



Priloga Dokumentarističnega vodnika

RAZMIŠLJANJA O DOKUMENTARISTIKI

20th DSR

RAZMIŠLJANJA O DOKUMENTARISTIKI

Priloga Dokumentarističnega vodnika

Elektronska izdaja publikacije Društva slovenskih režiserjev in režiserk

Zbirka Filmotisk, letnik II, številka 2

Leto izida 2025

Brezplačna publikacija

Izdajatelj Društvo slovenskih režiserjev in režiserk

Zanj Urša Menart, predsednica

Za DSR Dokumentaristi Boris Petkovič, predsednik sekcije

Urednica publikacije Nina Blažin

Avtorja Nina Blažin, Boris Petkovič

Jezikovni pregled Mojca Kranjc

Oblikovanje in prelom Sonja Prosenc

Objavljene fotografije so iz filmov avtorjev prispevkov oz. iz njihovih osebnih arhivov

Fotografija na naslovnici je iz filma *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, avtor Karpo Godina

Cobiss ID 259887619

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 259887619

ISBN 978-961-96438-5-3 [PDF]

ISBN 978-961-96438-6-0 [ePUB]

© Društvo slovenskih režiserjev in režiserk (Društvo DSR) 2025

Vse pravice pridržane.

Brez predhodnega pisanega dovoljenja Društva DSR je prepovedano reproduciranje (vključno s fotokopiranjem, tiskanjem ali javnim interaktivnim dostopom), distribuiranje, javna priobčitev, predelava in kakršnakoli druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v okviru določil Zakona o avtorski in sorodnih pravicah.

Društvo slovenskih režiserjev in režiserk

/ Directors Guild of Slovenia

Kersnikova 12

1000 Ljubljana

Slovenija

E-pošta: info@dsr.si

Spletna stran: www.dsr.si

Predsednica Urša Menart

Podpredsednica Sonja Prosenc

Predsednik DSR Dokumentaristi Boris Petkovič

Generalna sekretarka Valerija Cokan

Upravni odbor Urša Menart (predsednica), Sonja Prosenc (podpredsednica),

Matevž Luzar, Martin Srebotnjak, Špela Čadež,

Blaž Završnik, Juš Premrov, Darko Sinko (predsednik DSR Scenaristi),

Boris Petkovič (predsednik DSR Dokumentaristi),

Urška Kos (predsednica DSR Asistenti režiserji)

Nadzorni svet Miha Hočevar (predsednik), Metod Pevec, Igor Godina

Častno razsodišče Petra Seliškar (predsednica), Marko Šantič, Irena Gatej

Nadomestna člana Častnega razsodišča Amir Muratović, Barbara Zemljčič

Ta publikacija je nastala s finančno podporo

Slovenskega filmskega centra, javne agencije



**SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER**
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE

RAZMIŠLJANJA O DOKUMENTARISTIKI

Priloga Dokumentarističnega vodnika

UVODNIK

Publikacija Razmišljanja o dokumentaristiki je nastala pod okriljem sekcije DSR Dokumentaristi in je priloga Dokumentarističnega vodnika.

Uvodna poglavja bralcu ponudijo vpogled v financiranje, distribucijo in etična vprašanja dokumentaristike, v nadaljevanju pa prepuščamo besedo filmskim ustvarjalkam in ustvarjalcem.

Slovenska krajina dokumentarnega filma je izjemno bogata in raznolika ter ima dolgo zgodovino in tradicijo. V njej delujejo mednarodno uveljavljeni avtorji in mednarodno uveljavljene avtorice, ki v svojih delih prepletajo raznolike žanre in forme.

V Bazi slovenskih filmov (povezava: <https://bsf.si/sl/vod/vse-zbirke/dokumentarni/>) se lahko seznanim z njihovimi deli in ustvarjalnimi pristopi.

Nekateri od njih so nam zaupali razmišljanja o svojih idejnih zasnovah in etičnih dilemah pri snovanju in ustvarjanju dokumentarnih filmov.

Njihova osebna razmišljanja so razvrščena po senioriteti.

KAZALO

Rok Biček

**FINANCIRANJE DOKUMENTARNEGA
FILMA IN PRIJAVA NA RAZPISE**

7

Nerina T. Kocjančič

**FILMSKA DISTRIBUCIJA DOMA
IN FILMSKI FESTIVALI V TUJINI**

12

Dr. Marija Zidar

**ETIČNA VPRAŠANJA V
DOKUMENTARNEM FILMU**

15

RAZMIŠLJANJA DOKUMENTARISTK IN DOKUMENTARISTOV

20

Helena Koder	22	Slobodan Maksimović	49
Karpo Godina	25	Dr. Marija Zidar	53
Nadja Velušček	27	Petra Seliškar	55
Metod Pevec	29	Maja Malus Azhdari	57
Bojan Labović	31	Nina Blažin	60
Miran Zupanič	33	Urban Zorko	63
Damjan Kozole	35	Miha Mohorič	65
Dušan Moravec	38	Gregor Božič	67
Maja Weiss	40	Rok Biček	69
Amir Muratović	43	Maja Prettner	77
Anja Medved	45	Maja Doroteja Prelog	79
Boris Petković	46	Vid Hajnšek	82

FINANCIRANJE DOKUMENTARNEGA FILMA IN PRIJAVA NA RAZPISE

Rok Biček

Avtor lahko v Sloveniji s pomočjo producenta pridobi finančno podporo za svoj dokumentarni projekt pri dveh virih:

1. Slovenski filmski center

2. RTV Slovenija.

Popolno prijavo v obeh primerih ocenjujeta različni strokovno-programski komisiji, ki ju imenujeta direktorici/direktorja SFC in RTV Slovenija. Poleg teh dveh virov financiranja so na voljo tudi mednarodni viri, kjer je potrebno mednarodno sodelovanje med

slovenskim producentom in tujimi koproducenti. Razvoj filmskih projektov podpirata razpisa RE-ACT in MEDIA, realizacijo pa mednarodni sklad Eurimages in različni skladi, ki podpirajo manjšinske koprodukcije. Tuji koproducenti kandidirajo za sredstva v svoji matični državi; v večini držav je to nacionalni filmski center in/ali nacionalna televizija, nekatere večje države imajo tudi regionalne sklade.

Za bolj poglobljeno poznavanje načina prijav na različne razpise je najbolje, da se avtor poveže s producentom, ki ga ideja dokumentarnega filma pritegne in mu tako s svojim znanjem in izkušnjami

svetuje ter pomaga pri prijavi – poleg sodelovanja pri vsebini mora producent urediti pogodbe z vsemi sodelujočimi avtorji, soavtorji in izvajalci, pripraviti finančni načrt, predračun, terminski načrt ter plan distribucije in promocije zastavljenega dokumentarnega filma.

Včasih so producenti tudi avtorji sami, kar zahteva od posameznikov veliko angažiranosti in strokovnosti na več različnih področjih ustvarjanja filma (scenarist, režiser, producent).

Odnos avtor – producent se v procesu večletnega ustvarjanja filmskega projekta velikokrat razvije in pogosto preseže profesionalno sodelovanje. Producent mora avtorju nuditi podporo ne samo pri pridobivanju sredstev, temveč tudi svetovati skozi producentsko prizmo glede vsebine; prav tako mu mora biti v moralno oporo v vseh filmskih procesih – predprodukciji, realizaciji, poprodukciji in distribuciji ter promociji filma. Velikokrat je to težko, saj producenti delajo pri več projektih istočasno.

Pomembno je, da tako producent kot vsi drugi avtorji (direktor fotografije, mojster montaže, skladatelj ...) pri filmskem projektu razumejo avtorjevo željo, motivacijo za nastanek filma in da vsi skupaj delujejo v smeri ustvarjanja takega filma, kakršnega vidi avtor sam.

Slovenski filmski center podpira štiri faze ustvarjanja dokumentarnega filma, namenjenega predvajanju v kinematografih:

RAZVOJ SCENARIJA – tu se lahko prijavi sam avtor kot scenarist/režiser, v tej fazi še ni treba imeti producenta pri projektu.

Razvoj scenarija so vse scenaristične in dramaturške aktivnosti, ki se nanašajo na dodelavo strukture, zapleta, karakterizacije likov in vseh drugih elementov scenarija oz. treatmenta oz. vsebinske zasnove.

RAZVOJ PROJEKTA – za prijavo mora imeti avtor ob sebi že producenta.

Producent je pravna oseba, samostojni podjetnik posameznik ali posameznik, ki samostojno opravlja dejavnost, ki organizira in produkcijsko vodi ustvarjanje projekta in je odgovoren za njegovo dokončanje.

Razvoj filmskega projekta je faza v produkciji filma, ki zajema vse dejavnosti, s katerimi producent razvija scenarij, pridobiva koproducente, sestavlja ekipo ter izvaja vse druge produkcijske aktivnosti do uvrstitve filma v enega od programov realizacije filma.

REALIZACIJA FILMSKEGA PROJEKTA – za prijavo je potreben producent.

Realizacija projekta je proces, ki zajema priprave na snemanje, snemanje in poprodukcijo filma.

PROMOCIJA IN DISTRIBUCIJA – za prijavo je potreben producent, ki je uspešno dokončal dokumentarni film, ki ga je predhodno sofinanciral SFC v fazi realizacije dokumentarnega filma.

Promocija in distribucija sta povezana procesa, ki zajemata predvajanje filma na različnih platformah (kino, TV, VOD) v Republiki Sloveniji. Pri tem procesu je priporočljivo, da producent sodeluje z distributerjem.

Slovenski filmski center podpira tudi ustvarjanje dokumentarnega filma, namenjenega predvajanju na televiziji ali drugih platformah:

REALIZACIJA AVDIOVIZUALNEGA PROJEKTA – za prijavo je potreben producent. Tukaj se iščejo predvsem teme in formati, ki bolj spadajo v televizijsko predvajanje, predvidena dolžina projekta je do 50 minut.

Slovenski avdiovizualni projekti so dela, ki so izvorno producirana v slovenskem jeziku, ali dela, ki so producirana v madžarskem ali italijanskem jeziku, če so namenjena madžarski ali italijanski narodni skupnosti, ki živi na območju Republike Slovenije, ter dela slovenskega kulturnega izvora z drugih področij umetnosti, če so izražena kot individualne

intelektualne stvaritve s področja književnosti, znanosti in umetnosti in so izdelana oziroma primerna za predvajanje v medijih.

RTV Slovenija podpira ustvarjanje dokumentarnih filmov prek treh različnih razpisov:

ODKUP DOKUMENTARNEGA AVDIOVIZUALNEGA DELA – RTV Slovenija naroči izdelavo dokumentarnega filma v dolžini do 50 minut: primeren in privlačen naj bo za najširši krog gledalcev, ki spremljajo osrednji večerni dokumentarni termin na prvem programu javne televizije. RTV Slovenija je lastnik filma in ga v večini primerov distribuira le v svojem programu.

KOPRODUKCIJSKO SODELOVANJE PRI REALIZACIJI DOKUMENTARNEGA FILMA – RTV Slovenija sodeluje pri celovečernih filmih ali dokumentarnih serijah, če so dokument preteklega časa in časa, v katerem živimo, ter širijo razumevanje slovenske zgodovine, kulture in identitete. RTV Slovenija pri koprodukcijskem

sodelovanju ne prispeva finančnih sredstev, temveč omogoči:

- uporabo arhivskega gradiva,
- izposajo artiklov iz fundusa garderobe,
- izposajo artiklov iz fundusa rekvizitov,
- uporabo produkcijskih storitev.

IZDELAVA FILMOV ZA KINEMATOGRAFSKO PREDVAJANJE (razpis na podlagi 17. člena ZSFCJA) – RTV Slovenija pri projektu sodeluje kot koproducent s finančnim vložkom. Vsebinski okvir zajema najširši spekter aktualnih dogajanj in vprašanj, ki oblikujejo prostor in čas, v katerem živimo, na družbeni in/ali osebni ravni, in so pomembna za slovenski prostor, jezik, kulturo, zgodovino. Poseben poudarek naj bo na prepoznavnem avtorskem pristopu do obravnavane teme. Filmi, realizirani prek te sheme, so namenjeni predvajanju v kinematografih po Sloveniji in imajo velikokrat tudi mednarodni festivalski potencial.

Pomembno je vedeti, da lahko kombinirate vira financiranja SFC-ja in RTV Slovenija, vendar morate pri

tem upoštevati, da tako SFC kot RTV Slovenija ločita med FILMSKIM PROJEKTOM in AVDIOVIZUALNIM PROJEKTOM. Če se projekt pri prvem financerju kvalificira v eno kategorijo, ga pri drugem financerju ne morete prijaviti v drugi kategoriji. ●

FILMSKA DISTRIBUCIJA DOMA IN FILMSKI FESTIVALI V TUJINI

Nerina T. Kocjančič

V zadnjih desetih letih se je slovenski dokumentarni film uveljavil tudi v kinematografih, kar pred tem ni bilo tako običajno in se je dokumentarni film obravnavalo kot format, ki bolj sodi v televizijski program ter se mu zato tudi prilagaja. Zato je največ dokumentarnih filmov nastalo na avdiovizualnem razpisu Slovenskega filmskega centra, namenjenem predvajanju na televizijskih programih, manj pa na razpisih za dokumentarne filme, namenjene predvajanju v kinematografih ali na mednarodnih festivalih. Razlika med njima naj bi bila predvsem v proračunu in v načinu pripovedovanja, saj naj bi se t. i. avtorski dokumentarni film, ki je zaželen v kinu

in na festivalih, izogibal »govorečim glavam« (talking heads), ki določajo televizijske dokumentarne filme.

Seveda pa se je v praksi izkazalo, podobno kot pri igranem filmu, da se okus domačega občinstva le v redkih primerih ujema z uspehi na tujih festivalih. Tak primer je bil film režiserja Roka Bička *Družina* (2017), ki je imel premiero na Tednu kritike v Locarnu, kjer je bil tudi nagrajen, kasneje pa predvajan na še nekaterih pomembnih festivalih dokumentarnega filma, kot so IDFA, Dok Leipzig, DOK.fest München. Film zajema obdobje desetih let družine, ki uhaja vsem definicijam normalnosti ali nenormalnosti. Leta 2018

je film v slovenski distribuciji nabral 8.291 gledalcev. Za primerjavo: igrani film *Posledice* režiserja Darka Štanteta je isto leto v domačih kinematografih imel 7.787 gledalcev. Leto 2018 je bilo za slovenski dokumentarni film rekordno, saj se je pred domačimi gledalci zvrstilo kar 13 dokumentarnih filmov! V letih 2023 in 2024 je bilo v kinu 7 dokumentarnih filmov, kar tudi pomeni dobro letino in priča o dobri kondiciji domačega dokumentarnega filma.

V rekordni letini leta 2018 se je zelo dobro odrezal tudi etnografski film režiserjev Jureta Brecljnika in Rožleta Bregarja *Zadnji ledeni lovci*, ki si ga je ogledalo 7.437 gledalcev. Film je dobil podporo na avdiovizualnem razpisu, tako da ni dobil tudi podpore za promocijo v kinu, ker je bil prvenstveno namenjen predvajanju na TV-programih. V tujini so ga predvajali na specializiranih festivalih gorniškega filma, ki ima že leta zagotovljeno občinstvo tudi doma. V letu 2018 je bil med slovenskimi filmi najbolj gledan mladinski film *Gajin svet* z 62.040 gledalci.

Zato pa se je leta 2021 zgodil dotlej še ne viden presežek: najbolj gledan slovenski film je bil prirodoslovni dokumentarni film *Divja Slovenija* režiserja Mateja Vraniča s 6.565 gledalci. Tistega leta si je manj gledalcev ogledalo igrana filma *Sanremo* in *Nekoč so bili ljudje*. *Divja Slovenija* je seveda bil potrjen na AV-razpisu, saj je odličen primer dokumentarnega filma, ki je namenjen predvajanju na programu National Geographic. Vendar Slovenci filme o naravi radi gledajo tudi v kinu, kar je potrdil tudi naslednji film Mateja Vraniča – *Bojevita kraljica noči*. Film o sovi kozači si je leta 2024 ogledalo 2.898 ljudi. Leta 2022 je ravno tako imel zelo dober rezultat pri gledalcih film *Sarajevo safari* režiserja Mirana Zupaniča, še en film, ki naj bi bil namenjen predvsem televiziji, ki pa je v kinu nabral 3.524 gledalcev.

Ti rezultati pričajo tudi o tem, da so vse definicije na tem področju časovno zelo omejene in se zato morajo hitro spreminjati, kar pa v slovenskem prostoru žal ni lahka naloga.

Tudi v letu 2025 ima še pred njegovim iztekom zelo dober rezultat pri domačih gledalcih film *Praslovan* režiserja Slobodana Maksimovića. Film o glasbeniku in pisatelju Zoranu Predinu, ki je bil ravno tako financiran na AV-razpisu, si je ogledalo že 4.750 gledalcev, ob tem pa so ga predvajali najpomembnejši festivali v regiji: Sarajevo, Pulj, ZagrebDOX, Underhill Fest, kajti to je tudi zgodba o jugoslovanskem glasbenem novem valu. Podobno se je že leta 2015 odrezal tudi film *Dom* režiserja Metoda Pevca, ki je z zgodbo o domu, kjer živijo tudi delavci z juga, zasedel mesto v tekmovalnem programu filmskega festivala v Sarajevu, dokumentarnih festivalov v Prizrenu in v Zagrebu ter imel doma 3.782 gledalcev. *Dom* je bil podprt na kinematografskem razpisu kot tudi film režiserja Žige Virca *Houston, imamo problem!* (2016), ki bo zapisan kot film z doseženim številom več kot 18.000 gledalcev in z odličnim festivalskim rezultatom, saj so film premierno predvajali na festivalih v Tribeci in Karlovih Varih, na BFI Londonskem filmskem festivalu, na DokuFest Prizren ... Ker je to dokummentarec, ki izmišljeno zgodbo prikazuje kot dokumentarni film,

so ga nekateri festivali predvajali v igranem programu, drugi v dokumentarnem programu, nekateri dokumentarni festivali pa ga niso želeli predvajati. Bil je prvi slovenski kandidat za oskarja, ki se lahko zapiše v dokumentarni žanr. Ne glede na program, v katerega so ga lahko uvrstili mednarodni festivali, je prepričal z izvirno zgodbo o domnevnem ameriškem nakupu tajnega jugoslovanskega vesoljskega programa.

Glede na navedene podatke lahko zaključim, da je izvirnost glavni magnet za mednarodne filmske festivale, domače občinstvo pa si želi zgodb iz svojega okolja. Občasno se ta dva pogleda tudi združita.

Povezavi do več informacij o seznamih festivalov:

Seznam referenčnih mednarodnih filmskih festivalov
Povezava: https://www.film-center.si/media/tenders/2024/09/30/Seznam_festivalov.pdf

Seznam filmskih festivalov v Sloveniji
Povezava: <https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/festivali-v-sloveniji/> ●

ETIČNA VPRAŠANJA V DOKUMENTARNEM FILMU

Dr. Marija Zidar

Ustvarjalni dokumentarni film kot izrazito avtorska forma obravnava kompleksne in občutljive osebne in družbene teme ter lahko vključuje protagoniste v ranljivih okoliščinah. Ustvarjalke in ustvarjalci pri tem najpogosteje delajo v majhnih ekipah, v nepredvidljivih snemalnih razmerah, pod časovnimi pritiski ter v omejenih produkcijskih in raziskovalnih okoliščinah.

Evropska avdiovizualna industrija je namreč močno prekarizirana: dokumentaristke in dokumentaristi so večinoma samozaposleni, pogosto brez systemske podpore pri pravnih, varnostnih ali psihosocialnih

tveganjih. Drugače od novinarstva ali etnografije dokumentarni film kot umetniška forma tudi nima enotnega profesionalnega etičnega kodeksa. Odločitve o kompleksnih etičnih vprašanjih se zato pogosto sprejemajo sproti in pod pritiski. Avtorice in avtorji se pri etičnih vprašanjih opirajo na svoja osebna prepričanja, kar pripelje do različnega vrednotenja etike v dokumentarnem filmu (nekje so etična vprašanja obravnavana, drugje bolj skopo raziskana, morda celo izpuščena ...).

Toda etika ni dodatna ali celo postranska naloga, temveč ključni del ustvarjalnega in produkcijskega

procesa ter profesionalne odgovornosti. Etične razmisleke je nujno treba vključiti že v razvoj projekta ter jih dosledno spremljati v celotnem produkcijskem ciklu: od raziskave in snemanja do distribucije in spremljanja učinkov po izidu filma, in sicer z obveznim sodelovanjem producentke/producenta oziroma produkcijske ekipe, saj avtorice in avtorji najpogosteje nimajo nadzora nad ključnimi odločitvami (npr. lastništvo filma, distribucija, spoštovanje etičnih standardov).

V nadaljevanju so izpostavljena tri osrednja področja odgovornosti, ki so temelj sodobne etične prakse v evropskem dokumentarnem filmu.

1. Odgovornost do protagonistov

Protagonistke in protagonisti so najpogosteje osrednji nosilci dokumentarne pripovedi, zato mora biti njihova varnost, dostojanstvo in dolgoročna dobrobit ključna usmeritev ustvarjalnega procesa. Etična

odgovornost presega podpis soglasja: zahteva sprotno komunikacijo o pričakovanih in obsegu snemanja, rabi gradiva ter potrebni psihološki ali pravni podpori, razumevanje posledic javne izpostavljenosti ter spoštovanje meja, ki jih določijo sami/e. Pri ranljivih ali marginaliziranih skupinah mora biti odnos še posebej premišljen. Po javni predstavitvi filma se lahko okoliščine protagonistov spremenijo, zato morajo ustvarjalke in ustvarjalci skupaj s produkcijsko ekipo načrtovati in spremljati učinke distribucije ter biti pripravljeni zagotoviti podporo.

Zaščita zasebnosti in podatkov (GDPR – Splošna uredba o varstvu podatkov): jasna pojasnila o rabi gradiva, anonimizacija, varno arhiviranje; dodatna previdnost pri ranljivih posameznikih (otroci, žrtve nasilja, institucionalno varovani).

Informirano, sprotno soglasje protagonistov/k: proces, ne enkraten podpis; redno obveščanje o poteku projekta in možnih posledicah javne izpostavljenosti.

Poprodukcijska skrb: dogovor o komunikacijskih strategijah, morebitni zaščiti identitete in spremljanje medijskih ter družbenih odzivov.

Psihosocialna podpora: pri travmatičnih ali čustveno zahtevnih zgodbah je v podporo protagonistkam in protagonistom ter tudi ustvarjalni ekipi pogosto potrebna, včasih pa celo nujna, vključitev strokovnjakov (svetovalci/ke, psihologi/nje).

2. Odgovornost do teme in gledalcev

Dokumentarni film pomembno oblikuje javno razumevanje določene teme (pojava, skupnosti ali dogodka), zato zahteva temeljito raziskavo, preverjanje informacij in spoštovanje kompleksnosti teme, tudi kadar je ta dramaturško zahtevna. Ustvarjalke in ustvarjalci se soočajo tudi s pritiski trga in pretočnih platform, ki spodbujajo hitre cikle, senzacionalistične pristope in formate, podrejene algoritmom. Takšni trendi lahko znižujejo standarde dokumentarne produkcije in povečujejo tveganje za manipulativne ali poenostavljene interpretacije.

Etično ravnanje vključuje tudi transparentnost ustvarjalnih postopkov, jasno razmejitev med opazovanjem, interpretacijo in rekonstrukcijo ter zavračanje praks, ki zavajajo ali izrabljajo občutljive teme in ranljive osebe. Pomembno je tudi odgovorno uporabljati arhivske vire, varovati osebne podatke in spoštovati avtorsko in sorodne pravice.

Temeljita raziskava: temeljito poznavanje zgodovinskega, družbenega ali osebnega ozadja ter občutljivosti kompleksne teme.

Transparentnost ustvarjalnih postopkov: jasno označevanje ustvarjalnih intervencij, izogibanje manipulativnim dramaturškim prijemom.

Zavračanje senzacionalizma: prepoznavanje pritiskov trga ter zaščita integritete vsebine.

Etika distribucije in promocije: odgovorna uporaba promocijskih materialov, ki ne zavajajo občinstva in ne izrabljajo protagonistov.

3. Odgovornost do sebe

Dokumentarno delo pogosto poteka v zahtevnih produkcijskih, psiholoških in finančnih okoliščinah. Skrb za lastno dobrobit in varnost, ki sta bili v preteklosti pogosto zanemarjeni, je zato del profesionalne etike. V evropski dokumentarni produkciji, ki temelji na projektnem delu, omejenih proračunih in odsotnosti stabilnih delovnih pogojev, so ustvarjalke in ustvarjalci pogosto izpostavljeni tudi tveganim in nevarnim snemalnim situacijam, čustveno zahtevnim in konfliktnim razmeram ter dolgotrajnemu delu brez ustrezne podpore, s tem pa izgorelosti in bolezni.

Odgovornost do sebe vključuje realistične produkcijske načrte, nadzor nad varnostjo snemanja, skrb za duševno zdravje ter poznavanje avtorskih in pogodbenih pravic. Nacionalne in evropske kolektivne organizacije, kot so DSR, FERA in SAA, ponujajo mehanizme za izboljšanje delovnih pogojev, pravično nadomestilo in podporo avtoricam in

avtorjem. Aktivno sodelovanje z njimi krepi položaj celotnega sektorja in ščiti ustvarjalni proces, kakovost dela ter trajnost dokumentarne prakse.

Skrb za duševno zdravje in odpornost: redni premori, refleksija v ekipi in po potrebi strokovna pomoč in podpora; preprečevanje izgorelosti.

Profesionalna integriteta in interne smernice: vnaprej dogovorjeni postopki in notranji protokoli glede ravnanja v etično zahtevnih situacijah, upravljanja občutljivega gradiva in zaščite ekipe.

Pravno-ekonomska pismenost: poznavanje avtorskih pravic, pogodbenih obveznosti in kolektivnih mehanizmov za zmanjšanje tveganj in omogočanje trajnosti kariere.

Priporočeni viri in smernice

1. Documentary Accountability Working Group – From Reflection to Release: Framework for Values, Ethics & Accountability

Povezava: <https://www.docaccountability.org/framework-download>

2. BFI – Guidance for Working with Contributors

Povezava: <https://www.bfi.org.uk/supporting-creative-industry/production/guidance-working-contributors>

3. Doc Society – Safe Filming Protocols in Impact Field Guide / Safe+Secure Handbook & Protocol

Povezava: <https://safeandsecure.film/static/core/files/S%2BS-Protocol-Mar18.pdf>

4. FERA – Code of Fair Practices for Film Directors / Directors' Contract Guidelines

Povezava: https://filmzaken.com/wp-content/uploads/2019/04/contract-fera-guidelines_digital-copy.pdf

5. SAA – smernice o pravičnem nadomestilu avdiovizualnih avtorjev

Povezava: <https://www.saa-authors.eu/topics/remuneration>

6. EDN – European Documentary Network

Podporna mreža in programi za dokumentarno produkcijo

Povezava: <https://edn.network/>

7. Doc Alliance

Evropska mreža sedmih dokumentarnih festivalov, podpora razvoju, promociji in etični produkciji

Povezava: <https://www.docalliance.org/>

Platforma DAFilms

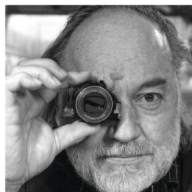
Povezava: <https://www.dafilms.com/>

8. DAE – Documentary Association of Europe

Profesionalna mreža in zagovorniška organizacija za ustvarjalce dokumentarnega filma v Evropi, ki spodbuja etične standarde, dobre delovne pogoje in sodelovanje

Povezava: <https://dae-europe.org> ●

RAZMIŠLJANJA DOKUMENTARISTK IN DOKUMENTARISTOV



Helena Koder

Beležke o dokumentarcu

Dokumentarec je zame to, kar pove ime samo: dokumentiranje življenja. Pri tem mislim na življenje v najširšem pomenu besede. Dokumentiranje razumem kot vizualno in zvočno beleženje dogajanja, kakor nam to omogoča tehnologija. Podobno, kot so v preteklosti dokumentiranju življenja služili zapisi na papirju, še prej ustno izročilo. Zmeraj je vključen pogled tistega, ki poroča. Tudi dokumentiranje s kamero vsebuje osebni pogled, zato tudi dokumentarec ne more biti nevtralen, objektivni, karkoli si že kdo pod to oznako predstavlja. Za vsakim posnetkom, za vsakim kadrom, za vsakim rezom je osebna odločitev nekoga. Vsaj doslej je bilo tako.

Zmeraj me vodi nekakšna radovednost, iz te izhaja osnovna ideja, nato pa želja izvedeti več

o človeku, ljudeh, dogodkih, ki so subjekt nekega dokumentarca. Mislim, da vsak dokumentarist od trenutka, ko si zamisli neko temo, avtomatično odpre svojo pozornost za vse, kar bi lahko bilo povezano z »njegovo« temo. Potem se razpre nekakšna pahljača kanalov in k njemu se začnejo od vsepovsod stekati informacije, kot da bi se to dogajalo samodejno. Pa se seveda ne. Ampak vsaka najmanjša informacija odpre kakšno nova vrata. Predvsem pa je treba gledati in videti.

Kljub temu, da sem vse življenje delala na televiziji, sem veliko večino tem za dokumentarce predlagala sama. A tudi kadar ni bilo tako, sem začela delo na enak način: z branjem literature, ki bi mogoče lahko bila povezana s temo, z iskanjem podatkov in seveda s pogovori. Razmišljala pa nisem toliko o »kaj«,

temveč predvsem o »kako«. Kako, na kakšen način vstopiti v temo, da bo govorila sama. Dokumentarec je popolnoma odprta forma. Vse je dovoljeno, da le deluje.

Samo del dokumentarcev, za katere sem napisala scenarij, sem režirala sama. Zato sem se zelo navadila na dogovarjanje z režiserjem, ne samo prej, temveč tudi na snemanju, kjer sem bila kot scenaristka in izpraševalka praviloma navzoča. Kadar sem režirala sama, sem svojo vizijo same podobe filma, temperature slike, osnovnega gibanja kamere opisala direktorju fotografije med ogledom terena (kadar smo ogled sploh imeli), da je bil na snemanju ustvarjalno svoboden. Meni se je zdelo na snemanju najbolj pomembno ustvariti zaupnost s protagonisti filma, pa tudi motivirati tiste sodelavce, ki so v ekipo prišli šele na terenu. Montaža? Nekdaj smo imeli na televiziji privilegij, da so nam tajnice režije pretipkale vse tonske posnetke pripovedi, in ponavadi sem si naredila nekakšno grobo montažo že na papirju. Ker sem mnogo let delala samo s filmskim trakom, je

bil izbor posnetkov precej dolgotrajen postopek, bilo je tudi manj možnosti, kakršne ponuja elektronika. Montažo sem zmeraj imela za najlepši del nastajanja dokumentarca in mislim, da vsi dokumentaristi čutijo tako.

Zame je najpomembnejša avtentičnost, pristnost. Da je tisto, kar gledalec vidi znotraj kadra, pristno, da ni potvorjeno, da je znotraj kadra življenje. Seveda to še posebej velja za tako imenovani direktni dokumentarec. Frederick Wiseman pravi, da si želi biti med snemanjem »muha na zidu«. A pri tem pozablja, da je muhi vseeno, kaj se dogaja med snemanjem. Njemu zagotovo ni vseeno. Drugače ne bi uporabljal ne škarij ne platna. Tudi njegov pogled je oseben, ni pogled »muhe«.

Meni se zdi, da sta oz. bi vsaj morali biti vsebina in forma dokumentarca zlepljeni do te mere, da ne o eni ne o drugi ne bi bilo mogoče govoriti posebej. Vprašanje etike? Ker je manipulacija vgrajena v postopek ustvarjanja dokumentarca, je povsem

jasno, da si vsak dokumentarist pri delu zastavlja etična vprašanja. To pomeni, da si mora postaviti meje, čez katere ne sme. Kje so te meje? Vsakič znova sem se o tem spraševala, podobno, kot se sprašujem v svojem zasebnem življenju. Ali ni tako tudi v drugih poklicih?



Prizor s snemanja filma *Magdalenice gospe Radojke Vrančič*
Produkcija RTV Slovenija, 1997
Režiserka Helena Koder
Direktor fotografije Ubald Trnkoczy



Karpo Godina



Prizor iz filma *O ljubavnim veštinama ili film sa 14441 fremom*
(*O ljubezenskih veščinah ali film s 14441 sličicami*)

Produkcija Zastava film, 1972

Režiser Karpo Godina

Direktor fotografije Karpo Godina, ZFS



Imam težavo s pojmom »dokumentarni film«. Zdi se mi, kot da je vsem jasno, kaj to je, ampak meni ni!

Bi se pa delno našel v sledečih razmišljanjih o dokumentarnem filmu, vodenih v dialogih:

Dokumentarni film te pokvari za resnično življenje, ker se naučiš biti izredno pozoren.

Dokumentarni film ni le posnetek resničnosti; je izbrana, strukturirana interpretacija sveta.

Pri dokumentarcih najprej nastopi moj instinkt, nato moj razum.

Dokumentarist ni le motreča muha na steni.

Dokumentarec ni »objektivno okno v svet«, temveč dialog med svetom in avtorjem.

Dokumentarni film danes je ustvarjalna interpretacija stvarnosti z uporabo resničnih elementov, a z umetniško svobodo, da iz njih ustvari novo, globljo resničnost. Je prostor, kjer se srečajo dejstva in domišljija, resnica in pripoved, svet in avtor.



Nadja Velušček

Na poti iskanja svojega izraznega sredstva mi je to pot prekrizal dokumentarni film. Torej pot. Dokumentarnega filma se ne lotiš zato, ker veš, ampak zato, ker ne veš, in to celo stvari, ki bi jih moral vedeti, saj so čisto blizu tebe ali celo v tebi. Zelo malo ali skoraj nič nisem vedela o prvi svetovni vojni, pa čeprav sem se rodila v Plavah, vasi, ki je predvsem v tujih zgodovinskih knjigah navedena kot kraj velike morije, kraj, kjer se je uresničila napoved pesnika Simona Gregorčiča, in je Soča krvava tekla. Tudi meje nisem razumela, bila je tam nepremakljiva kot Soča, in vendar so le odločitve moje mame določile, na kateri njeni strani se bom rodila. Lahko bi se rodila na drugi strani in moja življenjska zgodba bi bila popolnoma drugačna. Dokumentarni film je torej pot do sebe in do prostora in časa, ki ga spoznaš na tej poti.

Prostor. Vedno sem bila hvaležna usodi, da sem se rodila ob meji. Imela sem občutek, da je center zadušljiv. Ob meji pa je prostor tam čez neskončen in sega do sončnega zahoda, ki je vedno dlje. Moja meja ni bila problematična, bila je dejstvo kot Soča, in le dokumentarnemu filmu se moram zahvaliti, da sem spoznala njeno absurdnost in vplivnost. Prav ta naša meja je politično delila svet na dve polovici, pa čeprav je tekla med preprostimi travami, drevesi, potoki, zašla pa je tudi na dvorišča in pokopališča. Torej absurdnost, čeprav jo je bilo težko prepoznati, ker smo vendar živeli vsak na svoji pravi strani. Zamejeni prostor je vedno izziv za raziskovanje in radovednost. Le kam vodijo ceste, ki jih prečka meja?

Čas. Čeprav naj bi bil filmski čas večna sedanost, največkrat prav dokumentarni film raziskuje

preteklost, vsaj v mojem primeru je tako. Le kako posneti nekaj, česar več ni, kako pripovedovati o svetu, v katerem te ni bilo? In vendar je prav v tem draž, raziskati čas, v katerega ne boš nikoli mogel vstopiti. Najmočnejša vez s tem časom so zato tisti, ki so tam bili, ki so videli, slišali, doživeli. To niso le pripovedovalci zgodb, so filmski subjekt in objekt, kajti njihove oči so videle, zato so njihovi obrazi postali pokrajina preteklosti.

Dokumentarni film je torej priložnost za raziskovanje in obenem ozaveščanje sebe in drugih.

Je popotovanje, s katerega se vrneš drugačen človek.



Prizor iz filma *Moja meja*
Produkcija Kinoateljje, 2002
Režiserki Nadja Velušček in Anja Medved
Direktor fotografije Radovan Čok, ZFS

Metod Pevec

Dileme dokumentarizma

Vedno sem imel zadržke do predikata dokumentarni. Zdi se, kot bi si ta zvrst filma (v nasprotju z igranim) želela z besedo dokument že s poimenovanjem pridobiti veljavo neomejene kredibilnosti. Vendar vsi vemo, da je dokumentarni film marsikdaj zelo daleč od dokumenta samega. Če smo za hip dobesedni: dokument po sebi je zelo nefilmski. Tak je bil, ko je bil še kos papirja, in še manj filmski je zdaj, ko je marsikdaj v elektronski obliki. Tudi v glagolski obliki ni nič boljše. Naš namen v resnici ni zgolj dokumentirati neki dejanski dogodek, pač pa v njem iščemo filmsko zgodbo in pri tem ne bomo arhivarsko natančni in sistematični, temveč bomo uporabili številna izrazna sredstva filmske naracije. Zato je vedno na mestu vprašanje, kaj je tisto, kar v filmu, tudi v dokumentarnem, definira resničnost.

Če igrani film predpostavlja, da je vse v njem izmišljeno (podobnost z resničnimi osebami je naključna ...), pa dokumentarni film gledamo z domnevo, da je v njem vse resnično. Če bi se ozrli v zgodovino filma in se vprašali: kateri pristop je bil večkrat zlorabljen? Brez dvoma dokumentarni, ki je ničkolikokrat služil politični propagandi, komercialnim interesom, ali pa se je nekritično prilagajal pričakovanjem občinstva.

Le v redkih primerih kamera res objektivno in nevtravno beleži dogajanje. Gotovo to ni tako imenovana skrita kamera, ki je manipulativna že v svojem namenu, morda se temu približa nadzorna kamera. Najbrž zato, ker je nekje fiksirana, ker se ne more premikati, ker ne ustvarja nobene estetske

vrednosti. Ker ni v človekovih rokah oziroma ker ni manipulirana. Takoj ko kamera vzame v roke človek, se začne zgodba, intenca, usmerjanje fokusa, selekcija, montaža, začne se precej posegov, ki se jih morda premalo zavedamo. Zato resničnost tudi v dokumentarnem filmu ne izhaja iz samega »dokumenta«, torej iz obravnavanega predmeta, teme. Dogodek, ki ga obravnava dokumentarni film, je bil resničen samo v času svojega realnega trajanja. Ko ga je konec, se začne poročanje, pripovedovanje



o tem resničnem dogodku. Tudi filmski ustvarjalec je samo eden od pripovedovalcev. Njegov film je obsojen na to, da je zgolj verzija tega dogodka. Ključno je, kakšna je ta verzija, kako je povedana. Filmu verjamemo zato, ker je sam ustvaril svojo resničnost, verjamemo notranji logiki in integriteti umetniškega dela, zato je sklicevanje na resničnost v filmskih uvodih vedno treba razumeti z določeno mero previdnosti. Pogosto se to zgodi ravno zaradi pomanjkanja lastne avtorske kredibilnosti.



Prizor iz filma *Ko pridem ven*
Režiser Metod Pevec
Produkcija Vertigo, 2025
Direktor fotografije Metod Pevec

Bojan Labović

Razmišljanja o dokumentarnem filmu

Na enem od izpitov, ki sem jih kot študent dokumentarnega filma opravljal na akademiji v Pragi, me je profesor vprašal, ali je po mojem mnenju Formanov *Amadeus* na neki način dokumentarni film. Kot iz topa sem odgovoril, da seveda je. Ob pohvali, da sem edini, ki je ta dan na to vprašanje odgovoril pritrdilno, sem dobil najvišjo oceno.

Očitno sva se s profesorjem, ki je sicer predaval psihologijo in zato ni bil v celoti strokovno »omejen« s filmskimi zvrstmi, strinjala, da je vsak film, ki temelji na neki resnici, pa naj bo zgodovinska ali sodobna, v svoji osnovi dokumentaren. Po zaslugi te trditve tudi lažje razumemo dejstvo, da v vsej zgodovini filma

dokumentarec doživlja največ definicij in predvsem redefinicij. Predvsem kadar gre za vprašanje resnice, tej večni polemični dilemi o tem, kdaj dokumentarec sploh še prikazuje stvarnost.

Sam imam enako stališče kot tisti, ki trdijo, da dokumentarni filmi ne prikazujejo resnice, temveč so filmi o resnici. Tudi pri najbolj observacijskih pristopih namreč na koncu stopita iz ozadja osebnost avtorja in resnica, ki jo želi povedati. Zato si upam trditi, da so pri prikazovanju stvarnosti inscenirani dokumentarci mnogokrat veliko bolj iskreni in verodostojni. Saj stvarnost je vedno subjektivna in odvisna od oči, ki jo gledajo, in potemtakem ni nujno

odvisna od metode oziroma pristopa k snemanju. Še najmanj pa od enostavnega beleženja s kamero, saj gre vendar za raziskovanje resničnosti, katerega temelj je proces oblikovanja mišljenja, ki vodi avtorja skozi proces.

Sem med tistimi, ki se raje lotevajo tem »iz ozadja«, saj se mi zdi, da te veliko bolj odsevajo splošne resnice. Miselni okvir v veliki meri oblikujem že v samih začetnih pripravah, zato se redko lotim snemanja brez trdnega literarnega okvirja. In potem razmišljam samo še o etiki.



Prizor iz filma *Križ in kladivo*
Produkcija Studio Legen, 2015
Režiser Bojan Labovič
Direktor fotografije Jure Černec, ZFS

Miran Zupanič

Zakaj rad snemam dokumentarce?

Ker so izziv, potovanja v neznano, avantura. Še tako skrbno načrtovanje, premišljen izbor teme, pristopa, akterjev in vseh drugih okoliščin ne zagotavljajo gotovosti in tiste stopnje nadzora, ki je značilna za igrano formo. V polju med predvidljivim in nepredvidljivim, med nadzorljivim in nenadzorljivim se skrivajo možnosti, da bom ujel drobce globljih resnic in intenzivnejših čustev, kot sem si jih bil zmožen zamisliti, da bom uzrl svet iz novega zornega kota. Morda bom našel ustreznejši izrazni pristop od tistega, s katerim sem projekt začel, ali pa mi bo uspelo, da bom izhodiščnega opazno nadgradil. Obstaja pa tudi tveganje, da bom naletel na nepremostljive ovire, in bom moral iznajti načine, kako jih kljub vsemu premagati. Če mi uspe, je to zmaga, če mi ne, poraz. Tudi to je del igre. Ampak,



Prizor iz filma *Sarajevo safari*

Režiser Miran Zupanič

Produkcija Arsmedia, 2022

Direktorji fotografije Božo Zadavec, Maks Sušnik, Miran Zupanič

pod črto, vsak film mi je doslej dal veliko več, kot mi je vzel. Dokumentarci me učijo, spodbujajo in senzibilizirajo, da sledim, kot bi sledil ponikalnici, vidnim in nevidnim tokovom izbrane teme.

Dokumentarci me vodijo k ljudem, k njihovim zgodbam, v njihove svetove, ki postanejo tudi moji. Kamera in mikrofoni ne zajemata le slik in zvokov, sta sredstvi zblizanja in bližine, ki ju skozi film delim z gledalci. Če ne bi snemal dokumentarcev, ne bi nikoli spoznal toliko različnih in zanimivih ljudi. Nikoli ne bi uzavestil toliko položajev, v katere lahko življenje pripelje človeka. Golotočana. Žensko, ki je preživela posiljevalsko taborišče. Pesnika, razpetega med križ in zvezde. Otroke pobitih sovražnikov ljudstva. Pevca in njegove ceste. Obveščevalca pod krinko novinarja ... Vedno so me zanimale usode posameznikov v kolesju zgodovine. Vedno so me zanimali ljudje, ki so zmogli izstopiti iz položaja žrtve, kljubovati usodi in jo vzeti v svoje roke.

Trdno verjamem v soustvarjalno sodelovanje vseh, ki smo vključeni v proces nastajanja filma, hkrati pa opažam, da se je z leti v meni čedalje bolj razvilo nagnjenje, da želim o svojem delu odločati sam, tako kot se mi zdi najbolj prav. Tudi zato dojemam dokumentarizem kot tisto obliko, ki mi omogoča

večjo ustvarjalno svobodo kot katerakoli druga zvrst filma. Tehnične, produkcijske in programske ovire od zamisli do njene realizacije so pri dokumentarcu najbolj obvladljive. Odzivni čas na spreminjajoče se družbene procese je najkrajši. Tudi zato moram obvladati osnove snemanja in montaže ter imeti ustrezna orodja. Ne zato, da bi nadomestil bolj nadarjene in bolj izkušene soustvarjalce ali da bi se zaradi uveljavljanja lastnega ega odpovedoval skupinski naravi ustvarjanja filma. Biti pa moram odziven in, če to terja narava projekta, v kateremkoli trenutku zmožen dogajanje tudi sam posneti. Po drugi strani pa se scenarij piše in dokumentarec režira tudi v fazi montaže. Zlasti pri veliki količini materiala se mi zato zdi ustrezno, da osnovno strukturo postavim sam, in zato moram znati delati tudi z montažnimi orodji. Pravzaprav je montaža tista faza dokumentarizma, v kateri najbolj uživam, ker šele tu film zares nastaja.

Ja, dokumentarce rad delam, ker pri tem uživam.



Damjan Kozole

The brain appears to possess a special area, which we might call poetic memory and which records everything that charms or touches us, that makes our lives beautiful.

— Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, 1984*

Vsak film pomeni, da si s temo in s temi ljudmi močno povezan vsaj tri ali več let. Da o temi in o teh ljudeh razmišljaš vsak dan. Da postanejo del tvojih kompulzivnih misli. Moj opus je po številu igranih in dokumentarnih filmov tam nekje pol, pol. Med

** Zdi se, da v možganih obstaja neka posebna plast, ki bi jo lahko imenovali poetični spomin in ki hrani vse, kar nas je kdaj očaralo, ganilo in kar nam lepša življenje.*

— M. Kundera, *Neznosna lahkost bivanja*. Prev. J. Skrušny. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006

dvema igranima projektoma vedno posnamem vsaj en ali dva celovečerna dokumentarca, tega se držim že vsaj dvajset let. Če lahko za igrane filme rečem, da z izkušnjami veliko bolje razumem mehanizem, hrbtno stran filmskih podob, je pri dokumentarcih drugače. Gre za dve podobni, a različni filmski življenji. Vsak dokumentarni film me, še vedno in vedno znova, preseneti. Vsak nov dokumentarni film je svoj svet, ki zahteva drugačen pristop. Vsakič je prvič. Različna vprašanja zahtevajo različne odgovore, različni filmski problemi zahtevajo različne rešitve. Ko pogledam nazaj, je večina mojih dokumentarnih filmov povezana z ljudmi, ki sem jih poznal in jih še poznam. Ne da bi to načrtoval, je skozi leta nastala serija dokumentarnih esejev. Prvi je bil portret mojega prijatelja Boštjana Hladnika (1992), ki sva ga naredila skupaj z zdaj že pokojnim direktorjem Slovenske kinoteke Silvanom Furlanom

(naslov je *Enfant terrible*), nato sem posnel film o Dušanu Jovanoviću (*Rojevanje Leara*, 1993), pa o Srečku Kosovelu (*Negativni total*, 1996), o svoji ženi, vizualni umetnici Zori Stančič (*Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej*, 2010), o treh izbrisanih: Alexu, Katarini in Nisveti (*Dolge počitnice*, 2012), o Ulayu (*Projekt: rak*, 2013), Igorju Zabelu (*Kustosova soba*, 2018), pa o svojem dolgoletnem sodelavcu in prijatelju Petru Musevskem (*Pero*, 2023), zdaj prihaja v javnost film o avantgardni skupini OHO (*OHO Film*, 2025), končujem pa dokumentarec, ki ga delam z Marino Abramović. Ne da bi se zavedal, sem, če zdaj pogledam nazaj, teh več kot trideset let delal album junakov svojega življenja, filmske slike ljudi, ki so me zaznamovali in ki so vplivali name. Vmes je nastalo nekaj filmov, ki so drugačni, recimo film *Meje* (2016), ki se je porodil iz človeške prizadetosti in iz razmisleka o tem, kako lahko dokumentarni filmi manipulirajo in izkoriščajo ljudi v stiski. Bolj ko sem razmišljal o tem, bolj sem reducirал filmska izrazna sredstva, in nazadnje sem film končal kot brata Lumière, ki sta posnela prvi film v zgodovini v enem posnetku, s statično kamero, ki



Prizor iz filma **OHO Film**
Produkcija Vertigo, 2025
Režiser Damjan Kozole
Direktor fotografije Sašo Štih, ZFS

se ji približuje vlak. Na podoben način sem posnel neskončno kolono beguncev. Brez komentarjev, brez montaže, brez glasbe, »brez režije«. Ker se mi je tako zdelo najbolj pošteno.

Vsi našteti filmi, razen zadnjega, so bili v resnici zrežirani v montaži, o tem sem prepričan. *Perota* sva z montažerjem Maticem Drakuličem montirala leto in pol. *OHO Film* dve leti.

Novi film z Marino manj kot mesec dni. *Mejam* pa sem dodal samo napise, saj v njem ni nobenega reza. Montaža je prostor, v katerem si moraš pri dokumentarnem filmu postaviti veliko vprašanj in na njih najti odgovore. Kot sem zapisal prej, ni nobenega pravila, lahko traja več let, včasih pa samo nekaj tednov. Različni filmski problemi zahtevajo različne (filmske) odgovore.

Pri (dobrih) dokumentarnih filmih vedno pridemo v neposredno intimo ljudi in velikokrat temeljne dileme niso estetske ali cineastične narave, temveč

so predvsem vprašanja etike. Kako daleč lahko grem, da ne bom hkrati nekoga prizadel? Tudi na to vprašanje ni odgovora, vsak avtor si mora najti odgovor sam.

Pred nekaj dnevi sem prebral citat iz dela Milana Kundere in ga postavil na začetek svojega zapisa. »Pesniški spomin« bi lahko bil tudi filmski spomin.



Dušan Moravec

Kot v filmu

V življenju sem počel marsikaj, na najrazličnejših geografskih širinah in dolžinah. Vsaka izkušnja mi je prišla prav; vsako obdobje je ostalo del mene. Mnoge zgodbe so se v spominu zabrisale, še več pa jih je čas po svoje preoblikoval. A življenje se mi je zares temeljito spremenilo, ko sem pripravljал časopisno reportažo o treh nadvse zanimivih likih iz Kamnika. Takrat sem začel živeti – kot v filmu.

Bolj ko sem se pogovarjal z njimi, bolj mi je bilo jasno, da zgodba presega okvire časopisne reportaže. Zahtevala je nekaj več. Film. Kako se film sploh naredi, nisem imel pojma. Rad sem jih gledal – ogromno –, a o ustvarjanju nisem vedel nič. Zato sem poklical prijatelja Leona, ki je o ustvarjanju filmov nekaj vedel. Gre za pripoved o borcih, o ljubiteljih boksa, o Janezu Galetu – trenerju, promotorju

in avtorju edine slovenske knjige o boksu. Je zgodba o bratih Barakovič iz Kamnika, legendarnih gladiatorjih ringa, ki jih je v sedemdesetih letih spoznala vsa Evropa. Je zgodba o vonju znoja in barvi krvi na slikah Marjana Skumavca, slikarja, novinarja in boksarja. In tudi zgodba o poeziji Vitomila Zupana, ki je v svojih delih pisal o neskončnih porazih pesti. Bili so srčni borci – liki, za dolgo izgubljeni v času. In nastal je dokumentarec *Stisnjeni v kotu*. Moj prvi film.

Od takrat nisem več napisal nobene časopisne reportaže ali članka. Sem pa kot režiser in scenarist – in v nekaterih primerih samo kot režiser – ustvaril že skoraj štirideset dokumentarcev, predvajanih na nacionalni televiziji in festivalih doma ter v tujini. Za svoje delo sem prejel tudi več nagrad.

Prihajam iz Idrije, tam sem igral v bendu Kuzle in pisal pesmi in zgodbe. Poleg žlikrofov in čipk je Idrija poznana tudi po psihiatrični bolnišnici in rudniku živega srebra. In vse to se, se mi zdi, tudi čuti v mojih filmih. Sicer pa sta si rudarjenje in ustvarjanje filma na neki način presenetljivo podobna. Ne v fizičnem smislu, čeprav včasih tudi. Najprej moraš poiskati bogato rudo. Jo izkopati in prinesiti na dan. Sledi separacija: idejo je treba izčistiti, odstraniti nesnago, odvečne besede in nepotrebna dejanja. Nato vse odide v žarečo peč in začne se ustvarjanje filma. In če si našel bogato žilo ter opravil vse korake prav, na koncu nastane film, kakršnega si želel. Nekaj posebnega. Nekaj živega. Živo srebro.

In če nadaljujem z rudnikom, v rudniku sam ne moreš nič narediti, potrebuješ tovariše. Kot pri filmu. Sam spadam med tiste scenariste in režiserje, ki močno cenijo ekipo. Verjamem v sodelovanje, v aktivno prisotnost vseh soustvarjalcev. Skupinsko delo in usklajenost sta temelj vsakega dobrega filma. Brez dobre ekipe ni dobrega filma.



Plakat za film *Pravi človek za kapitalizem*
 Produkcija Društvo ŠKUC, 2013
 Režiser Dušan Moravec
 Direktor fotografije Matjaž Mrak, ZFS

Maja Weiss

Dokumentarni film je učenje in lekcija o človeštvu

Dokumentarni film je zame strast, ki me posrka ob tematiki, ki jo raziskujem.

Je srečanje z ljudmi, ki jih drugače nikoli ne bi srečala. Je spoznavanje neznanega. Je učenje in lekcija o človeštvu, o njegovi bolečini in neverjetni moči in potrebi po življenju.

Vodita me prepoznavanje krivic v družbi in strašna potreba po filmski realizaciji Munchovega *Krika*, slike, ki me spremlja od mladosti. Ta krik je tudi v meni in želi izkričati, kar vidim, čutim, slišim. Ker sem občutljiv človek in dober opazovalec, vidim, slišim, čutim – celo preveč. Ko se »izkričiš« v filmu, lažje živiš. Tudi ljudem, ki izpovejo pred kamero boleče, zamolčano,

je potem malo lažje. So slišani in videni s pomočjo dokumentarca. Posežejo v javni prostor in stvari niso nikoli več iste.

Tema za dokumentarec me najde. Ali sama razmišljam o nečem, kar me mori in zahteva odgovore v/o družbi, ali pa me poiščejo ljudje (kar se je začelo dogajati že v 90-ih, ko sem postala prepoznavna po nekaj odmevnih dokumentarcih), ki mi želijo zaupati zamolčano usodo, zgodbo, individualno ali celo kolektivno.

Tem o korupciji in gospodarskem kriminalu v 90-ih se nisem lotila, čeprav so me ljudje, ki jih je to prizadelo, klicali in mi pisali, naj naredim film. Razlogi, zakaj

kakšen film ni nastal, so različni – včasih sem začela kaj pripravljati, pa sem čez čas ugotovila, da kljub pomembni temi film žal ne more nastati, saj vsebina ni dovolj filmična. Včasih, tako kot pri mnogih mojih kolegih, je idejo za film ustavila nepridobitev sredstev. A v ustvarjalnem procesu je vedno tako – mnogo zunanjih dejavnikov vpliva na našo prvotno idejo za nastanek filma. Tako da žal nisem mogla pomagati vsem tistim, ki so se name kot na neodvisno filmarko obračali po pomoč – dajte nam glas – in prikažite s filmom krivico, ki se nam je zgodila. Žal mi je in se jim opravičujem.

Zadnja dva dokumentarca (*Beli bojevniki v črni obleki*, *Zajeti v izviru*) sem delala v poprodukciji z montažerjem Jurijem Moškonom, ki je odlično ugotovil, da imam preveč tem v eni temi, da želim povedati preveč stvari naenkrat, da je vsega materiala za več dokumentarcev in ne samo za enega. Odgovorila sem mu, rada imam, da je več nivojev, da je sicer film o X, ampak Y je tisti, ki me v bistvu bolj zanima, in Z je kontekst, ki ga želim tudi imeti, ker hočem, da prav vsi od 15 + razumejo kompleksnost

zgodovinskega časa in človeške usode v njem. Skratka, ko obdelujem temo, ogromno vem na vseh nivojih o vsem, intervju je ena dimenzija, v bistvu bi lahko iz vsake teme doktorirala na kateri od fakultet, toliko časa, branja in študija posvetim neki temi. Drugače ne znam in tudi nočem, a z vidika časovne ekonomije mogoče le pretiravam.

Grobo montažo včasih tudi sama naredim, rada pa imam tudi pogled »od zunaj«, predvsem pa natančnost »pakiranja filma« z grafiko in poprodukcijo – a v tem ne uživam.

Od nekdaj zelo rada tudi sama snemam in fotografiram, v tem res uživam. Zato se veselim penzije, saj me čaka novo obdobje intimnega dokumentarizma – naturalizma. Temu rečem film sam na sebi in namenjen samemu sebi. Kot poezija.

Verjamem v dokumentarec kot zapis časa in prostora ter življenja ljudi, dokument časa, razumem vrednost te nesmrtnosti in pomembnosti za zgodovino. Nekaj zanimivih dokumentarcev sem v nacionalno in

evropsko zakladnico prispevala tudi sama. Nekatere še v času analognega dokumentarca, nekatere s pomočjo in v začetku novih digitalnih tehnologij. In to me navdaja z zadovoljstvom.

Dobro je v človeku in se kaže tudi na platnu. Vsebina mora biti jasna. Seveda je bolje, da jo kot gledalec odkrivaš postopoma in na nevsiljiv način. Iskanje novih form je vznemirljivo, načine, kako nekaj povedati, sem preizkušala, predvsem ko sem bila mlajša, in sem tudi preizkusila forme, ki so bile včasih manj uspešne, včasih pa z boljšim rezultatom. A poskusila sem in pogled nazaj je navkljub vsemu radosten.

Zgodovina dokumentarnega filma in avtorjev dokumentaristov na Slovenskem je bogata in neprecenljiva. Sedanjost premier novih slovenskih dokumentarcev, ki segajo čez meje, je navdihujoča.

Ponosna sem, da sem skupaj s soustvarjalci svojih/ naših dokumentarcev tudi jaz del te imenitne »dokumentaristične« zgodbe.



Prizor iz filma *Zajeti v izviru – Slovenski otroci Lebensborna*
Režiserka Maja Weiss
Produkcija Bela film, 2023
Direktor fotografije Mitja Ličen, ZFS

Predstavljajmo si, da vseh teh slovenskih filmskih in TV-dokumentarcev ne bi bilo, vsega tega vizualnega bogastva, vseh teh katarz, ki jih sprožajo dokumentarci na osebni in nacionalni ravni. Kdo bi potem bili mi – če ne bi imeli ogledala v našem dokumentarnem filmu – in kakšne bi bile naša zgodovina, sedanost in prihodnost?

Dokumentarni filmi so naša identiteta. Pa če nam je všeč ali ne.



Amir Muratović

Dokumentarni film zna pripovedovati tako neverjetne zgodbe, kakršnih si scenarist igranega filma nikoli ne bi mogel zamisliti. Ali pa bi se izognil takim preobratom v strahu pred očitki, da so nemogoči, nekonsistentni, izmišljeni. Zato je za dokumentarista morda ena najtežjih nalog prepričati gledalce, da mu bodo verjeli.

Vedno sem bil mislil, da mora dokumentarni film govoriti v jeziku igranega filma. Potovati med strnjenimi sekvencami, v katerih s pomočjo filmskega jezika spremljamo neko dogajanje: plan, kontraplan, subjektivni pogled, detajl, pokrajina ... Potem sem se zalotil, da se pod to pripovedjo v slikah vedno vleče neka verbalna pripoved, da ne znam pripovedovati zgodb drugače kot z besedami.



Prizor iz filma *Temni pokrov sveta*

Produkcija Cebam, 2022

Režiser Amir Muratović

Direktor fotografije Rado Likon, ZFS

Poskušal sem se znebiti teh aranžiranih izjav v srednjih planih, neposrednih nagovorov v kamero. Pripovedovalca smo posneli med tem, ko nekaj

počne, ali pa se povsem izognili govorečim glavam z notranjim monologom, a še vedno je bil to strukturiran govor, prirejen za gledalca. Protagoniste sem postavljaj v interakcijo z drugimi, da so se v dialogih lahko zgodile spontane in nepredvidene situacije. Pogosto smo menjavali plane, zorne kote, da bi v montaži imel možnost izbirati med kratkimi delčki, v katerih so protagonisti pozabili na prisotnost kamere. S filmskim jezikom sem poskušal zapeljati gledalca, da mi bo verjel.

Mogoče me je v nekem trenutku osvobodila snemalna tehnika. Snemanje poteka hitreje, zahteva improvizacijo. Nisem več v strahu za vsak meter filma, za vsako produkcijsko minuto filmske ekipe. Lahko delam tudi sam. Ne postavljaj več prizorov pred kamero, temveč poskušam s kamero slediti dogajanju. Zdaj že vem, da bo trajalo nekaj časa, preden se bodo zgodili prvi dobri posnetki: preden bom sam začutil situacijo in preden se bodo protagonisti navadili name. Pri dokumentarnem filmu nas dogajanje pogosto odpelje povsem

drugam, zato je pomembno, da se v montaži prepustimo posnetemu gradivu in da smo dovzetni za drugačno strukturo in vsebino.

Dokumentaristi smo tudi kronisti. Beležimo pričevanja, ki jih čez nekaj let, morda mesecev ali samo nekaj dni, ne bi več mogli posneti. Zgodi se, da se začnejo sogovorniki počutiti varne in nam zaupajo tudi najbolj intimne misli. Naša odgovornost je, da presodimo, kaj od tega lahko predamo tudi drugim, v kakšen kontekst bomo to postavili in s čim se bomo dotaknili gledalca. Takrat film pridobi svojo moč. Ta moč pa nas potrjuje v spoznanju, da imamo lep in pomemben poklic in da lahko film, čeprav se to zgodi res izjemoma, premika svet na bolje.



Anja Medved

Dokumentarni film je način življenja, je

opazovanje, ne le sveta, temveč tudi sebe v njem. Je vaja v pozornosti in ena najbolj neposrednih oblik umetnosti, saj, podobno kot fotografija, dokumentira. Kot že ime pove, dokazuje resničnost, vendar ni resničnost, ampak le bolj ali manj natančna predstava o njej. Ko sprejmemo ta paradoks, da moramo natančno ustvariti predstavo o resničnosti in hkrati sprejeti, da jo bo resnica sesula, se morda zgodi film. Zato je tudi **past za resnico**, in ko jo za trenutek ujamemo, je ves trud poplačan. Filme delamo zaradi teh redkih trenutkov. Vodi nas ljubezen do resnice. Čeprav vemo, da je relativna, nevidna in razdrobljena, vseeno verjamemo, da je ena in obstaja kot celota. Morda je v času, ko resnica postaja zgolj potrošni material, naloga dokumentarnega filma ohraniti njeno vrednost. Če



Prizor iz filma *Ne pozabi me*
Produkcija KINOkašča/CINEMattic, 2025
Režiserka Anja Medved
Direktor fotografije Fabris Šulin

kje, potem vidim v tem političnost dokumentarnega filma, v njegovi poetični moči.



Boris Petkovič

Na splošno me pri mojem filmskem ustvarjanju zanimajo teme, ki so večinoma odrinjene na rob, oz. o katerih se na široko ne govori. Pri tem me izključno in predvsem zanimajo ljudje. Pa naj so to ljudje, ki so stigmatizirani na zdravstvenem (HIV-pozitivni, gobavci ...) ali političnem polju (begunci, migranti, Romi ...) ali pa so stigmatizirani zgolj zaradi svojega delovanja (različne subkulture).

Na začetku priprave dokumentarnega filma se vedno vprašam, ali bo ta tematika vplivala name, ali bom zaradi nje postal boljši človek, bolj toleranten, bolj odprt ... Če na to vprašanje odgovorim pritrdilno, potem lahko upravičeno domnevam, da bo tako vplivala na slehernega gledalca.

Ko se odločim za temo, ki me vznemirja, se najprej z njo dodobra seznanim. Proces raziskovanja zastavim karseda široko, saj v tistem trenutku še nimam zgodbe, karakterjev oz. forme. Večkrat se mi je zgodilo, da sem po procesu raziskovanja določeno temo opustil. Ko se za določeno temo odločim, je naslednji korak iskanje karakterjev, s katerimi lahko zgodbo tudi povem. Včasih je proces tudi nasproten; najprej spoznam človeka, ki mi vzbudi zanimanje, potem okoli njega spletem širšo zgodbo.

Scenarija načeloma ne pišem. Napišem sinopsis, tudi določeno vsebinsko zasnovo projekta, potem se pa »na papirju« pripravljam na posamezne sklope projekta. Velik užitek dokumentarizma je, da nikoli

ne veš, kam te bo film odpeljal. Je pa kljub temu zelo pomembno, da kamorkoli že te film pelje, veš, da moraš na koncu vendarle ti peljati film in ne obratno.

Če izhajam iz zelo široke predpostavke, da je dokumentarni film iskanje resnice, ne smem zanemariti dejstva, da je to avtorjeva resnica in ne splošno sprejeta in absolutna resnica. Dokumentarni film – od nešteti definicij mi je ta najbližja – je kreativno tretiranje realnosti, kar pomeni, da je izrazito subjektivno in avtorsko. Ravno v tem segmentu pa se skriva veliko pasti in stranpoti, ki zlahka zavedejo v etično oporečne vode.

Moja etika se v osnovi naslanja na temeljno izhodišče; kot dokumentarist moram biti pripravljen slediti klicu odkrivanja globlje, »svoje« resnice. Pri tem moram ostajati zvest spoštovanju resničnih dejstev in nikakor ne manipuliranju le-teh. Etična vprašanja, ki na moji osebni ravni nosijo največjo težo, se skrivajo v odnosu do portretirancev.

Osebe, ki se pojavljajo v mojih filmih, so kompleksna človeška bitja, s svojimi intelektualnimi nazori, čustvi, hibami, kvalitetami ... Iskrenost med mano in portretirancem_ko je osnova za zaupanje, ki naj bi vodilo k uspešnemu kreativnemu procesu. Če zaupanje presahne, je odnos nepovratno izgubljen. Posebej pomembna pri delu z ljudmi, ki nimajo izkušenj s filmskimi snemanji oz. s pojavitvijo v dokumentarnem filmu, je obrazložitev delovnega procesa in učinka končnega produkta. Zelo jasno in preprosto mu_ji razložim, kako bo potekalo snemanje, kaj kot dokumentarist želim posneti, na kakšen način, najpomembneje pa je, da jim povem, kaj se bo s končnim produktom, tj. z dokumentarnim filmom zgodilo; kje bo predvajan, kdo vse ga bo lahko videl, v dobi interneta pa seveda najpomembnejše vprašanje – ali bo dostopen in s tem omogočen ogled vsemu svetu in za vse večne čase.



Prizor iz filma *Šum Balkana*
Produkcija Zavod kineki, 2017
Režiser Boris Petković
Direktorica fotografije Lea Aymard

Kot družbeno angažiran filmski ustvarjalec delujem večinoma na dveh premisah: biti priča in vplivati – tj. upati, da bo film povzročil čustveno, politično in socialno spremembo. V poplavi različnih pristopov in tematik je vsekakor pomembno postaviti linije, na katere se lahko nasloni intelektualni okvir oz. dostopnost razumevanja za gledalca. Vedno se vprašam: ali je vredno uporabiti forme in prijeme, ki lahko privedejo do določene mere elitizma, pri čemer bo sporočilo postalo nedostopno širšemu

krogu gledalcev? Po drugi strani je intelektualna osnova nujna, če želim ponuditi platformo za razpravo in diskusijo in s tem izboljšati družbo in omogočiti pozitivne socialne spremembe. Zato svojo nalogo vidim v tem, da raziščem težka, marginalna, nenavadna vprašanja globlje in bolj kritično, kot to počnejo druge veje medijske industrije, pri čemer vedno ohranim avtorsko držo.



Slobodan Maksimović

Proces

Dokumentacija (novolat. documentatio, po lat. documentum: primer, vzorec, dokaz) je gradivo ali material, ki služi kot pričevanje o nekem preteklem dogodku, pojavu, osebi ali o zgodovinskih procesih nasploh; je gradivo, s katerim utemeljujemo neko trditev – skratka, skupek dokumentov. Vir: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/dokumentacija>

Po tej definiciji bi moral biti dokumentarni film pravo. Tisto, kar dokumentarni film loči od pisnega dokumenta, je način pripovedovanja z gibljivimi slikami. Drugače kot bralci dokumentov gledalci na velikem platnu nimajo možnosti natančne analize ali »listanja« nazaj na prejšnje strani. Zato je pomembno upoštevati količino informacij, ki jih lahko gledalec »posrka« v povprečni dolžini trajanja filma.

Vsak film, tudi dokumentarni, se začne z idejo. Kaj je tisto, kar nas motivira, da ustvarimo pripoved o neki osebi oziroma osebah, o živali, rastlini, dogodku, času ali prostoru? Vedno nas mora nekaj navdihniti in v nas prebuditi čustva – vesela, žalostna ali jezna. Tako kot pri igranem filmu je cilj pripovedovanje, analiza in osebni pogled na temo. Res pa je, da mora biti ta osebni pogled pri dokumentarnem filmu prilagojen resničnosti in ne sme biti popačen zaradi avtorjevega stališča. Pravzaprav je osebni pogled način ustvarjanja oziroma rakurz, s katerega obravnavamo izbrano temo. Pri tem ne govorim o slogu tako imenovanih »lažnih« dokumentarcev.

V konkretnem primeru filma *Praslovan*, dokumentarno-igranega filma o Zoranu Predinu,

je bil moj osnovni moto raziskati bogato kariero vrhunskega poeta in vsestranskega ustvarjalca, ki je pustil globok pečat ne le v slovenski družbi, temveč tudi v prostoru nekdanje skupne domovine – Jugoslavije. Vsak film najprej nastane v glavi, nato na papirju in šele potem na filmu ali digitalnem mediju. Razlika med igrano in dokumentarno formo je v tem, da scenarij dokumentarnega filma ni dokončen vse do zadnjega dne montaže. Res je, da obstajajo tudi igrani filmi brez scenarija, a to je prej izjema kot pravilo. Film smo torej dobesedno krojili iz materiala, ki smo ga imeli.

Dokumentarni film *Praslovan* smo začeli ustvarjati skupaj z glavnim protagonistom. Zelo pomembno je vzpostaviti dobro sodelovanje in že v prvi fazi ustvarjanja razčistiti vse dvome. Od Zorana sem dobil dolg seznam sogovornikov – njegovih osebnih prijateljev in sodobnikov, ki so soustvarjali njegovo kariero. V veliko pomoč so nam bili časopisni izrezki o njem in njegovem ustvarjanju, ki jih je vestno zbirala njegova zdaj že pokojna mama. Hkrati sem



Prizor iz filma *Praslovan*
Produkcija Invida, 2024
Režiser Slobodan Maksimović
Direktor fotografije Rožle Bregar, ZFS

neodvisno od Zorana raziskoval tudi sam, da bi preveril verodostojnost njegovih navedb in drugih podatkov.

Praslovan bi bil povsem drugačen brez bogatega filmskega in videoarhiva, do katerega smo prišli s predanim iskanjem v različnih medijih in arhivih. Še pred pisanjem scenarija sem opravil več zvočnih

intervjujev z Zoranom, da bi dobil prvi vtis o njem in njegovi karieri. Scenarij je tako nastal kot posledica zbranega pisnega, zvočnega in video gradiva. Že v prvi fazi pisanja sem se odločil, da bom v zgodbo vključil igrane prizore, da bi razbil morebitni monotoni ritem »govorečih glav« in suhoparnih statističnih podatkov, ki so sicer zelo pomembni za razumevanje glavnega lika. Te podatke sem zato vključil v film z likom turističnega vodiča (Nenad Tokalič), ki turistom iz različnih delov sveta med sprehodom po Mariboru in med obiskom Muzeja voščenih figur Zorana Predina pripoveduje, kdo Zoran Predin pravzaprav je.

Na koncu te prve faze sem si postavil jasen cilj: želim ustvariti verističen dokument, ki se ne bo obotavljal tudi nekoliko povečati glavnega junaka – saj si to s svojim delom zasluži. Po tem začetnem delu, ki bi ga športniki imenovali »preverjanje moči«, smo vstopili v produkcijo z zelo skromnimi sredstvi in film ustvarjali pet let. Nato smo sedem mesecev preživel v montaži, še mesec dni pa smo obdelovali

zvok in sliko. V prvem mesecu montažnega procesa sem popisal ves filmski material, ki se mi je zdel zanimiv, in ga razporedil na »police« po temah. Vsi sogovorniki, ki so govorili o poeziji, so bili na enem mestu; vsi, ki so govorili o obdobju Lačnega Franza, na drugem – natančno označeni s časovnimi kodami in ključnimi stavki svojih izjav. Ta prvi mesec je bil odločilnega pomena za oblikovanje zgodbe in ritma filma.

Vedno je dobro imeti jasne cilje. Moj cilj je bil, da skozi Zoranove pesmi pripovedujem njegov življenjski tok. Kako je njegova poezija vplivala na družbo – in kako so različni družbeni sistemi v več kot štirih desetletjih vplivali na njegovo ustvarjalnost? Na koncu smo ustvarili film, dolg uro in petdeset minut, ki ni le film o Zoranu Predinu, temveč tudi film o nekem obdobju izjemnih ustvarjalcev, ki so oblikovali naš duhovni svet. Film, ki v gledalcu vzbuja različna čustva – o čemer pričajo tri festivalske nagrade za najboljši film, vse tri po izboru občinstva. Ustvarili smo arhivsko bogat film s številnimi izjemnimi

sogovorniki iz sveta rock'n'rolla, literature, športa in znanosti iz vseh novonastalih držav nekdanje Jugoslavije. Svetu smo pokazali, kako vsestranskega umetnika ima Slovenija in kako pomembno je vplival na širjenje slovenskega jezika. Citiral bom pisatelja Miljenka Jergovića, ki je v filmu izjavil: »Zoran Predin je za slovenski jezik naredil največ v zgodovini Jugoslavije in v zgodovini slovenskega jezika.«

Tega besedila ne berite kot navodilo »kako posneti dokumentarni film«, temveč kot zapis mojih osebnih izkušenj, ki vam bodo morda pomagale pri iskanju lastnega izraza. Bodite iskreni in strastni.



Dr. Marija Zidar

Ustvarjanje opazovalnega dokumentarca *Odpuščanje* je bil izjemno dolg proces. Od zamisli do premiere je minilo osem let, na kar so vplivali različni dejavniki – od samega razvoja zgodbe do specifik produkcijskega procesa. Snemala sem zakulisje reševanja spora v patriarhalnem in še vedno tradicionalnem okolju albanskega visokogorja: večletni proces mediacije med očetom in morilcem njegove 18-letne hčere, v katerem sta sprti družini poskušala spraviti najprej katoliški škof in nato posrednik iz prestolnice.

Da skozi tako dolgo obdobje v sebi nosiš in podoživljaš zgodbo drugega človeka – v kolikor ne pripoveduješ lastne ali pa k temi pristopiš z esejsko ali drugo formo –, moraš imeti izjemno zanimanje in empatijo zanjo; verjeti moraš tudi, da ima širši

družbeni in kulturni pomen. V dokumentaristiko sem vstopila iz novinarstva, v katerem sta se čas in prostor za temeljito raziskavo zgodbe čedalje bolj krčila. Proces razvoja dokumentarne zgodbe je po drugi strani omogočal dolgotrajno in poglobljeno raziskavo kulture, zgodovine in osebne zgodbe subjektov. Film je hkrati tudi povsem drugačen komunikacijski medij, ki gledalca lahko prvenstveno nagovori skozi čustveno podoživljanje zgodbe drugega.

Od kod potreba po ustvarjanju filma in komunikaciji s podobami? Pred tem sem bila »pišoč človek«, zato mi lastno zanimanje za artikuliranje emocij skozi vizualni medij ni bilo povsem razumljivo. V dolgotrajnem procesu nastajanja filma, v katerem morata avtorica ali avtor svoj projekt v nastajanju pisno ali besedno artikulirati drugim, denimo financerjem ali na



Prizor iz filma **Odpuščanje**
 Produkcija Vertigo, 2021
 Režiserka Marija Zidar
 Direktor fotografije Latif Hasolli

različnih delavnicah, sem spoznala, da je glede zgodbe, ki sem jo spremljala, globoko v meni doslej nepoznana meja: prostrane filigranske pokrajine svojega notranjega podoživljanja sveta protagonistov nisem mogla ne doseči ne artikulirati na noben drug način kot s podobami. Intelekt in jezik sta bila nemočna tujca, opazovalca, ki jima je bila ta pokrajina nedostopna in nepojasnjena. Karkoli sta o njej želela izreči, je zvenelo kot laž,

naduto pretvarjanje o vednosti, ki je ni bilo. Sanje, v katerih poskušaj govoreti ali kričati, vendar iz grla ne pride noben glas.

Šele v kirurškem procesu montaže so podobe same spregovorile s sebi lastnim jezikom in izrisale notranji svet, ki sem ga prej več let nosila v sebi, nedostopnega. Iz mene ni prišel sam, potreben je bil pritisk. Dan, ko sva z montažerjem Urošem Maksimovićem sedla na sonce pred prostorom, kjer sva montirala, in ko sem začutila, da je v meni zdaj lahka praznina, je bil dan, ko sva se zavedela, da se je ta notranja pokrajina protagonistov, ki sem jo podoživljala več let, on pa zdaj z mano, preselila v film, in da je ta zaključen.



Petra Seliškar

»Država brez dokumentarnih filmov je kot družina brez fotoalbuma,« je nekoč rekel Patricio Guzmán Lozanes.



Prizor iz filma *Gora se ne bo premaknila*

Režiserka Petra Seliškar

Produkcija Petra Pan film, Cinéphage Productions, PPFP, 2025

Direktor fotografije Brand Ferro

Dokumentarni film, tako kot življenje samo po sebi, ponuja neskončno možnosti za ustvarjalnost. A redko je ustvarjalnost prepoznana in negovana tako globoko, kot bi si zaslužila. Ni instrumentov, ki bi lahko zaznali dokumentaristov talent in njegove sposobnosti, in vendar vsi prepoznamo, kdaj je film resnično dober. Ponavadi takrat, ko se nas dotakne, ko v nas ostane.

Ustvarjalnost potrebuje prostor, da najde svojo pot. Pogosto se najbolj ustvarjalne duše zlomijo pod težo ustvarjanja. Dokumentaristova pot je lahko osamljeno potovanje, na katerem uspeh pride nenadoma, brez opozorila – in prav tako hitro lahko izgine. Zato moramo kot družba varovati in negovati talent, ga nikoli ne jemati za samoumevnega. Krhek je, in ko ga enkrat izgubimo, se morda nikoli več ne vrne.

Ustvarjati dokumentarni film ne pomeni zgolj beležiti resničnost – pomeni ohranjati kreativnost in notranji ogenj pri življenju, ga varovati kot del sebe in preiščeno odločati, kdaj in kako ga deliti z drugimi. Le zgodbe, ki ti ne pustijo spati, so resnično vredne, da jim slediš in jih spremeniš v film; nosijo svojo lastno voljo do obstoja. Naloga ustvarjalca dokumentarnega filma je, da jim z vztrajnostjo in skrbnostjo podari obliko, podobo in pomen.

Ustvarjalni proces je nepredvidljiv. Redko veš, kam te bo odpeljal, a moraš ostati pozoren do okolja, ljudi in časa, v katerem nastaja tvoje delo. Lahko traja dlje, kot si pričakoval, morda bo preizkusil tvoje meje, bistveno pa je, da tisto prvo iskrico energije ohraniš živo vse do konca.

Ustvarjanje dokumentarnega filma te lahko izčrpa, celo izčrpa del tebe – a ko je delo končano, ti povrne moč in te napolni z novo energijo, ki sta razlog za nadaljevanje in globlje razumevanje lastne umetniške poti.

Dokumentarist ve, da ni bližnjic, vodi ga instinkt. Gre za predanost procesu, ki nima natančno določenega začetka in konca. Dokumentarist se zaveda pomembnosti trenutka, minljivosti in hkrati trajne vrednosti svojega dela.



Maja Malus Azhdari

Dokumentarni film. Večni vstop vračanja časa. Zmožnost zapisa sprememb prostora. Dostop do izkušnje sveta drugega. Uvid v sestavo fiktivnega sveta avdiovizualnih podob.

Dokumentarni film v mojem razumevanju ni le filmska forma, temveč tudi sociološka praksa. Z njim beležimo neponovljive drobce vsakdanjega življenja in pridobimo vpoglede v različne družbe, skupine ali posameznike, torej v izseke prostora in časa, ki nam omogočajo refleksijo družbenih sprememb.

K temam pristopam skozi sociološko opazovanje z udeležbo. Zanima me, kako akterji definirajo situacije kot realne in kako te subjektivne definicije dobijo konkretne, objektivne posledice v dokumentarnem

filmu. Vstopam v življenja ljudi in ustvarjam odnose, v katerih se lahko zgodi zaupanje. Pogosto sledim participativni formi, v kateri postaneta gledalec in protagonist soustvarjalca pomena. Z dokumentarnimi filmi rada odpiram teme, o katerih je v družbi treba in vredno govoriti, saj dokumentarec lahko vzbudi aktivnost družbenega življenja, sproži spremembe in gledalcu ponudi širši, drugačen vpogled v obravnavano tematiko. Velikokrat se z nekimi problemi prvič srečamo prav po zaslugi dokumentarnega filma. Kinematografska izkušnja pa nam prinaša vsebine, ki jih po ogledu nesemo domov v svoje življenje. Dokumentarec razumem kot komunikacijski prostor, kjer se prepletajo sociološki pogledi in medijske izrazne forme, ki učinkovito širijo interpretacije sveta.



Prizor iz filma *Nadia v iranski šoli*

Produkcija Mitra, DZMP - Luksuz produkcija, 2020

Režiserka Maja Malus Azhdari

Direktorica fotografije Maja Malus Azhdari

Prisotnost kamere je lahko past, saj spreminja vedenje ljudi, vendar verjamem, da dolgotrajno opazovanje to spremeni v naravnost. Dolga časovnost ustvarjanja kreativnega dokumentarnega filma je zato ključna. Pri delu me ves čas vodi vprašanje, kako ljudje živimo čas in prostor ter kako se to odrazi v naši samopodobi in medsebojnih interakcijah. Zavedanje filmske manipulacije prostora in časa razumem kot nujno avtorjevo orodje. Montaža oblikuje ritem, poudarke, dinamiko in celo občutek realnosti. Realnost v filmu dosežemo le z iluzijo realnosti. Zame je pomemben tudi koncept večglediščnosti, ki poveča občutek vpogleda in gledalcu omogoča lastno interpretacijo dogajanja. Zame kot avtorico je izrazito pomembna etika reprezentacije, saj dokumentarni film vedno nekaj izbere, izpusti, interpretira, in je zato vedno konstrukt. Film lahko postane orodje manipulacije tako zaradi montaže kot zaradi percepcije gledalca, ki vedno

dopolni videno s svojo izkušnjo. Avtor je odgovoren do ljudi in zgodb, ki jih predstavlja, ter do učinkov, ki jih lahko film sproži v družbi. Z mnogimi protagonisti svojih dokumentarnih filmov sem ostala povezana tudi po koncu snemanja, najraje pa snemam svoje bližnje okolje, tudi lastno družino. Dokumentarni filmi gradijo dolgotrajne odnose, če v njih vstopamo iskreno.

Že leta 2004 sem zapisala, da prihaja čas, ko bomo ljudje sami snemali svoja življenja, jih arhivirali, montirali in pokazali drugim. Danes, leta 2025, živimo v prav tem svetu. Vsi smo postali vsakodnevni dokumentaristi, družbena omrežja pa neskončen tok osebnih dokumentarcev.

Dokumentarni film ni zgolj zvrst, temveč način, kako sodobna družba vidi, predstavlja in razume samo sebe ter prostor in čas, v katerem živimo. Verjamem v vrednost avtorjeve občutljivosti, odgovornosti in zavezanosti lastni resnici. Dokumentarni film lahko deluje kot katalizator družbenih reakcij in kot eksperiment. Pomembno je zavedanje, da nikoli ne predstavlja čiste resnice, temveč je vedno konstrukt. Etiko filmskega ustvarjanja razumem kot odgovornost do načina reprezentacije realnosti ter do učinkov, ki jih lahko dokumentarni film sproži v resničnem družbenem življenju.



Nina Blažin

Kaj je dokumentarni film zame?

Kadarkoli gledam dokumentarne filme, me nikoli ne zanimajo podatki, informacije, saj vse to lahko izvem iz knjig, z interneta. Nagovori me nekaj čisto drugega. Spomin nekoga, ko govori o svoji izgubljeni ljubezni. Pesem, ki jo nekdo zapoje, saj se spominja svoje none. Nekdo, ki kuha najljubšo hrano, saj ga spominja na dom. Nekdo, ki pripoveduje napol pozabljene sanje.

Pesem. Spomini. Smeh. A tudi žalost. Skrb. Včasih strah. Vse to me nagovarja. To je tudi tisto, kar nam je vsem skupno – spomin na otroštvo, na mamo, minevanje, intima, ranljivost, a tudi trenutki veselja, radosti, ljubezni ... Vse to so pojmi življenja, ki nagovarjajo gledalce na emocionalni in izkustveni ravni, saj ima vsak od nas izkušnjo Življenja.

Že nekaj let me nagovarja observacijski dokumentarni film. Mogoče zato, ker z njim vstopamo v polje življenja, v polje čiste resnice. Vidim ga kot študijo človeka, v kateri vse nepotrebno odpade, v kateri osebe živijo svoje življenje. Da, vsak od nas ima svojo zgodbo, svoje veselje, skrbi, upe ..., a nekje globoko v sebi smo si vsi zelo podobni, ne glede na to, kakšno življenje živimo.

Zelo rada opazujem ljudi. Kamorkoli grem, vedno imam s seboj zvezek, da si zapišem, kar me nagovori. Včasih je to del pogovora, ki ga slišim na ulici. Včasih s telefonom naredim fotografijo in ujamem trenutek v življenju nekoga. Kasneje okoli njega spletem zgodbo: kdo je ta oseba? Kakšna je njena zgodba? In iz vsega tega črпам navdih.

Pozorna pa sem tudi na vzorce. Včasih, ko kaj snemamo, se nam česa ne posreči posneti. A ugotovila sem, da če je pomembno, se bo znova zgodilo, ponovilo. Samo od sebe. Moram samo biti toliko odprta pri opazovanju, da to ozavestim. Tako je Viktorija, glavna oseba v mojem prvem observacijskem filmu, vedno preden je vstopila v zapuščeni objekt, potisnila glavo skozi razbito okno in zahukala kot sovica. Tako je Manca, protagonistka v mojem drugem observacijskem filmu, ves čas imela težave z vrati. Balkonskih vrat svojega stanovanja nikakor ni mogla zapreti. Ob drugi priliki je želela obiskati svoje drage, a vrat v stolpnico nikakor ni mogla odpreti. Sama je rekla, da gremo v življenju skozi več vrat – skozi ena gremo, ko se rodimo, skozi druga, ko umremo. Tu ne gre za planiranje, dogovarjanje, to je čisto življenje, ki se zgodi med snemanjem. A ko se zgodijo ti trenutki, morata tako režiser kot tudi direktor fotografije začutiti življenje in ga zabeležiti.



Prizor iz filma *V tišini življenja*

Režiserka Nina Blažin

Produkcija Casablanca film production, 2024

Direktor fotografije Darko Herič, ZFS

A pri observacijskem filmu ne gre samo za opazovanje. Režiser se na snemanje pripravi, saj nekatere situacije pričakuje zaradi poznavanja protagonistovega življenja. Ob tem je pomemben premislek, kako kaj posneti. Na kakšen način bo avtor pripovedoval zgodbo? Kateri filmski jezik bo uporabil? Vsebina filma narekuje formo. Kako posneti Ljubezen? Intimo? Bližino? Kaj nam prinese uporaba materiala, ki ga posname glavna oseba sama? ... Po

zaslugi priprav se režiser tudi na neplanirane trenutke življenja lahko odzove z uporabo filmskega jezika in tako osebno zgodbo povzdigne v filmsko pripoved.

Velikokrat se postavlja vprašanje prisotnosti kamere in njenega zavedanja. Res je, kamera vpliva na okolico, a tudi naša prisotnost pusti sled. Ne samo med snemanjem, tudi v samem življenju. Zavedanje kamere se zmanjšuje s časom, preživetim s protagonisti filma.

Rada vstopam v življenja drugih, saj sem po naravi radovedna. A želim priti čez zid javnega življenja in vstopiti v protagonistov privatni prostor. Ne smemo se bati biti ranljivi, saj nas to dela človeške. A tudi zelo močne. To ne velja samo za čas med snemanjem, to je lastnost, ki je potrebna tudi v resničnem življenju, saj nas ravno ti trenutki oblikujejo v to, kar smo.

V montaži me najprej nagovorijo prizori, ki vsebujejo čustvo. V začetni fazi ne gre za iskanje strukture filma, temveč za situacije, ki v meni nekaj prebudijo. Tu ne gre za analizo posnetega materiala, temveč za reakcijo na material. Ti »trenutki življenja« kasneje postanejo tudi ključni del strukture filma.

Dokumentarne filme vidim kot prostor, ki opolnomoči tako gledalce kot tudi protagoniste in ustvarjalce, saj jim pomaga, jim da moč, da prek njih nekaj doživijo, spoznajo, tudi rastejo.

Dokumentarni filmi so ogledalo nas samih: v njih prepoznamo sami sebe, se z njimi identificiramo. A v njih tudi spoznamo svoje nove lastnosti, ki jih še nismo ozavestili. To je moč dokumentarnega filma.



Urban Zorko

Svet je kaos: in včasih se mi zdi, da je zgodba kot človeški organ, ki ga ureja. Poseben organ. Ne iz mesa in krvi, marveč iz dogodkov, elips in čustev. Edini kolektivni organ, ki poljubni nered vesolja prebavlja v nekaj, kar nas motivira, osmišlja (ne maram te besede!) in informira. In nenavaden organ, ki ga gradim sam, medtem ko on gradi mene. Dokumentarno zgodbo vidim kot eno njegovih možnih oblik.

Ko pogledam v svoje delo, opazim, da me enakovredno vleče na dva konca. Navzven, novinarsko, opazovalno: v pohlepu nikoli zadovoljene radovednosti. In navznoter, ko zvedavo kopljem v kontradiktornost samega sebe. Zato dokumentarnost zame leži na idealnem, naravnem presečišču obeh realnosti. V ljudeh in svetovih, ki

me fascinirajo, za nazaj vidim neko skupno lastnost. Protagonisti kot mikrokoški mesa in sanj plavajo v makrojuhi zgodovine, narave in kolektivnih fantazij.



Prizor iz filma *Betonske sanje*
Produkcija RTV Slovenija, Društvo Enabanda, 2019
Režiser Urban Zorko
Direktor fotografije Darko Herič, ZFS

Koščki, ki z intenco in sanjami kuhajo oz. kuhamo juho, ki kuha nas. Včasih so ti koščki v skupini, a vedno je tu ta kaotična juha, v kateri protagonist išče svoje mesto tako, da neustavljivo sanja o »nekje drugje«: o tem, kaj bi moral biti, kaj bo postal, od kod je prišel. In ker sebe ne morem skriti za zgodbo, ki jo pripovedujem, v tej juhi vidim ironijo, paradoks in prevračanje vsega v svoje nasprotje. In potem te stvari spreminjam v orodja, s katerimi se lotim dokumentarnega filma.

Ko ga pripravljam, se zavestno sprašujem, kje sta v moji zgodbi (in na terenu) ironija, paradoks, in kje fantazija: individualna, pa tudi kolektivna. Da me zgodba »zagrabi«, jo moram uzreti tudi skozi strah in upanje. In ko se mi zdi, da mi je uspelo, fantaziram o tem, da sem prispeval neki del v skupno sanjanje absurda. In morda s seboj na pot vzel še koga. Ker je lepše v družbi. In potem si predstavljam, da ima to neki smisel. Čeprav ne maram te besede.



Miha Mohorič

Tam, kjer se film zares rodi



Prizor iz filma *Zgodbe iz kuhinje*

Produkcija Staragara, 2020

Režiser Miha Mohorič

Direktorja fotografije Nina Behek, Miha Mohorič

Dokumentarni film zame niso le slike in zvoki, temveč vrata v svetove, ki jih sicer nikoli ne bi poznal. Z njim lahko živim več življenj v enem – dotaknem se drugih

resničnosti, čutim, diham z ljudmi, ki jih srečam. Film me uči, da poslušam, da ne obsojam, da gledam z odprtimi očmi in srcem. V njem iščem tisto, kar povezuje, ne tistega, kar razdvaja. Z vsako zgodbo znova se borim proti strahu, ki se v ljudeh tako zlahka sprevrže v sovraštvo.

Moje vodilo je radovednost – želja, da bi razumel svet in človeka. Dokumentarni film mi omogoča, da dam glas drugim, a obenem postane tudi pot mojega lastnega učenja. Nikoli ne snemam zato, da bi razložil, kaj nekaj je, temveč da bi pokazal trenutek življenja, izsek resničnosti, ki gledalcu omogoči, da sam začuti in razume. Resnica je vedno odnos – med mano in tistim, ki ga snemam. Bolj ko je ta odnos iskren, bolj živi film.

Zato delam počasi, z majhno ekipo, z občutkom. Sem opazovalec, »muha na steni«, ki dopušča, da se stvari zgodijo same. Vem, da že s svojo prisotnostjo vplivam na dogajanje, zato poskušam biti čim bolj neviden. Film nastaja predvsem v montaži – tam vsaka odločitev nosi težo. En rez lahko pomeni spoštovanje ali krivico. Zato je etika vedno na prvem mestu. Ne obljubljam, česar ne morem izpolniti, ne vzamem, kar ni moje.

Ustvarjanje dokumentarca je naporno, a tudi sveto delo. Zahteva pogum, ponižnost in pripravljenost iti iz cone udobja – ne le od sebe, temveč tudi od drugih. Film me vedno znova postavlja na preizkušnjo, a mi hkrati vrača največje darilo: resničnost, ki mi jo ljudje zaupajo. Zato ostajam med preprostimi, tihimi, iskrenimi. Tam, kjer ni mask, kjer življenje govori samo. Tam se film zares rodi.



Gregor Božič



Prizor iz filma *Navadna hruška*
Produkcija Nosorogi, 2025
Režiser Gregor Božič
Direktor fotografije Gregor Božič

Sam se najbolje znajdem v tipu dokumentarnega filma, v katerem je forma postavljena pod isti vprašaj kot vsebina. Ali če obrnem in poenostavim, rad snemam dokumentarne filme, ki so zrežirani prav toliko kot igrani filmi.

Verjamem, da je vsak naš poseg v resničnost režija, in sam preferiram, da je ta markantna, kreativna, inspirativna. Slabo se znajdem v observacijskem tipu dokumentarnega filma, morda zaradi prvih spoznavanj z medijem, ki so bila vezana na 16-mm trak. Morda pa zgolj zato, ker nimam te senzibilnosti. Rad snemam dokumentarne filme na filmski trak, čeprav to zveni popolnoma nelogično. Zakaj bi se

kdo tako omejeval z minutažo materiala, čeprav mora »ujeti«¹ toliko časa, nepredvidljivega časa, ki se ga ne da režirati. Mislim, da je prav v tem bistvo tega, kar mi je blizu.

Filme rad snemam potem, ko sem jih že sanjal. Tako kot smo nekoč eno ploščo poslušali znova in znova. In tudi pri dokumentarnem filmu se lahko zgodi, da si življenje, ki ga želiš ujeti, dejansko že doživel, zamislil, sanjal. In potem ga skušaš ujeti v vsej njegovi kompleksnosti in nerazločljivosti ... in včasih se ti to celo posreči.

Mislim, da po naravi razmišljam večinoma o igrani formi, a kljub temu sem ene najlepših trenutkov doživel prav na snemanjih (vsaj po kategorizaciji) dokumentarnih filmov.



Rok Biček

Razmišljanje o ustvarjanju dokumentarnega filma *Družina*

Če parafraziram Foucaulta, *Družina* nikakor ni dokumentarec. Film, ki je pred vami, se ni podredil ničemur bolj pomembnemu od mojega okusa, mojega užitka, čustva, smeha, presenečenja, določenega strahu ali kakšnega drugega občutja, katerega intenzivnost bi, zdaj ko je prvi naval ob odkritju že mimo, precej težko upravičil.

Sinopsis

Matej je rojen v družino oseb s posebnimi potrebami v periferni vasici periferne dežele, a je sam tako drugačen – tako od drugačnosti kot normalnosti –, da se zdi, kot da je ušel determinaciji svoje okolice.

Usoda ga vseeno dohiti, ko z dekletom dobita hčerko in njuna zveza kmalu zatem razpade. Vname se boj za skrbništvo, vse dokler se Matej ne odloči za radikalen izstop iz začaranega kroga, tako družinskega kot življenjskega. *Družina*, resničnostni film, ki zajema obdobje desetih let, ni na sledi senzacijam, temveč občutjem. Film brez scenarija, a z vse polno soscenaristi, človeškimi in nečloveškimi.

Dvojnik

Pritegnile so me Matejeva neposredna energija, surovost in intenzivnost. Redki trenutki, ko je odvrzel vse svoje maske, ki jih je nabiral v življenju. Udarec

direktno v obraz, brez olepševanj in ovinkarjenj. Idealni filmski protagonist, ki ima vse tisto, kar je zanimivo za gledalce. Biti moraš le zraven in film se zgodi. Je generator konfliktov z ljudmi okoli sebe, uživa v tem, da ima dramo, kratko malo zaradi občutka, da se mu v življenju nekaj dogaja. Globoko v sebi se počuti zaznamovanega, odrinjenega, manjvrednega, kar potencirano kompenzira z občutkom, da je najpametnejši in najboljši, in to dokazuje ob vsaki priložnosti.

Mateja sem našel in iznašel hkrati, ga dokumentiral in si ga izmislil. A ne gre le v to smer, na neki način je tudi Matej našel in iznašel mene. Moje takratno dekle, s katerim sva film montirala, mi je reklo: »Delaš film o sebi, to si ti. Ta občutek odrinjenosti, zaradi katerega te Matej tako privlači, je tvoj. To je tvoja zgodba. In njegova družina je tvoja »družina.« Ko mi je to povedala prvič, tega sploh nisem razumel, mislil sem si, nesmisel, popolnoma drugačen človek sem. V procesu montaže in poglobljanja v vse razsežnosti materiala sem uvidel, kako prav ima. To so stvari, ki

jih sedaj skušam ozavestiti. Počasi. Poprej sem mislil, da sem odraščal nekje, kjer so vsi odnosi v redu. Ko sem naenkrat podvomil o tem in začel odkrivati nerazjasnjeno, me je postalo strah, kaj vse bom našel.

Ravno ta podobnost med mano in Matejem je motor, ki je omogočil, da je film nastal. Čudil sem se samemu sebi, da sem bil pripravljen biti udeležen v vseh teh zapletenih medosebnih odnosih in jih srkati kot spužva. To te uniči in nepovratno zaznamuje. Namesto da bi bil z dekletom, sem tri zaporedne silvestrske večere preživel z Matejevimi družinami in čakal na moment ali situacijo, ki bo povzela kompleksnost njihovih odnosov. Po zadnjem silvestru mi je dekle reklo: »Upam, da boš film kmalu posnel ...« Takrat teh treh pikic nisem razumel, čeprav sem jih slišal. Razumel sem jih potem, ko sva se razšla. Film je bil vedno na prvem mestu.

Insider

Film nima predhodno napisanega scenarija. Lahko bi rekel, da je življenje samo napisalo scenarij, ki si ga sam nikdar ne bi mogel zamisliti. Svoje delo vidim predvsem v rahločutnem povezovanju teh situacij v krhko in hkrati emotivno močno celoto. Skušal sem predvideti sosledje dogodkov in nanje fleksibilno odreagirati ter stremel k temu, da se moja prisotnost in vpliv čutita v kar najmanjšem obsegu.

Za takšen način dela je bilo treba vzpostaviti izjemno medsebojno zaupanje, moral sem postati član vseh treh Matejevih družin. Vsakokratni vstop v novo družino je bil nadvse pomemben, saj bi morebitna zavrnitev pomenila konec snemanja. Obiske sem počasi stopnjeval, pri tem pa večino časa kamere sploh nisem vklopil. Bil sem kratko malo zraven, pil špricerje ali kavo in se poskušal čim bolj vključiti v njihovo življenje, kar je terjalo ogromno časa. Minevali so dnevi, ne da bi posnel eno samo minuto. Posnel sem le 120 ur, kar je relativno malo glede

na čas, ki sem ga preživel z njimi. Ob vsakokratnem vstopu v novo družino sem snemal ravno toliko, da so se privadili na kamero, ki je tako postala nekaj vsakdanjega v njihovem življenju. Vsakdanjik pa nikoli ni zanimiv za kamero, zaradi česar sem imel težave, saj nisem vedel, kaj naj snemam. Hkrati je potekalo tudi obratno: nisem vedel, v katero smer se bo dogajanje odvijalo, zato sem snemal vse po vrsti z zavedanjem, da po vsej verjetnosti ne bo nič uporabnega. To je bil riziko, ki sem ga moral sprejeti pri delanju *Družine*. Situacija je postala zanimiva s prvimi tenzijami, ki so vodile v konflikte. Bolj ko se je življenje zapletalo, bolj sem vedel, kaj bo fokus filma, ga v skladu s tem čedalje bolj ožil in snemal le še ključne trenutke njihovih življenj.

Čas

Čas ima v filmu pomembno vlogo na dveh nivojih. Najbolj očiten je časovni okvir desetih let, ki nam omogoči opazovati Matejevo transformacijo iz dečka v moža. A še bolj kot to me zanima razvoj emocije

znotraj posameznega filmskega prizora v enem posnetku, v katerem poleg kadriranja dramaturgijo prizora najizraziteje definira ravno čas.



Prizor iz filma **Družina**
Režiser Rok Biček
Produkcija Cvinger film, 2017
Direktor fotografije Rok Biček

Prizor, ko se Matej poslovil od tasta Robija, je eden tistih, ki imajo tako imenovano napako. Napaka naj bi bila v tem, da je na neki način predolg. Nato se zgodi nekaj, kar trajanje osmisli retroaktivno, in naenkrat prizor ni več predolg. Čas v filmu

s tem postane pomemben nosilec emocije. Če bi bil prizor zmontiran tako, da bi Mateja in Robija videli le, ko se objameta, bi imel bistveno manjšo moč. Gledaš čakanje, opazuješ nelagodje, vidiš, da Robiju ni vseeno, telefonskega sogovornika bi lahko tudi odslovil, vendar ve, kaj bo sledilo, in si ne upa soočiti s tem oziroma ne ve, kako naj se. Vztraja v klepetu in je z enim očesom ves čas pozoren na Mateja. Na neki način ga ponižuje, ker ga pusti tako dolgo čakati, a hkrati s tem podaljšuje slovo, podaljšuje čas, ko sta skupaj. Vztraja v poziciji moči in je hkrati nemočen. Objem s tastom je eden redkih, če ne edini, v katerem Matej pokaže čustva.

Moje študentske filme so v veliki meri zaznamovali prizori v enem posnetku, tako kot so mene zaznamovali *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* Cristiana Mungiuja. Uporaba kadersekvence v igranem filmu je ena od najbolj zahtevnih oblik režiranja prizora. V dokumentarnem filmu je ta način upodabljanja še eno stopnjo višje in zame je to »kraljevska disciplina«, saj ima režiser le enkratno možnost, da posname prizor.

Igra

Med snemanjem sem večkrat pomislil, da bi lahko ta zgodba zaradi vseh zapletov in motivov delovala kot igrani film. Dodatno sem se o tem prepričal ob sprotnem pregledovanju posnetih prizorov, ki vizualno delujejo kot prizori iz igranih filmov romunskega novega vala. Tudi »igra«, ki ni igra, je povsem primerljiva z igralskimi interpretacijami v njih. Koncept uprizorjanja sem iz igranega prenesel v dokumentarni film, vendar nisem skušal poustvarjati realnosti, temveč sem jo snemal. Zavedal sem se privilegija, da imam na razpolago najboljše možne igralce, a sem za to moral plačati ceno: biti 120 procentov pripravljen in tvegati vse, saj sem imel vselej na voljo en sam poskus.

Igralskih emocij na filmu sem zasičen. Dobra igra mi sicer vzbudi emocije, a je še vedno samo igra. Kar me je pri *Družini* vleklo naprej do točke, ko sem od tega postal odvisen, je to, da je šlo zares, saj ni bilo prostora za pretvarjanje. Kot režiserju mi tako ni

bilo treba posvečati pozornosti igralski interpretaciji protagonista, saj je bil ta vedno »v situaciji«. Filmi, ki me zanimajo, so tisti, v katerih se protagonisti znajdejo v situaciji, v kateri se sam ne bi hotel znajti. To ima name še večji vpliv takrat, ko se v takšni situaciji ne znajde le lik, temveč dejanski človek, ki mora pred nami sprejeti odločitev. Zanima me čim bolj brisati mejo med tem, kaj nekdo igra, in kaj je v njem. Rad bi, da je tega »v njem« čim več.

Zvok

Glasba se v filmu pojavi le kot izvorna, saj je ne želim zlorabljati za prikrivanje napak v dramaturški zasnovi prizora ali celotnega filma. Če prizor ne deluje brez napisane glasbe, je z njim nekaj narobe in torej ne sodi v film. Sicer smo zvoku namenili veliko pozornosti, vendar na način, da smo ohranili njegovo surovost in prvinskost. Dodatno smo morali nasneti tišje zvoke in šume, ki se sicer niso posneli, a so pomembni za atmosfero prizora. Z dodajanjem zvokovnih efektov, ki se jih v originalnem posnetku

ni slišalo, smo seveda manipulirali, a paradoksalno hkrati stvar naredili resničnejšo. Razlog za to je v tem, da sem bil na snemanju edini član filmske ekipe, edini zunanji faktor, ki je motil intimo družine. Zaradi tega zvok ni bil nikoli optimalno posnet. Hkrati je ta tako pomemben dejavnik v filmu in življenju, da smo ga morali rekonstruirati. S tem smo povrnili realnost, ki je bila izgubljena zaradi tehničnih pomanjkljivosti. Zvočna poprodukcija je bila najbolj uživaški del ustvarjanja filma, saj sem ga sam zares doživel šele skozi zvok.

Montaža

Prvo čiščenje materiala s 120 ur na štiri ure ni bilo tako zahtevno kot izločanje prizorov s štirih ur na dve. Primarna selekcija je namreč temeljila na zahtevi, da imajo prizori vsaj tri nivoje. Ne smejo biti zgolj nosilci informacije, temveč morajo imeti tudi močno emotivno vsebino in biti hkrati ustrezno vizualno posneti, vse skupaj pa pogojuje še princip kadersekvence. Če je prizor predolg in nima

ustreznega notranjega ritma, je neuporaben. Poleg tega me je kadersekvenca zavezovala k minimalni montažni intervenciji. Del montaže se je zato dogajal že v kameri z zasuki, zoomi in kadriranjem. Hipno in brez časa za razmislek. Edino vodilo, ki sem ga imel, je bila povezanost s portretiranci na nekem drugem nivoju zavesti, ki ga težko razložim. To je razvidno iz potez kamere, ki se na dogodke ne odziva z minimalno zamudo, temveč je z njimi sinhronizirana, kot da bi bilo vse skupaj »zrežirano«.

Sekundarna selekcija se je zgodila z načrtanjem osrednje niti pripovedi. Z odločitvijo, da dam prednost dogodku pred stanjem, prednost Mateju pred vsemi drugimi. Ta odločitev je izločila precej meni nadvse ljubih prizorov, ki gradijo nadrealistične atmosfere in kompleksnost stranskih likov, ki bi bili primerni za TV-serijo.

Po zaključeni selekciji sva se s somontažerko znašla pred izzivom, kako to zgodbo povedati s prizori, ki jih imava na voljo. Največ težav sva imela s

pomanjkanjem jasno podanih ključnih informacij v določenih prizorih. Film je zato fragmentaren in eliptičen. Prizori niso zastavljeni tako kot v igranem filmu, ki povedo natančno to, kar želi povedati režiser, temveč so v podajanju informacij bolj grobi, zato terjajo pozornost in senzibilno publiko.

Ko sem končno montažo pokazal nekaj izbranim gledalcem, mi je bilo rečeno, »kill your darlings, skrajšaj na 90 minut, zgosti zgodbo. Dobil boš super lik in zgodbo, ki ne bo predolga«. A resnica ima štrleče robove. Takoj ko jih posekaš in jih spraviš v škatlico, to ni več resnica.

Motivi

V procesu snemanja sem postal pozoren na ponavljanje določenih motivov. Omenil bi ponavljanje življenjskega cikla rojstva in smrti, Matejevega iskanja nadomestnega odnosa s starši pri starših svojih deklet ter nenazadnje motiv disfunkcionalnega starševstva, ki ga Matej prekine

z odločitvijo, da se bo odpovedal otroku in nato naredil še vazektomijo.

Eden takšnih perpetuum mobile motivov se pojavlja kot zvok facebookovega messengerja, ki ima v filmu funkcijo znanilca razpada zveze. V začetnih prizorih si Barbara dopisuje z novo simpatijo, zaradi katere tudi konča zvezo z Matejem. V zaključnem prizoru se Matej skuša z Eli pogovoriti o njuni potencialni družini, a si ona prav tako dopisuje prek facebooka.

Podobno je z ognjem, ki ga Matej v filmu prižge dvakrat. Prvič, ko zakuri v kaminu, drugič, ko ubije psa. Obakrat se pred življenjsko spremembo zastrmi v plamene. Ko kuri v kaminu, se naslednji dan odseli od Barbare. Ko ubije psa in zažge pasjo deko, polno dlak, se naslednji dan odseli k novemu dekletu Eli.

Ponavljanja motivov pa lahko imajo zaradi časovne in situacijske razlike tudi popolnoma drugačne pomene. Rojstni dan, kot ga doživi Matej ob pečenju jajc, nosi povsem drugo emocijo kot tisti, ko ga

v postelji presenetita s torto Eli in tašča. Takšen kontrast nosita tudi oba prizora, v katerih Mitja napenja pištolo.

Dilema

Večno vprašanje vojnega reporterja: kdaj nehati snemati? Ko sem snemal najmočnejše prizore na kraju samem, se mi je vsakič prižgal alarm. Tega ne smeš gledati, kaj šele snemati, tu nimaš kaj iskati. Hkrati sem vedel, da je to natanko tisto, zaradi česar film sploh delam. To je odgovornost, ki jo zdaj moram nositi, ker se mi je posrečilo pridobiti zaupanje akterjev, da so me spustili tako blizu. Dobil sem vpogled v samo jedro družine, v to, kje gredo stvari narobe od samega začetka. Izjemen privilegij in veliko moralno breme hkrati. S tem se bom moral soočiti, ko si bo Nia enkrat v prihodnosti ogledala film. Ne vem, kako bo reagirala. Na neki način bo imela zelo podroben vpogled v svoj družinski album, v obdobje v življenju, ki se ga preostali ne spominjamo. S pomočjo filma bo lahko ozavestila

dogodke, ki so jo izoblikovali brez njenega zavedanja. Vprašanje, ki si ga zastavljam, pa je, ali si bo to želela. In ali je to zadosten razlog za to, da sem jo vključil v zgodbo.



Maja Prettner

Na preži

Pri meni se dokumentarni film začne, ko me v mojem neposrednem okolju zintrigira neki posameznik, neka tema, ki mi ne pusti spati. Ponavadi so to socialne ali družbeno relevantne, manj poznane teme o manj opaženih posameznikih.

Pri meni je končni produkt – film sprva drugotnega pomena. Prej je v fokusu to, da bi se rada približala nekomu, ki morda do sedaj ni imel svojega glasu. Tako da se film pravzaprav rodi iz moje prvotne želje po spoznavanju. Začnem poslušati, opazovati in ponavadi se zelo dobro integriram. Posrka me vase in takrat me zaščemi, da je ta zgodba vredna, da jo slišijo in doživijo tudi drugi. In ni več poti nazaj. Sedim, opazujem, pišem, snemam, obujem gojzarje in čemim kot lovec na preži. Tiho, tiho, vztrajno, vsak

dan. Pétke in svétke. Zgodba me spremlja več let in zame so pri pristopu zelo pomembni avtentičnost, iskrenost, nepretencioznost in smeh. Nenadni izbruhi



Prizor iz filma *Duhovnica*
Režiserka Maja Prettner
Produkcija Studio Virc, 2023
Direktorja fotografije Jože Glažar, Michal Babinec

smeha ali pa zgolj mala iskra, ki priviha ustnice. Rada imam majhno ekipo, v kateri smo si blizu, skoraj šepetamo in si beremo misli.

Zato uživam pri snemanju dokumentarnega filma, ko vstajamo ob zori in gremo spat kot zadnji postopaški psi. Odvisni smo od minimalnega števila opreme, vsak dan je presenečenje, lovljenje neulovljivega in zadnjih snopov svetlobe. Pomembni se mi zdijo zaupanje in etični standardi pri neizkoriščanju protagonistov, ki zmeraj postanejo moji prijatelji, družina, in ne zgolj objekt opazovanja. Intenzivno doživljam vse emocije in stanja, skozi katere me popeljejo tudi težke zgodbe, ki jih, »hočem/nočem«, želim na neki način reševati. Tako da mislim, da je naša odgovornost kot ustvarjalcev ne to, da posrkamo zadnje atome energije, temveč da jo tudi dajemo, da ima zgodba na koncu tudi neki pozitivni izplen. Mogoče sem bolj socialni delavec, psiholog, poslušalec

kot pa režiser. Režiser morda postanem precej pozno v procesu, ko mi material sam razkriva svoje potenciale. In takrat sem vztrajna in pilim stvari do potankosti. Premlevam, sedim, sestavljam, letni časi se menjajo, v montaži smo že predolgo ... In takrat nastane film. Sosledje prizorov iz življenja, ki je tako dragoceno.



Maja Doroteja Prelog

Dokumentarni film je, kot da bi skušal ukrotiti življenje samo. Kakor da je življenje neka divja zver ali pa redka vrsta ptice. Dokumentarec je poskus, da se to bistvo zajame, uredi in razume. Ustvarjalci se pretvarjamo, da iščemo univerzalni pomen, kakor da gre za znanstveno raziskavo, kar daje filmu objektivnost in avtoriteto. Vendar je v resnici glavni motiv subjektiven: izhaja iz lastne potrebe po predelovanju svojih notranjih svetov. Film je torej prikrita, morda nezavedna introspekcija. To pomeni, da ustvarjanje filma ni le ustvarjanje umetniškega dela, temveč pot samoraziskovanja. Z dokumentiranjem zunanjega sveta oz. subjekta filma avtor/avtorica v resnici reflektira in razume svoj notranji svet, notranje konflikte, strahove ali vprašanja. Subjekt filma postane zrcalo.

Dokumentarni film je zame pogosto manj filmska forma in bolj eksistencialno vprašanje. Je globlje spraševanje o smislu, bivanju, človeški naravi in resnici. Je proces. Je neizogibna nujnost, nekaj, kar avtor/avtorica mora storiti, kar na koncu pogosto prinese neko katarzo.

Dokumentarec je kot spust po divji reki, ko imamo omejen nadzor nad mizansceno življenja. Pripravimo opremo in izhodišče, a ne vemo, kdaj se bo raft prevrnil in kje bomo pristali. Moj način dela in avtorska prioriteta je zato prepustitev toku. To zahteva notranjo disciplino, zavedati se je treba bistva; kaj želim povedati (in česa nočem), a hkrati spustiti vse, česar ne morem kontrolirati.



Prizor iz filma **Cent'anni**
Produkcija Cvinger Film, 2024
Režiserka Maja Doroteja Prelog
Direktor fotografije Lev Predan Kowarski, ZFS

Moje izhodišče ni teorija ali vloga profesionalne dokumentaristke, temveč vedno Maja, ki se sooči z določeno temo. To je moja temeljna orientacija. K temam pristopam z miselnostjo začetnice, kar mi omogoča pristno radovednost. Verjamem, da če se dokumentarnega filmskega ustvarjanja lotevaš preveč rigorozno, zraste pred tabo nekakšen zid. Če forsiraš strukturo, načrt ali »znanstveni« pristop, si zapreš vrata k avtentičnosti in nepričakovanemu. A če si pripravljen ta zid podreti, postati mehak oziroma dovteten, bodo stvari prišle k tebi. To, kar

je že tam, boš prepoznal. Če se odpoveš togosti, lahko resnica (ali »življenje, ki je že tam«) vstopi v tvoj objektiv.

Kamera je moj primarni izrazni medij, moj »glas« je optika, ki lahko pove več kot besede. Rada se vržem v situacijo in se zanašam na intuicijo in improvizacijo ter nekakšen gverilski način dela, tako imam občutek, da ohranjam stik z organskim ritmom dogajanja, a hkrati ne zanemarjam priprav. Verjamem v paradoks ustvarjalnosti, biti je treba »overprepared«, da lahko na setu resnično improviziraš.

Na neki način je vsak film dokumentarni med samim snemanjem in vsak film postane fikcija v montaži. Montaža je zame vrhunec kreativnega procesa. Je faza, v kateri se surovi material končno uobliči v smiselno filmsko formo. Tu se ustvarja ritem, določa perspektiva in dejansko re-kreira resnica filma. Spreminjaš in manipuliraš material v dobro projekta in v skladu s končno vizijo. To je etični

izziv. Ureditev materiala, montaža, je inherentno manipulativna. Treba je aktivno poseči v material, da bi služil končni viziji. To pomeni, da objektivna resnica v dokumentarnem filmu ne obstaja; obstaja resnica, ki jo ustvarjalec zgradi.

V kontekstu etike dokumentarnega filma je naša odgovornost izjemna: najprej do subjekta in nato do gledalca. Ker se dokumentarec dotika realnega življenja, je naloga avtorja, da ne ustvarja prevelikih odmikov od resnice. Vendar se tu vedno znova zapletemo v večno vprašanje: kaj je resnica?

Ker je objektivna resnica v umetniški formi nemogoča, se ravnam po notranjem moralnem kompasu. To je moj etični filter. V trenutku produkcije in poprodukcije je ta kompas edino zagotovilo, da ne bom naredila krivice subjektom ali zlorabila zaupanja gledalcev. Ne gre za iskanje univerzalne resnice, temveč za ohranjanje integritete pri podajanju moje subjektivne resnice, saj je ta vsebina tista, ki ustvarja avtentičnost in resonira z gledalci.



Vid Hajnšek

V kadru je prijatelj, s katerim se do nedavnega sploh še nisva poznala. Do zdaj sva si povedala že veliko, dovolj, da sva tukaj lahko tiho, medtem ko on dela, vozi vlak. Občutek imam, da me v resnici ni tukaj. Da je tukaj samo kamera. Ganljivo se mi zdi, da mi v tem trenutku nekdo zaupa do te mere, da se lahko pred kamero izgubi v svojih mislih.

Snemam babico, ki ob gledanju slike podoživlja smrt svojega moža, mojega dedka. Razmišljam, ali sem jo kdaj prej sploh vprašal o teh občutkih. Medtem ko snemam uokvirjeno fotografijo na mizi, skozi okno posije sonce. Izriše se babičin odsev na dedkovi fotografiji. Spet dobim občutek, da je tukaj samo kamera.

Nekaj prizemljujočega je v misli, da je film dosti pametnejši od tvoje režijske invencije in da si najboljših trenutkov, ki se zgodijo, v resnici ne bi mogel niti zamisliti. A hkrati se morda niti ne bi zgodili, če tebe in kamere tam ne bi bilo.

Če je dokumentaristika res »šola skromnosti«, kot neke pravi Agnès Varda, se mi zdi, da tovrstna misel izhaja iz nenehnega prevpraševanja pozicije in smotra režije, ki ju dokumentarec kot forma predpostavlja.

Kot ne zelo izkušenemu ustvarjalcu se mi dozdeva, da je lahko dokumentaristika redko pribežališče ustvarjalne in produkcijske svobode, ki sicer

terja (samo)disciplino, prilagodljivost, morda celo nagnjenost k hazarderstvu, predvsem pa h konstantnemu prevpraševanju in zavedanju, da na večino vprašanj nimam(o) odgovora.

Za postavljanje vprašanj pa potrebujemo radovednost in ta se mi zdi ključno gorivo dokumentaristike.

Blizu mi je ideja srečevanja kot ustvarjalnega principa in pri nastajanju (pa tudi gledanju) dokumentarcev se mi zdi »srečati se« ključna iztočnica. Iz srečanja se lahko rodi odnos, ta pa je predpogoj za dodatna srečevanja. Pristne interakcije z drugimi, z okoljem, s spomini, nenazadnje tudi s kamero so zame pomembna avtorska izhodišča in vir inspiracije.

V svetu popolne vidnosti, v hlastanju po tem, da je treba vse narediti vidno, izgubljam transparentnost. V tem pogledu se film kot umetnost elipse zdi skoraj uporniški. Mislim, da je treba vztrajati pri tem upor, še bolj odpirati in razpirati prazne prostore,



Prizor iz filma *V mojih sanjah rase vsako noč drevo*

Režiser Vid Hajnšek

Produkcija Film Factory, 2024

Direktor fotografije Domen Martinčič

v katere mora biti gledalec povabljen, da jih lahko zapolni. To povabilo ni le izraz zaupanja, temveč tudi prepoznavanje egalitarnosti naših pozicij. Namen dokumentarnega filma po mojem ni prodajanje resnice, temveč priznavanje svojih (ne)zmožnosti in iskrena, subjektivna refleksija.

Občutiti »ekstatično resničnost« (prosto po Herzogu) niti ni tako redek pojav vsakdanjih

življenj, a ti trenutki so bežni, neulovljivi, skrivnostni. V dokumentarcih pa se zdijo tako jasni, berljivi, neposredni v svojem občutenju. Verjetno je to tisto, zaradi česar je ta forma neustavljivo privlačna, a tudi neizprosna.

Nekaj razorožujočega je v sprejemanju dokumentarističnih pravil igre – da je to, kar gledamo, resnično. Tovrstno zaupanje je redko, izjemno krhko in ob prekršku skorajda nepopravljivo. Morda se tu skriva ena ranljivejših značilnosti filma – obojestransko priznavanje dostojanstva med platnom in občinstvom, kakor tudi med ljudmi pred in za kamero.



»Dokumentarni film je potovanje brez povsem jasnega zemljevida - a prav v tem tiči njegova moč. Združuje osebno vizijo in družbeno odgovornost ter nas nenehno postavlja pred izziv, kako resnico ne le ujeti, temveč jo tudi osmisliti.«

Društvo slovenskih režiserjev in režiserk