

DREVO IN GOZD

PORTUGALSKA KINEMATOGRAFIJA V SPOMIN NAJPREJ PRIKLIČE MANOELA DE OLIVEIRO, JOÃA CESARA MONTEIRO IN ZADNJA LETA TUDI PEDRA COSTO, NAŠ LIZBONSKI POROČEVALEC PA RAZMIŠLJA O VPLIVU TRADICIJE NA MLAJŠE GENERACIJE FILMARJEV, O TEMAH, KI SE JIH NAJPOGOSTEJE LOTEVAJO IN PRODUKCIJSKIH OKOLIŠČINAH, V KATERIH NASTAJAJO PORTUGALSKI FILMI.

NUNO SENA

PREVOD: LANA KLOPČIČ

Trenutno je največji razlog za slavo portugalskega filma stoletnica Manoela de Oliveire, ki se bo zgodila v prihajajočem novembru. Veliko praznovanj v njegovo čast se je začelo že takoj na začetku leta, nato pa se jih je zvrstilo še več, po vsej Portugalski in drugod po svetu (predvsem je treba omeniti počastitvi na festivalih v Cannesu in Benetkah, posvečeni režiserju večnega in mogočnega *Abraham's Valley* [Vale Abraãa, 1993] ter imetniku rekordnega števila najstarejših neobjavljenih posnetkov v zgodovini svetovnega filma). Oliveira praznovanje svojega stotega rojstnega dne pričakuje v polnem ustvarjalnem zagonu, saj pravi, da namerava narediti še vsaj dva ali celo tri filme (in ko vidimo, kako je poln energije, si sploh ne drznemo podvomiti, ali mu bo to dejansko uspelo). Po več kot 70 letih dela pri filmu lahko na starost končno, če že noče počivati, uživa sadove svojega dolgoletnega ustvarjanja in prepoznavnosti, ki mu je predvsem sonarodnjaki toliko časa niso priznali. V njegovi lastni državi je bilo (in še vedno je) njegovo delo malo znano in še manj cenjeno. Pedro Costa je na otvoritvi prve velike razstave, posvečene Manoelu de Oliveiri (organiziral jo je ugledni muzej Serralves v Portu), ob pogledu na izbrano družbo prisotnih sarkastično izrazil dvom o tem, ali si je velika večina teh pomembnejšev (cela vrsta posameznikov iz same smetane kulturnih, gospodarskih in družbenih krogov) sploh kdaj ogledala kakšen njegov film v celoti. Če torej Portugalce še vedno čaka naloga, da odkrijejo filme Manoela de Oliveire, ga je vsaj kanonizacija njegovega dela definitivno postavila nad dosedanje kratkovidnost in nezanimanje, s katerima ga je nacionalna *intelligentsia* (z

redkimi izjemami) skoraj vedno obravnavala, saj so potrebovali zelo dolgo za spoznanje, da je režiserju v tujini izkazano spoštovanje več kot zgolj bizarna vpljudnostna gesta demode cineastu iz neke revne in nepomembne države.

V bistvu je bilo tudi na mednarodni ravni šele na začetku 80. let prejšnjega stoletja (ko je Oliveira štel že 80 let in je imel za seboj že 60 let ustvarjanja ...) njegovo delo končno odkrito in je začel na lastno pest sodelovati z omejeno elito velikih mojstrov filma. A tok časa je (in je vedno bil) Manoelu de Oliveiri naklonjen; njegovo delo je odporno proti instantnosti in aktualnosti ter se s tem uvršča v drugačno časovno razsežnost v primerjavi z deli njegovih sodobnikov. Zagotovo lahko napovemo, da se bo z naraščanjem možnosti ogleda oziroma ponovnega ogleda njegovih del (celo na Portugalskem je večina filmov še vedno težko dosegljiva, saj še vedno niso izdani v obliki DVD-jev) spremenilo tudi njihovo vrednotenje. Že vnaprej naj opozorim tiste, ki si bodo šli prvič ogledat npr. izreden kratki film *Lov* (A Caça, 1963) ali pa se bodo seznanili z avtorjevim neverjetnim *Spomladanskim dejanjem* iz leta 1962 (Acto da Primavera – tu se začne moderna portugalska kinematografija), da ta dva filma ponujata precej razlogov za presenečenje in sta povzročila ponoven premislek nešteti strani filmskih zgodovin, na katerih je mojster omenjen le v opombah. Vseeno ostaja zanimiva sladka nacionalna posebnost, da sta tisto najboljše, kar Portugalska lahko pokaže svetu, dva genija, prvi je 23-letni nogometaš (Cristiano Ronaldo, le kdo drug?) in drugi filmski režiser, ki bo kmalu dopolnil 100 let.

Če smo opis stanja v sodobnem portugalskem fil-

mu začeli z Manoelom de Oliveiro, je tako zato, ker smo morali obkrožiti to ogromno drevo, ki nam zdaj odpira pot, da si lahko ogledamo še preostanek gozda. Kaj torej vidimo? V prvi vrsti se soočimo z dejstvom, da je portugalski komercialni film prava redkost. Produkcija je že skoraj 35 let večinoma usmerjena v avtorski film, utemeljen na radikalnosti kot kljubovanju vnaprej determiniranim filmom, ki stremijo zgolj k zadovoljitvi gospodarskih teženj. Majhnost domačega trga (tudi če bi film doživel veliko gledanost s povprečnim izkupičkom, to nikakor ne bi povrnilo stroškov produkcije) in odsotnost močnih domačih vlagateljev v kinematografsko produkcijo (začne se pri tradicionalno skromnem sodelovanju nacionalne televizije) sta portugalski film porinila v stanje skoraj popolne odvisnosti od državnega financiranja prek ministrstva za kulturo. A ta šibka točka je bila obenem njegova skrivna moč. Brez obremenjevanja z ustvarjanjem dobička za neobstoječe vlagatelje je portugalski film užival v razkošju samostojnosti in svobode, kjer se je uspeh določal predvsem na podlagi umetniških meril. Seveda je bila neizpodbitna ustvarjalna svoboda portugalskega filma v domačih krogih vedno tarča ostrih kritik, čeprav je bila mednarodno zelo cenjena. Mnenje javnosti in tudi večine kritikov je, da se v teh filmih ne morejo prepoznati. Portugalska originalnost: pričakovana raznolikost portugalske kinematografije bi po mnenju teh nezadovoljnejšev državo v enaki meri obvezovala k podpiranju popularnega in komercialnega filma (ki je teoretično dobičkonosen) kot umetniškega, avtorskega filma. Ironično pri vsem tem pa je, da so prav filmi Manoela de Oliveire in drugih »težkih« avtorjev tisti, ki so na domačem trgu



Abraham's Valley



Božanska svatba (A Comédia de Deus, 1995, João César Monteiro)

največkrat dosegli zavidljive rezultate, predvsem pa so predvajani po celem svetu in tako privabljajo pomembne tuje vlagatelje. V nasprotju z vsemi uradnimi razpravami, institucionalnimi postopki ter političnimi določili, sprejetimi z namenom spodbuditi »trga«, se je tako zelo zaželeno industrija nacionalnih kinematografskih vsebin, v kolikor dejansko obstaja, doslej napajala predvsem pri Manoelu de Oliveiri in njegovi družini.

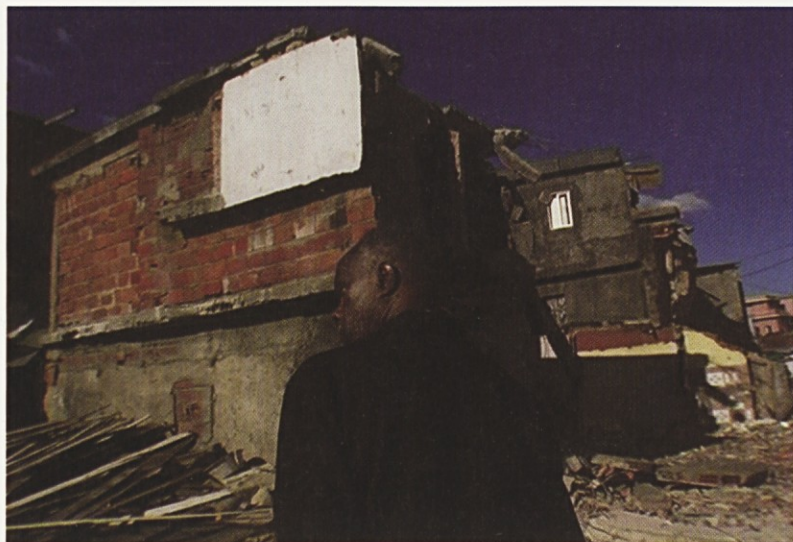
Kljub vsemu smo lahko v zadnjih petih letih zaznali določen napredek v neuravnovešenem odnosu med komercialnim in avtorskim filmom, z nepričakovanim pojavom filmov o medijsko privlačnih fenomenih, narejenih brez pomoči kakršnihkoli javnih sredstev in z zelo jasnimi kratkoročnimi komercialnimi cilji (povračilo vložka televizije in zasebnih distributerjev, še preden zanimanje ljudstva usahne). Izmed teh kratkotrajnih in neustreznih filmov je edini omembe vreden *Corruption* (Corrupção, 2007), nenavaden blockbuster o močvirnatih spletkah nogometa, naročen režiserju João Botelhu(!). Za režiserja je bilo delo velik, vendar neizvedljiv, izziv, saj je poskušal doseči (in zmagoslavno zamočiti) usklajenost med širšo publiko in svojim filmom. Zaradi neizogibnih konfliktov s producentom so mu film odvzeli v fazi montiranja in Botelho je na koncu zahteval, naj njegovo ime črtajo s seznama sodelujočih. Govori se o možnem zaključku v stilu director's cut, namenjenem zgolj ozkemu krogu mednarodnih festivalov, za katerega slutimo, da je veliko bolj zvižan kot pa anonimna verzija, premierno uprizorjena v zaprtih sobah.

Novost ponovnega oživljanja resnično komercialnega filma, ki je od leta 1974 veljal za izumrlega, bo, zahvaljujoč rešitvi, ki so jo našli za bolj zdravo sobi-

vanje med tovrstnim in avtorskim filmom, doživela pravi razvoj šele v prihajajočem obdobju. Da bi se izognil sterilnim razpravam o idealnih modelih portugalskega filma, je Inštitut za film in avdivizualnost (ICA) izdelal dve komplementarni pobudi za prihodnjo, bolj sorazmerno razporeditev kinematografskega sektorja na Portugalskem. Po eni strani je ob koncu leta 2006 objavil dolgo pričakovano in zapozneno ureditev spet zelo poznega novega zakona o filmu (sprejetega leta 2004; besedilo je začelo nastajati skoraj deset let prej), ki ima namen določiti posebno vrednost kulturne svojevrstnosti filma in natančno določiti, da je naložba države prevzeti odgovornost za zaščito in podporo umetniške ustvarjalnosti na tem področju. Po drugi strani je ICA odločilno, čeprav bolj neposredno, prispeval k nastanku Sklada za investiranje v film in avdivizualnost (FICA), novega inštrumenta za finančno podporo s popolnoma drugačnim načinom delovanja kot ICA. Bolj usmerjen k realnemu stanju na trgu ob vključevanju predvsem zasebnih zastopnikov name-rava FICA podpirati predvsem ekonomsko perspektivnejše projekte na področju filma in avdivizualnih umetnosti. Če posplošim, ICA bo še naprej podpirala predvsem avtorski film, FICA pa naj bi postala gonilna sila povečanja res nizkega tržnega deleža nacionalnega filma (v najslabših letih je znašal manj kot 2 odstotka). Prezgodaj je še (prve produkcije bodo na sporedu šele konec tega leta), da bi si lahko dovolili soditi o kvantitativnem in tudi kvalitativnem učinku te dodelne in komplementarne strategije kinematografske produkcije na Portugalskem. Ne glede na legitimnost in dobronamernost tega nekoliko umetnega ločevanja različnih tokov ostajajo pglavitne ovire, ki jih bo treba premagati, stagniranje za produkcijo namenjenega

proračuna ICA, šibkost portugalskega podjetniškega kinematografskega okrilja (kjer se celo hiperaktivni producent Paulo Branco sooča z vedno večjimi težavami) ter začetništvo domačega trga. Nihče se ne bi čudil, če bi bil med naslednjimi projekti, financiranimi s strani FICA, tudi nov Oliveirov film ...

Pustimo zdaj politične, finančne in administrativne zagate ter se vrnimo k drevesom, ki sestavljajo gozd portugalskega filma. Z velikim optimizmom opazamo, da se praznina, ki sta jo za seboj pustili smrti Antonia Reisa (na začetku devetdesetih) in Joãa Cesara Monteire (leta 2003; tudi obdobje, ko smo bili priča nenavadnemu filmu testamentu *Come and Go* [Vai e Vem]), počasi začena zapolnjevati z utrjevanjem nekaterih v devetdesetih odkritih talentov in z mlajšimi obetavnimi cineasti, ki bodo v prihodnosti lahko nadomestili opustošenje portugalskega filma zaradi teh dveh prežgodnjih izgub. Če poskusimo generično razporediti vrste sodobnega portugalskega filma, lahko zaključimo, da je ta rezultat stikanja elementov štirih raznovrstnih ter istočasno polno dejavnih generacij: generacija novega filma, duhovnih otrok Oliveire, ki je vzšla ob izteku 60. v 70. (izstopajo imena kot Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos); prva generacija po revoluciji (João Botelho, João Mário Grilo, Rui Simões Santos), zelo blizu prejšnji generaciji; cineasti, odkriti ob koncu 80. in do prve polovice 90. (Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Canijo, Joaquim Leitão, Edgar Pêra, Joaquim Sapinho), manj pod vplivom prejšnjih generacij, ki vpeljejo v portugalski film nove smernice; in ne nazadnje generacija zelo mladih režiserjev, ki so po bolj ali manj dolgem zadrževanju pri kratkih in dokumentarnih filmih (začetna pot, ki je postala skoraj obvezna, a je prejšnji dve generaciji nista



Mladost na pohodu



The Face You Deserve

poznali) dočakali premierne uprizoritve od leta 2000 naprej (João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Jorge Cramez, João Nicolau). Zaenkrat se zaradi njihove še ne dokončno izdelane osebnosti zdi, da so simultano združili vplive vseh treh prejšnjih generacij.

Edina opomba: današnja filmska pokrajina je precej postarana in konzervativna. Predstavniki generacije novega filma in njihovih »sopotniških kolegov« znotraj omejenega števila na portugalskem produciranih filmov (že dolgo časa produkcija določa 12 celovečernih filmov letno) prevladujejo in neenakomernost neposredno onemogoča hitrejšo generacijsko pomlajevanje. Velika mednarodna razpoznavnost Manoela de Oliveire, Joãa Cesara Monteire in od nedavnega Pedra Coste (danes edini režiser, za katerega velja, da še lahko razsvetli ogromno Oliveirovo senco) je obenem izpostavila problem obnavljanja talentov, ki je vedno bolj težil portugalski film (*The Blood* [O Sangue] Pedra Coste je nastal že leta 1989 ...). V krhki in skoraj povsem od finančnih sredstev ICA odvisni produkciji (dela, posneta na videu in neodvisno od teh sredstev, so se začela dokaj redno pojavljati šele nedavno; zaenkrat so to samo kratki in dokumentarni filmi) je kontrolirano število režiserjev in producentov logična posledica. Že več kot deset let vsako leto premierno predstavijo le dva cineasta s celovečernimi produkcijami, kar prispeva k pomanjkanju drznosti pri izbiri novih imen s strani žirije, ki jo imenuje ICA, in tudi močno povečuje pritisk nad bodočimi režiserji in produkcijskimi hišami. To ne nazadnje tudi preveč odmika starostno mejo, pri kateri novi režiserji vstopajo v ta krog, predvsem v primerjavi z mednarodnimi razmerami, kjer se pojavlja vedno več zelo mladih avtorjev (ti so povrh vsega še veliko bolj dejavni,

kar pa spet odpira novo serijo vprašanj o produkciji na Portugalskem). Sandro Aguilar in Miguel Gomes sta končala svoja prva celovečerca, in sicer *Uprise* (A Zona, 2008) in *The Face You Deserve* (A Cara que Mereces, 2004), pri 35 letih, Jorge Cramez in Sérgio Tréfaut pa sta jih imela več kot 40, ko sta zaključila *The Golden Helmet* (O Capacete Dourado, 2007) in dokumentarec *Lisboetas* (Ljudje iz Lizbone, op. pr., 2004), pri čemer drugi še vedno pripravlja svoj prvi igrani celovečerni film.

Po hitrem pregledu teh različnih generacij lahko opazimo antinaturalizem, sledi teatralnosti v tekstu, po obliki in tematiki literaren značaj scenarijev, nenehno refleksijo o naši zgodovini, prevpraševanje zgodovinskih dogodkov, nacionalne identitete in našega mesta v svetu. Te teme so določale predvsem starejši generaciji (ki sta tudi zaslužni, da se je v nekem določenem trenutku govorilo celo o obstoju »portugalskega pola« v svetovnem filmu), sedanje generacije pa se jih dotikajo bolj »neformalno«. Če obstaja skupna tema tako različnih del, kot so tista Joãa Botelhe in Paula Roche, potem je to kritično preiskovanje »portugalskosti« in naše skupne usode. Za generacijo novega filma in za tisto, ki se ji je pridružila ob koncu 70., bodo država in srž portugalske biti vselej lajtmotiv v ozadju ter večno vprašanje. Nasprotno pa je bolj svojevrsten pristop, ki se ne ozira na pravila, značilen za generacije od 80. naprej, odprl pot novi paradigmi portugalskega filma, v katerem se delo z literarnimi besedili, pogosto nanašanje na portugalsko kulturo ter nenehna dialektika med uprizoritvijo in uprizorjenim umaknejo novemu pristopu k realnosti, skoraj novemu realizmu, zaznamovanemu s spremembami, ki so se istočasno dogajale v najbolj zanimivem sodobnem filmu. Tudi na vse-

binski ravni je prišlo do nežnejših odmikov, diskurz o nacionalni identiteti je nadomestilo raziskovanje individualnih identitet novega tipa filmskih osebnosti, skoraj vedno zelo mladih in pogosto zaznamovanih z izkušnjo osirotelosti (tako dobesedne kot metaforične). Nenehni dialog z zgodovinskimi in mitološkimi koreninami portugalske kulture, ki predstavlja bistvo filmov Manoela de Oliveire, Cesara Monteire in drugih, je pri teh bolj kozmopolitskih generacijah prepustil mesto dialogu z nacionalno manj zapriseženo ter v kulturnih in družbenih parametrih bolj odprto realnostjo, kar je samoumevna posledica državnega napredka v zadnjih tridesetih letih. Ti cineasti so se jasno, a brez očitnega reza, razmejili od predhodnih generacij, čeprav je šlo za prepore estetske in etične kinematografske tradicije.

Sedanja stilistična in tematska razpršenost portugalskega filma je koristna, obenem pa je pomembna, da je ta kljub preporedu znal obdržati svojo radikalno modernost: da so v vsakem filmu vidne poteze njegovega avtorja in da vsako izmed del predstavlja nov skupek dejstev, ki želijo odsevati dejanski pogled na naše stanje. Povzetek tega stanja je *Mladost na pohodu* (Juventude em Marcha, 2007), veličasten film Pedra Coste ter poglobljeno delo sodobne svetovne kinematografije. V tej umetnini je zagotovilo, da bo portugalski film še naprej proizvajal močne posnetke o družbi, v kateri živimo, čeprav se mnogi še vedno nočejo prepoznati v njih in imajo raje drugačne (bolj vnaprej zajamčene) portrete.