

Andrej Šprah

ODPIRANJE NOVIH PERSPEKTIV

Leto 2018 bo v razvoju dokumentarne filmske ustvarjalnosti zapisano kot prelomno, saj se je odločno spremenilo in prevrednotilo ustvarjanje in premišljevanje temeljnih oblik dokumentarne reprezentacije realnosti. Temo kinodvoran so namreč presvetlile podobe zgodovinske epopeje **Nikoli se ne bodo postarali** (They Shall Not Grow Old, 2018) Petra Jacksona, filma, ki je brezkompromisno postavil pod vprašaj vidike avtentičnosti dokumentarnega predstavljanja zgodovinskega dogajanja. Jackson se je v svojem dokumentarcu lotil še ne videnega načina obravnave podob preteklosti: izvorno arhivsko gradivo filmskih posnetkov iz prve svetovne vojne je koloriral in mu dodal zvočne učinke ter govorno »sinhronizacijo«. Prepričan je bil, da lahko izvirne podobe tako postanejo bolj sugestivne ter verodostojne: je odražajo dejanske izkušnje vojakov na fronti. Podobno prelomen je v slovenskem kontekstu film **Zajeti v izviru – Slovenski otroci Lebensborna** (2023), najnovejše delo Maje Weiss, ene najbolj profiliranih in prodornih domačih dokumentaristk.

Z dokumentiranjem usode otrok, žrtev srhljivega nacističnega projekta ohranjanja »čistosti« arijske rase, se avtorica spet posveča tematiki, ki sodi med najvidnejša in pomembna sidrišča njenega izjemnega opusa. Znova se osredotoča na problematiko, značilno za njena filma **Fant, pobratim smrti** (1992) in **Fant, pobratim smrti 2** (2012) o tragičnih usodah mladih, ki jih je prizadela atomska katastrofa v Černobilu, vsebinsko pa je najbližje presunljivi otroški odisejadi **Banditenkinder – Slovenskemu narodu ukradeni otroci** (2014). Slednja predstavlja raziskovalno popotovanje po sledih otrok, med vojno odvzetih slovenskim staršem in predanih nemškemu narodu, v bistvu pa tudi nekakšno neformalno izhodišče filma **Zajeti v izviru**. Navedeni naslovi skupaj s prevladujočim delom ustvarjalnosti Maje Weiss prinašajo značilno slogovnost proaktivne »potovalne« raziskave perečih družbeno-političnih situacij in kulturnih fenomenov skozi kombinacijo opazovalnega, interaktivnega in refleksivnega dokumentarističnega pristopa. V teh potovanjih se angažirano posveča tako vidikom zgodovinskih tragedij kakor aktualnih krivic, katerih žrtve so bili po-

samezniki ali skupnosti, ki v določenem trenutku niso bili »na pravi strani zgodovine«. Med najbolj tragične žrtve zatiranja, v katerem je posameznik zgolj zaradi svoje pripadnosti obravnavan kot zločinec in oropan najosnovnejših pravic ter pogosto zreduciran na »čisto telo« ali »golo življenje«, sodijo tisti, ki so pri vsem najbolj nedolžni: otroci.

Vsebinsko se film **Zajeti v izviru** osredotoča na nacistični eksperiment »Lebensborn«, ki ga je zasnoval Heinrich Himmler in je bil namenjen širjenju arijske »nadrasede«: v okupiranih državah (zlasti na Poljskem, Češkoslovaškem, v Ukrajini, pa tudi v Sloveniji na Spodnjem Štajerskem) so ugrabljali »ustrezne« dojenčke in jih oddajali v posvojitev izbranim nemškemu parom. Film prinaša zgodbe štirih slovenskih otrok, žrtev tega nečloveškega eksperimenta, ki jih je usoda »raztepla po svetu«: Ingrid von Oelhafen iz Nemčije, Hayma Henryja Hayderja iz Kostarike, Franca Zagožna iz Belgije in Ivana Acmana iz Slovenije. Protagonisti kot najbolj avtentične priče srhljive zgodovinske krivice in osebne tragedije z dokumentaristko delijo najintimnejše izkušnje in spoznanja o dejanskosti lastnega porekla, soočenja z resnico ter bistvom svojega mesta v svetu. Te izpovedi in razmišljanja dopolnjujejo spoznanja in podatki strokovnjakov, ki so projekt raziskovali in pripomogli k razkritju njegovih razsežnosti. V osrčju filma so tako štirje »poslednji pričevalci«, ki z odkritim in dostojanstvenim podajanjem spominov, hkrati pa z veliko osebno prizadetostjo razkrivajo travmatične posledice zaznamovanosti z izvorno tragedijo – dejstvom, da so bili odvzeti staršem in predani v posvojitev tujim ljudem v tujih deželah. Ko nam iskreno dopustijo vpogled v najbolj skrite in travmatične globine svojih življenjskih zgodb, se zavemo tudi izjemnega medsebojnega zaupanja, spoštovanja ter povezave, ustvarjene med filmarko in pričevalci. Zato dokumentarec prežema tista nepogrešljiva energija – predpogoj polnega doživljanja filma, v katerem se soočamo z osebnimi zgodbami ljudi, ki nam dovolijo, da se jim (s posredovanjem filmskega instrumentarija) približamo do skrajne neposrednosti: to je občutje globokega humanizma in neizmernega sočutja.



Vidiki takšne neposrednosti in možnosti sodoživetja so v dokumentarnem filmu – kljub izhodiščnim prizadevanjem za zajem življenja »takšnega, kakršno je« – tesno povezani z avtorskimi formalnimi odločitvami ter etičnim imperativom. Tako pri **Zajetih v izviru** predstavlja ključno formalno izhodišče odločitev, da bo vse arhivsko gradivo, s katerim film operira (razen tistega, ki ga neposredno komentirajo njegovi družbeni akterji), podvrženo procesu koloriranja. V tem kontekstu izpostavljamo predvsem vidike dokumentarne reprezentacije in zgodovinske avtentičnosti v problematiki razmerja med podobo in resničnostjo dogajanja. Opozoriti želimo na dejstvo, da slikovno upodabljanje zgodovine ne izhaja iz predpostavke fotografskega ali audiovizualnega »dokaza« kot verodostojnejšega zgodovinskega dejstva, temveč je utemeljeno na spoznanju, da je bistvena zavest, kako (na kakšen način, s katerimi sredstvi) dokumentarna filmska podoba ustvarja svoj pomen. Ključna naloga in poslanstvo »zgodovine-v-sliki« odraža nujnost, da se hkrati z obravnavo dejstev preteklosti preučujejo načini ustvarjanja njihovega pomena.

Prav te problematike se očitno dobro zaveda tudi avtorica v svoji odločitvi, da za posredovanje zgodovinskih dejstev, ki jih obravnava, izbere metodo koloriranja. Večina izvorno črno-belih podob je tako v filmu obarvana: barvne so fotografije iz osebnih spominskih zbirk protagonistov in vizualni materiali »uradnih arhivov«, pa tudi izseki filmskih del ter posnetki, ki so sestavni del tako splošne zgodovine kakor historiata filma in kinematografije. Med njimi imajo posebno mesto zgodovinsko najbolj izstopajoče podobe, na primer odlomek iz propagandnega slavospeva nacizmu **Zmagoslavje volje** (Triumph des Willens, 1935) Leni Riefenstahl – filma, ki je s spektakelskim pristopom in glorifikacijo kulta osebnosti »velikega vodje« postal nekakšen neformalni vir vrste dokumentarnih (pa tudi fikijskih) del s tematiko nacistične Nemčije. Podobno vrednost imajo kolorirani filmski posnetki iz koncentracijskih tabo-

rišč ali podobe slovitih nürnberških procesov proti preživelim krvnikom Tretjega rajha. Tak avtorski poseg ima vrsto učinkov, med katerimi na splošni ravni izpostavljamo predvsem razmerje s pogledom na preteklost. Odločitev za spreminjanje že znanih podob, trdno zakoreninjenih v »audiovizualnem spominu« človeštva, opozarja na poljubnost prevladujočega videnja in razumevanja dejanskosti. Ko arhivsko gradivo zaradi spremembe videza postane nov, aktualni material, samoumevno odpira tudi nov, drugačen pogled in perspektivo, posledično pa predpostavlja vnovični premislek že urejenih resnic.

Na drugi ravni, v osebnem območju soočanja z zgodbami posameznikov, pa lahko koloriranje prinese večjo intimnost, tesnejše približevanje njihovim usodam. Obarvana podoba nas namreč poistoveti z gledanjem na način, kakor so stvari videli oni sami, omogoča pa tudi podoživljanje in sočustvovanje, kakršno je težje dosegljivo prek »arhivskih podob«, saj zavest o arhivskosti vselej spremlja določena distanca. V raziskovanju moči in ustvarjanju novih razsežnosti obstoječih podob pa se odraža tudi svojevrstno »samopremišljevanje« meja in omejitev filmskega izraza, v čemer je zaznavna esejska razsežnost filma kot načina preučevanja lastnih izraznih možnosti. Ko se avtorica odloči za določen (zlasti nov in neveljavljen) estetski prijem, s tem na eni strani opozarja na posebnosti filmske izraznosti, na drugi podčrtuje vsebinsko poanto, ki jo želi posebej poudariti, hkrati pa še mnogo tistega, kar je morda nedosegljivo neposredni sporočilnosti. Tako je mogoče v sklepni poanti filma, ki na primeru novih vojn in genocidov poudarja, kako se iz zgodovine človeštvo ni ničesar naučilo, barvno poenotenje filma razumeti tudi kot dokaz, da so si grozodejstva druge svetovne vojne in ta, ki se dogajajo dandanes v Ukrajini, Palestini, Afganistanu in še marsikje drugje, dejansko mnogo bližja in neznosneje soznačna, kakor izpričuje formalno pretečeni čas.