

Katja Stamboldžioski

Helena Koder

»Vse tisto, kar vidimo na ekranu ali velikem platnu, ima za osnovo besedo. Četudi je ni slišati.«



Helena Koder je uveljavljena in večkrat nagrajena dokumentarna ustvarjalka, ki je profesionalno pot na TV Ljubljana začela kot napovedovalka, voditeljica in novinarka. Nato se je zapisala scenaristki in režiji ter med letoma 1975 in 2006 ustvarila bogat in vsebinsko pester opus skoraj 50 dokumentarnih filmov, za katere je napisala scenarij, 17 pa jih je tudi režirala. Prehajanje med scenarističnim in režijskim delom je bilo zanj organsko, plodna sodelovanja z eminentnimi režiserji, od katerih se je veliko naučila o filmu, so jo še dodatno izpolnjevala. Z žarom se spominja sodelovanja z Dušanom Prebilom, Janezom Drozgom, Žaretom Lužnikom in Jožetom Pogačnikom.

Njeni dokumentarni filmi so pravzaprav vse v enem: dokument tedanjega časa, političnih sprememb in predvsem intimen pogled v življenja portretirancev. Tenkočutno se je znala približati sleherniku, pa naj so to vedeževalka Vera v *Deželi smehljaja* (1985, Mitja Milavec [TVS]), stanovalci v *Kolizeju* (1984, Žare Lužnik [TVS]), prvi begunci iz Bosne in Hercegovine v *Zbirnem centru* (1992, Helena Koder [TVS]), družina Vidmar z visokogorske kmetije v *Marjana gre v šolo* (1981, Janez Drozg [TVS]), prevajalka Marcela Prousta v *Magdalenice gospe Radojke Vrančič* (1997, Helena Koder [TVS]) ali pa nekdanji stanovalci ljubljanskega dijaškega doma v *Obrazih iz Marijanišča* (2000, Helena Koder [Vertigo/TVS]).

V letu 2022 je prejela Štigličevo nagrado za življenjsko delo na področju filmske in televizijske režije, ki jo podeljuje Društvo slovenskih režiserjev, v 2014 je bila razglašena za dokumentarno ime na mednarodnem festivalu dokumentarnega filma *DOKU-DOC*, v 2001 je na *Festivalu slovenskega filma* prejela nagrado Jožeta Babiča za televizijsko dokumentarno delo za *Obraz iz Marijanišča*, leta 1998 pa nagrado žirije za televizijsko dokumentarno delo za *Magdalenice gospe Radojke Vrančič*. Helena Koder pa ni le scenaristka in režiserka, je tudi esejistka. Vrsto let je pisala za različne revije, med drugim *Sodobnost*, letos pa je izšel njen prvenec esejev *Krošnja z neznanimi sadeži* (Mladinska knjiga, 2024), ki ji je prinesel Rožančevo nagrado za najboljše esejistično delo.

**

Najprej ste bili voditeljica, novinarka, nato scenaristka in režiserka, ob tem pa še esejistka. Kako ste prehajali med temi vlogami, kje so stične točke? | Zdaj, po izdaji knjige *Krošnja z neznanimi sadeži*, o tem tudi sama precej razmišljam, ker me na raznih predstavitvah knjige to sprašujejo. Kdaj in zakaj sem se odločila za neko pot? Pri meni se je vse dogajalo zelo spontano, nenačrtovano, kdo bi rekel naključno. Ampak gotovo ni bilo naključno. Vse se je zgodilo, kakor se je, ker se po gimnaziji nisem odločila za naravoslovje, temveč za študij na Filozofski fakulteti. Bili smo na tesnem z denarjem in kadar koli se je ponudila priložnost za zaslužek, sem jo zgrabila. Takrat študentsko delo še ni bilo organizirano, informacije so šle od ust do ust ali pa po časopisnih razpisih za delo.

Film me je zmeraj zanimal, v mojem rojstnem kraju je bil tako rekoč edina zares dosegljiva umetnost, ki smo ji takrat rekli sedma, in videla sem vse filme, ki so jih predvajali v našem kinu. Tudi po večkrat. Seveda sem zgrabila priložnost, ki se je ponudila, in šla statirat; v nekem francoskem filmu, ki so ga snemali v Dalmaciji, sem lahko izgovorila celo nekaj stavkov v francoščini. In kasneje, ko so iskali dekleta, ki bi bile napovedovalke na televiziji, sem šla zaradi istega razloga na avdicijo in nazadnje dobila na TV službo. Življenje me je popeljalo v te vode, svet filma in televizije me je zapeljal in za nekaj časa celo odvrnil od študija romanistike.

Pravzaprav sem si želela biti prevajalka. Zakaj? Ker me je literatura od zgodnjega otroštva neizmerno privlačila in sem znala brati, preden sem šla v šolo. V tistih časih, po drugi svetovni vojni, to še ni bilo tako običajno, kot je danes. Mi smo v prvem razredu res začeli z I, A, O. Ko sem končala študij, sem na TV kmalu dobila priložnost, da sama oblikujem neko ne sicer pomembno, a zame osebno nadvse pomembno oddajo, ki sem se ji posvetila z vsem srcem. Takrat sem spoznala, kako pomembna je beseda tudi v vizualnem svetu, in da ima vse tisto, kar vidimo na ekranu ali velikem platnu, za osnovo besedo. Tudi če je ni slišati.

Kako se je zgodil preskok v dokumentarizem in zakaj ste potem tu ostali večino vaše profesionalne poti – je šlo za ljubezen do filma ali za neko nadgradnjo novinarstva? | Ni šlo za nadgradnjo novinarstva. Res sem nekaj oddaj naredila s pravo novinarsko preiskavo in sem na to kar ponosna. Ampak nikoli se nisem globoko v sebi počutila kot prava novinarka. Zmeraj sem si želela narediti nekaj drugega, nekaj, kar presega informacijo, nekaj kar ne ilustrira besede, temveč govori oz. izraža, pripoveduje iz sebe. Skratka: tisto na ekranu zame ni objekt, temveč subjekt. Meni se t. i. »govoreča glava«, če zares govori iz sebe in o sebi, ne zdi prav nič dolgočasna. V zdajšnjih časih mora biti montaža zelo dinamična: kader, ki traja nekaj sekund,

je že predolg – in če je v tem kadru samo obraz, ga je treba hitro prekriti z neko drugo sliko, da se gledalec ja ne bi »dolgočasil« in morda za trenutek zamislil. Skratka: vedno sem si želela, da bi bila slika popolnoma usklajena z besedo oziroma mislijo, ki jo ta slika izraža – oz. zaradi katere ta slika je, kakršna je. Vse to sem počela nekako intuitivno, ker nisem imela za sabo nobene pravega teoretičnega znanja. Šole. Seveda pa sem sodelovala z ljudmi, od katerih sem se lahko učila.

Zame je bil prelomen neki dokumentarec, ki sem ga – to pa je bilo naključje – videla na festivalu v Monte Carlu, kamor me je – in to kot nekakšno zvezdnico jugoslovanske televizije, ker sem pač vodila neke festivale in glasbene oddaje in podobno! – poslal direktor slovenske televizije Dušan Fortič. Tisti BBC-jev dokumentarec, še danes se ga dobro spominjam, je prikazoval razpoloženje v neki družini, v kateri je oče čakal na operacijo tumorja v glavi, operacijo z zelo negotovim izidom. V tistem času je bila televizija pri nas precej popeglana, ne mislim na politično cenzuro in te stvari, ampak na to, da so ustvarjalci vse že vnaprej fiksirali, se z nastopajoči do potankosti dogovorili, kaj in kako naj govorijo in kam gledajo itn., jaz pa sem nenadoma in res prvič v življenju gledala na ekranu resničnost. Življenje. To me je čisto fasciniralo. In rekla sem si, to bom počela.

Kako ste v začetnem obdobju vašega dela, govoriva o drugi polovici 70. let prejšnjega stoletja, razmišljali o dokumentarnem filmu, kje ste iskali vzor in navdih? Strokovne literature takrat skoraj ni bilo, vsaj ne v slovenščini? | Vzor sem iskala predvsem v tako imenovanih direktnih dokumentarcih, katerih namen ni neko reševanje problemov, golo informiranje ali celo poučevanje. Ti dokumentarci prikazujejo življenje na način, da skušajo angažirati gledalca čustveno in mu dovolijo, da si brez pomoči komentarja razlaga, kar gleda. Seveda tudi ti dokumentarci manipulirajo z materialom, s posnetki, in seveda skoraj zmeraj »manipulirajo« z gledalcem. Prav zaradi tega, ker pač ne moreš povezati dveh posnetkov brez manipulacije, sploh nobenega posnetka ne moreš posneti brez manipulacije, saj je manipulacija že v tem, kam postaviš očiščene kamere, je avtorjevo ravnanje bolj, kot si gledalec mogoče predstavlja, povezano z etiko in tudi spoštovanjem.

V času, ki ga omenjate, so k nam že začeli redno prihajati BBC-jevi dokumentarci, meni so bili glavna šola. Literature o dokumentarcih praktično ni bilo, na AGRFT sem našla eno samo knjižico, ki je govorila o raznih vrsteh dokumentarca. Režiser Jože Pogačnik, ki je bil akademsko izobražen in je bil pomemben avtor kratkih filmov, me je napotil na neko knjigo o filmskem jeziku, ogromno pa sem se naučila na festivalu do-

»Meni se t. i. 'govoreča glava', če zares govori iz sebe in o sebi, ne zdi prav nič dolgočasna. V zdajšnjih časih mora biti montaža zelo dinamična: kader, ki traja nekaj sekund, je že predolg – in če je v tem kadru samo obraz, ga je treba hitro prekriti z neko drugo sliko, da se gledalec ja ne bi 'dolgočasil' in morda za trenutek zamislil.« —HK

kumentarnega filma *Cinéma du Réel* v Parizu, festivalu etnološkega in antropološkega filma, kjer sem поблиže spoznala filme Fredericka Wisemana in tudi njega osebno. Wisemana zdaj vsi poznajo, a takrat pri nas nihče ni vedel zanj. Bolj znan pri dokumentaristih je bil pri nas Joris Ivens, eden pionirjev dokumentarca, tudi poetičnega. Tudi z njim sem se seznanila v Parizu. Do tega festivala sem prišla, ker je našo televizijo obiskala Marielle Delorme s francoskega raziskovalnega središča CNRS – nekaj takega, kot je pri nas ZRC SAZU –, si ogledala nekaj naših dokumentarcev in za festival izbrala film *Gostilna* (1983), ki sva ga naredila skupaj z režiserjem Žaretom Lužnikom. Tako sva šla v Pariz, doživela odmevno projekcijo, mene pa so potem povabili v organizacijo »prijateljev festivala«, katere člani so imeli nalogo promocije festivala in informiranja organizatorjev festivala o produkciji dokumentarcev v matičnih državah. Tako sem bila dolgo vsako leto objavljena na festival in nekajkrat sem tja res šla, enkrat – mislim, da leta 2002 – pa sem bila tudi v žiriji. V njej je bilo nekaj zelo uglednih imen in še danes me včasih pekli, ali sem se takrat prav odločila. Nisem človek za žirije!

Če se vrnem k vprašanju o zgledih. Na ljubljanski televiziji je velikokrat gostoval režiser Angel Miladinov. Delal je razne, tudi zabavne oddaje. V eni sem bila celo voditeljica, skupaj s slavnim beograjskim kolegom. Angel je takrat s kolegom Sandijem Čolnikom zasnoval oddajo *Monitor* (1970–1975). V njej je Sandi obiskoval razne umetniške ali socialno marginalne skupine, ljudi na robu glavnega toka. S svojim šarmom, veliko razgledanostjo, z nekakšno dobronamerno radovednostjo in preprostostjo je znal svoje sogovornike tako sprostiti, da so pripovedovali spontano, brez zadržkov, pristno. Sandi je bil moj vzor in tudi prijatelj. Dolgo sva bila cimra. Vedel je vse. In bil je zelo luciden. Ko je kasneje začel s svojimi *Včernimi gosti* ob nedeljah, nas je s kultiviranostjo svojega govora, tudi s svojim zametnim glasom, predvsem pa s svojo omikanostjo in s tem,

da do svojih intervjuvancev, tudi če so bili to zelo preprosti ljudje, ni bil nikoli, res nikoli, pokroviteljski. To je velika vrlina in ni samoumevna v tem poklicu. Nikoli se ni »delal pametnega«. Preprosto je bil pameten. Seveda pa *Monitorji* niso bili pravi dokumentarci. Sama sem želela delati drugače. In prva stvar, ki sem se je zelo hitro otresla, so bila moja vprašanja. Vztrajala sem, da v montaži izrežemo vprašanja in da mene ni v kadru. Tako se mi je zdelo, da bomo bolj avtentični. Imela sem prav.

Televizija je takrat veljala za nekaj »strahotno uradnega«, kot je v eni izmed *Povečav* Majde Širca in Slavka Hrena iz leta 1992 dejal Toni Tršar. Z *Monitorjem* pa se zgodi obrat, ustvarjalce začnejo zanimati zgodbe navadnih ljudi, torej ne uradnikov ali političnih predstavnikov. Koliko ste bili omejeni s temami, ki ste jih predlagali – so bile morda nekatere prepovedane, druge pa celo naročene? Bi lahko govorili o cenzuri tem ali vsebin? | Pravzaprav nisem mislila na to, da so nekatere teme tabu, ampak globoko v nas vseh, ki smo kar koli javno objavljali, je bilo zavedanje, da tabuji so. Saj vsi vemo, da je v bolj ali manj avtoritarnih družbah avtocenzura dejstvo. In vsi pazijo, da ne bi šli predaleč. Nekateri to delajo iz prepričanja drugi zaradi previdnosti, ker sicer ne bi več mogli objavljati. Od novinarjev, pravzaprav od vseh javno delujočih poklicev, se je pričakovalo, da so tudi »družbeno politični delavci«. Predvsem se je to pričakovalo od novinarjev, ki so delali v aktualno političnem programu RTV in pri časopisih. Tisti, ki smo delali v drugih delih TV programa, smo bili manj pod drobnogledom, več smo si lahko dovolili, bolj smo lahko brskali po vrzelih med deklariranim in dejanskim stanjem v družbi. Ob nekaterih temah so bile težave večje, ob drugih manjše.

Novinarka in dokumentaristka Dorica Makuc, ki je v tem žanru na televiziji skupaj z Mijo Janžekovič orala ledino, je imela na primer velike težave, ko je delala serijo o izseljencih in je nalezela na tiste, ki so leta 1945 pobegnili iz Slovenije, ter na njihove potomce v Avstraliji in drugje po svetu. Moja kolegica Alenka Auersperger je imela težave, ko je na primer delala film, v katerem je bila protagonistka sorodnica leta 1945 obsojenega župana Kamnika, barona Hermanna Rechbacha. Sama sem bila prepričana, da bom imela težave pri oddaji iz cikla *V areni življenja*. Takrat, leta 1982, ko je bila tema »poboj domobrancev« za medije še absolutni tabu, sem Ivana Matijo Mačka, narodnega heroja, najvišjega partijskega in vladnega funkcionarja, poveljnika OZNE za Slovenijo itn., na snemanju vprašala, kaj je oblast po vojni naredila s svojimi nasprotniki. Maček je prav v času našega snemanja izdal knjigo spominov, takrat je imel veliko intervjujev, a tega vprašanja mu ni nihče postavil. Ko sem ga to vprašala, saj tega ni bilo v scenariju, sem bila pripravljena, da

bo prekinil snemanje in bom morala »na zagovor«, a se ni nič takega zgodilo. Odgovoril je z jezikovno metaforo, češ da je vedel, kaj so ti ljudje zagrešili, in da »s takimi ljudmi pač ne moreš iti na pivo«. Odgovor je bil seveda splošen, direktno ni ničesar povedal, a vsak gledalec, ki je bil malo poučen o teh stvareh – in ljudje so po objavi Pahorjevega intervjuja s Kocbekom o tem že veliko vedeli, vendar se o tem sploh ni nič več pisalo, kot da intervjuja ne bi bilo! –, je popolnoma razumel, da je Maček mislil na pobjo domobrancev. In ga priznal. Nekajkrat sem imela težave v času okoli osamosvojitve. Takrat so pritiski prihajali z obeh strani in tako sem vedela, da delam prav.

Pomemben mejnik v produkciji dokumentarnega filma se na TV Ljubljana zgodi leta 1981 s prihodom urednika Dokumentarno feljtonske redakcije Draga Pečka, saj pritegne k sodelovanju mlajše režiserje, ki so študirali na AGRFT, in vzpostavi najpomembnejšo dokumentarno serijo Dokumentarci meseca. Kako se spominjate tega obdobja in sodelovanja z režiserji? | Drago Pečko je prišel z vizijo, da ustvari ljubljansko šolo dokumentarnega filma in do neke mere mu je to tudi uspelo. Imel je nekaj teoretičnega znanja, bil je filmsko razgledan in najbrž je pomemben tudi njegov odnos do likovne umetnosti, saj je sin slikarja Karla Pečka, ki je bil, kot vemo, mentor velikega slikarja Tisnikarja. Tudi Drago je imel mentorsko žilico. Poleg drugih režiserjev, ki niso bili zaposleni na RTV, je k sodelovanju privabil nekaj mladih, ki so končevali študij na AGRFT.

Sama sem se osnov režije naučila pri odličnem režiserju Dušanu Prebilu, avtorju nekaj čudovitih dokumentarcev in kratkih filmov, ki pa je bil precej boemska natura, tako da v televizijskem okolju ni nikoli do polnosti razvil svojih potencialov. Sicer sem pa veliko sodelovala z mnogo bolj izkušenim Jožetom Pogačnikom, ki me je naučil predvsem, kako se uporablja arhivsko gradivo, da v filmu ni videti kot vizualno mašilo. Od mlajših sem sodelovala z Žaretom Lužnikom. Umril je premlad, da bi lahko postal velik filmski režiser. Kar sva naredila skupaj, pa je do-

»Do svojega izdelka smo čutili veliko odgovornost. In do gledalca tudi. Zato smo se o teh rečeh veliko pogovarjali. Včasih so nam šli ti sestanki tudi malo na živce, a bili so koristni. Za avtorsko delo je refleksija nujna in je kar dobro, če ni prepuščena stihiji, ampak je sistemska. « —HK

volj kvalitetno, da bi očaralo tudi današnjega gledalca. Tudi z Bogdanom Mrovljetom, žal tudi že dolgo pokojnim, sva naredila nekaj lepih filmov. Film s pisateljem Tomizzo je pravzaprav film o istrski identiteti, film z Markom Pogačnikom je film o pesnikovi, umetnikovi svobodi pri razlagi sveta ... Delala sem tudi z Marjanom Frankovičem, ki je nekako preiskoval meje filmskega medija. Rad je eksperimentiral, se izražal z metaforami, asociacijami. Bil je zelo zahteven za televizijsko občinstvo. Takrat smo si lahko v samem televizijskem jeziku dovolili več. Danes se je treba spustiti do najnižje ravni zahtevnosti, vse mora biti jasno, zelo razumljivo, gledalca se ne sme obremenjevati, češ da bo takoj zamenjal kanal. Lepo je bilo sodelovanje z Majo Weiss. Kasneje sem nekajkrat sodelovala z Miranom Zupaničem. Je najbolj zanesljiv, tenkočuten, delaven in pred snemanjem na projekt pripravljen režiser, kar si jih je mogoče zamisliti. Tudi prijatelj.

V Pečkovem obdobju se začne ustvarjalni proces pri pripravi dokumentarnih filmov izpopolnjevanju, vzpostavijo se višji standardi dela, urednik zahteva, da pišete scenarije, po montaži organizira ogleda filma s sodelavci. Je šlo za pozitivno vzdušje? Kako so na vaše delo in delo vaših kolegov gledali na TV Ljubljana? | V uredništvu je bilo vzdušje zelo kolegialno, veselili smo se uspehov enega ali drugega, nismo tekmovali, vsak pa si je prizadeval, da bi naredil dober film, da bi dal od sebe največ ali pa še več, kot zmore. Do svojega izdelka (takrat še nismo toliko uporabljali termina projekt) smo čutili veliko odgovornost. In do gledalca tudi. Zato smo se o teh rečeh veliko pogovarjali. Včasih so nam šli ti sestanki tudi malo na živce, a bili so koristni. Za avtorsko delo je refleksija nujna in je kar dobro, če ni prepuščena stihiji, ampak je sistemska. S Pečkom smo začeli pisati tudi prave scenarije. Prej so bila to opisna besedila, kjer si predstavil izhodišča, iz katerih izpeljuješ svojo oddajo, kakšen je njen namen, kdo so sodelujoči, kateri so tematski poudarki, opisovali smo vsebinske in tudi organizacijske, produkcijske podrobnosti, zdaj pa smo začeli pisati scenarije, iz katerih se je bolj natančno videlo, kakšen bo končni izdelek.

Pa vendar imate do pisanja scenarija za dokumentarne filme neki zadržek, če se ne motim, ker menite, da slepo vztrajanje pri napisanem scenariju ustvarjalca preveč omejuje? | So dokumentarci, kjer je podroben scenarij nujen. Ko sem delala film *Linhart, človek razsvetljenstva* (2006, Helena Koder), sem napisala natančen scenarij in se ga pri snemanju zelo držala. Ampak če delaš direktne dokumentarce, če hočete, observacijske, je grozno, če režiser rine s svojo vizijo dogajanja pred kamero in ga tako maliči, oddaljuje od resničnega življenja, ga spreminja v nekakšno dekoracijo. To je velika škoda. Zato morajo biti dokumentaristi potrpežljivi in zelo pozorni

ljudje, znati morajo počakati, da se stvari zgodijo. Vsaj stremeti morajo k temu, čakati na tiste trenutke, ki prikažejo nekaj več kot samo neko gibanje pred kamero.

Kot novinarka ste bili poklicno nagnjeni k temu, da ste sledili političnemu dogajanju, predvsem ste kritično razmišljali, kar je bilo vidno v mnogih vaših dokumentarnih filmih, odstirali ste stereotipe, opozarjali na družbeno neenakost. Pa vendar so bile to večinoma pripovedi o ljudeh, o osebnih zgodbah. Kako ste se jim približali, da so vam zaupali? Je to odlika dobrega dokumentarista? |

Pravzaprav zdaj, odkar ne delam, bolj spremljam politično dogajanje, kot sem ga prej. Politika me je pri mojem delu najmanj zanimala. Zmeraj me je zanimala skrivnost, ki se ji reče življenje. Kako ljudje ravnamo? Zakaj tako in ne drugače. Zanimale so me odločitve, svobodna volja. Na snemanju mora biti ekipa usklajena, snemalec, režiser in scenarist – veliki Wiseman je vse v enem – morajo oz. bi morali dihati kot eden. To je nemogoče, a ta ideja mora biti v njih. Po drugi strani pa se mora med dokumentaristom in tistimi, ki »nastopajo«, ustvariti zaupanje, neke vrste zarotništvo. Ne vem, kako je mogoče, da so mi ljudje včasih zaupali stvari, za katere se mi je zdelo, da jih ni mogoče zaupati nikomur. A se je zgodilo. Upam, da nisem tega zaupanja nikoli zlorabila. Vsaj ne zavedno.

V Kolizeju ste posneli več stanovalcev, tudi deložacijo mlade mamice, ki je v stanovanje vdrla in je morala pod policijskim nadzorom stavbo zapustiti. Koliko časa ste imeli za pripravo scenarija in snemanje? S seznama vaše bogate filmografije vidimo, da so bili produkcijski časi izjemno kratki, ustvarili ste tudi po več dokumentarnih filmov v enem letu. |

Ne vem natančno, koliko je bilo tega časa. Zmeraj smo lovili roke, zmeraj je bilo časa premalo. Ko so na portoroškem festivalu predvajali moj film **Prizori iz življenja pri Hlebanjevih** (1997, Helena Koder) – Urban Koder, moj mož, je *pro bono* napisal glasbo za ta film in zanj prejel nagrado, jaz pa tisto leto za **Magdalenice gospe Radojke Vrančič** –, je k meni pristopil gost festivala, dokumentarist z BBC-ja, in me vprašal, koliko časa smo snemali ta film, ki prikazuje življenje v štirih letnih časih na gorski kmetiji v Srednjem Vrhu nad Gozdom Martuljkom. Odgovorila sem mu, da smo snemali v vsakem letnem času po dva dni. Mislila sem, da se bo zgrudil od presenečenja. Snemalni termini so bili zmeraj velik problem. Tudi metri filmskega traku, dokler smo še delali na film. Nenehno sem se morala zagovarjati, a vedno so nam nazadnje dodali še kakšen dan ali kakšen meter. Zmeraj so nam tudi dali dovolj terminov za montažo. To se mi je zdelo najbolj pomembno. Da pri montaži ne hitiš. Ker tam nastane film. Sicer je pa meni vedno primanjkovalo časa. In zmeraj mi je bilo težko spraviti film v zahtevano minutažo; žal mi je bilo vreči



»Bom parafrazirala misel papeža Frančiška in pesnika Stranda: če bi svet vodili politiki, ki vsak dan preberejo eno pesem, bi bil svet boljši. Kdor ne verjame, naj pogleda dokumentarec, v katerem Gorbačov režiserju Herzogu recitira Lermontova. Herzog ga je prosil, naj mu pove kakšno Puškinovo pesem, Gorbačov pa je ponudil Lermontova. Kot vsi vemo, je Gorbačov omogočil miren razpad Sovjetske zveze. Ne verjamem, da bi tisti strašni človek iz Kremlja lahko tako recitiral Lermontova. Če bi to zmogel, bi se zlomil.« —HK

ven kak posnetek, ki se mi je v tistem trenutku zdel pomemben. Včasih sem prav trpela in prosjčila še za kakšno minuto. Najbolj sem bila nesrečna, ko smo, ne vem zaradi kakšne višje sile, morali skrajšati *Kocbeka* (Kocbek, pesnik v pogrezu zgodovine, 2004, Miran Zupanič, op. a.) za skoraj dvajset minut. Tudi *Linhart* bi prenesel celovečerno minutažo, pa sem ga morala skrajšati. Tako pač je, televizija ima svoje predalčke.

Za snemanje *Zbirnega centra* najbrž ni bilo veliko priprav, šlo je za prve begunce iz Bosne in Hercegovine, ki so prišli v Slovenijo zaradi vojne. V filmu spoznamo njihove travme, skrbi, klice domov v strahu, ali se bodo svojci oglasili. Kako ste osebno doživljali to vojno in vaše portretirance, kako ste se jim lahko približali v tistem izredno občutljivem obdobju?

| Mene je ta vojna strahovito prizadela. Vem, da sva z Urbanom pozno v noč gledala razna poročila. Za ta zbirni center sem izvedela malo pred koncem leta, takrat je padel Vukovar, snemali smo okoli božiča in novega leta, za veliko priprav ni bilo časa, ampak olajševalna okoliščina je bila, da se je vse dogajalo na enem samem mestu in da smo lahko čakali, da se stvari zgodijo. Scenarij je bil sicer soliden, ampak ohranila sem samo osnovno strukturo, kot sem si jo zamislila, potem pa sem se prepustila dogajanju. Zgodbe so bile težke. Z mano so ostale za zmeraj.

***Gostilna* je observacijski film, posnet v gostilni Demšarjevih, tema gravitira okoli kontrabanta, pravzaprav pa spoznavamo delo v gostilni. Film se začne s sekvenco klanja prašiča. Kako so to sprejeli na TV Ljubljana?** | V današnjem času tako imenovane politične in vsakršne korektnosti – ki jo na drugi strani v

digitalnem svetu spremljata strašna nekorektnost in prostaštvo (a tam je to dovoljeno!) – me včasih čudi, koliko smo si na TV lahko privoščili ob osmih zvečer, v elitnem terminu. Mislim, da je takrat javno protestiral samo ljubeznivi zdravnik, prof. Kornhauser, drugače pa nas niti na TV niti gledalci niso kritizirali. Jaz sem bila glede »klanja« kar utrjena, ker sem očeta veterinarja velikokrat kot majhna deklica spremljala pri delu, ampak še danes se spominjam, kako težko sem jedla tista jetrca, ki nam jih je ponudila prijazna gostilničarka takoj potem, ko »smo« zaklali prašiča. Na snemanju narediš marsikaj, česar sicer ne bi.

Iz opusa je zaznati tudi vašo afiniteto do literature in umetnosti na splošno, npr. s celovečernim filmom *Kocbek*, pesnik v pogrezu zgodovine, *Materada* in pisatelj Fulvio Tomizza (1990, Bogdan Mrovljje [TVS]), *Narcis brez zrcala* (1986, Mitja Milavec) o esejistu in umetnostnem kritiku Evgenu Bavčarju, *Popolni torzo* (1993, Helena Koder) o Jakovu Brdarju in *Linhart*, *človek razsvetljenstva*, ki ima igrano-dokumentarno formo. Ste bili vedno povezani z literaturo, umetnostjo, kje je čar portretiranja teh pomembnih imen in hkrati najbrž tudi velika odgovornost? | Zmeraj sem bila zelo navezana na knjige. Zdi se mi, da je v njih vse. In tudi zdaj mi literatura, vse zvrsti, posebno poezija, veliko pomeni. Po mojem vsakomur koristi pri vsakem delu in sploh v življenju. Bom parafrazirala misel papeža Frančiška in pesnika Stranda: če bi svet vodili politiki, ki vsak dan preberejo eno pesem, bi bil svet boljši. Kdor ne verjame, naj pogleda dokumentarec, v katerem Gorbačov režiserju Herzogu recitira Lermontova. Herzog ga je prosil, naj mu pove kakšno Puškinovo pesem, Gorbačov pa je ponudil Lermontova. Kot vsi vemo, je Gorbačov omogočil miren razpad Sovjetske zveze. Ne verjamem, da bi danes tisti strašni človek iz Kremlja lahko tako recitiral Lermontova. Če bi to zmogel, bi se zlomil.

Eden pomembnejših elementov, ki definira dokumentarni film, je za vas avtentičnost. Kaj mislite s tem, glede na to, da avtor prikaže vedno lasten pogled, posega v material, ga ustvarjalno preuredi, pokaže, kar se mu zdi pomembno, morda kdaj tudi kaj zamolči? | Manipulacija je neizogibna, vendar mora temeljiti na avtorjevi etičnosti. Saj je pri vsakem našem ravnanju z drugimi ljudmi in v odnosu do drugega vključena etičnost. Vsi vemo, kaj je prav, tudi če to vedenje zatajimo. Pri dokumentarnem filmu mora biti dogajanje znotraj kadra pristno, nepotvorjeno. Gledalec to občuti. Mislim, da se edino na tak način dotaknemo gledalca in mogoče v njem celo kaj premaknemo.