

***Steakhouse*: otipljive podobe (psihičnega) nasilja**

Maja Krajnc

Večkrat nagrajeni in mednarodno odmevni nedavni kratki animirani film *Steakhouse* (2021) ene najuglednejših slovenskih filmskih ustvarjalk Špele Čadež, za katerega je scenarij napisal Gregor Zorc, bom premislila skozi narativna določila in stilistične značilnosti. Formo in vsebino bom analizirala v njenem tesnem vzajemnem učinkovanju. Prav forma namreč določa učinek zgodbe in tako omogoča, da prepoznamo držo avtorice. Ob analizi posameznih estetskih značilnosti bom vzporednice na primer zarisala s *Cléo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*) cineastke Agnès Varda, otipljivost animiranih podob pa do neke mere pripisujem analogni multiplanski kolažni tehniki in avtoričinem preiskovanju (z)možnosti (animiranega) filma. Ker je film nastajal v obdobju pandemije, ki je zaznamovala tako del produkcije kakor tudi distribucijo filma, bom pri analizi uporabila tudi interdisciplinarne prijeme, ne nazadnje pa *Steakhouse* prinaša tudi temo nasilja, ki ga je pandemija še razmahnila oziroma poglobila. Psihično verbalno nasilje v intimnopartnerskem odnosu bom prepoznavala sledeč haptičnosti podobe po Lauri U. Marks ob analizi ključnega dela filma – sekvenci dimne zavese.

Produksijski in postproduksijski okvirji v času pandemije

Steakhouse je v koprodukciji s Francijo in Nemčijo nastajal tudi v času covid-19, ustvarjati pa so ga začeli že pred pandemijo. Format koprodukcije je v

Sloveniji že pred leti postal stalnica pri ustvarjanju animiranega filma (filmsko produkcijo preko postopka izbire in financira preko javnega razpisa Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije, ki spada pod okrilje Ministrstva RS za kulturo). Ker je v domačem prostoru premalo finančnih sredstev, so ustvarjalci animiranega filma primorani sredstva iskati v tujini, kar po besedah Špele Čadež predstavlja stres za ustvarjalca, saj si ne more izbirati sodelavcev. V primeru *Steakhousa* to poenostavljeno rečeno pomeni, da so ga petindevetdeset odstotkov ustvarili v Sloveniji, zavoljo koprodukcijskega sodelovanja pa je film (končni izdelek) uradno manj kot polovico slovenski. Podhranjeno financiranje v domačem prostoru namreč ni zastavljeno kot v državah Zahodne Evrope, kjer je sistem naravnian tako, da finančno podpira vse panoge na področju animiranega filma (Prassel v Poglajen, 2022). Čadež skupaj z mnogimi domači ustvarjalci meni, da bi bilo treba bolj spodbujati ustvarjanje doma in sodelovanje z domačimi (so)ustvarjalci in drugimi filmskimi delavci, umetniki ter strokovnjaki.

Ideja je po avtoričinih besedah vselej rezultat mozaika nekkih dogodkov, veliko je razmišljala o temi psihološke agresije, maltretiranja v partnerskem odnosu. Poleti 2018 ji je Gregor Zorc razodel zgodbo: idejo verbalnega obračuna – jezika, ki se spremeni v zrezek – ji je povedal zelo živo in prvotna verzija zgodbe je bila dovolj močna; »prepričala me je, da je par let mučenja z ustvarjanjem filma tega vrednih« (Markič, 2021, 112). Zgodba *Steakhousa* je neposredna in tako so predprodukciji, zlasti zgodborisu in animatiku namenili ogromno časa. Čeprav zvok običajno nastopi na koncu, so, da bi lažje predvideli zaplete, že na tej točki sodelovali tudi z montažerko Ivo Kraljevič, kar je bilo pomembno predvsem zaradi ritma. Ritem dogajanja so morali, še posebej v sekvenci z dimom,¹ pogosto zvočno določati, saj so včasih stvari prek zvoka lahko bolj jasne oziroma se lažje razumejo in se zato z njim najlažje določi, koliko časa bo trajal neki kader. »Čas, ki ga porabiš za snemanje, je tako drugačen od tistega, ki ga na koncu vidi gledalec. Zahtevno je režirati nit in določati pavze, ki omogočajo, da pridejo čustva do izraza.« (Ibid., 113)

V ožji ekipi z glavno animatorko Zarjo Menart ter animatorko in slikarko Anko Kočevar so film v tesnem sodelovanju snemali leto in pol. Ko je bila razglašena pandemija, so snemanje zaključili in Čadež se je mudila na prvi montaži v Zagrebu. Covidno obdobje je pomenilo nenehne preklepe med zaustavitvijo in delom v delovnem procesu, posebej v postprodukcijski fazi;

1 Sekvenca z dimom predstavlja ključni element filma; podrobneje jo obravnavam v analitičnem delu besedila.

film je namreč nastajal kot koprodukcija s Francijo in Nemčijo, potovati pa ni bilo mogoče. Tako so morali mnoge postopke izpeljati doma. Postprodukcijo slike so na primer delali prek spleta, za zvok je bilo težje, a ujeli so poletni val prehajanja meja, ko je Čadež vsaj enkrat lahko šla v Berlin. Tam je obiskala Johanno Wienert, ki si je v zvočni studio preuredila kmetijo sto kilometrov iz Berlina (The Foley Farm). Čadež se je znašla v privilegiranem položaju – kar sicer ni značilno za zvočne oblikovalce, saj načeloma ne želijo izdati misterioznih trikov, »ko nekaj vidiš, to tudi drugače slišiš« – in mojstrico spremljala ob njenem ustvarjanju oziroma v dotičnem primeru: dolgem pečenju zrezka (Krajnc, 2022). Oblikovalki zvoka je nato še enkrat uspelo priti v Slovenijo, kjer so posneli igralce in zmontirali glasbo.

Potem je projekt spet zastal. Vsakič ko so se ga vnovič lotili, niso več točno vedeli, kaj mu morda še manjka in kaj bi bilo treba spremeniti. »Navadno namreč v par mesecih po koncu snemanja dodajaš zvok, glasbo, postprodukcijo slike in vsem se na tej točki že nekako mudi na ta ali oni festival.« V montaži so na primer ugotovili, da eden izmed prizorov ne deluje in treba ga je bilo posneti na novo, kar je bilo naporno, zlasti zavoljo ukazane izolacije. Tako je Čadež prizor vnovič posnela sama v svojem studiu v Šiški, ki premore stekleno mizo (za multiplansko kolažno tehniko).²

Tudi proces obdelave zvoka se je zapletel: kar bi sicer trajalo tri mesece, se je med pandemijo zavleklo v leto in pol. Na neki točki oblikovalka zvoka zavoljo visokega števila okuženih ni želela potovati in vskočil je mešalec zvoka Julij Zornik. Avtor glasbe Tomaž Grom je ravno med mešanjem zvoka zbolel in tako je avtorica morala sprejemati odločitve sama brez glasbenika in brez oblikovalke zvoka.

Koprodukcija z Nemci je zadevala subvencijo regionalnega fonda Hamburga, ki deluje po načelu, da je treba določen delež subvencije porabiti v Hamburgu, sodelavca pa je imela v Berlinu in Kölnu. Tako naj bi se v Hamburgu delali postprodukcija slike, barvna korektura in DCP. Zavoljo korone so podpisali aneks in v nekem trenutku so proces uspešno zaključili s koloristom Teom Rižnerjem na NuFramu namesto v Hamburgu.

Interval med produkcijo in distribucijo se je močno raztegnil, saj so se festivali premaknili na medmrežje in »s to megló [sekvenca z dimom, op. a.] je

2 Steklena miza je 250-kilogramski stroj, ki ga je Čadež pred nastankom *Nočne ptice* ubranila pred odpadom, kamor ga je želela poslati RTV Slovenija, in spravila v svoj studio v 6. nadstropju stavbe v Šiški. Zaradi pomanjkanja prostora so morali odstraniti nekaj komponent ... (glej Ostrenje pogleda, 2016).

nemogoče tekmovati prek spleta, saj film drugače funkcionira v kinu na dobri filmski projekciji kot pa na zaslonu prenosnika» (ibid.). Tako je *Steakhouse* doživel svojo premiero s pravo filmsko izkušnjo v kinodvorani na 74. festivalu v Locarnu leta 2021, kjer si je prislužil prvo nagrado med mnogimi, ki so sledile.³ Ne glede na avtoričino željo po kinematografski izkušnji filmske projekcije, so jo distributerji vseeno prijavili na Mednarodni festival animiranega filma Ottawa, ki se je v celoti odvil prek spleta. Šlo je za drugo filmsko projekcijo po Locarnu in izkušnja je bila katastrofalna. V Locarnu si je film v živo v kinu ogledalo sto gledalcev, nato pa je sledila nesrečna izkušnja z Ottawa: imeli so predvajalnik, ki se je prilagajal pretočnosti, in tako je avtorica v joku sredi noči gledala »ogromne piksele dima« (ibid.). K sreči je šlo za enega izmed zadnjih festivalov, ki so se v celoti odvili na spletu, kmalu so festivali spet zaživel...

(Psihično) nasilje v času pandemije

Steakhouse je mogoče aktualizirati na več ravneh. Kakor je zapisal Matic Majcen (2022, 9), je film *Steakhouse* za naše okolje zelo pomemben tudi zato, ker se dobro vklaplja v aktualne trende na mednarodni filmski sceni. Zgodbo, za katero je scenarij spisal avtoričin partner, profesionalni igralec Gregor Zorc, lahko beremo v kontekstu gibanja #JazTudi, obenem pa Čadež spada med režiserke, ki so s takšnimi zgodbami v letu 2021 osvojile najpomembnejše nagrade na tujih in domačih tleh.⁴ Avtorica ni imela namena ustvariti feminističnega filma; kakor pravi, je imela v mislih predvsem podatek, da razmerje nasilja med moškim in žensko znaša devetdeset proti deset. Iz te teme je izšlo, da je v večini tovrstnih primerov šibkejši člen ženskega spola (Čadež v Majcen, 2022, 9).

Po valu zanimanja za raziskovanje fizičnega nasilja je v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja predmet raziskovanja postalo tudi nefizično (psihično, čustveno) nasilje med partnerjema. Ne glede na težave z jasno opredelitvijo pojma psihično nasilje lahko rečemo, da gre za občutljivo obliko zlorabe v partnerskih odnosih, za katero strokovnjaki ugotavljajo, da je za žrtev celo mnogo

3 *Steakhouse* je bil konec leta 2022 uvrščen tudi na seznam petnajstih kandidatov za nagrado ameriške akademije (»Shortlists announced. Oscar 95«, dostopno na naslovu: <https://aframe.oscars.org/news/post/2023-oscars-shortlists>; citirano 22. avgust 2022).

4 Podobno časovnico deli mednarodno odmevno *Babičino seksualno življenje*, za katero je Urška Djukić pred nedavnim prejela nagrado Evropske filmske akademije za najboljši kratki film. Animirano-dokumentarni film, ki je nastal v slovensko-francoski koprodukciji, slika zgodbo o intimnopartnerskem nasilju v slovenskem kmečkem okolju v prvi polovici prejšnjega stoletja.

bolj škodljiva od fizičnega nasilja. Psihično nasilje se kaže v različnih oblikah – od besedne zlorabe prek osamitve in prevlade nad partnerjem do čustvenega izsiljevanja. Psihičnega nasilja je, ravno zaradi njegove slabše prepoznavnosti, mnogo več kot fizičnega (vir).

V partnerskem odnosu je lahko nasilen en partner, lahko pa sta na različne načine nasilna oba, kar vodi v različne vrste razmerij, v katerih se dogaja psihična zloraba. Nasilje vseh oblik se v partnerskih zvezah redko pojavlja kot osamljeno dejanje. Značilnost, ki jo navajajo vsi raziskovalci, je namreč ciklični nasilni vzorec, imenovan krog nasilja. Pionirsko delo pri preučevanju tega vzorca je opravila Lenore Walker (1979), ki je stopnje poimenovala zbiranje napetosti, izbruh oziroma eksplozija in ljubeče kesanje. Dinamika čustvenega nasilja je pogosto podobna dinamiki fizičnega nasilja. Žrtev v odnos »zvabi« en pol nasilneževе osebnosti: ta je na začetku navadno šarmanten in zapeljiv (Goetting, 1999, 6). Partner nasilnež je na začetku odnosa pozoren do partnerja žrtve. Kmalu pride do prvega izbruha nasilja in občutek varnosti se pri žrtvi začne rušiti in ta partnerju začne prepraševati svojo vlogo oziroma »doprinosa« k spremembi odnosa oziroma k nasilju partnerja. S tem se začena začaran krog, v katerem si partner žrtev prizadeva s svojim obnašanjem vrniti odnos v prejšnje stanje brez nasilja, na drugi strani, pri nasilnem partnerju, pa je (zavesten ali podzavesten) cilj povsem drugačen: omajati partnerjevo samozavest (glej Šugman Stubbs, 2010).

Podatki policije in podobno tudi Ministrstva RS za delo, družino in socialne zadeve iz leta 2016 kažejo, da je med žrtvami nasilja v družini več kot 80 odstotkov žensk, medtem ko je v približno 99 odstotkih povzročitelj nasilja moški (Vlada Republike Slovenije, povzeto v Filipčič et al., 2021, 73). Podobne podatke kažeta tudi nacionalni raziskavi o nasilju v družini, *Nasilje nad ženskami v Sloveniji* (Leskošek et al.) iz leta 2013 in raziskava *Nasilje v družini* (Sedmak et al.) iz leta 2006.

Da se je nasilje v času covida-19 razmahnilo in poglobilo, ugotavlja raziskava o intimnopartnerskem nasilju v času pandemije (Filipčič et al., 2021),⁵ v okviru katere so obseg intimnopartnerskega nasilja nad ženskami v Sloveniji v času pandemije covida-19 preučevali z analizo podatkov policije o prijavih

5 Članek »Intimnopartnersko nasilje v času pandemije covida-19« je nastal v okviru programske skupine, ki raziskuje »Družbeno nadzorstvo, kazenskopравни sistem, nasilje in preprečevanje viktimizacij v kontekstu visokotehnoške družbe«, P50221, ki jo financira ARRS, ter v okviru projekta »Life in the Time of COVID-19 – Social implications on the security and well-being of vulnerable groups in the European context«, ki ga financira Hrvaška znanstvena fundacija.

kaznivega dejanja nasilja v družini po 191. členu Kazenskega zakonika (KZ-1, 2008) v obdobju od 12. marca 2020 do 12. junija 2020, ki torej zajema trimesečno obdobje po razglasitvi epidemije v Sloveniji. V tem obdobju se je število prijav povečalo za 27 v primerjavi z enakim obdobjem v letu 2019, kar predstavlja 8,68-odstotno povečanje. V raziskavi ugotavljajo tudi, da je obdobje covid-19 še povečalo razkorak med prijavljenim in dejanskim nasiljem (Filipčič et al., 2021, 73–75).

Nasilje v animiranem filmu

Tema nasilja v animaciji je pogosto povezana z neuničljivimi risanimi junaki, ki se borijo proti nasilju ali pa ga povzročajo, toda prav nefigurativne animacije imajo moč neposredno napasti gledalčeve čute. Vicky Smith (2021) se v svoji študiji osredotoča na animirane filme umetnic Peggy Ahwesh (*She Puppet*, 2001; *Lessons of War*, 2015; *Border Control*, 2019) in Liz Rhodes (*Dresden Dynamo*, 1974; in instalacijo z dvema projektorjema z naslovom *Light Music*, 1975), ki predstavljajo kritiko oblik nasilja in reprezentacije nasilja v filmu. Z analizo njenih del Smith pokaže, da je abstraktna animacija zelo učinkovit medij za raziskovanje problematike nasilja.

V 3D računalniški animaciji *Lekcije vojne*, ki prikazuje posledice begunske krize, na primer, na plažo naplavlja monokromatske lutke. Zdi se, da so posledice nasilja s tovrstno vizualno stilizacijo in abstrakcijo reprezentirane na nevtraliziran način, kot bi bila povzročena bolečina zadušena. Na ta način Ahwesh prevprašuje ranljivost človekovega življenja.

Pri instalaciji z dvema projektorjema *Light Music* Liz Rhodes lahko obiskovalec s pomočjo projiciranih svetlobnih žarkov, ki se med seboj spopadajo, v galerijskem prostoru izkusi občutek ujetosti in bombardiranja. Načela pretepanja in ujetosti, ki jih je Rhodes učinkovito raziskala na zaznavni ravni, se prenašajo v njene kasnejše filme, kot je na primer *In the Kettle* (2010–2012), ki združuje abstrakcijo in reprezentacijo kot sredstvi za kritiko nadzora in uporabe nasilja nad političnimi protestniki. Optični zvočni filmi običajno opišejo njegove agresivne lastnosti – kakofonija zvokov in osupljive podobe, ki skupaj ustvarijo vizualni napad na gledalca. Abstraktna animacija ima moč pritisniti na čute na načine, ki pri gledalcu povzročajo nelagodje. Ustvarjalki Ahwesh in Rhodes v svojih animiranih filmih uporabljata različne stopnje abstrakcije, s čimer ponujata različne forme, skozi katere artikulirata vprašanja, povezana s problematiko nasilja (Smith, 2021).

Bolj subtilno pa psihološko nasilje tematizira večkrat nagrajeni in mednarodno odmevni nedavni kratki animirani film *Steakhouse* Špela Čadež iz leta 2021, čeprav tudi v tem kakofonija pa tudi neprijetnost ne umanjkata; nizozemski režiser, animator in ilustrator Michaël Dudok de Witt (2021) je Špelo Čadež označil za »slovensko mojstrico pikantnih psiholoških dram«. V *Steakhousu* se drama odvije nekega dne, ko se Liza pozno vrne iz službe, kjer so ji sodelavci pripravili presenečenje za rojstni dan, na večerjo, ki ji jo je za rojstni dan pripravil Franc. Za pikantnost zagotovo poskrbita mojstrsko začinjjen, a zažgan Frančev zrezek, in poseben zrezek, ki ga po Frančevem odhodu z rešilcem v miru začini in, zdi se, kakor da z užitkom, ljubeče, osredotočeno speče Liza.

Filmska prostor in čas v multiplanski kolažni animacijski tehniki in haptičnost podobe

Subtilnost izražanja psihološkega nasilja bi lahko pripisali ustvarjanju v analogni multiplanski kolažni tehniki, ki se je je Čadež poslužila že pri animiranih sekvencah filma *Labko noč, gospodična* (Metod Pevec, 2011) in lastnem kratkem animiranem filmu *Nočna ptica* iz leta 2016. V slednjem je tehniko šele začela poglobljati, zato si je želela ustvariti še en film, da bi jo nadalje raziskala in izpopolnila. Tako so risali veliko izmenljivih likov, da bi dosegli čim večje gibanje v prostoru.

Multiplansko kolažno tehniko je razvil Walt Disney, z njegovim prihodom se je animacija vzpostavila kot industrija in kot posebna umetniška forma, ko je želel v animiranem filmu *Sneguljčica in sedem palčkov* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) risbo čim bolj približati realnosti (Wells, 2007). Pri tem je odkril, da zaznavanje človeškega očesa ni omejeno samo na dve dimenziji. Da bi ugotovljeno preizkusil, je na prozorne folije slikal predmete, ki jih je postavljaj na stekleno konstrukcijo, t. i. multiplansko trik mizo. Nad mizo je bila kamera, pod njo pa različno oddaljena stekla, na katera je polagal folije z različnimi risbami. Tako so bile narisane podobe obogatene z globino in so dobile tridimenzionalen vizualni učinek.

Tehniko multiplana je uporabljal in razvijal tudi kultni ruski animator Jurij Norštejn, čigar film *Zgodba o zgodbi* (*Skazka Kazok*, 1979) je v kanon zapisana kot najboljši animirani film vseh časov. Film se skozi oči otroka v nelinearni pripovedni strukturi prebija skozi spomine na vojne čase. Z domišljeno uporabo simbolov, presenetljivimi detajli in popolnim posnemanjem giba živih bitij gledalce popelje v strahote vojne in šokira s pripovedno močjo animiranega

filma. Norštejн spada med avtorje, ki so ustvarjali »visoko specifični jezik animacije« (ibid., 89); uporabljali so metamorfozo, simbole in metafore, maksimalno sugestijo v minimumu ikoničnega podobja, manipulirali so čas, trenutek in prostor ter imeli posebno zmožnost prikazovanja notranjih stanj spomina, sanj, fantazije, čustev in zavesti.

V *Nočni ptici* je poigravanje s svetlobo ključnega pomena; podobno je v *Steakhousu*. Barve in kompozicije v *Nočni ptici* so podvržene prikazu notranjega sveta jazbeca. Njegova zgodba se odvija ponoči, zato so barve izrazito hladne. Ko se jazbečeva opitost stopnjuje, se kadri začnejo tresti, s čimer se ustvari vzdušje strahu in paranoje. Čadež uporabi sprva dvojno, nato celo trojno ekspozicijo kadrov cestišča, ki je narisano postopoma bolj zamazano in nejasno. Kasneje se začno prikazovati tudi luči, ki poplesujejo po platnu.

Prikaz opitosti pospremi oziroma stopnjuje izvirna glasba Tomaža Groma, ki se predvaja na radijskem sprejemniku v avtomobilu. Elektronska in nedefinirana glasba zaradi hipnih zvokov harmonike in ritma deluje kakor narodnozabavna priredba – tako jo verjetno sliši opiti jazbec. S tem Čadež namigne, da gre za slovensko okolje, v katerem je alkoholizem pereč problem do te mere, da se pri nas opijajo tudi živali (Ostrenje pogleda, 2016).

Evropska regija Svetovne zdravstvene organizacije [v nadaljevanju SZO, op. a.] je regija, v kateri se popije največ alkohola na svetu in Slovenija je med državami te regije, ki prednjačijo po porabi čistega alkohola na odraslega prebivalca, kar povzroča negativne javnozdravstvene posledice. V Sloveniji je registrirana letna poraba alkohola v obdobju 2013–2018 v povprečju znašala 10,43 litra čistega alkohola na prebivalca, starega 15 let in več. K tej porabi je treba prišteti še neregistrirano porabo alkohola, ki je bila po podatkih SZO v letih 2015–2017 za Slovenijo ocenjena na 1,8 litra čistega alkohola na prebivalca, starega 15 let in več. (Jandl et al., 2022, 128)

Rezultati obsežne raziskave o registrirani porabi alkohola in zdravstvenih posledicah zaradi pitja alkohola ter njihovi trendi gibanja v opazovanem obdobju (2013–2018) skratka potrjujejo, da alkohol v Sloveniji ostaja velik javnozdravstveni problem (ibid., 131).

V prizorih *Steakhousa*, ko je Liza obkoljena z drugimi ljudmi, na primer na službeni rojstnodnevni zabavi, ko prestopi ali stopi v nekaj luž na ulici ter se v izložbah zarisujejo luči in njen odsev, je protagonistka Liza edina izostrena, s čimer izstopa, hkrati pa se tako izrisujeta njena stiska in usmerjenost vase. Njen zamaknjeni pogled deluje, kakor da napoveduje izbruh epizode psihičnega nasilja, v katerega začarani krog je ujeta in katerega cikličnost je pionirsko

definirala Lenore Walker. Izbruhu nasilja navadno sledita obdobje sprave in miru, v katerega se zdi umeščena Frančeva priprava večerje za Lizin rojstni dan, dokler napetost ne naraste do ponovnega izbruha nasilja, ki ga že zrcali njen pogled. *Steakhouse* na neki način ponudi malodane pravljичno rešitev – izstop iz krogotoka nasilja, a navadno se žrtve psihičnega nasilja tudi zavedajo obstoja »zunanosti polja« onkraj te ujetosti, ki jo je zaradi vrste mehanizmov in navadno okoliščin skorajda nemogoče preseči.

Umeščenost lika (Lize) v dogajanje na ulici in v avtobusu spominja na drugi celovečerni igrani film cineastke *Agnès Varda Cléo od 5 do 7 (Cléo de 5 à 7, 1962)*, katerega sprehodi glavne protagonistke so navdihnili Čadež pri ustvarjanju prizorov z Lizo, ki se odvijajo v »eksterierju«. Cinemaveritejevski *Cléo* močno odraža zanimanje za odnos med podobami in realnostjo, prikazuje pa »realni« čas, ko mlada pariška pevka Cléo čaka na rezultate laboratorijskih preiskav.

V filmih *Agnès Varda* se v prostor, ko je ta opazovan ali fizično izkušen (na primer s sprehodom skozenj), vložita prisotnost nekoga in njegova utelešena subjektivnost. Ta prostor lahko za subjekt ostane skrivnosten in neobvladljiv, vendar se njegova upodobitev drastično spremeni. Slednje ne velja le za *Vardine* »subjektivne« dokumentarce, v katerih gledalec ne more biti povsem prepričan, koliko subjektivnosti zajame kader, saj se zaradi njihove prepletenosti zdi skorajda nemogoče razločiti dokumentarne podobe od *Vardinih* podob in ne nazadnje podob nosilnih likov (Bénézet, 2014, 90).

Cléo popisuje devetdeset minut življenja mlade ženske, ki čaka na rezultate biopsije. Razvoj *Vardine* pariške junakinje so z vidika prostora analizirali številni teoretiki (glej na primer Forbes, 2002; Wagstaff, 2005; Powrie 2011), večina je sledila analizi Flitterman-Lewis (1996), ki protagonistkino potovanje razlaga kot potovanje samoodkrivanja. *Vardino* raziskovanje povezav med specifičnim okoljem, v tem primeru mestom Pariz, in likom je obsesija, ki jo odkrito priznava, a hkrati poudarja, da jo zanima dialektika med utelešenim subjektom in specifičnim prostorom (Bénézet, 2014). Lahko bi rekli, da je *Cléo* film o konstrukciji ženske identitete. Na videz plehko, lepo blondinko, vzhajajočo zvezdo Cléo namreč soočenje z lastno smrtjo prisili, da se zazre vase mimo pogledov drugih, mimo ogledal in odsevov Pariza, dobro desetletje preden si v slovitem eseju *Vizualno ugodje in pripovedni film (1975)* za odmik od moškega pogleda radikalno prizadeva teoretičarka Laura Mulvey (Pogljajen, 2019). Zazrtost vase, samoodkrivanje glavnih protagonistk (*Cléo* in *Lize*) družita oba filma. Odmik in premik v Lizinem notranjem svetu se zrcalita tudi v koncu

filma, ko Liza osredotočeno speče svoj zrezek, Frančev jezik, ki si ga je uspel pregrizniti med bentenjem prepečenega, zoglenelega zrezka, rojstnodnevne večerje za Lizo, ki jo je ta zavoljo rojstnodnevne zabave presenečenja v službi zamudila.

Kakor je Čadež povedala v prispevku RTV Slovenija ob podelitvi Prešernovih nagrad leta 2022, so jo za prizore Frančeve priprave zrezka in njegove eskalacije jeze navdahnile sodobne kuharske oddaje oziroma kuharski resničnostni šovi. Z glavno animatorko Zarjo Menart sta še posebej gledali Gordona Ramsayja,⁶ saj sta se želeli naučiti pravilno speči steak, sta pa pri Ramsayju začutili tudi neke vrste agresijo: »Želela sem imeti kamero v vrelem olju, da se zdi, kakor da ti je nekdo v ponev porinil glavo.« Sledili so zasučnemu posnetku z Ramsayja na meso, vmes se je pojavil dim in tako so Franca posadili v dim (Krajnc, 2022). O Frančevem čustvenem stanju priča njegov pogled, ki se zrcali v dimu. Vzporednice prizorov Franca v kuhinji lahko povlečemo tudi s serijo *The Bear* (2022), kjer je kamera tako blizu, da je »mogoče videti prav vsako potezo z nožem, potne srage, soparo, ki se dviguje iz loncev, raztresene sestavine. [...] Kuhinja je kakofonija kričanja, mnogi liki so tempirane bombe« (Šoster, 2022, 197).

Po besedah avtorice je v tehniki multiplanske kolažne animacije lažje prestopiti mejo realnega prostora in vstopiti v bolj nadrealističen, sanjski prostor (Krajnc, 2022). Prostor tako postane protagonist. Film vzpostavlja mimetičen odnos z gledalcem. Haptično zaznavo psihologi običajno opredeljujejo kot kombinacijo taktilnih, kinestetičnih in proprioceptivnih funkcij, kot način, kako doživljamo tip tako na površini kakor tudi v notranjosti svojega telesa. Po Lauri U. Marks gre pri haptičnem gledanju za premikanje po površini objekta, ne gre toliko za razpoznavanje oblike kakor za spoznavanje tekstur. »Haptični vizualnosti je bližje gibanje kot pa osredotočanje; njen pogled raje šviga, kot pa strmi« (Hoolboom v Marks, 2014, 97).

Haptični film ne nagovarja k identifikaciji z neko figuro, ampak spodbuja predvsem telesen odnos med gledalcem in podobo (ibid., 99). Če sledimo Marks,

6 Škotski kuhar Gordon Ramsay velja za enega najboljših kuharskih mojstrov z restavracijami po vsem svetu, njegova najbolj znana restavracija Gordon Ramsay pa je edina restavracija v Londonu, ki premore tri Michelinove zvezdice. V zadnjih nekaj letih je dejaven tudi kot voditelj številnih oddaj/resničnostnih šovov s področja kulinarike, ki so dosegle oziroma še dosegajo visoko gledanost in so bile kar nekajkrat nominirane in tudi nagrajene, ponašajo pa se s pomenljivimi naslovi – *Ramsay: Peklenska kuhinja (Hell's Kitchen, 2005–)*, *Beseda na F (The F-Word, 2005–2010)* in podobno. Razvpiti kuharski mojster je »znan predvsem po temperamentu in pretiranem preklinjanju« (Rocchio, 2008).

lahko *Steakhouse* beremo kot haptično delo, saj se v ključnem prizoru, ko dim zapolni kader, gledalec kar nekaj časa premika po zaslonu, preden spozna, kaj pravzaprav opazuje. Kader z dimom implicira haptični pogled, hkrati pa proizvaja haptično podobo, katere zamegljena tekstura izostruje druge gledalčeve čute. Haptične podobe, ki so pogosto na meji abstraktnega, stimulirajo telo, da se odzove telesno. Pogled se premika po površini in potrebuje čas, ne zaznava nujno figur in podob ali pa se te razvijejo postopoma.

Haptične podobe so pravzaprav podskupina tistega, kar Deleuze imenuje optične podobe: podobe, ki so tako prosojne in neklíšejske, da mora gledalec aktivirati sredstva svojega spomina in domišljije, da jih lahko dopolni. Haptična podoba gledalca prisili, da motri podobo kot tako, namesto da bi ga potegnilo v pripoved. Zato spada v Deleuzovo filmsko podobo-čas. Optična vizualnost pa ravno nasprotno predvideva, da so vsa sredstva, ki jih potrebuje gledalec, na voljo v podobi. (Ibid., 99)

Lahko bi rekli, da prav domišljjski prostor, sanjski prostor, kakor ga poimenuje avtorica, pripelje do otipljive podobe nasilja. Dim je v filmu *Steakhouse* prisoten večino časa, kakšno minuto (od devetih minut in pol, kolikor je celotna dolžina filma) pa postane glavni protagonist. V tej minuti je prostor tako zelo zadimljen, da dogajanje sploh ni razvidno, dokler se nekje v daljavi ne pojavijo obrisi silhuet. Za vizualni učinek dima v *Steakhousu* je lutkovni tehnolog Žiga Lebar avtorici snemalno mizo prilagodil tako, da je z oddaljevanjem plošče iz praskanega stekla od ploskih lutk, dvodimenzionalnih papirnatih lutk, lahko ustvarila učinek zadimljenosti, s približevanjem pa se je slika spet izostrila. Dimu je s tem podarila »aktivno vlogo ozračja odnosa«. Dim je mogoče razumeti kot upodobitev Frančeve jeze, ki duši Lizo in obema zastira pogled (Markič, 2021, 111). Lahko bi rekli, da podoben učinek kot dim v *Steakhousu* doseže neizostrena, oživljena migetajoča se cesta v *Nočni ptici*, ki predstavlja pijani pogled voznika jazbeca. Po besedah avtorice je migetajoča cesta tista, ki »vse pove, je hkrati nič in je vse« (Krajnc, 2022). Pri abstraktnem dimu se dogodi nekaj podobnega: razumevanje se odvija bolj v gledalcu kakor pa na platnu, ko iz zvoka priklīče neke spomine.

Avtorica tako v nekaj minutah postopoma in vztrajno razgrinja Frančevo in Lizino intimo in cikličnost nasilja, ki jo prežema, ter prevprašuje meje dopustnega in nedopustnega znotraj parametrov tega odnosa. Z odmerjenim, skopim, a premišljenim dialogom ter zgovornimi medmeti, ki zadevajo Frančevo intenzivno cmokanje, *Steakhouse* prikazuje tudi verbalno nasilje. Razraščanju nasilja je mogoče slediti skozi glasbeno podlago. Zvok določa ritem filma in postavlja jasno ločnico med Lizinim in Frančevim svetom. Glasba

zaznamuje Frančeve frekvence in hkrati eskalacijo nasilja. Kmalu se izvirnemu kakofoničnemu Olfamožu (lahko bi rekli Olfamnoštvu), ki prihaja iz radijskega sprejemnika, ko Franc peče zrezek, pridruži še kakofonija zvokov, med drugim alarm, ki z intenziteto narašča v odmerjanju ponovitev nelagodnega zvonjenja. Avtorsko glasbo je Tomaž Grom ustvaril na podlagi plošče »Hupam, da ste dobro« skupine Olfamož, ki napoveduje Frančev izpad. Neprijetnost pogloblja križna montaža, ki čedalje hitreje preklaplja med Lizo, ki hiti domov, in Francem, čigar pogled pristane na uri, ki se premika skorajda s svetlobno hitrostjo.

Nelagodje skupaj z napetostjo se pojavi sprva že na samem začetku, ko Liza zamuja, saj so jo sodelavci po delu presenetili, narašča zaradi povsem zadimljene kuhinje, ne nazadnje pa odjekne v Frančevi zahtevi, da zogleneli zrezek pojesta. Po pasivno-agresivni zahtevi in temi, v katero je kuhinjo popolnoma ovil dim, se njun odnos odrazi v Frančevem cmokajočem, glasnem in agresivnem žvečenju. »Ko pride do izmenjavanja velikega plana Frančevih ust, ki okrutno žvečijo, nato pa vedno bolj zgrožene Lize, se zazdi, kot bi se nelagodje prelilo iz filma in požrlo gledalca« (Markič, 2021, 111).

Socialni psihologi se večinoma strinjajo, da je agresija »vedenje, s katerim se namerava koga fizično ali psihično prizadeti ali oškodovati« (Ule, 2005). Glede na smer in obliko je agresivnost obrnjena bodisi navznoter, in sicer je lahko neposredna (čustva krivde, samopoškodovanje, samomorilne težnje) in/ali posredna (psihosomatika, depresivnost, alkoholizem ter druge odvisnosti), bodisi navzven, pri čemer je spet lahko neposredna, in sicer aktivna (telesna, besedna) ali pasivna (negativizem, kljubovanje), ter posredna (sovražnost, sumničavost, razdražljivost) (Muršič et al., 2005, 113). Zdi se, da Franc s svojim kopičenjem nezadovoljstva in jeze ter besednim nasiljem povsem ustreza kategoriji navzven obrnjene agresivnosti.

»Dim« presahne v Lizinem trenutku osvobojenja – Frančev jezik, prispodoba psihičnega oziroma verbalnega nasilja, postaja novi zrezek. Liza mirno podrži Frančev jezik, ga osredotočeno posoli in spusti v posodo z oljem, prižge plin in ga prestavi v ponev. Ponev, v kateri se v brbotajočem olju peče zrezek, zdaj zavzame veliki plan in kmalu v njej pristane še košček masla. V kontraplanu se pojavi Lizin pogled. In spet preklop na ponev, v kateri Lizina roka spretno obrača jezik/zrezek. Medtem ko na leseni deski mojstrsko razreže to snobovsko jed in jo okraši z vejico peteršilja, v *offu* zazvoni telefon, Liza odgovori »ne, ne najdem ga«. In ob zvokih rešilnega vozila v *offu* svetloba presvetli Lizino figuro ob oknu. Zdi se, da Liza končno zadiha.

V svojih nedavnih delih Špela Čadež raziskuje temne plati človeške psihe: v *Bolesu* osamljenost, v *Nočni ptici* alkoholizem. V slednjem »z mojstrskim obvladovanjem omejenih prostorov, v katerih se odvija zgodba – del ceste, na kateri je obležal jazbec, in policijski avtomobil, ki ga ukrade – na prikrit in celo provokativen način artikulira svojo kritiko družbe, ki je do obravnavane tematike ravnodušna« (Božak Kavčič, 2017, 36). V *Steakhousu* se je vrnila k tehniki, natančneje k multiplanski kolažni animacijski tehniki, ki dopušča, da se skozi igro svetlobe in sence, zadimljenosti in nedorečenosti »zatiplje« psihološko stanje protagonistov. Z Gregorjem Zorcem že razvijata idejo novega projekta. Njen naslednji film bo tematiziral strah, ki je tesno povezan s preteklim pandemičnim obdobjem.

Sklep

Pandemija je vplivala na ustvarjalni proces filma *Steakhouse*, saj je to obdobje pomenilo nenehne preklope med delovnim procesom in njegovimi prekinitivami, še posebej v postprodukciji fazi, ki so jo v veliki meri določali tudi parametri koprodukcijskega sodelovanja. A kljub preprekam film zelo uspešno – prejel je namreč številne pomembne tako mednarodne kakor tudi domače nagrade in priznanja – potuje po filmskih festivalih.

Filmska ustvarjalka Špela Čadež je že večkrat poudarila, koliko (z)možnosti ponuja animirani film, še posebej v primerjavi s filmsko zvrstjo igranega filma. Tako *Steakhouse*, v katerem Čadež mojstrsko preiskuje zmožnosti zahtevne analogne multiplanske kolažne tehnike, prek dimne zavese otipljivo razpira perečo temo psihičnega verbalnega nasilja nad žensko v intimnopartnerskem odnosu. Kakor zapiše Markič, film »popelje v čustveno jedro psihološkega nasilja, a hkrati omogoči, da ga opazujemo od zunaj. Psihološko nasilje obravnava kot kompleksno temo, v bistvo katere je težko zarezati, saj ga je težko definirati in prav tako težko prepoznati, ko se dejansko pojavi« (Markič, 2021, 110). Nedavne znanstvene študije pričajo o tem, da se je (psihično) nasilje nad žensko v inimnopartnerskem odnosu v Sloveniji v času pandemije občutno povečalo. Zdi se, da se posledice še zarisujejo, nasilje pa še intenzivira, saj mediji v obdobju po pandemiji čedalje pogosteje poročajo celo o porastu femicida.

Navadno se psihično nasilje odvija ciklično, na to napotuje že sam naslov filma, ki v skladu s poznavanjem konca podčrta prisotnost psihičnega verbalnega nasilja v nastopajočem paru ob Lizinem zamaknjenem, utrujenem pogledu, ko sicer izostrena hiti po ulici ali odsotno zre skozi okno avtobusa, polnega

drugih potnikov. Na drugi strani pa se zdi, da že Frančev odsev v žlici, ko se nekako radostno nameni speči zrezek za Lizin rojstni dan, napoveduje neko zlovesčnost, ne glede na to, da ta namera po krogotoku nasilja spada v fazo sprave, ko naj bi izpostavil svoj šarm. Tudi kakofonija v *offu* in nenehno preklapljanje med človeško figuro in ponvijo z zrezkom ter – v Frančevem primeru – pobesnelo uro zarisujeta nelagodno napetost. Nelagodje ob kakofoniji zvokov se še poglobi z dimom, ki v nekem trenutku popolnoma zavzame, prekrije kader. Za haptične podobe je značilno, da jih zaznamujejo nejasnost, zamegljenost, zabrisanost, kar v filmu *Steakhouse* poosebi posebni protagonist – dim, v katerem se skorajda izgubi figuralika človeških teles in ki domišljeno slika ozračje v Lizinem in Frančevem odnosu. Podobno kakor migetajoča cesta v *Nočni ptici* je v *Steakhouseu* dim tisti, ki »vse pove« in je hkrati »nič in je vse«. Za haptične podobe je značilno, da za razliko od optične vizualnosti preko drugih gledalčevih čutov širijo oziroma odpirajo prostor branja onkraj zamišljenega.

Well done.

Literatura in viri

- Bénézet, Delphine, 2014: *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Božak Kavčič, Kristian, 2017: *Nočna ptica* – tabu skozi animacijo. *KINO!*. 33. 30–36.
- Deleuze, Gilles, 2020: *Podoba-čas*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Dudok de Witt, Michaël, 2021: Meat And Tensions Simmer in Špela Čadež's *Steakhouse* (Exclusive Trailer Premiere). Dostopno na naslovu: <https://www.cartoonbrew.com/shorts/meat-and-tensions-simmer-in-spela-cadezs-steakhouse-exclusive-trailer-premiere-206670.html> (citirano 20. september 2022).
- Engel, Beverly, 2002: *The Emotionally Abusive Relationship: How to Stop Being Abused and How to Stop Abusing*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Filipčič, Katja, Marko Drobnjak, Mojca M. Plesničar in Eva Bertok, 2021: Intimnopartnersko nasilje v času pandemije covida-19. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*. 72/1. 65–78.
- Flitterman-Lewis, Sandy, 1996: *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Forbes, Jill. 2002: Gender and Space in *Cléo de 5 à 7*. *Studies in French Cinema*. 2/2. 83–89.
- Goetting, Ann, 1999: *Getting Out: Life Stories of Women Who Left Abusive Men*. New York: Columbia University Press.
- Jandl Mateja, Marjetka Hovnik Keršmanec in Sandra Radoš Krnel, 2022: Zaključek. V: *Poraba alkohola in zdravstvene posledice rabe alkohola v Sloveniji v obdobju 2013–2018, trendi* (ur. Krnel, Sandra Radoš in Marjetka Hovnik Keršmanec). Ljubljana: Nacionalni inštitut za javno zdravje. 128–131.

- Leskošek, Vesna, Milica Antić Gaber, Irena Selišnik, Katja Filipčič, Mojca Urek, Katja Matko, Darja Zaviršek, Mateja Sedmak in Ana Kralj, 2013: *Nasilje nad ženskami v Sloveniji*. Maribor: Založba Aristej.
- Majcen, Matic, 2022: Nagrade Prešernovega sklada: Špela Čadež. Niso vse zgodbe za uro in pol. *Večer*, 11. januar. 8–9.
- Markič, Vesna, 2021: Zrezek – simbol nasilja. Pogovor s Špelo Čadež ob njeni nedavni mojstrovini *Steakhouse*. *KINO!*. 45. 110–16.
- Marks, Laura U., 2014: Spomin dotika (odlomki). V: *Fenomenologija filma. Tradicije in novi pristopi* (ur. Baskar, Nil in Polona Petek). Ljubljana: Slovenska kinoteka. 87–106.
- Mulvey, Laura, 2001: Vizualno ugodje in pripovedni film. V: *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije* (ur. Vidmar, Ksenija). Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij. 271–289.
- Muršič, Mitja, Katja Filipčič, Katja, Mojca Pušnik, Ingrid Klemenčič in Doroteja Lešnik, 2012: *(O)krog nasilja v družini in šoli : soočanje šole/vrtca z nasiljem nad otroki*. Ljubljana: Inštitut za kriminologijo pri Pravni fakulteti.
- Poglajen, Tina (ur.), 2022: Sodobni animirani film. *ARS humana*, Kulturno-umetniški program RTV SLO, 12. december 2022. Dostopno na naslovu: <https://www.rtv slo.si/rtv365/arhiv/174921085?s=radio> (citirano 22. december 2022).
- Poglajen, Tina, 2019: *Agnès Varda. Katalog 30*. Ljubljana: Liffe. 123.
- Powrie, Phil . 2011: Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From *Cléo de 5 á 7* to *Les Glaneurs et la glaneuse*. *L'Esprit Créateur*. 51/1. 68–82.
- Rocchio, Christopher, 2008: Gordon Ramsay's constant cursing causes Australian Senate inquiry. Dostopno na naslovu: <https://www.realitytvworld.com/news/gordon-ramsay-constant-cursing-causes-australian-senate-inquiry-7315.php> (citirano 20. september 2022).
- Sedmak, Mateja, Ana Kralj, Zorana Medarić in Blaž Simčič, 2006: *Nasilje v družini: pregled dobrih praks in priporočila*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče.
- Smith, Vicky, 2021: Assailing the Senses: Treatments of Violence in Abstract Animation by Women. Dostopno na naslovu <https://blog.animationstudies.org/?p=4260> (citirano 20. september 2022).
- Šoster, Veronika, 2022: Hrana kot vezivo skupnosti na primeru serije *The Bear*. *KINO!*. 48. 195–201.
- Šugman Stubbs, Katja, 2010: Nefizično (psihično in čustveno) nasilje v partnerskih odnosih. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*. 61/2. 141–51.
- Ule, Mirjana, 2005: *Socialna psihologija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Wagstaff, Peter. 2005: Traces of Places: Agnès Varda's Mobile Space in *The Gleaners and I*. V: *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema* (ur. Everett, Wendy in Axel Goodbody). Oxford: Peter Lang. 273–91.
- Walker, Leonore, 1979: *The Battered Woman*. New York: Harper and Row.
- Wells, Paul, 2007: Animacija. V: *Knjiga o filmu* (ur. Cook, Pam). Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka. 87–89.

Intervjuji

Krajnc, Maja, 2022: neobjavljen pogovor s Špelo Čadež, avgust, Ljubljana.

Ostrenje pogleda, 2016: Kol'kor kapljic, tol'ko let. *Ostrenje pogleda* se pogovarja s Špelo Čadež. Dostopno na naslovu: <https://e-kino.si/ostrenje-pogleda-prispevek/kolkorkapljic-tolko-let-ostrenje-pogleda-se-pogovarja-s-spelo-cadez/> (citirano 12. septembra 2022). (*Ostrenje pogleda* je na Festivalu slovenskega filma leta 2016 potekalo pod mentorstvom Maje Krajnc.)

Filmografija

Babičino seksualno življenje. Urška Djukić, Émilie Pigeard, 2021, Slovenija.

The Bear. Christopher Storer, 2022–, ZDA.

Border Control (Mejna kontrola). Peggy Ahwesh, 2019, ZDA.

Cléo de 5 à 7 (Cléo od 5 do 7). Agnès Varda, 1962, Francija.

Dresden Dynamo. Liz Rhodes, 1974, Velika Britanija.

The F-Word (Beseda na F). Steve Smith, Marc Heffernan, Ben Duncan, John F.D. Northover, Graham Sherrington, Ed Venner, Paul Ratcliffe, Adrian Sibley, Richard Bond, Natalie Burke, Susan Crook, Paul Durgan, Diene Petterle, 2005–2010, Velika Britanija.

Hell's Kitchen (Peklenska kuhinja). Sharon Trojan Hollinger, Mark W. Roden, Philip Abatecola, Thomas Loureiro, Jeremy Weiss, Ian Kenney, Tony Croll, Brad Kreisberg, Iain Thompson, Tom Rule, 2005–, Velika Britanija in ZDA.

In the Kettle, Liz Rhodes, 2010–2012, Velika Britanija.

Lahko noč, gospodična. Metod Pevec, 2011, Slovenija.

Lessons of War (Lekcije vojne). Peggy Ahwesh, 2015, ZDA.

Light Music (Svetlobna glasba). Liz Rhodes, 1975, Velika Britanija.

Nočna ptica. Špela Čadež, 2016, Slovenija.

She Puppet (Samica lutka). Peggy Ahwesh, 2001, ZDA.

Steakhouse. Špela Čadež, 2021, Slovenija.