

Tina Poglajen

Od Čikorje do Celice

Celica

leto **2017**

režija **Dušan Kastelic**

država **Slovenija**

dolžina **13'**

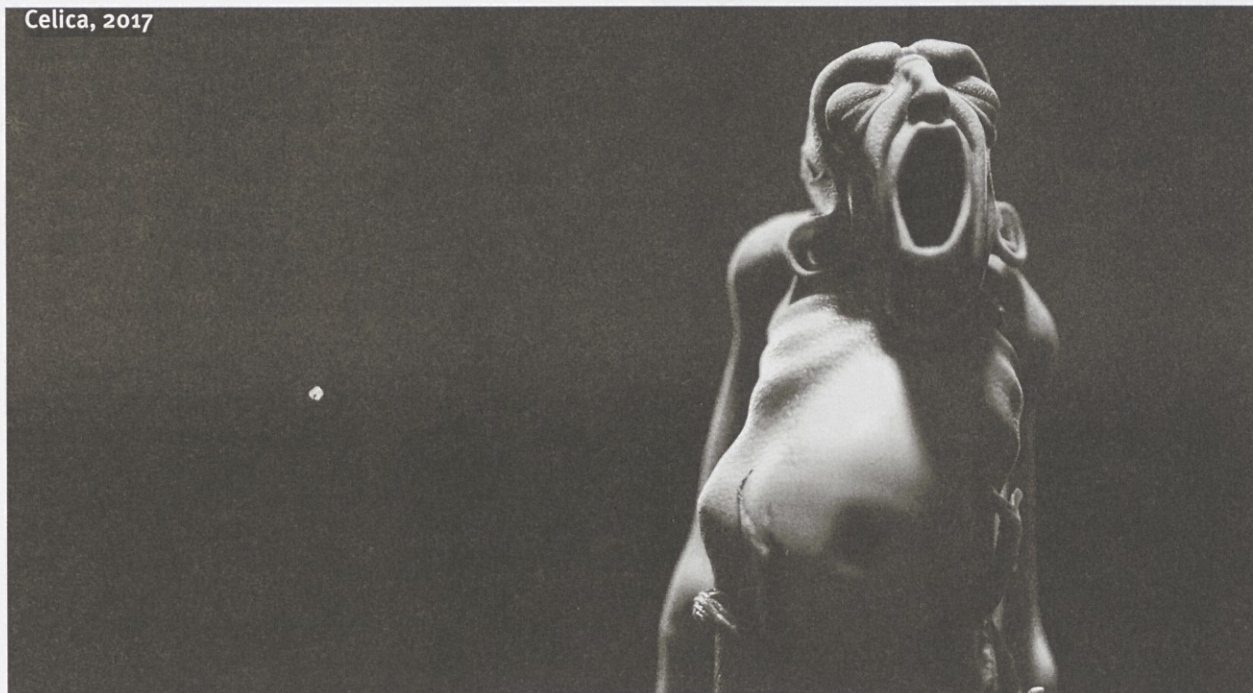
Čikorja an' kafe slovenskega animatorja Dušana Kastelica, kratki animirani film iz leta 2008, je bil tako med kritiki kot med občinstvom izjemno priljubljen. Gotovo so bili razlogi za njegov uspeh delno povezani z dejstvom, da je film narujen po istoimenski pesmi Iztoka Mlakarja, enega najbolj prepoznavnih in priljubljenih slovenskih kantavtorjev. Njegove pesmi se na duhovit ali ironičen način ukvarjajo s temami, ki jih pogosto označujejo za »univerzalne«: ljubeznijo, smrtjo, hrano, pijačo in podobnim, hkrati pa so zelo jasno umeščene v specifično slovenski, primorski podeželski prostor, ki ga zaznamuje oznaka »preprostega življenja«.

Opisane lastnosti je Dušan Kastelic uspešno prenesel na medij animiranega filma. Ta po zaslugi animacije, ki po svojem slogu in barvah deluje prepoznavno, domačno in toplo, ohrani vzdušje Mlakarjeve pesmi, ki je inteligentno in zbadljivo, a hkrati prisrčno. To filmu uspe ravno zato,

ker je animiran, zatoorej svojo zgodbo (kot Mlakarjeva pesem sama) pripoveduje bolj stilizirano kakor realistično, saj veliko očitneje posreduje med zgodovinsko resničnostjo in sodobnim gledalstvom. Isti elementi zgodbe (življenje v revščini, mož alkoholik, ki je nasilen do žene) bi bili namreč po vsej verjetnosti veliko težje označeni za tople in prisrčne, če bi jih upodabljali resnični ljudje, ali celo če bi bili animirani drugače. V sedanji obliki *Čikorje* se lahko občinstvo poleg prijetnih občutkov, ki jih povezuje z Mlakarjevo glasbo, ob vizualizaciji še močneje poveže z njenimi liki, v njih prepozna zgodbe svojih starih staršev in njihove (generacijske) stiske, »življenjske resnice« in celo svojo »dušo« – kot lahko preberemo v komentarjih pod objavljenim filmom na spletnem portalu YouTube.

Novi animirani film Dušana Kastelica, **Celica** (2017), morda prav zato učinkuje še bolj šokantno. Toplina in domačnost skoraj povsem izgineta; v kratkem animiranem filmu (vsaj na prvi pogled) ni ničesar, s čimer bi se lahko poistovetili tako neposredno kot pri *Čikorji*. Celica je namreč grozljiv fantastičen svet, v katerem v ozkem, temnem prostoru z nizkim stropom iz tal rastejo postrojene vrste nekakšnih olesenelih drevesnjakov z zgrbančenimi rameni in ploščatimi vrhovi lobanj. Ti vsa svoja življenja, kot kaže, spijo – dokler jih s kričanjem in razgrajanjem ne zbudi mladi drevesnjak, nižji od vseh ostalih, ki namesto spanja raje poje. Še več: na grozo vseh ostalih raziskuje načine, kako ne bi povsem olesenel in bi se lahko premikal. Ob zgroženem kričanju drugih se na stropu celice pokaže

Celica, 2017



krožna odprtina, skozenjo pa se spusti nekakšen ogromen mehanski žig, na vsaki strani obdan z očesi, ki po krčenju zenice in šarenice spominjajo na fotografski objektiv. Ko zaznajo kršitelja pravil, mladega drevesnjaka, ga žig udari po glavi, mu jo splošči ter s tem pohabi in omami, kot je prej očitno storil tudi z vsemi drugimi.

Celica je zmes **Matrice** (The Matrix, 1999) sester Wachowski, romana 1984 Georgea Orwella, ideje o družbenem nadzoru, kot ga je razumel Michel Foucault, pa tudi Platonove votline. Drevesnjaki so v celici očitno vse življenje: od trenutka, ko poženejo iz tal, pa vse dokler ne uvenijo in odmrejo ter jih nadomesti nov, mlad poganjek. Ni jasno, zakaj so tam – ne kaže, da bi proizvajali kakšno energijo za sistem, kot to počno speči, ustekleničeni ljudje v Matrici. Ni jasno, zakaj kar naprej spijo; nič ne kaže, da bi sanjali ali v svojih mislih živeli vsaj navidezna življenja kakor Neo, dokler ne poje kapsule, ki mu jo ponudi Morpheus – morda spijo le zato, da ne občutijo trpljenja. Očesa, ki se spuščajo s stropa, imajo popolnoma enako vlogo, kot jo ima Veliki brat, ki trpinči Winstona Smitha in njegove sodržavljanke, le da ni jasno, zakaj to počno – nobenega sledu ni o kakšnih neskončnih vojnah z Evrazijo in Eastazijo, zaradi katerih bi bilo treba strogo paziti na državno ideologijo. Glede na to, da vsi drevesnjaki skoraj vsa svoja življenja spijo sami od sebe, bi lahko trdili tudi, da ima fotografski žig, ki se spusti s stropa, podobno vlogo kot Foucaultov panoptikon, četudi nemara deluje drugače. Sistem fotografiranja in

opazovanja ter žigosanja je vzpostavljen tako učinkovito, da večino časa sploh ni potreben – drevesnjaki cenzurirajo sami sebe in svoje sosede. In končno: četudi se zdi, da je celica cel ekosistem, celo filmsko veselje – saj ob vznjožu drevesnjakov rastejo gobe in plezajo pajki, kot v kakšnem gozdu –, se izkaže, da še zdaleč ni tako, čeprav drevesnjaki, ki svoja življenja mirno prespijo, ne razmišljajo o tem, da bi lahko obstajalo še kaj drugega. Zunaj celice pa res obstaja še en svet, ki je svetel in ne temen, kjer je morda vsaj teoretično mogoče živeti drugače, morda celo »bolj resnično« – a ni niti najmanj jasno, kaj naj bi to bilo. Celica nas kot gledalce pusti ujete v temni votlini; glede zunanjega sveta, ki smo ga s snopom svetlobe zgolj zaslutili, pa lahko le ugibamo: je večji od celice? Ali je mehanski žig, ki se spušča skozi odprtino v stropu, eno izmed bitij, ki živijo tam – ali je le orodje drugih bitij? Ali celica skupaj z drugimi podobnimi celicami obstaja v neskončno raznolikem svetu, kot sta Zemlja in naše Vesolje – v tem primeru bi moral njen obstoj imeti nekakšen namen, pa ga dozdevno nima – ali gre morda za celico, ki (skupaj s svojim žigom in komaj obstoječo zunanostjo) le absurdistično lebdi sredi neskončnega ničla? Kam pobegne mladi drevesnjak – na svobodo ali zgolj v drugačno celico? Kaj če zunaj votline sploh ni sončnega dne, ampak le laboratorijska luč?

Družbeno-kritična parabola, ki jo Celica Dušana Kastelica ponuja, je kot na pladnju: *Ne razvijamo se (rastemo, mislimo, delujemo, razmišljamo ...)* svobodno, temveč smo ukalupljeni v obliko, ki je za sistem najmanj težavna. Sistem ima vzvode, da nas v takšno držo prej ali slej disciplinira – zato je najlažje zaspiti in pozabiti na kruto resničnost. Če je kdo drugačen in si vzame svobodo, se vsi drugi zdrznejo: če je oni nimajo, je ne sme imeti nihče. Poskušajo ga disciplinirati sami in ga nato zatožijo oblastem; ko je kaznovan, se mu privošljivo smeji: če se je zgodilo njim, naj se tudi drugim. Če komu uspe pobegniti, so sicer prepadeni, vendar se hitro spet zatopijo v dremež.

Parabola bi lahko zadevala vse od čustev, ustvarjalnosti, pravice do izražanja, dela in vsakdanjega življenja do bolj splošnega političnega ali ekonomskega sistema. V tem smislu je sporočilo Celice tako jasno in nedvoumno, da je skoraj preveč očitno, morda celo nekoliko didaktično in moralistično: če je tisto, kar je v filmu najbolj privlačnega, skrivnostnega in zanimivega, sama zgradba in namen sveta celice (in njene morebitne zunanosti), potem je v svojem opredeljevanju do našega, obstoječega sveta film veliko manj rahločuten in spreten. V luči branja angleškega naslova filma (*The Box*) in z njim povezanega idioma, *to think out of the box*, torej razmišljati zunaj ustaljenih okvirov, ki ga omenja celo sinopsis filma, bi film v tej držbi imeli za precej pretencioznega – v najboljšem primeru pa za popreproščeno razlaganje družbe in njenih struktur.





Dejstvo je namreč, da so drevesnjaki v celici nesrečni, a so si za to vsaj deloma, kot kaže, krivi tudi sami: če je lahko iz celice pobegnil eden (ki lahko razmišlja *out of the box*), zakaj ne morejo tudi drugi? Mladi drevesnjak tja edini »ne spada«; »drugačen« od drugih se je že rodil (ne pa takšen postal), vsi drugi, rojeni, kakršni so, pa so obsojeni na (in »spadajo« v) bedo življenja v zaprti celici.

K sreči ta način branja pri *Celici* še zdaleč ni edini možen. Animacija, ki se s svojo intenzivnostjo močno vtisne v spomin, se v vizualnem smislu sklicuje na slikarje od Hieronymusa Boscha do Edvarda Muncha. Drevesnjaki z velikimi očmi po svojem videzu spominjajo na križance med Golumom, ki je zaradi pohlepnega, omamljenega ždenja v jamah in rovih postal povsem brezbarven in plešast, kentavri, ki so razpeti med človeškim in živalskim telesom, ter Prometejem, ki so ga bogovi za njegovo predrznost kaznovali tako, da so ga za vso večnost priklenili na steno, od koder mu je jastreb vsak dan trgati in žrti jetra. Od *Čikorje* se *Celica* v vizualnem smislu ne bi mogla bolj razlikovati – če je Kastelic prvo animiral v naturalističnih, jesenskih, domačih barvah, z grobimi, naravnimi teksturami, so površine v *Celici* nevzdržno gladke in sijoče – celo gozd in podrastje sta videti sintetična oziroma plastična. Barve so neonske, anorganske, neživiljenjske, kot bi hotele pokazati, kako daleč od človeškosti je obstoj drevesnjakov. Kasteličevi junaki v *Celici* ohranjajo velike oči iz *Čikorje*, ki naj bi na splošno ustvarjale učinek nedolžnosti in zvedavosti – a v *Celici* bolj kot prikupno delujejo vznemirjajoče in gnusno.

Animacija ima v *Celici* skoraj popolnoma nasprotno vlogo kot v *Čikorji*: če smo uvodoma ugotavljali, da pri slednji posamezne sicer nesprejemljive elemente zgodbe spremeni v bolj sprejemljive, celo prisrčne, in odpre pot poetičnim zaključkom, da je na primer življenje »grenko-sladko« in da je »lepo tudi, kadar je težko«, potem v *Celici* animacija krutost položaja in brezupnost sveta le še poudarja. Če je romantična, poetična pripoved prej omilila in olepšala resničnost, je to povsem odpihnilo in razgalilo tisto, kar je bilo ves čas spodaj: ostro okostje antiutopije. ■