

## ZA-UPANJE



New York, Božidar Jakac

Deklici sta zelo ljubki: pet in šest let. Malo več? Malo manj? V svetlih oblekicah z visokim životcem tekata po čarobnem vrtu: proti nam in od nas pa spet nazaj. Nagajivo se smejeta, zaupljivo spogledujeta z očesom kamere: prvi metri slovenskega filma. Vsi jih poznamo. Priborili so si svoje mesto v nacionalni mitologiji. Filmologi so jih razglasili za dokument, ki dokazuje naš vstop v družbo narodov, ki imajo film.

A šele ko se znebimo vseh podatkov, ki so se pritaknili na posnetek z deklicama, se lahko posvetimo temu, kar vidimo. Kaj torej vidimo? Kaj zares ostane? Neki *home video* iz davnih časov? Dokumentarni posnetki ljubiteljskega filmarja, ki se je v nedeljo popoldne odpravil s kamero malo naokrog in zašel na vrtno zabavo? Ali pa je to nemara kader, ki se je izgubil iz kakšnega Bergmanovega filma? Nič ne vemo, kaj vse bi se lahko v nadaljevanju zgodilo, če bi se v naslednjem kadru pokazal obraz človeka, ki ju gleda in se mu punčki razkazujeta. A tega obraza ne vidimo in zato sta v nas ostali samo deklici, ki tekata. Ker pa sta tako zelo ljubki in očarljivi, od njiju ne moremo odtrgati pogleda. Tako zelo smo osredotočeni nanju, da se v nas zbudijo pračustva, kakršna nas preplavijo ob pogledu na otroka in ob misli, da je pred njim, kot se pravi, še vse življenje. In ko smo kot gledalci enkrat tako zelo vpleteni, postane vseeno, ali sta deklici pritekli iz Grossmannovega ali iz Bergmanovega filma. Eden ali drugi bi se moral v naslednjem kadru truditi za našo osredotočenost, mi, gledalci, pa bi čustvovali ali ostajali hladni, ne oziraje se na to, ali naj bi bilo tisto, kar gledamo, resnično ali izmišljeno. Globoko v sebi se tako in tako zavedamo, da je vse izmišljeno in da se resničnost dogaja samo v naših glavah.

To so v izhodišču podmene, iz katerih želim razmišljati o slovenskem dokumentarnem filmu, kolikor ga je v moji glavi po njegovih sto letih. Namenoma nimam pri sebi nobenih podatkov, seznamov, letnic, imen. Seveda bo seznam omemb krivičen in skrajno pristranski. Ampak saj ne pišem seminarske naloge.

Najlepše, kar se je slovenskemu filmu zgodilo v njegovi mladeniški dobi, je bil Božidar Jakac. Spet imamo opraviti z malimi dokumentarnimi etudami, ki bi lahko nosile tehtne dokumentarce ali ustvarjale kontekst fikcijskih filmov iz dvajsetih, tridesetih let. Kar je Jakac videl na svojem potepanju po Ameriki, bi brez retuširanja funkcioniralo v kakšnem Bogdanovičevem filmu. In kar je Jakac videl na Jesenicah, v Beli Krajini ali v Prlekiji, je nosilo in še zmeraj nosi mnogo slovenskih dokumentarcev,

ki hočejo prikazovati našo preteklost. Revščino, bajtarje, delavce. Cigane, mešetarje, viničarje. Branjevke z vozički. Meščane in kmete. Procesije in cerkve. Slamnate strehe in tovarniške dimnike. Pošvedrane čevlje, ki se vdirajo v blato, in visoke pete, ki nalahno stopajo po mestnem tlaku. In, mimogrede, kdor hoče vedeti, kakšna je bila slovenska krajina, preden so njeni prebivalci za gradnjo svojih bivališč potrebovali gradbena dovoljenja in kup drugih dokumentov, naj samo pogleda Jakčeve filme pa bo iz prve roke spoznal, kaj je to ljudsko stavbarstvo.

A vse naštetu je predvsem študijsko gradivo za narodopisce, družboslovce in druge raziskovalce starožitnosti. Kar Jakca dviguje nad raven zapisovalca in opazovalca, je njegovo oko. Njegov pogled. Pogled slikarja. Ta pogled se osredotoči na motiv, ki ga je pritegnil. Pritegnil pa ga je zmeraj motiv, ki ni bil samo formalno uravnotežen v svoji notranji kompoziciji, ampak je vseboval tudi neki odnos, napetost med protagonist in okoljem znotraj kadra: železarja, ki se družno borita z žarečo gmoto železa; starka, ki potiska cizo mimo mestnih gospa; par, ki se srečen spušča po grajskem pobočju. Partizani, ki si vsi kot eden utirajo pot skozi na novo zapadli sneg ...

Seveda me fascinirajo tudi dokumentarni posnetki drugih pionirjev slovenskega filma, saj v njih zmeraj na novo odkrivam, kako poenostavljajoče so naše domišljajske predstave o življenju prednikov. Vsi ti drsalci na tivolskem ribniku, frančiškanski patri, ki hitijo mimo vrtljaka, pogrebci s cilindri in tekmovalke v lepoti, vse to bi lahko bili kadri iz sočasnih francoskih, angleških ali nemških filmov, tako evropsko je videti življenje, ki ga prikazujejo, in tako kvalitetno so posneti. Predvsem pa jih ovija patina, ki vse pozlati. Pri Jakcu patina nič ne doda h kvaliteti. Jakčeva patina je samo očarljiva in nič več. Kar je več, je njegov edinstveni pogled. Kar ta pogled vidi, ni ilustracija življenja, temveč življenje. Kdor hoče delati dokumentarne filme, želi gledati na tak način. Dela naslednje generacije dokumentaristov, tiste iz začetkov druge polovice 20. stoletja, sem doživljala že iz prve roke. V kinu in brez patine. Izključno slovenske in jugoslovanske. Spominjam se filmskih obzornikov in filmskih novosti, ne vem pa, ali so nam menjaje predvajali oboje v istem času ali pa so filmske novosti v srbohrvaščini nasledile slovenske obzornike. Ti predfilmi so bili predhodniki današnjih televizijskih dnevnikov in so nam jih vrteli pred vsakim igranim filmom. Največ je bilo verjetno političnih zborovanj in državnških obiskov in vse tisto je izgubilo iz spomina. Vmes pa se je pritaknilo marsikaj, kar je ostalo za



Prizori iz življenja Hlebanjevih, Helena Koder

zmeraj. Eden takih filmov je kratek dokumentarec o študiju slikarstva na ljubljanski Akademiji. Mogoče sem si ga zapomnila, ker smo v njem videli študentko slikarstva iz našega mesta, kako s kolegi riše akt. Za kratek hip se je pokazal tudi model. Seveda gol, kar je med gledalci povzročilo rahel nemir in tudi nekaj zgražanja. Živela sem pač v majhnem in spodobnem mestu: golota je bila tabu, dokler ni Ulla Jacobson v filmu *Plesala je eno samo poletje* končno gola zaplavala v jezero. Obrnjena s hrptom proti gledalcem. Sicer pa smo si takrat podajali opeko, ko so obnavljali šolo. Nabirali smo žir. Celo koloradskega hrošča. Vse to se je res dogajalo. Slovenski filmarji pa so vse to pridno beležili. Ker sem veliko hodila v kino, sem najbrž videla vse, kar so na Triglav filmu in Vibi posneli.

Dobro se spominjam čudežne deklice Dubravke Tomšič, kako še čisto majhna seda za veliki koncertni klavir. Mislil si, da bo režiser Martin Srebotnjak v film o svoji mami vključil ta posnetek. Spominjam se slepih otrok, ki pletejo košare. Ti prizori so veliko pozneje inspirirali Karpa Godino, da je na koncu filma *Splav Meduze* dal svojo lepo oslepelo junakinjo plesti košaro med slepe otroke. V dokumentarcu *Kocbek, pesnik v pogrezu zgodovine* je Miran Zupanič dokumentarne posnetke slepih povezal z Inkretovim opisom gonje proti Kocbeku v začetku petdesetih let. Partija je sprožila vsesplošen pogrom proti pesniku, in kdor je hotel takrat kaj veljati, je vrgel še kakšen svoj kamen. Tudi Društvo slepih in slabovidnih je v imenu svojega članstva pisno protestiralo: zapisali so, da je Kocbek slep za resnico. Dobesedno tako! Kaže pa uporaba teh posnetkov, ki so bili izvorno posneti samo z namenom, da gledalci vidijo, kako se slepi učijo raznih opravil, oba skrajna dometa v sugestivnosti dokumentarnega posnetka. Isti posnetek enkrat vstopi naravnost v umetniški film in se zlepi s fikcijo, drugič funkcioniira neposredno, kot 'ujeti čas': a tudi v tem primeru je njegova moč prav v tem, da deluje tudi kot metafora. Metafora za neko drugo, ne fizično slepoto.

V prvega pol stoletja so nam slovenski filmarji zapustili kilometre dragocenih filmskih posnetkov, ki jih bodo naslednje generacije filmarjev, tako kot jih zdajšnje, uporabljale in zlorabljale, dobesedno ali kot metafore, za presežek ali za mašilo. Bolj ko se pogrezajo v preteklost, zlahtnejša patina se nabira na teh posnetkih in celo najbolj banalni, slabo skadirani, neostri, streseni kadri nas navdušujejo kot očarljiva prič-

vanja. Med slovenskimi filmarji ni bilo nobene Leni Riefenstahl. Ker ena zadostuje za vse čase in kraje, tega ne gre obžalovati. Škoda je le, da so bili slovenski filmarji zmeraj tako samotni. Kot da bi bila za film dovolj pesnikova beležnica in svinčnik. Skoraj vse, kar se je ohranilo iz prvih desetletij filma, je nastalo izključno po zaslugi norcev, ki so se zaljubili v gibljive slike.

Dediščina norih zaljubljenecv je po sto letih najbrž še vedno enako navdihujoča. A stvari so se vendarle povsem spremenile. Danes imajo zagotovo v vsaki drugi slovenski družini kakšno VHS kaseto s posnetki, ki se hočejo kosati z Grossmannovima deklicama. Če bi bilo na Slovenskem več otrok, bi bilo posnetkov še več in najbrž si sploh nismo sposobni predstavljati, kolikšna količina video zapisov se valja po zasebnih, javnih in državnih policah. Naš um k sreči ni sposoben predvideti, na koliko izmed teh zapisov nastopamo mi sami. Ko stopamo v banko, ko vpijemo na nogometni tekmi, ko se vozimo v avtom, ko gremo po Čopovi ... vse je nekeje zabeleženo, vse je nekemu dostopno, vse bo nekoč nekdo morda za nekaj uporabil in verjetno bo še najmanj neprijetno, če bo to uporabil kakšen filmar. Naši nasmehi se spreletavajo po telefonih, naši pogledi boljčijo iz televizijskih ekranov in nič se ne smeš začuditi, če boš samega sebe srečal na spletu. Kar se vidi na ekranih, hoče biti resničnejše od našega življenja.

Kolikšen košček neba nad Slovenijo si s pticami lahko delijo slovenski filmarji? Kaj ob tem preveličevanju sintetične podobe ostaja za dokumentarce? Poskušam se vrniti v čas, ko se je tudi v Sloveniji začela televizija. Sprva je bila samo medij za posredovanje slike, a kakor hitro se je pojavila možnost zapisa te slike, je v televizijo vstopil dokumentarec. Lahko tudi v navednicah: 'dokumentarec'. Dokumentarec je postal *conditio* njenega obstoja. Zlagoma se je polasčal vseh televizijskih žanrov, vseh vsebin: postajal je način za informiranje, izobraževanje, zabavo. Z dokumentarnimi posnetki z bojišč so 'podložena' novinarska razglabljanja o miru, z dokumentarnimi posnetki nas podučujejo, kako se obvarujemo boleznih ali kako bomo živeli na Marsu, z dokumentarnimi posnetki nam lepšajo popevkarske prireditve in športna tekmovanja. Brez dokumentarnih posnetkov je televizija radio. Če ni ravno *reality show*.

Ko so na BBC nekoč davno, tako si vsaj predstavljam, v skladu z razumevanjem svojega nacionalnega poslanstva, ki je preraslo v globalno, razporejali svoje programske načrte v predalčke, so potegnili ostro loč-

nico med njimi, znotraj njih pa trdne standarde. Posebej so se ukvarjali z dokumentarcem, zavedajoč se, da bi se s temi izdelki dalo tudi kaj zaslužiti. Zato je bilo treba standarde postaviti dovolj visoko, da bi jih drugi težko dosegli. To je seveda pomenilo, da morajo imeti ustvarjalci možnost, da te standarde dosegajo. Pomenilo pa je tudi to, da pri doseganju standardov ni nobenega popuščanja. Bebecejev dokumentarec je lahko malo standarden, preveč korekten, včasih predvidljiv, morda celo dolgočasen. A vse to je v okviru standarda. Nikoli pa ni bebecejev dokumentarec nekorektno posnet, zmeraj se sliši, kaj ljudje govorijo, sliši se smeh, sliši se jok, praznih kadrov ni, sledijo si v logičnem zaporedju, privlačnem ritmu, novinarska vprašanja ne polnijo minutaže, avtorski ego je v premem sorazmerju z močjo izpovednosti itd. itd. Vsi dokumentaristi tega sveta zadnjih petdesetih let so se učili pri Britancih. Tudi če so se zmrdovali nad njihovo korektnostjo ali če jim je šla na živce njihova prikrita pokroviteljska in kolonialistična drža. Standarde smo jim morali priznati.

Neki direktor slovenske televizije je nekoč davno rekel, da je problem dosežkov, ki se zgodijo v tem narodu, njihova unikatnost. Lahko da je imel do neke mere prav, navsezadnje je kritična masa dokazljivo dejstvo. Vendar mislim, da so dosežki povsod po svetu, dokumentarni ali kakršni koli, rezultat neke unikatnosti. Unikatnost je vrlina. Problem vidim v tem, da javne nacionalne institucije del naloge, ki bi jo morale opraviti same, prepuščajo tej unikatnosti. Namesto da bi določile standarde, pod katere se ne sme. Standardi so fiktivna zadeva: če jih ne spoštujemo, je, kot da jih sploh ne bi bilo. Spoštovati standarde pomeni v nekem partnerstvu zavezujoč odnos. Če sta partnerja na primer televizija (kot naročnik nekega dokumentarca) in avtor (kot glavni izvajalec in dostikrat tudi predlagatelj projekta), to pomeni, da morata oba spoštovati standarde. To pomeni, da mora producent zagotoviti razmere, v katerih bo možno dogovorjeni projekt izpeljati v skladu z dogovorjenimi standardi kvalitete. To tudi pomeni, da morajo biti ti standardi v avtorjevem končnem izdelku opazni. Kar bo več, bo navdušujoč presežek. Kar bo manj, ne bo šlo v predvajanje. Z vsemi posledicami za oba partnerja.

Ne govorim na pamet, vendar se namenoma ne bom spuščala v opisovanje dejanskih razmer. Ker je televizija tako rekoč edini producent in distributer/predvajalec slovenskih dokumentarcev, so rezultati tako in tako na očeh javnosti. Slovenski dokumentarci, ki jih predvaja televizija, so raznovrstni. Nekateri bi bili lahko predvajani kjer koli na svetu. Nekateri bi ne mogli biti predvajani nikjer. Zato je videti, kot da ne bi bilo standardov. Za olajševalno okoliščino se vsi sklicujemo na odločujoče dejstvo, da je dokumentarcu namenjenih zelo malo finančnih sredstev. Nekaj časa to kar gre, dolgoročno pa s tem ne pridemo daleč in pokažejo se usodne posledice. Najdražji je namreč slab izdelek, pa če je bil še tako poceni.

Poskušam razmisliti, zakaj je sploh pomembno, da neka nacionalna kinematografija ali televizija sistematično goji dokumentarec. Skušam biti pragmatična. Najprej zato, ker je to uveljavljena, legitimna zvrst filmske umetnosti. Potem zato, ker ta zvrst uspešno polni televizijske programe. Dalje zato, ker na ta način zapisujemo in beležimo, kaj se je dogajalo in kaj se dogaja v neki družbi. To prejemajo sedanji rodovi, to kot dediščino prevzemajo prihodnji rodovi in tudi tako se ustvarja identiteta neke družbe. Potem pa je tu še nekaj pomembnega: z dokumentarci lahko govorimo o sebi ne samo sebi, ampak tudi drugim. S tem pa smo že na področju definiranja tako imenovanega nacionalnega interesa, v katerem ima javna televizija v tako majhni državi, kot je Slovenija, najbrž posebno odgovornost.

Če hočemo koga prepričati, naj gleda naše izdelke, moramo najprej sami verjeti v svoje delo. Ga spoštovati. Vedeti moramo tudi, kaj je bilo narejeno v preteklosti. Kdo od mlajših na primer pozna dokumentarce, ki sta jih delali novinarka Dorica Makuc in režiserka Mija Janžekovič komaj

pred petnajstimi, dvajsetimi leti. Filme o tekstilnih delavkah, o rudarjih, o delu ponoči, o Slovencih po svetu ... Še danes živo vidim obraze starih primorskih gospa, ki so v mladosti svoje dojenčke pustile doma in odšle za dojlje v Aleksandrijo. Nikoli ne bom pozabila njunih *Aleksandrink*. Nikoli tudi ne bom pozabila arhetipskih prizorov iz vaškega življenja, kot jih je pokazal Dušan Prebil v filmu *Nedelja na vasi*, ali črnih filmov Jožeta Pogačnika. Prepričana sem, da bi jih filmofilska generacija, rojena po letu 1980, rada videla. A kje? Kilometri in kilometri filma nekoristno ležijo na arhivskih policah in morda celo propadajo, naš kolektivni spomin pa je odvisen predvsem od individualnega pomnjenja. Pred leti sem sedela v neki mednarodni žiriji dokumentarnega filmskega festivala. Pri ocenjevanju smo merili predvsem naslednje lastnosti vsakega filma. Najprej smo se vprašali, kako nova, izvirna in zanimiva je tema ali zgodba, ki jo neki film obravnava. Potem smo tehtali, ali je ta tema obravnavana profesionalno korektno, na kakšen način je zgodba povedana. In nazadnje smo govorili o tem, kolikšen emocionalni naboj nosi v sebi dokumentarec. Verjetno je odveč poudariti, da smo o tem govorili največ. Sama ponavadi govorim o tem, koliko se me neko delo dotakne. Ta dotik je najtežje definirati in najtežje ga je v procesu dela nadzorovati, kaj šele zagotoviti. Producenti si lahko pulijo lase, ampak pri tem tretjem so povsem nemočni in vredni usmiljenja. Nič drugega jim ne preostane, kot da zaupajo.

Zaupanje je ključna beseda v ustvarjanju dokumentarcev. Avtor mora najprej zaupati vase. Potem mora obstajati zaupanje znotraj majhne ekipe ljudi, ki sodelujejo v procesu nastajanja filma. Najpomembnejše pa je zagotovo zaupanje med avtorjem in ljudmi, ki dovolijo, da neki tujci vstopijo v njihovo življenje in z njim manipulirajo. In omenila bom še eno zaupljivo razmerje, to je zaupanje med avtorjem in producentom, se pravi institucijo ali posameznikom, ki delo gmotno omogoči. Brez tega zaupanja ni mogoče narediti nobenega filma, še najmanj pa dokumentarcev.

Producenti, institucije, ki razpolagajo s sredstvi za snemanje filmov, želijo svoje zaupanje opreti na trdno podlago. Zato hočejo videti scenarij, preden dajo denar. Scenarij naj bi bil zagotovilo, da bo denar dobro uporabljen in ne samo porabljen. Scenarij sam sicer ne zagotavlja dobrega končnega izdelka, nekakšen temelj zanj pa je. Preden sem začela pisati ta sestavek, so na televiziji vrteli Wendersov *Buena Vista Social Club*, s katerim so kubanski osemdesetletni muziki očarali ves svet. Uživala sem, skoraj tako kot takrat, ko sem jih prvič gledala v kinu. Potem pa se mi je porodilo vprašanje, kakšen, za hudiča, je moral biti scenarij za ta film, da so producenti dali denar za tako razkošno snemanje. Ali je bil res tako dobro napisan, da se je našel denar za potovanja in snemanja po kontinentih, ali pa so producenti preprosto zaupali Wendersu? Res da pri Wendersu ni tako težko tvegati, a tudi njemu bi lahko spodletelo. Vendar mu ni: tudi zato ne, ker so mu vsi zaupali.

O stvareh, ki so se že zgodile, je mogoče posneti film natanko po scenariju. O stvareh, ki se dogajajo danes, to ni mogoče. Za filme o danes in tukaj je potrebno zaupanje. Ker je tega zaupanja malo ali vsaj premalo, naši dokumentarci govorijo predvsem o preteklosti, o stvareh, ki so se že zgodile. Tudi to je potrebno in koristno, a premalo, če želimo imeti popolno nacionalno kinematografijo. Z našimi dokumentarci skoraj ne vstopamo v sedanjost. Na naših ekranih je naša sedanjost zvedena na tisto, kar kažejo televizijska poročila. A zakaj velike teme prelomnega časa, v katerem živimo, niso ustrezno zabeležene v naših dokumentarcih? Zakaj se poleg velikega brata skoraj nihče ne ukvarja z našim resničnim življenjem? Vprašanje naslavljam na oboje: na tiste, ki znajo delati filme, in na one, ki imajo za to denar.

Upanje ne zadostuje: potrebno je zaupanje. •