

Poljska režiserka Malgorzata Szumowska je v teku let ustvarila malce neenoten, a intriganten in izmuzljiv opus, poln metaforike in aluzij na bolehnosti sodobnega človeka. Nekaj podobnega je s soavtorjem Michalom Englertom združila v filmu **Ne bo več snežilo** (Śniegu już nigdy nie będzie, 2020), za odtenek pregloboko metaforičnem delu, kjer od-tujeni predstavniki sodobne ekonomske elite, zavarovani za ograjami prestižnih sosesk, ne najdejo stika s sočlovekom ter si v želji po toplini in razumevanju »omislijo« svojega angela varuha, zdravilca, svetovalca, oh in sploh figuro topline in zaščite. Da ta lik pooseblja ekonomski migrant z vzhodno-evropske margine, je dovolj perverzna aluzija na sodobne strahove pred »prišleki«, sploh če se izkaže, da so ti strahovi namišljeni, sovražnik pa fantomski, npr. ukrajinski maser Ženja, ki vstopa v življenja teh zdolgočasenih, vsega naveličanih ljudi. Predajajo se mu brez zadržkov, ženske (tudi) spolno stimulira, ostalim strankam »popravlja« počutje in jih dela za silo funkcionalne. Je resničen ali namišljen? Izvrstna sklepna sekvenca, kjer se Ženja v iluzionistični točki ne pojavi več (izgine kot kafa), sugerira slednje.

Če hočete videti, kaj je težak sogovornik, ki te izmuči z avtoritarnostjo, neskončnimi filozofskimi traktati in vztrajnim vrtanjem po najmanjših podrobnostih, potem si pogledajte dokumentarec **Hopper/Welles** (2020), pogovor med Orsonom Wellesom in Dennisom Hopperjem, ki je leta 1970 nastal v neki mračni losangeleški kantini. Producent Filip Jan Rymśa je »režijo« dolgo bunkeriranega materiala pripisal Wellesu, kar je lepa gesta, čeprav gre v principu za zasilno zmontiran grobi material, ki ohranja prekinitve med menjavami kolotov in treskanje s klapo. Welles je leta 1970 začel težavno produkcijo filma **Druga stran vetra** (The Other Side of the Wind, 2018), ki smo ga, končno zmontiranega, v Benetkah videli lani, Hopper pa je po gromozanskem komercialnem in kritičkem uspehu **Golih v sedlu** (Easy Rider, 1969) montiral svoj drugi film **Zadnji film** (The Last Movie, 1971), ki ga je zaznamoval in pokopal v enaki meri, kot so Wellesa trideset let pred tem pokopali **Veličastni Ambersonovi** (The Magnificent Ambersons, 1942). Kamera je vztrajno fiksirana na zaraščene-hipija Hopperja, ki v kantini popiva in večerja, Welles je prisoten samo z »vsemogočnim« glasom, v kadru ga ne vidimo niti enkrat. A prav ta nevidnost in vseprisotnost njegovega močnega baritona je zastrašujoča, saj Hopperja brez prestanka postavlja na preizkušnjo. Je režiser Bog ali čarovnik? Bo Amerika preživela lastno nasilje? Razpon tem je neskončen, sogovornika debatirata o politični (ne)iskrenosti, radikalnem šiku, spolnem osvobajanju, religiji, filmskih vplivih in



HOPPER/WELLES (2020)

marsičem drugem. Hopper je ob Wellesovih rafalih večkrat očitno v zadregi, saj preprosto ostane brez besed in se rešuje s smehom, medtem ko Welles nadaljuje s svojimi tiradami. Filmu kanček montažne discipline ne bi škodil, saj *Hopper/Welles* bolj kot zaokrožena celota izpade kot prva verzija montaže, ki jo bo še treba ustrezno obtesati.

#### BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL

MELITA ZAJC

## Iz sence neorealizma: presek sodobnega italijanskega dokumentarnega filma

77. Beneški filmski festival, 2.–12. september 2020

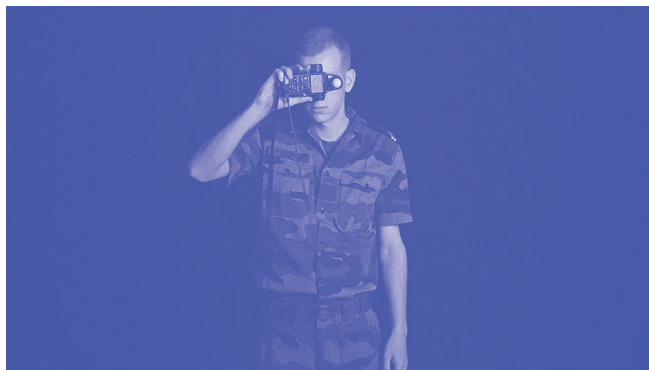
Ob vsem hudem je epidemija covid-19 prinesla tudi nekaj dobrega. Prebivalci severne Italije, ki so prvi izkusili uničevalno moč novega virusa, so danes dobro pripravljene na to, da se soočijo z njim, zato ni presenečenje, da je bil prav mednarodni filmski festival v Benetkah tisti, ki je film znova postavil v kino. Pomembno, saj sta bila prekinitve filmskih festivalov in zaprtje kinodvoran za tradicionalni film težak udarec. Virus je prekinil tudi proizvodnjo številnih filmov, ki so še danes zaustavljeni v prehodnem stadiju produkcijske ali postprodukcijske faze. Tako so ob odsotnosti ljubljencev festivalskega

občinstva poželi več pozornosti doslej zapostavljeni akterji filmske krajine, med njimi tudi italijanska kinematografija – kar je že od nekdaj želja domačih občinstev, ki jo mediji tu v Italiji vsako leto znova še spodbujajo. Letos je bila ta želja uslišana, a po mojem mnenju pravi zmagovalec te ironične igre zgodovine ni bil igrani, pač pa italijanski dokumentarni film, ki je na festivalu zasijal v vsem svojem blišču.

### Vojna in mir

Čeprav po eni strani Italija slovi kot domovina neorealizma, ki je pokazal, kako je realistične izrazne postopke mogoče uporabiti za to, da namišljeni dogodki postanejo bolj verjetni, pa je bil dokumentarni film dolgo marginalizirana dejavnost italijanske kinematografije, nekakšen »otrok manjšega boga«. Kot sta nedavno zapisali Cristina Formenti in Laura Rascaroli, je bila velika večina italijanske dokumentaristike omejena na filme, katerih motiv ni bila toliko želja govoriti o realnosti kot upravičenje subvencij, ki so bile na voljo za ustvarjanje te vrste filma. Hkrati znotraj in zunaj sistema je bil dokumentarni film v Italiji pretežno instrument različnih ideologij, pripomoček za ponazoritev znanstvenih konceptov ali industrijskih procesov ter podrejen disciplinam, kot sta antropologija in etnografija.

Čeprav je v tem, da je prav z neorealizmom, ki je uporabil dokumentaristične izrazne oblike, italijanski igrani film zasenčil dokumentarnega, tudi neka notranja logika, pa je po drugi strani usoda dokumentarca v Italiji precej običajna za ta del sveta. Kot vedno se za posplošeno ugotovitvijo skrivajo izjemna dela in podvigi, začevši s filmskim opusom Vittoria De Seta, ki je prav na filmskem festivalu v Benetkah zaslovel s celovečernim prvencem **Razbojniki z Orgosola** (Banditi a Orgosolo, 1961), igranim filmom, posnetim na podlagi dokumentarcev, ki jih je De Seta snemal na Sardiniji desetletje pred tem. Kar



VOJNA IN MIR (2020)

priča o situaciji, precej podobni drugim državam z »majhnimi kinematografijami«, tudi Sloveniji, kjer so se zaradi pomanjkanja sredstev režiserji s snemanjem dokumentarcev (in z delom za TV) ohranjali v formi, medtem ko so čakali na igrane celovečerce. Danes, ko je dokumentarizem zaradi kopice razlogov, za katere tu ni prostora, prevzel vodilno vlogo v obveščanju javnosti o skupnih problemih in pri promociji družbenih sprememb, ima tudi Italija vrsto odličnih avtorjev, med katerimi zlasti slovi Gianfranco Rosi, ki je z dokumentarcem **Odrprto morje** (Fuocoammare, 2016) med drugim osvojil zlatega medveda za najboljši film na filmskem festivalu v Berlinu in evropsko filmsko nagrado za najboljši dokumentarec.

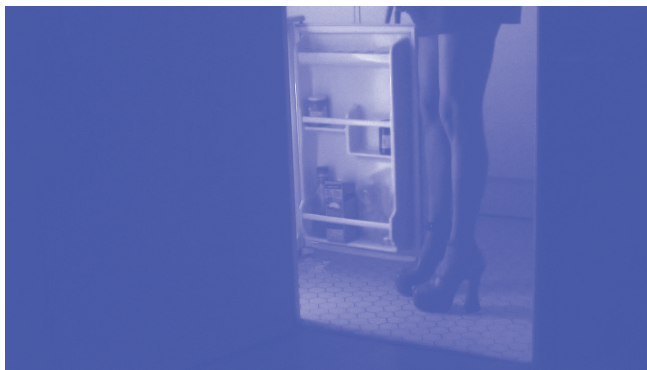
Massimo D'Anolfi in Martina Parenti prav tako sodelujeta na velikih festivalih, kot sta Benetke in Locarno, znameniti festival dokumentarnega filma Visions du Réel v švicarskem mestu Nyon pa jima je lani celo pripravil prvo retrospektivo in organiziral filmski tečaj z njima. V nekaj več kot desetih letih sta posnela sedem celovečercov in en kratek film ter si pridobila ugled filmskih avantgardistov, ki sta na novo definirala sam pojem dokumentarnega filma in sta na čelu novega vala italijanskega filma 21. stoletja. **Vojna in mir** (Guerra e Pace, 2020), ki je bil predvajan v tekmovalnem programu sekcije Horizonti letošnjega festivala v Benetkah in prinaša premislek o sami naravi podob, je ta ugled v celoti upravičil. Ob poplavi večplastja pomenov in prirejenih podob vsega in vseh na družbenih medijih se D'Anolfi in Parenti vračata k neposrednemu pomenu podob ter k smislu, ki ga ima govorica podob v človeški zgodovini – so medij spomina, omogočajo reševanje življenj, so del taktike vojskovanja in podlaga strateškega načrtovanja. Odločajo o razliki med vojno in mirom. Življenjem in smrtjo. Dobesedno.

Njun pristop je enkratno, osnovno strukturo, ki film razgradi na štiri različne čase – preteklost, nedavno preteklost, sedanost in prihodnost – sta smiselno povezala z antropološko študijo rabe podob v tako različnih ustanovah, kot so rimski arhiv izobraževalnega filma Istituto Luce, Krizna enota italijanskega Zunanjega ministrstva, Ecpad oziroma Vojaški arhiv in agencija podob francoskega obrambnega ministrstva ter švicarska Kinoteka v Losanni. Stare teme, kot je teza, da so vojne ključno gonilo tehnološkega razvoja, sta zastavila na povsem nov način. Še zlasti pomembna je njuna inovacija glede mesta, s katerega film ponujata v gledanje. Izognila sta se naratorju, položaj, od koder dajeta videti podobe, je gibljiv in se nenehno spreminja, montaža pa teh gledišč ne šiva v celoto, temveč pušča razpoke, ki po projekciji ostanejo kot brazgotine in spominjajo na nekaj, česar ni mogoče opisati z besedami.

Med takimi sledmi so denimo subtilna prehajanja med podobo kot reprezentacijo in kot prisotnostjo: na eni strani, kot smo ponavljali desetletja, status podob kot reprezentacij, torej »zemljevid ni ozemlje«, na drugi dejstvo, da zemljevid, ob odsotnosti drugih primerljivih modusov obstoja, je ozemlje. Prav zaradi tega je bil ključen za politično organizacijo sveta, danes pa je neizbežen pri reševanju življenj, denimo italijanskih državljanov, ki se ob izbruhu konfliktov znajdejo na napačnih straneh meje. S tem pa je povezana tudi vrsta kulturnih pojavov, kot je mukotržno delo filmske arhivistike, nuja, da se vojaki učijo branja podob, ali praksa, da mirovni aktivisti z dokumentiranjem spopadov preprečijo bodoče konflikte.

### V moji sobi

Med temami je bila v središču bolezen covid-19, a medtem ko prevladujejo diskurzi o novostih, ki so jih meseci po odkritju koronavirusa prinesli v medčloveške odnose, so mene zlasti navdušili tisti filmi, ki so karanteno obravnavali kot kontinuiteto, ne kot prelom. Na področju kratkometražca predvsem film **V moji sobi** (In My Room, 2020), predvajan v okviru festivalskega programa Dnevi avtorjev. Režiserka Mati Diop je sicer Francozinja, a film je nastal v italijanski produkciji Miucciae Prada, lastnice ene najmočnejših globalnih znamk italijanske mode, ki v okviru projekta Ženske zgodbe (Women's Tales) sestrške blagovne znamke Miu Miu od leta 2011 proizvaja kratke filme ženskih režiserk. Mati Diop, nečakinja znamenitega senegalskega režiserja Djibrila Diopa Mambétyja, je svojo Žensko zgodbo osredotočila na pogled skozi okno v 24 nadstropju stolpnice v 13. pariškem okrožju, ki spremlja posnetke pogovorov z že pokojno babico Maji. Skozi osebno zgodbo babice, muslimanke, ki je več kot 20 let preživela izolirana v svojem pariškem stanovanju, je Mati Diop relativizirala konvencionalen diskurz o zasebnosti.



V MOJI SOBI (2020)

Dala je glas tistim, ki jim je svojevrstna izolacija navada, bodisi da so si jo, kot intelektualci in ustvarjalci, izbrali sami, bodisi jih je, denimo starostnike in ženske, zlasti muslimanske, vanjo prisilila družba.

Tudi italijanski dokumentarist in intelektualec Andrea Segre, goreč zagovornik mednarodne solidarnosti, je svoj zadnji film **Molekule** (Molecole, 2020), projekcija katerega je odprla letošnji filmski festival v Benetkah, med drugim posvetil karanteni. V *Molekulah* je covid-19 prisoten predvsem kot motiv meje in v tem pogledu so Benetke, kjer je bil posnet, še posebej primerne, tako mesto samo kot posamezne hiše (oboji omejeni z morjem, vodo). Spretno posnete izpovedi stalnih prebivalcev tega izjemnega mesta je Segre pospremil s posnetki, ki kažejo, kje vse je mogoče brati klimatske spremembe v tako izpostavljeni lokaciji, kot je mesto na vodi. Skozi pričevanja o izkušnjah starih in novih meja, s katerimi živijo prebivalci lagune, pa je tudi mojstrsko oblikoval metaforo za pregrado, ki jo je okrog sebe zgradil režiserjev oče, tudi on Benečan, in je bila izhodiščna tema tega filma.

Drugi film o karanteni kot pregradi, ki so ga letos posneli italijanski dokumentaristi in je bil predvajan v okviru Dni avtorjev na beneškem festivalu, je film Elise Fuksas z naslovom **iSola** (2020) – beseda preplete otok, »isola«, in besedo sama, »sola«. Pregrada, ki jo je v človeško družbo vpeljal koronavirus, v tem filmu postane patološka, maligna. Rak ščitnice, za katerim je malo pred pandemijo zbolela avtorica, s svojimi patološkimi klicami preprede njene vezi s svetom in meje njene zasebnosti. Elisa Fuksas se je s posledicami bolezni, od bližine smrti do tveganega zdravljenja, soočala prav v karanteni. Skozi pogosto zelo intimne posnetke – film je bil v celoti posnet s pametnim telefonom – je odlično upodobila občutek osamljenosti v velikem mestu. Ne glede na splošno atmosfero osamljenosti pa deluje presenetljivo



MOLEKULE (2020)



boleče, ko ob režiserkinem prvem srečanju z očetom, po operaciji in odpravi karantene, oče počoha njenega psa in se skoraj ne zmeni zanjo. Elisa je hči arhitektov Massimiliana in Doriane Fuksas in mnogi so film sprejeli predvsem kot vojaški vpogled v zakulisje ene od znamenitih italijanskih umetniških družin, a tudi kot tak zanimivo pokaže, kako so omejitve, ki sta jih prinesla virus in karantena, le okrepile že prej prisotne patologije v medčloveških odnosih, tudi v sicer tako zelo »družabni« družbi, kot je italijanska.

### Družinska bolezen

Zunaj konkurence so na festivalu predvajali tudi veliko bolj tradicionalen dokumentarni celovečerni film z nasnetim glasom pripovedovalca, dramatziranimi vložki in spektakularnim naslovom **Resnica o Sladkem življenju** (La verità su La dolce vita, 2020). Film dejansko predstavlja svojevrstno odkritje, saj temelji na kopici dragocenega in do zdaj večinoma nepoznanega gradiva o pogojih, v katerih je nastajal ta legendarni film italijanske kinematografije. Zlasti izjemna je osebna korespondenca med producentom Giuseppejem Amatom, distributerjem Angelom Rizzolijem in režiserjem Federicom Fellinijem. Gradivo večinoma prihaja iz zasebne zbirke družine producenta Amata, ki je tudi ključni junak filma, saj pravzaprav prinaša »resnico« o njem, začeni s sanjami, v katerih mu skrivnostni glas namigne, naj posname **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960, Federico Fellini), čeprav je imel v tistem trenutku pravice za film njegov konkurent, Dino De Laurentiis. Že samo dopisovanje med omenjeno trojico, od grandioznega sloga oseb, ki se v vsakem trenutku zavedajo, da delajo zgodovino, do suspenza polne napetosti glede tega, ali bodo snemanje filma dokončali ali ne, upraviči smiselnost tega dokumentarca. Podrobnosti, kot so anekdote, povezane z ljubeznijo do iger na srečo, in to z besedami notoričnega gamblerja Vittoria De Sice, pa dosežejo, da starinskih intervencij, kot je lik igralca, ki pismo kot s partiture bere ob stojalu, niti ne opazite. Film je režiral Giuseppe Pedersoli, vnuk Giuseppeja Amata, sin producentove hčere Marije in Carla Pedersolija, javnosti bolj znanega pod imenom Bud Spencer. Družinske vezi navajam, ker so pomemben element del njihovih avtorjev, pa tudi zato, ker je zaradi prekarosti ustvarjalnih poklicev nepotizem v svetu filma postal pomemben element filmske produkcije.

Poleg tega je tu moj favorit med sodobnimi italijanskimi dokumentarci – film **Rosseliniji** (I Rossellini, 2002). Roberto Rossellini, pionir neorealizma in eden najbolj inovativnih režiserjev 20. stoletja, se tudi na področju zasebnega življenja,



RESNICA O SLADKEM ŽIVLJENJU (2020)

kot pravi Alessandro Rossellini, njegov vnuk in režiser tega dokumentarca, »ni šalil«. Alessandro je sin Renza, ki je otrok Rosselinija in Marcelle de Marchis, uradno njegove prve žene. Po tistem je Roberto ustvaril družino in imel tri otroke z Ingrid Bergman, hollywoodsko ikono, s katero je posnel več pomembnih neorealističnih del, na primer **Europa '51** (1952), a ker niso prinašala dohodkov, je za leto dni odšel v Indijo. Tam je začel razmerje z mlado scenaristko Sonali Senroy DasGupta, ki je bila v tistem času poročena in noseča z Rosselinijevim prijateljem. Posvojil je njenega sina in z njo imel še hčerko.

Režiser Alessandro Rossellini se vprašan tipa, kako je bilo to mogoče, ko pa je bila ločitev do leta 1970 v Italiji prepovedana, ne dotakne, čeprav vseskozi govori prav o tem.

Po svoje je podobno inovativen kot D'Anolfi in Parenti, le da je njegova inovacija bolj prikrita, oziroma je inovativno prav to, kako spregovori o rečeh, ki so vsem na očeh, ne da bi neposredno govoril o njih. Napove, da bo govoril o rosselinitisu kot posebni družinski bolezni, ki se kaže v tem, da vsi v družini verjamejo, da so poklicani za snemanje filmov. Kot smo videli, to še zdaleč ni samo značilnost družine Rossellini – a prav to nam pove, kako izjemno krhko je meso, s katerega nam ta film govori, samoumevno in nemogoče hkrati. Film ni enostavna kritika tradicionalnega mačizma, pač pa hvalnica ženskam družine Roberta Rosselinija, ki so to družino omogočile tako s svojim (neplačanim) čustvenim delom kot z dejanskim prodajanjem svojega dela na trgu delovne sile, s katerim so preživljale družine in jih z njim preživljajo tudi danes. Film ohranja nekonformizem Roberta Rosselinija še danes živ, ko pokaže, kako se patriarhat ohranja celo ob odsotnosti materialnih pogojev svoje prevlade, hkrati pa, in za to gre še posebno priznanje Alessandru Rosseliniju, v središče postavi ženske, ki to omogočajo – njihovo dobroto in lepoto, pa tudi inteligenco in moč.