

Zagrebeksperimenter



Carl Nørstedt fortæller her om den række af eksperimentalfilm fra Zagreb, der i sensommeren blev vist i København – en spændende forsmag på 'Kulturby 96' projektet.

Zagreb var en central kulturby i det Østrig/ungarske kejserrige. Det var en status den forsøgte at bevare som part af det føderative Jugoslavien. Her fremstod Kroatien som en forholdsvis rig republik (med permanent splid mellem kroater og servere) i modsætning til den ekstremt fattige status som Montenegro og Makedonien indtog. Zagreb forsøgte at fortsætte sin internationale orientering og holdt sig fri af det fascistoide image, som statsdannelsen Kroatien repræsenterede i Jugoslaviens igangværende atomisering.

Det søgtes kulturelt demonstreret ved en af de første manifestationer af Trevor Davis' oplæg til Kulturby '96

Af Carl Nørstedt

– simpelthen ved etablering af en bredt anlagt kunstudstilling Modern Zagreb, hvor Zagreb markerede rollen som 'åben by' i vestlig dialog. Det skete i sensommeren 1993 udgående fra den gamle DSB-færges Kronborg, der i den anledning var ankeret op ved Toldeboden. Et gigantisk kroatisk fond- og firmasponsoreret katalog fulgte udstillingen, der opregnede historiske linjer i Zagreb-kulturens mange lag (bl.a. film) uden at bortforklare Kroatien som Tysklands allierede i kampen mod ser-

berne under II Verdenskrig og ved aldrig at benævne serberne som en nuværende fjende.

Københavnerens brede skepsis over Zagrebs placering i Kroatien var mærkbar – eller rettere – interessen for vore østnaboer er mindsket ganske betydeligt ved kommunismens smuldring.

Det danske Filmværksted viste i samarbejde med Den Kroatiske Filmliga, Centret for multimediere-search ved Zagrebs Universitet og Det Danske Filminstitut flere film-pakker, som blev introduceret af inviterede kunstnere.

Allermest interessant var en retrospektiv oversigt over eksperimen-

talfilm og videokunst – introduceret af Ivan Pačić.

Zagrebs eksperimentalfilm er skabt i et rigt amatørfilmmiljø i opposition til den rådende nationale filmtradition, hvilket er en hel unik situation indenfor østblokken. Selvom Zagreb i det føderative Jugoslavien var skubbet i baggrunden til fordel for Beograd som filmcentrum, især fordi Zagrebs filmindustri havde sin basis i kollaboratorstaten Kroatien, fortsattes en byintelligensiaflegma, som udgjorde en vis auteur-tradition igennem 60erne. Den havde afløst ånden fra de traditionelle Østrig/ungarske film, bl.a. med rødder helt tilbage i det danske erotiske melodrama. Beograd var orienteret til fordel for de 'korrekte film' (når det stod værst til – den socialistiske realisme) og mere internationalt orienterede partisanfilm.

Zagrebs rolle som internationalt filmcentrum havde sin basis i animationskolen, som blomstrede op da Dušan Vukotic fik en Oscar for *Surogat* (1962) og dermed på europæisk plan tog UPAs kamp mod Disney-stilen op. Zagreb-tegnefilm flintrer stadig rundt til festivaler og dukker ofte op på satellitterne. Stilen har imidlertid udviklet sig hen mod et avanceret, dekadent parfumeret tegneseriepræg.

Eksperimentalfilmtraditionen har man imidlertid (næsten) aldrig set noget til heroppe. Det skulle der en krig til.

Zagreb havde i 1961 manifesteret sig som centret for østblokkens modernisme med udstillingen *Nye tendenser* (slået an som *Nouvelle tendance* ved introduktionen på Louvre i 1964) og Zagreb Musikbienalen for Ny musik også i 1961. Filmamatørene fra Kinoklub Zagreb, der arbejdede med 8 og 16 mm, blev organiseret af lægen Mihovil Pansini henimod slutningen af 1950erne. De bestod af en bred social sammensat gruppe der bl.a. omfattede kritikere og traditionelle billedkunstnere. I opposition mod den rådende socialistiske realisme opererede man inspireret af det modernistiske teater med begrebet antifilm. Det indgik i alle tilfælde som begreb i forteksterne til Vladimir Peteks *Sretanje* (*The Encounter*) fra 1963. Det er en tintet film, der har ekstremt længe holdte indstillinger uden fortællepræg, irritationslyd (trommer/hjertepuls) og en markant rykken kameraet tilbage fra menneskegruppens bevægelsesretning. De spredte

byindtryk er ikke samlet via continuity, men man kan ikke sige den er voldsomt provokerende, nærmest desorienterende. For den besidder ikke en enerverende længde (8 min.) og irritationslydene er de mest åbenhøre der kan gribes til – selvom de ingenlunde var almindelige i 1963. Petek har sin baggrund i gade- og multimedieaktioner bl.a. sammen med seriens venlige vært, en tradition man ikke just forbinder med en socialistisk baggrund.

Pansini organiserede i 1963 i Zagreb den første GEF-Festival, dvs. Genre Film Festival for modernistiske film. Den blev fortsat i 1965, 67 og 70 og orienterede tillige jugoslaverne om hvad der parallelt foregik i den amerikanske undergrund via P.A. Sitney, der sammen med Film-makers' Coop og Warhols Workshop, inddrog flere jugoslaviske film i sit American Federation of Art-program *The Other Side: European Avant Garde Cinema 1960-80*. Pansini havde selv lavet en avantgarde modelfilm *Siesta* i 1958. Telebilleder af mennesker i adventende, dorsk iagttagende inaktivitet, siddende på bænke, stirrende efter et eller andet fra vinduerne og det hele hobet sammen som en stemning fra trist bybebyggelse, men alligevel i en egen gammeldags hvilende ro. Titlen *Siesta* ses skrevet som grafitti på en forfalden husgavl med en voyeuristisk vindueskone. Filmen har hidtil været stum, men fik stemningsmusik på til sin Danmarkspremiere. Ensomhed i mangfoldigheden i ufyldbyrdet modernistisk form.

Stemningsfuld minimalisme

Statens midler var ikke beregnet til den slags tiltag, men blev i løbet af 60erne helt rettet mod filmindustrien og TV, som til gengæld under indtryk af udlandets værdsættelse af animationsfilmene blev langt mere åbne for eksperimenter. Det betød at filmklubbernes medlemmer mere orienterede sig mod filmskoler, TV og Multimediecentret i Zagreb som blev oprettet i 1976 under ledelse af Ivan Ladislav Galeta. Dette center overtog distributionen af eksperimentalfilm og videokunst, som sendtes til de øvrige jugoslaviske mediecentre i Split og Beograd og det var fra centret i Zagreb vi modtog disse pakker.

GEFF-festivalerne har været den centrale motivation for at producere

filmeksperimenter og de interessanteste film er opstået deraf. Det er ikke underligt at strukturalistiske tendenser i høj grad nærmer sig minimalismen fremfor en stemningsmodvirkende hidsig skandering. *Monolog o Splitu* (*A Monologue on Split*, 1962) har sat stemningerne ind i kontrastfulde montager, underlagt Ravels Bolero, med kamera vadende i gaderne, for efterhånden at blive sluset ind i labyrintiske interiører uden menneskelig nærvær, blot dettes arkitektoniske rammer, tematisk kontrasteret af inskriptioner fra ligsten på kirkegården. Vi befinder os i koncentreret udgave nær det felt, der karakteriserede symbolske lag i østeuropæisk randstatsspillefilm (især Polen). Kontrastmontagerne fra filmens eneste strukturelle element, netop ikke de præcise metriske forløb, som er så karakteristiske for især den engelske strukturelle film. En nærmest vildledende strukturalisme opdeler en lang sporvognskørsel i Tomislav Gotovacs *Pravac* (*Direction*, 1967) afbrudt af vilkårligt nummerede kapitelopdelinger og lange tekstforløb, der antydningvis underlægges med Glenn Millers Moonlight Serenade, for pludselig at vige til fordel for en fuldt gennemført Duke Ellington-udgave af *Sct. Louis Blues*. *Florescencije* af Ante Verzotti (*Florescences*, Split 1967) består af lutter hoppende småslørede bybilleder, der ligger og svæver mellem konkretion og abstraktion underlagt en popmelodi – et ganske raffineret irritament. Den rene minimalisme med samme svæven mellem konkretion og abstraktion findes i Ivan Faktors stumme *Autoportret* (1980), der er en tæt impressionistisk, sløret afsøgning i ultranærbilleder af egen krop, hvor kun en antydning af en håndflade og øjenregion røber det konkrete fixpunkt under kropsvandringen, men ingenlunde røber det egentlige koncept for den immervæk 10 minutter lange afsøgning.

Således afveg de strukturalistiske tendenser en del fra de stramme ofte skemabårne europæiske og amerikanske konventioner, ofte til fordel for stemningsfuld minimalisme.

Serien indeholdt ligeledes diskrete eksempler på materialfilm. Pansini havde i *Scuza signorina* (1963) optaget en hel del nære kvindeportrætter i sort/hvid for derpå at tinte enkelte af dem – lyden forsvinder pludseligt og abrupt fra strimlen. Mere raffineret udnyttede Tomislav Gotovac i 29 (1967) de vegetative

grøntmelerede pudslader i et beboelseshus til at viderebearbejde disse med s-8 filmemulsionen, der må have opholdt sig i en lang periode i køleskabets frostboks. Det betingede sære genkommende mønstre. Den impressionistiske side blev forøget med optagelser gennem råglas, dobbeltkopieringer, ridser og støv, der på en fascinerende måde bevægede sig kontrolleret op og ned i billedruden. Det konkrete forfald i husmuren forstærkedes af s-8 emul-

sionens vegetation. Et ganske originalt bidrag til den materielle films genesis.

Fra 80erne ligger vægten på videoeksperimenter og de er ikke op hørt under krigen – tværtimod. Nogle videokunstnere stammer fra de gamle kinoklub-organisationer, men en del nye – især konceptorienterede kunstnere – er kommet til. Milan Bukovac kan ligefrem siges at have overført en helt gennemført programmeret strukturalisme (som

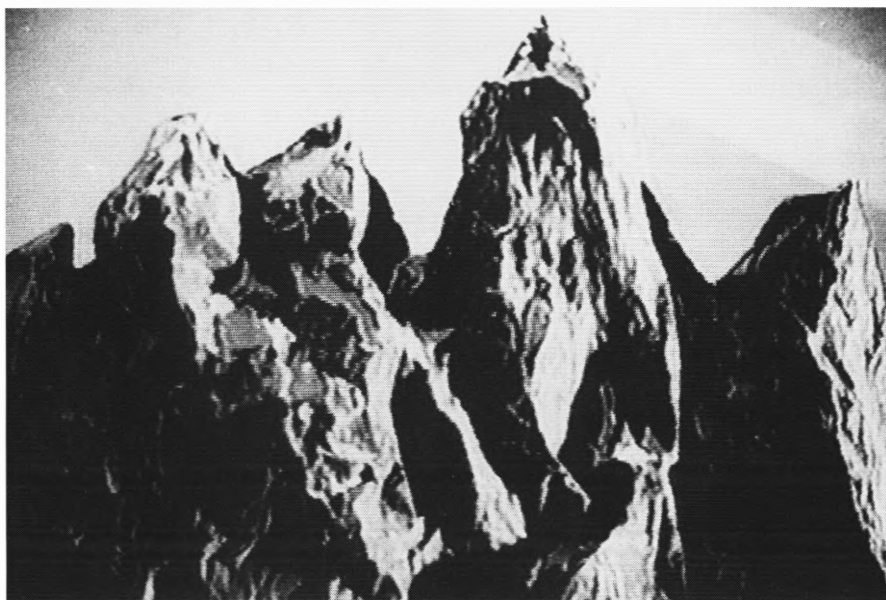
aldrig sås i den jugoslaviske eksperimentalfilm) med den spændende 'triptykonvideo' *Energy of Tape* (1992) der fortsat udforsker en togkupe i en ret linje.

Tematisk siges der stedse et eller andet, mens de yderste to felter ligger i 'snevejr'. Så forsvinder rammefelterne og kupeen køres igennem med forskudte billedrammer, langsomt overtager en elektronisk tiltagende forstyrrelse, som ender i et kaotisk blurr, der så atter går langsomt over i geometrisk abstrakt konstruktivisme. Et andet interessant tape bar mindelser om den hollandske videokunstner Nan Hoover, der får miniteksturer (skabt af fremmedelementer – stof, vat osv.) til at tage sig ud som mentale landskaber. *Perpetuum mobile* (92) af Igor Kuduz var helt konkret en afsøgning af et illuderende minilandskab af papmaché, bygget til udforskning med videokameraet, startende i bjergene, bevæger sig svævende over by og vejnet og møder så en sønderskudt bydel – alt foretaget i en behændig fortælleafvikling, der tydelig er inspireret af musikvideoclips.

Agter på færgen Kronborg var opstillet en gigantisk videoinstallation, Dalibor Martins *Supper at Last*. På en hvid bordflade projiceredes et tredobbelt forlænget videopanoramabillede af nadverdug og 13 kuverter. En gang imellem rakte projicerede arme ind over bordet efter glassene og tre gange i videosløjfens cyklus for en ulæselig kabbalatekst over dugen. Kun de tre brændende trearmede lystager var ægte og rummet domineredes lydligt af en permanent bordpalaver. Fra walkmen anbragt ved de reale stole kunne man lytte til vise ord fra fortidens store mænd som Joyce, Freud, Elvis, Duchamp m.fl.



Side 41: Fra Mihovil Pansinis film 'Siesta' (58). Herover: Mellem det abstrakte og konkrete – et øje dukker op i Ivan Faktors 'Autoportret' (80). Herunder: Kunstigt minilandskab i Igor Kuduz' video 'Perpetuum Mobile' (92). Alle fotos af Milan Bukovac.



Viste film:

- Siesta** (1958). 16 mm s/h af Mihovil Pansini. 6 min.
- Monolog o Splitu** (1962). 16 mm s/h af Ivan Martinac. 9 min.
- Sretanje** (1963). 16 mm s/h + fa af Vladimir Patek. 8 min.
- Scuza signorina** (1963). s/h + fa af Mihovil Pansini. 7 min.
- Autoportret** (1980). 16 mm s/h, stum af Ivan Faktor. 10 min.
- I'm Mad** (1967). S-8 fa af Ivan Martinac. 6 min.
- 29** (1967). S-8 fa stum af Tomislav Gotovac. 20 min.
- Florescencije** (1967). S-8 fa af Ante Verzotti.
- Pravac** (1964). 16 mm s/h af Tomislav Gotovac.