



Božje mesto

Brazilski film - večni politični teritorij

Katja Čičgoj

Brazilski filmski kritik Paulo Emilio Salles Gomez je za oznako brazilskega filma skoval sintagmo Kreativna nesposobnost kopiranja, ki označuje film, ki nastaja v kulturnem kontekstu, obremenjenim s preteklostjo portugalskega kolonializma in sodobnostjo globalnega korporativnega

imperializma. *Underground* gibanje v 70. in 80. letih je to imanentno lastnost brazilske kinematografije zgolj radikaliziralo s klicem k »estetiki smeti« kot najbolj primerni estetiki za državo »tretjega sveta«, obsojeno na prežvekovanje ostankov sistema globalne masovne potrošnje. A omenjeno produk-

tivno strategijo pretvorbe (ekonomskih in socialnih) omejitev v prednosti lahko zasledujemo skozi vso zgodovino brazilskega filma, ki je v tem mediju prav s strategijo subverzivne apropiacije tuje kulture vselej videla privilegirano orožje političnega boja.

Paradoksalno pa *cinema novo*, ki si je zadal nalogo reprezentacije ljudstva, tega ljudstva nikoli ni zares dosegel: čeprav je doživljal uspehe med domačo in mednarodno intelektualno elito, so množice raje gledale holivudske filme in domače *chanchade* z lahkotnejšo vsebino in pogosto tehnično bolj dovršeno produkcijo.

Prav medij filma je namreč zaradi stroškov produkcije morda bolj kot druga izrazna sredstva vezan na ekonomske produkcijske in recepcijske pogoje, zaradi česar so globalna razmerja ekonomske moči vpisana že v materialno razsežnost njegove produkcije. In ti pogoji za brazilski film vse do 90. let nikoli niso bili prav rožnati: dekolonizaciji in politični neodvisnosti Brazilije namreč ni sledila tudi ekonomska osamosvojitev, temveč zgolj zamenjava kolonizatorja, kot poudarja raziskovalec brazilskega filma Robert Stam. Za brazilsko kinematografijo je to pomenilo nenehen boj za prostor v nacionalnih kinodvoranah pod pritiskom v Braziliji veliko popularnejše in cenejše uvožene holivudske produkcije. In če je v svojih začetkih s produkcijo žanrskih filmov in celo z vzpostavitvijo filmskega studia po ameriških modelih (Vera Cruz) brazilski film doma še razmeroma uspešno konkuriral ameriškim studiem, je že žanr popularnih *chanchadas* z ikonično Carmen Miranda v glavni vlogi priznal in delno subverzivno izrabil »produktivno nemožnost kopiranja« s humornimi parodijami holivudskih muzikalov v brazilskem tropskem okolju. Gibanje *cinema novo* v 60. letih pa je to subverzivno strategijo iztrgalo goli nameri parodične zabave in z njo poskušalo kameron spremeniti v orožje razrednega boja.

Manjša retrospektiva klasičnega brazilskega filma v Cankarjevem domu (4.–11. marec 2011) se je začela na tej točki preloma in je prinesla tri primerke gibanja *cinema novo* izpod režijske taktirke njenega utemeljitelja in najglasnejšega teoretika Glauberja Roche (predstavniki so bili med drugim še Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra in Carlos Diegues). Sorodno kot sočasna evropska gibanja se je tudi brazilski *cinema novo* oziral k lastni zgodovini avantgardnega filma, npr. k mitskemu filmu *Limite* (1931, Mário Peixoto). Poleg avantgardne dialektične montaže in značilne nelinearne naracije z nemimetičnim časovnim ritmom in s prostorskimi preskoki *cinema novo* zaznamuje tudi za italijanski neorealizem značilna usmerjenost na reprezentacijo realnosti s produkcijo filmov v tej realnosti sami, z rabo naturščikov, s snemanjem na lokacijah, z improvizacijo ... pa tudi naravnost k modelu nizkopračunske produkcije, ki so jo povzeli od avtorjev začetka francoskega novega vala (ki pa so ga brazilski režiserji tudi kritizirali zaradi začetne apolitičnosti). Ta gverilski način ustvarjanja filmov je Rocha strnil v formulo iz manifesta *Estetika lakote*: »Kamera v roki, ideja v glavi.« Samooznačeni »grdi, žalostni, revni« filmi *cinema nova* so se odvrnili tako od kolonialne eksotične predstave o odda-



Božje mesto

ljeni revščini kot od koloniziranega sramu pred revščino, ki se raje obrača k lahkotni karnevalski kulturi (kot npr. v filmu *Črni Orfej* [Orfeu Negro, 1959, Marcel Camus]), kjer se prebivalci favele v ritmu sambe prešerno odpovedujejo hrani, da si privoščijo bleščeče karnevalske kostume). Rochov prelomni *Bog in hudič v deželi sonca* (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) slika Brazilijo v ravno nasprotni luči – poda se v najrevnejše predele *sertão* (presušena severna ruralna pokrajina), z revnim protagonistom, ki z nasiljem kot orožjem razrednega boja prek podreditve mističnemu kultu in kasneje revolucionarnemu gibanju *cangaço* (najbolj znan borec za revne je bil bandit po imenu Lampião, brazilski Robin Hood) išče izhod iz obupnih socialnih razmer. Če je prvo obdobje *cinema nova* zaznamovala močna marksistična utopična vera v popularni mandat filmskih ustvarjalcev za politično aktivacijo zatiranega prebivalstva, je po nastopu druge diktature leta 1964 vse pogostejša skrajna deziluzija. Ta preveva tudi lik ciničnega intelektualca, ki poskuša najti kompas v svetu populizma, elitističnega paternalizma in nerazumevajočega ljudstva v filmu *Zemlja v transu* (Terra em Transe, 1967, Glauber Rocha). Tretji val *cinema nova* pa išče novi način politične zareze: čeprav pod budnim očesom državne cenzure in pogosto prav s sponzorstvom državnih subvencij nastajajo ostri politično alegorični filmi, ki s travestijami in prikritimi aluzijami napadajo diktaturo vojaške hunte in njeno zvezo z mednarodnim kapitalom kot npr. Rochov *Antonio, ki prinaša smrt* (Antônio das Morte, 1969).



Macunaíma



Bandit z rdečo svetilko

Paradoksalno pa *cinema novo*, ki si je za dal nalogo reprezentacije ljudstva, tega ljudstva nikoli ni zares dosegel: čeprav je doživljal uspehe med domačo in mednarodno intelektualno elito, so množice raje gledale holivudske filme in domače *chanchade* z lahkotnejšo vsebino in pogosto tehnično bolj dovršeno produkcijo. Tretji val *cinema nova*, zlasti njegova smer *tropikalizma*, je poskušal to spremeniti, kar je uspelo npr. humorno absurdni burleskni travestiji *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) z naslovnim likom, ki se rodi temnopolt in umre kot belec. Ta satira na račun naivno optimistične brazilske ideologije modernizacije, razvoja in rasne demokracije, ki je prikrivala resnično stanje razslojenosti in latentnega rasizma, je dokazala, da je priljubljenost združljiva z radikalnim političnim angažmajem.

S to bolj popularno in visokoproračunsko verzijo *cinema nova* pa se radikalno niso strinjali mladi režiserji iz predela Boca do Lixo (»usta smeti«) v São Paulu, pripadniki »novega *cinema nova*« ali *udigrudija* (prežvekovanke ameriškega *undergrounda*) s svojo *punk* estetiko in ideologijo smeti v 80. letih. Že naslovi filmov, ki so takrat nastajali, zgovorno pričajo o njihovem estetskem programu, npr. *Ubil sem družino in šel v kino* (Matou a Família e Foi ao Cinema, 1967, Júlio Bressane) ali *Kako okusen je bil moj mali Francoz* (Como Era Gostoso o Meu Francês, 1971, Nelson Pereira dos Santos). Estetika smeti je temeljila na subverzivni kanibalizaciji holivudskih B-žanrskih strategij (grozljivk, slasherjev, detektivk, vesternov), pa tudi domačih *chanchadas* in celo *cinema nova*, vse zapakirano v nizkoprorračunsko estetiko kiča in groteske kot frontalnega napada na gledalce. *Bandit z rdečo svetilko* (O Bandido da Luz Vermelha, 1968, Rogério Sganzerla) s svojim ikonoklazmom jasno pravi o ambivalentnem razmerju tega gibanja do *cinema nova*, med



Bog in hudič v deželi sonca

posvetilom in ostro kritiko: s simboličnim zažigom triptiha iz Rochovega *Antonia*, ki prinaša smrt in s sonorično perverzijo glasbe iz *Zemlje v transu*.

Kritični odnos do *cinema nova* in njegovih mitov, pa tudi autorefleksija s strani njegovih predstavnikov sta se nadaljevala v 80. letih, na svež način pa so se k utopično kritični misiji reprezentacije »druge Brazilije« (favel in sertão v nasprotju s turističnimi podobami morja in karnevala) vračali mladi režiserji filmskega preporeda ali *retomade*, ki je sledil akutni krizi filmske industrije (z ukinitvijo Embrafilme, državne agencije za financiranje in distribucijo filmov leta 1990, po padcu diktature in ekonomski krizi v 90. letih). A v nasprotju z militantnostjo *cinema nova* se filmi preporeda osredotočajo bolj na psihološko analizo likov kot na eksplicitni politični program. Vero v utopični mesijanski mandat filma ob očitnosti njegovega neuspeha (ki se je iztekel zgolj v razočaranje zaradi propada optimističnega projekta hipermodernizacije, ekonomske krize, izseljevanja in korupcije) zamenjajo



Glauber Rocha

temačnejše teme frustracije, nemoči, nasilja brez revolucionarne osmislitve (npr. v filmih Tate Amaral, Sérgio Bianchija, Paula Caldas, Líria Ferreira ...).

Doma in v tujini najuspešnejši filmi preporeda so večinoma prinašali bolj optimistične vizije, obenem pa našli način, da (tudi s pomočjo tujih koproducentov ali z lastnimi produkcijskimi hišami) socialnim temam pridajo bolj tehnično dovršen in



Kako okusen je bil moj mali Francoz

produkcijsko zahteven, pa tudi širšemu občinstvu všečen ovoj, kar jim je zagotovilo uspeh pri domačem in tujem občinstvu in predvsem številne nominacije in nagrade



Antonio, ki prinaša smrt

na festivalih. Sem sodijo tudi vsi novejši filmi retrospektive: *Glavna postaja* (Central do Brasil, 1998, Walter Salles) s svojo romantično podobo *sertão* kot pribežališča pred nemoralnim urbanim svetom in prostorom etične katarze, *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles) s svojo reklamno estetiko bliskovite montaže in fragmentirane naracije, s katero slika podobo krvave favele Ria de Janeiro, ali pravi kulturni fenomen *Elitni vod* (Tropa de elite, 2007, José Padilha), razvpit predvsem zaradi bučne naklonjenosti občinstva do eksplicitne reprezentacije nasilja specialnih policijskih enot, ki opravljajo čistke *dilerjev* v favelah. Priljubljenost teh filmov v kontekstu tako močno politiziranega ozračja obravnave filmskega medija, kakršno je brazilsko, se seveda ni mogla ogniti ostrim napadom in polemikam. Brazilska filmska teoretičarka Ivana Bentes tem filmom ostro oporeka nasledstvo *cinema nova* in jih označi s skovanko v očitnem nasprotju z Rochovo »estetiko revščine«: komercialno uspešna »kozmetika revščine«. Walter Salles pa napadom očita zadnjo stopnjo neokolonialnega mišljenja, ki hoče kinematografiji vsiliti vnaprej izoblikovano normo ustvarjanja (temelječo na predpostavki o nezadostnih produkcijskih sredstvih in glorifikaciji te predpostavke) kot edino »avtentično«.

Ne glede na opredelitev v polemikah, ki spremljajo sodobni brazilski film, lahko na omenjenem primeru razpoznamo bistvena določila stanja brazilske kinematografije

Brazilska filmska teoretičarka Ivana Bentes tem filmom ostro oporeka nasledstvo *Cinema nova* in jih označi s skovanko v očitnem nasprotju z Rochovo "estetiko revščine": komercialno uspešna "kozmetika revščine".



Zemlja v transu

in kritičnega diskurza, ki jo spremlja. Kljub bremenom apriornega nosilca političnega pomena (ki se ohranja kot posledica kolonialne preteklosti in umestitve v sodobni sistem globalnega kapitala, pa tudi kulturnega statusa *cinema nova* in njegove politične agende) ali prav z njim skuša sodobni brazilski film ponovno najti stik z občinstvom, s tem pa se vselej giblje na meji med gverilskim angažmajem s slikanjem

nasilne in krute brazilske realnosti ter spektakularizacijo te realnosti in angažmaja samega, ki je značilen za svetovno kinematografijo nasploh. A z vidika projekta vzpostavitve nacionalne kinematografije (ki je bil tako pri srcu tudi avtorjem *cinema nova*) lahko glede sodobnega brazilskega filma skupaj z Robertom Stantom ugotavljamo, da je »ena največjih zmag brazilskega filma v zadnjih desetletjih ustvarjanje lastne nacionalne intertekstualnosti«. Tri desetletja po nastanku te sodbe lahko dodamo – tudi mednarodne intertekstualnosti. Če so se avtorji *cinema nova* kljub kavalirskim hvalospevom brazilski zgodovinski avantgardi nanašali predvsem na evropske tokove, medtem ko se je zabavna smer filmske produkcije zgledovala predvsem po Holivudu, začenjajo sodobni brazilski cineasti svojo genealogijo prav pri domačih avtorjih, nanje pa se vse pogostejše sklicujejo tudi tuji ustvarjalci. Retrospektiva prepoznavnih zgodovinskih mejnikov brazilskega filma v Cankarjevem domu je bila dober začetek, da se ta »intertekstualnost« v najširšem smislu poznavanja in nanašanja na nek kulturni fenomen razširi tudi na slovensko občinstvo.



Macunaíma