

# Domov

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

Jelena Maksimović se je kot montažerka podpisala pod zalogaj izjemnih, mednarodno prepoznanih filmov. Čeprav je še vedno mlada filmska ustvarjalka, bo mogoče spisek njene filmografije kmalu meriti na metre. Prav tako je seznam prestižnih filmskih festivalov, na katerih so prikazali filme z njenim montažnim podpisom, nepregledno dolg; razteza se od Cannesa, Berlina in Benetk do Rotterdama, Locarna, Toronta ... Nedvomno se že zdaj uvršča med najuspešnejše montažerke v regiji, ker pa je o njej kljub temu zapisanega precej malo – zagotovo bi bilo na spletu dostopnih več tekstov in intervjujev, če bi pri njej prevladoval predznak »režiserka« –, si bom dovolil opisati nekaj vidikov, v katerih je Jelena Maksimović izredno pomembna filmska ustvarjalka. Izpostavljeni vidiki namreč močno zaznamujejo njen režijski prvenec, **Domovine** (2020).

Pri ustvarjanju prehaja med srbskim in slovenskim okoljem. Tako se je v prvi vrsti mogoče spomniti na transnacionalnost posameznih republiških kinematografij na območju jugosfere, kar je bila nekdanj ključna značilnost tega prostora. Ponuja zgled filmske ustvarjalke, ki uhaja togemu pojmu *nacionalne kinematografije*. Je prav tako slovenska kot srbska filmarka. Njena transnacionalnost se uresničuje predvsem na podlagi prijateljskih vezi, npr. s filmskim avtorjem Vladom Škafarjem, ki mu na koncu *Domovin* pusti čudovito glasbeno posvetilo.

Jelena Maksimović ponazarja širino in odprtost, s katerima je mogoče zapopasti filmsko umetnost – kar je dobrodošlo, saj je filmsko področje precej dovtetno za skupinjenje po klanih/plemenih. Poleg praktičnega opravlja pedagoško delo na Fakulteti za medije in komunikacijo v Beogradu. Širina je vidna tudi v estetski raznolikosti filmskih projektov, pri

katerih je sodelovala. V načinu pripovedovanja sta si diametralno nasprotna na primer meditativna **Mama** (2016) Vlada Škafarja in konvencionalnejši mladinski film **Košarkar najbo** (2019) Borisa Petkovića.

A vseeno je o montažni govorici Jelene Maksimović mogoče govoriti kot o avtorski. Režija je pri njej – v *Domovinah* in filmu **Taurunum Boy** (2018, Dušan Grubin in Jelena Maksimović) – le izpeljanka poglobljenih montažnih premislov. V *Mami*, **Globini dva** (Dubina dva, 2016, Ognjen Glavonić) in **Tovoru** (Teret, 2018, Ognjen Glavonić) najbolj zaznavno in izrazito pronica na plano njen izostren posluš za filmsko podobo. V filme vnaša precejšnjo mero občutenosti, ki jo izvede natančno. Njene montaže opozarjajo, da je ravno z najnežnejšimi rečmi, ki se v Škafarjevem filmu uresničijo predvsem na formalni, v filmih Ognjena Glavonića pa vsebinski ravni, treba ravnati strogo, dosledno, neizprosno. Montažna konstrukcija je namreč krhka, saj si vedno le par sličic stran, da se ti še tako izjemni trenutki preprosto izmuznejo.

Pri montaži Jelene Maksimović je ključno vprašanje odmerjanja časa. Njeno taktno sestavljanje filmskega ritma ni nikoli zares širokopotezno ali hiperaktivno, temveč drhteče. Filmske podobe, kot jih v čas izrezuje, valovijo in vibrirajo kot sledi, ki jih na vodi pušča vodni drsalec. Lahko gre za likovne vibracije, ki jih ponazarjajo na primer razprskane stene v *Globini dva*, ali zvočne, ki se ufilmijo v brnečem motorju v *Tovoru*. Prav tako se ukvarja z notranjimi vibracijami, ki jih sproža dinamika med posameznimi liki in njihovim odnosom z okolico. Če se vibracije stkejo na prepričljiv način, dobimo edinstven notranji ritem, kot o njem govori Vlado Škafar: »Moji filmi korespondirajo z mojim notranjim ritmom in dihanjem. Kakor diham jaz, dihamo



Domonin (2020)





Domovine (2020)

tudi moji filmi.«<sup>1</sup> V intervjuju, iz katerega je navedeni citat, slovenski avtor pove tudi, da so napisi, ki se v *Mami* subtilno pojavljajo in izginjajo, pravzaprav izseki iz dnevniških zapisov Jelene Maksimović.

Tu se je treba spotakniti še ob misel Slavoj Žižka. V *rojstnodnevni specialki*, intervjuju za RT, pove, da ni nič več subverzivnega v lepoti sami ali kvazi-provokativni umetnosti mrtvih krav v želatini itd. Žižek zaključí, da je danes subverzivno dobro obvladanje obrti: »Umetnost kot trdo delo. /.../ Najbolj subverzivno danes je, da si discipliniran in prizadevno opraviš svoje delo.«<sup>2</sup> A Žižkovo misel je treba izpeljati, saj obrtništvo pri filmu nikoli ni dovolj. Obrtniško dobro izveden film je še vedno lahko neučinkovit in pozabljiv. Jelena

Maksimović pa v čisti obliki pokaže, da pri filmu veliko šteje senzibiliteta, s katero je mogoče opazovati filmsko podobo in skozi njo življenje. V času pohitrenega uživanja hiperprodukcije podob in zvokov, ki prihajajo od nikoder in gredo nikamor<sup>3</sup>, je morda ravno potrpežljiva pozornost in občutljivost na filmske in življenjske pojave v rangu Jelene Maksimović subverzivno dejanje *par excellence*.

Portretni oris avtorice je nujno potreben, saj so *Domovine* izjemno iskren odraz avtoričinih osebnih zanimanj in teženj. V prenesenem pomenu se *Domovine* raztezajo čez trikotnik vrednot, ki jih pri ustvarjanju goji Jelena Maksimović.

Film govori o Lenkinem (Jelena Angelovski) obisku kraja na severu Grčije, od koder se je zaradi grške državljanske vojne v 40. letih odselila njena babica. Tam preživi zimo, ko kraj obišče kar nekaj smučarskih turistov, in poletje, ko tam skorajda ni nikogar. Lenka je pravzaprav alter-ego Jelene Maksimović, saj je pri osrednji pripovedi črpala navdih iz življenja svoje babice, ki so ji *Domovine* tudi posvečene.

1 Ostrenje pogleda, Festivalski utrinki VII: 'Pri snemanju posnetka čakam na to, da se v njem nekaj dopolni.' Vlado Škafar, 2016, dostopno na: <https://e-kino.si/ostrenje-pogleda-prispevek/festivalski-utrinki-vii-pri-snemanju-posnetka-cakam-na-to-da-se-v-njem-nekaj-dopolni-vlado-skafar/>; pridobljeno 14. 12. 2020.

2 RT, Slavoj Žižek Birthday Special: Politics, Philosophy and Hardcore Pornography, 21. 3. 2019, dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=MTtwrtqB100&t>, pridobljeno 14. 12. 2020.

3 Če rahlo prebesedim misel kritika Carinija iz *Osem in pol* (8 ½, 1963).

V kompleksni obliki se prepletajo prvine igranega in dokumentarnega filma s primesmi esejističnega. Kot je povedala avtorica<sup>4</sup>, igre v čisti obliki zares ni bilo, saj je Jelena Angelovski vodila kot bressonovski model, ki zgolj posoja svoje telo. Preostale like sokrajanov na avtentičen in pozoren način zajemajo dokumentarni segmenti. Kot s svojo režijsko-montažno držo prikaže Jelena Maksimović, je nekaj iskreno lepega na podobi gospoda, ki na žaru obrača lepinje. Tu je morda nekaj tiste transparentnosti filmske podobe, o kateri govori Werner Herzog v **Tokyo-Ga** (1985). Podoba gospoda zazveni kot *statement*, da je lepo opazovati stvari in ljudi takšne, kot so.

Nekaj je tudi eksperimentiranja z montažnimi ločili. Na začetku zasneženo pokrajino uvede s počasnimi, subtilnimi odtemnitvami in zatemnitvami, ki spomnijo na njeno sodelovanje z Vladom Škafarjem. S filmskim mežikanjem popelje v umirjen ritem, v katerem se spretno vršijo asociativne povezave med posameznimi prizori, sekvencami.

Skozi lik babice, ki je v slikovnem polju in tudi sicer odsoten, avtorica preišča o svoji preteklosti, ki jo s posameznimi filmskimi postopki umešča v kulturni in družbeno-politični kontekst. Najbolj očitno in najdlje v preteklost sežejo arhivski posnetki kmetijskih delavcev, žensk in otrok, ki jih spremlja bojevita pesem »Arnieme« (»Zavračam[o]«). (Skladatelja pesmi naj bi kot borca grške narodnoosvobodilne armade ELAS mučili in dvakrat živega zakopali.) Že na samem začetku *Domovin* se Jelena Maksimović s pesmijo »Zažmuri« vrne v svoje otroštvo in obiske pri babici, ki je imela zalogo kaset z bandom Bajaga.<sup>5</sup> S starimi posnetki na filmski trak obiše tudi Zemun, v katerem je odraščala in h kateremu se je vrnila že s filmom *Taurunum Boy*. Tudi tu pokaže nekaj najstnikov, a je njen fokus tokrat bolj razpršen. Tako naniza nekaj blokovskih motivov – grafiti, posamezna drevesa med bloki, podrta in zarjavela igrala poleg gradbišča ... Iz podobe drevesa, ki prekriva stanovanjski blok, smiselno reže na nosilno podobo filma – Lenke, ki sedi pod drevesom in kontemplira. Za hip v podobo odmeva še zvočna podlaga iz prejšnje sekvence, ki s popačenjem realne atmosfere in šumov ter nedefinirano sintetično zvočno nitjo izpodbija vsakršen občutek domačnosti. Kraj, ki je nekoč predstavljal dom družinskim predhodnikom, Lenki ni prav nič domač.

Misel o iskanju doma takoj zatem izpelje tudi vizualno, s podobo Lenke, ki pred neko podrtijo pokosi nekaj visoke trave in posadi drevo. Motiv vračanja k domu se iz spominjanja in iskanja preoblikuje v aktivno dejanje, poseg. Kljub temu se porodijo vprašanja, kam se Lenka pravzaprav vrača – v domovino svoje babice ali nesrečno bivšo državo, ki se je danes nihče zares noče spomniti. Zazdi se, da *Domovine* govorijo ravnino o izginjanju domovin. Pri tem se nikakor ne navezuje na strukturo, ki jim pravimo država, ampak abstraktnjšo obliko prostora, v katerega se človek rodi in ga s svojim delovanjem zajema ter preplavlja z občutki domačnosti zase in za druge.

Zaključek *Domovin* je plemenit. Esejistična sekvencica s (preko) 360-stopinjskim zasukom in deloma teatralno izvedenim monologom Jelene Angelovski govori o komunistični povezanosti dreves, ki si enakomerno/pravično prerazporejajo naravne vire, in ženski upornosti, ki se uspravajo za uspravanko prenaša skozi čas ter prihaja vedno bolj v veljavo. Utopični monolog izhaja iz občutka nemoči in prepričanja, da so mogoči boljši načini organizacije človeške skupnosti, ki si jih ni treba namisliti iz ničle, saj že obstajajo v naravi. Film pojem domovine razume kot naravno kategorijo; dom je najprej človekova potreba. Sam naslov *Domovine* z množino podaja komentar, da je danes pogosto bivanje v več domovinah. V zadnjem (korona)času se na primer najbolj izrazito kažejo oblike virtualnih domovin, ki za sabo ne puščajo ruševin. Nove oblike domovin so vedno bolj neoprijemljive, izmuzljive, okrnjene, odsotne ... Zdi se, da bodo takšne tudi nove oblike vračanja k domovinom in njihovega spominjanja.

A domovina je, kot pokaže Lenkino sajenje drevesa, aktivno dejanje – domovina je pravzaprav domovanje. Nima nikakršne zveze s pojmi države, nacionalnega, domoljubja ... *Domovine* nosijo žlahtnost v pomenu, ki ga je prenašala nedavno preminula filozofinja Cvetka Hedžet Tóth. Ko jo je vprašal, kaj počne tam, je policistu na protestu leta 1968 odgovorila: »Mi smo res sanjači. Ampak sanjamo o tem, da bi svet v vsakem kotičku spremenili v domovanje za vsakega človeka.' To je bil naš ideal – spremeniti razmere v svetu v domovanje. To je prastari ideal že iz časov starih Grkov, ko je tudi ljubezen kot sredstvo, da si dva človeka drug ob drugem ustvarita prostor za domovanje.«<sup>6</sup>

4 Ramiro Sonzini, Q&A Homelands | Jelena Maksimović | Competencia Estados Alterados, 26. 11. 2020, dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=xnf6g67BdNw&t>, pridobljeno 14. 12. 2020.

5 *Ibid.*

6 Marija Šelek, Človeštvo je podivjalo: s filozofinjo Cvetko Hedžet Tóth o boljšem svetu, *Zarija*, let. 2, št. 28, 12. 7. 2016, dostopno na: <https://revijazarja.si/clanek/odklenjeno/577f911babe9a/clovestvo-je-podivjalo>, pridobljeno 14. 12. 2020.