

Ikarjev padec: podvodni svet Jacquesa Cousteauja

ANJA BANKO

»V veliko pogledih so Cousteaujevi filmi umetniški filmi. A to so umetniški filmi, ki se zavedajo občinstva, za katerega so narejeni. Mislim, da so Cousteaujeve oddaje neprimerljive s čimerkoli drugim na televiziji. So filmsko ustvarjanje v vsakem pomenu besede. To niso dokumentarna poročila. Prav tako to niso informativni filmi o ekologiji ali poučni filmi o živalih. Ukvarjajo se z ekološkimi temami in podajajo informacije, ki jih ne najdemo drugod. A kljub temu so v prvi vrsti ustvarjeni kot filmi.«¹

Jacques-Yves Cousteau je mož-legenda, pravi potomec Julesa Verna in njegovega kapitana Nema iz romana *Dvajset tisoč milj pod morjem*.² Kot je Nemo s svojo podmornico Nautilus obplul oceane sveta in raziskoval globoke, običaj-nemu človeku nedosegljive skrivnosti in čuda podmorskih globin, je tudi Cousteau v dnevno sobo povprečne srednje-razredne družine skozi televizijsko lino odpiral skrivnosti globokih modrin. Raziskoval in ustvarjal je vse do svoje smrti l. 1997 ter podpisal več kot 115 filmov in televizijskih oddaj,

pri katerih je sodeloval kot režiser, scenarist, producent, snemalec, pripovedovalec, inženir in še kaj. Suhljat, v ramenih rahlo sključen sivolasi mož z znamenito rdečo pleteno kapo in pipo v ustih je skoraj pet desetletij predstavljal velesilo v žanru naturalističnega podvodnega dokumentarca in ključno vplival na filmske podobe podmorskega sveta, kot jih poznamo danes.

A Cousteau je bil še vse kaj več kot televizijska zvezda – bil je pionir potapljanja, izumitelj, inženir, oceanograf, okoljevarstvenik, avtor več kot petdesetih knjig, filozof, nepotešljiv pustolovec in izjemen pripovedovalec. Slednje je vsaj za njegovo filmsko delo izredno pomembno, saj je za naturalistične dokumentarce značilno, da spektakularno vizualno podobo skoraj vedno spremljata izjemna zvočna slika in skrbno zastavljena pripovedna linija, ki je lahko napeta, razburljiva, žalostna in vesela kot najboljša hollywoodska melodrama. Prvi »obraz« teh dokumentarcev, ki sliko narave približa gledalstvu, pa je pripovedovalčev glas: Cousteau je odločen pripovedovalec, z odlično angleščino, ravno prav začinjeno s francoskim naglasom.³ Ta eksotična in skorajda renesančna kombinatorika značaja, znanj in veščin, ki je določala kapitana Cousteauja, je za povprečnega televizijskega gledalca tako predstavljala ravno pravi vir čudenja, navdiha, skrivnosti in napetosti, da ga je redno priklenila pred zaslon, hkrati pa skušala v njem počasi, a vztrajno prebujati občutek za naravo – Cousteau tako danes velja za enega najpomembnejših okoljevarstvenikov 20. stoletja. A pot od Cousteauja-pustolovca do Cousteauja-okoljevarstvenika je bila dolga.

1 Shaheen, J. G. (1987). »The Documentary of Art: The Undersea World of Jacques Cousteau«. *The Journal of Popular Culture*, 21(1), 93–101 (98).

2 Cousteau se je nad filmom navdušil že kot mladenič. Zaradi posebnih učinkov je še posebej občudoval Georgesa Mélièsa in njegova **Potovanje na luno** (*Le voyage dans la Lune*, 1902) ter **Dvajset tisoč milj pod morjem** (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1907). Svojo prvo kamero znamke Pathé Baby si je kupil l. 1924. Zaradi slabih ocen in obnašanja v šoli so ga starši nato poslali v internat v Alzacijo, seveda brez kamere. Po zaključku šolanja je sanje o filmu opustil, se l. 1929 vrnil v Pariz in kmalu vpisal na Akademijo za pomorsko letalstvo. Po hudi prometni nesreči l. 1935 se je moral letenju odpovedati, za okrevanje pa se je začel potapljati. Tako je spoznal tudi Philippa Taillieza in nekaj let kasneje še Frédéric Dumas, ki skupaj z njim danes veljata za pionirja sodobne tehnike potapljanja. V Madsen, B. (2009). *Jacques Cousteau: The sea king*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, str. 19–22.

3 Cousteau je zaradi očetove službe del otroštva preživel v ZDA, kjer se je naučil angleščine in tudi prvič potapljal.

To nazorno odseva tudi Cousteaujeva filmska in televizijska podoba, ki se je skozi desetletja v svojem tonu in sporočilu spreminjala; ravnanje kapitana in posadke njegove raziskovalne ladje Calypso je iz sodobne perspektive večkrat obsojano kot sporno. Naj omenimo le nesrečno smrt kita, maščevalni pobjo morskih psov ali razstrelitev koralnega grebena, ki smo jim priča v prvem celovečernem dokumentarcu **Svet tišine** (*Le monde du silence*, 1956). Zanj sta Cousteau in Louis Malle, ki je pri filmu sodeloval kot režiser in snemalec, sicer prejela zlato palmo na festivalu v Cannesu. Poleg filma **Farenhait 9/11** (2004) Michaela Moora je *Svet tišine* edini dokumentarec, ki je v zgodovini festivala prejel to prestižno nagrado. Film je oba režiserja izstrelil med zvezde, Cousteauju pa zagotovil nadaljnje financiranje ekspedicij z ladjo Calypso, ki je že sama po sebi ena od nepogrešljivih zvezd njegovih serij in filmov. Prav tako je bil to prvi Cousteaujev film, ki je bil nagrajen z oskarjem za najboljši dokumentarec: ta mu je pripadel še dvakrat, za kratki film **Zgodba zlate ribice** (*Histoire d'un poison rouge*, 1960) in celovečerec **Svet brez sonca** (*Le monde sans soleil*, 1964).

Čeprav imata do sredine petdesetih let 20. stoletja tako potapljanje kot oceanografski film oz. film, ki kot dokumentarec ali fikcija tematizira podmorski svet, že večdesetletno tradicijo, je Cousteau v mnogih pogledih na tem področju velik tehnološki pionir, ki je s svojimi izumi ključno pripomogel k svobodnejšemu gibanju človeka pod morsko gladino.⁴ Skupaj s prijateljem Philippom Tailliezom sta modernizirala podvodno masko, z inženirjem Émilom Gagnanom pa izumila regulator, ki je potapljačem omogočil dihanje pod vodo. Potapljaški aparat nosi ime *aqualung*,

vodna pljuča, in je pravzaprav osnova za Cousteaujevo nadaljnje delo. Tudi kasneje je Cousteau skupaj z inženirji in znanstveniki posadke Calypso ves čas razvijal tehnologijo za potapljanje in podvodno snemanje, s tem pa vsakič znova razkril delček sveta, ki ga človeško oko do tedaj še ni ugledalo. Četudi se je človek potapljajl že prej, je namreč videl bore malo – v globinah morja se zaradi različnih dejavnikov svetloba lomi drugače kot v zraku, človeško oko pa ni prilagojeno videnju v takih razmerah. Šele Cousteaujeve kamere, ki so se z novo tehnologije lahko gibale bolj svobodno, skupaj s telesom in gibi potapljača-snemalca, so ob žarometih luči prvič razkrile izjemno barvitost in raznolikost podvodnega sveta, ki je dotlej ždel v brezoblični temi.

Navdušenje potapljačev-snemalcev pa ni bilo nič manjše od navdušenja gledalcev: svet pod vodno gladino je zanje postal veliko igrišče, kjer so preizkušali zmogljivost najnoveše tehnologije in meje lastnega telesa. Vsemogočnost človeka se v zgodnjem Cousteaujevem delu po zanimanju postavlja ob bok filmskemu subjektu, torej podvodnemu svetu. Poetično opisovanje podmorskega življa se v njegovem pripovedovanju tesno prepleta z natančnimi, a za povprečnega gledalca ne prezahtevnimi popisi najnoveše opreme, s preverjanjem fizičnega stanja in počutja potapljačev, ki tudi sami na kameri marsikaj preizkusijo prvič. Zgodnjega Cousteauja in njegovo navdušenje nad človekom pod gladino moramo razumeti v kontekstu časa, petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja, ko se je zahodni svet razvijal v eksponentni funkciji, tehnologija pa je odpirala nova polja svobode, ki so jemala dih. Ne nazadnje se je pred človekom vzporedno z zemeljskimi in podmorskimi globinami odpirala tudi neskončnost vesolja!

Tako kot vesolje tudi morje ni več romantiziran rajski ali neznano-grozljiv topos kulturnega izročila preteklih stoletij, temveč postane še neoznačeno »ozemlje«, ki ga človek lahko ukroti, udomači in obrne sebi v prid. Iz te ideje izhaja tudi Cousteaujev drugi celovečerni dokumentarec *Svet brez sonca*, ki spremlja enomesečno poskusno bivanje skupine ljudi na podvodni postaji. Potapljači, ki jih Cousteau tokrat pomenljivo imenuje oceanonavti, bivajo na podvodni postaji v globini 10 metrov in od tam izvajajo različne poskuse ter se s Cousteaujevo znamenito mini podmornico Denise potapljajo v še večje globine. Medtem Cousteau z drugim delom posadke s krova Calypso skrbno spremlja delo in počutje oceanonavtov. Ta poskus bi iz sodobne znanstvene perspektive, ki jo v filmskem svetu stereotipno določa forenzičen, sterilno-natančen pogled, kakršnega najdemo npr. v serijah **Na kraju zločina** (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000–), opredelili za

4 Na začetku 20. stoletja je Anglež John Ernest Williamson naredil prve podvodne fotografije in filme. Na podlagi očetovega raziskovanja je l. 1912 izumil fotosfero (photosphere), stekleno opazovalno sobico, ki je bila z jekleno vrviyo pripeta na ladjo. Te prve podobe podmorskega sveta so nastajale predvsem v etnografskem navdušenju nad prebivalci nad in pod vodno gladino. V razvoju tehnologije je Williamson tesno sodeloval tako s filmskimi ustvarjalci kot z znanstveniki in vojsko. Tudi Cousteaujeva raziskovanja so se na začetku razpenjala med prostočasno in poklicno dejavnostjo – Cousteau namreč ni bil šolani znanstvenik, temveč član francoske mornarice, iz katere je izstopil l. 1949, da bi se lahko posvetil svojemu raziskovanju in ustvarjanju. Cousteau je prve podvodne filme posnel skupaj s potapljaškima prijateljema Tailliezom in Dumasom v 40. letih: **Na globini 18 metrov** (*Par dix-huit mètres de fond*, 1940) je bil posnet še brez dihalnega aparata, za naslednji film **Razbitine** (*Épaves*, 1943) pa so se lahko že potapljali globlje, saj so preizkušali prve prototipe aqualunga. V Starosielski, N. (2013): »Beyond fluidity: a cultural history of cinema underwater«. V Rust, S., Monani, S., Cubitt, S., *Ecocinema: Theory and Practice*. New York: Routledge, 149–168.

najmanj smešnega, če ne celo neverjetnega. Oceanonavti se v skoraj nadrealističnem slogu po svojem podvodnem domovanju potikajo kar zgoraj brez, v kopalkah, ves čas verižno kadijo, ob večerji nazdravljajo z rdečim vinom, v naslednjem trenutku pa si že nadenejo potapljaško opremo in iz dnevne sobe zaplavajo v garažo, kjer se napokajo v mini podmornico ter odplujejo v temo.

Če so iz današnje perspektive tovrstne sanje o *Homo aquaticus* in človeških kolonijah pod gladino čista znanstvena fantastika,⁵ so bile v tistem obdobju za Cousteauja na dosegu roke. Že takrat so se dobro zavedali problematike naraščanja prebivalstva v odnosu do pomanjkanja bivanjskega prostora in življenjskih virov. Rešitev za prenaseljenost in pomanjkanje hrane je Cousteau videl ravno v podvodnih kolonijah – morsko dno je namreč polno najrazličnejših mineralov, ki bi človeku lahko zagotavljali preživetje. Cousteaujeve raziskave pa so bile zanimive tudi v veliko manj poetičnih in utopičnih okvirih; mnogo njegovih spoznanj in izumov še danes uporabljajo delavci na naftnih ploščadih, ki opravljajo delo v morskih globinah.⁶

Znanstvenofantastični pridih, optimizem in navdušenje nad neskončnimi možnostmi, ki jih človeku ob pomoči tehnologije ponuja podvodni svet, so kmalu izzveneli. Desetletja natančnega opazovanja življenja nad in pod morsko gladino so v Cousteauju prebujala zaskrbljenost, nad katero je v zadnjih obdobjih, sploh po smrti sina Philippa,⁷ prevladal pesimizem in občutek, da je človek svet že uničil do

nepovratnega. Cousteau se je v tem času s filma preselil na televizijo, njegova serija **Podvodni svet Jacquesa Cousteauja** (The Undersea World of Jacques Cousteau), ki je nastajala med l. 1966 in 1976, je postala velik hit; predvajali so jo na ameriških, francoskih, nemških in britanskih TV-kanalih. Ponudila je 37 epizod, v katerih se Cousteau s svojo posadko, vedno podkrepjen z znanstveniki s posameznega mikro-področja, ustavlja po vsem svetu in raziskuje podvodni svet. Epizode so nastajale po ustaljenem vzorcu, s podobnim dramaturškim lokom: Cousteau je z ekipo odšel na določen kraj, ga opazoval, prepoznal neki problem in ga ob pomoči nove tehnologije in znanstvenih dognanj poskusil rešiti. V epizodi sta zaradi večje dinamike vsakič nastopala dva pripovedovalca: Cousteaujeva pripoved se je običajno osredotočala na poetično-znanstvene opise s terena, te pa je uvedel drugi pripovedovalec – za ameriški trg Rod Serling, ki je bil televizij-skim gledalcem tistega obdobja sicer znan iz znamenite TV-serije **Zona somraka** (The Twilight Zone, 1959–1964). Izbira Serlinga je pomenljiva, saj v oddaljeni referenci Cousteaujev podvodni svet odpira nekje na ravni nadnaravno-verjetnega spektakla omenjene serije.

Podobno megalomanska kot sama vsebina je bila tudi produkcija, ki je potekala v hollywoodskih studiih. Zaradi načina snemanja, ki ga v naravi ključno pogojujeta naključje in čakanje na primeren trenutek, je v montažo običajno prišlo tudi od 18 do 45 km filmskega traku, ki so ga za 51-minutno epizodo skrajšali na okoli 530 metrov. Vzporedno s tem se je razvijal tudi scenarij, prav tako je šele v postprodukciji nastala zvočna slika – tehnologija tistega časa namreč še ni omogočala snemanja na terenu, zato je večina zvokov vzeta iz obsežne studijske knjižnice. Zeleno luč za epizodo pa je seveda vsakič prižgal Cousteau.⁸

V eni od epizod tako Cousteau raziskuje izvor legende o morskih deklicah: njihove podobe naj bi se razvile iz srečanja človeka z morskimi kravami – velikimi, a nežnimi in plašnimi bitji. Morske krave vsako zimo obiščejo močvirnato delto Floride, kjer se grejejo ob toplih vodnih vrelih, tja pa seveda zahajajo tudi turisti. Cousteau z ogorčenostjo v glasu komentira brezskrbno in nevedno predajanje človeka užitku: hitrim ladjam, ki s svojimi propelerji živali poškodujejo, in invazivnemu potapljanju, ki živali prestraši. Ob raziskovanju naravnega habitata in obnašanja teh slabo poznanih bitij pa

5 Crylen, J. (2018): »Living in a World without Sun: Jacques Cousteau, Homo aquaticus, and the Dream of Dwelling Undersea«. *Journal of Cinema and Media Studies*, let. 58, št. 1, str. 1–23.

6 Cousteaujevo delo je bilo zanimivo tako za vojsko kot znanost, ki sta v različnih obdobjih vsaka s svojimi nameni pomagali financirati njegovo raziskovanje. Že zgodaj je potencial prepoznal tudi kapital: l. 1954 je Cousteaujeva posadka sodelovala v raziskavah za naftno družbo British Petroleum in praktično odkrila današnje naftne vrtine na dnu Arabskega zaliva, na katerih temelji bogastvo Združenih arabskih emiratov.

7 Philippe Cousteau se je l. 1979, star 38 let, smrtno ponesrečil z letalom. Bil je Cousteaujev drugi sin in je z očetom tesno sodeloval na njegovih odpravah kot producent, snemalec in režiser. Osebnost življenje Jacquesa Cousteauja je v času njegovega življenja sicer ostalo večinoma zunaj pogleda javnosti, a ni bilo nič manj burno kot poklicno. Šele po smrti prve žene Simone, ki je sodelovala pri njegovih odpravah, a je skorajda nikoli ne vidimo na posnetkih, je prišlo na dan njegovo večletno razmerje s Francine Triplet, s katero je Cousteau takrat že imel dva otroke. Poročila sta se komaj pol leta po smrti Simone, kar je razdrlo družino. Cousteaujevo zasebno plat portretira biografski film **Odiseja** (L'Odysée, Jérôme Salle, 2016), v letošnjem letu pa je izšel tudi dokumentarni film **Postati Cousteau** (Becoming Cousteau, 2021, Liz Garbus).

8 O produkcijskem procesu podrobno v Shaheen, J. G. (1987). »The Documentary of Art: The Undersea World of Jacques Cousteau«. *The Journal of Popular Culture*, 21(1), 93–101.



Postati Cousteau (2021)

si Cousteau junaško zada nalogo, da bo eno od živali, ki se je nekoč ujela v kanalizacijsko cev in zdaj živi v vodnem parku, spustil na prostost. V drugem delu epizode tako spremljamo delo Cousteaujeve ekipe, ki načrtuje in skrbno nadzoruje ta podvig s srečnim koncem. A kot to počne čedalje pogosteje, Cousteau oddaja zaključki z daljšim razmislekom o odnosu človeka z naravo, pri čemer poskuša biti kritičen tudi do lastnega ravnanja in se sprašuje, kaj kamera in delo njegove ekipe pravzaprav pomenita za naravno ravnovesje.

Za razliko od povprečnega naturalističnega dokumentarca, ki se navdušuje nad izjemnostjo narave, njeno čudovito krutostjo, v kateri na sliki večkrat ni prostora za človeka, je tako za Cousteauja nepogrešljiv, skorajda osrednji del prav človek. Cousteaujeve serije postajajo vedno bolj povezane z obsodbo človekovega vpliva na naravo in opozarjanjem na njeno krhko minljivost: vulkanski otoki, lagune, atoli, koralni grebeni bodo nekega dne postali prah, živali in rastline pa so v evolucijskem geslu »preživetje najmočnejšega« prav tako – na neki točki – obsojene na smrt. Ena najbolj temačnih epizod iz cikla **Jacques Cousteau Odyssey** (1978–1981) nosi naslov **Clipperton: otok, ki ga je čas pozabil** (Clipperton: The Island Time Forgot, Jacques Ertaud) iz 1981. V njej Cousteau s svojo posadko poleti na otok Clipperton, koralni atol v Tihem oceanu, ki je sicer najbližje mehiški obali, danes pa pripada Franciji. Površina otoka obsega komaj 6 km², kot atol pa bo dočakal gotovo izginotje. Na njem živijo rakovice, ki so v svoji požrešnosti uničile skorajda vse ostalo življenje: v času

Cousteauja je ostalo zgolj nekaj kokosovih palm in ptičja kolonija sul. A še krutejša od boja med rakovico in ptico je človeška zgodovina tega otoka: na začetku 20. stoletja je bila na otoku majhna kolonija, na katero so zaradi mehiške revolucije na celini povsem pozabili. Po spletu nesrečnih okoliščin je na otoku ostal zgolj en moški s skupino žensk in otrok. Razglasil se je za kralja, ženske in otroke posiljeval in moril, dokler ga nista dve ženski ubili. V tistem je mimo priplula ladja in rešila preživele. Enega teh otrok, ki je zdaj starček, na otok pripelje tudi Cousteau – in s to zgodbo neusmiljeno raztrga na koščke podobe čudovite modre lagune. Neznosno majhen košček rajske zemlje v njegovem pogledu gomazi od uničujočih rakovic in pozabljenih človeških ruševin do naplavljenega tovora, vse od vojaškega razstreliva do otroških igrač. Modra laguna, na videz idilično oddaljena od civilizacije, predstavlja vrata v pekel. Cousteau se je namreč zavedal, da so čudovite podobe neokrnjene narave vedno zgolj manipulacija pogleda – človek je v naravno vedno že posegel in tudi na kameri ni nič naravnega – vse, kar vidimo, je do neke mere tako ali drugače delo človeških rok. Prav zato Cousteau človeka iz svoje pripovedi nikoli ni izključil, spreminja se zgolj njegova vloga: če je Cousteaujev človek na začetku mehanični polbog, potem junak, ki rešuje svet, postane na koncu melanholičen poet, ki opisuje neizmerno lepoto in krutost narave ter človeka, v tragičnem razumevanju končnosti, ki jo je zaslepljeni in od sonca opiti Ikar priklical nadse.