

Pogledati tigru

Spremljevalni spored jubilejnega Rotterdama

Katja Čičigoj

Oči tigra (Tiger Eyes, 2011), kot je naslov v Rotterdamu premierno prikazanega jubilejnega dokumentarca o festivalu Franka Schefferja, so na svet vselej zrlle ostro, pronicljivo, neukročeno, a obenem široko. Festival, ki si je že v začetnih letih zastavil nalogo pregleda neodvisne, od velikih studiev »neudomačene« filmske produkcije, je svoj pogled vedno usmerjal proti mlajši generaciji ustvarjalcev, onstran prevladujoče ameriško- in evrocentrične kinematografije. To tendenco ohranja še danes in vsako leto v evro-ameriško filmsko zavest pripelje kopico manj znanih avtorjev. Tako kot vsako filmsko dogajanje pa je tudi Rotterdamski festival primoran soočiti se s spreminjajočimi se trendi in tehnologijami v produkciji in distribuciji. To je ob jubileju skušal storiti na produktiven način – s konferenco in z instalacijami, ki prevprašujejo vpliv digitalne tehnologije in novih medijev na razumevanje narave filma, pa tudi z vpeljavo alternativnih načinov produkcije, financiranja in distribucije filmov (npr. financiranje in distribucija prek spletnih socialnih omrežij).

Na nekoliko bolj klasičen način je filmski medij prevpraševal omenjeni dokumentarec Franka Schefferja, ki je sicer bolj znan kot avtor eksperimentalnih filmov o moderni glasbi (tudi v sodelovanju z Johnom Cageom). Tokrat je v oči pogledal svetovno priznanim režiserjem, ki so kot sodelujoči, nagrajenci ali zvesti obiskovalci tako ali drugače povezani s festivalom. Pogled so mu vrnilo Raúl Ruiz, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Abbas Kiarostami, Michael Haneke, Abderrahmane Sissako in Apichatpong Weerasethakul, vsak z lastno vizijo filmske umetnosti, ki pa jim je skupna prav omenjena naravnost k »neudomačenim«, nekonvencionalnim načinom reprezentacije. Po taki estetiki posega tudi sam dokumentarni film v odsotnosti krovne naracije, in sicer z montažo fragmentarnih izjav in z rabo glasbe, bližnjih posnetkov oči in delov obraza intervjuvanih režiserjev, kar ga oddaljuje od dokumentarnega žanra »govorečih glav« in ga približuje meditativnemu eseju. Režiserji artikulirajo svojo vizijo filma v dialogu z izbranimi prizori iz svojih filmov; najbolj eksplicitno težnjo odmika od masovno

konzumiranih vzorcev filmske reprezentacije pa artikulira Michael Haneke, ki v svojih filmih z vnosom motečih elementov, kratkih stikov in avtoreferencialnih zank gledalca budi iz apatije in ga spodbuja k refleksiji narave potrošnje vizualnega materiala.

Tudi v siceršnjem festivalskem naboru lahko najdemo kar nekaj del, ki z bolj ali manj eksplicitnimi in angažiranimi strategijami gledalca pripeljejo k refleksiji narave filmskega medija in njegove vpetosti v sodobne socialne, ekonomske, politične strukture. Morda najbolj samoumeven način zastavljanja tega vprašanja je na vsebinski ravni: film o snemanju filma. Povezanost hierarhičnih mest moči v odnosih med spoloma in na ravni filmske produkcije pronicljivo artikulirata mlada južnokorejska režiserja: Hong Sang-soo in Son Kwang-Ju. Prvi v rashomskem *Oki's Movie* (Ok-hui-ui yeonghwa, 2010), ki iz štirih časovnih in osebnih perspektiv osvetljuje ljubezensko dilemo mlade študentke režije Oki. Radikalno subjektivnost izkušnje sveta in umetniškega prepričanja

V OČI



La vida útil

pa izkuša junakinja filma *Characters* (2011), scenaristka z vizijo nespektakularnega poetičnega filma (katerega namišljeni prizori vdirajo v osnovno naracijo), ki je noče sprejeti samovšečni in k čim višji gledanosti usmerjen režiser. Scenaristka likom tako nikakor ne more vdahniti življenja, dokler v zaključnem kratkem stiku sama ne postane eden izmed njih. Tudi nizozemski polfiktivni dokumentarec *Je vis dans le rêve de ma mère* (2011, Jan Willem van Dam) vsebuje film v filmu – pravzaprav v sanjah režiserjeve matere o mladem režiserju, ki jih vmes zmoti njegov kratki film – v katerem igra njegova prava mati. Podobno kot mlada scenaristka pa ima funkcijo melanholičnega Don Kihota v filmskem svetu, naravnanim zgolj k dobičku, tudi glavni lik filma *La vida útil* (2010, Federico Veiroj). Dolgoletni programski vodja urugvajske kinoteke je primoran zapustiti hram ljubezni do filma zaradi premajhnega dobička, ki ga ustvarja. Implicitni komentar sodobnega prevladujočega razumevanja filma bi lahko na dveh ravneh iskali tudi v filmu *Presa* (2010) filipinskega režiserja Adolfa Alixa jr., ki je na festivalu premierno predstavil še bolj drzen in angažiran *Chassis* (2010). Glavna junakinja *Prese* je ostarela diva filipinske kinematografije (ki jo igra prav takšna »diva«), ki svoja poslednja leta zaradi preprodajanja mamil preživlja v zaporu, kjer pa ponovno odigra divo v TV-filmu, ki ga tam snemajo ... Poleg narativnih digresij je komentar že sama forma: v nasprotju z melodramatičnimi srhljivimi podobami nasilja in degradacije v žanrskih filmih o zaporih tu življenje žensk odteka po vsakdanjih vzorcih, v znamenju kramljanja, prijateljstva pa tudi drobnih zavisti.

S popolno destabilizacijo ustaljenih načinov gledanja uspe eksplicitno prevpraševanje filmskega medija brazilskemu filmu *En el futuro* (2010, Mauro Andrizzi). Po uvodni desetminutni sekvenci poljubljanja različnih (fiktivnih) parov ti kakor v spovednici popularnih resničnostnih oddaj pripovedujejo svoje zgodbe. V navidez avtentični diskurz dokumentarnega spovedovanja tako vstopajo bolj ali manj resnične, a močno fikcionalizirane anekdote znancev režiserja, ki v filmu nastopa kot glas v offu, duh prihodnosti. Nedoločljivost meje med realnim in fiktivnim pa s svojevrstnim kratkim stikom, spojem med formo in vsebino, tematizira *You Are Here* (2010, Daniel Cockburn). Povezanost številnih kratkih

filmov v en sklop je prerasla v krovno temo enotne, a fragmentirane širše pripovedi o iskanju smisla in povezave med navidez nepovezanimi dejstvi. To interpretativno paranojo radikalizira celotna struktura, saj z drobnimi navzkrižnimi nanašanji povezuje sicer povsem ločene pripovedi; obenem pa v postmodernistični maniri (kot bi rekel David Lodge) frustrira »modernistični gon po interpretaciji« in osmišljanju, saj je povezava zgodb povsem arbitrarna, torej kontingenta, nebitvena. Drugi kanadski eksperimentalni režiser Steve Sanguedolce tematizira drugo razsežnost filma – gledanje. Z materialnimi eksperimentalnimi posegi na filmski trak, ki spremljajo prepletajoče se prvoosebne pripovedi istospolno usmerjene policistke, vojaškega pilota in slepega pisatelja v filmu *Blinding* (2011), raziskuje vlogo gledanja in vidnosti pri konstrukciji sodobnih identitet.

Gledanje in delanje, procesualnost filma, ki ga pravkar gledamo, s kratkimi stiki (komentarji o tem, na katero mesto je treba prevrteti ali kaj je potrebno izrezati, ki jih spremlja dejanska izvršitev odločitve v obliki poteka nadaljnje naracije) in s svojo meditativno, asociativno in nekronološko strukturo »uprizori« *Karma* (2010, Prasanna Jayakody). Kako ima lahko tovrstna nanašalnost tudi učinek verifikacije resničnosti gledanja, udejanja *Imagens de uma cidade perdida* (2011, Jon Jost). Dokument nedogajanja, posnet nekega zaspanega popoldneva v Lizboni v slogu *cinéma vérité*, v poskusu zajetja resničnega duha mesta v svojo pripoved (v obliki komentarja posnetega otroka o dejavnosti snemalca in o tem, kako je ta komentar »uničil film«) zajame tudi snemalca tega mesta oz. režiserja samega.

Tovrstni »kratki stiki«, ko se sama narativna vsebina »zave« svoje filmske narave, so morda najbolj radikalni načini vpeljave diskurza o filmu v sam film. Borgesovsko konvencijo umestitve pripovedi v kontekst reprodukcije neke predobstoječe (a v resnici fiktivne) pripovedi na film prenese Agustí Villaronga, ki mu je bila posvečena retrospektiva, v filmu *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (2002), kjer naj bi ekipa z rabo predobstoječega materiala nadaljevala dokumentarno delo neke TV-ekipe o na smrt obsojenem (v resnici fiktivnem) serijskem morilcu. *The Baron* (O Barão, 2010, Edgar Pêra) pa naj bi bil rekonstrukcija avantgardnega filma,

zmesi nemškega ekspresionizma, sovjetske montažne šole in ameriške gotike, ki ga je uničilo kolesje diktatorskega režima. Oba tako implicitno prevprašujeta status filma kot dokumenta (nekega zgodovinskega dogajanja oz. dokumenta kot dela filmske zgodovine), ko s slogovnimi in z ikoničnimi prijemi »ponarejata« dva neobstoječa filmska dokumenta.

Nasprotno funkcijo navidezne ironične diskreditacije sledečega filma, in ne njegove legitimacije, pa ima ironični prolog Jana Švankmajerja v filmu *Surviving life* (Přežít svůj život, 2010). Mojster nadrealistične češke animacije v radikalnem kratkem stiku sam vstopi v film in ironično komentira njegovo nenavadno formo, s čimer implicitno poda komentar narave animacije, pa tudi vpetosti filma v ekonomijo produkcijskih pogojev. Tehniko animacije izrezanih sličic in fotografij naj bi uporabil z namenom zmanjšanja sredstev za lokacije in igralce, prav zato pa je moral (kot razkrije v metametakomentarju samega komentarja) vključiti ta komentar, da je podaljšal film na celovečerno dolžino (animacija namreč lažje kot igrani film z elipsami skrajša čas). Gre seveda za avtoironijo – domiselna zmes dveh medijev avtorju omogoča gradnjo nadrealističnega sanjskega sveta, z zabrisovanjem meje med »realnim« dogajanjem in sanjami, ki obenem parodira psihoanalitične diskurze o sanjah (in morda tudi o filmu, ko se postavi na mejo med avtobiografskim in izmišljenim, ter z igranjem z identifikacijo gledalca).

PRAV TOVRSTNI KRATKI STIKI IN SAMONANAŠALNE STRATEGIJE FILM RADIKALNO IZTRGAJO IZ TRADICIONALNE ALI POPULARNE FUNKCIJE »TOVARNE SANJ«, SAJ GLEDALCA BUDIJO Z ZBADAJOČIM OPOMINJANJEM NA NJEGOVO FUNKCIJO GLEDANJA. Nič nenavadnega torej, da so se kot strategija bolj ali manj eksplicitnega upora »večinski« kinematografiji izkazale za pripravno »orožje« modernističnih, pa tudi sodobnih neodvisnih avtorjev od že uveljavljenega Hanekeja do novih imen na filmskem področju. Refleksija strategij filmske naracije tako postane produktiven način praznovanja jubileja festivala, ki je bil implicitno (s politiko selekcije) tej refleksiji na nek način vselej zavezan.



En el futuro



You Are Here



Presa



Characters



Blinding



Aro Tolbukhin