

REVOLUCIJA V TEKU: PERE PORTABELLA, MANJKAJOČI ČLEN SODOBNOSTI



Christopher Lee med snemanjem filma Cuadecuc, vampir

Po letošnji, 42. ediciji Mednarodnega festivala novega filma (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema) v italijanskem Pesaru se zdi, da bi festival lahko iz svojega imena izpustil pridevnik »novi« in poskušal najti drugo, obliki in ambicijam primernejšo poimenovanje za to, kar nudi. Razen hvalevrednih, a predvidljivih iz-

jem (kolegialnega poklona neodvisnemu filipinskemu filmu denimo, v katerem pa je manjkal Lav Diaz – verjetno s predpostavko, da je od obiskovalcev festivala nemogoče pričakovati *toliko* koncentracije), je zares »novega« tako malo, da se utegne zazdeti, da je »novi film« v mnogo slabšem stanju, kot nemara dejansko

NIL BASKAR

je, ali celo, da v »novem« filma sploh več ni (sodeč po depresivnem razmerju med filmskimi in video projekcijami, ki pa je izključno posledica malomarnosti organizatorjev, ki mislijo, da lahko filme predstavijo v *kakršnikoli* obliki, vse dokler gre za dragoceno redkost). Na srečo – ali žalost – krizo identitete Pesaro rešuje z izbornim retrospektivnim delom. Poleg Leonarda Favia, o katerem poročamo na sosednjih straneh, je tega letos zapolnjevalo »ponovno odkritje« Pere Portabella, ki vsekakor ne bi smelo biti zadnje ali celo dokončno, ne nazadnje tudi zato, ker Portabella po 17-letni odsotnosti (zadnji celovečerec, *Warsaw Bridge* (Pont de Varsòvia), datira v l. 1989) pripravlja novi film.

V Portabellini kinematografiji so avtorske in politične odločitve vselej prepletene in neločljive, a zavezane mnogočemu drugemu kot le aktualnim nujnostim. Že v kratkem *Don't Count on Your Fingers* (No Compteu amb els Dits, 1967) in celovečernem prvencu *Nocturne 29* (Nocturn 29, 1968), kjer se prične tudi njegovo plodno sodelovanje s pesnikom Joanom Brosso, Portabella v ospredje – poleg vojne napovedi frankizmu – postavi tudi kritiko prevladujočih modelov filmske reprezentacije, zlasti njenega naslanjanja na literarne tradicije in ideale realizma. Filmske forme se loteva na radikalen način, z združevanjem enotnosti podobe in zvoka ter časa in prostora ter s premeščanjem in redukcijo narativnih oblik na posamezne arhetipe, kar sam imenuje »negativna realizacija«. Mesto filma – kot smiselne, konsekvantne in »uporabne« umetniške kreacije – zasede hibridna simulacija, ki ne spodnaša le romantične ideje filma fikcije, temveč tudi domnevo lastnega avtorstva ter unikatnosti umetniškega dela.

Seveda pa v prvi vrsti surovo napade režim: *Umbracle* (1972) Portabella vpelje s predstavitvijo absurdnega cenzorskega koda, s katerim so Francovi kulturni eksekutorji izničili prostor umetniške avtonomije, nato pa sistematično prekrši vsa njegova določila in se posledično ukine kot javni filmski ustvarjalec.

Vsi Portabellovi filmi potrebujejo mediatorja, zastopnika in interpreta družbenih odnosov in prepričanj, preko katerega se mehanizmi filmske produkcije podvajajo in razgaljajo. V dveh njegovih najbolj znanih filmih, *Umbracle in Cuadecuc, vampir* (Vampir Cuadecuc, 1970) to mesto, na katerem se prelamljajo sočasni tokovi fikcije, realnega in virtualnega, zaseda fascinantni Christopher Lee, arhetipski filmski Drakula, ki ga Portabella uporablja kot prosti označevalec, ki privzema množico podob – Lee kot eksistencialni tujec, Lee kot Drakula, Lee kot Lee, Lee kot interpret Drakule, Lee kot interpret samega sebe itd. Pomnožitve reprezentacije, s katerimi Portabella operira v vseh svojih zgodnjih filmih – konkretno: zaključni prizor filma *Cuadecuc, vampir*, kjer Lee prebira odlomek iz Stokerjevega romana, ki opisuje Drakulov konec (ali kot se pomenljivo izrazi, *izginotje*), je posnet med štirimi ogledali/odsevi – so dejansko tudi njihovo počelo; film Portabelle potrebuje lastno miniaturno različico, da bi formuliral politični in etični argument. *Vampir Cuadecuc* je tako v praksi nekakšen *making of* filma *Count Dracula* (1970) razvpitega Jesúa Franca (sic!), kralja evropskega žanrskega šodra. Portabellova »interpretacija« Francovega baročnega ekscesa je dobesedno vampirska – »izvirnik« oropa barve, zvoka (za dobro mero ironije preživi le romantični naslovni komad), pomena – če smo ga seveda pripravljene pripisati Francovi verziji – a hkrati ustvari eno najbolj poetičnih Drakul, ki v popolnosti artikulira potlačeno subverzivnost Stokerjevega izvirnika.

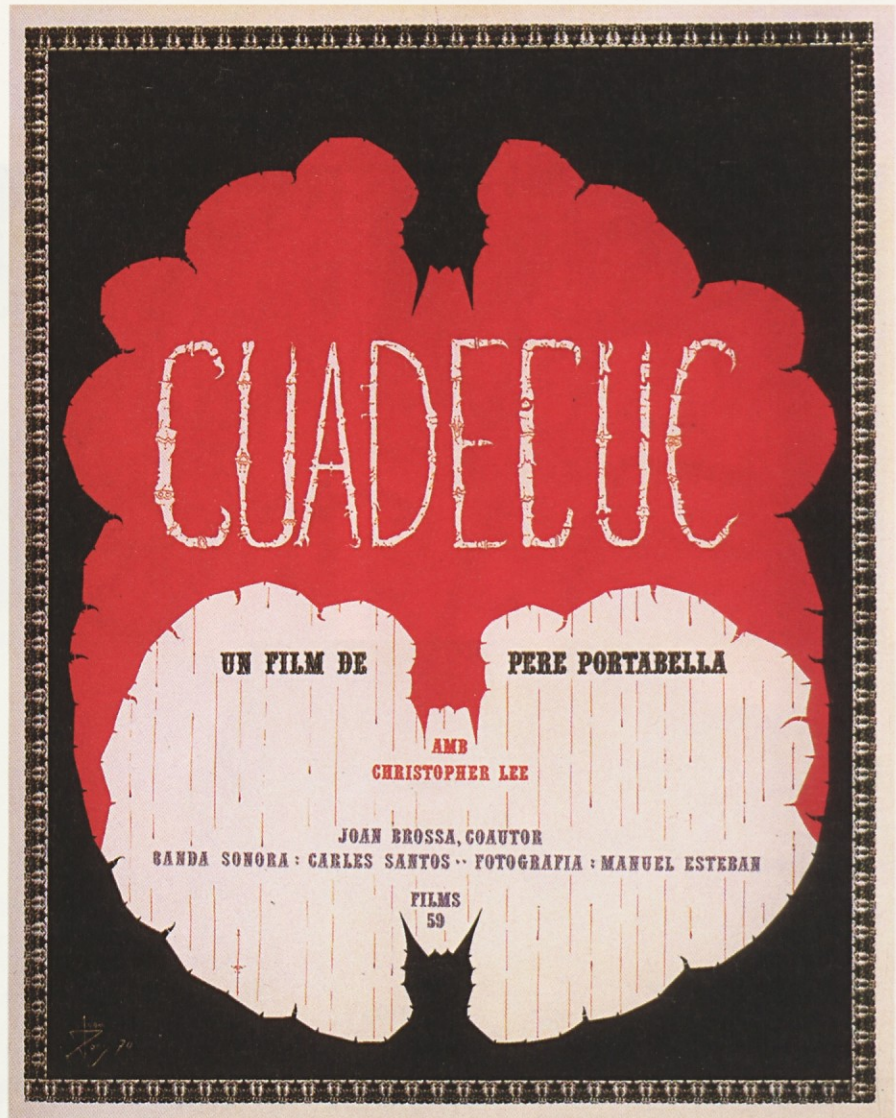
Portabellova kritika avtorstva in komodifikacije umetnosti je v popolnosti destilirana v plansekvenci kratkega filma *Acció Santos* (1973). Skladatelj Carlos Santos, sicer avtorjev dolgoletni sodelavec, najprej odigra eno svojih klavirskih kompozicij, ki se snema na magnetofonski trak. Ko konča, si nadene slušalke in v tišini posluša – tako predpostavljamo – pravkar odigrani komad in medtem nepremično strmi v kamero. Preprosta in na videz nebitvena, skorajda anekdotična gesta, povzema Portabellovo prepričanje, da sta kreacija in konzumacija neločljivi, celo simetrični podobi istega procesa, brez katerih je filmska reprezentacija obsojena bodisi na naivnost realizma ali ekskluzivnost modernizma. Epizodična skica hkrati najbolje ilustrira idejo »negativne realizacije«, kjer so odsotnost naracije, pomenskih povezav, prikaza, ozvočenja ... središnji »protagonisti« filmskega gibanja.

Po Francovi smrti in z vznikom demokratičnih procesov dobi princip mediacije nov pomen: Portabella se aktivno vključuje v politično življenje in spremlja njegove protagoniste – politične zapornike v filmu *El Sopar* (1974), predstavnike političnih strank, sindikatov itd. v magistralnem *Informe general sobre Algunas cuesti-*

ones de interés para una proyección pública (1977), ki je izčrpna analiza političnih silnic v pofrankovski Španiji in hkrati tudi že kritika nastajajočih elit. Politika »negativne realizacije« takrat odstopi mesto konkretnemu angažmaju. A preloma s kritično dekonstrukcijo v prid premočrtnemu dokumentarizmu ni mogoče razumeti le kot nujnost realne politike – češ, nastopil je trenutek, ko morata film (in umetnost) izpolniti svoj dolg in se posvetiti družbenim in zgodovinskim nujnostim (odpravljajući posledic polstoletne vladavine fašizma) – temveč nemara tudi kot etično odločitev. Zdi se, da Portabella v določenem trenutku ugotovi, da so prav sredstva, s katerimi se je zoperstavljal režimski »kulturi« – razdruževanje enotnosti reprezentacije in razgaljanje filma kot družbenega procesa, pomensko premeščanje nesmiselnih podob, ki jih proizvaja množična kultura – postala prevladujoče figura umetnosti v postmodernem kapitalizmu, za katerega se odloči prerोजना Španija. Portabella se takrat izogne točki, kjer bi njegovo delo postalo predvidljiva avtopoeti-

na celota, pripravna za uvrstitev v kataloge moderne filmske umetnosti, in se raje že drugič odloči za avtorško samoukinitev.

Prav ta brezkompromisna avtorska drža, ki se je sčasoma kvečjemu radikalizirala v etično držo umetniške odgovornosti, ki se na vsakem koraku zaveda svoje umeščenosti v prevladujoča razmerja neenakosti, je verjetno tudi glavni razlog, da Portabelle ne najdemo v sodobnih filmskih kanonih. V prid temu govori tudi njegov zaenkrat zadnji film, *Warsaw Bridge*, v katerem kritično očisti prenese od nekdanje frankistične nomenklature in novega političnega razreda, ki jo nasledil, k intelektualnim elitam osemdesetih, v trenutku, ko pade berlinski zid. V luči zgodovinskih sprememb Portabella ne zapusti okopov kritičnega avtorstva, temveč ga prevaja v sodoben kontekst globalizacije kapitalizma in medijske vseprisotnosti. Njegova zaveza realnemu ostaja trdno usidrana na stičišču avantgard, raziskovanju filmskih praks in politične misli, zatorej ostaja tudi zaveza kateregakoli kritičnega pogleda.



Plakat za film *Cuadecuc, vampir*, avtor: Cartel de Joan Ponç