

**d**

7-8/2022

---

**SLOVENSKI DOKUMENTARNI FILM – IZZIVI IN PERSPEKTIVE**

---

– U V O D V T E M O –

*Robert Petrovič*

**Sodobni slovenski dokumentarni film**

3

– R A Z P R A V E –

*Melita Zajc*

**Sodobni dokumentarni film in vloga občinstev**

7

*Majda Širca*

**Točke pogleda**

31

*Andrej Šprah*

**Sodobna slovenska dokumentarnost v esejski perspektivi pejzažnega filma**

49

*Marina Gumzi*

**Neigrane lokomotive filma prihodnosti**

62

*Žiga Brdnik*

**Glasbeni dokumentarec med televizijskim ekranom, filmskim platnom in  
marketinško strategijo**

74

*Marko Cvejič*

**Dokumentarni film kot zrcalo sodobne družbe**

83

*Maja Pan*

**Čarobnost prevare: med vednostjo in verjetjem**

89

— P O G O V O R I —

*Maja Malus Azhdari*

»Slovenski dokumentarni film napreduje, postaja boljši!«

106

*Maja Weiss*

»Zakaj političnega filma pri nas ni? Zato, ker ga ne bi nihče financiral.«

122

*Siniša Gačič*

»Resničnost se ne konča.«

130

*Maja Pavlin*

»Neodvisnost gre vodstvu od nekdanj v nos, saj je ne more imeti pod nadzorom«

142

*Petra Seliškar*

»Majhnost ni izgovor.«

150

*Marija Zidar*

»Izluščiti resnico iz tega, kako se človek predstavlja.«

164

*Andrina Mračnikar*

»Slovensko besedo na Koroškem vedno redkeje slišimo.«

176

*Hanka Kasteliová*

»Smo v zlati dobi dokumentarnega filma.«

182

— I N T R O D U C T I O N T O T H E T H E M A T I C I S S U E —

*Robert Petrovič*

Contemporary Slovenian documentary film

201

# Sodobni slovenski dokumentarni film

*Robert Petrovič*

**D**okumentarni film se je v zadnjem desetletju povzpел med filmske žanre, ki žanje največ zanimanja. Deloma je to povezano z njegovo dostopnostjo, novimi tehnologijami, ki nam omogočajo, da precej poceni in hitro produciramo ter distribuiramo gibajoče se podobe, hkrati pa ima dokumentarni film tudi to prednost, da je v svoji definiciji izjemno, včasih že kar neujemljivo širok.

V tem tematskem sklopu sva s sourednikom Maticem Majcnom želela dokumentarnemu filmu posvetiti pozornost, ki si jo glede na svojo naraščajočo popularnost zasluži. V prvi vrsti sva želela preveriti, v kakšni kondiciji je danes slovenski dokumentarni film. Zanimali so naju različni vidiki produkcije dokumentarnih filmov, kako pri nas na tem področju poteka izobraževanje, katere teme izbirajo avtorji in zakaj, zagate pri financiranju in distribuciji tovrstnih filmov ter nenazadnje tudi njihov učinek na gledalce, ki jim je namenjen. Zanimal naju je tudi dokumentarni film kot forma. Kako se estetika in forma dokumentarnega filma dandanes prilagaja novim tehnologijam, zahtevam publike ter zahtevam distributerjev video vsebin. Zakaj torej danes sploh ustvarjati dokumentarne filme? Kakšen je v poplavi video vsebin njihov namen in potencial? Posebno pozornost

sva želela posvetiti distribuciji dokumentarnega filma, zanimalo naju je prikazovanje na televiziji ali preko spletnih platform in seveda na festivalih, ki so v zadnjih letih tudi pri nas postali številčnejši. Prav tako naju je zanimala komunikacijska moč sodobnega dokumentarnega filma, kritiška percepcija in njeno pomanjkanje. Slovenski dokumentarni film se morda v tem pogledu spopada še s kakšnim problemom več kot v nekaterih drugih kulturnih okoljih.

Da bomo vsaj v osnovi vedeli, o čem govorimo, pogledjmo nekaj osnovnih predpostavk o tem, kaj dokumentarni film sploh je. Dokumentarni film svojo privlačnost črpa iz prepleta z resničnostjo. Kot takšne lahko nedvomno opišemo že prve filme v zgodovini, ki spadajo v posebno podvrsto dokumentarnega filma, t. i. »faktografskih filmov«. Še bolj pa to velja za prve slovenske filme, najsi gre za prve znane filmske posnetke, ki jih je leta 1905 v Ljutomeru napravil Karol Grossmann, ali za prvi znani slovenski celovečerni film, gorniški *V kraljestvu Zlatoroga* Janka Ravnika iz leta 1931.

Robert J. Flaherty, ki se je v zgodovini podpisal pod prvi uradni dokumentarni film *Nanook s severa* (*Nanook of the North*) iz leta 1922, je dokumentarni film definiral kot dramo v naravnem okolju. Pravi, da jo je treba samo opaziti in fiksirati s filmskim objektivom. Flaherty dokumentarni film utemelji na naslednjih treh principih, ki bolj ali manj veljajo tudi še za današnje razumevanje tega žanra: »1. verjamemo, da je možnost filma v tem, da prodre v resničnost, da opazuje in izbira detajle iz življenja; 2. verjamemo, da so izvirni, avtentični udeleženci in resnični dogodki dosti boljše gradivo za filmsko oblikovanje sodobnega sveta kakor rekonstrukcije v studiu; 3. verjamemo, da prizori, ujeti naravnost iz resničnosti, učinkujejo veliko subtilneje in veliko bolj resnično kakor v studiu odigrane scene.«

V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so se ustvarjalci dokumentarnih filmov, takrat v skladu s siceršnjim dogajanjem v družbi, politično angažirali. Na platna je prišlo veliko dokumentarcev s socialnimi temami, ki pred tem niso bile velikokrat zastopane, in s tem so napovedali novo ustvarjalno smer na področju dokumentarnega filma, ki na nek način še vedno vztraja. To so bili predvsem filmi, ki so izpostavljali položaj žensk, homoseksualcev, etničnih manjšin, revščino, zapornike, zdravstvo itd. Politična dogajanja po svetu so ustvarjalce gnala v iskanje resnic in jih v marsikaterem pogledu spremenila v raziskovalne novinarje. Dogajanj, ki bi si zaslužili obeležitev na filmskem traku, pa vsekakor nikoli ni manjkalo. V osemdesetih in devetdesetih letih se je zanimanje za dokumentaristiko krepko povečalo predvsem zaradi televizije, komercialnega kina in širjenja svetovnega spleta. Skozi zgodovino se je dokumentarni film oblikoval pač glede na druge filmske in kulturne trende časa, za naš čas bi lahko rekli, da ga opredeljujeta predvsem fenomena tehnologije in dostopnosti.

Danes nam tehnologija in dostopnost vizualnih vsebin omogočata, da že skoraj voajeriistično dokumentiramo, arhiviramo in gledamo tako svoje kot tudi življenja drugih. Dokumentarni filmi nas odpeljejo na neznane kraje, med neznane ljudi, nam predstavljajo ne navadne zgodbe iz resničnega sveta, z njimi se poskušamo podučiti o zgodovinskih dogodkih, zanimivih in izjemnih osebnostih, kako stvari delujejo, lahko pa prikazujejo tudi povsem običajne drobce vsakdanjosti, s pomočjo katerih kukamo v življenja drugih

ljudi (po Barbara Kelbl: *Dokumentarni film – pedagoško gradivo*, 2017). O svetu in življenju nam lahko pripovedujejo na zelo različne načine, čeprav se nam pogosto zaradi pogovov, v katerih obstajajo, zdi, da je teh le peščica.

Priljubljenosti dokumentarnega filma pomaga, da je v njegovo ustvarjanje vključenih veliko manj dejavnikov kot recimo pri igranem filmu, tako da ima po tej plati veliko prednost pred drugimi produkcijami. V sodobnem času se pozna povečanje števila ljubiteljskih in neodvisnih avtorjev, predvsem zaradi dostopnejše in preprostejše tehnologije. Da je dokumentarni film res film in ne le posneta resničnost ali navadna novinarska reportaža, je potrebna določena stopnja posegov v realnost, ki jo snemamo. Film je treba zmontirati, iz dogajanja izluščiti zgodbo, dodati zvoke, glasbo, kar dokumentarni film na pomemben način od realnosti tudi oddaljuje. Škotski pionir dokumentarnega filma John Grierson je to dejstvo opisal takole: »Dokumentarni film je kreativna obravnava realnosti.«

Danes je razprava o dokumentarni kulturi vpeta v serijo množično-medijskih fenomenov, kot so pri reviji *Kino!* leta 2007 zapisali ob izidu posebne številke o dokumentarnem filmu. Znašli smo se v situaciji, ko širša medijska produkcija na televiziji in spletu narekuje pravila tudi v dokumentarnem filmu. Temeljna razlika v odnosu do preteklih definicij dokumentarnega filma se danes tako kaže v zavračanju nujnosti obstoja resničnosti. Realnost se preigrava na poljubne načine in ne več strogo v prvotnem pomenu, ko je dokumentarni film pomenil predvsem reprezentacijo realnosti. Danes gre tako za preplet zabavnega in resničnega, ki na ta način poustvarja povsem nov pogled na ta filmski žanr in njegovo percepcijo. Morda je ta dostopnost še eden pomembnih razlogov za nedavno inflacijo dokumentarnega filma, popularnost med publiko in vzpostavljanje žanra kot še enega razvedrilnega elementa v ponudbi številnih distribucijskih kanalov video vsebin. Pač v skladu s časi, ki jim pravimo tudi postresničnostni.

Dokumentarni film je danes torej v precepu: na eni strani mora zvesto registrirati predmet v resničnosti, sicer ni mogoče govoriti o dokumentarnosti, na drugi strani pa mora isti predmet umetniško preobraziti, sicer ostane pri surovi mehanični registraciji. V tem je tudi presežek dokumentarnega filma, saj se na prvi pogled zdi, da je resničnost na platnu zgolj zabeležena, obenem pa podoba te resničnosti odkriva svoj notranji svet in učinkuje z močjo, ki v človeku razgiblje globoke misli in čustva. S svojim vplivom in učinkom na gledalca je dokumentarni film gotovo tema, ki bi ji morali v prihodnje s številnih perspektiv posvetiti še veliko več pozornosti.

V številki *Dialogov*, posvečeni sodobnemu slovenskemu dokumentarnemu filmu, smo se, da bi osvetlili trenutni položaj dokumentarnega filma, pogovarjali s številnimi akterji slovenske in tudi mednarodne produkcije dokumentarnih filmov. Robert Petrovič je opravil pogovor s Hanko Kastelicovo, izvršno producentko dokumentarnih filmov za HBO Europe, in Majo Malus Azhdari, programsko selektorico festivala mednarodnega festivala dokumentarnega filma Dokudoc v Mariboru. Žiga Brdnik se je pogovarjal z režiserkama Petro Seliškar in Majo Pavlin, Simona Jerala z režiserkama Majo Weiss in Andrino Mračnikar, Tina Poglajen pa se je pogovarjala z režiserjem Sinišo Gačičem in režiserko Marijo Zidar. V avtorskih prispevkih so našo radovednost poskušali potešiti Andrej Šprah, ki se posveča poosamosvojitveni dokumentarni ustvarjalnosti, Melita Zajc, ki preizprašuje pot

dokumentarnega filma od t. i. tretjega filma do interaktivnega filma, in Majda Širca, ki predstavi nekaj vinjet iz svojega dolgoletnega teoretičnega in praktičnega ukvarjanja z dokumentarnim filmom. Žiga Brdnik opravi empirično analizo slovenskih glasbenih dokumentarcev z vsebinskega, produkcijskega in formalnega vidika. Marina Gumzi piše o prihodnosti in perspektivah neigranih filmskih žanrov, Maja Pan pa o čarobnosti in odnosu do realnosti na primeru konkretnega dokumentarnega filma. Marko Cvejić je napisal članek o kreativno-pedagoški praksi Luksuz produkcije.

Naj ta številka služi kot naš prispevek k izgradnji slovenske skupnosti dokumentarnega filma.

# Sodobni dokumentarni film in vloga občinstev

Od tretjega filma do interaktivnega filma

*Melita Zajc*

Digitalne tehnologije so prevladale tudi na področju filma, o tem danes ne dvomimo več. Manj jasno je, kam to vodi, oziroma, kaj to pomeni za prihodnost filmskega medija na splošno, še posebej pa dokumentaristike. Temu se bomo posvetili v tem članku. Zlasti nas bosta zanimali dve potezi aktualne situacije, na eni strani poudarek na recepciji in vlogi občinstev v sodobni teoriji dokumentarnega filma, na drugi pa povečana pozornost do občinstev v sami praksi dokumentaristike, od razvoja interaktivnih dokumentarcev do algoritemskega prilagajanja vsebin, torej od protrošnje do monetizacije oziroma od produktivnega do algoritemskega občinstva.

## HIPOTEZA

Vprašali se bomo, kaj nam ta povečana pozornost do občinstev pove o vlogi dokumentarcev v družbi, in predlagali, da odgovore poiščemo v zgodovini. Pri tem bomo izhajali iz hipoteze, da procesi, ki dokumentaristiko tesno vpletajo v osnove kapitalizma platform, lahko ponudijo tudi temelje za razvoj drugačnih gledalskih praks. Še posebej pa, da se vzporedno s temeljito individualizacijo občinstev (ki je temeljna poteza sodobnih medijskih rab) lahko oblikujejo tudi načini gledanja, ki vodijo v oblikovanje začasnih, parcialnih oblik skupnosti, s pomočjo katerih lahko sodobna dokumentaristika aktivno sodeluje pri mobilizaciji občinstev za družbene projekte, kot so odgovorne okoljske politike in trajnostni razvoj.

## O metodi

Digitalizacija je zajela same materialne temelje filma, zato bomo tudi mi raziskavo epistemološko naslonili na analizo materialnosti dokumentarcev, sodobni teoretiki temu pravijo "cinemateriality", in sicer tako materialnosti samega medija kot tudi vloge dokumentarnega filma v družbi in zgodovini. Naš pristop bo zgodovinski, osredotočili se bomo na dva pojavi, ki sta z vidika aktualne situacije še zlasti relevantna, na eni strani konceptualni pristop k recepciji filma v delu Jeana-Louisa Baudryja, na drugi pa prakse mobilizacije občinstev v okviru skupine Cine Liberación in gibanja tretjega filma. Glede Baudryja bomo pokazali, da prevladujoča domneva o zastarelosti in okornosti njegovega koncepta kinematografskega dispozitiva temelji na nesporazumu, ki so ga povzročili angleški prevodi njegovih del, in da je dejansko še kako relevanten, če hočemo bolje razumeti spreminjajočo se vlogo občinstev v sodobnih medijih. Glede tretjega filma pa bomo konkretizirali tiste interpretacije, ki so že pred nami pokazale na relevantnost tretjega filma za sodobna kulturna vprašanja. Med značilnimi potezami gibanja tretjega filma sta za ta članek zlasti pomembni dve, na prvem mestu je posebna obravnava občinstev v praksah tretjega filma, to je tudi osrednja tema članka. Druga pa je, da ne vztraja pri delitvi med dokumentarnim in igranim ter film razume širše.

Pri poimenovanju predmeta bomo poskušali slediti materialnosti samih pogojev produkcije in projekcije. Tako bomo o dokumentarnih filmih govorili predvsem takrat, ko bodo tema filmi, posneti na celuloиду in projecirani v kinodvorani, v primeru novejših digitalnih oblik pa bomo govorili o dokumentarnih projektih. Ko bomo želeli zajeti celoto, bomo raje govorili o dokumentarcih in dokumentaristiki, lahko pa se seveda zgodi, da bomo o "filmih" govorili tudi takrat, ko ti ne bodo nujno posneti na celuloиду, pa celo takrat, ko to niso nujno "klasični" dokumentarni filmi, saj je z vidika materialnosti vsak film



po svoje dokumentarni. Naš predmet raziskovanja je spremenljivo področje, zato tudi ne bomo ponudili definicij, pač pa želimo odpreti nekaj vprašanj, od katerih je po našem mnenju odvisen prihodnji razvoj dokumentaristike, pa tudi filma na splošno.

## **DOKUMENTARISTIKA DANES**

Dokumentarni mediji imajo v sodobnem globalnem svetu pomembnejšo vlogo kot kdajkoli prej. Proizvajajo jih velike filmsko-produkcijske in televizijske hiše, vladne agencije, neodvisni posamezniki ter cela vrsta drugih organizacij. Predvajajo jih v kinodvoranah, v televizijskih programih, na mestnih trgih, po šolah in na delovnih mestih, v galerijah in muzejih, na letalih, vlakih, v avtomobilih in po domovih. Gledamo jih na malih in velikih zaslonih, na filmskem platnu in projicirane na stene, na osebnih napravah, telefonih, tablicah ali osebnih računalnikih. Postali so ključni za to, kako razumemo naša osebna in poklicna življenja ter kako razmišljamo o preteklosti.

Vzporedno z vzponom dokumentarcev se je razmahnilo tudi proučevanje dokumentarnega in neigranega filma, s tem pa tudi tistih praks neigranega filma, ki so se še nedavno mnogim zdele marginalne glede na same dokumentarne filme, na primer novic, izobraževalnih in industrijskih filmov, t. i. amaterskih filmov in filmskih dnevnikov, znanstvenih in promocijskih filmov. Tako je povečano zanimanje za dokumentarne medije s tem, ko je razširilo predmet proučevanja, spremenilo tudi samo polje dokumentarnega filma. Ob tem se je zgodil tudi metodološki premik, večji je poudarek na materialnosti filma, še posebej pa na vlogi občinstev. Nove raziskave, ki so postavile pod vprašaj dominantne paradigme avtorskega in nacionalnega filma, so namreč obenem prestavile poudarek na pogoje produkcije filmov in na kontekst njihove rabe, vključno z drugačnim razumevanjem vloge občinstev. Nova in razširjena zgodovina dokumentarnega filma torej prinaša tudi nov način razumevanja tega, kaj dokumentarni film je in kakšna je njegova vloga.

## **Dokumentarni film, definicije in razvoj**

Vendar pa na področju filmskih in medijskih študij ni enotnega mnenja glede tega, kaj je dokumentarni film in kaj lahko opišemo kot žanr neigranega filma. Najbolj pogosto citirana razprava, *Uvod v dokumentarce* Billa Nicholisa (2010), osredotoči pozornost na trojno strukturo, v okviru katere nastaja pomen dokumentarca, torej na razmerja med ustvarjalci, temo ter občinstvom. Onkraj tega je to, kaj sploh določa dokumentarni film, nejasno

oziroma, kot pravita Juhasz in Lebow (2015), je odvisno od tega, ali definicijo vodi estetsko, epistemološko, ontološko ali politično zanimanje. Seveda pa je to razumevanje tudi zgodovinsko pogojeno in se je s časom spreminjalo. Najbolj uveljavljen pogled na zgodovino dokumentarnega filma je tisti, ki sledi tehnološkemu razvoju: začne s preddokumentarnim obdobjem informacij, nadaljuje s klasičnim obdobjem nemega dokumentarnega filma, za katerega je značilen način pripovedi *Nanooka s severa* (*Nanook of the North* 1922), temu pa sledi oblika dokumentarnega filma, ki se razvije ob vpeljavi zvoka okrog leta 1930, v kateri vlogo mednaslovov prevzame pripovedovalec v obliki nasnetega glasu. To klasično obdobje traja vse do časa po drugi svetovni vojni, ko dostopnost prenosnih 16-milimetrskih filmskih kamer in sinhrono snemanje zvoka omogočita razvoj bolj intimnih, demokratičnih in manj avtoritarnih oblik dokumentarnega filma – najpogostejši sta film resnice (*cinéma vérité*) in direktni film. Kasnejši razvoj je še bolj raznolik, množici različnih pristopov pa je skupno prav to, pravi urednik enega najnovejših zbornikov zgodovine teorije dokumentarca (Malitsky 2021, str. xv), da postavljajo pod vprašaj zahteve direktnega filma, naj dokumentarist s pomočjo opazovalnega pristopa zagotovi objektivne dokaze sveta. Zlasti pogosti so reflektivni in performativni pristopi, ki usmerjajo pozornost na samo izrazno obliko in procese proizvodnje filma, resnico pa razumejo ne odvisno od odnosa med podobo in realnostjo, pač pa kot stvar zaupanja, ki se oblikuje med filmarjem in občinstvi.

Še zlasti po vpeljavi digitalnih tehnologij, ki so pokazale na nesposobnost fotograf-skih posnetkov, da bi delovali kot jamstvo resnice, so razvoj teh novih pristopov mnogi razumeli kot znak, da smo vstopili v tako imenovano “postdokumentarno” obdobje. Vendar pa ta način razmišljanja, kot je opozoril Malitsky, nikakor ne ustreza temu, kako dejansko gledamo dokumentarce. Gledalke\* namreč še naprej preverjamo verodostojnost dokumentarnih filmov na načine, ki so se najverjetneje spremenili veliko manj, kot bi pričakovali (2021, xv). Hkrati pa imamo za to v sodobni, digitalni medijski krajini na voljo tudi mnoga dodatna, paratekstualna in zunajtekstualna gradiva, na primer informacije, ki dopolnijo kritiške odzive na film. S temi gradivi si občinstva pomembno pomagajo pri oblikovanju mnenj o filmih in o tistih, ki sodelujejo pri njihovi proizvodnji in distribuciji ter dodatno preverjajo njihovo kredibilnost. Aktualen primer tega je film *Pisati z ognjem* (*Writing With Fire*, Rintu Thomas 2021), ob katerem so same osebe, portretirane v filmu, protestirale proti načinu, kako so bile predstavljene (Pathak, 2022).

---

\* Avtorica uporablja žensko obliko nekaterih samostalnikov kot spolno nevtralnno, kar pomeni, da v tem primeru ne misli samo na osebe ženskega spola, ampak tudi na osebe moškega spola (gledalce). Op. lekt.

## DIGITALNI DOKUMENTARCI

### Protrošnja

Razlogov za to, da se teorija dokumentarnega filma osredotoči na občinstvo, je torej mnogo. Eden med njimi je tudi sprememba vloge občinstev in njihovo vključevanje v samo nastajanje dokumentarnih filmov, ki smo mu priča danes. Nekateri teoretiki ta pojav opredelijo kot pojav “produktivnih občinstev” (Uricchio 2021, 473). Oznaka dobro opiše dejstvo, da gre za del širšega procesa povezovanja proizvodnje in potrošnje v obliko “protrošnje”, procesa, ki je neposredno povezan z razvojem družbenih medijev, pa tudi širše z razvojem digitalnih tehnologij in komunikacijskih povezav. Ta razvoj je že okrog preloma stoletij vzpostavil materialne pogoje, v katerih so lahko gledalke medijske vsebine hkrati spremljale, neposredno izmenjavale pa tudi same ustvarjale. Od tu ime “protrošnja” – gledalke so postale potrošnice in hkrati tudi proizvajalke medijskih vsebin. Poimenovanje je pomembno, ker pokaže, da pojav ni pogojen samo z razvojem tehnologij, pač pa tudi z družbeno zahtevo po racionalizaciji (več o tem v Zajc 2015). Na to je opozoril sociolog Georg Ritzer, ki je kot vzorčni primer protrošnje obravnaval McDonaldsove restavracije s hitro prehrano, proces pa poimenoval “mcdonaldizacija” (Ritzer in Miles 2019). Kapitalizem sicer že v izhodišču zahteva specifično simbiozo obojega, proizvodnje in potrošnje (proizvodnja dobrin je obenem potrošnja naravnih virov; ko delavci trošijo, proizvajajo sebe kot delovno silo ...), le da se je sociologija doslej enkrat bolj ukvarjala z eno (marksizem s proizvodnjo), drugič pa z drugo (Baudrillardova “potrošniška družba”) razsežnostjo. Beseda protrošnja, nasprotno, označi preplet proizvodnje in potrošnje, ki je kvalitativno drugačna od predhodnih povezav med potrošnjo in proizvodnjo zlasti po zaslugi digitalnih tehnologij. Je osnova visoko donosnega poslovnega modela (v katerem, enostavno rečeno, proizvajalec zmanjša stroške s tem, da jih prenese na potrošnike), ki je omogočil vzpon globalnih korporacij, kot je Amazon, in širše ekonomskega režima, imenovanega “kapitalizem platform”. Strokovnjaki so že pred koronsko krizo opozarjali, da se protrošnja zdi “naravna” in jo ljudje rade volje sprejemajo kot sestavni del “napredka” (Ritzer in Miles 2019, 17), v času koronske krize (več v tem Zajc 2021) pa je dosegla nezaslišane razsežnosti, tako da danes ni več stvar izbire, pač pa nuja. Zaznamovala je vsa področja družbe in seveda tudi dokumentaristiko.

### Interaktivni dokumentarci

Čeprav je vsa umetnost na nek način interaktivna, je danes beseda “interaktivni” splošno sprejeta kot oznaka za tiste dokumentarce, ki nastajajo z digitalnimi tehnologijami in

vključujejo občinstvo. Sekcije dokumentarnih filmskih festivalov posvečene interaktivnim dokumentarcem so danes običajna stvar. Pionirsko vlogo tega razvoja je opravil festival South by Southwest (SXSW) v Austinu v Texasu ZDA, kjer so še danes prav projekcije interaktivnih dokumentarcev najbolj obiskan del festivala. A zdaj imajo tudi drugi festivali, od tistega v Tribeci do znamenitega Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA) programe in konference, namenjene interaktivnim filmom.

Razvoj interaktivnih dokumentarnih projektov v veliki meri financirajo javne ustanove, kar pritrjuje zgoraj citirani ugotovitvi, da so mehanizmi protrošnje dojeti kot napredek, zato njihova družbena uveljavitev poteka relativno neproblematično. Vodja kanadskega Nacionalnega sveta za film v času, ko je bil ta največji investitor v interaktivne dokumentarce, je to tako utemeljil: “Redko se zgodi, da imamo privilegij biti na začetku nove umetniške oblike in prav zato tako veliko vlagamo vanjo.” (Aufderheide 2015, 71) Pravila te nove oblike umetnosti šele nastajajo. Razvijalec Brian Chirls, ki je sodeloval pri projektu *18 dni v Egiptu* (*18 Days in Egypt*, 2011), sestavljenem iz vsebin, ki so jih ustvarjali udeleženci demonstracij proti režimu Hosniya Mubaraka, je denimo opozoril, da interaktivnost sicer ponuja celo vrsto novih možnosti, postavlja pa tudi resne probleme za vse, ki bi radi ponudili oboje, možnosti sodelovanja in bolj urejeno strukturo za uporabnike: “Slovnico šele oblikujemo.” (prav tam) Prav tako se tudi programska oprema, potrebna za ustvarjanje interaktivnih dokumentarcev, še razvija in programi, ki so na voljo, uporabljajo različne principe. Vseeno pa že lahko opredelimo nekatere osnovne prepoznavne formule sodelovanja občinstva pri produkciji dokumentarnih projektov. Uricchio (2021) jih je označil kot navigacijsko, prispevno in soustvarjalno.

## Navigacijski dokumentarci

Prva, najbolj enostavna formula. Včasih so imenovani tudi ‘web-docs’ ali ‘i-docs’. Imajo različne oblike, uporabljajo različne vmesnike, skupno pa jim je, da so zgrajeni na podatkovnih bazah, ki uporabnicam omogočajo, da se same, na osnovi osebnih interesov in zanimanj, odločajo glede navigacije. Seveda je nabor izbir, ki so na voljo, zamejen z vnaprej napisanimi programi, vendar pa jih uokvirjajo in vodijo motivi uporabnic, ki tako lahko po svoje doživljajo pripoved. Medtem ko je Lev Manovich v znamenitem besedilu *Jezik novih medijev* zatrdil, da sta podatkovna baza in naracija strukturno neprimerljivi, se danes vse bolj uveljavlja nasprotno prepričanje. Tako kot so že prej obstajale tudi alternativne oblike pripovedi, na primer v slikarstvu in kasneje računalniških igrah, pa danes dejstvo, da lahko izbire glede navigacije, ki jih opravi uporabnica iz nabora danih možnosti, ustvarijo dejansko in doživeto vsebino, dokazujejo tudi interaktivni dokumentarci.

Klasično delo te vrste je *Pred mojim oknom* (*Out My Window* 2010) kanadske režiserke Katerine Cizek, posvečeno življenju v stolpnicah. S spletno tehnologijo in sferičnimi (360-

stopinjskimi) video posnetki je režiserka predstavila nebotačnike na 13 različnih lokacijah, od Chicaga do São Paula do Bangalorea in Johannesburga. Film nima linearne zgodbe, pač pa lahko uporabnica izbira, kje in kdaj naj se zgodbe, vseh je 49, začnejo in končajo. Podobno velja tudi za interaktivni dokumentarec *Votlo* (*Hollow*, Elaine McMillions 2013) o rudarskem okrožju McDowell County v Zahodni Virginiji, ki predstavlja škodljive posledice črpanja premoga, ali pa *Fort McMoney* (David Dufresne 2013), ki je hkrati spletni dokumentarec in strateška video igra o kraju Fort McMurray v Alberti v Kanadi in opozarja na nujno odgovornost pri izkoriščanju tega največjega nahajališča naftnega peska na svetu – možnosti, ki jih ponujata, so ustvarjalne, čeprav so kontekst zasnovali avtorji projekta.

## Prispevni dokumentarci

Ta formula vključevanja občinstev v nastajanje digitalnega dokumentarnega filma zahteva več kot le navigacijo – gledalke morajo v okvir, ki so ga zagotovile ustvarjalke projekta, prispevati podatke, zgodbe, zvoke, podobe. Čeprav lahko vse te aktivnosti opišemo kot “crowd-sourcing,” so sami filmi, ki so narejeni na ta način, lahko zelo različni. En tak projekt je denimo *Šteti: ljudje, ki jih je ubila policija v ZDA* (*The Counted: People Killed by Police in the US*, 2015). Zasnovali so ga pri časopisu The Guardian, da bi omogočili dobro obveščeno javno debato o nasilju policije, ki so jo sprožili številni primeri, v katerih so policisti v ZDA v okviru svojih intervencij povzročili smrt državljanov. Reporterji The Guardian so v projektu *Šteti* zbirali poročila policije, lokalnih oblasti in civilno-družbenih organizacij, povabili pa so tudi priče in druge državljanke, da jim poročajo in anonimno pošljejo gradivo o tem. Tako je nastala najbolj popolna zbirka podatkov o smrtonosnem policijskem nasilju v Ameriki leta 2015, ki je med drugim opozorila, da nikjer v ZDA nimajo popolnih podatkov o tem, koliko ljudi so ubili njihovi organi pregona. Kot rečeno, so načini prispevanja lahko različni. Projekt Jonathana Harisa in Sepa Kamvara *Dobro se počutimo* (*We Feel Fine*, 2005), ki je namenjen raziskovanju človeških čustev, na primer zbira izraze o počutju tako, da vsakih nekaj minut pregleda vse nove spletne objave ter med njimi izbere tiste, v katerih se nahajajo fraze z besedo “čutim” (kot sta “I feel” in “I am feeling”). Avtorja Jigar Mehta in Yasmin Elayat pa sta za projekt *18 dni v Egiptu*, dokument o demonstracijah proti režimu Hosnija Mubaraka, povabila Egipčane, da jima pošljejo osebne medije, videoposnetke, fotografije, elektronska sporočila, pa tudi objave na Twitterju in celo posodobitve statusa na Facebooku, ki so jih ustvarili v letu 2011, še zlasti pa v prvih 18 dneh vstaje, med 25. januarjem in 11. februarjem 2011. V projektu *Dobro se počutimo* so gradiva, ki so jih ustvarile uporabnice, nabrana, medtem ko so jih za projekt *18 dni v Egiptu* prispevale same uporabnice – v obeh primerih pa je vsebina dokumentarca odvisna od prispevkov uporabnic.

## Soustvarjeni dokumentarci

Soustvarjanje občinstva pri nastajanju digitalnega dokumentarca je najbolj aktivna formula sodelovanja. Sega preko enostavnega izbiranja med danimi možnostmi, je pa tudi bolj intenzivna od enostavnega pridobivanja vsebin od uporabnic. Pomeni sodelovanje z njimi kot sodelavkami in partnericami pri ustvarjanju skozi ves ustvarjalni proces. To metodo je uporabila Katerina Cizek v svoji seriji *Nebotičniki (Highrise)*. Za film *Tiso i stolp (The Thousandth Tower, 2010)* je na primer izbrala šest prebivalk in prebivalcev več-kulturnega kompleksa nebotičnikov v eni od četrti Toronta, ki so prispevali svoja filmska dela. Opremila jih je z digitalnimi kamerami in blogom, prav tako pa so se filmarji z njimi šest mesecev srečevali enkrat tedensko ter jim pomagali pri rečeh, kot so tehnike osvetlitve in pisanje. Projekt je bil hkrati vključen tudi v načrtovanje mesta Toronto za obnovo nebotičnikov. Druga oblika so projekti, kot je *priča (witness.org)*, v katerih medijski ustvarjalci, pravniki in aktivisti sodelujejo z ogroženimi osebami (pričami), da bi jim pomagali dokumentirati krivice, ki so jim bile storjene, ter tako doseči spremembe na področju varovanja človekovih pravic. Projekt *Radovedno mesto (Curious City)* kolektiva Localore na čikaški radijski postaji WBEZ pa nastaja tako, da občinstvo predlaga in izbere teme za raziskovanje, pa tudi sodeluje pri raziskovanju, kar predstavlja spet drugačen način sodelovanja. Skratka, modelov je vse več, bistveno pri tem pa je, kot pravi Cizek, da ustvarjalci in občinstvo spoštujejo znanje drug drugega: uredniški nadzor ohrani ustvarjalec, občinstvo pa ima ključno vlogo (v Uricchio 2021, 473).

## Okoljska tematika

Interaktivni dokumentarci ustvarjajo nove načine, s katerimi se ljudje lahko povežejo z obojim, z dogodki in z drugimi ljudmi, s katerimi lahko skupaj spremenijo tok dogodkov. Tako lahko že ugotovimo, da se ob novih oblikah vključevanja občinstva v ustvarjanje dokumentarcev razvijajo tudi nove oblike dokumentaristike in projektov, katerih cilj ni samo nudenje estetskega ugodja in osveščanje občinstev o določeni problematiki, pač pa tudi pridobivanje občinstev za to, da se v življenju aktivno angažirajo za doseganje skupnih ciljev. V tem okviru so posebej pogosti interaktivni dokumentarci, ki obravnavajo vprašanja klimatskih sprememb. Kot se dobro zavedamo, sami znanosti ne uspeva dovolj prepričljivo vplivati na javno mnenje glede klimatskih sprememb. Da bi ljudi aktivno vključili v prizadevanja za bolj vzdržno ravnanje na področjih porabe energije, razvoja in gospodarstva ter za bolj učinkovito okoljsko politiko, je očitno potrebno najti boljši način komuniciranja in zdi se, da bi prav interaktivni dokumentarci lahko bili ta način. Tako na primer obstaja cela vrsta projektov, ki so posvečeni interaktivni predstavitvi negativnih

vidikov črpanja premoga, ki želijo občinstvo navdušiti za bolj okoljsko vzdržne načine pridobivanja energije. Poglejmo si nekatere med njimi.

*Premog: ljubezenska zgodba (Coal: A Love Story, Laura Ruel 2011)* je nastal kot del študentskega novinarskega projekta na temo energije na Univerzi Severne Karoline. Organiziran je okrog močne linearne pripovedne osi, na način močne fiktivne zgodbe z mnogimi spremnimi pripovedmi (ki v nekaterih primerih ponujajo nove povezave v zgodbi). Veliki kmetje, rudarji, bivši rudarji, udeleženske tekmovalne Kraljice premoga in okoljski aktivisti, vsak dobi svoj glas. Tako da to ni enostaven aktivistični pamflet, pač pa premišljen novinarski projekt o prevladujočem vplivu premoga in ceni tega vpliva. Navigacija je enostavna in jasna. Uporabnice lahko izbirajo med možnostmi, kako priti do informacij. Kviz, v katerem uporabnice lahko ugotovijo, koliko premoga porabijo, zahteva aktivno vključitev in prepričljivo pokaže, kako je vsakdanje življenje še danes odvisno od proizvodnje premoga. Projekt *Premog: ljubezenska zgodba* vodi uporabnico skozi zgodbo z močnim argumentom – Američani, kot narod in kulturno, so odvisni od fosilnega goriva, ki ima gromozanske negativne vplive.

*Potovanje na konec premoga (Journey to the End of Coal, Samuel Bollendorff in Abel Ségrétin 2008)* je projekt vodilnega francoskega časopisa *Le Monde* in govori o človeški ceni kopanja premoga na Kitajskem. Izvirno so ga predstavili leta 2002 na spletni strani časopisa, njegova vsebina pa ponuja ganljiv vpogled v težke, pogosto smrtno nevarne delovne pogoje, hudo onesnažena okolja in krute življenjske razmere. Ta dokumentarec je interaktiven, kolikor uporabnice vabi, da izbirajo iz kratkega menija vprašanj in jim omogoča, da izberejo možnost pridobiti še več informacij. Uporabnica ima vlogo raziskovalne novinarke in lahko izbira iz drevesne strukture možnosti. Kratki video posnetki in statične fotografije vzbujajo nova vprašanja, ki jih uporabnica lahko izbere in nadaljuje svoje iskanje. Pri raziskovanju so ji nastavljene prepreke, podobne oviram, ki jih dejanskim novinarjem postavljajo kitajske oblasti. Postavljena je v vlogo junakinje zgodbe oziroma avtarja v igri. Navigacija je namenoma omejena in informacije so, podobno igri, strateško prikrite.

*Bum črnega zlata (Black Gold Boom, Todd Melby 2012)* je javni medijski projekt, ki ga je preko Združenja neodvisnih radijskih postaj financirala ameriška Korporacija za javno radiodifuzijo (Corporation for Public Broadcasting). Ima obliko spletne strani, ki ponuja obisk lokacij, kjer v Severni Dakoti črpajo nafto, s fotografijami in zapisi, pa tudi selfiji, ki obogatijo izkušnjo. Uporabnica lahko izbere, ali si bo pogledala 20-minutni film, ki je osnovna vsebina, ali pa raje video in fotografske segmente. Postavljena je v vlogo iskalke informacij, ki jo bodisi motivira za novinarsko delo ali pa se zanima za vstop na hitro rastoči naftni trg. Projekt ni organiziran na način pripovednega loka, pač pa so v njem raznolike novinarske vsebine predstavljene na način multimedije.

Med projekte, ki želijo uporabnice mobilizirati za okoljevarstveno ravnanje, bi lahko uvrstili tudi že omenjeni projekt *Votlo (Hollow)*, ki predstavlja McDowell County, okrožje, v katerem črpajo premog in je med najbolj revnimi okrožji Zahodne Virginije, ta pa je ena najbolj revnih držav ZDA. Projekt predstavlja glasove in obraze ljudi te skupnosti. Teme, ki jih obravnava, so rudarjenje in zgodovina rudarjenja, razvoj, droge, kriminal, zgodovina,

glasba in zemlja. Spletna stran ponuja kratke video filme in informacije. Časovnica in demografski podatki so predstavljeni dinamično interaktivno. Votlo predstavi kompleksnost okrožja McDowell County, odpravlja stereotipe in prikrito zastavlja vprašanje, kakšno prihodnost si bo okrožje McDowell izbralo zase? Uporabniška interaktivnost je predvsem v izboru, kje se ustaviti in kaj izbrati med pregledom šestih razdelkov strani. Položaj uporabnice ni opredeljen: ni iskanja in ni preiskovalnih vprašanj, ki bi poganjali akcijo. Navigacija je organizirana okrog osrednje dejavnosti brskanja med fotografijami in grafiko v vsakem razdelku in je v tem smislu bolj kot filmu podobna navigaciji po spletnih straneh.

## Občinstva kot podatki

Digitalna narava tehnologij pomeni, da postanejo podatki osnova procesov produkcije in recepcije. Tako se tudi občinstva na nek način spremenijo v podatke. To je osnova poslovnega modela družbenih medijev in/oziroma družbenih platform, ki od uporabnic, v zameno za soustvarjanje vsebin, ne pridobivajo le zastonj vsebin pač pa predvsem, in povsem prikrito, podatke. To je tisto, zaradi česar je protrošnja učinkovit proces racionalizacije. Podatki, ki jih uporabnice spletnih platform ustvarjajo s svojo uporabo, so osnova tako imenovane umetne inteligence, AI in zato tudi glavna “surovina” kapitalizma platform. Ker so za razvoj umetne inteligence in machine learning potrebne velike količine podatkov, imajo lastniki največjih platform, kot je Google, in družbenih medijev, kot je Facebook, ki imajo tako rekoč prost dostop do vseh podatkov, ki jih uporabnice ustvarijo na spletu, veliko prednost tudi na področju razvoja umetne inteligence. Seveda to tudi omogoča, da so občinstva veliko bolj temeljito vključena v procese komuniciranja, čeprav ne nujno v njihovo dobro. Poglejmo najbolj pogoste oblike.

Najbolj enostavni mehanizmi so izpopolnjene oblike štetja občinstev, ki jih poznamo iz tradicionalnih medijev. Obstajajo na primer sistemi, ki na osnovi štetja ogledov napovednikov za filme in druge vsebine, deljenj teh v družbenih medijih, povezanih iskanj na Wikipediji, pa tudi komentarjev in podobnega ocenjujejo potencialni vpliv vsebin na občinstva. Organizacija Sparkwise je naročnikom ponujala celo vizualizacijo v obliki “grafike vpliva”, ki jo je oblikovala na osnovi iskanj z Googlom, Twittov, omemb na Facebooku in podobnega, hkrati pa je ponujala tudi “namige, kako spremeniti podatke v delovanje”. Neka druga organizacija je zbirala odzive občinstva med projekcijo filma, omogočala je zaustavitev filma v “določenih trenutkih”, da bi občinstvo lahko odgovorilo na vprašanja, na koncu pa ponudila interaktivno upodobitev pridobljenih odgovorov. Indikator participacije (The Participant Index/TPI) proučuje občinstva medijskih vsebin, njihove navade, ravnanja in delovanje z zbiranjem podatkov o pogovorih v družbenih medijih in podobnem.



Posebna značilnost digitalnih medijev je uporaba pridobljenih podatkov v tako imenovanih posrednih generatorjih vsebin. Lahko bi rekli, da gre za nekakšno “algoritemsko občinstvo” (Uricchio 2021, 473), ki je sicer povezano s produktivnim občinstvom, zlasti z njegovo vlogo v interaktivnih dokumentarcih osnovne, navigacijske vrste. Vendar pa v tem primeru ni uporabnica tista, ki odloča, kaj bo gledala, pač pa je to algoritem, ki uporabi pridobljene podatke o uporabnici, predvidi njene želje in se vnaprej odloči. Gre za neke vrste tretji člen, ki se nahaja med občinstvom in vsebino ter ju poveže z ekstrapolacijo v pogleda v podatke o uporabnici, ki jih uporabi za oblikovanje vsebine. Tako vsaka individualna članica občinstva doživi po meri narejeno linearno vsebino, ki pa v osnovi prikriva dejstvo, da je bila sestavljena priložnostno algoritemsko. Danes so v to vključena tudi VR očala, pa tudi spletne kamere in kamere pametnih telefonov. Opremljene s sledilci zenic lahko ugotavljajo, kaj uporabnica v določenem trenutku gleda, na osnovi tega, da nadzirajo razširjenost njenih zenic in srčni utrip, pa ekstrapolirajo domnevno stopnjo njenega zanimanja. Ti podatki predstavljajo povsem novo raven informacij o odzivu občinstev. Dejstvo, da so naš pogled in telesni znaki spremenjeni v podatke, interpretirani ter kot znaki zanimanja izkoriščani za ustvarjanje dobička, predstavlja kup vprašanj, ki daleč presegaajo to, kar trenutno poznamo in znamo obvladovati v smislu politik in zakonodaje.

Že z vidika obstoječe zakonodaje pa je hudo problematična praksa neposrednega nagovarjanja posameznih prejemnic vsebin. Najbolj znan primer tega je ravnanje Facebooka in podjetja Cambridge Analytica, ki sta na ta način vplivala na predsedniške volitve v ZDA 2016 in na odločitev za brexit v Veliki Britaniji. V obeh primerih so raziskovalci (Cadwalladr 2017) ugotovili, da so pri Cambridge Analytica ob soglasju Facebooka prikrito pridobili podatke o uporabniških profilih individualnih uporabnic in uporabnikov, ustvarili algoritemske ocene teh profilov, ter jim na tej osnovi ponudili prav zanje oblikovane izbore vsebin z namenom neposredno vplivati na njihovo odločitev glede volitev oziroma glasovanja. Kombinacije vsebin, ki so v takih primerih dostopne posameznim uporabnicam – mešanica oglasov, informativnih člankov, objav prijateljev in podobnega – niso prav v ničemer podobne temu, kar smo kot medijske vsebine poznali nekoč in je bilo za vse enako. V neposrednem naslavljanju prejemnic vsebin je naša osebna preteklost na nek način uvod v sistem, v katerem naše ravnanje oblikuje proces izbora vsebin, naši odzivi na ta izbor pa so vključeni v prilagoditve sistema v realnem času, pri tem pa ta sistem daje prednost dejavnikom, ki jih uporabnice ne poznamo. Prav nasprotno od možnosti, da protrošnja opolnomoči medijska občinstva, ti mehanizmi služijo uveljavljanju interesov teh, ki jih uporabljajo, ne občinstev.

Seveda pa se, poleg prikritih oblik, tudi v medijih danes že uveljavlja praksa algoritemskega ustvarjanja vsebin na zahtevo za individualne uporabnice. Pristop je zlasti v rabi v poslovnem svetu, na področju medijev pa za specifična področja, kot so finance in šport. Tako na primer že obstaja možnost poročanja o nogometni tekmi s perspektive vsakega posameznega nogometaša, v obliki za vsako gledalko posebej ustvarjene zgodbe. Video produkcijske družbe že lahko analizirajo posamezne posnetke z vidika vsebine in čustvenega registra ter svetujejo montažna zaporedja. Sistemi za odzivno oblikovanje vsebin, ki temeljijo na algoritemskem posredovanju občinstev, so tako kot za druge medijske oblike

relevantni tudi za dokumentarce. Kajti čeprav se algoritmom občinstvo kaže kot visoko individualiziran niz podatkov in odziven niz pravil za oblikovanje vsebin, pa na ta način nastajajo konkretne vsebine za živa občinstva.

## Angažirana občinstva

Zametki novih algoritemskih praks posredovanja med občinstvi in vsebinami so že vključeni tudi v digitalne dokumentarce. Še zlasti, ko gre za projekte, ki so v izhodišču usmerjeni v spodbujanje družbenih sprememb, kot so na primer zgoraj predstavljeni interaktivni dokumentarni projekti, ki naj bi širšo javnost mobilizirali za to, da se bo aktivno angažirala za rešitev okoljske krize. O tem, kako učinkovito ti dokumentarci nagovarjajo svoje uporabnice, je na voljo širok nabor analitičnih podatkov. Kot je opozorila Aufderheide (2015, 76), niso vsi producentje pripravljeni javno deliti teh informacij. Analiza dostopnih podatkov pa je poleg tega tudi pokazala, da jim pogosto ne uspe vključiti občinstev na zaželen način. Za projekt *Votlo* so na primer ugotovili, da je od junija do decembra 2013 spletno stran obiskalo okrog 77.000 obiskovalcev, a jih kar 75 odstotkov ni šlo dlje od uvodne strani. Ti so se v povprečju na strani zadržali pet minut, medtem ko so tisti, ki so se vrnili, porabili več kot šest minut. Tudi analitični podatki za *Bum črnega zlata* kažejo precej omejeno angažiranost. Od 7. januarja 2013, ko je bil projekt premierno predstavljen, pa do 13. decembra istega leta je stran obiskalo več kot 25.000 gledalk, a jih je kar 70 odstotkov odnehalo že na prvi strani, tako da praktično niti niso izkusile interaktivnosti strani. Nekoliko boljše podobo dajo podatki o projektu časopisa *Le Monde Potovanje na konec premoga*, ki je bil tudi eden od prvih projektov te vrste in je imel med leti 2008 in 2013 več kot 200.000 enkratnih obiskovalcev, pri tem pa je kar 70 odstotkov vseh obiskov zgodilo v prvih desetih dneh po prvi objavi. Odstotek obiskov, ki so se končali na prvi strani, je bil izjemno nizek, samo 13 odstotkov, kar pomeni, da je večina obiskovalcev nadaljevala obisk. Tistih, ki so se vrnili, je bilo 20 odstotkov, polovica teh pa se je vrnila več kot trikrat. Uporabnice so se na spletni strani projekta v povprečju zadržale deset minut.

Bolj od konkretnih podatkov o obisku spletnih dokumentarnih projektov je za nas zanimiva sama potreba po poznavanju občinstev, ki je vgrajena v sam proces nastajanja interaktivnih dokumentarnih del. Na eni strani se z razvojem novih možnosti, ki so povezane z algoritemskimi oblikami angažiranja občinstva, večja intenzivnost razmerja med deli in občinstvi. Na drugi pa lahko ugotovimo, da gre za materialnost razmerja med medijskimi vsebinami in njihovimi občinstvi, ki se danes ne razlikuje bistveno od nekoč in vključuje procese, ki se zdijo novi le, če na to materialnost nismo pozorni. To bomo pokazali v nadaljevanju s tem, da bomo pogled usmerili v zgodovino in podrobneje analizirali tiste konceptualne obravnave in specifične prakse angažiranja občinstev, ki prispevajo k boljšem razumevanju sedanjega stanja.

## MATERIALNOST FILMA

Usmeritev teorije dokumentarnega filma k občinstvom ter razvoj interaktivnega dokumentarca pričata o povečani pozornosti do same materialnosti filma. Tudi v tem smislu je dokumentaristika vpeta v širše aktualne premene na področju teorije filma in umetnosti, sodobni avtorji so te premene poimenovali s skupnim imenom "cinematerializem" (Germaine 2022). Kot filozofski pojem ima materializem različne pomene, ki segajo od grškega atomizma, preko estetskega materializma razsvetljenstva in marksističnega historičnega materializma do sodobnega novega materializma. Konceptualno pa v splošnem opiše dva pojavi, na eni strani opisne opredelitve, ki se predvsem nanašajo na pozornost do materialnosti v smislu nasprotovanja ontološkemu idealizmu kot osnovi esencializma, na drugi strani pa gre za zgodovinsko in politično definicijo, ki razume posameznike in skupnosti kot odvisne od družbeno-zgodovinskih odnosov, ki jih konstituirajo kot politične subjekte. Podobna delitev velja tudi na področju filma. Na eni strani je "materialnost filma" razumljena v marksističnem, torej historičnem in dialektičnem smislu, še zlasti je bilo tako v dveh obdobjih 20. stoletja, namreč v ruski in nemški avantgardi dvajsetih let, ter revolucionarnih militantnih gibanjih šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Skupno tem gibanjem je bilo, da jih film ni toliko zanimal kot reprezentacija, pač pa so pozornost usmerila na materialne potenciale filma, da prispeva k osvoboditvi in družbenim spremembam. Po drugi strani pa je, od prvih besedil o filmu dalje, sintagma "materialnost filma" opisala tudi konkreten, materialen in tehničen pristop k podobam in zvoikom. Pravzaprav so že najbolj zgodnja besedila utemeljevala legitimnost tega novega medija prav z značilnostmi filmskega mehanizma in posebnostmi protetičnega videnja oziroma "gledanja na daljavo". Relevantnost tega materiološkega (prav tam) pristopa pride do izraza vsakič, ko se na področju filma uveljavi nova tehnologija, naj gre za prenosno snemalno tehniko po 2. svetovni vojni, pojav video tehnologije v sedemdesetih letih ali pa razvoj digitalnih medijev od devetdesetih let dalje. Ne glede na to pa je bil na področju proučevanja filma in avdiovizualne kulture razcep med političnim in materiološkim pristopom k materializmu pogosto konflikten. Primer tega je pozitivistični in kognitivistični odziv na "veliko teorijo," domnevno pod vplivom marksizma, ki se je začel v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in je predstavljal začetek kritične revizije, ki je uvedla obdobje "postteorije". Kot posledica tega se je v teoriji filma razvil pristop, ki se je trudil vzdržati proučevanja materialnih pogojev produkcije avdiovizualnih del ter se osredotočal izključno na estetsko materialnost slike in zvoka.

Danes je drugače. Politični in družbeni materializem se zdi neposredno povezan z materiološkim zanimanjem in obratno. Nove teoretske problematike, od digitalne "revolucije" in izginjanja filmske emulzije do izzivov teze o "koncu zgodovine" in novega zanimanja za vlogo medijev v planetarnem ekološkem sistemu kažejo, da materializem lahko ponudi odgovore in s tem možnost, da presežemo omejitve postteorije. Za sodobne teoretike problem ni toliko v tem, kako se izogniti obravnavi vizualne in zvočne materialnosti podob, pač pa, kako to materialnost znova vpisati v kritično razmišljanje, ki obravnava

tudi družbene in politične razsežnosti proizvodnje filma in drugih avdiovizualnih del. Tudi prizadevanja, da bi interaktivne dokumentarne projekte, ki nastajajo z digitalno tehnologijo, povezali z zahtevami po razvoju bolj vzdržnega gospodarstva ter z njimi motivirali svetovno prebivalstvo k bolj odgovornemu odnosu do okolja, izhajajo iz pogleda, ki historično-materialistični pristop povezuje z materialnostjo medija.

V nadaljevanju bomo ta pogled razčlenili in predstavili njegov zgodovinski okvir. Posebej bomo analizirali teorijo kinematografskega dispozitiva Jean-Louisa Baudryja, ki je premislek o politični vlogi filma povezal z analizo materialnosti filmskega medija, še posebej z načinom, kako ta nagovarja svoja občinstva. Pokazali bomo, v čem je Baudryjev koncept aktualen in lahko ponudi teoretska izhodišča za sodobno proučevanje občinstva v teoriji dokumentarnega filma. Po drugi strani pa bomo analizirali gibanje, povezano s konceptom tretjega filma (Getino in Solanas 2015), še zlasti ugotovitve najnovejših raziskav. Te kažejo, da je to gibanje, vzporedno z razumevanjem filma kot vpetega v zgodovinske in politične procese, izoblikovalo tudi specifične prakse nagovarjanja občinstev, ki naj bi dosegle njihovo neposredno mobilizacijo za doseganje političnih ciljev. Nasprotno od uveljavljenih prepričanj, da predstavlja tretji film militantno, marginalno različico filmskega medija, so prizadevanja akterjev gibanja za tretji film, da bi aktivno zajeli in mobilizirali svoje občinstvo za sodelovanje v projektu političnih sprememb, presenetljivo podobna prizadevanjem današnjih avtorjev interaktivnih dokumentarnih projektov z okoljsko tematiko, da bi sodobna občinstva pridobili za aktivno okoljevarstveno ravnanje na ravni vsakodnevnih praks kot tudi uveljavitve bolj trajnostnih politik in vzdržnega gospodarstva. Koncept kinematografskega dispozitiva in prakse tretjega filma kot dva različna zgodovinska načina mišljenja, ki materialnost medija poveže z njegovo družbeno vlogo, lahko ponudita izhodišča prihodnjega razvoja dokumentaristke.

## Kinematografski dispozitiv

Francoski filmski teoretik Jean-Louis Baudry je idejo kinematografskega dispozitiva (“le dispositif cinématographique”) razvil v dveh svojih esejih. Prvega, *Ideološki učinki, proizvedeni z osnovno kinematografsko napravo* so prvič objavili v pariški filmski reviji Cinématique leta 1970, v angleškem prevodu pa v reviji Film Quarterly leta 1974. Drugi esej z naslovom *Dispozitiv: metapsihološki pristopi k vtisu realnosti v kinu* pa so prvič objavili leta 1975 v tematski številki revije Communications, ki je bila posvečena psihoanalizi in filmu, angleški prevod pa je objavila revija Camera Obscura leta 1976. Oba eseja so kasneje ponatisnili v zborniku Philipa Rosena (1986), ki prinaša temeljna dela tega, kar je kasneje pridobilo notorično slavo kot “velika teorija” filma, oblikovana pod vplivom marksizma. Vendar je ta slava, vsaj kar se Baudryja tiče, temeljila na nesporazumu, ki ga je povzročilo dejstvo, da so uredniki omenjenega zbornika obe deli ponatisnili, ne da bi upoštevali te-

meljno konceptualno razlikovanje. Medtem ko Baudry v prvem eseju govori o osnovni kinematografski napravi ("l'appareil de base"), se v drugem osredotoči na dispozitiv ("le dispositif"), vseeno pa so prevajalci v angleščino oba pojma prevedli z angleško besedo "the apparatus" in s tem povzročili, da angleško govoreči bralci nikoli niso spoznali Baudryjevega osnovnega konceptualnega poudarka. Baudryjevo vztrajanje pri materialnosti filmskega medija kot njegovi prepoznavni potezi in obenem tistem, na čemer temelji tudi materialistična podmena o vpetosti filma v političen in socialni kontekst njegove produkcije, pa je postalo glavni razlog za to, da je njegovo delo ostalo nerazumljeno, kar se šele zadnja leta postopoma spreminja (Tortajada in Albera 2015). Je pa seveda označevalni zdrš glede poimenovanja tehnološko pogojenih procesov filma po svoje imenitna potrditev ugotovitve, s katero je Baudry začel svoj prvi članek, namreč, nesposobnost teorije filma, da bi razumela materialne in zlasti tehnološke osnove filma.

## **(Ne)vidna tehnologija**

Baudry na začetku prvega eseja postavi enostavno vprašanje. V sodobnih medijih, pravi, igrajo tehnične naprave vse pomembnejšo vlogo, prav tako je njihova distribucija vse bolj široka. Mar ni zato čudno, se vpraša, da je poudarek skoraj izključno na njihovem vplivu in na učinkih, ki jih imajo kot končna dela, torej njihova vsebina, medtem ko tehnične osnove, od katerih so ti učinki odvisni, in posebne značilnosti teh osnov, ostajajo neopažene. Ob tem moramo poudariti, da je Baudry pisal v času, ko so Fernando Solanas, Octavio Getino in njuni kolegi razvijali koncept tretjega filma, času torej, ko je iskanje alternativ dominantnim političnim in ekonomskim formacijam poleg globalnega severa zajelo tudi globalni jug, pa tudi film kot osrednji medij tistega časa. Predpostavka je bilo prav pričakovanje, da je materialnost filma in z njo predvsem tehnološke osnove, ki iz filma na eni strani delajo vodilnega zaveznika kapitalizma in kolonizacije, možno izkoristiti tudi za oblikovanje alternativ.

Tako je Baudry članek za Cinématique napisal kot kritiko Marcelyna Pleyneta, ki je pred tem v isti reviji vpetost filma v kapitalistično družbeno formacijo poenostavljeno pripisal eni sami napravi, filmski kameri kot utelešenju "meščanske ideologije". Osnova za to tezo je bila predpostavka, da je s sistemom objektivov, ki določa vizualno reprezentacijo v filmu in je narejen po modelu centralne perspektive, v filmsko kamero in sam film vgrajena meščanska ideologija. Ta perspektiva, ki jo poznamo pod različnimi imeni, kot monokularno (ker deluje po modelu enega samega očesa), centralno (ker celotno vidno polje organizira okrog središča) ali znanstveno (ker v vseh primerih deluje po istem principu), se je kot način vizualne reprezentacije uveljavila v evropskem slikarstvu 14. stoletja, v času renesanse (zato ji včasih pravijo tudi renesančna). Velja za ključen mehanizem, preko katerega se je uveljavil tudi način spoznanja, značilen za evropsko moderno, v kate-

rem ima osrednjo vlogo spoznavni subjekt kot posameznik oziroma posameznica, ki je v celoti sama odgovorna za svoja dejanja. Kot taka velja centralna perspektiva tudi kot ključna za razvoj moderne kapitalistične, liberalistične in neoliberalistične Evrope. Še danes je centralna perspektiva vgrajena v fotografske in filmske kamere, prav tako je tudi model, po katerem deluje virtualna resničnost in produkcija virtualnih svetov. Skupaj s konvencijami glede linearne pripovedi in kontinuitete je centralna perspektiva tudi glavna opora filmskega realizma, ki je, vsaj v klasičnem obdobju, za širše občinstvo pa najverjetneje še danes, tudi osnova zaupanja v verodostojnost dokumentaristike in drugih neigranih žanrov, kot so denimo informacije. Prav tako je poudarek na perspektivi povezal filmsko kamero s projektorjem (ki podvaja delovanje kamere) in omogočil prenos pozornosti s proizvodnje na recepcijo, konkretno na gledalsko izkušnjo in je bil kot tak izhodišče za raziskovanje vloge občinstva v filmu ter zato torej tudi za koncept dispozitiva.

Sama teza o pomembni vlogi centralne perspektive torej ni bila razlog kritike. To, kar je Baudry očital Pleynetu, je bilo poenostavljanje. Po njegovem mnenju je bila kamera v filmu in kinu del veliko bolj kompleksnih mehanizmov in ti so bili tema Baudryjevih člankov. Teza, da je filmska kamera idealistična naprava, je precej zaostrila izhodiščni izziv tistega časa, namreč, kako snemati filme, ki bodo kritični do sistema. Če je bila, kot je trdil Pleynet, filmska kamera naprava, v katero je vgrajena dominantna ideologija, se je ob tem zastavljalo vprašanje, ali je potemtakem sploh mogoče z njo snemati kritične filme? Je sploh možno posneti film, ki ne bo reproduciral vladajoče ideologije? Odgovor, ki ga je ponudil Pleynet, je bil, da naj bi bilo za to, da film izstopi iz idealistične ideologije, dovolj že to, da pokaže kamero. Podobno, kot je storil režiser Dziga Vertov v sovjetskem dokumentarnem filmu *Mož s filmsko kamero* (Čelovjek s kinoapparatom, 1929), v katerem pogosto vidimo režiserja in snemalno ekipo med snemanjem posnetkov, ki jih vidimo v filmu. Poudarek na "aparatu" v angleških prevodih je pripeljal do tega, da so podobno poenostavljanje pogosto pripisali tudi Jean-Louisu Baudryju. A dejansko je bil Baudry posebej kritičen prav do enačenja tehnoloških osnov filma s filmsko kamero. In prav zato, da bi se temu izognil, je razvil koncept kinematografskega dispozitiva.

## Dve ravni identifikacije v kinu

Baudry je izhajal iz predpostavke, da kamere ni mogoče obravnavati ločeno od celote filmskih in kinematografskih naprav, pa tudi ne od izkušnje filma v kinodvorani. Metodološko je zato analiziral samo dejanje gledanja filma in v tem kontekstu je najprej opredelil dva procesa kot najbolj značilna za izkušnjo gledanja filmov: proces "primarne identifikacije" in proces oblikovanja "vtisa realnosti".

Baudryjev koncept "primarne identifikacije" opiše osnovno potezo vizualnih medijev, namreč, da občinstvo lahko prepozna fiktivne like na zaslonu (in se z njimi potencialno

identificira) samo pod pogojem, da še pred tem prepozna njihove reprezentacije kot smiselne. To pa je, je trdil Baudry, možno samo tako, da se identificirajo z mehanizmom reprezentacije. Prepoznanje kinematografskih reprezentacij je rezultat tega, kar je Baudry imenoval “vtis realnosti” v filmu. Po njegovem mnenju “vtis reanosti” v filmu na prvem mestu ni odvisen od tega, kar je videti na zaslonu oziroma, kot zapiše, “gledalec se manj identificira s tem, kar je reprezentirano, s spektaklom samim, kot pa s tem, kar uprizarja spektakel, kar ga dela vidnega, in tudi gledalca primora, da vidi to, kar vidi samo” (Baudry 1986a, 295). Da bi se občinstvo lahko identificiralo z junaki na zaslonu – to, kar Baury imenuje sekundarna identifikacija – se mora najprej “i-identificirati” z mehanizmom reprezentacije. To je, z drugimi besedami, primarna identifikacija.

V svojem drugem eseju se Baudry (1986b) še bolj osredotoči na gledalsko izkušnjo. Kino primerja s Platonovo votlino in s sanjami – dvema situacijama, ki zahtevata poseben položaj človeškega telesa: v Platonovi votlini je hipotetično človeško bitje priklenjeno od rojstva; v sanjah pa oseba spi in je negibna. Seveda kino ni ne Platonova votlina in ne sanje, to, kar ima z njima skupnega, je, da obe situaciji simulirata realnost tako, da vnaprej vzpostavita mesto za subjekta. Taisto se namreč zgodi v kinodvorani: “vtis realnosti” v kinu ni odvisen od tega, kar je reprezentirano na filmu. Kino ne simulira realnosti, pač pa simulira pogoje subjekta: “celoten kinematografski dispozitiv je aktiviran za to, da bi vzbudil to simulacijo: to je dejansko simulacija pogojev subjekta, položaja subjekta, subjekta in ne realnosti” (ibid, 316).

Da bi natančneje opredelil procese, ki so na delu v dejanju gledanja filma, Baudry posebej poudari potrebo po “razlikovanju med osnovno kinematografsko napravo (*l'appareil de base* v izvorniku), ki se nanaša na celoto opreme in operacij, ki so potrebne za proizvodnjo filma in njegovo projekcijo, od dispozitiva (*le dispositif* v izvorniku), ki se izključno nanaša na projekcijo in ki vključuje subjekta, ki ga projekcija nagovarja” (prav tam, 317). Znotraj dispozitiva subjekt ni samo simuliran, pač pa tudi vključen: ni le simulirano gledališče, ki ga moramo zasesti da bi prepoznali reprezentacije in jih “dojeli kot realnost,” pač pa tudi dejanska gledalka, oseba iz mesa in krvi tako rekoč, ki omogoča tok filma in trajanje teh reprezentacij in ki jamči, da imaginarna življenja junakov, njihova čustva in njihove avature pri nekom trajajo. Konstituirana je imaginarna pozicija subjekta, simulirano gledališče, ki ga moramo v kinu zasesti, če hočemo prepoznati reprezentacije, in je skupno vsem osebam, ki tvorijo občinstvo. Vključena pa je posameznica, konkretna, živa oseba, vsaka posamezna članica ali član občinstva, ki ji dispozitiv pripiše določeno mesto v dvorani.

## Alternativne rabe

Kinematografski dispozitiv je koncept, ki na področje filma vpelje razlikovanje med univerzalno subjektno pozicijo in individualno rabo, kar je ključno za razumevanje vsake teh-

nologije. Antropolog tehnologij Francois Sigaut ga opiše kot razliko med znanjem in spretnostmi. Družbena raba neke tehnologije, pravi Sigaut, zahteva oboje, tako znanje kot tudi spretnosti. Znanje je univerzalno in v procesu družbene uveljavitve neke tehnologije postopoma blede (1995, str. 438), medtem ko spretnosti lahko osvojimo le individualno, vsak posebej, z vajo, a so pogoj za učinkovito rabo (tako na primer, piše Sigaut, znanje ni dovolj, da bi znali voziti avto ali igrati klavir (prav tam, str 438–439)). Podobno velja za kinematografski dispozitiv – v kinu gledamo, kar so pred nami videli in za nas pripravili drugi in vsi gledamo isto vsebino, pa vendar v procesu gledanja filma to pozabimo, tako da vsaka oseba v občinstvu film doživlja drugače. In šele, če film to doseže, rečemo, da je uspel.

Tu lahko najdemo tudi neposreden odgovor na vprašanje glede možnosti alternativnih, opozicijskih rab filma. Medtem ko vnaprej predpisana subjektivna pozicija določa dominantno, vsem skupno rabo neke medijske tehnologije, pa na drugi strani konkretne uporabnice, ki so vključene v dispozitiv kot posameznice s svojimi posebnimi, osebnimi zgodovinami, spomini, pričakovanji in željami, potencialno lahko razvijajo tudi alternativne in opozicijske rabe. Na drugih mestih smo pokazali, kako je koncept dispozitiva še danes relevanten za razumevanje družbenih medijev (Zajc 2015a, 2015b), pa tudi sodobnih premikov na področju digitalnega filma (Zajc 2021). Prenos pozornosti teorije dokumentarnega filma na občinstvo kot ključen element materialnosti filma in dejavnik “resničnosti” oziroma kredibilnosti dokumentarnih in neigranih žanrov pa priča, da je koncept dispozitiva relevanten tudi za to področje.

Vprašanje, kako snemati filme, ki bodo kritični do aktualne družbene situacije, ki so si ga pod vplivom družbenih gibanj in protestov, ki jih običajno opišemo z oznako “maj 68”, zastavljali francoski filmski teoretiki, je bilo tudi praktično vprašanje. Dilema, ali se s filmom, ki se je kot medij razvil v določenih družbenih pogojih, lahko izražajo tudi tisti, ki so bili v teh pogojih zatirani, je bila seveda zlasti relevantna za mislece in avtorje v državah globalnega juga, ki so film spoznale kot medij kolonialnih sil. Tretji film je bil tak odgovor. Doslej smo gibanje poznali po filmih, najbolj znan med njimi je *Čas plavžev* (1968), ter manifestov, na prvem mestu *Za tretji film*, ki sta ga Getino in Solanas objavila leta 1969 (2015). Nedavne raziskave so pokazale, da so se aktivisti tretjega filma posebej – in veliko bolj, kot smo to vedeli doslej – posvetili artikulaciji gledalske izkušnje. Pri tem so dobro spoznali individualne poteze občinstev, hkrati pa se se ognili skrajni individualizaciji, ki je značilna za rabe družbenih medijev. Tako so razvili specifične možnosti oblikovanja kolektivnega občinstva, ki pritrjujejo Baudryjevi podmeni o možnosti alternativnih rab filma, predvsem pa kažejo, da bi inovativne prakse tretjega filma lahko pomenile tudi relevantne rešitve za prihodnost (ne samo) dokumentarnega filma.



## Tretji film

Devetnajsto stoletje ni bilo samo stoletje izumov in filma, pač pa tudi čas razcveta kolonializma. Gradiva, ki jih v svojih filmih odkrivajo avtorji, kot sta Med Hondo ali Raoul Peck, in govorijo s položaja žrtev kolonializma, kažejo, da o dejanski soodvisnosti enega in drugega vemo bolj malo in jo bomo morali šele raziskati. Katoliški misijonarji, ki so kolonialnim silam utirali pot v podsaharsko Afriko, so s seboj nosili filmske projektorje. Magija filma s svetlobnimi žarki, ki so prodirali skozi celuloidni trak in risali figure na površinah nasproti projektorja, je tako prepričljivo dokazovala superiornost belega človeka, da ta skorajda ni potreboval orožja za to, da si je podredil lokalne prebivalce. Čeprav so se kolonialne oblasti potrudile, da so strogo nadzirale dostop lokalnih prebivalcev do filmske produkcije (Zajc 2009), pa so jih dobro prepričali v moč filmskega medija. Po pridobitvi neodvisnosti so mnogi intelektualci nekdanjih kolonij verjeli, da je film tisto izrazno sredstvo, s katerim bodo sodržavljane pridobili za sodelovanje pri gradnji novonastalih držav. Celo v državah Latinske Amerike, kjer so se kolonizatorjev vsaj formalno takrat že osvobodili in so film zlasti doživljali kot medij kolonialnih sil, zlasti Amerike, je bilo tako.

## Čas plavžev

Leta 1968, v času vojaške diktature, sta argentinska režiserja Octavio Getino in Fernando Solanas v okviru skupine Cine Liberación na skrivaj posnela *Čas plavžev* (*La Hora de los Hornos*), dokumentarni film o neokolonializmu in nasilju v Latinski Ameriki. Film, ki je bil premierno predvajan na filmskem festivalu v Pesaru, je prejel številne nagrade, na primer veliko nagrado žirije in nagrado kritike na filmskem festivalu v Benetkah ter nagrado za režijo na festivalu v Cannesu. A Getino in Solanas sta se tega, da je film medij kolonialnih sil, dobro zavedala. Na različne načine sta si prizadevala, da bi razvila alternativne rabe in o tem napisala več besedil. V prvem, objavljenem leta 1969 z zgovornim naslovom *K tretjemu filmu*, kritično opišeta razmere na področju svetovnega filma in kot alternativo ponudita idejo tretjega filma. Kot prvi film avtorja imenujeta komercialni film, v katerem prevladujejo hollywoodski modeli produkcije, distribucije in prikazovanja (2015, 28). Prvi film je industrija, ki se od drugih razlikuje po tem, da proizvaja ideologije, človeka pa razume kot pasivnega odjemalca in ne priznava njegove sposobnosti ustvarjanja zgodovine (prav tam, 37). Drugi film je, pravita, avtorski film, tudi "nouvelle vague" ali "cinema novo" (prav tam), ki sicer predstavlja korak naprej od prvega, če uporablja nestandarden jezik in si prizadeva za kulturno dekolonizacijo, vendar tudi ta kritiko družbe "institucionalizira" (prav tam, 38). Prava alternativa filmu kot industriji so le taki filmi, ki jih sistem ne more asimilirati, ali pa neposredno in eksplicitno oporekajo sistemu, samo ti filmi predstavljajo tretji film (prav tam).

Getino in Solanas, ki sta tudi sama posnela film, ki še najbolj ustreza definiciji dokumentarnega filma, v manifestu dopustita možnost, da je prav dokumentarec v najširšem

pomenu, od izobraževalnega do rekonstrukcije zgodovinskega dogodka, najbližje tretjemu filmu. Vendar na prvo mesto postavitva svobodo filmarja, da odkrije svoj jezik, v tem okviru pa tudi – in to je na tem mestu posebnega pomena – nujnost, da film ne slika pasivno določene situacije, pač pa “poskuša intervenirati v situacijo” (prav tam, 43). Getino in Solanas v svoji prodorni analizi opišeta ovire, ki avtorjem globalnega juga preprečujejo dostop do filma, od univerzalnega pojmovanja umetnosti, ki avtomatično diskvalificira vse, ki niso vzgojeni v duhu vladujočega modela umetnosti, do drage in težko nedostopne tehnologije. A na prvo mesto postavitva recepcijo in spremenjeno vlogo občinstva. Ljudje, ki so bili dojeti kot zgolj opazovalci, v tretjem filmu neposredno sodelujejo. Gledalko nadomesti akterka, filmska projekcija postane filmsko dejanje (prav tam, 52).

## Filmsko dejanje

Kako temeljito so se v okviru skupine Cine Liberación lotili vidika recepcije filma in vloge gledalca, so pokazale šele najnovejše raziskave (Mestman 2021). Od same ustanovitve dalje so med občinstvom filmov, ki so jih predvajali, opravljali raziskave v obliki vprašalnikov in pogovorov, tako da je bilo prav to osnova “filmskega dejanja”. Za distribucijo *Časa plavžev* so ustanovili mobilne filmske enote. Dokumenti o delu ene od njih, Rosario Film Unit, ki je delovala od leta 1969 do 1972, govorijo o tem, da so občinstvo razdelili na tri skupine. V prvi skupini so bili intelektualci, umetniki in predstavniki drugih poklicev, v drugi skupini so bili študentje in srednješolci, v tretji pa skupine delavcev, prebivalci slumov in mladi ter sindikalne skupine. Tem trem skupinam so potem prilagodili ostale značilnosti projekcije, na primer lokacije in čas projekcij, varnostne ukrepe in način plačevanja, pa tudi samo vsebino.

Film *Čas plavžev*, ki v celoti traja več kot štiri ure, je bil namreč sestavljen iz več enot – iz prvega in drugega dela ter kratkega intervjuja z generalom Perónom, ki so ga člani Cine Liberación posneli leta 1968 v njegovem izgnanstvu v Madridu. Skupinam občinstev srednjega razreda so predvajali samo prvi del, ki je bil najbolj filmsko zanimiv del filma. Študentom so predvajali oba dela. Delavcem pa so predvajali drugi del filma in intervju s Perónom.

Mestman tudi poroča, da pristop ni bil omejen na *Čas plavžev*. Na podoben način so predvajali tudi film *Pot osvoboditve* (*Los caminos de la liberación*) kolektiva Realizadores de Mayo, ki govori o ljudski vstaji sredi leta 1969, še zlasti protestih, ki so postali znani kot Cordobazo. Ta film, pravi Mestman (2021, 442), je bilo lažje predvajati modularno, ker je bil sestavljen iz več kratkih filmov. Te so lahko predvajali ločeno in neodvisno enega od drugega ali pa v takem vrstnem redu, kot so ga izbrali organizatorji projekcije.

## Pogovori

Najpomembnejši cilj filmskega dejanja so bili pogovori. Pogosto so film že med projekcijo zaustavili. To vidimo na primer v mednaslovih in v besedilu, ki ga pripoveduje nasneti glas

in denimo svetuje tovarišem, naj ugasnejo projektor in se pogovorijo o tem, kar so videli. Na začetku odlomka “Upor” na primer reče “Tovariši: to ni samo filmska projekcija, pa tudi ne zabava. To je predvsem dejanje, dejanje enotnosti, dejanje antiimperialistične enotnosti. (..) Film je izgovor za dialog, za iskanje in najdenje volje. To je poročilo, ki vam ga ponujamo v premislek, v pogovor po projekciji. Zaključki, do katerih boste prišli, kot resnični avtorji in akterji te zgodbe, so pomembni ... Zaradi tega se film tu neha in se odpira za vas, da ga nadaljujete.” (prav tam, 448)

Seveda pa performativna narava “filmskega dejanja” in pripovedovalčevo povabilo k sodelovanju še ni dokaz, da je film v tem uspel. Prav tako ne smemo pozabiti, kot je opozoril Robert Stam, ki je eden prvih analiziral *Čas plavžev*, da je film sicer na eni strani zelo “odprt” za interpretacijo, a na drugi strani je tudi zelo “zaprt” v smislu zelo enoznačne interpretacije zgodovine Argentine in Latinske Amerike.

Poročilo ene od mobilnih filmskih enot govori o tem, da je bilo pogosto težko spodbuditi pogovore med občinstvom. Tako imenovane “goreče debate” (prav tam, 449) so bile redke. Zlasti med intelektualci pogovorov po projekciji najpogosteje ni bilo. Med razlogi navajajo varnost, neizkušenost članov filmskih enot pri vodenju pogovorov pa tudi vsebino, saj je prvi del filma najmanj provokativen. A tudi projekcije za študente so se najpogosteje iztekle brez pogovorov, po projekcijah za delavce, ki so jih večinoma organizirali skupaj s političnimi aktivisti, katerih naloga je bila, da začnejo s pogovori, pa so se večinoma pogovarjali organizatorji sami (prav tam). Skratka, projekt tretjega filma, da bi, kot sta zapisala Getino in Solanas, izzval in spremenil gledalca klasičnega filma v protagonista projekcije in akterja političnih procesov (prav tam, 439), je pogosto spodletel že na točki, ko naj bi občinstvo spodbudil k aktivnem pogovoru o filmu, ki ga je pravkar videlo.

## **OD TRETJEGA FILMA DO INTERAKTIVNEGA FILMA IN NAPREJ (NAMESTO SKLEPA)**

Med projektom tretjega filma in sodobno interaktivno dokumentaristiko, denimo z okoljsko tematiko, je minilo pol stoletja. Pa vendar sta si podobna – obema je skupna želja neposredno vplivati na občinstva in preko tega na aktualni zgodovinski trenutek. Skupna pa jim je, kot smo videli, tudi izkušnja, da pri projektu aktivnega nagovarjanja občinstev pogosto niso učinkoviti. Turquety in Zéau, urednika zbornika “Direktno in digitalno – tehnike in politike decentraliziranih medijev” (2022), postavita tezo, da ta podobnost ni naključna, nasprotno. Po njunem mnenju je sodobnim digitalnim medijem in ideji dekolonizirane tretjega filma skupno zgodovinsko izhodišče. Oboji izhajajo iz desetletja po drugi svetovni vojni in razvoja direktnega filma na področju dokumentarnega filma. Po njunem prepričanju sta izum lahkega mobilnega kina s sinhronim zvokom in politični projekt, po-

vezan s kontekstom dekolonizacije del istega procesa. Z vidika tega procesa je pojav žanra direktnega filma na področju dokumentaristike le prvi v nizu možnosti ustvarjanja decentraliziranih medijev, ki jih ta proces odpre in ga danes uresničujejo predvsem digitalni mediji. Baudryjev koncept dispozitiva pokaže, da se ta možnost nahaja v samem jedru filma. Nobene potrebe ni, da bi analogne in digitalne medije obravnavali kot dve ločeni entiteti, pač pa Baudryjev koncept lahko razumemo kot znak možnosti skupne genealogije, ki poteka skozi ta dva niza.

Ta možnost je še zlasti pomembna zaradi tega, ker se nahajamo v zelo kočljivem trenutku prehoda. Za sabo, tako rekoč, puščamo čas, ko smo film gledali v okviru kinematografskih projekcij, v katerih filmi nagovarjajo občinstva kot brezoblično množico, pred sabo pa imamo družbene medije in platforme, ki občinstva izkoriščajo kot vir zastojnega dela in dobičkonosnih podatkov, pri tem pa jih nagovarjajo kot atomizirane, osamljene posameznice. Obe možnosti – anonimna, brezoblična množica kina na eni ter izolirane individualne uporabnice družbenih platform na drugi strani – sta problematični. Še zlasti je algoritmizirana individualizacija uporabnic nesprejemljiva z vidika dokumentaristike. Kajti če bi se možnost, da se nam mediji s pomočjo algoritmov prilagajajo in nas nagovarjajo individualno, z vidika fiktivnih žanrov, še komu utegnila zdeti privlačna, pa dokumentarne in neigrane vsebine v hipu, ko nismo več članice občinstva, pač pa le še posamezne osebe, nimajo nobenega smisla več. In ljudje kot del družbenega občestva seveda tako dokumentarce kot družbo še kako potrebujemo.

Že leta 1986 je Paul Willemen zapisal, da je ideja tretjega filma za sodobna kulturna vprašanja bolj relevantna od vsake druge teorije (2015, 186). Z vidika prihodnosti filma ta ugotovitev danes velja bolj kot takrat. Kajti prav koncept filmskega dejanja kot recepcije filma, ki je organizirana tako, da je prilagojena posameznim gledalkam ter njihovi družbeni in kulturni izkušnji, vendar jih ne nagovarja izolirano, pač pa kot dele skupine, v povezavi z drugimi, lahko ponudi alternativo obema oblikama, klasični kinematografski projekciji, ki se ji je iztekel čas, in novim oblikam, ki temeljijo na protrošnji in algoritemskem prilagajanju vsebin. Prinaša, z drugimi besedami, možnost takšnih oblik nagovarjanja občinstva, ki so prilagojene posameznicam, vendar tako, da jih nagovarjajo kot članice družbenega občestva, torej ohranjajo tudi njihovo kolektivno, družbeno naravo. Prinašajo možnost povezovanja z drugimi ter svetom okrog njih. Kajti prav to je bistvo vsakega filma, zlasti pa dokumentarnega.

## Literatura

Aufderheide, Pat. *Interactive Documentaries: Navigation and Design*. Journal of Film and Video, Fall/Winter 67/3-4, 2015, 69–78.

Baudry, Jean-Louis. *Ideological effects of the basic cinematographic apparatus*. [1970. Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. Paris: Cinéthique 7-8]. Narrative, apparatus, ideology. Ur. Peter Rosen. New York: Columbia University Press, 1986a. 286–298.

- Baudry, Jean-Louis. *The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema* [1975. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. Communications 23: Psychanalyse et cinéma. Paris: Seuil.] Narrative, apparatus, ideology. Ur. Peter Rosen. New York: Columbia University Press, 1986a, 299–318.
- Cadwalladr, Carole. *Robert Mercer: the big data billionaire waging war on mainstream media*. The Guardian, Sun 26 Feb 2017; <https://www.theguardian.com/politics/2017/feb/26/robert-mercero-breitbart-war-on-media-steve-bannon-donald-trump-nigel-farage> (5. 4. 2022)
- Germaine (kolektiv): *Cinematernalisms. New Materialist Approaches to the Audiovisual (Cinema, Media, Digital Arts)*; <https://calenda.org/962638?lang=en> (25. 4. 2022)
- Getino, Octavio in Solanas, Fernando: *K tretjem filmu* (prevod dela "Hacia un tercer cine", Revista Tricontinental, n° 13, OSPAAAL, octubre de 1969). Tretji film: teorija, praksa, odmevi. Ur. Nil Baskar. Ljubljana: Slovenska kinoteka 2015. 27–54.
- Juhasz, Alexandra in Lebow, Alisa (urednici): *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Wiley-Blackwell 2015.
- Malitsky, Joshua: *Introduction: Expanding Documentary Histories*. A Companion to Documentary Film History. Ur. Joshua Malitsky. Wiley-Blackwell 2021. xi–xx.
- Mestman, Mariano: *'Every spectator is either a coward or a traitor': Watching The Hour of the Furnaces*. A Companion to Documentary Film History. Ur. Joshua Malitsky. Wiley-Blackwell 2021. 435–460.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary, 2nd Edition*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Pathak, Sushmita: *Writing With Fire' is up for an Oscar. But its subjects say they're misrepresented*; NPR: National Public Radio, Saturday, March 26, 2022; <https://text.npr.org/1088862907> (4. 4. 2022)
- Ritzer G, Miles S. : *The changing nature of consumption and the intensification of McDonaldization in the digital age*. Journal of Consumer Culture. 19(1), 2019, 3–20.
- Rosen, P. (urednik): *Narrative, apparatus, ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Sigaut, Francois: *Technology*. Companion encyclopaedia of anthropology. Ur. Tim Ingold. London and New York: Routledge, 1995. 420–459.
- Tortajada, Maria in Albera, François, urednika: *Cine-Dispositives; Essays in Epistemology Across Media*. Amsterdam University Press 2015.
- Turquety, Benoît in Zéau, Caroline, urednika: *Le « Direct » et le numérique – Techniques et politiques des médias décentralisés*. Paris: Mimésis, 2022.
- Uricchio, William: *From Media Effects to the Empathy Machine: The Nature of the Audience and the Persistence of Wishful Thinking*. A Companion to Documentary Film History. Ur. Joshua Malitsky. Wiley-Blackwell 2021. 461–477.
- Zajc, Melita: *Nigerian video film cultures*. Anthropological notebooks. 15/1, 2009, 65–85.
- Zajc, Melita: *Social media, prosumption, and dispositives: New mechanisms of the construction of subjectivity*. Journal of Consumer Culture. 15(1), 2015a, 28–47.
- Zajc, Melita: *The Social Media Dispositive and Monetization of User-Generated Content*. The Information Society. 31(1), 2015b, 61–67.
- Zajc, Melita: *Vloga video iger pri prilaganju filma na razvoj novih mrež distribucije in kontekstov gledanja*. KINO!, št. 43–44, 2021, 177–190.
- Winston, Brian: *Introduction - Audiences and Circulation: The Spaces of Reception*. A Companion to Documentary Film History. Ur. Joshua Malitsky. Wiley-Blackwell 2021. 393–399.
- Willemsen, Paul: *Vprašanje tretjega filma: beležke in refleksije*. Tretji film: teorija, praksa, odmevi. Ur. Nil Baskar. Ljubljana: Slovenska kinoteka 2015. 185–218.

## Povzetek

V članku smo se posvetili dvema pojavoma na področju sodobnega dokumentarca, povečani pozornosti do občinstev v teoriji in razvoju interaktivnih dokumentarnih projektov v praksi. Epistemološko smo se naslonili na sodobna spoznanja o relevantnosti materialnosti filma, cinemateriality, tako v smislu materialnosti samega medija kot tudi v smislu potenciala dokumentarca, da je aktiven nosilec družbenih sprememb. V analizi sodobnih interaktivnih dokumentarnih projektov smo analizirali različne mehanizme vključevanja občinstev z vidika protrošnje in algoritemskega prilagajanja vsebin, glede tematike pa smo se omejili na projekte z okoljsko tematiko, za katere je značilna želja po mobilizaciji občinstev za uveljavitev pozitivnih družbenih sprememb. V drugem delu smo aktualne procese postavili v zgodovinsko perspektivo – predstavili smo koncept kinematografskega dispozitiva ter pokazali, kako z analizo materialnih pogojev recepcije filma poveže materialnost filmske tehnologije z vpetostjo filma v historične procese ter odpre možnost alternativnih rab. Kot primer take rabe smo predstavili praktične pristope k angažiranju občinstev v okviru tretjega filma ter pokazali, zakaj so te prakse posebej relevantne za prihodnost dokumentaristike.

### Ključne besede

dokumentaristika, interaktivni dokumentarci, protrošnja, algoritmsko občinstvo, dispozitiv, tretji film

## Summary

In this article we focus on two phenomena in the field of contemporary documentary: the increased interest towards audiences in theory and the development of interactive documentary projects in practice. Epistemologically we applied contemporary ideas about the relevance of the materiality of film, “cinemateriality”, both in terms of the materiality of the medium and in terms of the potential of the documentary to be an active agent of social change. Within the analysis of modern interactive documentary projects, we focus on various mechanisms of audience involvement from the point of view of “prosumption” and algorithmic content creation. In the second part, we place contemporary processes in historical perspective - we present the concept of cinematographic dispositive and show how this concept, analyzing the material conditions of film reception, connects the materiality of film technology with the involvement of film in historical processes and permits for alternative uses. As an example of this kind of alternative use, we present practical approaches to audience engagement in the framework of Third Cinema and show why these practices are particularly relevant for the future of documentary.

### Keywords

documentary cinema, interactive documentaries, prosumption, algorithmic audience, dispositive, Third Cinema

# Točke pogleda

Vinjete o dokumentarnem filmu

*Majda Širca*

Od rojstva filma dalje – in včasih še danes – s(m)o si radi postavljali vprašanja, ali je dokumentarni film lahko čisti odsev resničnih dejstev, posnetek surove, torej ne prirejene realnosti in dejanskosti. Vprašanje ne velja le za dokumentarni film, kjer je bilo razlogov seveda več, temveč tudi za igrani film, sploh v obdobju neorealizma ali črnega vala.

## Kaj je resnično

Naj s to dilemo opravimo na hitro sklicujoč se na najbolj šolski in pionirski primer bratov Lumière, ki sta leta 1895 posnela in predvajala kratki film *Odhod delavcev iz tovarne*. Posnetki delavcev, ki zapuščajo tovarno, res prikazujejo realno dogajanje, ki je gledalce celo tako presenetilo, da so ob pogledu na platno nekateri kriknili od groze, saj jim je bila tovrstna realnost tuja, še več: tako tuja, da so takrat govorili, da je bila na delu čarovnija. Ampak realno dogajanje je bilo kljub vsej fotografski dobesednosti prizorov zrežirano, saj ga je določala pozicija kamere, ki je zajemala prihajajoče delavce. Prav točka pogleda je tista, ki pomembno ločuje realnost od dokumentirane realnosti.

Seveda se je čarovnijo kasneje očitano in pripisovalo Georgesu Mélièsu, ki je z domišljijским filmom *Potovanje na Luno* (1902) prikazal svetove, o katerih so v tistem času samo sanjali. Méliès, oče fikcijskega, ne le znanstvenofantastičnega filma, je drzno eksperimentiral s filmskimi tehnikami, ki so z razvojem filmske industrije dobile brezmejne razsežnosti. Ampak, če bi bila kamera v filmu *Prihod vlaka na postajo* (1896) postavljena na nevtralnem, objektivnem, primerno oddaljenem in splošno uporabnem mestu (a tako mesto sploh obstaja?), se gledalci ob pogledu na prihajajoči vlak ne bi poskrili pod mize in zbežali v strahu, da jih bo povozil. Skratka, točka pogleda je že režija, pomeni določitev plana, kadra in tudi naracije. Pomeni izbor.

Govoriti nameravam prav o izborih pripovedi, o orodjih naracije, ki sem jih uporabljala v svojih dokumentarnih filmih in oddajah. Pa tudi o dilemah, ki sem jih imela pri upodobitvi neke resničnosti – bodisi preteklih dogodkov, bodisi pričevanj, bodisi čustev. V nekaterih primerih, ki jih bom predočila, je šlo za ključno, zgoraj omenjeno vprašanje: kam postaviti kamero, da bo dokument zadel gledalca in da ne bo manipuliral z obravnavano temo. Ko govorim o poziciji kamere, seveda ne govorim o njenem fizičnem mestu, temveč o očišču pripovedi.

Ne govorim skratka o tem, kaj vidiš danes skozi dobesedno izkušnjo preteklosti, kar je npr. natančno obdelal Janez Burger, ki je v kratkem filmu *Prvih deset – Remake* (2016) obnovil prvih desetih filmov bratov Lumière, obiskal ista mesta, kjer sta brata posnela svoje prve filme in ob isti uri, pri enaki svetlobi, z enako postavitvijo kamere in enakimi objekti zajemal prostor 120 let pozneje. Ti posnetki razen eksperimentalne vrednosti seveda niso povedali ničesar, česar ne bi vedeli – povedali pa so, da dokument potrebuje mnogo več kot to, da je dokument. Mora nas presenetiti, mora nas dobesedno kot vlak povoziti, mora nas kot spoznanje prve podobe v raju spraviti v zadrego, evforijo ali užitek ob novem spoznanju, predvsem pa nas mora ganiti, emocionalno zdramiti, oklofutati našo nevednost in vzpodbuditi tlečo empatijo.



## In smo pri solzah

Včasih so zgodbe v ozadju, ki nastajajo ob pisanju, snemanju in raziskovanju zgodb drugih, še bolj vznemirljive kot sami zapisi oziroma filmi. Ni slučaj, da je posnetih ogromno filmov o tem, kako (ne) nastane film oziroma kaj se plete za njim.

Ko sem se včasih testirala, kateri spomini na moje nekdanje delo pririnejo najprej v ospredje, mi je v prvi plan vedno padel tisti zadetek, ki je bil vezan na čustva. Bodisi moja, ko sem določeno stvar raziskovala, bodisi čustva tistih, ki sem jih raziskovala. Brez čustvene investicije je namreč ustvarjanje prazno, hladno, suho in v izplenu povprečno.

»In kaj pravite na predlog desnice, da se Kulturni dom španskih borcev preimenuje v Dom sv. Jurija?« sem enkrat – bilo je v drugi polovici devetdesetih – čisto na koncu večurnega intervjuja vprašala španskega borca, petinosemdesetletnega Vlada Makuca, ki je kot 23-letni fant na pobudo francoskih mirovnikov ilegalno prešel Pireneje, da bi se pridružil mednarodnim brigadam v Španiji.

Čeprav je bil šibak, krhek in že zelo bolan, je vse do tega vprašanja pogovor potekal zmerno in stvarno.

Toda v tem trenutku se je njegovo šibko telo sunkovito dvignilo in zganile so se vse niti njegove biti. Oči so mu zalile solze. Do tedaj tihi glas se je ranjeno dvignil:

»Nikakor!!! Ulegel se bom tja na cesto in ležal tam, četudi čez mene zapeljejo tanki!« je dejal ogorčeno in mokrih oči.

Od njega sem odšla prebita. Po eni strani sem bila zadovoljna, da je kamera ujela njegovo čustveno reakcijo, po drugi pa sem postala nekam majhna ob misli, da bom to njegovo intimnost delila drugim. Film pozna moč solze, v dokumentarcu pa je njihov dramaturški in sporočilni moment lahko še toliko močnejši. Ampak kljub temu, da je bil pogovor povezan s Picassojevo *Guernico*, ki sem ji takrat v Reini Sofiji dobesedno gledala v črevešje, in na Francov monumentalni mavzolej – grob Valle de los Caidos, ki so ga gradili Francovi ujetniki španske državljanske vojne – solz Vlada Makuca nisem objavila.

Bil je to film o zmagovalcih (*Povečava – Guernica & španski boj*, 1997), o uporih in ljudeh izjemnega poguma, ki so se postavili po robu fašizmu in diktaturi, ne pa o novodobnih mračnjakih, ki jim je šlo v nos, da se nek kulturni dom ne imenuje po svetniku, temveč po največjemu solidarnostnem boju v zgodovini. V mednarodne brigade v Španiji so takrat šli prostovoljci iz moralne dolžnosti. Vodilo jih je prepričanje, da se ne sme nikjer na svetu – torej ne le v lastni domovini – razmahniti fašizem. In za Hitlerja je bila Španija generalka za drugo svetovno vojno. V Guernici so Nemci aprila 1937 dobesedno testirali svoje orožje in v enem zamahu pokosili skoraj dva tisoč na semnju zbranih ljudi.

Ja, včasih mora solza ostati izven kadra.

Včasih pa ne.

Spomini lahko zmeščajo oko tudi trdim fantom. Če kdo, potem so bili klenci prav tigrovci, ki so avantgardno, torej eni izmed prvih, rekli ne. Prvi, brez zaledja, močni, odločni, brez dilem in kompromisov.

Ne bom opisovala besed, ki so orosile oko starčka, še živečega tigrovca tam nekje pri Tolminu, ko mi je pripovedoval o tistih dogodkih (*Povečava – Tigri in volkovi*, 1996). Zato,

ker tudi mene še vedno bolijo. Bil je tudi mož, ki je znal bombe premikati, ni pa znal solze zanikati.

Okoli se je zarosilo gospodu Jurančiču, ki sem ga ob filmski dokumentarni trilogiji *Goli* (1997) prvič potem, ko je kot zapornik zapustil Goli otok – pripeljala nazaj, tako rekoč na mesto zločina. Solze je skrival – a ne tudi skrnil. Silile so iz koticke očesa, ko je pogled usmeril z Golega otoka proti Rabu. Tam je bil namreč interniran njegov oče, v bistvu snovalec ideje o neodvisni Sloveniji. V filmu spregovorijo čustva takrat, ko se nanje sodelujoči ne pripravljajo, ko jih dana situacija preseneti in prisili v iskreno reagiranje. Takrat so besede odveč, saj slika prevzame njihovo govorico.

## O kredibilnosti in govorečih glavah?

Dokumentarni film *Alfred & Sofie* (2013) sem načrtovala mnogo let, sploh pa potem, ko sem obiskala arhive v Stockholmu z več kot dvesto pismi, ki sta si jih pisala Alfred Nobel in Sofija Hess, ki je nekaj časa živela v Celju in še zelo mlada zapeljala takrat razočaranega Alfreda ter ga nato celo življenje vrtela okrog prsta, med drugim ga je materialno izsiljevala tudi z objavo omenjenih pisem. Zgodba o Sofiji, Alfredu in Berthi von Suttner je vredna hollywoodskega filma, saj se v njej prepletajo tako ljubim-sovražim odnosi med mladim, frfrastim in neizobraženim dekletom in genialnim, a emocionalno zavrtim izumiteljem ter med zrelo, inteligentno in napredno, a v drugega zaljubljeno Bertho. Alfred je bil razpet med vse te potencialne dinamite.

Raziskala sem vse možne vire in sestavila zgodbo za dokumentarni film, ki pa ga nisem smela režirati, češ da RTV standardi zahtevajo diplomirane režiserje. Žal tudi ni bilo dopuščeno, da bi bil film, ki ni obravnaval le življenjske zgodbe Alfreda Nobela, temveč tudi ključne razmisleke o vojni in miru, dolg več kot 50 minut (ta inertna omejitev na 50 minut je seveda nerazumno ukalupljanje na vsegluharsko povprečje), zato sva z režiserko Jasno Hribernik naredili ob filmu še *Epilog: Mir*, ki pa ga je uredništvo pozabilo in redko kdaj sploh predvajalo. Film z epilogom vred je postavljajl smiselna vprašanja, ki so se pojavila ob izumu dinamita: ali je meč, ki ubija, obenem tudi meč, ki podeljuje življenje? Je vojna nujno zlo, storjeno za doseg dobrega? Delati zlo v imenu dobrega? So izumi res vedno v prid človeštva? Se bitke vedno bijejo v pričakovanju miru? Itd.

Kakorkoli že, poleg velikih krčev, ki lomijo vse notranje organe, kaj od tako žlahtnega materiala, posnetega na Švedskem, v Italiji (Sanremu, kjer je Alfred umrl) in v Avstriji, zmetati ven in kaj pustiti v filmu, se je na Dunaju zalomilo še na eni prigodi, ki nama je ogrozila koncept. Film je bil zastavljen kot kombinacija dokumentarnega arhivskega gradiva, filmskih odlomkov, posnetkov pacifističnih segmentov, materialov iz muzejev, korespondence in različnih izjav poznavalcev, zgodovinarjev ter biografov.

Tik pred snemanjem je umrl izjemen zgodovinar mlajše generacije Janez Cvirn (1960–2013), ki je v bistvu populariziral celjsko zgodbo Sofije Hess in družine Brunner,

ustanoviteljice celjske Cinkarne, kar ni le prizadelo ekipe, temveč tudi osiromašilo film. Na Dunaju pa je popolnoma odpovedala še pomembna pričevalka, zgodovinarica, profesorica in avtorica številnih biografij dr. Brigitte Hamann – med drugim je raziskovala, kako so družbeni odnosi oblikovali Hitlerjeva antisemitska stališča v času njegovega bivanja na Dunaju, učinke njegovega pretiranega strahu pred okužbo in ženskami ter teze o Hitlerjevi homoseksualnosti. Izdala pa je tudi knjigo *Bertha von Suttner: A Life for Peace* (1986). Prav zaradi te knjige sem jo kontaktirala in se z njo dogovorila za intervju pri njej doma, saj je šlo za zelo pomembno žensko v Nobelovem življenju.

Bertha von Suttner (1843–1914) je bila avstrijska mirovnica in pisateljica, prva ženska dobitnica Nobelove nagrade za mir (1905), avtorica pacifističnega romana *Dol z orožjem!* (*Die Waffen nieder!* 1989), nesojena Nobelova partnerica in njegoova velika ljubezen. Ko ga je zapustila kot poslovna sekretarka in bodoča žena, je v bistvu botrovala nesrečnemu ljubezenskemu razmerju Alfreda in Celjanke Sofije Hess. Skratka ženska, ki je zagotovo bistveno pripomogla k temu, da je Alfred Nobel ustanovil sklad za Nobelove nagrade, saj je nenehno preizpraševala dvojno moč dinamita, ki ga je izumil in za katerega je trdno verjel, da bo pripomogel k razvoju ne pa razkroju človeštva. V zadnjem pismu pred smrtjo ji je Alfred, ki je na eni strani trgoval s smrtjo, na drugi pa spodbujal mir, pisal: »Srečen sem, da se mirovno gibanje čedalje bolj krepi. Zahvala za to gre razsvetljevanju množic in še zlasti boju proti predsodkom ter prižiganju luči v temo, k čemur ste tudi vi izjemno pripomogli. To so zdaj Vaši plemiški nazivi!« To slednje s plemiškim nazivom je Alfred dodal najbrž zato, ker je Berthin oče zapravljal vse premoženje, zaradi česar je postala Bertha običajna vzgojiteljica v plemiški družini, kjer se je zaljubila v njihovega sina in z njim tudi zbežala, zaradi česar je izgubil družinski naslov.

Z Jasno Hribernik pozvoniva na Dunaju pri Brigitti Hamann, ki naju sprejme v tipično profesorskem stanovanju, kjer ni bilo mogoče stopiti, ne da bi porušil kupa knjig. Začeli smo s pogovorom, Brigitta je poskušala odgovorjati na vprašanja, a se je kaj kmalu izgubila, ne da bi sama to sploh opazila. Bertha je postala ona sama, izpostavljala je tlačenje žensk, delčki nekih razočaranih razmerij (Berthinih?) so se preslikali v njene travme, Brigittina ljubosumja so odslikavala njen odnos z (bivšim) soprogom itd., da ne nadaljujem vzorca, ki bi ga psihoanalitik iz sosednjega dunajskega okrožja zelo hitro razvozal. Z Jasno sva se spogledali. Kazalo je namreč, da bi najino razkritje njene odsotnosti, ki ji ne bi mogli reči demenca – prej osebna motnja – vznemiril in močno poslabšal situacijo, mogoče celo do te mere, da bi postalo nevarno, če bi z najinim mrzlim tušem sestopila v realnost. Torej bova šli domov brez pripovedi, ki bi bistveno utemeljila profil Berthe von Suttner, kot če to naredi neki off glas ali igrana figura, ki mi v dokumentarnih filmih osebno ni niti malo blizu. Gospa Brigitta je vse bolj navdušeno govorila, seveda ničesar o Berthi, a vse o sebi. Hkrati je bila tako normalna v svoji odsotnosti, da sem ji v telefonskih predhodnih pogovorih seveda popolnoma zaupala. Danes se sprašujem, ali bi jo morali izpustiti iz filma ali pa objaviti njeno plavanje v drugi osebi. Mislim, da sva z Jasno naredili prav, ko je ostala v filmu tako, da je brala svojo lastno knjigo, ki ji jo je Jasna porinila v roke.

Ampak, ali je sploh vredno, da se sedaj obremenjujemo s takim detajlom, kot je posnetek izjave omenjene, sedaj že pokojne doktorice. Ne in ja. Ja zato, ker so izjavljanja v doku-

mentarnih filmih zelo pogosto napačno ocenjujejo kot nalaganje govorečih glav. Da, prav govoreče glave so taka podcenjujoča ocena dokumentarnih filmov, ki se ukvarjajo z ljudmi, stanji, časom, situacijami, in dogodki, ki jim kamera ne more biti neposredna priča in potrebujejo komentar, pojasnila, razlago, osvetlitev, distanco ipd. Očitek govorečih glav kot preveč konvencionalni filmski prijem je pogost najbrž tudi zato, ker izjavljanja obstajajo, odkar obstaja zvočni dokumentarni film. Odvisno od žanra seveda. Lahko pripoved v kamero nadomestijo igrani prizori, torej melisovska fikcija, lahko komentar in pripoved prevzame off glas, lahko tudi tišina, če je slika dovolj zgovorna. A oseba, ki nastopa v kredibilni vlogi pričevalca/pričevalke neke dokumentarne pripovedi, daje potrebno težo in verjetje. In Brigitta je bila z branjem iz lastne knjige boljša portretistka Berthe von Suttner ne glede na to, da niti ni vedela, kaj bere.

## Nelagodje v dokumentu

Urednik, urednica televizijskih dokumentarnih programov ima lahko strašno moč in odgovornost, ko in če jo izvaja. Zato jih imamo: da pomagajo premikati kretnice, vonjati teren, vohljati za temami, iskati ljudi, nove obraze, neobdelane teme, da si upajo izzivati, predajati in prodajati ustvarjeno, tekmovati itd. Včasih je urednik bolj usoden kot sam avtor, saj ga lahko ustvari. Govorim o javni televiziji, ki je v našem prostoru – ne glede na krčenje – še vedno ena pomembnejših producentk dokumentarnih filmov.

Bilo je tik pred vstopom v novo tisočletje. Na Evropskem združenju javnih televizij (EBU) smo se lotili izmenjalnega projekta, ko bi vsaka nacionalna televizija naredila prispevek, kratek filmček o tem, kaj si velja zapomniti, česa ne velja spregledati in kaj je za državo tako pomembno, da bi veljalo zapečatiti, za vedno shraniti, za potomce deponirati, skratka naložiti v trezor nacionalnega pomnjenja za naslednja tisočletja. Projekt se je imenoval *Darilo za prihodnost*. Bil mi je takoj všeč in brez večjih premlevanj in sestankovanj smo se v Ljubljani takoj dogovorili, kaj bomo prispevali iz Slovenije. Že na vmesnem sestanku sem prva položila na mizo naš končni izdelek. Namreč povsem jasno mi je bilo, da to, kar velja sporočiti naslednjemu tisočletju, je lahko zgolj in samo eno: vojne nikar! Ni drugega darila za prihodnost kot mir.

Na Balkanu je bila takrat vojna. V takrat že samostojno Slovenijo je prišlo mnogo ljudi iz drugih prostorov nekdanje Jugoslavije. V krvavih krčih je razpadal prostor, ki ga Evropa ni dovolj dobro zaznala. Mižala je. Moj koncept za film je bil, da bodo *Darilo za prihodnost* naredili le avtorji iz vseh nekdanjih republik. Na temo vojne, brezdomstva in vzpostavljanja nove realnosti. Esad Babačić, slovenski pevec, pesnik, pisatelj, tekstopisec in novinar, rojen v družini s hrvaškim in bosanskim poreklom, je napisal scenarij o fantu brez staršev, nameščenim v azilni dom. Branko Đurić – Đuro, bosanski igravec, glasbenik in režiser, ki je z družino ravnokar prišel v Slovenijo, je režiral. Zlatjan Čučkov, še danes najboljši mon-

tažer makedonskega porekla in z beograjske akademije, je montiral. Saša Lošić – Loša, bosanski pevec in skladatelj je napisal glasbo. Slovenec Ubald Trnkoczy je bil direktor fotografije itd. Ekipa, skratka, je bila z vseh koncev nekdanje Jugoslavije. Filmček je bil posnet v begunskem centru na Roški.

Prepričana, da je konceptualno in tudi sicer prispevek Slovenije edini logičen spomenik ob vstopu v novo tisočletje, odnesem film v Ženevo.

Zadrega na obrazih. Prestopanje. Prijazno pojasnjevanje s stisnjenimi zobmi. Da to pa ni to, da Evropa hoče bolj pozitivne stvari, na primer to, kakšno pivo pijejo v Belgiji, kakšen sir režejo na Nizozemskem, kakšen mak raste v Franciji, kakšen dizajn prakticirajo v Italiji in kakšni industriji dajejo prednost v Nemčiji. Ampak, vojne – prosim – ne! Nikar! Raje kaj lepega, trajnega, kulturnega, dediščini zavezanega.

Naj poudarim, da ni šlo za presojo kvalitete filma, ker je bil zelo dober. Šlo je za nelagodje, ki ga je sprožal dokument.

Bila je to moja najbolj trpka izkušnja razumevanja vloge javne televizije, nacionalnih identitet, evropske hinavščine, dojemanja dediščine in depolitizacije kulture.

Projekt *Darilo za prihodnost* je bil na koncu ves polikan in posladkan. Nekorekten v svoji popolni politični korektnosti. Mlini na veter s severa, oljke z juga, kakšen slikar iz Normandije, avto iz Nemčije ipd. naš prispevek je bil na koncu filmček o človeški ribici v artistski interpretaciji eksperimentalne video umetnice. Svet je lep in ne velja riniti v njegove temnice. Tako nekako.

In ja. Film je lahko tudi orožje. Še danes mi je žal, da nisem takrat vztrajala pri tem, da ga moramo tako tudi razumeti.

## Tenka meja med realnim in fiktivnim

Kmalu potem, ko smo tudi pri nas videli film *Ime mi je Li* (Andrea Segre, 2011), sem se odpravila v Chioggio, kjer so posneli ta film. Šla sem tja zato, ker rada obiskujem filmske lokacije in jih potem primerjam s filmom, predvsem pa zato, ker mi je bil film izjemno všeč. Spomnimo: gre za nežno prijateljstvo med dvema tujcema v postkapitalističnem prostoru v severni Italiji: prišlekom iz Istre, ribičem in Pesnikom, kot mu pravijo (igra ga Rade Šerbedžija), in Kitajko, ki je ena izmed tisočih izkoriščenih delavk v italijanskih fabrikah, ki delajo v človeka nevrednih pogojih. Prišla je zato, da bi zaslužila denar, s katerim bi omogočila odplačilo dolga in tako dobila nazaj svojega sinčka. Delodajalec jo je prisilil, da je podpisala skrajno izkoriščevalsko pogodbo, a zaradi sina je pristala na najbolj poniževalno izsiljevanje. Ko so jo iz Rima preselili v Chioggio, majhno mestece v beneški laguni, se je zaposlila kot natakara v tamkajšnji taverni. Zgodba je ganljiva, Rade izjemen, film pa učna ura iz sužnje-kapitalizma.

Ko sem hodila po Chioggi, me je presunilo, kako so prizori iz filma identični prizorom iz tega ribiškega mesteca. Iskala sem in tudi našla betulo, bar, taverno Paradiso(!), v kateri je delala Shun Li in kjer so snemali prizore z domačini. Tu sta se dekleta in Rade tudi spoznala.

Kot da bi vstopila v film: za mizami so bili stari domačini, ki so igrali briškolo, za šankom je bila Kitajka, po stenah so viseli kitajski in italijanski izveski, iz kota je brbotala televizija. Kot v filmu. Pa enega tipičnega obiskovalca za mizo previdno vprašam, če so si ogledali film. Namreč iz filma sem se spomnila njihovih obrazov.

»Pa ja, smo snemali, nič posebnega, naš vsakdan, eni so film videli, bil je menda na televiziji,« so nadaljevali, ne da bi jih ganil velik uspeh filma. Njihovo življenje je bilo tam in ne na filmu. Kitajka za šankom je bila vljudna tako, kot je bila krhka Shun Li v filmu.

Opazovala sem jih in tudi meni se je zdelo, da še nisem doživela tako tanke črte med filmsko in realno podobo. Prvič se mi je zdelo, da lahko film čutim z isto močjo kot v temnini filmske dvorane.

In prvič se mi je tudi zdelo, da bi lahko snemala celovečerni igrani in ne samo dokumentarni film. Na tak način, ko scena ni umetna, nastopajoči pa naturščiki, bi šlo, sem si rekla in preklicala nezaupanje do igranih dokumentarnih filmov.

## **Pogledi, ki jim danes tehnologija ne odreče ničesar več**

Ob nedavnem predvajanju dokumentarnega filma *Divja Slovenija* (Matej Vranič, 2021), ki je nastal v neodvisni produkciji in v stilu svetovnih dokumentarcev predstavi značilen živalski in rastlinski svet slovenskih pokrajin ter skrivno življenje nekaterih živalskih vrst, ki živijo v naši neposredni bližini, a nam tako rekoč nikoli ne pridejo pred oči, se je slišalo pripombe, da na RTV Slovenija tak dokumentarec ne bi mogel nastati, ker nimamo ustrezne tehnologije za tovrstne posnetke, pa tudi časa, ki bi bil na voljo za produkcijo takega dokumentarca.

Nekaj teh trditev drži, saj je RTV Slovenija ujetnica okorelih in neživljenjskih standardov, ko se na primer za dokumentarec – ne glede na to, kakšne zvrsti je – načeloma odmeri približno enako število snemalnih dni. Nekoč jih je bilo petnajst, zadnje čase pa deset. Ne glede na to, ali je dež ali sonce. Ali je snemanje na Viču ali v Trstu. Ali je zahtevno ali enostavno. Kar pomeni, da se izbor tem že v prvem situ zoži predvsem na projekte, ki ne zahtevajo več letnih časov, ne preveč oddaljenih lokacij in tudi ne rešitev, ki bi bile finančno in izvedbeno predrage. Direktorji fotografije, ki so angažirani pri dokumentarnem filmu, morajo uravnoteženo pokrivati vsa snemanja brez razlikovanj, pa četudi so še tako dobri v ambicioznejših projektih. Če so vremenski in drugi pogoji za snemanje še tako dobri, ekipa ne more preseči dovoljenih ur – ne glede na to, ali je objekt/subjekt snemanja še

tako težko uskladjljiv z odmerjenimi urami. Mobilne in priročne filmske kamere, ki jih ima danes doma že vsak malo bolj ambiciozen spremljevalec filma, se zgublajo v procedurah in redkih nabavah, letalnike pa se najema, kot da bi bili prestižna in zelo draga tehnologija. Veliki sistemi so pač vedno problem in ni težko v ljudeh ubiti volje in ambicij. Zato drži, da bi na RTV Slovenija kljub izvrstnim direktorjem fotografije težko nastal film, kot je *Divja Slovenija*, ali *Družina* (2017), ki ga je Rok Biček snemal deset let, ali dokumentarni celovečerni film scenaristke in režiserke Nine Blažin *Koliko se ljubiš?* (2019), kjer je kamera tako rekoč spala s portretiranko in se zadevala z njenim partnerjem. Danes gre lahko kamera tako rekoč, kamorkoli želi, in vidi vse, kar hoče: lahko gre pod led, lahko vidi ptico, ki je moje oko ne more, lahko zazna izrastek v telesu, za katerega ne vemo, da sploh obstaja in lahko ta tujek tudi odstrani. Ko sem prvič videla, kako se kamera sprehaja po požiralniku in drsi v želodec ali po črevesju, se mi je zdelo, da se je zame film na tej točki ustavil.

Mogoče so prej omenjene omejitve določen razlog za občasno premalo ambiciozno televizijsko dokumentaristiko. Najbrž si je tudi zaradi nevarnosti preveč lahkotnega monopolnega položaja Evropa odločila, da bo neodvisno produkcijo podpirala na način obveznih kvot, ki jih morajo dosežati nacionalne televizije z vlaganji v zunanjo produkcijo. Žal ni bila narejena nobena evalvacija, ki bi analizirala kvaliteto dokumentarnih filmov, ki jih z razpisi in odkupi pridobiva in sofinancira javna televizija. Žal tudi ni bila narejena še nobena evidenca dokumentarnih filmov oziroma dokumentarnih oddaj v celotni zgodovini RTV Slovenija (no, tudi igranih ne), kar nedvoumno priča o zapostavljenosti tega »TV žanra« in o dojemanju te produkcije kot konzumacije, ki jo danes pogoltneš, jutri pa že izvržeš in potegneš vodo za njo. Sprehajalci po arhivu RTV Slovenija – največji arhivski banki spominov – odkrivamo tako pomembne in obsežne količine izjemnega gradiva, ki je lahko izjemno že zato, ker dokumentira čas in prostor, ki ju nikjer več ne moremo videti, ali pa zato, ker to pripoveduje na način, ki ga ne poznamo več, ga pa lahko ponovno cenimo. In tu velja opozoriti ne nevarnost televizijskega genocida, če bi ta arhiv nehali negovati, obdelovati, uporabljati in digitalizirati. Glede ohranjanja zapisov in prepisovanja z različnih nosilcev (od filmskih trakov, magnetoskopskih trakov in različnih elektronskih kaset) je RTV Slovenija naredila pomembne premike, ki jih ne sme zaustaviti. Urediti pa mora še dostopnost in interpretacije.

## Pravice avtorjev

Ampak obstaja razlog, ki vse bolj omejuje vstopa do arhivskega gradiva in je žal še slabo urejen. Namreč, vse težje pregledni in zato tudi dostopni nosilci avtorskih pravic. V preteklosti smo se vse prevečkrat obnašali, kot da smo v samopostrežni, in posnetke uporabljali brez urejanja nadomestil. Seveda to ni bilo v redu, je pa res, da je obveljalo neko tiho razmišljanje, da je pomembno, če so posnetki dostopni javnosti, saj so na nek način tudi last

javnosti – celo pri marsikaterem avtorju je prevladovalo razmišljanje o neki skupni zavezanosti občinstvu in so obče dobro postavljali pred lastni interes. Ivan Marinček npr., ni nikoli – vse dokler se ni v visoki starosti obrnil na zastopnika, ki je ščitil njegove avtorske pravice – omejil javnosti dostopa do njegovega še tako dragocenega, unikatnega in včasih tudi čisto osebnega materiala. Vemo, da je živel in dihal s kamero v roki in rad je tudi svoj osebni arhiv delil z drugimi (npr. posnetke filmske ekipe s Francetom Štiglicem v Cannesu, pot na festival v Benetke, zakulisja snemanj, povojne obzornike ipd.).

Ta prosta uporaba filmskega gradiva in dogovori ter plačila po potrebi ne pa po črki zakona je bila za producente več kot prijazna, za avtorje pa krivična. Zato je seveda prav, da se tovrstna miselnost spreminja. Hkrati pa postaja velika ovira za ustvarjalce in producente, saj so poti, da prideš do nosilcev, lahko zelo komplicirane.

Ker moji dokumentarci nastajajo na način umeščanja pripovedi v kontekst časa in prostora in ker mnogo tem tolmačim skozi zgodovinski kontekst in filmsko gradivo, je postalo snemanje dokumentarnih filmov na tej točki včasih prava mora. Spreminjam se v detektivko, ki raziskuje družinska debla, išče ljudi po kontinentih in preučuje ugasnjene producente ter njihove morebitne naslednike. Za sedem sekund posnetka, recimo, gre lahko tudi sedem tednov raziskav o režiserju, scenaristu, direktorju fotografije, avtorju glasbe in producentu. Na prvi pogled je to nepomembna zgodba, ampak verjemite, ni enostavna zato, ker ne obstajajo baze podatkov, cenovni pravilniki in neke ustaljene uzance v praksi, ki bi olajšale življenje. Če bo šlo tako naprej, bo naša filmska dediščina obležala v predalih in na arhivskih policah. Kar je seveda strašna škoda.

Obračun v Dolini smrti iz zadnje sekvence filma *Pohlep* (Greed, 1923) Ericha von Stroheima sem v tako rekoč dokončanem dokumentarnem filmu *Sedem grehov in vrlin* (2017), ki med drugimi pojmi obravnava tudi pohlep kot smrtni greh, projicirala v kontekst dimnika TEŠ 6. Gre za prizor obračuna v puščavi, kjer gredo vsi v pekel in kjer tisti, ki posega po tujem blagu ter si brezkompromisno prisvaja dobrine zanj vedno premajhnega zaklada, ne ubija le drugega, temveč tudi sebe. Namreč morilec v filmu *Pohlep* je ob končnem obračunu z lisicami priklenjen na ubitega, kar pomeni, da gre za brezno, za to talko. Preživijo le cekini. Čutara z vodo je prestreljena, konj obleži, puščava je brez obzorja in še ptiček, ki ga morilec izpusti iz kletke, take svobode ne rabi več. Le kovanci, ki jih je Stroheim v črno-belem filmu obarval v zlato, se razlijejo po dolini mrtvih.

A tega prizora, ki je križal Šaleško in Stroheimovo dolino obupa, v dokumentarnem eseju *Sedem* sedaj ni. Kajti ameriški producent je bil za nas predrag. Ampak prav pri tem filmu je največja ironija v tem, da je ob nastanku filma producent (MGM) *Pohlep* masakriral, skrajšal, cenzuriral, zanikal in pokopal režiserja. V toku časa je sicer *Pohlep* postal mojstrovina, seveda merjen v filmskem in ne prihodkovnem jeziku. Tiste kovance, ki jih je Stroheim razlil po puščavi in filmski industriji, sedaj pobirajo kot v rajskem vrtu. Pohlep v Pohlepu.

Res je, da je bil Stroheim megaloman in ekscentrik – podobno kot Griffith, pri katerem je na začetku, ko je iz Avstro-Ogrske emigriral v ZDA, tudi asistiral (*Rojstvo naroda*, *Nestrpnost*). Snemal je posebne, drugačne filme, vdiral z realizmom in stopal v naravna, ne le studijska okolja. V njegovih filmih so ženske nastopale v bolj svobodomiselnih



kontekstih in tudi sam je hodil po robovih. Obravnaval je kontroverzne teme in fanatično vztrajal pri popolni umetniški svobodi brez ekonomskih zadržkov. Njegov perfekcionizem potrjujejo anekdote, npr. tista, ko naj bi na snemanju filma znorel, ker niso delovali cerkveni zvonovi, četudi je šlo za nemi film. Ali pa tista, ko so morali ponavljati snemanje množičnega prizora, ker en natak v globini polja ni imel belih rokavic.

Zadeve so šle čez rob na snemanju *Pohlepa*, kjer je vztrajal pri natančni verodostojnosti Norrisovega romana *McTeague*. Film, ki obravnava moč denarja in njegov uničujoč vpliv na ljudi, so snemali tudi na prostem, kar v tistem času ni bilo prav pogosto. Za zadnje sekvence filma, torej tiste prizore, ki sem jih uporabila za zgoraj opisano sekvenco v dokumentarnem filmu, je Stroheim ekipo preselil v kalifornijsko Dolino smrti. Snemali so tudi pri 40 °C, ekipa je norela, bilo je tudi nekaj smrti. Nastal je film, ki je bil dolg 8 oziroma 10 ur, še danes se točno ne ve, kajti to verzijo filma je na interni projekciji videlo le 12 ljudi. Producent MGM mu je namreč film takoj razrezal in sklestiti na dve uri. Stroheim je bil finančno in moralno sesut. Resda je kasneje še snemal, a njegovi nadstandardi v službi filma so mu spodnašali tla. Tako, da je kasneje nastopal le še pred, ne pa za kamero - npr. v *Veliki iluziji* Jeana Renoira (1937) ali v filmu *Sunset Boulevard* Billyja Willderja (1950), kjer igra propadlega režiserja nemega filma, ki je šofer dive v zatonu (Gloria Swanson). Tudi v Evropo se ni mogel vrniti, saj so ga nacisti imeli na črni listi.

Naj navedem še en soroden in paradoksalen primer, tudi povezan z dokumentarcem *Sedem grehov in vrlin*. Pojem *Pohote* v filmu namreč vežem na zgodbo o Republiki Salò, zadnji Mussolinijev oziroma Hitlerjev projekt Italijanske socialne republike (RSI 1943–1945). Povezujem jo s filmom *Salò ali 120 dni Sadome* (1975). To je zadnji film Pier Paola Pasolinija. Pasolini ni dočakal premiere, saj je bil film v Italiji prepovedan in so ga predvajali šele eno leto po režiserjevi smrti. Ko so ga gledali ameriški distributerji, je pol članov komisije zapustilo dvorano. Film, ki se jim je takrat gnusil – in najbrž se jim še danes – ameriškemu nosilcu pravic danes navrže 2500 dolarjev za nekaj sekund filma. Dvomim, da bi Stroheim in Pasolini danes ostala mirna ob dejstvu, da producenti oziroma dediči producentov izstavljajo račune za dela, ki so jih nekoč zavračali, avtorja pa puščali brez denarja, na sodišču v samoti in tudi sramoti.

Vemo, da vse to nima nobene pravne veze z inštitutom avtorskih pravic. Gre zgolj za moje slabe izkušnje, ki jih pač ni malo. Avtorsko pravo je zelo komplicirana reč in v tempu današnje vseprisotnosti ukradenih podob tudi težko obvladljivo. Gre pač za to, da je brez primernih proračunov težko snemati dokumentarne (ali druge filme), ki zajemajo iz zgodovinskega filmskega spomina in občja (ne)urejenost lahko omejuje in hromi delo. Opozarjam le, da bo lahko ob izogibanju navajanja arhivskih gradiv posledično prihajalo do manjka edukativnega, informativnega, kulturološkega in interpretativnega momenta. V razmerah, kjer so proračuni filmov omejeni, bo producent dobro razmislil, ali naj se izogone uporabi gradiva in ga nadomesti z nečim manj povednim. Pri nas je danes skoraj nedostopno gradivo Milke in Metoda Badjura, visoke standarde dostopnosti imajo posnetki Božidarja Jakca, skrbno varovana je dediščina Franceta Štiglica in Ježka itd., mnogo pa je takih, ki dovolijo uporabo odlomkov brez kompenzacij, češ da so ustvarjali v javnih službah in z javnim denarjem in je bilo njihovo avtorstvo že poravnano. So pa tudi primeri, ko

pravic za odlomke iz npr. Kubrickovih filmov tako rekoč pri nas ne boste dobili, saj velja stara zamera o nekorektnem poslovanju še iz časov nekdanje Jugoslavije. Američani so pri izstavljanju računov in dovolil več kot energični, Evropejci manj. Ponavljam, avtorske pravice je treba spoštovati. Ker pa gre za področje, ki se tako hitro razvija in množično zaliva naše okolje, gre v bistvu za neobvladljivo polje, sploh s splošno dostopnostjo na spletu, ki mu nismo še povsem kos.

## Odprimo arhive

Dolžnost se mi je zdela, da dobita Milka in Metod Badjura končno svoj filmski portret. Razen filmarjev, vse manj ljudi pozna njun opus, ki pa ni le pionirski, temveč tudi izjemno obsežen in za našo zgodovino – ne le filmsko – zelo pomemben. Njuno delo je sicer v Arhivu RS sistematizirano in urejeno, a med ljudi tako rekoč ne pride.

Pa poskusimo, sem si rekla, in začela raziskovati vsak njun korak, vsak njun meter in vse, kar sta naredila, pa mi ni bilo še popolnoma poznano. Premetavanje arhivov, iskanje domovanj, usod, vzlanje travme okrog Metodove nikoli izpolnjene želje po filmu o Zlatorogu, brskanje po mislih njunih sopotnikov, skratka intenzivno zapolnjevanje ozadja, ki je pač nujna podlaga za dokumentarec. Četudi me je na začetku poganjala le neka obveza, da je pravično zapolniti manko o njunem opusu, se je kasneje – kot običajno – zadeva spremenila v zadovoljstva polno delo. Seveda se vsega tega ne bi lotila, če ne bi spoznala njune hčerke in dobila zelene luči za film o očetu Metodu in mami Milki. Ne le to, gospa Rotija Badjura (letnik 1930) je kot ena redkih arhitektk v povojni Jugoslaviji zgradila več kot šestdeset zanimivih in še danes dobrih vrtcev. Jasno je bilo, da ne bo le film o njeni mami in očetu, temveč tudi o njej. Dobro sva se razumeli, snemanja so potekala lepo – zadržano, kleno in umirjeno je gospa sledila našim predlogom, kdaj vstopi v kader, kdaj izstopi, kaj ponovimo, kaj spustimo. V svojih vrtcih je kot igralo večkrat inovativno uporabila velike cementne cevi – najbrž zato, ker je bila takrat to lahko dosegljiva rešitev – sama pa sem motiv okroglih odprtih velikih cevi prepoznala v očetovih Obzornikih, ko je skozi kukalo objektivna uokvirjeno snemal velika povojna gradbišča – od hidrocentral do cest in mest. Odločila se je celo, da pristane na intervju, ki je bil zelo artikuliran in je o starših razkril mnogo meni nepoznanih zadev. V bistvu sem bila srečna. Pri tem delu je vedno ogromno tesnob in dvomov. So pa tudi trenutki, ko si enostavno zadovoljen.

Potem se je nekaj prelomilo. Še danes ne vem, kaj in zakaj. Potem ko je dobila predlog producentove pogodbe, je prišlo njeno pismo. Da se ne gre več. Da prepoveduje film in tudi uporabo že posnetega materiala. Mrzel tuš, popoln polom. Kaj je bilo narobe? Ni odgovorila. Tudi na predlog popravkov finančnega nadomestila. Nikoli.

Kdo bo sploh še poznal filme njenih staršev?

Med vojno so se kulturniki – tudi Milka in Metod – zavezali molku. Z vidika dragočnosti hrambe spomina in vseobčega dokumentiranja je danes ta načelnost težko razum-

ljiva, saj tako rekoč nimamo vojnih filmskih zapisov oziroma so (*Partizanski dokumenti*) le razpršeni drobci, kjer so včasih tehnične pomanjkljivosti celo nekakšni specialni efekti – Jakac je na primer v Črnomlju snemal miting le z enim reflektorjem in tako govorcu nadel posebno svetlobno avro.

Ampak ob koncu vojne, tiste prve dni v mesecu maju 1945 so vsi, ki so med vojno zamrzili filmski trak, čakali dobesedno v zasedi z napreženimi kamerami. Tako je 9. in 10. maja nastal dokument *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* (režija Mario Foerster, France Kosmač v produkciji Državnega filmskega podjetja – Podružnica za Slovenijo). Gre za prvi strukturiran filmski dokument ob/po osvoboditvi, sestavljen iz posnetkov različnih snemalcev. Pred vojno smo sicer imeli dokumentarce, ki so nastali po naročilu kolaborantov ali okupatorjev (npr. *Veliko narodno protikomunistično zborovanje v Ljubljani* 1944). Zanimivo je, da so domobranci Kongresni trg uporabili tako, da so govorci nastopali pred Uršulinsko cerkvijo, osvoboditelji pa so izbrali kot ključno mesto izjavljanja pročelje Univerze – prostor, ki je sinonim za svobodo, znanje, pravico, vedenje in demokracijo. Tako 10. maja z balkona Oton Župančič govori o »ponosni radosti, ki zaliva srce«, Josip Vidmar o tem, da se je »velikanski svet nasilja podrl«, Edvard Kocbek pa: »eno veliko željo imamo vsi (...), da bi tako enotno, kakor smo si pridobili to zemljo in pravico, da smo njeni gospodarji, enotni ostanemo tudi v bodoče.« Govorijo tudi drugi člani narodne vlade: Boris Kidrič, Aleš Bebler, Ferdo Kozak, Janez Hribar, Fran Leskošek. Film se zaključí z internacionalo in nočnim posnetkom gradu – v bistvu se s posnetkom gradu tudi začneja.

Prihod osvoboditeljev v Ljubljano 9. maja je snemalo več snemalcev: Metod Badjura, Mario Foerster, Janko Balantič in Rudi Omota. Metod Badjura je npr. snemal prizore okrog pošte. Partizani prihajajo v Ljubljano s konji, peš, evforija je neizmerna, povsod objemi, narodne noše, zastave, prepevanje, sreča, tovornjaki z ljudmi in cvetje v zraku. Vemo, da so nekateri prizori iz tega filma rekonstruirani. Na primer prihod partizanov po Dolenski cesti in prizor deklet v nošah, ki pozdravljajo prihajajoče. Ampak to ni bistvenega pomena. Pred prizori veselja, navdušenja in pričakovanjem novega ni razlike med pristinimi in zrežiranimi kadri. To, kar je danes pomembno, je, da niso dostopni le ozkemu krogu ljudi, ki zahajajo v arhive, ampak da pridejo arhivi v naš dom.

## Dokument na sodišču

Ob nedavni Štigličevi stoti obletnici z lahkoto ponovim, da je bil France boter slovenskega filma. To sem mu rekla pred mnogimi leti, ko sem delala film o njem, pa s to oznako ni bil zadovoljen. Prosil je, da ta izraz umaknem, češ, da ima slabšalni pomen, ki povozi mojo sicer iskreno misel, da je naš filmski oče, saj je posnel prvi pravi igrani celovečerni film in še nešteto drugih, poleg tega je pomembno sooblikoval našo kinematografijo. Boter diši po mafiji, naši začetki pa so dišali po strasti, ki je iz nič rodila največ, kar se je dalo, je rekel.

Ponovno sem si ogledala to najino celovečerno filmsko seanso, podloženo z vsem razpoložljivim arhivom, spomini in mislimi o njegovem opusu. Danes je ne morate več videti, četudi je portret nastal na javni televiziji, saj so avtorske pravice najbrž prevelik angažma in zalogaj.

Ampak bolj kot celovečerni filmi mi danes stopajo pred oči njegovi redko videni dokumentarci. Takoj po koncu vojne sta s snemalcem Ivanom Marinčkom v zaporu sledila Leonu Rupniku (*Vojni zločinci bodo kaznovani*, 1946). Hacina, Rupnika in SS generala Rösenerja sta snemala v zaporu na način, ko so kadri govorili tudi takrat, ko omenjeni niso bili v sliki. Bele stene, ključ v ključavnici, pogled skozi kukalo v vratih celice, veliki plani čevljev, rok, pogledov, zadreg, pobite samozavesti ... vse to v montažni kombinaciji zločinov, ki so jih storili.

»Hotel sem pripovedovati skozi sliko in s čistim zapisom tega, kako se obnašajo za zapahi ... na kar sem montažno vstopil s posnetki njihovih zločinov. Niso vedeli, da bomo snemali in so mislili, da smo njihovi zasliševalci,« pripoveduje France. »Rupnik je kot vojak stalno telovadil, Rösener si je želel generalski suknjič. Z dokumentom sem želel prodreti v njih – v luči čudne usode ljudi, ki so bili malo prej še strašno močni.« O zločinih belogardiističnega generala Leona Rupnika je kot scenarist spregovoril tudi v Povhovem dokumentarcu *Maščujemo in kaznujemo* (1946).

Marsikdo ob teh njegovih dokumentih še danes frčne, da gre za propagandne filme in, da je Štiglic, ki so ga takoj po koncu vojne poslali na snemanje sovjetsko-jugoslovanskega koprodukcijskega filma *V gorah Jugoslavije*, pač podrobno prebral ruske knjige o režiji. Res je, da je bila tam zajeta vsa filmska abeceda, a res je tudi, da je še danes marsikdo ne obvlada.

V kratkem filmu *Mladina gradi* (1947, bronasti lev v Benetkah) je vsak kader v službi pričakovanja, zanosa in veselja, da se po letih morije lahko – kljub vsem takratnim konfliktom – vendarle svobodno diha. Lopato prilepi na žareč obraz, kamero prisloni na tla, da človek zraste v njenem pogledu, brigadirji so na tračnicah, ki jih na novo polagajo kot baletniki v zanosni koreografiji. Vse skupaj pa žari kot nestrpno čakajoči na postaji, ki se vzpodbujajo k odrešujoči prihodnosti.

Zanimiv je tudi kratki reportažni film *Slovo od Borisa Kidriča* (1953). »Odločil sem se, da ne bom uporabil nobene naracije, nič off-ov, nič patosa, le odmev govorcev, ki so bili na pogrebu,« pripoveduje. Za čisti film, torej. In dokument je več kot reportaža. Uvodna sekvence parne lokomotive, posnete iz ptičjega pogleda, zaviranje koles na tračnici, para ki izzove slow motion efekt, odmev pesmi v tihožitnih kadrih... Dobro, res gre za detajle, ki se vam danes zdijo mogoče samoumevni. Ampak ne, niso. Tudi v luči dokumentarne forme današnjega časa, ki nas pač mora – če je pripoved kaj vredna – emocionalno premestiti v filmski prostor in v čas dogajanja. Pa ni nujno, da ji uspe. Četudi je danes na razpolago tisočkrat več orodij, kot jih je imel na voljo takrat France Štiglic – Tugo.

## Pred kamero pa ne

Dokumentarni film, ki obravnava dogajanja, ki so jim bila priča ali glavno gibalo še živeči ljudje, si težko privoščijo njihovo filmsko odsotnost. Zato sem nekaj let čakala, da se je Ema Logar, nekdanja zapornica ženskega taborišča na Grgurju odločila, da stopi pred kamero. Ema je bila namreč soproga Tineta Logarja, ki je bil v zelo strogem režimu zaprt na Golem otoku. Ne le ona, tudi druge zapornice so težko spregovorile o tistem času za razliko od moških, ki so se s to temo lažje soočali. Striktno je zavračala nastop pred kamero tudi Metka Gabrijelčič, Čapova Vesna, ki se je kmalu poslovila iz filmskega sveta in nadaljevala s kariero inženirke. Vztrajala je pri načelu: kava ja, kamera ne. Spoštovala sem to, čeprav me je podobno zavračanje nekdanje Titove soproge Herte Hass in Jovanke (same ženske!) spravljal ob živce, saj še danes menim, da bi bili ti dokumentarni portreti nujni in zanimivi. Ampak ni šlo. Jovankini sestri, s katero sem komunicirala, sem predlagala, da lahko snemamo na način odsotne prisotnosti oziroma s postavitvijo portretiranke izven filmskega polja, ampak zamere Jovanke do Slovenije oziroma Staneta Dolanca so bile prevelike, da se je odločila, da ne bo – razen v enem primeru – stopila pred nobeno kamero.

Po mojem okusu je enega najlepših dokumentarnih portretov posnel Maximilian Schell, ko je portretiral Marlene Dietrich. V dokumentarcu *Marlene* (1984) slišimo zgolj glas Dietrichove, kamera jo včasih rahlo začuti, mogoče kdaj malenkostno oplazi njene zlate kodre. Maximilian je v drugi sobi med trakovi in kabli, Marlene pa za vogalom ob klavirju z globokim, povednim, akuzmatičnim, mogočnim in močnim glasom, ki popolnoma nadomesti sliko, razlaga o sebi in filmu.

## Ko film najde dom

Kaj nas pri dokumentarnem filmu še posebej privlači? V veliki meri tudi to, da nastopa v vlogi certifikata, potrdila, dokaza, da je nekaj bilo, kjer nismo bili zraven, se pa bo naše dožemanje tega dogodka spremenilo ali sploh razjasnilo, če nam o tem pričajo podobe. Način pričevanja in interpretiranja je širok, pravzaprav vsak dan bolj neizmeren, saj kamero danes lahko tako rekoč vtaknemo v žep in tudi nekoč nedosegljivi prostori so nam danes dosegljivi. Sama rada gledam to, česar ne vem in (še) ne poznam. Zato rada delam take dokumentarce, ki odpirajo nova spoznanja, odkrivajo nevideno ali še ne interpretirano. Če je zraven še neki osebni motiv, je toliko bolje. Zato bom opisala še en primer dokumentarnega filma, ki sicer ni bil po filmskem jeziku nič prelomen, a je bil osebno zame zelo zanimiv.

Paul-Julien Robert je jezen mladenič. Upravičeno jezen. Pri triintridesetih poskuša izvedeti, kdo je njegov oče. Robert se je rodil 1979 mladi Švicarki, ki je živela v znani, kasneje razvpito znani, vsekakor pa v tistem času največji evropski komuni v Friedrichshofu

v Avstriji. Kot številne druge takratne komune, je bila tudi ta utemeljena na principih drugačnih, tudi utopičnih življenjskih praks, ki so udeleževalce participatorno demokracijo. Bila je popolni negativ meščanskim vzorcem in kapitalističnim praksam. Le da je bilo v Friedrichshofu vse na kvadrat in bistveno bolj radikalno kot npr. v takratnih skandinavskih (in tudi naših) komunah, ki so se bolj osredotočale na samooskrbo, ekonomično življenje, na biokmetijstvo, zavračanje potrošništva in na poudarjanje vzajemnosti. Komunio v Friedrichshofnu, ki je nastala iz mreže približno dvajsetih urbanih skupin z več kot 600 člani, je z radikalnim konceptom vodil slikar, umetnik, performer Otto Mühl, ki je že v šestdesetih na Dunaju ustanovil akcionistično umetniško gibanje, v komuni pa ga dodelal do ekstremne, tako rekoč diktatorske forme. Več kot dvajsetletni obstoj komune je potekal po principih zavračanja splošnih praks: samopredstavitve (refleksija pridobljenih vzorcev), skupinskih terapij, svobodne seksualnosti, formalno nevezanih medsebojnih odnosov, skupinskega dela, kolektivne vzgoje otrok, umetniškega izražanja in (na videz) direktne demokracije. Otto Mühl je na osnovi teorij Wilhelma Reicha zakoličil AAO (Action-analytical Organization) program osvobajanja od družbenih in psiholoških spon, še posebej potrošništva – predvsem pa skozi svobodno ljubezen in princip vezanja na naravo. Teorijo, ki jo je koval na Dunaju, je v Friedrichshofu prenesel v prakso: tu so kupili oziroma zgradili ogromen agrarni kompleks, obdelovali zemljo, otroke so vzgajali skupaj in vsak večer so se skupaj »obravnavali«. Njihove terapije so bile – gledano z očmi zunanjega opazovalca – dokaj radikalne, vzpodbujale so odklop vseh zavor, sprostitve glasu, poti k zavedanju telesa in k zanikanju pridobljenih spon.

»Zakaj imaš dolge in lepo negovane lase? Zakaj se oblačiš vpadljivo? Hočeš biti drugačna, želiš ugajati, a ne? Kje je tvoj problem?« so sikali vame, ko so me tisti večer, ko sem prišla k njim na krajši obisk, vrgli v sredino kroga, v center kritike in izzivanja mojih reakcij. »Odvrti okope, ki ti jih je nadelo okolje! Vpij, razloži!« so pritiskali v želji, da bi sprovcirali moj mir in sprožili v meni odpor – tako do njih samih, ki so načenjali moja, pravzaprav v vsaki mladosti prisotna latentna vprašanja, kdo in kako sem.

Uf, bilo je zoprno in naporno, a radovednost, kaj se grede, kakšna načela zagovarjajo in kako jih v praksi udeležujejo, je vzbujala pri meni določeno toleranco v smislu, da je vsaka alternativa vredna prisluha. Ni bila to edina komuna, ki sem jo v tistih letih videla, zagotovo pa je bila ena od najbolj specifičnih. Res je, bila sem neke vrste turistka, ki so jo zanimale alternativne oblike življenja in tiste prakse, ki bi medsebojnim odnosom lahko odprla nova vrata. A vendarle, ni bilo mogoče to zreducirati na oddaljeni pogled.

V naslednjih dneh sem z njimi delala in spoznavala njihov vsakodnevni utrip. Vsi – moški in ženske, so bili oblečeni v modre delavske obleke, vsi so bili kratko pristriženi, vsi so si bili podobni, intenzivnejših osebnih stikov v dvojicah ni bilo, otroci so bili last vseh, z njimi so se na enak način ukvarjali biološki in nebiološki starši. Med seboj so bili ljubeči. Jedli so zdravo in skupaj pripravljeno hrano. Gospodinjstvo je bilo stvar vseh.

Čutiti je bilo, da je le eden med njimi ne-enak. To je bil Otto, avtoriteta, ki je že s svojim glasom in korpulentno figuro ustvarjal distanco. Na skupinskih terapijah je imel glavno vlogo, ki so mu jo ostali puščali – še več, potrebovali so poglavarja ne glede na to, da so prisegali na princip enakosti. Biti skupaj, delati skupaj, vzgajati skupaj, odločati skupaj, či-

stiti lastne usedline skupaj – vse to se je kazalo idilično, sploh pa v svetu, ki je bil že krepko kontaminiran z vedno močnejšimi razlikami zahodne postindustrijske družbe, vključno s travmatičnimi družinskimi izkušnjami. Nam iz bivše Juge se je stvar kazala drugače.

Po nekaj dnevih mi ni bilo niti malo težko od tam odpotovati, kajti teorija solidarnostnega življenja, oddaljenega od živetih praks tako na Vzhodu kot na Zahodu, je bila eno, izkustvo te teorije pa povsem nekaj drugega. Njihovi otroci, ki so se pestovali in igrali v različnih naračjih, so bili sicer krasni (kateri otrok pa ni?), zdravi, ljubki in srčni. Tudi matere, ki niso svojih otrok postavljale pred druge otroke, tudi očetje, ki niso vedeli, ali se ukvarjajo s svojim ali otrokom drugega očeta, niso delovali zagrenjeno, nasprotno. Toda kljub temu se je ta njihova logika »kot-da« naravnih pravil igre kazala z napako, četudi so mi jo – ko sem jo izrazila – vrnili z vso kontaminiranostjo ideologije AAO, da gre za moj in ne njihov problem. Da gre za moj okužen in vraščen model razmišljanja. Tistega, kjer domujejo dolgi lepi lasje, s katerimi lahko izstopam, tistega, kjer vsega nočem deliti z vsemi; tistega, ki me uklešča v individualizem, in tistega, ki bo reproduciral utečene družbene in socialne kode.

Vso to njihovo ideologijo je po letih artikuliral avstrijski režiser Paul-Julien Robert v dokumentarnem filmu *Moja odsotna družina* (Meine keine Familie, 2012). Z zanimanjem sem ga gledala pred leti na ljubljanskem Festivalu dokumentarnega filma. Režiser Paul je namreč eden izmed v komuni rojenih otrok (1979), ki je skupnost zapustil pri dvanajstih letih. Kasneje se je začel spraševati, kdo je njegov oče in zakaj je njegova mama sploh bila tam. V večletnem iskanju biološkega očeta (z DNK analizo ga je tudi dobil), je spoznaval domnevne očete, se z njimi srečeval in postavljал pred mater očitajoča vprašanja, zakaj se je sploh spustila v tovrsten eksperiment. Mati nima odgovorov, sploh pa ostaja nema ob pregledu kilometrov video posnetkov iz Friedrichshofa.

»Hotela sem pač živeti drugače, takrat je bilo vse tako samoumevno in logično,« pravi, a hkrati povese pogled ob spremljanju tako rekoč nasilnega in skrajno avtoritarnega Ottovega vdiranja v voljo najstnika na psihoterapevtskih srečanjih, ki je zajeto na video dokumentih iz tamkajšnjega bivanja. Če se je kdo uprl vsiljenim kodom Otta Mühla, je bil označen kot slabič, odpadnik in upornik. Trakovi prinašajo tragikomične slikarske in umetniške ekshibicije šefa komune, vsiljevanje idej in podrejanje njegovi volji. Ja, Otto je v drugi dekadi v osemdesetih postal vse bolj diktatorski in prišlo je celo na dan, da je seksualno izrabljал otroke. Komuna je bila tako razpuščena. Leta 1991 je bil obsojen pedofilije, zaradi česar je preživel skoraj sedem let v zaporu. Umril je maja 2013, potem ko je ustanovil novo, manjšo komuno na Portugalskem.

Vsa ta filmska pripoved me je seveda grozno zanimala, saj sem o skupnosti po svojem kratkem obisku zelo malo slišala. Enkrat sem ujela na Dunaju razstavo Otta Mühla, ki pa je bila za moj okus preveč ekspresionistična.

Julian Robert je več kot pet let zbiral podatke o komuni, materi in svojem dvanajstletnem otroštvu. V filmu se srečuje s kolegi iz Friederichshofa, s katerimi analizirajo svoje življenje po odhodu iz komune. Nekateri govorijo o čustveni inhibiranosti, o nezmožnosti spojitve ljubezni s spolnostjo, drugi o sreči, ki so jo našli v klasični družini, tretji se čudijo nad odločitvami svojih staršev. Robertova mama, ki potuje trdno prisotna skozi ves film, z

distančno tišino prepozna občutke krivde – a predvsem zato, ker je morala po Ottovem ukazu zapustiti komuno in v »zunanjem svetu« služiti za njih. Zlomi se le oziroma šele takrat, ko s sinom gledata posnetke enega izmed otrok, ki ne sprejme skupinskih navodil (ne zapoje vsiljene mu pesmi) in se v solzah prepusti očitkom skupnosti, da je neposlušna reva. Najbrž se zlomi zato, ker se mu ni uspelo upreti.

Zato pa je posnel dokumentarni film.

## **Povzetek**

V prispevku se avtorica epizodno ukvarja z osebno izkušnjo soočenja z dokumentarnim filmom in nekaj najpomembnejšimi spoznanji, ki jih je, tako v praksi kot teoriji, pridobila v času aktivnega ukvarjanja z dokumentarnim filmov. Vprašanja, ki jih odpira, se gibljejo vse od tega, za kakšno resničnost gre pri dokumentarnem filmu, kako omejujoče so lahko avtorske pravice, o pomembnosti arhivov za našo zgodovino, pa vse do tega, kako osebna izkušnja zaznamuje naš pogled. Skozi leta ukvarjanja z dilemami dokumentarnega filma je oblikovala posebno filmsko senzibilnost, ki nam z dostopnim in neposrednim jezikom približuje današnjo institucionalno izkušnjo ustvarjanja in ukvarjanja z dokumentarnim filmom.

### **Ključne besede**

dokumentarni film, televizija, avtorske pravice, resničnost, fikcija, arhiv

## **Summary**

In this article, the author relates her personal experience of dealing with documentary film and some of the most important insights she gained, both in practice and theory, during her active involvement. The questions it raises range from what kind of reality a documentary is about, the restrictiveness of copyright, and the importance of archives for our history all the way to how personal experience shapes our perspectives. Over many years of dealing with the dilemmas of documentary film, she has developed a particular sensitivity and conveys today's institutional experience of creating and working with documentary film to the reader in direct and accessible language.

### **Keywords**

documentary film, television, copyright, reality, fiction, archive



# Sodobna slovenska dokumentarnost v esejski perspektivi pejzažnega filma

*Andrej Šprah*

*Filmski esej je čuden ptič. Je rizomatska oblika par excellence, ki se stalno širi in najboljše razloge svojega obstoja črpa iz lastne življenjske energije. Esej je premišljevanje v Nietzschejevem pomenu besede; je radoživost misli, ki skuša množiti načine pristopa h gradivom, katera je izbral (oziroma so ga določila). Zaznamovan je s presežnostjo, z zanosom, s prelomnostjo, z eliptičnostjo in presenetljivimi obrati. Z eno besedo: je misel – a ker je film, je misel, ki se usmerja v čustva in vrača nazaj k sebi.*

Jean-Pierre Gorin

Ta prispevek nima (in ne more imeti) ambicij kronološkega ali vrednostnega pregleda dokumentarne produkcije pri nas. Prav tako ne želi biti poglobljena sistemizacija ali klasifikacija, temveč si prizadeva v začrtanih okvirih premisliti nekaj ključnih filmskih primerov problemskega zastavka. Pri tem bi že eno temeljnih izhodišč projekta – kriterij sodobnosti kot časovnega, predvsem pa zavezujočega teoretskega koncepta<sup>1</sup> – lahko predstavljalo perečo opredelitelno zadrego, če ne bi bilo dobrodošlega zgodovinskega preloma: slovenske osamosvojitve. Tako se moja obravnava pragmatično osredinja na »poosamosvojitveno« dokumentarno ustvarjalnost po letu 1991. Ključni kriterij besedila, izpostavljen že v naslovu, predstavlja vprašanje načina avtorskega samopremišljevanja oziroma samospoznavnosti ustvarjalnih zavzemanj v neposredni navezavi na območje svojega nastajanja. V najširšem smislu se osredočam na vprašanje esejskega dokumentarca kot izhodiščnega ustvarjalnega fenomena, ki pa se deli na vrsto podkategorij. Te so na eni strani pogojene z različnostjo metod, s katerimi ustvarjalke in ustvarjalci pristopajo k obravnavanim temam, na drugi pa tudi s specifičnostjo problematik, ki se jim posvečajo.

Kar želim opredeliti kot skupno določilo izbranim delom, je predvsem težnja opazne stopnje ozaveščanja o vlogi, pomenu, izraznosti in predstavnosti filmskega medija v kontekstu pejsažne dokumentaristike. Njihova temeljna značilnost je, da hkrati s posvečanjem vsebinskim poudarkom, problemskim zastavkom in lokacijski umeščenosti izrecno premišlujejo, analizirajo, artikulirajo oziroma izpostavljajo tudi lastna formalna določila in ustvarjalne možnosti. Zato se intenzivnost njihovega nagovarjanja občinstva stopnjuje ter sega onkraj temeljnega poslanstva dokumentarnosti, za katero je značilno, da »*izhaja iz realnosti in prikazuje stvarne osebe v njihovih okoljih*«. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 145) To pomeni, da prehaja v polje, ki leksikonsko definicijo nadgrajuje z relativizacijo prek »avtorske perspektive« – in takšna je tudi opredelitev Billa Nicholisa, raziskovalca, ki sodi med najbolj referenčne teoretike tega področja:

*»Dokumentarec prikazuje situacije in dogajanja, ki zajemajo dejanske osebe (družbene akterje), predstavljane v določenem okviru. Ta okvir prinaša prikazovanju življenj, situacij in dogajanj verodostojno perspektivo. Posebno avtorsko stališče pa zagotavlja, da zgodovinski svet razumemo neposredno, namesto da bi ga doživljali kot fiktivno alegorijo.«* (Nichols 2020, 31)

\*\*\*

Na podlagi zapisanega bom podal konkretne analize v perspektivi esejistične oblike, ki se v trenutnem razvoju dokumentarnosti dozdeva še posebej vznemirljiva. Zanimali me bodo predvsem t. i. pejsažni dokumentarci, kjer vlogo ene ključnih protagonistk prevzame

<sup>1</sup> Čeprav je moj zastavek v osnovi pragmatičen, se konceptualno vendarle veže na eno najprodornejših opredelitev pojma, ki jo Giorgio Agamben podaja v odgovoru na vprašanje »Kaj je sodobno?«, kjer poudarja, da »sodoben ni samo tisti, ki zaznavajoč to sedanost zgrabi njeno neulovljivo svetlobo, temveč prav tako tisti, ki je z delitvijo in interpolacijo časa sposoben preoblikovati ga, ga spraviti v odnos z drugimi časi, prebrati njegovo zgodovino, kot je ni še nihče, in jo 'citirati' v skladu s potrebo, ki nikakor ne izhaja iz njegove samovolje, ampak iz zahteve, na katero ne more ne odgovoriti.« (Agamben 2009, 5)

lokacija ne glede na čas predstavljenega dogajanja. Esejski imperativ kot sredstvo refleksije in/ali kontemplacije tako izhaja iz (po)krajine in se odraža v vrsti značilnosti, ki jo določajo, oziroma s katerimi sama opredeljuje filmsko imaginacijo. Izhodišče konceptualizacije pejisažne dokumentarnosti predstavljajo razmišljanja Pavla Levija, Doreen Massey in Elizabeth Cowie. Slednja obravnava vidike izkušnje pejisaža skozi deleuzovsko pojmovnost, ki v dokumentarnem filmu obsega tri temeljne načine: prvi zajema krajine kot avdiovizualne predstave, ki delujejo kot svojstvena razvidnost vizualnega in označujejo značilno obliko filmske »dokumentarne 'podobe-gibanja'«. Drugi se nanaša na zmožnost dokumentarca, da podaja kraj in prostor kot imanentnost, kot »'podobo-čas', ki upodobljeni čas osvobaja temporalne kavzalnosti filmske reprezentacije kot kronološkega sosledja od nekdanjega k sedanjosti«. Tretji pa skozi organizacijo podajanja krajin zasnavlja prostor gledalčeve vizije kot »spoznavne in emocionalne izkušnje« (vse Cowie 2011, 1), kjer se s pejisaži soočamo neposredno, hkrati pa vanje umeščano svoje (kulturno, družbeno ali politično pogojeno) doživljanje.

Doreen Massey je prepričana, da so pejisaži območja »naravnih in družbenih odnosov«, ki ne samo, da niso utrjeni ali docela obvladljivi, temveč predstavljajo »odprt, nedoločen in nedokončen proces«, s katerim pridobivajo lastnosti »dogodka«. Zato njihovo pojmovanje in interpretiranje potrebuje prenovu v obliki alternativne konceptualizacije, ki bo izzvala samoumevnost uveljavljenega pojmovanja statičnosti, končnosti in reprezentacije z idejnostjo procesualnosti, kakršno zajemajo prvine, kot so – heterogenost, odnosnost, živost: »Pokrajin ni mogoče disciplinirati. Posmehujejo se nasprotjem, ki smo jih ustvarili med časom (zgodovina) in prostorom (geografija) ali med naravo (znanost) in kulturo (socialna antropologija).« (vse Massey 2004, 138) V tem se odraža potencialnost pojmovanja »politične pejisažnosti«, ki predpostavlja drugačno imaginacijo od ustaljenih razlikovanj razmerij časa in prostora.

Tudi Pavle Levi se v prevladujočem delu svoje raziskave posveča fenomenu »političnih pejisažnih filmov«, za katere je značilna osredotočenost na krajine, kjer so se dogajala tragična opustošenja, povzročena s težnjami po podrejanju sočloveka na eni strani in z osvobodilnimi prizadevanji zatiranih na drugi. Vendar pa so v nekaterih opredelitvah pri Leviju zaznavna določila, s katerimi opredeljuje splošno vlogo razmerja med naravo in ljudmi oziroma odzivanje narave na »civilizacijske« posege:

»Narava v pejisažnih filmih, ki so lahko snemani v gozdovih, na planotah, rekah, poljih, v kamnologijah, parkih, gorah, vselej funkcionira – je razumljena, doživljana in analizirana – kot 'semiotizirana', kot narava, neločljivo povezana z zgodovino. 'Pejisaži v kadru' so zmeraj na eni strani 'podružbljeni', direktno ali posredno zaznamovani z določeno vrsto ljudske aktivnosti. Na drugi strani pa je za vsak filmski posnetek neke krajine istočasno mogoče reči tudi, da predstavlja dokument o svojevrstnosti načina odzivanja narave na človeške dejavnosti.« (Levi 2021, 24–25)

Navedena spoznanja podajajo dobrodošla izhodišča za analizo vsebinsko sicer raznorodnih del, katerih skupno esejsko razsežnost predstavljata vloga in pomen, namenjena

naravi oziroma (po)krajinam. V njihovi obravnavi se soočamo s svojstveno »*dialektiko med vizualno epistemologijo pejzaža in dinamičnim humanocentričnim občutenjem prostora*«. (Holt 2017, 4) Načini, kako obravnavana dela tkejo odnos s (po)krajinami kot prizorišči dinamičnega pretoka energij med posamezniki, naravo, kulturo, družbo ali politiko, predstavljajo ustvarjalno polje dialoga oziroma konverzacije. Tisto, kar filmi raziskujejo in upodablajo, ni samo pejzažna podoba ter njena (individualna ali družbena) kontekstualizacija, temveč tudi vzdušje, v katerem se odražajo tako način podajanja kakor poskusi premišljevanja ter razumevanja sveta. Ali kot pravi slovito načelo enega največjih slikarskih mojstrov pejzaža Paula Cézanna, ki si je prizadeval upodobiti (oziroma »*napraviti vidno*«, kot bi rekel Maurice Merleau-Ponty), kako se nas svet dotika: »*Pokrajina se v meni premišljuje in jaz sem njena zavest*.«<sup>2</sup> Podobe narave pa v filmskem kontekstu poleg upodobitve postanejo tudi uprizoritve, saj zajemajo svojevrstno – rečeno daneyjevsko – »meteorološko reakcijo« v odražanju avtonomne, dinamične, fluidne in spremenljive eksistence.<sup>3</sup> Vse te elemente lahko zaznavamo v delih, ki jih na splošni ravni delim na pejzažne in politično-pejzažne dokumentarne eseje. V prvo skupino uvrščam filme *Mesto na travniku* (2004) in *Trenutek reke* (2010) Anje Medved in Nadje Velušček, *Občutek za veter* (2008) Maje Weiss, *Deklica in drevo* (2012) Vlada Škafarja, *Gmajna* (2020) Sebastiana Koreniča Tratnika in *Smučarske sanje* (2021) Haidy Kancler; v drugo pa *Lep pozdrav iz svobodnih gozdov* (2018) Iana Soroke ter filmsko trilogijo *Obzornik 4517 – Preko vode do slobode*, *Obzornik 670 – Rdeči gozdovi* in *Obzornik 2021 – Tukaj imam sliko iz umetnostnega projekta »Če bi gozdovi govorili, bi se od žalosti posušili«* (2022).

\*\*\*

Delo Anje Medved in Nadje Velušček, ki že dolga leta intenzivno poteka na presečišču dokumentarne antropologije, etnografije in esejistike, je zaznamovano predvsem s prizorišči njenih raziskav – mejnim območjem dveh držav, narodov in narodnosti. Tako je sam koncept meje kot svojevrstne umetne delitve, zlasti tam, kjer je bila določena politično-administrativno, eno osrednjih refleksivnih torišč; njuna globoko humanistična vizija namreč preučuje predvsem teme, ki na mejnih teritorijih predstavljajo bolj dejavnike povezanja kakor ločevanja. Tako dokumentarni videoesej *Mesto na travniku* podaja razloge in zgodovino nastanka Nove Gorice – mesta, ki je na podlagi političnih odločitev zraslo dobresedno iz nič na močvirnatem območju zapuščenega pokopališča ob stari Frnaži, ko je po zarisu dokončne povojne razdelitve »osvobojenih območij« Gorica pripadla Italiji. Film v relativno klasični soudeleženski obliki kompilacijskega dokumentarca kombinira pričevanja in arhivska gradiva, esejistični pridih pa mu zagotavlja zlasti prešitje s pejzaž-

<sup>2</sup> Oboje navedeno po: Merleau-Ponty 1996, 23.

<sup>3</sup> Tukaj ne morem brez opozorila na enega najprodornejših politično-pejzažnih dokumentarcev sodobne produkcije, film Johna Gianvita *Motiv dobička in šepetanje vetra* (Profit Motive and the Whispering Wind, 2007), ki obravnava zgodovino ameriške genocidne politike do vseh, ki so se zavzemali za osvoboditev izpod imperialističnega jarma in priznavanje temeljnih človeških pravic.

nimi podobami, ki nimajo zgolj informacijske vrednosti, temveč premorejo tudi izraziti kontemplativni naboj.

Mnogo globlje v eksperimentalno in refleksivno polje pa se avtorici podajata s kolažno meditacijo *Trenutek reke*. V filmu obravnavata vlogo in pomen Soče kot povezovalnega elementa med Alpami in Mediteranom, med Slovenijo in Italijo, med starodavnostjo in sodobnostjo, pa tudi med pojmovanjem ženskega in moškega principa (Soča je v slovenščini ženskega spola, v italijanščini pa moškega). V sledenju toku reke od izvira do izliva se filmsko vzdušje prilagaja dinamiki utripa reke, osrednjega subjekta obravnave. Potrpežljiva, kontemplativna kamera skozi različne letne čase in dnevne ure spremlja preobražanje reke od divje hudournosti v zgornjem toku do lagodne lenobnosti ob ustju v naravnem rezervatu Isola della Cona blizu Tržiča. Hkrati z geografsko umeščenostjo in naravno energijo reke se posveča tudi ljudem; tem Soča predstavlja mnogo več kot ambientalni motiv, saj so enakovredni protagonisti filma tudi tisti, ki v reki iščejo smisel svojega obstoja, denimo »obsoški staroselci« ali »ambisonti«, kakor svojo »nacionalno pripadnost« opredeljuje eden domačinov, legendarni avantgardistični pesnik in performer Ivan Volarič Feo. Enako kot podajanju medčloveško povezovalnega, kulturnega in mitološkega pomena reke pa avtorici namenjata pozornost njeni (že v naslovu vsebovani) predpostavki temporalnosti kot nenehne trenutnosti oziroma vseskozi obnavljajoče zdajšnjosti, v kateri prepoznavata tudi kinematografski imperativ. Zato ne preseneča, da Anja Medved kot eno ključnih refleksivnih komponent dela opredeljuje soznačnost naravne in filmske časovnosti: »Tako reka kot film se v svojem bistvu povezuje s pojmom minevanja. Čas reke in čas filma je hkrati bežeč in statičen. Nikoli ne moremo dvakrat stopiti v isti film, čeprav ga lahko ustavimo in zavrtimo nazaj. Edini možni čas tako reke kot filma je nenehna sedanjost.« (Medved 2010)<sup>4</sup>

Podoben kontemplativni naboj je zaznaven v celovečernem prvencu *Gmajna* Sebastiana Koreniča Tratnika, ki obravnava utrip življenja v vasi Gmajna v Posavju – naselju, v katerega se je zajedla avtocesta in dodobra spremenila vsakdanost pretežno ostarelega prebivalstva. Naslov filma je ob lokacijskem določilu tudi krajinski in družbeni pojem, ki v prvem kontekstu opredeljuje neobdelan, na redko porasel svet, navadno v skupni lasti vaščanov, v drugem pa pomeni manjšo skupnost oziroma srenjo. Film je v osnovi participacijski dokumentarec, stkan iz pogovorov z vaščani, »družbenimi akterji« predvsem kmečkega porekla, ki kljub vsiljivosti modernizacije smisel bivanja še vedno najdejo v sožitju z naravo in poljedelskimi ter živinorejskimi opravili. Njihovo vsakdanje delo in okolje v raznolikosti letnih časov predstavlja ogrodje, v katerem avtor sopostavlja elemente tradicionalne »vaške lepote« s spremembami, kakršne prinaša razvoj, ki se ne meni za individualne usode, zavest, spoznanja, želje ali hrepenenja protagonistov. Čeprav je film osredotočen na posameznike, se z njihovimi pričevanji, spomini in prepričanji izrisuje presunljiv portret izumirajoče skupnosti. »Poetično delo filmske historiografije predstav -

<sup>4</sup> Navedeno po: [https://www.kinoatelje.it/produkcija/filmska-produkcija/2015102016473639/Trenutek-reke,-2010/\(12.2.2022\)](https://www.kinoatelje.it/produkcija/filmska-produkcija/2015102016473639/Trenutek-reke,-2010/(12.2.2022))

*lja intimna pričevanja starostnikov, ki skozi osrednjo metaforiko iz zgodovine slovenskega naroda premišljujejo ne le o slovenski zemlji ali slovenski državi, temveč predvsem o osebnih zgodbah, ki so jih odživelci na gmajni svojih lastnih zgodovin.*» (Kastelic 2020) Esejski priidih filma je zaznaven zlasti v tankočutni poetični maniri portretnega upodabljanja družbenih akterjev in »odzivov narave« na izrečene besede, geste, poglede, odseva pa tudi skozi preudarno kontrastiranje podob idilične pokrajine in njene kontemplativne energije s slikami in zvoki »pridobitev civilizacije«, ki razdvajajo, rušijo in vdirajo v starodavno ravnovesje človeka z njegovim prvobitnim okoljem.

*Občutek za veter* Maje Weiss nas popelje v Prekmurje, eno najbolj skrivnostnih ter hkrati nadvse poetičnih slovenskih regij. Nastal je na podlagi istoimenske pesniške knjige Ferija Lainščka in Dušana Šarotarja, ki je s soudeležbo kiparja Tomaža Kolariča in režiserke Maje Weiss prerasla v kompleksen večmedijski umetniški projekt. Film tako postane njegov »dokument«, hkrati pa tudi ena od oblik njegovega neposrednega izraza, ki perceptivni domet literarnih umetniških zamisli in izvedb širi v polje avdiovizualnosti. Izhodiščno poetično noto projekta film esejistično nadgrajuje z ustvarjalnimi posegi, ki uveljavljeni participacijski način dokumentarne reprezentacije presejajo predvsem s težnjo prevrednotenja ene temeljnih opredelitev edinstvenega, nezamenljivega melosa in sentimenta pokrajine – pojma stepske melanholije. Namesto prevladujočega stereotipnega povezovanja »podobe ravnine in senzibilnosti njenih prebivalcev z neko folklorno idealizirano in predvsem lokalno omejeno sliko« film investira izrazna sredstva v pronicljivo upodabljanje »geografske razsežnosti, umetniške globine ter duhovne kompleksnosti pannonškega prostora«. (vse Weiss 2008) Tako so v preplet prizorov, ki odslikavajo temeljne geografske, folklorne, kulinarčne in kulturne značilnosti pokrajine in njeno sočasno poetično refleksijo v obliki recitirane ali uglasbene poezije (v izvedbi skupine *Občutek za veter*), senzibilno vtikane podobe pejisažev, ki potrpežljivo dopuščajo naravi, da sama izraža tisto, kar lahko v njenih videzih zgolj slutimo. Ali kot zapisuje predstavitevna najava dela: »*To je predvsem film o besedi, vetru, o nevidnem, o tistem, kar je edino v nas, morebiti temu lahko še pravimo duša, mogoče samo občutek.*«<sup>5</sup>

S silovitostjo občutenj in čustvovanj se intenzivno soočamo tudi v filmski pesnitvi Vlada Škafarja *Deklica in drevo*. Avtorjev četrti celovečerec predstavlja najpopolnejšo realizacijo predpostavk, ki jih v svojih opredelitvah pejisažne kinematografije podaja Elizabeth Cowie; hkrati pa v obliki metafizične meditacije odpira vrsto drugih zavezujočih vprašanj o razmerju med filmskim pomenom in smislom sveta ter o splošnih dejstvih medsebojne odgovornosti za sobivanje v svetu. Film s svojstveno krožno strukturo, povzemajočo zaporedje in menjavo letnih časov, podaja srečevanja in pogovore znamenitih igralk Štefke Drolc in Ivanke Mežan pod mogočnim hrastom na gozdnih obronkih v Beli krajini. Dogajanje, ki domala v celoti poteka v naravi, se v enaki meri kot protagonistkama posveča njunemu okolju, prav tako pa gledišče filma prevzema različne perspektive. Prevladujoč pogled je sicer nevtralen »objektivni« pogled na prizorišče in nastopajoče; vendar

5 Navedeno po: <https://belafilm.si/seznam-filmi/obcutek-za-veter/> (4. 1. 2022)

pa smo pogosto soočeni tudi z osebnim, subjektivnim pogledom ključnih protagonistov. V tej izmenjavi je še posebej presenetljiv in hkrati pomenljiv »pogled hrasta« na dogajanje ob lastnem deblu in okolju. Tako njegova navzočnost prevzema vlogo enakovrednega protagonista in sogovornika, kar v nekem trenutku neposredno izpostavi tudi Ivanka Mežan: »*A naju drevo poslušā? Poslušā naju, vem.*« Takšno prepričanje utrjujejo tudi režijske intervencije, s katerimi individualno dejanskost Štefkinega in Ivankinega »potapljanja v spomine« postavlja v odnos s sogovorniki, čeprav so ti »le« trava, veter, drevo ali kamen. Tovrstno poglobljeno, meditativno sogovorništvo, v katerem pogosto prevladuje odsotnost besed, je tista vrsta tišine, ki po prepričanju Susan Sontag »*svojo istovetnost prejme skozi raztezanje z zvokom perforiranega časa.*« (Sontag 2002, 11)

Očitno je, da film nagovarja izkustveni svet človeka kot posameznika, obenem pa dosega univerzalne razsežnosti našega čutnega razmerja z naravo. In kadar se takšnemu odnosu resnično posvetimo, lahko postaja splošno občutenje sveta ter način premišljevanja oziroma vrednotenja tega prvinskega, dragocenega, toda vse bolj zapostavljenega razmerja, ki ne pomeni le »biti v naravi«, marveč predvsem »biti z naravo«. V Škafarjevi viziji je namreč pomembna zlasti tista filmska presežnost, ki se odraža v zmožnosti, da v osredotočenju na dejavnike neminljivega v samem minevanju, tj. v prehodnosti kot taki, zaznamo smisel zares pomembnih stvari. Cikličnost menjave ur dneva in letnih časov je namreč tudi sinonimnost vzponov in padcev življenja, na katere opozarja Ivanka Mežan, Štefka Drolc pa jih povzema v morda najbolj presunljivi poanti filma: »*Vedno znova se moram naučit živeti!*« To pomeni živeti na način, ki ga cineast kot potencialnost podaja v izmenjavi videnja narave in njenega vračanja pogledov na človeka; predvsem pa v vztrajnosti osredotočanja na tankočutne taktilne podobe obrazov, oči, ustnic, rok, kože, trav, cvetic, sončnih žarkov, lubja, vej, listja, vetra ... V tej perspektivi se predhodno izpostavljena metafizična razsežnost Škafarjevega filma nanaša predvsem na tisto pojmovanje, ki ga poglobljeno preučuje Jean-Luc Nancy v dialogu z Renéjem Descartesom. Francoski filozof v raziskovanju filmske razvidnosti kot neizbežnega vzpostavljanja razmerja do smisla sveta prihaja do spoznanja, da filmska vizija nadčutnega ne more biti pojmovanje »*kinematografije, ki obravnava metafizične teme (na način, kot to počne, denimo, Bergman v filmu Sedmi pečat); pomeni kinematografsko metafiziko, film kot mesto meditacije, kot njeno telo in oder, kot mesto vršenja odnosa do smisla sveta.*« (Nancy 2009, 25)

Na svojstveno »mejno« območje med pejsažnim in politično-pejsažnim filmom se uvrščajo *Smučarske sanje* Haidy Kancler. Dokumentarec, ki bi ga lahko umestili v polje observacijskega načina reprezentacije, obravnava nenavaden poskus »profesionalizacije« skupine afganistanskih najstnic – smučarskih zanesenjakinj, ki želijo preseči ujetost v lokalne okvire in poseči po zvezdah hrepenenj. Protagonistke filma Zakia Mohammadi, Fariba Ahmadi in Fatima Nazari, ki jih vodi slovenska trenerka Ana, namreč sanjajo, da bi postale profesionalne smučarske učiteljice in se udeležile olimpijskih iger. »*Želim biti prvo dekle (iz Afganistana), ki bo tekmovalo na olimpijskih igrah,*« ambiciozno razmišlja Fariba na začetku filma. S pomočjo vseh udeleženi dekletom dejansko uspe priti v Evropo in izpolniti formalne pogoje za uresničitev njihovih želja. Vendar pa se stvari kmalu

po prihodu v avstrijsko smučarsko šolo začenjajo zapletati, saj postaja razkorak med sanjami in resničnostjo vse bolj očiten. Vsakdan trdega dela, zagnanosti in predanosti ciljem, ki so bili od daleč videti dosegljivi, postaja za dekleta vedno bolj neznošen; njihove idilične predstave trčijo ob zid težko premostljivih kulturnih razlik in zahtevnih pogojev evropskega profesionalnega športa. Čeprav se deloma zavedajo svoje privilegirane pozicije, to vseeno ni dovolj, da bi se povsem posvetile zastavljenim ciljem in vložile vso energijo v njihovo izpolnjevanje ter izpopolnjevanje lastnih pomanjkljivosti.<sup>6</sup> Hkrati z usihajočim navdušenjem nad smučanjem vse bolj prihajajo na dan tudi kulturne in družbene razlike, ki se jih dekleta zavedajo, vendar se z njimi ne želijo resnično soočiti. Težišče zgodbe se tako vse bolj preveša v osebno dramo, ki ne more imeti srečnega konca. »*Pustila sem službo, družino. Toliko težav imam v življenju in mene naj skrbi smučanje. Smučanja sploh ne maram več,*« v nekem travmatičnem trenutku razmišlja Zakia.

V prvi plan tako prihaja politična in družbena razsežnost situacije, saj dekleta po eni strani želijo izkoristiti ponujeno priložnost, po drugi pa predvsem iščejo možnost korenite spremembe lastne življenjske situacije. V nekakšni ambivalentnosti, v kateri sicer idealizirajo domačnost in ljubeznivost Afganistana, se vse bolj posvečajo iskanju priložnosti, da bi prebegnile na Zahod. Skozi stopnjevanje razkoraka med intimnimi pričakovanimi in ambicijami posameznic ter dejanskostjo, s katero se soočajo, film vse intenzivneje išče ustrezne podobe za ponazarjanje nevhvaležne situacije: bolj ko se preveša v »psihološko dramo«, bolj postaja (morda presenetljivo) kontemplativen, potrpežljiv, premišljujoč, s čimer prinaša v ospredje esejski vidik. To dosega predvsem s preudarnim posvečanjem umirjenim pejsažem, v pogostih nočnih prizorih, z osredotočanjem na navidezno nepomembne, a hkrati nadvse pomenljive podobe, s katerimi ustvarja kontrapunkt vse bolj viharim notranjim bojem protagonistk ter hkrati izrecnim napetostim med trenerko in učenkami. Pejsažna komponenta filma tako ni povezana z »idiličnostjo« domače afganistanske gorske pokrajine, okolja, v katerem se začenja odisejada deklet, ali avstrijskih smučarskih središč, kjer nadaljujejo treninge, temveč z načinom, kako avtorica elemente narave vkomponira v filmsko pripoved. Kljub temu da po njenih besedah »*Smučarske sanje niso film, ki smo ga želeli posneti, temveč film, ki se nam je zgodil,*« so prav subtilne režijske odločitve tiste, s katerimi dosega presežne vrednosti in se suvereno uvršča na zemljevid aktualne refleksivne dokumentarnosti.

\*\*\*

Drugo vrsto esejske krajinske dokumentaristike predstavljajo politični pejsažni filmi. To so dela, ki se posvečajo pokrajinam predvsem kot prizoriščem, na katerih se dogajajo (ali so se v preteklosti) travmatične krizne situacije migracij, begunstva, revščine, ekoloških katastrof ... oziroma lokacijam srhljivih opustošenj, ki so jih za seboj pustili vojne, ge-

<sup>6</sup> Ob opazovanju in zavedanju prizadevnosti drugih udeleženk in udeležencev smučarske šole dekleta razmišljajo: »*Kako so motivirani! In kako od daleč pridejo, da lahko smučajo. Pa drago je. In še sami plačajo. Zanimivo. Me pa imamo vse brezplačno, pa se nam ne da.*«



nocidi, pogromi ali izbrisi. Tudi tu je esejska komponenta odvisna od načinov, s katerimi ustvarjalni posegi omogočajo »spregovoriti« naravi, oziroma od upodobitev pejsažev na načine, ki nam dajejo videti tudi (če ne predvsem) tisto, kar ni razvidno iz neposrednosti podob. To so problemi, ki se v klasični teoriji politične dokumentarnosti nanašajo na vprašanja »nepredstavljenosti« oziroma na dileme tistega, česar (s podobami) »ni mogoče reprezentirati«. Pavle Levi tovrstno esejistiko v kontekstu razpada nekdanje Jugoslavije uvršča zlasti v dve kategoriji – prva zajema filme, ki pričajo o zločinskih dejstvih etničnih čiščenj in morij v času razpada in njihovih neposrednih posledicah, druga pa dela, ki govorijo o poskusih sistematičnega izbrisa »zgodovinskega spomina« na vse, kar je v nekdanji državi predstavljalo pomembne (kulturne, družbene ter politične) dosežke in vrednote. Za fenomen etničnega čiščenja je – tako kot za vrsto drugih genocidnih tragedij v svetu – značilno, da je v svoji zločinski zavrženosti zajemal tudi poskuse zabrisa vseh sledi. Zato je ena osrednjih značilnosti teh del nemožnost podajanja neposrednih dokazov, hkrati pa, razumljivo, pereča odsotnost pobitih ali pregnanih ljudi. Način, na kakršnega se v filmih »pejsaži spominjajo zločinov«, je tako svojevrstna »*askeza na ravni reprezentacije*«, ki označuje nekakšen »*skupen 'etnični imperativ' odnosa filmske umetnosti in zločina. Lahko rečemo: filmska podoba je nabita, prežeta z odsotnostjo, ker gre za dela, ki v svojih temeljih nosijo travmatično izkustvo masovnega iztrebljanja, tako izkustvo zločina kakor tudi (to je treba poudariti) njegovega več desetletnega potlačevanja, negiranja v različnih delih jugoslovanskih regij.*« (Levi 2021, 36) Tako kot je odsotnost značilna za genocidna dejstva, so z njo zaznamovani tudi filmi, ki obravnavajo aktualne travmatične situacije in njihove posledice.

To so v zadnjem desetletju predvsem vidiki begunske tragedije ter vztrajnega prizadevanja zanikanja in prikrivanja njene razsežnosti, s čimer se pri nas že vrsto let ukvarja Nika Autor, ki v sodelovanju z neformalnim kolektivom Obzorniška fronta deluje v svojstvenem mejnem območju med kinematografsko produkcijo in sodobno umetnostjo. Njen predstavitveni dispozitiv so predvsem razstavniki projekti v sklopu umetnostnih galerij in muzejev, kar dobrodošlo širi polje alternativnih načinov produkcije, distribucije in prikazovanja. Prvine esejske filmske obravnave begunske tragedije lahko prepoznamo v delih *Obzornik 63 – Vlak senc* (2017) in *Obzornik 62 – Družina in delavec* (2015/2019); pejsažno-politična razsežnost pa se je najbolj izrazito razmahnila v projektih *Obzornik 65 – Preveč stvari je v srcu* (2021) ter »*Če bi gozdovi govorili, bi se od žalosti posušili*«. Predvsem slednji, ki ga poleg razstavnih artefaktov (trenutno na ogled v MSUM v Ljubljani) sestavlja filmska trilogija *Obzornik 4517 – Preko vode do slobode*, *Obzornik 670 – Rdeči gozdovi* in *Obzornik 2021 – Tukaj imam sliko*, podaja vpogled v procese ustvarjanja avdiovizualne upodobitve nečesa, kar se dogaja dobesedno »pred našimi očmi«, a ne premore neposredne »dokazne« slikovnosti. V jedru obzorniškega triptiha molčečih gozdov, ki nas sooča z begunsko situacijo na bosansko-hrvaško-slovenskih mejnih območjih, je nedoumljivo zlasti opustošenje človečnosti prek institucij birokratskega, neizprosne sistema, katerega posledice so nevid(e)ne, prikrivane, zatajevane ... Ker jih torej ni mogoče verodostojno prikazati, trilogija nagovarja druge registre zaznavanja: z uporabo metode podajanja navzočnosti v odsotnosti (in/ali obratno) postane zavestna gesta odpora proti, rečeno

z Levijem, »enostavnosti nepremišljenega sprejemanja možnosti 'zanesljivosti slikovnega prikaza'«. (Levi 2021, 40)<sup>7</sup>

Sklepno dejanje zapisa pripada edinemu filmu, ki se v pretežnem delu osredotoča na preteklost: poetični dokumentarec *Lep pozdrav iz svobodnih gozdov* Iana Soroke se uvršča med tiste primere osvobodilnih načinov političnega, družbenega in kulturnega ozaveščanja, ki navdih za aktualna emancipatorna prizadevanja črpajo iz revolucionarne (pol)preteklosti. Tja ga umešča tudi Levi, skupaj s filmi *Dom borcev* (Dom boraca, 2018) Ivana Ramljaka, *Pejsaži odpora* (Pejzaži otpora, 2021) Marte Popivoda in *Domovine* (2020) Jelene Maksimović, ki jih opredeljuje kot oblike odpora do sedanjosti, utemeljene na »upodabljanju« preteklih, a ne minulih odporniških dosežkov: »Odsotnost ljudi na zaslonih pejisažnih filmov o vojni in zločinih devetdesetih let je mogoče občutiti prav v razsežnosti možne prihodnje politične subjektivacije, povezane z neko drugo odsotnostjo, s še enim drastičnim potlačevanjem, ki ga sodobni zgodovinski revizionizem neusmiljeno izvaja že desetletja: s sistematičnim zavračanjem, brisanjem, zanikanjem dediščine partizanskega gibanja, jugoslovanske revolucije, socializma, razrednega boja in delavske države.« (Levi 2021, 62–63) Sorokov upor takšnemu revizionizmu se odraža na več ravneh, saj se odločno odvrta od enostranskosti podajanja. V prvi vrsti je njegov odpor razviden iz ustvarjalne odločitve za kompilacijski pristop, ki »pejsažni pogled« kombinira z arhivskim fotografskim in filmskim gradivom dokumentarne ter igrane produkcije, s pričevanji in spomini domačinov ter z muzealskim pogledom na dogajanje. Vseeno pa prevladujoči delež avdiovizualne interpretacije zajemajo kočevski gozdovi in njihova okolica, saj ga zanima predvsem resnica pokrajine, dejanskost, ki jo lahko izpričujejo »arheologija, sledi, kosti in artefakti«. (Soroka 2019)<sup>8</sup>

Hkrati se avtor dobro zaveda tudi kočljivosti vprašanj, s katerimi se je praviloma srečevala filmska ustvarjalnost, ko si je prizadevala posneti procese družbenih transformacij, vojn oziroma revolucij, povzetih v zavezujočih spraševanjih Sergeja Daneyja: »Kako posneti 'ozaveščanje'?« ali »Kako 'posneti' razredni boj?« (Daney 2001, 24 in 23). Kot eno bistvenih problematik svojih prizadevanj namreč izpostavlja možnost upodabljanja energijskih silnic, ki ohranjajo dejanskost dogajanja ter njegove interpretacije v zavesti posameznikov in skupnosti. »Osrednje mesto filma predstavlja prepad med zgodovinskimi dogodki in poznejšimi spomini nanje; uradne historizacije in njihovih podob. Kako lahko film ali zgodba zabeležita revolucionarno energijo dogajanja?« (Soroka 2019) Tako odpira vprašanja »pravice do resnice«, ki si jo vselej lastijo zmagovalci, čeprav lahko njeno verodostojnost potrdijo le neposredne priče dogajanja. Zato kljub večspektralnosti kolažnega

<sup>7</sup> Dejavnosti Nike Autor in Obzorniške fronte so bile tako pri nas kot na mednarodni ravni že intenzivno teoretsko in publicistično preiščevane, saj je ena konceptualnih prvin kolektiva delovanje na način »filmskega dejanja«, tj. oblike politične dokumentaristične prakse, ki izvira iz pojmovnosti in aktivnosti kinematografij gibanja *tretjega filma*. Eden njegovih temeljnih predpogojev je neposrednost refleksije, ki se odvija hkrati s projekcijo filmskih del, kar Obzorniška fronta prakticira z objavo manifestov, pamfletov, esejev, teoretskih uvidov ipd., publiciranih sočasno z nastajanjem filmov, spletnih projektov in/ali razstav. Obširnejši premislek pričujočega projekta je tako podan v brošuri *Če bi gozdovi govorili, bi se od žalosti posušili: obzorniški okruški*, ur. Nika Autor in Andrej Šprah. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Moderna galerija, 2022.

<sup>8</sup> Navedeno po: Krstičević 2019.

pristopa, ki osvetljuje različne možnosti interpretacije in razumevanja, vlogo ključne priče prepušča edinemu »brezinteresnemu« soudeležencu – pokrajini, kjer so potekali obravnavani procesi: »Če bi gozdovi govorili ...«

\*\*\*

S predstavitvijo izbranih del sem želel opozoriti na tisto dragoceno odliko esejske dokumentarnosti, ki gledalca motivira k poglobljenemu premišljevanju tako vid(e)nega in prikazanega kakor ne-vidnega in težko predstavljivega razmerja človeka in sveta. Neodvisno od vprašanja, ali imamo opraviti z množičnimi izkušnjami družbenih skupin oziroma političnih skupnosti ali z individualnimi usodami, je zavest o izjemnosti vsakega posameznika, ki prihaja na dan vselej, kadar se mu dovolj potrpežljivo, spoštljivo in poglobljeno posvetimo, tudi zavest o nujnosti prevpraševanja lastnega razmerja s svetom in so-ljudmi. Ne glede na to, ali nam filmi zmorejo podati situacije v celoti, z navzočnostjo in neposredno izpostavljeno dejstvenostjo, ali zgolj posredno, prek fragmentov, namigov, indecev oziroma odsotnosti, je bistvena mobilizacija občinstva k (samo)refleksiji. Pri tem narava s svojo izjemno – nevsiljivo, a neizbežno – vseprisotnostjo lahko prinaša poglobljeno kontemplacijo (tudi tistih) situacij, ki jih lahko zgolj slutimo ali si jih zamišljamo. Naravna okolja zajemajo individualnost in svojstvenost gledalskega doživetja, saj določene pokrajine na »vsakega posameznika vplivajo drugače; na eni strani kot sedanost materialnosti fizične izkušnje, na drugi kot področja spominske zavesti, v kateri podobe pejzažev dobivajo simbolne razsežnosti«. (Cowie 2011, 3) Tako tudi tisto, kar v podobah na videz umanjka, česar ni, prav spričo odsotnosti postane ključno: usmerja nas k pozornemu motrenju, da ugledamo in sprevidimo tudi tisto, kar ni (bilo) pokazano, a je del naše univerzalne zavesti in odnosa do sveta.

## Literatura

- Agamben, Giorgio: *Kaj je sodobno?*. Likovne besede, 87–88/2009 [Teoretska priloga], 2–5.
- Cowie, Elizabeth: *Documentary Space, Place, and Landscape*. Media Fields Journal 3/2011, 1–21.
- Daney, Serge: *Filmski spisi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001.
- Gorin, Jean-Pierre: *Proposal for a Tussle*. V Nora Alter in Timothy Corrigan ur.: *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, 269–275.
- Holt, Jenny: *Caught in the Fabric of World: Landscape and Documentary, a Dialogic Practice*. [doktorska disertacija]. Manchester: Faculty of Arts and Humanities, Manchester Metropolitan University, 2017.
- Kastelic, Žiga: *Ocena filma: Gmajna*.  
<https://www.student.si/zabava/film/ocena-filma-gmajna/?cn-reloaded=1> (16. 3. 2022)
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999
- Krstičević, Hrvoje: *Ian Soroka: »Želio sam se poigravati različitim vrstama uzimanja prava na istinu«*.  
<https://www.dokumentarni.net/2019/01/28/ian-soroka-zelio-sam-se-poigravati-razlicitim-vrstama-uzimanja-prava-na-istinu/> (8. 2. 2022)

- Levi, Pavle: *Miniature: o politici filmske slike*. Zagreb: Multimedijski inštitut, 2021.
- Massey, Doreen: *For Space*. London (etc.): Sage Publications, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Le doute de Cézanne*. V Maurice Merleau-Ponty: *Sens et non-sens*. Pariz: Gallimard, 1996, 13–33.
- Nancy, Jean-Luc: *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino! in Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, 2009.
- Nichols, Bill: *Uvod u dokumentarni film*. Zagreb: HFS in DHFR, 2020.
- Sontag, Susan: *The Aesthetics of Silence*. V Susan Sontag: *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002, 3–34.
- Weiss, Maja: *Občutek za veter*.  
<https://belafilm.si/seznam-filmi/obcutek-za-veter/> (4. 1. 2022)

## Povzetek

Besedilo se posveča »poosamosvojitveni« dokumentarni ustvarjalnosti. Ključni kriterij obravnave predstavljajo načini avtorskega dokumentarnega samopremišljevanja. V najširšem smislu se osredotoča na vprašanje esejskega dokumentarca, ki pa ga obravnava zlasti v kontekstu pejzažne dokumentaristike, tj. ustvarjalnosti, kjer vlogo ene ključnih protagonistk prevzame lokacija predstavljenega dogajanja. Esejski imperativ kot sredstvo filmske refleksije ali kontemplacije izhaja iz (po)krajine in se odraža v vrsti značilnosti, s katerimi opredeljuje filmsko imaginacijo. Posebno pozornost namenja fenomenu »političnih pejzažnih filmov«, za katere je značilna osredotočenost na krajine, kjer so se dogajala tragična opustošenja vojn, pogromov, begunstva ... Obravnavna dela: *Mesto na travniku* in *Trenutek reke* A. Medved in N. Velušček, *Občutek za veter* M. Weiss, *Deklica in drevo* V. Škafarja, *Gmajna* S. K. Tratnika, *Smučarske sanje* H. Kancler, *Lep pozdrav iz svobodnih gozdov* I. Soroke ter filmska trilogija *Obzornik 4517 – Preko vode do slobode*, *Obzornik 670 – Rdeči gozdovi* in *Obzornik 2021 – Tukaj imam sliko* iz umetnostnega projekta »Če bi gozdovi govorili, bi se od žalosti posušili« N. Autor.

### Ključne besede

sodobni dokumentarec, slovenski dokumentarni film, filmska samorefleksija, dokumentarne študije, esejski dokumentarci, pejzažni dokumentarci, politični pejzažni filmi

## Summary

This text is devoted to “post-independence” documentary film activity. The key criteria of consideration are the ways of the filmmaker’s documentary self-reflection. In the broadest sense, it focuses on the question of essay film, which it deals with especially in

the context of landscape documentary film, i.e. of works in which the role of one of the key protagonists is taken over by the location of the presented event. The essay imperative as a means of film reflection or contemplation arises from the landscape and is reflected in a series of characteristics that define the film imagination. Special attention is given to the phenomenon of “*political landscape films*”, which are characterized by a focus on landscapes where the tragic devastation of wars, pogroms, refugees, etc. has occurred. Works discussed: *Mesto na travniku (City on the Grass)* and *Trenutek reke (The River’s Moment)* by A. Medved and N. Velušček, *Občutek za veter (A Feeling for the Wind)* by M. Weiss, *Deklica in drevo (The Girl and the Tree)* by V. Škafar, *Gmajna (The Commons)* by S. K. Tratnik, *Smučarske sanje (Melting Dreams)* by H. Kancler, *Lep pozdrav iz svobodnih gozdov (Greetings From Free Forests)* by I. Soroka and the film trilogy *Obzornik 4517 – Preko vode do slobode, Obzornik 670 – Rdeči gozdovi* and *Obzornik 2021 – Tukaj imam sliko (Newsreel 4517 – Across the Water Into Freedom, Newsreel 670 – Red Forests and Newsreel 2021 – Here I Have Picture* from the project “If the forests could talk, they would dry up from sadness” by N. Autor.

**Keywords**

contemporary documentary film, Slovenian documentary film, cinematic self-reflection, documentary studies, essay documentary, landscape documentary, political landscape film

# **Neigrane lokomotive filma prihodnosti**

*Marina Gumzi*

Medtem ko je slovenski film v novi stebrni zvrstni klasifikaciji bolj standardiziran kot kadarkoli prej, pričajo primeri nekonvencionalne filmske kreativnosti, ki nastajajo na robu uradnega sistema, in trendi konzumacije medijskih vsebin, ki jih v avdiovizualno pokrajino prinašajo mlajše generacije, o potrebi po bolj fluidnem razumevanju medija in produkcijskih okoliščin v celoti.

## Kategorije, lestvice in postarani vratarji

Konec prvega pandemičnega leta, ki je slovenski film zaradi nesrečnega sovpadanja zdravstvene krize in brutalne politične blokade prizadelo še bolj kot druge (primerljive) nacionalne kinematografije po svetu, je bila pod okriljem in za potrebe finančnega sklada Eurimages sklicana mednarodna raziskovalna skupina, cilj katere je bila izvedba raziskave o sodobnih nekonvencionalnih filmskih formatih in trendih. Četudi bi se vakuum, v katerem se je znašla filmska industrija, lahko zdel kot slepa točka brez razgleda – ne le, da je bilo ogroženo eksistenčno preživetje ustvarjalcev, temveč je pod vprašaj kot paradigmatični medij 20. stoletja padel tudi film kot tak – je bil čas za raziskavo s fokusom na najradikalnejšem segmentu filmske ustvarjalnosti pravzaprav zelo ugoden. Uveljavljeni standardi in stare definicije so takorekoč čez noč izgubili svojo samoumevnost, kar je bilo še nekaj mesecev pred tem nezamisljivo. Abruptnost situacije ni zdržala kaj prida sentimentalnosti, poleg tega pa je pandemija na površje naplavila nekatere strahove oziroma slutnje, ki so več let brbotali v produkcijsko-distribucijskem kotlu evropske filmske pokrajine. Nova realnost je delovala osvobajajoče.

V dokumentu »*Študija izvedljivosti, ustreznosti in zasnove podpornega programa 'Lab Projects' za sklad Eurimages*«, ki je izšel spomladi 2021, smo z osemčlansko skupino predstavili izsledke obširne terenske in komparativne raziskave narave in obsega progresivne sodobne filmske ustvarjalnosti. Dokument predstavlja najtemeljitejši pregled roba systemskega mišljenja in ustvarjanja filma zadnjega desetletja na evropskih tleh, zaradi izmikajoče se narave raziskovanega področja, torej semantičnih in tehničnih dilem glede tega, kaj sploh opredeljuje in zamejuje raziskovalno polje, pa je taka obravnava sodobne vloge filma in kreativnosti prinesla tudi določen premik v kontekstu institucionalnega odnosa do medija. Za pripravo raziskave smo se pogovarjali z več kot sedemdesetimi, pretežno evropskimi ustvarjalci\_kami ter preučili različne evropske pokrajine in njihove alternativne robove. Med sogovorniki in sogovornicami so bili režiserji\_ke in producenti\_ke, umetniki\_ce aktivni\_e na drugih kreativnih področjih, ki v svoje prakse redno vključujejo avdio-vizualni medij, pa tudi predstavniki\_ce nacionalnih podpornih mehanizmov – filmskih centrov in skladov, selektorji\_ce in vodje programov, inkubatorjev ter umetniških institucij, predstavniki\_ce prikazovalcev ter drugi profesionalni odločevalci. Intervjuvane\_i posamezanice\_ke so bili izbrani\_e po ključu njihovega aktivnega sooblikovanja evropskega prostora z izvenstandardnimi potezami; bodisi z raziskovanjem, ki je v preteklih letih seglo preko meja standardnih estetskih, narativnih ali formalnih praks mišljenja ali delanja filmov, ali pa z uvajanjem sistemskih rešitev za podporo ali distribucijo takih filmov. Avtorji raziskave pri tem nismo skrivali osebne afinitete do kreativnih trendov filmske kontrakulture; raziskava je bila pripravljena kot podlaga za prenavo organiziranih mehanizmov podpore oziroma institucionalnega odnosa do sodobnih kreativnih potencialov filmskega medija.

\*

Namen tega prispevka je predstaviti nekaj argumentov v prid skeptičnemu odnosu do ustreznosti definicij in standardov, na podlagi katerih je bil postavljen in več desetletij do določene mere umetno vzdrževan uradni filmski sistem. Z uradnim filmskim sistemom je tukaj mišljena superstruktura, znotraj katere se v soglasju z družbenimi konvencijami in hierarhijami, ter preko institucij, ki te družbene parametre uveljavljajo, koncipirajo, producirajo in distribuirajo filmske vsebine. Dvom se nanaša na naravo tega sistema oziroma njegovo notranjo konfiguracijo, ki kljub navidezni svobodi, ki naj bi jo zagotavljal ustvarjalcem, pod pretvezo urejenosti zapoveduje jasna pravila za oblikovanje vsebin, v zameno za ubogljivost pa ponuja svojo zaščito. Bolj kot je sistem sofisticiran in zakodiran, in bolj kot je obenem področje podvrženo grožnji prekarnih pasti, težje je brez te zaščite preživeti. Tudi tako bi bilo mogoče brati tangento razvoja evropskega filmskega sistema zadnjih nekaj desetletij.

Razvoj filma je poleg tega v zadnjih letih močno zaznamovala še druga, zunanja dinamika. Zaradi radikalnega vdora tehnologije v vsakodnevno življenje in iz tega izhajajočih temeljnih sprememb v odnosu do produkcije in konzumacije podobe, pa tudi glede na spremenjene družbeno-politične okoliščine vse bolj nestabilnega, neenotnega in nepredvidljivega sveta, je neskladje med vsebinsko-formalnimi matricami, glede na katere sistem producira vsebine, ter potrebami potencialnega občinstva teh vsebin, še večje. Zdi se, da uradni, znotraj sistema sproducirani evropski film, in posebej njegova igrana forma, vse od digitalne revolucije v začetku novega tisočletja zlagoma izgublja polni stik z niansami in paradoksi, ki jih poraja sodobnost, in s situacijami, s katerimi se soočajo različni posamezniki, posebej tisti, ki jih dominantne naracije praviloma zaobidejo. V luči nove pandemijske realnosti je ta, vedno bolj luknjasta legitimnost postala bolj očitna; pravila in konvencije dominantne kinematografije so se bolj kot kadarkoli prej razkrile kot časovno in teritorialno specifične ter kulturno in politično arbitrarne. Ameriški filmski ustvarjalci, producentka in publicistka Sonya Childress ter režiserka Natalie Bullock Brown, sta sredi pandemije v uvodu svojega prispevka za International Documentary Association z naslovom »*The Documentary Future: A Call for Accountability*» zapisali naslednje: »Spremembe so se dogajale še pred pretresi, ki jih je povzročila pandemija: kulturni premik je poganjalo rastoče nezadovoljstvo z uveljavljenimi normami in neenakopravno razporeditvijo moči ter želja po oblikovanju novih modelov nefikcijskega filmskega ustvarjanja. Te napetosti so se pojavljale na snemanjih, v montažnih studiih in na zasedanjih komisij, najbolj dramatično pa so se odražale na festivalskem prizorišču (...). Situacije so bile zmeraj podobne: večinoma nebelski filmski ustvarjalci in vplivnejši producenti so izražali kritike avtorstva, zastopanosti, varnosti, vključenosti, soglasja, dostopa in odgovornosti.«

Medtem ko so bila na ameriških tleh trenja pred pandemijo izrazito povezana z obema velikima, v Združenih državah rojenima družbenima gibanjema, #MeToo« in #BlackLivesMatter, se zdi, da je znotraj evropskega filmskega prostora, ki ga za razliko od ameriškega tržnega gospodarstva poganja kombinacija javnih subvencij in tržno skalibriranih storitev, napetost tlela predvsem med uveljavljenimi in neveljavljenimi ustvar-



jalci. Zdi se, da se je razlika med tem, kar je (bilo) sistemsko prepoznano kot vredno, in tem, kar ostaja za vrati čuvarjev in privilegiranih odločevalcev, *decisionmakerjev* in *gatekeeperjev*, bolj kot dejanska distinkcija med bolj pomembnimi in manj pomembnimi vsebinami, v zadnjih desetletjih vzpostavila kot metoda za ohranjanje določene, vnaprej sprogramirane hierarhije. Posebej jasno se je razslojenost evropskega filmskega prostora pričela izkazovati na nivoju generacijske in socialne monotonosti ustvarjalcev in občinstva. Po eni strani to monotonost potrjujejo raziskave trendov gledanosti in demografskih specifik evropskega kinoobčinstva zadnjih let, torej populacije, ki tako imenovanemu evropskemu art-house filmu zavestno namenja svoj čas in pozornost in ki je zanj pripravljena odšteti svoj denar. Glede na raziskave narejene v Franciji in Nemčiji še pred pandemijo, je jasno predvsem to, da se ta populacija nezadržno stara: več od polovice je starejše od 50 let. Za natančnejši občutek o velikosti in karakteristikah primarnega občinstva produktov uradnega evropskega filmskega sistema je tej demografski specifikki potrebno dodati še znaten postcovidni osip: zadnje raziskave v Franciji pričajo o skoraj 35 % nižjem obisku kinematografom v prvi polovici leta 2022 v primerjavi z letom 2019.

Po drugi strani je vse bolj trhle temelje v organizirani avdiovizualni pokrajini mogoče ugotoviti v vse bolj zavračajočem odnosu mladih ustvarjalcev do hierarhij obstoječega sistema, ter v vse bolj indiferentnem odnosu mladih gledalcev do glavnine konvencionalno sproduciranih evropskih igranih vsebin. Relativno nov fenomen hkratnega spremljanja več ekranov naenkrat, načina pridobivanja in povezovanja informacij ter s tem povezane spremenjene narave pozornosti mlajših gledalcev take trende dodatno utrjuje; klasični igrani film v življenju mladih ljudi generacije Z že danes predstavlja samo enega, če sploh katerega od ekranov, ki so prižgani v istem času in ki skupaj tvorijo fluidno, nelinearno in hibridno konstelacijo gibajočih podob. Zaradi množice sočasnih virov medijskih vsebin oziroma načina konzumacije in povezovanja teh vsebin, čista fikcija za mlade gledalce, razen v obliki megalomanskih, studijsko oblikovanih franšiznih domišljjskih svetov, kot medijski format v resnici skorajda ne obstaja več. Zanimanje mlajših gledalcev za kino izkušnjo sicer ni povsem zamrlo, vendar je po vsej Evropi osredotočeno primarno na ameriški blockbuster. Indikatorji nadaljnjega razvoja kulture ekranov, ki jo bo osvojila najmlajša generacija alfa, napovedujejo utrjevanje fragmentacije konzumiranih vsebin in veliko prožnost glede žanrske hibridizacije. Eksperimentalna razširitev zadnjega canskega festivala v novo TikTok sekcijo je verjetno znak, da se je tega fenomena začela zavedati tudi elita, ki personificira dominantni evropski film. V uporabnikih družbenih omrežij so zaznali potencial (ali pa morda nevarnost), ki je enostavno prevelik, da bi ga lahko še naprej povsem ignorirali. V zadnji četrtini leta 2021 je TikTok zabeležil 1,2 milijarde aktivnih uporabnikov po vsem svetu, 45-% rast v primerjavi z letom poprej pa napoveduje 1,8 milijarde aktivnih uporabnikov do konca leta 2022. Predvidevati je, da je strategija canske inteligence usmerjena v postopno mobilizacijo segmenta uporabnikov najbolj filmičnega družbenega omrežja v tradicionalno filmsko kulturo, ali pa celo v nekakšno složno spojitev obeh principov. A glede na to, da monolitni Cannes obenem ni predstavil prav nobenih drugih vsebinskih ali ideoloških inovacij, je mogoče predvidevati tudi, da uporabniki TikToka postulata starega filma, torej dolžine, estetike in družbene ekskluziv-

nosti art-house filma ne bodo sprejeli samo zaradi nekakšne od zunaj sprogramirane, na nostalgiji temelječe vrednosti, temveč bodo slednjič po svoje tiktokizirali filmski sistem.

\*

Kot nosilci afirmacije pa tudi potencialne transformacije družbe so zgodbe posebej hvaležna orodja za uveljavljanje pravil dominantne ideologije in njihovih mehanizmov. Zgodbe oziroma *zgodbenost* filmov in jasne ločnice med principi produkcije igranih in neigranih vsebin predstavljajo za uradni sistem ključne točke kontrole, na katerih se lomijo kopja polariziranega produkcijskega polja filmske in, splošneje, avdiovizualne ustvarjalnosti: organiziranega in reguliranega sistema, za katerim stojijo bodisi korporacije bodisi nacionalne politike, njim nasproti pa heterogena, samonikla, izvensistemska in uporabniško ustvarjena produkcija vsebin. Medtem ko se vsebine sproducirane znotraj obeh produkcijskih okolij razlikujejo na več nivojih, je za naše razmišljanje posebej zanimivo opazovati, kako vztrajno se uradni sistem oklepa definicij in žanrskih distinkcij glede tega, katere od vsebin so v zadostni meri *ustrezne*, da se jim lahko reče *film*, katerim pa lahko pripade samo oznaka *avdiovizualne* oziroma *video* vsebine, ter kako so na drugi strani take klasifikacije znotraj polja samonikle produkcije brezpredmetne. Znotraj uradnega sistema je v odnosu na ustaljene distribucijske kanale oblika in vrsta vsebin resda relevanten faktor, vendar so prav nekonvencionalni projekti, torej vsebine, ki predstavljajo nekakšen most med obema produkcijskima poljema, ter nekateri uradni podporni sistemi, ki se jim je v zadnjih letih uspelo osvoboditi rigidnosti starih definicij, dokaz, da je distribucija lahko tudi priročen izgovor za bolj trdovratne ideološke premise, na katerih je definiran uradni sistem.

Za dokazovanje neustreznosti uradne evropske filmske industrije, ki dve leti po izbruhu pandemije, po zaprtju in ponovnem odprtju kinodvoran, triumfu spletnih platform, tiktokizaciji kulture ekranov ter vrsti drugih, s konzumacijo avdiovizualnih vsebin povezanih fenomenov pospešene sodobnosti, so posebej zanimivi odlomki iz Eurimagesove raziskave, ki naštevajo in analizirajo heterogene prakse sodobne nekonvencionalne filmske ustvarjalnosti ter njihove zgodovinske okoliščine in vplive. Relevantno je tudi celotno poglavje, ki raziskuje sistemsko podprto nekonvencionalnost v mehanizmih javne podpore. V njem so opisani različni evropski modeli podpornih sistemov, ki se posvečajo nestandardnim produkcijskim praksam in razvoju inovativnih formatov.

## Film laboratorij

Eurimages je ustanovil Svet Evrope leta 1989 z namenom podpirati koprodukcije, distribucijo in prikazovanje evropskih filmov. Leta 2016 je mehanizem, ki danes šteje 39 držav

članic in se je skozi leta vzpostavil kot zaščitni znak kvalitete za tako imenovani evropski art-house film, začel s poskusnim financiranjem inovativnih projektov. V shemi, kakršna je obstajala pred tem, taki projekti zaradi formalnih zahtev v večini primerov sploh ne bi bili upravičeni do prijave ali pa bi bili zaradi sistemske pristranskosti avtomatično v manj ugodnem položaju za pridobitev pozitivnega mnenja komisij oziroma finančne podpore. Pilotno naravnana shema pomoči »Lab Program« je bila oblikovana z namenom prepoznati predloge za filme, katerih pomembnost v primerjavi s tradicionalno oblikovanimi projekti brez preostritve na drugačno optiko morda ne bi bila niti prepoznana oziroma razumljena. S tem bi bil pomemben kreativni potencial, ki se poraja na obrobju organizirane filmske prakse, in se je s svojo ostrino v zadnjih dvajsetih letih na tem obrobju obdržal tudi brez podpore uradnega sistema, institucionalno še naprej ignoriran. »Lab Program« naj bi bila refleksija najprogresivnejše in najsvobodnejše linije ustvarjalnosti na področju filma ter nekakšen laboratorij za raziskovanje njegove spekulativne prihodnosti. Raziskava je bila narejena ob izteku prvega petletnega obdobja sheme kot analiza področja za pripravo nove, prenovljene strategije, ki bi nekonvencionalno filmsko ustvarjalnost še boljje podpirala v prihodnjem.

Medtem ko je bila skupna finančna podpora, ki je bila v petih letih dodeljena izbranim projektom, relativno nizka – celotni letni Eurimagesov proračun znaša okoli 27 milijonov evrov, projektom, ki jih podpre Lab Program, pa je bil v petletnem obdobju namenjen komaj dober milijon – je bila shema za širšo dinamiko evropskega filmskega ekosistema zanimiva predvsem kot zgled in orientacija. Posamičnim nacionalnim sistemom, posebej nacionalnim sistemom s šibkimi ali rigidnejšimi avdiovizualnimi industrijami, ki z večjim zadržkom sprejemajo odločitve glede pogumnejših sprememb sistema, bi lahko služila kot zagovor pri prenavljanju pravilnikov; navdih za razpiranje žanrskih binarnosti in premike od lestvic in točk k bolj individualnemu pristopu prepoznavanja vrednosti projektnih predlogov.

Morda najočitnejša distinkcija, ki loči klasični evropski art-house film in ne-konvencionalne filmske projekte, je prav v njihovi žanrski definiranosti. Rebecca Paz je v svojem delu raziskave zapisala: *»Od začetka 21. stoletja je bilo za nekonvencionalno kinematografijo značilno vse opaznejše brisanje meja med klasičnim igranim in drugimi žanri, denimo dokumentarnim filmom ter filmi odprtejšega tipa. Nov fenomen 'demokratizacije' produkcijskih postopkov je ustvaril ugodno podlago za pogumnejše filme, ki bi jih bilo pred digitalno dobo pretežno financirati.«* Razmerje med žanrsko definiranostjo in demokratizacijo medija se zdi ključno za razumevanje temeljev uradnega sistema; odpiranje področja za doseganje večje suverenosti hibridnih in cele palete neigranih form je mogoče razumeti ne le kot podlago za reanimacijo zakrnelih potencialov medija, temveč tudi kot ključ za prihodnost filmskega medija v splošnem: nekonvencionalnost zgodovinsko in v produkcijskem smislu močno sovпада z nezmožnostjo doseganja visokih produkcijskih vrednosti, ta nezmožnost pa lahko, če ni povsem zadušena v konceptiji, deluje kot ustvarjalec kreativnih alternativ, ki medij ohranjajo sodoben in relevanten. Vztrajanje pri statičnosti in strukturiranosti je po drugi strani neposredno povezano z ohranjanjem privilegijev, ki pritičejo bodisi uveljavljenim avtorjem, ki so se znotraj sistema že uspeli vzpostaviti in

lahko zaradi svojih dosežkov računajo na domala nesmrtno podporo tega sistema, bodisi segmenta kreativne skupnosti, ki mu standardi in ideološka podlaga sistema ustrezajo glede na njegovo nacionalno, kulturno ali socio-ekonomsko identiteto. Za marginalizirane in zapostavljene skupine ter za manj suverene ustvarjalce, med katere spadajo v veliki meri mladi, še neuveljavljeni ustvarjalci, pomenijo fiksni standardi in definirane vrednosti v prvi vrsti filtre, ki jih kljub vsem naporom držijo daleč proč od žarometi osvetljene glavne arene.

Kljub potrditvam pri kritikih in uspehih pri festivalskih ter nišnih občinstvih, ki so jih v zadnjih letih bila deležna hibridna in neigrana filmska dela, so pomembnejši mednarodni in nacionalni sistemi financiranja še zmeraj relativno zadržani glede prilagajanja vsebinam, ki kombinirajo ali upogibajo žanre. Posebna pozornost raziskave za Eurimages je bila zaradi tega namenjena raziskavi posamičnih podpornih mehanizmov, ki po drugi strani nagovarjajo prav take projekte. Morda najbolj zanimivi med obravnavanimi so bili mehanizmi skandinavskih držav, pa tudi Nizozemske, Avstrije ter Francije.

Mehanizem »Moving Sweeden«, s čimer švedski filmski sistem podpira mlade in neuveljavljene avtorje, denimo, eksplicitno vzpodbuja eksperimentiranje s formati ter mešanje različnih žanrov. Žanrsko odprt in interdisciplinaren je bil tudi pionirski program »New Screen«, ki je bil pred prenovo sistema kot eden izmed prvih nacionalnih podpornih mehanizmov za inovativne vsebine vzpostavljen znotraj nizozemskega filmskega sklada. Dolgoletna vodja programa Dorien van de Pas je v pogovoru o naravi mehanizma tako reflektirala njegovo koncepcijo: »Dokazali smo, da sodelovanja med različnimi disciplinami lahko prinesejo nove zorne kote. Ti dosežki niso merljivi, kljub temu pa so izjemno dragoceni in sčasoma vplivajo na celotno pokrajino. Ko smo leta 2007 zagnali shemo, je bilo združevanje disciplin razmeroma novo. A pokazalo se je, da smo, ko smo predvideli potrebo po takem pristopu, imeli prav. Načelo eksperimentiranja in mešanje formatov ter disciplin, ki smo ga uvedli, je od nas kopiralo precej drugih sistemov.« O neizmerljivosti ter s tem povezani pomembnosti prevzemanja osebne odgovornosti pri zagotavljanju razvoja področja pa je bila posebej angažirana Silje Riise Naess, komisarka za celovečerne filme pri danskem Filmskem inštitutu: »Kadar podpiramo nekonvencionalne in inovativne projekte, zakaj zanje potrebujemo soglasje celega kupa ljudi in vsa mogoča točkovanja? Zakaj ne bi vzpostavili sistema, kjer bi se odločevalec moral bolj dolgoročno zavezati projektu in njegovemu razvoju? (...) Gre za politično vprašanje. Izviti se moramo iz slepih kroženj in ograj, ki smo jih ustvarili v evropski filmski industriji. Vse se začne s tem, koga zaposlimo na filmskih šolah, kakšne zgodbe prepoznamo kot zanimive. V hitro spreminjajočem se svetu si ta vprašanja moramo zastavljati redno. Na Danskem filmskem inštitutu smo se začeli pogovarjati o kulturni pomembnosti vsebine: ali so danski filmi kulturno pomembni? Ali vzpodbudijo ljudi k razmišljanju? Ali odražajo razmere v danski družbi? Ali prispevajo k čemur, kar je več kot samo vrstica v kino programu ali izdelek, okoli katerega se lahko oblikuje komercialna kampanja? V evropskem kinu je prišlo do primanjkljaja pomembnega! Začeti moramo snemati drugačne filme, začeti moramo iskati zgodbe in glasove, ki v našem času zares nekaj pomenijo.«

## Monolitnost slovenskega filma

V istem času, ko smo pripravljali raziskave za Eurimages, je bil v Sloveniji na področju podpore filmski ustvarjalnosti, ki jo sistemsko v največji meri oblikuje Slovenski filmski center, domišljen načrt za uvedbo tako imenovanega trostebnega sistema. Heterogeno in v marsičem kontrastno polje filmskega ustvarjanja – predvsem zato, da bi različni načini mišljenja in delanja filmov v procesu ocenjevanja dobili svoji specifikki lastno perspektivo – so na filmskem centru s to prenovo razložili na kategorije: na igrani film, dokumentaristiko ter animacijo. Redefinicija sheme pravil systemske podpore je dolgoletno prakso, kjer so bili vsi prijavljeni projekti ne glede na vrsto, žanr ali dolžino obravnavani po istem principu in glede na besedilo istega razpisa, torej z istim normativnim pravilnikom, iz iste finančne malhe ter od iste komisije, spremenila tako, da je za vsako od treh podzvrsti vnaprej dodelila predvidena sredstva, posebno komisijo ter deloma specifične ocenjevalne kriterije.

Medtem ko naj bi s tako delitvijo pridobili predvsem zapostavljeni področji dokumentaristike ter animacije, ki sta vpričo notorične finančne podhranjenosti celotnega sektorja v senci paradne igrane forme vse od vzpostavitve državnega financiranja slovenskega filma trpeli neprizanesljivo drugorazrednost, sta prvi izvedbi prenovljenega razpisa najočitneje prijaviteljem na področju dokumentarnega filma prinesli osvežen dokaz o tem, kako Slovenija razmišlja o filmu, kako vrednoti njegovo raznovrstnost in kako ga spodbuja v njegovem razvoju.

S prvim prenovljenim razpisom v letu 2021 se je brezsravno razkrila nesorazmernost finančne podpore dokumentaristiki v primerjavi z igrano formo. Celotnemu področju, torej razvoju in realizaciji kinematografskih dokumentarnih projektov, ter za realizacijo dokumentarnih avdiovizualnih projektov, je bilo z razpisom v letu 2021 namenjenih 650.000 evrov sredstev. Igranim formam je bilo v istem letu namenjenih 2.800.000 evrov. V naslednjem letu je razpis za dokumentarne filme sicer pridobil finančno težo za skromnih 50.000 evrov, vendar pa je iz upravičenih prijavnih formatov izpadel kinematografskemu predvajanju namenjeni kratki dokumentarni film. (Glede na to da je bil tudi na razpisu za igrane filme v letu 2021 v sofinanciranje izbran zgolj en kratki film, je morda vzroke za omejevanje možnosti profesionalne produkcije kratkega formata iskati v sicer povsem nerazumljivi, vendar morda strateški tendenci zamejiti kratko formo v celoti. Glede na prodornost slovenskega kratkega filma v zadnjih nekaj letih, ter na vitalno, večinoma mlajše občinstvo, bi taka strategija – če gre res za strategijo – potrebovala posebno obravnavo.)

Medtem ko v času nastajanja tega teksta še čakamo na rezultate javnega razpisa za sofinanciranje slovenskih dokumentarnih projektov za leto 2022 ter na objavo razpisa za sofinanciranje igranih filmov, je že mogoče analizirati razpisne rezultate iz leta 2021. V oči bode predvsem ogromen razkorak v zneskih sofinanciranja na obeh razpisih podprtih projektov z najvišjim zneskom državne podpore, ki osnovno nesorazmerje še pogloblja. Dokumentarnemu projektu z najvišjim predračunom med izbranimi projekti je bilo dode-

ljeno sofinanciranje, ki znaša le 14,5 % zneska, ki ga je v istem letu prejel projekt z najvišjim odobrenim sofinanciranjem na razpisu za igrane filme.

Razporeditev sredstev po stebrih je bila, tako gre sklepati, narejena glede na analizo prijavljenih projektov ter njihovih predvidenih proračunov iz prejšnjih let, a je kalkulacija, če je bila res narejena na podlagi takih računov, povsem zaobšla kontekst prostora. Prijavitelji so se na razpise Slovenskega filmskega centra v dobrem desetletju, kar je bila slovenskemu filmu drastično zmanjšana državna podpora, prijavljali s pragmatizmom, ki ga brez dilem lahko imenujemo za brutalnega. V profesionalnem okolju, kjer razpisni roki niso znani vnaprej oziroma se prilagajajo specifični dinamiki sprejemanja letnih državnih proračunov, kjer imajo prijavitelji za pridobitev sredstev na voljo samo eno možnost letno, sredstev za posamični razpis pa je tako glede na število prijaviteljev kakor tudi glede na dejanske tržne cene izdelave filmskih projektov nesorazmerno malo, imajo razpisi in pravila, na podlagi katerih so oblikovani ti razpisi, v marsičem destruktivno prvino. Producenti s svojimi predlogi za filmske projekte ne morejo povsem slediti dejanski naravi projekta, ampak v procesu priprave na razpise v svoje projekte avtomatično vračunajo element največje možnosti za pridobitev sredstev. Slovenski producenti, če se s produkcijo (dokumentarnih) filmov ukvarjajo na profesionalnem nivoju, nimajo časa ali sredstev čakati, da mine celo leto za ponovno prijavo, da bi lahko tvegali z drznejšimi predlogi, ki ne bi do zadnje alineje pravilnikov sledili formalnim in neformalnim pričakovanjem sistema. Vsebine in produkcijski načrti so še bolj, kot je to sicer značilno za naravo projektov financiranih iz javnih sredstev v drugih okoljih, oblikovani na način, da bi kar najbolj ustrezali razpisnim kriterijem, nemalokrat celo specifični sestavi komisij. Prijavitelji oziroma ustvarjalci v ekipah prijaviteljev v trenutnem okvirju delovanja niso vzpodbujani, da bi s svojimi projekti suvereno izražali kreativne vizije ali kontinuirano razvijali, še manj eksperimentirali z medijem ali s svojo ustvarjalno kapaciteto. Slovenska filmska politika, torej definicije, pravila in kriteriji, ki sistemsko oblikujejo slovensko filmsko ustvarjalnost, je zaviralna v dvojni meri: zaradi vsesplošnega finančnega krča in zaradi sistemske statičnosti. Kvocien oportunistične prilagodljivosti, ki ga je sicer nemogoče objektivno določiti ali izmeriti, funkcionira kot nekakšna nevidna in v precejšnji meri tudi nezavedna pokrovka na kreativnosti. Za slovenski film je davek te pokrovke visok in škodi tako kreativnemu potencialu medija kakor tudi domačemu gledalcu.

Nov sistem, kjer naj bi bile področne oziroma žanrske specifikke bolj spoštovane, bi bilo morda bolj smiselno vzpostavljati manj reakcionistično, in glede na bolj poglobljen razmislek o vlogi avdiovizualne kulture v specifičnem prostoru, za katerega so vsebine oblikovane, še posebej pozorno pa v perspektivi predvidenega razvoja medija in njegovega prihodnjega občinstva. Reorganizacija bi se morala v prvi vrsti zavedati nezdrave ponižnosti, v katero je bil stlačen slovenski film, in zlagoma odpraviti velik oportunistem, s katerim se na sistem obračajo producenti. S stebarsko prenavo bodo nekatere anomalije, denimo finančna nesorazmerja med različnimi področji, morda sicer vidnejše, vendar lahko taka transparentnost, če obnova ne bo segla v temelje predpostavk sistema, deluje tudi kontraproduktivno: razkrita razmerja lahko postanejo novi standard. Glede na to, da dokumentaristika v Sloveniji nima učinkovitih lobistov, je mogoče predvidevati, da bo v tem

primeru dokumentarni film do nadaljnega ostal zaprt v kletki lastne kategorične statičnosti, za večno in ne glede na živo naravo medija inferioren institucionalnemu igranemu filmu. Glede na nekatera najbolj originalna, pri občinstvu in kritikih ter v mednarodnem prostoru uspešna neigrana dela slovenskih avtorjev\_ic – med njimi so, denimo, Ivanišič-novi hibridni filmi *Karpopotnik*, *Playing Men* in *Oroslan*, Škafarjeva dokumentarno-igrana družinska trilogija, dokumentarno-eksperimentalni eseji Nike Autor ter njene postavitve del v galerijska okolja, ali pa kratka, večkrat nagrajena avdiovizualna dela v tujini živečih slovenskih umetnic, ki operirata na presečišču filma in sodobne umetnosti, *The Gift* Jasmine Cibic in *Ne morete me avtomatizirati* Katarine Jazbec – se zdi, da bi bilo pošteno, če bi se slovenski filmski prostor, raje kot da se dodatno strukturira, s tem pa avtomatično tudi hierarhizira, otresel potreb po kategoriziranju, in pogumneje podpiral živo ustvarjalnost, ki jo vsake toliko naplavi sistem s svojih robov.

Če za potrebe tega prispevka, kjer razmišljamo o razumevanju žanrov in podzvrsti filma v korelaciji s kontekstom sodobnosti, v katerem obstaja, ter z njegovimi potenciali, ob zaključku pustimo ob strani dejstvo, da je z redefinicijo slovenskega sistema dokumentaristiki pripadla manj kot ena četrtina sredstev namenjenih igranemu filmu, je glede stebrske sheme vprašljiva predvsem potreba po utrjevanju ločnic in zamejevanju žanrov. V prvem delu tega prispevka smo pokazali, da je razvoju filmskega medija v tem, za medij verjetno zgodovinskem trenutku najbolj v napoto sofisticiran, vendar rigid in med seboj prepleten sistem, ki ga regulira. Ta se je, za potrebe razvoja, produkcije in ekshibicije filma in posebej izrazito v Evropi, oblikoval po drugi svetovni vojni z ustanovitvijo vrste regulativnih institucij – nacionalnih filmskih centrov oziroma skladov. Skupaj z nadnacionalnimi strukturami, ter odločevalci in filtri, ki delujejo v domeni tržne eksploatacije filma, se, predvsem v prid udobnosti velikega števila ljudi, ki jih zaposluje sektor, ta superstruktura prav v postpandemičnem hipermedijskem trenutku sooča z nizom velikih izzivov, katerih rešitve ali odgovori v veliki meri presegajo definicije, standarde in morda še pred desetletjem ustrezne strategije podpore.

Sistemska utrjevanje dominantnih naracij in standardiziranih formatov ter posledično marginalizacija nestandardnih in nekonvencionalnih naracij in formatov v tem pogledu poglobljajo staro in v marsičem preživeto razumevanje filma, in dajejo navidezno legimiteto ekskluzivnim standardom, ki niso nujno vključujoči, niti usklajeni z možnostmi ali celo dejanskimi praksami, ki obstajajo kot neposredni odziv na čas in prostor. Stebrnost in klasificiranje različnih principov mišljenja medija ter izolacijo specifičnih postopkov in standardov lahko razumemo kot korak v to smer: kot regresijo. Četudi je bila osnova ideja prenove sistema večja avtonomnosti specifičnih praks, je z dodatno klasifikacijo slovenska sistemska ureditev stopila na dodatno zavoro v smeri svobode in demokratizacije medija. Radikalna krhkost sodobnosti, če naj jo spremlja, reflektira in soustvarja kreativnost, bolj od urejanja in normiranja kliče po rahljanju oklepa dominantnih, v veliki večini arhaičnih narativnih standardov v prid hibridizacije, nepredvidljivosti in žanrske fluidnosti, ter, posledično, manj hierarhično strukturiranega in predvidljivega ter bolj heterogenega in vključujočega profesionalnega okolja. Če primarna težnja sistema za podporo kreativnosti ni iskanje načina, kako bi z minimiziranjem mehanizmov za unifikacijo

vsebin in normativnih kazalnikov, ki standardizirajo izhodiščne pozicije ustvarjalcev in izločajo vse, kar je v razmerju do standardov prepoznano kot anomalija, vzpodbujal kreativnost za refleksijo sveta, temveč je sistem zaprisežen cilju samoohranitve oziroma varovanja predpostavk, na katerih je postavljen, postaja ta superstruktura vse višji in vse ožji slonokoščeni stolp, s tem pa tudi vse bolj prikladen predmet partikularnih interesov privilegiranih skupin, ki svoje vplive, paradoksalno, krinkajo prav z birokratskimi postopki. Rezultat je na videz sofisticiran, demokratičen in urejen sistem, ki pa pod plastjo birokratske glazure ne prispeva h kreativni svobodi, in s tem, posredno, k inkluzivnosti in raznolikosti, temveč poganja produkcijo kulture *istosti* in utrjuje dominantne, v mnogem krivične naracije. S tem ko nagrajuje imitacijo protodramaturgij in protoformatov, vsebine znotraj supersistema nastajajo kot oportunistična reakcija na ideološko specifičen skupek konvencij in normativov.

## Viri

Jones D., Huw: *Documentary Films Audiences in Europe: Findings from the Moving Docs Survey*, Moving Docs Survey, 7/2020

Darras, Matthieu, *Study on the feasibility, pertinence & design of a Lab Projects support programme for the Eurimages Fund, Tatino Films for Eurimages Fund of the Council of Europe*, Eurimages, 3/2021

Mansoor, Iqbal: *TikTok Revenue and Usage Statistics (2022)*, Buisness of Apps, 6/2022

Vulser, Nicole, *Le cinéma d'auteur a de plus en plus de mal à retrouver son public*, Le Monde, 5/2022

## Povzetek

Trditi je mogoče, da uradni evropski film, posebej njegova igrana forma in njene standardizirane dramaturgije, vse od začetka tisočletja zlagoma izgublja stik z niansami in paradoksi, ki jih poraja sodobnost. V luči nove, (post)pandemijske realnosti je ta, vedno bolj vprašljiva legitimnost sistemsko sproduciranih vsebin postala še bolj očitna; pravila in konvencije dominantne kinematografije so se bolj kot kadarkoli prej razkrile kot časovno specifične, kulturno arbitrarne in kot take nezadostne.

Vsako novo, s sofisticiranimi mehanizmi podpore in nadzora oblikovano utrjevanje standardiziranih formatov, pomeni dodatno marginalizacijo nekonvencionalnih naracij in formatov, v luči hitro spreminjajočega se odnosa do gibajočih podob pa tudi vse večjo monotonost gledalcev in ustvarjalcev. Radikalna krhkost sodobnosti, če naj jo spremlja in



soustvarja kreativnost, bolj od urejanja in normiranja kliče po rahljanju oklepa arhaičnih narativnih standardov v prid hibridizacije, nepredvidljivosti in žanrske fluidnosti, obenem pa tudi bolj heterogenega in vključujočega profesionalnega okolja.

Nova, stebrska sistematizacija filmskih zvrsti uradnega slovenskega filma je v tem smislu vprašljiva poteza, in predstavlja morda korak v vzvratno smer.

### **Ključne besede**

nekonvencionalni filmi, hibridni filmi, ne-igrani formati, evropski art-house film, podporni mehanizmi, sistemi dominantne kulture, kontrakultura, standardizacija vsebin, Eurimages, Slovenski filmski center, slovenska dokumentaristika, trosterbrni sistem

### **Summary**

It can be argued that official European film, especially its feature form and its standardized dramaturgies, has been gradually losing touch with the nuances and paradoxes created by modernity since the beginning of the millennium. In the light of the new, (post)pandemic reality, this increasingly questionable legitimacy of systematically produced content has become even more obvious; the rules and conventions of dominant cinema have been shown more than ever before to be time-specific, culturally arbitrary, and as such inadequate.

Each new consolidation of standardized formats created with sophisticated support and control mechanisms means additional marginalization of unconventional narratives and formats, and in the light of rapidly changing attitudes towards moving images, also increasing monotony of viewers and filmmakers. The radical fragility of modernity, if it is to be accompanied and shaped by creativity, calls for loosening the armor of archaic narrative standards in favor of hybridization, unpredictability and genre fluidity, and at the same time, a more heterogeneous and inclusive professional environment, rather than regulation and standardization.

In this sense, the new, pillar systematization of film genres of official Slovenian film is a questionable move, and perhaps represents a backward step.

### **Keywords**

unconventional films, hybrid films, non-fiction formats, European art-house film, supporting mechanism, systems of dominant culture, counter-culture, standardized narratives, Eurimages, Slovenian film center, Slovenian documentaries, three-pillar system

# Glasbeni dokumentarec med televizijskim ekranom, filmskim platnom in marketinško strategijo

*Žiga Brdnik*

Glasbeni dokumentarec je filmski fenomen zase, ki je z vzponom množične kulture in še posebej popularne glasbe od šestdesetih let prejšnjega stoletja kot stik med glasbenim in filmskim svetom tudi sam vedno bolj pridobival množičnost in razširjenost. Zanimivo je, da kljub izjemni priljubljenosti v preteklem desetletju, k čemur je pripomogla tudi poplava filmskih vsebin na pretočnih platformah, in več produkcijskim vrhuncem (na primer: konec šestdesetih v obdobju tako imenovanega kontrakulturnega gibanja v ZDA in v osemdesetih po nastanku glasbenih subkultur) teoretsko doslej skorajda ni bil raziskan.

Brskanje po številnih spletnih in v Sloveniji dostopnih knjižničnih arhivih namreč ni dalo nobenih oprijemljivih zadetkov ob geslih »music documentary«, »musical documentary«, »glasbeni dokumentarec« ipd. Ta prispevek torej ne le v Sloveniji, ampak tudi širše orje ledino, zato ne bo toliko teoretsko utemeljen članek, ampak zaradi časovne in prostorske omejitve bolj empirično podprt esej, ki bo skušal v slovenskem filmskem prostoru umestiti nekatere ključne vidike in šele odpreti nekatera bistvena vprašanja, povezana s to razmeroma mlado »filmsko podzvrstjo«.

Zakaj sem filmsko podzvrst zapisal v narekovajih? Že klasifikacija glasbenega dokumentarca je namreč zaradi njegove raznolikosti in bogatosti izraza, pa tudi zelo različnih produkcijskih izvorov, zahtevna in nujno nepopolna. Glasbeni dokumentarec ni poseben filmski žanr – že ob bežnem pregledu produkcije postane jasno, da različnih naslovov ne družijo skupne narativne ali formalne konvencije. Najbolj prepričljivo bi ga lahko klasificirali kot filmsko podzvrst, katere skupna točka je tema: obravnava glasbenih in z glasbo povezanih družbenih fenomenov z različnimi metodami dokumentarnega filma. A tudi to je zgolj delno pravilna opredelitev, saj glasbeni dokumentarci segajo tudi izven meja filmske umetnosti, na tako različna področja ustvarjanja, kot so: video art, videospot, televizijski portret, reportaža, reklama, eksperimentalni film, animacija; znotraj zvrsti dokumentarnega filma pa uporabljajo metode opazovalnega dokumentarca, arhivskega dokumentarca, mockumentarca, dokumentarca z govorečimi glavami in še česa. V bistvu skorajda vse glasbene dokumentarce družijo prav to, da so formalni in narativni hibridi, v čemer je velikokrat njihova odlika ali pa tudi slabost – odvisno od izpeljave.

Če pustimo ob strani filmskoteoretične klasifikacije in se osredotočimo na kulturološke, je glasbeni dokumentarec stik med najmočnejšimi kulturnimi silami druge polovice 20. stoletja, ki so – tudi skozenj – druga drugo oplajale, kritizirale, analizirale in dopolnjevale. Gre za osnovne stebre kulturne industrije (Horkheimer, Adorno): popularno glasbo, radio, film in televizijo (Bourdieu); tem pa se v aktualnem stoletju pridružuje še peta – internet (Kellner). Ta nenavadna poroka je tako produktivna kot tudi paradokсна, saj glasba in film do televizije in interneta že od nekdanj čutita odpor, saj (zaenkrat še) potrebuteta zgoščeno občinstvo v kinih in na koncertih; le-tega pa sta prav televizija in internet razpršila na milijone v lastne domove in mehurčke (Pariser) zaprtih individualnih monad, ob tem pa hkrati poskrbela, da sta glasba in film dosegli množice ljudi, o katerih sta prej lahko le sanjala. Ta ljubezensko-sovražna konstelacija je odločilno poganjala imaginacijo množic, seveda pa tudi industrijo in novonastali establišment Zahoda, ki je svojo globalno kulturno hegemonijo (Crothers) uspešno razširil med skorajda vse človeštvo. S tem je podiral hierarhije in hkrati gradil nove, iz revežev čez noč ustvaril zvezde in jih v naslednjem hipu znova pognal v bedo ali celo smrt, podžigal, si prilaščal in dušil revolucije (seksualno, kulturno, le redko pa tudi politično), brezkompromisno kritiziral politični establišment in se z njim brezsravno pečal za večjo slavo ter dobiček. Pri tem pa iz vsake etape zrežiral dobičkonosni medijski spektakel (Debord): Beatlomanija, Woodstock, Sex Pistols ...

Tudi če se je neka skupina jeznih mladeničev še tako trdovratno upirala temu prekletstvu v sistemsko mašinerijo vpete slave, se tej konstelaciji ni mogla izogniti in iz nje nikoli več ni prišla enaka. Spomnimo se samo nastopa Nirvane na MTV-ju, najbolj ab-

surdnega in bizarnega, a hkrati najbolj opevanega, gledanega in prelomnega glasbeno-televizijsko-dokumentarnega dogodka naše generacije. Takšnega, ki je hkrati soustvaril in v istem trenutku pokopal zadnje velike rokerske ikone in s tem zamajal celo ero prevlade belega, moškega roka. Glasbeni dokumentarec je na nek način tista ultimativna spremenljivka v tej popkulturni troedinosti filma, glasbe in medijev: pozoren opazovalec, čarobni povzdigovalc, galantni spremljevalec, brezkompromisni razpečevalec, zvodnik in prostitutka, kritik in oboževalec. Že konec šestdesetih je glasbenim skupinam, predvsem pa njihovim založbam in menedžerjem postalo jasno, da »nisi prava zvezda, če nimaš svojega glasbenega dokumentarca«, kot se je v pogovoru za Dialoge izrazila režiserka Petra Seliškar. A hkrati je hitro postalo jasno, da na tak način ni mogoče dobiti verodostojnega izdelka, ki bi ga raja kupila samo zato, ker v njem nastopajo zvezde.

Občinstvo namreč ni zgolj neka pasivna, impulze sprejemajoča gmota, kot razlaga pojem spektakla, pri Debordu dojet kot enodimenzionalen in vseobsegajoč pojav sodobnega kapitalizma, ki ustvarja kvazitotalitarno oblast. Douglas Kellner ga skozi kritično teorijo družbe – tudi na primeru glasbenih festivalov – sicer razširi na medijsko konstrukcijo realnosti, a konec prejšnjega tisočletja pri tretji generaciji frankfurtske šole še vedno vztraja branje, ki občinstvo popularne kulture razume kot od kulturne industrije in njenih mehanizmov zmanipulirano maso (Brdnik). Lev Kreft opozarja, da spektaklov ne smemo razumeti zgolj enostransko skozi manipulacijsko moč medijev, saj gre pri njihovem občinstvu za bistveno bolj dejavno množico, kot je predvidevala frankfurtska šola. Ta množica soustvarja spektakel skozi učinek izkrivljajočega »telefončka«, pri katerem ljudje sami izražajo in širijo svoja »pознаvalska in izvedenska vedenja in mnenja« (Kreft v Brdnik, 46) ter tako producirajo lastne zgodbe. Kreft nadaljuje, da ob kritiki medijskih spektaklov ne smemo zavriniti estetskega užitka kot tiste vrste spoznanja, ki se upira posploševanju razuma, in popularnosti kot mesta, kjer se iz vsakdanjih oseb proizvaja ljudstvo kot dejavno občinstvo spektakla. »/.../ tak pristop kritične analize, ki užitku ne prizna spoznavne vrednosti, estetski funkciji spektakla pa ne politične, greši proti kritiki sami. /.../ Lahko je dobra laboratorijska analiza, a slabotna kritika, ki se s predmetom kritike sooča samo pri sebi doma, nikdar pa na njegovem lastnem terenu« (Kreft v Brdnik, 50).

Tako demokratiziran spektakel je bistvena razsežnost glasbenega dokumentarca na dva načina: že sami ustvarjalci in ustvarjalke glasbenih dokumentarcev so pogosto tisti, ki z lastnimi zgodbami širijo »pознаvalska in izvedenska vedenja in mnenja«, hkrati pa v svoje filme velikokrat vključujejo druge ljudi, ki počnejo enako. Ob tem pa je ena ključnih značilnosti takšnega uzgodbenja prav to, da gradi na užitku in estetski funkciji. In prav na tej točki se lomijo različne poti, ki jih glasbeni dokumentarci lahko uberejo: poudarek na nizanju podatkov in poznavalskih ter izvedenskih zgodb z omejeno estetsko razsežnostjo je bistvena lastnost televizijskih glasbenih dokumentarcev, ki so velikokrat reportaže ali portreti, skratka, novinarski in manj filmski izdelki; če daje glasbeni dokumentarec po drugi strani izključen poudarek gledalčevemu ugodju in užitku, če spektakel napravi za svoj modus operandi, se hitro prevrne v reklamo, propagando, marketinško strategijo; glasbeni dokumentarec kot »filmska podzvrst« pa se trudi držati ravnovesje med obema skrajnostima tako, da ni zgolj informativen in ni zgolj zabavljaški, da se posveti narativni

razsežnosti obravnavanega glasbenega fenomena in po drugi strani spodbuja estetski užitek ob gledanju in poslušanju. Pri tem je treba nujno dodati, da je takšno ločevanje namenjeno zgolj ponazoritvi, saj so v praksi omenjene tri razsežnosti praviloma močno prepletene – včasih celo do neprepoznavnosti, kar zahteva veliko mero truda pri raziskovanju produkcijskih ozadij, da lahko zadevi pridemo do dna.

Ključni vidiki glasbenih dokumentarcev, ki kažejo na preseganje gole fascinacije nad objektom opazovanja – ponavadi je to glasbena zvezda – so sociološki prijemi, ki glasbeni fenomen razširjajo na družbenega in raziskujejo njegovo vpetost v družbene spremembe in obstoječe hierarhije. Te prijeme je mogoče strniti s pomočjo temeljnih potez sociologije glasbe Kurta Blaukopfa, v katerih si je, izhajajoč iz teorije Maxa Webra, prizadeval »dognati, kateri so dejavniki, ki spreminjajo glasbeno dejavnost« (Blaukopf, 18). Ti dejavniki so mnogovrstni in se pojavljajo tudi v številnih glasbenih dokumentarcih: religija, mutacije glasbenega vedenja, mutacije, ki jih povzročajo tehnični mediji, arhitektura, akustično okolje, ekonomija, življenjski slog, prosti čas, občinstvo (Blaukopf) idr. Glasbeni dokumentarec, ki se želi temeljito posvetiti svoji temi, se mora lotiti večine teh dejavnikov, pri tem pa upoštevati tudi Adornovo svarilo: »Kar se iz socioloških pojmov prenaša v glasbo, ne da bi se legitimiralo v glasbeno utemeljenih zvezah, ostaja nezavezujoče« (Adorno v Blaukopf, 17). Glasba, skratka, mora ob vseh drugih področjih raziskovanja ostati tisto jedro, h kateremu se mora dokumentarec – tako kot sociologija glasbe – vedno znova vračati in preverjati svoje trditve, drugače ne moremo govoriti o glasbenem dokumentarcu (in ne o sociologiji glasbe).

## Glasbeni dokumentarec kot LP plošča

Najbolj odmevna in celovito zaokrožena serija slovenskih glasbenih dokumentarcev so tako imenovani LP filmi, ki gradijo svojo narativno in formalno strukturo okrog prelomnih glasbenih plošč: *Glasba je časovna umetnost, LP film Pankrti – Dolgcajt* (2006), *Glasba je časovna umetnost 2, Buldožer – Pljuni istini u oči* (2017), *Glasba je časovna umetnost 3: LP film Laibach* (2018). Ideja sicer ni povsem nova, saj smo na komercialni mednarodni televiziji pred leti že lahko videli serijo televizijskih filmov o tem, kako so nastajali kulturni rokarski albumi, a omenjena slovenska različica takšno zastavitev bistveno nadgradi. Plošče, ki jih obravnava, namreč postavi v zgodovinski, politični in družbeni kontekst tistega časa ter nanje pogleda s perspektive zgoraj naštetih Blaukopfovih dejavnikov. Serijo je zasnoval urednik, publicist in glasbeni kritik Igor Bašin v sodelovanju s scenaristko Barbaro Kelbl (prvi in drugi del) in producentko Vivo Videnović; producirala jo je produkcijska hiša Nord Cross Production; prvi del in tretji del je režiral Igor Zupe, drugi del pa Varja Močnik.

Narativna struktura vseh treh filmov je zasnovana na vrstnem redu pesmi na plošči, ki se neprestano vrtijo v ospredju ali ozadju filma kot glasbena in konceptualna podlaga, po-

samični naslovi in besedila pa predstavljajo izhodišče za obravnavo tem, ozadij, govork in govorcev. Teme raziskovanja so: zvočno in kulturno okolje (»siva«, »dolgočasna« in »brez-perspektivna« Ljubljana s konca sedemdesetih let v primeru Pankrtov; težka industrija, onesnažen zrak in rudarstvo v Trbovljah z začetka osemdesetih v primeru Laibacha; odmev kontrakulturnega gibanja v Sloveniji v odnosu do etablirane kulture z začetka sedemdesetih v primeru Buldožerjev); politično stanje v nekdanji Jugoslaviji in Sloveniji kot eni izmed njenih republik (beograjski centralizem in posledična perifernost Ljubljane ter nastajajoča kriza ob pešanju in smrti jugoslovanskega voditelja Josipa Broza – Tita v primeru Pankrtov; odnos jugoslovanskih oblasti do umetnosti, državna cenzura umetnosti in trenja ter razhajanja med jugoslovanskimi republikami, še posebej Slovenijo in Srbijo v primeru Laibacha; študentski protesti in cenzura medijev v primeru Buldožerjev); pomen glasbe pri družbenih gibanjih, še posebej slovenski osamosvojitvi; inovativnost in prelomnost plošč ter njihova umeščenost v širši mednarodni in regionalni prostor; idr.

Široka paleta govork in govorcev, vključno z glasbeniki iz obravnavanih skupin, katerih izjave so zmontirane v tempu predvajane glasbe, odlično vrti Kreftov »telefonček«, tako da dobimo bogastvo spominov, zgodb in anekdot, ki so velikokrat vizualno podkrepljene z arhivskimi posnetki, fotografijami in odzivi neposredno vpletenih. Formalna plat filmov je poleg skupnih značilnosti: govorečih glav in arhivskih posnetkov, vedno prilagojena glasbi, ki jo obravnava. V prvem delu, ki obravnava punk, je montaža Igorja Zupeta hitra, ostra, včasih konfuzna, zlepljenke spominov in fotografij pa spominjajo na znamenite punkerske fanzine, le da so tokrat prestavljeni v gibljive sličice. V drugem delu govoreče glave in arhivske posnetke povezujejo skeči s televizijsko voditeljico Jeleno Aščič v improviziranem retro televizijskem studiu in črnohumorne animacije Tonija Mlakarja, Jerneja Lundra, Jerneja Žmitka in Aleša Berčiča, ki delujejo kot *homage* kulturnemu ovitku plošče *Pljuni istini u oči*, polnemu absurdnega črnega humorja, satire in samoironije. V tretjem delu pa se vse vrti okrog stroja – gramofona – ki ploščo predvaja, tako da ta lebdi v zraku, upravlja pa ga pevec skupine Milan Fras; glasba kot stroj in performer kot strojevodja torej, kar se odlično sklada z izvornim industrijskim zvokom, militantno podobo in umetniškim konceptom skupine. »To, kar je bilo videti najbolj vsaksebi, individualna svoboda na eni strani in država kot kolesje na drugi strani – evo, umetnost je tisto mehanično v državi,« pojasni filozof Mladen Dolar v filmu.

Naslovno geslo »glasba je časovna umetnost« tako dobi večkratni pomen: glasba, ki nastaja v določenem času, je od njega zaznamovana in ga sama povratno zaznamuje; glasba kot zgodovinski dokument, ki priča o stanju in spreminjanju družbe; in nenazadnje, glasba v povezavi s filmom, ki je prav tako eminentno časovna umetnost in ki v kombinaciji z glasbo dobi še dodatno plast časjenja in časovnosti, hkrati pa mu je z dolžino plošč naded zunanjim časovnim okvir – ter obratno, glasba, ki skozi podobe postaja časovno umeščena, zamejena, vizualizirana in s tem tudi zmanipulirana. Velika prednost serije je tudi v tem, da je Bašin že deloval v času nastanka skupin Pankrti in Laibach in je tako njihov sodobnik, kar je redka » sreča«, ki bistveno prispeva h kakovosti glasbenih dokumentarcev, kot pravi Petra Seliškar. Filmi v tej seriji so imeli velik vpliv na produkcijo glasbenih dokumentarcev pri nas in so z obravnavo preteklosti in njeno aktualizacijo v sedanosti s tem

vplivali tudi na prihodnost. Odmevnost prvega dela serije je leta 2006 utrla pot glasbenim dokumentarcem pri nas, ki so bili pred tem redki in so se pojavljali zgolj sporadično, začrtal pa je tudi priljubljeno smer raziskovanja: punk s konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja. Sledili so mu namreč dokumentarni filmi o skupini Kuzle (*Kuzle*, 2010), skupini Otroci socializma (*Otroci socializma – zamenite mi glavo*, 2012), o drugi generaciji punkerjev (*Odpadki druge generacije: Po stopinjah nekega punka*, 2016) in o pevcu Pankrtov Peru Lovšinu (*Pero Lovšin – Ti lahko*, 2018). Drugi del je z vesno za posebne dosežke postal prvi na Festivalu slovenskega filma nagrajeni glasbeni dokumentarec. Tretji del pa je na nek način sklenil krog, ki ga je leta 2005 začela reportaža Saša Podgorška s turneje skupine Laibach po *Razdruženih državah Amerike* (2005). Podgoršek, ki je skupaj z Zupetom soustanovil Nord Cross Production, je s tem glasbeno-političnim dokumentarcem postavil predtakt za serijo LP filmov, in če smo tem rekli glasbeni dokumentarec kot LP plošča, bi lahko njega poimenovali glasbeni dokumentarec kot turneja.

## Glasbeni dokumentarec kot portret

Glasbeni dokumentarec pri nas sicer najpogosteje nastopa v obliki portreta, ki se osredotoča na določeno glasbeno osebnost ali skupino in ga skuša zajeti iz različnih zornih kotov. Priljubljenost te oblike gre verjetno pripisati produkcijskim okvirjem, saj je najpogostejši producent ali soproducent glasbenih dokumentarcev RTV Slovenija, ki tudi sicer producira veliko število televizijskih portretov osebnosti s kulturnega in političnega področja. Tudi mednarodni trend produkcije glasbenih dokumentarcev (in igranih filmov) je usmerjen v portretiranje glasbenih osebnosti: letos na primer Elvisa Presleyja, lani Led Zeppelinov, le nekaj let pred tem pa Whitney Houston, Luciana Pavarottija, Freddieja Mercuryja, Arethe Franklin, Amy Winehouse, Grace Jones, Boba Marleyja, Fele Kutija, Nine Simone, Lemmyja Kilmistra, One Direction in številnih drugih. Pri nas smo v zadnjem času dobili portrete že omenjenega Pera Lovšina, Vlada Kreslina (*Poj mi pesem*, 2018), Magnifica (*Charlatan Magnifique*, 2016), Orlekov (*Orlek: Knap'n'roll*, 2021), Tomaža Pengova (*Odpotovanje*, 2020), skupine Tabu (*Tabu – Zgodba za jutri*, 2019) in Frana Milčinskega Ježka (*Moj narobe svet*, 2016). Polovico jih je producirala ali soproducirala RTV Slovenija,

Iz pogovorov z režiserkama štirih izmed naštetih naslovov Majo Pavlin (*Charlatan Magnifique*, *Orlek: Knap'n'roll*) in Petro Seliškar (*Odpotovanje*, *Moj narobe svet*) je jasno razvidno, da je ključen faktor pri kakovosti dokumentarca čas, ki ga ima filmar na voljo, da najprej razišče temo ali osebnost; preživi čas z njo in jo v živo spoznava; snema na terenu in potem montira. »Denar je pri dokumentarnem filmu pravzaprav namenjen kupovanju časa,« pravi Seliškar. Televizijska produkcija, ki ji je zapisana Pavlin, ki kot samozaposlena v kulturi dela po naročilu uredništva dokumentarnega ali razvedrilnega programa

RTV Slovenija (na lasten ali njihov predlog), je hitrejša in cenejša, hkrati pa zato vizualno tudi manj raznovrstna in bolj šablonska. Pavlin je v bistvu znotraj teh okvirov uspel zavidljiv preboj že s portretom Magnifica, ki je bil precej odmeven, saj je vključeval številne ustvarjalce ne le iz Slovenije, ampak tudi nekdanje Jugoslavije ter podrobno obravnaval tudi televizijske (torej medijske) prelomnice popularne glasbe, povezane s performerjem, s čimer je učinkovito pokazal na širši fenomen njegovega uspeha, ki ni povezan le z glasbo, ampak tudi z izdelanim nastopom in ironičnim preigravanjem predsodkov v slovenski družbi («Kdo je Čufer? ... Jaz sem čefur!»; »Magnifico je peder!«; »In ko enkrat bom umrl in ti boš daleč proč, ne mi sveč prižigat, spomni se na božično noč.«). Še bolj pa z lanskim dokumentarcem *Orlek: Knap'n'roll*, ki je poleg portreta glasbene skupine tudi zanimiva antropološka študija življenja v rudarskem Zagorju ob Savi in vpliva tega okolja na kulturo, še posebej zvok, glasbo in miselnost. Posebna odlika njenih filmov so bogati vizualni arhivi RTV Slovenija, za katere tudi ustvarjalka pravi, da so največja prednost dela v okviru nacionalne radiotelevizije. Pri prvem so to posnetki videospotov, televizijskih nastopov in oddaj vse od konca osemdesetih do danes, pri drugem pa zgodovinski posnetki Zagorja, rudarjev in njihovih družin. Forma portreta je tako presežena s sociološkimi, kulturološkimi in antropološkimi elementi.

Petra Seliškar ima po drugi strani slabe izkušnje s sodelovanjem z RTV Slovenija in njenimi arhivi. Ko je ustvarjala film o Franu Milčinskem Ježku, je ugotovila, da je ostal le še fragment njegovih arhivskih posnetkov in jih skozi produkcijo filma tudi restavriral ter tako ohranila. Čeprav film *Moj narobe svet* ne obravnava človeka, ki bi bil prvotno glasbenik, pa je po svoji formi prav najbolj čista oblika glasbenega dokumentarnega portreta, saj je glasba način pripovedovanja zgodbe, ne le dodaten element ali tema filma. Ježka, ki je bil pesnik, performer, klovn, televizijski voditelj, tudi urednik razvedrilnega programa, poleg arhivskih posnetkov z njegovimi lastnimi interpretacijami tekstov in nagovori občinstvu, »oživijo« živje izvedbe njegovih pesmi, ki so jih interpretirali različni glasbeni izvajalci in izvajalke. Film se tako namesto na biografske podrobnosti in sociološke dejavnike osredotoči na estetski užitek v glasbi in poeziji obravnavane osebnosti, ki o njem in njegovih motivih, čustvih in razmišljanjih pove več, kot bi lahko katerakoli govoreča glava. Inovativni pristop je kakopak naletel na nerazumevanje, na RTV Slovenija pa je bila na koncu prikazana na televizijski format 55 minut na silo skrajšana različica (izvirnik je dolg 74 minut), kot nam je povedala avtorica.

Obe sogovornici opozarjata, da je lahko pri sodelovanju z RTV-jem ovira rigidnost javne institucije oziroma pravil ter norm, po katerih deluje. Ta pravila, ki sicer ščitijo zaposlene delavce, kot so snemalci zvoka in slike ter lučkarji, ne pa tudi avtoric filmov, ki so samozaposlene, plačane po končnem izdelku in ne po opravljenem delovniku, so lahko tudi vir nesporazumov. Različni zaposlitveni statusi tako vplivajo na kakovost dokumentarnih filmov, kot obe pojasnjujeta v intervjujih. Dodatna težava so lahko subjektivna merila pri uredniškem odločanju, ki vplivajo na teme in načine produkcije glasbenih dokumentarcev. Seliškarjeva se zaradi produkcijskih nesporazumov na razpis za soprodukcijska sredstva RTV-ja do letošnjega leta ni prijavljala, saj pravi, da ji je sodelovanje pri filmu *Moj narobe svet* povzročilo preveč komplikacij za premalo sredstev. A po drugi strani je prav RTV



Slovenija najpomembnejši soproducent glasbenih dokumentarcev, saj je sodelovala tudi pri drugem in tretjem delu obravnavane serije LP filmov. Še pomembnejša je njena vloga pri distribuciji, saj prek televizije in spletne strani filmi, ki imajo v kinih in na festivalih zelo omejen doseg, dosežejo najširše domače občinstvo; vse produkcije in soprodukcije RTV Slovenija si na primer lahko kadarkoli ogledate v spletnem arhivu. A vse vsebine tudi ne pridejo skozi uredniška sita: portret Tomaža Pengova *Odpotovanje*, ki ga je predlani dokončala Seliškarjeva, na RTV Slovenija še ni bil prikazan, čeprav vključuje tudi arhivske posnetke Televizije Slovenija in čeprav ga je sofinanciral Slovenski filmski center.

## Viri in literatura:

Blaukopf, Kurt: *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Škuc: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993. - (Studia Humanitatis)

Bourdieu, Pierre: *Na televiziji*. Ljubljana: Krtina, 2001.

Brdnik, Žiga: *Filozofija kot teoretski temelj in reflektivni moment množičnega tiska*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2013.

Crothers, Lane: *The Hegemony of Pop*. 2011: [https://www.huffpost.com/entry/the-hegemony-of-pop\\_b\\_969259](https://www.huffpost.com/entry/the-hegemony-of-pop_b_969259) (20.6.2022)

Debord, Guy: *Družba spektakla*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.

Kellner, Douglas: *Intellectuals and New Technologies*. Media Culture & Society, vol 17., no. 3., 1995. Dostopno na: <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/intellectualsnewtechnologies.pdf> (19.6.2022)

Pariser, Eli: *The Filter Bubble: How the New Personalized Web Is Changing What We Read and How We Think*. Penguin Books, 2012.

## Povzetek

Prispevek obravnava produkcijo glasbenih dokumentarcev v Sloveniji z empirično analizo filmskih vsebin, produkcijskih okvirjev in intervjujev z avtoricama Majo Pavlin in Petro Seliškar. Glasbeni dokumentarec, čeprav se je v Sloveniji razvil razmeroma pozno, ponuja kar nekaj ustvarjalnih presežkov in kakovostnih ter nagrajevanih avtorjev in avtoric, ki uporabljajo tudi inovativne pristope, s katerimi razvijajo filmsko formo in vsebino. Ključni akter pri (so)produkciji in distribuciji filmov je RTV Slovenija, ki se je v zadnjih letih tudi uredniško bolj fokusirala na to filmsko podzvrst. Pogovori z avtoricami kažejo, da bi bilo smiselno pretresti in na novo premisliti produkcijske okvirje, znotraj katerih glasbeni dokumentarci nastajajo, in tako poskrbeti za dvig kakovosti in distribucije ter večje vsebinsko raznolikost obravnavanih tem.

### Ključne besede

glasbeni dokumentarec, dokumentarni film, popularna glasba, spektakel, kulturna industrija, množični mediji, sociologija glasbe, Petra Seliškar, Maja Pavlin, Igor Bašin, RTV Slovenija

## Summary

This article examines the production of music documentaries in Slovenia through an empirical analysis of film content, production frameworks and interviews with filmmakers Maja Pavlin and Petra Seliškar. The music documentary, although it developed relatively late in Slovenia, offers quite a few creative excesses and high-quality and award-winning filmmakers who also use innovative approaches to develop film form and content. A key actor in the (co)production and distribution of films is RTV Slovenia, which in recent years has editorially focused more on this film subgenre. Conversations with the authors show that it would make sense to shake up and rethink the production frameworks within which music documentaries are created, and thus ensure an increase in quality and distribution, as well as greater diversity concerning the content of the topics discussed.

### Keywords

Music documentary, documentary film, popular music, spectacle, culture industry, mass media, sociology of music, Petra Seliškar, Maja Pavlin, Igor Bašin, RTV Slovenia

# **Dokumentarni film kot zrcalo sodobne družbe**

Esej o kreativno-pedagoški praksi Luksuz produkcije

*Marko Cvejić*

Filmska umetnost se že od izuma kinematografa vseskozi spogleduje z nekaterimi pomembnimi elementi, ki so odločilno vplivali na njen nadaljnji razvoj: resničnost, domišljija, sanje, slikarstvo, književnost, glasba, fotografija in politika. Sprva mnogi filmu niso pripisovali umetniškega potenciala, temveč so ga obravnavali z vidika tehnološkega zapisovanja resničnosti. K takšnemu pogledu sta dodobra pripomogla statična kamera in nezadostno razvite tehnične zmogljivosti.

Film na prehodu stoletij ni bil nič drugega kot fenomenološko prikazovanje vizualnih vtisov. Toda ko se je kamera pričela premikati okoli svojih osi in spreminjati položaj v prostoru, je tudi gibanje znotraj kadra dobilo povsem nov pomen. Takratni teoretiki so novo lastnost gibanja terminološko opredelili kot kinestezijsko – edinstveno značilnost filma, ki zaobjema mehanično gibanje filmskega traku, gibanje mizanscene v sliki/podobi, ritmično gibanje montaže, notranje afektivno gibanje slike/podobe, ki se lahko odraža v čustvovanju likov, glasbi, barvi itd. A najpomembnejša značilnost gibanja je njegov razvoj, ki je potekal vzporedno z družbenim. Porodil se je torej popolnoma nov način izražanja z jezikom gibljivih slik/podob.

V prvem desetletju 20. stol. so film že sprejemali kot posebno vejo umetniškega izraza, ki se z mladostno zagnanostjo bori za neodvisnost, pri tem pa se osvobaja že sicer trhljih vezi s klasičnimi umetnostnimi formami: gledališčem, slikarstvom in literaturo. Vendar pa filma vse do obdobja med obema vojnama in razcveta avantgardnih umetnostnih smeri, denimo ekspresionizma in nadrealizma, še ne bodo razglasili za superioren, naglo razvijajoč se medij, ki privzema nove oblike. Njegov razvoj spremlja tako industrijsko revolucijo in tehnološki razvoj kot tudi razvoj družbene zavesti in opismenjevanje širšega prebivalstva. Z uvedbo zvoka je naposled film lahko v popolnosti zapisoval resničnost, tisti davni ideal prvih kinematografskih zapisov bratov Lumière. Zvok v filmu ni več niediegetska sestavina filmske strukture in se uveljavlja kot nova diegetska vrednost zapisovanja resničnosti. Sinhroni človeški glas na filmskem platnu v kombinaciji z immanentnimi zvoki prostora in transcendentno glasbo, skladano posebej za film, prinaša popolnoma novo izkušnjo gledanja filmov. To se kaže tudi v dojemanju razmerja med realnostjo, ki jo živimo, in realnostjo, ki jo vidimo na ekranu. Pojavi se potreba po žanrski opredelitvi vsebin, ki jih zapisuje film, in tako ob klasični formi igranega filma nastaja forma dokumentarnega filma, ki se še zmeraj sramežljivo oprijema dobro znanih dramatskih postulatov, prevzetih iz književnosti. Prvi koncipirani dokumentarni filmi v obliki potopisa odkrivajo nova obzorja neznanih svetov Amerike, južnih morij, Orienta in tudi Balkanskega polotoka, obenem pa gledalca poučujejo o novih, še nedoživetih afektivnih vrednostih. Dokumentarni film je zlagoma postal samostojen žanr in aktivno sodeluje v dinamičnem in turbulentnem 20. stoletju.

Poleg informativnega značaja ima dokumentarni film tudi to specifično lastnost, da lahko predstavi najbolj intimne in skrite dele človeškega duha. Prav tu tiči odgovor na bistveno vprašanje – kakšna je razlika med dokumentarcem in televizijsko reportažo. Odgovoriti nanj pa v resnici ni preprosto, odgovor je treba poiskati v razliki med medijema, ki predstavljata obe formi. Televizija je medij natančnih informacij in le stežka podpira kakršno koli ekspresivnost, medtem ko je kino medij, ki počne ravno nasprotno, saj v informativnosti slike vidi le osnovo za gradnjo številnih dramatskih zapletov, ki z ekspresivnostjo pripeljejo do katarze. Temeljna razlika med dokumentarnim filmom in televizijsko reportažo je potemtakem pravzaprav razlika med medijema, za katera sta narejena – televizijo, ki se opira na informacije, in kinom, ki se opira na dramo. V drugi polovici 20. stoletja je televizija zaradi svoje produkcijske moči in hitrega tehnološkega razvoja ustvarila pomemben delež dokumentarnih vsebin, tako tistih, ki so nastale v uredništvih informa-

tivnega programa, kot tudi kakovostnih dramskih vsebin, ki so jih kasneje uvrstili med izvirne kinematografske stvaritve. Zaradi dragega tehnološkega procesa, povezanega z delom s filmskim trakom, mnogi filmski ustvarjalci ustvarjajo v televizijskih produkcijah kot nekakšnih »varnih zatočiščih« za realizacijo svojih del. Po drugi strani pa so kinematografi vse do danes ostali stičišče resnične filmske umetnosti in razsvetljenih gledalcev. Ko luč ugasne, nas tema kinodvorane popelje v ritual, v katerem filmski avtor in občinstvo komunicirata s pomočjo vsebine na platnu. Zaradi onirične lastnosti filma se izničijo vse ovire in gledalec se zlahka vključi v magijo filmske umetnosti.

Drugače kot igrani film, ki je zgrajen kot celota, je dokumentarni film vedno skušal zabrisati razloček med realnostjo, v kateri živimo, in realnostjo, ki jo skonstruiramo v filmsko strukturo. Dandanes je težko govoriti o formi dokumentarnega filma, ne zato, ker bi ta bil *passée* – prej nasprotno, zdi se razvitejši in bolj živ kakor kdaj koli prej –, temveč zaradi tehnološkega razvoja, ki nam je omogočil, da dokumentarne oziroma realne vsebine sveta, ki jih doživljamo, zapisujemo na različne načine. Kamere so široko dostopne, večina pametnih telefonov snema material visoke ločljivosti, na voljo so najrazličnejši nosilci slike in zvoka, ne potrebujemo velike filmske ekipe. Po eni strani nam to olajša nastajanje filma, po drugi pa nas oddalji od pomembnega dramskega razmišljanja med snemanjem. Vsekakor to ne pomeni, da je dokumentarec danes slabši, kratko malo drugačen je. Ni veliko stvari, ki bi jih lahko odkrili s snemanjem filma, obstaja pa dosti načinov, kako resničnost, ki jo doživljamo, interpretirati na pristen način. Avtorska konstrukcija resničnosti torej vodi do neke filmske forme, ki je značilna le za določenega avtorja, in prav v tem je moč dokumentarnega filma sedanjosti: osvobodil se je tehnološko zahtevnega procesa nastajanja, sodelovanje članov ekipe se je skrčilo le na najpotrebnejše, uporablja različne materiale, ki s hibridizacijo vodijo do novih pomenov. Dokumentarec je postal nekakšen nadzorni organ družbene dialektike, saj je hkrati aktiven udeleženelec ustvarjanja zgodovine ter njen varuh in arhivar.

V kontekstu zgodovine in razvoja dokumentarnega filma v Sloveniji je gotovo treba upoštevati nekajdesetletno interakcijo z jugoslovansko kinematografijo, v okviru katere se je utemeljil. Čeprav so se prvi filmski zapisi ohranili šele iz tridesetih let 20. stoletja, pa obstajajo pričevanja, da je bil kinematograf na Slovenskem prisoten že od samega začetka. Ta trnova pot do uveljavitve je zmeraj povezana z različnimi centralizmi, ki so odsev trenutnega družbeno-političnega vzdušja. Jugoslovanska družbena ureditev je bila filmu kot mediju naklonjena in država je v njegov razvoj vlagala precejšnja sredstva. Takoj po drugi svetovni vojni so bila ustanovljena velika osrednja produkcijska podjetja, kot so Avala film v Beogradu, Jadran film v Zagrebu, Triglav film v Ljubljani, Bosna film v Sarajevu, Vardar film v Skopju in Lovćen film v Budvi, kjer so ustvarjali drage in zahtevne filme z namenom promocije tako umetniških vrednot socializma kot tudi propagandnega aparata, brez katerega celotnega sistema ne bi bilo. Poleg njih so po vsej Jugoslaviji ustanavljali številne kino klube kot shajališča svobodomiselnih umetnikov, kjer so uresničevali vzporedno filmsko produkcijo, pri kateri proračun ali politična korektnost nista bila edina dejavnika produktivnosti. Filmska produkcija tedanjih kino klubov ima razvidno analogijo v filmski/video produkciji današnjih zvez oziroma združenj, ki se ukvarjajo z različnimi film-

skimi/video dejavnostmi. Organizacijska struktura, omejena neodvisnost ter tematski interesi za obrobne družbene pojave so le nekateri sorodni dejavniki, ki povezujejo kino klube socializma in različna združenja v sodobni demokraciji.

Sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja je bilo ustanovljeno Društvo zaveznikov mehkega pristanka (DZMP), njegov namen je bil usmerjati določene potrebe lokalne skupnosti z demokratizacijo kulturnih vsebin. Vojne na jugoslovanskih tleh so takrat še vedno rušile prej zgrajene temelje ne le družbene ureditve, ampak tudi vseh oblik kulturne politike. DZMP je z različnimi prostovoljnimi akcijami organiziralo številne delavnice, na katerih je mlada družbena ureditev preverjala možnosti za vzpostavitev nove oblike izražanja z jezikom gibljivih slik/podob. V okviru DZMP je nastala Luksuz produkcija, samostojna veja širšega družbeno-kulturnega projekta, ki s svojim delovanjem zlasti na področju dokumentarnega filma predstavlja marginalne posameznike, skrite pojave na robu družbe, zatirane in tlačene, ki nimajo volilne pravice, avtentične elemente lokalnega okolja in vse tisto, česar »mainstreamovska« kinematografija noče, ne more ali ne zna predstaviti. Temeljno načelo njenega delovanja je kritična obravnava različnih družbenih pojavov, s poudarkom na ustvarjalnem procesu spoznavanja filma kot najvplivnejšega medija 20. stoletja.

Filmi nastajajo skoraj v celoti na delavnicah za mlade različnih starosti, od osnovnošolcev do študentov in filmskih profesionalcev. Udeleženci prihajajo nanje z vsega sveta, jezik, ki ga uporabljamo, je angleščina. V skoraj tridesetih letih aktivnega delovanja smo vzpostavili razmeroma jasen in prepoznaven pedagoško-ustvarjalni sistem. Brez nepotrebne obrtniške mistifikacije je treba film od ideje do projekcije izdelati v omejenem času. Jedro ekipe, ki se je z leti spreminjalo, sestavljajo filmski profesionalci, ki s svojim znanjem in izkušnjami nudijo vso potrebno podporo udeležencem delavnice ter so prisotni med celotnim procesom pri vsakem posameznem projektu. Na delavnici, ki traja od nekaj dni do dveh tednov, je poudarek na procesu samem, v katerem je treba razumeti in premagati vse ovire, ki se pri njem pojavijo. Udeleženci sestavljajo manjše skupine, s katerimi mentorji razpravljajo in razčlenjujejo ideje, zamisli, občutke ali pa spodbujajo motivacijo za ustvarjanje filma. V tej fazi, ki je v resnici najpomembnejša, je treba odpraviti nepotrebne elemente in dramaturško oblikovati zgodbo bodočega filma. Določen je časovni okvir za izvedbo, ki je razdeljena na pripravljalno fazo (analiza ideje, postavitve dramaturškega okvira, ogled lokacij, izbor udeležencev, zbiranje potrebnih informacij in dovoljenj za snemanje, tehnična priprava), produkcijsko fazo (snemanje materiala), postprodukcijsko fazo (montaža, obdelava in oblikovanje slike in zvoka, ustvarjanje avtorske glasbe, prevod in izdelava podnapisov, izdelava končne kopije) ter končno fazo distribucije (javna končna projekcija). Nato se izoblikovane in pripravljene ekipe, v katerih ima vsakdo določeno nalogo (režija, kamera, snemanje zvoka, komunikacija z lokalnim prebivalstvom, organizacija itd.), odpravijo na teren in se soočijo s konkretnim problemom – kako uporabljati jezik gibljive slike/podobe za materializacijo določene ideje. Vsakršna predhodna priprava je ključnega pomena, saj v tako dinamičnem in kratkotrajnem procesu kar najbolj pripomore k sprejemanju odločitev. Potem ko je material posnet, se ekipe podajo v montažo, posebno produkcijsko fazo, v kateri manj izkušeni udeleženci naposled uzrejo

konkretizacijo prejšnjih dveh faz procesa. Opozoriti velja, da so mentorji prisotni ves čas: odpraviti pomagajo praktične obrtniške zagate, s tem pa pospešijo ves ustvarjalni proces in hkrati tudi časovni okvir realizacije. Pri tem gre vselej za interakcijo med udeleženci, ki prihajajo iz pisanih družbeno kulturnih okolij in z najrazličnejšimi praktičnimi izkušnjami, ter mentorji. In spet je poudarek na procesu samem in ne na končnem izdelku. Po koncu montaže ter zaključeni obdelavi slike in zvoka priredimo javno projekcijo, kjer lahko udeleženci delavnice v neposrednem stiku z občinstvom preverijo dosežke vsakega posameznega procesa. Prav ta del se nam zdi še posebej pomemben, saj zaokrožuje ustvarjalni proces v spoznavnem pomenu in daje udeležencem občutek opravljenega dela.

V DZMP/Luksuz produkciji smo kot eni izmed pionirjev sodobnega dokumentarnega filma v Sloveniji posneli na stotine dokumentarnih, igranih in animiranih filmov ter videospotov. Njihova tematika je večinoma usmerjena v družbeni aktivizem, socialno pravičnost, enakost med spoloma, varstvo okolja, avtentične pojave v lokalnem okolju in nekatere druge segmente sodobne družbe, s katerimi običajni ljudje ne prihajajo vsakodnevno v stik. Pri svojem delu uporabljamo žanr dokumentarnega filma predvsem kot orodje za transparentno demokratizacijo marginaliziranih pojavov v družbi z namenom, da bi širšemu občinstvu omogočili srečanje s tovrstnimi pojavi in sodelovanje pri njihovi osvetlitvi. V razburkanem morju različnih vsebin, povezanih z gibljivimi slikami/podobami, ki smo jim izpostavljeni sleherni dan (računalniki, pametni telefoni, reklame, jumbo plakati ipd.), je dokumentarni film svetilnik, ki kaže pot prihodnjim generacijam, saj je nastal neposredno iz potrebe prikazati življenje takšno, kakršno je v resnici. V naši pedagoški praksi s konkretnimi primeri opozarjamo na brezmejne možnosti uporabe jezika gibljivih slik/podob, vse z namenom verodostojnega prikazovanja realnosti, ki jo živimo. Komunikativna moč dokumentarnega filma je brezmejna, neposredno namreč sooči dve strani – gledalce in protagoniste, ter omogoča takojšnjo kritično refleksijo predstavljene resničnosti, nepristransko vzpostavljanje zdravih standardov vrednot in pozabljenih moralnih načel.

Filmi Luksuz produkcije se predvajajo po vsem svetu na različnih dogodkih, sorodnih dejavnosti, ki jo gojimo, in so prejeli številna priznanja. V domačem kulturnem prostoru so naše delo prepoznali tudi na 16. festivalu slovenskega filma v Portorožu leta 2015, kjer so ga ovenčali z nagrado vesna za »serijo angažiranih dokumentarnih intervencij, v katerih film pripeljejo na ulico in ulico v film«. Če odmislimo nizke proračunske zmožnosti in premajhen interes institucij, ki bi morale negovati in popularizirati dokumentarni film, lahko z zadovoljstvom in ponosom rečemo, da poskušamo s svojim delom zapolniti vrzel, ki je nastala zaradi neustreznega odnosa sistema do tega segmenta domače kinematografije. V kontekstu sodobnega dokumentarnega filma v Sloveniji lahko ugotovimo, pa naj to komu zveni še tako pompozno ali afirmativno, da bi brez ustvarjalno-pedagoške prakse Luksuz produkcije dokumentarni film v Sloveniji bil videti popolnoma drugače. S svojim delom ga skušamo popularizirati in narediti dostopnega vsakomur ter z jezikom gibljivih slik/podob zabeležiti delčke realnosti, ki jo živimo, in jo ohraniti za večnost.

Ob koncu bi se lahko vprašali, zakaj se sploh posvečati dokumentarnemu filmu in kakšne koristi nam to prinaša. Če upoštevamo vse večje zanimanje širšega občinstva zanj,

tehnološko evolucijo, ki zagotavlja nemoteno prikazovanje in distribucijo različnih vsebin gibljivih slik/podob, pa dramatičen čas, v katerem živimo, je odgovor tako rekoč na dlani – dokumentarni film je nujno potreben element sodobnega družbenega ustroja, saj omogoča aktivno udeležbo posameznika pri pomembnih zgodovinskih trenutkih, ponuja nepristranski odnos do dramatičnih situacij, ki jih obravnava, in osvetljuje marginalizirane družbene pojave. Brez dokumentarnega filma ne bi mogli zdravo razlikovati med realnostjo, ki jo doživljamo, in realnostjo, ki jo gradimo na ekranu. Zato bo film, s svojo spreminjajočo se formo in načinom izražanja, ostal blizu človeku in pričal o razvoju družbe tudi v prihodnje.

**Iz srbskega jezika prevedla Sonja Polanc**



# Čarobnost prevare: med vednostjo in verjetjem

*Maja Pan*

*Ljudi je lažje naplahtati, kakor pa jim dopovedati, da so naplahtani.*

Mark Twain<sup>1</sup>

Še preden sem mislila, da bi lahko postala filozofinja, sem si želela študirati parapsihologijo. Menda naj bi obstajal tovrstni študij v Luzernu, česar sicer nikoli nisem preverila, a danes se sprašujem, ali je pri tem najstniškem nagnjenju šlo bolj za to, da bi spoznala nekaj, kar sem mislila, da velja za “nepojasnjeno”, ali pa so me nemara pritegovale čudnosti, nemogočnosti.

---

<sup>1</sup> “It’s easier to fool people than to convince them that they have been fooled.”

Morda je šlo enostavno za to, da bi študirala nekaj nenavadnega, kar navsezadnje tudi sem. Recimo Kanta, ki je meje možnosti spoznanja imel tudi za pogoje njegovega udejanjenja. Kar se je do tedaj morda še zdelo kot zgolj naključne poteze človekovega spoznanja, denimo časovni ali prostorski značaj njegovih objektov, se je pri Kantu potrdilo za nujno, za resnično. Vendarle, ko so pogoji možnosti spoznanja odkriti, se začne tisto naključno kazati za nujno. Ker naj bi resnice bile nujne, je navsezadnje Foucault predlagal inverzijo Kantovega pristopa; namesto iskanja tega, kar je v domnevno naključnem in poljubnem nujnega, predlaga da se vprašamo, kaj naključnega je v domnevno nujnem. To vprašanje pa namesto sistemske trdnosti za resnico pomeni veliko nestabilnost in utegne prej potrjevati človekove spoznavne omejenosti, prav tako pa na veliko odpira vrata ravno tistemu, česar smo se pri spoznavnih zmoglostih od nekdanj otepali, med drugim fikciji.

Preden preidem na prevpraševanje fikcije (tukaj me zanima bolj v povezavi z realnostjo kakor s filmom), se vprašajmo po nečem, kar v teoriji skoraj ni tematizirano: kaj je čarobnost? Kakšen je odnos med čarobnostjo, fikcijo in realnostjo? Kaj ima s čarobnostjo opraviti verjetje, strast po tem, da se želeče in voljno vdajamo fikciji? V devetnajstem stoletju bi Coleridge ta prijem (idejo pa pozna že Aristotel, v povezavi z gledališčem) imenoval "začasno zadržano neverjetje",<sup>2</sup> ki nam omogoča vdajanje izmišljenemu, za katerega vemo, da je izmišljeno. Nenazadnje me v igri resnice in laži ali prevare še posebej zanima nekaj, kar nastopi po nujnosti tam, kjer je najmanj nujnosti in najmanj verjetnosti in nemara tudi resnice, skratka, zanima me, kdaj v fikciji realnosti (in ne toliko umetniškem delu oziroma fikciji) nastopi čarobnost?

Čarobnost, ki preko čudenja filozofijo sicer nemudoma poveže z umetnostjo, je čarobnost, ki jo poznamo največini kot estetsko doživetje različnih oblik umetnosti – likovne, literarne, filmske –, Bataille bi celo rekel, da nastopa v parietalni umetnosti kot njeno rojstno mesto, in sicer ne zgolj kot del neke magične operacije (slikanja obrednih figur na steno jame), ampak kot izraz "želje čarobnega", brez katere ni umetnosti (Vrdlovec, Jamska umetnost, še neobjavljeno<sup>3</sup>). Na podoben način lahko opazimo čarobnost tudi kot bistveno sestavino čarobnih ljudskih pravljič, kjer kot strukturno jezikovni učinek nastopi ravno tam, kjer je najbolj gotovo, da se bo tisto najmanj gotovo, to je nemogoče (ki je strukturna premestitev), zgodilo. Na področju filmologije bi lahko čarobnost umestili v bližino Souriaujevega

**2** Dejavnosti Nike Autor in Obzorniške fronte so bile tako pri nas kot na mednarodni ravni že intenzivno teoretsko in publicistično premišljevane, saj je ena konceptualnih prvin kolektiva delovanje na način »filmskega dejanja«, tj. oblike politične dokumentaristične prakse, ki izvira iz pojmovnosti in aktivnosti kinematografij gibanja *tretjega filma*. Eden njegovih temeljnih predpogojev je neposrednost refleksije, ki se odvija hkrati s projekcijo filmskih del, kar Obzorniška fronta prakticira z objavo manifestov, pamfletov, esejev, teoretskih uvidov ipd., publiciranih sočasno z nastajanjem filv svojem spisu "On Fairy Stories" Tolkien ta pojem zamenja s paradigmo "secondary belief", sekundarnega verjetja, ki temelji na sekundarni realnosti ("secondary reality") fikcijskega sveta in na notranji konsistenci realnosti, s katero se mora naše dojetanje nekega fiktivnega dogajanja uskladiti. Začasno zadržanje neverjetja je po Tolkienu nujno le, če fikcijskemu delu ne uspe ustvariti sekundarnega verjetja, če se čar razbije in moramo vložiti dodaten napor, če želimo določeno zgodbo sploh še spremljati. Uspešna ustvarjalca sekundarnega sveta (uporaba ženskega slovničnega spola kot spolno navtralnega - op. lekt.) mora uspeti ustvariti Drugi svet, sekundarni svet, v katerega duh vstopa ter se odnaša do entitet tega sveta kot do "resničnih", to pomeni, da so le-te v soglasju z zakoni Prvega sveta. Gl. še Pan, *Feminizem in subjektiviteta: skrivnost račjega srca* [magistrska naloga], 2009

**3** Zdenetu Vrdlovcu se zahvaljujem za posredovanje tega njegovega besedila in za bistroumne komentarje k temu mojemu besedilu.

pojma diegeze, torej vsega tega, kar prispeva k inteligibilnosti zgodbe (Vrdlovec 1991, 35) oziroma kot enega od elementov filma, torej kot diegetičnega, lahko bi rekli funkcijskega elementa, če ob filmsko semiologijo postavimo še Proppov ruski formalizem. V kakšnem odnosu je potemtakem čarobnost – ki je tako zelo blizu čudenju, s fikcijo?

S tako zastavljenim vprašanjem se zdi, da nas čarobno (angl. *marvellous*) postavlja v samo jedro fikcije, torej onstran resnice in laži. A preden se vprašamo o odnosih fikcije z realnostjo, trdi Vrdlovec “se moramo vprašati, kakšna vrsta realnosti je fikcija sama in kako fikcija deluje v realnosti oziroma v našem življenju,” (2008, 119). To vprašanje bom začasno odmaknila od polja umetnosti in ga poskusila načeti s precej nepričakovane strani, s strani čarodejstva, z obravnavo dokumentarnega filma *Pošteni prevarant*, izvirno: *An honest liar* (ZDA, 2014, Justin Weinstein in Tyler Measom).<sup>4</sup> Nepričakovane, dodajam tudi malce zavite strani, saj se zdi, da ta film prav čarobnost, ki bi jo rada tematizirala, domala izenačuje z neposredno, odkrito čarodejsko prevaro, to pa tudi z nevarnostjo spoznavne fikcije (realnosti). S tem, ko čarobnost in fikcijo meša z zabavno čarovnijo, slednjo pa jemlje kot propedevtično za naivne množice, za širjenje njihovega gledišča, kritične drže, spoznavnega dvoma v to, kar se dogaja pred našimi očmi, dobiva ambicijo odkrivanja realnosti in njene fikcije. A čarobnost in zabavno čarovništvo, čarodejstvo (ali iluzionizem) po eni ter čarodejstvo in fikcija po drugi strani niso isto, si pa vse tri delijo nekaj skupnih potez. Prav s tem mešanjem, takorekoč zmoto, nam *An honest liar* omogoči pozorneje opazovanje čarobnosti v fikciji realnosti in navsezadnje tudi na polju umetnosti.

Ko film skozi skupni element verjetja (k temu se še vrnem v nadaljevanju) spretno preigrava fikcijo čarobnega in “fikcijo” čarodejstva po eni strani kot učinek zabave, pa lahko taisti (čarobni) učinek po drugi strani vidimo kot življenjsko ogrožajoči učinek administracije. S tem se odpre možnosti za ponovno filozofsko obravnavo fikcije in realnosti s kratkim očrtom čarobnosti.

## Stvarno (realno) kot diegetsko

Dolgometražni dokumentarec *Pošteni prevarant* ima opravka s čarodejem posebne vrste. “The Amazing Randi” je bil svetovno znani profesionalni čarodej, iluzionist, eskapist, ki je svojo obrt javnega, spektakelskega izvajanja odkritih prevar nenehno vračal tja, kamor izključno tudi sodi, tj. na polje zabave. Uporaba čarodejskih tehnik za katerikoli namen zunaj zabave je bila za Randija zavržno dejanje, še posebej, kadar je šlo za prepričevanje ljudi

---

<sup>4</sup> Film režiserjev in producentov Justina Weinsteina in Tylera Measoma, scenarij so napisali Weinstein, Greg O’Toole in Measom, producirali pa so ga Left Turn Films, Pure Mutt Productions in Part2 Filmworks, distribuira ga Abramorama. Prosto je dostopen na družbeno-medijski platformi youtube.com. Po neki možni razdelitvi tipov dokumentarnega filma, je *An honest liar* bolj refleksiven kakor performativen dokumentarni film.

o nadnaravnem. Zmeraj je trdil, da so čarodeji med vsemi ljudmi pravzaprav najiskrenejši, saj ti vnaprej povedo, da te bodo prevarali in potem to obljubo tudi izpolnijo. Kar pa navsezadnje niti ni tako težko, saj z nekaj vaje ljudi ni težko prevarati, pri tem pa je to, kako izobraženi, pametni ali pozorni smo, skorajda nepomembno. “*No matter how smart or well-educated you are, you can be deceived,*” trdi Pošteni prevarant. Problem nastane, kadar se v javnosti pojavijo poznavalci taiste obrti, katerih namen je nasproten, to je, ljudi prepričati, da to, kar delajo, ni zabavna prevara, pač pa nadnaravna moč, čudež, skratka nekaj, čemur po koncu šova ne nehajo verjeti. Slednje postane izjemno pereče, predvsem če pomislimo na primere manipulacij okoli posameznikovega zdravja, za lažno zbujeno upanje, za prazno informacijo ali pa obet nekakšne sreče, za katere so ljudje pripravljene odšteti nezaljšana finančna sredstva. Prav zoper takšne sleparje, ki jih je bilo skozi vso človeško zgodovino nemara v vseh kulturah veliko, se je vse do svoje smrti leta 2020 z vso silo boril tudi profesionalni čarodej Randi.

James Randi se je vse življenje poleg svojih izjemno popularnih čarovniških šovov, ki so seveda uporabljali ravno orodje prevare, s pomočjo taistih orodij posvečal tudi razkrievanju trikov, ki so jih premeteneži in sleparji počeli zato, da bi ljudi opeharili in se z njimi okoristili. Pa naj je šlo za vesoljce, kirurške operacije odstranjevanja rakavih tumorjev brez rezov, homeopatijo, izganjanje oziroma priklicevanje duhov, premikanje predmetov ali katero drugo newagevsko navlako, je Randi vztrajal, da mora meja med iskreno prevaro in njenim nasprotjem, sleparijo, ostati jasna. Ne samo zaradi “poslovnega” poštenja same čarodejske stroke, po kateri ljudje plačamo za zabavo, ki pa je dejansko lahko samo in izključno v tem, da smo gotovi ne le, da bomo za hip prevarani, pač pa tudi, da prav to ves čas tudi vemo. Kajti le tako, da vemo, da vstopamo v svet, kjer bomo prevarani, je lahko še zabava.

Ta meja je karseda pomembna tudi zaradi določenih postavk, na katerih temelji naš spoznavni svet, to je, da znamo in zmoremo ločiti med resnico in lažjo, prividom in prevaro, verovanjem, prepričanjem, tudi izvornikom in posnetkom kot pravi klasična mimetična teorija. Da se lahko predamo očaranosti, da lahko nasedemo iluziji in inscenirani prevari, ki nas celo utegne navdati z grozo (pomislimo na možnost, da so v kinematografu prvi gledalci dejansko bežali pred Lumièrovim vlakom), moramo, ko čar popusti, moči iz njegovega okvirja izstopiti, saj le tako prvovrstno zabavo ali pa katarzo tudi dejansko doživimo. To pa je na nek način prav to, za kar se je z drugimi sredstvi vse tja od Platona in sofistike naprej trudila in se še trudi početi tudi filozofija, le da je slednja povečini videla problem bolj v zmožnosti izraznega, tudi umetniškega sredstva, da nas prevara, da začasno suspendira našo razsodno presojo, ne pa toliko v sami naši sposobnosti, da začasno verjamemo prividu, iluziji, triku, ter je bila prav zato do teh izrazov in tistih, ki se jim vdejajo, nezaupljiva in odklonilna.

Kar se tiče inscenirane prevare, je bolj kot gledališki mimezis, umetelnost čarodejstva sorodna današnjim filmskim trikom oziroma posebnim učinkom, to je proizvajanju sofisticiranih tehnoloških učinkov, ki imajo za namen ustvariti “spektakularnost”, “fantastičnost”, “magičnost”, “čarobnost” filma (ali vsaj kakšnega prizora), glede katere se gledalec ne sprašuje, “kako je to narejeno”, pač pa se enostavno prepusti njihovim učinkom, ki

jih kot varljive tudi prepoznavna in vanj izven filma ne verjame. Schaeffer v delu “Čemu fikcija?” definira fikcijo po Searlu (1979) kot “ludično fingiranje” ali “pripoznano fingiranje” (pojem fikcija namreč izvira iz latinskega glagola *‘fingere’*, ki pomeni lažno predstavljanje, simuliranje). Gre za to, da ne zadostuje, da ima avtor fikcije namen fingirati, marveč mora prejemnik ta namen prepoznati. Funkcija ludičnega ali nezaresnega fingiranja je torej ta, da ustvari imaginarni svet in da prejemnika (bralca, gledalca) zvabi, da vanj vstopi, ne da bi ga navajala k verjetju, da je ta imaginarni svet realen (gl. še Vrdlovec 2008, 96 – 112).<sup>5</sup>

Na ločnici med resnico in fikcijo počiva tudi ločnica med igranim in dokumentarnim, to je izmišljenim in resničnim, pravljničnim in stvarnim, ter tudi diegetičnim, ki samo gradi svoj prostor ravno na dvojni razliki med fiktivnim (filmskim) ter realnim (stvarnim) prostorom in časom (Vrdlovec 1991, 35). Ta razlika ni zmeraj povsem trdna ali jasna oziroma lahko sovpadе. Vrdlovec kot paradigmatškega za ta pojav omenja dokumentarni film, pri katerem nastajajo “preskoki”, to so nekakšni kratki stiki, v katerih se kraj ali čas, tudi osebe realnega (časa, kraja in oseb) in diegetskega ujemajo, prekrizajo. Med njimi ni razlike kot bi nastala v studijskem prostoru, ki oponaša naravo, in naravnim prostorom (prav tam), kjer je tudi razlika med izmišljenim in ustvarjenim (kot fabriciranim, simuliranim) ter danim pod določenimi pogoji sicer povsem jasna (denimo, da gledalcem filma povemo, da je Tarzanova džungla v hollywoodskem studiu). To preskakovanje, trdi Vrdlovec, je bodisi všteto v fikcijo samo ali pa namenjeno “razkrinkavanju” mašinerije, ki producira fiktivno filmsko vesolje (Vrdlovec 1983, 16). Čarobnost umeščam v ta prostor preskoka iz diegetskega sveta v izvendiengetsko realnost bodisi filmofansko (ki vsebuje razliko med dogajanjem v filmu in realnim filmskim časom, to je predvajanjem v kinodvorani, recimo) bodisi profilmsko (ki vsebuje razliko med diegetskim in vsem, kar se dogaja pred kamero). (gl. Vrdlovec 1983, 16) Pri dokumentarcu, ki ga predstavljam tukaj, pa se zgodi še nekaj drugega; ujemanje, ki se sicer običajno zgodi v diegetskem, to je, da realne – stvarne osebe in kraji postanejo diegetski, pa se tukaj razsežnost tistega za/iz-mišljenega ali zavestno varljivega (čarovnije) in tega, kar razumemo za neizmišljeno in poljubno (arbitrarno) – denimo, identiteta človeka, povsem zapleteta. Za to je potrebno pojasniti razliko dveh: med dokumentarno “fikcijo” filma samega (to je diegezo) ter fikcijo realnosti (kakor jo vsebuje človekova identiteta, pri kateri diegeza tako rekoč prevzame vtis realnosti) po eni in med čarovnijo kot zabavo in administracijo kot performativno čarovnijo, ki proizvaja identiteto, po drugi strani. Pomembno je vzeti za predpostavko to, da je identiteta logično in kvirovsko gledano fikcija, a kot taka ni prepoznana, pač pa je zaradi svojega realnega učinka zmotno vzeta oziroma vzdrževana za realno in neizmišljeno. Pojem, s katerim bom to ujemanje poskusila pojasniti, pa je ravno čarobnost. Razgrnimo to zadevo postopoma.

Verjetno ni naključje, da je v sedemdesetih in osemdesetih, z razmahom televizije in new-agea postala kulturna krajina ZDA nadvse primerno gojišče za raznovrstne šarla-

---

5 Za ta uvid se zahvaljujem Zdenku Vrdlovcu.

tane, guruje in zdravilce. Film osvetljuje obrt čarodejstva glede na njegovo družbenost ter zagovarja idejo, da je s pomočjo prevare ljudi možno in potrebno naučiti, “kako njihov svet zares deluje”. A kako ta svet zares deluje? Po eni strani je splošni domet dokumentarca *Pošteni prevarant* uperjen zoper skrajno pogrošno in potrošno ameriško družbo, po drugi strani pa se prepleta tudi s krščansko moralističnim duhom, v katerem Randijev primer podaja poduk: kdor vara (to je čarodej), bo navsezadnje prevaran.

Vendarle glavna ost tega dokumentarnega filma ni, kot se morebiti na prvi pogled lahko zdi, da je bil tudi veliki čarovnik Randi prevaran, osleparjen, oziroma da je tudi sam živel v laži. Bodisi, ker je bila identiteta njegovega intimnega partnerja lažna bodisi zato, ker je do visoke starosti prikrival, da je gej. Tisto, po čemer je dokumentarni film o Randellu Jamesu Hamiltonu Zwingeju aka Amazing Randiju, leta 1928 rojenem v Kanadi, poseben in pomenljiv, ni, da je bila v sami sredi njegovega življenja, v katerem se je ne le na pošten, pač pa tudi znanstven način trudil razkrivati prevare, – velika prevara, čeprav bi to bilo seveda tudi zanimivo, če bi tako tudi bilo. Sklepam, da tovrstna formulacija najbrž prvenstveno služi le promocijskim namenom.<sup>6</sup> A poglejmo najprej, na čem je torej utemeljena ta ideja prevaranega čarodeja?

V zrelih letih svojega zelo uspešnega življenja je Randi spoznal mladeniča, Joseja Alvareza, s katerim sta postala ljubezenski par. Poleg tega je Randi Joseja kmalu vključil v svoje delo razkrivanja parapsiholoških prevar. Zanj si je Randi zamislil, da bi postal slaven, vendar povsem lažen nadčutni medij, ki bi preko simulacije medijev (komuniciranje z duhovi umrlih, recimo) televizijskim množicam pokazal, da so nasedle in verjele nekemu, ki v resnici počne nekaj lažnega. Posledično bi množice lahko sklepale, da je vsak “medij” prevara. Randijeva osnovna ideja je izhajala iz tega, da je vedel, kako težko bo enostavno razumsko ovrgel trditev nekoga, da je petintrideset tisoč let star duh. Tako je v sedemdesetih s pomočjo privlačnega Joseja, devetnajstletnega Portoričana, ki je emigriral v ZDA, Randi ustvaril lik Carlosa. Ni jasno, ali je Jose emigriral po tem, ko je spoznal Randija, ali za tem, vsekakor se je Randi odločil lansirati lik Carlosa najprej v Avstraliji. Načrt je bil, da bi s pomočjo avstralskih množičnih občil opozoril tudi na nemalokdaj skrajno nekritično, ključno vlogo medijev pri konstruiranju množičnih laži. Zadeva je neverjetno dobro delovala in v trenutku, ko so že domala vsi v Avstraliji vedeli za Carlosa in njegove nadnaravne sposobnosti, so taista občila sporočila njegovo “razkritje”, to je, da je njihov junak le igral, da je resnično Carlosovo “učenje” utemeljeno na čisti potegavščini. S tem je v temelju razkril in zamajal človeško prazno- in lahkovernost, ki se ni bohotala le po Združenih državah Amerike, pač pa je v času razmaha nekega drugega medija, to je televizije, postala množična ter globalna. Tako je s primerom pokazal, da naivno verjamemo nekemu, ki nam potem, ko smo že nasedli, sam prizna, da jih je ves čas le pošteno vlekel za nos.

Sanjarije marsikaterega najstniškega obstranca ali obstranke so, da bi pobegnil s potujočo karavano. Randi, ki je že zgodaj ugotovil, da je “drugačen”, zaradi česar se je v svo-

---

6 Spletna stran: <http://anhonestliar.com/wp/>

jem okolju počutil kot obstranec, je to idejo uresničil; še rosno mlad se je priključil potujočemu cirkusu, ki je prikazoval prosto lebdečo žensko in podobne čarovnije, in kmalu je postal poklicni čarodej. Splet okoliščin mu je omogočil, da je bolj po naključju kakor načrtovano hitro zaslovel. V začetku se je tudi sam zatekel k sleparskim floskulam, kot je ta, da poseduje zmožnosti branja misli, zunajčutne zaznave, telepatije, jasnovidnosti in napovedovanja prihodnosti, dokler se mu navsezadnje ni posrečila napoved rezultata neke bejzbolske tekme, po kateri so ga ljudje začeli ustavljati na cesti in mu za njegove usluge ponujati denar. V resnici je bil nemalo začuden, da ljudje tem nesmiselom dejansko verjamejo, a prav gotovo je ob tem lahko že začutil mamljivo moč, ki so jo ljudje zaradi svojega verjetja polagali v tovrstne sleparje. A ostal je neomajen in odločen, da takšne sleparije ne sodijo v delokrog čarodeja. Še več, sčasoma so ga med njegovim uspešnim čarodejskim delovanjem tovrstne izkušnje začele tako zelo jeziti, da se je navsezadnje spravil na svetovno znanega šovmena Urija Gellerja, človeka, ki za razliko od Ranidja zase ni trdil, da je čarodej, pač pa da poseduje nepojasnjene, nadnaravne moči.

Ovržb tovrstnih šarlatanov je bilo že tedaj sicer precej, a nejasnosti glede njihovih nadnaravnih moči so iz tega ali onega razloga vztrajale. V vročici iskanja znanstvene utemeljitve je leta 1972 stanfordska univerza Randija najela, da bi pomagal pri proučevanju nadnaravnih sposobnosti Urija Gellerja: telepatije, psihokineze ter svetovno znane Gellerjeve “sposobnosti” zvijanja vilic. Seveda je bilo ozadje raziskovanja sposobnosti mladega Izraelca tudi del hladnovojne tekme, v kateri so Američani hoteli parirati Sovjetom in njihovim “psiho” programom. Dokumentarni film režiserja Vikrama Jayantija “*The Secret Life of Uri Geller – Psychic Spy?*” (2013) trditev, da je Geller delal kot CIIN agent, ki je svoj talent uporabljal, da je brisal tajne sovjetske floppy diske, postavlja to temo z roba področja zabave v, kot trdi režiser, kontekst “čudne alternativne realnosti” (operativcev, dvojnih agentov, usposabljanja ljudi za “remote viewing” oddaljenih sovjetskih vojaških baz in potem risanja tega, kar so “videli”, itd.), kjer se hladnovojna lakota po domala kakršnihkoli informacijah prekrije s sočasnim razkritjem ameriške NSA (nacionalne varnostne agencije) in njenega množičnega nadzora elektronske pošte.<sup>7</sup> Stanfordov raziskovalni inštitut, ki je večkrat “znanstveno preiskoval” Gellerjeve sposobnosti, je bil tudi paravan za tajne večmilijonske CIINE raziskave. Hladnovojni časi so bili dovolj zmedeni, da je v določenih krogih celo veljalo, da bi odkritje tovrstne moči oziroma sile utegnilo biti kronano z Nobelovo nagrado. Še več, kljub jasnim zagotovitvam nekaterih, da gre pri Gellerju za prevaro ter da so v televizijskih šovih, v katerih so pripomočke pripravili po Randijevih navodilih, seveda prišli do rezultata, da Uri tistega večera ni imel “prave moči”, da bi upogibal kovinske predmete, pa to ni imelo na samo Gellerjevo kariero čisto nobenega slabega vpliva, prej nasprotno.

A Randija to ni ustavilo. Medtem si je v sedemdesetih tudi sam koval slavo s tem, da je dosegal in presegal Houdinijeve dosežke, sodeloval v spektaklu Alicea Cooperja, ko si je ta

---

<sup>7</sup> <https://www.theguardian.com/media/2013/jun/13/nsa-uri-geller-psychic-spy>

Film je dostopen prosto na: <https://www.urigeller.com/oscar-winning-vikram-jayantis-the-secret-life-of-uri-geller-bbc-documentary-uncut/>

dal na odru odsekati glavo, vse dokler ni pri svojih petdesetih ugotovil, da se s temi iluzionističnimi podvigi izpostavlja prevelikim zdravstvenim tveganjem, predvsem pa je uvidel, da sta prava nevarnost in z njo povezan izziv, s katerim se mora spopasti, drugje. To so bili notorično popularni “evangeličanski” šovi s čudežnimi ozdravitvami, od katerih si je Randi še posebej vzel na piko čudodelca, Petra Popoffa. Kaj kmalu je s pomočjo sodelavcev Randiju uspelo razkriti, da na množičnih šovih ozdravljenja Popoff uporablja skrite mikrofone, s pomočjo katerih publiki govori njihove osebne podatke in podobne informacije, ki so jih naivneži sami predhodno zaupali organizatorjem, nagovorjeni iz publike pa so v globoki presunjenosti padali po tleh in v transe. Mnogi so bili za tovrstno “ozdravljenje” pripravljene opustiti medicinsko zdravljenje, prav tako pa kakopak tudi pošteno seči v denarnico, kajti prav najbolj revni so bili pripravljene krepko nasesti njegovi pervertirani svetopisemski maksimi: kar daš, se ti bo stotero povrnilo.

Kmalu po Randijevem javnem razkritju prevar na enem najbolj gledanih televizijskih programov v ZDA, je Popoff sicer razglasil stečaj. A tako kot pri Gellerju, se tudi pri Popoffu zmagoslavje nad sleparskimi manipulacijami v javnosti ni zadržalo za dolgo. Uri Geller je s svojimi triki zavajal ne le lahkoverne množice, ampak je pretental tudi znanstvenike. Pri odpiranju oči množicam se je Randijevo naslanjanje na znanost, ki jo je s tem postavljaj v službo interesa javnosti po znanju, dobrobiti in poštenosti, izkazalo za precej jalovo. Kajti, medtem ko je James Randi s knjigo *The Truth About Uri Geller (Resnica o Uriju Gellerju)* neumorno obiskoval množične šove ter sam upogibal žlice in ključce, je prevladalo mnenje, da je to, kar dela Randi, le čarovniški trik, medtem ko Uri Geller taisto počne s skrivnostno, nepojasnjeno telekinetično močjo ter edinstvenim talentom. Čarovniki s prevaro le oponašajo nadnaravno obdarjene mojstre – nedvomno dvojno ponižanje za razum.

Tedaj, morda pa je tako tudi danes, se je zdelo, da obstaja znotraj same znanosti (bodisi fizike ali psihologije) možnost, da je načeloma možno zaobiti doslej poznane zakone in sprejeti vsaj načelno, če ne tudi drugače, da Uri Geller pač zvija žlice z neko zaenkrat nedokazano, neznano, nadnaravno močjo. Randi je menil, da bo tisto, kar mu ni uspelo pri množicah, dosegel pri znanstvenikih. S tem namenom je z ekipo mladih čarodejev leta 1980 zasnoval projekt Alfa, s katerim so se lotili eksperimentov za proučevanje nadnaravnih sil. Strategija je bila ista kot prej, pri razsvetljevanju množic; najprej je potrebno znanstvenike in njihove uveljavljene, kontrolirane znanstvene protokole dodobra zavesti, potem pa jih usposobiti za bolj učinkovito delovanje, da ne bi več nasedali na prefinjene čarovniške prevare. Slikovito rečeno je pri tej igri mačke in miši šlo za idejo, da je najbolje, če miš kar sama mački pokaže, kako naj jo ujame. In res, čeprav so se s strožjimi laboratorijskimi pogoji primeri nadnaravnih pojavov zmanjšali, pa znanstveniki vendarle niso in niso nehali verjeti v možnost nadnaravnih sposobnosti dveh Alfinih čarodejev, ki sta se z mačko poigravala skoraj štiri leta. O tem so posneli celo dokumentarni film, med katerim pa sta spretna čarodeja uspela režiserja pripeljati vse od pozicije skeptika do tega, da je začel verjeti v nadnaravno. Pričevanje dveh čarodejev nam govori, da so med šesturnim snemanjem sodelovali strokovnjaki za kovine, tri kamere, kar je pričakovano privedlo do tega, da čarodeja v laboratoriju nista mogla nadnaravno delovati na nobeno od kovin. V tre-



nutku, ko so kamere ugasnili, pa sta čarodeja upognila vse, kar se je v laboratoriju upogniti dalo. Režiserju se je strgalo – vera v možnost zajetja nadčutne realnosti s filmom se ponovno ni uresničila! Za to, da mu kot prvemu na svetu ni uspelo posneti tega fenomena, je okrivil Randija. Po tej izkušnji je čarodeja dokončno zaskrbelo za psihološki vpliv, ki ga je njuno zavajanje imelo na racionalne ljudi, tako da sta komaj dočakala dan razkritja, ko sta znanstvenikom lahko preprosto rekla: Varala sva vas. Ideja, da bi zaradi takšnega razkritja znanstveniki postali bolj previdni, je sicer prišla, a za visoko ceno – čarovnika sta se morala ukloniti svojim etičnim prepričanjem in se dejansko z znanstveniki in z njihovim verjetjem poigravati, vse skupaj pa je predstavo o zanesljivosti znanstvenega delovanja pravzaprav bolj izpodkopalo, kot pa utrdilo. Če so na začetku procesa znanstveniki čarodejema iz projekta Alfa še delovali kot nasprotniki, pa so sčasoma, po skoraj dvestotih urah preživetih v znanstvenem laboratoriju, postali njuni prijatelji. Ne le zaradi njune nedvomne spretnosti, tudi zaradi človeškega, prečloveškega nagnjenja so bila vrata dvoumni Randijevi strategiji odprta, njeni protagonisti pa kljub določenemu uspehu za nazaj nanjo gledajo s primesjo grenkobe in slabe vesti. Kot pravi v dokumentarcu Randi: “Dober čarodej mora biti malo sleparja, se mi zdi. Mora biti malce kriminalca, ampak prej takega, ki nima dovolj poguma, da bi dejansko oropal banko”.<sup>8</sup>

Morda pa bi bilo koristno, če bi tudi čarodeje začeli razglašati za osebe z nadnaravnimi sposobnostmi, čeprav sami trdijo nasprotno. Navsezadnje, kakor tudi sam Uri Geller v dokumentarcu meni: “Na svetu je milijarda verujočih (izvirno: believers). Milijarda ljudi verjame v Boga. V to se ne smeš vtikati ...”<sup>9</sup> In res, ne glede na to, kolikor se je James Randi trudil, razkrival in dokazoval njihove prevare, tem sleparjem ratingi in zaslužki še vedno neprestano rastejo, le način delovanja malce spremenijo. Ko se je nekaj časa po debaklu Peter Popoff vrnil na sceno, mikrofona resda ni več uporabljal, a le zato, ker ga niti rabil ni več. Ljudje so mu tudi brez tega verjeli in mu radi nasedali na še neumnejše trike in prevare, ki jih je pri svojih “zdravljenjih”, TV prodajanju “čudežne vodice” ipd. uporabljal, pri tem pa bajno bogatel. Na tem mestu je utemeljen kratek premislek o tem, da kot kaže v vsakem obdobju obstajajo nategovanja ljudi, nekaj, v kar precejšnja množica ljudi začne verjeti, peščica se z njimi okoristi, še manjša peščica pa ubada z razkrinkavanjem njihovega delovanja. V kapitalistični, informacijski dobi je klasična pravljica, oportunistična uresničitev tveganja in dosega nagrade še posebej na dosegu roke, saj so “junaki”, ki čez noč obogatijo ali pa se poslovno okoristijo, stvarni zgled vsem ostalim; bodisi od kriptovalutašev pa do tega, da pri domala vsakem svojem delovanju, recimo na spletu, pri iskanju nastanitve, nepremičnine itd., pristajamo na posrednike. Navsezadnje smo sami pristali prav na to, da smo reducirani na neusahljiv vir podatkov, ki jih je neprestano moč rudariti in preprodajati – nazaj, v končni fazi, nam samim.

**8** *A good magician needs to be a little bit of a conman, I think. He needs to be sort of a criminal type, but not have enough guts to actually rob banks.*

**9** *There are a billion believers out there. A billion people believe in God. You can't touch that ...*

## Vtis realnosti

Preden pa dokumentarec *An Honest Liar* naredi neverjeten in povsem nepričakovan zasuk, nam skupaj z neumornim bojem zoper manipulativne sleparje vzporedno prikazuje temu sočasen, lep, skladen in skrben partnerski, ljubezenski odnos med Randijem in Josejem. Če je Randi racionalen in skeptičen, pa je Jose pravo nasprotje, je umetniški in sanjav. Jose Randija ljubkovalno kliče “*amazing*”, saj je stran od javnosti, ki Randija pozna prav pod znamko “Amazing Randi”, zanj osebno Randi tudi dejansko tak, krasen in izjemen. Zakaj se je Randi odločil, da je skrival njuno razmerje, ni povsem jasno; misliti je, da se je zavedal, da bi se pri tem, kar je v javnosti počel zoper prevare raznoraznih koristoljubnežev, vsaj v osemdesetih, ko je dominiral AIDS, z razkritjem lahko povsem onesposobil. Navsezadnje je vendar leta 2010, pri enainosemdesetih, ko je bilo bolj ali manj jasno, da ne bo večje škode, naredil coming out, kar gledalke in gledalci lahko vzamemo tudi za nekako poslednjo gesto, po kateri je življenje nujno izgraditi na iskrenosti.

Tedaj pa se lepega dne pred njuno idilično hišo iznenada pojavijo policisti. Izvemo, da so prišli po Joseja, ki je obtožen kraje identitete in ponarejanja potnega lista. A ne zaradi tiste “sposojene” identitete, ko je igral medija Carlosa, pač pa izvemo, da Jose ni Jose Alvarez, saj naj bi celih petindvajset let v ZDA živel pod lažno identiteto. “Kakšna situacija, kakšna situacija,” v filmu tarna belolasi starček Randi, ko se v njuno mirno in skladno skupno življenje naseli še ena nepričakovana, a kako, ko je za številne nadvse realna in dejanska – grožnja izgona, nad katero Randi še zmeraj tarna: “Počutim se popolnoma nemočnega”. Svetovno znani iluzionist, dobrodušni in prodorni čarodej, ki je v starosti že na videz z belimi lasmi in dolgo brado deloval kot pravi čarodej, je obsedel z zavezanimi rokami. Niti triki boljši od Hudinijevih, mu ne bi mogli pomagati; pred ameriško administracijo in policijo je bil Randi, tako kot številni drugi njegovi sodržavljeni, dejansko skoraj povsem nemočen. Po šestih tednih v ječi so Joseja vendarle pogojno izpustili. Tega sicer ne izvemo, a misliti si je, da Josejevemu izpustu na prostost pred sodniško obravnavo najbrž botrovala visoka kavcija.

V tej točki pripovedi nastopi izpoved, v kateri Jose pove svoje rojstno ime, da je rojen v Venezueli in da so ga pri šestnajstih homofobični neznanci brutalno napadli. Kot mnogi si je želel pobegniti daleč proč iz življenjsko ogrožajočega, utesnjujočega okolja, v liberalne ZDA, kjer svoje seksualnosti ne bi moral za vsako ceno skrivati ali se pretvarjati, da ni gej. V trenutku, ko se je dokončno zavedel, da v Venezueli ne more več ostati, je spoznal Randija. Pridobil si je ime “Jose Alvarez”, rečeno mu je bilo, da gre za identiteto in dokumente preminule osebe. A “Jose” se ni zavedal, kakšno snežno kepo utegne ta nujna, ampak kljub temu nevarna prevara, sprožiti. Spoznal je, da je s prevzemom identitete drugega človeka, pravzaprav le pobegnil iz ene ječe v drugo. V njegovem življenju je nastopila zanimiva, prav tako pa tudi težka podvojitvev: kot vemo, ga je Randi prav na začetku njune skupne poti angažiral, da je začel nastopati kot medij Carlos. Kadri, v katerih zdaj za nazaj vidimo medija Carlosa bluziti v TV šovih o tem, da je živel veliko inkranacij, a da je njegova zadnja iz Latinske Amerike, kako priročno, od kod pa drugod – to je za ZDA tisti

Drugi, dobijo svoje korenine v stvarnosti. Če jih slišimo skozi to novo védenje o "Josejevi" resnični podvojitvi, so te podvojitve prevzema oziroma utaje identitet privlačne, poleg tega pa nudijo priložnost, da nas dokumentarec prepriča, da je Josejeva vest pri tem zelo trpela. Dvojne krinke ni mogel kar odvreči; Carlosovo sčasoma že, kajti to je bil del cele ideje, da se ljudem demonstrira njihova naivnost ter se jih s tem pouči. A s to drugo, življenjsko – kot Jose, je moral nadaljevati, saj je bila tako rekoč njegova abonmajska vstopnica za življenje v ZDA. In to vse dotlej, dokler ni po petindvajsetih letih življenja kot Jose, neki izvirni Jose Alvarez v Venezueli zaprosil za potni list in je vsa prevara z dokumenti prišla na plano, in je policija je potrkala na vrata.

Tu nastopi ena bolj političnih točk dokumentarca, ki ostaja netematizirana: izgoni južnoameriških prebežnikov. Nenadoma gledalkam in gledalcem postane jasna tudi vzporednica s prejšnjim delom dokumentarca, v katerem se čarodeji trudijo znanstvenikom s pomočjo prevare tako rekoč performativno dokazati, da varajo. Čeprav so uporabljali prevaro, se je Randiju in njegovi ekipi čarodejev zdela opravičljiva kot sredstvo za dosego plemenitega cilja. Čarodeji so na "pravi" strani in tako je iskreni, pošteni lažnivec na strani tega, da resnico upogne ali prikrije, zamakne, uporabi prevaro, a le za to, da jo lahko razkrije. Pomenljivo je, kar nam dokumentarec predstavi s pogledi Urija Gellerja, ki v zabavni industriji kot taki vidi obstoj precejšnje mere odprtosti in sprejemanja zavajanja in prevare: "To je tako kot z dvema Picassojevima slikama na steni," razlaga Geller, "ena je izvirnik, druga ponaredek, čeprav sta obe videti enako. V tem dejstvu samem ni nobene škode, prav tako kakor pri mojem delu ne. Kajti konec koncev tam tudi ni ničesar, kar bi lahko odkrili, saj je to, kar delam navsezadnje resnično (izvirno: 'true'). Tudi to, kar vi, ustvarjalci filma, delate, je prav tako resnično."

"Vtis realnosti," ki je skupaj z diegezo eden temeljnih pojmov, ki v filmski semiologiji opredeljuje "filmska dejstva", je v dokumentarnem filmu močnejši kot v igranem filmu, v toliko je lahko dokumentarist\_ka "na robu magije" kot trdi Vrdlovec (1991, 30) dejansko v vlogi čarodeja, ki vara, ustvarja realnosti analogno podobo za to, da bi povedal neko resnico. Po Morinu filmska podoba ustvarja "popolno iluzijo realnosti", s čimer dosega domala magične lastnosti dvojnika. A še pri tako natančni podvojitvi, kopiranju, lahko pride do zamika med resničnostjo in njenim analogonom, navsezadnje, zdaj vemo vsaj to, da stvarnost ni več ena in enotna resničnost. Pomembno, vir tega zamika je filmska semiologija (z Baudryjem) postopoma iz objekta (primerljivo s Platonovim razumevanjem mimesis zgoraj) prepoznala in premestila v subjekt, v gledalko in njenim položajem do podobe, nenazadnje, tudi do same sebe kot podobe. "Če v kinu kaj realno zaznavamo, so to prav podobe in zvoki, in prav zato, ker so le-ti realno zaznani, je tudi vse tisto, kar je z njimi predstavljeno – in realno odsotno –, zaznano kot 'realno'," trdi Vrdlovec (1991, 31). Na takšen način lahko vtis realnosti razumemo kot simulaker, v katerem se videz realnosti pomeša z realnostjo, s tem pa "ustvarja" določeno realnost. Na enak način vidim utemeljeno tudi razdelitev oziroma podvojitvev med subjektom in njegovo identiteto, kot jo razumemo z arbitrarnimi označevalci, kot so ime, spol, narodnost itd., ki nimajo lastne materialnosti, lahko pa dosega materialne, performativne učinke, pa če vanje verjamemo ali ne. V tem pogledu je strukturalno in semiološko gledano vsaka subjektova identiteta odmik, premik

in zamik glede na označevalno verigo oziroma na njen učinek, ki je, za razliko, kot je to v umetnosti (po Batalillu, kjer nima magično-utilitarne naloge), ta premik čaroben ravno v magično-utilitarnem smislu. Če diegeza označuje instanco predstavljenega v filmu, se pravi, vso filmsko denotacijo, kot z Metzom trdi Vrdlovec (1983, 18), dosega identiteta enak učinek v realnosti subjekta. Randi ve, oziroma je ves čas vedel, da sta Jose in Dejvi isti človek. Od tega moramo storiti le korak, da zatrdimo, da ta imaginarni označevalec pomeni, da torej ni le Josejeva, pač pa je identiteta slehernika potvorjena, ponarejena, posnetek, fikcija, ki je od človeka oddaljena prav toliko, kolikor sta kamera in njena diegetična podoba oddaljeni od pogleda gledalke. Če bi ne bila, bi oko bilo kamera, človek pa identičen s svojo nespremenljivo identiteto.

Ni samo filozofski problem resničnosti uprizarjane podobe, trdim, da film, tukaj predvsem dokumentarni film, ponovi osnovno mehaniko čarobnega: da je potrebno za sprejetje resnice nečesa vzdrževati začasno uprizorjeno fiktivno resničnost. Konkretno rečeno, dejstvo spola, slovenskosti, spolne usmerjenosti, so vsi fikcija, za katero velja, da so resnični, čeprav ontološko in spoznavno gledano niso, prav tako nimajo bistva, pač pa so materialno dejstveni le toliko, kolikor jih naša skupnost z jezikom vzpostavi in vzdržuje. Tako je recimo pripis spola in narodnosti ob rojstvu strukturno gledano, čarobno dejanje. Potreben je premik od razpravljanja o odnosu filma in realnosti k ugotovitvi, da film ponavlja in s tem razkriva temeljno fikcijo, to je, da je lažnost podobe na filmu ponovitev lažnosti podobe, ki jo imamo v realnosti sicer za resnično, prav zato, ker tudi realnost ni drugega kot skozi simbolno vzpostavljen družbeni "film".

## Vednost in verjetje obenem

Čarobnost je nekaj, za kar tudi intuitivno vemo, da ni isto kot čudežnost, čeprav ju običajno rabimo sinonimno. Skupno jima je, da se pojavita tedaj, ko tisto najmanj možno, tudi nemogoče, predvsem pa tisto nepričakovano, nevsakdanje, postane nujno. Čudežnost je del metafizike in verjetja, pri čarobnosti pa nadnaravnega in presežnega ter verjetja niti verovanja ne potrebujemo. Pri doživljanju čarobnega namreč zavestno vstopimo v polje čutnega, po Schaefferju (2010) se potopimo v podobo, predstavo. V tem polju smo, lahko bi rekli, zapeljani in premaknjeni v območje, ki deluje kot začasen razcep med vedenjem in verjetjem, ki ga poznamo iz Mannonijevega koncepta "*Saj vem, pa vendar*". Drugače rečeno, v čarobnosti začasno postavimo v oklepaj našo željo, da ne moremo verjeti nečemu, za kar vemo, da ni možno, pač pa uveljavimo nasprotno, to je, da verjamemo nečemu, za kar vemo, da ni res/nično, kar pa vsekakor ni isto kot to, da bi bili neposredno prevarani. V slovenščini je čarobnost sicer povezana tudi s čaranjem, to pa s čarovništvom, nenazadnje s čarovniki in čarovnicami, vendar kljub razvpiti franšizi Marvel, čarobnost niti na filmu ni stvar rokohitrstva. Ali kot Bazin pokaže za Lamorrissov film *Rdeči balon*, 1956, kjer nje-

gova iluzija, kljub trikrom seveda, izvira iz realnosti in ne virtualnih dodatkov montaže (Bazin, 2010, 53). Čarobnost potemtakem ni iluzija niti privid, ni v dejstvu, da se je zgodilo nekaj nenavadnega, ampak v načinu, na katerega vanj ne verjamemo kot v stvarnega (realnega). Ko govorimo o čarobnosti, o čarovnem in čarobnem, moramo govoriti tudi o doživljanju lepega. Tako je Bazin trdil, da je “za estetsko polnost filma nujno, da *verjamemo* v realnost dogodkov, čeprav *vemo*, da so potvorjeni (ali prigoljufani),” (nav. v Vrdlovec 1987, 11; 1991, 37). Realnost dogodkov tu razumem kot to, da čeprav vemo, da nobeno drevo ne raste v nebo, verjamemo, da tako drevo kot nebo ostajata, čaroben pa je njun spoj.<sup>10</sup>

Glede pomena ontologije osebne identitete ljudi, se izkaže, kar je nakazoval že Twain, to je, da ni najtežje fiktivne entitete vzeti za resnične, kot lahko vidimo v kontekstu avtorja biografije o fiktivnem Marbotu, marveč odkriti fiktivnost tistih entitet, ki so v tekstu vpepljene kot resnične (Vrdlovec 2008, 108). Ne le Josejeva, vsaka identiteta je fiktivna na enak način, kot se je “razkrila” Josejeva, njena edina resničnost je v citatnosti. Problem torej ni le to, da fikciji ali nečemu fingiranemu verjamemo, da nasedemo, ker ga ne pripoznamo kot fingiranega, pač pa da ga kot takega pripoznamo tam, kjer ga najmanj pričakujemo, pri lastni identiteti, ki je po definiciji odraz istovetnosti in nefingiranja, nečarobnega. Vzemimo Randijevo taktiko resno, to je, da z eno prevaro (v tem primeru z identiteto kot prevaro prevare) pokažemo, da nas z identitetami na celi črti varajo in da jim ne smemo lahkoverno ali pa kako drugače nasesti.

Za doseg resnice je prevara ali kraja ipd., včasih nujna. A kako vztrajati pri resnici tega, da smo lagali zato, da bi pokazali resnico. Kako je Randijeva resnica drugačna od Gellerjeve?<sup>11</sup> Kako je resnica Joseja drugačna od resnice medija Carlosa?<sup>12</sup> Če je resnica pod prevaro resnično takšna, kot je, potem ni več tista resnica, za katero smo mislili, da je, pa tudi stvarnost ni več preprosto resnična. Varajo nas lahko naši čuti (prav presenetljivo denimo pri optičnih utvarah), ali pa nas kdo v kaj prepriča (demagogija), lahko se varamo sami (denimo na način utajitve, to je, ko nekaj vemo – da je ali pa ni tako in tako, pa vendar verjamemo drugače), lahko nas prevara utvara, omreži ideologija, zaslepi vera. Še več, verjamemo lahko stvarem, za katere vemo, da niso resnične, da niso “res”. O fetišistični strukturi, ki jo je Mannoni imenoval: *saj vem, pa vendar ...* lahko govorimo kot o utajitvi na-

**10** Karel Čapek trdi, da: “obstaja največja verjetnost, da govorjena beseda v začetku ni služila pripovedovanju pravljic, temveč praktičnemu označevanju stvarnosti. Če je prazgodovinski človek rekel „drevo“, je s tem gotovo in povsem pošteno ter konkretno mislil na resnično drevo. Če je rekel „nebo“, je ob tem imel vsekakor v mislih resnično nebo, z resničnimi zvezdami. /.../ Vendar sem v skušnjavi, da bi si predstavil ustvarjalni trenutek, ko je nekega iznajdljivca, sanjača ali plemensko gobezdalo popadlo, da je ob večernem ognju nekako povezal besedi „drevo“ in „nebo“ ter rekel, da obstaja nekje drevo, ki raste celo vse do neba. V tem trenutku je storil genialno odkritje: iznašel je laž, ki je sama sebi namen; odkril je, da lahko besede uporabljamo neodvisno od stvarnosti; ustvaril je dotlej nepredstavljivo kombinacijo predstav; in ustvaril je prvo pravljico.” (1931/1967, 123, nav. v: Pan, *Feminizem in subjektiviteta: skrivnost račjega srca* [neobjavljena magistrska naloga], 2009).

**11** Zaključni kadri prikazujejo poroko med Josejem in Jamesom in projekcijo tega, kaj dandanes počnejo protagonisti dokumentarca; naj navedem le, da Uri Geller zdaj zase ne izpostavlja več, da ima nadnaravne sposobnosti, pač pa, da je misterizator (izvirno: “*mystifier*”) in vodi TV-prodajo svojega kristalnega nakita. Glede na politične razmere pa je prav možno tudi, da ga je ponovno rekrutirala kakšna ameriška ali pa izraelska tajna služba.

**12** To bržkone spominja na legendo o mučencu, svetem Geneziju, igralcu, ki se je med predstavo, v kateri je igral krščanskega vernika, spreobrnil v kristjana, tako da je v vlogi, ki jo je igral, ostal še potem, ko se je predstava končala. Iz te vloge ni mogel niti tedaj, ko ga je zaradi nasprotovanje krščanstvu cesar Dioklecijan dal ubiti – na taistem odru. Gl. Dolar, Mimizezis i ideologija: od Platona do Altisera.

sprotnega vedenja: ko vemo, da je nekaj tako ali tako, a vseeno verjamemo (slovenski prevod Manonnija pravi: verujemo) drugače.<sup>13</sup> Zato pri čarovniških trikih res ni pomembno, kaj je skrivnost trika, oziroma kaj pomeni verodostojno varati, pač pa, da verjetno ni povsem jasno, kdo mora koga pretentati, iluzionisti gledalke in gledalce s svojo predstavo ali gledalci in gledalke iluzioniste, da verjamejo v iluzionistovo ali iluzionistkino spretnost, saj oboji pričakujejo, kot pravi Mannoni, “popolno iluzijo” (1993, 359).

Če sprejmemo, da moramo za pot do določene spoznavne resnice začasno verjeti, nastopi prevari, se ravno identitete kot imaginarne podobe kažejo kot tiste, ki so iluzorne, lažne,časne, prividne, administrativne na poti do spoznanja. Trdim, da je zato (kvirovska) resnica tega filma v tem, da je identiteta tako kot podoba (naslov mojega eseja *Čarobnost prevare* je parafraza Vrdlovčevega dela *Lepota prevare*) ontološko in spoznavno gledano začasna prevara, performativni učinek, ki pa ga ne vzamemo kot takega, torej ustvarjenega, spremenljivega, arbitrarnega, normativnega, temveč za resničnega, za nekaj, kar vsebuje nespremenljivo bistvo, s katerim se ljudje navadno scela poistovetimo, je predmet zakona in vanj verjamemo kot v resnico. Po tej adekvacijski logiki je *coming out*, razkritje spolne usmerjenosti utemeljeno na prepričanju, da obstaja resnica seksualnosti, da je v seksualnosti neka resnica, da je resnica spola, resnica, ki v spolu biva kot skritost, ki jo je potrebno odkriti, razodeti kot denimo moškost ali ženskost. Pri tem pa ne naša spolna želja ne fikcija nimata druge koherence kakor svoje notranje in se zato le pogojno oziroma le v določenem smislu in okvirju lahko imenujeta resnica. V nasprotnem gre kajpada za veliko ontološko zmoto, za samoumevnost, v katero smo pripravljene verjeti do te mere, da se identiteti nismo na noben način pripravljene odpovedati niti kot bistvu niti kot vednosti. Dovolj je, da pomislimo o svojih osebnih identitetah, za katere bi (vsaj) večina zahodnjakov skoraj zagotovo trdila, da sestavljajo njihov neizbrisljivi, bistveni in neodtujljivi del, prav tako pa nekaj, kar preprosto, z neizpodbitno gotovostjo vedo in česar se držita ontična in ontološka resnica. Iz nedavne zgodovine, če ne drugače, pa vendarle vemo, kako lahko je vendar izbrisljiva identiteta, in sicer s preprostim, a daljnosežnim administrativnim posegom kot je izbris stalnega naslova v registru prebivalstva ali pa pripis spola ob rojstvu in s tem povezana prepoved pravice do pravnega priznanja spola.

Mark Twain je trdil, da je ljudi lažje prevarati, kakor pa jih prepričati, da so bili prevarani. Naša želja po lahkovernosti in verjetju, celo verovanju, odraža globoko potrebo po metafizičnem (spomnimo na Schopenhauerjevo kritiko religije kot “metafizične potrebe človeka”), po drugi strani pa strastno željo po tem, da nas nekdo zapelje, potegne. Nemara zato, da bi morda po izletu v nestanovitnost potem vendarle začutili trdna tla pod nogami? Se zato oklepamo tudi monolitnosti in nespremenljivosti naših identitet, o katerih ta film posredno tudi govori? Ali verjamemo vanje zato, da nas ne bi doletela še hujše spo-

**13** Nem. *Verleugung* – pojma verovanja in verjetja vsekakor nista identična. Prvemu je nasprotno neverovanje, drugemu pa nejevera, to je prepričanje, da nekaj ni možno. Medtem ko neverovanju sledi verjetje v obstoj ali neobstoj nečesa (tipično: materinega falusa, ki vztraja kljub demantiju izkušnje ali pri veri, ki je vera v enega boga in istočasno verjetje v to, da jih obstaja množica). Razlika je morda neznatna, a je tu. Pomenljivo je torej razlikovati med tem, da vemo, da nekaj ni možno, pa vendar v to verjamemo kot možno. Pri tem začasno postavimo svoje neverjetje v oklepaj. Posledično imata verovanje in verjetje različen odnos do prevare. Gl. Mannoni, 359 – 384.

znanje, to je, da nas “vara” sama realnost, to je, da bi se naša realnost izkazala za ideološko fikcijo?

*An Honest Liar* se zaključi devet mesecev po Josejevi aretaciji, ko na sodišču odločajo, kaj bo z njim. Josejev primer bo obravnaval sodnik, ki velikokrat dosodi “odstranitev”. Srce parajoče je videti velikega čarovnika brez čarovnega ogrinjala, brez čarobne paličice, pretresenega starca, ki tako kot vsak drugi, ranljivi človek, globoko vzdihuje in joče, nemočno čaka, kaj bo sodišče izreklo, brez najmanjšega pojma, kaj storiti, če Joseja doleti izgon. “To bi me in naju pokončalo,” reče Randi, “jaz pa se počutim kot da bi moral potegniti zajca iz klobuka ter ga iz tega rešiti, pripeljati iz zapora, nazaj sem, kamor sodi.” Če je Hondini pravil, da ga noben človek ne more zapreti v nič takšnega, iz česar ne bi mogel pobegniti, pa se Randi iz te človeške pasti, imenovane administracija, zapor ali meja, ni mogel izviti. Ko pride do tega, da bi čarodej sebi, zase pričaral tisto, kar si najbolj želi, vidimo, da tega ne zmore. Če čarodeji varajo ljudi in zato sami tudi najboljše vedo, kdaj so ljudje prevarani, pa filozofi vsaj vedo, da ničesar ne vedo. Po tem lahko sklepamo, da v klobuku tičita oba, tako resnica kot zajec.

## Literatura

Dolar, Mladen: *Mimezis i ideologija: od Platona do Altisera*. Filozofija i društvo (2015, letnik XXVI, številka 1), 159–178.

Mannoni, Octave: *Saj vem, pa vendar ...* Filozofija skozi psihoanalizo VII (1993, letnik 31, številka 1/2), v: Problemi. Razprave, prev. Suzana Koncut, 359–384.

Pan, Maja: *Feminizem in subjektiviteta: skrivnost račjega srca* [neobjavljena magistrska naloga]. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2009.

Schaeffer, Jean-Marie: *Why fiction?*, prev. Dorrit Cohn. University of Nebraska Press, 2010.

Vrdlovec, Zdenko: *Diegeza*. Ekran – revija za film in televizijo (1983, letnik 20, številka 7/8, priloga »Ekranova knjižnica«), 15–20.

Vrdlovec, Zdenko: *Lepota prevare*. Društvo za teoretsko psihoanalizo. Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987.

Vrdlovec, Zdenko: *Pojmovni decoupage*. V Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma [zbornik predavanj z Jesenske filmske šole, Ljubljana 30. - 31. oktobra, 1990]. Slovenski gledališki in filmski muzej, 1991. 27–42.

Vrdlovec, Zdenko: *Vprašanje fikcije*. Monitor ISH X/1 (2008), 95–122.

## Povzetek

Razprava se osredotoča na vprašanje, kaj je čarobnost? Ko pride do strukturalističnega pojma fikcije realnosti, vključni v analizo enega od konceptov filmske semiologije, diegezo, ki ga s pomočjo dela Zdenka Vrdlovca postavlja v razmerje s čarobnim, fikcijo in realnostjo. S pomočjo kritike Platonovega pojma mimezis fikcijo lahko umestimo onstran resnice in laži, ne pa tudi onstran prevare, niti stran od možnosti fikcije realnosti. Filmsko in stvarno poanto za to razprava išče v analizi dokumentarnega filma *Pošteni prevarant* (izvirno: *An honest liar*, 2014, rež. Weinstein in Measom, ZDA) o svetovno znanem čarodeju in borcu zoper zlorabe čarodejskih prevar, Jamesu Randiju. Kvirovsko kritiko identitete, ki jo povezuje z življenjsko okoliščino lažne identitete in *coming outa*, povezanih z Randijevim partnerjem, ne pa neposredno z Randijevim razkrivanjem prevar, razume kot fikcijo realnosti. Tako se od diegeze in vprašanja resnice in laži v fikciji premesti na polje prevare in nujne, konstitutivne fikcije v realnosti, ki pa jo, če gre za fikcijo, v katero ne verjamemo, zaznamuje ravno strukturni pojav čarobnosti. Slednji je, na takšen ali drugačen način nenazadnje doma tudi v filmskem svetu.

### Ključne besede

čar, čarobno, fikcija, realnost, diegeza, dokumentarni film

## Summary

This article focuses on the question of what is magical. In discussing the structuralist concept of the fiction of reality, the analysis involves one of the concepts of film semiology, diegesis, which based on the work of Zdenko Vrdlovec is placed in a relationship with magic, fiction and reality. Using a critique of Plato's concept of mimesis, fiction can be placed beyond truth and lies, but not beyond deception, nor beyond the possibility of the fiction of reality. The article seeks the cinematic and real point of this in the analysis of the documentary *An Honest Liar* (2014, directed by Weinstein and Measom, USA) about the world-famous magician and debunker of scams and deceptions, James Randi. It understands the queerist critique of identity, which it connects to the life circumstance of false identity and coming out related to Randi's partner, but not directly to Randi's exposure of deceptions, as a fiction of reality. Thus, it moves from diegesis and the question of truth and lies in fiction to the field of deception and necessary, constitutive fiction in reality, which, if it is a fiction in which we do not believe, is marked precisely by the structural phenomenon of magic. The latter, in one way or another, is also at home in the film world.

### Keywords

magic, magical, fiction, reality, diegesis, documentary film







• Foto: Arne Hodalič

Maja Malus Azhdari:

# »Slovenski dokumentarni film napreduje, postaja boljši!«

Pogovarjal se je *Robert Petrovič*

Ko v Mariboru beseda nanese na film, je ime Maje Malus Azhdari neizogibno. Maja je dokumentaristka, ki je svoje filmsko ustvarjanje začela leta 2001 v okviru praktičnih delavnic dokumentarnega filma Luksuz produkcije. Je sociologinja kadrovsko-menedžerske smeri, ki se je na Karlovi Univerzi v Pragi seznanjala s sociologijo medijev, svoje poslanstvo pa našla na področju dokumentarnega filma in produkcije kulturnih projektov za mlade in starejše. V Maribor se je preselila z možem Irancem in se prav tukaj prvič zares vprašala, kaj želi v življenju početi. Delo je dobila na lokalni televiziji RTS in iz vloge snemalke, režiserke prišla do vloge urednice in voditeljice dokumentarnega programa, oddaje Dokumentarci. S tem je začela svojo pot širjenja slovenskega programa doku-

mentarnega filma, kar je leta 2012 v sklopu EPK-ja zaokrožila z vzpostavitvijo Revije slovenskega dokumentarnega filma, ki se je leta 2014 prelevila v Mednarodni festival dokumentarnega filma DOKUDOC, v sklopu katerega deluje še danes kot programska selektorica in vodja festivala. Kot avtorica dokumentarcev se rada loteva manjšinskih in prezrtih družbenih tem. Leta 2009 je ustanovila društvo Mitra za razvoj avdiovizualne kulture in medkulturnega dialoga, v okviru katere vodi različne mednarodne projekte. Med leti 2015 in 2020 pa je vodila tudi javni zavod Mladinski kulturni center (MKC) Maribor.

### **Prihajate iz Brežic. Lahko na kratko predstavite, kakšen je bil vaš vstop v filmski svet?**

Z dokumentarnim filmom sem se najprej spoznala pri snemanju. Snemanje me je fasciniralo, predvsem zato, ker lahko tako ujameš in ohraniš spomine. Nekaj, kar mineva, lahko zapišeš v večnost. To je bil moj prvi motiv, da sem že v sedmem razredu osnovne šole poprijela za VHS kamero in dokumentirala okolje. Takrat sem bila zaljubljena v nekega osmošolca in sem si izmislila, da delam dokumentarno reportažo o njegovem razredu in sem potem snemala ter na ta način vstopala v svetove, ki mi drugače ne bi bili dostopni. Ko sem bila stara približno dvajset let, sem izvedela za filmske delavnice v Luksuz produkciji. Tam sem se spoznavala z vsemi postopki snemanja – od kamere pri Juretu Čercencu, režije pri Borisu Petkoviču in Želimirju Žilniku, pa montaže pri Nemanji Babiču in zvoka pri Juliju Zorniku. To so vsi profesionalci, ki so tako veliki, da imajo tak čut, da lahko to znanje delijo in zraven ničesar ne izgubijo. Zdaj, ko je digitalna demokratizacija, se je to tudi malo spremenilo in je seveda odvisno od človeka, koliko je suveren pri svojem delu, da lahko deli svoja znanja z drugimi, nekoč je pa to bilo neko polje, ki ni bilo vsem dostopno. Zdaj je zaradi tehnike vse to veliko bolj dostopno, tako moškimi kot ženskami. Ob vikendih sem hodila na te delavnice, vsako leto je bila tudi desetdnevna delavnica dokumentarnega filma, kjer smo delali v skupini in sem se tam izurila v izpraševanju ljudi, na kak način pridobivati informacije, kako zlagati zgodbo, in to je v meni vzbudilo tak žar, da sem ta žanr vzela za svojega in se odločila, da bom svoje življenje posvetila dokumentarnemu filmu. Z njim lahko marsikaj opisujemo, lahko vstopamo v neke družbene aspekte, česar drugače ne bi mogli. V sklopu Luksuz produkcije sem tako imela možnost neformalnega izobraževanja, kjer so bili vsi zelo podporni in še dandanes delujejo na tem področju ter s svojimi programi marsikateremu mlademu odprejo vrata v svet filma.

**Na začetku filmske poti ste delovali predvsem kot režiserka, posneli ste kar nekaj dokumentarnih filmov, potem pa ste postopoma zašli v organizacijske vode, organizirali ste razne delavnice in druge prireditve. Kako je potekal ta razvoj od ustvarjalke do organizatorke filmskih prireditev?**

Eno so kratki dokumentarni filmi, ki so nastajali v sklopu Luksuz produkcije, kjer sem pogosto delila režijsko vlogo z drugimi člani ekipe, potem pa sem se preizkusila tudi sama. Prvi samostojni film sem posnela v Iranu in sem ga potem prodala RTV Slovenija. Mogoče so stvari res tekle sočasno. Spomnim se, da sem svojo prvo delavnico organizirala že leta 2004 v Brežicah; Luksuz ima sicer bazo v Krškem. V sklopu projekta *Balkan Junctions* sta ga podprla *European Cultural Foundation* in *British Council* in sem potem organizirala delavnice po Balkanu in se prvič preizkusila tudi kot producentka celovečernega dokumentarnega filma. Vedno sem delovala na ta način, da nekaj, kar sem sama dobila in kar je meni spremenilo življenje, moram deliti naprej. Nekaj let sem tako ustvarjala kot samostojna kulturna ustvarjalca, kot režiserka in producentka, največ sem režirala za RTV Slovenija (*City Folk*, *Voices of Fear*), imela sem pa tudi producenta, za katerega sem režirala 16 dokumentarnih filmov o spolnosti. Paralelno sem ves ta čas organizirala filmske delavnice in potem ko sem se preselila v Maribor, sem to delala tudi tukaj. Kasneje pa sem se res nekoliko bolj umaknila iz ustvarjanja, posebej v teh petih letih, ko sem bila direktorica MKC Maribor, ker sem se tam želela preizkusiti pri obvladovanju državnih labirintov, čeprav sem tudi v tistem obdobju končala en film, ki je bil potem predvajan v enajstih državah. Torej nisem bila povsem neaktivna. Med direktorovanjem sem vzporedno sodelovala tudi pri festivalu in na dokumentarnih delavnicah, to vlogo sem si izborila, ker je festival zame preveč pomemben. Takoj ko sem zapustila službo, sem se vrnila k dokumentarnemu filmu in skupaj s hčerko naredila film *Nadia v iranski šoli* (2020), za dodatno simboliko pa sva film zmontirali v Luksuz produkciji. To je bila taka moja simbolna vrnitev k temu, kar želim početi in mi je srčno blizu.

**Na neki točki ste se preselili v Maribor in našli delo na lokalni televiziji RTS, kjer ste sčasoma prevzeli vlogo urednice dokumentarnega programa. RTS je bil glede tega res svojevrsten fenomen. Kakšnega podobnega programa dokumentarnih filmov, kot je bil v tistih letih na RTS, ni imela niti nacionalna televizija. Kako ste pristopali k ustvarjanju tega programa? Vam je televizija pri tem dala proste roke? Mogoče tudi zato, ker je bila malo gverilska?**

Dali so mi priložnost, ker sem napisala predlog, celoten koncept oddaje *Dokumentarci*, ki sem ga zagovarjala tudi pri direktorju, in so ocenili, da se jim tak program obrestuje. Tukaj je vendarle šlo za brezplačne vsebine, zato je bilo to za njih še posebej zanimivo. V glavnem smo v programu vrteli kratke

delavniške dokumentarne filme Luksuz produkcije, Mitre in podobnih. Veliko tega materiala sem nabrala. Šlo je predvsem za neodvisne produkcije, ki drugače niso imele velike možnosti za prikazovanje. Meni se je pa to zdelo zanimivo iz več različnih perspektiv. In bilo je tudi kar gledano. Večinoma je šlo za kratek dokumentarni film, ki ima svoj čar, enkrat na mesec pa smo prikazali tudi daljše, celovečerne dokumentarce, v glavnem slovenske produkcije in tiste, za katerih pravice smo se lahko dogovorili. Oddaja je ugasnila skupaj s televizijskim programom, je pa oddaja bila na zaslonih kar nekaj časa. Zaradi tega smo tudi lažje dobili kakšna sredstva za izvedbo delavnic, ker smo imeli medijski prostor zagotovljen. Ko si zaprosil za sredstva za dokumentarni film, si moral priložiti izjavo, kateri medij oz. televizija bo film predvajala. Vsi tisti, ki niso imeli dostopa do recimo RTV Slovenija, so jo lahko dobili pri meni na RTS. To je bilo nekakšno moje vpeljevanje v dokumentarni svet, je pa vedno šlo samo za dokumentarno zvrst. Z drugimi zvrstmi tega nisem mešala.

**Z delom na televiziji ste nedvomno prišli v stik z »mariborsko filmsko sceno«. Kako je potem prišlo do tega, da ste postali aktivni na lokalni filmski sceni?**

Nikoli nisem bila prav povezana z akterji na filmski sceni tukaj v Mariboru. Na začetku v to skupnost tudi nisem imela odprtih vrat. Predvidevala sem, da zato, ker sem pač prišlek, ker nihče ni vedel nič o meni, kdo je moja mama, moj ata. Bila sem kot nekakšna padalka, ki se je sicer poskušala približati tej skupnosti, ampak se je pokazalo, da to morda zaenkrat še ne bo šlo. Potem je iz nekih drugih kulturnih kotov prišlo vabilo, da na področju filma sodelujem v sklopu projekta EPK. Pobuda je ponovno prišla iz Luksuz produkcije. Ker so me poznali, ker sem v preteklosti z njimi že sodelovala, sta me Miha Černec in z njim v navezi tudi Vlado Škafar, ki je kdaj prišel na naše delavnice in se čudil naši učinkovitosti, povabila k sodelovanju. Miha je bil zadolžen za produkcijo, Vlado pa za svetovanje. Ko sta videla, kaj Maribor je in kakšne vse skrivnostne labirinte ponuja, sta se odločila, da pri projektu ne bosta več sodelovala in sta našla vsak svojo zamenjavo. Producentka je potem postala Marina Gumzi, jaz pa sem postala svetovalka. Bili sva tandem in sva delali skupaj. Potem je prišlo do tega, da sem jaz na EPK prijavila tudi dva svoja projekta. Prvi je bil Multikulti, v sklopu katerega smo v kinu Udarnik delali otvoritev razstave, kulinarično pogostitev, koncert in pa dokumentarni film. To je bila zame samo platforma, da lahko kažem dokumentarce in privabim občinstvo. Mislila sem si, da jih bo mogoče več prišlo na razstavo, ob tem bodo nekaj malega pojedli, malo poslušali glasbo, potem pa bodo ostali še na filmu. Ob tem pa sem prijavila še Revijo slovenskega dokumentarnega filma, kar smo se pogovarjali, da bi bilo super in primerno, ker se je iz proračuna

EPK-aja produciralo veliko slovenskih dokumentarnih filmov na temo Maribora, da bi lahko na koncu vse skupaj tudi nekje pokazali. Potem mi je EPK sporočil, da se moram odločiti, ali se bom pogodbeno zaposlila na EPK kot svetovalka za film in se odpovedala svojim projektom, ali pa bom pač ostala na svojih lastnih projektih in odstopila kot svetovalka. Odločila sem se za svoje lastne projekte.

**Ko ste vstopali na mariborsko filmsko sceno, ste bili najbrž že seznanjeni s tem, da je v mestu potekal festival dokumentarnega filma Dokma? Idejo Maribora kot nekakšne slovenske prestolnice dokumentarnega filma ste potem prevzeli tudi na Reviji. Kako ste razmišljali o prihodnosti te ideje po letu 2012? Kako je bila Revija uspešna in kako je zgodba potekla naprej, da je slednjič prišlo do festivala dokumentarnega filma Dokudoc?**

Zadevo sem poznala in seveda tudi obiskovala prireditve v sklopu Dokme. Enkrat sem bila tudi povabljen, da vodim delavnico dokumentarnega filma. Na neki točki se je celo zgodilo, da so določeni ustvarjalci pričenjali prijavnice za filme pošiljati meni. Ker sem delala na dokumentarnem filmu, so me ljudje kar avtomatično pripisovali Dokmi, čeprav nisem bila del te ekipe. Ko se je zgodila Revija in ko sem začel širiti informacijo, da bomo delali naprej na festivalu dokumentarnega filma, sem se morala najprej soočiti z negativno podobo, ki jo je imela Dokma. Morala sem povrniti zaupanje v dokumentarni Maribor. Ponudila se mi je priložnost, da organiziram projekcije slovenskih dokumentarnih filmov, ki so bili producirani v Mariboru. Izrabila sem to priložnost, ker sem menila, da to zmorem. Potem pa je bilo to tako uspešno in tako dobro sprejeto, da so rekli, da naj kar delamo naprej. Stvari so se potem finančno nekoliko zapletle, kar mi je bil samo še dodaten motiv za nadaljevanje zgodbe. Prvo izvedbo smo naredili za 20.000 evrov, drugo pa za samo 2.000 evrov. Ampak smo jo naredili. Skoraj na istem nivoju, za kar smo res veliko garali. Festival je tako letos na sporedu že enajstič. Vsako leto sproti se prijavljamo na razpise. Vsi vedo, kako delujejo festivali. Za uveljavljene in uspešne festivale bi se strukturno lahko našla tudi kakšna drugačna pot za financiranje. Leta 2014 sem imela pogovor s takratnim direktorjem na SFC (Slovenski filmski center), ki mi je dejal, da moramo spremeniti festival v mednarodnega, ker drugače smo preveč podobni FSF-ju (Festival slovenskega filma) in smo mu s tem konkurenčni. Zato smo potem to spremenili v Mednarodni festival dokumentarnega filma Dokudoc. Tako se je potem festival začel razvijati tudi v to smer. Festival predvsem odpira vrata novim dokumentaristom, slavi pa tudi premalo izpostavljene slovenske dokumentarne seniorje, saj vsako leto enemu dokumentaristu podelimo plaketo »Dokumentarno ime«, s tem mladim predstavimo, da ima slovenski dokumentarni film tudi močno in ustvarjalno zgodovino.

## **Kdo danes v Sloveniji dela dokumentarne filme? Kdo so producenti in kakšna je njihov motivacija za ustvarjanje dokumentarnih filmov?**

V zadnjih letih se je dokumentarni film zelo prebil med ljudi in pridobil popularnost. To je zvrst, ki je trenutno v trendu. To sem vedela že prej. Dokumentarni film je filmski žanr prihodnosti. Z dokumentarni filmi nekega takega primerljivega zaslужka, kot ga je mogoče narediti z igranim filmom, ni. Vseeno pa gre za veliko festivalskih projekcij. Nek motiv, da se veliki producenti zanimajo za ustvarjanje dokumentarnih filmov, je tudi to, da so na ta način lahko vpleteni v mednarodne vire financiranja, ker to odpira dostop do številnih filmskih trgov. To so potem lahko tudi reference za igrani film. Takšne filme lahko tudi ustvarja manjša ekipa, kar pomeni, da jih je mogoče tudi lažje narediti, nad filmom ima avtor boljši nadzor in omogoča se mu bolj iskren odnos do obravnavane teme. Recimo v odnosu do producenta je avtor tako lahko bolj suveren, svoboden. Nekaj dokumentarcev gre potem v normalno kinematografsko distribucijo in jih je tudi v Sloveniji mogoče videti v kinih. Glavni motiv dokumentarnih filmov vsekakor ni zaslužek. Veliko jih odkupijo televizije. Pri nas je sicer bolj ali manj samo ena, ki to počne, to je nacionalna televizija, so pa ti zneski lahko kar bizarni in nikakor glavni motiv za nastanek nekega dokumentarnega filma. Res verjamem, da so motivi nekje drugje. Recimo, da želiš nekaj povedati, da si v neko temo osebno vpleten, da s tem razrešuješ kakšno svojo travmo ali da želiš spreminjati določeno realnost.

## **Lahko malo bolj natančno predstavite osnovno strukturo festivala Dokudoc? Kako se je zgodilo, da imamo letos (2022) v Mariboru že enajsto izvedbo tega festivala in da lahko s takšno gotovostjo ugotovimo, da se je festival dokončno uveljavil?**

Festival res vse bolj pridobiva nacionalno težo, krepimo pa tudi mednarodni program. To smo pridobili tudi z lanskoletnim večjim poudarkom na razvoju slovenskega dokumentarnega filma v sodelovanju z *Društvom slovenskih režiserjev in režiserk*, ko smo v Mariboru izpeljali prvi modul *Dokumentarnice*. To je novi izobraževalni profesionalni program, tako da mislim, da se s tem festival tudi malo bolj postavlja na nacionalni nivo – Ljubljana je tako prišla v Maribor. To je velik uspeh in avtorji so festival vzeli za svojega. Sama sem se glede festivala že večkrat vprašala o njegovi smiselnosti, a ker sem želela vzpostaviti skupnost dokumentaristov, sem ga na ta način gradila kot nekakšno dokumentarno družino. Zdelo se mi je, da dokumentaristi potrebujejo nek svoj prostor, kjer se lahko vsaj enkrat na leto srečajo, kjer lahko vidijo dobre dokumentarne filme, kjer lahko pokažejo svojega, kjer se lahko družijo s kolegi in drugimi ljudmi ter na ta način pokažejo spoštovanje te zvrsti. Vse-





• Foto: Arne Hodalič

kakor ni bil namen samo to, da se kažejo dokumentarni filmi in da se občinstvu prikazujejo različne teme, ampak bolj to, da se na ta način povežemo kot dokumentarna skupnost in skupaj soustvarjamo boljši slovenski dokumentarni film. To je bil moj največji interes. Na začetku je bilo to res zgolj nastavljanje zrcala, najprej moraš videti, preden razumeš. Tudi slabe filme moraš videti, preden jim lahko tako rečeš. Vedno sem si prizadevala, da s postopkom evalvacije pridemo do stopnje, ko bomo lahko začeli delati tudi boljše filme. Prikazovanje filmov ima po moje velik vpliv na to. Ko sem prevzela programske selekcije, sem se odločila, kateri filmi bodo prikazani na festivalu in kateri ne. Izhajala sem iz tega, da smo marsikomu dali priložnost in smo na ta način tudi pomagali ustvariti nove avtorje. Veliko je teh, ki imajo koga ali prihajajo iz družin, kjer že obstaja neka filmska tradicija, da je ta de-

javnost tako rekoč v družini, sama tega nimam. Se mi je pa zdelo, da lahko na ta način marsikomu, ki nima teh povezav, omogočim vstop v film. Tako kot je to meni omogočil Luksuz film. Nisem imela sredstev, da bi hodila na kakšne tečaje, ampak mi je bilo to vseeno omogočeno. To se mi zdi neka glavna moč tega festivala. Ni važno, iz katere produkcijske hiše si, ni pomemben proračun, ni važno, kdo si. Najbolj pomembno se mi je zdelo, da smo lahko prepoznali kakšnega obetajočega avtorja. Tak je primer Mihe Mohoriča, ki je pet let snemal svoj film in kamorkoli ga je poslal, je bil zavržen, ker je bil nepoznan avtor. On sam pravi, da mu je Dokudoc odprl vrata. V Mariboru je imel priložnost pokazati svoj film, potem pa so se mu vrata odpirala in zdaj od tega živi. Če je tvoj film uvrščen na nek festival, kakorkoli obrnemo, to nekaj pomeni. Lažje potem dostopaš do sredstev za drugi film, se s kom drugim kaj dogovoriš. Zdi se mi, da je slovenskim dokumentaristom ta festival ponudil odprt prostor za nov začetek.

### Počasi razmišljate tudi o tekmovalnem programu?

Najprej smo želeli, da bi to bil revijalni festival. Da bi spodbujali netekmovalnost, da bi samo prikazovali filme. 2012 in 2013 je bila to Revija dokumentarnega filma, 2014 in 2015 smo to razširili in smo mu dodali Multikulti program, se pravi, da smo v mesto pripeljali tudi kakšne dobre tuje filme. 2016 pa smo se odločili, da bomo z neko mednarodno žirijo en film izbrali kot primer dobre prakse, da bi ta film potem služil kot primer. Rekli smo, da je bil osnovni cilj festivala, da spodbujamo delanje dobrih filmov. Torej, glejte, to je dober slovenski film. Tekmovanje kot takšno nam je bilo vsem v ekipi dokaj tuj koncept. Kako lahko tekmuješ z različnimi dokumentarnimi filmi, ki so različni tako po temah, formi, reprezentaciji realnosti? Potem pa smo ugotovili, da ko smo to naredili prvič in po festivalu o tem posredovali medijem PR obvestilo, smo naenkrat dobili izjemno veliko število objav. Mediji so navajeni, da ima festival zmagovalca. Na začetku nam je bil ta koncept zelo tuj, ampak nas je potem nekako potegnilo v to zgodbo. Nikoli nismo rekli, da je to najboljši dokumentarni film. Naša medijska sporočila so bila vedno v smislu »Dokudoc izbrani«, kar je tudi naziv tega sklopa. Ko se po festivalu dogovarjamo z različnimi kraji, da gre festival na gostovanje, mi to tudi olajša delo, ker že imam izbran film. Zakaj bi še enkrat delala selekcijo, če sem že izbrala program. To je bil najbolj eleganten način. Imamo žirijo, poznavalce dokumentarnega filma, ki se med seboj pogovorijo in oni izberejo program, ki bo potoval naokrog. Tako je zdaj vse skupaj privedlo do tega, da temu rečemo zmagovalni film. Tako se je zgodilo. Mislim, da nihče ni imel kakšnih resnih namenov, da se festival prelevi v tekmovalnega, ampak se je skozi vsa ta leta to nekako zgodilo, ker so mediji pisali o izpostavljenem filmu, potem pa se je

to pač prijelo. Lani je bil to film »*Odpuščanje*« (2021) Marije Zidar, pa so me iz produkcije povprašali, če lahko dodajo na špico podatek o tem. Potem pa razmišljaš in ugotoviš, da je to dobro za nas, za promocijo festivala na drugih mednarodnih festivalih. To je pot uveljavljanja našega festivala tudi drugje. To je marketinška poteza, ki daje rezultat.

### **Kako pridete do tujih filmov, ki jih potem predstavite na festivalu? Ste morda povezani s katerim od mednarodnih festivalov?**

V programu Multikulti, kjer predstavljamo tuje uspešnice, so ponavadi zmagovalni filmi uspešnih dokumentarnih festivalov, kot so Jihlava, Makedox, Beldocs, ... Povezujemo se z uspešnimi festivali, te vezi zdaj še krepimo. Poskušamo graditi mostove za predvajanje slovenskih filmov ob različnih priložnostih, na festivalih doma in na tujem. Mednarodna žirija Dokudoc npr. izbere nek film kot dober, mi pa ga lahko ponudimo v zameno. Da smo nekako zelo uspešni pri gradnji teh mostov, bi težko rekla, smo pa na dobri poti. Smo šele na začetku. To je neko novo poglavje, ki se bo zdaj, po deseti izvedbi začelo bolj razvijati. Gre za recipročnost. Mi vaš film prikažemo na našem festivalu, vi pa dajte našega na vašem in na ta način odpiramo poti tudi slovenskim ustvarjalcem.

### **Kaj opazate skozi vsa ta leta, kakšni filmi prihajajo do vas? Je mogoče v posameznih obdobjih najti kakšne skupne točke? Po dolžini, formi, vsebini? Kakšne so letine iz leta v leto? Obstaja sploh kakšna konsistenca?**

Zelo težko je vse prispеле filme spraviti na en skupni imenovalc. Gre za zelo različne filme. Nekaj takega, kot je slovenski dokumentarni film, ki bi imel prepoznaven slog in vsebino ali kaj podobnega, ne obstaja. Edino, kar mi mogoče v tem trenutku pride na misel, je razlika med kreativnim dokumentarnim filmom in televizijskim dokumentarnim filmom. To je neka slovenska izmišljotina, ki nima nobenega pravega smisla. Je pa na mestu opravičevanja tega, zakaj imajo na televiziji premalo razpoložljivega časa za snemanje in da je zaradi tega za televizijo povsem v redu format »govorečih glav«. Kdo lahko da v Sloveniji denar za produkcijo dokumentarnega filma? Slovenski filmski center, pa tudi RTV Slovenija, ki je v tem zelo pomemben člen. Oni producirajo veliko filmov. Bilo bi mi zanimivo biti kdaj v kakšni od teh komisij, v katerih se sprejemajo odločitve, kateri dokumentarni filmi pridobijo sredstva za realizacijo. Tovrsten televizijski dokumentarec slabo vpliva na razvoj slovenskega dokumentarnega filma, ker se potem to, kar se kaže na televiziji, postavi za nekak standard. Zato je toliko bolj pomembno, da imamo festival Dokudoc, kjer lahko pokažemo kreativni dokumentarni film ter rišemo

smernice razvoja slovenskega dokumentarnega filma. Letina je iz vsakega leta v leto boljša! Slovenski dokumentarni film napreduje, postaja boljši!

### **Lahko na kratko opišete selektorski proces in koliko je na vašem festivalu sicer televizijske produkcije?**

Začetek Revije slovenskega dokumentarnega filma je bil tak, da smo leta 2012 prikazali filme, ki so nastali v sklopu EPK. Leta 2013 pa smo festival odprli in poiskali neodvisne producente, ki producirajo dokumentarne filme, ter jih povabili k sodelovanju. Na ta način smo pridobivali predloge za program. Od takrat obstaja tudi to sodelovanje z RTV Slovenija. Oni vsako leto pošljejo recimo pet ali šest filmov, potem pa se iz tega naredi nekakšna selekcija. Vsakič ko delam selekcijo filmov za festival, se zgodi, da zraven kakšen dan ali dva jokam in si mislim, da to ne more biti res. Vedno se namreč zgodi, da začnem gledati najslabše filme, ki so prispeli. Ko ocenjujem filme, si naredim tri barve. Rdeča za tiste, ki jih zavrnem, zelena za sprejete, oranžna pa za vse tiste, ki so vmes in za katere se ne morem takoj odločiti. Največ problemov imam prav s temi oranžnimi. Vizija Revije je bila, da damo avtorjem priložnost in sem tako večkrat odprla vrata tudi tistim filmom, za katere bi mogoče lahko rekla, da ni ravno tako nujno, da se jih pokaže. Ker pa sem se zavedala, da s tem dobivajo referenco in spodbudo za nadaljnje delovanje, se mi je to zdel dovolj tehten razlog. Zdaj z leti pa se mi zdi, da sem bolj stroga. Ni treba, da vidimo prav vsak film. Izberemo samo najboljše. Filme tako izbiram jaz, to je moja odločitev, a za odločitve običajno potrebujem tudi dialog. To ni videti tako, da filme gledamo v skupini in vsak pove svoje mnenje. Lahko povem, da to počnem predvsem jaz. A svoje dvome drugim vedno argumentiram, zakaj en film da, drugi pa ne. Med pogovorom mi pomagajo tudi drugi. Ne morem reči, da sem nek oster presojevalec, bolj izhajam iz tega, da dajem priložnosti. Mogoče bo v prihodnosti to vlogo programske selekcije delal tudi kdo drugi, kot je to leta 2013 počela Hanka Kastelicová.

### **Kako ste uspeli tehnično umestiti festival v mariborski prostor? Maribor trenutno praktično nima prave, filmu posvečene filmske dvorane?**

Začelo se je s tem, ko smo leta 2012 imel na voljo 20.000 evrov in smo imeli odprto projekcijo v Vetrinjskem dvoru in potem v Lutkovnem gledališču. Iskali smo kotičke, ki bi bili primerni za predvajanje filma. Projektorje smo si na začetku izposojali pri zasebnem podjetju, ki nam je res stalo ob strani in je pomemben partner tega projekta. Potem smo nekaj projekcij dali tudi v kino Udarnik, a v Udarniku je bilo vse plačljivo in ker je primanjkovalo denarja, se potem nismo odločili za to, da bi festival pripravili v Udarniku. Naslednje leto

smo namreč imeli za festival na voljo samo 2.000 evrov, ki smo jih želeli porabiti bolj namensko. Zato sem se malo sprehodila po Mariboru in mi je v oko padel Sodni stolp, ki se mi je zdel ikoničen. Če že moramo vsako leto lokacijo vzpostavljati na novo, je povsem vseeno, kje jo vzpostavljamo. Zlati časi festivala so bili tako prav v Sodnem stolpu. Ko ga zaradi prenove nismo mogli več uporabljati in ga očitno ne bomo mogli uporabljati niti v prihodnje, ker je po prenovi arhitektura prostora za predvajanje filmov povsem neprimerna, smo morali leta 2020, ko je nastopila tudi korona, vse skupaj prestaviti v Vetrinjski dvor, nato pa smo se nekako uspeli dogovoriti z Lutkovnim gledališčem, ki je trenutno v Mariboru najbolj primerno prizorišče za nek nadomestek mestnega kina, in tam so zdaj namestili tudi projektor, ki je sicer premičen in se ga še vedno da prestaviti tudi kam drugam, a so s tem povezani tudi stroški, tako da je zadeva trenutno in za bližnjo prihodnost vzpostavljena tam. Izkazalo se je za povsem v redu prostor in zaradi tega, ker smo morali zapustiti Sodni stolp, nismo čutili nekega posebnega manjka.

**Festival je nedvomno vplival na mariborsko filmsko sceno. Nenazadnje ste trenutno tudi del konzorcija »Maribor in film«. Kako se trenutno povežete z drugimi akterji v Mariboru in kakšni so vaši načrti?**

Pet različnih organizacij iz Maribora se nas je skupaj prijavilo na razpis Ministrstva za javno upravo za krepitev nevladnih organizacij s projektom priprave strateških dokumentov za Mestno občino Maribor s pobudo po realizaciji mestnega kina. Zdaj smo zaključili s tem projektom, v katerem je bilo dve leti zaposlenih pet oseb in se zdaj preoblikujemo v zadrugo, da bi to pot lahko nadaljevali. Glavni cilj je seveda vzpostavitev mestnega kina, smo pa na področju filma prepoznali še nekaj drugih produktov. Eden od teh so recimo filmske lokacije. To je sodelovanje med organizacijami, ki v mestu delajo filmski program in se poskušajo medsebojno dogovarjati, kaj in kako naprej. V lanskem letu je občina že kupila nov projektor, s čimer smo lahko kvaliteto naših projekcij bistveno dvignili. Letošnjo pomlad v Lutkovnem gledališču skupaj delamo tudi program Filmske nedelje. Vsako nedeljo je program, ki se ob sobotah še ponovi. Nekaj organizacij nas je zainteresiranih za kuratorsko vlogo, jaz sem prevzela dokumentarni film, potem pa skupaj sestavimo program, ki je pretežno nekomercialne narave. Skratka, cilj je vzpostaviti zadrugo, cilj je art kino dvorana v novem Rotovžu, ampak to ne bo mestni kino. Na mestni kino še vedno čakamo. Predvsem smo na poti, da se vsi skupaj zavemo, da je to manko, ki ga imajo mlajše generacije v našem mestu, ker na ta način izgubljajo prepotraben stik s filmsko kulturo. Sicer v mestu obstajajo komercialne dvorane, ni pa filmskega programa, ki bi na nekem drugem nivoju razvijal mlado občinstvo.

**Maribor ima od nekdanj težave s kulturno publiko. Ne samo filmsko, ampak tudi filmsko. Pomenljivo je, da mesto že zelo dolgo nima mestnega kina, tukaj ga prehitvajo že veliko manjši kraji. Kako vi dojemate mariborsko filmsko publiko in kako se publika odziva na vaš festival? Kdo so ljudje, ki obiskujejo vaš festival?**

Naš festival obišče veliko ljudi iz drugih krajev. Pride pa seveda tudi veliko Mariborčanov. Vsekakor bi si želeli, da bi bil obisk večji in bolj konstanten. Obisk niha od projekcije do projekcije. Vstopnine nimamo, smo se pa lani prvič spogledovali z opcijo, da bi začeli pobirati vstopnino. Pet evrov se nam je zdelo preveč, zato smo določili dva evra. Na ta način smo ugotovili, da nam to ni všeč. Vsa leta je bil vstop na festival brezplačen, potem pa smo se v konzorciju pogovarjali in smo rekli, dajmo poskusiti. Vendar smo se odločili, da bomo že letos to ponovno opustili. Občinstvo smo navadili na brezplačnost. Saj ne da bi ljudem dva evra bilo preveč ali da ne bi hoteli plačati tega solidarnostnega prispevka, vendar gre bolj za neko simbolno gesto, ki ni prav opisljiva. O tem razmišljam že vrsto let, pa še vedno ne vem, kaj je bolj prav. Včasih se zgodi, da ko je vstopnina, pride celo več ljudi. V mariborskem občinstvu je gotovo še veliko potenciala. Tu vidim priložnosti tudi v povezovanju v konzorciju, kjer so zastopani tudi nekateri drugi festivali, kot je recimo *StopTrik*, oni imajo veliko tujih gostov in tujega občinstva. Tudi tu je mogoče najti določene povezave in zaveznitva. Že iščemo nek film, ki bi ga lahko predstavili skupaj. Načeloma pa sta to seveda dva ločena festivala. Oni festival organizirajo v Vetrinjskem dvoru, ker drugje zanje ni prostora in ni denarja za boljši prostor. Mi imamo sicer zdaj zastoj uporabo, ampak del stroškov moramo tudi pokriti, recimo delo hostes. Tudi če je zastoj, ni v resnici zastoj. Delati festival v Mariboru ni lahko. V primerjavi z organizatorji recimo iz Ljubljane, ki imajo infrastrukturo urejeno, je vse takoj lažje, ker lahko ves denar, ki ga dobiš na razpisu, vложиš v program in stroške dela.

**Kakšen je na splošno medijski odziv na festival v Mariboru?**

Lansko leto je bil festival medijsko zelo dobro pokrit. Je pa res, da sem porabila več kot pet let vsakoletnih prizadevanj, da smo recimo dobili prvič neko objavo v časopisu Dnevnik. Ti nacionalni mediji veliko stvari enostavno ignorirajo. Včasih sploh ne morem verjeti, kako je to mogoče. Maribor je za njih nekje na robu zanimanja. Ta festival je tako tudi boj za decentralizacijo filmske krajine. Zdaj, ko je v Mariboru situacija, ko nimamo mestnega kina, je to hkrati tudi boj za mestni kino. Dokudoc stremi tudi k temu in si za to prizadeva. V Mariboru je kar nekaj rednih obiskovalcev festivala, potenciala za širjenje pa je še vedno veliko. Imam tak občutek, da se zdaj pravzaprav vse skupaj šele začne. Da raste, da je šele začelo zares odzvanjati. Za vsako stvar je potreben čas. *Slovenski filmski center* v svoji strategiji svoje delova-

nje do 2024 usmerja v vzpostavljanje platforme za razvoj (ustvarjalnega) dokumentarnega filma in krepitev pozicioniranja slovenskega dokumentarnega filma doma in v tujini, torej podporo dokumentarni sceni ter decentralizaciji filmske krajine. Dokudoc temu popolnoma odgovarja. Vlado Škafar me je v enem od člankov opisal kot oslico, ki bo edina šla dvakrat na led, kar pomeni, da je v meni prepoznal vztrajnost, da ne bom kar tako popustila. To se je pokazalo že takoj na začetku, ko festival ni dobil financiranja in sem z zbiranjem podpornih pisem po celi Sloveniji, tudi od predsednika države, nabrala dovolj podpore tudi v medijih, da je festival slednjič obstal.

**Kako gledate na prihodnost dokumentarnega filma in bolj konkretno, kakšno prihodnost želite festivalu dokumentarnega filma? Si želite, da bi festival ostal v Mariboru, da bi Maribor dokončno postal dokumentarna prestolnica Slovenije?**

Danes že vsi nekaj snemamo. Vsi imamo kamere na telefonih in jih tudi uporabljamo ter delamo dokumentarne posnetke. Ponujajo nam aplikacije, da vse skupaj hitro zmontiramo in potem lahko zelo hitro tovrstne kratke filme delimo tudi z drugimi. V tem pogledu res lahko vsi postanemo avtorji dokumentarnega filma. Razlike se pokažejo res samo v kreativnem avtorskem delu, času, ki ga lahko namenimo filmu, in vrlini, da smo ob pravem času na pravem mestu ter dogajanje dokumentiramo. Tehnično se je dandanes res mogoče organizirati, da že vsak lahko snema dokumentarni film, a potrebuješ tudi pravo temo in občutek za ljudi. Prihodnost dokumentarnega filma je v tem pogledu svetla. Dokumentarni film bo še večji, kot je trenutno. Festival je v Mariboru že kar dobro sprejet, želim pa si, da bi postal še bolj nacionalen, regionalno močen, mednarodno prepoznaven in da se razširi v industrijski del, da bomo lahko razvijali slovenske avtorje, da bodo ti delali še večje filme in da bo vse še bolj povezano, kot je na primer na drugih večjih mednarodnih festivalih. Pri festivalih je glavno to, da greš na festival delat posel. To festivalu Dokudoc morda zaenkrat še malo manjka. Če se bo festivala udeleževalo več selektorjev, bo takoj postal bolj atraktiven. Bolj atraktiven bi bil tudi, če bi tukaj lahko avtorji našli sredstva za svoj naslednji projekt in tako naprej. To je neka vizija za prihodnost.

**Živite na relaciji Slovenija – Iran. Razpeti ste med dve kulturi. Kakšno je vaše filmsko udejstvovanje, ko ste v Iranu? Imate po tej plati sploh kakšen stik s filmskim Iranom? Iran je, sploh kar se tiče igranega filma, postal precej močna sila na filmskih festivalih. Kako vi doživljate filmski Iran?**

Kakšne velike filmske skupnosti tam nimam. Poznam nekaj režiserjev in režiserk, s katerimi smo v domačem okolju kdaj imeli kakšen pogovor in pogle-

dali skupaj kak dokumentarni film, da pa bi se tam udejestvovala v javnem življenju ali kakšnih festivalih, tega nisem počela. Vedno, ko grem v Iran, je to bolj družinske narave. O filmskem Iranu lahko povem samo to, da sem šla kdaj tja s kamero in želela tam kaj posneti, a v Iranu je takšno gverilsko snemanje, ki sem ga sama ponotranjila in se ga na delavnicah naučila, prepovedano. Tam je vse bolj regulirano in za dokumentarni film zelo težko izvedljivo. Podaš jim nek predlog in preden ti odobrijo, da lahko snemaš, je tema za katero si se ogrel, že nekajkrat mimo. To je pač proces, ki te odvrne, da bi kaj takega sploh počel. So tudi pravila, kaj lahko snemaš in česa ne. O čem lahko delaš dokumentarni film in o čem ne. Ko govorimo o nekem formalnem snemanju v Iranu, je to veliki izziv, a me osebno zanima, da bi posnela dokumentarni film, ki bi bil sprejet tudi v Iranu. Do zdaj sem v Iranu posnela dva filma, za katera nisem imela dovoljenja. Malo sem tvegala. Za prvi film sem bila opozorjena, da naj ne nosim kamere v Iran. Snemala sem namreč skrite vaje rock skupine *Hypernova*, preden je ta emigrirala v Ameriko. Sledilo je opozorilo in potem si res nekaj let nisem upala iti s kamero v Iran. Drugi film pa je bil o moji hčerki Nadii v iranski šoli. Sicer sem tam vprašala tako ravnateljico in vse druge, in so vsi dovolili. Povezala sem se tudi z iransko ambasado v Sloveniji, predstavila svoj projekt, ker nisem želela imeti težav, tako da nisem dobila nobenega odziva, da bi mi kdo rekel, da to ni v redu. Si pa vsekakor želim v prihodnosti narediti nek film, ki bo tako pri nas kot v Iranu primerno sprejet. Pod temi pogoji je namreč ta kreativni del bistveno bolj spodbujen, ker imaš ovire in potem iščeš svojo izraznost znotraj tega.







• Foto: režiserkin arhiv

Maja Weiss:

**»Zakaj političnega  
filma pri nas ni?  
Zato, ker ga ne bi nihče  
financiral.«**

Pogovarjala se je *Simona Jerala*

Maja Weiss je ena najbolj cenjenih in plodovitih slovenskih režiserk, prejemnica številnih domačih in mednarodnih nagrad, članica Evropske filmske akademije in prva med slovenskimi režiserkami, ki je posnela celovečerni film – *Varuh meje* (2002).

Nedavno smo si lahko v kinematografski in televizijski distribuciji ogledali njen najnovejši dokumentarec *Beli Bojevniki v črni obleki* (2021). V svojem naslednjem dokumentarcu *Zajeti v izviru*, ki ga razvija v sodelovanju s producentko Ido Weiss, pa bo obravnavala nacistični program Lebensborn, s katerim je fašistična Nemčija želela ustvariti arijsko »čisto raso«. Glede na njene izjemne izkušnje sva spregovorili o produkcijskih pogojih za ustvarjanje filmov od devetdesetih do danes.

**Kot dokumentaristka ste imeli priložnost spremljati vzpostavitev slovenske kinematografije vse od njenih začetkov. Ali so sistemi financiranja danes bolj urejeni kot denimo pred 30 leti, takoj po osamosvojitvi, ko ste začenjali s filmskim ustvarjanjem?**

Da. Po tridesetih letih so končno jasna pravila, kdo se lahko prijavi na razpis in kateri razpisi obstajajo za dokumentarne filme. Na začetku osamosvojitve je bilo to v domeni ministrstva za kulturo in nisi prišel zraven, niti do informacije. Vsaj jaz ne. Danes se lahko na razpise za dokumentarni film prijavljajo neodvisni producenti, na razvoj scenarija pa tudi avtorji. Razpisi so na Slovenskem filmskem centru in na RTV SLO. To pa je žal tudi vse, zato pogrešam dodatne vire financiranja, tako javne kot privatne. Tudi mesto Ljubljana bi lahko imelo svoj avdio-vizualni fond, kot ga ima, denimo, Dunaj.

Danes so slovenske koprodukcije z drugimi državami izjemno uspešne, ustaljene, kar je lep dosežek slovenskih producentov in avtorjev. Ponosna sem, da sva bila prav midva s Petrom Braatzom med prvimi v samostojni Sloveniji, mogoče pa celo kar prva, ki sva v nemško-slovenski koprodukciji producirala in režirala celovečerni dokumentarec *Na poti nazaj* (1993) o vojnih beguncih iz Bosne in Hercegovine ter Hrvaške. Prikazovali so ga leta 1993 doma in v tujini.

**Ali je danes na voljo več javnih sredstev za dokumentarne filme kot takrat?**

Ne znam dati pravega odgovora. Ne poznam neke primerjalne študije, ki bi bila narejena na tem področju. Ni preglednic. Javne institucije nikoli niso objavljale zneskov javno. Zdaj malo bolj kot nekoč, je le več transparentnosti. Leta 1992/93 sem prav zaradi tega, ker me je zanimalo, koliko sploh stanejo televizijski dokumentarci in kako samostojno producirati filme, pridobila (prva v Sloveniji) mednarodno štipendijo Nipkow programa v Berlinu. Omogočila mi je raziskovanje neodvisne produkcije in tega, kako postati neodvisni producent. Takrat nisi mogel izvedeti, koliko sploh stane tvoj projekt. A mene je kot režiserko to zelo zanimalo, saj so bili honorarji majhni, filmi pa dragi. A tega nisi smel izvedeti.

Ne vem, ali je danes, ko mladi režiserji in scenaristi stopajo v dogovor s producentom v produkcijo, to bolj transparentno. Spadam med starejše in se s tem več ne ukvarjam. A mislim, da je danes na Slovenskem filmskem centru le malo več posluha (denarja) za produkcijo kinodokumentarcev. Glede financiranja avdio-vizualnih projektov pa se mi zdi, da je to le vreča z denarjem, ki je bila pred dvajsetimi leti še na RTV SLO, zdaj pa so jo prenesli na SFC. Nekaj drobtin pa je ostalo na RTV. Zato je videti, kot da je na SFC denarja sicer bistveno več kot pred tridesetimi leti, vendar ga ni.

No, SFC je nastal 1994 kot sklad. Pred tem pa je Ministrstvo za kulturo financiralo dva do tri filme na leto, od tega mogoče en dokumentarec. Vsekakor je denarja za slovenski film premalo, tudi za dokumentarce ga je premalo.

**Ali je danes na voljo več formalno izobraženih tehničnih kadrov, na katere se lahko zanesejo režiserke in režiserji pri snemanju dokumentarcev? Ali sami pristegate na stalne sodelavce?**

Danes je veliko več visoko in višje izobraženih, pa tudi samoukih (odlična Mitja Ličen, Julij Zornik) tehničnih kadrov, kot jih je bilo pred tridesetimi leti. Več je šol, ki izobražujejo, več je možnosti, tako doma kot v tujini. Za režiserja je izbira večja. »Na trgu« je veliko »ponudbe«, a dejstvo je, da smo ustvarjalci tudi občutljivi ljudje, da vsak ne more delati z vsakim. Režiserji iščemo/iščejo sorodne duše, nekoga, ki nas bo razumel, »ki nam bo bral misli«. Če se malo pohecam, ne iščemo samo odličnega strokovnjaka pri kameri, tonu, v postprodukciji. Producenti vedo, da vrhunski strokovnjaki na vseh tehničnih področjih tudi več stanejo. Vsak ima tudi »svojih 5 minut slave«, no, nekateri tudi bistveno dlje in ti so neprestano zasedeni, do njih je nemogoče priti. Potem so različni dokumentarni žanri, pa tudi načini snemanja. Observacijski dokumentarec zahteva drugačen pristop in spretnost snemalca kot »klasika«. Ogromno dejavnikov vpliva na to, s kom sodelujemo.

S kom rada sodelujem? Po petintridesetih letih dokumentaristike (moj prvi avtorski dokumentarni feljton *Umiranje voda* smo posneli leta 1987 za TV SLO na 16-milimetrski filmski trak), lahko mirno rečem, da sem v 98 % z vsemi sodelavci, s katerimi sem delala dokumentarce, sodelovala človeško korektno in profesionalno na visokem nivoju. To so bili pretežno ljudje, zaposleni na takratni TV Slovenija (zdaj RTV SLO). Med njimi je bilo izjemno veliko talentiranih in svojemu poklicu predanih ljudi. Pri skupnem delu in pri ustvarjanju svojih prvih dokumentarcev (med leti 1987–1992) sem se veliko naučila od snemalca Bojana Kastelica, scenaristke Helene Koder, montažerke Sonje Peklenk in urednika Draga Pečka, ki mi je dal priložnost za delo.

Danes najbolj pogrešam »svojega« dolgoletnega snemalca Bojana Kastelica, ki se je pred leti upokojil. Je nezamenljiv, pa čeprav sem v zadnjih letih snemala z odličnimi mladimi snemalci. Lepo je, če imaš kot režiser/režiserka srečo, da že v mladosti med sodelavci najdeš sorodno umetniško dušo, s katero lahko skozi leta rasteš in padaš in spet rasteš. Če imaš to srečo, ne iščeš drugih.

**Kako je s cenzuro, ali imate kot dokumentaristka povsem proste roke pri izbiri tem?**

Da. Izberem, kar želim. Drugo pa je, kaj »gre čez«. Dokumentarni film o Ivanu Krambergerju je bil dvakrat zavržen na SFC. Najprej so mi zavrnilo projekt kot tak, češ da je scenarij slab in potem me je ista komisija še enkrat zavrnila na razvoju scenarija – takrat sem hodila po stanovanju in tulila, kako je to mogoče. Komisija mi ni odobrila niti 5.000 evrov za raziskavo v treh državah. Temu bi rekla, po MI2 »čista jeba«.

V preteklosti so bili primeri, ko sem želela na RTV SLO režirati nekaj, nato pa je urednik za realizacijo izbral nekaj drugega. A to ni bila cenzura, to je bilo le »programsko bolj zanimivo«. *Samo da nekaj je, da preživim*, sem si mislila. Bilo je neumnosti, nagajanj, tudi poniževanj, predvsem na RTV. Tisti, ki so izvajali mobing nad mano, dobro vedo. A na isti instituciji je bilo tudi odličnih stvari in ljudi in lahko sem po svoje hvaležna, da sem vendarle imela toliko možnosti, ker eni so jih imeli ali jih imajo bistveno manj. Nasvet za mlade: pazite na jezik, bodite vljudni in vztrajni. Zavrnitev ne jemljite osebno.

### **Zakaj po vašem mnenju pri nas ni političnega dokumentarnega filma in zakaj je vaš film o Krambergerju svetla izjema?**

Najprej, vsak film je na nek način političen. Tudi film o živalih in naravi. Zame je *Beli bojevniki v črni obleki* (2022) dokumentarni film, v katerem nastopajo politiki in ki govori tudi o politiku Krambergerju. Sicer je film portretni biografski dokumentarec, naracijo pelje Ivan Kramberger mlajši, ki za svojo magistrsko nalogo raziskuje očetovo vlogo in vpliv. Izprašuje politike, novinarje, humanitarce, pozicijo in opozicijo ter »navadne ljudi«.

Če pa je politični dokumentarni film deklariran kot tisti žanr, v katerem dokumentarist proučuje državo in njen sistem, ponuja vpogled v politiko države, ja, potem je *Beli bojevniki v črni obleki* tudi to. Z Ivanom kot soscenaristom sva imela sprva za film drugačno zasnovo. Čeprav sva oba vedela že takrat, leta 2014, da se temu političnemu ne bova mogla izogniti – niti si nisva želela, nisva načrtovala, da bo nastal politični dokumentarni film, kot je sedaj nastal. Kramberger je bil navsezadnje tudi politik – dvakrat je kandidiral za predsednika države, leta 1990, ko ga je volil vsak peti, in še leta 1992.

A lanskoletni aprilski »hitri razpis na SFC-ju«, na temo 30. obletnice osamosvojitve Slovenije je sovpadel s pisanjem dispozicije Ivana Krambergerja mlajšega o vplivu in vlogi Ivana Krambergerja na osamosvojitve Slovenije. In letos je tudi 30. obletnica umora Ivana Krambergerja. To vse je prispevalo k temu, da sva vedela, da bo glavna tema filma Kramberger kot politik. A ker je Kramberger tako kompleksna osebnost, sva se z Juretom Moškonom, montažerjem, v rekordnem času odločila, kakšna bo struktura filma. Želela pa sem, tako kot vedno, da je več nivojev. Predvsem pa, da ima film, tako kot se za do-



• Maja Weiss - na snemanju filma Odstiranje pogleda z Mirjano Borčič | foto: režiserkin arhiv

kumentarec spodobi, refleksijo v današnjem času. Mislim, da sem uspela, smo uspeli.

In še odgovor na vaše vprašanje, zakaj političnega filma pri nas ni: zato, ker ga ne bi nihče financiral. Tudi ko sem na RTV SLO omenila, da bi rada delala dokumentarno serijo o drugi svetovni vojni v Sloveniji, kjer bi iste dogodke interpretirali različni zgodovinarji, je urednik rekel: *preveč bodo telefoni brneli*. Mene bi to res zanimalo, mislim, da tudi gledalce.

### **Aktivizem in dokumentarni film. Kakšno stališče imate do tega?**

Veliko aktivizma sem opravila v sklopu dokumentarnih filmov, ki sem jih naredila. Dokumentarec, ki odpira težke in zamolčane teme, že tako zahteva pogovor po filmu in že to ozaveščanje, vključno z nastopi v medijih in intervjujih, je neke vrste aktivizem, angažma. Obstaja pa tudi še druge vrste, izvesti humanitarno akcijo, odkriti spominska obeležja, vrniti spomin ne samo s pomočjo filma, ampak tudi na tak način. Z nekaterimi intervjuvanci si povezan za celo življenje. Dokumentarci lahko marsikaj premaknejo, ne sprožijo le katarze v človeku.

Vem, da določeni selektorji za dokumentarne filme ne marajo aktivizma, vsaj zelo jasnega ne, da ga celo opredeljujejo kot ideološkega, političnega. Nekaj kar je izven polja umetnosti. Aktivizem pojmem kot tisto nekaj več, kar lahko prispeva dokumentarist k spremembi v družbi. Je pa to velik napor, ni za vsakega. Tudi jaz nisem vedno tega zmožna, a se trudim, ker sem še vedno punkerski idealist. Je pa vse to prostovoljstvo, delo brez plačila.

### **Ali je distribucija dokumentarnih filmov pri nas dobro urejena ali tu pogrešate vlogo kakšnih festivalov, televizije ali spletnih ponudnikov?**

Distribucija dokumentarnih filmov pri nas je že kar dobro urejena v sklopu Art kino mreže, a pogrešam kino ali dva v Ljubljani, namenjen dokumentarcem, neodvisni produkciji, »majhnim filmom«. Alter(nativni) kino v središču mesta. Ali pa nočni art klub, kjer bi bilo možno prikazovati tudi filme, a tehnično na višjem nivoju, kot so projekcije na Metelkovi.

*Beli bojevniki v črni obleki*, ki je imel premiero 16.12. 2021 v Cankarjevem domu, je imel potem le še eno projekcijo v marcu. Kinodvor je s filmi zaseden in ni bilo možnosti ponovno zavrteti film še kje v prestolnici, no, poleti v Cirkulaciji 2. Sicer pa je bilo kar nekaj projekcij po kinih po Sloveniji, nekatere razprodane, ponekod pa en gledalec.

Na RTV bi bil lahko tretji program namenjen filmom, tudi starejšim dokumentarcem. Nacionalna televizija ima imenitne dokumentarce, ki so nastali v njeni produkciji, pa tudi izven TV. Je pa mnoga teh del potrebno digitalizirati še iz filmskega materiala, kolorirati in restavrirati. A veliko poslastic je. Vsak mlad človek, ki pride, odkriva svoj svet, tudi filmski, na novo. A nujno bi bilo zgodovino slovenskega dokumentarnega filma narediti bolj dostopno.

Baza slovenskega filma je dobra platforma, ta omogoča, da lahko tudi svojim študentom na višji šoli smer medijska produkcija v Novem mestu pokažem kakšen dokumentarni film, tudi kratke, kar je pohvale vredno. Katere filme ponuditi » za nakup« in katere zastoj, pa se je tudi potrebno dogovoriti, in komu naj gre ta mali denar.

### **Ali lahko že kaj poveste o svojem naslednjem dokumentarnem projektu, ki ga predstavljate na Sunny side of the Doc v Franciji?**

Vesela sem te uvrstitve med šest izbranih dokumentarnih projektov v kategoriji History iz celega sveta. Zasluga za ta uspeh je vztrajnost producentke Ide Weiss pri prijavljanju projekta tudi na to tržnico kljub nekaterim prejšnjim zavrnitvam na drugih tržnicah. Projekt nikoli ne bi bil napisan in ga ne bi bilo, če ne bi sodelovala s Natašo Konc Lorenzutti, koscenaristko. Ona me je tako dolgo nagovarjala za ta projekt, da sem rekla, ja, dajva. Snemalec je



Mitja Ličen. Filmski napovednik, ki se do solz dotakne prav vsakega, sva naredila z Jurijem Moškonom. Tema filma so slovenski otroci nacistične organizacije Lebensborn. Naslov je *Zajeti v izviru*. Zelo zahteven projekt. V štirih jezikih. V Francijo greva obe z Ido predstaviti (pitchat) projekt.

**Vemo, da je pri režiserskem poklicu veliko negativnih odgovorov in malo denarja. Kako sami plujete med različnimi političnimi pritiski in finančnimi rezi v kulturi? Že če je človek sam, ni enostavno, vi pa finančno vzdržujete tudi družino. Ali ste pri sebi razvili kakšna mentalna orodja, da zdržite ta negotov tek na dolge proge?**

Odkar sem zadnjih šest let 60-% zaposlena kot predavateljica na višji šoli, sem mirnejša. Plača je sicer bolj slaba, a sem le »vstopila« v ta njihov šolski plačilni sistem po svojem petdesetem letu starosti. Tudi tu se ocenjuje za plačo minulo delo in to in ono, točke, a denar vsaj pride vsak mesec. Kakšna varnost je to! In ravno zdaj sem dobila še regres, ha, prej te besede niti nisem poznala. Zdaj pa dobim denar še za počitnice, ker sem eno leto zaposlena za nedoločen čas. Vsi v javnem sektorju dobijo regres. O tem lahko oseba samozaposlena v kulturi samo sanja!

Petindvajset let sem bila 100-% samozaposlena, za pol leta naprej nisem vedela, kaj me čaka – ali bo delo ali ne, čeprav sem bila izjemno delavna. Tudi mož je že skoraj 40 let samozaposleni filmar. Zdaj pa še sin. Biti samozaposlen v kulturi ni lahko, a je lažje, če imaš res rad svoje delo. Če si malo sanjač, idealist, pa da si ne ženeš preveč k srcu zavrnitev projektov, kritike. Lažje je, če imaš podporo v družini, vsaj mentalno. In da si – po Eriku Frommu – bolj biti kot imeti.

Čeprav imamo tudi materialno zelo uspešne režiserje, jim lahko le čestitam! Moraš imeti zanesljivega in dobrega producenta, kar moja sestra Ida je. Kritična, stroga, a pravična, predvsem pa – še vedno verjame vame. Moraš imeti ljudi, ki verjamejo vate in cenijo tvoje delo, ki odločajo na razpisih. A, roko na srce, vseeno sem mislila, da bo lažje. A imela sem podporo v starših, možu (Peter Braatz), v sestrični družini (Martin Turk) in zdaj tudi v otrocih. Pa v prijateljih (Tomo Križnar, Marjana Lavrič ...). Filmarija je velika avantura. A život je borba, bi rekla moja teta Marica, ki je imela frizerski salon in je garala od jutra do večera, istočasno pa prijateljevala z Jakci in Badjuri.

Filmarji smo v slabem položaju, a marsikdo je še v slabšem. Dejstvo je, da samozaposleni danes isto garajo kot mi nekoč, da si sploh lahko plačajo najemnino v Ljubljani. Nič ni bolje. A angažma je zdaj na njih. Se pa pojavlja vprašanje – zakaj moja generacija ni nič spremenila, da bi bilo bolje? Ali pa je samo vsak poskrbel zase? Namerno ne bom več samo hvalila, kaj vse smo filmarji naredili, pa čeprav tudi marsikaj smo.



• Foto: Dokudoc

Siniša Gačić:

# »Resničnost se ne konča.«

Pogovarjala se je *Tina Poglajen*

Novinar in režiser Siniša Gačić je od leta 1999 zaposlen na televiziji Slovenija, sodeloval je tudi pri Studiu City, ki ga je trenutno vodstvo RTV kljub številnim kritikam umaknilo s programa. Njegov celovečerni prvenec *Boj za* iz leta 2014 spremlja slovensko gibanje Occupy pred Ljubljansko borzo pozimi 2011–2012, kritično do predstavniške demokracije in globalnega finančnega kapitalizma. Prikaz protestnikov ni enoznačen: po začetnem zagonu, celo evforiji, ideja o neposredni demokraciji pristane na realnih tleh, kjer se izkaže, da ni vse tako preprosto, kot bi radi verjeli. »Ti aktivisti se pridružijo vsaki uporniški ali vstajniški akciji. Njihova identiteta je biti aktivist,« je tedaj dejal Gačić, ki je gibanju prisostvoval od začetka. Naslednji dokumentarni film, *Odraščanje*, je posnel skupaj z Dominikom Mencejem in v njem spremlja odraščanje otroka v družini istospolno usmerjenih partneric. S tretjim dokumentarcem, *Hči Camorre*, se je pre-

maknil še globlje na področje intimnega: film je portret Cristine Pinto, nekdanje zloglasne članice neapeljske mafije, ki se vrne iz zapora in poskuša življenje pričeti na novo. Za svoje delo je bil večkrat nagrajen, med drugim z vesno za najboljši film, za najboljši dokumentarni film in z nagrado Društva slovenskih režiserjev, Štigličevim pogledom za izjemno režijo.

### **Kaj je tisto, kar vas je pritegnilo k dokumentaristiki?**

Pri meni je osebna zgodba drugačna, ker izhajam iz novinarstva. Naneslo je tako, da mi je novinarska pot čez čas postala premalo, premalo zanimiva – nošenje mikrofонов politikom, ki ne odgovarjajo na vprašanja, ampak dajejo vnaprej pripravljene odgovore. Nisem več hotel površno sodelovati v novinarskem poslu in biti orodje v rokah politikov pod pretvezo objektivnosti.

Pri dokumentarizmu specifično me pritegne to, da imam v rokah čas, da lahko z dolgotrajnim snemanjem, ko posvetim veliko časa projektu, dobim privilegij, da manipuliram s časom in da držim čas pod nadzorom, kot se je zgodil, kot neko komponento, s katero lahko upravljam. To se mi zdi fascinantno.

Ljudje rečejo, da je življenje film; jaz sicer mislim, da ni, da je dokumentarni film – če igrani film hrepeni po poustvarjanju resničnosti, mi je potem, ko gledam film, fascinantno gledati to resničnost, ki se mogoče odvija v drugem, tretjem, četrtem planu. Prvi plan že nekako zrežiraš. To, kako gre nekdo samo mimo, pa je veliko večji izziv.

### **Povejte kaj več.**

Izhajam iz novinarstva, iz prepričanja, da je dokumentarni film resnica ali pa vsaj objektivna. Ta pogled, novinarska, morda mladostniška naivnost, se mi je razblinila na snemanju filma *Boj za*. V montaži mi je Zlatjan Čučković kar naprej govoril: »Siniša, ovo ti nije pravi prostor, ovo ti je filmski prostor. Ovo ti nije pravo vreme, ovo ti je filmsko vreme.« Tako se je začelo. Zdaj pridem že tako daleč, da zavestno manipuliram: da vzamem posnetek, ki nima zveze z resničnostjo tistega trenutka, ki je iz drugega prizora, zato, da bi dosegel idejo, ki izhaja iz resničnosti, ki je objektivna, da jo lažje podkrepim v posameznem prizoru. Podobno z zvokom, z govorom v offu. Vseeno se mi zdi, da ne moreš lagati, da lahko tak prijem deluje le kot podkrepitev zgodbe, saj imaš odgovornost do nastopajočih, ki natančno vedo, kaj se je med snemanjem dogajalo.

## **Je za vas ideal opazovalni dokumentarni film?**

Ja, samo to je zame dokumentarni film. Drugo mi je vse šit. Verjetno zaradi nasičenosti z novinarstvom, te govoreče glave ... če je tak film zanimiv zaradi eksplozivnosti pogovorov, ki jih dobiš, OK, na tej neki ravni me lahko pritegneš, s to ekskluzivo, če dobiš intervju z nekimi pomembnimi osebami. Ampak to je na informativnem nivoju. Na izkušenijskem nivoju, s to manipulacijo časa, zgradbo zgodbe s filmskim jezikom, pa se mi zdi da lahko korektno delaš film predvsem opazovalno. Imel sem priložnost spoznati režiserja Tonislava Hristova, ki je snemal film *Dobri poštar* o beguncih na meji med Turčijo in Bolgarijo. Dokumentarni film snema tako, da ga posname z veliko filmsko ekipo, na enakem setu kot igrani film, s točno 19 snemalnimi dnevi, ko se poustvarja resničnost. To mene ne zanima. Zdi se mi, da dokumentarni film prehaja k igranemu filmu samo v opazovanju, ne v vzpostavljanju resničnosti za nazaj.

## **Kaj pa v smislu participacije – biti del dogajanja?**

To je zame osnovna žrtev in največji izziv. Neka tema te lahko drži vse življenje – krivice, ekologija, karkoli. Zahtevno je najti osebnosti, ki te bodo držale tri, pet let. Izziv in največja vrlina dokumentaristov je vzpostavljanje teh kontaktov, zaradi katerih lahko šele primeš v roke kamero. Prvenstven je človeški odnos. Z obstojem odnosa med mano, ki snemam, in tistim, ki je tam, po mojem mnenju šele lahko nastane opazovalni dokumentarni film. Snemanje je manjši čas odnosa, ki ga nihče ne vidi in je skoraj prijateljski. Grozno mi je, da Cristine po končanem snemanju filma *Hči Camorre* še nisem videl. Je pa daleč, imam otroke. Hočem reči, to so tvoji prijatelji, ni novinarski članek, reportaža, ki jo napišeš in pozabiš dan po objavi.

**Pri nekaterih dokumentarnih filmih se režiser, režiserka vmešata v dogajanje. Pri vietnamskem dokumentarcu *Otroci megle* se režiserka vmeša, ko hočejo ugrabiti mlado dekle in jo poročiti, jo drži za roko in vleče, medtem ko se film še vedno snema ...**

Sem gledal, ja. Mene je ta film navdušil. Top. Ko sem na akademiji gledal *Vojnega fotografa*, sem nekako sprejel dejstvo, da naš boj ni boj aktivista, ki bi se tam boril, ampak je to, kako v hudi čustveni situaciji na to pozabiti. Meni se je najlažje vmešati, težje pa je takrat iskati pravo kompozicijo, skrbeti za to, da boš lahko podoben cilj dosegel s tem, ko boš to dobro zmontiral in pozneje dosegel morda še več, kot če bi posredoval. Morda boš s tem, ko posnameš, kako nekoga tepejo, dosegel, da bodo ti ljudje kaznovani, da naslednjič takšno nasilje ne bo sprejemljivo.

Ampak seveda je to huda dilema. Sam sebe poskušam držati nazaj in se ne vpletati, dogajanje poskušam čim lepše posneti. V tej situaciji, ko režiserka posreduje, da njene prijateljice ne bi prodali v dogovorjeno poroko, pa se mi zdi še lepše, da je posredovala. Sta enako stari, dve puncici proti nasilnemu dejanju. Mislim, da bi bil ta prizor močan v obeh primerih.

### **Kaj pa televizijski dokumentarec?**

S tem imam velike težave. Vzeti filmski čas v svoje roke zahteva dolgoletno produkcijo, ali vsaj zelo intenzivno. Redna televizijska produkcija dokumentarcev pa ne poteka tako. Ne predstavljam si, da mi nekdo odredi točno določeno število dni montaže. Tako je tam. Imaš 15 dni montaže. To je zelo daleč od resničnega sveta, kjer je imeti montažo skoraj kot imeti kolo – nič posebnega več. Ravno zaradi te hitrosti in površnosti produkcije me to ne mika več. Ne daje mi tega, kar želim. Če že, me bolj zanima dokumentarizem v živih prenosih. Dogajanje, kot je zadnje predvolilno soočenje z Igorjem Pirkovičem. To mi daje več ustvarjalnega veselja kot pa, da moram delati z nekim montažerjem, ki je slučajno napisan na urniku. Zaradi organizacijskega načina, ker so to ljudje, zaposleni v javnem sektorju, mi to ni blizu.

### **Pa ni nikakršnih prednosti takšne ureditve?**

Jaz imam s tem res težave. S to stratifikacijo žanrov dokumentarnega filma se ne strinjam. Mogoče sem krivičen do avtorjev in sprejemem, da sem. Mislim, da obstaja ali dokumentarni film ali dokumentarna televizijska produkcija. Seveda je dobro odpirati teme – slišim, da na TV zdaj pripravljajo dokumentarno oddajo o ukrajinskih beguncih, super, da temu posvetijo neko daljšo formo. Ampak zame to ni dokumentarni film, je televizijska dokumentarna oddaja, kar je svetlobna leta narazen. Prvo temelji na filmskem, drugo na žurnalističnem jeziku. Seveda ima tudi zrežirane določene prizore, prihodi, tako naprej, dogodki so posneti in zmontirani. Hkrati pa karakterizacija nastopajočih v filmu in filmska pripoved praviloma ne obstaja. Zame so to daljši žurnalistični prispevki, potrebni za hitro odzivanje na pomembne teme, da bi pa to imenoval film, nekaj, kar želi biti življenje, pa to zame ni. Danes ljudje, ki delajo dokumentarne oddaje, mislijo, da so dokumentaristi, pa niso. Ravno zato sem se vpisal na akademijo – že prej sem znal posneti dokumentarno oddajo, ne pa filma.

## **Koliko si lahko takšna forma privošči kritičnost?**

Načeloma si lahko, ampak v naši redni produkciji Televizije Slovenija je to težava, ker se mi zdi, da je kritičnost v domeni mladih avtorjev, pri nas pa je teh na RTV-ju premalo. Od ljudi v drugi polovici svojega ustvarjalnega obdobja to težje pričakujemo. Mladim pa je zaradi varčevanja ta produkcija zaprta – prav oni bi lahko odpirali vprašanja o seksualni identiteti, čemerkoli, pa nimajo dostopa. To na RTV utemeljujejo s tem, da morajo po 17. členu ZSFCJA financirati filme neodvisnih producentov in torej zmanjšati notranjo produkcijo. Če bi imeli mladi po akademiji možnost, da bi na TV delali projekte za preživetje, raziskovanje, se uvajali, bi bilo to drugače. Od človeka, starega 55 let, pa težko pričakuješ, da bo odpiral nove teme. Največji problem so torej zaprta vrata, ne gre zaradi omejitev glede zaposlovanja v javnem sektorju. Lahko delajo v zunanjih produkcijah, ampak to ni ista stvar.

## **Kako je potekalo delo na *Boj za*?**

Z Maksom Sušnikom, sošolcem za kamero, sva šla v trgovino, jaz sem takrat bil voditelj, sem dobil honorar za 700 evrov, šel v trgovino in si za ta denar kupil fotoaparata. Potem sem dal še 200 evrov za širokokoten objektiv, ker je bil zraven fotoaparata plastičen 50-mm. Rabil sem še mikrofona, ki sem si ga izposodil na akademiji, za 100 evrov pa sem od kolega na televiziji kupil stativ. Vse to se je dalo pospraviti v en nahrbtnik. Večino časa sem takrat preživel z aktivisti, bodisi v Rogu, bodisi v skvotih. Torej bi bil tam v vsakem primeru, ker pa sem bil v 2. letniku akademije, sem bil tam s fotoaparatom, snemal, vsak dan redno snemal vse, kar se je dogajalo, hodil ponoči domov pregledovat material in zjutraj nadaljeval. Ko izbiraš zgodbo, se je pri opazovalnem dokumentarcu najtežje odločiti, kdaj končati. Resničnost se ne konča. O tem sem na gostovanju vprašal Wisemana. Rekel je: »Ko začneš pogrešati ženo in otroke.« Jaz takrat žene in otrok še nisem imel, želel pa sem si izbrati projekt, ki ima končno točko. Glede na to, da sem snemal postavitev kampa, sem si zadal, da bom snemal do njegove odstranitve, kadarkoli že to bo. Potem sem se v ta čas vpletal, kadarkoli sem imel prosti čas, in snemal.

## **Oni niso imeli nič proti?**

Bil sem njihov, tako da je bilo simpl. Snemal sem jih samo v javnosti, v javnem prostoru, nisem pa nikoli imel želje, da bi jih snemal v zasebnem življenju. Ko prestopiš iz javnega v zasebni prostor, je pomembno soglasje. Njihovi nastopi pa so bili tako ali tako prirejani za javnost.

## **Je imel kdo težave s tem, da ste gibanje prikazali kot zapleteno, večplastno?**

Ne, ker so se vse težave dogajale tudi pred njihovimi očmi. Treba je vedeti, da velik del teh ljudi, ki so bili takrat pred borzo, danes ni več javno aktivnih. Njihove identitete so najbrž še vedno uporniške, praksa pa ne – ali zaradi razočaranja, družine ali zaradi katerihkoli razlogov. Ti ljudje niso več toliko aktivni na ulici. Pri kolesarskih protestih in vseh akcijah proti janšizmu niso bili več v ospredju. Velik del jih je danes v Levici. Mislim, da prevpraševanja torej niso zamerili, ker je bilo del tudi njihovih misli. Videli so, da vedno pride nekdo, ki izkorišča osvobojeni prostor za lastne interese, da je družba preveč kompleksna, da bi lahko rekli samo, imejmo skupščino in se pogovarjajmo, da je težko pričakovati, da bodo vsi lahko sodelovali v artikulirani, argumentirani razpravi.

## **Tisti protesti so bili zelo drugačni od kolesarskih v času tretje Janševe vlade. Začeli so se drugače – veliko bolj globalno, z gibanjem Occupy na Wall Streetu, zdajšnji pa so bili ne samo veliko bolj lokalni, ampak so se porodili tudi iz veliko bolj neposredne nujnosti ...**

Mislim, da so bili takrat ful lepi časi. Stališče teh ljudi takrat je bilo, da je dnevna politika preveč profana, preveč nezanimiva, preveč enaka, da bi se z njo ukvarjali. Prevpraševali so sistemska vprašanja: kapitalizem, svetovni bančni sistem ... ko se zgodi populistična revolucija v določenih državah Evrope, se nimaš več časa ukvarjati s kapitalizmom, ker imaš drugega sovražnika pred nosom. Ni prostora za tovrstne debate, kar je žalostno. V času vojne v Ukrajini se težko pogovarjava o zelenem preobratu, o zeleni energiji, ko pa vsak dan poslušava pogovore o plinu in nafti. V ospredju je konflikt, če ga ne bi bilo, bi bilo morda drugače. Vojna v Ukrajini je največ dobička prinesla izvoznikom nafte, ki so že prej zavirali zeleni razvoj. Z nečim se moraš ukvarjati, ker je zlo in je tik pred tvojim nosom, čeprav ni tisto, kar je dlje stran, za hrbtom, nič manj nevarno, a se s tem ne moreš ukvarjati. Tako, da je bilo takrat lepo. Takrat nobenemu politiku niso dovolili priti na borzo, ker so predpostavljali, da bodo to vsi delali zaradi lastnega interesa, zaradi ohranjanja oblasti. Karkoli politik dela, po prepričanju teh antikapitalistov dela v prvi vrsti za ohranitev oblasti na naslednjih volitvah, šele potem za ljudi. Politiki nismo imeli vstopa na trg pred borzo. Kordiš, ki ima zdaj že tretji mandat poslanca, se v filmu dere: Politiki ven! Zanimivo bi jih bilo spremljati od takrat do danes, ko so šli čez vsa svoja načela, da se strankarsko ne bodo angažirali. Danes pa so nosilci oblasti.





• foto: Slovenski filmski center

### **Če bi med epidemijo snemal dokumentarni film o protestih, torej najbrž ne bi iskal kompleksnosti znotraj samega gibanja?**

Ne, tukaj pa bi. Zdaj vidim – od filma *Grizzly Man* naprej – da je vsak družbeni angažma posledica tvoje intimne, duševno-izkušenijske, ne vem kakšne predzgodbe. Mislim, da so pri anticepilcih, kot je Troha, najmanj zanimivi njihovi argumenti proti cepljenju. Veliko bolj zanimive so mi njihove osebne zgodbe. Zelo zanimivo se je vprašati, kdo so dekleta, ki so tja prišla in so bila pripravljena tam ležati – kaj je njihova zgodba, kdo so njihovi starši, družine, kakšna so njihova vsakdanja življenja. Bili bi zanimivi kot osebnosti, če bi lahko nastopili iskreno. Zanimivo bi mi jih bilo raziskovati, kako čustvujejo, kdo so v zasebnem življenju. Ne bi pa mi bilo zanimivo raziskovati njihovih argumentov in jih izpodbijati.

## Kaj pa *Studio City*?

Je točno to, kar sem prej govoril, da so mladim zaprta vrata. Imel je vedno odprta vrata za mlade ustvarjalce. Ampak že po krizi 2008, s prvimi varčevalnimi ukrepi, ni bilo več samoumevno, da ti prideš s študentsko napotnico, dobiš avtorsko pogodbo, se pogovoriš z urednico, povej, če imaš temo, naredi, pa bomo videli, če objavimo. Ta eksperimentalnost, ki jo danes vidiš na radiu Študent, je takrat živela na *Studios City*. Ni prav, da so ga ukinili, a *Studio City* se je že nekaj časa poznal problem priliva mladih sodelavcev. Pri tej oddaji sem imel rad svobodo, urednica je delala na zaupanje. Seveda je vedela, kaj delaš, ampak ni iskala, ali je notri kaj spornega. Delal si po svojih pravilih in zato ni bilo težko delati. Delal si na svojih idejah. *Studio City* ni deloval po principu uredniških sestankov, ko urednik razdeli teme, ampak si kot novinar prišel s svojo temo – kaj bi lepšega, kot da lahko obdeluješ tisto, o čemer čez teden premišljuješ? Je pa znotraj te percepcije resničnosti, ki zdaj v določenem delu vodi televizijo, ta svoboda nerazumljiva oz. sploh ni del njihove resničnosti. Ne obstaja spodbujanje samoiniciative, kritičnega razmišljanja posameznika do kogarkoli. Nikoli ne bom pristal na to, da je *Studio City* kakorkoli problematičen kot levičarska oddaja. Ne poznam uspešne tožbe zaradi neresničnega navajanja dejstev ali česarkoli. To je bila oddaja ljudi, ki so imeli radi televizijsko produkcijo in so z njo delali odgovorno. Zdi se mi, da svobodomiselnost ni nujno levičarstvo. Moti me enačaj med tema dvema pojmomoma. Pogovarjati bi se morali o strokovnosti in nestrokovnosti, in *Studio City* je bil definitivno oddaja z visokimi profesionalnimi standardi. Spomnim se, kako mi je Vizjak povedal, da je z vrha SDS dobil prepoved nastopanja v *Studios City*. In to je to: očitajo ti enostranska mnenja, po drugi strani pa v oddajah ne sodelujejo.

## Kaj se dogaja na RTV?

Zelo žalostno mi je, da zaradi borbe za informativni program pozabljajo, da je televizija veliko več. Naj na to pomislijo, ko gledajo svoje otroke, kako gledajo *Živ žav*, najstnike, ki gledajo izobraževalne oddaje, starše, ko gledajo oddaje za upokojence, partnerje, ko gledajo športni program ... zavoljo borb, ki se dogajajo za informativni program, trpijo vsa področja, ki jih še pokriva RTV Slovenija. Še vedno mislim, da je to prevelika stvar, da bi jo lahko uničili. Tudi če bodo ostale le še ruševine, bo iz njih zraslo nekaj novega. Težava je v tem, da je to tako kontaminirana institucija, da ne vem, kdo bi lahko te razmere sploh uredil, take osebe v Sloveniji ne vidim. Da bi se bila voljna predati vodenju te institucije, z vsem delom, ki ga to prinese. Sploh ne vem, kdo bi se hotel ukvarjati s temi spletkami. Občutek imam, da komunikacija na vrhu sploh ne zadeva vprašanja dobrega programa, ampak samo vprašanje vpliva in moči.

Grozno je, da pozabljajo na temelje, na vsebine, ki jih ustvarjamo, ampak jih zanima samo, kdo je levi in kdo desni. Veliko ljudi je odšlo, vsak dan slišim za koga novega, ki odhaja, predvsem novinarji informativnega programa, ker je delo res nemogoče – še nikoli nisem delal v tako slabem vzdušju kot zdaj.

### **Kakšne so možnosti zaposlenih za upor?**

Omejene so. Boj poteka pravno formalno tako: začneš z izglasovanjem opozorilne stavke, ta traja 24 ur, poteka tako, da skrbiš samo za osnovno informiranje, za katerega sta radio in televizija dolžna poskrbeti, zraven pa poročáš o razlogih za stavko. Potem daš zahteve in vzpostavi se komunikacija med stavkajočimi in vodstvom. Šele po tem, ko se izkaže, da dialog ni uspešen, se gre v stavkanje do uresničitve zahtev. Mi smo zdaj v fazi stavkovnega dogovarjanja, ki lahko traja res dolgo. To ni tako pri zasebniku, ko pač ne prideš na delovno mesto pred tekoči trak.

Takšnih razmer na RTV-ju ni nihče pričakoval. Težko se je boriti v takih okoliščinah. Recimo, zdaj govorijo o tem, da bodo v nov zakon o RTV-ju dali določilo, da mora imeti urednik podporo uredništva. Nikoli ni nihče mislil, da bi si nekdo želel opravljati uredniško delo kljub skoraj 80-% nasprotovanju članov uredništva.. Demokracija ni narejena za zavestno izigravanje pravil in postopkov. In ko vidiš, da ljudje, ki jim ni všeč informativni program, namesto da bi delali na njem, raje zgradijo drugega, nisi pripravljen, težko se je boriti. Najtežje se je boriti proti ljudem, ki ti gledajo v oči in manipulirajo. Kako se boriti proti uredniku, ki urednikuje, čeprav nima podpore uredništva? Moraš biti poseben človek, da ti za to ni mar.

### **Prenos v živo pa je vendarle v vaših rokah. Se v tej specifiki televizijskega in radijskega medija vendarle skriva tudi možnost upora? Tako, kot je Marcel med odjavno špico v zadnjem *Studios City* dvakrat povedal tisto, kar so izrezali iz poročil – da je treba obsoditi avtokracijo, ki napada nacionalko ...**

Težko odgovorim na to vprašanje tako, da bi to lahko objavili in ne da bi si pljuval v lastno skledo.

### **Kakšne projekte še pripravljate?**

Največja težava dokumentaristike je, da od nje ne moreš živeti, česar se še bolj zavedam zdaj, ko imam otroke. Težava je, ker ti vzame toliko časa. Pet let vztrajaš in se boriš in se nečemu nonstop posvečaš. En projekt snemam že tri leta. Zato razmišljam bolj o meta filmu – svoje like, izmišljene, bi rad dal v resničen svet.

## Kot Borat?

Nekaj podobnega. Ampak da bi šel na resno politično zgodbo, ki ne bi bila samo fenomen. Imam ideje, ampak ne bom povedal ničesar več – žurke, droge, aktivizem in vse to. Zanima me snemanje, pri katerem bi poustvarjal samo zgodbo, ne pa resničnosti. Ta projekt, ki sem ga omenil prej, pa je intimnost do skrajnosti, ker je cilj posneti smrt glavnega lika. Če sva prej govorila o začrtanem času od postavitve do odstranitve kampa, je zdaj to od takrat, ko sem to osebo spoznal, pa do zadnjega dne njenega življenja. Delovni naslov je *Ples življenja*, ljubezenska zgodba o starejšem paru, ki sta poročena kakšnih 40 let. Bila sta plesalca, on je še vedno aktiven upokojenec, želi živeti, ona pa je bolna in želi umreti. Že ima urejene papirje za samomor z asistenco v Švici. Ampak film ni o evtanaziji, je o tem, da naše življenje ni v naših rokah, ampak tistih, ki nas imajo radi in jih imamo radi. Je zelo osebna zgodba, ki se odvija na ljubezenski ravni. Kako se na ravni odnosa odločiš končati življenje.





• Foto: režiserkin arhiv

Maja Pavlin:

# »Neodvisnost gre vodstvu od nekdanj v nos, saj je ne more imeti pod nadzorom«

Pogovarjal se je *Žiga Brdnik*

Maja Pavlin (1973) je samozaposlena režiserka, scenaristka, novinarka, urednica in voditeljica, ki je od leta 1999 redna zunanja sodelavka Televizije Slovenija. Kot dokumentaristka je doslej ustvarila številne televizijske dokumentarne filme s poudarkom na glasbenih in socialno angažiranih temah. Njena filmografija zajema: kratki televizijski dokumentarni film *Srce Balkana – Guča* (2003), celovečerni televizijski dokumentarni film *Šuto Orizari* (2004), kratki televizijski dokumentarni film *Sem cigan, Romi iz Prekmurja* (2006), kratki televizijski dokumentarni film *Romski vsakdan, življenje neke romske družine* (2010), kratki televizijski dokumentarni film *Neira, številka v sistemu* (2012), kratki televizijski dokumentarni film *Druga violina, drugačnost med nami* (2015), celovečerni televizijski dokumentarni film *Charlatan Magnifique* (2016), celovečerni televizijski dokumentarni film *Kino Šiška 10* (2019), dokumentarno

televizijsko serijo *New Neighbours* (2019–), celovečerni televizijski dokumentarni film *Orlek: Knap'n'roll* (2021) in dokumentarno televizijsko serijo *Kdo se boji slovenščine?* (2021–). Leta 2005 je koncipirala in v nadaljevanju dolga leta urejala ter soustvarjala edino avtorsko informativno oddajo s področja popularne glasbe *Aritmija* (2005–2017), soustvarjala pa je tudi glasbeno oddajo *Sobotna noč*. Od leta 2011 je realizirala in uredila več kot 50 studijskih in terenskih koncertnih portretov izbranih žanrsko raznolikih domačih zasedb, ki karakterno krojijo domač glasbeni prostor. Za dokumentarni film *Charlatan Magnifique* je leta 2016 prejela nagrado viktor.

### **Kako se lotite produkcije dokumentarca?**

V vsak dokumentarec se vržem najprej popolnoma altruistično, entuziastično in s strahom, če mi bo uspelo ujeti energijo ter karakter protagonista.

### **Vam televizijska produkcija dopušča dovolj časa za raziskovanje teme in poglobljanje v protagoniste?**

Formalno ne. Raziskovanje je na meni že pred produkcijo. Ko je jasno, da bomo šli v produkcijo, imam pred snemanjem ponavadi kakšna dva meseca priprav za scenarij, iskanje lokacij, dogovarjanje ... Za temo se sploh ne bi odločila, če me ne bi že nekaj časa zanimala. Kot samozaposlena v kulturi imam to prednost, da se lahko odločim za stvari, ki so mi blizu, za katerimi lahko res stojim. Tako kot za glasbenike so tudi zame zelo pomembne svoboda, neposrednost, samostojnost – vsaj iluzija tega.

### **Da vam nekdo ne diktira vsebine?**

Da, težko bi tako delala.

### **Kako se RTV Slovenija kot naročnik odloča za izbor tem, ki jim jih predlagate? Prek razpisov?**

Ne. Odločitev je stvar odgovornih urednikov. Poleti ali jeseni se pripravlja okvir programskega načrta za prihodnje leto. Vnaprej je znano, koliko dokumentarnih filmov je predvidenih, o predlogih avtorjev pa odloča odgovorni urednik. Pri tem ni veliko pogajanja: ali vzamejo ali ne. In obratno: če naročijo nekaj, kar ti ni blizu, tega pač ne vzameš.



## **So okviri televizijskega dokumentarca in pravila produkcije vnaprej določena? Koliko avtorske svobode dopuščajo?**

Avtor ima avtorsko svobodo, dokler je v, recimo temu, „kulturnih“ okvirih. Gre za RTV produkcijo, ki nagovarja širši krog gledalcev in v tem pogledu ne sme biti žaljiva ali neargumentirano pristranska. Ampak s tem nimam problemov, večji problem je nefleksibilnost produkcije – ta je precej omejena in jo je treba vsaj dva meseca vnaprej natančno načrtovati. Če hočem spontano ujeti dogodek, ki ni bil napovedan, je to prepuščeno entuziazmu vseh sodelujočih: producentov, članov snemalne ekipe, tajnic režije, urednikov ... Brez dobre volje je težko zaobiti formalni načrt.«

## **Vi torej sestavite zgodbo, potem pa sodelujete z zaposlenimi s Televizije Slovenija?**

Tako je. Znotraj okvirov, ki jih določi Televizija Slovenija, je treba iztisniti, kolikor se da. Če se le da, producent upošteva želje pri poimenski sestavi terenskih ekip, a vedno ne gre, saj so snemalci, asistenti, tonski in lučni mojstri kot redno zaposleni vpeti v produkcijsko verigo ostalih oddaj. Največja težava televizijske produkcije je nefleksibilnost in zanikanje človeškega faktorja. Pri kreativnem delu enostavno ne gre mimo osebne naklonjenosti določenim temam, posameznikom ali obratno. Zdravi medsebojni odnosi v ekipi pa so ključni za dober rezultat!

## **Koliko je zacementirana dolžina filmov? Nekajkrat vam je uspelo preseči zapovedanih 55 minut. *Charlatane Magnifique* (2016) je bil predvajan v dveh delih, v skupni dolžini 84 minut, *Kino Šiška 10* (2021) pa je bil celo predvajan v kosu, čeprav je bil dolg 72 minut.**

To je odvisno od dobre volje odgovornega urednika. Če imam dober material, skozi katerega lahko človeka in njegovo glasbo bolje začutiš, je to možno, ne pa v smislu nizanja še več dejstev in informacij, ki jih lahko kadarkoli izbrskamo na spletu. Zelo pomembno se mi zdi, da v glasbenem dokumentarcu zadira glasba, da pustimo glasbeniku čas za razmišljanje pred kamero in da ne odgovarja striktno samo na vprašanja – skratka, da je lahko on sam. Je pa tudi res, da lahko predolga forma gledalca utruji in načne pozornost. „Kratko in sladko“ preizkušeno deluje. S tem argumentom sem prepričala urednika, da smo *Charlatana* razdelili na dva dela po približno 40 minut.

## **Koliko časa imate, da to posnamete?**

Pri *Charlatanu*, ki je bil posnet v okviru razvedrilnega programa, je delo potekalo res gverilsko. Na razpolago smo imeli pet dni, vključno s snemanjem v

Srbiji – torej v istem dnevu tja in nazaj. Tu je bilo res ključno, da smo se znotraj ekipe in s protagonisti dobro razumeli, da ni bilo zahtev po kakšnih „sindikálnih pravicah“. Je pa pri glasbenih dokumentarjih olajševalna okoliščina arhiv posnetih koncertov in nastopov na televiziji. Če bi ves dokumentarec temeljil na aktualnem materialu, bi bilo pet dni absolutno premalo. V dokumentarnem programu je za dokumentarec na voljo deset snemalnih dni. Če hočeš dobiti čustva, če se hočeš protagonistu približati, si je treba vzeti čas. Orleke (*Orlek: Knap'n'roll, 2021*) smo med drugim snemali na pikniku, kjer sem res želela ujeti to njihovo neposrednost, preprostost, živost; za to nam je šel ves dan, da so pozabili na kamero, da so se sprostiti, v filmu pa je pristalo mogoče pet minut materiala. Absolutno to vzame tudi več časa v montaži; veliko hitreje bi šlo, če bi vztrajala pri fiksnem scenariju in točno določenih vprašanjih za vsakega od njih – potem bi v montaži le še sestavljala koščke. A z dokumentarnega vidika bi to bilo na silo, priredila bi njihov karakter. Zdi se mi prav, da kot režiser stopiš nazaj in se posvetiš dobremu počutju protagonista. Če na terenu začutiš, da situacija, ki si jo načrtoval, ne deluje, da je protagonistu nelagodno, jo moraš opustiti. Ni poanta v tem, da jaz realiziram svojo vizijo, ampak da skušam čim bolj prepričljivo realizirati osebo, njen karakter, glasbo.

**Je v tem tista meja med novinarskim in filmskim delom? Ker novinarka običajno pride na teren z vnaprej pripravljenimi vprašanji in nima časa deset dni preživet s sogovornikom.**

Tudi v novinarskem delu se mi zdi pomembno, da se skušaš, kolikor se le da oziroma kolikor ti čas dopušča, približati sogovorniku. Na splošno se mi zdi, da je premalo vživljanja v nasprotno vlogo, v vlogo sogovornika – preveč je egocentrizma. Sogovorniku moraš pustiti, da zaduha in s tem zazari, vzcveti. Hiter tempo dela in življenja nam to vedno bolj onemogoča, zato se je treba še bolj potruditi, da si vzamemo čas za tistega na drugi strani.

**Koliko so pri tem pomembna filmska sredstva in filmski jezik? Koliko jih določata tema in protagonist ter koliko imate za to možnosti znotraj omenjenih produkcijskih okvirov?**

Televizijska produkcija dopušča pretežno reportažni način snemanja. Res pa je, da mi je ta način blizu. Mogoče bi kdaj dobro uporabiti tehnične možnosti, ki omogočajo vizualno bogatejšo pripoved, ampak ponavadi si zbiram protagoniste, ki se v ogromni produkciji ne bi dobro počutili. Že zdaj včasih poslušam: „Ne, potem pa boste prišli s celim cirkusom televizijcev.“ In potem se je treba prilagajati in trošiti energijo za medsebojno komunikacijo, kar gotovo predstavlja dodatno težavo, ko želim posneti neko osebno, spontano zgodbo. Mogoče pa je pri tem prisoten tudi strah, da nisem šolana režiserka

in se zato raje ne spuščam v bolj zapleteno produkcijo. Največ in najbolj prepričljivo lahko prispevam na vsebinskem, čustvenem področju, pa potem v montaži – večinoma montiram sama in tu si res vzamem čas. Za „copranje“ s posnetki in dramaturgijo zgodbe, katere čar so tudi na kamero ujete nepredvidene situacije in napake, je predvidenih 10 dni občutno premalo. Dovolj morda za grobo sestavo zgodbe, a ne za detajle, ki naredijo karakter prepričljiv.

### **Koliko sredstev nameni Televizija Slovenija za realizacijo televizijskega dokumentarca?**

Za scenarij za celovečerni dokumentarec dokumentarni program nameni 1600 evrov, za režijo pa 2700. V razvedrilnem programu je ves dokumentarec stal 4000 evrov, v kar je bilo vključeno moje delo in grafična podoba, pa še dodatno snemanje Ramba Amadeusa, ki ga je bilo nemogoče ujeti v času planiranih terminov. Dva dni prej me je klical, da je v nedeljo na Brionih, najbližje Sloveniji in da če imam čas, naj pridem. Poklicala sem kolega snemalca Saša Grmeka, ki je dolga leta snemal Aritmijo: „Imaš čas? Gremo na morje?“ (smeh) In tako smo še to posneli. Montaža, snemanje, sinhronizacija so narejeni na televiziji in niso vključeni v ta proračun.

### **Kaj pa arhivski material?**

Tudi to je vložek TV Slovenija. Njen arhiv ima neprecenljivo vrednost! Užitek se je potopit v posnetke preteklosti, obujati spomine na to, kar smo nekoč snemali ali kako smo nekoč živeli; črno-beli posnetki te prestavijo v nek čisto drug čas. Sama sem s periferije (iz Bele Krajine, op. a.) in včasih me prav odnese v otroštvo (smeh).

### ***Charlatan Magnifique* deluje kot zgodovina podobe glasbenih videospotov in oddaj Televizije Slovenija po osamosvojitvi.**

Res je. Podoba, ki se nam je včasih zdelo hudo dobra, ima danes za večino zgolj nostalgичno vrednost. No, na TV Slovenija smo radi nostalgični, saj se nam še dogajajo takšne produkcije kot pred tridesetimi leti (smeh).

### **Glavni temi, ki zaznamujeta vaše delo, sta glasba in romska skupnost. Zakaj ravno to dvoje?**

Romska glasba in tradicija sta od nekdaj zame čarobni, privlačni, ker sta neposredni, neukalupljivi, nepredvidljivi, samosvoji – strastni. To me tudi sicer

pritegne v glasbi in pri glasbenikih. Zdi se mi, da je prav zaradi te nepredvidljivosti – ne glede na ideološke vodstvene usmeritve – zadnja štiri leta, odkar več ni Aritmije, na Televiziji Slovenija umanjala neodvisna urbana glasba. Neodvisnost gre vodstvu od nekdanj v nos, saj je ne more imeti pod nadzorom – nikoli ne veš, kdaj boš „fasal“ spontano, pristno kritiko. Glasba različnih urbanih subkultur, ki kritično reflektira stanje časa in prostora, mi je pri srcu. Sicer iz drugačnih kulturoloških vzgibov, a nevodljivost in samosvojost je lastna tudi Romom. V sodobni družbi se mi zdi kulturna raznolikost bistvena. Je pa nujno, da se večina potruži razumeti potrebe manjšin in ne obratno. Ne moremo pričakovati, da bo nekdo, ki ga podcenjujemo in odrivamo na rob, razumel naše potrebe in se jim začel prilagajati.

### **Javna televizija je lahko pomemben most oziroma posrednik med večino in manjšino.**

Točno tako. Premalo je vsebin, ki bi odpirale miselno obzorje v družbi, prispevale k sprejemanju drugačnosti – pa ne le očitnih drugačnosti, o katerih sva se pogovarjala prej, ampak temeljne drugačnosti med dvema človekoma. Pogrešam zavest, da tvoj lasten prav ni edini možen prav. Ravno zaradi tega je RTV Slovenija tako pomemben zavod, ki ga moramo ohraniti kot javni medij. Edino tukaj lahko pričakujemo vsebine, ki širijo to zavedanje. Zato sem se kot samozaposlena tudi pridružila stavki zaposlenih na RTV Slovenija. Pred časom, ko so ukinili *Aritmijo*, so me poklicali z ene od komercialnih televizij, če bi zanje pripravila tedensko oddajo o družabnem, kulturnem dogajanju. Povedala sem jim, da je pri tem ključna uredniška presoja, kaj gremo pokrivati in zakaj – kaj hočemo s tem gledalcu sporočiti. Takoj so me prekinili, češ da se moram spustiti s piedestala nacionalke, saj da njih zanima izključno, če se jim to izplača. Odkrito so povedali, da kot medij nimajo nobene odgovornosti do družbe in da nimajo nobene želje po vzgajanju javnosti. In tako smo se poslovili že po prvem sestanku. Od takrat mi je jasno, da je nacionalka edini medij, znotraj katerega lahko ustvarjamo vsebine, ki oblikujejo družbo na bolje.

### **Komercialna televizija torej ni bila pripravljena niti poskusiti, če bi se takšna oddaja obnesla?**

Ne. Verjetno so potrebovali programski kotiček, kamor bodo plasirali komercialne dogodke, ki jim bodo že kot dogodki prinašali dobiček. V tem se res ne vidim. Moram pa dodati, da so bile tudi pri Aritmiji na nacionalki večkrat izražene želje, da naj se vključi še nekoga, s katerim dela RTV. Vedno sem se temu zoperstavila z argumentom, da ne moremo v oddajo nametati kar mešanice vsega in da bomo s tem nekemu komercialnemu ustvarjalcu v bistvu naredili slabo uslugo, saj bo njegova pojava v oddaji, ki prisega na vsebino, sa-

mosvojost, kritiko in jasno držo, izpadla komično. Na splošno se v medijskem prostoru krči uredniška, kritična vsebinska presoja. Posledica so instant vsebine. Na glasbenem področju na primer ni referenčne oddaje za mlade glasbenike. Včasih so uredniki presojali, kaj je dobro podpreti, ker je doseglo določeno raven. Tudi pri tem je prihajalo do subjektivnih odločitev, ne moremo pa tega prepustiti kar YouTubu.

### **Kako ste se zoperstavili tem pritiskom na Televiziji Slovenija?**

Zame je uganka, zakaj se ljudje večkrat ne postavijo za svoje stališče. Ko sem to storila in argumentirala, zakaj, ni bilo težko. Če je bil na drugi strani normalen človek, je razumel, da nekatere vsebine enostavno ne sodijo v to oddajo. Oddaja je zanje sčasoma resda postala nepotrebna, ker v njej niso mogli lansirati svojih vsebin, ni pa bilo nekih silnih zahtev in vsiljevanja v času njenega obstoja. Premalokrat jasno povemo, kaj si mislimo. In prav to mi je všeč pri glasbi.

### ***Aritmija* je bila na Televiziji Slovenija predvajana 12 let, z letom in pol vmesne pavze. Kakšna je razlika med ustvarjanjem takšne oddaje in dokumentarca oziroma koliko je bila oddaja podlaga za vaše filmsko delo?**

*Aritmija* je vsekakor dobra podlaga za razumevanje glasbe, glasbenikov, glasbene scene. Z njo sem gotovo dobila pregled glasbene produkcije pri nas. Ampak *Aritmija* je bila infotainment – informativni format glasbene oddaje. Velikokrat smo s kolegi debatirali, da v bistvu sploh ni prava glasbena oddaja, saj ni vsebovala daljšega glasbenega pasusa niti glasbeno-dokumentarnih elementov. Namenjena je bila temu, da opozori na zanimive glasbene skupine, na koncertne presežke, novo glasbeno produkcijo ... kot usmeritev, kaj lahko gredo gledalci poslušati v živo. V intervjujih smo se sicer trudili potegniti iz glasbenikov neke karakterne „cukrčke“, ampak mi v tem pogledu gotovo bolj ležijo dokumentarci, v katerih se lahko protagonistom res posvetim – jih poslušam, spoznavam ... To pri informativnem prispevku ni mogoče, saj je le kratka forma za podajanje informacij.

### **Kako se je zgodil preskok s kratke, informativne forme v daljšo, filmsko?**

Oboje delam že ves čas vzporedno, od *Sobotne noči* naprej, ko sem šla snemat festival v Guči (*Srce Balkana – Guča*, 2003) in Esmo Redžepovo v Makedonijo (*Šuto Orizari*, 2004). To je bilo narejeno v sodelovanju s takratnim urednikom Igorjem Bašinom. Če bi lahko izbirala, bi se gotovo odločila samo za dokumentarni način dela in se posvečala eni temi daljše obdobje ter bolj poglobljeno.



• Foto: režiserkin arhiv

Petra Seliškar:

# »Majhnost ni izgovor.«

Pogovarjal se je *Žiga Brdnik*

Petra Seliškar (1978) je ena redkih filmark, ki je svoje filmsko ustvarjanje skoraj popolnoma posvetila dokumentarnemu filmu. Kot režiserka, scenaristka, producentka, soorganizatorica festivala MakeDox, soustanoviteljica Dokukreative – iniciative slovenskih dokumentaristk in dokumentaristov in mentorica Dokumentarnice je aktivna na vseh področjih dokumentarističnega ustvarjanja pri nas in širše. Diplomirala je na nizozemski akademiji za film in televizijo BA Hons. Nederlandse Film en Televisie Academie, magistrsko raven izobrazbe iz smeri režije in produkcije pa je pridobila na Northern Media School v britanskem Sheffieldu.

Po vrnitvi v domovino je leta 2003 s snemalcem Brandom Ferrom, ki je njen življenjski sopotnik ter redni sodelavec, ustanovila produkcijsko hišo Petra Pan Film. Njena režiserska filmografija zajema naslednje naslove: kratki igrani film *Illusion* (1999), celovečerni dokumentarni film *Con-Fusion Chefs and DJ* (2001), kratki igrani film *Iz prahu sončnih žarkov* (2002), kratki igrani film *Okno* (2002), celovečerni dokumentarni film *Balkans – Blood and Honey* (2003), dokumentarno televizijsko serijo *Turkish Tea* (2005), celovečerni dokumentarni film *Babice revolucije* (2006), celovečerni animirano-dokumentarni film *Mama Europa*

(2013), mladinsko dokumentarno televizijsko serijo *Kdo si pa ti?* (2015), celovečerni dokumentarni film *Moj narobe svet* (2016) in celovečerni dokumentarni film *Odpotovanje* (2020). Poleg svojih filmov je (so)producirala še številne druge mednarodne projekte: celovečerni dokumentarno-igrani film *Mostar United* (2008), celovečerni dokumentarni film *The Perfect Circle* (2015), celovečerni dokumentarni film *Brezmejno* (2016), celovečerni dokumentarni film *Water and Fire* (2016), celovečerni dokumentarni film *Nori dnevi (Dani ludila, 2018)* in celovečerni igrani film *Sprašujem se, kdaj me boš pogrešala (Mi chiedo quando ti mancherò, 2019)*. Trenutno ustvarja dva celovečerna dokumentarna filma: *Dežela šarplaninca* in *Telo*. Za svoje ustvarjanje je doslej prejela več vidnih priznanj in nagrad, med drugimi: zlato podkev na Asterfestu in nagrado za najboljši film mlade režiserke na ZagrebDoxu za film *Babice revolucije*, veliko nagrado beograjskega festivala dok'n'ritam, posebno omembo žirije na festivalu jugovzhodnoevropskega filma v Los Angelesu in nagrado žirije na Tuzelskem filmskem festivalu za film *Moj narobe svet*, Grossmannovo nagrado za najboljši glasbeni dokumentarec *Odpotovanje* ter nagrado Darka Bratine za izjemen prispevek na filmskem festivalu Poklon viziji leta 2008.

### **Zakaj ste se usmerili v dokumentarni film?**

Ko sem šla v Anglijo, me dokumentarni film sploh ni posebej zanimal. Kot veliko drugih režiserjev sem si mislila, da moram pokazati vso svojo ustvarjalnost in notranji svet, kar naj ne bi bilo značilno za dokumentarni film. Potem pa sem ugotovila, da je ta lahko veliko bolj ustvarjalen kot igrani film, ki ti ga velikokrat niti ne uspe realizirati, kot si si ga sprva zamislil. Pri dokumentarnem filmu je proces obraten: v temi moraš prepoznati del sebe, da najdeš motivacijo za več let. V njej moraš šele poiskati prave protagoniste, da lahko izpelješ svojo misijo. Do konca ne veš, kaj boš dobil: lahko nič, lahko pa ogromno. Nekaj ključnih trenutkov v tem procesu se ti nudi, a jih nisi sposoben prepoznati, če zgolj „furaš“ nekaj, kar si si že prej zamislil. V tem je moč dokumentarnega filma. Ljudje smo si različni in tisti, ki hočejo imeti stvari pod nadzorom, tega ne morejo početi, saj pri dokumentarcu nikoli zares ne moreš imeti nadzora. Stvarem lahko le prideš tako blizu, da jih predvidiš. Vsak človek ima rituale, ki se ponavljajo. Zato si ves čas na preži in čakaš na trenutek, ko se bo to, kar loviš, spet zgodilo.



## Je potem sploh možno govoriti o scenariju dokumentarnega filma?

*Treatment* scenarija je v bistvu spisec želja. Če si dovolj časa preživel s temo in opazoval ljudi v situacijah, da jih lahko predvidiš, je z leti film vedno bolj podoben temu, kar si napisal. Intuicija je pri tem zelo pomembna, pa tudi to, da te ljudje zanimajo, da si radoveden. Zato je po eni strani veliko lažje delati dokumentarne filme – *the world is yours* (svet je tvoj, op. a.) – po drugi strani pa veliko težje, saj ni nič zagotovljenega.

## Se tovrstna intuicija razvije s prakso, izkušnjami ali je to nekaj, kar mora dokumentaristka že imeti – kot neke vrste talent?

Ti receptorji niso pri vseh odprti. Sicer jih imajo, ampak z njimi ne znajo delati. Ko učim ljudi, ki se prvič soočajo z materijo dokumentarnega filma, jim rečem, da morajo počakati. Če nisi skoncentriran, ne veš, kaj počneš. In se tudi nič ne bo zgodilo. Če si stvari želiš, pa ... Meni se ponavadi najlepše stvari zgodijo, ko nastane tišina in v izgubljenem, razmišljujočem pogledu najdeš več kot v vsem, kar ti je človek do takrat povedal. V pavzah, prelomih, v njegovih očeh se skriva več kot v izrečenih besedah. Nekateri imajo ta občutek za ljudi prirojen, drugi pa ne. Ni pa to nujen pogoj za dokumentarce, saj lahko delaš arhivske filme, kjer z ljudmi – razen z montažerjem – sploh nimaš stika. Dokumentarni film se je danes razcvetel ravno zato, ker nudi toliko možnosti: lahko si zelo blizu fikciji – na primer z *mockumentarcem* (lažnim dokumentarcem, op. a.); lahko pa greš v arhiv in s posnetki poveš, kar hočeš – tudi stvari, ki jih drugače ne bi mogel, saj bi s tem koga užalil ... Ne bi rekla, da za to potrebuješ ne vem kakšne izkušnje in znanje. Na festivalu MakeDox, za katerega delam kot programerka, so prvi in drugi filmi velikokrat močnejši kot kasnejši, ki so bolj premišljeni in gledljivi. Ker še ne vedo čisto dobro, kako bi se stvari lotili, lahko nastane svež jezik z močnim nabojem. Ni pa tega sposoben vsakdo. Gotovo je potreben nek talent. Pa tudi veliko sreče in temeljitosti, da film spelješ do konca. Tema te namreč lahko odpelje, v njej se lahko izgubiš.

## Vseeno torej potrebuješ svojo zgodbo, rdečo nit, ki ji slediš ...

Avtorsko linijo. Kako poveš, kar so tebi povedali drugi in kateri material izbereš. To je tudi vprašanje etike. Kam greš? Kaj vprašaš? Kaj zamolčiš? Si pripravljen tudi sam nekaj za to žrtvovati? Veliko ljudi veliko tvega za svoje filme. Vsake toliko časa preberem, da je kak dokumentarist v zaporu, ker je oskrnil svojo državo. Veliko dokumentaristov iz tega razloga tudi nima otrok.

## **Zaradi prekrvnosti, negotovosti?**

Ja, to ni lahek kruh. Ni stabilnosti. Niti tega ne veš, kako dolgo boš snemal: tri mesece ali deset let. Film Telo, ki ga zdaj končujem, sem začela delati pred 25 leti. Takrat še nisem vedela, da bo to film.

## **Je lažje imeti lastno produkcijsko hišo, znotraj katere si sam narekuješ tempo?**

Po eni strani je lažje, po drugi pa težje, ker si dvoje v enem. Ko sem leta 2001 končala magisterij v Angliji in se vrnila v Slovenijo, je prevladovala televizijska dokumentarna produkcija, ki je mejila na reportažo. Producenti niso niti dobro razumeli, kaj hočem. Proračuni so bili mizerno nizki. Razen v postprodukciji in pri špicu je način produkcije popolnoma drugačen kot pri igranem filmu. Spraševali so me: „Saj si dobra, ampak zakaj si tako počasna? Zakaj dokumentarec? O babicah?!“ Češ, da sem malo lena. Zato sem šla v tujino, odprla svoje podjetje in našla koproducente, ki so razumeli. Zdaj je tudi pri nas že nekoliko drugače, ampak smo potrebovali 15 let. Še zdaj ne razumejo, zakaj mora biti montažer plačan več kot pri igranem filmu – ker preživi toliko več časa v montaži.

## **Predsodek, da dokumentarni film sodi samo na televizijo, je še vedno prisoten?**

Ja. Potem pa niti televizija ne vzame filma, ker je predolg. To se mi je zgodilo z *Odpotovanjem* (2020).

## **Čeprav je to mogoče celo vaš največji približek televizijskemu portretu?**

Res je, v primerjavi z mojimi drugimi filmi je zelo televizijski portret.

## **Ni bila Televizija Slovenija koproducent filma?**

Ne. Po *Mami Evropi* (2013) sem nehala z njimi sodelovati, ker je bilo preveč komplicirano. Na produkcijskih ravneh se nismo ujeli. Preveč energije sem vložila za tako malo denarja. Zdaj (intervju je nastal maja letos, op. a.) sem se po devetih letih spet prijavila s filmom *Dežela šarplaninca*, da vidim, če bo interes.

## **Kaj vas je odvrnilo od sodelovanja z nacionalko?**

Zelo se držijo „škatlic“: kaj, kako, pod kakšnimi pogoji ... Mislim, da bi se morali razmišljanja in njihov sistem morali prenoviti.

### **Kaj pa produkcijski vidik?**

Spomnim se, ko je Amir Muratović (režiser številnih televizijskih dokumentarcev in reportaž za Televizijo Slovenija, op. a.) prišel snemat Dokumentar-nico. Ker je bil minuto čez urnik, niso posneli intervjuja z dokumentaristko Helle Hansen, ki je prišla predavat z Danske. Kar šli so, ni jih mogel ustaviti. Za primerjavo: ko sem snemala *Deželo šarplaninca*, sem iz Francije dobila snemalca zvoka, ki je bil vse poletje v pripravljenosti v Skopju. Ker na 2500 metrih nadmorske višine nismo mogli predvideti, kdaj se bo kakšna pomembna stvar – na primer migracija ovc – zgodila, smo čakali in ga poklicali, ko smo ga potrebovali. Snemanje dokumentarca je organsko, tako lahko dobiš fantastično sceno. Ko je dobra energija, greš z veseljem snemat. Ampak če ne bi imela francoskega producenta, ki bi mi to omogočil, si tega ne bi mogla privoščiti.

### **Kako pomembna je dobra energija v ekipi?**

Če je v ekipi slaba energija, lahko vse uniči. Predstavlajte si, da ti nekdo izpoveduje življenjsko zgodbo, medtem pa si član ekipe vrta po nosu, zeha ali pa dela „khm-khm“. To so tako občutljive, intimne stvari, da ne more kar vsak gledati zraven na uro. V ekipo vzameš posebne ljudi, takšne, ki nekaj prispevajo in dihajo kot eno. To je zelo pomembno in se tudi pozna na filmu.

### **Imate ustaljen nabor sodelavcev in sodelavk ali se ekipa sestavlja od filma do filma, odvisno od koprodukcije?**

Vsekakor si želiš delati z nekaterimi ljudmi, ker si z njimi ustvaril neko energijo, bližino. Ker pa so vsi moji filmi koprodukcije in to z različnimi koproducenti, to enostavno ni možno, saj moram vključiti vsaj enega avtorja iz njihove države. A tudi to, da imam neprestano ob sebi nove ljudi, je zame super izziv. Edina, s katerima redno sodelujem, sta Brand Ferro in Vladimir Rakić. S prvim, ker je odličen snemalec in direktor fotografije za dokumentarni film, kar zahteva posebno senzibilnost. Velikokrat ga nimam časa usmerjati, kako naj posname kader, ampak mora to sam videti; če bi morala to nekomu razlagati, bi že izgubila trenutek. Drugi pa je res fantastičen oblikovalec zvoka, deloholik z Nizozemske, ki je sodeloval že pri okrog 150 filmih.

### **Kako uskladite obe plati: ustvarjalno, skozi katero ostajate zvesti osnovni ideji, in produkcijsko, ki išče potrebna sredstva za njeno realizacijo in sprejema compromise?**

Ker sem oboje hkrati študirala v Sheffieldu, kjer smo posneli po sedem filmov na leto, je to zame naravno. Ugotovila sem, da je tudi v produkciji blazno veliko ustvarjalnosti, da mi predstavlja izziv, zato sem veliko filmov tudi so-producirala. Problem nastane, ko začne ustvarjalni proces stradati. Ta zahteva čas, ne samo na snemanju, ampak tudi po njem: da se stvari usedejo, da lahko v miru pogledaš material in najdeš svoje bisere. Malo ti mora biti dolgčas, nekaj distance potrebuješ, da se lahko kreativno delo zares začne. Med *pitchingi* in nabiranjem sredstev ne moreš razmišljati o dramaturgiji filma. Ker nam dobrih dokumentarnih producentk in producentov v Sloveniji res manjka, močno spodbujam mlade kadre, da bi se začeli s tem več ukvarjati; resda to ni neko super plačano delo, je pa zelo ustvarjalno.

### **Lahko podrobneje opišete, kakšno je to delo in kako poteka sodelovanje z drugimi producenti?**

Producent mora biti vedno del projekta. Imam srečo, da imam zdaj super producenta v Franciji, ki me spremlja v vsakem trenutku. Ko sem naredila 12-urno verzijo *Dežele šarplaninca*, jo je pogledal in mi povedal, kje vidi potencial, ter ocenil, če imamo dovolj materiala ali moramo še naprej snemati. To je pravi kreativni producent, ki mu je mar za film. Ne počutim se same in ker poskrbi zame, ga ne bom „zajebala“ – od sebe bom dala svoj maksimum. Tega pri nas manjka. Zato smo se z Rokom Bičkom, Matevžem Luzarjem in Matjažem Ivanišinom zavzeli, da bi razvili dokumentarno produkcijo tudi pri nas. V Društvu slovenskih režiserk in režiserjev smo ustanovili dokumentarno sekcijo, začeli z dokumentarno delavnico Dokumentarnico in ugotovili, da se pri nas skriva veliko potenciala in posameznikov, ki se s tem že ukvarjajo. Velik manko je v fazi razvoja projektov in to večkratnega razvoja. Ne moreš kar v produkcijo, dokler zgodbe nisi v celoti raziskal na terenu. Ne moreš doma pisati scenarija, če s svojimi protagonisti nisi preživel dovolj časa, se z njimi kdaj napil ali zgolj sedel v tišini in jih začutil. Če sredstev za razvoj ni dovolj in zaradi tega ne moreš preživeti časa s svojo zgodbo, je rezultat slab film. Zmanjka ti „mesa“, materiala, ker raziskava ni bila dovolj temeljita. Ko enkrat pritisneš *record*, je že prepozno. Vse delo je treba narediti prej, da se ti bodo stvari zložile pred kamero. Zato smo se lotili Dokumentarnice.

### **Kako poteka?**

S pomočjo različnih avtorskih principov, ker smo si različni. To nam je velik izziv, a zelo uživamo. Zdaj teče prvo leto, v okviru katerega razvijamo šest projektov. Mislim, da smo dobro sejali in da bomo rezultate želi čez nekaj let. Letos začnemo z drugo delavnico, hkrati pa bomo zaključili s prvo, s tem da



• Petra Seliškar in Brand Ferro na snemanju filma Babice revolucije | foto: Petra Pan Film

se bo ekipa, ki je že eno leto z nami, spoznala z novo ekipo. Zastavili smo ciklično: začne in konča se v Mariboru (na Mednarodnem festivalu dokumentarnega filma Dokudoc, op. a.). Dobro je, da se dokumentarna scena druží, da si med seboj pomagamo in se tako ustvarja ekipa ljudi s podobnimi pogledi in problemi; tudi društvo režiserjev nas pri tem podpira. Doslej ni bilo nekega sidra, osnove, dokumentarna produkcija je slonela na nekaj posameznikih in posameznicah.

### **Kako najdete koproducente in na podlagi česa se odločate za sodelovanje?**

Ni pravila. Na začetku sem po denar in koprodukcije veliko hodila na *pitching* in delavnice. Ponavadi se ni zgodilo čisto tako, kot sem si predstavljala, sem pa velikokrat spoznala nekoga, ki sem ga peljala s seboj skozi svoje življenje in z njim sodelovala pri naslednjih projektih. Deluje podobno kot v zakonu: če nimaš dobrega koproducenta za partnerja, bo res huda „štala“. Produkcija dokumentarnega filma traja toliko let, da do problemov gotovo pride, zato je nujno, da imaš ob sebi nekoga, ki ga imaš rad in mu zaupaš. Tudi konča

se podobno kot zakon. Tri filme sem delala z Oliverjem Sertićem iz produkcijske hiše Restart in ko je dojel, da hoče delati samo z novimi avtorji, je bil to šok za naju in vse ostale. Ko sem za Telo našla drugo producentko, Tamaro Babun, je reagiral: „O?! Zdaj pa greš kar z drugo ...“ (smeh) Tudi meni ni bilo vseeno, ker sem se navadila odnosa in sodelovanja z njim. Ampak mislim, da je zdravo menjavati, da vidiš, kaj ti ustreza in kaj ne. Tako ohranjaš kreativno ravnovesje.

### **Na koncu torej ne odloča denar, ampak človeški odnosi?**

Ja! Na eni točki se naučiš filmske obrti: z izkušnjami znaš zapakirati svojo zgodbo v *treatment*, v napovednik in finance slej ali prej dobiš, če si dovolj vztrajen in uporen. No, v Sloveniji jih ponavadi dobimo nazadnje ...

### **Je to posledica nerazumevanja večkratne razvojne faze dokumentarnega filma?**

Zdaj so na Slovenskem filmskem centru to nekoliko uredili, prej pa veliko ljudi ni bilo kompetentnih za branje in razumevanje dokumentarnih *treatmentov*. Niso razumeli materije in tega, da si ne moreš kar izmišljevati. Če si odkrit, napišeš: „mogoče ...“; „želim si ...“ To ni vedno zgodba, ki se bere kot roman. Obljubljaš nekaj, za kar nisi gotov, da se bo zgodilo. Zdaj je poskrbljeno za to, da je v komisiji vedno vsaj en dokumentarist, oblikovali so tudi stebre okrog posameznih filmskih zvrsti.

### **Kako to deluje?**

Bomo videli, saj so razpisi še odprti (intervju je nastal maja, op. a.). Še vedno je težava v tem, da nas ni dovolj, saj zaradi sodelovanja v komisiji ne moremo kar za eno leto prenehati z delom. Nekdo, ki ne pozna procesa, pa težko oceni, kaj je možno za kakšen denar.

### **Mislite, da bodo stebri to izboljšali?**

S to spremembo se strinjam, ker bo ena komisija ocenjevala projekte v vseh fazah: razvoj scenarija, razvoj projekta, realizacijo. Po mojem mnenju bi to lahko bil celo en sam človek, ampak bi moral biti dobro plačan, da bi se lahko določeno obdobje ukvarjal samo s tem. Tako je urejeno na Danskem in Hrvaškem. Tak človek bi potem lahko ocenil, da projekt ni zrel za realizacijo in ga vrnil nazaj v razvoj – ne bi ga pa avtomatično zavrnil, če bi v njem videl potencial. Tako bi veliko več ljudi lahko delalo in bi iz tega prišli tudi boljši pro-

jekti. Denar je pri dokumentarnem filmu v bistvu namenjen temu, da si kupješ čas, ker je rezultat potem boljši.

### **Smo zreli za takšno rešitev? Bi tak človek užival dovolj zaupanja? Kako bi se izognili lobiranju, napadom?**

Poznam komisarko, ki je to delala na Danskem in Norveškem. V času, ko je zasedala funkcijo, ji nisi mogel častiti niti enega čaja, bila je nepodkupljiva. Mogoče bi bilo še bolje imeti dva takšna človeka: če projekt nemu ne bi bil všeč oziroma ga ne bi razumel, bi ga lahko nesel drugemu. Gre za personifikacijo, da imaš nekoga, ki mu lahko rečeš: „Sranje, ne gre mi! Ne vem, kaj naj naredim.“ To manjka: odnos, zavedanje, da delamo skupaj – ker so to naši filmi in želimo, da so čim boljši. Zato delamo Dokumentarnico. Če bo zgodba rasla, če bo kakovost dokumentarcev višja, bo tudi nam lažje. Včasih se v teh naših procesih čutimo osamljene in res smo v Sloveniji velikokrat sami – nikogar ni, ki bi povedal, če smo na pravi poti. S tem ni nič narobe, če si volk samotar, če pa nisi, pa je lahko izjemno težko – sploh za tiste, ki so šele na začetku.

### **Je to poslanstvo Dokukreative?**

Ja, zgraditi želimo platformo za dokumentarni film. In v okviru nje ojačati mariborski festival Dokudoc, da naredimo tudi kakšne mednarodne retrospektive in začnemo več sodelovati z Avstrijo. Avstrijci so zelo razviti na področju dokumentarnega filma, a imamo občutek, kot da smo s hrbtom obrnjeni drug proti drugemu. Zadnjič sem se dobila s Hubertom Sauperjem v Beljaku, pa mi je rekel: „Veš, jaz sem mislil, da je tukaj čez Alpe črno-beli svet.“ (smeh) To bi bila zelo dobra tema za dokumentarni film.

### **V zadnjih letih se na dokumentarnem področju pri nas dogajajo veliki premiki, dokumentarci so mednarodno bolj prodorni kot igrani filmi ... Se že poznajo rezultati takšnega združevanja?**

Se. Vedno več nas je, hvala bogu. Dokumentarni film je v zadnjih desetletjih naredil res velik preboj tudi mednarodno: v Cannesu (leta 2004 je zlato palmo prejel *Fahrenheit 9/11* režiserja Michaela Moora, op. a.), Benetkah (leta 2013 je zlatega leva prejel *Sacro GRA*, režiserja Gianfranca Rossija, op. a.) in Berlinu (leta 2015 je zlatega medveda prejel dokumentarno-igrani film *Taksi* režiserja Jafarja Panahija, leto kasneje pa dokumentarni film *Ogenj na morju* režiserja Gianfranca Rossija, op. a.) so dokumentaristi pobrali najprestižnejše nagrade. Kar je veliko ljudem skočilo v nos, saj so proračuni nepri-

merljivo nižji. A rezultat je, da so Benetke na primer močno okrepile dokumentarni program, dokumentaristi pa smo dobili veliko več prostora. Način razmišljanja se je obrnil in tudi mladi so dojeli, da lahko z malo denarja in več svobode ustvariš dober film.

### **Podrobno ste spremljali meteorski vzpon makedonskega dokumentarca *Medena dežela* (*Medena zemlja*, 2019). Nam lahko pojasnite, zakaj mu je tako uspelo?**

Film je nastal z mikro proračunom 70.000 evrov; v distribucijo je bilo kasneje sicer vloženih več milijonov, a to je bilo šele po uspehu na Sundanceu. Važno je, da obstajajo mehanizmi, ki to zaznajo in omogočijo majhni zgodbi, da postane velika. Z dokumentarnim filmom je to veliko lažje doseči kot z igranim, kjer je bilo ogromno stvari že narejenih. Imaš tudi večjo mero svobode: če imaš kaj povedati, če si za to senzibilen, boš naredil nekaj dobrega. Zgodba *Medene dežele* je zelo zanimiva. Sredstva so dobili najprej na švicarskem veleposlaništvu, kjer podpirajo ekološke teme, in posneli naročniški film o divjih čebelah. Med snemanjem so čisto slučajno odkrili Hatidže (glavno protagonistko filma, op. a.) in prepoznali potencial za film. Dva odlična snemalca sta se popolnoma vrgla v temo. To ni zgolj snemanje ljudi, ampak življenje z njimi, predanost materialu. To je ta magičnost dokumentarca. Zveni nekoliko eterično, ampak dejansko se vidi, ali je nekdo sneman ali pa si z njim tako povezan, da pozabi na kamero, saj si tako rekoč del pohištva v njegovem domu. Ni pa to vedno možno, na silo tega ni mogoče doseči.

### **Kako dokumentaristka pri tem ohranja distanco, mejo med filmom in življenjem? Sočlanicama žirije na Viennalu *Medena dežela* ni delovala prepričljivo oziroma sta bili prepričani, da je zgodba prirejena ...**

Pri tem je pomembna etika. Svojim kolegom, ki jih sicer zelo cenim, zamerim kakšne kadre, ki so jih vključili v filme. Tudi pri *Medeni deželi* se strinjam, da so nekatere stvari narejene na silo, ne bi pa rekla, da so prirejene. Hubert Sauper je na primer v *Darwinovi nočni mori* (*Darwin's Nightmare*, 2004) vrgel skodelico riža pred kamero in posnel, kako so se otroci stepli zanj. Tega se ne dela. Če imaš vsaj malo rad svoje protagoniste, tega enostavno ne boš naredil. Razumem pa, da te lahko v interesu filma zanese in greš predaleč. Če je film dober, v njem ne smemo iskati napak, kar pa v žiriji vedno delaš, saj se moraš odločiti; običajno pri tem presojaš obrtniške vidike. A filmi, ki niso popolni, so lahko celo boljši in bolj iskreni; lahko vsebujejo eno samo sceno, ki te popolnoma presune in odpelje res daleč, res globoko. Vsi potrebujemo te posebne trenutke, to so začimbe življenja, to so presežki, biseri – ostalo je obrt. Je pa to tudi stvar sreče, čudež, ki se zgodi pred kamero. Lahko ga po-



skusiš predvideti in v tem je čar dokumentarnega filma, da je korak pred časom. Zelo pomembno je tudi, kdaj film izide – nekateri filmi so genialni, a so prezrti, ker ni bil pravi čas zanje. Tempiranje je ključno.

**Če smo že pri tempiranju in tem, da je dokumentarni film pred časom, ne kaže, da bi pri nas dojeli njegov preboj. Fascinantno je, da je dokumentarec prikazan v Locarnu in na številnih mednarodnih festivalih, ko se vrne v Slovenijo, pa ga je možno videti le nekajkrat v treh kinih, na dveh festivalih in mogoče na RTV Slovenija, če je primerne dolžine. Slovensko občinstvo velikokrat sploh ne dobi priložnosti, da bi si te filme ogledalo ...**

... čeprav jih velikokrat dejansko financira, saj so podprti iz državnega proračuna. Zdaj smo dobili vsaj VOD (video na zahtevo, op. a.) platformo, kjer so ti filmi zbrani. Pri festivalih je tako, da se velikokrat kregamo za premiero, če bo v Ljubljani, Mariboru ali Portorožu. A lahko, prosim, nehamo?! Če dokumentarni film pride v kino, ga ponavadi vrtijo v majhni dvorani. Nikoli ni na gradu ali v Križankah, pa bi si marsikateri film to zaslužil. Art kino mreža včasih sploh ne odgovarja na elektronsko pošto. Distribucija filmov je v tem pogledu katastrofalna. Da mi je škoda dajati denar za plakate.

### **Kakšen je interes pri distributerjih?**

Ponavadi delam z Demiurgom, ki je super. Organizirajo projekcije po Art kino mreži, ampak ponavadi je to ena projekcija za 50, maksimalno 100 ljudi. Ko smo začeli s festivalom MakeDox, v Makedoniji prav tako ni bilo kinov, zdaj pa imamo na kateremkoli filmu po 400, 600 ljudi. Občinstvo je treba vzgojiti, festival je zrasel do te mere, da hoče k nam vsa dokumentarna elita. Vse se da, ampak je treba res delati. Če je treba, delamo projekcije pod mostovi in računamo samo evro vstopnine, da privabimo turiste. Možnosti je veliko. Ne more pa se še to pričakovati od režiserjev in producentov, kot se zdaj dogaja. Mednarodnih distributerjev, ki gledajo na zaslužek, slovenski trg ne zanima. Vse skupaj je res žalostno. Sprašujem se, kje so šolske projekcije, kje so kini za študente, ki bi jih sofinancirale univerze. Fakulteta za socialno delo me včasih pokliče, da jim dam film, kar z veseljem naredim, a to ni nikakor dovolj. Majhnost ni izgovor! Film je edini hitro rastoči kulturni sektor, pri nas pa se vanj vlaga manj denarja kot v knjigo. Ne bi hotela vzeti knjigi, ampak produkcijski in distribucijski stroški so neprimerljivi. Pri nas ni ene neodvisne produkcijske hiše s petnajst zaposlenimi, poznam pa založnike, ki jih imajo. To je zelo narobe. V času epidemije, ko smo imeli dva projekta v teku, pa nam niti za enega niso dali že potrjenega denarja ob predloženih zahtevkih in dokazilih, sem resno razmišljala, da bi se z družino odselila v Francijo,

v državo, ki spoštuje moje delo in ki me je pri njem tudi podprla od prvega dne zaprtja. Vezana sem na ta prostor, iz njega ustvarjam in govorim, v njem živim, zanima me – dejansko mi je tukaj okej. Ne zdržim pa več v situacijah s svojimi kolegi, ko moram razmišljati, kdo bo komu kaj vzel. Ko vidim, da producenti komaj čakajo, da se lahko pritožijo ali poberejo tisto, kar je nekdo zavrnil, ker je dobil premalo za realizacijo svoje ideje, postanem res žalostna.

**Kako zgleda to na evropski ravni? Je nacionalna podpora pri tem zelo pomembna, ali jo je možno preskočiti in se potegovati neposredno za evropska sredstva?**

Če si podprt na nacionalni ravni, je tudi na evropski veliko lažje. Kavelj je v tem, da prideš zelo težko zraven, saj so prijave – sploh na *Media* razpise – zelo zahtevne. Skoraj vse moraš vedeti vnaprej, kot da si že na koncu filma. Nekatere stvari moraš enostavno predvideti, kar pa je možno samo z izkušnjami prejšnjih filmov. Mojstri so v tem, da neprestano menjujejo prijavnice in vedno kaj dodajo, kar pomeni, da se ne moreš prijavljati po istem kopitu. Veliko štejejo reference. In res moraš razumeti in jasno razložiti, kaj boš počel – ni blefiranja. Zelo dobro vedo, da se ne moreš uvrstiti na Sundance, če bo tvoj film končan januarja. Ko pišeš *treatment*, moraš videti film, ne le izbirati lepih besed; občutiti se mora, da si imel stik s terenom. Vsak, ki bere, si mora brez težav predstavljati v sliki, tridimenzionalno. Če sam nisi dober v tem, moraš k sodelovanju povabiti nekoga, ki lahko dobro ubesedi tvojo idejo in material, ki si ga pripravil – soscenarista. Ko je to narejeno, lahko gre zelo podobna prijava na *Eurimages*. Če stoji, si uspešen. In potem greš tudi lažje na *pitching*, lažje najdeš partnerje in lažje greš snemat.





• Foto: Lenart J. Kučič, Slovenski filmski center

Marija Zidar:

# »Izluščiti resnico iz tega, kako se človek predstavlja.«

Pogovarjala se je *Tina Poglajen*

Marija Zidar je s snemalcem Latifom Hasolijem od leta 2014 na severu Albanije več let snemala opazovalni dokumentarec *Odpuščanje*, zgodbo o družini, ki naj bi po tradicionalnem kanonu storilcu oprostila uboj njihove hčere/sestre, 18-letne Gjyste. Režiserka je svojo pot sicer začela na področju novinarstva in sociologije, iz katere je na Univerzi v Ljubljani pridobila tudi doktorat, pred *Odpuščanjem* je snemala in pisala scenarije za televizijske dokumentarce na Televiziji Slovenija. Za film je lani prejela številne nagrade – med drugim na Festivalu slovenskega filma v Portorožu, na festivalih dokumentarnega filma v Mariboru, Prizrenu, Skopju in Sofii. Portret globoko patriarhalne balkanske družbe, v kateri so konflikt in njegova razrešitev domena moških, četudi njune posledice pogosto čutijo ženske na lastni koži, se izmika stereotipom in lahkim kategorizacijam, predvsem po zaslugi dveh likov: matere umrlega dekleta, Vere, ki ni tako pasivna in

nemočna, kot deluje na prvi pogled, in mediatorja Gjina, ki deluje kot predstavnik nevladne organizacije za spravo, a je v praksi vse prej kot to.

### **Odpuščanje je nastajalo 8 let. Kaj se je dogajalo v tem času?**

Nisem si predstavljala, da bo trajalo 8 let. Ampak to je bilo od raziskave do premiere. Pri dokumentarcu je povprečna produkcijska doba – mislim, da tako velja v industriji – štiri, pet let. Kar se lahko razvleče iz različnih razlogov. Pri dokumentarcu je težko pridobivati sredstva, dokler nimaš res konkretne zgodbe, dokler ni prepričljiva. V našem primeru se razen kosovskega, ki je bil tudi snemalec, koproducenti niso pridruževali že od začetka ali med snemanjem. Ali pa, ko smo predstavljali projekt, ne morem reči, da je bilo veliko navdušenja. Oni so slišali za tematiko: Albanija, tradicionalni zakoni. Industrija ima svoje kategorije. Če so že pred tem odkupili ali videli film na to temo, če nimaš izdelka, kjer res lahko izpostaviš svoj specifičen zorni kot, ga je v nekaterih primerih težko prodati. Pri tem filmu konkretno je bilo zelo dolgotrajno tudi pridobivanje zaupanja, raziskava, iskanje ustrezne zgodbe, spremljanje zgodbe. Samo snemanje je trajalo dobro leto in pol. Takrat se je zgodila večina zgodbe. Potem je producent presodil, da je projekt treba dofinancirati in iskati koproducentske partnerje.

### **Je težava pri razpisih tudi to, da je treba projekt dokončati v določenem roku, narava dokumentaristike pa tega včasih ne dopušča?**

Prvi rok smo imeli konec leta 2018, česar sem se zelo močno zavedala in do tega čutila veliko odgovornost. Tudi če snemaš opazovalni dokumentarni projekt, to namreč ne pomeni, da snemaš kar v nedogled, da ne veš, kaj se bo zgodilo in se stvar zato zavleče. Zadnja vsebinska stvar v mojem filmu se je zgodila konec leta 2017, takrat se je vsebinsko zgodba zaključila. Kasneje smo nekaj nevsebinskih prizorov še dosneli. Kar se snemanja tiče, je to torej dejansko bilo zaključeno v roku. Vendar tudi producent, prav tako kot avtor, potrebuje svoj čas.

### **Zakaj so razpisi oblikovani na ta način – je to dokumentarnemu filmu sploh pisano na kožo?**

Mislim, da so jih oblikovali pretežno po vzoru igranih filmov – kjer pa je produkcijski proces popolnoma drugačen. Spomnim se, da mi je Andraž Pöschl, urednik kulturno-umetniškega programa na RTV, kjer smo prav tako pridobili podporo, rekel, da je bil to eden prvih zahtevnih kreativnih dokumentar-

cev, ki so jih sofinancirali. V zadnjem času imamo v Sloveniji vse več močnih dokumentaristov in upam, da bo zavedanje o tem, o drugačnih produkcijskih pogojih, odrazilo tudi na razpisih. Jaz sem imela srečo, saj sem imela enega najbolj uveljavljenih producentov v Sloveniji, ki se je mogoče lažje dogovarjal za podaljševanje rokov, ne vem pa, če je tako z vsemi projekti. Mislim, da je zdaj lažje, da so roki dokončanja vseeno malo daljši. Pri dokumentarcu je oboje tvegano: če se projekt prehitro konča, ne bo tako kakovosten, kot bi lahko bil. Če pa se projekti predolgo vlečejo, tudi ni dobro, saj mora avtor za film delati konstantno, toliko in toliko let, tudi za poln delovni čas (npr. v času montaže), ker procesa ni dobro prekinjati ...

### **Je še kakšen drug pogoj, ki je zamišljen po ustroju igranega filma in dokumentar-nemu ne ustreza?**

Meni se zdi, da je tako pri začetnem delu, saj je pri dokumentarcu zelo težko vnaprej pridobiti zgodbo, jo razviti do te mere, da jo lahko prijaviš za razvoj. Nekateri deli so pogosto neplačani – raziskava, razvoj, celotna promocija filma, ki je odvisna tudi od tega, koliko je film uspešen, ampak ti vzame najmanj eno leto po tem, ko je film že zunaj. V mojem primeru je bilo tudi to delo finančno pokrito, najpogosteje pa ni.

Upam, da bodo na SFC bolj v stiku s sekcijo dokumentaristov pri Društvu slovenskih režiserjev in dokumentaristi nasploh; da bo več zavedanja o tem, kako nastajajo dokumentarni projekti, kako upoštevati specifike dokumentarnega filma, kako avtor, avtorica sploh delata. Sama sem pred vstopom v kulturo delala v različnih sektorjih, in sem bila potem zgrožena, koliko je pri avtorju, avtorici – ki sta ponavadi eden največjih stroškov v produkciji – podplačanega ali neplačanega dela. Dela, ki sem jih prej opravljala za plačilo, so tukaj pogosto neplačana. Znotraj kulturne industrije pa to celo prodajajo, kot da to delaš zase, za lastno promocijo, za lastno uveljavitev. To je precej manipulativno. Pred časom je izšel članek v Dnevniku, ki pravi, da polovica samozaposlenih v kulturi živi pod pragom revščine. Tudi portal Pod črto je objavil podobno raziskavo o avtorjih, avtoricah v kulturni produkciji. Mislim, da je to pri nas širši problem, saj se je proračun, namenjen kulturi, krčil, produkcija pa ostaja bolj ali manj enaka. Velikokrat slišimo, da delamo čudeže v kulturi, da slovenski film uspeva kljub rezom ... vprašati se moramo, na čigav račun.

Še en problem, ki sem ga opazila v zadnji tretjini svojega dela, ko pričneš film predstavljati na raznih delavnicah, tržnicah in tako naprej, velja za širšo filmsko produkcijo. Poslušala sem več okroglih miz s prodajnimi agenti, ki delajo v neodvisnih produkcijah, takih, ki so v Evropi financirani z javnimi sredstvi, in ki so razlagali, da se bodo prodajni agenti vključevali v vse bolj zgodnje faze

filmske produkcije, in sicer zato, ker vedo, kaj se prodaja, drugič pa, da sploh zdaj po epidemiji odkupujejo predvsem filme, ki se »sami prodajajo«, ki so naravnani bolj komercialno, imajo znane protagoniste, lahkotnejše vsebine ... To se mi zdi izjemno problematično – da kulturna industrija, ki deluje z javnimi sredstvi, razmišlja o tem, kako bi se komercializirala. Mislim, da se vse večkrat tudi obnaša kot komercialni sektor.

En vidik, ki je zdaj izrazit v Sloveniji, je – deloma zaradi zgodovine našega kulturnega sektorja, deloma zaradi pogojev v evropski kulturni industriji, ki zahteva vse več koprodukcij – da se mlajši producenti bistveno težje uveljavijo, kot pa so se kmalu po letu 2000. Takrat so bile popolnoma druge produkcijske razmere. Težje pridejo do referenc, težje se sklepajo medgeneracijski projekti ali pa so izjemno nizkoprorračunski. To ni v redu, ker gre za poklic, kot je vsak drug.

### **Pa se vrniva k vašemu ustvarjanju – imate kaj takega, čemur bi se lahko reklo metodologija?**

Mislim, da sem mogoče drugače pristopila k temi, ker imam drugo formacijo – sem novinarka in sociologinja. Vedno me je torej najprej zanimal nek fenomen, kako bi iz tega naredila film, šele potem sem začela iskati zgodbo. Nekateri drugi avtorji najprej dobijo zgodbo in izhajajo od tam. Meni osebno se zdi zelo pomembno, da narediš film, ki seveda ustreza žanrskim zahtevam, ampak, da avtor, avtorica tudi vesta, na podlagi katerih dejstev snemata. Da vesta, zakaj sta vključila vsako podrobnost. Zato je morda pri meni ta faza raziskave daljša.

### **Kako navežete stik z nastopajočimi in koliko imate z njimi osebni odnos?**

Mislim, da je pri dokumentarnem filmu tako, da moraš imeti izjemno zanimanje za zgodbo drugega človeka, saj z njo živiš več let. To, čemur se v dokumentarcu reče dostop, je v resnici po mojem odnos. V mojem primeru je šlo za zelo občutljivo temo, za družino, ki je izgubila hčerko/sestro, s snemalcem pa sva vstopila v trenutku, ko je bila situacija izjemno napeta, in je napeta ostala ves čas snemanja. V katerem koli trenutku bi se lahko zgodilo, da bi vse skupaj razpadlo. Na to sem že malo pozabila. Ko film končaš, pripoveduješ le o lepih stvareh, šele zdaj pa se spomnim, da je vseskozi vse viselo na nitki. To je tako intimna zgodba, tako napeta situacija, konfliktna, in imela sem trikotnik med očetom, morilcem in njegovim bratom ter med mediatorjem. Pravi dramski trikotnik! Tukaj sta bili dve težavi: nekaj je navezati stik z enim protagonistom, drugo pa je manevrirati v trikotniku, ki je zastavljen tako, da se nikoli ne konča. Moj pristop je bil zelo enostaven: ker je bilo toliko manipula-



cije, prizadetosti med vpletenimi, posredno izraženih namenov, bi kot dokumentaristka, ki je vstopila v to zgodbo, zlahka postala del vsega tega. Moj pristop je bil, da sem bila v vsakem trenutku maksimalno odkrita in neposredna, in nisem poskušala nikoli glede ničesar blefirati. Zato, ker je bil moj edini adut, da sem bila popolnoma iskrena in odprta glede namenov, glede tega, kaj delam, glede tega, kje so meje. Morilčev brat me je večkrat poskušal uporabiti – hotel je, da prepričam mamo, naj mu oprostí, hotel je, da posnameva njega, kako bo povedal vse mogoče o tem, kaj je narobe z Gëzimom/očetom, da bo povedal, kaj vse je z njimi kot družino narobe, kakšno zgodovino imajo, in naj midva to posnameva, posnetek pokaževa Gëzimu, posnameva njegovo reakcijo in potem prideva s posnetkom nazaj k njemu. Ko sem to povedala na neki delavnici, se je nekaterim to zdela celo dobra ideja – meni pa v tem primeru niti slučajno, čeprav so dokumentarne metode seveda različne. Odvrnila sem mu, da tega ne bom naredila, da živita 100 m narazen, da sta si povedala že vse, da sem jaz tukaj, da posnamem to, kar mi dovolijo, dokler mi dovolijo, ne pa, da bi se vmešavala v situacijo. In to je tvegano – nekomu v taki situaciji reči ne, projekt lahko pade v vodo.

Lahko opišem še par takšnih situacij. Septembra 2016 smo dobili produkcijsko financiranje, preseliva se v Albanijo – zdaj ni bilo več šale. Ko dobiš produkcijska sredstva, moraš film dokončati. Že prej sva dve leti snemala, hodila k vsem trem, zgodbi sta se končno združili, razvoj je bil končan v roku. Ko sem začela snemati zgodbo, sem mediatorja v Tirani in družini namreč snemala ločeno. Šele ob koncu razvoja je mediator vstopil v ta primer. Midva sva z njim snemala neke druge stvari – je namreč šef komiteja za spravo, glavne nevladne organizacije, ki je temu namenjena. Potem sva dobila produkcijska sredstva, se preselila. Prvič, ko sva šla v tisto vas na severu Albanije, sva hotela posneti otroke, ki gredo k verouku, prišli so z lokalnimi nunami. Na poti sva poklicala Gëzima, mu povedala, kaj hočeva, in ko sva prišla tja, njegovih otrok ni bilo. Potem se ni več javljal na telefon. Poklapana sva se vrnila v Tirano. Nisem vedela, kaj naj naredim, seveda sem čutila velik pritisk. Mislim, da je bil takrat trenutek, ko je imela Vera/mama tega dovolj. On kot moški je odločal o obiskih, dovolil snemanje in tako naprej, otroci pa so bili očitno njena meja, pa ne samo to, ampak tudi, koliko časa bova tam in kaj hočeva ... večkrat sva potem prišla brez kamere. Zdi se mi, da naju je Vera – še posebej mene – veliko opazovala, in ko je dobila občutek, da mi lahko zaupa, so se vrata popolnoma odprla. Mislim, da je bilo v tem primeru to, da je bila ta zgodba zanje tako travmatična ... da je pomagala tudi občečloveška potreba, da imaš ob takem dogodku ob sebi nekoga, ki čuti s tabo.

Ob zaključku sem se pred svetovno premiero odpeljala v Albanijo in jim pokazala film. Mislim, da sva do takrat res pridobila močno zaupanje, ker se je zaključevanje projekta zelo vleklo, in oni v tem času niso vedeli, kaj sva s pos-

netki naredila. Občasno smo bili v stiku, pa me Gëzim nikoli ni vprašal, kaj je zdaj s filmom, kaj se dogaja ... ko sva prišla tja, sva izvedela, da so doživljali velike pritiske okolice: zakaj so dovolili, da sva sploh prišla tja, da sva jih toliko časa snemala, češ, da bova prodala posnetke zelo drago in na njihov račun samo zaslužila. Ko je pogledal film, je rekel: če nje (mene) ne bi bilo, bi tudi naša bolečina umrla. Tako kompleksni motivi so bili – v mojem primeru – pri vsakem od udeležениh, da je bilo ves čas vrhovodstvo.

### **Kako ste glede na to kompleksnost motivov razmišljali o vprašanju »resnice« v filmu?**

Predstavnika komiteja za spravo sem kontaktirala sama, medtem ko sem do družine prišla s škofovo pomočjo. Našla sem njegovo spletno stran. Že pred tem sem dlje raziskovala ta fenomen, bistvenega pomena se mi je zdel vznik nevladnih organizacij, ki so to samo formalno, v resnici pa so posamezniki, ki se predstavljajo kot predstavniki tradicije. To se mi je zdel bistven element zgodbe. Zasedila sem, da je država mediatorja, Gjina, ki ima v mojem filmu največjo nevladno organizacijo za spravo, tako se imenuje v Albaniji, že dvakrat preganjala zaradi izdaje lažnih potrdil za azil Albancem, ki želijo emigrirati, in takrat je bilo krvno maščevanje eno pogostejših argumentov za iskanje azila. Poleg številnih posameznikov, ki se s tem ukvarjajo, je bil obtožen koruptivnih poslov, torej izdajanja lažnih potrdil, pozneje je imel s tem težave tudi v nekaterih evropskih državah, ki teh potrdil niso več sprejemale.

V filmu se nismo toliko ukvarjali z njegovim ozadjem, ker ni bil več v ospredju dogajanja. Mislim, da se vidi predvsem njegov značaj. To ni novinarsko-preiskovalni film, ki bi odkrival stvari – te so v Albaniji precej poznane. Tam se ve, kdo so taki posamezniki. Je bilo pa bistveno, da je jasno, da se s spravo ne ukvarja zares. V vseh letih, kar sem zaradi te zgodbe hodila v Albanijo, nisem prisostvovala pri niti eni spravi, ki bi jo ti ljudje opravili.

In zdaj prihajam do bistva: on je v ta film brez dvoma vstopil, ker si je predstavljal, da bo to velik evropski dokumentarni film samo o njem in njegovih aktivnostih, in da ga bo uporabil za promocijo. Med nama je potekala tiha igra: on je vedel, da vem, kaj on v resnici počne, a se z njim v zvezi s tem nisem nikoli soočila. Oba sva vedela, da igra, on je vedel, da jaz vem, da igra, ampak šlo je za to, koliko njegovega značaja bom uspela ujeti kljub temu, da on odigra svojo vlogo. Zdaj si tega skoraj ne upam reči, da ne bi zvenelo pretenziono, ampak takrat sem se veliko ukvarjala s tem, kako je Joshua Oppenheimer snemal svoj izjemni Teater ubijanja, brala sem intervjuje, ki jih je dal. Včasih se med tem, kaj ljudje želijo odigrati pred kamero, in med tem, kaj zares so, pokaže resnica. Imela sem zaupanje, da se bo tudi pri njem. In se je – za njegov primer je to veljalo.

Pri družinskem primeru sem vedela za celotno ozadje, da je tega bistveno več, kot sem lahko dala v film, in tako je moralo biti, saj imaš odgovornost do resnične življenjske zgodbe, do konflikta, do poslabšanja konflikta, če narediš kaj narobe. Morala sem vedeti, kaj se je zgodilo in zakaj, kako se doživljata in tako naprej, da sem lahko uravnoteženo prikazala vzgibe in čustva vpletenih. To je bil težji del dela – film ima svoje žanrske, obrtniške zahteve, kaj funkcionira, in to lovljenje ravnotežja med resnico in tem, kaj funkcionira v filmu, je bilo res kirurško delo, predvsem v montaži. Lahko je nekoga predstaviti pretirano komično, ali kot skrajno žrtev, stvari predstaviti črno-bele, tako, da bodo igrale na gledalčeva čustva. Moja osebna moralno-etična drža tega ni dovoljevala – to se mi zdi izjemno sporno.

### **Kako ste se tega vprašanja lotili po oblikovni plati?**

Zanimivo vprašanje – jaz nimam filmske izobrazbe, sem se pa potrudila čim bolj izobraziti med snemanjem filma. Takoj na začetku, ko sem se začela ukvarjati s to zgodbo, ko sem si zamišljala film, sem imela vizijo, da mora biti videti – kolikor je za dokumentarni film pač mogoče – blizu igranemu. V smislu fotografije: nisem želela tega, kar si stereotipno predstavljamo kot »dokumentarno kamero« – takšne, ki denimo bega sem in tja. Želela sem, da bi se gledalec, gledalka vprašala: ali ti ljudje igrajo, so igralci ali gre zares? Po odzivih se mi zdi, da mi je to uspelo.

### **Kot potujitveni učinek.**

Ja, ampak to zato, ker sem v tem procesu takoj doživela, da ljudje niso bili čustveno avtentični. Recimo mediacija, konflikt med moškimi v zelo specifičnem albanskem okolju, kjer se popolnoma drugače čustveno izražajo. Denimo, pri teh mediacijah, ki jih je bilo ogromno – so bile v številnih primerih stvari vsebinsko hudo žaljive, ampak izrečene na izjemno vljuden način – med vrsticami, simbolno ... Primer: skupina tujih ljudi pride v tvojo hišo in ti rečejo, da oni še bolj trpijo zaradi smrti tvojega otroka kot ti, oče in mati. Meni se zdi to brutalno – da ni človeka, ki se ne bi na to odzval z ogorčenjem. Oni pa se niso, ker je tak družbeni kod, ker je izražanje čustev tako popačeno. Včasih se mi je vse skupaj zdelo prav srhljivo, kot da je nekaj površje, kjer je vse zelo vljudno in vsi govorijo o čustvih, spodaj pa je nekaj popolnoma drugačnega. Zdelo se mi je, da rabim fotografijo, ki bi poudarila to izumetničenost.

Ta cilj je bilo težje doseči zato, ker v tem filmu nič ni odigrano niti zrežirano, denimo, da bi protagonist usmerila v neko situacijo ... to sploh ni bilo mogoče, ker je bila situacija med obema družinama tako čustvena in napeta. To

težko opišem, ampak ko prideš k nekomu domov, ki so mu ubili otroka, mu ne moreš reči, da naj se zdaj malo sprehodi gor in dol, ali pa, da bi radi posneli pogovor med njimi in jim naročali, kaj naj ... to je grozno in v realni situaciji ne deluje. Zato je bilo težko. Snemalni dnevi so bili dolgi, ves čas moraš biti osredotočen, ker ne veš, kaj se bo zgodilo. Ogromno dela sva naredila izven snemanja, imela sva neskončne pogovore o tem, kako se bo situacija odvila naslednji dan, pregledovala sva material, če je posnet v skladu s tem, kar hočeva, kako bova naslednjič ... kamero sva lahko usmerjala prej in potem, ne pa na samih lokacijah, tam je bila med nama komunikacija minimalna. In snemala sva samo z eno kamero. Latif [Hasolli, snemalec] je na začetku veliko kadriral – prihaja z dela na igranih filmih – snemal je plan, kontraplan, total ... ampak to pri dokumentarnem filmu ne funkcionira, nemogoče je zmontirati. Zelo pa je nadarjen za detajle in simboliko. Več sva se morala ukvarjati z obrazi, s čustvi. Nazadnje se je izkazalo, da najbolj funkcionira kader-sekvenca, kjer v enem kadru slediš čustvom, kar pa zahteva izjemno osredotočenost. Res izjemno naporno, sploh, ker je tako dolgo trajno.

### **Vera/mama je kot ženska ves čas v ozadju. Ste čutili potrebo, da jo bolj izpostavite?**

Mislím, da smo to naredili na dva načina: s kamero in montažno. Dejstvo pa je, da to ni umetno. Verin prizor, ta, ki ga gledalci in kritiki najpogosteje izpostavijo, torej, ko mama spregovori in postavi piko, ta prizor se je dejansko zgodil na koncu, po štirih letih, tako, da to ni vpeljšano umetno v montaži. Moram pa priznati, da jo je bilo težje posneti izven mediacije, ker je Gëzim/oče takoj koloniziral kamero. Če sem šla iz sobe, kjer so se moški pogovarjali, v drug prostor, kjer sta Vera in Eva/hči pripravljali hrano, je Gëzim takoj prišel za nama, spraševal, kaj delava tam, zakaj nisva pri njih. Potem sem ugotovila, da tega ozadja, kako ona pripravlja kavo, v resnici niti ne potrebujem, ker je bila ključna vloga v procesu, med moškimi, ne pa, kako tam sama zase trpi v kotu ali jim streže. Mislím, da je na ta način medspolna dinamika prišla veliko bolj na dan.

### **Kako v luči te izkušnje gledate na (umetno) ločnico med opazovalnim in sodelovalnim dokumentarcem?**

Da bi se še sama pojavila v filmu?

### **Saj na nek način se avtor vedno pojavi.**

Seveda, ampak vse pa tudi ni relativno. Seveda obstaja objektivno in neobjektivno poročanje – lahko vprašaš obe strani in preveriš podatke, lahko pa ne.

Meni je všeč bogastvo dokumentarnega filma in njegovih metod, zato se mi opazovalna metode sploh ne zdi sveta. Uporabila sem jo zato, ker bi za to konkretno zgodbo kakšna druga povzročila samo to, da tega ne bi bilo. Uporabljati moraš, kar je na voljo, da izvlečeš resnico. Imela sem željo, da sami določijo, kaj želijo pokazati – vključno z »mediatorjem« Gjinom, kjer je, kot sem rekla, obstajala razlika med tem, kar je hotel igrati, kaj je v resnici bil, kaj je pronicalo ven... , hotela sem jim dati možnost, da sami izrazijo, kar hočejo izraziti, da sami določijo mejo, do katere nekdo drug vstopi v njihovo intimo.

Vse to je potekalo na nebesedni ravni, ne znam dobro razložiti, ker je povsem človeško. Ni prevelika umetnost. Gëzim se je pred kamero zjokal, kar si nisem mislila, da je možno, najbrž si vnaprej tudi ne bi tega želela. Ali pa prizor, ko kopljejo vodnjak, pa gre on do hčerinega groba in tam moli – nič ni rekel, da zdaj gre tja. Tisto jutro sva slučajno prišla, na podlagi mojega občutka, da morava iti, slučajno srečala Pjetra, ki nama je povedal, da kopljejo vodnjak, potem pa je Gëzim v nekem trenutku stopil stran in začel hoditi navkreber. Lahko bi šel tudi na WC. Šla sva za njim na primerni razdalji, v tišini, takrat niti še nisem vedela, da je tam Gjystin grob. Ganljivo je bilo. Ljudje te spustijo bližje, če imajo občutek, da sami nadzorujejo, do kod te bodo pustili. On je takrat to hotel pokazati. Ali pa zaključni prizor v filmu, ki se mi zdi, da je veliko presenečenje za vse, ki pričakujejo nekakšne patriarhalne stereotipe, tudi za to ni bilo nobene napovedi. Pred tem smo snemali drugo situacijo – ena od njegovih hčera je pobegnila in se poročila s fantom, ki ga je spoznala na Facebooku in ga ni videla nikoli prej. Ko sta se družini srečali, se je Gëzim pomiril in sprijaznil s situacijo, dal svoj blagoslov, v kuhinji sta se očeta naslednji dan pogovarjala. Gëzim je omenil, da mu je Vera večkrat rekla: saj vem, da me imaš rad, ampak nisi tega nikoli rekel. Reci mi, da me imaš rad. Rekel je, da sta si onadva le pomežiknila in sta vedela. Vera pa je želela besede. Potem je sam razmišljal o tem in prišel do zaključka, da hoče to pokazati, da obstajata takšna in drugačna plat njihove družine, družbe.

V tem smislu je name vplivala metoda, kot jo je imel danski dokumentarist Jon Bang Carlsen, ki se je ukvarjal z razpoko med tem, kako se ljudje predstavljajo pred kamero in kaj v resnici so. Posnel je dokumentarec *Hotel of the Stars*, o hotelu v Los Angelesu s propadlimi wannabe zvezdniki, ki se tragično še vedno doživljajo, kot da je njihov »big break« tik pred vrati. S snemanjem razlike med tem, kako se protagonisti predstavljajo, in realnostjo, kot jo vidi gledalec, je pokazal, kaj so v resnici. Morda bi lahko rekla, da je bila to tudi moja metoda. Ni torej tako enostavno, kot biti muha na steni ali pa ne. Ne strinjam pa se z relativizacijo, da popolne objektivnosti ni. Zdi se mi, da to lahko vodi v veliko neodgovornost do ljudi. In pri dokumentarnem filmu sne- maš ljudi, svojo zgodbo ali zgodbo drugih. Mislim, da je odgovornost velika, do njih in do vsebine, do konteksta.

Pri meni je bil ta izrazito kompleksen, zelo sem se bala, da bo film eksotiziran – da bo to še ena zgodba o krvnem maščevanju. Kljub specifičnemu kontekstu, ki se lahko, ko bereš sinopsis, zdi zelo oddaljen, se mi zdi, da je film v resnici zelo preprost in človeški, da lahko tudi nekdo, ki ne ve nič o tej temi, razume film. Morda še bolj, če ne prihaja vnaprej z nekimi pričakovanji in stereotipi. To ni film o maščevanju, ampak o konfliktu in o tem, ali lahko odpustiš krivice, ki so se zgodile, kljub temu da storilec ni bil popolnoma kaznovan ... O izgubi, predvsem pa o konfliktu in njegovem reševanju. Ali je to mogoče ali ne. Družinskih sporov imamo povsod ogromno. Zdelo se mi je, da moram kontekst predstaviti tako, da bo razumljiv, in s tem je bilo največ komplikacij. Med predstavljanjem filma pač prideš v stik z različnimi profesionalci, ki so že naleteli na veliko takih – morda stereotipnih – zgodb. To, kar delaš in kar je drugače od tega, kar pričakujejo od tovrstne zgodbe, se jim zdi nerazumljivo ali pa konfuzno. »Kaj dela zraven lik mediatorja? Za ta pojav nismo vedeli.«

### **Iščejo potrditev tega, kar so vedeli že od prej.**

Na nek način. Tebe pa to lahko zmede. Tudi element absurda se mi je zdel zelo pomemben, pooseblja ga Gjin. Sicer bi bila zgodba pretežka. Mislim, da si v groznih situacijah lahko pomagamo s humorjem – grozljivim dogodkom in osebam odvzameš pomembnost z absurdom. Ta element v zgodnjih fazah dela med filmskimi profesionalci ni naletel na odobravanje – ali pa ga jaz nisem znala pravilno predstaviti. Želeli so bolj tragično zgodbo, jaz pa nikoli nisem hotela samo tega dela. Spomnim se obdelave zvoka z Julijem Zornikom in Milošem Drobnjakovičem v Ljubljani, ko je za bodočo premiero prispel prvi logline. Ko sem ga prebrala, se mi je zdelo čisto mimo, prenapihnjeno. Zornik je rekel, da se mu zdi senzacionalističen, medtem ko je film preprost in kot življenje, kjer je eno in drugo, ves spekter čustev od bolečine do zamer, prikritega trpljenja, do komičnega in absurda, pa seveda topline. Pred snemanjem sem obiskala precej družin in to sem izbrala, ker se mi zdi, da bi pri ostalih nastal »misery porn«, česar pa nisem hotela. Tudi, ko je film doživel premiero, sem se zelo bala, da bo fraza »albansko krvno maščevanje« najava filma, ki ga še sama ne bi hotela gledati.

Še to: ko govorim o odnosu z nastopajočimi, nikoli ne povem, kako naporen je ta proces za dokumentarista, dokumentaristko. Nekaj je delati novinarsko zgodbo, odpotovati za par dni, povsem drugo pa je biti fizično prisoten tako dolgo obdobje. Ko govoriva o dostopu, o odnosu, to pomeni, da si ves čas čustveno vpleten, in če je to čustveno naporna situacija, pomeni, da jo doživljaš ves čas, zelo dolgo obdobje, in to zelo grozne stvari. O tem v dokumentaristiki ni razmisleka.

## O čustvenem delu.

Ja, o čustvenem delu, ali pa o situacijah, ki so nevarne. Včasih je bilo tudi tako. Že pot je bila nevarna. Tik preden sva začela delati, je prihajalo do napadov s kalašnikovkami. Potem moraš paziti, da konflikt ne eskalira. V primeru Gjina – on je bil dvakrat samo v Albaniji obtožen ponarejanja dokumentacije. Je nekdanji vodja komuniciranja v albanski tajni službi. Med drugim je bil obtožen tudi tega, da je naročil umor. V času, ko sem snemala, je iz nepojasnjenih razlogov umrla 31-letna novinarka, ki je razkrila njihove interne posnetke in o kateri je Gjin več kot eno leto govoril negativno, bil je obseden z njo. Tudi meni je ves čas govoril, da sva »frenemies«. Na videz prijazno, v resnici pa zelo sovražno.

To je naporno. Ko enkrat začneš delati film, pa ga moraš narediti do konca. Večkrat sem razmišljala o tem: v novinarstvu, ki ima kot poklic dolgo tradicijo, glede tega obstaja zavedanje, metode, obstaja podpora za tovrstno delo, za dolgotrajno, preiskovalno zgodbo. Dokumentaristika pa je »umetnost« in zato o tem ni resnega razmisleka. Avtorji delajo zelo veliko različnih filmov v tveganih pogojih, ve se, da so pomembni, ker jih kot družba financiramo in gledamo, pa ne vem, ali sem zasledila kakšno delavnico, ki bi se ukvarjala s temi tveganji.

Med snemanjem sem šla v Perugia na novinarski festival, ker sem samo tam lahko dobila informacije o delu s problematičnimi ljudmi, kako se zavaruješ, na kaj moraš paziti pri komunikaciji. Novinarji morajo zelo paziti, so v nevarnosti, če delajo preiskovalno zgodbo, denimo o zločinskih aktivnostih. Zelo me moti, da moraš pri dokumentarizmu vse sam, da je vse prepuščeno tebi in temu, kako si osebno naravnani. Nimaš urednika, ki stoji za tabo, zelo dolgo obdobje si sam s snemalcem in s temi težavami. O tem ne govorimo, češ, to si »sam hotel« in se s tem »uresničuješ«. Če za to prejmemo javno financiranje, najbrž že pomeni, da je tudi družbeno pomembno? Podobno je z etičnimi vprašanji. Dobro bi bilo, da bi vsaj na načelni ravni definirali neke principe, deontologijo, etiko, ker je zelo lahko zapasti v skušnjavo, ko se ti ponuja dobra zgodba.



• Foto: režiserkin arhiv



Andrina Mračnikar:

# »Slovensko besedo na Koroškem vedno redkeje slišimo.«

Pogovarjala se je *Simona Jerala*

Režiserka in scenaristka Andrina Mračnikar (1981) se je svojega poklica učila pri Michaelu Hanekeju na Dunajski filmski akademiji. Odraščala je v Hodišah na avstrijskem Koroškem pri zavedni družini koroških Slovencev. Za svoje filme je prejela številne nagrade, predvsem za kratek dokumentarni film *Andri 1924-1944* (2003), kjer obravnava prezgodno smrt svojega starega strica, partizana. Z osebnim pristopom se loteva političnih in zgodovinskih tem, sovražnosti nemško govorečega okolja do slovenske manjšine ter krutosti fašistične Nemčije, ki je zaznamovala tudi družino njenih starih staršev. Problematiko koroških Slovencev je še razširila v dokumentarcu *Korošec govori nemško* (*Der Kärtner*

*spricht Deutsch*, 2007). Svoj tretji del trilogije o zgodovini in prihodnosti slovenske narodne skupnosti na avstrijskem Koroškem, film *Izginjanje* (*Verschwinden*, 2022), je v začetku junija predstavila na filmskem festivalu Kino Otok v Izoli. V tem pretresljivem, 90-minutnem dokumentarcu, režiserka s pomočjo osebne zgodovine problematizira krčenje rabe slovenskega jezika med koroškimi Slovenci v Avstriji. Film je na filmskem festivalu Diagonale v Gradcu prejel nagrado občinstva.

### **Kakšna je bila vaša študijska in nato poklicna pot? Ali imate izkušnje tako z delom v slovenskem kot v avstrijskem okolju?**

Maturirala sem na Slovenski gimnaziji v Celovcu. Kratko sem študirala filmsko režijo na AGRFT v Ljubljani, po nekaj mesecih pa sem odšla na Dunaj in tam opravila sprejemna izpita za režijo in za scenaristiko na filmski akademiji. Moj profesor režije je bil Michael Haneke, pri njem sem zelo rada študirala in ga zelo cenim. Kot učitelj je bil vedno dosegljiv, vedno izredno angažiran, čeprav je seveda redno snemal svoje lastne filme.

Tudi po končanem študiju na Dunaju se je moje poklicno življenje odvijalo predvsem v nemško govorečem prostoru. Moj prvenec *Ma Folie* (2015) smo snemali na Dunaju in v Parizu, prejel je First Steps Award v Berlinu za najboljši celovečerni film, to je glavna nagrada v nemško govorečem prostoru za prve in druge filme. Svoje dokumentarne filme sem pa snemala predvsem na Koroškem, v slovensko govorečem okolju. Delovnih izkušenj v Sloveniji pa v teh 20 letih med kratkim študijem v Ljubljani in produkcijo dokumentarnega filma *Izginjanje* nisem imela. Dokumentarec je koprodukcija s Slovenijo, producent je Danijel Hočevar z Vertigom. Postprodukcija filma je tako potekala v Ljubljani in to je bila v bistvu zame nova izkušnja – da poteka tudi del mojega poklicnega, filmskega življenja v slovenščini.

### **Kako je v Avstriji urejeno financiranje dokumentarnih filmov in s kakšnimi ovirami in izzivi se soočate filmarji v vašem okolju?**

Glavna ovira je verjetno v tem, da ni dosti denarja za vse in da včasih manjka poguma. To med drugim pomeni, da se projekti ponavadi razvijajo zelo dolgo in iz marsikaterega projekta, ki se je več let razvijal, nikoli ne nastane film. Avstrijski film je mednarodno zelo uspešen, finančna sredstva, ki so na razpolago, pa so v primerjavi s tistimi za gledališče minimalna. V bistvu v Avstriji obstajata dve možnosti za financiranje filmov, to je ali ÖFI (Avstrijski filmski institut), ki ima večji proračun in je namenjen tako imenovanim več-

jim, se pravi dražjim filmom, ali pa filmski oddelek na Ministrstvu za kulturo, tam je manj denarja, podpirajo pa tudi bolj inovativne in deloma eksperimentalne, umetniške projekte. Mi smo se film *Izginjanje* odločili vložiti na Ministrstvo za kulturo. Film so v Avstriji podprli tudi Zukunftsfonds Republike Avstrije, ORF (državna javna televizija), CarinthiJA2020 (to je bil projekt Dežele Koroške ob 100. obletnici koroškega plebiscita) in FISA. V Sloveniji so film podprli in sofinancirali RTV, Viba film in Slovenski filmski center. Sicer so bile vse odločitve takoj pozitivne, a na nekatere odgovore smo morali dolgo čakati, tako da je proces financiranja trajal skoraj leto in pol, in ko smo se pripravljali na prvo snemanje, se je začela pandemija.

### **Film *Izginjanje* je torej slovensko-avstrijska koprodukcija. Zakaj je to vseeno boljše, kot pa da bi sredstva prejela zgolj v Avstriji?**

Pri tej tematiki se je nama – avstrijskemu producentu Jürgenu Karaseku in meni – zdelo jasno, da bi bilo prav, če je to koprodukcija s Slovenijo. Pisala sem Danijelu Hočvarju in tudi on je bil takoj tega mnenja.

**V filmu zelo nazorno opozorite na probleme koroških Slovencev od plebiscita leta 1920 do danes, dobrih sto let kasneje, ko je njihovo število zdesetkano. S pričevanji tam živečih Slovencev in Avstrijcev kritično motrite avstrijsko nevednost do zgodovine koroških Slovencev, zanikanje fašističnih časov in trpljenja v koncentracijskih taboriščih pri nekaterih uradnih predstavnikih. Pa tudi vsakodnevne žaljivke, ki spremljajo starše, ki se v javnosti s svojimi otroki pogovarjajo slovensko, na skorajšnje izgnanost slovenskega jezika iz javnega prostora, na kršenje ustavne pravice, ki manjšinam zagotavlja dvojezična poimenovanja krajev in šolanje v materinem jeziku ... Med drugim ste uporabili tudi redko videne arhivske posnetke z leta 1972, ko so nacistični protestniki na avstrijsko Koroško pridrveli z avtomobili in razbili dvojezične table, fasade popackali s sovražnimi napisi in se, med drugim, v hlevu tvoje babice kruto spravili na konja in ga obesili ... in pri vsem tem ostali nekaznovani vse do danes. Kakšen je odziv na film pri avstrijskem občinstvu? Je bil/bo film predvajan v programu ORF?**

Film je imel letos aprila avstrijsko, se pravi nacionalno premiero na festivalu Diagonale v Gradcu in je tam prejel nagrado občinstva, kar je seveda zelo razveseljivo in kaže, da se da tudi s to tematiko doseči ljudi na zelo osebni ravni. Slovensko, se pravi drugo nacionalno premiero, pa smo imeli na festivalu Kino Otok v Izoli, kjer je bil film tudi zelo pozitivno sprejet. Film bo predvidoma na programu ORF-a (in RTV-ja) jeseni ali pozimi. Do zdaj so bile reakcije samo pozitivne in tudi zelo emocionalne. Je pa zelo verjetno, da pri tem ne bo ostalo in da bodo reakcije predvsem na Koroškem tudi negativne,



• Foto: režiserkin arhiv

že samo zaradi tega, ker film prikazuje tudi nemškonacionalno gibanje na Koroškem in tudi visoke predstavnike koroške politike, ki vedno poskuša posredovati sliko, da je tako imenovani “manjšinski problem” na Koroškem rešen in da je situacija manjšine danes baje celo izredno dobra, kar žal ne odgovarja dejanskemu stanju.

**V filmu je videti, da mladi generaciji koroških Slovencev ni lahko govoriti o zgodovini svojih staršev in starih staršev. Mnogi mladi Korošci govorijo le še nemški jezik, z izjemo gimnazijcev celovške gimnazije. Vidimo pa, da zdaj obstaja iniciativa koroških Slovencev, ki bi to želela spremeniti in se bolj odločno postaviti za svoje pravice. Se Avstrijci brez težav pogovarjajo o temi, ki jo odpira ta film ali gre vendarle še vedno za neko tabu temo?**

To je seveda zelo odvisno od publike. Občinstvo na festivalu Diagonale v Gradcu je seveda drugačno, bolj razgledano in odprto kot večinsko prebival-

stvo. Mislim, da se politika te teme raje izogiba, ker z manjšinsko politiko verjetno ni tako enostavno pridobiti glasov volivcev in volivk.

**V svojih filmih se lotevate političnih tem skozi lastno osebno zgodovino. Ali že načrtujete naslednji film in kakšna bo tema? Ali je ta koprodukcija s Slovenijo odprla nove priložnosti ali je bil ta film bolj izjema?**

Pišem scenarij za zgodovinski igrani film na področju Južne Koroške, v katerem je glavni jezik slovenščina, tako da bi bila koprodukcija s Slovenijo zelo smiselna.



• Foto: režiserkin arhiv

Hanka Kastelicová:

# »Smo v zlati dobi dokumentarnega filma.«

Pogovarjal se je *Robert Petrovič*

Kabelske televizije in spletni ponudniki video vsebin so gotovo eden od pomembnih elementov sodobnega preporoda dokumentarnega filma. O tem fenomenu bi zato težko našli boljše sogovornico, kot je Hanka Kastelicová. Je namreč izvršna producentka dokumentarnih filmov za HBO Europe, enega najbolj kvalitetnih in progresivnih producentov dokumentarnih vsebin. Čehinja bolgarskih korenin je kar 28 let živel in delala v Sloveniji, dokler ni leta 2012 prejela povabila, da se pridruži ekipi produkcijske hiše HBO Europe. Svojo HBO-jevsko službovanje je začela v Budimpešti, nato pa svoj domicil našla v rojstni Pragi, kjer v tesnem sodelovanju s produkcijskimi centri HBO Europe nadzoruje vse vidike

HBO-jeve produkcije dokumentarcev. S filmom se je spoznavala na prestižni katedri za dokumentarni film Filmske akademije (FAMU) v Pragi, kjer je spoznala tudi svojega kasnejšega moža Bojana Kastelica in se še pred razpadom Jugoslavije preselila v Slovenijo. Urednik na RTV Slovenija Drago Pečko ji je kot mladi, ambiciozni in nadarjeni režiserki ponudil priložnost, kar je vloga, ki jo sogovornica v odnosu do mladih ustvarjalcev danes opravlja tudi sama ter je na ta način tudi ustvarila številne dokumentarne filme in oddaje. Je borka za dokumentarni film, med drugimi tudi producentka za oskarja nominiranega romunskega dokumentarnega filma *Kolektiv* režiserja Alexandra Nanauja. Pomaga tudi organizatorjem mariborskega festivala Dokudoc, pri katerem je bila leta 2013 programska selektorica, tri leta kasneje pa članica mednarodne žirije.

**Študirali ste na FAMU v Pragi. Zakaj in kako ste se odločili za ta študij ter od kod vaša ljubezen do filma oziroma še posebej naklonjenost do dokumentarnega filma?**

Že pri osmih letih sem si rekla, da bi nekoč želela postati režiserka. Takrat sem sicer imela bolj v mislih gledališče. V osnovni šoli smo, ker smo bili jezikovna šola, imeli poseben dan in ob petkih tako vedno igrali predstave v ruščini ali v francoščini. Meni je zelo odgovarjalo režirati, si izmišljevati zgodbe in voditi celo skupino, pa sem si pri osmih letih rekla, da bo to moja prihodnost. Na srednji šoli ni bilo nekega gledališča, je pa bil filmski krožek in smo tam na *super 8* snemali zgodovinski celovečerni film. Tako se je rodila nova ljubezen. V prvem in drugem letniku sem dajala prednost igranemu filmu, potem pa sem se začela pripravljati za izpite na akademijo in v bistvu ugotovila, da je tudi za vsako igrano zgodbo neka realnost. Zgodb, ki jih piše življenje, si včasih še najboljši scenarist ne more izmisliti. Tako sem se prvič pri 18 letih prijavila na FAMU, a so mi takrat rekli, da sem premlada in so me vzeli na izredni študij, tako da sem imela prvo leto pet predmetov, ob tem pa delala še na češki televiziji, da bi tako pridobila izkušnje. Potem sem se pripravljala na drugi izpit in poleti šla za tri mesece v London. Ta pot je imela potem veliko s tem, da sem bila na koncu sprejeta na redni študij. Šlo je za izmenjavo, ki jo je uredil eden naš družinski prijatelj. Živela sem na robu Londona pri veliki družini in vsak dan hodila v center mesta. Ker sem imela zelo malo denarja, kot je bilo za osemdeseta v komunistični deželi kar običajno, sem tistih dvajset kilometrov pogosto hodila peš, da ne bi zapravljala za avtobus. Hodila sem preko predela v Londonu, ki se imenuje Brixton. Vedela sem, da moram



za sprejemne izpite pripraviti različne reportaže, zato sem o tem predelu Londona, ki je kakšnih deset kilometrov iz centra, a popolnoma drugačen svet, napisala reportažo. V tem delu mesta je bilo čutiti neko napetost, zato sem reportažo napisala v slogu, da v Brixtonu vsi sedijo na sodu smodnika, ki lahko kadarkoli eksplodira. To je bilo poleti leta 1980, aprila 1981 so bili sprejemni izpiti in prav v tistem tednu izpitov so v Brixtonu izbruhnili neredi. Komisija je bila začudena, kako sem lahko toliko časa vnaprej vedela, da se bo zgodilo nekaj takega. Mislim, da mi je to naključje pomagalo, da se je vse tako dobro izšlo. V družini nikoli nismo imeli nobenih filmarjev. Veliko ljudi, ki so bili takrat sprejeti, je imelo pred tem povsem drugačne izkušnje. Sama sem imela predvsem ljubezen in neko željo. V tem je bil tudi drobec metafizike, ki me je tudi kasneje v mojem dokumentarnem ustvarjanju vedno spremljala, ker mislim, da je v dokumentaristiki zelo pomembno poslušati svoje instinkte in biti v toku.

**Vaš angažma na RTV Slovenija je segal onkraj dela hišne režiserke dokumentarnih filmov. Sicer niste nikoli postali urednica dokumentarnega programa, ste pa v tistem času vzpostavljali delavnice dokumentarnega filma?**

Nikoli nisem bila urednica, sem si pa to nedvomno želela, a to ni bilo dojetje kot nekaj primerne za tujko. Delala sem v skupini, ki je pripravljala nove digitalne kanale in se je tam pojavila ideja, da bi imeli tudi dokumentarni digitalni kanal. Danes, ko imam širši pregled in sem del te dokumentaristične industrije, vidim, da je bilo to, kar smo delali na RTV-ju, v mnogočem na podobnem nivoju kot na velikih, bolj naprednih zahodnih televizijah. Na polju dokumentarnega, izobraževalnega, glasbenega in otroškega programa se je veliko delalo z dokumentarnimi žanri. Res je, da so bili vse to predvsem nizkopračunski filmi, ampak kljub temu je tam nastalo veliko kvalitetnega gradiva. Na tem sem se lahko veliko naučila, naredila veliko kilometrine. Nekje imam zapisano, kaj vse sem naredila, in na seznamu je preko sto različnih naslovov. Medtem ko smo delali te digitalne kanale, sem tudi učila. Na RTV-ju smo imeli izobraževalni center in tam sem izvajala štirisemestrski študij, ki se je imenoval *Od zasnove do postprodukcije*, v sklopu katerega sem za svoje kolege, včasih mlajše, včasih sovrstnike, pripravljala dokumentaristične delavnice, kjer smo razpravljali o dramaturgiji, o različnih pristopih in žanrih, o snemalnih tehnikah in veliko drugih temah. V izobraževalnem centru se je veliko dogajalo, pogosto so vabili tudi strokovnjake iz tujine. Tako sem se tudi prvič srečala z Leeno Pasanen, ki je bila v tistem času urednica na finski televiziji YLE. V tem času so bili že uveljavljeni t. i. *pitchingi* ali predstavitveni forumi. To je nekaj, kar je tudi danes v mednarodni dokumentaristični industriji uveljavljena praksa. Na teh predstavitev filmarji uredni-

kom predstavljajo svoje ideje. Mislim, da je bilo leta 2010, ko me je Leena prvič povabila na en tak forum. Tam sem spoznala še nekatere druge kolege in smo se pogovarjali. Ko so me spoznali, so mi ponudili še nadaljnje priložnosti. Tako sem potem lahko šla še na predstavitveni forum v Solun. Javne televizije imajo organizacijo, ki se imenuje *Input TV*, in se vsako drugo leto srečujejo, da bi izmenjali informacije o najnovejših trendih v svoji panogi. V tistem času je bilo to srečanje v Južni Koreji in me je ena kolegica iz Nemčije povabila, da bi na srečanju vodila panele o dokumentarnem filmu. To so bile zame zelo pomembne odskočne deske tudi za mojo nadaljnjo kariero, ker je industrija relativno hitro spoznala mojo naklonjenost dokumentarnemu filmu in da imam tudi neko znanje, entuziazem in vizijo. Zaradi tega so me že takrat zelo dobro sprejeli in mislim, da je bilo to tudi odločilno, da me je kasneje »našel« HBO. Iz vzhoda v tistem času na teh srečanjih ni bilo prav veliko ljudi, mogoče kakšni kolegi iz Češke in Poljske, večinoma pa so bili uredniki iz zahodnih držav. Na neki točki sem leta 2012 najprej prejela elektronsko pošto kadrovske službe iz Londona, da želijo z menoj imeti sestanek, potem sem jih poklicala in so me vprašali, če bi želela poskusiti postati urednica na HBO.

### **Ste ob RTV Slovenija imeli stik in izkušnje še s kakšno drugo nacionalno televizijo?**

Pri HBO ne sodelujemo veliko z nacionalnimi televizijami. Takoj ko je v nekem projektu zraven nacionalna televizija, to ni za nas, ker mi potrebujemo ekskluzivne pravice za vso Evropo ali pa skoraj vso Evropo, mogoče z izjemo ZDF/Arte in pa švicarske nacionalne televizije. Toda, kamorkoli grem, seveda sledim tudi temu, kaj se dogaja z njihovimi nacionalnimi televizijami. Da navsezadnje vidim, kaj kolegi delajo. Recimo tukaj na Češkem je dokumentarni program na nacionalni televiziji zelo razvit. Lotevajo se tudi velikih mednarodnih koprodukcij. Mislim, da je to zelo pomembno. To je nekaj, o čemer sem na RTV tudi sama veliko razmišljala, kar je bila moja vizija. Čeprav smo na RTV Slovenija imeli veliko zanimivih dokumentarnih vsebin, pa je ena zadeva ves čas manjkala. Nikoli nismo bili preveč spodbujani v smeri, da bi se več povezovali s tujino, da bi delali koprodukcije. Takrat, ko sem zasedala pozicijo pripravljavke novih programov, sem razmišljala, da bi bilo to za ta novi program super, ker RTV je kupovala veliko dokumentarcev, ni pa sodelovala pri njihovem nastanku. V tistih letih, tik preden sem odšla, smo imeli ob nedeljah zvečer, se pravi v osrednjem večernem terminu, celo prostor za celovečerni dokumentarec, kar je bilo res izjemno. Toda z našo neposredno okolico nismo nikoli preveč sodelovali. Takrat sem imela pripravljen seznam filmov iz Srbije, Hrvaške, Bolgarije, kasneje tudi Češke in Poljske, ki

bi jih bilo vredno pokazati. Ker so to le države, za katere mislim, da je medsebojna razumljivost zelo visoka. Dokumentarci, ki smo jih mi kupovali, so bili večinoma iz daljnih dežel. Do danes sem velika borka za pripovedovanje lokalnih zgodb. Ker tudi na splošno nam v Evropi zdaj to kar malo manjka. Pridete na enega največjih predstavitvenih forumov v Amsterdam, na IDFA (Mednarodni dokumentarni festival Amsterdam) in boste lahko prešteli evropske zgodbe na prste ene roke. In to medtem ko ima Evropa toliko težav in problemov. Ko sem postala urednica na HBO, sva si skupaj z mojim šefom Antonyjem Rootom zadala ravno to. Pogovarjala sva se, da je za nas zelo pomembno, da pripovedujemo lokalne zgodbe, v lokalnih jezikih, a za globalno občinstvo. To je tudi recept zakaj so dokumentarni filmi HBO-ja tako zelo uspešni. Na festivalih poberejo veliko nagrad, lani smo dobili tudi dve nominaciji za oskarja. Preverjeno je, da lokalne zgodbe ljudje res radi pogledajo. Prvi projekt, za katerega sem si dolgo želela, da bi pri njem sodelovala tudi RTV Slovenija, je bil projekt Mile Turajlić *Druga strana svega* (Druga stran vsega, 2017). Na veliko sem morala razlagati zakaj podpreti nekaj z malo več denarja in ne čakati, da je film zaključen, ker je bilo posebej takrat na Balkanu zelo težko financirati film. In ni šlo skozi. Je pa tema, ki jo obravnava film zelo pomembna za vse države bivše Jugoslavije, ne samo za Srbijo. Film zelo dobro razlaga kaj se je dogajalo ob razpadanju skupne države, in ponuja širši, tudi oseben in čustven pogled na vso zadevo, ki mogoče s te strani tudi v Sloveniji ni bila prav pogosto pokazana. Spominjam se, da v času vojne nismo prav veliko vedeli, kaj delajo študentje v Beogradu in kaj dela opozicija. Zato se mi je to zdelo zelo pomembno. No, ker na koncu v Sloveniji ni šlo, je bil to eden prvih projektov, ki sem ga vzela s seboj na HBO. Film je potem zmagal na največjem festivalu dokumentarnega filma v Amsterdamu IDFA in doživel svetovni uspeh.

### **Kakšna je vaša formalna vloga pri HBO?**

Sem glavna urednica za dokumentarni film. V naši skupini HBO originalne produkcije sem edina, ki se ukvarja izključno z dokumentarnim filmom. Ko sem začela leta 2012, smo pokrivali države vzhodne Evrope, od Poljske do Bolgarije. Danes so k temu priključene še baltske in nordijske države, Španijo, Portugalsko, začinjamo pripravljati vsebine v Franciji in v načrtu so še druge države. V državah vzhodne Evrope imamo do dvanajst celovečernih dokumentarcev na leto. Na novih teritorijih pa delamo dokumentarne serije. Nekaj smo jih že naredili in odzivi so zelo dobri. Potujem po raznih srečanjih dokumentaristov, veliko predlogov dobivam tudi preko elektronske pošte. Predloge preberem in če je kaj zanimivega, se potem o tem z lokalno ekipo HBO-ja tudi pogovorimo. Če se vsi strinjamo, da je zgodba zanimiva za naš

program, vsebine predlagamo v razvoj ali v produkcijo. Nekaj, kar sem uvedla s prihodom na HBO, je začetno obdobje razvoja. Ker včasih kdo pride z idejo, ki kaže, da bi tema lahko imela neke dobre nastavke, ampak je na tem treba še par mesecev delati. Velikokrat filmarji na začetku nimajo nobenega denarja, tako da jim pomagamo razvoj projekta financirati, da lahko gredo s temo skozi takšno preizkusno obdobje. Tako lahko obe strani vidita, če nam ta način dela odgovarja in kako se filmarji odzivajo na naše pripombe ter kako delo napreduje. To se je izkazalo kot zelo modro. Ne skočimo neposredno v produkcijo, ampak v večini primerov gremo skozi to obdobje razvoja. Tako da spremljam in odločam o naših produkcijah od začetka do konca, in sem del ustvarjalnega tima. Še vedno se čuti, da sem sama filmarka, moje izkušnje mi velikokrat pomagajo ne le dajati pripombe, ampak tudi ponujati rešitve.

**Imate kakšna merila glede tega, kakšne so tiste zgodbe, ki vas bolj zanimajo? Omenili ste, da vas zanimajo predvsem lokalne zgodbe. Imajo te zgodbe kakšen skupni imenovalec, da bi lahko rekli, da je neka zgodba za HBO bolj zanimiva kot druga, ali je to povsem odvisno od primera do primera?**

Našim lokalnim producentom vedno govorim, da moramo izbrati take zgodbe, ki nas prevzamejo. Povprečen čas produkcije dokumentarnega filma pri HBO je štiri do pet let. To je dolgo obdobje. Ko se odločamo, vedno rečem: Smo se tako zaljubili, da se res želimo za ta film boriti in z njim živeti? Ko vsi rečemo da, potem gremo naprej. Naša izbira je tako intuitivno kolektivno delo. Imamo pa vsekakor tudi določena merila. Želimo, da imajo filmi močno vizualno pripoved. To pomeni, da v večini primerov ne gre za t. i. »govoreče glave«, ampak za observacijski, opazovalni način dokumentaristike. Zelo pomembno nam je, da že v začetnem obdobju vidimo, do kakšne mere so filmarji sposobni izgraditi sceno, vdahniti sceni jasno sporočilnost z opazovanjem dogajanja. To je zelo pomembno. Potem pa vedno razmišljamo tudi o tem, koliko dramatičnega potenciala ima določena ideja. Pri dokumentarnem filmu moramo vedno do neke mere slediti instinktu, ker vnaprej običajno ne vemo, kaj se bo zgodilo. Začnemo na neki točki in če smo dobro pripravljene, smo vedno na pravem mestu, ko se stvari začnejo dogajati. Če se začnejo dogajati. Če vzamem ravno film *Colectiv* (Kolektiv, 2019) Alexandra Nanaua. Začelo se je tako, da smo se pogovarjali o tem groznem velikem požaru v diskoteki, zato smo menili, da moramo nujno nekaj narediti na to temo. Vedeli smo, da nočemo delati tipičnega filma o žrtvah nekega požara. Zelo hitro po požaru smo začeli z razvojem filma. V času razvoja smo posneli 70 % vsega materiala za ta film. Kar pomeni, da smo na koncu razvoja približno že vedeli, o čem bo film. Ko smo eno leto po požaru na IDFA predstavljali film, je bilo glavno sporočilo tako zelo jasno in močno, da smo v bistvu zelo

hitro zagotovili zadostna sredstva za dokončanje filma. To je en tak primer, ko se vse izide. Včasih je to iskanje seveda daljše. Za nas je kar tipično, da je veliko filmov relativno veliko časa v montaži. Film je toliko časa v montaži, ker gre za zelo kompleksno delo, velikokrat imamo več sto ur materiala in vedno si prizadevamo zmontirati najboljši film, ki se v tem materialu skriva. To je recimo nekaj, kar sem se tudi sama naučila šele na HBO-ju. Spomnim se, ko sem bila na RTV-ju, kjer smo za petdesetminutni film imeli deset dni časa za snemanje in deset dni za montažo. Ko to danes nekemu pripovedujem, me samo čudno gleda. V takšnih pogojih dela smo bili na zavidljivo dobrem nivoju. Ker sem že takrat vedela, da nekateri drugi snemajo tudi po šestdeset dni ali še več, in da so recimo tudi po eno leto v montaži, sem se pogosto spraševala, kaj ti ljudje delajo tako dolgo. Res je, imela sem na voljo deset dni, a sem se pred tem doma vsaj en mesec pripravljala na montažo in sem si vsako stvar, ki sem jo imela posneto, napisala na listek, kaj je v sliki in kaj je v tonu. Potem pa sem ob nedeljah hodila na RTV in te listke zlagala po dolgih televizijskih hodnikih. Hodila sem ob tej zloženki in si v mislih projicirala svoj film. Danes se tega z veseljem spominjam, ker je to bil popoln trening za moje sedanje delo. Če si tako dolgo v montaži, ti seveda ni treba zlagati listkov, ker lahko kar preizkušaš na samem materialu. Čas montaže je najpomembnejši del ustvarjanja dokumentarnega filma. Seveda je to, kar se posname, tudi pomembno, a v montaži, če imaš kolikor toliko dober material, res lahko narediš film. Recimo, zdaj ravno dokončujem en tak dansko-poljski film, ki mi je zelo pri srcu. Pilimo, pilimo, dokler se vsi ne strinjamo, da smo dosegli polni potencial določenega materiala. Ko vsi rečemo da, potem lahko zaključimo montažo. Čeprav nek majhen dvom vedno ostane. Bi lahko naredili še kaj bolje? V dokumentarnem filmu je težko določiti, kje se konča razvoj. Razvoj se konča v trenutku, ko ti res veš, kaj je tvoja zgodba. In to se včasih lahko zgodi šele, ko je snemanje že zdavnaj končano.

**Pri dokumentarnem filmu verjetno scenarij ni nekaj, kar bi bilo najpomembnejše? Vi vedno poudarjate vlogo predstavitev (*pitching*), skozi katere morajo ti potencialni dokumentarni filmi.**

Da, ampak recimo na RTV-ju smo vedno morali imeti scenarij. Pa tudi na teh predstavitev moraš imeti zelo natančen »*treatment*« - to je kratek opis zgodbe. Resničnost ti seveda nešteto krat lahko spremeni vse popolne načrte, kako se bo zgodba razvijala, ampak vem, koliko mi je pomagala izkušnja s pisanjem scenarijev. Ker na ta način ti film na nek način odsanjaš. Dobro moraš poznati zgodbo in razumeti psihološki profil glavnih junakov ter vedeti, s katerega zornega kota se bo pripoved odvijala, kje bo naš fokus. V trenutku, ko se neki element v tej realnosti spremeni, točno vemo, kaj nam to spremeni

pri ostalih elementih zgodbe, in takrat iščemo nek »mostiček«, ki nas bo spet pripeljal nazaj na v scenariju načrtano pot. V sklopu tega razvoja z našimi ekipami veliko pišemo. Tudi to je del dokumentarnega procesa. Nikoli ne vztrajam pri tem, da se za dokumentarni film napiše scenarij kot za igrani film. Rada rečem, da je ena dobro posneta scena vredna več kot kup popisanih listov z razlago zgodbe. Res je tudi, da so velike razlike v tem, koliko in kako se piše. Francozi so recimo po moje zelo pišoči, nekaterim drugim pa je lažje čim prej vzeti v roke kamero. A kljub temu se mi zdi zelo pomembno imeti čim natančnejši opis zgodbe. Posebej v trenutku, ko se v zgodbi nekaj spremeni, takrat vedno vztrajam pri tem, da se moramo dobiti in o tem pogovarjati in napisati novo verzijo zgodbe.

### **Kako HBO distribuira svoje filme? Ali filme distribuirate samo na svoji platformi ali razmišljate tudi o kinematografski distribuciji, o prodaji filma drugim postajam?**

Mi zelo podpiramo distribucijo filma v kinu. Ker so naši celovečerni dokumentarci v glavnem narejeni v sodelovanju s filmskimi skladi, je to tudi potrebno. S tem, da se trudimo, da imamo to kino distribucijo nekje zelo blizu HBO-jeve premiere, tako da nekako združimo marketinške moči. Pravico do kinematografske distribucije po festivalih prepuščamo avtorjem in to poteka v njihovi režiji. Avtorje pri tem zelo podpiramo in jim pri festivalski strategiji nudimo tudi določeno podporo. Ni tako, da bi nam naši partnerji film dostavili, mi bi ga pa takoj dali na našo platformo. Vedno razmišljamo o celoti in vedno razmišljamo, kateri je tudi z vidika PR-a najboljši trenutek, da pride film ali pa nadaljevanka na našo platformo.

### **Festivali so pomemben element promocije vsakega filma. Kako je danes v Evropi in svetu s festivali dokumentarnega filma? Katerih se udeležujete, kateri so najpomembnejši? Kaj je tisto, kar vaši filmi pridobijo ne teh festivalih?**

Za film je pomembno, da svojo pot začne na festivalu najvišje kategorije. Želje, ki jih običajno slišim na začetku od naših režiserjev, so Sundance, IDFA, Cannes ali Benetke. Potem pride morda še Locarno, Toronto in drugi festivali A-kategorije, potem pa še manjši lokalni festivali. Vrst teh festivalov je zelo veliko. Za avtorje je pomembno, da premislijo o svoji strategiji. To običajno zanje počnejo prodajni agenti, ki jih večina filmov ima. Pomembno je, da ko končaš film, ne greš že kar na prvi festival, ki se ti ponudi v času zaključka produkcije. Moraš pazljivo premisliti, kateri film kam sodi, zakaj prav tja in kaj potem. Teh festivalov je veliko in najti pravo pot med njimi je kar neka umetnost. In seveda, načrt je eno, potem moraš biti na festivalu še izbran!



• Foto: režiserkin arhiv

Zelo vesela sem bila, da smo lani lahko končno sodelovali z enim režiserjem, ki mi je zelo pri srcu, Pavlom Ložinskim iz Poljske. Skupaj z njegovo produkcijo smo naredili film *Film balkonowy* (Film na balkonu, 2021) in si je zaželel, da bi premiero naredili na festivalu *Against Gravity* v Varšavi. Ker je tam začel in ima ta festival rad. Rekla sem, da ne, da mora film najprej na kakšen večji mednarodni festival, na primer v Locarno. Moj predlog je sprejel in tam zmagal. Potem je film šel naokrog po festivalih in ima zdaj že kar lep spisek nagrad, in se je kvalificiral tudi že za nagrado oskar. Kot mednarodno priznana produkcija je bil pred kratkim predvajan tudi na festivalu, kjer si je režiser prvotno želel imeti svetovno premiero. Ko tak film pride v domačo areno, ga ljudje že težko pričakujejo, ker o njem v medijih veliko berejo. Zdaj je tako prejel tudi poljskega orla, ki je lokalna alternativa oskarjev. In to je prava pot. Sicer se sama v to ne vmešavam veliko, vendar sem v desetih letih nabrala nekaj izkušenj tudi na tem področju in sem vesela, če lahko komu svetujem.

**Kakšno vlogo pri dokumentarnih filmih pripisujete nagradam? Kaj za vas pomeni festivalska nagrada ali nagrada, ki jo podeljuje kakšna nacionalna televizija? Kaj je konec koncev za vas pomembnejše: odziv gledalcev ali nagrade, ki jih dobite na festivalih?**

Mislím, da gre oboje z roko v roki. Nagrade velikokrat pomagajo pritegniti pozornost na neki film, kar je zelo pomembno. Pri dokumentarnem filmu, pri katerem so proračuni veliko nižji kot pri igranem, ni toliko denarja za kakšne velike oglaševalske kampanje in te nagrade vedno pripomorejo k temu, da se mediji bolj zanimajo za film. Gledalci so na ta način opozorjeni na film in ga prej poiščejo. Zelo smo ponosni na te nagrade in smo jih tudi zelo veseli. Za filmarja, s katerim neko temo skupaj ustvarjaš pet let, je tak film, kot da se rodi nov otrok. Če potem ta film pride na dober festival, dobi še kakšno nagrado, to pomeni dober začetek, ker ga potem vsi toliko bolj radi pogledajo. Rada se včasih spomnim, kako so nam bile te nagrade na začetku, ko sem na Madžarskem začejala v tem poslu, nedosegljive. Leta 2013 ali 2014 je bil *Szerelem patak* (Tok ljubezni, Agnes Sós, 2013) prvi film, ki so nam ga pod mojo uredniško taktirko sprejeli na IDFA. Tega smo bili tako zelo veseli, ker prej tega nismo bili deležni in je bilo prvič, da smo prišli med svetovno elito. Čez nekaj let smo na IDFA celo zmagali in poželi tudi številne druge uspehe. Uspeha se lahko zelo hitro navadiš. Sem pa zelo hvaležna za to, ker to pomeni, da dobro delamo in imamo dobro presojo. Uspeh filma je seveda pomemben, ampak zame je še vedno pomembnejši delovni proces, nagrade so potem samo neka česnjica na tortici in jih vidim bolj kot nagrado za te filmarje, za njihovo predanost in vztrajnost.

**Je veliko takšnih filmov, ki zaradi tega, ker niso deležni nagrad, ker se ne uspejo prebiti v ospredje, morda ostanejo spregledani? Čeprav gre za kvalitetne filme s pomembnim sporočilom, ki bi ga želeli bolj izpostaviti, a ravno zato, ker pri nagradah ne pride v ospredje, ga potem vsi spregledajo. Ste pogosto priča tovrstnim krivicam?**

Ker vem, da se lahko zgodi vse mogoče, filmarjem povem, da tudi če imaš najboljši film na svetu, nikoli ne moreš biti prepričan, da ti bo uspelo. Sanjamo, da bi šli v Cannes ali Benetke. Na prvem sestanku, ki ga imam z določeno ekipo, vedno vprašam, kje vidijo premiero svojega filma. In mi je všeč, če so ambiciozni. Vsi želijo na Sundance. Če rečeš, da želiš na Sundance, potem veš, kaj ti je merilo kvalitete. Tako, da jih pri tem zelo spodbujam. A v procesu nastajanja filma jih vedno znova opozarjam na to, kako so ti festivali včasih malo pristranski, da festivali tudi niso vse in da največ pomenijo gledalci. To, da imaš vzpostavljen odnos z gledalcem, da nekdo vidi tvoj film, da ti napiše, da tega filma nikoli ne bo pozabil, to je najpomembnejše. V preteklih letih



sem bila tudi v različnih žirijah in čeprav je bilo veliko primerov, ko smo se srečali podobno misleči in smo zlahka izbrali film, ki nam je bil vsem najbolj všeč, se je tudi že zgodilo, da je bil enemu delu žirije všeč en, drugemu pa drugi film. Na koncu je vedno zmagal nek kompromis, ki za nobenega ni bil najboljši. Nagrade so vedno zelo subjektivne in je tudi to treba vzeti v zakup. Čeprav če je film dober, se to slej ko prej pokaže in pridejo tudi nagrade.

**Imate tudi izkušnjo »rdeče preproge« na oskarjih s filmom *Kolektiv*. Kako je prišlo do tega, da je bil *Kolektiv* uvrščen med nominirance in kaj je moral HBO narediti za to? Pri tovrstnih nominacijah pogosto ni dovolj zgolj kvaliteta, ampak mora za filmom vedno stati tudi močna želja producenta?**

Kvaliteta mora vsekakor tudi biti. Do zdaj smo imeli že dva filma, ki sta bila v ožjem izboru za nagrado oskar. Eden je bil *Komunia* (Obhajilo, 2016, Anna Zamecka), drugi pa *Acasa, My Home* (Acasa, moj dom, 2020, Radu Ciorniciuc). Lani smo se s filmom *Kolektiv* iz tega širšega izbora uspeli prebiti med izbranih pet, film je bil nominiran za najboljši dokumentarec in najboljši tujejezični film. Za to izkušnjo sem zelo hvaležna. To je bilo moje drugo sodelovanje z režiserjem Alexandrom Nanauem, ki je za mene izjemen avtor. Malo se bojim, da nam ne bo ušel v vode igranega filma, ampak verjamem, da bo tudi tam izjemno uspešen, ker ima film v srcu in glavi ter visoko postavljena etična merila. Je zelo razmišljujoč avtor. Odličen snemalec. Pravi mojster. Z njim smo pred tem delali še film *Toto si surorile lui* (Toto in njegovi sestri, 2014) in proces je bil v obeh primerih izjemen. Zgodba *Kolektiva* je bila zelo posebna, zelo pomembna ne samo za Romunijo, ker problem korupcije je nekaj, kar poznamo povsod. Zgodba je, na žalost, zelo univerzalna. Že ko smo imeli ameriško premiero v Torontu, je bilo neverjetno, kako se je na film odzvala ameriška in kanadska publika. Kako so se tudi oni v času trumpizma našli v tem filmu. Dvorana je enostavno dihala s filmom. Nisem pričakovala, da bo film tako zelo globalna zgodba, čeprav smo vedeli, da gre pač za izjemen film z izjemnimi protagonisti, a smo v Torontu hitro ugotovili, da so ti potenciali višji, kot smo si mislili. Tam smo za ameriško kampanjo pridobili tudi zelo dobre sodelavce, kar je za tak proces zelo pomembno. A je proces pri oskarjih zelo zapleten, pomembno je, kdo ima v industriji vpliv in koliko denarja se vложи v promocijo filma. Moj sklep je bil, da v končni fazi ne odloča samo odličen film. Sploh pa ne na polju dokumentarnega filma, kar vidim, da je problem tudi pri evropski filmski akademiji. Glasovanje za dokumentarni film bi mogoče moralo biti izvedeno malo drugače. Iskreno, po podelitvi smo bili malo razočarani. Zmagal je film *My Octopus Teacher* (Moj učitelj hobotnica, 2020, Pippa Ehrlich in James Reed). Mogoče ravno zato, ker sem velika ljubiteljica narave, sem bila do tega filma malo skeptična. Dramaturški

pristop uporabljen v tem filmu sem sama uporabila že v svojem diplomskem filmu *Jaz, čebela*. Dandanes vedno bolj gledam na to, da smo kar se da zvesti resnični reprezentaciji in da ne dodajamo živalim človeških čustev. Mislim, da hobotnica ni bila ravno zaljubljena v glavnega protagonista, kot skuša sugerirati zmagovalni film, so pa nedvomno uspeli ujeti čustva strokovne publike in zmagali. Za nas sta bili dve nominaciji za oskarja velik uspeh, dosegli smo nek vrh in smo vsi za to izkušnjo zelo hvaležni.

### **Smo v času neke eksplozije dokumentarnih filmov. Zakaj avtorji danes sploh snemajo dokumentarne filme? Kaj je tisti glavni motiv, ki jih žene k temu, da posnamejo dokumentarni film?**

Tudi sama ugotavljam, da smo v zlati dobi dokumentarnega filma. Toda kaj to omogoča? Kot prvo, snemanje dokumentarnih filmov je danes veliko lažje kot je bilo v preteklosti. Za to, da danes narediš zelo kvaliteten film, potrebuješ zelo majhno ekipo. Najbolj dragocena stvar, ki tudi največ stane, je čas. Glede na to, kaj danes gledamo na televizijah in v kinu, je po mojem ta poplava dokumentarnih filmov nekakšna izravnava, neko uravnoteževanje, ker po vseh teh zgodbah o superjunakih se mora človek nekje tudi malo prizemljiti. Dokumentarni film lahko doživljam enako čustveno kot igrani film, ob tem pa vem, da so njegovi junaki resnične osebe, ki jim potem še leta lahko sledim, kaj počnejo, kako se razvijajo. V mislih imam recimo junake filmov, kot sta *Toto in njegovi sestri* ali *Obhajilo*. Te ljudi lahko spremljaš, kako gredo naprej v življenju, na ta način tak film zame postane toliko bolj pomemben in zaradi tega, kako se sama odločam v življenju, še toliko bolj navdihujoč. O tem razmišljam že tudi takrat, ko filme izbiramo. Filmarje velikokrat vprašam, s kakšnimi čustvi bom jaz kot gledalka odhajala po ogledu filma? Kaj je tisto, kar mi bo ostalo? Meni osebno je resničnost neka prepotrebna šola. Živimo v tako zapletenem svetu. Ta pogled na realnost, ki jo ponujajo najboljši dokumentarni film, je zame navdihujoč in je pomemben tudi za moje lastno življenje, presojo, ko sprejemam odločitve. Dokumentarni filmi razširjajo mojo osebno življenjsko izkušnjo.

### **Pogosto izpostavljate pomen čustvovanja v dokumentarnih filmih. Kako opredeljujete moment čustvenosti?**

Za mene je to malo bolj zapleteno. Še ko sem sama ustvarjala svoje filme, sem vedno rekla, da vidim v filmu dve liniji. Ena je tista zunanja zgodba, tisto, kar vidiš oz. zaznaš najprej, drugo pa je notranja čustvena linija, v kateri jaz kot režiserka, kot nekdo, ki ima vsa ta izrazna sredstva v svojih rokah, vodim gledalca, da bo pripravljen na pomembne čustvene preskoke ali spremembe. To

linijo se ustvarja z ritmom in mnogimi drugimi izraznimi sredstvi. To se dogaja na nekem zelo subtilnem nivoju in se o tem v montaži veliko pogovarjamo. Res je, da je tudi dokumentarni film zgolj odsev realnosti, ker je posredi režiser, avtor, ki te junake vidi na svoj način. V procesu nastajanja filma delamo veliko na izgradnji likov. Naši filmi nikoli niso linearni, ker potem bi bili vsi filmi reportaža. Mi nismo s temi liki skupaj štiriindvajset ur na dan, da bi lahko do popolnosti povedali njihovo zgodbo, ampak iščemo neko skrajšano formo, ki bi na čim pristnejši način odsevala realnost. In pridemo zelo blizu te realnosti, čeprav lahko s pomočjo filmskih izraznih sredstev zabeležimo samo izsek realnosti. Tako kot če narediš fotografijo, narediš samo izsek in ne veš točno, kaj je okoli slikanega objekta. Poznaš samo ta izsek, ki se ti prikazuje na sliki. To je lahko nekaj zelo lepega, a je v resnici v morju zelo grdega. Lahko je roža na kupu smeti. Sicer je videti prekrasno, a je čisto nekaj drugega kot realnost. Ker je posredi avtor, oko, ki to vidi. In v tem je to čustvo, o katerem govorim, v tem, kako to avtor vidi in katero čustvo s sredstvi, ki jih ima na razpolago, okrepi.

**Realnost je v filmu pogosto preizprašan koncept. Vsak film je na nek način fikcija. Ne moremo izstopiti iz dejstva, da je to, kar gledamo, tako ali drugače uprizorjeno za gledalce. V fiziki obstaja t. i. učinek opazovalca, po katerem s tem, ko nek fenomen opazujemo, nanj tudi vplivamo. Koliko je tega v dokumentarnem filmu? Kako lahko preprečite, da zgodba, ki jo spremljate, s tem, ko jo snemate, ker je prisotna kamera, ne spremeni toka dogajanja?**

O tem veliko razmišljamo. Zavedamo se etičnih vprašanj in smo zelo previdni. Danes je velika prednost v tem, da so kamere in tudi ekipe, ki jih upravljajo, zelo majhne. Na ta način je to lažje dosegljivo, pa tudi ljudje se s časom prisotnosti kamer navadijo ali jih celo pozabijo. Vsekakor pa velikokrat nastopi tudi to etično in moralno vprašanje, do kakšne mere pomagati svojemu junaku. Zato, da dosežemo neko dramatičnost, moramo naložiti svojim junakom kar se da bremena na njihova ramena, naravni človeški nagon pa je podati roko in pomagati, ko se življenje zaplete. A so različne dimenzije te pomoči. Ker šele ko je človek pod pritiskom, lahko skoncentrira svojo energijo in naredi prelom, ki nas v izgradnji likov najbolj zanima. Za to, da bi se razvijala dramska linija zgodbe, je treba ostati opazovalec, po drugi strani pa je vedno veliko možnosti, kje in kako vstopiti v življenje svojih junakov. Ponovno se bom vrnila k filmoma *Toto in njegovi sestri* in *Obhajilo*. V obeh filmih so izraziti otroški junaki, kar bi bilo morebiti danes celo veliko težje posneti, ker v zadnjih letih, to pa je neka druga plat zgodbe, se nam z varstvom posameznikov pri obdelavi osebnih podatkov precej otežuje delo. Pri otrocih je to po svoje zelo prav, to spoštujemo in se tega čedalje bolj zavedamo. V filmu

*Toto in njegovi sestri* gre za tri otroke, ki rastejo v getu in ena od sester si zelo želi oditi. Naslovni junak je njen brat, enajstletni Toto, ki hoče spremeniti ves svet in na koncu jima tudi uspe oditi, ker Andreja in Toto ugotovita, da jima njuna mama, ki pride iz zapora, ne more ponuditi nekega dostojnega življenja. V sebi najdeta to moč, da gresta raje v sirotišnico, kamor sta se pred tem bala iti, ker sta se zavedala, da bosta tako imela več možnosti v življenju. Jaz tema otrokoma še danes sledim. Režiser Alexander Nanau je Andrejo v tem procesu naučil snemanja, Toto je prišel v neko drugo okolje in začel plesati. Po koncu filma sta imela otroka zaradi filma možnost tudi potovati. Na ta način sta imela priložnost malo otipati veliki svet in tudi njima je to dalo neko novo perspektivo. Prej sem govorila o tej izkušnji, ki jo dobim kot gledalka, a tudi junaki filmov dobijo ob srečanju s filmarji neko novo izkušnjo in neke nove sanje. Od tega filma je zdaj minilo skoraj že deset let in še vedno so moji prijatelji na Facebooku in se zelo veselijo, ko vidim, kako dobro se razvijajo. V veliko primerih se med filmarji in junaki razvije tudi močna vez. Recimo po filmu *Obhajilo* je režiserka Anna Zamecka svojim junakom veliko pomagala tudi po končanem snemanju. Tudi to je film o dveh otrocih, ki sta živela s svojim očetom. Eno leto po tem, ko je bil film zaključen, je oče umrl in Ana je zanj prevzela skrb, jima priskrbela šolo kot nek nadomestni starš. Se pravi, da gre za neko dvosmerno izmenjavo energije, ker ti junaki nekaj dajo vam, s tem pa se razvije vez, da na ta način za vedno postanejo del vašega življenja. Sama sem sicer nehala delati filme že dvanajst let nazaj, a vez z ljudmi, s katerimi sem takrat sodelovala, je še vedno del mene in nekaj, kar me zelo bogati. Ker če neko določeno obdobje delam z nekom, je ta izmenjava zelo močna. Velikokrat se spomnim, koliko sem se naučila od gospe baronice Jelene De Belder, ker je res zaznamovala moje življenje in mojo usmeritev za naprej. V dokumentarnem filmu se skriva veliko bogastvo za razvoj ljudi na obeh straneh kamere. Če se vsi ob ustvarjanju kot ljudje pomaknemo malo naprej, ga ni lepšega.

**Kakšen je vpliv sodobnih tehnologij na današnji dokumentarni film? Tehnologija je postala tako poceni, tako dostopna, da lahko danes, če recimo pogledamo na YouTube in podobne spletne platforme, že vsak uporablja ali vsaj poskuša v svojem delu osnovne dokumentaristične prijeme, da na ta način podaja svoja tako komercialna kot osebna sporočila. Živimo skoraj v nekakšnem resničnostnem šovu, kjer ljudje za druge igrajo neke vloge. Praktično v živo snemajo in distribuirajo svoja sporočila. To je mogoče še eden od razlogov, zakaj je dokumentarni film danes tako popularen. Veliko je nekih zgodb, pripovedi, ki poskušajo drugim prikazati, kako živimo, zakaj in kako razmišljamo. Se mogoče na ta način, ki nam ga je omogočila tehnologija, spreminjamo v nekakšne voajerje? Gledamo te zgodbe in na ta način konzumiramo življenje drugih, se z njimi primerjamo.**

**Morda lahko dokumentarne filme vidimo kot zgolj nek podaljšek te logike, tehnologije, ki nam je vse to, da drug drugega na ta način snemamo in seveda tudi gledamo, omogočila?**

Tega žanra, s katerim se ukvarjam sama, in filmov, ki jih produciramo in ki so večinoma dolgometražni, sploh ne vidim tako. To, kar pravite, je bližje resničnostnim šovom ali pa nekim reportažam. To je ena plat, medtem ko dokumentarni filmi gredo globlje, imajo bolj kompleksno dramaturgijo, zelo se držijo etičnih kodeksov in po pripovedi so po moje veliko bolj primerni za neko primerjavo z igranim filmom. To je umetniška pripoved, zgodba, ki ima in želi nekaj povedati ter je tudi sestavljena na ta način, da ima neko jasno sporočilo. Ima veliko dodane vrednosti. Mislim, da je to bolj resnično, bolj celostno. Dokumentarizem je profesionalna panoga na zelo podobnem nivoju kot produkcija igranih filmov. Res je, da je ceneje, ker je manj ljudi v ekipi, vendar vsaj tista najbolj kakovostna produkcija traja veliko dlje. Kolegi, ki se ukvarjajo z igranimi filmi in nadaljevankami, eno leto trpijo in pišejo scenarije, so nekje zaprti in tiščijo glave skupaj. V trenutku, ko imajo scenarij enkrat napisan, je tak film ali nadaljevanka, seveda če zberejo finančna sredstva, velikokrat lahko na sporedu v manj kot letu dni. Mi pa gremo na dolge proge. Nikoli do konca ne vemo, kaj se bo zgodilo, vseskozi tvegamo, do konca dvomimo, razmišljamo o tem, ali smo dosegli to, kar smo lahko, ali bi lahko naredili še kaj bolje. Sprašujemo se, ali je vsem razumljivo, koga nagovarjamo, ali nam stojijo vse povezave, je ritem v redu, ali po poti ne izgubimo gledalca, če je film dolg dve uri in več, ali bo gledalec zadržal pogled. Dokumentarizem je prekrasna, napeta pustolovščina na dolge proge.

**Ste med epidemijo ubrali kakšen drugačen pristop pri produkciji filmov? Ste lahko glede na okoliščine delali nemoteno?**

Veliko težje je bilo delati, ker je bilo težje potovati. Pri filmu *Apolonia, Apolonia* (2021, Lea Glob) sem lahko tako po dolgem času ponovno šla v montažo, ker je film tik pred zaključkom in smo tako lahko v enem dnevu naredili veliko dela. Moje delo je občutljivo. Vem, da imam na drugi strani človeka, ki je nekaj let svojega življenja dal za en film. Kako se odzvati, če stvari ne delujejo? To mu moraš povedati na nek lep, obziren način. Ko si s takim človekom v isti sobi, je to veliko lažje, ker ga tako lažje začutiš. Preko spletne kamere je to veliko težje. Leča kamere veliko stvari ne uspe prenesti. Komaj čakam, da lahko ponovno začnemo malo bolj pogosto potovati in ponovno delati bolj na tem osebnem nivoju. Moje delo je pred epidemijo pomenilo potovanja med festivali in potem potovanja iz ene montaže v drugo, iz enega sestanka na drugega. Osebnost gre vse to veliko lažje.

## **Bomo lahko na HBO kmalu videli tudi kakšne slovenske zgodbe? Prvi in edini do zdaj je bil film Žige Virca *Houston, imamo problem!* (2016)?**

*Houston, imamo problem!* je bil zaenkrat prvi in edini. Producent Boštjan Virc je sicer ponujal še nekaj drugih zgodb, a se nismo prebili kaj dlje od tega. *Houston, imamo problem!* je bil izjemna zgodba, nekaj zelo posebnega in originalnega. Ko bo ponovno prišlo nekaj tako posebnega, kot je bil ta film, vem, da se bom zanj ponovno navdušila. Zagotovo vem, da se tudi v Sloveniji skriva veliko lokalnih zgodb primernih za globalno publiko. In moja duša ostaja še vedno tudi malo slovenska, tako da je ni tako težko nagovoriti.







---

**INTRODUCTION TO THE THEMATIC ISSUE**

---

## **Contemporary Slovenian documentary film**

*Robert Petrovič*

Over the last decade, documentary film has become one of the film genres which generate a great amount of interest. Partly this is related to its accessibility and the new technologies that allow us to produce and distribute moving images quite cheaply and quickly, but documentary film also has the advantage of being extremely, even elusively, broad in its definition.

In this thematic set of articles, co-editor Matic Majcen and I wanted to give documentary film the attention it deserves given its growing popularity. First of all, we wanted to assess the state of Slovenian documentary film today. We were interested in various aspects of the production of documentary films, how education in this field takes place in Slovenia, which topics are chosen by filmmakers and why, problems with the funding and distribution of such films, and last but not least, their effects on the intended audience. We were also interested in documentary film as a form: how the aesthetics and form of the documentary adapt to new technologies and the requirements of the audience and of video content distributors. Why even make documentaries today? What is their purpose and potential in the outpouring of video content? We wanted to pay special attention to the distribution of documentary films: we were interested in their airing on television or via online platforms and of course at festivals, which have become more common in Slovenia in recent years. We were also interested in the communicative power of contemporary documentary film, critical perception and the lack thereof. In this regard, Slovenian documentary films may encounter more problems than those in some other cultural environments.

By way of essential background, let's first look at some basic assumptions about what a documentary film is. Documentary film derives its appeal from the way it is enmeshed with reality. The first films in history can undoubtedly be described as such, and they belong to a special subgenre of documentary film, i.e. "factographic films". This is all the more true of the first Slovenian films, whether it is the first known film recordings made by Karol Grossmann in 1905 in Ljutomer, or

the first known Slovenian feature film *In the Kingdom of the Goldhorn* by Janko Ravnik in 1931.

Robert J. Flaherty, who made the first official documentary film in history, *Nanook of the North* (1922), defined the documentary as a drama in a natural environment. He said the drama just needed to be noticed and captured through a film lens. Flaherty bases the documentary film on the following three principles, which more or less still apply to today's understanding of this genre: 1. a belief in the possibility of film to penetrate reality, to observe and select details from life; 2. a belief that original, authentic participants and real events are much better material for the film design of the modern world than reconstructions in the studio; and 3. a belief that scenes captured directly from reality have a much more subtle and much more real effect than scenes played in a studio.

In the 1960s and 1970s, makers of documentary films, in line with other developments in society at that time, became politically engaged. Many documentaries with social themes that had not been represented often before appeared on the screen, heralding a new creative direction in the field of documentary film, which in some ways continues to this day. These were primarily films that highlighted the situation of women, homosexuals, ethnic minorities, poverty, prisoners, healthcare, etc. Political developments around the world have driven filmmakers to search for truths and in many ways turned them into investigative journalists. There has certainly never been a shortage of events that deserve to be recorded on film. In the 1980s and 1990s, interest in documentaries grew significantly, due mainly to television, commercial cinema and the spread of the internet. Throughout history, documentary film has been shaped according to other film and cultural trends of the time; for our time it could be said that it is defined mainly by the phenomena of technology and accessibility.

Today, technology and the availability of visual content allow us to document, archive and view our own lives as well as those of others in an almost voyeuristic way. Documentary films take us to unknown places, among unknown people, they present unusual stories from the real world, through them we try to learn about historical events, interesting and extraordinary personalities, and how things work, but they can also show completely ordinary fragments of everyday life, by means of which we peek into the lives of other people (based on Barbara Kelbl: *Documentary film – educational material*, 2017). These can tell us about the world and life in very different ways, although often, due to the prevailing conditions, there seems to be only a handful of them.

The popularity of documentary film is helped by the fact that there are far fewer factors involved in its creation than, say, a feature film, so in this respect it has a great advantage over other types of film production. In modern times, there has been an increase in the number of amateur and independent filmmakers, due

mainly to more accessible and simpler technology. For a documentary to really be a film and not just a recorded reality or ordinary journalistic reportage, a certain degree of intervention in the reality we are filming is required. The film must be edited, the story must be extracted from the events, sound and music must be added, which significantly distances the documentary from reality. As the Scottish pioneer of documentary film John Grierson described it, "Documentary film is the creative treatment of actuality."

Today, the discussion of documentary culture is embedded in a series of mass-media phenomena, such as those written about in the magazine *Kino!* in 2007 when a special issue about documentary film was published. We have found ourselves in a situation where wider media production on television and online dictates the rules in documentary film as well. A fundamental difference in relation to past definitions of documentary film is thus seen today in the rejection of the necessity of the existence of reality. Reality is played out in arbitrary ways and no longer strictly in the original sense, when documentary film meant above all the representation of reality. Today, it is a mixture of the entertaining and the real, which in this way recreates a completely new perspective on this film genre and its perception. Perhaps this accessibility is another important reason for the recent inflation of documentary film, its popularity among audiences, and the establishment of the genre as another element of entertainment in the product offerings of the many channels that distribute video content. Something just in keeping with the times, which we also call the post-reality epoch.

Documentary film today is thus in a dilemma: on the one hand, it must faithfully register the object in reality, otherwise it is not possible to refer to it as documentary, but on the other hand, it must transform this same object artistically, otherwise it is just crude mechanical recording. Here is also where the extra value of documentary film lies, since at first glance it seems that the reality is merely recorded on the screen, while at the same time the image of this reality reveals its inner world and exerts the power to stir deep thoughts and emotions in a person. Through its influence and impact on the viewer, documentary film is certainly a topic that should be given much more attention from many perspectives in the future.

In this issue of *Dialogi*, dedicated to contemporary Slovenian documentary film, we talked to many people involved in Slovenian as well as international documentary film production in order to shed light on the current state of affairs in this field. Robert Petrovič interviews Hanka Kastelicova, executive producer of documentaries for HBO Europe, and Maja Malus Azhdari, programme selector of the Dokudoc international documentary film festival in Maribor. Žiga Brdnik talks with directors Petra Seliškar and Maja Pavlin; Simona Jerala with directors Maja Weiss and Andrina Mračnikar (from Austria); and Tina Poglajen with directors

Siniša Gačić and Marija Zidar. In the articles that follow, Andrej Šprah writes about post-independence creative activity in documentary film, Melita Zajc examines the path of documentary film from the so-called Third Cinema to interactive film, and Majda Širca presents some vignettes from her many years of theoretical and practical involvement with documentary film. Žiga Brdnik performs an empirical analysis of Slovenian music documentaries in terms of content, production and form. Marina Gumzi writes about the future prospects of nonfiction film genres, and Maja Pan writes about magic and the relationship to reality in the case of a specific documentary film. Marko Cvejić contributes an article about the creative and educational activities of the organization Luksuz Produkcija.

We hope this issue will serve as our contribution to building up the Slovenian documentary film community.