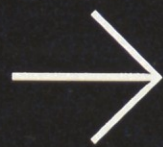


Katja Čičigoj, foto: Maša Pfeifer

**»Človeška domišljija
ima meje, realnost
pa je brezmejna.«**

Audrius Stonys
o dokumentarnem filmu



Observacijski dokumentarni film postaja vse bolj razširjena oblika dokumentiranja. V (po?) postmoderni dobi, ko v poplavi informacij in dezinformacij težko določimo, v čem se po bistvu razlikujejo, dokumentarni film kot sredstvo obveščanja ali kot odslikava resničnosti izgublja svojo legitimnost. Zato pa pridobiva na pomenu kot izrazno sredstvo distinktivnih avtorskih poetik in kot oblika raziskave malih, (ne)vsakdanjih zgodb. Audrius Stonys (rojen 1966), večkrat nagradjeni litvanski dokumentarist, v svojih filmih prav tako raje nevsiljivo opazuje realnost, kot da bi jo razlagal ali sodil; predvsem pa je zavezan njeni osebni refleksiji. Njegove aluzivne filmske pripovedi mečejo poetično tančico skrivnosti na vsakdanje ljudi in njihove nenavadne zgodbe: na dolgo potopljeni zvon v jezeru (*The Bell* [Varpas, 2007]); na zgodbo deklice, ki sama obiskuje svojo mamo v zaporu (*Alone* [Viena, 2001]); na gruzijskega pridigarja v Litvi (*Apostle of Ruins* [Griuvėsių apaštalas, 1993]); na družino, ki je izgubila hišo v požaru (*Through Fire I Went, You Were With Me* [Aš perėjau ugnį, tu buvai su manim, 2010]); na notranji vid slepih ljudi (*Earth of the Blind* [Neregių žemė, 1992]) in mnoge druge. V svojem zadnjem filmu je v Proustovem duhu (Iskanje izgubljenega časa) ustvaril svojevrstni spomenik upokojenemu rokojalcu iz Gruzije, *Raminu*, naslovnemu junaku filma (2011). Dolgoletni predavatelj na Litvanski univerzi je v Ljubljani decembra 2011 vodil delavnico v okviru izobraževalnega programa RTV Slovenija o observacijskem načinu dokumentiranja in subjektivni kinematografiji.

Začnimo s klasičnim vprašanjem – kako razumete odnos med dokumentarnim filmom in realnostjo?

Na delavnici smo se tri dni ubadali s tem, težko je povzeti kratek odgovor. Mislim, da objektivna realnost v dokumentarnem filmu ne obstaja, je zgolj iluzija. Kot ustvarjalci lahko kvečjemu poskusimo izraziti svoje subjektivno videnje. Že s tem, ko imamo kamero v roki, postane posneta realnost subjektivna, oblikujemo jo z lastno vizijo. Kako izraziti to na filmu – to je bila glavna tema delavnice.

Vprašanje realnosti ni le vprašanje vsebine ali odnosa do snovi, temveč tudi vprašanje dokumentarne forme. Nekateri poskušajo v svojih dokumentarnih filmih ustvariti vtis objektivnosti, medtem ko se vaši odvijajo na način, ki spominja na sledenje toku zavesti. Kako snemate svoje filme, da ne delujejo zgolj kot posredniki domnevno »objektivnih« informacij?

Predvsem zaupam v podobe. Poplava informacij lahko ubije dokumentarne filme. Ne zaupam informacijam, te so danes vsepovsod okoli nas – prek interneta in drugih tehnologij so dostopne vsem. Raje zaupam podobam. Film in njegovo subjektivno resnico tvorijo odločitve, kot je izbira podob, način snemanja ... Moji filmi temeljijo predvsem na podobah in zvokih, manj pa na dejstvih in informacijah.

Zakaj snemate dokumentarne filme in ne igranih? Ima dokumentarni film danes kako posebno vlogo ali potenciale, ki jih fikcija nima?

Eden od razlogov za mojo odločitev je bilo srečanje z velikimi litvanskimi dokumentaristi. Drugi razlog leži v tem, da sem živel v zelo zanimivih časih – v časih velikih sprememb, v času propada Sovjetske zveze in spreminjanja mišljenja ljudi. Dokumentarni film je bil dober način reflektiranja duha časa. Nadalje, človeška domišljija ima svoje meje, realnost pa je brezmejna. Vselej prinaša veliko presenečenj in ti omogoča svobodo, da jih raziščeš. To zame ostaja razlog za snemanje dokumentarnih filmov še danes.

Vaši portretiranci so »navadni ljudje«, pa vendar vsi zelo zanimivi, npr. naslovna oseba vašega zadnjega filma, Ramin, upokojeni prvak rokoborbe iz Gruzije. Kako pride do srečanja z njimi in do ideje za film?



Ramin



Alone

Gre za igro intuicije. Ramina sem slučajno odkril, gre za posebneža, a z veliko dostojanstva. Dokumentarci se začnejo z željo izvedeti več, z radovednostjo. Želel sem si torej izvedeti več o tem liku, o njegovi želji po ljubezni. Tako je z vsemi – ko jih srečam, si želim, da bi o njih izvedel več, da bi odkril njihovo skrivnost, da bi prišel do tega, česar sicer ne pokažejo, kar se skriva za vidnim.

Kako se soočate z željo, da bi razkrili prikrite, pogosto zelo osebne stvari ljudi, ki jih srečate (npr. osamljenost, soočanje s smrtjo ...), ne da bi bili manipulativni ali da bi preveč vdrlili v zasebnost oseb, ki jih snemate? Vedno vam uspe ustvariti spoštljiv in nevsiljiv odnos med kamero in liki, hkrati pa se približati najbolj notranjim stanjem duha ...

Vselej sem zelo pozoren na to, da ne bi prekinil življenja ljudi, ki jih snemam, da ga ne bi spremenil, popačil ali prekinil vsakdanjega toka s svojim snemanjem. In vselej skušam o svojih likih govoriti z velikim spoštovanjem. Ne bi snemal nikogar, do katerega bi čutil usmiljenje ali kaj podobnega. Prav nasprotno – vselej gre za to, da ljudem, ki jih snemam, nekaj zavidam – neko potezo, ki jo želim ujeti v filmu – neke vrste harmonijo in prijaznost. Ne glede na to, za koga gre – Ramina, slepe ljudi, staro gospo – vsi nosijo v sebi neke vrste harmonijo, ki jo zelo cenim.

Ali te osebe potem tudi vidijo vaše filme?

Decembra 2011 je bila premiera filma *Ramin* v Tbilisiju. Vselej poskušam pokazati svoje filme portretirancem. Niso vselej zadovoljni z rezultatom – ni lahko videti svoje zrcalne podobe, po drugi strani pa so nekateri vajeni gledati zgolj filme, v katerih je vse lepše in bolj prijetno, kot je v resnici. A njihovo mnenje mi vselej veliko pomeni.

Ustvarjati to, kar pogrešamo v življenju – razmišljate v to smer tudi glede strukture in sloga filmov? Ali ustvarjate nekaj, kar menite, da primanjkuje v prevladujočih oblikah dokumentarizma?

Težko bi rekel – večinoma struktura izhaja iz realnosti, ki jo snemam. Seveda imam vselej scenarij in idejo že pripravljeno, ampak vse bolj skušam v svojem delu prisluhniti realnosti. V vsakem liku, lokaciji, zgodbi je v nekem smislu že vpisana struktura filma. Večinoma si vzamem dan ali dva, da zgolj opazujem situacijo, ki jo želim posneti, in poskušam razumeti, kakšna bi morala biti struktura filma, kako bi se morale stvari sestaviti.

Ta »sestavljanka« pa ni nikoli klasična linearna pripoved z jasno dramaturgijo. V vaših filmih gre vselej za fragmente zgodb, ki jih mora gledalec povezati, obenem pa to ustvarja vtis, da gre za neko širšo zgodbo, do katere gledalec oziroma film nima dostopa. Se za tako narativno strukturo odločite vnaprej, ali vam jo narekujejo situacije, ki jih snemate?

Zase ustvarim neke vrste zgodbo in to je hrbtenica filma, ki ga posnamem. V svojih filmih skušam vselej povedati neke zgodbe, seveda pa realnost povzroči spremembe v zgodbi, ki si jo pripravim. Pri *Raminu* sem vedel, da bo imel film strukturo popotovanja po prostoru in spominu – da ne bom snemal linearnega dogajanja od zore do mraka, temveč bom uporabil tudi spomine, *flashbacke* oz. reminiscence na dogodke, ki so se zgodili v preteklosti.

Pri vaših filmih je oblikovanje zvoka vselej zelo natančno in premišljeno. Večinoma ne gre za zvok okolja, temveč za glasbo, zvočne krajine, pogost element je tudi tišina. Kaj vam pomeni zvok pri ustvarjanju filma?

Nikoli ne uporabljam veliko pogovorov in dialogov. Podobe,

zvoki, glasba so glavni elementi, s katerimi operiram – njihov pomen se torej poveča. Sodelujem z nekom, ki noče biti zgolj zvočni tehnik, temveč je vselej vztrajal pri pojmovanju, da je zvok orodje ekspresije, enakovredni element filmskega jezika. Vselej je vztrajal na tem, da je lahko šel na lokacijo pred celotno filmsko ekipo, da je posnel zvok in ustvaril svoj lastni svet, s tem pa je včasih celo nakazal celotno strukturo filma. In ko enkrat delaš na ta način, ni več poti nazaj – ne moreš več sodelovati z nekom, ki meni, da zvok služi zgolj zapolnitvi praznih mest ali ilustraciji zgodbe.

Kakšno funkcijo ima vizualna podoba vaših filmov, ki je prav tako zelo preiščljena – kompozicija kadrov je likovno nekaj posebnega, veliko uporabljate chiaroscuro, mono- ali bikromatske podobe, omejen barvni register; dogajanje je pogosto zavito v sence ali zamegljeno, ne ogibate se niti vizualni cezuri oz. črnini.

Na lokacijah uporabljam, kolikor je mogoče malo umetne svetlobe, saj to upočasnjuje potek snemanja, in vselej poskušam prikriti svetila oz. jih narediti nevsiljiva. Skoraj polovica mojih filmov je črno-belih. Obožujem vzdušje, ki ga ustvarijo monokromatske podobe, saj to omogoča gledalcu, da gre preko vizualne podobe, da tako rekoč vstopi v podobo, da se lahko bolj osredotoči nanjo. Barve pogosto odvrtajo pozornost, ustvarjajo zgolj posnemanje realnosti, ne pridejo pa do realnosti same. Če gledaš črno-beli film pa moraš sam v domišljiji ustvariti oz. doprinesiti barvo k podobam, ki jih gledaš – in to je mnogo bolj kreativen proces za gledalca.

Kako razmišljate o vlogi gledalca, ko snemate?

Gledalec ključno dopolni film, ki brez njega ne obstaja. Biti mora aktiven, ustvariti svojo lastno verzijo, interpretacijo, opomeniti podobe. Ne bojim se dejstva, da bi moje filme razumeli na neskončno mnogo različnih načinov – želim si, da bi bilo tako. Nočna mora ustvarjalcev je pasivni gledalec, ki zgolj konzumira filme, kot bi bili hitro pripravljena hrana, in o njih ne preiščuje.

Nekje ste dejali, da je »napaka« ključni element vašega filmskega ustvarjanja. Kako razumete ta element »napake« v filmu?

Eden glavnih problemov mnogih filmov danes je, da poskušajo biti popolni in všečni vsem. Kar pomeni, da moraš nenehno sklepati kompromise. Ne odločaš se samostojno, ampak venomer preiščuješ – bodo to vsi razumeli, bo to vsem všeč? Ne-popolnost je ključni del filmskega ustvarjanja. Vsak človek ima drugačno pisavo in podobno je s snemanjem filmov – morda so nekatere črke težko berljive, morda sem nekatere besede napisal narobe, ampak to je način, na katerega pišem. Ne morem pisati drugače, ne morem pisati popolno – nihče tega ne more.

Je to kako povezano z eksperimentiranjem?

Ne razumem dobro pomena besede »eksperimentiranje« v okviru filmskega ustvarjanja. Mislim, da to ni primerna oznaka za vse, kar počnem. Ko posnamem film, lahko zgolj upam, da je gledalec dovolj inteligenten, da imava sorodne občutke in razumevanje sveta in da ga bo moje sporočilo doseglo.

Dejavni ste kot profesor, poučujete na delavnicah – verjetno se veliko srečujete z ustvarjalci na začetku poti. Kako vidite njihov odnos do snemanja filmov, kje so podobnosti in razlike z vašimi začetki?

Moja generacija se je učila na 35mm, bili smo mnogo bolj vezani na klasično strukturo in tradicionalne filmske šole. Sedanja generacija odkriva film na novo – film je zanje tako naraven kot dihanje, oprema je poceni in kakovostna, tako da je mogoče snemati neprekinjeno od jutra do večera. Ekskluzivnost filma, značilna za analogne tehnologije in trak, se v digitalni dobi izgublja. Danes lahko vsak posname film, dejansko se lahko približamo trenutkom resničnega življenja brez velikih finančnih investicij. Potrebujemo le radovednost in željo, da se približamo liku, situaciji, zgodbi, ki jo dokumentiramo. Ko sem sam začel snemati, smo veliko časa in denarja porabili prav za to približanje, danes pa je film dostopen vsem, obenem pa je prisoten v življenju vsakega. V taki situaciji je zato veliko slabih filmov, vendar pa sorazmerno vznika tudi veliko zanimivih.

Dejali ste, da ste začeli snemati filme v »zanimivih časih«. Od tistih časov se je veliko spremenilo – kako je to vplivalo na vaš pristop do snemanja filmov?

Z dokumentarnim filmom sem se začel ukvarjati, ko je bilo cenzure, ki jo je vpeljal sovjetski režim, konec, ko je vsak lahko povedal, kar je hotel. Veliko filmarjev se je takrat utopilo v tem morju možnosti, lahko si govoril o čemerkoli in problem je nastal, ko si dejansko moral izbrati, o čem boš govoril, in to utemeljiti v svojem filmu. Še večji problem je bil, kako utemeljiti svojo odločitev, da boš nekaj povedal (oz. posnel), če to lahko stori kdorkoli? Danes se seveda dokumentarni film spreminja, digitalna doba nas sooča s podobnimi, a vendar drugačnimi etičnimi in estetskimi vprašanji – ni več mogoče snemati filmov na isti način, kot smo to počeli nekoč. Z digitalno tehnologijo se lahko zares približamo človeku, film postane del našega življenja. Meja med filmom in realnostjo izgineva, zato moramo danes šele najti usmeritev lastnega dela – kje lahko najdemo polje, kjer ima film, v času, ko je že del naših življenj, še smisel kot ločeno delo o življenju?



The Bell