

The Show Must Not Go On: Film in podnebne spremembe

MARINA GUMZI

»Ekologijo razumem širše, kot celovit sistem odnosov. Gre za ekologijo sodelovanja, sobivanja, sožitja in prepletanja različnih vsebin.«

Nevenka Koprivšek (1959–2021)

Težave v tovarni sanj

Jeseni 2019 sem na Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) vpisala podiplomski študijski program, ki je bil nekaj mesecev prej akreditiran kot prvi uradni študijski program na področju trendov in prihodnosti organiziranih filmskih sistemov.

Na nenavadno toplem danu sredi oktobra – zaradi potnih krogov na hrbtih smo bili, takrat še tujci, nekoliko v zadregi («climate changes, ha-ha-ha») – se je v zadušljivi sobi v šestem nadstropju stekleno-jeklenega Sony Centra zbrala skupina mladih cinefilov s spoštovanjem do zgodovinskega filmskega kanona (kanona različnih estetik in občutljivosti, pa tudi kanona, ki ga je, vsaj v perspektivi elite najdonosnejših filmov, še v novem tisočletju ne-moška perspektiva zastopala z deležem, manjšim od 5 %; kanona rdečih preprog in ekskluzivnega, monolitnega avtorstva dominantnega belega človeka). Zbrali smo se mladi profesionalci z zaupanjem v festivalsko hierarhijo in v festivalske odločevalce, nekakšne vratarje filmskega panteona, mladi filmski verniki, ki smo vajeni gledati na dva zaslona naenkrat, ki bomo čez tri dni prevzeli vajeti sistema, ki razumemo, da kino ne preživi s prodanimi kartami, temveč z dobičkom iz bara v predverju, pa tudi to, da celotno industrijo trese mrzlica. Majhni pretresi se bodo sčasoma razrasli v velike, ti pa bodo razdelili, razčetrili in nazadnje morda zrušili celotno pokrajino v prah ali v nekaj novega – *v kaj novega?*

Udeleženci raziskovalno zastavljenega programa, petnajst mladih odraslih iz trinajstih držav, smo bili izbrani iz različnih segmentov filmske vrednostne verige in z našimi različnimi profili bi v teoriji lahko razvili, napisali in posneli film, zanj oblikovali promocijsko kampanjo, ga distribuirali in tržili, o filmu predavali študentom ter o njem napisali akademski članek. Če bi nam tisti indijansko poletni dan oktobra pred letom in pol kdo dal to nalogo, bi jo opravili brez večjih težav, vprašanje pa je, o čem bi govoril ta film in kako bi ga posneli. O čem bi film posnelo tako pisano, eksperimentalno filmsko telo mladih profesionalcev različnih nacionalnih in kulturnih ozadij, različnih ras in prepričanj, ki smo vsi zrasli v globalni nadaljevanki, sestavljeni iz velikih sanj urbane kinokulture in malih sanj domačih TV-zaslonov – otroci romantičnih, narcisoidnih, nihilističnih, eskapističnih dramaturgij 80. in 90. let, dramaturgij z dodatkom nekaj lokalnih specifik, utemeljenih na Disneyjevih kraljevičih, zlati dobi MTV videospotov, posnetih na 35-mm trak in na **Prijateljih** (Friends, 1994–2004).

Vprašanje pravzaprav ni posebej zanimivo in služi samo temu, da se zavemo, da filma skoraj zagotovo ne bi naredili z jasno mislijo o radikalnih spremembah starega sveta, na robu katerega smo stali tistega neugodno toplega oktobrskega dopoldneva, in da ga ne bi sproducirali dosti drugače, kakor smo se ga učili delati, vsak posebej in vsi podobno na petih kontinentih; kakor so nas ga učili delati naši mentorji in profesorji, nas o njem navdihovali naši vzorniki, ga regulirali direktorji naših nacionalnih skladov in kakor so ga pričakovali naši starši, prijatelji, sosedi. Kakor ga pričakujejo še danes.

V naslednjem letu se je naša raziskovalna skupina sestala s številnimi profesionalci z različnih področij filmske

industrije in z vsemi smo se pogovarjali o prihodnosti organizirane filmske dejavnosti: kaj bo, kako bo? Eno je bilo jasno kmalu: nihče ne ve. Celovite vizije o tem, v kaj se preobraža ta narodno, žanrsko in tržno heterogena industrija, z njo pa njeni podporni sistemi, za katere so se mnogi sicer strinjali, da so v marsičem zastareli in neustrezni, ni predstavil nihče. Namesto ideje o prihodnosti smo analizirali sedanost ter razmišljali o potencialih podatkovnih baz in o načinih bolj učinkovitega ciljnega doseganja občinstva, o kuratorskih in selekcijskih politikah, o novih tehnologijah za produkcije vsebin ter o formatih kot novih kreativnih panogah itd.

O očitnem – o tistem, kar bi anglofoni označili za »slona v sobi« – o ohranitvi sveta, ki ne bo podpiral samo teh in drugih zamisljivih novih podpornih infrastruktur, mrež in konvencij, temveč človeštvo kot tako, z njim pa možnost pripovedovanja zgodb o tem človeštvu – ni govoril nihče. Nihče ni svojih spekulativnih analiz povezoval z načrti za omejevanje globalnega segrevanja pod dve stopinji Celzija, o preusmerjanju trendov družbenih procesov v vzpostavitev novih politično-ekonomskih sistemov, ki bodo zagotavljali obstojnejšo družbo (ali kakršnokoli družbo sploh) in ustavili sistemsko uničevanje naravnega okolja, o sistematični krepitvi zavesti o skupni odgovornosti za preživetje. O vlogi filma kot organiziranega kreativnega načina ohranjanja sveta ni bila izrečena niti beseda, niti ne o protokolih za t. i. zeleno produkcijo, ki predstavljajo znotraj diskurza o povezavi filmskih sistemov prihodnosti in podnebnih sprememb še najbolj enostavne in predstavljive ideje. A da ne bo pomote; študijski program je bil v mnogih pogledih izjemen, kredibilen in koristen. Naši sogovorniki so bili številni; etnično, spolno in generacijsko mešani, v veliki večini visoko pozicionirani izvršni direktorji in odločevalci iz referenčnih profesionalnih filmskih okolij – producenti, distributerji, kuratorji, medijski strategji. Program resnici na ljubo ni bil v ničemer drugačen od sistema, ki ga je obravnaval – v preseku je bil njegov popolni miniaturni duplikat. Slona pravzaprav že dolgo ni bilo v sobi; hodil je po mestu-puščavi, mi pa smo se potili v zadušljivi sobi v 6. nadstropju stekleno-jeklene stolpnice.

Zdi se, da je leta 2021 filmska industrija kot celota še zmeraj bolj kot z obstojem človeške rase preokupirana z ohranitvijo posamičnih podpornih sistemov, ki jih je vzpostavljala od sredine 20. stoletja. Ker film kot vsebina znotraj te

perspektive paradoksalno ni več nujno glavna motivacija, ampak avtomatizem, skorajda stranski produkt, mu vpričo radikalnih sprememb njegov infrastrukturni in institucionalni okvir sistemsko ne more več zagotavljati aktualnega, relevantnega in kredibilnega statusa. Paradoks je očitno v tem, da sta ekologija in film, kakor smo se ga naučili misliti in delati v dobrem stoletju organizirane prakse produkcije in ekshibicije, komajda povezana. Zdi se, da sta v svojih počelih celo nekompatibilna. Četudi kot izraz in način film obstaja v pluralnosti in ne kot uniformirano idejno, estetsko ali produkcijsko polje, je v svojem dominantnem psihološkem in ekonomskem potencialu kot superstruktura še zmeraj razumljen kot tovarna sanj. Film, ki pojmovno združuje vse kinematografije v splošnosti, obenem pa ohranja po tržnem potencialu definirano podlago za usklajenost sistema proizvodnje in konzumacije vsebine, je v svojem počelu *show*. A bolj ko se svet kaže kot ultimativni *anti-show*, bolj radikalna in brutalna ko je dramaturgija našega časa, bolj je filmska tovarna sanj nemogoča in nesmiselna. Komu, navsezadnje, koristijo sanje, ko nam gori streha? Medtem ko bi lahko vpričo vsesplošne neoliberalistične desenzibilizacije, ki smo ji bili priča v zadnjih desetletjih, s statistiko sicer brez težav argumentirali tezo o nasprotnem trendu – o povečevanju potrebe po nekritični, infantilno nostalgčni ali hedonistični popestritvi, ki jo servilno ponujajo ne le oglušujoči ameriški studijski spektakel in algoritmično perfidna netflixovska »chill« produkcija, ampak tudi generični evropski art-house, tak trend verjetno sovпада z zadnjim izdihljajem specifične sekvence v zgodovini družbene amnezije.

V letu, ko je t. i. »ura sodnega dne« (*Doomsday Clock*), ki jo od leta 1947 kalibrira konzorcij atomskih znanstvenikov v okviru Čikaške univerze in je spočetka opozarjala na nevarnost globalne jedrske katastrofe, kasneje pa so v računico dodali tudi destruktivni potencial podnebnih sprememb in nenadzorovanega izkoriščanja novih tehnologij, odbila najbolj kataklizmični čas v sedemdesetih letih meritev in se ustavila na zgolj 100 sekundah pred polnočjo, dramaturgija, ki gradi na starem svetu, ni več legitimna in ni več zabavna.

Kriza, analiza, reset

Zrasla sem v blokovskem okolju, v industrijskem mestu, v knjižnicah. Kot otrok se nisem pogosto podila po gozdovih, nisem opazovala ptic, jezdila konjev ali štela zvezd na odprti verandi. Moj odnos do narave je bil od nekdaj abstrakten; naravo sem dojemala skozi zgodbe. Skrivnosti drevov in morja sem se naučila šele precej kasneje, ko sem si ob njih

zdravila od stresa načeto telo in duha. Moje sposobnosti razumevanja pomena števil in operacij s številkami so bile poleg tega od nekdaj sila omejene, kar je v kali pobilo moje siceršnje zanimanje za znanost. Od otroštva sem po drugi strani veliko potovala in megalopolisi na različnih koncih sveta so me od nekdaj navdajali z energijo. Kaos betonskih džungel, kombinacija nepredvidljivih meščanskih ritmov in subverzija urbanih subkultur so mi domači in me navdihujejo. Ko sem se pred slabimi tremi leti začela sredi noči prebujati v hladnem potu, z bolečinami v trebuhu in nejasnim občutkom vseobsegajoče nevarnosti, tega sprva nisem povezovala s klicem narave.

Na nerazložljivo spremembo svojega intimnega občutenja sveta sem se odzvala s pospešenim (laičnim) raziskovanjem literature o podnebnih spremembah in njihovih vplivih na različne dejavnike okolja, pa tudi o politično-ekonomskih vzrokih zanje. Nekaj mesecev kasneje sem prvič zasledila pojem *eko-anksioznost*. Z eno najbolj zeitgeistovskih kolektivnih psihopatoloških razlag za nov 'sev' depresivne motnje sem se nemudoma samodiagnosticsirala, v sotrpčiji globalni skupnosti pa sem našla tudi nekaj tolažbe. Šele na točki, ko sem razumela razsežnost svoje bolečine, sem začela razmišljati tudi o svoji osebni in profesionalni soodgovornosti ter o možnostih za zavestno, sistematično delovanje v smeri proč od preteče pogube. Precej drugače sem začela doživljati tudi umetnost in kreativne prakse: svoj osebni angažma sem kot afirmacijo legitimnosti nemira vse pogosteje zaznavala v sodobni umetnosti in posebej v njenih digitalnih formatih, obenem pa me je začel vedno bolj vznemirjati relativno ravnodušni in mestoma pokroviteljski odnos filmskih sistemov do vprašanja podnebnih sprememb in *izumrljivosti* človeške rase. V teh treh letih nisem postala nikakršna strokovnjakinja za ekologijo, priznavam pa si vsa strokovna pooblastila za suvereno oceno glede tega, da je sodobna filmska industrija na področju boja proti podnebnim spremembam v splošnem popolnoma retardirana.

Na konferenci na temo filmskega občinstva, ki je bila na DFFB organizirana nekaj tednov pred razglasitvijo globalne pandemije, sem predstavila nekaj shematičnih predpostavk o razvoju filmskega občinstva prihodnosti. V svojem prispevku sem se osredotočila na korelacijo med *gledanjem* in radikalno spremenjenimi *okolščinami za gledanje* v luči podnebnih sprememb. Moj prispevek je bil med ostalimi,

znanstveno pravilnejšimi, zaradi svoje spekulativne narave bolj abstrakten, za marsikoga morda celo *newagerski*. Dobro se spomnim, kako je moj glas po zadnjem stavku obvisel v zraku sicer živahne konference kot *party-breaker*. Nihče mi ni ničesar očital ali konkretno čemurkoli oporekal, a vnašanje podnebnega aktivizma, ki je v relativno kratkem času »zatežil« na večini področij javnega življenja, še v filmu, ni padlo na posebej plodna tla. Marsikdo je moj prispevek intimno doživel z določenim odporom, celo kot očitek. Samo neki možakar je po konferenci pristopil do mene in se mi s komentarjem, da se s filmom in ekologijo ukvarja tudi sam, zahvalil za prispevek. Dodal je še, da je v svojem zanimanju precej osamljen, da komajda kje najde čtivo, in da ne razume, kako je ves sistem do problema tako gluhi in slepi.

Hipoteza #1: Nadaljnje klimatske spremembe bodo povzročile manjše in/ali večje motnje, spremembe, tudi prekinitve in razpade obstoječih mrež, struktur in infrastruktur, ki podpirajo družbeni ustroj, kakor ga poznamo danes. Te spremembe bodo spremenile dostop, odnos, navade, potrebe in kapaciteto konzumacije avdiovizualnih vsebin in kreativnih vsebin v splošnem. Vprašanje, ki se zastavlja, je abstraktno, a nujno: kakšna bo vrednost zabave in/ali umetnosti, ko bomo/bodo ljudje neposredno prizadeti zaradi katastrofalnih posledic vremenskih sprememb, denimo izgube doma in neposredne skupnosti zaradi dviga morske gladine ali uničujočega požara ali zaradi vremenskih ekstremov, ki bodo povzročili pomanjkanje osnovnih virov na večjih geografskih področjih ter perpetuirali socialne nemire?

Na začetku leta 2020 vprašanje med navzočimi ni spodbudilo posebej zagretega odziva: ideja o radikalni spremembi je bila v času relativne stabilnosti privilegirane okolja, v katerem smo se pogovarjali, precej nezamisljiva – predaleč od fizičnega in osebnega. Izjema pri tem je bil kolega, Avstrelac, ki je v tistih tednih, ko je spremljal uničujoče požare v svoji domovini, preživljal osebno moro. Nihče si ni predstavljal, da bo mora v nekaj tednih v nepričakovani modulaciji dosegla slehernega v dvorani.

Hipoteza #2: Referenčna študija, ki jo je že leta 2006 Univerza v južni Kaliforniji izvedla o vplivu filmskega ustvarjanja v Hollywoodu na okolje, je pokazala, da je film v širši okolici Los Angelesa v zadnjem desetletju prispeval k onesnaženosti zraka bolj kot večina ostalih industrij. Za več izpustov naj bi bila v tem času kriva samo še regionalna

petrokemična industrija. Globalni avdiovizualni sektor naj bi vsako leto v ozračje izpustil približno 1 milijon ton emisij, od česar naj bi bila približno četrtnina neposredno povezana s produkcijo vsebin.

Medtem ko je večina neameriških nacionalnih kinematografij in avdiovizualnih industrij po svoji teži in umazanosti neprimerljiva s hollywoodsko, je mogoče predvideti, da bo vpričo pritiska regulativ in hkratnega povečanja dovtetnosti gledalcev za okoljsko problematiko vedno težje upravičiti okolju strupeno produkcijo vsebin. Sistematično poudarjana povečana splošna občutljivost glede vsebin, varstva okolja in večja potrošniška ozaveščenost bi lahko potencirala vrednost načina produkcije. Večja odločnost nacionalnih regulacijskih teles in sodelovanje s podpornimi sistemi prikazovanj se zdita ključna pri uvajanju novih meril, kakšna vsebina bo sprejemljiva in cenjena.

Hipoteza #3: Medtem ko se je informacija o radikalni načetosti okolja predvsem s pomočjo podob vidno poškodovanih naravnih sistemov (otokov plastike sredi oceanov, divjih odlagališč smeti v državah globalnega juga, krčenju amazonskega pragozda, talečih se ledenikov idr.) zavoljo agilnosti zavednih akterjev in posebej njihove spretne rabe sodobne medijske mreže v zadnjem desetletju vrnila v dnevni informacijski hrup in se zajedla v skorjo zavesti dobršnjega dela zahodne civilizacije, ostaja digitalna polucija v splošni javnosti relativno nerazumljena dimenzija sodobnega civilizacijskega pritiska na energetske vire.

Če bi bil internet država, bi ta predstavljala peto največjo porabnico elektrike na svetu in bi bila odgovorna za enak emisijski izpust kot vsa letalska industrija. Medtem ko je potniška aviacija v splošnem razumevanju nujnosti organiziranih sprememb, na katerih slonijo mednarodne konvencije in sklepi, kakršen je denimo Pariški sporazum iz leta 2016, kot ena največjih grešnih kozlic dosegla simbolno moč, da zaradi rednih letalskih izletov Zahodnjaki s prsti perijo sulice krivde drug v drugega, ostaja razsežnost digitalne konzumacije tako rekoč povsem spregledana. Glede na raziskave različnih neodvisnih raziskovalcev, med njimi francoskega neprofitnega *think tank* projekta *The Shift Project*, so milijarde na internet priklopljenih naprav po vsem svetu že leta 2019 proizvedle štiri odstotke vseh globalnih emisijskih izpustov, odstotek pa naj bi se v naslednjih petnajstih letih več kot podvojil. Medtem ko je globalna raba interneta nedvoumno dejavnik podnebnih sprememb, je to rabo izjemno težko regulirati, regulacija pa bi bila tudi nesmiselna in nevarna. Dostop do interneta je emancipatorni dejavnik in

vrednota demokratičnih sistemov. Zmanjšano rabo spleta bi si bilo, če parafraziramo znano frazo, težje predstavljati kot konec sveta. Namesto tega predlaga študija *Podnebna kriza: Nevzdržna raba spletnega videa* v razpravo koncept digitalne zmernosti (*digital sobriety*); novo paradigmo samoregulirane participacije v digitalnem svetu in zavedne konzumacije digitalnih video vsebin.

Študijo je *The Shift Project* objavil dve leti pred svetovno zdravstveno krizo in v pandemijskem kontekstu je argument o smiselnosti zmernosti spletne rabe izgubil bistveni del svoje pogajalske moči. Kljub temu bi digitalna zmernost, torej zavedna raba spletne energije, skupaj s trendom, ki bi privilegiral obnovljive vire energije na področju podpore življenja na spletu, po koncu pandemije lahko pomenila priložnost za postavitev temeljev nove kulture gledanja, predvsem v povezavi z obnavljanjem kulture velikih ekranov in kolektivne izkušnje doživljanja zgodb.

Hipoteza #4: Varovanje narave je neposredno povezano s sistemi moči in njihovimi javnimi ali skritimi agendami. Na ravni produkcije vsebin predstavljajo sistemi moči podporne javne agencije in zasebna produkcijska in distribucijska podjetja ter prikazovalci. Glede na to, da se bo svet vpričo vse rednejših disrupcij obstoječih sistemov in ustaljenih ritmov eksponentno destabiliziral in postajal vse bolj zapleten, je mogoče predvideti, da se bodo nacionalne strukture moči, ki bodo z regulativnimi politikami posredno sooblikovale občinstvo prihodnosti, krepile z vse bolj radikaliziranimi, v nacionalne suverenosti usmerjenimi dikcijami. Vse večja ranljivost družbenega tkiva, ki jo bodo povzročale naravne katastrofe, naraščajoče število urgentnih migracij, spopadi za naravne vire itd., bo zahtevala spremembe socialno-ekonomskih ureditev. Zaradi akutnosti in interventnosti bodo, posebej če bo to koristilo odločevalcem, spremembe izvedene hitreje, z manj usklajevanja in z manj javnega dialoga. Posebno šibke demokracije bodo urgentne situacije z večjo lahkoto prilagajale svojim političnim agendam in jih enostavneje vzpostavljale kot nove standarde. Intervencije v sanacije bodo zahtevale nenačrtovane izdatke, ki bodo, kjer bo to koristilo strukturam oblasti, potencialno oškodovale mehke panoge na področju kulture in umetnosti, posebej njihove nekomercialne in družbeno-kritične segmente. Obnova izrazito nasilnih političnih diskurzov, ki smo jim tudi v zahodnih družbah priča v zadnjem desetletju, je pokazala prav to: trend zmanjševanja državnih podpor za umetnost in kulturo, omejitve prostega kroženja kritičnih vsebin, vsebinski nadzor in cenzuro.

Imagine ...

Letna konferenca o prihodnosti filmskih sistemov *Future of Film*, ki jo je konec 2020 drugo leto zapored organiziral Alex Stolz, nekdanji sodelavec britanskih institucij, kot sta UK Film Council in Britanski filmski inštitut – BFI, je med osemnajstimi spletnimi dogodki, predavanji in pogovori en dogodek namenila tudi predstavitvi trajnostno naravnanih dobrih filmskih praks.

Emilie O'Brien iz ameriškega podjetja Earth Angel je predstavila svoj način sistematičnega spreminjanja filmskih produkcij skozi sistemizacijo novega profila delavcev na filmskih snemanjih – zelenih koordinatorjev. Po študiju filma na newyorški univerzi je idejo za veliko karierno potezo O'Brien dobila na delavnici, ki jo je organiziralo nekoč edino tako podjetje na vzhodni obali Združenih držav, Film Biz Recycling: sistematično je recikliralo rekvizite in scenografske kose iz končanih produkcij ter jih zaradi zmanjšanja filmskega odpadka shranjevalo v fundusu in oddajalo v ponovno rabo. Emilie od leta 2013 s svojim podjetjem sodeluje s filmskimi ekipami pri sistematičnem povečevanju energetske učinkovitosti in zmanjševanju škodljivih vplivov na okolje. S svojo ekipo nenehno obnavlja seznam inovativnih in praktičnih rešitev izzivov logistične trajnosti, s katerimi se sooča industrija, te rešitve pa prevaja v standardizirane metode za povečevanje okoljske odgovornosti industrije. Njena filmografija obsega več kot 50 produkcij, med njimi tudi sodelovanje v produkciji filma **Neverjetni Spider-Man 2** (*Amazing Spider Man 2*, 2014, Marc Webb), ki do danes velja za vzor glede na uveljavljanje, nadzor, beleženje in promoviranje trajnostne prakse na filmskem snemanju. Ekipa filma je prihodnjim produkcijam zagotovila približno 50 ton materiala za ponovno uporabo, prihranila 193.000 plastičnih steklenic za enkratno uporabo in dosegla 52-odstotno stopnjo preusmeritve z odlagališč v postopke ponovne uporabe in predelave. Produkcijaska ekipa studia Sony, ki je za izjemno zeleno produkcijo prejela nagrado *Green Seal* (od leta 2014 jo podeljuje organizacija Environmental Media Association – EMA), se rada pohvali, da ni le zmanjšala odpadkov, ampak je navezala tesen stik s skupnostjo; lokalnim zavetiščem je podarila 6000 obrokov in pomagala pri obnovi in sajenju dreves v newyorškem East River Parku, eni od snemalnih lokacij, ki je bila poškodovana med orkanom Sandy.

Emilie O'Brien sicer ni pionirka na svojem področju. Četudi angažma strokovnjakov za regulirano rabo energijskih virov in minimiziranja škodljivih vplivov na okolje še ni nepogrešljiv del filmskih ekip, je bil Vodič za zeleno

produkcijo (*The Green Production Guide - GPG*), orodje za industrijo, s katero naj bi ameriška filmska, televizijska in *streaming* industrija organizirano pripomogla k zmanjševanju ogljičnega odtisa in vpliva na okolje, sestavljen že leta 2010.

Podobno karierno zgodbo je predstavila Melanie Dicks, ustanoviteljica angleških podjetij Fingerprint Content in Greenshoot. S Fingerprintom je Dicks povezala mednarodno skupino svetovalcev ter osnovala produkcijsko podjetje za komercialno usmerjene vsebine, proizvedene z minimalnimi vplivi na okolje. Za sistemsko uglasovanje industrije na Otoku je še bolj relevantno podjetje Greenshoot, v katerem Dicks z ekipo izkušenih kolegov svetuje filmskim produkcijam pri prehajanju na standarde ogljične nevtralnosti. V sodelovanju z javno londonsko filmsko agencijo Film London je Greenshoot med drugim vzpostavil izobraževalni program Green Screen, ki promovira in predvsem na mlajše filmske profesionalce prenaša praktično znanje o strategijah za izvajanje trajnostno usmerjenih filmskih produkcij, te pa zmanjšujejo tako emisije kakor produkcijske stroške. Spletna platforma Green Screen omogoča produkcijam, da si postavijo lastne okoljske cilje, jim pomaga pri pripravi akcijskih načrtov ter oblikovanju protokolov za doseganje teh ciljev. Produkcije, ki se prijavijo na platformo, pridobijo dostop do gradiv, prilagojene nasvete za posamične produkcijske oddelke ter tako imenovanega zelenega stewarda oziroma upravitelja, ki jim pomaga pri implementaciji izbranih strategij. Če produkcija sledi načrtu in doseže zastavljene cilje, pridobi uradni žig Green Screen, ki ga lahko uporablja pri promociji filma. Produkcije se glede na dosežene cilje certificirajo kot zelene, srebrne ali zlate.

Emilie O'Brien in Melanie Dicks sta večkrat poudarili pomembnost razumevanja filmskega ustvarjanja kot delovanja na presečišču industrij in panog, ki jih je treba pri načrtovanju boljših praks in definiranju protokolov razumeti strateško in holistično. Njune ekspertize tako segajo na področja rabe transporta, energetike, poznati morata živilsko in embalažno industrijo, informacijsko tehnologijo, obenem pa sta na preži tudi za tehnološkimi inovacijami, ki bi utegnile produkcijske prakse spremeniti na še nepredvidene načine. Poudarili sta tudi pomembnost standardizacije novih produkcijskih pozicij, kakršni so zeleni koordinatorji, stewardi oziroma upravitelji, ter absolutno nujnost vpeljave zelenih kurikulumov v filmske šole in druge izobraževalne zavode, skozi katere se stekajo nove generacije ustvarjalcev.

O pomembnosti edukacijske vloge vsebin za mlajše in nove generacije občinstva je nazadnje govoril tudi Sam

Sutaria, vodja strateških operacij pri nedavno lansiranem medijskem podvigu WaterBear, prvi pretočni platformi s filmskimi vsebinami, posvečenimi varovanju okolja. Platforma sledi 17 ciljem iz Agende za trajnostni razvoj do leta 2030, ki jih je leta 2015 podpisalo 193 držav članic Organizacije združenih narodov in sodeluje z več kot 80 organizacijami; med njimi so Greenpeace, Conservation National, Jane Goodall Institute, Wildlife Conservation Network, International Animal Rescue. Posebej zanimivi so bili razmisleki, ki jih je Sutaria navrgel ob strani sicer očitne promocijske kampanje za novo platformo. Poudaril je pomembnost opolnomočenja lokalnih produkcij za pridobivanje dislociranih video in audio vsebin, posebej v primeru oddaljenih, težje dostopnih in z lokalno kulturo ali naravo posebej definiranih, krhkih okoljih, spregovoril pa je tudi o daljnoročnem potencialu redefinicije in reorganizacije kolektivnih arhivov audio in video materiala za produkcijo izobraževalnih vsebin na področju varovanja narave in okolja. Večkratna raba istih materialov bi lahko občutno omejila potovanja in porabo energije.

Film kot agent sprememb: ekscesi »misločutenja«

Če je prihodnost filma res v obstojnosti, kakor so spletno srečanje treh advokatov nove paradigme na področju povezovanja filma in ekologije poimenovali organizatorji konference *Future of Film*, kaj torej pove dejstvo, da je bil temi posvečen en sam od skupaj osemnajstih dogodkov? Trije gostje so se pogovarjali med sabo in to o zadevah, o katerih so vsi bolj ali manj vse vedeli. Svoje prepričanje o nujnosti sistemskih sprememb so demonstrirali drug drugemu, ne pa tudi ostalim ekspertom; strokovnjakom na področjih virtualne produkcije, produkcije novih hibridnih in interaktivnih formatov, 5G tehnologije, prenove vrednostne verige s tehnologijo razpršene evidence in drugim. Diskusije, ki so jih medtem imeli ti drugi strokovnjaki v svojem krogu, niso v ničemer obravnavale vprašanj, kako bi industrija lahko sodelovala pri reševanju sveta.

Trije primeri, kot že zapisano, sicer niso pionirski, resnici na ljubo pa tudi ne povsem osamljeni. Posebej agencije večjih zahodnih držav se vsaj na teoretični ravni zavedajo resnosti stanja in v nekaterih – ali v sodelovanju z njimi – so bile vzpostavljene iniciative, delovne skupine ali uvedeni določeni ukrepi. Francoska iniciativa Ecoprod, denimo, ki združuje številne deležnike iz francoske filmske panoge, si kot strokovno vozlišče že od leta 2009 prizadeva za zagotovitev mobilizacije strokovnjakov, delujočih na področju avdiovizualnih medijev, in za njihovo večjo okoljsko pazljivost.

Leta 2010 je skupina razvila Carbon'Clap, prvi kalkulator ogljičnega odtisa, specifično oblikovan za avdiovizualno produkcijo, leta 2012 so v Cannesu predstavili vodnik za ekološko produkcijo, leta 2013 pa se je skupina posebej osredotočila na ravnanje z odpadki v industriji ter izvedla specializirano študijo. Francoski primer je posebej zanimiv zato, ker je prizadevanja za mobilizacijo, na katero je opozarjala iniciativa, francoski Nacionalni center za kino in animirano podobo (CNC) z resnejšo sistemsko podporo končno potrdil januarja letos. V shemi, ki predvideva »modernizacijski šok« francoske industrije, je poleg naložb v sodobne studijske kapacitete in podpore digitalni produkciji eksplicitno navedeno tudi zmanjšanje vpliva filmske produkcije na okolje. V izjavi za javnost so pri CNC zapisali: »Danes je ekološka odgovornost bistvena. Nanaša se tako na vprašanje družbene odgovornosti kot tudi na izziv konkurenčnosti. Strokovnjaki morajo biti sposobni delovati z orodji in opremo, ki omogočajo produkcijam, da bodo znatno zmanjšale svoj ogljični odtis.« Podpora, ki bo v prvi vrsti težka 10 milijonov evrov, je v sofisticiranem francoskem sistemu potrebovala približno 10 let akcij aktivističnih skupin, mobilizacijo številnih podnebnih aktivistov, neštete znanstvene študije, statistike in dokaze, zamenjavo direktorja ter – globalno pandemijo. Zdi se, da sistemski premiki zahtevajo dokaze v obliki že narejene škode, in vendarle je mehanizem CNC med prvimi tovrstnimi in tako eksplicitno angažiranimi v industriji. Če se strinjamo, da so podnebne spremembe resnično največji izziv v vsej zgodovini človeštva, je morda treba ugotoviti tudi to, da bi bilo smiselno najti način, kako pospešiti implementacijo sistemskih mehanizmov za mitigacijo teh sprememb.

Osebnost mi je razumljiva argumentacija legitimnosti nestrpnosti, na podlagi katere je švedski raziskovalec ekologije, predavatelj na univerzi v Lundu in naravovarstveni aktivist Andreas Malm zasnoval svojo novo knjigo *How to Blow Up a Pipeline* (2021): »Bogatašev ne zmoti vonj gorečih dreves. Ob pogledu na potapljanje otoka jih ne skrbi. Bogataši ne bežijo od ropota bližajočih se orkanov. Njihovim prstom se ni bilo treba dotikati pecljev usahle letine; njihova usta nikdar ne postanejo lepljiva in suha od žeje. Očitno je postalo, da je zaman sklicevanje na njihov razum. Zavezanost neskončnemu kopičenju kapitala zmaga vsakokrat. Po zadnjih treh desetletjih ni nobenega dvoma več, da vladajoči razredi ustavno niso sposobni, da bi se na katastrofo odzvali drugače kot s pospeševanjem; nič drugega ne zmorejo, kot da si pot zažgejo do konca. In tako smo še vedno tu. Ustvarjamo tabore trajnostnih rešitev. Korakamo, blokiramo, delamo teater,

ministrom izročamo sezname zahtev, priklepamo se, naslednji dan pa spet korakamo. In biznis se nadaljuje kot običajno. Na kateri točki izbruhnemo? Kdaj dokončno ugotovimo, da je napočil čas, da poskusimo tudi kaj drugačnega? Kdaj začnemo fizično napadati stvari, ki požirajo naš planet, in jih uničevati z lastnimi rokami? Ali imamo dober razlog, da smo čakali tako dolgo?»

Kot ugotavlja Malm, toksični sistemi in stare infrastrukture legitimizirajo destruktivne prakse, zato predlaga, da jih začnemo uničevati, preden bodo uničile človeštvo. Preden se začnemo paktirati glede smiselnosti razstrelitve canske festivalske palače ali Disneyjevih studiev v kalifornijskem Burbanku, je smiselno izvesti hipotetično vajo o možnosti razstavitve mita o njihovih vsebinah. Čeprav je zaradi globoke ukalupljenosti v tržne sisteme fatalistične neoliberalne tehnokracije in narcistične vzorce ekskluzivnih elit filmska superstruktura glede prenove prihodnosti izrazito rigidna, je njena potencia večja od bližajoče se katastrofe. Film kot umetnost je lahko tudi agent sprememb; če bi nam znanost bila dovolj, bi navsezadnje danes verjetno že imeli boljše, obstojnejše in pravičnejše sisteme. Umetnost ima, kot zapiše v svoji knjigi *Being Ecological* (2018) angleški filozof Timothy Morton, moč, da spodbudi *misločutenje*, torej izkušnjo videnja nevidnih aspektov stvari: ne le predvidljive prihodnosti, temveč *možnosti* za prihodnost – *prihodnobilnosti* (futurality).

Bill Gates, znan tudi kot 'dobri milijonar', je ob izidu svoje nove knjige *How to Avoid a Climate Disaster* (2021) komentiral, da je cilj ogljične nevtralnosti do leta 2030 pravljica. Njegovo stališče je, da kot civilizacija enostavno nimamo časa, denarja ali politične volje, da bi v desetletju rekonfigurirali obstoječo energetska industrijo ter količino izpustov v ozračje s sedanjih 51 milijard ton znižali na nič. Nerealna ocena je po njegovem mnenju nesmiselna in lahko povzroči celo negativno reakcijo. Jasno je, da ima iz svoje perspektive prav in da je njegov argument legitimen. Vendar pa Bill Gates ni pripovedovalec zgodb, pač pa 'zgolj' bister milijonar, ki se zaveda problema in ga glede na svojo naravo in izkušnje sistematično raziskuje, na podlagi natančne analize pa preko svoje fundacije podpira raziskovalne projekte in razvoj

inovacij za mitigacijo tveganj. Njegova pozicija je simptomatična in ujeta v ideologiji in praksi, ki je po mnenju večine analitikov družbeno-ekonomskih fenomenov dobe antropocena perpetuirala težavo. Vzrok za težavo torej ne more biti tudi njena rešitev, poleg tega pa njegovo stališče odstira staro kontradikcijo med transformativno potenco idealista in realista. Film prihodnosti stoji nasproti Billu Gatesu kot nova pravljica *možnosti* prihodnosti.

Obenem se zdi, da brez šokov, kakor so odločnejšo spremembo poimenovali pri francoskem CNC, in vsebinskih ekscesov tranzicija iz trenutnega statusa quo ne bo mogoča. Film prihodnosti se bo moral zavezati izkušnji solidarnosti. Za senzitivizacijo in uglasovanje vseh deležnikov se ne bo mogla truditi samo dokumentaristika, temveč se bo morala zbuditi najbolj spektakularna fikcija in vsi njeni rdeči tepihi. Razbiti bo morala sobo odmeva; postati bo morala bolj inkluzivna, zastopati manjšine, sloneti na kolaborativnih akcijah in sodelovanju. Opolnomočenje sistemov, ki podpirajo zavedno naracijo, nove, heterogene, nedominantne dramaturgije, ki potrjujejo odmik od konvencij in gradijo emocionalne mostove do kolektivnega dogovora glede skupnega delovanja ne v luči ideologije, temveč zaradi golega, banalnega preživetja – to je edini način, da bo medij obstal in ostal relevanten. Radikalna redefinicija filmskih sistemov v smeri solidarnosti in zavednosti je nujna.

Angleški novinar in dokumentarist Adam Curtis je na začetek prvega dela svoje nove šestdelne dokumentarne filmske serije **Can't Get You Out Of My Head** (2021), v kateri se na svoj prepoznavni, idiosinkratični pripovedni način ukvarja s konfliktom med posameznikom in kolektivno avtoriteto ter razmišlja o naravi človeške (ne-)zmožnosti transformativnega delovanja, prepisal misel nedavno preminulega Davida Graeberja: »Ultimativna skrita resnica je ta, da je svet nekaj, kar ustvarimo – in nekaj, kar bi lahko ustvarili tudi drugače.« Misel je v svoji enostavnosti čudna: enako bridka je, kot je navdihujoča, med banalnostjo in lucidnostjo ujeta nesmiselna in edina relevantna popotnica preživetju. Ustvariti je treba drugačen svet. Film je svet o svetu, preslikava in refleksija sveta, torej tudi hipoteza, odmik, zanikanje in nemara del rešitve tega sveta. ■