

VIENNALE

MATIC MAJČEN

Iskanje vizije in stabilnosti

Viennale, 22. oktober – 4. november 2019

V zadnjih dveh letih je evropska festivalska scena vstopila v obdobje, ko smo priča številnim menjavam na direktorskih in selektorskih položajih, pri čemer se ob podpisu novih pogodb ne odvije samo menjava generacij, temveč tudi zvesto udejanjanje vizije o spolni enakosti. Medtem ko Cannes in Benetke še naprej ostajata prevladujoče konservativna (beri: seniorsko patriarhalna), pa so Berlinale, Rotterdam in Dunaj trije pomembni evropski festivali na robu A kategorije, ki so besede prelili v dejanja ter prešli na mlajše in večinoma žensko vodstvo, kar prinaša tudi občutne spremembe v programski zasnovi. Dunajski festival je bil v to potezo nekoliko potisnjen zaradi tragične smrti prejšnjega direktorja Hansa Hurcha leta 2017, a prav letošnja druga edicija pod vodstvom italijanske direktorice Eve Sangiorgi bi že morala dati prve resnejše odgovore, v katero smer bo šel festival v prihodnje. Letošnji Viennale je predvsem dal vedeti, da se z menjavo začne tudi obdobje iskanja nove identitete. Nehvaležno bi bilo namreč pričakovati, da bodo mladi direktorji, ki jim novi položaji večinoma predstavljajo občuten skok na karierni lestvici, že takoj začeli voditi dogodek na ravni svojih predhodnikov. Dunajski festival je denimo pod Hurchem vedno vzbujal vtis, da ga vodi izjemno razgledan kozmopolit z neprekinljivimi povezavami v filmski industriji, njegov zanos pa je dajal festivalu tisti najvidnejši pečat, po katerem je bil prepoznaven daleč naokrog. Sangiorgievi sicer ni mogoče očitati pomanjkanja zanosu, vseeno pa si festival takšne samozavesti kajpak ne izbori preko noči in Viennale je z njo stopil na dolgoročno pot izgradnje nečesa novega, kar bo dozorelo s časom in bo doseglo optimum šele čez nekaj let. Če je zdaj opaziti kakšno spremembo, je to rahel premik v smer spregledanih svetovnih kinematografij, hkrati s tem pa – vsaj doslej – manjši poudarek na visokih gostih,



GOSPODAR MUH (1963)

ki so pod Hurchem opredelili vzdušje na najvidnejši ravni. Če k temu dodamo še manjšo jezikovno zmedo – dejstvo, da Sangiorgieva gledalce na Dunaju naslavlja v angleščini, obenem pa festival kljub statusu mednarodnega dogodka številne projekcije predvaja zgolj z nemškimi podnapisi – potem lahko vsekakor govorimo o neke vrste prehodnih krčih.

Kljub temu pa Viennale za razliko o Berlinala, kjer sta Carlo Chatrian in Mariette Rissenbeek dodobra prevetrila programske kategorije, vsaj za zdaj ostaja zvest ustaljeni programski zasnovi. Dunajski festival tako še naprej ponuja uravnoteženo zmes bolj komercialnih avstrijskih premier (letos *Zajec Jojo*, *Deževen dan v New Yorku*), uspešnic z največjih festivalov (od *Parazita* do *Portreta mladenke v ognju*), izbora svetovnega filma, najbolj vznemirljiv del programa pa še vedno nastaja v sodelovanju z Avstrijskim filmskim muzejem, kjer se na eni strani odvija velika dvomesečna retrospektiva (letos partizanskega filma), a tudi manjši pokloni filmarjem ter osebna gostovanja avtorjev bolj eksperimentalnih in zahtevnejših oblik filmskega ustvarjanja. Prav tu se po navadi pojavijo nekateri najbolj zanimivi uvidi.

Festival je letos denimo mini retrospektivo namenil legendarnemu gledališkemu in filmskemu režiserju Petru Brooku. 94-letni ustvarjalec se je že v otroških letih uveljavil kot *wunderkind* gledališke režije in je večino svoje kariere namenil prav teatru, zato se njegovih 12 celovečercv zdi kot nekakšen stranski produkt, sploh ker so nekateri izmed njih »zgolj« posneta gledališka igra. Vseeno gre razmerje nekoliko bolj v prid filmu, saj je, kot v katalogu poudarja Geoffrey Macnab, avtor sam v intervjujih večkrat zatrdil, da ima film celo raje kot gledališče. Brook v filmskem smislu večina pozna po **Gospodarju muh** (Lord of the Flies, 1963), ki so ga seveda zavrteli tudi



BACURAU (2019)

na Dunaju, a je prav zaradi tega nadvse koristen vpogled v njegovo preostalo filmsko ustvarjanje. Tu je denimo izredno zanimiv film **Moderato Cantabile**, ki ga je Brooks posnel leta 1960 z Jeanne Moreau in Jean-Paulom Belmondom v glavnih vlogah in se ravno zaradi odmevne zasedbe in časovnega trenutka zdi kot nekakšen vzporeden univerzum takratnemu vzhajajočemu francoskemu novemu valu. A gre za zelo drugačen film, posnet po romanu Marguerite Duras, ki je sodelovala tudi pri pisanju scenarija, v njem pa je Brook zgodbo o umoru popeljal v bolj ambientalne vode ter s tem predvsem želel ohraniti esenco pisateljičinega sloga. V filmu je enaka pozornost kot naraciji odmerjena odnosu likov do okolja, s čimer režiser prekaljeno orisuje njihovo vse bolj temačno psihologijo. Na drugi strani imamo **Meetings with Remarkable Men** (1979), po avtorjevih besedah njegovo najljubše filmsko delo. Gre za portret G. I. Gurdjieffa, filozofa in duhovnega učitelja, ki je pod vplivi starodavnih učenjakov z Daljnega vzhoda v Moskvi in nato še v Parizu razširjal svoje nauke o stanju zavesti in tako vplival na vrsto pomembnih javnih oseb. Film lahko opišemo kot Brookovo najbolj konvencionalno narativno delo, a mu je režiser pripisoval velik pomen ravno zaradi resničnega biografskega značaja. Brook je film leta 2016 na novo predelal in ga skrajšal za 20 minut, prav to novo različico pa so predstavili tudi na Dunaju. Še pomembnejše je, da si je bilo v tem sklopu moč ogledati **Mahabharato** (1990), adaptacijo hindujskega epa, ki ga je Brook pred tem že uprizoril za oder. Najbolj fascinantna plat tega filma ni le produkcijska, temveč tudi časovna – literarna predloga je namreč tako dolga, da bi jo na glas brali kar 6 mesecev, zato so jo nekateri opisali kot »*Vojno in mir*, *Iliado* in *Odisejo* v enem«. Že Brookova odrska različica je trajala 9 ur, tako



MEETINGS WITH REMARKABLE MEN (1979)

da se 171-minutni film skozi to prizmo zdi kot ekstremno zgoščen, če ne že bežen povzetek. Z današnjega vidika se film gleda kot nekakšna različica *Igre prestolov*, saj pripoved podaja zgodbo o vojni dveh družin v bitki za tron. Uporaba deloma angleške igralske zasedbe se danes zdi nekoliko arhaična, a film izkazuje redko videno ambicijo velikega mojstra, ki se loti režije tako pomembnega, a na Zahodu spregledanega teksta neke civilizacije. Ob vsem tem pa je film ostal praktično pozabljen.

Medtem ko je **Bacurau** (2019, Kleber Mendonca Filho, Juliano Dornelles) že takoj po premieri v Cannesu postal filmski emblem boja brazilske umetniške srenje proti ukrepom predsednika Jaira Bolsonara, so dunajski organizatorji smelo izkoristili trenutek, da so priredili retrospektivo brazilskega filma. A če pri tovrstnih pregledih dela avtorjev in nacionalnih kinematografij pogosto iščemo skupne slogovne poteze, so tokrat ubrali ravno nasproten pristop in skušali poudariti brazilsko nacionalno kinematografijo v vsej njeni raznolikosti. Kot je v uvodu v retrospektivo poudaril Roger Koza, brazilski film nima nekega geografskega centra, v katerem bi se zgoščala ustvarjalnost, niti ni povezan s kakšnim od filmskih festivalov, ki bi skrbel za odmevnost tamkajšnjih del. Da bi se organizatorji izognili bolj slovitim naslovom, so retrospektivo usmerili v neodvisni film, ki predstavlja »kartografijo sodobnega brazilskega filma«. Čeprav je šlo za vzorec zgolj 19 filmov, so ti gledalcem podali razgiban uvid v bogastvo tamkajšnje kinematografije, saj so prikazani filmi nastajali od leta 1957 do danes, obenem pa so privzeli vrsto pripovednih oblik, od političnega filma prek osebnih dram do žanrskih filmov. V zadnji kategoriji se je še posebej jasno pokazalo, da **Bacurau** predstavlja zgolj delček izredno zanimivih

nedavnih filmov, ki uporabljajo žanrske okvirje za kritiko aktualnih političnih dogodkov. Film **Sol Algeria** (2018, Tavinho in Mariah Teixeira) denimo pripoveduje zgodbo o skupnosti, sestavljeni izključno iz nun, ki se ukvarjajo z vzgojo konoplje ter se predajajo spolnosti, oboje pa jim služi kot nekakšen pobeg pred vojaškim režimom, ki obvladuje družbo na drugi strani zidov. Celovečerec s pridihom eksploatacije s tem privzema okvir žanra *pornochanchade*, tipa seks komedije, ki se je v Braziliji razbohotila med šestdesetimi in osemdesetimi leti minulega stoletja in je v času prejšnje vojaške diktature kot nekakšen vzporedni svet radikalne svobode živela skrita pred temačnim vsakdanom ideološkega enoumja. Na drugi strani pa film **Once There Was Brasilia** (Era uma vez Brasília, 2017, Adirley Queiros) svojo pripoved umesti v koordinate distopične znanstvene fantastike ter združuje mozaik likov in usod, ki vsak po svoje udeležajo mešanico upora in brezupa nasproti apokaliptičnemu vzdušju v družbi. Režiser Adirley Queiros se je še posebej potrudil in v pripovedi podal vtis vzporedne resničnosti, zaradi česar se v srhljivosti fikcija pomeša z resničnostjo: v dogajanje so denimo vtkani tudi nekateri dogodki z nekdanjo predsednico Dilma Rousseff. Kot je izvrstno povzel Koza, je »osnovna ideja teh filmov vzeti fikcijski okvir in mu pripisati kritično moč, ki ima sposobnost prebijanja in razgradnje aktualnega simbolnega reda s pomočjo svobodne rabe domišljije«.

Še ena sila zanimiva zgodba, ki jo je z mini retrospektivo ponovno odprl Viennale, pripada režiserki Louise Kolm-Fleck (1973–1950). Avstrijska filmska pionirka je bila druga velika ženska režiserka po Alice Guy-Blaché in je v teku svoje kariere ustanovila prvo avstrijsko produkcijsko podjetje, napisala dva ducata scenarijev, obenem pa režirala približno 100 filmov. Kot poudari Nikolaus Wostry, se je avtorica ob vseh teh dosežkih za nameček v filmih spopadala s »tabu temami, kot so nasilje, splav in impotenca, ter jih obravnavala povsem brezkompromisno«. Številni njeni filmi so dolgo veljali za izgubljene, a so nekatera nova odkritja iz arhivov poskrbela za današnjo dosegljivost. Kolm-Fleckova je bila že od otroštva vpeta v film in je iz prve roke pospremila njegove zgodnje korake: njen oče je bil namreč lastnik dunajskega Stadtpanoptikuma, kakor so takrat imenovali prostor za predvajanje različnih vizualnih atrakcij. Ko je leta 1910 ustanovila lastno filmsko podjetje, si je v prvi vrsti prizadevala, da bi status filma dvignila nad raven preprostih atrakcij za delavski razred in mu je želela dati bolj buržoazen značaj. Pravi zagon



ONCE THERE WAS BRASILIA (2017)

je njeno podjetje doživelo po I. svetovni vojni, družinska podjetja Vita-Film, ustanovljena leta 1920, pa so bila celo največji filmski kompleks v takratni Evropi. A temu bumu je sledila kriza, ob kateri se je Kolm-Fleckova preselila v Berlin. Tam je ustvarjala v času poznega nemega obdobja in dunajska retrospektiva je prikazala 6 njenih celovečercerjev iz tega časa. Njeni filmi so uporabili mešanico hollywoodskega pripovedovanja in avantgardnih vizualnih prijemov, prednjačile pa so za tisti čas izredno napredne teme refleksije položaja žensk v dominantno moški družbi. V filmu **Frauenarzt dr. Schäfer** (1928) denimo spremljamo dileme kirurga, ki opravlja splave in se pri svojem poklicu sooča z etičnimi izzivi, ti pa odpirajo pomembne družbene teme, od revščine do spolnega nasilja. V **Mädchen am Kreuz** (1929) je v ospredju mlada študentka, ki postane žrtev nasilne spolnosti, nato pa se sooči s stigmatizacijo s strani okorno konservativne družbe. Spet drugje se v filmu **Das Recht auf Liebe** (1929) pripoved vrtili okoli romantične zveze med poslovnim magnatom in njegovim bistveno mlajšim dekletom, njun odnos pa je na veliki preizkušnji zaradi njegove impotence, posledice vojne. Drugače rečeno, vsi trije filmi odpirajo teme, ki jih še danes, 90 let pozneje, redno videmo v filmih in TV-serijah, kar najbolj kaže, koliko pred časom je bila Kolm-Fleckova.

Ti trije poudarki letošnjega programa – Brooks, brazilski film in Louise Kolm-Fleck – dovolj dobro kažejo, da je Viennale izjemno razvejan in bogat filmski festival, tako da ga (roko na srce) s tira ne morejo spraviti niti kadrovske menjave na samem vrhu. Še več, rečemo lahko celo, da ima festival še veliko rezerv, ki se bodo udeležile, ko bo vizija nove direktorice zaživela v polni meri.