

Veter ne pozna ovir

O filmskem opusu Filipa Robarja Dorina
Bojan Kavčič



OVNI IN MAMUTI

Filmografija **Filipa Robarja Dorina** je za slovenske razmere nenavadno obsežna in hkrati specifična. Seznam naslovov ponuja več kot štirideset del, med katerimi prevladujejo celovečerni filmi in srednjemetražci. Specifičen pa je avtor po zaslugi svoje angažiranosti, izjemne vztrajnosti in pretanjenega občutka za prepoznavanje in kritično obravnavo zamolčanih, a v resnici perečih družbenih problemov. Prav zato najbrž velja za prodornega in obenem tenkočutnega dokumentarista – kot jim sam pravi – *neumišljenih* (nonfiction) filmov, čeprav je med drugim posnel tudi *Veter v mreži* (1989), enega formalno in estetsko najbolj domišljenih igranih filmov na Slovenskem.

Res pa se tudi tu ni povsem izneveril dokumentarističnemu »prijemu«, kar je, paradoksalno, zlasti opazno prav v igralsko najbolj naglašeni scenah, namreč v disputih o vdoru evropskih avantgardnih teženj v slovensko domačijsko okolje, ki še najbolj spominjajo na igrane vloške v poljudnoznanstvenih filmih in TV serijah. Podobno velja za pojasnjevanje dogajanja s tako imenovanim off-glasom v njegovem zgodnejšem in manj posrečenem igranem celovečercu *Jonov let* (1981), ki kaže značilnosti TV produkcije. A če prinaša v prvem primeru ta postopek ironičen odklik od sicer zelo osebno obarvane pripovedi, deluje v drugem skorajda moteče.



ROBAR DORIN UPRAVIČENO UŽIVA SLOVES NEODVISNEGA CINEASTA, KI SE NE UKLANJA DIKTATOM TRGA, DRUŽBENIH KONVENCIJ ALI PRODUCENTSKE PRERAČUNLJIVOSTI. ČEPRAV JE VELIKO NJEGOVIH FILMOV NASTALO V PRODUKCIJI VIBE IN TV SLOVENIJE ALI Z NJUNO POMOČJO, JE ZME-RAJ SAM ODLOČAL O TEM, KAJ IN KAKO BO SNEMAL, PREDVSEM PA JE ZNAL VSELEJ UVELJAVITI LASTEN KONCEPT. Zato najbrž ni presenetljivo, da večina njegovih filmov nosi nizkoporačunski pečat, kar se nemara celo sklada z njegovim formalnoestetskim asketizmom, pa vendar nakazuje tudi težavnost njegove pozicije v okolju, ki angažiranost in družbeno kritičnost te vrste običajno dojema kot provokacijo ali eksces.

Značilen primer je »psevdocumentarec« *Sence bližnjih prednikov* (1978), ki ga je leta 1977 začel snemati z lastnimi sredstvi, nato pa mu je z nepopustljivo vztrajnostjo uspelo k sodelovanju pritegniti nacionalno televizijo, da ga je lahko dokončal. Televizija si je film tako rekoč prisvojila in ga pompozno vključila v svoj program, vendar šele leta 1982, po dolgem in očitno tehtnem razmisleku, s premišljeno intoniranimi napovedmi in izdatnim »komentarjem« v obliki pogovorne oddaje takoj po predvajanju. Jasno, film je bil za tisti čas in okolje preveč radikalno drugačen, drzen in provokativen, da bi ga bilo mogoče vključiti v program brez pojasnil, ki so ga postavili v sprejemljivejši okvir.

V *Sencah bližnjih prednikov* se avtor se ne meni veliko za konvencionalno dramaturgijo in estetiko, zato pa skuša gledalca toliko bolj pritegniti z učinkom neposrednosti. V resnici je seveda ta učinek že v temelju posredovan, kajti vtis, da film ne konstruira dogodkov, marveč jim zgolj sledi, je mogoče doseči le le z nadvse natančnim vodenjem kamere in nič manj natančno montažo, s premišljenim vzdrževanjem nepristranske pozicije opazovanja, ki proizvede iluzijo življenja, »kakršno pač je«. Ves postopek je uspešno izpeljan, kajti tematika zdomstva, življenja v domači vaški skupnosti, prežetega s patriarhalnimi usledinami in morilskimi nagibi, vračanja zdomcev in njihovega vpliva na domače okolje – vse to izzvenci v Dorinovi filmski obdelavi nadvse prepričljivo, mestoma že kar brutalno odkrito. V tem kontekstu učinkuje dovolj smiselno tudi pustni karneval, ki je vključen v film. Pravzaprav to velja

predvsem za uvodne prizore vaškega spektakla z »Radijem Kurent« in očarljivo okornimi maskami domačinov, manj pa za nastop elegantnih, umetno poslikanih »uvoženih« mask in za njihov ples (ob spremljavi sicer izvrstne glasbe skupine Begnograd), kajti te scene delujejo nekoliko izumetničeno in narekujejo drugačen estetski pristop, kar še okrepijo prizori v podzemni jami. Ta estetski »presežek«, ki je bržkone plod sodelovanja s televizijo, je potem služil ravno kot podlaga za zamegljeno interpretacijo (jama kot metafora praznega sveta, ki nudi možnost razmišljanja o človekovi usodi, karneval kot ritual, s katerim obvladujemo stihijo narave ipd.), ki so jo potem »uradno« prilepili filmu. Skratka, najden je bil »globlji smisel« tega dozdevno preveč preprostega filma, pripet na sekvence, s pomočjo katerih je mogoče odvrniti pozornost od manj prijetnih, a zato bistvenih razsežnosti pripovedi.

Kljub igranim filmom imamo pri Dorinu opraviti predvsem z angažiranim dokumentaristom, kar ni tako samoumevno in enopomensko, kot je nemara videti. Angažirane umetnosti se na splošno, še posebej pa med zagovorniki »čiste« ustvarjalnosti, drži senca dvoma, ali gre res za iskreno avtorsko prizadevanje ali pa v resnici nastopa v imenu kakšne »sumljive« ideologije, politike, tržne strategije ipd. Dvomi o iskrenosti avtorjev s tega področja dokumentarne ustvarjalnosti so že zaradi znamenite subjektivnosti objekta še močneje izraženi. Kakorkoli že, angažirani ustvarjalnosti Robarja Dorina bi težko očitali neiskrenost ali celo ideološko zadržanost, če sem seveda ne štejemo dosledne kritične drže, uperjene zoper vse pojave oblike nestrpnosti in predsodkov iz arzenala ideologije nacionalne identitete in podobnih virov. Kar zadeva njegove »neumišljene filme«, pa kaže opozoriti tudi na njihovo precejšnjo raznovrstnost. Morda nekoliko izstopajo le umetnostni filmi oziroma filmski portreti literatov (*Šalamun v Babilonu*, 1992, *Čudenja in zrenja*, 1993, *Slasti jezika*, 1998), likovnikov (*Bogdan Borčič*, 2009) ali glasbenikov (*Opera mobile*, 1992, *Vivat Kozina*, 2007), sicer pa med njimi najdemo tako etnološke (*Vinogradniki*, 1979) kot ekološke (*Krka – poročilo o zdravju reke*, 1993) in celo eksperimentalne filme (*Pogled stvari*, 1979), pripovedi o povojnih pobojih (*Rogenrol – za resnični konec vojne*, 1991) in fašizmu ter njegovih posledicah za odnose med Slovenijo in Italijo (*Veter se poživzga*, 2008).

Kljub raznovrstnosti se zdi, da je rdeča nit njegovega ustvarjanja romska problematika, kar je povezano tako z njegovim zavzemanjem za pravice marginalnih in marginaliziranih družbenih skupin kot z njegovim pojmovanjem neumišljenega filma. Za Dorina, ki je pred časom izdal obsežno knjigo na to temo¹, je klasični dokumentarni film, s katerim se kljub lastni inovativnosti očitno najlaže identificira, po zasnovi in name-nu instrument družbene akcije, torej sredstvo za doseganje družbenih sprememb. Najbrž bi težko našli boljšo ilustracijo te opredelitve, kot jo ponuja celovečerec *Opre Roma – Pamet*

1 Filip Robar Dorin: Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2008. Glej tudi: Ekran, februar-marec 2009.

v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet (1983), ne le zaradi vpliva na položaj romske skupnosti v Sloveniji, marveč tudi zaradi konkretnih učinkov, saj je avtor mr. spodbudil akcijo za napeljava vodovoda do romskega naselja v Žabjaku, kar je zabeleženo na filmskem traku. Danes bi ta film sicer lahko označili tudi kot prvi del Dorinove »romske trilogije« (drugi del, *Aven čavora*, je bil dokončan leta 2005, tretji del pa je še



v pripravi), vendar pred skoraj tremi desetletji bržčas ni bil posnet s takšnim namenom in predstavlja povsem samostojno, zaokroženo delo, vsekakor pa je že zaradi svoje »pionirske« vloge vreden posebne pozornosti.

V času naraščajoče nestrpnosti do socialno in kulturno deprivilegiranih družbenih skupin, ki se niso sposobne organizirano zoperstaviti arogantnemu paternalizmu večinske oblasti in sovražnemu odnosu neposrednega okolja, deluje Dorinov dokumentarec *Opre Roma iz »davnega«* 1983 nemara celo bolj aktualno kot ob nastanku. Nadaljevanje, *Aven čavora*, ki prinaša nekakšen rezime napredka oziroma izboljšanja razmer v dobrih dveh desetletjih po prvem filmu, po tej plati ne more prispevati prav veliko, kajti temeljni položaj Romov ni nič drugačen. Romska skupnost namreč še zmeraj zaseda tisti skrajni rob, kjer ne le izginjajo še zadnji sledovi relativnega



foto: Boštjan Pucelj

»blagostanja« sodobne produkcijsko organizirane družbe, marveč se začenjajo pod diskriminacijskimi in segregacijskimi pritiski rušiti tudi njene temeljne norme. In *Opre Roma* govori tako o Romih samih kot o slovenskem odnosu do »Ciganov«, pri čemer zajame vse ključne elemente problematike, ki generirajo danes vse bolj odkrito, nevarno in s civilizacijskega vidika samodestruktivno ksenofobijo. Film je še toliko bolj prepričljiv, ker svoje kritičnosti ne vsiljuje na direkten način, marveč se raje umakne v dozdevno nevtralnost in dopusti, da spregovori »tematika« sama. Skozi mozaik prizorov iz romskega življenja, medsosedskih odnosov, konfrontacij, pogovorov, izjav in sposojenih posnetkov pa navsezadnje uveljavi svoje stališče. Ne ponuja lahkega, niti zasilnega izhoda, temveč pokaže, da ne za Rome kot etnično skupnost ne za Rome kot problem slovenske družbe ni preproste in hitre rešitve.

Svojevrstno razširitev romske problematike prinaša igrana farsa *Ovni in mamuti* (1985), ki se z jedko satirično ostrino poseva slovenski nestrpnosti in predsodkom do drugih etničnih

in socialno odrinjenih skupin. V slovenski kinematografiji, ki pred tem ni imela pravih izkušenj z družbeno kritičnim in politično provokativnim filmom celovečernega formata, pomeni skupaj z dokumentarcem *Opre Roma* precejšnjo zarezno. Zato ni nič čudnega, da je ob predstavitvi deloval domala ekscenčno in povzročil kar manjši kulturni šok, vendar tudi po dveh desetletjih in pol ni nič manj vznemirljiv. V pretežno igranem filmu *Ovni in mamuti* imamo opraviti z nekoliko drugačnim konceptom in izvedbo pripovedi, a vseeno s podobno tematiko, le da namesto Roma kot tarča ksenofobične averzije tokrat nastopa legendarni »Bosanec«. Ksenofobija je ustrezno podkrepljena z izdatnim odmerkom nacionalizma, kritična drža avtorja pa



je eksplicitnejša. Dorin navidez neobvezno prepleta sestavine igranega, psevdodokumentarnega in dokumentarnega filma ter elemente drame, komedije, farse, groteske ipd., vendar ta »polifonična« montaža

ponazarja sociološko metodo, kot je ugotovil eden od kritikov. Slovenski nacionalizem skuša karikirano opredeliti zlasti z dveh vidikov: kot »folklorni« in kot psihopatološki fenomen. Prvi vidik utelešata zapita mladeniča v narodnih nošah, ki v nedogled kolneta čez »Bosance« (njihov glavni greh naj bi bil, da zapeljujejo poštena slovenska dekleta). Drugi vidik ponazarja nekdo, ki mladim »južnjaškim« fantom grize ušesa, kar je menda povezano s travmatičnim dogodkom iz njegovega otroštva, ko sta dva »Bosanca« posilila njegovo mater. Obe varianti nacionalizma sta inscenirani povsem v slogu igranega filma, korespondirata pa z dvema »bosanskima« linijama pripovedi (kajpada z različnima nosilnima likoma), ki sta uprizorjeni na dokumentaristični način. A prepad med tem, kar se prek kvazidokumentarnega materiala ponuja kot element realnosti, in tistim, kar je uprizorjeno kot čista fikcija, se zdi nepremostljiv. Tu se zdi, da je film nekako obtičal v precepu, saj njegova upodobitev »realnosti« po prepričljivosti zaostaja za čistokrvnim dokumentarnim realizmom filma o Romih.

Ne glede na omenjene zagate pa poleg še nedokončane »romske trilogije« in številnih drugih dokumentarcev tudi *Ovni in mamuti* izpričujejo avtorjev nezmotljivi občutek za izbiro in kritično obravnavo pravih tem, žgočih realnih problemov, ki žal nimajo (kot kažejo trenutne razmere doma in po svetu) omejenega roka trajanja. Filip Robar Dorin pa ne zanemarija niti zagat zgodovinskega spomina, kot dokazuje njegov zadnji veliki dokumentarec *Veter se požvižga* (2008), mozaična geneza odnosov med Slovenijo in Italijo, med Slovenci in Italijani, med sovražniki in sosedi, polna nasilja, nikoli zaceljenih ran in nepriznanih krivic. Tudi tu gre navsezadnje za nestrpnost do drugačnosti, za nacionalizem, ksenofobijo, za politiko moči in prisile, za nesmiselno dokazovanje premoči v razmerju do šibkejšega. Za ustvarjalca Dorinovega kova očitno ne zmanjka pravih tem.