

Oče naš 15+

pedagoško gradivo

avtor Jurij Meden



kazalo

uvodna beseda	2
o filmu	3
film in njegov kontekst	6
izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma	
točka spočetja / vprašanje »zakaj«	8
lokalno = univerzalno	9
empatija	10
politična prispodoba	11
razvoj ideje	12



večplastnost	13
družinske vezi	15
oče kot moralna avtoriteta	16
oče kot kapital	17
vprašanje migracij in družbenega angažmaja	18
vprašanje filmskega sloga	21
ameriške sanje	22
umestitev filma v srednješolske učne načrte	24

uvodna beseda

Pričujoče gradivo je namenjeno pedagogom in staršem, ki bi z mladostnikom želeli spregovoriti o temah in problematikah, ki jih razpira film **Oče naš**. Osredotočili se bomo predvsem na fenomen ekonomskih migracij in družbene mobilnosti, ki tiči v ozadju naše filmske zgodbe, obenem pa gre za vedno bolj aktualen družbeni pojav, ki je s svojo razširjenostjo napeljal že številne filozofe, zgodovinarje in literate, da so prvo stoletje novega tisočletja označili za stoletje migracij. Dotaknili se bomo tudi pojma družine, kot ga na nevsakdanji način, prilagojen novemu času in specifičnim socialnim razmeram, obravnava in na novo opredeli film **Oče naš**.



o filmu

filmografski podatki

Oče naš, Padre Nuestro (ameriški naslov: **Sangre de mi sangre (Kri moje krvi)**), ZDA, Argentina, 2007, 35 mm, barvni, 1:2.35, 110 min, španski, angleški jezik, slovenski podnapisi

režija Christopher Zalla

scenarij Christopher Zalla

fotografija Igor Martinović

montaža Aaron Yanes, David Leonard

glasba Brian Cullman, Glenn Patscha

produkcija Benjamin Odell, Per Melita

igrajo Jesus Ochoa, Armando Hernandez, Eugenio Derbez, Jorge Adrian Espindola, Paola Mendoza, Eddie McGinty, Leonardo Anzures, Israel Hernandez, Eugenio Derbez, Juan Villarreal, Randall Newsome, Barbara Danicka, Rajiv Rao, Jean Brassard, Jaime Sanchez, Teresa Yenque, Luis Antonio Aponte, Yury Tsykun, Jessica Kelly, Don Puglisi, Scott Glasock, Ricky Garcia, Shirly Faison, Lev Gorn, Lenny Ligotti

distribucija v Sloveniji Demiurg

žanr kriminalna drama / socialna drama

festivali, nagrade

Velika nagrada žirije za najboljši film na festivalu Sundance, kjer film leta 2007 v tekmovalnem programu doživi mednarodno premiero. Uraden izbor prestižne programske sekcije New Directors/New Films v newyorškem Muzeju moderne umetnosti (MOMA). LIFFe 2008.

kratek sinopsis

Mlad mehiški migrant Pedro v iskanju izseljenega in bojda v Združenih državah Amerike uspešno situiranega očeta, ki ga ni še nikoli videl, s skupino nelegalnih priseljencev prečka mejo in se odpravi v New York. Na poti se spoprijatelji s Juanom in mu pokaže pismo, v katerem mu je mrtva mati razkrila očetovo identiteto. Ko prispejo v New York, se Pedro zbudi in ugotovi, da je ostal brez svojih stvari in da je njegov novi »prijatelj« prav tako izginil. Znajde se sam v tujem okolju, medtem ko Juan uspešno naveže stik z njegovim očetom, da bi mu kot lažni sin ukradel težko prisluženo premoženje.

zgodba

Na površini je **Oče naš** napeta drama o ukradeni identiteti, vendar gre obenem tudi za film o družinskih odnosih in dvoumni naravi morale, ne nazadnje pa tudi o prekletstvu denarja, kapitala, ki vse bolj spodriva vse druge vrednote. V središču filma je labirint prevar in izjalovljenih upanj, drobovje in pravi obraz velemesta New Yorka – kraja, kjer je večina ljudi tujcev, družine pa ne definirajo več toliko krvne vezi, temveč deljene izkušnje in potreba po človeškem stiku.

Juan in Pedro se prvič srečata v tovornem prostoru kombija, natrpanega z mehiškimi migranti brez papirjev, ki so namenjeni v New York. Pedro Juanu pokaže zapečateno pismo, ki mu ga je pred smrtjo izročila mati – gre za predstavitevno pismo, ki naj ga Pedro v New Yorku izroči očetu, s katerim se še nikoli ni srečal. Pedro se pred svojim novim prijateljem baha, da bo njegov oče Diego, ki je Mehiko za vselej zapustil že pred dolgimi leti in v New Yorku postal premožen lastnik restavracije, zagotovo z veseljem sprejel sina. Juan dvomi v to idilično zgodbo, saj je sam zaznamovan s še bolj nesrečno izkušnjo otroštva. Njegov oče je pobegnil, ko je bil Juan star le štiri leta, in sinu zapustil zgolj dvoje: žepni nož in brazgotino na prsih, napravljeno z istim nožem.

Tik pred prihodom v New York Pedro zaspi. Ko se prebudi, zdaj že v Brooklynu, ugotovi, da je ostal sam in oropan vsega premoženja, tudi materinega pisma z očetovim naslovom. Pahnjen je na cesto neznanega mesta, katerega jezika ne govori.

Juan se medtem z ukradenim pismom nariše na Diegovih vratih in trdi, da je njegov dolgo izgubljeni sin Pedro.

Diego v resnici ni lastnik restavracije, temveč ubožni pomivalec posode, ki vestno shranjuje vsak trudoma zasluženi dolar. Mladega Mehičana, ki se nenadoma pojavi na njegovih vratih, grobo zavrne. Juan vztraja in še naprej trdi, da je njegov sin. Na vso moč si prizadeva pridobiti naklonjenost starega možaka in vzbuditi vtis pridnega dečka, zato mu Diego naposled dovoli, da se naseli v njegovem skromnem stanovanju. Medtem ko Diego hodi v službo, Juan premetava stanovanje in išče skrite zaloge denarja. Ve namreč, da Diego kot priseljenc brez papirjev ne more odpreti računa na banki, zato svoj denar najverjetneje hrani nekje doma.

Nesrečni Pedro medtem sreča Magdo, špansko govorečo ulično siroto, ki fantu ponudi pomoč, vendar ga obenem tudi izkorišča. Pedro se mora odločiti, ali bo sledil svojim moralnim načelom ali pa se podvrgel grobi ulični logiki preživetja, ki jo predstavlja in zagovarja Magda.

Pedro je vsak dan bliže temu, da bi našel Diega, obenem pa se tudi Juan bliža odkritju Diegovega denarja. Na tej nenavadni poti pa vsak izmed fantov najde tudi nekaj nepričakovanega: pristne družinske odnose, ki jih ne pogojujejo krvne vezi, temveč nuja in naključje vsakdana ...

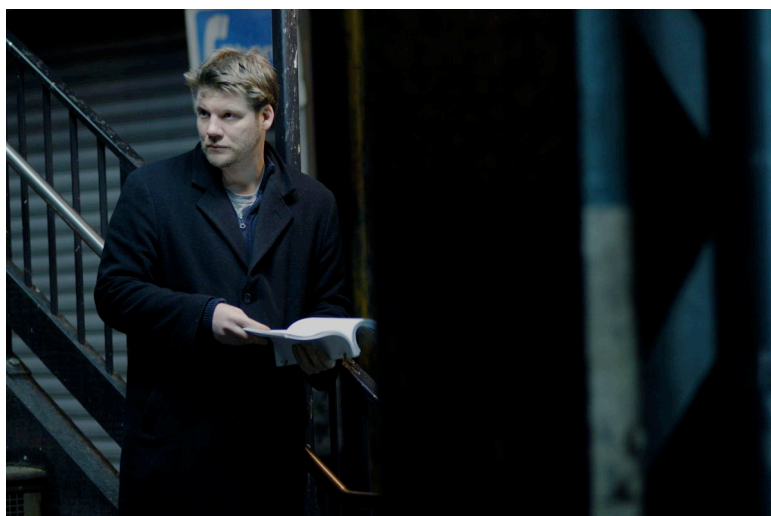
zanimivosti

Oče naš je nastal v okvirih povsem neodvisne in skromne produkcije; v svetovno orbito in k slavi je film izstrelila šele prestižna nagrada na festivalu Sundance. Z nadvse napeto, pretresljivo in večplastno zgodbo je mlademu scenaristu in režiserju Christopherju Zalli pred kamero uspelo privabiti kopico izkušenih igralcev mehiškega porekla. Vlogo očeta je tako odigral Jesus Ochoa, eden najbolj cenjenih mehiških igralcev, ki je v vlogi pokvarjenega policista zaznamoval tudi odličen film Tonyja Scotta **Telesni čuvaj (Man on Fire, 2004)**. V vlogi lažnega sina Juana je nastopil Armando Hernandez, ta hip najbolj obetaven mehiški igralec najmlajše generacije, pravega sina Pedra pa je odigral Jorge Adrian Espindola, ki smo ga lahko občudovali že v **Trikrat pokopanem Melquiadesu Estradi (The Three Burials of Melquiades Estrada, Tommy Lee Jones, 2005)**. Čeprav se film dogaja v New Yorku, natančneje v četrti Brooklyna, ki jo poseljujejo pretežno špansko govoreči priseljenci, se večina dialogov odvija v španskem jeziku. Ker pa Christopher Zalla španščine ne obvlada najbolje, je tudi zavoljo tega svojim nadarjenim igralcem dopustil, da so večino dialogov kreirali oziroma improvizirali sami, kar je nedvomno prispevalo k izjemnemu občutku naturalizma, ki prežema film. Svojo zaslugo pri tem ima vsekakor tudi Igor Martinović, sijajni direktor fotografije beograjskega porekla, ki delo na področju bivše Jugoslavije izmenjuje z delom v tujini: nazadnje je tako posnel enega najboljših hrvaških filmov lanskega leta, **Buick Riviera** Gorana Rušinovića, ter letos z oskarjem nagrajeni dokumentarni film **Človek na žici (Man on Wire, James Marsh, 2008)**.

portret režiserja

Christopher Zalla se je kot sin ameriških diplomatov rodil leta 1974 v Keniji. V mladosti se je, predvsem zavoljo poklica staršev, veliko selil ter živel v Afriki,

Evropi in Južni Ameriki. Delal je kot tesar in ribič na Aljaski, zdaj pa je že deset let nastanjen v New Yorku, kjer se preživlja kot profesionalni filmski režiser. Na univerzi Columbia je diplomiral iz filmske režije in nekaj časa delal kot asistent režije. **Oče naš** je njegov celovečerni prvenec. Pri oblikovanju tega filma mu je nedvomno pomagala izkušnja odraščanja v multikulturnem okolju, zlasti pri tenkočutnem upodabljanju vseh stisk in dilem, ki jih lahko poraja mešanje različnih kultur.



Christopher Zalla

film in njegov kontekst

Premišljevanje o umetnosti nas pogosto sooči s tezo, naj vsako delo spregovori predvsem zase, brez vnaprejšnjih ali naknadnih pojasnil, ki utegnejo zamegliti izvorno sporočilnost ali vrednost dela. Po drugi strani nesporno drži, da boljše poznavanje konteksta lahko praviloma zgolj obogati individualno interpretacijo. Številni umetniki se ogibajo govorjenju o svojem delu (gre sicer za prakso, ki v družbi spektakla in množenja ekspresnih kanalov komuniciranja vse bolj izumira), saj menijo, da so vse bistveno povedali ali izpovedali že v njem samem. Spet drugi se v molk zatekajo še bolj načrtno, saj je ravno mnoštvo različnih interpretacij (na mestu enotne izkušnje dela) poglobilni namen njihovega ustvarjanja. So seveda tudi takšni, ki molk izrabljajo kot alibi za dejansko odsotnost kakršnihkoli relevantnih idej ali namenov. Sami zagovarjamo tezo, da je za boljše (raz)umevanje umetniškega dela vedno ključno zastaviti vprašanje, kaj oziroma kakšen je bil avtorjev namen, ki ga je vodil pri stvarjenju. Je šlo za preprosto prenašanje oziroma posredovanje izkušnje ali védenja, za

kratkočasenje, za širjenje pomembnega sporočila, za ozaveščanje, za eksperiment, za raziskavo določenega stanja stvari, pri čemer utegnejo rezultati presenetiti tudi samega avtorja? Iskanje odgovora na to vprašanje – oziroma natančneje, iskanje pravilnega vprašanja – nam pogosto omogoči, da v na videz enoznačnem delu razbiramo nove, večplastne pomene. Omogoči nam tudi, da na primer film, ki se nam je ob prvem ogledu zazdel spodletel (v skladu z našimi pričakovanji), naknadno uzremo kot uspešen (v skladu z nekimi drugimi pričakovanji, ki jih moramo šele osvojiti).

V tem smislu – in v luči pomembnih političnih in socialno angažiranih parametrov, znotraj katerih se giblje **Oče naš** – zagovarjamo tudi tezo, ki jo je jedrnato ubesedil ameriški režiser Travis Wilkinson: »Clarity is a form of beauty. Mystification is a form of defeat.« (Jasnost je oblika lepote. Mistifikacija je oblika poraza.) Zdi se, da tudi Christopher Zalla, scenarist in režiser filma **Oče naš**, verjame v jasnost podajanih sporočil, kar seveda še v ničemer ne izključuje kompleksnosti njegovega dela. V ta namen je v času promocije svojega celovečernega prvenca podal izčrpen in dragocen intervju, v katerem pojasnjuje ozadje nastanka filma. V intervjuju se dotika večine tematik, ki smo jih v filmu tudi sami prepoznali za ključne, zato bomo njegove besede izrabili kot iztočnico za nadaljnji razmislek.



izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma

točka spočetja / vprašanje »zakaj«

Na eno temeljnih vprašanj, kako se je porodila ideja za njegov film oziroma zakaj se je lotil snemanja, Christopher Zalla odgovarja takole:

»Čeprav gre dejansko za vprašanje, ki mi ga zastavljajo najpogosteje, je to obenem vprašanje, na katerega je najtežje odgovoriti. Zelo težko je z distance pogledati na sotočje navdiha in dogodkov ter ga racionalno strniti v kratek odgovor, v trenutek, ki ga lahko zdaj za nazaj označujem kot točko spočetja, kot idejni navdih filma, kot odgovor na vprašanje zakaj.«

Christopher Zalla bo v nadaljevanju odgovora sicer zelo natančno lociral vir svojega navdiha, mi pa se za trenutek ustavimo pri tem delnem odgovoru. In se vprašajmo o pomenu iskanja odgovorov na vprašanje zakaj.

Je pomembno, da se pri interpretaciji umetniškega dela vprašamo, zakaj je neko delo nastalo oziroma kaj je motiviralo njegovega avtorja?

Nam iskanje tega odgovora lahko pomaga še pri čem več kot pri opredeljevanju snovnih, vsebinskih prvin nekega dela? Z drugimi besedami: lahko nemara služi celo kot kriterij za presojanje umetniške vrednosti ali družbenega pomena določenega dela? Zamislimo si (kar ne bi smelo biti pretežno) povprečen hollywoodski ali televizijski izdelek, namenjen masovni potrošnji, in se vprašajmo, kakšen odgovor bi dobili na potencialno vprašanje, zakaj je to delo nastalo.

In naposled – je vprašanje »zakaj« pomembno tudi v povsem intimnem smislu, se pravi: zakaj sem se odločil za ogled nekega filmskega izdelka? Zakaj mi je bil ta film všeč?

lokalno = univerzalno

Christopher Zalla nadaljuje z odgovorom: »Zametek zgodbe sem uzrl v svojem najboljšem prijatelju iz Argentine. Ko mu je potekla študentska viza za bivanje v Združenih državah Amerike, se je kot delavec brez legalnega dovoljenja za delo zaposlil v neki brooklynski kuhinji kot pomivalec posode. Po njegovi službi sva se pogosto družila in tako sem spoznal večino njegovih sodelavcev – skoraj vsi so

bili mladi Mehičani. Ko sem jih spoznaval поблиže, sem vedno znova poslušal isto zgodbo. V Ameriko so prišli mladi, pri šestnajstih ali sedemnajstih letih. Tu so nameravali delati kakšnih dvajset, trideset let, nato pa so se hoteli vrniti domov in se tam relativno bogati upokojiti. In tako sem si zamislil dva lika: prvega, mladega, na začetku te poti, in drugega, starejšega, ki je v Ameriki že prebil dvajset ali trideset let, na koncu te poti. Ta možak nima družine in denarja ne pošilja domov. Ker v novi državi nima veljavnih dokumentov, saj jih ne more dobiti, si ne more odpreti bančnega računa, zato prihranke shranjuje v gotovini, ki jo nekje skriva. Pred očmi mi je vstala podoba kupa tega denarja. Kupa bankovcev kot nečesa, pravzaprav vsega, kar lahko nekdo v končnem seštevku pokaže kot smisel in produkt dvajset- ali tridesetletnega obstoja. Ta podoba je bila središčna za nastanek filma. Seveda si nisem predstavljal, da bi okrog tega človeka nato zgradil celoten film; ne nazadnje se mi je dozdevalo, da mora biti takšen človek precej nepriljuden. Zdel se mi je samo zelo zanimiv kot ozadje neke zgodbe, ki jo bom nekoč posnel. Teden dni po tistem, ko sta se v New Yorku zrušila stolpa dvojčka, se mi je utrnila ideja o mladem sinu, ki se iz Mehike napoti v New York v iskanju svojega očeta. Sin je v moji predstavi nastopal kot prisposoba preteklosti, ki se nenadoma vzame od nikoder in poseže v na videz ustaljeno sedanost. Seveda pa se mi izvirna ideja za film danes dozdeva precej nepomembna v primerjavi s procesom dela, odkrivanja in izumljanja, ki je nato zaznamoval snemanje samega filma.«

V tem kratkem, zgoščenem in preprostem odgovoru nas Christopher Zalla sooči z nekaterimi ključnimi poudarki, ki namigujejo, naj njegovo »kriminalno dramo« vzamemo resneje, kot se to utegne zazdeti na prvi pogled. Za začetek nam postane jasno, da je film nastal kot posledica določene osebne prizadetosti in dobrega, intimnega poznavanja obravnavane situacije, kar lahko označimo za enega temeljnih predpogojev nastanka ali kriterijev kakovostnega umetniškega dela. Slovenski avtor, režiser in publicist Vlado Škafar (**Peterka: leto odločitve, Otroci**), je v nekem kritičnem zapisu takole opredelil ključne principe »dobrega« filmskega ustvarjanja: »lokalno (to pomeni tisto, kar ti je blizu, prostorsko ali duhovno), aktualno (to ni tisto, kar piše v časopisu, ampak tisto, kar kot posvečeno vstaja pred očmi in živo obleži na duši), natančno (to je tisto, kar dobro poznaš), odgovorno (s sprotnim računanjem vzrokov in posledic), s spoštovanjem (do ljudi, o katerih pripoveduješ, do ljudi, s katerimi delaš, do ljudi, katerim pripoveduješ ..., do ljudi), ob vsem pa iskreno in čustveno.« Že uvodne besede Christopherja Zalle, zlasti pa seveda ogled filma **Oče naš**, pričajo o tem,

da je na delu sorodna – lokalizirana, aktualna, natančna, odgovorna, spoštljiva, iskrena, čustvena – filmska praksa.

Poskusimo te novo odkrite kriterije prenesti na kakšen drug film, ki smo si ga nedavno ogledali, in preverimo, ali vzdržijo v svojem markiranju kakovostnega filmskega ustvarjanja.

empatija

Veliko dobrih filmskih režiserjev je svoja razmišljanja o kreiranju filmskih likov strnilo v ugotovitev, da moraš imeti svoje like predvsem rad, z njihovimi dobrimi in slabimi lastnostmi vred. Šele brezpogojna ljubezen (kot posledica dobrega poznavanja, spoštovanja in odgovornosti), ki jo kot ustvarjalec čutiš do svojih likov, bo posledično omogočila, da bo želena empatijo do taistih likov čutil tudi gledalec. Filme, v katerih avtor svoje like upodablja z očitnim prezirom, nelagodjem, nerazumevanjem ali celo sovraštvom, praviloma spremlja neprijeten priokus, tudi priokus odvečnosti.

Oče naš je v tem smislu izboren, celo šolski primer »pravilnega« pristopa, saj z nezmanjšano in povsem argumentirano mero empatije slika tudi tako kompleksne like, kot so vsiljivi, lažnivi, tatinski Juan, čustveno paralizirani, hladni, grobi Diego in prebrisana, izkoriščevalska, pogosto nesramna Magda, pri čemer seveda tudi Pedro ni nikakršen prototip plemenitega junaka. Vsak od njih je predstavljen v vsej svoji neolepšani kompleksnosti, na izrazito naturalističen način, vendar Zalla ne postavlja nikakršnih moral(istič)nih sodb in nas namesto tega prisili, da o upodobljenih likih razmišljamo in si končna mnenja ustvarimo sami. To razmišljanje pa ne more mimo upoštevanja specifičnih socialnih okoliščin, ki odločno formirajo vse upodobljene like, pri čemer je Zalla spet dovolj spreten, da jih ne naslika kot preproste žrtve trdih okoliščin (kakor se pogosto dogaja v raznih pravičniških portretih življenja v trdih socialnih razmerah), temveč se pred nami vsak lik še vedno izriše kot polnokrven individuum.

politična prispodoba

Še neko, nič manj pomembno zanimivost lahko razberemo iz prvega odgovora Christopherja Zalle. Avtor kot enega ključnih trenutkov navdiha navaja 11. september 2001, dan, ko sta se za posledicami terorističnega napada zrušili stolpnici Svetovnega trgovskega centra. Zalla pravi, da je takrat dobil idejo o sinu, ki išče izgubljenega očeta, pri čemer naj bi sin učinkoval tudi kot prisposoba zgodovine oziroma pozabljenega zgodovinskega dejstva, ki nenadoma usodno poseže v sedanost. Če se enostavna, enoznačna interpretacija tega tragičnega dne v New Yorku zadovolji s pojasnilom, da je šlo za nesmiselno in povsem nepričakovano zločinsko dejanje religioznih, nedemokratičnih fanatikov, ki so na takšen način želeli izraziti svoje nestrinjanje z ameriškim načinom življenja, se pravi s svobodo in demokracijo, pa že bežen premislek nakaže, da je šlo dejansko le za člen v verigi dogodkov. Verigi, ki se je začela kovati že pred desetletji, ko so Združene države Amerike pod pretvezo skrbi za demokracijo začele usodno (vojaško) posegati v politično sliko Bližnjega vzhoda, pri čemer so jih seveda vodili predvsem naftni interesi. Znano je, na primer, dejstvo, da so kolovodjo napada na Svetovni trgovinski center v osemdesetih letih vojaško izurili Američani, saj jim je takrat (vključno s svojim verskim fanatizmom, ki jih tedaj ni motil) koristil pri vojskovanju zoper sovjetske vplive na bližnjevzhodnem teritoriju.

Preprosta kriminalna oziroma družinska drama **Oče naš** se tako nenadoma lahko bere tudi kot širša, globalna politična prisposoba, ki opozarja predvsem na ključen pomen preteklosti oziroma zgodovine pri razumevanju sedanosti. Filozofska podlaga Christopherja Zalle in njegovega filma je v smislu zgodovinskega materializma in zgodovinskega razmišljanja nadvse očitno sam Walter Benjamin, ki je, nekoliko poenostavljeno, zatrjeval, da ni sedanost nič drugega kot del zgodovine in da si brez poznavanja in razumevanja zgodovine ne moremo razložiti sedanosti.

Oba fanta, Juan in Pedro, v filmu **Oče naš** tako nastopata tudi kot metafora pozabljene oziroma zanikane preteklosti, ki nato prav zaradi tega, ker je bila potlačena, na vsem lepem tako silovito izbruhne na dan in zaplete življenje starega Diega. Pri tem je zgolj nam, gledalcem, ki poznamo celoten kontekst zgodbe, jasno, da Pedro predstavlja »resnico« oziroma »zgodovinsko dejstvo« (Pedro je dejansko Diegov sin), Juan pa lažno, potvorjeno zgodovino. Diego, ki si je pred preteklostjo desetletja zatiskal oči, lahko za možno oziroma resnično

sprejme eno ali drugo različico, kar je še ena nevarnost slepega bega pred preteklostjo/zgodovino, pred katero svari film.

razvoj ideje

Zalla proti koncu odgovora, ki smo ga citirali zgoraj, poudari še dejstvo, da se mu (danes) izvirna ideja za film zdi relativno nepomembna v primerjavi z dejanskim procesom ustvarjanja, ki je sledil prvi ideji. Mladi avtor s to izjavo povzame znano (in žal vse premalokrat upoštevano) maksimo ustvarjalnega procesa, po kateri še nikakor ni dovolj, če prideš na dobro idejo; resnični (relevantni) avtor je nato tisti, ki tej ideji sledi, zna z njo delati, jo razvijati in se naposled dokopati do rezultatov, ki bodo presegli preprost koncept (idejo) in nemara presenetili tudi avtorja samega. Podobno vznemirljive poti pridobivanja izkušenj bo v takšnem primeru deležen tudi gledalec; na ta način, »v živo« pridobljena izkušnja bo nato neprimerljivo bolj dragocena kot golo soočanje z nizom vnaprej zamišljenih dejstev.

V konkretnem primeru filma **Oče naš** je razvijanje ideje pomenilo predvsem intenzivno delo z igralci, da bi film naposled došel do stopnje avtentičnosti, ki bo presegla običajno upodobitev v scenariju napisane in zakoličene ideje. Že prej smo omenili, da je takšnemu načinu dela botroval tudi relativno banalen hendikep scenarista in režiserja: ker je Zalla preslabo govoril špansko, njegovi glavni liki pa so bili predvsem špansko govoreči Mehičani, je igralcem dopustil, da so v dialogih improvizirali, saj se je bržkone zavedal, da bi stroga režija, ki bi sledila črki scenarija, film kvečjemu oslabil. Kot posledica takšnega načina dela je moral vsak igralec v filmu prevzeti veliko večjo odgovornost in se svojemu liku približati bolj temeljito, kot je običaj zlasti v serijski, studijski produkciji. Rezultat je osupljiva raven avtentičnosti, celo naturalizma, v upodobitvi značajev in situacij, s čimer se film mestoma približa vzburjanju vtisa, da ne gledamo igranega, temveč dokumentarni film.

Seveda pa nadaljnega razvoja ideje na primeru filma **Oče naš** še zdaleč ne moremo reducirati zgolj na psihološko poglobljanje likov, razvijanje njihovih značajev in situacij ter posledično ustvarjanje vzdušja pristnosti. Vzporedno s tem film izvirnim idejam migracije, specifičnega načina življenja v tujem okolju in usodnega prepleta preteklosti in sedanjosti nenehno dodaja tudi povsem nove

ideje in jih razvija naprej: v prvi vrsti naj na tem mestu omenimo vsaj idejo redefiniranja pojma družine in idejo medčloveških odnosov, ki dandanes vse bolj postajajo podobni kapitalskim odnosom, o čemer bomo več spregovorili v naslednjih poglavjih.

večplastnost

Če se za hip ustavimo in potegnemo črto pod doslej izluščeno, hitro ugotovimo, da imamo na primeru filma **Oče naš** opravka z izrazito večplastnim filmom, celo takšnim, ki predpostavlja, da bomo nanj hkrati pogledali s pomočjo večjega števila različnih aparatov. Pri tem velja poudariti, da navzlic svoji večplastnosti **Oče naš** ni nikakršen stereotip »zahtevnejšega« filma, čigar razumevanje je brez aplikacije raznolikih pogledov in dobrega poznavanja konteksta oteženo ali celo onemogočeno, temveč gre v prvi vrsti za tekoč, celo žanrski film, ki se mu prav tako lahko predamo povsem brez razmišljanja. Tudi v tem prepoznavamo pozitivno lastnost filma, lastnost največjih, ki svojih idej, nazorov in izkušenj ne vsiljujejo, temveč odjemalcu (v našem primeru gledalcu) omogočijo, da jih odkrije sam.

Na večplastnost, o kakršni teče beseda, namiguje že sam naslov filma. Avtor glede tega pravi takole: »Filmu sem dal naslov **Oče naš** iz več razlogov. Za začetek sem hotel poudariti odnos med Juanom (vsiljivcem, lažnim sinom) in Diegom. Film govori o iskanju družine. In ko se konča, sem želel, da že sam naslov podčrta razvoj odnosa med tema dvema likoma. Diego v filmu postane oče, Juan pa sin. Dejstvo, da nista krvna sorodnika, je pravzaprav ključnega pomena tako za mojo osebno izkušnjo družine (mislim, da enako velja za mnoge prebivalce New Yorka) kot tudi za film sam: družino pogosto najdemo na najbolj neobičajnih mestih. Vsekakor so tudi ljudje, ki se bodo zoperstavljali takšni transformaciji, vendar je vsaj meni že naslov filma omogočil, da sem jasno povedal, kako čutim. Kot drugo sem od nekdaj verjel, da dečka v filmu veže nekakšna nevidna sila, na katero namiguje že svojilni zaimek v naslovu. Sta brata po usodi. Okoliščine ju pripeljejo do tega, da svoji vlogi zamenjata na način, ki presega dobeseden pomen te fraze. Kot tretje pa lahko naslov beremo kot specifično referenco na molitev. Kot otrok sem to molitev recitiral vsako noč in poleg upanja, ki mi ga je vlivala, me je vedno izredno fasciniral tudi naslednji verz: »odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpuščamo svojim dolžnikom«. Že

kot otroka me je globoko prizadela predpostavka te molitve, da bom nekega dne vsakodnevno prizadeval druge, drugi pa bodo prizadevali mene. Gre za idejo, ki po mojem mnenju odločilno razbija dominantno moralno paradigmo naše družbe (ki jo tako močno podčrtava Hollywood) in po kateri se svet deli na dobro in zlo. Problematiziranje te paradigme je bil bržkone moj odločilni motiv pri snemanju filma.«

družinske vezi

Avtorja, kot pravi sam, je fasciniralo razvijanje odnosov, ki se navzven kažejo kot družinski odnosi, dejansko pa to niso. Tako številne religije kot družboslovne vede nas učijo, da je družina osnovna enota človeške družbe, ki jo opredeljujejo sorodstvene vezi. Tradicionalno jo sestavljata zakonska partnerja in eden ali več otrok. V zadnjem času pa smo priča novim definicijam družine, ki biološko-reprodukcijsko vlogo družine potiskajo v ozadje in vse večji pomen pripisujejo njeni sociološko-kulturni funkciji. Tradicionalna ali nuklearna družina tako postaja vedno bolj enakopravna zvezam, temelječim na zunajzakonski skupnosti, enostarševski družini in istospolni družini. Gre za proces, ki se mu del družbe sicer zoperstavlja, vendar nova doba in z njo povezan nov način življenja, kamor sodi tudi vedno bolj dosledno upoštevanje načel enakosti in ostalih temeljnih človekovih pravic in svoboščin, predpostavljata tudi nujnost redefinicije pojma družine.

Vzpostavljanje pristnih družinskih vezi, kot ga prikazuje **Oče naš**, gre še korak naprej od navedenih alternativnih oblik družine, saj med paroma protagonistov Juan-Diego in Pedro-Magda dejansko ni nikakršnih sorodstvenih ali krvnih vezi. Vseeno na relaciji Juan-Diego po zaslugi (ne najbolj nedolžne) prevare naposled zraste pristen sinovsko-očetovski odnos, odnos med Pedrom in Magdo pa zlagoma preide v nič manj pristen odnos med mlajšim bratom in starejšo sestro ali celo materjo. Christopher Zalla sklepa, da je takšno porajanje družinskih vezi neka vrsta novega trenda oziroma nuja, ki jo ustvarja vedno bolj razpršen, individualiziran način obstoja, značilen tako za bivanja v sodobnih velemestih kot tudi za situacije, v katerih se pogosto znajdejo migranti, tujci v tuji deželi, in kakršne slika **Oče naš**. Gre za situacije, ko tvoj (dobesedno) najbližji ni več

družinski član, temveč sosed ali poulični kolega, s katerim si delita (trdo) usodo; po sili razmer ta fizično najbližji postane tudi metaforični najbližji, privzame funkcijo matere, očeta, brata, sestre, sina ali hčerke, kot se to zgodi Pedru, Juanu, Diegu in Magdi.

Če predpostavimo družino kot vrednoto, se na tej točki lahko vprašamo, kaj je tisto, kar je pomembnejše oziroma bolj natančno opredeljuje družino: je to dejanska sorodstvena vez, ki utegne pogosto obstajati zgolj na papirju, ali dejanski odnos, temelječ na medsebojnem zaupanju, odgovornosti, ljubezni in predvsem vzajemni skrbi, ki pa ne vsebuje sorodstvenih vezi?

Oče naš glede tega zavzema alternativno, radikalno stališče, da družine ne opredeljuje predpisana forma, temveč živa vsebina. Da družina skratka ni (nujno) nekaj, v kar se rodiš, temveč nekaj, za kar se odločiš oziroma si ustvariš.



oče kot moralna avtoriteta

Kot enega izmed načinov branja oziroma razbiranja pomenov v naslovu filma Zalla navaja znano, celo najpomembnejšo krščansko molitev, katere avtor naj bi bil sam božji sin, Jezus Kristus. Takole gre: »Oče naš, ki si v nebesih, posvečeno bodi tvoje ime, pridi k nam tvoje kraljestvo, zgodi se tvoja volja kakor v nebesih tako na Zemlji. Daj nam danes naš vsakdanji kruh in odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpuščamo svojim dolžnikom, in ne vpelji nas v skušnjavo, temveč reši nas hudega. Amen.« Zalla se za začetek razsvetljeno vpraša o globljem

pomenu teh verzov, pri čemer ga je, kot pravi, že kot otroka globoko prizadela predpostavka te molitve, da je (bo) vsakodnevno življenje nujno organizirano vzdolž nenehnega in očitno neogibnega konflikta med sabo in drugim. V tem prevprašenju se skriva tudi kritika pesimistične, celo nihilistične religiozne predpostavke, da nihče ni in ne bo nedolžen, nič kriv, ničesar dolžan; da je skratka v samo človekovo bit vpisana težnja po škodovanju drugemu. Ta starodavna moralna lekcija je – prevedena v moderno dobo, ki je ne obvladujejo več cerkvene dogme, temveč posvetni nauki – tudi čista negacija domneve nedolžnosti (*presumptio innocentiae*), enega stebrov sodobnega prava in ene temeljnih človekovih pravic v pogodbi med posameznikom in državo. Gre tudi za nasprotje med arhaičnim krojenjem družbenih razmer, ki je temeljilo na sistemu korenčka in palice, neizpodbitne očetovske avtoritete in kaznovanja, in sodobnejšim prevzemanjem odgovornosti za lastna dejanja.

Oče naš nam v tem smislu na prvi pogled slika predvsem moralni vakuum: Diego očitno ni živel zglednega (družinskega) življenja, vendar zaradi tega zdaj z ničemer ni pretirano kaznovan, Juan je za svoje »grehe« celo nagrajen, Pedru pa na pomoč ne priskoči nobena dobra vila, ki bi situacijo zasukala v prid resnici; nepričakovano novo življenjsko pot si mora iznajti in si jo utirati sam. Pri tem nato filma nikakor ne moremo in ne smemo grajati zaradi odsotnosti jasnih moralnih lekcij, saj njegov pogled na težko stanje stvari še zdaleč ni neprizadet. Le verodostojen je v upodabljanju vsakdana, ki pogosto ne ustreza papirnatim napotkom za življenje ali pripovedovanje zgodb. Siv namesto črno-belih dihotomij, ki najpogosteje zaznamujejo zgodbe (Zalla temu pravi hollywoodska moralna paradigma). Svet filma **Oče naš** je tako svet brez očeta, tako krvnega kot metaforičnega; je svet, v katerem si je svojega »očeta«, svoj niz moralnih imperativov, vsakdo primoran ustvariti sam.

oče kot kapital

Možno je še eno branje naslova in filma, ki ga Zalla sicer eksplicitno ne omenja, vendar se nam kaže kot neogibno. Diega je, ko se je pred desetletji iz Mehike preselil v Združene države Amerike, motivirala zlasti ena stvar, to je denar. Ta motivacija je bila očitno tako prepričljiva, da je Diego spričo nje pozabil celo na svojo ženo (ki, po drugi strani, na moža ni pozabila vse do svoje smrti) in rodnega sina. Tudi Pedro se v Mehiko ne poda toliko v iskanju izgubljenega očeta (ne

nazadnje je brez njega v Mehiki povsem mirno zrasel v najstnika), kolikor ga motivira obet boljšega življenja oziroma iskanje skrbnika. Še bolj prozoren je v svojih motivacijah Juan, ki je za doseganje svojega cilja, spet denarja, pripravljen tudi lagati in krasti.

Na podoben način lahko opredelimo tudi Magdo in tako ugotovimo, da se vsem ključnim likom filma kot vrhovni smisel obstoja kaže denar; še huje, denar je celo ključni označevalec razmerij, ki se pletejo med njimi (Diego lažnega sina sprva zavrne ravno zato, ker se ustraši, da je prišel terjat svoj denar). Oče (naš) iz naslova tako naenkrat ni več ne moralna avtoriteta ne pravi (najin) oče, temveč prisposodba za kapital, ki v družbenih in medosebnih razmerjih kot temeljno vodilo izpodriva vse ostalo. V tem smislu je **Oče naš** žalostna (in resnična) prisposodba metamorfoze medčloveških razmerij v hladne kapitalske, ekonomske relacije; proces, ki vse odločneje zaznamuje neoliberalne fantazije o povsem osvobojeni družbi, katere nujna podstat naj bi bil povsem sproščen, dereguliran trg (trenutna globalna ekonomska kriza je med drugim jasen dokaz za zgrešenost takšnih robotskih, zgolj na ideji kapitala temelječih predpostavk).

vprašanje migracij in družbenega angažmaja

Morda najbolj bistvena tema filma, ki smo si jo prihranili za konec, je pereče vprašanje migracij. **Oče naš** je v tem smislu še pred vsemi žanrskimi oznakami in idejnimi nastavki, ki jih vsebuje, predvsem zgodba o mehiških imigrantih v Združenih državah Amerike, pri čemer ga kot takšnega lahko beremo kot prisposodbo katerihkoli priseljencev v katerikoli razvitejši državi: tako kot imajo ZDA svoje Mehičane, ima Velika Britanija predvsem svoje Indijce in Pakistance, Francija danes svoje Alžirce, Slovenija pripadnike bivših jugoslovanskih republik. Kot smo omenili že na samem začetku pedagoškega gradiva, gre za družbeni pojav, ki je s svojo razširjenostjo napeljal že številne, da so novo stoletje označili za stoletje migracij, gre pa tudi za politično vprašanje, ki v bistveni meri kroji prihodnjo podobo sveta in ki ga zlasti desno naravnani politiki zlorablja za podžiganje nacionalističnih čustev in posledično večanje svoje priljubljenosti.

Prostodušen, čustven, nereflektiran pogled na stvari bo hitro podlegel vse bolj prisotni propagandi, da priseljenci kradejo službe staroselcem, da prispevajo k dvigu kriminalitete in upadu splošne ravni kulture, ter da naj se poberejo domov,

od koder so prišli. Takšen sovražni diskurz je vsebovan tudi v frazi »nelegalni priseljensec«, s katero so uradno označeni vsi tisti, ki so v neko državo prispeli brez potrebnih papirjev oziroma si jih tam ne morejo urediti. Ob tem se lahko vprašamo, kako je mogoče, da je neko človeško bitje že s svojim golim obstojem nelegalno? Mar ni to negacija vsega, kar piše v številnih listinah o temeljnih človekovih pravicah (od ameriških ustavnih amandmajev do Evropske konvencije, od deklaracije Združenih narodov do številnih nacionalnih ustav), ki vse po vrsti temeljijo na načelih dostojanstva in enakopravnosti?

Kot smo ugotavljali že v poglavju o politični prisposodbi, tudi vsaka migracija ni izoliran pojav, ki bi ga gnala želja po boljšem življenju ali življenju sploh (česarvno je že to popolnoma relevantna in argumentirana motivacija), temveč člen širše zgodovinske in geopolitične verige. Država »na udaru« imigrantov je praviloma država, ki je v preteklosti izdatno izžemala ali pa je bila celo kolonialno nadrejena državi, od koder se zdaj ljudje izseljujejo. Še zlasti paradoksalna je v tem pogledu vloga Združenih držav Amerike, ki so se izoblikovale izključno prek priseljevanja (in seveda iztrebljanja avtohtone kulture ameriških Indijancev), danes pa bdijo nad skoraj neprepustno južno mejo z Mehiko in špansko govoreče prebivalce (pa čeprav je teh danes že več kot 45 milijonov in predstavljajo 15 odstotkov celotnega prebivalstva) v praksi še vedno obravnavajo kot manjvredno manjšino. Zgovoren dokaz tega dobimo že, če se vprašamo, koliko filmov s špansko govorečimi liki ali denimo eksplicitno etnično obarvano problematiko, ki bi nastali v Združenih državah Amerike, smo lahko videli. **Oče naš** se v tem pogledu kaže kot pravi unikum.

Kot že rečeno, je **Oče naš** v tem smislu tudi izrazito problemski, družbeno angažiran film, saj z obilico sočutja, poznavanja okoliščin, razumevanja in spoštovanja slika trde življenjske okoliščine, v katerih bivajo Mehičani v Ameriki, in nič ne skriva, da sta temu kriva represivna migracijska politika in rasistični predsodki. Vendar tega ne počne »na prvo žogo« ali »v prvem planu« ter se tako izogne pastem poceni moraliziranja; ta politična komponenta filma se izriše kot nujno ozadje povsem človeške, intimne zgodbe o štirih posameznikih. Christopher Zalla glede tega pravi takole:

»Verjeli ali ne, moj namen pri pisanju scenarija ni bil osvetljevanje 'problema migracij'. Zgodbo sem napisal, še preden je tematika postala zares aktualna in se je okrog tega razplamtela javna razprava. Če nekdo moj film označi za

'imigrantsko dramo', sem nekoliko zbežan. Seveda, film govori o imigrantih brez papirjev. Vendar zares to ni zgodba o imigraciji. Moj namen je bil preprostejši: povedati določeno napeto zgodbo, ki jo poseljujejo kar najbolj verjetni, natančno izdelani in zapleteni človeški značaji. Zgodbo, ki bo gledalca nemara lahko tudi zabavala. Imigracija kot problem v filmu ni nikoli neposredno obravnavana. Seveda pa svetu, upodobljenemu v filmu, priskrbi kontekst in vseprisoten občutek ogroženosti, kar mi je med drugim omogočilo, da sem lahko zaostril zgodbo, ki sem jo želel povedati.«

Christopher Zalla s temi besedami sebe v prvi vrsti opredeli kot pripovedovalca in ne kot družbeno ozaveščenega aktivista, s čimer ni seveda nič narobe. Celo nasprotno. Marsikdaj imamo na primer opravka s filmi, ki za svoje izhodišče jemljejo abstraktno politično idejo in jo nato skušajo prevajati v prakso. Takšno podrejanje realnosti vnaprej zastavljeni teoriji pogosto vodi v šibke, shematske zgodbe z liki, ki prej kot na življenje spominjajo na fiktivne stereotipe, čemur pritrjuje tudi naš avtor: »Mislim, da je najslabše, kar lahko stori filmar, to, da v ospredje svojega dela postavi preveč očiteno, pa četudi dobronameren angažma. Verjamem, da takrat, ko začutimo, da nam nekdo pridiga, radi nehamo poslušati.«

Vsak film, ko je posnet, pa seveda preide iz rok avtorja v roke občinstva; to lahko v izdelku razbira pomene, ki so se denimo celo samemu avtorju zdeli manj pomembni. Ugotovitev lahko navežemo na naše poprejšnje sklepe o ključnem pomenu osredotočenosti na lokalno, da bo lahko sploh vzpostavljen dispozitiv univerzalnosti. Z drugimi besedami oziroma v kontekstu političnega ozadja filma: natančno zato, ker je avtor filma želel posneti predvsem dinamično, privlačno, napeto zgodbo z življenjskimi liki, kar mu je v celoti tudi uspelo, lahko zdaj v tej zgodbi razbiramo tudi dodatne socialne momente. Avtor filma je takole komentiral sprejem filma pri mehiški manjšini v Ameriki:

»K nam so pristopile številne latinskoameriške in delavske organizacije, politiki in cerkvene skupine. Na film so se navezali natančno zato, ker so začutili, da ga lahko izkoristijo kot iztočnico za nadaljnjo diskusijo o slabem položaju latinskoameriške manjšine v Ameriki. To se je verjetno zgodilo tudi zaradi tega, ker v tej državi ni veliko filmov, ki bi na tako dosleden, kompleksen in human način upodabljali ta velik segment populacije. In sam verjamem, da takšnega

odziva ne bi dosegli, če ne bi posneli preprosto dobrega, gledljivega, napetega in provokativnega filma.«



vprašanje filmskega sloga

Ena izmed bolj markantnih prvin filma **Oče naš**, o kateri smo doslej spregovorili le bežno, je specifičen filmski slog, skozi katerega je podajana zgodba. **Oče naš** je, nadvse očitno, film, ki je v celoti posnet s »kamero iz roke«, se pravi ne s kamero, ki bi bila postavljena na stativ (kot je običaj oziroma še vedno ena standardnih praks snemanja filmov). Tako pridobljena, trepetajoča, nemirna slika se je vse od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje, ko jo je omogočila iznajdba manjših, lažjih in bolj mobilnih kamer, uveljavila kot priročen in učinkovit pripomoček za doseganje vtisa dokumentarnosti in posledično večje avtentičnosti. Takšen način dela režiserju tudi omogoči, da se bolj posveti igralcem in njihovih nastopov ne uokvirja v vnaprej zamišljene kadre, temveč se s svojo kamero lahko povsem spontano prilagaja njihovim gestam in premikom. Vsega tega – in še marsičesa drugega, predvsem zavesti, da je zgodba tista, ki narekuje slog, oziroma, z drugimi besedami, da se forma organsko lahko poraja samo iz vsebine – sta se dobro zavedala tudi Christopher Zalla in njegov direktor fotografije Igor Martinović:

»Do vizualnega pristopa, ki zaznamuje film **Oče naš**, sem se dokopal skozi zgodbo. Kot sem omenil že poprej, gre za film o iskanju družine, obenem pa je eden ključnih motivov prečkanje mej (geografskih, prostorskih, kulturnih, moralnih). Idejo meje kot ovire pri iskanju družine sem želel prevesti v idejo meje, ki jo mora prečkati tudi gledalec. Zato boste v filmu pogosto v prvem planu videli razne moteče objekte, ki bodo zastirali jasen pogled na dogajanje. Takšen način dela je pripomogel k stvarjenju dramatičnih okvirov kadrov, napolnjenih z energijo, ki so marginalne like dejansko upodobili odrinjene na rob slike. Morda smo na takšen način tudi dosegli, da gledalec v povsem vizualnem smislu občuti odrinjenost, ki jo občutijo filmski liki. Ta koncept smo uporabili tudi v načinu, kako so igralci postavljeni v razmerju do kamere. Pogosto jih vidimo od zadaj ali s strani; ne vidimo povsem jasno tistega, kar bi si najverjetneje želeli videti (to še posebej velja za upodobitev Diega). Glede premikanja kamere sem se za kamero iz roke odločil iz več razlogov. Nekateri so bili povsem praktični. Za igralce sem hotel ustvariti kar najbolj sproščeno vzdušje. Spodbujal sem jih k improvizaciji, zato je morala biti kamera povsem svobodna, da jim je lahko sledila. Na takšen način je denimo ustvarjal Cassavetes, ki je odkrito priznal, da je njegova podoba povsem podrejena iztiskanju resnice iz igralcev. Deloma pa sem se za takšen način dela odločil tudi zato, ker mi je omogočil hitrejši način snemanja.«

ameriške sanje

Eno izmed gibal filma **Oče naš**, ki ni sicer na nobenem mestu v zgodbi eksplicitno obravnavano, pa vendar globoko prežema celotno pripoved in motive njenih protagonistov, je dandanes že mitološka ideja ameriškega sna. Gre za frazo, ki se zgošča v idejah življenja, svobode in neoviranega dostopa do iskanja osebne sreče. Fraza se pogosto nanaša tudi na predvsem materialne možnosti, ki jih Združene države Amerike za imigrante ponujajo v izobilju za razliko od njihovih matičnih držav. Amerika je bila tako že od nekdaj razumljena kot država priložnosti za vsakogar; kot dežela, v kateri posameznikove možnosti definirajo njegovi talenti in energija, ki jo je pripravljen vlagati v realizacijo svojih sanj, ne pa, na primer, njegovo razredno, družinsko ali politično ozadje. V politični situaciji današnjega dne, ki jo zaznamuje predvsem brisanje meja med premožnejšimi državami (na primer vzpostavljanje oziroma širitev Evropske unije), po drugi strani pa grajenje skorajda neprebojnih zunanjih meja z »manj

razvitim« svetom in vedno bolj restriktivna politika priseljevanja, pa gre frazo brati predvsem kot ironično utopijo. O tem govori tudi Christopher Zalla:

»Ena izmed reči, ki se mi pogosto zdijo problematične v številnih filmih, je njihova upodobitev priseljencev v Ameriko in posledično implicitno utrjevanje ideje ameriških sanj. Priseljenci so pogosto upodobljeni na osladen način, pa naj si bo to zavoljo nekakšnega občutka politične korektnosti ali pa zavoljo vnaprejšnje predpostavke, da je vsakdo, ki sledi ideji ameriškega sna, dober po srcu in duši. Veliko takšnih filmov sam vidim kot stereotipne lekcije o tem, kako postati dober Američan. V resnici pa si, tako kot v vsaki družbi, zavist in tekmovalnost podajata roko s solidarnostjo. Samo stopite v kuhinjo kakšne restavracije, pa boste videli, o čem govorim. Dogaja se nenehno merjenje moči in izmenjava grobih žaljivk, obenem pa lahko prisostvujete tudi izobilju smeha in ljubezni. To se dogaja še zlasti v primeru imigrantov, ki delajo daleč od doma: njihovi sodelavci postanejo njihova družina.«



umestitev filma v srednješolske učne načrte

Kot je, upamo, razvidno iz pričujočega pedagoškega gradiva, gre v primeru filma **Oče naš** za izrazito kompleksno avdiovizualno izkušnjo, ki jo lahko s pridom izrabi marsikateri srednješolski predmet: bodisi kot zgovorno ilustracijo

tematik, ki so že sicer zajete v učnih programih, bodisi kot nadgradnjo ali izhodišče za pogovor o povsem novih temah.

Glede na dejstvo, da protagonisti v filmu govorijo predvsem živahno in živo mešanico španščine in angleščine, je film primeren kot učni pripomoček za ta dva predmeta. Pouk španščine je lahko obogaten s primerom žive, poulične (nikakor ne tudi vulgarne) rabe jezika, ki se zagotovo v marsičem razlikuje od predpisane šolske različice. Pouk angleščine pa lahko film **Oče naš** izrabi kot ilustracijo zelo specifične, spet žive rabe tega svetovnega jezika (za mešanico angleščine (English) in španščine (Spanish) se vedno bolj uveljavlja termin Spanglish), ki ga dandanes neprimerno večji odstotek govorcev uporablja v različici, drugačni od fonetično izvirne.

S svojo natančno in mestoma domala antropološko obarvano obravnavo pojmov družine, družinskih vezi, migracij ipd. je film nadvse primeren za pouk sociologije.

Sorodno natančno poglobljanje v značajske lastnosti posamičnih filmskih likov in njihovo odzivanje na ekstremne situacije, v katerih se znajdejo, napravlja film tudi za izvrstno gradivo pri pouku psihologije.

Na videz neprizadeto prevpraševanje moralnih ločnic, koncept iskanja osebne sreče ter zoperstavljanje materialnih (kapital) in duhovnih vrednot (družinske vezi) postavljajo film tudi v območje pouka filozofije.

Ne nazadnje je **Oče naš** zanimiv tudi za pouk zgodovine, predvsem s svojo idejo kar najširših zgodovinskih okoliščin kot nujnega konteksta za razumevanje vse bolj perečega vprašanja ekonomskih migracij.