

Nika Autor

»Vsak odnos med filmskimi akterji hote in nehote vpliva na proces snemanja in se vedno kaže tudi v filmu.«

PETRA METERC

Nika Autor, rojena leta 1982 v Mariboru, je vsestranska, večkrat nagrajena umetnica, ki se ukvarja z raziskovanjem dokumentarnih oblik videoustvarjalnosti s poudarkom na formi filmskega eseja in videoinstalacije ter s fotografijo. Poznamo jo kot avtorico dokumentarnih filmov, raznolikih razstav, pa tudi kot soustanoviteljico *Obzorniške fronte*, kolektiva ustvarjalcev s področja filmske, vizualne, kulturne in politične teorije in umetnosti.

Po končani srednji šoli je študirala slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je prav tako končala magisterij. Po študiju v Ljubljani je opravila doktorski študij na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju. Njena dela so vključena v redne zbirke Moderne galerije, Mednarodnega grafičnega likovnega centra, Koroške galerije likovnih umetnosti in zasebno likovno zbirko RIKO, pogosto pa so predstavljena tudi v drugih nacionalnih in mednarodnih razstaviščih ter na festivalih. Za svoje



delo je med drugim prejela priznanje Riharda Jakopiča, Prešernovo nagrado Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, priznanje za pomembna umetniška dela Univerze v Ljubljani, priznanje Franceta Brenka za izjemne dosežke na področju filmske kulture in nagrado Found Footage na Rotterdamskem filmskem festivalu.

Z njo smo se ob premieri dokumentarnega filma **Filmski obzornik 80 – Metka, Meki** (2021), ki je potekala v

sklopu Festivala WoW Mesta žensk in Festivala migrantskega filma, pogovarjali o začetkih njenega ustvarjanja in trenutnih projektih, o tem, kaj je zanjo v umetnosti politično, pa tudi o tem, kako gleda na področje ustvarjanja vizualne in avdiovizualne umetnosti pri nas in širše.

Formalno izobrazbo si pridobila na Akademiji za likovne umetnosti v Ljubljani in na Dunaju, kjer si tudi doktorirala. Si si v času študija zamišljala, da boš kot umetnica delovala na tako širokem polju, od eksperimentalnih in dokumentarnih filmov do fotografije, instalacij ... in kdaj ter zakaj si nato prvič poprijela za kamero?

Po drugem letniku študija slikarstva na ALUO mi je postalo jasno, da me zanima še kaj drugega, kot samo visoki modernizem, »nova podoba« in s tem povezan individualizem, kar je bila takrat prevladujoča usmeritev na akademiji. Poleg tega mi je osrednji

Nika Autor, foto: Obzorniška fronte

predmet, risanje akta po živem modelu (največkrat finančno deprivilegiranih žensk), z odsotnostjo kakršnekoli refleksije, kaj takšno početje v 21. stoletju sploh pomeni, vzbujal občutke odpora, tako do risbe kot do slike. ALUO je bil prostor moške dominacije in na žalost tudi prostor šovinizmov. Odsotnost zanimanja za sodobne prakse umetnosti in nevpetost v mednarodni prostor sta bila normalnost, kar je dodatno vzbudilo zanimanje za sodobno umetniško produkcijo. Zato sem se odločila, da opravi sprejemne izpite še na dunajski akademiji, kjer že 12. leto vodijo edinstven program PhD in Practice; ta preko bolj egalitarnih ter nehierarhičnih odnosov vzpostavlja študijski prostor, ki vzbuja nove, progresivne, eksperimentalne oblike ustvarjalnih praks. Velikodušna in trdna opora tamkajšnjih profesorice, ki razumejo kritično, analitično in eksperimentalno mišljenje, nerazdružljivo povezano s produkcijo sodobne umetnosti, pa je bila naravnost osupljiva. To sem takrat občutila kot izjemno osvobajajoče.

Ko pogledam nazaj, pa se mi zdi, da je ključno vlogo pri oblikovanju zanimanja za raznolike umetniške prakse, s katerimi se danes izražam – film, videoinstalacije, fotografija, risba, kolaži, tekst – imela tudi moja prva študentska kuhinja v Ljubljani. Tam sem prvič srečala umetnike in aktiviste, ki so preizkušali ideje o vlogi umetnosti v odnosu do zgodovine in aktualnih družbenih vprašanj. S strehe tega stanovanja sem posnela prve posnetke avtonomne tovarne ROG, v tej kuhinji sem se prvič srečala z osebo, ki je bila izbrisana, prvič sem spoznala osebo, ki je zaprosila za mednarodno zaščito, tukaj sem se prvič seznanila z opeharjenimi delavci Vegrada in SCT. Prav zaradi tega sem začela preizkušati

druge umetniške oblike izrekanja, da bi našla način, ki bi zmožgel upovedovati pretresljivo in grobo realnost. Prav ta kuhinja pa je kasneje postala tudi scenaristična soba, glavna lokacija snemanja dokumentarnega filma **V deželi medvedov** (2012).

Izhajaš s področja vizualne umetnosti – kako to vpliva na tvoj pristop k filmski umetnosti?

Študij vizualne umetnosti je zagotovo prispeval k oblikovanju ljubezni do uporabe raznolikih vrst vizualnega materiala in me prej kot v določeni obrti ali žanru izučil in izostril v tem, da k vizualnemu materialu pristopam kritično, analitično in tudi z naivnim zanosom. Sodobna vizualna umetnost predstavlja danes eno najbolj eksperimentalnih umetniških panog in najbrž me zaradi tega tudi v filmu zanimajo možnosti izražanja, ki premišlujejo aktualnost, preteklost ali prihodnost na način, da prakticirajo bolj eksperimentalen in dialektičen odnos do podob. Zanimajo me montaže podob, ki izzivajo konvencionalno delitev fikcije in dokumentarizma, ki izprašujejo zahteve resnice in objektivnosti ter si drznejo vsebino posredovati tudi fragmentirano, raztrgano, nezaključeno, z raznimi digresijami itd. Sodobna vizualna umetnost je danes v svoji formi definirana s prehajanji in robnostjo. Velikodušno si izposoja oblike, forme ter karakteristike od drugih umetniških panog in drugih disciplin. Izposoja si elemente iz gledališča, filma, opere, performansa, znanosti, družboslovja, naravoslovja itd. Najbrž je prav ta promiskuitetna uporaba različnih umetniških oblik ter različnih žanrov in disciplin znotraj vizualne umetnosti tista, ki vpliva tudi na moj pristop pri razmišljanju o filmski umetnosti.

Tvoja prva filmska dela so močno povezana z lastnim aktivističnim delom znotraj polja delavskih in migrantskih pravic v Sloveniji. Kako je tovrstno politično delo vplivalo na tvoje filmsko ustvarjanje in kako se danes spominjaš tega obdobja in svojih začetkov s kamero?

Videokamero, ki je snemala na DV kasete, sem prvič držala v rokah v času študija slikarstva na ALUO pri predmetu video in novi mediji, okoli leta 2005. Očarala me je v trenutku, predvsem ker je ponujala možnosti, ki so v formi predstavljale odklon od takratnih arhaičnih pozicij v slikarstvu. Zelo hitro sem razumela, da lahko s kamero zabeležim podobe, ki so ostajale v polju nevidnega, ker so bile neprivlačne. Takrat sem dojela, da je kamera lahko tudi orodje, s katerim lahko neslišne, nevidne in prezrte teme, posameznike in skupnosti postavimo v vidno. Ko sem se vključila v gibanje *Svet za vsakogar*, ki se je takrat zavzemalo za pravice prosilcev za azil, nastanjene v RS, sem namreč naivno verjela – kot morda umetniki v poznih 60. letih prejšnjega stoletja – da lahko z umetnostjo spreminjamo svet na bolje, da lahko resnično spreminjamo družbena in politična razmerja. Tako sem se leta 2007 lotila prvega dokumentarca z naslovom **Poročilo o stanju prosilcev za azil v Republiki Sloveniji, januar 2008–avgust 2009** (2010). Takrat kamere sploh nisem imela, saj si je nisem mogla privoščiti, prav tako ne računalnika. Tudi zato je vzporedno nastal moj prvi found footage film **Razglednice** (2010), sestavljen izključno iz najdenih podob, iz materiala, pridobljenega iz arhiva RTV, ki premišluje o reprezentaciji migracij in ljudi, kakor jo je oblikoval takrat še dominanten medij – TV. In še danes me

filmska oblika, ki predeluje najdeno gradivo, navdušuje.

Kako si se lotila svojega prvega daljšega dokumentarca V deželi medvedov?

Kako je bil sprejet pri gledalcih in katerih odzivov se najbolj spominjaš?

To je bil čas, ki je postajal vedno bolj naklonjen dokumentarnemu filmu. Naj omenim, da so se šele leta 2012, na Festivalu slovenskega filma, dokumentarni filmi prvič potegovali za nagrade v lastni kategoriji. Torej natančno 90 let po tistem, ko je bil posnet prvi celovečerni dokumentarec! V tem času sem se začela navduševati nad razburljivo zgodovino črnega vala in tretjega filma ter spremljati sodobne vidike najbolj zavzetih dokumentaristov. V Ljubljani smo si v Slovenski kinoteki lahko ogledali retrospektivo Sylvaina Georgea, enega najprogressivnejših predstavnikov novega francoskega političnega dokumentarca, sledile so projekcije prečudovitih filmov Jasne Krajinovič – **Damjanova soba** (2008), **Sestri** (2006) ter **Saja in Mira, izgubljene sanje?** (2002). Temu so sledili retrospektiva Trvisa Wilkersona, filmi Želimirja Žilnika, potem pa še retrospektiva Haruna Farockija. Ta čas je bil skratka izjemno naklonjen predstavljanju najprogressivnejših oblik dokumentarnega filma, oblikovala se je revija KINO!, imela sem tudi podporo pri prikazovanju mojih filmskih del, saj je takratni programski vodja Slovenske kinoteke Jurij Meden velikodušno podpiral mlajše in starejše dokumentariste in eksperimentatorje. In še nekaj, spoznala sem Andreja Špraha in njegovo delo. Dobesedno na »dohvatu ruke« sem imela za vsa svoja vprašanja o dokumentarcu, brez primere v evropskem prostoru, enega najbolj zavzetih in progresivnih teoretikov dokumentarnega filma.

V *deželi medvedov* smo z Aigul in Arminom začeli snemati konec leta 2009 in film premierno prikazali leta 2012 na prvomajski šoli Delavsko-punkerske univerze v Menzi pri Koritu. Spomnim se, da so ljudje jokali. Brez zajebancije. Potem sem ga naložila na YouTube kanal in ga pokazala še v SC Rog, v Slovenski kinoteki in znotraj tekmovalnega programa na FSF. Tri popolnoma različne publike, trije popolnoma različni odzivi.

Snemanja filma sem se lotila iz sila preprostega razloga: vedela sem, da Ivan Zidar ali Hilda Tovšak ne bosta skesano vrnila svojega nakradenega premoženja, bila pa sem prepričana, da imajo podobe moč spreminjati zaznavno in ustvarjajo nove čutne in miselne izkušnje. In ker so bili opeharjeni in izkoriščani gradbeni delavci v javnosti predstavljeni predvsem kot številke ali pa žrtve in izjemno redko kot ljudje s svojimi željami, upanjem, žalostjo, svojo preteklostjo, prijatelji, vizijami in idejami, sem si želela, da bi dobili priložnosti pokazati, kako izjemno artikulirani so, kako neverjetno natančno razumejo delovni proces, strukturo gradbenega dela, pravice in dolžnosti delavcev in delodajalcev, pa tudi kako občutijo in razumejo nizkoto krajo ter svinjarijo, ki sem jim je zgodila v Sloveniji. Zato se mi je zdelo nujno, da jih poslušamo in gledamo vsaj 70 minut, ne da bi jih prekinili in ne da bi jih nato pojasnjeval kakšen aktivist, teoretik, politik, profesor, raziskovalec ali pa *off* glas. Vsi nastopajoči v filmu so zgodbo artikulirali tako izjemno, tako brez primere, da bi si že zato – brez dvoma – zaslužili vsaj vesno za najboljšo vlogo!

Proces ustvarjanja *V deželi medvedov* je tako popolnoma zamajal moje razumevanje umetniške prakse. Do

takrat sem v umetnosti sfero intimnega in osebnega striktno ločevala od ideje političnega. Slednje sem povezovala predvsem z aktivizmom, tega pa sem pridigarsko, celo moralistično razumela kot nalogo sodobne umetnosti. V teku snemanja – predvsem sta me to naučila Armin in Aigul – so se ti predsodki spontano razblinili. Začela sem razumeti, da so ideje »upora«, »angažiranega« ter »ljubezni« in »intimno/osebno« nezdružljivo povezane s praksami sodobne umetnosti. V tej luči sem doumela, da je tisto, kar umetniška praksa zmore in prenese, da aktivno posega v režim vidnega in s tem v obstoječe poglede in sfero čutnega ter zaznavnega. In četudi je film *V deželi medvedov* posnet na poceni žepno videokamero in distribuiran prek YouTube kanala, četudi je to film slabe kakovosti, nizke resolucije, kjer se slika velikokrat trese in je nejasna, kjer je zvok hrumeč, se mi zdi, da nam je to tudi uspelo. Za 72 minut smo na DV tejp preslikali košček brutalne, surove, umazane realnosti. Za 72 minut so Armin, Esad in Aigul postali navduhujoče in suverene osebe.

Obzornik 63 – Vlak senc (2017), ki je bil predstavljen na razstavi Novicam se ne odpovemo! na 57. bienalu v Benetkah, je gostoval tudi na mnogih filmskih festivalih; v Rotterdamu je prejel nagrado Found Footage. Kako vidiš sebe kot umetnico, ki se giblje med vizualno in filmsko umetnostjo, in kako se ti zdi, da ti dve področji gledata nate? Kaj ti z vidika samozaposlene umetnice prinaša oz. za kaj te prikrajša hkratna vpetost v ti dve področji?

Obe področji že nekaj časa mislim predvsem skupaj. Tako filmsko kot vizualno umetnost določajo specifika ustvarjalnih postopkov, zgodovina,



Foto: Obzorniška fronta



Foto: Obzorniška fronta

teorija, ekonomija produkcije in distribucije, a od 90. let dalje, še posebej pa v zadnjih 20 letih, je dokumentarni film v vseh svojih oblikah in žanrih postal ključni del vizualne umetnosti, njegova nerazdružljiva komponenta. Če pogledamo večje bienalne razstave, bomo na vsaki našli vsaj nekaj dokumentarnih in eksperimentalnih filmov. Počasi in že nekaj časa pa vanjo vstopa tudi igrani film. Pri nas je na tem področju izjemno dejavna in uspešna Jasmina Cibic, ki igrane filme prikazuje in oblikuje predvsem za muzejski in galerijski prostor. Prepoznavni umetnici v evropskem prostoru, ki počneta podobno, sta tudi Pauline Boudry in Renate Lorenz.

Ko so nacionalne televizijske mreže zmanjšale ali popolnoma ukinile podporo progresivnim dokumentaristom in video eksperimentatorjem v 90. letih prejšnjega stoletja, kar se je delno zgodilo tudi Harunu Farockiju, so se filmarji, katerih produkcija ni dobičkonosna, začeli obračati na galerije in muzeje ter mednarodne razstavne platforme in mednarodne bienale, ki so takrat množično pridobivali finančno podporo. Sicer je zgodba v ZDA drugačna, a sočasno in zelo podobno tudi tam film in video postaneta inherentni del vizualne umetnosti. Muzeji, galerije in razni bienali so postali zatočišča predstavljanja dokumentarnih in eksperimentalnih filmov.

Zato tudi sebe najprej razumem kot vizualno umetnico, najbrž tudi zato, ker nisem nikoli ustvarjala z resnimi produkcijskimi sredstvi, kar je pri vizualni umetnosti normalno, v filmski pa ne, in se najbrž tudi zato ne vidim kot »resna« filmarka. Govorim izključno o izvedbeni ravni. Moji filmi so videti »poceni«, zato ker so »poceni«. Vpetost v polje vizualne umetnosti pa

mi omogoča, da občasno – kadar prejem povabilo – oblikujem razstavne projekte v galerijskih ali muzejskih prostorih. To prinaša izzive, povezane z razmislekom o prostoru ter o načinu predstavitve in postavitve umetniških del, kar je tudi priložnost za nova zaveznitva in sodelovanje z ostalimi posamezniki. Ta del me najbolj navdušuje, priložnost za srečanja, za skupno delo, saj produkcijski proces v polju vizualne umetnosti še vedno pomeni precej samotarski način dela. Razlog za to ne tiči v nekem individualizmu vizualnih umetnikov, pač pa v finančni podpori produkcije sodobne vizualne umetnosti. Biti vizualni umetnik, ki kontinuirano in profesionalno (ne občasno in nedeljsko, kot to počnem jaz) producira umetniška dela in snuje razstavne projekte, pomeni bodisi razredno privilegirano, hudo iznajdljivost ali revščino. V zadnjih dveh kategorijah pa ostaneš vedno sam.

Produkcija sodobnih vizualnih del, ki si jih lahko ogledamo na razstavah v muzejih, se je v zadnjih 30. letih transformirala v izjemno kompleksne procese, ki terjajo kolektivno delo; podobno to poteka pri filmu, a za razliko od filma produkcija vizualnega dela v Sloveniji nima podpore kakšne agencije. Če pogledamo vrhunška dela Maje Smrekar, Maruše Sagadin, Marka Požlepa, Tobiasa Putriha, Marjetice Potrč, ki v tujini pobirajo priznanja, nagrade, to niso dela samotarjev, ki bi zaprti v kleti ob svetlobi sveče začutili nujno izražanja. To so dela, ki terjajo ogromno načrtovanja, predpriprav in katerih produkcija pomeni tudi sodelovanje z različnimi raziskovalci, arhitekti, oblikovalci, zgodovinarji, biologi, sociologi, filozofi, gradbeniki, računalničarji, glasbeniki, potem pa še z raznimi izvedbenimi strokovnjaki,

univerzami, laboratoriji, arhivi itd. Tako ima sodobna umetnost s svojim institucionalnim okvirom veliko več od nas umetnikov, kot imamo mi od nje. Mi smo samo izjemno poceni delovna sila, ki jih zalaga s povečini samo-financiranimi umetniškimi deli.

Kako sama razumeš žanr (anti)-obzornika in kaj ti je v procesu kolektivnega dela Obzorniške fronte najbolj pomembno?

Razumem ga kot zgodovinsko obliko avdiovizualnega dela, ki ga vsakič znova popularizira prav njegova obsoletnost in se kot ošiljen svinčnik, mikroskop in daljnogled hkrati vedno znova pojavlja in vznika na prizoriščih upora, ki jih prečijo mnogotere krize sedanjosti.

Obzorniška fronta je v prvi vrsti neformalen kolektiv ustvarjalcev in teoretikov, kritikov, esejistov, ki občasno oblikuje knjižice z naslovom *Obzorniški okruški*. Izjemno se mi zdi, da kljub manku resne strukture (nikoli ne sestankujemo in se ne srečujemo) funkcioniramo odlično. Kot da tega kolektiva ni, a vedno znova se v intervalih najdemo znotraj sodelovanj pod tem imenom. Običajno oblikujemo razstavne projekte z Andrejo Hribernik in Matijem Kovačem, včasih delujemo kolektivno na filmskem obzorniku, kot denimo s Cirilom Oberstarjem, ki je napisal scenarij za film **Obzornik 63 – Vlak senc** (2017). Od bienala dalje sodelujeva tudi z Matevžem Kolencem, ki je mojster čarobne glasbe. Od samih začetkov znotraj Obzorniške fronte zaveznitvo razumem z Andrejem Šprahom. Naš 'delegat' v ZDA je Nace Zavrl. Pri zadnjih okruških sta sodelovala izjemna umetnica – režiserka Tara Najd Ahmadi ter fotograf Jošt Franko. Ves čas nas podpirata lektorica

Mojca Hudolin in izvrstna prevajalka Maja Lovrenov.

Pri svojem delu si vedno soočena z resničnimi ljudmi, nemalokrat so to ljudje v marginaliziranih položajih. Kako kot umetnica in kot posameznica pristopaš do njih, ko jih snemaš, kakšna se ti zdi, da bi morala biti etika avtorskega pristopa pri takšnih temah?

Vprašanja, ki se nanašajo na etiko, objektivnost, nehierarhičnost, nepristranskost, resnico, demokratičnost in razredni boj, se dokumentarcu postavljajo praktično od samega začetka. Prvi celovečerni dokumentarni film **Nanook s severa** (Nanook of the North, 1922, Robert. J. Flaherty) razbli- ni vse fantazme o tem, da bi lahko bil dokumentarec adekvatna preslikava resničnosti, režiser pa objektivni in egalitarni sopotnik takšnega zapisovanja. Denimo: glavnemu liku Nanooku v resničnem življenju sploh ni bilo ime Nanook, pač pa Allakariallak. Njegova družina na filmu ni njegova družina v realnem življenju. Inuiti so v tem času lovili s strelnim orožjem in ne z ošiljenimi palicami, kot je prikazano v filmu. Iglu, ki je v filmu prizorišče intimnega družinskega življenja Nanooka, so zgradili posebej za film in ga razrezali na polovico, saj so bile v času, ko je bil film sneman, kamere prevelike, da bi jih lahko umestili v notranjost pravega igluj. Tako vidimo, da se noben dokumentarec ne more izogniti temu, da je subjektiven in konstruiran, ter da v odnosu do posameznikov in skupnosti, ki jih prikazuje, vzpostavlja hierarhične odnose. Pomembno pa seveda je, ali si prizadeva, da bodo ti odnosi bolj egalitarni ali ne, kar se vedno vidi že v prvih minutah izdelka. To je tudi nekaj kar ob ogledu dokumentarnih filmov najprej opazim.

Sama sem se na začetku pri delu z marginaliziranimi ali neslišanimi posamezniki glede tega zelo obremenjevala. Premišljevala sem o vseh možnih umetniških formah in pristopih, ki so v zgodovini omenjena razmerja moči poskušali preseči, kot je to počela skupina Medvedkin. Ob takšnem delu me velikokrat ustavljajo občutki sramu, nemoči, zoprni občutki danih krivičnih razmerij in lastnih privilegijev. A ker sistemske hierarhije kot posameznik ne moreš ukiniti, egalitarnost pa je ob takšnem delu zgolj lepa ideja, sem se skozi leta naučila, da je neposredna iskrenost najboljši začetek. Velika prednost je, da se mi nikoli ne mudi, ker nimam rokov ali obveznosti, ki bi izhajale iz takšnih srečanj. Z ljudmi preživim tedne, mesece ali celo leto. Tako razvijemo tudi dolgotrajnejše, prijateljske vezi, ki te potem spremljajo še leta in se vedno občutijo tudi v delu. V prvi vrsti pa skušam ob takih srečanjih, kjer gre res za hude razlike ali za grozljive razmere in stiske, v katere so potisnjeni posamezniki – denimo begunci, ujeti v gozdovih na mejah EU – biti prej kot umetnica ali filmarka predvsem človek, ki poslušá, ki ga skrbi in ki pomaga po svojih najboljših močeh.

Tema migracij je še posebej v obdobju od 2015 do danes postala ena najpogosteje upodabljanih na področju dokumentarnega, vedno pogosteje pa tudi igranega filma v Evropi, o čemer priča tudi veliko število filmov, ki jih prejmemo na Festivalu migrantskega filma. Kako sama gledaš na tovrstne filmske podobe, jih spremljaš? Kaj je tisto, s čimer skušaš sama stopati onkraj vzorčnih upodabljanj tematike in kako je mogoče po tvojem mnenju preseči avtorski distanciran zahodni

pogled, ki je žal prepogosto prisoten v filmskih podobah migracij?

Res je, produkcija filmov, pa tudi ostalih umetniških del (gledaliških predstav, razstav itd.), ki razmišljajo o migracijah, tako danes ali v preteklosti, je v porastu. A če bi pogledali v številkah, bi videli, da so umetniki, ki nas nagovarjajo glede perečih poglavij naše sedanosti, še vedno redki. Tudi zato je vprašanje, kako preseči »zahodni pogled« ali »vzorčno upodabljanje perečih tem« depreviligriranih posameznikov in skupnosti, kompleksno vprašanje. Poudarila bi, da se običajno »konvencionalni zahodni pogled« reproducira na strani dominantnih medijev ali pa mainstream produkcije in redkeje s strani vizualnih umetnikov, aktivistov ali raziskovalcev.

Tukaj bi spomnila na film *Dve sestri* (2006) Jasne Krajnovič, ki je imel velik vpliv tudi name, prav v povezavi s tem, kako lahko kot umetnik predstavljaš zgodbe, ki ne reproducirajo stereotipnih posploševanj. Gre za tenkočuten portret dveh sester, Violete in Vyollce Dukay, ki po koncu vojne v Jugoslaviji na jugu Kosova, kjer prevladuje visoka stopnja brezposelnosti, odstranujeta mine iz gozdov in s polj. Režiserka skozi film izjemno senzibilno oblikuje in plasti podobo o sestrski ljubezni, ki je polna strahu pred izgubo, brezpogojnega zavezništva, ki predstavlja možno obliko družine in doma, hkrati pa odpira družbena in politična vprašanja, povezana z razpadom Jugoslavije, vojne, razrednih razlik, kjer revni posamezniki, zato da preživijo, s sredstvi EU odstranjujejo mine. Nekdo je nekoč ob tem filmu komentiral: »Zdaj imajo vsaj delo.« Točno ta komentar predstavlja vzvišeno brezsravnost zahodnega pogleda, ki se mu režiserka ogne, podobno kakor ne pusti prostora



Filmski obzornik 80 – Mreka, Meki (2021)



Foto: Obzorriška fronta

senzacionalistični montaži. In takšne podobe je treba podpirati, takšno umetniško produkcijo moramo slaviti. V zvezi s tem pa bi omenila tudi opažanje, da v zadnjih 15 letih v polju vizualne umetnosti prav znotraj zahodnih muzejskih in galerijskih prostorov (kar se lahko razume tudi kot svojevrsten paradoks) »dekonstrukcija zahodnega pogleda« postaja skorajda zapovedana norma predstavljenih umetniških ali razstavnih projektov. Najbrž tudi zato, ker so današnji večji muzeji usmerjeni v introspekcijo lastne preteklosti. Spomnim se, da sem se prvič zavedla omenjene usmeritve, ko sem si v Palais de Tokyo ogledala razstavo trienala sodobne umetnosti z naslovom *Intense proximity* (2012), ki jo je oblikoval – zdaj že pokojni – izjemni nigerijski umetnostni zgodovinar, pesnik in pisatelj Okwui Enwezor. Razstava je skušala kritično in analitično raziskati odnos med umetnostjo in etnografijo, s tem pa je odprla prostor za kritiko kolonialne preteklosti Francije. Zasnovana je bila tako, da je ponujala fantazmatski prehod z ideje nacionalnega prostora kot fizične lokacije na mejni/stranski/periferni prostor.

Podobno »zahodni pogled« kritično preiščujejo številni vizualni umetniki, ki se danes redno pojavljajo v okviru večjih mednarodnih razstav in bienalov, če jih naštejemo samo nekaj: Angela Melitopoulos, Marjetica Potrč, Angela Anderson, Hito Steyerl, Isaac Julien, Antje Ehman, Walid Raad, skupina Otolith, Akram Zatori, Ursula Bieman itd. Zato so najbrž zaslužna predvsem 70. leta prejšnjega stoletja, kamor se vpenjajo današnje angažirane prakse vizualne umetnosti, in zgotovo tudi 80. in 90. leta, ki so z družbeno aktivistično dimenzijo v umetnosti prevetrila razmerja sever–jug,

vzhod–zahod, si prizadevala za emancipacijo znotraj identitetnih politik, v smetnjak pa so zalučala tudi še vedno prisotne kolonialne diskurze. A vendar ne pozabimo, da se stereotipne predstave, tudi v podobah, rade množijo hitreje, kot jih uspemo zavreči.

Na tej točki se težko izognem vprašanju, kako sama v lastnem umetniškem ustvarjanju razumeš pojem političnega in kako odgovarjaš tistim, ki menijo, da bi se morala umetnost držati stran od političnega, kar smo lahko v zadnjem času pogosto slišali tudi v Sloveniji?

Zelo so mi blizu besede Chrisa Markerja, ki je nekoč o konceptu političnosti v svojih umetniških delih dejal: »Za številne 'angažiran' pomeni 'političen'. Politika, ki je umetnost kompromisa (kot bi moralo biti, saj če ni kompromisa, potem je le gola sila, katere primer gledamo v tem trenutku), me globoko dolgočasi.« Zapisal je, da je tisto, kar ga zanima: »zgodovina, politika pa zgolj toliko, kolikor predstavlja odtis, ki ga zgodovina naredi na sedanost«.

V preteklem letu si vzporedno delala na več projektih. Poleg Metke, Meki si skupaj z Obzorniško fronto pripravila tudi razstavo Obzornik 65 – We have too much things in heart, ki jo sestavlja serija video okruškov ter spremljajočih zapisov. Posnetki prihajajo iz Bosne in Hercegovine, kjer si snemala begunce, ki od tam, ko se podajo na t. i. game, poskušajo priti v Evropo. Kako to, da si se v tem primeru odločila ravno za obliko okruškov? Ti je delo na precej različnih projektih predstavljalo težave ali ti je vzporeden proces dela ustrežal?

Projekt *Obzornik 65 – We Have too Much Things in Heart* je bil zasnovan

in oblikovan prav za splet. V svojem bistvu je to prosto dostopen video spletni projekt ali mini spletni arhiv, ki ga poleg 20 kratkih video okruškov spremljajo zdaj že tradicionalni Obzorniški okruški, ki jih izdajamo od vsega začetka, tako v slovenskem kot v angleškem jeziku. V tej ediciji so zapise prispevali Andrej Šprah, Ciril Oberstar, Tara Najd Ahmadi, Andreja Hribernik in Jošt Franko. Želela sem, da je videoarhiv z vsebino, ki jo predstavlja – pričevanja o nepredstavljenem trpljenju, v katerega so na balkanski poti ujeti begunci – prosto dostopen, da se tako odpira tudi možnost večjega pretoka tovrstnih podob, informacij, tekstov, s tem pa tudi znanja, ki ga danes nedemokratično, prav na spletu, zamejujejo in onemogočajo tudi razna avtorska združenja in avtorske pravice.

Kako si prišla do ideje, da posnameš zgodbo svoje tete Metke in kako si se lotila projekta celovečernega dokumentarca?

Ideja, da naredim portret Metke, je bila prisotna nekaj let. Vedela sem, da je Metka odlična pripovedovalka, a šele po prvem snemanju sem videla, da ima neverjetno karizmo in da jo kamera obožuje. Zgodba gastarbajterjev, ki so leta 1968 zapustili Jugoslavijo in se odpravili na začasno delo v Nemčijo, se mi je zdela vredna zapisa sama po sebi. O izseljenstvu, izgubi doma, jezika, ločitvi od svojih ljubljenih sem veliko poslušala že v otroštvu, a Metka je te zgodbe vedno znala predstaviti v olepšani obliki. Spominjam se, kako nas je vsaj enkrat na leto obiskala v Mariboru, vsakič nama je s sestro prinesla veliko Milko z lešniki, zraven pa nama v roko stisnila še nekaj nemških mark. Celo bogastvo. A bolj kot daril se spominjam njenega pripovedovanja. O

popotovanjih, izletih in daljnih krajih, o novih znancih in prijateljih, pa o življenju v Nemčiji, ki se mi je takrat zdelo nepredstavljivo daleč, vznemirljivo in očarljivo. Denimo, vedno je navdušeno pripovedovala zgodbo, kako je večje število mladih deklet iz Maribora leta 1968 odšlo delat na ladje, ki so prevažale potnike med Švedsko in Dansko, tako tudi njena najboljša prijateljica Olga. Velikokrat je znala ponoviti štorijo, kako so se gastarbajterji s fičoti vozili do Münchna, zato da so se (tukaj je vedno izpustila besedo »zgarani«) leta pozneje pripeljali nazaj v rabljenem oplu ali mercedesu. Ko pa je Metka leta 2017 na svoj dom veliko dušno sprejela mlad begunski par iz Afganistana, Soghro in Mortezo, je bil to razlog več, da čim prej najdem priložnost in njene spomine ter aktualno sobivanje tudi zabeležim.

Spomnim, se da je po mojem prihodu še isti dan navdušeno odprla omaro v predsobi in rekla: »Poglej, tukaj so fotografije in filmi, nihče tega ni odprl že desetletja.« Potem sem na hitro pregledala 1340 dia-filmov in nekaj ur 8-mm filmskega traku. Zapršeni spomini iz preteklosti, stari več kot 50 let in lično arhivirani s tehnično pisavo; leto 67, leto 68, leto 69 itd. Letnice, ki so nehote v spomin priklicale prelomna in turbulentna politična in civilnodružbena gibanja. A fotografije, ki sem jih vide la – skrbno kadrirane podobe družinskega življenja –, so prikazovale zgolj oddih, dosežke in prijetna druženja. Nobene upodobitve izkušnje tisočih, ki so v obljudi začasnega in boljšega dela za vedno zapustili ljubljene. Zato sem se hitro prestavila v kuhinjo, kjer mi je med pripravljanjem kosil na vprašanja odgovarjala Metka. Snemala sem tri tedne, prva dva tedna sem presedela v kuhinji in z diktafonom beležila

različne zgodbe, potem pa se je prik radla ideja za formo kuharskih poglavij, tako da sem zadnji teden posnela še pripravo jedi.

Se je teta takoj strinjala, da jo boš snemala? Kako se ti zdi, da je vajin osebni odnos vplival na proces snemanja in ustvarjanja filma? Kaj ti je bil pri tem največji izziv?

Metko sem poklicala konec februarja 2020 in jo obvestila, da čez teden dni pridem na obisk in da s seboj poleg »paketa klasika« (kranjska klobasa, fižol češnjevcev, Gavrilovičeva pašteta in bučno olje) prinesem še kamero in diktafon. Ko sem jo vprašala, kako se ji zdi moja prtljaga, je Metka rekla: »Super, ti samo pridi. Edino javi, ob kateri uri, da skuham zelenjavno juho in Kochkäse.« Vsak odnos med filmskimi akterji hote in nehote vpliva na proces snemanja in se vedno kaže tudi v filmu. Metkina spontanost in najin odnos sta omogočila, da je film tudi intimen, da gledalcu omogoči bližino, ki bi jo bilo nemogoče vzpostaviti in zabeležiti s kamero v tako kratkem času z nekom, ki ga ne bi poznala. A bolj kot je najin odnos vplival na obliko filma, je Metka skozi proces snemanja vplivala name. Zdaj veliko bolje razumem njena odrekavanja, njene želje, njena veselja in njene bolečine, s tem pa tudi veliko bolj empatično dojemam izseljenstvo in migracije. Metka mi je velikokrat povrnila vero v človeka, povrnila mi je upanje, ki ga pogosto spriči nečloveških razmerij – ki jih beležim po gozdovih EU, kjer begunci trpijo nam nepredstavljive muke – izgubljam.

Film zagotovo gledamo tudi kot opomnik na mnoge tiste, ki so sami v preteklosti izbrali tujino zaradi boljših možnosti dela, kot opomnik na

kolektivno pozabljeno dejstvo, ki pride še kako prav, kadar se v političnem in medijskem diskurzu gradi negativen odnos do t. i. ekonomskih migrantov. Kako si ob ustvarjanju filma sama razmišljala o tem?

Danes se velik delež delovnega prebivalstva v Mariboru dnevno ali tedensko vozi na delo v sosednjo Lipnico, Gradec ali na Dunaj. Podobno je v vseh obmejnih mestih. Tako je velik delež Slovencev in Slovenk klasičnih ekonomskih migrantov. Ogromno posameznikov moje generacije pa se vsako leto odseli iz Slovenije za vedno, ker gredo, kot je šla Metka, »s trebuhom za kruhom«. Tako to nikakor ni zgodba preteklosti, pač pa se odvija tukaj in zdaj. Razlogov za migracije je ogromno – delo, boljše službe, podobne spremembe, ljubezen (kakor pri Metki), upanje na boljše življenje, vojne itd. Delitev migracij na razne kategorije, ki jih potem obstoječa vlada kategorizira v bolj ali manj zaželene in bolj ali manj sprejemljive, se mi zdi v teh časih obsoletna, nazadnjaška in odvrtna. Prijatelj Zied, ki sem ga spoznala na balkanski begunski poti, je nekoč dejal: »Migracije so dejstvo in ne izbira.«

V filmu se Metkina solidarnost z mlado afganistansko družino, ki biva pri njej, zdi z njene strani povsem samoumevna. Kaj je tisto, kar te je pri filmu predstavljenem prepletu zgodbe dveh generacij migrantov, ki je izvrstna iztočnica za premislek razlik v položaju migrantov takrat in danes, presenetilo oz. je pustilo največji vtis?

Osebno sta me pri Metki najbolj presenetili spontanost in sproščenost glede prihoda Soghre in Morteze ter njena iskrena zvedavost in prizadevanje, da bi se oba počutila sprejeto in enako. S

tem nam je pokazala, da sta lahko solidarnost in dobrosrčnost sila preprosti zadevi in ne samo veliki besedi; da se lahko skrivata v skupni peki Ivačičeve pite ali v izmenjavi receptov.

Film delijo poglavja, ki se povezujejo z Metkinimi recepti, prav tako njeno pripoved pogosto spremljajo posnetki njenega pripravljanja hrane. Spomnim se tudi dela iz filma V deželi medvedov, v katerem Aigul Hakimova pripravlja mante. Kaj lahko prikažejo posnetki tovrstnih opravil, ki bi jih lahko označili tudi za nevidno delo?

Kuhinja je vznemirljivo vizualno prizorišče, ki je bilo stoletja skrito očem javnosti. Šele v 16. stoletju so denimo flamski slikarji kuhinjo in kuhanje postavili tudi na platno. Ta do tedaj nespodobni prostor, ki se je dolgo skrival pod bleščočimi sobanami višjega razreda ali se umikal bolj posvečenim temam, najprej zelo sramežljivo prikazuje služkinje, kuharice, kuharske pomočnice in hrano kot novo kuriozitetu, vredno upodobitve. V 18. in 19. stoletju prostor kuhinje že interpretira težaško delo, pomanjkanje, osamljenost, razredno delitev itd. Takšna je slika Vincenta van Gogha *The Potato Eaters* (1885), kjer revni kmetje po težaškem delu na večer v kuhinji lakoto tešijo s krompirjem. Znotraj teme osamljenosti in odtujenosti se je kuhinjskega interjerja lotil tudi Jožef Petkovšek, takšni sta *Beneška kuhinja* (1888) in *Doma* (1889). Veliko bolj razburljivo pa to prizorišče postane v 20. stoletju, tako v vizualni in pop kot v filmski umetnosti. Zdi se, kakor da so si umetniki s kuhinjskimi filmi in slikami prizadevali za svojstven žanr. Fotokolaži *Cosmic Kitchen* (1966) Marthe Rosler postavijo prizorišče kuhinje v središče veselja, znana je

njena filmska kuhinjska trilogija **A Budding Gourmet** (1974), **Semiotics of the Kitchen** (1975) in **The East Is Red, The West Is Bending** (1977). Podobno se med feministične klasike vpisuje Chantal Ackerman z **Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975). Znotraj pop kulture pa nam kuhinjo kot prostor brezciljnih in nepovezanih situacij v underground filmu **Kuhinja** (1965) predstavlja Andy Warhol in Ronald Tavel.

Najprej s prizoriščem kuhinje v vidno polje stopi prej nevidno in težaško delo, nato kuhinja postane predvsem prostor dialogov, kjer se premišljuje, sestankuje, pogosto je to prizorišče posedanja, čakanja, spominjanja, skrivanja. Velikokrat je predstavljena kot prostor preizpraševanja družbenih spolov in identitetnih politik. Zagotovo pa je v 20. stoletju največkrat prikazana kot prizorišče nevidnega dela, kriminalnih deliktov, divjega ljubljenja ali snovanja uporov. Omenila bi še nadaljevanko **Downton Abbey** (2010–2015), kjer prizorišče kuhinje zaseda največ časa. Kuhinjski šef, gospa Patmor, pa je lik, ki me po kuharskih veččinah ter velikodušnem odnosu do hrane, kuhe, sveta in ljudi ter neposredni duhovitosti spominja tudi na Metko.

Ali je Metko zanimalo, kako boš film zmontirala in kako si zamišljal končni izdelek? Je imela kakšno željo pri tem, kako je v filmu prikazana? Kako se je po premieri odzvala na film?

Niti ne. Na pogovoru, ki je sledil projekciji filma v Kinodvoru, je povedala, da ni pričakovala, da bom naredila »pravi« film. Večkrat sem jo vprašala, ali lahko uporabim fotografije z nudistične plaže v Vrsarju, in vedno je odgovorila enako: »Tudi mi smo bili enkrat mladi, ne.« Vem, da jo je

malenkost zmotilo, da jo gledalci vidijo nepočesano in v jutranji halji. Drugače pa mislim, da sva bili obe presrečni, da nama je uspelo skuhati ta obzornik.

Še za konec: iz materiala, ki si ga posnela v Bosni, boš pripravila še nekaj filmskih izdelkov. Lahko poveš kaj več o tem?

Pred dvema letoma sem zbiral material o rezilni žici vzdolž slovensko-hrvaške meje. Iz tega gnetem kratki filmski esej, poklon naravi in ljudem. Letos pozimi sem v gozdu na meji z EU snemala *gejm*, ki ga skupaj s Cirilom Oberstarjem zlagava v znanstvenofantastični dokumentarni filmski esej. Od lani pa montiram tudi doku portret prijatelja Zieda, ki je na Balkanu ujet že 4 leta, zraven pa sestavljam fotokolaže, risbe, pišem kratke okruške itd. Načrtujem, da bom novo produkcijo premierno pokazala na samostojni razstavi v MG+MSUM, *Meine Chance, Eine Chance, Keine Chance*. ■