

Resnicoljubni narcisizem

Metafilm na LIFFu 2011

Katja Čičigoj

Živeti v pozabi

Narcisizem je pojem, s katerim je Linda Hutcheon¹ pred desetletji označila metaliterarno oz. metafikcijsko literaturo. Seveda brez vrednostnega predznaka pojem označuje literaturo (uporaben pa je tudi za umetnost nasploh), ki se ukvarja s samo seboj, z lastnimi slogovnimi in/ali narativnimi postopki, ki je značilna za modernizem, postmodernizem in se vleče vse do danes. Filmski medij, rojen v času poznega modernizma, je do danes

pogosto rabo avtoreferencialnih postopkov postal eden največjih narcisov na polju kulturne produkcije.

Tudi filmi v okviru letošnje sekcije festivala LIFFe, posvečene filmskim narcisom, izkazujejo možnosti avtorefleksije medija: mešanje diegetskih ravni pripovedi (z zmešnjavo slogovnih sredstev, ki glede na filmske konvencije označujejo večinoma ločene diegetske ravni pripovedi in ontološke ravni realnosti), prevpraševanje odnosa med realnostjo in fikcijo, izpostavljanje imanentne fiktivnosti lastne reprezentacije

– narcisi se torej ne ubadajo s seboj le kot s privilegiranim objektom kontemplacije, temveč pogosto obenem reflektirajo to, kar kulturni teoretik Mitchell v *Slikovni teoriji*² imenuje »odgovornost za reprezentacijo«.

Na razponu med odsotnima poloma te zvrsti – med Godardovim filmskim esejizmom in lahkotnejšo komedijsko naravnostjo Woodyja Allena – prinaša retrospektiva vrsto filmov, ki z različno stopnjo avtoreferencial-

¹ Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 1980.

² Mitchell, W. J.T.: *Slikovna teorija*. Študentska založba/Koda, Ljubljana, 2009.



FILMSKI MEDIJ, ROJEN V ČASU POZNEGA MODERNIZMA, JE DO DANES S POGOSTO RABO AVTOREFERENCIALNIH POSTOPKOV POSTAL EDEN NAJVEČJIH NARCISOV NA POLJU KULTURNE PRODUKCIJE.

nosti prevprašujejo mehanizme konstrukcije reprezentacije in njene poetološke, etične in/ali politične implikacije.

Reflektiranje filmskega produkcijskega procesa z nenehnim zabrisovanjem meje med diegetskimi ravnmi pripovedi spretno uporablja *Živeti v pozabi* (Living in Oblivion,

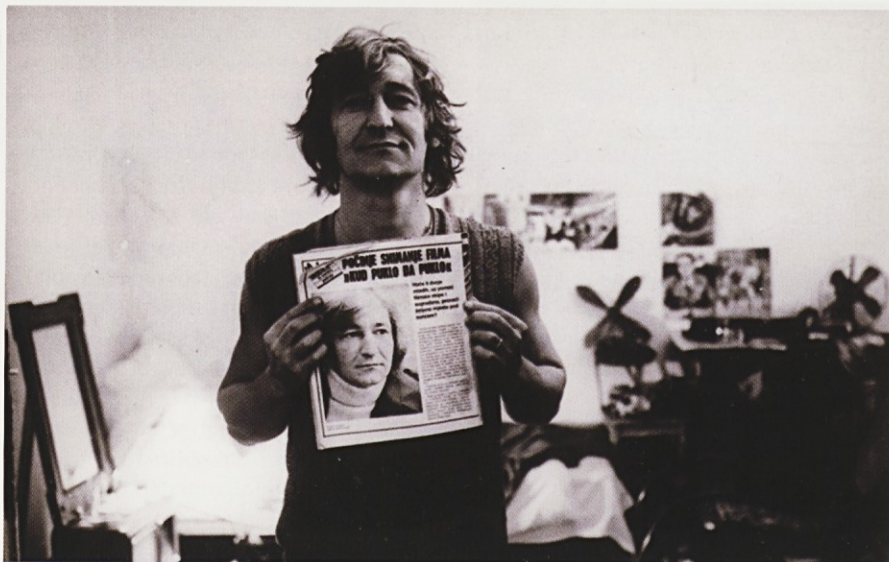
1995, Tom DiCillo) s Steveom Buscemijem v vlogi režiserja na robu živčnega zloma, ki krvari med preobčutljivim tonskim mojstrom, diktatorsko direktorico filma, samovšečnim igralcem in – svojo mamo. Nenehna menjava filmskega sloga in žanra sekvenc pa od prve sekvence dalje, ta se izkaže za zgolj del sanj igralke o snemanju filma, zapelje gledalca v

igro ugibanja o ontološki naravi prikazane realnosti – gre za sanje, film, snemanje filma, sanje o snemanju filma ...?

Podobna nedoločnost zaznamuje »najmlajšega« izmed prikazanih del, neo noir *Pot v pogubo* (Road to Nowhere, 2010, Monte Hellman). Film, ki ne izrablja toliko neločljivosti ravni pripovedi kot bolj sam zapleten odnos med igralci v filmu in osebami iz resnične zgodbe o umoru, ki jo skušajo poustvariti, se nenehno igra z gledalčevimi mehanizmi identifikacije, predvsem pa z mehanizmom »odloga nejevere«: kljub temu da postane »saj vem, da ni res« eksplicitna izjava filma, gledalec ob spremljanju napete zgodbe nenehno pada nazaj v znani »pa vendar«.

Svojevrstni *hommage* potopitvi v filmsko zgodbo z (namerno neuspešnim) poskusom njene dekonstrukcije ustvari *Stanje stvari* (Der Stand Der Dinge, 1982, Wim Wenders), ki prek avtobiografskih elementov podaja luciden komentar procesa filmske produkcije: črnobel film, v katerem skuša režiser ob nenehnem pomanjkanju denarja in z izginulim producentom posneti *remake* filma Rogerja Cormana *Day The World Ended* (1955), obenem prinaša oris odnosa do filmskega ustvarjanja prek monoloških refleksij filmske ekipe, ki čaka na denar (v nekako podobnem vzdušju so skrbi in misli Berlinčanov v filmu *Nebo Nad Berlinom* [Der Himmel über Berlin, 1987]), prek komentarjev producenta o neuspešnosti avtorske kinematografije (humorno in avtoironično, zlasti njegovi komentarji o črnobeli fotografiji), obenem pa v zaključku ponudi preskok iz avtorskega meditativnega poleseja o snemanju filma v skorajda film ceste in film noir ter tako potrdi Wendersovo tezo o svojem filmu: »Stanje stvari je bil film, ki je skušal potrditi tezo, da zgodbe preprosto niso več mogoče. In film sam je bil najboljša antiteza za to trditev.«

Film o snemanju filma je torej kot nalašč za premislek narave, nastanka in recepcije filmskega medija kot tudi za implicitno podajanje poetoloških, tudi manifestativnih avtorskih izjav. Drugi starosta nemškega avtorskega filma Fassbinder prinaša v svojem *Pazite se svete kurbe* (Warnung vor einer heiligen Nutte, 1971) s sorodnim zapletom (najprej z izginotjem režiserja, nato s pomanjkanjem filmskega traku) kot pri Wendersu jedko seciranje odnosov moči in egocentrizma ob produkciji filma – tokrat v ležernem ozračju



Kar bo pa bo

nrvstvene svobode obdobja post '68. Medtem pa Oliver Assayas v svoji *Irmi Vep* (1996), filmu o snemanju priredbe *Vampirjev* (Les vampires, 1915, Louis Feuillade), komentira tako produkcijo kot recepcijo avtorskega filma v Franciji, obenem pa implicitno razkriva tudi reakcije francoske ekipe in drugih ob prihodu tujka – igralk kitajskih akcijskih filmov Maggie Cheung, ki naj bi oživila naslovno junakinjo – tatico. Med antiintelektualizmi novinarjev in nezaupanjem ter medsebojno zavistjo filmske ekipe je tuja igralka edina, ki ohranja pravo mero privlačne misterioznosti in zmerne distance, ob čemer meje med realnostjo in fikcijo dodobra zamaje dejstvo, da igralk in igralci igrajo sami sebe s svojimi lastnimi imeni.

Še izraziteje avtobiografski je seveda Fellinijev kulturni *8 1/2* (1963), kjer Marcello Mastroiani v vlogi filmskega režiserja Guida izvede eskapizem iz realnih zahtev producentov po hitrem tempu produkcije v sanjski in spominski svet svojega resničnega življenja in fantazij, med katerima se giblje filmsko

ustvarjanje. Medtem ko zimzelena klasika *Pojmo v dežju* (Singin' in the Rain, 1952, Stanley Donen in Gene Kelly) in *Strel ni bil izbrisan* (Blow Out, 1981, Brian De Palma), svojevrstni *homage* Antonionijevi *Povečavi* (Blow-Up, 1966), vsak v svojem žanru (romantični komediji oz. neo-noirju) tematizirata povezavo glasbe in podobe v filmskem mediju, gre *Tristram Shandy* (2005, Michael Winterbottom) v svoji avtoreferencialnosti najdlje. Film, ki nenehno preskakuje med prizori iz samega filma – priredbe romana Lawrenceja Sterna – filmom o snemanju tega filma in *apartejev* igralcev v vlogi romaneskni junakov, ki se gibljejo nekje vmes med obema, prav z eksplicitnim odmikom od romana precizno poda njegovo kaotično strukturo: medtem ko v romanu *Tristramovo* pripoved o svoji življenjski zgodbi nenehno prekinjajo vdori vsakdana, ki ga motijo pri pisanju, a o njem povejo več kot njegova avtobiografija, v Winterbottomovem filmu vdori vsakdana igralcev povejo več o romanu, filmu in življenju kot neposredni prizori priredbe romana. Ali drugače: roman

o tem, kako življenja ni mogoče prenesti v literaturo, posodi svojo rizomsko strukturo filmu o tem, kako literature (in življenja) ni mogoče neposredno prenesti na film. A prav ta apriorni neuspeh remediacij (prenosa neke forme iz enega medija v drugega) je pogoj njihovega nenehnega nastajanja – če bi literatura ali film že bila življenje samo, ju ne bi potrebovali.

TO Poudarjanje artifičnih mehanizmov konstrukcije filmske realnosti pa ne pomeni, da se metafilmi zaprejo v svoj samozadostni svet in odvežejo kakršnekoli povezave z zunanjostjo. Ravno nasprotno, avtoreferencialnost v filmu (in umetnosti nasploh) ni le mehanizem za refleksijo medija, temveč obenem paradoksalno omogoča še bolj izostreno sliko družbeno-političnega konteksta, v katerem nastaja. Tako kot *Mož s kamero* (Čelovek s kino-apparatom, 1929, Dziga Vertov) tudi številni kasnejši narcisi v svoj film vključujejo sebe, lastni proces nastanka, s čemer razkrijejo apriorno fiktivno naravo reprezentacije, in jo s tem paradoksalno legitimirajo kot avtentično. To lahko poteka tudi prek fiktivne zgodbe, kot npr. v jugoslovanskem predhodniku *Trumanovega šova* (The Truman Show, 1998, Peter Weir), v filmu *Kar bo pa bo* (Kud puklo da puklo, 1974, Rajko Grlić). V njem spremljamo vsakdan mladeniča iz delavske družine, ki se odloči, da ne bo več garal za majhne denarje, in raje pokliče filmsko ekipo, ki ga snema pri poskusu vzpostavitev doma in bodoče družine s študentko iz premožne družine. Bolj ostro zareže *Za zdaj brez dobrega naslova* (Za sada bez dobrog naslova, 1988, Srđan Karanović), film o snemanju dokumentarnega filma o konfliktu med Srbi in Albanci, prek ljubzenske zgodbe dveh pripadnikov sovražnih narodov v nekakšni parafrazi Romea in Julije (s srečnim izidom). Ta dvojni filter omogoča prav prevpraševanje



Stanje stvari



8 1/2



Zgodilo se je čisto blizu vas



Pot v pogubo

narave reprezentacije, ki je etično in politično vprašanje – morda bolj kot sovraštvo med narodi tik pred razpadom skupne države in dejanske konflikte vzame film pod kritični drobnogled hipokritski odnos državnega aparata do sorodnih tematik, ki svoje lovke steguje krepko prek filmske produkcije: medtem ko producenti zaupajo snemanje kičaste romantične akcijske drame namesto nameravanega dokumentarca nekemu drugemu, pa se režiser (v filmu) odloči za prestop meje reprezentacije in s konkretno akcijo pomaga mlademu paru.

Zanimiv pristop h kritiki prevladujočih reprezentacij prinaša tudi pri nas predvajani

in dobro poznani belgijski fiktivni dokumentarec oziroma *mockumentary*, *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrivé près de chez vous*, 1994, Rémy Belvaux, André Bonzel in Benoît Poelvoorde): dobesedno ponovitev z *reduciom ad absurdum*. Filmska ekipa (s svojimi pravimi imeni) najde pravo senzacijo: karizmatičnega, nekoliko ekscentričnega, a duhovitega serijskega morilca, ki pred kamerami razgrinja skrivnosti svojega poklica. Ko mu na pomoč priskočijo še člani ekipe (tisti, ki niso preminuli v procesu snemanja), film privede vprašanje o medijski, novinarski in dokumentaristični etiki do vrelišča.

Kako lahko prav metafilm ponudi etično zrcalo ne le kinematografiji, ampak tudi širši družbi, nakazuje tudi in predvsem *Zrcalo* (Ayneh, 1997, Jafar Panahi), prava paradigma tega »žanra«. Film o deklici, ki izgubljena tava po iranskih ulicah in s tem ponudi zrcalo iranski stvarnosti, to postane šele, ko se deklica upre določeni ji vlogi – ko se odloči, da ne bo več »igrala v tem filmu«, zapusti set, ekipa pa ji sledi na poti domov. Medtem ko deklica simbolično prenese emancipatorno gesto iz same vsebine-

-zgodbe filma na njegovo formo in način nastanka (ko se upre odrasli, pretežno moški in seveda hierarhično organizirani filmski ekipi), tako nastala disociacija med zvokom (mikrofonom, ki ga nosi deklica) in sliko (kar uspe uloviti filmski ekipi) nenehno opozarja na konstrukcijsko naravo reprezentacije, ki jo gledamo (in tako šele zares radikalno prebije zgoraj omenjeni »odlog nejevere«), obenem pa služi tudi kot strategija samolegitimacije: film, ki želi reflektirati stvarnost, mora gledalcu prezentirati tudi sam proces nastanka reprezentacije.

Metafilm kot poskus avtorefleksije in poskus refleksije družbeno-političnega konteksta, v katerem nastaja, bi tako lahko v splošnem spregovoril prav s Panahijevimi besedami: »Menil sem, da če se želimo občinstvu približati in z njim razviti dober odnos, moramo biti do njega odkriti in pošteni. Tako lahko gledalci ob gledanju filmov potegnejo vzporednice med tem, kar gledajo, in družbeno stvarnostjo, s katero se sami spopadajo. Spoštujemo razumske sposobnosti gledalcev.«



Irma Vep