

Veronika Zakonjšek

Anna Hints

»Najbolj me je pretreslo, kako zelo smo ženske skozi generacije ponotranjile mizoginijo«

ANNA HINTS | FOTO OSEBNI ARHIV



Sestre v savni (Savvusanna sõsarad, 2023) estonske režiserke Anne Hints kinodvorano za dobro uro in pol prelevijo v temno, vročo, zatohlo dimno savno, v kateri se v teku štirih letnih časov srečuje anonimna skupina žensk. Te med seansami potenja (ter občasnimi potopi v bližnje zaledenelo jezero) kopljejo v globino generacijskih, osebnih in družbenih ran, medtem ko se njihova gola telesa in skriti obrazi v temi znojijo, drgnejo, škropijo in udarjajo z brezovimi vejami. Kljub goloti ne gre za seksualizirana telesa, temveč telesa, ki se celijo. Telesa, ki so prebolela raka, rodila mrtvorojene otroke ter preživela splave, zlorabe in posilstva. V njih so odtisnjene travme, rane in bolezni, pa tudi nedosegljivi lepotni ideali ter patriarhat in globoko ponotranjena mizoginija.

Z Anno Hints sva se med letošnjim 26. Festivalom dokumentarnega filma, na katerem je zaradi neodločljive službene poti na Finsko zadnji hip odpovedala fizično prisotnost, ujeli prek Zooma. Intervju z njo sem po spletu nepredvidenih okoliščin opravila za dva medija hkrati. Eden je bil v vsebinsko drugač-

ni, predvsem pa krajši različici marca že objavljen v časopisu *Dnevnik*. Kot med ogledom **Sester v savni** zlahka pozabimo, da nismo v razgreti koči brez dimnika, v kateri se odpirajo pore, iz teles odteka pot in na plan vrejo zamolčane misli, tudi med pogovorom z režiserko hitro odmislimo, da nas od nje ločujeta ekran ter nezanemarljiva geografska razdalja.

Anna Hints namreč ni običajna režiserka. Ne zato, ker se opisuje kot nebinarna, ekološko ozaveščena *dumpster dajverka*, temveč zaradi načina dela, pri katerem ji varnost, korektnost, transparentnost in odnosi v času snemanja pomenijo več kot končni izdelek in grajenje lastne kariere. Njeni filmi so dokaz, da je mogoče ustvarjati drugače; in dejstvo, da je s **Sestrami v savni**, svojim celovečernim prvcem, na lanskem festivalu *Sundance* prejela nagrado za najboljšo režijo v sekciji svetovnih dokumentarcev, letos pa še evropsko filmsko nagrado za najboljši dokumentarec leta, bržkone še koga prepriča, da tovrsten princip snemanja sprejme za svoj novi normativ.

**

Estonska savna je kulturno in zgodovinsko zelo specifična, v filmu pa je zaznati tudi močno terapevtsko komponento. |

Z estonsko kulturno dediščino dimne savne, najstarejšega tipa savne na svetu, ki je danes pod Unescovo zaščito, me je prva seznanila moja babica. Gre za prostor brez dimnika, v katerem les pred uporabo kurimo šest do osem ur, preden izpustimo dim in vstopimo. Estonska savna predstavlja predvsem duhovni prostor, v katerem so ženske stoletja rojevale, umivale mrtve in zdravile bolezni. Prostor, v katerem se telesno in čustveno razgallimo; v njem umijemo svoje telo in dušo. Tovrstna duhovnost se je do danes obdržala le še v jugovzhodnem delu države, območju avtohtonih kultur Võro in Seto, iz katere prihajam tudi sama.

Dimna savna mi predstavlja predvsem prostor, ki nas napolni s pogumom, da spregovorimo o težkih in neprijetnih temah. Tudi ko v njej sedimo z ljudmi, ki svet dojemajo drugače – volijo druge stranke, so drugačne veroizpovedi ipd. –, se v tem prostoru vselej vsi slišimo in poslušamo. Ideja za **Sestre v savni** se mi je porodila leta 2015, ko sva z mamo en mesec preživel v budističnem samostanu na Tajskem. Bili sva na meditacijskem umiku, ki je trajal šestindvajset dni molka – in v tem času nisva smeli niti pisati ali brati. Z materjo sva imeli od nekdaj turbulenten odnos, potem pa sva bili naenkrat ujeti v tišini ... Ki pa sploh ni bila tiha! Ko ne govorimo, postanejo naši notranji glasovi še toliko glasnejši. Tako sem se na neki točki začela spraševati, komu ti glasovi sploh pripadajo. Gre res za moje misli ali za nekaj naučenega, družbeno in kulturno pogojenega? Je navsezadnje življenje, ki ga živim, tudi življenje, ki bi ga sama izbrala, če ne bi sledila družbenim pričakovanjem, ki mi narekujejo videz, obnašanje, občutke, odločitve, ki naj jih sprejemam? Tako se mi je neke noči v sanje prikradla vizija za film o dimni savni kot varnem prostoru, ki ženskam omogoča najti lastni glas.

Kakšna je bila vaša prva izkušnja savne? | V savno sem prvič vstopila pri enajstih letih, ko mi je umrl dedek. Tradicija dimne savne poleg navadnih in zdravilnih pozna tudi savne, povezane z obredom smrti, poroda in poroke. Tako sem pred dedkovim pogrebom v savno vstopila z babico, teto in nečakinjo, v njej pa je v teku večurnega obreda babica razkrila, da ji je bil dedek v življenju večkrat nezvest in da je daljše obdobje celo živel z drugo žensko. Savna ji je odprla prostor, da je iz sebe izpustila vsa negativna čustva do njega, s čimer je na dan privrelo ogromno jeze in frustracij, pa tudi sramu v smislu vprašanj, ali ni bila dovolj dobra. Vse je izlila iz sebe, jaz, enajstletni otrok, zaprta v ta vroč in temen prostor s sorodnicami vseh generacij, pa sem takrat doživela iniciacijo v sestrstvo. Šlo je za katarzično izkušnjo, predvsem pa sem ob izstopu iz savne začutila, da se je babica končno spravila z dedkom, in naslednji dan smo ga lahko v miru pokopali.

Kot omenjate, je savna tudi prostor, v katerem so ženske nekoč rojevale. Film se tako odpre z materjo, ki v savni doji svojega otroka; izjemno močna podoba, če jo povežemo s poznejšimi zgodbami in pričevanji o generacijskih travmah in sramu pred lastnim telesom, kar ženske pogosto prevzemamo od lastnih mater. Zakaj prav ta prva podoba? | Pri ustvarjanju me pogosto usmerja intuicija, zato veliko pozornosti posvečam sanjam, v katerih se mi je prvič prikazala tudi podoba doječe matere. Na tej točki sem imela sicer že zelo jasno zastavljeno vizijo filma in sem z vsako kreativno odločitvijo zasledovala ustvarjanje izkušnje seanse zdravljenja z dimno savno, ki deluje kot ena sama, čeprav se film premika čez različne letne čase. Tukaj pa se je pojavilo vprašanje: kaj je tisto, kar najprej vidimo, ko vstopimo v savno? Nič, temo. To se mi je zdela pomembna komponenta: gre za nekakšen simbolični vstop v kozmično maternico. Zato se film začne s temo; s črtno in odsotnostjo podobe. Nato vstopi zvok in šele takrat se postopoma izoblikuje slika: mati, ki hrani svojo dojenčico. Gre za simboliko, kakšne vzorce starši prenašajo na svoje otroke. S kakšnimi miselnimi okviri jih hranijo od samega rojstva dalje. Ko se v svet rodimo v ženskem telesu – tudi če se kasneje definiramo drugače –, navsezadnje nikoli ne gre za *carte blanche*. Naše telo je takoj pogojeno. Ena prvih zgodb, ki jih slišimo v savni, je tako o tem, kako je že prvi pogled matere na novorojeno hčer pravzaprav sodba. Ocenjevanje njenega videza. Priznati nekaj takšnega, to terja ogromno poguma, a šele dejstvo, kako močno besede rezonirajo z vsemi ostalimi, nam pokaže, kako globoko smo ženske ponotranjile patriarhat. Le kaj je večji dokaz kot to, da na svojo hčer že ob rojstvu projiciramo pogled moškega ter jo presojava na podlagi tega, ali je dovolj lepa?

»Ko se v svet rodimo v ženskem telesu – tudi če se kasneje definiramo drugače –, navsezadnje nikoli ne gre za *carte blanche*. Naše telo je takoj pogojeno. Ena prvih zgodb, ki jih slišimo v savni, je tako o tem, kako je že prvi pogled matere na novorojeno hčer pravzaprav sodba. Ocenjevanje njenega videza. Priznati nekaj takšnega, to terja ogromno poguma, a šele dejstvo, kako močno besede rezonirajo z vsemi ostalimi, nam pokaže, kako globoko smo ženske ponotranjile patriarhat.« – AH

Čeprav so ženske v filmu ves čas gole, njihova telesa niso nikoli seksualizirana. Kako sta z direktorjem fotografije ustvarila vizualni jezik filma; pristop h kadriranju teles ter vprašanju, na katere dele telesa se osredotočiti in kaj pustiti zunaj polja? |

Vprašanje, kako postaviti kadre brez seksualizacije ženskega telesa, je bilo tukaj ključno. Hkrati pa me je bilo pred snemanjem strah, kako to doseči. V savni smo seveda zmeraj goli, v njej se skupaj potimo in v tem ni nič seksualnega. A čim v naši družbi golo žensko telo gledamo v nekem drugem kontekstu, takoj postane objektivirano. Zato sem poskusila izkušnjo savne čim bolj avtentično prevesti v vizualno pokrajino filma ter zagotoviti, da kamera ohrani nevtralen, neseksualen pogled. Prva testna snemanja sva zato z direktorjem fotografije Antsom Tammikom opravila kar na mojem telesu ter tako iskala prave kadre, filmski jezik in kalibracijo pogleda. Na tak način sva točno videla, kdaj se sama pred kamero počutim varno in kdaj ne, te posnetke pa sem nato pokazala ženskam, ki jih vidimo v filmu. Pomembno mi je bilo, da se zavedajo, s kakšnim pogledom bodo lovljene v kader in kako bodo obravnavana njihova telesa.

Ob gledanju filma me je pravzaprav presenetilo, da je direktor fotografije moški. Je to z vidika ranljive pozicije žensk v filmu predstavljalo izziv? Kako ste jim zagotovili, da njihova telesa ne bodo podvržena t. i. moškemu pogledu? |

Tudi sama sem bila sprva prepričana, da za tovrsten projekt potrebujem snemalko. Ženska na kameri se mi je zdela povsem samoumevna izbira, a v Estoniji direktoric fotografije ni, zato smo sprva zastavili plan sodelovanja s Finsko. A je ta v celoti padel v vodo, ko je moj prvotni producent nenadoma umrl. Finska ni bila več opcija; morala sem izbrati nekoga iz Estonije, kjer pa v polju filmske fotografije še zmeraj dominirajo moški. Če pogledam zgolj obdobje svojega študija: na oddelku jih je študiralo osem – sami moški. A med njimi je bil tudi Ants, s katerim sva v preteklosti že sodelovala in je točno vedel, kakšno senzibilnost iščem. Vseeno sem najprej z vsako protagonistko posebej preverila, kako se počuti v njegovi prisotnosti, a ni nobena izrazila zadržkov; vse so ga lepo sprejele. So me pa kasneje, ko je film končno dosegel publiko, pravzaprav najbolj presenetili odzivi moških. Kar nekaj mi jih je priznalo, da so se šele med gledanjem **Sester v savni** zavedeli svojega moškega pogleda, pa tudi da je bila zanje povsem nova izkušnja videti žensko telo kot zgolj to: telo.

Se je tudi vaš pogled na žensko telo v času snemanja spremenil? | Film je vsega skupaj nastajal sedem let, v tem času pa me je najbolj pretreslo spoznanje, kako zelo smo ženske skozi generacije ponotranjile mizoginijo. Sovraštvo do samih sebe in naših teles, pa tudi obsojanje, s kakršnim gledamo dru-

ge ženske: svoje hčere, sestre, matere. Pozabljam, da je del nadzora nad našimi telesi tudi to, kako razmišljamo o sebi; s kakšnimi očmi se gledamo. Nam naše telo sploh še pripada, če ga ves čas ocenjujemo skozi prizmo moškega pogleda? Seveda gre tudi za institucionalni problem in politiko, ki si poskuša lastiti žensko telo ter mu odrekati avtonomijo, kakršna je pravica do splava. A žensko opolnomočenje se začne že pri našem odnosu do samih sebe. Vsakič, ko na svoje telo gledamo obsojajoče, ostro, z gnusom ali odporom, poganjamo sistem, ki nas zatira. Hranimo patriarhat in industrijo, ki ustvarja ogromne dobičke iz tega, da smo v vojni same s seboj.

Ženskam v savni ste pustili popolno svobodo pri vsebini pogovorov, zgodbe, ki jih slišimo, pa so izrazito intimne, ranljive in pretresljive. Kako se je med vami ustvarila tolikšna raven zaupanja? |

Moje glavno pravilo je bilo, da zunaj dimne savne ne govorimo o tem, o čemer bomo govorili v savni. Zato smo morali biti z ekipo pred vsakim snemanjem telesno in čustveno dobro pripravljeni. Ena seansa savne traja več ur in takrat smo morali biti zmeraj pripravljeni sprejeti vse, kar bi lahko z vročino privrelo na površje. Potek savnanja je namreč tak: najprej iz nas priteče telesna, nato pa tudi vsa čustvena umazanija. Vsako snemanje znova je bilo zato popoln vstop v neznano, čeprav nikoli nismo ustvarjali pritiska, da morajo med seanso z nami nujno karkoli deliti. Sama pa sem si že na začetku postavila pravilo, da k sodelovanju ne bom nikogar prepričevala. Z vsako od žensk sem se tako najprej osebno spoznala in bila zelo iskrena glede intimnosti, ki sem jo iskala. Če sem začutila kakršenkoli dvom ali oklevanje, nismo sodelovali. Nadaljevala sem zgolj s tistimi, ki jih je projekt resnično pritegnil, s tem pa povsem zavrgla princip, ki smo se ga učili v filmski šoli: kako moramo svoje protagoniste zapeljati in prepričati v sodelovanje. Sama sem proti tovrstni manipulaciji.

Pomagalo je tudi, da jim pogodbe o sodelovanju ni bilo treba podpisati vse do faze postprodukcije. Zahtevati pisno dovoljenje, čeprav niti same niso mogle vnaprej vedeti, kaj nam bodo zaupale? Poskusila sem se vživeti v njihovo situacijo in se vprašati, kakšne pogoje snemanja bi, recimo, želela omogočiti svoji hčerki. Pri tem je bilo ključno, da sem bila obdana z ekipo, ki je podpirala mojo vizijo; producentka Marianne Ostrat je z nepodpisanimi pogodbami recimo prevzela ogromno tveganje. S sodelujočimi sem imela tako dogovor, da imajo do točke, ko v postprodukciji prvič vidijo grobo montažo, popolno svobodo, da si premislijo in rečejo ne, nočem se pojaviti v filmu. A si ni nobena premislila; proces je bil že od začetka dovolj vključujoč in transparenten, da so vedele, kaj pričakovati.

Koliko jih je sploh sodelovalo pri snemanju in kako so postale del filma? Ste vi našli njih ali one vas? |

Eno in drugo. Projekt sem najprej začela razvijati z ožjim krogom prijateljic, a ker je Estonija majhna država z zgolj 1,3 milijona prebivalcev, se je vest o tem hitro razširila. Ženske so tako kmalu začele same iskati stik z mano, ena pa se je nekega dne enostavno pripeljala do kmetije, kjer smo živeli med snemanjem, skočila iz avta in vprašala: »Kje se lahko slečem za dimno savno? Rada bi bila del filma!« In je postala del filma (*smeh*). V filmu se sicer vsega skupaj pojavi petindvajset oseb (nekateri med njimi se identificirajo kot nebinarne), a jih je v sedmih letih na snemanjih pravzaprav sodelovalo vsaj štirideset. To je bila zame tudi največja lekcija tega projekta; nisem namreč predvidela razočaranja tistih, katerih zgodbe se v filmu ne pojavijo. Po svetovni premieri sem se zato z vsako izmed njih osebno pogovorila ter jim zagotovila, da njihova zgodba ni nič manj močna ali pomembna. Med snemanjem sem se toliko ukvarjala z vprašanjem, ali mi bodo sploh dovolile uporabiti posneto, da niti pomislila nisem, kako bom prizadela tiste, katerih zgodb nisem uporabila. Zdaj vem, da moram biti v prihodnosti pozorna tudi na to, saj verjamem, da pri ustvarjanju ni pomembna le zgodba, ki jo želimo povedati, temveč celoten proces snemanja.

Koliko filmskega gradiva se je nabralo v sedmih letih in kako ste se lotili strukture zgodbe v montaži? |

Z montažo smo začeli v šestem letu snemanja in je trajala dve leti. Ogromno časa sem potrebovala, da sem dobila vsaj približen občutek, kako sestaviti narativ. Dvesto ur posnetega materiala izklesati v minutažo ure in pol res ni bilo enostavno, predvsem pa so bile vedno izjemno težke odločitve, kaj obdržati v filmu in česa ne. Prav vsaka zgodba je bila močna in vsaka od žensk je v življenju že doživela neko obliko spolnega nadlegovanja. Mnoge smo preživele tudi posilstvo, a v film nisem mogla vključiti deset tovrstnih zgodb; to bi bilo enostavno preveč. Zato sem predvsem iskala neko pravo ravnovesje.

Visoke temperature v savni so morale biti ogromen izziv za snemalno ekipo, pa tudi za opremo. |

Od samega začetka sem vztrajala, da moramo snemati v pravi dimni savni, čeprav mi je več direktorjev fotografije skušalo dopovedovati, da to ni mogoče; da moramo občutek vročine ponarediti. Kar pa zame ne bi imelo nobenega smisla; takšnega filma raje ne posnamem. Vendar se je Ants tukaj že od začetka dobro izkazal, saj je names-to prepričevanja, kaj vse ni mogoče, z mano iskal rešitve. Ker je povprečna temperatura v dimni savni med 80 in 90 stopinj Celzija, je morala biti kamera dobro pripravljena na vročino, Ants pa je ugotovil, da je najboljši pristop opremo na toploto privajati postopno. Ko smo zakurili les in začeli segrevati savno,

»Ker pa je bila kamera kovinska in se je pregrevala do točke, ko bi lahko ob stiku s kožo povzročila hude opekline, je Ants med snemanjem nosil rokavice, obema s snemalcem zvoka pa smo na čelo ves čas polagali tudi hladne obkladke.« – AH

je Ants tako hkrati v prostor postavil tudi leče in kamero. Sprva na tla, nato pa jih je vsaki dve uri dvigoval na nekoliko višjo pozicijo; tako se je oprema počasi prilagajala vročini. Ker pa je bila kamera kovinska in se je pregrevala do točke, ko bi lahko ob stiku s kožo povzročila hude opekline, je Ants med snemanjem nosil rokavice, obema s snemalcem zvoka pa smo na čelo ves čas polagali tudi hladne obkladke.

Drugo lečo za snemanje smo medtem pustili zunaj, da smo z njo ujeli trenutke, ko se protagonistke premaknejo na zrak, zadihajo in se potopijo v mrzlo vodo. Ker je bilo včasih zunaj tudi do minus dvajset stopinj, ene same leče tako ekstremnih temperaturnih sprememb ne bi preživele. Nasploj je lahko vsakdo, ki je potreboval svež zrak in pavzo, kadarkoli stopil ven. Tudi če smo bili v tistem trenutku sredi močne izpovedi, je bilo naše zdravje zmeraj na prvem mestu. Dimna savna je navsezadnje prostor povezovanja z lastnim telesom in ne prostor tekmovanja v vzdržljivosti. Ključno pa je bilo tudi, da smo imeli v savni vedno na razpolago dovolj vode ter da protagonistkam med seanso nikoli ni bilo treba razmišljati o kameri. Želela sem, da so v prostoru čim bolj sproščene in naravne ter se ne ozirajo na to, kje so postavljene leče. Tako so se lahko spontano poškopile z vodo, kadar se jim je tako zazdelo, mi pa smo že vnaprej predvideli, da se bo zaradi tega oprema morda poškodovala. Zaradi stika z vodo in dimnih delcev smo tako uničili dva objektivna, a digitalna ARRI kamera je čudežno preživela!

Čudovit aspekt filma predstavlja tudi zvočna kulisa, v kateri slišimo prasketanje lesa, polivanje vode čez vroč kamen, drgnjenje kože s soljo in mehke udarce z brezovimi vejami ... vse to pa v krog sklence večglasno petje vaše eksperimentalne folk skupine EETER. | Želela sem ustvariti film, v katerem bi gledalci začutili prostor dimne savne in za trenutek postali del

nje, kar je bil izziv tako vizualno kot akustično. V dimni savni se namreč vselej razvija svojevrstna simfonija, preplet zvokov vode, kamna, lesa in kovinskih vedr, pri čemer sta bila za film ključna sodelavca z Islandije: oblikovalec zvoka Huldar Freyr Arnarson ter skladatelj Edvard Egilsson, katerega kompozicije so nastale v sodelovanju z mojim glasbenim triom. Želeli smo ustvariti zvočno kuliso, v kateri bi zvoki savne prišli čim bolj do izraza, ob tem pa nam je bilo ključno, da v prostor ne prinašamo ničesar zunanjega, temveč ustvarjamo zgolj iz materialov, ki so v savni prisotni. Ob njih sem si želela le še prisotnost ženskih glasov, za kar smo uporabili melodije moje vokalne skupine, navdihnjene z ljudskimi napevi jugovzhodne Estonije. Vokale sem nato s pomočjo Edvarda in njegove žene na Islandiji posnela kar sama, napevi, ki sem se jih v otroštvu naučila od babice – ta je v domači vasi delovala tudi kot zdravilka –, pa so tako postali nekakšen glas savninega duha. Glas naših pramatelj; vseh žensk, ki so bile pred nami. In če bi v ta zvočni prostor vdrl klavir ali kakšen drug inštrument, ki tja ne spada, bi se v trenutku oddaljili od mistične dimenzije savne.

