



Village at the End of the World

Med arhitekturo in filmom

10. Crossing Europe, Linz

Simon Popek

Festival evropskega filma v Linzu je deseto izdajo doživel z ustreznim retrospektivnim programom, s katerim se je ozrl na prvo desetletko, čeprav je bil v ospredju izbrani sodobni program, ki se ustaljenim vzorcem festivalskega programiranja odreka malo po sili razmer in malo iz lastnih prepričanj. Crossing Europe se tradicionalno izogiba popularnejšim naslovom iz festivalske cirkulacije, po drugi strani pa želi predvajati avstrijske premiere, kar ob dominantni poziciji tako rednega kinematografskega sporeda, ki temelji na nagrajevanih favoritih A-festivalov, kot je spored dunajskega Viena, ki jeseni pobere smetano Cannesa in Benetk, ni vedno najlažja naloga.

Za festival v Linzu se nasploh zdi, da se ne ozira pretirano za aktualnimi trendi, temveč ubere svojo tiho, nekonfliktno pot, ki zmore pozornemu gledalcu tudi ob odsotnosti programske kontekstualizacije odpreti živahno vezno tkivo, specifično,

izbrano število filmov, ki neodvisno drug od drugega brenkajo na isti akord.

Letošnji Crossing Europe je tako (hote ali nehote) odprl dialog med filmom in arhitekturo ali (če vzamemo širši zamah) med filmom in fenomenom urejanja urbane krajine; odprl je zelo plodno razmerje, ki mu v zgodovini filma najdemo mnoge žlahtne vzporednice. Govorim o precej širokem spektru poetik in estetik, ki lahko gravitirajo od klasičnih narativnih filmov do eksperimentalnih, dokumentarcev ali filmskih esejev. V novejši filmski produkciji nam na pamet pade opus Haruna Farockija (njegova retrospektiva se je pred kratkim odvrtela v Slovenski kinoteki) ali številni britanski filmi, npr. filmski eseji Patricka Keillerja, čigar serija o imaginarnem, a duhovitem vandravcu Robinsonu je naplavila tri izvirne »potopise z vodičem«, filme *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) ter *Robinson in Ruins* (2010).

Med štirimi videnimi filmi, ki jim lahko pripišem »zavedanje« krajine in arhitekture, sta najbolj izstopajoča dva, *Warsaw-Franken-stein* (Warschau Frankenstein, 2012, Christiane Büchner) in *Houses For All* (Casas Para Todos, 2012, Gereon Wetzel), oba ustvarjena v nemški produkciji, čeprav govorita o specifičnih nenemških lokacijah. Toda še prej naj omenim dva manj izrazita, a vseeno zanimiva filma, ki o dialektiki med prostorom in ljudmi govorita skozi prizmo nostalgije oziroma spomina.

Village at the End of the World (2012) danske režiserke Sarah Gavron je dokaj tipičen dokumentarec o majhni skupnosti na robu preživetja, inuitski vasi (59 prebivalcev!) na severozahodu Grenlandije, obkroženi z ogromnimi plavajočimi ledenimi gorami. Vaščani se soočajo s povsem praktičnimi eksistencialnimi problemi, vezanimi na prekinitev edine konkretne povezave s pojmom urbanega oziroma civilizacije – v

tradicionalnem kapitalističnem smislu. Prebivalcem trda prede, odkar je ribja tovarna zaprla vrata. Mladina nima perspektive, v šoli je le še osem učencev, starejši se ne želijo preseliti in hočejo usodo tovarne (čepprav za prevzem nimajo sredstev) vzeti v svoje roke. Če je film v čem ekspliciten in natančen, je v prikazu nezmožnosti vpeljevanja in preživetja kapitalističnega modela tekočega traku v ruralno skupnost. Paradoks je jasen, tekoči trak, ki je bil od Henryja Forda dalje iznajden prav v težnji po masovni produkciji za masovne odjemalce, preprosto ni več upravičen ne v ekonomskem ne logističnem smislu.

The Last Time I Saw Macao (A Última Vez Que Vi Macau, 2012), novi skupni film portugalskega avtorskega dvojca João Pedro Rodrigues in João Rui Guerra da Mata, je zelo osebno delo, eksperimentalni filmski esej, dokumentarec na temo portugalskega kolonializma, začinjen z elementi trilerja, ki sta ga Rodrigues in njegov stalni sodelavec, scenograf da Mata, ustvarila navdihnena z Von Sternbergovo falirano klasiko *Macao* (1952). V nekdanji portugalski koloniji se na nujni poziv starega prijatelja, transvestita Candy, znajde João Rui Guerra da Mata, ki je tam preživel otroštvo in ki ga ni obiskal zadnjih trideset let. Candy je v težavah, potrebuje pomoč, nekajkrat se na hitro slišita po telefonu, toda do srečanja nikakor ne pride, saj se João izgublja po ulicah kaotičnega igralniškega megapolisa. Distinktivno naravo njunega filma prinaša dejstvo, da se tako rekoč vsa akcija odvije izven polja (*hors champs*), dogajanje le slutimo, povezano je z akuzmatičnimi glasovi, ki se nikoli ne materializirajo. Kamera se povečini osredotoča na arhitekturo, fragmente naracije povezuje Joãov off glas. Film, ki hlina Markerjevo esejistično poetiko (očitna referenca je *Brez sonca* [Sans soleil, 1983]), je v prvi polovici še intriganten, po Candyjini smrti pa Rodrigues in da Mata po nepotrebnem zaplujeta v abstraktno in megleno melanholijo, od katere gledalec nima tako rekoč nič.



Warsaw-Frankenstien



Houses For All

A vrnimo se k že omenjenima dokumentarcema, ki sta navduševala v celoti. *Warsaw-Frankenstien* nam najprej predstavi Borisa Sievertsa, kölnskega vizualnega umetnika, ki se s še posebno strastjo predaja anomalijam sodobne in pretekle urbanizacije. Sieverts je za potrebe pričujočega filma v precep vzel poljsko prestolnico Varšavo, ki jo vidi kot urbanega Frankensteina, na silo zlepljeno kolekcijo nekompatibilnih četrti, ki so bile v času socializma in še posebej v obdobju postsocialistične tranzicije nasilno sešite v gromozansko celoto brez prave identitete in funkcionalnosti. Sieverts predstavi za Varšavo značilne koncepte »urbanizma črtne kode« (*barcode urbanism*) in »balkanizacije arhitekture«, ob tem pa načrtuje spektakularno turistično traso, po kateri namerava kasneje na dvodnevne ogledde mesta in predmestij voziti skupine zainteresiranih turistov. Sievertsova tura ne vsebuje tradicionalnih turističnih točk in zgodovinskih spomenikov, pač pa vse vrste urbanih in urbanističnih anomalij, anahronistična spajanja klasične in vulgarne moderne arhitekture, logistične absurde, nasilno modificirano funkcionalnost in obliko urbanih površnih, ki so jih spreminjali vsakdanji uporabniki itd. To je realistična, manj poetična in bolj »uporabniška« verzija znamenitega Robinsona, ki je v esejističnih filmskih potopisih omenjenega Keillerja kot imaginarni lik pohajkoval po angleški prestolnici in provinci ter enako sarkastično komentiral vlogo urbanizma v odnosu do zgodovine in sedanosti.

V primerjavi s Keillerjem ali Büchnerjevo je *Houses For All* nemškega cineasta Gereona Wetzela docela minimalističen, predstavlja

klasični primer nemške dokumentaristike in asociativne montažne tehnike, s katero režiser izpostavi bizarno dialektiko med špansko ekonomsko realnostjo pred pokom nepremičninskega balona in danes. Kot sugerira naslov, se film ukvarja s stanjem stvari na španskem nepremičninskem trgu. Wetzel s klinično hladno, a zelo zgovorno distanco (na pamet nam pade opus Avstrijca Nikolausa Geyrhalterja) izriše tragikomedijo nešteti zgrajenih počitniških kompleksov, blokovskih naselij, avtocest, nakupovalnih centrov in letališč, ki danes napol zgrajeni ali pa zgrajeni, a neprodani, propadajo v posmeh nacionalni sramoti. Na mednarodnih letališčih se zdaj zabavajo letalski modelarji in amaterji (kot vemo, je na enem izmed njih svoj zadnji film *Ljubimci nad oblaki* [Los amantes pasajeros, 2013] posnel tudi Almodóvar). Mesta duhov so izvrstna lokacija za urbani *paintball*, osamele ulice počitniških naselij so postale prostor za skejterje, med nedokončanimi objekti, kjer poganja plevel, se pasejo ovce lokalnih kmetov itd. Sol filma z močjo udarca macole prinaša »dialog« med aktualnim stanjem in arhivskim materialom, konkretno – podob napol zgrajenih in zapuščenih objektov ter reklamnih spotov, ki so zahodnjake pred letom 2008 vabili k nakupu počitniških parcel, ali govori španskih politikov in nepremičninskih špekulantov, ki so v času pred pokom balona obljubljali raj na Zemlji. *Houses For All* elegantno in nevsiljivo osvetljuje groteskno podobo posledic dereguliranega trga in človeške požrešnosti ter naivnosti.