

Dokumentiranje realnosti, realnosti primerno

Izbor slovenskih
dokumentarnih
filmov sezone
2012/2013

Katja Čičigoj

Karpopotnik

Domača dokumentaristična letina ne kaže znaka suše ali drugih ujm – tako v količinskem kot kakovostnem smislu je nedvomno bogata. Skorajda množična produkcija kaže, da so avtorji na tem področju preseгли okostenelo pojmovanje dokumentarne filmske forme, ki v slednji vidi zgolj čimbolj verni posnetek izbrane realnosti, dobesedni dokument, neosebno obeležje ali didaktično ilustracijo določene (zgodovinske, znanstvene ali druge) teme. Tako nabor tém kot tudi inventivnost pristopov ustvarjalcev kažeta

na drugačno razumevanje odnosa med objektom dokumentiranja in filmom kot medijem: prvi ni več vir, ki ga je potrebno čimbolj verno (in suhoparno) reprezentirati, dokumentirati ali izčrpno pojasniti, temveč je ta objekt tako vsebinska pobuda filma kot tudi pobuda reinvencije formalnega principa dokumentarnega formata. Hkrati pa ta ostaja tudi *raison d'être* vsakokratnega dela na najbolj zavezujoč način; ostaja tisto, kar filmu vselej vrača vprašanje o njegovem razlogu – zakaj je tu in zdaj je potrebno po-

sneti film o točno tem, na točno tak način?

Vsak film na to vprašanje seveda odgovarja po svoje, ob tem pa med deli, ki letos izstopajo, prevladuje poigravanje z dvema tematskima žanroma in njunima kombinacijama: portretom in *travelogom* oz. »potopisom«. A motili bi se, če bi zato pričakovali klasične biografske upodobitve zanimivih osebnosti ali pa bodisi skoraj turistični bodisi geografsko-informativni popis določene poti. Omenjena žanra sta



in delu letošnjega Badjurovega nagrajenca za življenjsko delo Karpa Godine, kakršnega bi si vsak umetnik želel. *Karpopotnik* je obenem poetično popotovanje po Vojvodini prek fragmentov polizgubljenega filma Karpa Godine iz l. 1971 *Imam jednu kuću* in posnetkov iste krajine 30 let kasneje; je popotovanje po (namišljenem) spominu filmarja s fikcionalizacijo njegovih doživetij na način dnevnških, anekdotičnih opazk; obenem je to poetična meditacija o določenih krajih in pronicljiva antropološka študija ljudi; posredno je to premislek o zgodovinskem in političnem trenutku; hkrati in predvsem pa je *Karpopotnik* meditacija o filmu, umetnosti, spominu in filmskem spominu. Ivanišinovo delo je dokaz, da poklon avtorju, ki je bil vseskozi zavzet inovator filmske forme, ne more potekati na način ponavljanja klasičnih vzorcev (linearne biografske naracije, pričevanja znancev in strokovnjakov, arhivsko gradivo ...).

Vsem tem pastem se spretno izogne tudi Sonja Prosenec v svojem formalno impresivnem delu *Mož s krokarjem*. Portret slikarja Jožeta Tisnikarja je vse kaj drugega kot klasična umetnostno zgodovinska študija: nizanje biografskih podatkov in stilno zgodovinske klasifikacije nadomesti imaginativno poustvarjanje okolja življenja in dela umetnika. Ta prek delnega sledenja njegovim lastnim spisom in prek pričevanja ljudi, ki so ga poznali, prepričljivo podaja osebno izkustvo, ki bi lahko bilo povod njegovim slikam: delo mrliškega oglednika v prosekturi se pretaka v temačne, celo mračnjaške, a vedno sugestivne podobe na platnu, ki jih film prepričljivo pretvori v nadvse redki, če ne celo edinstveni žanr pri nas: v svojevrstno dokumentarno srhljivko.

Drug umetnik, drug vsebinsko in formalno nujno drugačen film. V Nemčiji rojena in pretežno v Amsterdamu delujoča, od leta 2009 pa v Ljubljani živeča legenda sodobne umetnosti, Ulay, je že od ukvarjanja s fotogra-



Mož s krokarjem

fijo, še bolj eksplicitno pa od dela v mediju performansa, iz svojega življenja in telesa naredil material za svojo umetniško prakso. Film Damjana Kozoleta upošteva specifično Ulayevega ustvarjanja: nikakor ne gre za zgodovinski pregled umetnikovega življenja in dela, temveč dokumentacija njegovega ultimativnega performansa. Ob začetku dogovarjanja o filmu je namreč Ulay izvedel, da ima raka in po začetnih kemoterapijah in boljšem počutju krenil na domala ritualno pot po Evropi in ZDA, da bi se vsaj še enkrat sestal s sopotniki na življenjski in umetniški poti. Film, ki mu sledi in beleži pogovore s prijatelji ter njegove misli o sebi, svojem delu in družbi, tako ni toliko portret ali potopis, temveč bolj premislek vprašanj o življenju, umetnosti in smrti, telesu, prijateljstvu, ljubezni in aktivizmu, ki jih odpira zadnji projekt Ulaya, **Projekt:rak**.

Priletni parazit ali kdo je Marko Breclj?

je TV-dokumentarec, ki pa formalno estetsko to pravzaprav ni, saj s spretno montažo in z dramaturško linijo ta žanr, kot ga pri nas poznamo, močno presega. Na naslovno vprašanje z množtvom intervjuvancev hudomušno odgovarja: »*Eden izhodiščnih performerjev v 20. stoletju*« (Dragan Živadinov), »*Najbolj spregledani slovenski umetnik*« (Mateja Koležnik), »*Biser slovenske kulturnoumetniške scene*« (Mitja Rotovnik), »*Legenda*« (Marko Letonja). Film Janeza Burgerja sledi tej »legendi« v njegovi »tehnično in moralno neoporečni razvalini«, ko se z maksimalno hitrostjo 70 km/h vozi po Sloveniji in Balkanu in izvaja svoje mehkoeristične akcije. Visokoleteče sodbe o (nedvomnem) pomenu njegovega glasbenega in performerskega dela pa film na Breclju lasten oster, pronicljiv in obenem kakor da lahkotno-zmeden način (avto) ironizira s spretno montažo posnetkov teh akcij in najbolj ludističnih pasaž njegovih songov. Film je portret in popotovanje z mehkoerističnim agitatorjem, ki v prehodu od sistema v sistem ni nič kaj otrdel in na koncu filma skromno zaključuje s hudomušno samopromocijo: »*Sem kantavtor, to je tisto, pojem-igram, pridem tudi na dom za skromen honorar in potne stroške ob vseh priložnostih; za ločitve dobite popust*.«

Mnogo trši je filmski portret Damirja Avdiča v filmu Dušana Moravca, ki si naslov izposoja iz Avdičeve pesmi: **Pravi človek za kapitalizem**. Četudi v filmu ne primanjkuje mnenj glasbenih strokovnjakov, prijateljev,

uporabljena, prežvečena in preoblikovana zavoljo odgovarjanja na uvodoma zastavljeno vprašanje: vsaka oseba, ki postane objekt dokumentiranja, postane to zaradi politično ali življenjsko pomembnih tém, ki jih odpira; vsak kraj, ki ga v objektiv zajame kamera, se na filmu znajde, v kolikor je prostor okoliščin, ki so za naše bivanje v sodobnosti pomembne.

Srednjemetražni film Matjaža Ivanišina **Karpopotnik** ni zgolj *hommage* življenju

portreta družine in zgodovine tega v Bosni rojenega in trenutno v Sloveniji živečega glasbenika, pisatelja in performerja, je film obenem tudi neke vrste poskus »prevoda« ostrih misli in jasnih tonov Avdića v filmski medij. Z natančnim tkanjem glasbe, posnetkov koncertov, pripovedi, pa tudi s pronicljivo rabo napisov (vključno z upoštevanjem in s kreativno rabo njihovih filmskovizualnih razsežnosti: z izbiro tipografije, velikosti in gibanja besed ...), vzetih iz Avdićevih besedil, Moravčev film izpostavi nekaj ključnih poant Avdićeve ostre vivisekcije vojne na Balkanu, teh in onih ideologij, zlasti pa sodobnega nekrokapitalizma. Ali, če citiramo Avdićevo besedilo (v prevodu) – to gledalca oblaja iz zvočne podlage, ki nikakor ni več zgolj podlaga: »*Resnica je samo ena: briga nas za nesrečne in uboge. Resnica je samo ena: briga nas za ponižane in šibke.*«

Punk in politika najdeta svoje mesto tudi tam, kjer ju nemara ne bi pričakovali: v portretu in popotovanju šestletne deklice Terre v filmu **Mama Europa** Petre Seliškar. Terra kot portretiranka in obenem »vodička« na poti prinaša predvsem vsebinsko in tudi filmsko formalno svež pogled na določena pereča vprašanja sodobnosti: kaj je Evropa, kaj je država, kaj so to meje, kaj policija in politika, kakšen je (ali bi moral biti) odnos med ljudmi in kakšen odnos do Zemlje. Film s prepletanjem poetičnih animacij, ki jih navdihujejo dekličine risbe, pogovorov med deklico, njeno mamo in množtvom ljudi, ki jih srečata na poti po Makedoniji, Trstu in Španiji (ribiči, lokalni gurmani, člani skupine Bernays Propaganda idr.), podaja nanje toliko odgovorov, kolikor je ljudi. Medtem ko denimo Boris Pahor opisuje svoje doživetje državnega nasilja v času raznarodovalne politike fašizma in svoje doživljanje domačega okolja na stičišču treh meja; medtem ko pevka Kristina prinaša svoje videnje sodobnega državnega nasilja ko pravi, da je država zapor, prehod meje pa travmatična in poniževalna izkušnja, pa Terra modro posluša in si ustvari svoje videnje sveta: tudi ona ne mara mej, obenem pa o politiki raje ne bi govorila. In naposled zaključí: »*Zemlja je glavna ... Zemlja ima vse, ima tudi vse ljudi, tudi tiste, ki so glavni.*«

Ob takem naboru filmov, pri katerih je nujnost razloga za film na vsebinski ravni obenem tudi nujnost razloga za izbor določenih formalnih postopkov in estetike,



Mama Europa

utegnejo razočarati filmi, ki sicer nastajajo tako rekoč z očitnim razlogom, vendar pa žal sam objekt dokumentiranja ne prinaša obenem tudi jasnega premisleka o njemu ustreznem pristopu. Dokumentarec o precej klasični predstavi *Padec Evrope* Matjaža Zupančiča je tudi sam povsem klasično *making of* dokumentiranje procesa ustvarjanja predstave. **Kako je padala Evropa** Borisa Petkovića sledi vajam in bralnim vajam ansambla SNG Drama, težavam pri postavitvi, navodilom režiserja, beleži mnenje igralcev o likih, ki jih igrajo ..., in proti koncu postreže še s kopico posnetkov nedavnih protestov v Ljubljani. A ti protesti ostajajo povsem oddaljeni tako od družbene smetane, katere zaprto vzvišenost uprizarja drama, kot tudi od klasične strukture te drame na odru narodnega gledališča in tudi naposled od poslušno linearnega filma, ki dokumentira ustvarjanje te drame. Naj zastavimo vprašanje drugače – si lahko zamišljamo, da bi Brecht svoje agitke pisal v formi klasične grške tragedije ali pa da bi Vertov in Eisenstein ustvarjala angažirane podobe revolucije na način klasične melodrame?

Podobno velja za **Zeleno utopijo** Marka Kumra - Murča in Urbana Zorka: dokumentacija nemara najpomembnejšega in dolgočrno učinkovitega projekta preteklega EPK Urbanih brazd (ki jih je inicirala Marta Gregorčič), lokalnih skupnostnih vrtov v Mariboru, ki so za zelo simbolično najemnino na voljo krajanom v obdelavo in uživanje, žal poteka na način nekoliko didaktične TV-dokumentacije, vključno s skorajda pokroviteljsko zvenečim glasom v ozadju, ki gledalca razlagalno popelje prek dogajanja.

To seveda ne pomeni, da film ne prinaša ogleda in premisleka vrednih trenutkov, denimo vivisekcijo socialnih odnosov, ki se vzpostavijo med vrtičkarji – od solidarnosti prek trenja zaradi domnevno neprimerne obdelave do težav dveh mater samohranilk, ki ne shajata z zahtevami soobdelovalcev, do sreče ob pridelku in skupnega deljenja in veselja – vendar pa se je ob ogledu težko znebiti vtisa, da bi nekoliko bolj sveža in politično-socialni noti projekta primernejša filmska estetika tudi to noto, to vsebino, ta pereči razlog za film predočila uspešneje in neposredneje.

(Dokumentarni) film namreč ni le papir, na katerega se odtiskujejo podobe sveta; če je vsaka, navidez še tako »objektivna« ali »nevtralna« konstrukcija dokumentarne naracije prav to – neke vrste konstrukcija, potem vprašanje, ki ga izbrani objekt dokumentacije vrača dokumentaristu, ni, kako biti čim bolj verno reprezentiran na filmu, temveč kako s filmom in prek njega podati nujnost razloga, ki je pripeljal k dokumentiranju – zlasti ko je ta razlog vsaj delno tudi politične oz. aktivistične narave. Če nekoliko bastardiziramo Brechta: film kot kopija, odtis ali reprezentacija revolucije je nemočen; a kot vsaka umetniška praksa lahko stremi tudi k temu, da je njeno orožje, to pa terja tudi revolucioniranje filmskih produkcijskih sredstev in estetike. To je naposled nemara naravnost, najbližja dokumentarni »zvestobi« svojemu objektu, ki jo film premore.