

deljene bolečine, ki so se zasidrale v njihove osebne in prepletene preteklosti. Prav v tem delu se pokaže Omerzujeva posebna kvaliteta. Skozi dialog, igro, premišljene mizanscenske premike in gibe kamere natančno izriše teksturo družinske dinamike, ki zbuja vtis nekakšnega kotla, v katerem se, če se povežem z mislijo Gastona Bachelarda o konceptu doma, frustracije, strasti, čustva kuhajo znova in znova.

Po trenutku razkritja na plano prodrejo občutja, ki so se prej skrivala pod žanrskim površjem. Samonikla detektivska ekipa ugotovi, da je zločinko nekdo prevaral s tehniko, ki jo je v resničnostnih oddajah dobrodu popisal MTV – *catfish*. Razprostre se nova pomenska razsežnost, Omerzu vpelje sentiment osamljenosti, ki zadene tako Iva kot ljudi okrog njega. Obratno sorazmerno z iztekanjem **Atlasa ptic** in Ivovega življenja se prepadi med posamezniki poglobljajo. Zločinki-računovodkinji, katere kriminalno dejanje je v velikem delu posledica nesrečnih razpletov ljubezenskih odnosov in osamljenosti, se po koncu sodniške obravnave najverjetneje obeta zaporna kazen. Življenje ima včasih precej slab smisel za humor.

Kot avtorska formalna poteza se pri Omerzu kažejo trenutki montažnega odmika od osrednje pripovedne niti. V **Zimskih muhah** (Všechno bude, 2018) so odmike zapolnjevale odmaknjene podobe ptičjega leta; ptice se kot podoben motiv pojavijo tudi v **Atlasu ptic**, le da tu spregovorijo. Ptice tako ne delujejo kot ritmična zast(ri) anitev, ki v pripovedni tok vnaša trenutke respiracije (ali kot bi se reklo v montažerski latovščini, »da mal' zadiha«), temveč prevzamejo vlogo nekakšnega Zbora, ki se neposredno ali posredno odzove ali naveže na osrednje dogajanje. Ob podjetniških ali splošnoživljenjskih modrostnih pregovorih najprej zvenijo duhovito, s čimer v film vnesejo nekaj ironične distance in perspektive – da usoda treh ljudi, če iz-

peljemo iz zaključnih misli **Casablance** (1942, Michael Curtiz), ni vredna počenega groša. Podoben učinek imajo tudi podobe ameriških vojakov v Afganistanu, ki dodajajo nelagodno slutnjo in prej kot balastno delujejo kontemplativno. Ptice so na koncu tiste, ki v magičnem trenutku **Atlasa ptic** z Ivom spregovorijo in ga vsaj kanček premaknejo, pretresejo.

Z **Atlasom ptic** je Omerzu še izostril svoj izraz, ki iz filma v film deluje vse bolj pronicljiv in po vsebini ter obliki ustrezno lakoničen. Z vključevanjem in lucidnim premišljevanjem novodobnih pojavov (asociativno s pticami npr. tvitanja) je tudi zelo aktualen. (Na podoben način lahko pozdravimo temo [streamanje samomora] izjemnega kratkega igranega filma **Igra** [Hra, 2019] njegovega kolega, sicer prodornega mladega avtorja, študirajočega na Češkem, Luna Sevnika, ki je pri **Atlasu ptic** sodeloval kot asistent režije.)

---

Igor Harb

## Najbolj izstopajoč oskarjevski nominiranec

---

BEG | 2021

Animirani dokumentarec **Beg** (Flugt, 2021, Jonas Poher Rasmussen) je korenito izstopal iz letošnje bere nominirancev za oskarje, tako zaradi tehnike, s katero je bil posnet, kot zaradi močne sporočilne vrednosti v morju filmov, ki so se pomembnim temam

bodisi izogibali bodisi so jih skušali nago-varjati na bolj abstrakten način ali pa vplesti kot relativno stransko temo. **Beg** je zgodba o Aminu, afganistanskem beguncu, ki dvajset let po prihodu na Dansko prijatelju opisuje svojo pot in prepreke, ki jih je moral preseči. Film je kombinacija animacije in arhivskih posnetkov, pri čemer pa avtor ni uporabil rotoskopije – animacije prek posnetega filma –, kar denimo lahko vidimo pri **Valčku z Bashirjem** (Waltz Im Bashir, 2008, Ari Folman) ali aktualnem **Apollo 10 ½** (Apollo 10 ½ : A Space Age Adventure, 2022, Richard Linklater), temveč klasično animacijo.

Po prvih minutah filma se zdi, da smo pričar resda vizualno drugačnemu, a narativno dokaj klasičnemu filmu, zgodbi človeka, ki je ujet v travme izgube, trpljenja in zatiranja, zdaj pa bo skozi pripoved doživel preboj, katarzo, medtem ko bomo gledalci prejeli vpogled v krutosti vojne, begunstva in azilnega sistema, ki si jih nismo znali predstavljati. Na neki način to tudi drži, a zgodba in njeno sporočilo se obrneta povsem drugače, kot sprva slutimo. Režiser Rasmussen začne film s prikazom svojega procesa dela: kako se dogovarja z Aminom glede pristopa in iščeta najmanj stresen način, da lahko ta prične pripovedovati svojo zgodbo. Prek recikliranih arhivskih posnetkov in skozi animirane podobe z naracijo nas nato povede v Kabul konec osemdesetih, v čas, ko nekje v višavah Hindukuša afganistanske sile s podporo Rdeče armade izgubljajo vojno proti Talibanom, a v mestu življenje poteka po ustaljenem ritmu, ki bi ga lahko opisali kot skorajda malomeščanskega s pridihom nostalgije odročnosti. To idilo razbije okupacija in Aminovi družini uspe pobegniti v relativno varnost Moskve v času razpada Sovjetske zveze, a tam nimajo nobenih pravic in le malo možnosti, da bi se prebili naprej na Švedsko, kjer že živi Aminov brat. Prehod je nepričakovan, saj Amin pred tem jasno pove, da so njegovo družino pokončali Talibani, tako da je gledalec ves čas na trnih, kdaj jih bodo ruske oblasti poslale nazaj.



Nato pa **Beg** namesto predvidljivih odgovorov prikaže stres in bedo begunskega življenja v Moskvi, strah pred skorumpirano policijo, samomorilsko nevarnost, v katero prebežnike silijo tihotapci z ljudmi, in nečloveške postopke imigracijskih služb nekdanjih sovjetskih držav. Ta tok zgodbe iz preteklosti občasno prekine prikaz Aminove sedanosti: je raziskovalec na univerzi in se prijavlja na razpis za projekt v ZDA, z zaročencem kupuje hišo, v kateri naj bi začela skupno življenje, ob tem pa z režiserjem obujata spomine na srednješolske dni. Takrat se začnejo v Aminovi osnovni zgodbi kazati luknje, skozi preostanek pripovedi pa nato tudi izvemo razloge zanje. To je inovativen in hkrati subverziven pristop: ko razkrije Aminove laži in predstavi povode zanje, razgali strah, v katerem živijo ljudje s tovrstnimi travmami, tudi če postanejo polno funkcionalni in predani člani družbe.

Aminova bojazen pred resnico – da ima preživete družinske člane, ampak jih je moral ob nepričakovanem prebegu na Dansko zatajiti, da je lahko pridobil status begunca – je namreč posledica bolečega zavedanja, da lahko privilegij dostojnega

življenja izgubi, saj je tudi najboljši azilni sistem v prvi vrsti birokratski in šele nato človeški (glej npr. tudi finski film **Prvi sneg** [Ensilumi, 2020, Hamy Ramezan]). Rasmussen Aminov strah pred resnico v odnosu do njegove družine še potencira skozi prikaz njegove spolne identitete, ki je glede na versko in kulturno poreklo tabu tema. Ta del zgodbe dobi srečen konec, medtem ko mora Rasmussen protagonistovo identiteto skozi lažno ime in animirano podobo skrivati vse do konca, saj je pred očmi zakona Amin tudi dandanes kazensko odgovoren. Ker je pridobil državljanstvo, ga Danska ne more izgnati, lahko pa je deležen drugih sankcij. Tega film sicer izrecno ne izpostavi, saj režiserjev fokus ni kritika pravnega sistema, temveč človeška zgodba njegovega junaka z vsemi hibami, težavami, blokadami in (delno) potlačeni upi glede srečne prihodnosti.

Vizualna plat filma si zasluži bolj podoben vpogled. Režiser je izbral tehniko animacije, da bi prikrikl Aminovo identiteto, a kot dokumentarist ni bil sam odgovoren zanje, temveč je za podobo skrbela obsežna, več kot tridesetčlanska ekipa, ki je za

predloge uporabila kombinacijo Rasmussonovih posnetkov Amina ter novinarskih in arhivskih posnetkov iz Kabula, Moskve in z drugih lokacij. Občasno se namesto animacije pojavijo ti kadri in prebijejo podobo ustvarjene realnosti ter opozorijo, da zgodba, ki jo spremljamo, ni fikcija. Film tudi premišljeno uporablja različne animacijske tehnike, saj je večina podob Amina v sedanosti izrisana nekako stripovsko, podobe iz spominov pa so stilizirane glede na občutke in ton zgodbe. Tako je idealizirano otroštvo v Kabulu po slogu bližje animaciji za mlade, posnetki vojne in depresivne Moskve so bolj realistični, podobe dogodkov, ki jih je Amin potlačil, pa so bolj abstraktne, zamaknjene, kot vzete iz sanj oziroma nočnih mor. Skozi preplet teh slogov in premišljene prehode režiser ustvarja vzdušje in gledalcu nakaže protagonistovo duševno stanje.

S tem premišljenim pristopom Rasmussen predstavi pomembno zgodbo na povsem samosvoj način, ki gledalca pritegne kot družbeno-politična tema, kot osebna izpoved in kot docela izpiljeno umetniško delo.