

RESNIČNOST IN RESNICA V DOKUMENTARNEM FILMU



SLOVENSKI KNJIŽNI TRG JE NEDAVNO OBOGATILA FILMSKA PUBLIKACIJA RESNIČNOST IN RESNICA V DOKUMENTARNEM FILMU, KI ZAREŽE V SAMO BISTVO NEFIKCIJSKE FILMSKE ZVRSTI IN IZNAJDE NOV IZRAZ ZA NJENO NATANČNEJŠE OPISOVANJE – KONCEPT »NEUMIŠLJENEGA FILMA«. Z NJENIM AVTORJEM, FILIPOM ROBARJEM DORINOM, SMO SE POGOVARJALI O ČEREH OPISOVANJA TOVRSTNEGA FILMA, O LASTNIH USTVARJALNIH IZKUŠNJAH Z NJIM IN O DILEMAH NEPOSREDNEGA ZAJEMANJA DRUŽBENE REALNOSTI NA FILMSKI TRAK.

TOMAŽ BURLIN

Knjiga nudi natančen pregled zgodovine dokumentarnega filma doma in po svetu, predstavi nam glavna teoretska izhodišča in smernice ter sodobne prakse medija, ki je pogosto slabo ali površno definiran. Tovrstna publikacija ni le redkost za slovenski prostor, ker tuja literatura ravno tako privilegira igrani oziroma umišljeni film. Avtor nam ne poda le »digest« tujih del in teorij, predlaga nam novo terminologijo, ki bi lahko pripomogla k natančnejšemu vrednotenju dokumentarnega ustvarjanja tudi v publicistiki. Delo vsekakor ni namenjeno le specialistom, saj njegova preglednost in dostopnost pričata o avtorjevih dolgoletnih pedagoških izkušnjah, oplemenitenih s prakso filmskega ustvarjanja.

Kakšna je geneza vaše knjige?

Gradivo za neko možno »filmsko knjigo« sem pričel zbirati nenačrtovano, spontano, v obliki zapisov na filmskih seminarjih na kolidžu Columbia v Chicagu, kjer sem tudi diplomiral iz filma in televizije. Dopolnjeval sem ga, manj sporadično in bolj sistematično v letih, ko sem poučeval film in fotografijo na inštitutu Montesano v Švici in nato osem let delal kot asistent za filmsko režijo in igro na AGRFT v Ljubljani. Pripravljal sem skripta, ki bi študentom filmske režije pomagala pri obvladovanju teorije in prakse filmske dokumentaristike v svetu in doma. Zapiski, ki sem jih razdelil na dva težavna sklopa in ju imenoval rjava in modra skripta (v počastitev spomina na utemeljitelja logičnega pozitivizma Ludwiga Wittgensteina, ki sem ga zelo cenil), so izhajali iz sistematičnega prebiranja strokovne literature in pogovorov s filmarji

iz raznih koncev sveta, ki so sodelovali na festivalih v Amsterdamu, Berlinu, Locarnu, Krakovu, Londonu in drugod. Kolegom na oddelku za film in televizijo, rednim in izrednim profesorjem, se moje delo ni zdelo pomembno, zato skript tudi v najskromnejši obliki nisem mogel objaviti. Bil je seveda čas ideološkega enoumja, ki je nekaterim politično in ideološko neoporečnim posameznikom omogočal, da so v imenu idejne pravdnosti izvajali svojevrsten pritisk na področjih kulture in še posebej filma, kar se je nedvomno odražalo tudi v visokem šolstvu. Ne smemo pozabiti, da je v marsikateri ideološko prosvetljeni glavi še vedno močno odmevala misel V. I. Lenina, da je film »naša najpomembnejša umetnost«. Dokumentarni film pa po svoji naravi in namembnosti spodbuja kritično mišljenje, opredeljevanje za in proti določenemu družbenemu stanju in političnim razmeram, zlasti proti totalitarnemu gledanju, izključnosti in enoumju ter za spremembe, izboljšanje konkretnih vidikov človeške in družbene prakse. Razpravljati o dokumentarnem filmu in širiti ideje stvarnega, neumišljenega filma je lahko pomenilo tudi odpirati »področja slabosti«, kot se je imenoval moj načrt za prvih deset filmov o dejanskem, nepopačenem ali s fiktivnimi posegi predrugačenem prikazu življenja v državi. Bavbav v obliki filmov črnega vala, ki se je v 60. letih pojavil zlasti v Srbiji in pretil z vse bolj neusmiljenim razgaljenjem ideološke krinke oziroma dejanskega stanja v državi, pri čemer bi lahko prav dokumentarni film igral pomembno vlogo, je vzbujal strahove kulturnih, prosvetnih in političnih ideologov tudi drugod po državi. Po ideološki in politični plati je bila Slovenija takrat še povsem »pravoverna« republika, čeprav so nekatere

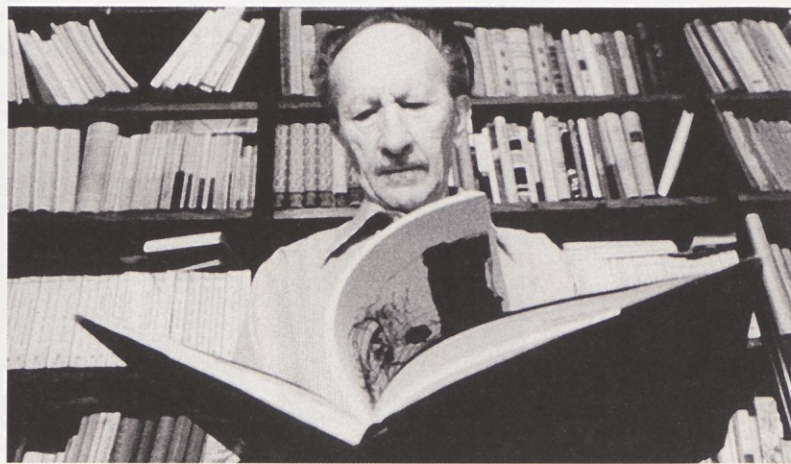
zategle vezi že počasi popuščale. Vseeno je neka višja politična instanca od članov pedagoškega sveta zahtevala, naj me izloči iz pedagoškega procesa, kajti očitno je bilo, da sem s svojim pristopom do resničnosti kvarno vplival na naše bodoče filmske kadre, kot se je na akademskem svetu izrazila pomembna tovarišica iz idejne komisije CK ZKS. No, stvari so se spremenile, koncem 80. let sta že odločno pritiskali uporniška inteligenca in mladina in slovenska demokratična javnost se je odločila za osamosvojitve. Pozneje sem se kot direktor Filmskega sklada ob koncu petletnega mandata znova spoprijel z idejo celovite študije dokumentarnega filma v svetu in doma ter v sodelovanju s Slovensko kinoteko in založbo UMco pripravil besedilo za tisk.

Pojma neumišljenega filma ni v Slovarju slovenskega knjižnega jezika, filmska publicistika pa ga ravno tako ne uporablja. Od kod potreba po uveljavljanju nove sintagme?

V predgovoru h knjigi utemeljujem tudi svojo odločitev za uvedbo pojma »neumišljeni film«, generično oznako za zvrst filmov, ki niso plod domišljije ali umišljenega, fiktivnega predrugačenja dejstev življenja, ampak dejanskih, resničnih stanj, dejstev, dogajanja, dejanj in razmerij v svetu. Naj povem, da me drugi izrazi za film, ki temelji na dejanskosti, kot so stvarni, neigrani ali tudi dokumentarni film v posplošenem smislu, v kakršnem ga navadno novinarji in kritiki uporabljajo za vse oblike in podvrste neumišljenega filma, nikakor niso zadovoljili. Zato sem skušal najti za film, ki ni igran ali osnovan na umišljeni zgodbi in strukturi, primerno slovensko besedo oziroma upo-



Ribiške pravice (Drifters, 1929, John Grierson)



Edvard Kocbek (1984, Jože Pogačnik)

raben strokoven izraz. Sintagma »neumišljeni film«, ki se zdi nekaterim kritikom in publicistom sporna, pravzaprav ni čisto nova ali izmišljena. Slovenski pravopis pozna besedo »umisel« in »umišljen« v smislu izmišljen, navidezen, in menim, da ni ne vem kakšen jezikovni prekršek, če ji pritaknemo tudi nikalno obliko. Sam pojem neumišljenega filma v knjigi nekajkrat obravnavam in pojasnujem njegovo rabo, tudi v odnosu do bolj razširjene in publicistično, kot rečeno, že kar čezmerne rabe pojma dokumentarni film, ki mnogim očitno pomeni čisto vsak film, ki ni umišljen oziroma »fikcijski«, kot novinarji radi zapišejo. Znana novinarka in filmska kritičarka Ženja Leiler, ki je edina posvetila dva, tri stavke moji knjigi, je v Delu zapisala, da izraza »umišljen« in »neumišljen« film nista ravno posrečena prevoda anglo-ameriških pojmov »fiction« in »non-fiction«, vendar tudi sama ne predlaga primernejšega izraza. Meni se zdi sintagma »neumišljeni film« potrebna zaradi natančnejše opredelitve zvrsti filmov, ki črpajo svojo pripoved, zgodbo ali dogajanje iz dejanskega, realnega, resničnega, z našimi čuti in zavestjo preverljivega sveta.

Zakaj bi morali teorija in praksa, kritika in ustvarjalno delo, še posebej pri filmskem ustvarjanju, bolje sodelovati?

Najbrž se vaše vprašanje nanaša na nekatere trditve v uvodnem besedilu knjige, da se je film na splošno bolj razmahnil in korenito spreminjal v smislu novih prijemov (neorealizem, cinéma-vérité, novi val, direktni film, alternativni film, danska Dogma) tam, kjer je bila intelektualna in duhovna klima na splošno bolj razgibana in sta se lahko razvila raznovrstnost misli in bogastvo sporočanja, kar je omogočilo nadaljnje intelektualno vrenje in prepletanje idej. K takšni

duhovni razgibanosti je nedvomno veliko prispevalo tudi pogosto zelo razvneto razpravljanje med kritiki, publicisti, teoretiki, književnimi in filmskimi ustvarjalci. Znani so primeri, recimo v Franciji, Kanadi ali v Nemčiji in Italiji, ko so se filmski kritiki in publicisti prelevili v ustvarjalce. Intelektualno in ustvarjalno razgibana in medsebojno konkurenčna, kompetitivna intelektualna in ustvarjalna sfera se mi zdi bistven pogoj za boljše in bolj inventivno ustvarjalno delo na področju umetnosti na sploh, zlasti pa v tistih dejavnostih, kjer so za ustrezno sporočanje pomembnih vsebin potrebna visoka finančna sredstva, kar je največkrat primer pri snemanju »mainstream« filmskih in televizijskih projektov. V zvezi s sodelovanjem med filmskimi (in ne samo filmskimi) publicisti, teoretiki, kritiki na eni ter scenaristi, režiserji in igralci na drugi strani naj navedem primer, ki pogosto bode v oči. Ni treba ne vem kako pozorno gledati premnogih slovenskih igranih filmov, da odkrijemo, da toku dogajanja, posameznim dejanjem in osebam manjka občutek za pristnost, za dokumentarno oziroma neumišljeno resničnost. Tako imenovani življenjski prizori in resnični človeški liki so pogosto togi in neživljenjski, manjka jim dokumentarne pristnosti in vsakdanjega, neizumetničenega vedenja, ki je predpogoj za filmsko nastopanje. Seveda ni dovolj takšne stvari zgolj uvideti, treba se je odkrito in temeljito pogovoriti o njih in posledično nemara uvesti študij filmske igre (ki se seveda razlikuje od gledališke) že takoj na začetku študija igre na domači akademiji. Bolj odkrita in intenzivna izmenjava pogledov in sodelovanje med različnimi strokovnjaki, med njimi bi morali biti tudi dobri poznavalci filmskega ali, če hočete, dokumentarnega realizma, bi gotovo prispevala tudi k oblikovanju pristnejših in bolj prepričljivih življenjskih

vsebin v slovenskem filmu. Z vidika fenomenologije, ki odkriva razlike med resničnim in navideznim, bi takšno obogateno sodelovanje med kritiško in ustvarjalno inteligenco nedvomno botrovalo boljšim in bolj prepričljivim, resničnejšim filmom. Videti je, da se metode neposrednega, direktnega filmskega realizma ali tudi filma-resnice, da ne omenjam filmske dokumentarnosti, pri nas niso prijele ali dovolj uveljavile, zato se filmski režiserji vse preveč zatekajo k takšnim delom, ki jih označujejo književne pripovedne oblike, metaforika, besedno leporečje, igralsko in režisersko prazne ali gledališko dekorativne, histrionične, samo navidezno prepričljive izvedbene prvine. Vse pre pogosto nastajajo filmska dela, ki imajo zgolj formalni filmski videz oziroma izhajajo iz prej opisane eidetske redukcije, če uporabim Husserlov pojem.

Med neumišljenimi oblikami filmskega ustvarjanja izpostavljate dokumentarni film kot eno od najzlahtnejših oblik. Zakaj?

Videti je, da ste sprejeli pojem neumišljenega filma, zvrst, kamor med drugim, denimo, sodijo izobraževalni, naravoslovni, potopisni, etnografski, propagandni in, kajpak, tudi dokumentarni film ter pretežni del televizijskih oddaj z neumišljeno vsebino. Zakaj izdvajam ali izpostavljam dokumentarni film kot eno od najzlahtnejših manifestacij neumišljenega filma? Najprej zaradi njegove obče človeške in družbene angažiranosti, njegovega namena in cilja, da se javno mnenje o neki zadevi izkristalizira, da spodbudi neko gibanje, razvije voljo do določenega dejanja, ki je v javnem interesu, da vzpostavi standarde omikanega obnašanja ter izboljša vsaj en vidik življenja posameznika, družbe, naroda. Prepričan sem, da mora biti pristen dokumentarni film po vsebini objektivni, kjer



Biti ali imeti (Être et avoir, 2002, Nicolas Philibert)



Bowling za Columbine (Bowling for Columbine, 2002, Michael Moore)

je filmski pristop iskren in nepristranski, a se vseeno zavzema za takšno gledišče, ki hoče pridobiti aktivno podporo gledalca za politične, družbene ali gospodarske spremembe, torej mora biti odkrito in nepristransko prepričevalen. Takšno osebno prepričanje zagovarjam tako v knjigi kot tudi v praksi, kjer si s svojimi dokumentarnimi in drugimi filmi prizadevam obogatiti domačo filmsko ustvarjalnost. Veliko tistega, kar pristen dokumentarec izdaja po njegovi žlahtnosti, je nedvomno pripisati tudi motivom za delo in prizadevanje filmarja, da se poda v pogosto zelo delikatne in tudi nevarne situacije. Nema lokrat se vprašam, kaj je tisto, kar žene ustvarjalca dokumentarnih filmov v filmanje resničnega sveta z resničnimi problemi, težavami, krivicami, nasiljem? Kaj je tisti notranji vzgib, ki ga tako rekoč sili, da raziskuje pogoje bivanja, dela, zdravstvene in socialne oskrbe, tržnih in ekonomskih dejavnikov, vprašanja vere, verovanja, morale in etike človeškega bitja in nehanja? Moralna in etična vprašanja, s katerimi se filmski dokumentarist sooča v kriznih in zagatnih situacijah v času snemanja in obdelave, so pogosto takšna, da jih lahko razreši samo celovita, ustvarjalna, zavzeta in samozavestna oseba. Pri tem je nujno pomisliti tudi na vprašanje, ali film, tudi dokumentarni, še vedno poseduje moralno-etični ugled in moč, da dejansko lahko vpliva na pozitivne spremembe v svetu? Ali lahko dokumentarni film z razkrivanjem nepravilnosti, trenj, nasilja, vzrokov za pomanjkanje, lakoto, za vojaške spopade, zločine nad človeštvom in kriminalna dejanja, zares vpliva na zmanjšanje zla na svetu? Osebno sem prepričan, da je odgovor pritrdilen. Pri tem naj še dodam, da mislim, da je usoda dokumentarnega filma, njegove produkcije, distribucije in prikazovanja, nekaj, kar zadeva družbeno, politično in duhovno zdravje celotne druž-

be. Zato sem toliko bolj kritičen do družbe in države, tudi naše, ki si ne prizadeva dovolj, da bi pomagala vzpostaviti boljše pogoje za filmsko dokumentarno delo. Podobno je z mnogimi družbami in državami, kjer sicer snemajo nemalo filmov v smislu »kruha in iger«, ko pride do dokumentarnega filma, pa mehanizmi financiranja skorajda odpovedo. Kaj ni presenetljivo, da pride na primer na amsterdamski Forum, kjer vsako leto odločajo o gmotni podpori in koprodukcijah povezavah za dokumentarne projekte, nekajkrat več predlogov in zahtevkov iz razvitih zahodnih držav, predvsem iz ZDA, kot pa iz celotnega tretjega sveta in Jugovzhodne Evrope skupaj? Vsekakor bi bilo nujno ukreniti nekaj korenitega, da bi se razmere na področju ustvarjanja in prikazovanja dokumentarnega filma pri nas bistveno izboljšale in da bi odgovorni na Filmskem skladu in na Ministrstvu za kulturo korenito spremenili optiko svoje filmske vizije. Morda bi bilo treba ustanoviti poseben sklad za dokumentarni film, ki bi v sodelovanju z drugimi podobnimi skladi v EU veliko bolj zavzeto negoval žlahtno tradicijo dokumentarnega filma.

Kakšne so temeljne razlike med dokumentarnim filmom in televizijskim dokumentarcem?

V marsičem sta si dokumentarni film in televizijski dokumentarec podobna; oba obravnavata tematiko, ki je povezana z resničnimi vidiki življenja ljudi in drugih živih bitij, največkrat brez primesi, ki jih je iznašla in jih spretno uveljavlja praksa umišljenega in uprizorjenega »umetniškega« oziroma komercialnega filma. Oba zanimajo takšne oblike in vsebine, kot so prvinska narava, mestna in podeželska civilizacija ter prikazovanje zanimivih sodobnih in preteklih dogodkov. Temeljne razlike se pojavijo, ko se podamo na po-

lje interdisciplinarnega obravnavanja sporočilnih vrednosti. Klasični dokumentarni film je tematsko, konceptualno in po svojem namenu instrument družbene akcije in je navadno po svoji naravi idejno in pogosto tudi ideološko naravnano, kar pomeni, da prikazuje jasno stališče o določenem dogodku ali predmetu in skuša pridobiti podporo gledalca za ustrezna dejanja. Televizijski dokumentarec zaradi širokega kroga gledalcev in najrazličnejših interesov lastnikov, pokroviteljev ter moralnopolitičnih pritiskov vseh vrst le po redko nastopa v obrambi nečesa ali v prizadevanju za velike družbene cilje, ki jih po navadi spremlja vrsta nasprotujočih si in protislovnih pričakovanj. Klasično definicijo, po kateri je dokumentarni film instrument za doseg družbenih sprememb, je potemtakem skoraj nemogoče uporabiti za televizijski dokumentarec. Glavna naloga slednjega je predvsem dokumentiranje časa in spodbujanje gledalčeve pozornejši zaznave lastnega življenja, življenja drugih ljudi ter občutljivosti za kakovost življenjskih dogodkov.

V svojem pregledu poleg neumišljenih filmov pogosto navajate tudi umišljene, še zlasti ko gre za dela Jean-Luca Godarda, ki so znana po tem, da meje spretno izigravajo. Kakšno je lahko medsebojno oplajanje teh dveh načinov ustvarjanja?

O tem sem govoril že v enem od prejšnjih odgovorov. Besedo »izigravajo« bi kazalo zamenjati z drugo, saj Godard ne izigrava resničnosti s tem, da se z njo poigrava, jo preigrava in se o njej vprašuje. Resničnost in metode približevanja, prikazovanja resničnosti in resnice, je morda še najbolje ubesedil v krilatici, da imata Resnica in Lepota dva konca, dokumentarnega in izmišljenega; svoje filmsko esejistično raziskovanje umišljene in neumišljene stvarnosti pa lahko pričneš

na enem ali drugem koncu. V nekaterih svojih zadnjih filmih, denimo v *Hvalnici ljubezni* (Éloge de l'amour, 2001) in *Naši glasbi* (Notre musique, 2004), Godard razvija oblikovne prvine esejističnega umišljeno-neumišljenega filma. Kaj tedaj – umišljene eseje ali neumišljene dokumentarce? Godard namenoma sprenevedavo odgovarja: »Pravijo, da je to dokumentarni film, jaz pa nimam pojma, kaj beseda sploh pomeni.« Razlog, da razpravljam tudi o nekaterih filmih fikcije, je nedvomno v tem – in to sem tudi v knjigi nekajkrat izpostavil –, da sta imeli obe zvrsti znaten vpliv druga na drugo. Brez idej, ki jih je na primer Dziga Vertov razvijal o filmu-resnici, se najbrž ne bi tako krepko uveljavile prvine dejanskosti, resničnosti v igranih filmih italijanskega neorealizma, angleškega Free Cinema ali v filmih francoskih novovalovcev. In seveda obratno. Neorealizem, cinéma-vérité ali pa direktni film so imeli zelo močan vpliv na razvoj novih prijemov v dokumentarnem filmu po vsem svetu. To je tudi razlog, zakaj menim, da bi bil slovenski film lahko oblikovno in vsebinsko bistveno bogatejši in prepričljivejši, če bi vplivni dejavniki v filmskem in televizijskem svetu namenili večjo pozornost in predvsem tudi več sredstev za razvoj dokumentarnega filma. Malo prej sem navrget, da bi bilo nujno potrebno ustanoviti poseben center za dokumentarni in seveda tudi za eksperimentalni film, ki pri nas prav tako životari v povsem nemogočih razmerah. Vendar o tem kdaj drugič.

Med bistvene prvine učinkovitega dokumentarnega filma spada gotovo dramatizacija gradiva, posnetega v resničnosti, in njegova preureditev v jasno strukturo, ki pa se nujno ne ujema z dejanskostjo. Gre pri tem za ponarejanje ali za poustvarjanje resnice?

Vprašanje je dokaj zapleteno. Seveda je vsako filmanje resničnosti pogojeno s tolikimi dejavniki, da ne moremo več govoriti o filmu kot vernem prikazu resničnosti, ampak kot predručenju resničnosti, kot o posnetku resničnosti. Resnica pa, ki jo mora odgovoren filmar izluščiti iz vsega tistega, kar sestavlja resničnost, pokaže svoj obraz šele pri skrbnem in natančnem raziskovanju in pozornem spremljanju vseh bistvenih dejavnikov v nekem dogajanju, dejanju, odnosu, procesu ali pojavu. Ponarejena resnica seveda ni resnica, poustvarjena resnica pa je pogosto domena realističnega filmskega pristopa v umišljenih in uprizorjenih filmih, včasih tudi legitimna metoda iskanja dejanskih razmerij v nekem zgodovinskem ali tudi sodobnem dogajanju, kot je na primer rekonstrukcija dejanskih dogodkov v filmih Eisensteina, Pudovkina, Pontecorva, Rogosina, Morrisa in drugih.

V Sloveniji je kar nekaj festivalov, retrospektiv in sploh priložnosti za ogled kvalitetne dokumentarne produkcije, tudi na nacionalni televiziji. Temu navkljub večji distributerji niso najbolj naklonjeni dokumentarnim filmom in ti redko zaidejo

v multiplekse. Po večini sta tako publicistika kot produkcija na tem področju zelo skromni in slabo razviti. V čem vidite razloge za to in kaj bi bilo po vašem mnenju treba storiti za splošni dvig filmske kulture, še posebej kulture dokumentarnega filma?

Res je, da festivalov, retrospektiv in drugih priložnosti za ogled kakovostnih dokumentarcev pri nas ne manjka, očitno pa drži tudi to, kar sem že prej povedal, da je produkcija dokumentarnega filma, razmišljanje in poglobljeno pisanje o njem pičlo, površno in nepregledno. Vendar nikar ne pozabimo, da se marsikaj v tem smislu dogaja v času občasnih strnjenih dogodkov, kot so bili ali so še dnevi za dokumentarce (D-day) v Slovenski kinoteki, mednarodni festival dokumentarnega filma v Cankarjevem domu, Dokma v Mariboru in seveda tudi dokumentarec meseca na

Ali lahko dokumentarni film z razkrivanjem nepravilnosti, trenj, nasilja, vzrokov za pomanjkanje, lakoto, za vojaške spopade, zločine nad človeštvom in kriminalna dejanja, zares vpliva na zmanjšanje zla na svetu? Osebo sem prepričan, da je odgovor pritrdilen.

nacionalni televiziji. Res pa je, da se domača novinarska in publicistična srenja po mojem mnenju slabo in površno odzivata na te dogodke in na problematiko, ki jo obravnavajo dokumentarci. Kako izboljšati stanje, kaj napraviti za splošni dvig filmske kulture na področju dokumentarnega filma? Najprej mislim, da bi morala slovenska akademska srenja spremeniti svoj odnos do filma in filmske kulture. Morda bi v razred umetnosti SAZU izvolili tudi katerega od filmskih teoretikov, zgodovinarjev ali ustvarjalcev, saj je slovenska akademija edina tovrstna ustanova v EU, v kateri ni predstavnika filmske umetnosti. Film je na splošno še vedno nekaj, kar očitno ne sodi v nacionalno kulturno zakladnico. Predlanskim so na priliko pri Slovenski matici v Ljubljani izvedli razpravo o vlogi kulture v času osvobodilnega boja, na kateri ni nihče niti omenil slovenskih partizanskih filmskih dokumentov kot posrednika pomembnih zgodovinskih in družbenih dejanj. Drugo, treba bi bilo ustanoviti katedro za filnologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, ki bi po mojem mnenju ogromno pripomogla k dvigu splošne filmske kulture in zlasti produktivnega dialoga med teorijo in prakso filmskega ustvarjanja. Temu bi logično moralo slediti tudi redno obravnavanje filma kot pomembne kulturne in umetniške dejavnosti na slovenskih srednjih šolah. Naj še enkrat poudarim, da bi bilo treba ustanoviti osrednji sklad za dokumentar-

ni in eksperimentalni film kot nekakšno drugo jedro nacionalne filmske proizvodnje. Lahko bi ga ustanovilo Ministrstvo za kulturo RS, s čimer bi udeležilo projekt izredno daljnosežnih pozitivnih sprememb v slovenskem filmu na sploh.

V zadnjem desetletju je zanimanje za neumišljene oblike ustvarjanja izredno naraslo, pri tem pa je dokumentarni film gotovo v ospredju. Po zgledu Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDEA) so se festivali in strokovna srečanja pomnožili po vsej Evropi, od Barcelone, Soluna, Zagreba, Jihlave do Helsinkov, pod krovom Evropske dokumentarne mreže (EDN). Tako se je »pitching« uveljavil kot glavni način za iskanje koprodukcij in odkupov pri največjih evropskih televizijah. So tovrstne »arene«, kjer morajo avtorji v pičlih petih minutah skupaj z atraktivnim kratkim videom predstaviti delo, ki včasih lahko temelji na večletnih raziskavah, res najbolj-ši in danes še edini način za ohranjanje dokumentarne produkcije?

Ne, nikakor ne. Je pa forumski »pitching« oziroma javno prepričevanje urednikov in finančnih krogov na festivalskih srečanjih o pomembnosti določenega projekta nedvomno eden od preizkušenih načinov pridobivanja sredstev za produkcijo, pa tudi možnosti za poznejšo distribucijo dokumentarnega filma. Vse kaže, da takšne »arene«, ki so včasih prav naporne, neusmiljene in za mnoge pogubne, povzročajo težave zlasti filmskim in televizijskim ustvarjalcem in odgovornim urednikom v srednji in jugovzhodni Evropi, saj se jih zelo poredko udeležujejo. Mimogrede, če bi bilo zanje pri nas več zanimanja, bi se tudi tehnika in uspešnost nastopa na »pitchingu« izboljšali. Mislim, da bi bilo namesto tarnanja nad včasih zares »zateženimi« in neusmiljenimi vidiki pridobivanja finančnih sredstev za svoj dokumentarec, v smislu forumskega »pitchinga«, bolj smiselno, če bi uvedli podobna tekmovalna tudi v državah, ki so šele pred kratkim vstopile med polnopravne članice EU. V okviru bodočega Centra za dokumentarni film bi bilo smiselno uvesti nekakšne seminarje, kjer bi se potencialni kandidati za sredstva (avtorji in televizijski odgovorni uredniki) učili veččin prepričevanja javnosti o vrednosti lastnega projekta. Kot sem nekje že poudaril, se na Forumu v Amsterdamu lepo vidi, katere družbe in države danes posvečajo več pozornosti in sredstev dokumentarnemu filmu. Daleč največ predlogov in zahtevkov pride iz razvitih držav, zlasti iz ZDA, bistveno manj pa iz novih demokracij in dežel tretjega sveta. To nam po moje pokaže, da je zavest o pomenu dokumentarnega filma za nadaljnji človeški in družbeni razvoj v razvitejših delih sveta bistveno višja kot v nerazvitem svetu, kjer pa posvečajo nesorazmerno veliko sredstev programom in projektom, ki so osnovani na senzacionalizmu, škandalih, zabavi in kiču. Najbrž po načelu »kruha in iger« ...