

Intervju s Pedrom Costo

# »Film nima povezave z resnico. Kvečjemu ima povezavo s pravico«

MATIC MAJČEN

Portugalski režiser Pedro Costa že dolgo velja za enega najbolj neomajnih avtorjev evropskega filma. Šestdesetletnik s svojimi deli, kot so **Kosti** (Ossos, 1997), **V Vandini sobi** (No Quarto da Vanda, 2000), **Mladost na pohodu** (Juventude em Marcha, 2006) in **Konj po imenu denar** (Cavalo Dinheiro, 2014), že dolga leta daje glas ubožanim imigrantom z Zelenortskih otokov, ki so novi dom našli v natrpani lizbonski barakarski četrti Fontainhas. A medtem ko bi običajni filmarji temo revščine in nevidnih ter izkoriščanih migrantskih delavcev izkoristili za aktivistično naravnane dokumentarce, je bil Costa v svojem slogu venomer zelo daleč od teženj po iskanju resnice. Dokumentarni film **All Blossoms Again** (Tout reflurit, 2006, Aurélien Gerbault) je ob spremljanju zakulisja snemanja *Mladosti na pohodu* razkril, da Costa performanse svojih naturščikov pili do popolnosti, že skorajda na ravni kakšnega Ingmarja Bergmana, in prizore pogosto posname tudi 30-krat ali 40-krat, pri tem pa vsak obrazni trzlaj in vsako izrečeno besedo z nastopajočimi zvadi do zloga natančno – čeprav scenarij ob začetku snemalnega dne sploh še ni obstajal. Režiserjeva metoda izvrstno oriše, da gre za moža



nasprotij in umetniških paradoksov, ki ravno s pomočjo takšne ustvarjalne trme in slogovne izmuzljivosti premika meje ustaljenih kategorij filmskega ustvarjanja. In to kljub temu, da ima po svojih ustvarjalnih koordinatah še vedno, vsaj na videz, marsikaj skupnega z režiserji t. i. počasnega filma.

Čeprav tega ne bo priznal, je Costa z novim filmom **Vitalina Varela** (2019) dosegel vrh mednarodne prepoznavnosti, saj je z njim osvojil zlatega leoparda na filmskem festivalu v Locarnu, nagrado za najboljšo igralko pa je prejela tudi

protagonistka Vitalina Varela sama, kar je precej neverjeten podatek, če pomislimo, da gre za damo brez kakršnih koli igralskih izkušenj (bežno se je pojavila le v režiserjevem prejšnjem filmu *Konj po imenu denar*). Film *Vitalina Varela* nas popelje v svet eksistenčnih trenj ženske iz Zelenortskih otokov, ki ji po 40 letih dovolijo vstop v Portugalsko, a le zato, da bi lahko prisostvovala pogrebu svojega moža, ki je prišel v Evropo pred mnogimi leti iskat boljše življenje. Film je refleksija izgubljenih sanj, nostalgije po idili zapuščenega doma in pogledov v negotovo prihodnost v neizprosni kapitalistični okolju. Costa je film tudi tokrat posnel v svojem

FOTO: ALEXANDER TUMA (VIENNALE)

značilnem slogu, v katerem je resnična zgodba zgolj podlaga za vizualno skrajno izpilen način pripovedovanja, ki ga krasi fantastična fotografija Leonarda Simõesa in protagonistko obdari že s skorajda ikoničnim statusom. Osebni stik s Costo pokaže, da gre za človeka, ki je tudi sam globoko zaznamovan z resničnimi, težkimi zgodbami svojih likov, saj svojim igralcem pomaga urejati dokumentacijo in s tem tudi sam preživlja njihove stiske. Pedro Costa se zato sila redko nasmeji. Prav zaradi tega je največji dosežek našega dunajskega intervjuja bržkone ta, da je svoje besede vsaj enkrat ali dvakrat, čeprav še vedno bežno in zadržano, nadgradil z majhnim nasmehom.

***Na kateri točki vašega prejšnjega filma Konj po imenu denar (2014) je postalo jasno, da si Vitalina Varela zasluži lastni film?***

Vsi filmi se začnejo s srečanji. S kraji, z ljudmi. Ne gre za napisano zgodbo ali scenarij. Ne gre za to, da film sanjam in ga vnaprej vidim v svoji glavi. Filme na istem kraju snemam že celo večnost. Že leta in leta. V bistvu je čudno, ker danes še vedno govorim o »tem kraju«, a ta kraj danes ne obstaja več. Nekoč je bil Fontainhas neke vrste mesto, citadela, soseska, potem pa so ga porušili. Jaz sem sledil njegovim prebivalcem, kamor so jih pač premestili. Od tedaj sledim njihovim usodam. Na tem potovanju sem spoznal vrsto ljudi, a v glavnem je šlo za tri: najprej za Vando, s katero sem posnel film *V Vandini sobi*, nato za Venturo, še enega prijatelja, s katerim sem posnel več filmov in nastopa tudi v tokratnem. Šele nato sem spoznal Vitalino. Vsi trije prihajajo z Zelenortskih otokov, vsi so imigranti. Na srečanjih z njimi sem spoznal, da mi želijo zaupati svoje zgodbe; to sem sprejel ter jih skušal preleviti v filme.

***Kakšen je danes Fontainhas?***

Ničesar ni več. Danes je to veliko križišče avtocest. Prazen kraj. Tuneli, ceste. Del prebivalcev so preselili v socialna stanovanja. Čeprav so te hiše za spoznanje bolj udobne, je v marsičem še slabše, kot je bilo prej. Zaradi tragedij, ki jih trpijo, zdaj pravijo, da pogrešajo stare kolibe, staro sosesko. Del prebivalcev so razselili po drugih soseskah v mestu. Še vedno obstajajo otoki, kakršen je bil Fontainhas, in mislim, da bodo ostali, dokler bo na svetu nepravilnost. Dokler bodo prihajali ljudje iz Afrike, si bodo skušali za silo ustvariti prostor, kjer bodo živeli. Na začetku jim je vedno zelo težko. Ne morejo najemati stanovanj, ne morejo jih kupovati, zato po mestu nastajajo ti otoki nelegalnih hiš. Film sem posnel v enem takšnih krajev, ki sicer obstaja že zelo dolgo, a je zdaj postal tako velik, da ga je bolj ali manj nemogoče porušiti.

***Večina evropskih držav se je z migrantsko problematiko prvič soočila v času begunske krize v tem desetletju, Portugalska pa je imela ta problem vseskozi. So bile soseske kot Fontainhas vedno tudi politični problem z javno razpravo v medijih ali pa gre za neviden pojav, ki ga raje skušajo pomesti pod preprogo?***

Vsekakor gre za politično temo, ki pa je tudi nevidna. Oboje je. Hočem reči: Portugalska je bila med največjimi imperiji sveta. Bili smo celo prvi, še pred Anglijo, Nizozemsko in Španijo. Pod svojim okriljem smo imeli velik del Afrike, Indije, Brazilije. Nismo ravno izumili trgovanja s sužnji – vsekakor pa smo ga pognali v tok, in to v ogromnem merilu. Pravzaprav smo na Zelenortskih otokih, arhipelagu sredi Atlantskega oceana, od koder prihaja Vitalina, v 14. ali 15. stoletju zgradili prvo tržnico s sužnji iz Afrike, ki so jih prevažali v Brazilijo, v Evropo. Šlo je za eno največjih tovrstnih središč. Tam se še vedno nahajajo ostanki zaporov in trga s sužnji. Prebivalci Zelenortskih otokov so mešanci – kreoli, mulati – portugalskih, španskih, nizozemskih, francoskih korenin ter sužnjevi iz kontinentalne Afrike. Lahko rečemo, da je šlo za povsem novo raso, ki je nastala v 16. stoletju. Na Portugalskem smo polovico 20. stoletja imeli diktaturo, ki se je končala leta 1974. Večino stoletja smo živeli pod neke vrste mehkim fašizmom. Mehkim pravim zato, ker ni šlo ravno za milijone mrtvih, morda za tisoč ali dva. Fašizem ni bil tako viden, a je pustil globok psihološki pečat, ki ostaja še danes. Leta 1974 smo imeli revolucijo, ki je bila tudi zadnja v Evropi. Države kot Angola, Zelenortski otoki in Gvineja so se takrat, leta 1974 ali 1975, osamosvojile, portugalski del Indije že malo prej. Potem pa se je začel velik val migracij, večinoma prav z Zelenortskih otokov. Gre za zelo neprijazen, težak kraj za življenje. Zemlja je vulkanska, tam so samo skale in lava, zato je agrikulture malo, industrije pa skoraj nič. Imajo samo trgovanje, ribolov in gradnjo cest. To je edino, kar lahko tam počneš. Iščejo druge načine preživetja, zato pridejo na Portugalsko, na Nizozemsko, v Francijo. Danes je več prebivalcev Zelenortskih otokov v tujini kot pa v domači državi. Ti ljudje na Portugalskem praviloma živijo v zelo negotovih razmerah. Po revoluciji so se sicer spremenile na bolje, a še vedno ostajajo problemi z neenakostjo, krivicami, nezaposlenostjo, dostopom do javnih storitev – na primer izobraževanjem. Vitalino sem prvič srečal leta 2013 in zgodba v filmu je popolnoma resnična. Na Portugalsko je prišla samo zaradi pogreba moža, a je pogreb nato zamudila za 3 dni, ker ni pravi čas prejela vseh dokumentov. Že vnaprej so jo sprejeli z nezaupanjem, zato je vizo dobila z zamudo, kar je zelo kruto. Kljub temu je nato želela ostati na Portugalskem. Na



VITALINA VARELA (2019)

Zelenortskih otokih nima ničesar več. Ima sinove, a so zdaj že odrasli. Začela je snemati z nami, mi pa smo ji pomagali urediti papirje. Trajalo je 2 leti, da smo ji uredili bivanjsko dovoljenje, ki ga mora zdaj vsako leto podaljševati. Ni enostavno. Z nami ima sklenjeno pogodbo, pred snemanjem je delala kot čistilka. Takšne službe imajo ženske, ki pridejo od tam, moški pa so večinoma zidarji in kamnoseki. Opravljajo le najtežja dela. Povsod je tako.

***Dilemo, s katero se soočajo ti ljudje, ste postavili v jedro vašega filma – ali živeti mizerno življenje v Evropi ali pa ostati v skromni, a vendarle domači idili Zelenortskih otokov. Izhajajoč iz filma je nekoliko presenetljivo, da se Vitalina raje odloči za mukotržno iskanje boljšega življenja na Portugalskem.***

Mislím, da lahko to popolnoma razumemo. Zahodnoevropska kapitalistična družba je na nek način še vedno zelo privlačna. Še vedno ima svojo moč zapeljevanja, svoj čar – denar, seveda.



Ljudem še vedno vceplja to lažno miselnost, da lahko imaš v letu, dveh, morda desetih, več denarja, da boš lahko nekaj privarčeval. To razmišljanje ljudem še vedno predstavlja neko obzorje. Vseeno pa pravo udobje, sreča in olajšanje pri Vitalini nastopijo šele, ko se spominja svojega doma, ko pomisli na gore, na morje, na sonce, na ovce. Šele takrat nam reče: »Srečna sem.« Gre za težko in preprosto življenje, a vseeno ta nasprotja živi iz dneva v dan. Vsak dan sem na robu tega, da bi jo vprašal, ali si morda ne želi nazaj domov – morda bi ji šlo tam bolje. A tega raje ne storim. Gre za grozljivo vprašanje, ona pa v vsakem primeru hoče ostati tu.

***S prebivalci Zelenortskih otokov filme snemate že več kot 20 let. Se še spomnite, kako je bilo, ko ste prvič stopili v Fontainhas, kaj ste takrat občutili in kako vas je to okolje prepričalo, da ste začeli tam snemati?***

To je bilo v obdobju, ko sem imel veliko dvomov glede svojega ustvarjanja. Nisem vedel, ali sploh želim nadaljevati. Za sabo sem imel dva filma (**Blood** iz leta 1989 in **Down to Earth** iz leta 1995, op. a.), oba zelo konvencionalna, predvsem v produkcijskem smislu. Posneta sta bila po vseh pravilih filmskega ustvarjanja – od producenta in scenarija do urnika s profesionalnimi igralci, tehniki in tako naprej. Pri drugem filmu sem že dvomil, ali je to življenje, kakršnega želim. Bil sem obupan in potr, ker se mi je zdelo, da potrebujem več časa za ustvarjanje. Nisem mogel več razmišljati. Zdelo se mi je, da ne morem več pisati scenarija in snemati po njem. Snemanje napisanih vrstic in dialogov je postalo zelo boleče. Patetično. Absurdno. Tri leta dela na scenariju sem naenkrat začel dojemati kot nekaj potvorjenega, umetnega. Zdelo se mi je, da bi bilo bolje, če bi snemal dokumentarce ali vsaj nekaj bližje temu. Potem sem se zatekel k ideji, da bi me ta izkušnja lahko vodila v snemanje z manjšo ekipo, s prijatelji. Da mi ne bi bilo treba biti tako profesionalen. Da bi imel več prožnosti. Iskal sem način, kako bi sam organiziral in produciral film. Ni šlo za to, kaj sem hotel snemati ali kako, šlo je bolj za praktičen vidik snemanja. Potem pa sem po vrsti naključij naletel na to sosesko imigrantov z Zelenortskih otokov. Nekaj sem jih spoznal, bili so zelo prijazni, odprli so mi vrata. Nekaj časa sem ostal pri njih in začel sem razmišljati oziroma fantazirati, da bi morda lahko tam posnel film. In tako sem se soočil z vprašanjem – kako? Vedel sem, da tja ne morem pripeljati cele ekipe; njihova prebivališča so premajhna in način snemanja filmov se preprosto ne ujema s tem. Zdelo se je narobe v vseh pogledih – v ekonomskem, političnem. Preprosto ne bi delovalo. Zato sem šel v trgovino in kupil majhno videokamero.

Film sem nato bolj ali manj posnel sam. In delovalo je. Zame je bil to tako ali drugače čudež. Srečanja s temi ljudmi so bila močnejša kot vsi snemalni urniki, profesionalne ekipe, vsa oprema skupaj. Realnost in moč te izkušnje je bila že sama po sebi neke vrste zavezujoča pogodba, a brez papirjev in podpisov. Šlo je za zaupanje. Denarja tako ali tako nisem imel. Nastopajoče sem plačeval s cigaretami in morda z nekaj evri. Žepnino. Na ta način se je začelo.

***Vaše filme od tedaj zaznamuje nekakšno osnovno notranje trenje. Na eni strani ste z njimi šli bližje realnosti, a ste bili po drugi slogovno vedno oddaljeni od bolj verističnih reprezentacij. Ali pa recimo od tistega klasičnega pristopa, da bi z njimi posneli dokumentarni film.***

Res je. Zdajle vam bom povedal nekaj povsem nasprotnega kot prej. (*nasmeh*) Sovražim dokumentarce. Res jih sovražim. Doma pogosto prižgem televizijo in zasledim filme o kakšnem zaporniku pred usmrtnitvijo ali o krokodilih v Egiptu ali pa o nesreči letala 212 – skratka tisto, kar danes imenujemo dokumentarni film. Na programu Viennala imajo letos dokumentarec o režiserkini babici (**Maman Maman Maman**, 2019, Lucia Margarita Bauer, op. a.) ali pa film o Stalinovem pogrebu (**State Funeral**, 2019, Sergej Loznica, op. a.). Jaz ne bi šel gledat teh filmov. Ne zato, ker bi imel kaj proti njihovim ustvarjalcem. Pravzaprav o teh filmih sploh ničesar ne vem. Gledat jih ne grem samo zato, ker vem, da gre za dokumentarce, ki poskušajo podajati neke vrste resnico. Že mladi in naivni režiserji imajo dandanes željo, da bi bili s svojimi filmi resnični. To je želja, ki je jaz nimam. Mislim, da film nima povezave z resnico. Kvečjemu ima povezavo s pravico. A ideja, da bi lahko posneli film, v katerem se pojavi neke vrste resnica ... V filmu ne delate z resnico, temveč s filmom samim, s posnetki, ki jih posnamete s kamero. Ker si snemal resnično osebo, to še ne pomeni, da gre za resnico. Gre za to, kako ti ljudje predstavijo svoje zgodbe, svojo resnico, a to še nič ne pomeni. V svojem življenju sem videl le nekaj filmov, ki sem si jih zapomnil, pa še to le v mlajših letih. Morda se jih spominjam 15. En film Jeana Eustacha, dva ali trije Wanga Binga, zapomnil sem si Flahertyja, pa Jeana Roucha. Takšni filmi mi ostanejo v spominu. Razen teh mi v spominu ni ostal niti en dokumentarec, ki bi ga lahko označil za vsaj soliden film. Film, ki bi stal kot film. Filma, kakršen je *Vitalina Varela*, nisem posnel zato, da bi bil bližje realnosti, čeprav delam skupaj z realnostjo. Težko je razložiti, a mislim, da je film na prvem mestu, šele nato je realnost. Med snemanjem delaš z napravo. In če se ne zavedaš, da je ta naprava neumna

in hladna, če iz nje narediš fetiš, če jo začenjajš razumevati kot nekaj, kar lahko pove resnico, potem si pogorel.

**Mislím, da k temu pomemben delež prispeva tudi splošna percepcija dokumentarca kot nečesa, kar je bližje resnici, za razliko od igranega filma, ki že po osnovni definiciji ponuja nekaj umetnega, fiksijskega, v obliki zahtevnejšega art filma pa obenem tudi nekaj, kar je bilo posneto za nišno, praviloma zelo izobraženo občinstvo.**

To pravite zato, ker sva zdaj tu, kjer sva. Na festivalu. Nisem povsem prepričan o tem. Morda imate prav. Morda sem jaz tisti, ki vam pripovedujem neumnosti. V filmu je še vedno prisotno nekaj primitivnega, nekaj prvinskega, v nekem smislu tudi popularnega, čeprav se je treba poglobiti tudi v etimologijo te besede. Potem pa se spomnim na **Jokerja** (2019, Todd Phillips), kjer je strategija filma nekoliko zmedena. Mimogrede, *Jokerja* nisem gledal, samo spomnil sem se nanj kot na primer. Filmska industrija – *mainstream* počasi postaja zelo estetiziran in intelektualen ter gre celo bližje filozofiji. Enako bi lahko rekli za **Iztrebljevalca** (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), **Matrico** (*The Matrix*, 1999, Lana in Lilly Wachowski) in marsikatero drugo veliko ameriško produkcijo. Zgodbe o apokalipsi, o koncu sveta. V njih je prisotna filozofija, politika, ti filmi posredujejo apokaliptično sporočilo in njihova estetika je skladna s tem, obenem pa je postala zelo izpiljena. Ti filmi niso za vsakogar, a obenem tudi so. Morda sem nekoliko provokativen, če rečem, da imam včasih raje film, ki ga je proizvedla velika ameriška mašinerija kot pa veliko t. i. avtorskih filmov. Morda malo fantaziram in pretiravam, a včasih je več za videti in za razmišljati o družbi in o življenju ob takšnem velikem, dobro narejenem hollywoodskem filmu kot pa ob avstrijskem, portugalskem, španskem ali mehiškem art filmu. Odvisno. Korupcija vsekakor obstaja na obeh straneh. Najbolj me moti, da mladi ustvarjalci še vedno ustvarjajo na isti način in se pri tem vdajajo pravilom. Vdajajo se producentom, agentom in vsemu ostalemu, kar gre zraven. Samo zato, da bodo lahko posneli naslednji film. Nočem pridigati in tole so morda težke besede, a zelo malo filmov mi daje občutek, da so bili narejeni, kot da gre za ustvarjalčev zadnji film. Zase lahko rečem, da bi *Vitalina Varela* lahko bil zadnji film. Seveda ne zadnji film na svetu, temveč moj zadnji film. Morda se tega ne vidi, a takšen film terja ogromno dela. Izčrpalo nas je. To je preveč dela za 3 ali 4 ljudi. Na primer iskanje denarja tam, kjer ti ga morda ne bodo dali. Pa boj z vsemi problemi. In še posebej gradnja filma s protagonistko. Zelo težko bo spet dobiti denar za

naslednjega. Nekateri ljudje – morda tudi jaz – bodo svetu filma vedno dajali občutek, da bo njihov naslednji film enak. Morda nam bo vendarle odprl tudi kakšna nova vrata, kot pravijo kritiki. A za ljudi, ki dajejo denar, se ne bo nič spremenilo. Še vedno se bo treba znova pogajati z istimi ljudmi. Nisem prepričan, da imam moč, da grem še enkrat v to. Prav zato rad vidim takšno napetost v filmu. A ne vidim jih veliko, ki bi mi dali ta občutek.

**Zanimivo je slišati to od vas – z vidika filmskega kritika bi prej rekel, da je slog filmskega ustvarjanja, ki ga danes imenujejo počasni film, prav v teh letih doživel dokončno uveljavitev na najvidnejših festivalih, vključno z vašim uspehom z Vitalino Varelo. Vam se torej ne zdi, da imate kaj skupnega z režiserji, kot so Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang in tako naprej?**

Mislím, da sem zelo drugačen od njih in oni vam bodo povedali enako. Seveda smo prijatelji, poznamo se, občasno se vidimo. A to je bolj slika, ki jo je ustvaril filmski svet, in ta slika je edino, kar druží naše filme. Rekel bom – in spet nočem biti provokativen –, da smo v smislu politike filma zelo različni. Nočem se pogovarjati o estetiki, to je bolj vaša naloga, a jaz za sabo nimam producentov. Sem bolj v položaju samostojnega dokumentarista. Bolj ali manj sem sam. Kadar imam kaj denarja, zberem nekaj prijateljev, da jih lahko plačam. Njih, ne profesionalnih igralcev. Potem gremo k nekemu, kot je Vitalina, in ji ponudimo iste pogoje. Na tej podlagi se potem odločimo, ali lahko iz tega nastane film. Ponavljam – ko filmarji rečejo, da je njihov film preprosto moral nastati, jaz pravim ravno nasprotno. Včasih kakšen film tudi ne sme nastati. Tudi zaradi tega filme nizam tako počasi. Nekateri niso mogoči, ne obstajajo. Če bi jih posnel, bi se zdeli izumetničeni. Morda film, o katerem razmišljam v danem trenutku, sploh ni mogoč. To ni pesimizem, to je realnost. Bolje je film ne-narediti. To sem večkrat tudi sam storil. Da sem film ne-posnel. (*nasmeh*) V tem vidiku mislim, da sem zelo drugačen od omenjenih režiserjev. Nimam producenta in ga sploh nočem. Ne gre za to, da jočem, ker bi potreboval producenta. Ne, prosim vas – ne potrebujem ga. Nočem agentov. Raje spremenim način svojega življenja. Tudi to sem storil. Živim s filmom. In v tem se razlikujem od njih. To je moja majhna kritika. Mislím, da če bi filmski ustvarjalci vsaj malo spremenili način produkcije svojih del, bi s tem odpravili tudi nekaj krivic v filmskem svetu. Na drugi strani je ogromno denarja, na naši pa zelo malo. To velja tudi za svet t. i. počasnega filma. Ne bom navajal imen, a prepad med nami je ogromen.