



Dvojna interpretacija v Splavu Meduze

Problem, ki ga Splav Meduze evidentno rešuje v polju prakse filmske proizvodnje kot produkcije specifičnih diskurzov, je problem, ki ga bomo za rabo v okviru tega teksta označili za problem "dvojne interpretacije". Pri tem naj takoj izpostavimo, da že računamo na to, da je dvojnost interpretacije predvsem okvir še nadalje razvejane členitve ravni, na katerih se sploh formira ta film. Prvi nivo interpretacije je sploh dan šele z drugim nivojem, namreč interpretacija zgodovine v tedanjem (v dvajsetih letih) diskurzu avantgardistične umetniške prakse. Drugi nivo interpretacije je tako film Splav meduze sam v celoti. Dvojna interpretacija je torej, če gledamo s stališča celotnega filma, dana kot "skelet", na katerega je obešena vsa konstrukcija filma. Primerjava s skeletom je vprašljiva le v toliko, v kolikor moramo računati, da je interpretacija formirana z interpretiranim oz. da je en nivo interpretacije formiran z drugim nivojem interpretacije, pri čemer se seveda vsak od teh nivojev nadalje členi.

Problema interpretacije pa morda niti ne bi bilo potrebno toliko izpostavljati, če se ne bi ta problem nahajal v že sami "semantični osi" tega filma. Film se postavlja v pozicijo interpretiranega, ker "citira" dvajseta leta — ne samo v dialogih itn., ampak citira tudi fotografijo in do neke mere postopke režije, montaže itn.; je torej to dokumentarni film ali kaj drugega? (Vprašanje je zgolj retorično.) Avtorji filma s samo izdelanostjo filma dokaj jasno opozarjajo nase, namreč na to, da sami dobro vedo, da ne opravljajo posla "nedolžnega citiranja", oziroma ne gre jim za to, da bi se gibali v tipičnih meščanskih zablodah umetnjakarskega razbroda, v katerih je ideološko toliko bolj prisotno, kolikor bolj je izrinjeno. Govorimo o "avtorjih", ker v primeru Meduze razvidno nimamo opraviti s proizvodom ene same "pameti", ampak se film dokaj jasno kaže kot projekt, katerega deli so se v filmu sestavili. Pri tem projektu pa je kljub vsemu zafunkcionirala določena figura interpretacije kot filmskega akta, v kateri je interpretacija postala instanca aktualistične projekcije. Tu pa že gre za kaj drugega kot samo za "citiranje" določenih stavkov, stila itn., gre za raven "interpretiranega" kot tista, ki interpretira. Bodimo dobesednejši: dvajseta leta ilustrirajo razdobje po šestdesetih letih, ki ga interpretiramo/interpretirajoče ne razreši, ampak prispodobi. Tako je dan teren osnovnega problema, ki je postavljen v filmu in so ga nekateri idealistično razumeli kot problem umetnika v revoluciji. Ta problematika je namreč samo "podložena", je že dana kot tematika scenarija in je torej predvsem eden od elementov interpretiranega v njegovem dvoumnem odnosu do interpretirajočega, odnosu, ki ga (kakor smo nazorno videli) tekstura celotnega filma obrne, t. j. postavi na noge. S stališča problematike umetnika v revoluciji, v kolikor nam to ostane zadnja instanca razlage filma, ostane film nujno mističen, kot da bi bil kakšno umetniško delo, kakršno v tem mediju ne more biti več možno.

Ne glede na možne različne subjektivne namene avtorjev je film predvsem kolaž, ki tematizira poraz revolucije, v okviru katerega ima besedo evropska avantgarda in v okviru katere je brezupni Balkan s političnimi tvorbami po prvi svetovni vojni zavržek zmage, v kateri je revolucija locirana v zaostalo Rusijo. Umetnost se v tem kaotičnem kontekstu torej formira kot anti-umetnost, kar pomeni, da se še vedno razume na mestu umetnosti, kar je ravno njen razcep sam, iz katerega ne more biti poti drugam kot v muzeje. Film torej naslika določeno konkretno pletivo historičnega ter umetniških praks, kakor so namreč slednje nerazdružljivo vsebovane v prvem in prvo v drugih, s čimer je dano "tisto strukturirajoče", ki ga ponazarja v filmu obravnavana avantgardistična grupa. To je torej interpretirano, kakor smo ga lahko izlučili iz teksture filma. Kot "interpretirajoče" pa to nastopi na drugem mestu: v detajlu, ki ga ne moremo več obravnavati na enako splošni ravni, ker je prav na tem mestu zainvestiranost tega filma dana v svojem označevalcu. Opredelitev te ravni je možna predvsem v vrsti partikularnih

sestopov v teksturo filma skozi detajle, čeprav se je mogoče tej zahtevi vseeno izogniti z naslonitvijo na njegove lastne kondenzacije.

Avtorji filma so se polotili konteksta, ki je topografsko razviden in omogoča filmsko nadvse "gledljivo" in lahkotno realizacijo, vendar pa obenem formira teren, kjer se pomenskost posameznih kadrov izmakne svojemu lastnemu sosledju in funkcionira po svoje. Zaradi tega lahko pride do enega opaznejših spodrsrljavov filma, ki je razviden v milo rečeno nejasni opredelitvi slovenskega nacionalnega elementa, ki ga formira sentimentalizem, represivnost itn., kar veliko gledalcev v Sloveniji tudi kaj hitro opazi. Iz tega premalo konkretiziranega in z ostalimi elementi filma ne ravno na isti ravni usklajenega ideološkega drobca pa ne kaže sklepati na poanto filma, ki je film pravzaprav nima.

Če namreč filmu ne bi prišli konca, kakršnega so mu ga pač, bi brez vsakih dvomov lahko govorili o filmu, katerega polno kvaliteto bi videli v tem, da se konča kot možnost večih različnih koncev, pri čemer bi lahko jasneje prišla do izraza aktualistična poantranost filma kot refleksije zastoja v praksi proizvodnje v polju umetnosti, zastoja, ki mu tako sedaj kot v dvajsetih letih ne moreš najti reference, zaradi česar nujno funkcionira na mestu naknadnosti "tisto minulo", ki izloči označevalca.

Ravno zaradi ravni refleksije njegovega lastnega opravila lahko govorimo o Splavu Meduze kot o zelo uspelem filmu, še posebej pa, če mu vštujemo v dobro, da gre po mnogih letih končno spet za film, ki omogoča še kaj več kot večno diskusijo o predvsem zamolčanem v umetnjakarski obsedenosti. Splav Meduze namreč ne provocira iskanja v to smer, ker vendarle obstaja v svojih epizodah dovolj partikularne, ne pretendira na nikakršno izrekljivost do konca. Film je tako prispevek k tematizaciji ideološkega polja, v katerem se giblje na njegovem robu kot njegov eksces, kakor je balkanska umetniška avantgarda ob vsej nepričakovanosti pomenila prav tako eksces. Vendar pa ta ekscesoidnost filma ni pripeljana čez rob ideološkega polja, ki se lahko predstavlja tudi kot filmska estetika in bati se je, da bo uspešnost tega filma ostala "panonski osamelec".

Darko Štrajn