja bih to napravio tako da on njoj dalje donosi ljude da ih ona kolje, postajući tako zločinac, zato jer on nju voli i hoće je vidjeti čas ženom čas panterom. Kad se čovjek zanesse, ako nekog voliš, onda nema više nikakvih ograda...

● To bi zaista mogao biti drugi deo.

■ Da. No, hteo sam da kažem da smo moj zet i ja izašli iz kina, pošao sam po svoju ženu, i bio sam jako dobre volje. Ona je rekla, šta je s vama, jeste li vi pili nešto. Mi smo bili veseli, zezali smo se, zajevali, kao kad se čovjek napije. U tom filmu je vjerovatno na tom erotskom planu bilo nečeg izazivačkoga. To je nešto što je za studij. Taj film je vjerovatno pogodio neke biološke predilekcije. Imamo i drugih filmova, erotskih, pornografskih, pa ih gledaš i nemaš ništa.

● Možda je tu Nastasja Kinski kriva?

■ Hm, ne znam. Ima tu nečega u tim kinematičkim elementima. Tu su neke stvari koje su pogođene, koje nisu mišljene, koje su pobudile nešto što mi ne znamo. Mi često ne znamo zašto je film dobar. Kada bismo mi znali te recepte,

PANSINI ANTIFILM

onda bi postojala takva znanost i uvijek bi se pravili dobri filmovi. Reditelj nekad napravi dobar film, pa posle napravi više loših. Da li je Altman znao šta je to što vrijedi u "Nešvilu"? U "Nešvilu" ima svačega, ima ta montaža, ta konstrukcija, ima svačega. Ali ti muzički elementi, to vraćanje na jedan dublji plan koji čovjek osjeća kad se pređe na glazbu, ukazuju na

to da postoje neke druge stvari o kojima on nije slutio. Sve se to može ispitivati. Ali, ako bismo mi to sve skupa ispitali, još uvijek ne bismo mogli napraviti dobar film. A ako bismo ispitali tako da možemo napraviti dobar film, tog časa bismo poništili umjetnost. Nestalo bi tog užitka, zadovoljstva, tog otkrivanja, tog estetskog doživljaja.

VOLJELA BIH DA SAM HERMAFRODIT PA DA SE MOGU I SA ŽENAMA

Aurora
/Obavijest 1, GEFF 69/

●Možda imate još nešto da dopunite o nekoj od teza GEFF-a, koje se danas mogu reinterpretirati?

■Dosta je već rečeno o tezama GEFF-a, iako postoji potreba za njihovom reinterpretacijom, da se vidi zašto je i kako je zapravo neko nešto rekao. Recimo, to što sam bio rekao o publici. Jasno je da broj publike nije mjerilo, niti da publika mora biti mjerilo vrijednosti djela, ali je iza toga stajalo jedno nezadovoljstvo publikom koja je od mene tražila da radim nešto što nisam htio raditi. Dakle, ja sam samo tražio odgovarajuću publiku. Čovjek jednu stvar odbija, a zapravo traži drugu. Imamo recimo agresiju djece kojoj manjka ljubav. Stvari se često preokreću. Nešto što je rečeno na jedan način, kada se izanalizira, često nosi u sebi suprotnu stvar. Tako bi se moglo dogoditi i sa svim tim tezama.

●Pretpostavimo da su vaši prvi filmovi bili narativni. Vi ste organizovali jedan događaj, jedno dešavanje, ispred kamere, pa ste onda to snimali. Tako svi počinju, recimo. U kasnijoj fazi ste imali filmove fiksacije, ali ste davali određeni kontraplan kao da neko posmatra to što se događa. Postoje, međutim, i filmovi u kojim tog plana nema, kao što je "Zahod". Tu se gledaoc identifikuje sa nekim ko posmatra, a taj se ne vidi. Danas u alternativnom filmu postoji nešto što bi se moglo nazvati voajerskim filmom. Tu čovek koji snima

ne želi ništa da organizuje, već samo krade, posmatra život. Toga je, dakle, bilo i u vašim filmovima...

■O tome je već bilo reči, ali ću ja u vezi ovog što ste govorili odgovoriti na jedno pitanje koje niste postavili. Kakva je veza između toga što sam ja lječnik i toga što sam se bavio filmom? Postoji jedna veza. Ovo voajerstvo ne može biti pasivno. Ima ona Heraklitova rečenica: i spavači su ljudi koji sudjeluju u događajima u svemiru. A kako tek ne bi bio onaj koji gleda. On gleda vrlo aktivno, i on zapravo nešto stvara. U čemu je sličnost sa medicinom? Mi u medicini u prvome redu postavljamo dijagnozu. Otkrivamo bolest. Da bismo otkrili bolest, mi razne stvari ispitujeemo, promatramo. pitamo, uvodimo istraživanja, tehnologiju, i kad otkrijemo dijagnozu, to sad ispada nekako grubo, mi smo zadovoljni jer smo ulovili bolest. Ako sam ja pretpostavio da bolesnik ima tumor u glavi, i on ga stvarno ima, ja bih onda rekao da bi bolje bilo da sam se zabunio. Ako se zabunim, ja ću to i reći. Ali ako on stvarno ima tumor u glavi, ja ću osetiti veliko zadovoljstvo da sam uspio uloviti tu bolest. Kažem uloviti, jer u tome vidim nešto od lovačkog instinkta čovjeka. Čovjek lovi zvijer, kao što ovdje lovi bolest. A kad vi snimate neki film, ovakvom fiksacijom, takav jedan voajerski film, to vi isto lovite. I onda vi možete nešto uloviti ili ne uloviti... Ova sličnost, po momu, ne proističe zapravo iz medicine, već iz nečeg

starijeg, iz jednog lovačkog instinkta. Opet bismo se mogli upitati i zašto muškarci snimaju, a zašto žene ne snimaju. .

●Ponešto ste rekli o onome što se sada događa, a to je tzv. alternativni film, koji pokušava da se uspostavi, zapravo je već uspostavljen, ali nije definisan. Već ste rekli i to da on ne bi trebalo ni da bude definisan. Zanimljivo je recimo pitanje koliko "alternativni film" uopšte ima sličnosti sa "antifilmom", da li su to samo različiti nazivi u druga vremena...

■Gledano u svaki medij, svaku umjetnost, pa i u filmsku, oduvijek je bilo toga. GEFF nije ništa započeo. Da nije bilo GEFF—a, neko bi to drugi napravio. Uvijek se istraživalo. Otkad film postoji, bilo je istraživanja. Ja smatram da je svaki film istraživanje. I onaj koji izgleda najkonvencionalnije, i on nešto istražuje. Bez toga ne bi bilo ničega. Konačno, da nije bilo u profesionalnom filmu istraživanja, ne bi

smo ga voljeli. Ne bismo ga ni gledali. Govorio sam već o Paspí, kako sam nakon mnogo godina vidio u njemu nešto čega nije bilo u ono vrijeme, u njegovim obiteljskim filmovima, dokumentarnim filmovima...

Kad god se ja nečemu čudim, kad god nešto otkrivan, onda je to meni taj alternativni film, kako god da ga čovjek nazvao. Da li mi to možemo uopšte zaustaviti. Kao što film teče i ima vremenski faktor, tako i njegove vrijednosti imaju vremenski faktor, jer film je uvijek u odnosu na gledaoca, pa je meni isti film drukčiji od danas do sutra, a kako tek ne bi bio nekome drugome, sa jednim drugim iskustvom i načinom života. To su sve stvari koje imaju dinamiku, koje su stalno promjenljive.

Vlado Petrić tu negdje kaže, ja sam formulirao definiciju alternativnog filma. Kada bi alternativni film zavisio od definicije jednoga čovjeka, onda on ne bi ni postojao.

GEFOVAC SE NE MOŽE DEFINISATI, ON SE MOŽE PREPOZNATI

Mihovil Pansini

Petrić kaže da bi GEFF vjerojatno bacio težište na jedan dokumentaristički dio nekog filma... Ne može se tako reći, ne može se znati šta bi GEFF uradio, to su samo pretpostavke. Ne radi se o uvredi za GEFF, niti za mene, ili nekog drugog, već se radi o jednoj mistifikaciji i davanju prevelike važnosti GEFF—u, pa ispada da je GEFF bio nekakva ideologija, da je imao nekakav zakon, svoje propise, da je imao određenu estetiku, stav, a zapravo nije bilo tako. U pitanju je način mišljenja

jednog teoretičara koji sebi mora stvoriti nekakve pretince, nešto podjeliti, stvoriti klasifikaciju. To je njegov posao. Čovjek koji radi filmove gleda na to drugačije.

Rekao sam da je jedino što u tom "alternativnom filmu" smatram važnim to da je u pitanju alternacija svijesti, makar mi i ne možemo puno izvan svoje kože poći, jer smo mi napravljeni kakvi jesmo. No, istraživanja je uvijek bilo. Smatra se da je civilizacija i stvorena na toj znatiželji čovjeka.

Pansini

■inicijator Geffa. Duhovni vodja KK Zagreb. Lična ocena: malo iznad Hladnika, zajedno sa njim, najvrsniji jugoslavenski kino-amater. Entuzijasta. Predsedavajući za okruglim stolom prvog i drugog dana Geffa. Angažovan, iskren, pošten, umoran, strastven. Prijatelj filma, kino-amaterizma, kino-amatera, ljudi, životinja. Domaćin, otac, lekar. Naučnik. Inteligentan, introvertiran, kompleksiran, vispren, krativan, nesistamatičan, dirljiv. Prijatelj. Prijatelj. Pansini, hvala ti što je Geff bio ono što je bio! Lep ljudski trenutak susreta. Više i ne možemo tražiti od tebe lično. Na žalost, više i ne možemo dati.

/M. Lasković
GEFF: zamerke i pohvale, knjiga GEFFa/
PANSINI ANTIFILM

NEKA ZAPAŽANJA O FILMOVIMA M. PANSINIJA

Poslije filma „Gospodin doktor“ dolazi film „Osuđeni“ koji je po svojoj zaokupljenosti zadatkom i doživljajem usamljenosti, ograničenosti mogućnostima i iz toga tjeskobom već pravi film. U tom filmu i gotovo u svim slijedećim mnogo je dokumentarističkog ili zapravo snimljenog skrivenom kamerom, a upotrebljenog kao izražajnim sredstvima filma. U tome je i ograničenje, jer nije moguće tim načinom dobiti baš ono što se želi, nego se radi o izboru dijelova koji u stanovitom trenutku, u montažnom odnosu, ima jasno ili naslućeno, racionalno ili emocionalno značenje, koje može ilustrirati i voditi te razvijati određeno duševno stanje, a sami se prelomni, dramaturški trenuci i dramaturški čvorovi rješavaju igranim dijelom filma u kojemu sudjeluju najbliži članovi uskog obiteljskog kruga, najčešće sam autor i njegova žena.

U „Osuđenima“ postoji tema zarobljenosti, okružena žicom, alegorijski prenijeta na kokota, ili tema zarobljenog kokota, koja se može proširiti i do čovjeka. On ima svoju svrhu, o njemu neovisnu, i time je njegova sudbina unaprijed određena. Dijete—prijateljica, bez bilo kakvog vanjskog znaka promatra tu sudbinu i ništa ne poduzima da je izmijeni, jamačno svjesna da ništa ne bi pomoglo, ali se postavlja možda odmah i pitanje, zar se to isto ne odnosi i na nju; vrlo je situacija slična onoj u kojoj kokoš gleda kokoš.

U „Brodovima koji ne pristaju“ gotovo nema promjene teme. Ljudi su izolirani, zatvoreni ovdje morem umjesto mrežom, pokušavaju naći izlaz, ali sve svršava samo u traženju pomoći mahanjem bijelom košuljom.

„Siesta“ je metafora metafore, metafora „Brodova“, redukcija elemenata iz „Brodova“. Kamera opisuje malo dvorište između kuća i kad dođe do telefonskih žica njih ne prelazi, nego uz njih opet nje, prolaze i njihovi su pokreti ili njihova odjeća dijelovi stvaranja atmosfere. Ima i ponovljen odnos iz „Brodova“. U „Brodovima“ On sreće Ženu, ništa ne poduzima, a kad se vraća, to je mjesto prazno, nje nema. U „Siesti“ postoji zid po kojemu hodaju dječak i djevojčica, kasnije taj zid, koji je prazan. Ono što je u „Brodovima“ mahanje, akcija bijele košulje, ovdje je samo jedan zgužvani list bijelog papira na stolu koji su pokušava osloboditi, otputovati, ali je akcija toliko reducirana, da se list ne pomakne. Žena na prozoru, gleda i dio je tog prostora i tog događanja, a to jedno popodne isto je kao i jedan cijeli život: ona je na kraju filma starica.

U filmu „Zahod“, koji je snimljen skrivenom kamerom, htjelo se, a možda ipak barem dijelom uspjeti, ne stvoriti dramaturgiju, ali opisati stanje služenja društvu još i nakon što je čovjek izgubio sebe. Čovjek je toliko socijaliziran, dio društva, dio njegovih mehanizama, radnik i rob da vrši svoj dnevni posao zapuivanja vode i nošenja kanti u zahod vrlo usklađenim redom i načinom, čak bi se moglo reći obredno, makar je taj cijeli posao motoričke koordinacije uklopljen u stanje parkinsonskog tremora koji pokazuje destrukciju ličnosti u sebi, a zadržavanje izvanjskosti i društvene službe i uloge. U tom je filmu potpuni pad i gubitak čovjeka u čovjeku, vanjski oklop koji funkcionira izvana a ne iznutra.

Gledao sam nakon mnogo godina „Siestu“ i bez obzira na njezine nesavršenosti i mane ostavlja mučan dojam kakav ostavljaju i neka druga djela, književna ili filmska, u kojima se pitamo kako taj čovjek može izdržati toliku tjeskobu u sebi. A zatim, uspoređujući tu filmom prenesu tjeskobu i uspoređujući sadašnje stanje s prošlim, prisjećajući ga se i rekonstruirajući ga makar dijelom, javlja se veselje nad onim prošlim čovjekom i tuga za ovim sadašnjim manje tužnim i utoliko čovjekom koji je izgubio dio sebe, kao da se sastojao i bio sačinjen od same tuge, pa što je nje sada manje i njega je manje, jer nije ničim drugim nadomještena.

Dok sam to mislio mačak je tukao na vrata kupaonice da mu otvorim. Mislio sam i on je sam, hoće društvo, jer to on ponekad pokazuje. Ovo su njegovi „Brodovi“. Ali kad sam otvorio vrata pošao se popišati i zbog toga je strugao po vratima. Možda su i „Brodovi“ i drugi filmovi prije i poslije toga, svo to stanje koje ih je proizvelo, slično tome, ili isto tako neka potreba za nekim pišanjem, čežnja za nekom biološkom ili ljudskom potrebom.

Mihovil Pansini

Hrvoje Turković: MIHOVIL PANSINI (domaći eksperimentalisti)

Ako je u nas uopće netko i čuo za jugoslavenski eksperimentalni film, posve je sigurno čuo za Mihovila Pansinija. Neobična dinamična ličnost, sposobna razgovorno provocirati, заинтриgirati, Pansini je kumovao razgovorima o tzv. „antifilmu“ — kako se u nas svojedobno nazivalo eksperimentalni film — a onda je i organizirao GEFF, festival eksperimentalnih filmova, i tako privukao panju javnosti i uopće upozorio na postojanje eksperimentalnih filmskih struja u nas. No nije Pansini bio samo organizator i animator, on je bio i istaknuti filmski stvaralac, čija je izazivačka inteligencija neprekidno istraživala eksperesivnu vrijednost filmskih oblika. Prvo je bila riječ o tradicionalnim filmskim oblicima, o igranofilmskoj naraciji i o dokumentarističkom opisu (kao npr. u filmu „U jednoj maloj tihoj kavanji“ ili u „Siesti“) da bi postepeno počeo razviđati koje se ekspre-

sivne mogućnosti otvaraju kad se ovi tradicionalni oblici filmovanja otpišu (kako je to bilo u filmu „Zahod“ i „Scusa signorina“), a u zadnjoj fazi naprosto je radoznalo ispitivao što uopće ostaje kad se film krajnje izražajno reducira (npr. u filmu „Ka-3, ili „Čisto nebo bez oblaka“).

Dvije su crte, na izgled protuslovne, što obilježavaju Pansinijevo stvaralaštvo gledano u razvoju. Prva je velika raznovrsnost interesa i postupaka, koja kao da pobija nastojanje da se pronađe stanovit autorski kontinuitet u Pansinijevom filmovanju. Druga je crta, međutim, u veikoj Pansinijevoj sposobnosti da svakom raznovrsnom obliku priđe njegovom vlastitom logikom, pa su mu i narativni igrani i dokumentaristički i nenarativni, eksperimentalni filmovi izvedeni u sebi dosljedno, na izrazi- to cjelovit način.

Obje ove crte, bez obzira na privide, vezane su. Plodom su Pansinijeve izoštrene svijesti o temeljnoj konvencionalnosti filmskih postupaka. Ta svijest je, s jedne strane, omogućavala odriješenoš od konvencija i njihovo slobodno mijenjanje, ali i poštovanje onih konvencija za koje se je opredijelio. Pansinijeva razvojna lutanja, zato, nisu nedosljedna, ona su plodom metodološke samosvijesti a i metodološke nezasićenosti, i ova je nezasićenost ta koja je Pansinija tjerala na traganja, inovacije, i koja ga je činila toliko izazovnom i poticajnom ličnošću u domaćem eksperimentalnom pokretu.

SUDBINA POETE ISTRAŽIVAČA

Da i film ima svoje pjesnike, to je poznato. Ali da je Mihovil Pansini jedan od najlucidnijih i najznačajnijih pjesnika jugoslovenskog filma – to je široj javnosti manje poznato, iz jednostavnog razloga što se Pansini bavio isključivo amaterskim filmom. Sudbina amaterskog filma u nas je bila takva da, iako je on u protekla tri desetljeća predstavljao gotovo jedinu autentičnu avantgardu u području filmske ekspresije, nije nikada bio s dovoljno razumijevanja valoriziran u javnosti. U to su se mogli uvjeriti i posjetioči na projekciji retrospektivnog izbora iz Pansinijeva filmskog opusa, prije nekoliko večeri, u okviru informativnog programa 3. sabora jugoslavenskog alternativnog filma u Splitu. Prikazani su filmovi nastali u rasponu od 1954. do 1963. godine, dakle, u periodu koji je najplodniji i ujedno najznačajniji za Pansinijevu djelatnost, a koicidira i s godinama presudne bitke za novi film kod nas i u Evropi. Amaterski film omogućava gotovo apsolutnu slobodu u pristupu i realizaciji, ali ne isključuje ni adekvatnu odgovornost, ako je autor svjestan vrijednosti i mogućnosti čina slobodnog stvaranja.

Tu činjenicu potvrđuje i sveukupna filmska angažiranost Mihovila Pansinija, jer se duhovno zračenje ovog zaljubljenika filma nije manifestiralo samo kroz stvaranje filmova, već i kroz veoma razgranatu djelatnost, počev od teoretskog pisanja o filmu i edukativnog rada s mladima do organiziranja specifičnih smotri eksperimentalnog i amaterskog filma, te širokog društvenog angažiranja u institucijama vezanim za profesionalnu kinematografiju.

Kao stvaralac Pansini je sebi namijenio specifičnu sudbinu poete istraživača, koje obično nazivamo pionirima i koji, nakon ispunjenja svoje pionirske misije, daju sebi to pravo da se, tiho, kako su i stvarali, povuku u osamu i tišinu.

Geneza Pansinijeva stvaralaštva je karakteristična za amatersku djelatnost. Otpočeo je 1947. godine s obiteljskim filmovima, da bi 1955. godine bio otkriven (na 3. festivalu jugoslavenskog amaterskog filma u Zagrebu) s majstorskim, za ono vrijeme izuzetno nekonvencionalnim ostvarenjima „Osuđeni“ i „Brodovi ne pristaju“, snimljenim za osam milimetarskoj vrpici i u crno-bijeloj tehnici, ali čiji kvaliteti, unatoč koroziji vremena, ostaju očvidni i danas.

Amaterski film imao je već tada privilegiju da može da se obraća najbližem i najličnijem fizičkom i duhovnom prostoru i da na njemu gradi svoje refleksivne vizije. Pokazalo se da su te tendencije prethodile istosmjernoj revoluciji u evropskom filmu, koncem pedesetih i početkom šezdesetih, kada se, uz već ranije afirmirani neorealizam i film istine, javio tzv. „novi val“ u Francuskoj, te Antonioni u Italiji. Razlaganje intimnih svjetova, ignoriranje spektakularnosti, smanjeni budžeti, snimanje izvan studija, na ulici, bili su manifestacioni oblici jedne duhovne smjene generacija u evropskom filmu. Filmovi „Siesta“ i „Zahod“, u kojima Pansini napušta postepeno svoje mladenačke tičnih vrijednosti samog medija koji se ostvaruju preko procesa „redukcije intervencije autora na skrivenog „voajera“ nereziranih prizora, takav postupak koncentrirao fokus pažnje gledalaca na duhovni potencijal audiovizualnog sadržaja registriranog prizora i, u povratnom dejstvu, aktivira duhovni potencijal u samom gledaocu.

Daljnja istraživanja Pansinija u tom pravcu odvela su ga do, uvjetno rečeno, apsolutnog eksperimenta unutar medija, nazvanog „fiksacija“, koji sugerira potpuna odsutnost autora za kamerom (film „K-3 ili Čisto nebo bez oblaka“, 1967).

Što se tiče samog autora on je na taj način svoj kružni put u mediju zatvorio i prestao se baviti stvaranjem. Međutim, ostavljajući za sobom na toj putanji brojne svjetlosne signale, on nije imao nikada ambiciju da njima osvjetljava nikakve jednosmjerne putokaze, već samo da proširi vidokrug i oslobodi zapretane potencijale stvaralaca sa raznovrsnim „alternativnim“ idejama u glavi. Taj njegov nekonformistički stav prema filmu, po mišljenju mnogih, čak je i značajniji i inspirativniji od

samih njegovih filmova. Njegovi utjecaji rasprostirali su se na mlade filmske stvaraoce i kinoamatere, kako u samom Zagrebu, tako i u Beogradu, Splitu, Sarajevu... Svojim posljednjim eksperimentima on je preteča i konceptualističkih istraživanja s medijem. Taj svježi inspirativni duh, taj „propuh“ kroz ustajale prosotre profesionalne kinematografije, obilježava i jedan od suštinskih ciljeva manifestacija poput ove u Splitu, gdje je priređena Pansinijeva retrospektiva kojom mu je odana dužna počast za dugogodišnju plodnu i uspješnu djelatnost u ovom području.

Za ljubitelje podataka dodajmo: Mihovil Pansini rođen je 1926. godine na Korčuli. Po zanimanju je liječnik otorinolaringolog. Amaterskim stvaralaštvom bavi se od 1947. godine u okrilju kino-kluba „Zagreb“. Snimio je više od dvadeset amaterskih filmova, a osim spomenutih značajni su: „Vizija grada“, „Smirena predvečerja“, „Zagorski cug“, „Kamen sebi diže spomenik“, „Piove“, „Dvorište“. Nosilac je titule majstora amaterskog filma. Inicijator je i organizator međunarodnih smotri eksperimentalnog filma GEFF u Zagrebu, u periodu od 1963. do 1970. Pisac je udžbenika za početnike u amaterskom stvaralaštvu pod naslovom „Amaterski film, tehnika i stvaranje“.

Nikola Stojanović
/SLOBODNA DALMACIJA, Split/

BIO-FILMOGRAFIJA MIHOVILA PANSINIJA

1926. rođen u Korčuli

1947. student medicine u Zagrebu

1950. ili 1952. počinje se povremeno javljati člancima o filmu

1953. snima prve amaterske filmove: „Korčula 53“, „Gospodin doktor“; postaje liječnik

1954. „Civilizacija iznakuje čovjeka“

„Snovi“ (s M. Bergamom)

„Transmeatalni pristup do šupljine srednjeg uha“

„Osuđeni“ priča je o usamljenosti, osuđenosti, nemoći i oslobođenju u smrti

„Vizija grada“

Postaje član Kinokluba Zagreb, što nije administrativni podatak nego početak druženja sa stanovitom grupom filmskih entuzijasta. Poslije toga član je mnogih tijela i organizacija, pretežno amaterskih; sudjeluje na mnogim festivalima, putuje u Bergamo i u Krakow; postaje prvi majstor amaterskog filma. Najveći dio vremena potrošio je u društvene aktivnosti koje traju do sedamdesetih godina. (Podaci po godinama manjkavi su.)

1955. „Isabella I“

„Život stvari“

„Smirena predvečerja“

„Zagorski cug“

„Trenutak slobode“

„Brodovi ne pristaju“; priča se reducira, a nastoji se filmom što izravnije emocionalno kontaktirati. Film pokazuje nemoć uspostavljanja kontakta među ljudima.

1956. „Rastanak“ (s M. Bergamom)

1957. „Isabella II“

1958. „Ljudi za sutra“

„Kamen sebi diže spomenik“

„Siesta“ je metaforički sažetak filma „Brodovi ne pristaju“; priča je potpuno odbačena; pokazan je nemoć da se bilo što učini.

„Ribe, ribe, kost“

„U jednoj maloj tihoj kavani“

1959. „Piove“

(Daljnja je filmografija nepotpuna.)

1960. postaje otorinolaringolog, a posebno se bavi sluhom, slušanjem vestibularnim osjetilom, ravnotežom i percepcijom prostora.

1962. pokreće u Kinoklubu Zagreb razgovore „Antifilm i mi“ koji dovode do pokretanja GEFF-a, bijenalskog susreta filmskih istraživača, a okuplja pojedince iz svih ljudskih djelatnosti od filozofa i teologa, preko slikara, glazbenika, pjesnika i filmaša do gimnastičara.

1963. GEFF: antifilm i nove tendencije u filmu.

„Zahod“ pokazuje čovjeka koji je u sebi potpuno izgubljen i uništen, a njegov vanjski oklop društveno i dalje funkcionira.

(?) „K-3 (Čisto nebo bez oblaka“)

(?) „Scusa signorina“ film je u kojemu se ide do potpune redukcije autora; on više ne pravi film, film se stvara sam.

(?) „Dvorište“

PANSINI ANTIFILM

1965. GEFF: istraživanje filma i istraživanje pomoću filma
1967. GEFF: kibernetika i estetika
1970. GEFF 1969: seksualnost kao mogući put u novi humanizam

(Bio je pripremljen GEFF 1971: nepoznate energije i neidentificirana osjetila. Još je bilo nekoliko pokušaja da se GEFF obnovi.)

(Nekoliko je filmova ostalo nedovršeno.)

(Za potpuniju rekonstrukciju valjalo bi uložiti mnogo vremena i truda; isto tako da se sakupe svi filmovi.)

Mihovil Pansini
31. 3. 1977.

Kada bi bilo više tolerancije, bilo bi puno ljepše. Možda su bili u pravu kada su govorili gefovcima, i meni, da smo bili isključivi, da smo se nametali. Dobro, možda čovjek i godinama postane mekši i tolerantniji, ali ja mislim da sam ja uvijek bio tolerantan i zainteresiran za ono što se oko mene događa, a to je ujedno i davanje vrijednosti onome što te zanima. GEFF i jeste u tome bio GEFF, u toj znatiželji.

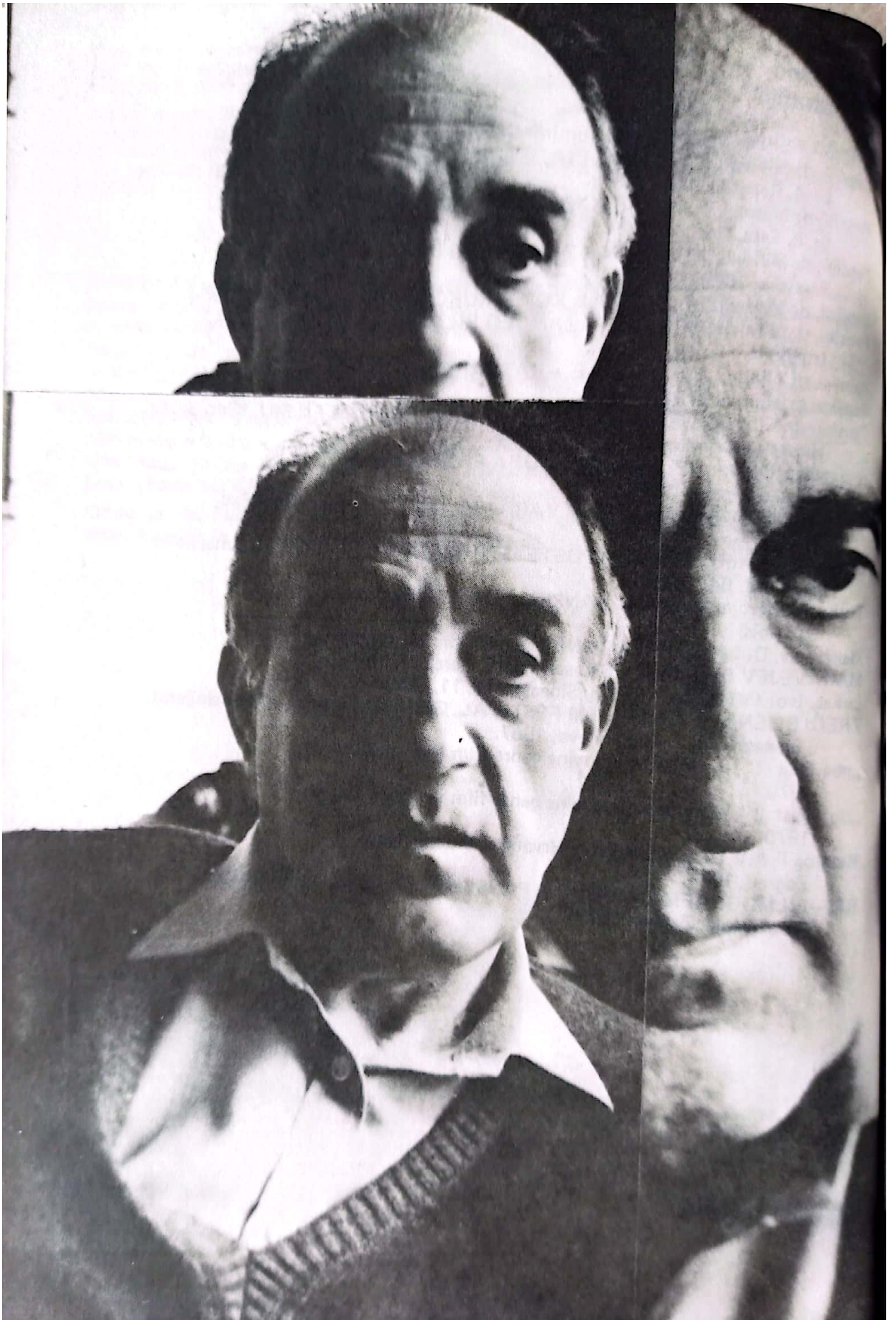
Očito je da nijedna stvar ne postoji za sebe, nego da je uvijek odnos. Znači, sve je

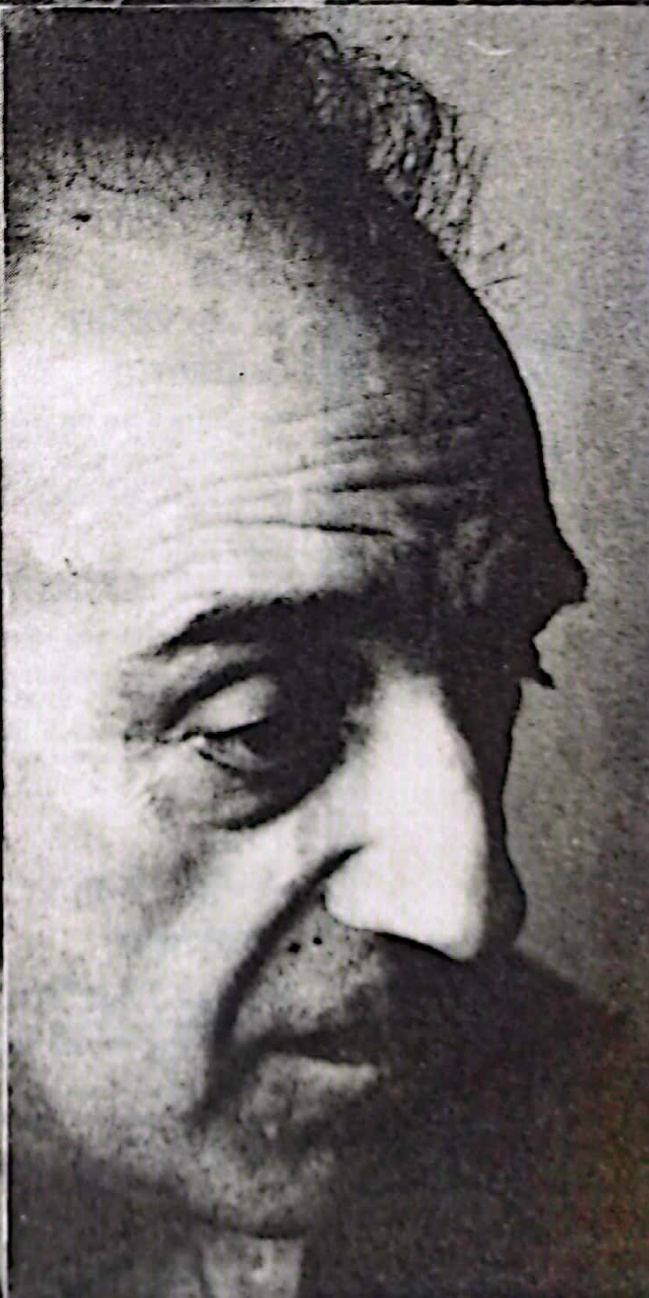
komunikacija. I time se ja najviše bavim. Nikad ne možemo odrediti nešto kao samo po sebi. Uvijek je u pitanju svijest.

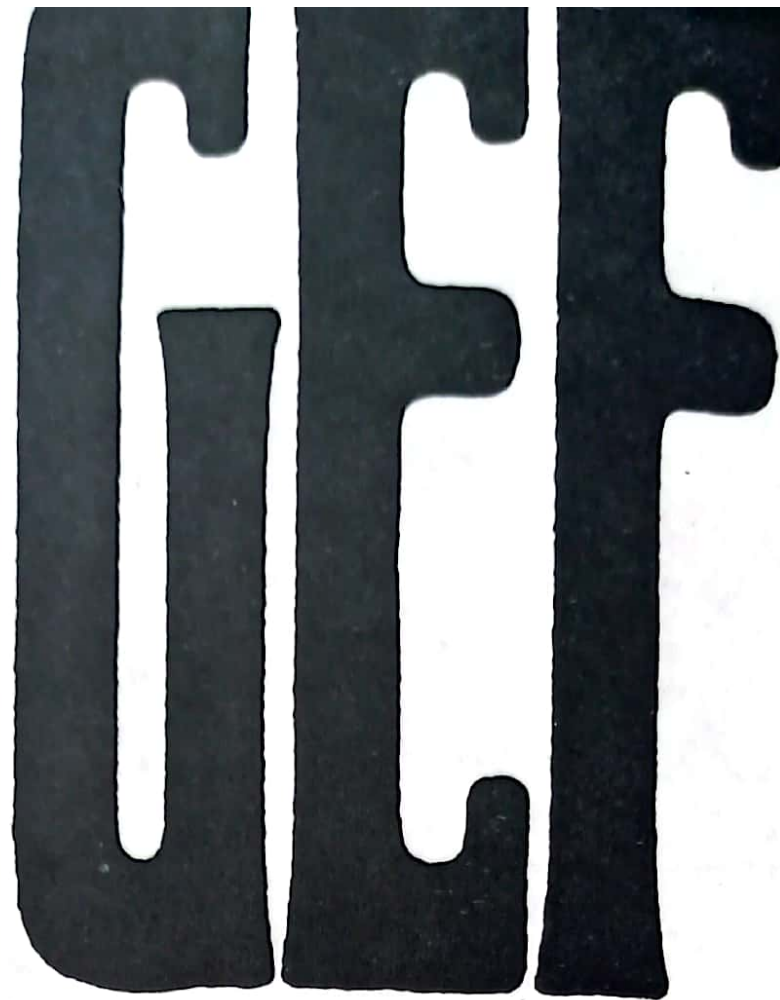
Takođe, treba imati na umu da postoji paralelizam, nedodirivanje dveju stvari koje teku jedna uz drugu, između racionalnog razgovaranja o umjetnosti i stvaranja umjetnosti, filma. U to su uključeni vrlo različiti mehanizmi. Tako i ovo što ja govorim treba da se shvati kao nešto što Pansini govori, a ono što je Pansini napravio, to je bio jedan drugi Pansini.

Selektivna bibliografija

- KNJIGA FEFFa, Organizacioni komitet Geffa, Zagreb, 1967.
- Pansini, dr Mihovil: POEZIJA SLIKA, ISTINSKI JEZIK FILMA, „Delo“, br. 4, Beograd, 1957.
- Pansini, dr Mihovil: KAKO SE RAZVIJA SLOBODA U FILMU, „Sineast“, br. 5, Sarajevo, 1968.
- Pansini, dr Mihovil: KOMENTAR ZA GEFF '69 U '70, „Sineast“, br. 10, Sarajevo, 1969–1970.
- Pansini, dr Mihovil: PROSTORNA KONSTRUKCIJA DELA, (rukopis), 1984.
- Pansini, dr Mihovil: NEKA ZAPAŽANJA O FILMOVIMA M. PANSINIJA, (rukopis)
- Pansini, dr Mihovil, OTVARANJE – ZATVARANJE, (rukopis)
- Pansini, dr Mihovil, GEFF, (rukopis)
- Pansini, dr Mihovil, OPĆENITA IZJAVA O AMATERSKOM FILMU, Kino Savez Hrvatske, Zagreb, 14. prosinca 1978.
- Stojanović, Dušan: VELIKA AVANTURA FILMA, izdanje pisca, Beograd, 1969.
- Novaković, Slobodan: VREME OTVARANJA, Kulturni centar, Novi Sad, 1970.
- Stojanović, Nikola: SUDBINA POETE ISTRAŽIVAČA, „Slobodna Dalmacija“, Split, 02. 04. 1973.
- Turković, Hrvoje: MIHOVIL PANSINI (domaći eksperimentalisti), (rukopis)
- Makavejev, Dušan: ANTIPANSINI, „Ekran“, br. 21, Ljubljana, 1964
- MAKAVEJEV EVOCIRA, „Sineast“, br. 5, Sarajevo, 1968.
- Lukas, Ivo: INTIMNA NEGA, „Sineast“, br. 11, Sarajevo, 1970.
- TREĆI BIJENALE ŽANR FILM FESTIVAL, GEFF 67, (razgovor s Pansinijem), „Sineast“, br. 1–2, Sarajevo, 1967.
- „obavijest 1“, informativne novine genre film festivala, Zagreb, 1970.
- „obavijest 2“, informativne novine genre film festivala, Zagreb, 1970.
- Katalog F.A.V.I.T.a, Kino Savez Hrvatske, Galerije Nova, Zagreb, 1979.
- BIO–FILMOGRAFIJA MIHOVILA PANSINIJA, Centar za multimedijalna istraživanja, Zagreb, 1977.







Ideja o Geffu javila se 1962. godine u razgovorima Antifilm i ml.

1962 prva vizija antifilma

Daljni korak u razvitku današnjeg filma mogli bismo nazvati antifilm, a njegove bi karakteristike mogle odgovarati karakteristikama novih tendencija u drugim umjetnostima: preciznost izvedbe, ravnoteža ideja, čistoća dojma, pojednostavljenje djela do maksimuma, napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije, film prestaje biti izraz određene ličnosti, prestaje biti izraz neke osjetljivosti, ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen, oslobođen je filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja.

1963 druga vizija antifilma

Usporeno vrijeme, ubrzano vrijeme, diskontinuirano vrijeme, okrenuto vrijeme, projekcija brzinom od 6 slika u sekundi, stop-animacija, filmske de-

organizacioni odbor geffa poziva na suradnju
šaljite nam adrese i onih koje zanima geff
šaljite nam prijedloge za izložbe, prateće priredbe i filmove
šaljite nam materijale za novine i razgovore

1969 četvrta vizija antifilma

Znatiželja je u osnovi svih istraživanja.

Traži se duhovna avantura, a ne samo naučni eksperiment.

Kamilo Burger: Kompjuteri bolji od najboljih slikara?

... i nastavi svoj put, udarajući onamo kamo je konja volja, jer to i smatra pravim načinom za pustolovine.

Cervantes: Don Quijote

Svemirski let fascinira svakog čovjeka sigurno više nego neki pro-

nastavak na str. 3

kancelarija geffa:
FAS, zagreb
trg žrtava fašizma 14
telefon:
(041) 414-443
svaki dan od 8 do 15 sati
organizacija festivala:
FAS

Motto:

**voljela bih
da sam
hermafrodit
pa da se
mogu i sa
ženama**

Aurora

Louis ferrier: striptiz, 1968.

prvi filmski istraživači
pre film festival
biennale '69.

geff 69
bavijest 1

FAS
aktor: dušan stojanović
aktor: krsto hajdler
as: vladimir petek
akcija:
oni i odgovorni urednik: mihovil pansini
aktor: mirko klarin
glavni urednik: mihajlo arsovski, F&D
organizacioni komitet: