

*Anja Banko | Nejc Pohar*

# Motrenje lastnega odseva



*Draga Anja,*

tovrstno dialoško formo pisanja se grem sam prvič, zato upam, da boš z mano bolj prizanesljiva, kot je bila trenerka Ines do Faribe, Fatime in Zakie sredi zasnežene Avstrije. In opozorilo. *Spoiler alert.* Bralkam in bralcem, ki filma še niso videli, branje odsvetujem, v kolikor si v stilu Fincherjevega **Sedem** (Seven, 1995) nočejo zapraviti priložnosti.

Za začetek: **Smučarske sanje** (2021, Haidy Kancler) se po ponovnem ogledu kažejo kot film, ki je v toku nastajanja postal večji, kot si je sprva upal biti, večji od vseh vpletenih, s tem pa že film, ki je ušel današnjim časom, kjer podobe in zvoke pogosto skušamo vnaprej omejiti, zajeziti, jih predvideti. Tako je v njem nekaj herzogovskega, nekaj, kar gre čez življenje. Namesto ultimativne prevare iz **Osumljenih pet** (The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer) tokrat *Osumljene tri*. Ali lahko skušava film gledati skozi vrzel, ki se motri že v razliki med dvema naslovoma, po slovensko **Smučarske sanje**, po angleško **Melting dreams**, **Topče se sanje**? Lahko skozi to razliko vidimo tudi razliko med »evropsko« in »tujko« kulturo, med strogo, a hkrati duhovito trenerko Ano, in strogo ter hkrati malodane rasistično trenerko Ines? V srhljivosti želje, skrite v vprašanju, ki ga Fariba zastavi sorodniku – si želiš živeti svoje sanje? Si predstavljaš grozo tega, če bi dobesedno skušala živeti svoje sanje?

**Smučarske sanje** kot nenačrtovana reminiscenca na **Osumljenih pet**? Za nazaj se zazdi, da so Fariba, Fatima in Zakia, tri afganistanske punce, popolno odigrale same sebe, torej tri Afganistanke, ki se smučarske Evrope veselijo, a se v njej hkrati ne znajdejo, samo zato, da bi ob koncu Zakia kot Keyser Söze odkorakala na prostost, v svobodo, in se nikdar več ozrla nazaj. A kaj če je ta svoboda Evrope bolj mučna, rasistična, stroga, očitajoča, neprizanesljiva, neduhovita, hladna, taka, ki ne ponuja druge priložnosti in se lahko sama vzpostavlja samo preko svojih tujcev? Ali morda obstajata dve Evropi? Tista, ki prebežnikov ne deli na naše in njihove in Evropo vzpostavlja kot kontinent, ki se srdito bori proti neokolonializmu, četudi je zapakiran v dobrodelni smučarski paket, in tista, ki je kondenzirana skozi kasneje izbrisan čivk slovenske vlade 25. februarja letos: »Ukrajinski begunci iz Ukrajine prihajajo iz okolja, ki je v kulturnem, verskem in zgodovinskem smislu nekaj popolnoma drugega kot okolje, iz katerega prihajajo begunci iz Afganistana.«

Film lahko gledamo kot socialni komentar, poročilo o spopadu dveh civilizacij, priložnost vprašanja svobode žensk v dveh kulturah, kritiko neoliberalnega športnega profesionalizma, a se najbolj dragoceno izhodišče zdi prav vedenje deklet pred filmsko

kamero, torej inherentno notranje filmski pogled, ki nas ves čas zavaja, spravlja na stranpoti, meče iz tira. Afganistanke torej ves čas igrajo, igrajo za pogled filmske kamere.

Je mogoče skozi to perspektivo filmske kamere razumeti Inesin prikriti, malodane nevidni rasizem, rasizem za 21. stoletje politične korektnosti? Ali Ines z nenehnim motiviranjem punc, ki jim Evropo predstavi kot kraj, kjer je treba za zastavljene cilje trdo garati, kot kraj, kjer se moramo boriti, da bi bili najboljši, svoje afganistanske treniranke že postavi na »pravo mesto«, torej mesto obstrank, lenih, nezanesljivih in fizično nepripravljenih žensk iz »tretjega sveta«? So **Smučarske sanje** prejkot film o soočenju dveh kultur film o naraščajočem evropskem desničarstvu, o liberalnem multikulturalizmu kot maskiranem barbarstvu s človeškim obrazom?

Mar s tem profesionalni šport opredeljujejo kot (neoliberalno) početje, kjer cilj opravičuje vsa sredstva, kjer šteje le zmaga, kjer je razvoj gonilo napredka in mu odvzamejo vso igrivost in igranje? Gre prav zato **Smučarske sanje** danes bolj kot kdaj prej gledati skozi oči okupacije Ukrajine, skozi pogled Evrope kot kraja, kjer je Roman Abramovič vse do začetka okupacije brez težav prelivaval sumljivo pridobljen denar skozi angleški nogometni klub, kjer se begunce deli na naše in njihove glede na versko, spolno in razredno umestitev, kjer je določena vrsta filmov, na koncu koncev, marginalizirana kot tržno neperspektivna? Na ta način ta na videz nepretenciozen dokumentarec, katerega prvotni plan je verjetno bil *happy end* zgodba o uspehu – tri Afganistanke trenirajo v Avstriji, dobijo licenco za učiteljice smučanja in v Afganistanu nadaljujejo z misijo širjenja kulture športa kot misijo preseganja kulturnih razlik – odpira več vprašanj, kot si jih je sam upal zastaviti, s tem pa že osvetljuje in premaguje *Denkverbot*, prepoved mišljenja, kot temeljno potezo časov, v katerih živimo.

Bi torej Zakijina operacija pobega uspela brez prisotnosti filmske kamere?

*Lepo te pozdravljam, Nejc*

\*\*

*Dragi Nejc,*

tudi sama prvič pišem na ta način, zato z nestrpnostjo pričakujem, kam odvijeva nit dialoga. Kot omeniš, se zdi, da je v

**Smučarskih sanjah** filmska kamera dobesedno zdrsnila s stativa, ideja klasičnega *happy end*a pa se je v trku z dejanskostjo porušila. Realnost je ubrala pot, ki presega film in je, kot praviš, izigrala celo ustvarjalce. Z robov filmskega polja je iz nevidnega v očitno postavila podobo Evropejca, ki se še vedno ni naučil, da je bakla razsvetljenske »dobronamernosti« oz. civiliziranja drugih kultur nevarno vnetljiva in lahko zaneti požar, ki z nepričakovano močjo izbruhne nazaj, direktno v obraz njenih nosilcev. V tem kontekstu se zdi skoraj neizbežno, da film motriva skozi povedno razliko med slovenskim in angleškim naslovom, **Smučarske sanje** in *Topeče se sanje*, če uporabim tvoj prevod. Ob tem se mi zdi pomenljiv ton režiserke Haidy Kancler v pogovoru po projekciji na *Festivalu dokumentarnega filma* v Cankarjevem domu, ki je na vprašanje o razliki v prevodu odgovorila na videz mimogrede, češ da je nanjo vplival predvsem zven besednih zvez. Tu bi želela izpostaviti, kako *mimogrede* je bil podan odgovor. *Mimogrede*, kot da si ne upa(mo) zares zaplavati v globine, je v odvodih smeha na odru in zakrčene tišine v dvorani potekal tudi sam pogovor. *Mimogrede* je postalo jasno, kako možne kombinacije pomenskosti filmskega naslova celo bolj kot o sanjah, življenju, usodi Faribe, Fatime in Zakie govorijo o tistih, ki o njih snemajo film: če so *smučarske sanje* izvorna ideja filmskih ustvarjalcev, ki so si zamislili, da želijo *prav take* sanje živeti tudi afganistanska dekleta, so *topeče se sanje* predvsem komentar na pričakovanja filmskih ustvarjalcev, ko so bili prisiljeni sprevideti, da se njihove vizije ne bodo uresničile.

Evropa je lahko dežela priložnosti, kar je, kot opaziš, stališče trenerke Ines. A priložnosti za belo Evropejko so drugačne kot za Faribo, Fatimo in Zakio. Kdo so one? So žrtve, simbol migrantske in begunske krize, ki se nabira v sencah obmejnih gozdov? So poraženke, ker niso dosegle *smučarskih sanj*? So antagonistke, ker niso želele doseči *smučarskih sanj*? Zdi se, da kot drugačne, pripadnice tuje kulture v Evropi, delajo samo napake, saj njihov kompas kaže pač drugače od našega. In četudi bi izpolnile *smučarske sanje* – bi te sanje resnično naredile njihovo življenje v Afganistanu sanjsko? Vsi bi si stisnili roke in na koncu smučarske šole, ob udarcu zadnje klape, na koncu projekcije zaploskali izpolnjenim sanjam, ki kot prazen označevalec visijo v abstraktnosti nad »našo« in »njihovo« realnostjo. Nesporazumi protagonistk ne pričajo le o izpraznjenosti termina multikulturalizem, temveč tudi o globoko zakoreninjenem rasizmu, ki svoj gnusni obraz ponovno kaže, kot opažaš, v različnem odnosu do »različnih« beguncev.

A če pogledava z druge perspektive, ki jo potrjujeta globoko prizadeti drži režiserke in trenerke, se postavlja obratno vprašanje: ali so Fariba, Fatima in Zakia pravzaprav zmagovalke? So

junakinje, ker so si same priborile *lasten happy end*, po svojem lastnem scenariju? Konec koncev vse tri po ponovnem vzponu Talibanov živijo zunaj Afganistana. Kako in kje točno, režiserka ni znala povedati, saj z njimi ni več v stiku. To je povedno, ker deluje skoraj kot *real life* nadaljevanje filma, hkrati pa odstira problematično razmerje filmske ustvarjalke do razumevanja lastne vloge v kontekstu nastajanja filma in širše – resničnega življenja in čustev vseh, vpletenih v zgodbo.

Posebno vrednost filma vidim ravno v iskreni (če ne celo naivni?) obravnavi teh dilem, torej kulturnih razlik in jeze, užaljenosti, zamer, ki ob tem z obeh strani nastopijo. Film bi verjetno na vseh testih politične korektnosti pogrnil – tudi sama sem se najprej silovito zdrznila ob užaljenih izjavah trenerke Ines, ki je dekleta na neki točki imela za neprilagodljive, lene, izkoriščevalske. Je slepa iskrenost njenega mnenja nekaj, kar bi morali pozdraviti, saj priča o realnih odnosih, ki jih v diktatu politične korektnosti raje zamolčimo? Ali je po drugi strani ta slepa iskrenost nekaj, česar bi se morali bati, ker ne sprevidi svoje potencialno uničujoče moči? Prepoved mišljenja, *Denkverbot* kot eno osnovnih vodil, ki se nevarno ovija okrog možnosti vzpostavljanja pozicije kritične mislecinje (če uporabim čudovit in nujen neologizem kolega Matjaža Zorca). Včasih mi je slabo že samo ob brskanju po Netflixu, kjer algoritmi tako *korektno* usmerjajo pogled skozi skrbno mapirane spolne in rasne kvote. Še bolj slabo mi postane ob aktualnih revizionističnih posegih v zgodovino, ki žal ne vzdržujejo nivoja igrivega tarantinovskega pristopa. Ob ogledu filma in poslušanju debate me je spet prešinilo, da sta očiščena/izčiščena podoba in očiščen/izčiščen jezik pravzaprav *fake* in da si ljudje še vedno upajo misliti in govoriti »neprimerne« stvari, saj te nikoli niso izginile: kot da se še vedno ne maramo umivati, ampak svoj smrad raje prikrijemo s parfumom.

Te dni je kombinacija parfuma in testosterona v zraku precej neznosna ...

Bom na tej točki zaključila današnjo misel. Tako zelo me je zintrigiral prvi del tvojega pisma, da na tvoje zaključno vprašanje nisem zares odgovorila. Bi Zakijina operacija pobega uspela brez filmske kamere? Bi že v startu sploh prišla v Evropo? Ji je morda ravno kamera dala moč, jo opogumila, da svoje življenje živi kot v filmu? Morda je izkoristila kamero, ki je pogled usmerjala drugam in se skrila v zunanost filmskega polja, da je lahko izginila?

*Se veselim nadaljevanja, Anja*

\*\*



*Draga Anja,*

ko sem mislil, da življenje zunaj filmov ne more biti več čudnejše, sem prebral vest, da si Boris Johnson želi »izvoziti« migrante z Otoka v Ruando. Sic! V Ruando. Zato bi danes lahko bolj kot kadarkoli prej izhajali, začenjali iz filma in se skozenj učili življenja zunaj filma, vztrajali na poziciji, da življenje imitira film, in ne obratno. Tudi zato me izjave ustvarjalcev in ustvarjalcev filma zunaj filma, v intervjujih, v pogovorih po filmu, ki jih navajaš, pravzaprav sploh ne zanimajo. Ta naivnost je morda še zadnja obramba pred tem, da ne zmoremo, ne bi več zmogli, razlikovati med fikcijo in fakcijo, da je torej posledica nerazlikovanja življenja, ki imitira film, in filma, ki imitira življenje, počasno umiranje, vegetiranje enega in drugega. Spoj imaginarnega in simbolnega, če hočeš, z besedami starih. V tem smislu se mi zdi pomembno razlikovanje med naivnostjo in iskrenostjo. Zapisano s parolo: »Več naivnosti, manj iskrenosti!« V tem smislu vedno manj razumem razlikovanje med dokumentarnimi in igranimi filmi; dokumentarni filmi so včasih bolj igrani kot igrani filmi, vsaj v smislu zavedanja same filmske kamere, filmskega pogleda. Kot v primeru sekvence zasliševanja Fatime, kjer prav ona skuša obraniti svoj pobeg. Najprej v bližnjem planu gledamo njeno izpoved o tem, da si želi pobegniti čim dlje od afganistanske kulture, da je mislila, da bi lahko živela v državi, ki bi zanjo poskrbela ... potem pa preskočimo v oddaljeni total in vidimo, da gre pravzaprav za svojevrstno zasliševanje treh odraslih Evropejcev proti eni mladi Afganistanki.

**»Film lahko gledamo kot socialni komentar, poročilo o spopadu dveh civilizacij, priliko o vprašanju svobode žensk v dveh kulturah, kritiko neoliberalnega športnega profesionalizma, a se najbolj dragoceno izhodišče zdi prav vedenje deklet pred filmsko kamero, torej inherentno notranje filmski pogled, ki nas ves čas zavaja, spravlja na stranpoti, meče iz tira.« –NP**

Sam tudi ne morem pristati na razlikovanje med »različno naravnanimi kompasi pripadnic tujih kultur in pripadnic evropske kulture«, ki ga omenjaš. **Smučarske sanje** po mojem dokazujejo, da ne gre za kompase, ampak za, še enkrat, ponovno, pogled kamere. In v tem smislu bi bil eden možnih tarantinovskih obratov prav v tem, da bi se trenerka Ines izkazala kot tako premetena, da bi za kamero, za voljo prihodnosti svojih varovank, pred kamero prevzela vlogo rasistične učiteljice do te mere, da bi vse tri pobegnile že prej. Da bi jo, skratka, evropsko rasistko, zasovražile tako zelo, da bi bile pobegnile že prej.

Si predstavljaš *sequel Smučarskih sanj*? Na seidlovski strani gledamo in poslušamo tri Afganistanke, ki zdaj bojda prebivajo v Evropi, se kot muha na zidu zavlečemo v spalnice in kopalnice obeh trenerk, Ane in Ines, z najčudnejšim likom iz filma, moškim, ki v športnem centru opravlja fizične meritve profesionalnih smučark in smučarjev, pijemo v lokalnem baru in jemo pice v Kranjski Gori ter mu očitamo, da je trem afganistanskim dekletom predlagal, da se po intenzivnih meritvah vsaj za šest mesecev posvetijo fizičnim pripravam, ki bodo zmanjšale odstotek maščob v njihovih telesih? Mimogrede, ta moški ni zapisan v odjavni špici ... Ali, obratno, predvidimo tarantinovski *sequel* v smislu fikcije, ki omogoča redefiniranje realnosti? V njem mlade Afganistanke mogoče redefinirajo zgodovino tako, da z nabrušenimi robniki svojih novih Elanovih, Stocklovih, Headovih smučič režejo vratove toksičnim Evropejkam, denarne fonde švicarskih dobroteljskih fundacij pretakajo na račune muslimanskih radikalnih celic v Evropi, jih ropajo in nakazujejo Diemu 25?

S tabo se strinjam, da je »posebno vrednost filma videti ravno v iskreni (če ne celo naivni?) obravnavi teh dilem, torej kulturnih razlik in jeze, užaljenosti, zamer, ki ob tem z obeh strani nastopijo«, a le ob pogoju, da vse te dileme gledamo kot fiktivne, torej dileme, ki kulturne razlike vzpostavljajo znotraj filmskega okvira, ki ne ločuje med dokumentarnim in igranim, saj se zaveda prisotnosti kamere. Tovrstno gledanje omogoča podobno logiko kot npr. film predmestja, ki lahko deluje emancipatorno le tako, da se skuša izmakniti svoji dominantni formalno-narativni liniji, se sesuva, ukinja, bori za problematiziranje običaj, stereotipiziranih mest (nasilje, grafiti, droge, deprivilegirani najstniki ...). Kot na primer **Banda punc** (Bande de filles, 2014, Céline Sciamma), ki namesto na kamero iz roke in montažne *jumpcut* stavi na *cinemaskop*, počasne vožnje in glamurozno barvno korekcijo, tako **Smučarske sanje** ustvarjajo sijajno napetost v melodramatičnih sporih med učenkami samimi in sporih med učiteljico in učenkami. Posledica tovrstnega gledanja

je, da prečimo partikularnost kulturnih razlik in se prebijemo do univerzalnosti, tudi odnosa med učenkami in učiteljico, ki se ob koncu obrne v nepričakovano zavezništvo učenke in učiteljice proti drugi učiteljici. To **Smučarskim sanjam** uspeva v izjemno kratkih, ergonomičnih sekvencah, tik pred koncem se v rezu med dvema *close-upoma* zgodi popolnoma nova dinamika, kjer se tako Fariba kot Ana malodane bojita Ines. In tik pred koncem, ponovno, **Smučarske sanje** oddaljeno evropsko sosedo, torej tri mlade Afganistanke, in še smučarke povrh vsega, kažejo kot notranje nekoherentne, hkrati igrive in tečne, preračunljive in idealistične, predvsem pa, v primerjalni analizi druge do druge, povsem raznolike. S tem pa že omogočajo pretres, premislek, na eni strani lepođušniškolevičarskega, na drugi strani strogokonservativnega pogleda, ki ne zmore uvida, da obstajajo ljudje, ki jih ni strah misliti, in ljudje, ki jih je strah misliti.

Naj torej živijo ostri robniki smuči, s katerimi mlade Afganistanke prav po tarantinovsko režejo vratove vzvišenih slovenskih trenerk, jim sekajo glave in jih mutilirajo v najrazličnejših smislih, ki nikdar ne dosejajo surovosti dejanj naših sanj!!!

*lovepeacehurricane, Nejc*

\*\*

*Dragi Nejc,*

življenje kot v filmu in film kot življenje? A ni to znan občutek, ki nastopi ob dogodkih, ki vsakdan brčnejo z ležajem? Ko prvič nisem razumela kategorije podob na zaslonu, je bil 11. september 2001. Bila sem v tretjem razredu in se spraševala, kaj dela akcijski film na programu sredi šolskega dne. S pogledom sem iskala, ali bo od nekje v kader skočil Bruce Willis in v maniri **Umri pokončno** (Die Hard, 1988, John McTiernan) odrešil svet. Bruce se seveda ni prikazal. Postalo je neprijetno. Slika se mi je pred očmi sesedala v občutku nemira – živčno brnenje okolice, šepet staršev in njihovi širokoodprti pogledi so napovedovali, da tokrat junakov ne bo in da je črn oblak dima še kako resničen. V tistem trenutku je življenje postalo film. Spektakel, kot ga še nisem videla. In smrt, ki si jo skoraj zavohal, ker je dejansko in dobessedno naseljevala filmski kader, prevzela aparat, se zapičila direktno v oko gledalca.

V času, ko se zdi, da status podobe skoraj ni več pomemben, po mojem še vedno obstaja vmesna točka – vrzel med realnostjo in reprezentacijo. Med resničnostjo in fikcijo – to je oko kamere. Po Dzigu Vertovu: »Izhodišče je: uporaba kamere kot kino-očesa, popolnejšega kakor človeško oko, za raziskovanje

kaosa vizualnih pojavov, ki spominjajo na prostor. *Umaknite se stroju!*« Človeško oko je nepopolno, kamera zmore uzreti, a si hkrati upogniti pogled na načine, ki golemu očesu-predfilmskemu zaznavanju niso domači, kot pravi Vertov v nadaljevanju: »Do današnjega dne smo delali silo kameri in ji nalagali kopiranje delovanja našega očesa. In boljša ko je bila kopija, bolj smo hvalili posnetek. Z današnjim dnem mi osvobajamo kamero in ji nalagamo delovanje v nasprotni smeri, proč od kopiranja.«

Z anekdoto in citatoma se hkrati oddaljujem in zbližujem s tvojimi tezami, s katerimi želiš, kot razumem, **Smučarske sanje** iztrgati njihovemu zunajfilmskemu kontekstu in odmisлити vrzel med realnostjo in reprezentacijo, motriti podobo v njeni absolutnosti in razvezanosti od realnega. Ne nasprotujem tvojemu izhodišču, a sama ne pristajam na izbris razlike med dokumentarnim in fikcijo, ne glede na to, do katere mere se oplajata in prepletata. Kamero razumem kot očiče in vrzel, ki hkrati zadržuje življenje in fikcijo, resničnost in sanje, omogoča identifikacijo, željo, kritično distanco. Ne nazadnje je bilo o teh razmerjih zapisnega že mnogo, zato se morda lahko umakneva od vprašanja ontologije podobe.



»Bi Zakijina operacija pobega uspela brez filmske kamere? Bi že v startu sploh prišla v Evropo? Ji je morda ravno kamera dala moč, jo opogumila, da svoje življenje živi kot v filmu? Morda je izkoristila kamero, ki je pogled usmerjala drugam in se skrila v zunanost filmskega polja, da je lahko izginila?« -AB

Spekulativne premene o tem, kdo je v **Smučarskih sanjah** koga izigral in do katerega ekstrema bi *sequel* v nekem obratu lahko pripeljal, so zanimive, a do kod so produktivne? Zdi se mi, da se je vredneje vprašati o pogledu: na katero stran se postavi film, iz katere točke in na kakšen način vzpostavlja protagonist? Ta pozicija ni enoznačna: zdi se, da se ob trenerki Ines mestoma postavi na njeno stran – od vseh protagonistov samo ona dobi možnost, da se ena na ena izpove direktno, ko v svojem apartmaju po napornem dnevu razočaranje izlije kameri, režiserki, občinstvu. Z utrujenim obrazom in razmršenimi lasmi lahko skorajda začutimo z njo. Stališčem navkljub. Režiserka te možnosti Afganistankam ne da. Sicer jih spremlja, ko se ob večerih pogovarjajo med sabo, kar je morda mišljeno kot uravnoteženje intime, kot jo vzpostavlja s trenerko Ines, a odnosa ena na ena z njimi ne razvije. Ne zanimajo jo kot posameznice, zares ji ni niti pomembno, zakaj so skušale pobegniti. Kot omeniš, ta del osvetli skozi prizor, ki na prvi pogled deluje intimen, kmalu pa vidimo, da gre za zaslišanje – dekle v tem kontekstu absolutno ne dobi možnosti, da bi razkrila svoje resnične vzroke, dileme, strahove. Pobeg film razlaga skozi floskule in predvidevanja: pobegnile so zato, ker je življenje v Evropi boljše. Pika. V tem kontekstu bi bilo morda zanimivo, če bi režiserka ravno iz kulturne razlike, vlogo katere morda malo prehitro odpraviš, poskušala bolje razumeti motive svojih protagonistk. Na vseh straneh.

A kot omenjeno, pogled niha. Do evropocentričnih meril zavzame mestoma tudi kritično distanco: za primer lahko vzameva prav moškega v športnem centru, ki komentira, da bodo dekleta v tako kratkem času težko dosegla zahtevano telesno pripravljenost. Pravzaprav kamera na tem mestu niti nima veliko dela, da se opredeli, saj vse pove že njegova ogromna in zamaščena pojava – nekoga, ki očitno ne skrbi za lastno zdravo telo, težko jemljemo resno. Morda bi se za uravnoteženje in preciznost pogleda lahko dotaknila tudi prikaza odnosa z vrstniki, pri katerem se zdi, da pogled drsi po še bolj spolzkih tleh: po pripovedovanju Afganistank so se jih mladi Evropejci izogibali in jih gledali postrani. Vidimo, kako za mizo v jedilnici večkrat sedijo

same, vrstniki pa se iznad pladnjev z rahlim zanimanjem bežno zazrejo vanje. Trenerka Ines jih okrca, da se morajo potruditi in (ker je bojda to v Evropi navada) pristopiti k njim, se jim približati in prilagoditi. V kasnejših prizorih se dekleta sicer podružijo z Italijankami in celo najdejo skupno točko, ko se pohecajo iz stereotipov, da so vse vedno v vsem zadnje, tudi pri večerji. Morda je škoda, da tej liniji ni posvečenega več prostora, ki bi lahko vzpostavil dodaten kontekst in odprl drugo perspektivo, na nek način tudi bolj enakopravno za dekleta, saj bi jih videli vsaj zunaj hierarhičnega odnosa učiteljica-učenka.

Kaj pa ti meniš, na čigavi strani je film? Ne nazadnje pri tem težko rečeva, da ni problematičen že v samem izhodišču, ki ga lahko označiva za (neo)kolonialistično: **Smučarske sanje** kot poskus humanitarne akcije bele odrešiteljice s predvidenim *happy endom*, o katerem sva pisala že v razmisleku o razliki med slovenskim naslovom in angleškim prevodom.

*Iz premissljevanja vrzeli in očišča te pozdravljam, Anja*

\*\*

*Draga Anja,*

življenje kot v filmu in film kot življenje? Nikakor, obratno, torej tako, da bi se lahko skozi filme učili režiranja zunajfilmske realnosti. V zadnjem času življenje-zunaj-filma postaja tako čudno, da sam filmsko fikcijo dojemam tudi kot malodane »protekcij-sko« fikcijo. A nazaj k **Sanjam**. Če Benignijevo **Življenje je lepo** (*La vita e bella*, 1997, Roberto Benigni) zgreši ravno v trenutku, ko nas, gledalce, postavlja na stran pogleda svojega sina, torej otroka, od nas zahteva premalo in nas s tem ne jemlje za enakopravne partnerje, **Smučarske sanje** od nas hočejo preveč, nas postavljajo v pozicijo, ko pogled mestoma sploh ne vzdrži, a si hkrati »umažejo« oči, roke, v smislu tega, da zavzamejo stališče. Nasploh se mi zdi, da današnje čase zaznamuje nekakšna infantilizacija na eni strani, na drugi pa zmes politične korektnosti in nasilja, v kolikor sta obe pravzaprav dve plati istega kovanca. Prav zato problematičnosti morebitne (neo)kolonialističnosti, ki jo omenjaš ob koncu, sam ne vidim kot problematične, saj je sama tema, to, kar se s filmom zgodi, pogoj tega, da treh Afganistank ne stlačimo v isti koš »plemenitih divjakinj«, kar še vedno ostaja enostaven način, da si ne umažemo lastnega pogleda. Ali še s tretjega konca: kaj pa če bi se po koncu filma veljalo vprašati, ali ni profesionalni šport kot eden izmed simptomov poznega kapitalizma, torej dejavnost, v katero mlade smučarke dobesedno silijo, nekaj, kar bi veljalo ukiniti, če bi hoteli ukiniti morebitne nadaljnje kolonialistične prakse?



»Na ta način ta na videz nepretenciozen dokumentarec, katerega prvotni plan je verjetno bil *happy end* zgodba o uspehu – tri Afganistanke trenirajo v Avstriji, dobijo licenco za učiteljice smučanja in v Afganistanu nadaljujejo z misijo širjenja kulture športa kot misijo preseganja kulturnih razlik – odpira več vprašanj, kot si jih je sam upal zastaviti, s tem pa že osvetljuje in premaguje *Denkverbot*, prepoved mišljenja, kot temeljno potezo časov, v katerih živimo.« –NP

Četudi se sliši grozno in neprimerljivo, je vprašanje, ali se, tako kot groze druge svetovne vojne, ne da upodabljati »tretjega« sveta drugače kot komedije? **Smučarske sanje** v časih demaskiranja lažnih videzov vztrajajo pri tem, da se življenje skriva prav v videzih. Po mojem mnenju so velik film prav zato, ker se skušajo postaviti na eno stran, a dosega nasproten učinek, ne da bi začele moralizirati. Rasizem Ines je rasizem za 21. stoletje; meni se zdi ključna tista sekvenca, kjer Ines afganistanskih smučarkama razloži, da se »Evropejci vedno prilagodijo, ko gredo v druge države, zato se morata prilagoditi, ampak druge nacionalnosti se ponavadi ne prilagodijo, ko pridejo k nam v Evropo. Mene ne skrbi, ampak neke druge ljudi to moti.« V tem zadnjem stavku je ujet ves cinizem permisivnosti, liberalnosti rasizma, ki samega sebe ne vidi kot takšnega, se ne ozavešči, artikulira. A obenem, spet izhajajoč iz **Osumljenih pet**, če bi film dal priložnost direktne izpovedi poleg trenerke Ines, ena na ena, tudi vsem trem puncam, bi jim s tem morda onemogočil pobeg. Še več, zdi se mi, da je edini način, kako lahko pripoveduje o tem, kaj se je zgodilo, njihova nekonsistentnost, faktučna nezanesljivost, zmedenost. Šele preko tovrstne naracije jim sam v toku filma začenjam verjeti, kako zelo so trpele med mučenjem.

S tabo se seveda strinjam, da gledamo neenakopraven trk civilizacij, a bi to situacijo zaostрил na način, da film odpira potencial za redefiniranje samega pojma trka civilizacij. Namesto ontologije podobe sem **Smučarske sanje** prvič gledal direktno, brez pretiranih predvidevanj, pomislekov, »taktik in strategij«. Mes-toma so mi bile vse akterke precej zoprne, a poudarek je na tem, da pred kamero, v trenutku, ko je kamera (a ne nujno kamera

9/11 televizijskega totala) prižgana, vsi že igramo, smo avtentični prav prek videzov (v tem bi si upal celo nakazati razliko med totalom in bližnjim planom kot razliko med »dokumentarnim« in »igranim«). Ta zoprnost, če se za hip ne uprem psihologizaciji, pa izvira iz dveh povsem različnih izhodišč, na eni strani poskusa nadvlade (evropska pot), na drugi s strani zatiranih (najstnice iz tretjega sveta). Če se ujamemo v to past, potem izgubimo priložnost redefiniranja trka civilizacij; v tem smislu bi raje, poniževanju navkljub, stavil na trk zoprnih trenerk in navihanih najstniških učenk ter obenem na torturo discipliniranja teles kot predpogoja profesionalnega športa. Zlo v pogledu, ki vse okrog sebe vidi kot zlo. Hočem reči, seveda sem na strani afganistanskih deklet, a sem hkrati tudi na strani najstnic, ki nič hudega sluteč prispejo dobesedno v *terrordome* profesionalne vadbe.

Sam nimam pojma o pravilnem pristopu ali odgovoru, a se mi zdi, da bi nastal drugačen film, če bi se ga v izhodišču lotili bodisi kot filma o družbenih razredih bodisi kot filma o izobraževanju, torej to afganistanskost vs. avstrijsko slovenskost začasno izvzeli iz osrednjega fokusa. Ali z osebnim primerom, čeprav jih navajam le v skrajni sili – nekoč sem snemal v Pakistanu, kjer sem se prvič v živo srečal s Hamadom, svojim producentom. Najprej sem se ga, zaraščene in temnopoltega, ustrašil, a ko me je vprašal, če raje poslušam Radioheade ali Pink Floyd, je bil zid navrtan. Še isti večer me je vprašal, ali mu smrdim, in meni se je po glavi ravno takrat podilo podobno vprašanje. Zato sva se takrat fizično povohala, dobesedno, ugotovila, da si ne dišiva najbolj prijetno, takoj sklenila, da temu verjetno ne botruje drugačna barva kože, ampak dejstvo, da sam jem prepovedane živali, torej svinje, on pa absolutno preveč začinjeno jagnjetino. S tem sva v hipu prebila debel zid, ki bi ga lahko negovala med vljudnostnimi frazami o lepota Evrope in čudovitosti Pakistana. Še danes se s Hammadom zlahka pogovarjava o rečeh, kot so kolonizacija, prednosti in pomanjkljivosti obrezovanja, terorizem, dolgoročna vloga Afganistana v propadu Združenih držav Amerike, okus in neokus svinjine ... Hočem reči, da je minimalna skupna razlika lahko že minimalni skupni imenovalec. Četudi **Smučarske sanje** tja, torej h komediji, pravzaprav nikdar ne prispejo, pa se izognejo slovensko-bavarski *sapunici*, kjer vihrajo slovenske zastave in kjer se pozabljajo postopki, ki jih najnataneje opiše izjava Andree Massija, trenerja in partnerja Tine Maze: »Tini sem leta spreminjal osebnost, tudi na silo.«

S tem zaključujem svoj ping in z nestrpnostjo pričakujem grandfinale tvojega ponga. Namesto zaključnih besed in velikegavelikega hvala, da si pretrpela smučarsko-dopisovalni teden, ti v tokratno slovo pošiljam prve tri kitice komada »Bela simfonija« Lačnega Franza.

*Bom lahko kdaj pozabil  
tvoj torzo na strmini,  
jeklene tetive gorenjskega orla,  
pogled, ki osvaja  
junake planinskega čaja.*

*In tvoj vmesni čas,  
moja kulturna katarza,  
in prva beseda najmlajših Slovencev  
naj ne bo mama,  
ampak RC Elan.*

*In strel v tišini  
je napovedoval naš pesnik.  
Zdaj dvigamo čaše in pojemo račke,  
vsi skupaj ob progah veselo jodlamo:  
»Nič nas ni strah,  
če so smučarji z nami.«*

*Zasnežen pozdrav, Nejc*

\*\*

*Dragi Nejc,*

Lačni Franz odlično zaključil najino dopisovanje. Zato bom kratka.

Ne glede na poskuse prediranja podob in razbiranja njihovega učinka, navkljub spekulativnim poskusom presejanja in razumevanja filma, se mi zdi, da se na koncu vse spenja v eno točko, v en pogled: čeprav **Smučarske sanje** napovedujejo etnografsko pisano doživetje medkulturnega dialoga, se izkaže nasprotno. Drugost Afganistank, ki jo radovedno opazujemo, je skozi pogled kamere zabrisana v stereotip. Bolj ko strmimo, bolj se kaže, da je filmsko platno srebrno zrcalo, v katerem prepoznamo predvsem svoj odsev – odsev bele Evrope, v vsej njeni sprevrženi naivnosti. Sprevrženi zato, ker menim, da sta naključje in nepredvidljivost, ki sprožita glavni zaplet filma, pravzaprav nujnost in predvidljivost. Tako kot kamera k dekletom ne pristopi dialoško, z možnostjo, da same sooblikujejo svojo podobo, tudi Evropa svojim Drugim ne ponuja možnosti za drugačno pot, včasih niti za goli obstoj – žica na meji, tabori v gozdovih, izgubljeni v birokratskih postopkih, v azilnih domovih, izbrisani, utopljeni ... Drugi Evrope gredo po podobni poti, ko na različne načine naskakujejo to belo trdnjavo, kjer realnega, simbolnega in imaginarnega prostora zanje ni. (Kako uspešni so projekti integracije?) Razplet filma zato ne bi smel presenetiti – ne kamere ne gledalke. Usoda treh Afganistank je bila določena že od začetka – dokler bo svet jezdil na podivjanem konju z imenom Kapitalizem, so možne le variacije scenarijev smrti zapuščenega telesa Drugega. Zmore kamera pogledati tudi tja, v skrajni ničes? Kaj bo učinek tega pogleda? Morda so **Smučarske sanje** v daljavi oplazile prav to točko ...

Hvala tudi tebi za potrpežljivo odgovarjanje. Naloga nikakor ni bila lahka. Gledala sva tja, kamor ni prijetno gledati.

*V motrenju lastnega odseva te tople pozdravljam, Anja*

