

**UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO**

**Študijski program Filmsko ustvarjanje
Filmsko snemanje**

Veronika Francesca Štefančič

Se spominjaš Vilka Filača?

Študija direktorja fotografije in spomina ter analiza praktičnega dela magistrske naloge

Spomin v kadru: preplet filma in osebnih zgodb

Magistrsko delo

Ljubljana, 2025

Filmsko ustvarjanje

Filmsko snemanje

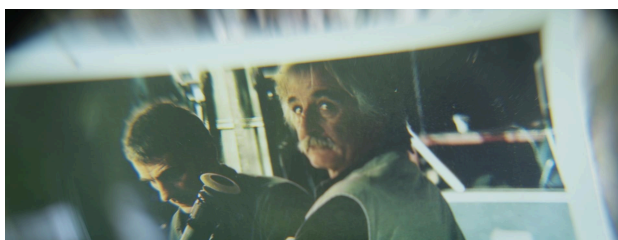
Veronika Francesca Štefančič

Se spominjaš Vilka Filača?

Študija direktorja fotografije in spomina ter analiza praktičnega dela magistrske naloge

Spomin v kadru: preplet filma in osebnih zgodb

Magistrsko delo



Slika [1 in 2]. *Vilko v naravi*, 2024. Na fotografiji: Vilko Filač. Foto: Veronika Francesca Štefančič, Vir: osebni arhiv.

Mentor: izr. prof. Simon Tanšek

Somentorica: doc. dr. Maja Krajnc

Lektorica: mag. Nadina Štefančič

Ljubljana, 2025

»Popoln kraj je včasih tudi prostor v času, kamor ujamemo spomine, ki so ostali za ljudmi, ki jih ni več. In tam sonce vedno sveti.« (Šoster, 2023, str. 78)

Posvetilo

Zahvalila bi se svojim mentorjema Simonu Tanšku in Maji Krajnc.

Posebna zahvala gre tudi družini - Zdenki, Marcelu, Nadini, Mileni in Andražu, ki so me podpirali in mi pomagali prečkati ciljno črto. Hvala za razumevanje in ljubezen.

Magistrsko delo posvečam svoji filmski družini - ljudem za kamero.

Povzetek

V naravi, pod sončnimi žarki, protagonisti v kratkem dokumentarnem filmu *Kako sem čakal na sonce* postajajo del tihožitij na klopcah, stoli in ležalnikih - v objemu tišine čakajo in se spominjajo. Tihožitja nakazujejo na tišino, pričakovanje ter globoke procese spomina, ki se odvijajo v trenutku čakanja. Magistrsko delo se obrača k ustvarjalnosti in dediščini, ki ju je za seboj pustil Vilko Filač, slovenski mojster filmske fotografije. Delo analizira in interpretira njegovo ustvarjanje v kontekstu spomina, pomena svetlobe ter barvnih tonov, ki so ključni elementi filmske estetike in pripovedi.

Poleg tega se raziskava poglobi v povezovanje spomina s filmskim jezikom, pri čemer se uporabijo primeri iz različnih filmskih produkcij, kjer je Filač sodeloval kot direktor fotografije ter teoretske osnove s področja filma. S tem se ustvarja konceptualni okvir za razumevanje, kako filmski jezik lahko izraža in ohranja spomine, kako se spomini materializirajo skozi vizualne, zvočne in simbolne elemente filma. Primeri iz različnih filmov, ki vključujejo motive spomina, tišine, refleksije in identitete, služijo kot primerjalni oris za analizo in razumevanje teh zapletenih povezav. Za osnovni primer sem izbrala lastno avtorsko filmsko delo *Kako sem čakal na sonce*, ki ga celostno razčlenjujem v okviru magistrske naloge. S tem analitičnim pristopom iščem in osvetljujem trenutke nastajanja, razmišljanja ter občutkov, povezanih s temo spomina, s ciljem osvetliti, kako moj osebni ustvarjalni proces odraža in soustvarja tematiko spomina v filmskem mediju. Pri tem raziskujem, kako se skozi proces snovanja in produkcije filmi angažirajo na nivoju spominske subjektivnosti, kako se osebno in kolektivno spominjanje pretvarja v filmske izraze in kako ti izrazi sodelujejo v oblikovanju kulturne dediščine.

Ključne besede: Vilko Filač, film, spomin, *film-spominek*, sonce, protetični spomin, *Kako sem čakal na sonce*, kolektivni spomin.

Abstract

In nature, under the sunlight, the protagonists in the short documentary film *How I Waited for the Sun* become part of still lifes on benches, chairs, and loungers—waiting quietly in the embrace of silence and recalling memories. These still lifes hint at silence, anticipation, and deep memory processes occurring in the moment of waiting. The master's thesis focuses on creativity and heritage left behind by Vilko Filač, a Slovenian master of film cinematography. It analyzes and interprets his work within the context of memory, the significance of light, and color tones, which are key elements of film aesthetics and storytelling.

Furthermore, the research delves into the connection between memory and cinematic language, using examples from various film productions where Filač collaborated as a director of photography, alongside theoretical foundations in film studies. This creates a conceptual framework for understanding how cinematic language can express and preserve memories, and how memories materialize through visual, auditory, and symbolic elements of film. Examples from different films, featuring motifs of memory, silence, reflections, and identity, serve as comparative outlines for analyzing and understanding these complex connections.

For the primary case study, I selected my own authorial film *How I Waited for the Sun*, which I comprehensively analyze within the scope of my master's thesis. Through this analytical approach, I explore and illuminate moments of creation, reflection, and emotions related to the theme of memory, aiming to reveal how my personal creative process reflects and co-creates the theme of memory within the cinematic medium. In doing so, I investigate how films engage with subjective memory on the level of conception and production, how personal and collective remembrance transforms into cinematic expressions, and how these expressions participate in shaping cultural heritage.

Key words: Vilko Filač, film, memory, film-memento, sun, prosthetic memory, *How I Waited for the Sun*, collective memory.

Kazalo

Posvetilo.....	2
Kazalo.....	3
1. Prolog.....	6
2. Metodologija.....	7
2.1 Raziskovalna vprašanja.....	8
2.2 Pristopi.....	10
3. Ali se spomnite Vilka Filača?.....	11
Biografska razdelava.....	11
3.1 Vlak Postojna-Holivud.....	12
3.2 8 ½.....	12
3.3 Divja horda.....	12
3.4 Sweet Home Alabama.....	15
3.5 From Russia, with Love.....	15
3.6 Sončni krik.....	16
3.7 Nasvidenje v naslednji vojni.....	16
3.8 Kako lahko ohranjamo njegovo dediščino?.....	18
4. Se spominjaš Dolly Bell?: študija primera prepletanja individualnega in kolektivnega spomina.....	19
4.1 Metodologija.....	19
4.2 Kolektivnost družbenega sistema in spomina v filmu Se spominjaš Dolly Bell?.....	19
4.4 Filmski prostor in čas znotraj dramaturgije filma.....	22
4.4.1 Prostor v povezavi s filmsko fotografijo.....	22
4.4.2 Čas.....	25
5. Širša raziskava spomina v dokumentarnih in igranih filmih.....	28
Pojmovanje spomina, kolektivnega spomina, pojma memento mori, protetičnega spomina, pojma film-spominek in aktivističnega spomina.....	28
5.1 Metodologija.....	28
5.2 Spomin.....	28
5.3 Prepletanje spomina in dokumentarnega filma.....	31
5.4 Memento mori.....	32
5.5 Kaj je protetični spomin?.....	32
5.6 Kolektivni spomin na primeru zgodovinskega filma.....	33
6. Film- souvenir.....	35
6.1 Razumevanje preteklosti.....	35
6.2 Pomen domačih posnetkov v film-spominek.....	36
6.3 »Izven fokusa«.....	37

6.4 Implementiranje pojmov na študijski primer.....	38
6.5 Spominsko delo.....	41
6.6 Kako so si ljudje nekoč in kako si danes – tisti, ki ne snemajo in ne fotografirajo – uspeli zapomniti dogodke in ustvarjati spomine?.....	41
7. Aplikacija konceptualnega okvira na vizualno držo filma Kako sem čakal na sonce.....	45
7.1 Avtor-spominek.....	52
8. Po in Na soncu, primerjava spomina v filmih Po soncu in Kako sem čakal na sonce..	53
9. Jaz, soavtor.....	58
10. Epilog.....	63
11. Viri in literatura.....	64
11. 1 Knjige in članki.....	64
11.2 Filmi.....	66
Izjava o avtorstvu.....	69

Osnovni podatki magistrske naloge

Ime in priimek: Veronika Francesca Štefančič

Naslov magistrskega dela: Se spominjaš Vilka Filač?

Podnaslov: Spomin v kadru: študija direktorja fotografije in spomina ter analiza praktičnega dela magistrske naloge

Kraj: Ljubljana

Leto: 2025

Število strani: 77

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Program in smer študija: Filmsko ustvarjanje, snemanje

Mentorja: doc. dr. Maja Krajnc in izr. prof. Simon Tanšek

1. Prolog

V okviru praktičnega dela magistrske naloge sem ustvarila kratek dokumentarni film, s katerim poskušam ponazoriti filmsko ustvarjalnost in obuditi spomin na Vilka Filača – človeka za kamero. S tem si prizadevam, da bi njegovo ustvarjalno zapuščino močneje vključili v širši družbeni, kulturni in teoretski prostor.

Razlog za mojo odločitev, da se posvetim magistrskemu filmu in teoretičnemu delu o Vilku Filaču, je preprost: gre za enega najpomembnejših slovenskih direktorjev fotografije, ki predstavlja neizčrpno zakladnico filmskega znanja in izkušenj, in čigar opus presega zgolj tehnično dovršenost, saj sega v samo bistvo filmskega jezika in fotografije kot umetniške oblike. Njegova filmografija ni le zbirka posameznih del, temveč bolj mozaik, sestavljen iz različnih žanrov in estetskih pristopov. Opus sestavljajo zgodnji eksperimenti z 8-milimetrskimi kamerami in študijski filmi, sodelovanje z Emirjem Kusturico in mednarodne produkcije.

Filač predstavlja izhodišče za moj magistrski dokumentarni film *Kako sem čakal na sonce*, prek katerega sem se poglobila v to kompleksnost, predstavila različna obdobja in sodelovanja, raziskala raznovrsten opus, ter osvetlila razvoj njegove osebne poetike, ki ga v dokumentarcu spoznavamo skozi reference na njegova dela in skozi koncept spomina. To dokumentarno raziskovanje mi je omogočilo, da sem začela razumeti, kako medij filma pojmuje in vpliva na spomin. Skozi ustvarjalno raziskovanje v praksi, biografsko-analitični pristop, primerjalno analizo ter uporabo konceptualnih okvirjev kot analitičnih orodij pri branju lastnega filma sem uspela oblikovati nov pogled na doživljanje filmske umetnosti.

2. Metodologija

V praktičnem delu magistrske naloge sem poleg analize njegovega dela želela raziskovati tudi človeka za kamero. Intervjuji z njegovimi sodelavci, družino in prijatelji so mi odprli pogled v njegovo osebnost, kreativni proces in vpliv na okolico. S tem sem želela ustvariti ne le dokument o pomembnem filmskem ustvarjalcu, ampak tudi intimen portret človeka, ki je z veliko predanostjo in strastjo do snemanja pustil neizbrisen pečat na slovenski kinematografiji. V nalogi združujem teze, ki so se oblikovale med ustvarjanjem praktičnega dela magistrske naloge, ter jih poskušam razširiti in preveriti na širšem filmskem ter teoretičnem področju. S tem želim ustvariti celovito razumevanje prepleta med ustvarjalno prakso, spominom in filmsko reprezentacijo. Vzpostavljala bom povezave med interdisciplinarnostjo in transdisciplinarnostjo, jih prepletala s filozofskimi koncepti in vizualno kulturo ter nadgrajevala s teoretskimi izhodišči različnih avtorjev.

Moja raziskovalna teza, ki se je izoblikovala tekom procesa ustvarjanja dokumentarnega filma in nato poglobila z branjem strokovne literature, se osredotoča na vprašanje, kako lahko film, ki na videz govori o delu in življenju posameznika (v konkretnem primeru Vilka Filača) ter s tem vstopa v domeno biografskega, presega tradicionalne okvire biografske rekonstrukcije in se približuje konceptu *filma-spominka*. Pomembno vodilo moje raziskave je tudi, da bom skozi praktično analizo enega samega primera filma (*Kako sem čakal na sonce*) raziskovala in razložila, kako se lahko s tem odprejo vrata v raznolike medije, metodologije in kako lahko filmi delujejo kot koncepti spomina.

2.1 Raziskovalna vprašanja

Kar me zanima v raziskovalnem delu, lahko strnem v tri raziskovalna vprašanja:

- Kako dokumentarni film kot osebni in kolektivni nosilec spomina oživlja in reinterpretira ustvarjalno zapuščino Vilka Filača?
- Kako različni tipi spomina (osebni, kolektivni, protetični, *film spominek*) delujejo v mojem filmu?
- Na kakšen način formalne strategije (kadriranje, arhivski materiali, zvok) konstruirajo afektivni spomin?

Jedro moje teze se tako odpira v raziskovanju, **kako lahko dokumentarna filmska forma, ki izhaja iz biografsko-analitičnega pristopa, deluje kot razširitev medija filma na druge metodološke pristope, ki se ukvarjajo s spominom.** Z drugimi besedami, zanimajo me mehanizmi, s katerimi se lahko biografski dokumentarec prelevi v kompleksno refleksijo spomina, pri čemer ne gre zgolj za linearno predstavitev dejstev in dogodkov, temveč za ustvarjanje večplastne pripovedi, ki vključuje subjektivne izkušnje, čustvene odzive in interpretacije preteklosti.

V praktičnem delu sem se primarno osredotočila na pripoved o Filaču, ki jo oblikujejo pričevanja različnih ljudi. Vendar pa je tekom samega snemalnega procesa prišlo do nepričakovane realizacije, ki je kasneje spodbudila nastanek teoretičnega dela magistrske naloge in vplivala na celoten proces montaže ter zvočnega oblikovanja filma. S snemanjem sem začela maja 2024, in sicer z intervjuvanjem režiserja in scenarista Nejca Gazvode. Pogovor, ki se je sprva osredotočil na fizično opisovanje Filača, je hitro prešel v globljo analizo njegove osebnosti. Pri tem pa se je subtilno zabrisala meja med navajanjem faktografskih dejstev, izražanjem osebnih refleksij ter pripovedovanjem o individualnem spominjanju in pozabi. Iz tega sem izpeljala ugotovitev, da je širši pojem spomina moje ključno vodilo pri nadaljnjem snemanju in oblikovanju pripovedi. V tem kontekstu se mi je odprlo vprašanje, kako je mogoče s pomočjo filma rekonstruirati subjektivni in kolektivni spomin ter ga učinkovito vplesti v formo "govorečih glav", ki so medsebojno povezane z arhivskimi posnetki.

Želim poudariti, da se bom primarno orientirala na tiste teoretske koncepte in analitične pristope, ki so neposredno relevantni in uporabni za primerjavo ter povezavo z mojimi dokumentarnimi filmi z naslovom *Kako sem čakal na sonce*. To pomeni, da bom izbrane teorije uporabila kot orodje za razumevanje specifičnih spominskih mehanizmov, narativnih strategij in estetskih rešitev, ki jih uporabljam v lastnem filmskem delu. Na ta način ne želim zgolj predstaviti pregleda obstoječe literature, temveč želim ustvariti kritično in refleksivno povezavo med teoretičnim znanjem in praktično izkušnjo ustvarjanja dokumentarnega filma, kar bo omogočilo globlje razumevanje spomina kot temeljnega elementa filmske pripovedi.

2.2 Pristopi

V šestih točkah povzemam pristope, ki jih bom v magistrski nalogi podrobneje osvetlila:

Ustvarjalno raziskovanje skozi prakso: s snemanjem dokumentarnega filma *Kako sem čakal na sonce* analiziram oblikovanje spomina skozi ustvarjalni proces.

Biografsko-analitični pristop: z intervjuji z osebami, ki so bile blizu Filaču (osebno in profesionalno), rekonstruiram subjektiven in kolektivni spomin.

Primerjalna analiza: s teoretično primerjavo z drugimi filmi (*Se spominjaš Dolly Bell?* in *Po soncu*) nakazujem način, kako filmi delujejo kot mediji spomina.

Aplikacija konceptualnega okvira: uporabljam pojme, kot so protetični spomin (Landsberg), film spominek (Baronian), memento mori (Mendelytë) in kulturni spomin (Assmann), v funkciji analitičnih orodij pri branju mojega filma in diskurzivnih plasti, ki jih tvori.

V **analitičnem delu:** raziskujem, kako ti koncepti osvetljujejo mojo lastno avtorsko držo in posamezne izbire (npr. kadriranje, tišina).

Transdisciplinarnost: črpam teorije iz filmskih študij, filozofije ter vizualne kulture.

3. Ali se spomnite Vilka Filača?

Biografska razdelava

Poglavje *Ali se spomnite Vilka Filača? Biografska razdelava* s pomočjo filmskih referenc v mednaslovih sugestivno rekonstruira biografijo Vilka Filača, saj ugotavljam, da njegova celovita biografija kot takšna ne obstaja. S tem zapolnjujem to vrzel, saj je Filač še vedno premalo prepoznan in cenjen. Zato si s svojim filmom in magistrsko nalogo prizadevam prispevati k boljšemu razumevanju njegovega pomena za slovenski in mednarodni filmski prostor. Pri pisanju se opiram na krajše zapise in obstoječo strokovno-znanstveno literaturo.



Slika [3]. *Mladi Vilko*, 1970. Na fotografiji: Vilko Filač. Foto: Rado Likon, Vir: osebni arhiv Rada Likona.

3.1 Vlak *Postojna-Holivud*

Vilko Filač se je rodil 14. februarja 1950 v slikovitem Ptuj, nato pa so se preselili v Postojno, kjer sta se prepletali utopična narava in vonj po novi umetnosti. Od mladosti ga je prežemala strast do vizualne pripovedi, kar ni bilo nenavadno, saj je njegov oče, ki je nosil isto ime, v Postojni vodil foto studio. Ta očetova dejavnost je mladega Vilka navdihnila; svet fotografije in umetniškega izraza mu je odprl vrata v svet, kjer je moč ujeti trenutke in jih preoblikovati v zgodbe.

3.2 8 ½

V času šestdesetih letih prejšnjega stoletja je Filač skupaj z drugimi mladimi ustvarjalci iz svojega okolja (med drugimi sta bila to tudi Drago Mislej-Mef in Rado Likon) ustanovil filmski krožek. Skupaj so se podali na pot raziskovanja filmske umetnosti, in sicer z 8-milimetrskimi kamerami v rokah. Vsako leto so posneli kratke filme, pri čemer so eksperimentirali s formo in izrazom.

3.3 *Divja horda*

Filačev profesionalni razvoj kot direktorja fotografije se je začel na sloviti filmski akademiji v Pragi - FAMU, kamor so se slovenski filmski ustvarjalci dolga leta zatekali po znanje, saj študij snemanja v Sloveniji tedaj še ni obstajal. Na območju Balkana pa sta se v povojni Jugoslaviji oblikovali dve pomembni ustanovi: leta 1969 Akademija dramskih umetnosti v Zagrebu in leto kasneje *Grupa za filmsku kameru* na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu.

Na FAMU-ju se je Filač prvič srečal z Emirjem Kusturico, takrat še študentom režije. Ustvarila sta močan tandem, ki je postal legendaren dvojec jugoslovanske filmske industrije. Skupaj sta raziskovala, ustvarjala in utrdila osnovno ekipo, ki je postavila temelje za njuna prihodnja dela.



Slika [4]. *Študenti*, 1972. Na fotografiji: Vilko Filač, Rado Likon, Valentin Perko. Foto: Valentin Perko, Vir: osebni arhiv Valentina Perka.

V svoji avtobiografiji je Kusturica zapisal naslednje o Filačevi filmski fotografiji v času njunega srečanja med študijem na FAMU-ju.:

Vilko je bil štiri leta starejši od mene in je posnel že nekaj pomembnih študijskih filmov. Bil je edini snemalec, ki ni uporabljal svetlobe, ki se je odbijala od stiropornih zaslonov. Večina snemalcev je pretiravala s takšno igro svetlobe, pri kateri je svetloba oslabela in se zmeščala na poti do vira do človeškega obraza ali katerega koli drugega predmeta. Ustvarjal je direktno, vendar diskretno svetlobo. To je bil njegov koncept uporabe osvetlitve. Še nikoli prej ni nihče izrazno tako povezal senca z ostrino direktne svetlobe. Vilko je izrazito poudaril človeške obraze in prizore. S pogledom skozi kamero je namesto umetnosti glorificiral življenje ter tako v filmsko sliko v našel izvirno človeško moč. Sovražil je filmsko masko, vendar se je z lahkoto zaljubljal v maskerke, bil je pristen talent. Ni se bal neuspeha v filmu. (str. str. 7. in 172-173)



Slika [5]. *FAMU*, 1972. Na fotografiji: Vilko Filač, Emir Kusturica, Foto: Valentin Perko, Vir: Osebni arhiv Valentina Perka.

Postopoma sta v svoj krog povabila nove avtorske člane, med katerimi so bili scenarista Abdulah Sidran in Dušan Kovačević, filmska skladatelja Zoran Simjanović in Goran Bregović ter scenograf Miljen Kreka Kljaković. Dela, ki sta jih ustvarila, so odražala ne le osebno pripoved, temveč tudi kolektivno izkušnjo naroda, njune zgodbe pa so bile polne čustev, humorja in kompleksnih resnic.

S Kusturico sta prvič sodelovala že leta 1978, ko je bil Filač star 28 let, Kusturica pa štiri leta manj. Njuna prva skupna naloga je bila televizijska adaptacija dela bosanskega pisatelja Ivice Matića *Neveste prihajajo* (Nevjeste dolaze, 1978). Kusturičev (in Filačev) prvenec *Se spominjaš Dolly Bell?* (Sjećaš li se Dolly Bell, 1981) je prejel zlatega leva na Beneškem filmskem festivalu za najboljši prvenec. Njuno sodelovanje se je nato razvilo v »zlato dobo«, ki je trajala šestnajst let, v kateri sta skupaj ustvarila vrsto prelomnih filmov: televizijski film *Bife Titanik* (Bife Titanik, 1979), *Oče na službenem potovanju* (Otac na službenom putu, 1985), *Dom za obešanje* (Dom za vešanje, 1989), ameriški film *Sanje v Arizoni* (Arizona Dream, 1993), *Podzemlje* (Underground, 1995) ter televizijsko mini-serijo *Nekoč je bila država* (Bila jednom jedna zemlja, 1995/96), peturno različico filma *Podzemlje*.

3.4 *Sweet Home Alabama*

Preden omenimo njegov večji slovenski opus, je pomembno izpostaviti njegovo sodelovanje pri kratkih študijskih filmih, ki so nastali v produkciji Akademije za radio, gledališče, film in televizijo (AGRFT) med letoma 1979 in 1980. Med njimi izstopa trio osebnih favoritov: kratka študijska dokumentarca *V temi* (Žarko Lužnik, 1979) in *Sveže novice iz kemije in fizike* (Mitja Milavec, 1979), ter kratki študijski igrani film *Amen pod kamen* (Mitja Milavec, 1979).

V Sloveniji je Vilko Filač prvič stal za »celovečerno« kamero leto po filmu *Se spominjaš Dolly Bell?* (*Sječaš li se, Dolly Bell*, 1982). V sodelovanju z režiserjem Karpom Godino je posnel film *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*. Nato je bil eden od direktorjev fotografije na TV-nadaljevalki, ekranizaciji romana Miška Kranjca *Strici so mi povedali* (1983) v režiji Franceta Štiglica. Leta 1984 je Filač vnovič sodeloval s Štiglicem pri filmu *Veselo gostivanje*, ki prav tako temelji na literarni predlogi Miška Kranjca.

Nadalje je posnel enega od *Treh prispevkov k slovenski blaznosti* (Lužnik, Jurjaševič, Milavec, 1983) ter *Butnskala* (1985) pod režijsko taktirko Francija Slaka. Od tedaj dalje je sodeloval predvsem pri manjših projektih, vse do leta 2002, ko je sodeloval pri večkrat nagrajenem kratkem filmu slovenske produkcije srbskega režiserja Stefana Arsenijevića z naslovom *(A)torzija*. V Sloveniji se pri večjih filmskih projektih sicer ni več udeleževal, vendar velja omeniti, da je leta 1980 postal asistent na AGRFT-ju, leta 1986 pa docent pri predmetu *Kamera za režiserje*.

3.5 *From Russia, with Love*

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je Filač sodeloval z znanimi tujimi režiserji. Tako je delal z ameriškim igralcem in režiserjem Johnnym Deppom pri filmu *Pogumni* (*The Brave*, 1997), z hongkonškim režiserjem Waynom Wangom pri *Kitajski skrinjici* (*Chinese Box*, 1997) ter s francosko režiserko Diane Kurys pri filmu *Otroci stoletja* (*Les Enfants du siècle*, 1999), biografski zgodbi o ljubezenski aferi George Sand in Alfreda de Musseta. Prav tako je sodeloval z bosanskim režiserjem Admirjem Kenovićem pri njegovem mednarodnem

projektu *Skrivni prehod* (Secret Passage, 2004), nazadnje pa še z režiserjem in pisateljem Alainom Berbérianom pri filmu *Zakladi otoka* (L'Île au(x) trésor(s), 2007).

Kot zanimivost velja omeniti hollywoodski film *Novokain* (Novocaine, 2001), ki je kljub distribucijskemu in vsebinskemu neuspehu prinesel dragoceno izkušnjo. V tem projektu je Filač sodeloval z mednarodno priznanimi igralci, kot so Steve Martin, Helena Bonham Carter, Jeremy Irons, Maggie Cheung in Laura Dern.

3.6 Sončni krik

Filačev pristop k režiji fotografije je temeljil na občutljivem upoštevanju naravne svetlobe; umetno osvetlitev je uporabljal le, kadar je bilo nujno. To njegovim filmom daje avtentičnost in realizem, kar potrjuje tudi že omenjeni citat Kusturice. S skrbno izbranimi kadri in premišljeno postavitvijo objektov v prostor je ustvarjal močne kompozicije, ki niso preglasile režije, temveč so se organsko zlile z okoljem.

Njegove barvne palete pogosto ostanejo skrite, kar prispeva k še večjemu realizmu njegovih del. Barv ne uporablja kot element filmskega jezika, ki bi moral biti nujno izpostavljen, živahen in bogat, temveč jih subtilno vključuje v prostor, kostumografijo in scenografijo, kjer harmonično sobivajo z filmskim realizmom.

Pogosto je uporabljal zemeljske in nevtralne tone, kar je bilo v usklajenosti z režijskimi, scenografskimi in kostumografskimi elementi. Zato lahko trdimo, da njegova dela pogosto združujejo realistične prikaze vsakdanjega življenja s subtilnimi umetniškimi elementi. Uspešno je ujel tako »lepote življenja« kot tudi »estetiko grdega«, kar je omogočilo gledalcem, da se poistovetijo z liki in njihovimi izkušnjami.

3.7 Nasvidenje v naslednji vojni

Ob izbiri zgornjega mednaslova velja kot zanimivost dodati, da je bil Filač druga kamera pri snemanju filma *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980). Kljub temu pa njegovo

ime ni navedeno niti v odjavni špici niti na spletnih straneh, kot sta IMDb in BSF (Baza slovenskih filmov).

Filač nas je prezgodaj zapustil 29. novembra 2008 v svojem domu v primorskih Hrvatinih. Kusturica v zaključku dokumentarnega filma *Kako sem čakal na sonce* poudarja, da je ena ključnih značilnosti dela direktorja fotografije prav to, da se filmska podoba vtisne v kolektivni spomin prihodnjih generacij. Prav zato bo Filačeva fotografija ostala trajna sled, ki bo otežila vsak poskus pozabe njegovega imena.

To izjavo lahko interpretiramo kot potrditev vloge filma kot nosilca kolektivnega spomina, ki presega individualne izkušnje in se prenaša skozi čas. Kusturica poudarja, da Filačevo delo ne bo le ohranjeno v arhivih in filmskih kopijah, temveč bo tudi aktivno prisotno v zavesti prihodnjih generacij gledalcev in filmskih ustvarjalcev.

S tem se dotika ključnega vprašanja o vplivu filma na oblikovanje in ohranjanje kulturnega spomina. Film namreč ne le dokumentira preteklosti, temveč jo tudi interpretira in preoblikuje, s čimer vpliva na to, kako se spominjamo in razumemo pretekle dogodke in osebnosti.

3.8 Kako lahko ohranjamo njegovo dediščino?

Ohranjanje dediščine izjemnega ustvarjalca, kot je Vilko Filač, zahteva celosten pristop, ki zajema različne strategije in aktivnosti. Prvi korak k ohranjanju njegove zapuščine je zagotovo redno predvajanje njegove filmografije. Organizacija kinotečnih retrospektiv in predvajanj njegovih filmov omogoča, da se z njegovim delom seznanijo nove generacije gledalcev in filmskih ustvarjalcev, kar zagotavlja, da njegov spomin ostane živ in relevanten.

Poleg tega je ključnega pomena fizična obnova in restavracija njegovih del. Filmski trak je namreč material, ki sčasoma propada, zato je nujno zagotoviti, da se njegovi filmi restavrirajo in ohranijo v najboljši možni kvaliteti. S tem ne le ohranjamo njegovo delo za prihodnje generacije, temveč tudi zagotavljamo, da bodo gledalci lahko doživeli njegovo vizualno mojstrstvo v polni meri.

Tretji, a prav tako pomemben element ohranjanja njegove dediščine, pa je skrbno shranjevanje in razstavljanje njegovih filmskih artefaktov. Kamere, objektiv, snemalne knjige in fotografije iz snemanj predstavljajo neprecenljiv vpogled v njegov ustvarjalni proces in tehnično izvedbo. S skrbnim shranjevanjem in morebitno razstavitvijo teh artefaktov omogočamo širši javnosti, da spozna njegovo ustvarjalno zapuščino in razume njegov prispevek k slovenski in jugoslovanski kinematografiji.

S kombinacijo teh strategij lahko zagotovimo, da bo spomin na Vilka Filača in njegovo izjemno delo ostal živ in relevanten tudi v prihodnosti. Ohranjanje njegove dediščine ni pomembno le za slovensko kinematografijo, temveč tudi za mednarodni filmski prostor, saj njegovo delo predstavlja pomemben prispevek k razvoju filmske umetnosti kot celote.

4. *Se spominjaš Dolly Bell?*: študija primera prepletanja individualnega in kolektivnega spomina

4.1 Metodologija

V tem poglavju se bom posvetila analizi končne sekvence iz filma *Se spominjaš Dolly Bell?* ter razširila misel na pojem kolektivnega spomina v jugoslovanski kinematografiji. Razmerje med kolektivnim in individualnim spominom bomo nato širše kontekstualizirali skozi koncept film-spominek (*film-souvenir*) v poglavju *Raziskava spomina v dokumentarnem in igranem filmu*.

Analiza se ne bo omejevala le na vizualne aspekte skozi oko direktorja fotografije Vilka Filača, temveč bo vključevala tudi razumevanje tesnega sodelovanja med njim in režiserjem. Namreč, tehnična dovršenost je lahko prisotna v vsakem delu, vendar je sekundarnega pomena, če ni podprta s širšo idejo in kontekstom.

Želim izpostaviti, da sem skozi analizo filma *Se spominjaš Dolly Bell?* odkrila, kako lahko filmska umetnost na raznolike načine deluje kot medij spomina. V tem poglavju bom razmišljala o tem, kako se spomin povezuje z okvirom časa in prostora, v katerega je umeščen, ter s časom nastanka samega filma. Razmišljala bom tudi o tem, kako film dojema kolektivni in individualni spomin, ter kako mlajša generacija, ki ni odraščala v času nekdanje Jugoslavije, doživlja ta čas v obliki protetičnega spomina in ga sprejema za svojega.

4.2 Kolektivnost družbenega sistema in spomina v filmu *Se spominjaš Dolly Bell?*

Jugoslavija je bila država z bogato in raznoliko filmsko industrijo, kjer je politični in družbeni kontekst igral pomembno vlogo pri oblikovanju tem, slogov in sporočil mnogih filmov. To je še posebej veljalo za obdobje socialistične ureditve v Jugoslaviji, ki je trajalo od konca druge svetovne vojne do razpada države v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. V tem času so bili ustvarjalci podvrženi cenzuri in ideološkemu nadzoru države, hkrati pa je bilo veliko filmov ustvarjenih z jasnimi političnim ali družbenim sporočilom.

Emir Kusturica je bil posebno spreten pri krmarjenju kompleksnosti jugoslovanske filmske industrije, prav zaradi svoje edinstvene mešanice humorja, nadrealizma in političnih komentarjev, dobro pa je zajel duha in bistvo raznolikih kultur in tradicij države. Film je raziskoval napetost med tradicijo in sodobnostjo, pa tudi boj med individualno svobodo in državnim nadzorom. Film *Se spominjaš Dolly Bell?* ponuja kritičen pogled na omejitve in protislovja socialistične družbe v Jugoslaviji. S prikazom vsakodnevnih bojov in sanj mladih, ki odraščajo v hitro spreminjajoči se družbi, film razkriva stiske življenja v političnem sistemu, ki daje prednost kolektivu pred posameznikom. Liki v filmu, kot je protagonist Dino (Slavko Štimac), so pogosto v nasprotju s pričakovanji svojih družin in družbe, njihovo iskanje smisla in identitete pa ovirajo omejitve, ki jim jih postavlja država. Kljub tem omejitvam pa film poudarja tudi pomen umetnosti kot sredstva družbene kritike, kar se velikokrat zrcali v obliki Dinovega odnosa do glasbe. Filmska kritika socialistične družbe je subtilna, vendar je prisotna v bojih likov in v filmskem raziskovanju meja posameznikove svobode v družbi, ki ceni konformizem. V obratnem primeru, konformizem lahko prinese koristi, saj lahko vodi do harmoničnega in urejenega sobivanja v družbi ter spodbuja socialno vključenost. Vendar pa lahko tudi zmanjša raznolikost mnenj in idej v družbi, omejuje svobodo posameznika in spodbuja nekritično sprejemanje oblasti. Kot v našem primeru. *Se spominjaš Dolly Bell?* je dober primer načina, kako lahko umetnost ponudi kritičen komentar politične in družbene stvarnosti. S portretiranjem izkušenj mladih v Jugoslaviji nam ta film ponuja prepričljiv argument za pomen posameznikove svobode in samoizražanja. Z uporabo umetnosti kot sredstva družbene kritike film močno opominja na pomen nestrinjanja in kritike v vsaki družbi, ne glede na njen politični sistem.

Po eni strani posamezniki hrepenijo po svobodi izražanja, mišljenja in delovanja. Po drugi strani pa so politični sistemi odgovorni zagotoviti, da družba deluje nemoteno in da svoboščine posameznikov ne posegajo v skupno dobro. V tem kontekstu postane napetost med individualno svobodo in političnimi sistemi bolj zapletena, če upoštevamo vlogo kolektivnih in osebnih oz. posameznikovih spominov.

Kolektivni spomini so skupne izkušnje in zgodovine skupine ljudi. Te spomine pogosto oblikujejo politični sistemi, ki jim vladajo, in jih je mogoče uporabiti za opravičevanje ali legitimiranje dejanj tistih na oblasti. Po drugi strani pa so osebni spomini edinstveni za

vsakega posameznika in jih oblikujejo njegove lastne izkušnje in zgodovine. Naše osebne spomine neizogibno oblikujejo kolektivni spomini družbe, v kateri živimo. Na ta način ne moremo ubežati našim kolektivnim spominom, ti pa bodo vedno oblikovali naše osebne spomine. Kljub želji po neodvisnosti Dino ne more ubežati spominom na svojo družino in skupnost, ti spomini pa vplivajo na njegove odločitve in dejanja. Na koncu Dinova zgodba razkriva pomen uravnoteženja individualne svobode s kolektivnimi spomini družbe. Tu se nam odpira vprašanje, ali posameznik, ki odrašča v majhni in zaprti skupnosti (s političnega, družbenega in kulturnega vidika), za katero je nekoč veljala Jugoslavija, kdaj zares ubeži svoji preteklosti oz. zgodovini? Čeprav se je pomembno boriti proti političnim sistemom, ki omejujejo posameznikovo svobodo, je pomembno tudi priznati in spoštovati kolektivne spomine družbe. S tem lahko ustvarimo družbo, ki ceni izražanje posameznika in deluje v skupno dobro. Izziv je najti ravnovesje.

Doslej smo razpravljali predvsem o tem, kako se film in njegovi ustvarjalci lotevajo motiva spomina, vendar je nujno osvetliti tudi gledalčevo izkušnjo. Ta film, pa tudi mnogi drugi, ki preizprašujejo jugoslovansko idejo, so skozi zgodovino doživeli precejšen razvoj v razumevanju. Glede na to, da je obdobje Jugoslavije od nas danes oddaljeno že nekaj desetletij, ga starejša generacija, ki ga je neposredno doživela in živel znotraj njegovih meja, doživlja v razcepu – nekateri z distanco ali kritično distanco, drugi z občutki nostalgije in »vintage« hrepenenja.

Medtem pa so mlajše generacije, ki tega obdobja niso doživele in so z njim prišle v stik posredno, prek informacij iz druge roke ali izobraževanja v šolah, zaradi prisotnosti novih tehnologij in medijev razvile t. i. protetični spomin. Ta ima zmožnost oblikovanja subjektivnosti in političnih vrednot posameznikov ter vzpostavljanja izkustvenih in čustvenih vezi med različnimi kulturami, ki so ločene v času in prostoru. To obdobje so mlajše generacije spoznavale preko medijev, kot so televizija, film, fotografija, likovna umetnost, kiparstvo, arhitektura, grafika in seveda prek pojava družbenih omrežij, ki omogočajo interaktivno in poglobljeno raziskovanje preteklosti.

Vendar pa je v tem kontekstu nujno izpostaviti tudi problematiko, ki jo opažajo mnogi filmski teoretiki, in sicer vpliva medijev na protetični spomin, saj je to vlogo treba razumeti v

kontekstu kompleksnih družbenih, kulturnih in političnih sil, ki determinirajo načine, kako se spominjamo in interpretiramo preteklost.

4.4 Filmski prostor in čas znotraj dramaturgije filma

4.4.1 Prostor v povezavi s filmsko fotografijo

Kot primer iz filma lahko vzamemo prizor v kuhinji (prikazan na spodnji sliki), kjer je razporeditev likov posebej zgovorna: oče sedi na čelu mize, nasproti njega najstarejši sin kot bodoči naslednik družinske glave, ob straneh pa mlajši sin in Dino. Mati, ki je iz dogajanja skoraj povsem izvzeta, stoji ob strani in tiho posluša. Ob tem lahko izpostavimo tudi vlogo ženske – žene in matere, ki je prikazana kot nenehno trpeča figura, obsojena na sprejemanje življenjskih pogojev, v katerih živi njena družina. Sam pogovor za mizo deluje gledališko in spominja na mešanico črne komedije, socialne drame in zgodbe o odrasčanju. Notranjost prostorov, kot je na primer kuhinja, ima zanimivo scenografijo, kostumografijo in barvno paletu. Prisotni so zemeljski toni z dodatki rdeče in bele. Obenem nam prostor deluje umazan, prašen in neprezračen, dodatek bele barve v kostumografiji primeša občutek svežine in nedolžnosti. Filmska fotografija, katere avtor je Filač, še dodatno obudi rumenkasto-rjave podtone z uporabo kontrastne svetlobe, barvne korekcije in specifičnega načina kadriranja. Odločitev, da liki niso vedno na direktni svetlobi ali konkretno osvetljeni, nam tako pušča odprta vrata, da se protagonisti lahko premikajo po prostoru svobodno. Istočasno se tako ustvari dinamika v sliki, ki jo oblikuje svetloba. Čeprav je slika kontrastna, v sebi nosi mehkobo, kar se izjemno poveže z zgodbo, ki delno govori o času nedolžnosti, sprememb in žalovanja.

Končni vizualni videz filmske fotografije je bil dosežen s kombinacijo tehničnih postopkov in estetskih odločitev. Osnovna izbira je bila uporaba 35-milimetrskega filmskega traku s katerim pa so zaradi vizije režiserja in direktorja fotografije hoteli doseči estetiko 16-milimetrskega traku.

Kusturica in Filač sta zavračala razkošno in pretirano estetiko, značilno za tedanje hollywoodske produkcije. Namesto tega sta stremela k surovemu in kontrastnemu vizualnemu jeziku, ki bi odražal specifičnost prostora – Sarajeva – ter tragikomičen odnos med očetom in sinom. Za doseg tega cilja je bil uporabljen filmski trak Kodak 500 ASA, ki je znan po svoji učinkovitosti v slabih svetlobnih pogojih. Ta izbira je bila ključna, saj je omogočala snemanje v notranjih prostorih in ob mraku, kjer je bilo naravne svetlobe le malo.

Naslednja primera bosta osvetlila globlje razumevanje razlogov, zakaj je bil Vilko Filač ključen avtor za to pripoved in kako je njegovo delo, zlasti na področju osvetljevanja in oblikovanja svetlobe, prispevalo k oblikovanju ideje filma kot spomina skozi vizualni jezik. V nadaljevanju se bomo posvetili analizi dveh ključnih svetlobnih situacij: sekvenci v dežju na seniku in Dinovemu vstopu v lokalni bar, ki sta reprezentativni za razumevanje svetlobne naracije v filmu. Hkrati pa razkrivata kolektivni in individualni pogled.

V sekvenci na seniku, ki se odvija v deževnem okolju, se vizualno manifestira Dinovo postopno slovo od otroštva in vstop v obdobje dozorevanja. Skupina fantov na seniku doživlja izgubo nedolžnosti, simbolično povezano s prisotnostjo Dolly Bell, ki se za preživetje ukvarja tudi s prostitucijo. V tem prizoru se močni in ostri rumenkasti toni svetlobe prepletajo z neprekinjenim dežjem, ki služi kot sredstvo izraza hrepenenja in izgube.

Dolly Bell je pozicionirana na vrhu senika in deluje kot skorajda mitološka figura za fante, ki se nahajajo pod njo. Njena figura je edina, ki jo obdaja rumena svetloba, ki deluje nežno in nedolžno – kot kontrapunkt njenim osebnim izkušnjam in dejstvu, da je morala odrasti hitreje. Fantje, ki so še naivni in neizkušeni, prihajajo iz ostre in hladne svetlobe zunanjega sveta, da bi si prilastili njeno prisotnost. Vse, kar se dogaja zunaj njenega osebnega prostora, je prikazano v hladnejši in ostrejši svetlobi, kar ustvarja izrazit kontrast med njenim notranjim svetom in zunanjimi vplivi.

V ozadju se zaznava prisotnost uličnih svetilk, ki osvetljujejo fante. Stransko vlogo imata tudi ročna svetilka, ki služi za dopolnjevanje neosvetljenih delov prostora in svetlobni prebliski strel, ki služijo bolj kot dopolnilo k intenzivnosti čustev. Svetloba, ki jo oddaja svetilka Dolly Bell, pronica skozi lesene deske senika do fantov, ki jo poskušajo opazovati. Na njihovih

obrazih je zato na trenutke viden le delček rumene svetlobe, ki s spremembo giba izginja, kar simbolizira njihovo nezmožnost popolnega razumevanja sveta. Dino je v tem prizoru postavljen ob rob dogajanja, kar mu omogoča, da si izmenjuje subtilne poglede z Dolly Bell. Ko njena čustva dosežejo vrhunec, se svetlobni kontrast na njenem obrazu uskladi s kontrastom na Dinovem, kar simbolično izraža njuno medsebojno čustveno povezanost in skupno razumevanje težkih okoliščin, v katerih se nahajata. Filač je sprejel pomembno odločitev, da ni nujno, da so vsi obrazi v vsakem trenutku popolnoma osvetljeni, da bi gledalec razumel njihovo čustveno stanje. Prav ta premišljena zatemnitev posameznih delov slike jasno nakazuje, kako lahko natančno načrtovana uporaba svetlobe deluje kot izrazno sredstvo filmskega jezika. Celoten prizor občasno pridobi celo rahlo nadrealistično noto, še posebej zaradi uporabe glasbene podlage, kjer je instrumentalna spremljava nediegetična, medtem ko je vokal pevca Midhe (Ismeta Delahmeta) diegetičen, kar ustvarja zanimivo zvočno in atmosfersko tenzijo, hkrati pa tu odpira prostor za odtenek bolj stilizirano vizualno podobo. Filačev svetlobni eksperiment je podprt tudi z uporabo preostritev, spremembo globine prostora in vključitvijo zgornjih rakurzov.

Druga sekvenca, ki zasluži posebno pozornost, je prizor, v katerem Dino opazuje Dolly Bell na odru. Sama odločitev glede osvetlitve v tem prizoru subtilno nakazuje na odnos moških do žensk. Ko se luči v baru zatemnijo, postane glavni vir svetlobe naglavna svetilka zaposlenega v baru, ki ima vlogo lučkarja. Na odru se pojavi Dolly, ki jo med nastopom spremlja lučkar, kar celotno dogajanje spremljamo kolektivno v baru. Lučkar ustvarja snope svetlobe, ki poudarjajo različne dele telesa Dolly, kar vpliva tudi na Dinov pogled. Ta sekvenca je pomembna tudi zato, ker njena celotna predstava predstavlja izrazit primer »moškega pogleda« (*male gaze*). Dino je osvetljen z namizno svetilko, montaža pa se izmenjuje med Dinovim pogledom in pogledom zaposlenega, ki prejme le del odbite svetlobe s svoje naglavne svetilke, kar še dodatno poudarja dinamiko pogleda v prizoru.

Poleg tega je Kusturica v intervjuju izpostavil, da so namerno zmanjšali barvno paleto kostumov in scenografije, da bi ustvarili monokromatski videz prostorov. Ta redukcija barv je poudarjala avtentičnost Jugoslavije in je bila dopolnjena s tehničnimi in kreativnimi eksperimenti, ki so omogočili doseganje želenega vizualnega izraza. Ravno monokromatski

videz kostuma in scenografije priča o tem, kako so v političnem sistemu vrednotili idejo kolektivnosti, torej »vsi smo si enaki, ne glede na družbeni status«.



Slika [6]. *Sječaš li se Dolly Bell*. Režija: Emir Kusturica. Jugoslavija, 1981. Na fotografiji: Slavko Štimac, Slobodan Aligrudić, Mira Banjac. Foto: Vilko Filač. Vir: Zajem zaslona iz filma *Sječaš li se Dolly Bell*.

4.4.2 Čas

Kusturica in Filač gradita zelo samosvoj filmski prostor in čas dogajanja filma. Moramo omeniti, da je filmski čas poletje 1963, ko so se dogajale velike spremembe ureditve družbe in notranje politike. Filmski prostor je Sarajevo, a samo mesto v filmu vidimo bolj malo; ko pa ga vidimo, je prikazan od daleč, v totalih. Prisoten je v ozadju, v drugem ali tretjem planu. Postavljeni smo na hrib nad Sarajevom, iz katerega ne izstopamo. Edini izstop iz filmskega prostora se zgodi v zaključnem prizoru, ko se družina odpravi v iskanju boljše prihodnosti. Sarajevo je vzpostavljeno kot makrokozmos, medtem ko je hrib mikrokozmos in tudi edino življenje, ki ga otroci poznajo. V mikrokozmosu se izoblikuje svoja skupnost, ki si ustvari novo hierarhijo – mafija vlada ulicam, komunistična partija misli, da nadzoruje območje, ljudje živijo v razpadajočih lesenih hiškah, religija in človek sta odtujena. Sam način snemanja nam ustvari utopično perspektivo Sarajeva, na način, kot ga doživlja skupnost na hribu. Odtujenost ljudi od religije je posledica tega, da je bila Jugoslavija v šestdesetih letih

prejšnjega stoletja socialistična država, po svoji ideologiji uradno ateistična. Vlada je bila zelo kritična do organizirane vere in je poskušala zmanjšati njen vpliv v javnem življenju. Vendar vlada ni popolnoma zatrla verske prakse in mnogi jugoslovanski državljani so še naprej zasebno verovali. Vendar ne Dinov oče, ki je vero zavračal. Odličen pokazatelj slednjega je tragikomičen prizor očetove smrti. Stric prispe na dom pokojnega brata, v eni roki nosi darilo za najmlajšega sina, ki si je samo želel kolo. Odpre vrata in vidi svojega brata, ležečega na preprogi, ob njegovem boku kleči ženska, ki izreka molitev. Stric se ozre po prostoru in preda kolo Dinu, iz kota sobe pa vidimo prikrit nasmešek najmlajšega sina. Stric pogleda v tla, nato se ozre k mami in ogorčeno krikne: »On je bil vendar komunist!« S tem nazorno razloži, da oče nikoli ne bi želel, da se zanj izreče molitev.

Prizor stričevega prihoda (prikazuje ga slika spodaj) je zanimiv še iz enega zornega kota, in sicer zaradi vpeljevanja začetka gentrifikacije v šestdeseta leta prejšnjega stoletja. Prvi kader prizora predstavlja, kako stric hodi do vhoda hiše. V prvem planu vidimo lesene in kamnite hiše, pesek in moža s kozo, v ozadju pa se nam odpirajo vrhovi na novo rastočih stanovanjskih blokov, ki so še obkroženi z žerjavi. To lahko razumemo kot sanje in pogled v prihodnost, ki je žal nedostopna, a je obenem kontrapunkt njihovega življenja. Avtorji filma tako zelo eksplicitno prikažejo ločnico med dvema vzporednima svetovoma. Tukaj lahko potegnemo črto, ki se riše vse do danes. Če pogledamo območje Ljubljane, lahko opazimo, da iz leta v leto gradijo nove stanovanjske bloke in stolpnice, katerih cene so previsoke za večino prebivalcev Ljubljane. Komu so zares namenjena nova stanovanja? Študenti, upokojenci, brezposelni in tudi srednjerazredni občani si nikoli ne bodo mogli privoščiti takšnega razkošja. Zato je večina stanovanj v centru mesta, v Šiški, v Trnovem, za Bežigradom v lasti tujcev, ki domove nato oddajajo za previsoke najemnine, pogosto prek AirBnB-ja ali pa stanovanja ostajajo prazna. Podobno kot v filmu, saj si tudi ljudje iz hribov nikoli ne bodo mogli privoščiti stanovanj in bodo še naprej živeli v bedi, čeprav nov sistem socializma slavi delavce in malega človeka, kjer bi naj vladala solidarnost. Tako so nekateri jugoslovanski filmi obravnavali socialne in urbanistične teme, ter se dotikali vprašanj, povezanih s preoblikovanjem mestnih sosesk. Vendar moramo omeniti, da je gentrifikacija postala bolj pereča tema šele v poznih 90. letih in v začetku drugega tisočletja, ko so se začele uveljavljati tržne reforme in ko se je začela urbanizacija v mnogih mestih, ki so bile nekoč del Jugoslavije. Zato je nam morda zanimivo, kako navidezno je tema umeščena v film, saj je v

dialogu izrečenih le nekaj besed, vizualno pa se pojavlja v drugem ali tretjem planu slike. Avtor nam s tem nakaže, da so se v šestdesetih letih začeli prvi koraki k gentrifikaciji – žerjavi simbolizirajo začetek nove dobe.



Slika [7]. *Sjećaš li se Dolly Bell*. Režija: Emir Kusturica. Jugoslavija, 1981. Na fotografiji: Pavle Vuisić. Foto: Vilko Filač. Vir: Zajem zaslona iz filma *Sjećaš li se Dolly Bell*.



Slika [21]. *Sjećaš li se Dolly Bell*. Režija: Emir Kusturica. Jugoslavija, 1981. Na fotografiji: Slavko Štimac, Mirsad Zulić, Ismet Delahmet, Jasmin Celo, Foto: Vilko Filač. Vir: Zajem zaslona iz filma *Sjećaš li se Dolly Bell*.

5. Širša raziskava spomina v dokumentarnih in igranih filmih

Pojmovanje spomina, kolektivnega spomina, pojma memento mori, protetičnega spomina, pojma film-spominek in aktivističnega spomina

5.1 Metodologija

V osrednjem delu raziskave spomina, naslovljenem »Širša raziskava spomina v dokumentarnih in igranih filmih«, bom podrobneje obravnavala obsežno znanstveno literaturo, ki jo predstavljajo številni teoretiki, katerih prispevki skozi zgodovino filma osvetljujejo kompleksen odnos med spominom in filmskim medijem. Ta širša teoretična podlaga bo služila kot temelj za razumevanje splošnih trendov in premis o spominu v filmski umetnosti.

V nadaljevanju se bom naslonila na šest avtorjev – Susannah Radstone, Atėnė Mendelytė, Andreo Virginás, Dominic Lees, Margaret-Anne Hutton in Marie-Aude Baronian – katerih raziskave osvetljujejo uporabo spomina v filmski umetnosti. Njihove misli, analize in ideje bodo služile kot izhodišče za razumevanje naslednjih konceptov: spomin v odnosu do dokumentarne forme, kolektivni spomin, film-spominek in anamnestični spomin. Pri tem želimo razjasniti, kako se ti različni koncepti prepletajo in vplivajo na ustvarjanje pomena v mojem magistrskem filmu.

5.2 Spomin

Susannah Radstone v svojem eseju »Cinema and Memory« raziskuje kompleksno in večplastno razmerje med filmom in spominom, pri čemer analizira, kako se spomin konceptualizira in predstavlja v različnih filmskih teorijah in praksah. Radstone ne obravnava spomina kot enotno in statično entiteto, temveč kot dinamičen in fluiden proces, ki je prežet s filmom na različne načine.

Radstone raziskuje, kako se je v teorijah filma razvijala ideja o filmu kot *protezi* spomina, pri čemer se film razume kot tehnologija, ki lahko nadomesti ali dopolni človeški spomin. V tem kontekstu avtorica analizira delo Alison Landsberg, ki trdi, da ima film sposobnost vsaditi spomine na dogodke, ki jih gledalci niso doživeli, in s tem preoblikovati njihovo identiteto. Vendar pa Radstone opozarja, da takšne teorije pogosto prezrejo kompleksnost gledalčeve izkušnje in možnost, da gledalci aktivno preoblikujejo in interpretirajo filmske podobe.

Avtorica na zanimiv način opredeli rabo značilnih filmskih sredstev pri razkrivanju spomina. Filmski jezik uporablja izraze, povezane s spominom - na primer *flashback* in *fade* - za označevanje prelomnic med sedanjostjo pripovedi in njeno preteklostjo. Njihova stalna uporaba pa jih oropa izrazne moči, kar nakazuje na navidezno avtomatiziran in mehaničen odnos med filmom in spominom. Filmska sredstva, kot so *fade*, *flashback*, počasni posnetek ter približevanje ali oddaljevanje od subjekta, presegajo zmožnosti človeškega vida. Prav zato je filmski jezik tisti, ki lahko občutke in čustva, neločljivo povezana s spominom, preoblikuje v nov način razumevanja, ki ga drugače ne bi mogli doseči.

Že od devetnajstega stoletja preteklega tisočletja smo priča spreminjajočemu se odnosu med notranjim in zunanjim - osebnim in družbenim. Družbeni in kulturni, pa tudi individualni in osebni vidiki spomina so bili za film – skupaj s televizijo ter digitalnimi in tiskanimi mediji – osrednjega pomena za razvoj konceptov kulturnega, družbenega in javnega spomina. Začelo se je s pojavom dagerotipije (postopek fotografiranja na posebne kovinske plošče) in nato fotografije, ki sta privedli do razprav o vizualnem spominu. Toda izum filma je znova odprl pot k razumevanju spomina prek gibljivih podob

Avtorica Radstone v nadaljevanju ponazarja raznolikost filmskih pristopov k spominu s primeri, ki jih strukturira v kategorije. Njena struktura razkriva obseg in kompleksnost načinov, na katere se tema spomina prenaša v različnih kinematografskih kontekstih.

V filmih, kot je film Alaina Resnaisa, *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima Mon Amour, 1959), sta umetnost in avantgardna kinematografija nenehno fascinirani nad spominom, ki

teče skozi negibno delo kamere, dolge, fotografske posnetke in kratke *flashbacke*, ki vzbujajo neprostovoljni spomin.

Spomin je tema, ki se odraža v različnih žanrih in načinih pripovedovanja, a najde svoje mesto tudi v komercialnih filmih. Od preprostih zgodb do bolj zapletenih idej, filmi, kot so *Večno sonce brezmadežnega uma* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michael Gondry, 2004), *Memento* (Christopher Nolan, 2001) in filmska franšiza o Bournu (Doug Liman, 2002 in Paul Greengrass, 2004), se igrajo s spominom, kar kaže, da je ta vsesplošna tema v filmih. Tudi starejši filmi, kot je *Bulvar somraka* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), uporabljajo spomin kot dolge, neprekinjene *flashbacke*, nekateri pa celo izkoriščajo ideje iz psihoanalize, da pokažejo vpliv travmatičnih dogodkov na spomin, kot v filmih *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) in *Uročen* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945).

Avtorica izpostavi razmišljanje literarnega kritika in filozofa Fredrica Jamesona, ki prepozna dve vrsti nostalgичnega filma: tiste, ki poustvarjajo videz in občutek preteklih časov, na primer *Kitajska četrt* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974) ali *Ameriški grafiti* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), z njihovimi obuditvami tridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja; in filme, ki se vračajo v preteklo obdobje z obujanjem občutka in oblike starejših medijskih serij ali žanrov, na primer *Vojna zvezd* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), ki obuja občutek preteklosti s pretvarjanjem sloga in videza sobotne popoldanske serije.

Izpostavlja tudi še eno kategorijo filma-spominka, to je "film dediščine", ki ga nekateri kritiki vidijo kot preveč idealizirano in nostalgичno podobo preteklosti. Ti filmi, kot sta na primer *Howardov kot* (*Howards End*, James Ivory, 1992) in *Soba z razgledom* (*A Room with a View*, Ivory, 1985), so pogosto posneti po znanih knjigah in z veliko pozornosti do zgodovinskih podrobnosti. Do njih so bili kritični, ker naj bi prikazovali le idealizirano in konservativno različico nacionalne preteklosti. Kritiki so trdili, da se v teh filmih preveč poudarja lepota in nostalgija, kar zmanjšuje pomen kritičnega razmišljanja o preteklosti.

Skupina filmov, ki so izšli v zadnjih letih prejšnjega stoletja in so za temo vzeli dogodke iz novejše ameriške zgodovine, na primer filmi Oliverja Stona: *Rojen četrtega julija* (*Born on the Fourth of July*, 1989), *Vod smrti* (*Platoon*, 1986), *Nixon* (Nixon, 1995) in *JFK* (JFK, 1991)

ter film Roberta Zemeckis *Forrest Gump* (Forrest Gump, 1994), so bili vsi značilni po eliptičnih, razdrobljenih pripovedih, mešanici dejstev in fikcije. O teh filmih so pogosto razpravljali predvsem v okviru razmerja med zgodovino in spominom, pri čemer so bili umeščeni tudi v širši kontekst procesov demokratizacije.

Njen esej se nato proti koncu usmeri k analizi "filmov o travmah" in kako se film uporablja za obravnavo travmatičnih izkušenj. Radstone raziskuje, kako filmi o travmi lahko omogočijo "delovno predelavo" travmatičnih spominov in omogočijo spominjanje dogodkov, ki so zaradi šoka pustili le brazgotine in ne spominov. Vendar pa avtorica opozarja, da je treba biti previden pri uporabi filma kot terapevtskega orodja, saj lahko napačna reprezentacija travme povzroči nadaljnjo škodo.

5.3 Prepletanje spomina in dokumentarnega filma

V članku *Dokumentarni film kot spomin/memento mori v filmu Brata Aslaug Holm* (Documentary film as memory/memento mori in Aslaug Holm's Brothers (Brødre)) Atène Mendelytè raziskuje kompleksno razmerje med dokumentarnim filmom in spominom, pri čemer se osredotoča na analizo filma *Brothers* Aslaug Holm. Članek obravnava dokumentarni film kot objekt spominjanja in oživljanja preteklosti.

Mendelytè trdi, da dokumentarni film ni le zapis preteklosti, ampak orodje za oblikovanje spomina. Dokumentarni filmi po njenih besedah delujejo kot "virtualni rezervoar" za spomine in ne le kot enostaven zapis preteklih dogodkov. Poleg tega članek opozarja na nov način spominjanja v filmih, ki ohranja preteklost, hkrati pa napoveduje prihodnost.

Ko presežemo fotografski posnetek dogodka in uvedemo časovno dimenzijo trajanja in zlasti narativnega napredovanja, Mendelytè opozarja na drug problem – »posredovanje spomina skozi narativne, kinematografske in druga pravila, kar še bolj oddaljuje osebni/individualni spomin od doživljajočega subjekta s tem, ko preteklost podvrže kulturni, skupni dimenziji.« Takšna problematika ni lastna le dokumentarnim filmom, namenjenim javni distribuciji; kot je že v poglavju »Spomin« omenila avtorica Radstone, je »/.../prenos spominov, shranjenih v

domačih filmih, odvisen tudi od sposobnosti njihovih gledalcev, da prepoznajo te arhivirane spomine. Z izgubo te družbene skupnosti spominjanja domači filmi prenehajo zagotavljati dokumentarne dokaze za ali spominjati se na spominjano preteklost, /.../ (2010, 328)«

5.4 Memento mori

Opazila sem tudi izraz *memento mori*, ki ga teoretiki uporabljajo pri razpravi o smrtnosti v dokumentarnih filmih. Ta koncept se mi zdi posebno pomemben za moj dokumentarni film *Kako sem čakal na sonce*, kjer se vsi, tako gledalci kot nastopajoči, zavedamo, da Vilka Filača ni več med nami.

Mendelytė se naveže na Benjamina Bennett-Carpenterja, ki poda pomembno specifikacijo, ko razpravlja o smrti v dokumentarnih filmih kot primerih, v katerih odzvanja memento mori:

vsaka simbolika smrti nujno ne šteje za memento mori, ker se memento mori bolj natančno ukvarja s spominom ali zavedanjem v zvezi s smrtnostjo. [...] (Ključni vidik memento mori je, da ima namen, usmerjen k občinstvu: gledalec ali bralec oziroma 'potrošnik' memento mori je ciljno usmerjen s sporočilom ali ukazom, da se spomni in se morda ponovno zaveda smrti). (2017, 4, poudarek v izvirniku).

Zato se spomin in zavedanje smrti pojavljata skupaj, ko gledamo (del) dokumentarnega filma. Bennett-Carpenter pravi, da imajo dokumentarni filmi sicer posebno moč, da nas spomnijo na smrt, vendar to ne velja samo za dokumentarce. V resnici lahko vsak material, ne samo film, vzbudi idejo o minljivosti in smrtnosti.

5.5 Kaj je protetični spomin?

Za boljšo ponazoritev prepletenosti kolektivnega spomina, osebnega spomina in dokumentarnega filma je nujno na tem mestu pojasniti koncept protetičnega spomina, ki se pogosto pojavlja v znanstvenih člankih, povezanih z doživljanjem spomina v filmu.

Za »osvetlitev« koncepta protetičnega spomina se bom oprla na avtorico Margaret-Anne Hutton, ki se je navezovala na Alison Landsberg, avtorico knjige »Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture (2004)«. V njej

Landsberg opisuje ta pojem skozi prizmo historičnih dogodkov, ki so zaznamovali skupno preteklost.

Protetični spomin označuje spomin, ki nastaja iz afektivne in kognitivne izkušnje gledalca ob soočenju s travmatičnimi zgodovinskimi dogodki (denimo holokavstom ali suženjstvom), kot jih posredujejo »tehnologije množične kulture«, med njimi film, televizija in muzeji. Čeprav gledalci teh dogodkov niso neposredno doživeli, lahko ob njih razvijejo empatijo do tistih, ki so jih, kar odpira možnost oblikovanja novih, globljih vezi.

Človek ne pridobi le lažjega dostopa do določene preteklosti, temveč zamenja osebni spomin za zabeleženega – fotografska in filmska sled preteklosti nista dopolnilo, temveč nadomestek. Alison Landsberg poudarja, da »oseba s protetičnim spominom ne dojame zgolj zgodovinske pripovedi, temveč prevzame bolj oseben, globoko občuten spomin na pretekli dogodek, ki ga ni doživela«. Nastali protetični spomin ima sposobnost oblikovanja »subjektivnosti in političnih vrednot te osebe« (2004, 2) ter vzpostavljanja izkustvenih, čustvenih vezi med različnimi kulturami, ločenimi v času in prostoru.

Tako tudi članek Atènè Mendelytė trdi, da ima dokumentarni film pomembno vlogo pri oblikovanju in preoblikovanju spomina, tako individualnega kot kolektivnega, in da je treba to vlogo razumeti v kontekstu kompleksnih družbenih, kulturnih in političnih sil, ki vplivajo na to, kako se spominjamo in razumemo preteklost.

5.6 Kolektivni spomin na primeru zgodovinskega filma

V članku »Popular historical films as collective memory-work in Eastern Europe« Andrea Virginás analizira, kako se kolektivni spomin konstruira in posreduje skozi zgodovinske filme v vzhodnoevropskih kinematografijah. Avtorica se opira na delo Jana Assmanna in Aleide Assmann, ki sta ključna teoretika na področju študij kulturne dediščine, da bi razumela, kako se kolektivni spomin oblikuje, ohranja in prenaša skozi različne generacije.

Virginás povzema Assmannovo teorijo o treh komunikativnih generacijah, ki so povezane s kolektivnimi travmami: žrtev, tistih, ki pozabljajo, in žalujočih, ki opravljajo delo s spominom (morda obdelujejo tudi kolektivno travmatizacijo). . Te generacije imajo različne načine spominjanja in obravnavanja preteklosti, kar vpliva na to, kako se kolektivni spomin oblikuje in prenaša.

Avtorica poudarja, da se kolektivni spomin ne oblikuje spontano, temveč je rezultat aktivnega procesa komunikacije in posredovanja. Ta proces vključuje različne medije, kot so filmi, literatura, glasba in rituali, ki prispevajo k oblikovanju skupne identitete in razumevanja preteklosti. Virginás trdi, da imajo zgodovinski filmi pomembno vlogo pri tem procesu, saj ponujajo vizualne in narativne reprezentacije preteklosti, ki lahko vplivajo na to, kako se kolektivni spomin oblikuje in prenaša.

Že v zgodnjih dneh filma so ustvarjalci izkoriščali njegovo moč za poustvarjanje zgodovine, saj so spoznali, da nam film lahko ponudi nadomestno izkušnjo. Dominic Lees je v svojem članku »Cinema and the Creation of Collective Memories« za *Journeys Across Media 2014: 'Memory and Imagination* predstavil enega takih primerov, in sicer film Ivana Orleanska (*Jeanne d'Arc*, 1900) Georges Meliesa, ki je oživil podobe nacionalne junakinje. Pomembno je, da je bil to eden prvih tintiranih filmov (kjer so barvo nanašali s pomočjo čopiča), saj je Melies kot vrhunski inovator, želel dramatično poudariti ta zgodovinski trenutek in prispevati k ustvarjanju kolektivnega spomina. Razumel je, da njegov film poustvarja dogodek, s katerim je bilo občinstvo močno povezano, in da bodo njegove podobe vplivale na ideologijo gradnje narodne identitete skozi žrtvovanje.



Slika [8]. *Jeanne d'Arc*. Režija: Georges Méliès, 1900. Na fotografiji: Jeanne Calvière, Bleurette Bernon. Foto: Leclerc. Vir: Zajem zaslona iz filma *Jeanne d'Arc*.

Tako oba avtorja Andrea Virginás in Dominic Lees opozarjata, da je treba biti previden pri uporabi zgodovinskih filmov kot vira za razumevanje kolektivnega spomina, saj so ti filmi vedno podvrženi interpretaciji in ideološkim vplivom. Virginás trdi, da je pomembno analizirati, kako se zgodovinski filmi uporabljajo za promocijo določenih političnih ali ideoloških agend in kako lahko vplivajo na to, kako se kolektivni spomin oblikuje in prenaša.

6. Film- souvenir

6.1 Razumevanje preteklosti

V eseju »Remembering Cinema: On the film-souvenir« Marie-Aude Baronian raziskuje kompleksno razmerje med filmom, spominom in subjektivno izkušnjo, pri čemer se osredotoča na koncept "film-spominek" kot ključno točko razumevanja te dinamike. Baronian ne obravnava spomina kot statične entitete (podobno kot Susannah Radstone v "Cinema and Memory"), temveč kot dinamičen proces, ki je tesno povezan s filmsko reprezentacijo in gledalčevo interpretacijo.

Avtorica izhaja iz dela Jean-Pierreja Meunierja, ki definira *film-spominek* kot film, ki se nanaša na obstoječ objekt ali dogodek, v nasprotju s fikcijskim filmom, katerega objekt je neznan in neobstoječ. Baronian to idejo razširi in trdi, da "film-spominek" presega zgolj reprezentacijo preteklosti in postane aktivno orodje spominjanja, ki ustvarja novo razumevanje preteklosti.

V tem smislu film ne le ohranja spomin, temveč ga tudi preoblikuje in interpretira. Gledalec ni pasivni opazovalec, temveč aktivni udeleženec v procesu spominjanja, ki s svojimi osebnimi izkušnjami in interpretacijami sooblikuje pomen filma. Baronian poudarja, da je "film-souvenir" vedno subjektiven in nepopoln, saj odraža le delček preteklosti in je odvisen od gledalčevega spomina in interpretacije.

Avtorica tudi raziskuje vlogo "nečloveških" nosilcev spomina, kot so arhivi pisem, risb, fotografij, videokaset in drugih artefaktov, ki ohranjajo doživetja, tako spontana kot zrežirana. Ti artefakti ne le ohranjajo spomin, temveč ga tudi preoblikujejo in interpretirajo, saj so vedno podvrženi subjektivni interpretaciji.

Avtorica v svojem delu s podnaslovom *What Is Lost, What Is Preserved* omeni še svojo dilemo s prevodom izraza *film-spominek* v Meunierjevi knjigi. Izhajajoč iz predpostavke, da je vsako dejanje prevajanja zaznamovano z izgubo (zaradi izziva ohranjanja izvirnega

pomena), je prevod sam po sebi kot neka žalna gesta, primerljiva z izrazom spominek (souvenir) na nekaj, česar ni več. Vendar pa prevod ne pomeni vedno le izgube ali celo izdaje izvirnega besedila, saj mu lahko včasih doda še nekaj več.

V eseju tudi obravnava vprašanje avtorskih pravic in etičnih vprašanj, povezanih z uporabo arhivskega gradiva. Poudarja, da je pomembno spoštovati avtorske pravice in etično uporabljati arhivsko gradivo, hkrati pa opozarja na pomen ohranjanja in dostopnosti kulturne dediščine.

6.2 Pomen domačih posnetkov v kontekstu pojma *film-spominek*

Film-spominek, kot ga raziskuje Marie-Aude Baronian, se subtilno poigrava z evokacijo in spominjanjem določenega trenutka v času in prostoru. To ga dela primerljivega s foto albumom ali arhivsko škatlo, ki v svoji notranjosti skriva materialne sledi, nabite s čustvenimi vrednotami. Prav zato je prisotnost »domačega posnetka« tako pomembna, saj služi kot osrednje ogrodje pripovedovanja. Če »domači film« označuje »dom« in vrsto zasebnih in »znanih« družinskih dogodkov, ki so tam zabeleženi, s tem priznava tudi nekaj, kar je neločljivo povezano s spominom.

Zdi se mi smiselna primerjava med tem, kako lahko pojem »domačega posnetka« vzbudi konkretno čustvo pri gledalcu ali nastopajočem v filmu. Kot ilustracijo lahko izpostavim svoj dokumentarni film *Kako sem čakal na sonce*, kjer se pripovedovalci začnejo spominjati preteklih filmskih del Vilka Filača. Vsak izmed njih goji čustveno navezanost do vsaj enega od njegovih filmov – bodisi so pri njem sodelovali bodisi so bili prisotni v njegovem življenju v tistem obdobju, ali pa je sam pogosto govoril o tem delu.

V tem kontekstu izseki iz Filačevih filmov delujejo kot domači posnetki, neposredno vrezani v tkivo dokumentarnega filma. Ti izseki ne služijo le kot ilustracija njegovega dela, temveč kot čustveni katalizatorji, ki pripovedovalce spodbujajo k poglobljanju v spomine in razkrivanju osebnih povezav s Filačem in njegovim ustvarjalnim svetom. Na ta način se

dokumentarni film preoblikuje v prostor intimnega spominjanja, ki presega zgolj biografsko rekonstrukcijo.

6.3 »Izven fokusa«

Posebej me je pritegnila ubeseditev, ki jo Baronian uporablja pri razlagi koncepta *film-spominek*, namreč nenehno iskanje nečesa ali nekoga, kogar ni več ali je vsaj »izven fokusa«. Še posebej izstopa besedna zveza »izven fokusa«. Zdi se mi, da je bila prav ta ideja morda moje vodilo pri snemanju filma o Vilku Filaču.

Ta pojem »izven fokusa« namreč zajema več kot le odsotnost jasne slike; namiguje na nekaj, kar je nekoč bilo prisotno in oprijemljivo, a je sčasoma postalo neulovljivo, nedosegljivo v celoti. Tako je tudi s spominom na Vilka Filača, ki ga poskušam ujeti skozi svoj film – njegov obraz, njegov glas, njegova dela so še vedno prisotna, a se zdijo razpršena, fragmentirana, nepopolna, kot bi iskali podobo v megli ali poskušali ujeti odsev na vodni gladini.

S tem se soočajo tudi intervjuvanci, ko poskušajo izgovoriti svoje spomine na Filača. Njihovi spomini so pogosto nejasni, selektivni, obarvani z osebno interpretacijo, kar ustvarja občutek, da se preteklost izmika, ostaja »izven fokusa«. Prav ta neulovljivost, ta odsotnost celovitega spomina, je tisto, kar me je pritegnilo in spodbudilo k iskanju novih načinov za osvetlitev Filačeve zapuščine.

Ob branju se mi je še posebej vtisnila v spomin ena od avtoričinih ubeseditev: *film-spominek* gledalca posrka v afektivno izkušnjo hkratnega udobja in nelagodja – udobja »ponovnega« obstoja ter nelagodja izginotja. Prav ta razpoka med obema občutjema je bila moje vodilo pri snemanju dokumentarnega filma, ko sem skušala podobno izkušnjo priklicati pri intervjuvancih.

Avtorica tudi ugotavlja, da *film-spominek* implicira občutek nedokončanosti: tako zaradi mobilnosti in elastičnosti samega koncepta, kot tudi zaradi neizpoljenosti formata "domačega filma". V mojem primeru, ker se film *Kako sem čakal na sonce* osredotoča na Vilka Filača, ki

ga ni več, bo v filmu večno prisoten občutek nedokončanosti. Nikoli namreč ne bomo mogli v celoti uokviriti njegove celovite podobe, saj je dostopen le skozi fragmentirane spomine in ohranjene sledi.

6.4 Implementiranje pojmov na študijski primer

Na podlagi svojega študijskega primera se v tem poglavju navezujem na dokumentarni film *Kako sem čakal na sonce*, ki se začne na videz pripovedno zvezno – dokler ne zaide v filmsko brezčasje, kjer se utrinki mešajo poljubno. Iz svojih spominov nastopajoči sestavljajo »zgodbo njegovega (Filačevega) življenja«. Preko intimnih spominov sodelujočih začnemo obravnavati te spomine kolektivno, saj jim je skupna ista tematika. Če jemljemo kolektivni spomin kot »zavedanje, ki ga ima določena družba o skupni preteklosti, na katero napotujejo razširjene zgodbe, skupna jezikovne konvencije, družbeno kulturno specifični predmeti in z njimi povezane prakse.« (Majsova, 2023, str. 53)

Med snemanjem dokumentarnega filma sem se soočila z najtežjim spoznanjem in ključnim vprašanjem: kako pomemben je kolektivni spomin in kaj je težje – spominjati se ali pozabiti? To vprašanje je postalo osrednja nit pri izbiri in predstavitvi intervjuvancev, saj vsak od njih predstavlja edinstven pogled na Filača, ki se prepleta s širšim kolektivnim spominom na njegovo delo in osebnost.

Za razumevanje kompleksnih odnosov med intervjuvanci in Vilkom Filačem, bom v nadaljevanju predstavila vsakega od njih. V filmu nastopa devet oseb, ki so med seboj povezane tako s Filačem kot tudi med seboj.

Med njimi sta dva predstavnika mlajše generacije, filmski in gledališki režiser Nejc Gazvoda in filmski režiser Stefan Arsenijević, ki sta z njim sodelovala pri kratkih igranih filmih na začetku novega tisočletja. Njuna navzočnost usmerja luč na Filačev vpliv na mlajše generacije filmskih ustvarjalcev in razkriva, kako se spomin na njegovo delo prenaša dalje

Drago Mislej-Mef, kantavtor in novinar, in Rado Likon, direktor fotografije, sta s Filačem odraščala v Postojni, kjer so ustanovili amaterski filmski krožek in skupaj stopili na ustvarjalno pot. Njuno sodelovanje mapira genezo Filačeve ustvarjalnosti in hkrati osvetljuje način, kako se je strukturiral osebni spomin na filmsko umetnost.

Likon je povezan tudi z direktorjem fotografije Valentinom Perkom, s katerim sta skupaj s Filačem študirala na FAMU. Skozi njihovo skupno izobraževanje je mogoče razumeti Filačev razvoj v okviru jugoslovanske filmske scene in način, kako se je kolektivni spomin tega obdobja prepletal z osebnimi izkušnjami posameznikov.

V filmu nastopa tudi Drago Jarič, tehnični in kreativni sodelavec Filača v Sloveniji, ki je zanj oblikoval svetlobo na igranih dolgometražnih filmih. Njegova prisotnost omogoča vpogled v Filačev delovni proces in tehnične aspekte njegovega ustvarjanja, kar prispeva k razumevanju materialne dediščine Filačevega dela.

Marcel Štefančič, filmski kritik in publicist, je s Filačem prijateljeval, zato postane tudi narator skozi dokumentarni film in nam postavi širšo sliko situacij, ki so omenjene v delu. Njegova vloga je ključna za kontekstualizacijo Filačevega dela in življenja ter za prenos kolektivnega spomina na Filača na širšo javnost.

Nazadnje, v filmu nastopata še dva poglavitna člena - nekdanja soproga Franja Pavlin Filač in režiser Emir Kusturica, s katerima je imel Filač poglobljen osebni odnos in sta bili ključni osebi v najplodovitejšem obdobju njegovega ustvarjanja. Njuno pričevanje omogoča vpogled v Filačevo osebnost in ustvarjalnost iz dveh različnih, a enako pomembnih perspektiv, kar prispeva k celostni rekonstrukciji spomina na Filača.

Večina intervjuvancev je o svojem odnosu s Filačem govorila iz perspektive individualnega spomina. Ravno tu pa se skriva izziv, saj individualni spomin hitreje blede in tone v pozabo, medtem ko se kolektivni spomin lahko širi, obnavlja in prenaša iz generacije v generacijo. Tako sem med pogovori s sodelujočimi sem spoznala, kako težko se jim je zares spominjati in odpirati stare rane, ki so se skozi leta spremenile v brazgotine. Mnogi so raje pozabili, da bi

lažje živeli s seboj, saj je prenašanje spominov iz dneva v dan lahko izjemno naporno za človekovo duševno stanje.

Film v veliki meri temelji na pričevanjih, kar pomeni, da v sedemdesetih odstotkih gledamo intervjuje. Pri tem sem ugotovila, da spomin deluje na čut sluha morda celo močnejše kot na čut vida. Poslušamo pripovedovalce, zaznavamo njihove pavze med stavki, nervozo v glasu, težo za besedami, smeh in jezikovne posebnosti.

Tako tudi izbira materiala in montaža rekonstruirata spomine in jih počasi stapljata v enotno strukturo. Skupaj lepita svet, za katerega ne moremo z gotovostjo trditi, da je resničen – takšen, kot je bil. Edino oprijemljivo je čustvo, ki se izraža skozi formo in pripovedovalce same – obžalovanje, ki se prebujata skozi spominjanje. Saša Spačal je v svojem članku za Kino! 13/14 »Podoba Spomin(a)« zapisala: »Vsako soočanje spomina je zgolj soočenje z bolečo senco preteklosti, ki je več ni: je zgolj oživitev virtualne preteklosti, ki se aktualizira v novi aktualni sedanjosti, ki ni tista sedanjost, kjer je preteklost nastala.«

Spominjanje na Filača je na neki točki dojet kot skupna travma vseh, ki jo poskušajo predelati ali se je spomniti. V tem kontekstu travma ni le sinonim za predčasno smrt, temveč tudi za neizrečene stvari in pozabljene spomine, na mestu katerih so se izgradile visoke obrambne stene. Po bolečini pride naraven proces, ki ga občutimo vsi, in sicer pozabljanje. Kot je napisal Kusturica v svoji knjigi *Kje sem v tej zgodbi jaz?: »Šele pozaba sčasoma omili bolečino zaradi izgubljene ljubezni.«* (Kusturica, 2014, str. 7)

6.5 Spominsko delo

Natalija Majsova v članku »Zavzemanje za kolektivni spomin in spominsko delo v postjugoslovanskih filmskih kulturah: refleksije, premisleki in obzorja«, objavljenem v reviji Kino! 52/53, razpravlja o tem, kako ustvarjalci filma, posebej v dokumentarni formi, pristopajo k tematiki spomina. Izpostavlja namreč, da je »zmožnost filma, da se ukvarja s spominom, obravnavana kot zmožnost filma – kot kompleksnega teksta, uprizoritve, živete izkušnje, a tudi označevalca in celo cilja produkcijske ekipe, da proaktivno poseže v procese spominjanja bližnje preteklosti.« S tem Majsova poudarja aktivno vlogo filma pri oblikovanju in preoblikovanju spomina, ki presega zgolj pasivno dokumentiranje preteklosti. Poudarja, da film ni le medij za shranjevanje spomina, temveč tudi aktivno orodje za njegovo rekonstrukcijo in interpretacijo, pri čemer ustvarjalci filma aktivno posegajo v proces spominjanja in s tem vplivajo na našo percepcijo preteklosti.

Da razumemo, kako se je teorija filma lotila teme spomina, bom omenila dva pojma, ki sem jih opazila v uporabi. Avtorica Natalija Majsova razloži pojem *spominsko delo* kot javno prakso spominjanja, ki privzame vprašajoč odnos do preteklosti in dejavnosti njene rekonstrukcije preko spomina. *Spominsko delo* spodkoplje predpostavke o transparentnosti ali avtentičnosti tega, česar se spomnimo, pri čemer tega ne vzame kot resnico, pač pa kot dokaz določene vrste: material za interpretacijo, ki ga je treba izprašati in iz njega izkopati njegove pomene in možnosti. Spominsko delo je zavestno in namerno uprizarjanje spomina.

Spačal zapiše, da sta glagola *oživljanje* in *razumevanje* prisotna že od vekomaj in da se vedno znova poskušamo soočati z nerazumljivo norostjo minevanja časa, odtekanja v pozabo, in oživiti, kar je bilo, pa tudi če na koncu spet vse okameni. Zato za *podobo spomin* pravi, da je pomembno, da oživlja virtualnost, ki čaka v stvareh, da jo oživimo.

6.6 Kako so si ljudje nekoč in kako si danes – tisti, ki ne snemajo in ne fotografirajo – uspeli zapomniti dogodke in ustvarjati spomine?

Susan Sontag je pojmovala *fotografijo* kot osnovno enoto spomina. Spomin nam zamrzne sliko, in njegova osnovna enota je posamična podoba. Statične, ustavljene podobe, ki jih Chris Marker prikaže v svojem filmu *Brez Sonca* so živi primer tega. Zamrzne trenutek in zgosti spomin. Morda prav s tako rabo filmskega jezika vstopa v naš lasten spomin in nas poskuša ozavestiti/premakniti/zamakniti. Kaj pa se zgodi, ko jih posamični sličici dodamo še štiriindvajset in tako nadaljujemo vsako sekundo? Kaj se zgodi v posnetku s časom in prostorom? Kamera, ki snema in ki beleži trajanje je postala ohranjevalka časa.

Del filma *Kako sem čakal na sonce* se odvije preko predstavitve in razmišljanja sodelujočih, drugi preko asociativnega prikaza Filačevih filmskih podob, ki jih gledalec pri sebi vstavlja v sekvence njegovega lastnega življenja in jih ne poskuša povezovati v njihov primaren dom. V dokumentarnem filmu sem uporabila metodo asociativne montaže, pri čemer sem izseke iz igranega filma *Se spominjaš Dolly Bell?* vključila v kontekst pričevanj o Vilku Filaču. Konkretno, sekvenca, v kateri filmska protagonista Dino (Slavko Štimac) in Midha (Ismet Delahmet) na vrhu skednja ponavljata hipnotičen stavek "*Svakoga dana, v svakem pogledu, sve više napredujem!*", vzpostavlja vzporednico s pričevanji o Filačevih začetkih in njegovem odnosu z Emirjem Kusturico.

Ta montažni postopek omogoča gledalcu, da izsek iz igranega filma interpretira kot metaforično predstavitev Filača in Kusturice. Ker se lik Dina (Slavko Štimac) pojavlja v več izsekih skozi dokumentarec, se gledalčeva percepcija lika transformira. Dino postane poosebitev Filača, ki ga spremljamo skozi obdobje osebne in umetniške rasti. S tem se ustvarja večplastna naracija, ki presega zgolj biografsko pripoved in vključuje elemente interpretacije in simbolike.

V dokumentarnem filmu se izmenjujeta tudi pričevanja dveh intervjuvancev, Franje Pavlin Filač in Marcela Štefančiča, jr., ki razlagata o tem, kako so evropski direktorji fotografije želeli, da se jim Filač pridruži v Ameriki in postane član prestižnega ameriškega združenja

snemalcev z imenom *The American Society of Cinematographers (ASC)*. Kljub temu ga je zajelo domotožje in se je odločil ostati v Sloveniji.

Po koncu njunih izjav sledi izsek iz Kusturičevega filma, v katerem lik Dino sedi pred oknom. Zunaj dežuje, Dino pa zre proti parkirišču, od koder se odpelje njegova morebitna prihodnost, ki je v hipu ne izkoristi. Ta montažna sekvenca ustvarja metaforično povezavo med Filačevo odločitvijo, da ostane v Sloveniji, in Dinovo pasivnostjo, zaradi katere izpusti priložnost za napredek. S tem se gledalcu ponuja možnost interpretacije Filačeve odločitve kot izraz domoljubja, hkrati pa se subtilno nakazuje tudi možnost obžalovanja zamujene priložnosti.

S tovrstno asociativno montažo lahko gledalca, ki Filača ni osebno poznal, subtilno usmerim v določeno interpretacijo. Ko gledalec začne lik Dina povezovati s Filačem, nezavedno sprejme in si v svoj spomin odtisne spomin, ki mu ga posredujem jaz kot avtorica. S tem se ustvarja konstruiran spomin, ki temelji na montažnih povezavah in gledalčevi interpretaciji, kar odpira vprašanja o objektivnosti in subjektivnosti spomina v dokumentarnem filmu.

Zanimiva je forma filma za razmišljanje o temi spomina - saj mu tako dodamo medij, skozi katerega se lahko razvije, ustvari in odvije - »prikaže krogotok časa v podobi spomina, ki se sklene - ko se posnetki spomina začnejo spreminjati v čiste spomine, spomine prihodnosti«.

(Podoba spomin(a), Saša Spečal)

V kontekstu razprave o spominu in filmski formi je nujno omeniti Chrisa Markerja, ki je raziskoval odnos med filmom in spominom kot reprezentacijo preteklosti ter kot sredstvom za pričevanje o utišanih in zatiranih spominih. Poleg zgolj reprezentacije lahko film prispeva k spominskemu aktivizmu, ki se kaže v razkrivanju novih, prej prezrtih ali pozabljenih podob preteklosti. To se doseže z obujanjem spominov, ki jih nosijo ljudje, pa tudi različni "nečloveški" nosilci, kot so arhivi pisem, risb, fotografij, videokaset, disket, zgoščenk in drugi artefakti, ki ohranjajo doživetja, tako spontana kot zrežirana.

Podobno strategijo smo želeli uporabiti pri dokumentarnem filmu o Vilku Filaču. Zbrali smo obsežno gradivo, ki je vključevalo videoposnetke iz njegovega intimnega življenja, polaroide, filmske kamere in druge predmete. Vendar pa je proces montaže pokazal, da je film postal

preobremenjen z informacijami. Zato smo se odločili za minimalizacijo filmskih sredstev in se osredotočili na ključne elemente, ki najbolje pripovedujejo zgodbo. »Filmska kamera, snemalnik zvoka in proces montaže pa nastopijo kot orodja in tehnologije spominjanja; ne zgolj tihi posredniki sporočil o preteklosti, ampak agensi, ki ta sporočila so oblikujejo in izgrajujejo.« (Majsova, 53-56)

Pojem, s katerim bi lahko opisali tudi film *Kako sem čakal na sonce*, kot podžanr teme spomina je spominsko aktivističen film. Njegov namen artikulira avtorica Majsova sledeče: »Spominsko aktivistični filmi praviloma gradijo na kombinaciji medijsko-arheološkega raziskovanja osebnih ali marginaliziranih zgodb in kontemplativnega prikazovanja tako toplih in veselih, kot tragičnih podob povezanih s temi zgodbami. Opozorila na afektivno in čustveno razsežnost spomina in hkrati svarila pred drsom v nekritično nostalgijo. Empatijo, ki jo razvijemo gledanju tovrstnih filmov lahko razumemo kot protetični spomin - dobesečno kot protezo ki nam pomaga začutiti in si tako zapomniti nov vidik preteklosti.« (Majsova, 53-56)

Kako sem čakal na sonce je hkrati spominski in biografski film, ki pa se ne osredotoča na končni izid Filačeve življenjske poti, temveč na njegovo ustvarjalno obdobje in kontekst, v katerem je deloval. Film ne poskuša rekonstruirati celotne Filačeve zgodbe, temveč jo odpira skozi subjektivne perspektive pričevalcev in s pomočjo »nečloveških« nosilcev spomina, kot so izseki iz njegovih filmov. Ta pristop omogoča subtilno povezavo z mislijo Natalije Majsove, ki jo lahko povzamemo na naslednji način, filmski spomin je »utelešeni spomin na film kot vsebino, formo in tehnologijo beleženja časa ter vzpostavljanja odnosa do njegovega toka in minevanja«. (Majsova, 2023, str. 54)

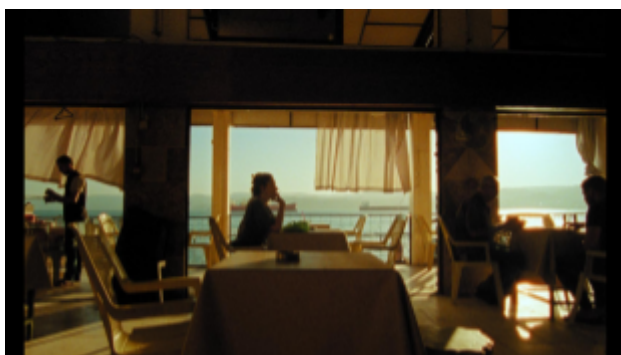
To se nevidno poveže s konceptom *film-spominek*, kot ga razvija Marie-Aude Baronian v eseju "*Remembering Cinema: On the film-souvenir*". Avtorica raziskuje, kako *film-spominek* presega zgolj reprezentacijo preteklosti in postane aktivno orodje spominjanja, ki ustvarja novo razumevanje preteklosti. V tem smislu *Kako sem čakal na sonce* ne želi zgolj dokumentirati Filačevega življenja, temveč ustvariti *film-spominek*, ki gledalcu omogoča osebno povezavo s Filačevim delom in ustvarjalnostjo. Motiv sonca, ki je prisoten v naslovu

filma in v nekaterih Filačevih delih (kot so film *Pogumni*, *Veselo gostivanje* ali pa *Sanje v Arizoni*), lahko razumemo kot simbol spomina, ki osvetljuje preteklost in jo ohranja živo.

7. Aplikacija konceptualnega okvira na vizualno držo filma *Kako sem čakal na sonce*

V tem poglavju se bom posvetila vizualni eksplikaciji filma *Kako sem čakal na sonce* ter raziskala, kako vizualna kultura interpretira film kot medij spomina. Osredotočila se bom tako na tehnične kot na ustvarjalne izzive, s ciljem razjasniti, zakaj je specifična filmska fotografija ključna za povezovanje reprezentacij spomina in konkretno tudi spomina na Vilka Filača.

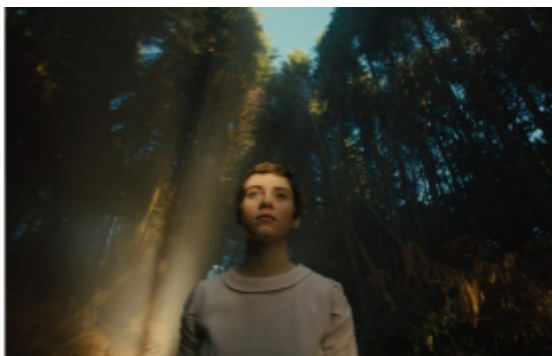
K razmišljanju sem pristopila s sestavo table vizualnih idej (t.i. *moodboard*), pri čemer sem se oprla na spletno stran ShotDeck, ki deluje kot obsežna baza filmskih fotografij. Že vnaprej se mi je podzavestno oblikovala ideja o tem, kaj želim vizualno prikazati in poustvariti. Zato sem se pri uporabi aplikacije osredotočila na filtriranje rezultatov, da bi hitreje našla filmske fotografije, ki ustrezajo mojim kriterijem in vsebujejo želene kvalitete. V nadaljevanju prilagam pet reprezentativnih referenčnih primerov, ki bodo omogočili natančnejšo analizo tega, kar sem iskala in želela doseči.



Slika [9]. *The Red Sea Makes Me Wanna Cry*. Režija: Faris Alrjoob, 2023. Na fotografiji: Clara Schwinning, Foto: Mahmoud Belakhel Vir: Zajem zaslona iz filma *The Red Sea Makes Me Wanna Cry*.



Slika [10]. *Janet Planet*. Režija: Annie Baker, 2024. Na fotografiji: Julianne Nicholson, Zoe Ziegler, Elias Koteas, Foto: Maria von Hausswolff, Vir: Zajem zaslona iz filma *Janet Planet*.



Slika [11]. *Gretel & Hansel*. Režija: Osgood Perkins, 2020. Na fotografiji: Sophia Lillis, Foto: Galo Olivares, Vir: Zajem zaslona iz filma *Gretel & Hansel*.



Slika [12]. *The Wild Goose Lake*. Režija: Yi'nan Diao, 2019. Na fotografiji: Lun-Mei Gwei, Foto: Jingsong Dong, Vir: Zajem zaslona iz filma *The Wild Goose Lake*.



Slika [13]. *The Red Sea Makes Me Wanna Cry*. Režija: Faris Alrjoob, 2023. Na fotografiji: Clara Schwinning, Foto: Mahmoud Belakhel Vir: Zajem zaslona iz filma *The Red Sea Makes Me Wanna Cry*.

Med raziskovanjem in pogovori z različnimi osebami o Vilku Filaču sem zaznala ponavljajočo se prisotnost besede "sonce" v njihovih pričevanjih, kar je okrepilo mojo intuicijo o tem, da imata sonce in voda moč spominjanja. Zato sem se odločila, da ju bom poskušala dobesedno vplesti v svojo pripoved in ju tako konstituirati kot svoj leitmotiv.

Kar pa je ključni povezovalni element skoraj vseh referenc, je dejstvo, da smo na nek način vedno odmaknjeni od oseb, da jih opazujemo z distance. To pa odraža občutek, ki so ga intervjuvanci izražali v odnosu do Filača. S tem razmislekom sem se odločila, da se intervjuvancem med snemanjem ne bom želela fizično približati, ampak jim bom dala prostor, v katerem lahko svobodno dihajo in razmišljajo, saj sem bila prepričana, da jih že sama prisotnost objektiva iztiri iz prostega toka misli.

Prav tako sem bila odločena, da želim ta občutek prenesti tudi v barvno korekcijo, zato sem nameravala prepletati tople poletne sončne tone s hladnejšimi odtenki oblačil sodelujočih. Ko sem intervjuvance kontaktirala glede termina snemanja, sem jih vljudno prosila, če imajo možnost izbrati oblačila v hladnejših odtenkih, predvsem v modri barvi. Modro sem namreč definirala kot barvo pozabe, čustvovanja, morja, neskončnosti in spokojnosti. Zanimiva situacija se je pojavila pri intervjuju z nekdanjo soprogo Vilka Filača, Franjo Pavlin Filač, ki ima izrazito modre oči. V kombinaciji z globoko modro barvo njene obleke so njene oči še posebej izstopale. Ker smo snemali proti koncu dneva, je bil na desni strani njenega obraza ujet zadnji žarek sonca, ki je ustvarjal prijeten kontrast in pripomogel k ohranjanju modre barve.



Slika [14]. *Kako sem čakal na sonce*. Režija: Veronika Francesca Štefančič, 2025. Na fotografiji: Franja Pavlin Filač, Foto: Veronika Francesca Štefančič, Vir: Zajem zaslona iz filma *Kako sem čakal na sonce*.

Pri tehnični zasnovi projekta, v katerem sem poleg režijske vloge prevzela tudi vlogo direktorice fotografije, sem pred začetkom snemanja izvedla serijo testov s kamero in objektivu. Odločila sem se, da bom uporabila lastno kamero, čeprav sem imela možnost izposoje opreme na šoli. Za uporabo lastne opreme sem se odločila iz dveh ključnih razlogov.

Prvi razlog je bil praktične narave, saj sem zaradi narave snemanja dokumentarnega filma potrebovala dostop do opreme skozi celotno poletje. To mi je omogočilo, da sem bila prilagodljiva in razpoložljiva za snemanje, saj so mi intervjuvanci pogosto sporočili termin

snemanja v zelo kratkem času. Nekateri so imeli delovne obveznosti, drugi pa so poletni čas izkoristili za dopust.

Drugi razlog pa je bil tehnične narave: želela sem, da je ves snemalni material zapisan v kodeku RAW. Ta zapis mi je omogočil večjo fleksibilnost in ohranjanje visoke kakovosti slike med barvno korekcijo, kar mi je dalo več prostora za eksperimentiranje s svetlobo in barvno paletto. Zato sem izbrala kamero BlackMagic Cinema Pocket 4K, ki je cenovno dostopna in ima možnost snemanja v formatu RAW.

Pri izbiri opreme sem večjo pozornost namenila izbiri objektiv. Želela sem, da za celotno snemanje uporabim samo en objektiv, saj sem s tem ohranjala ravnovesje in konsistenco vizualnega jezika med vsemi nastopajočimi. Odločila sem se za kombinacijo objektiv Nikkor 50mm z anamorfotičnim adapterjem, ki je prvotno služil za prenos slike na projektor. Ta kombinacija mi je omogočala ustvarjanje slike, ki je bila mehka, svetloba pa teksturirana in je v sebi nosila določeno sentimentalnost. Goriščna razdalja 50 mm pa je bila izbrana zato, ker se mi je zdela dovolj ozka, hkrati pa mi je omogočala, da sem s kamero ohranila ustrezno distanco od nastopajočih, kar jim je dajalo več prostora za sproščeno izražanje. Tako sem lahko vse kadre oblikovala v izrezu nekje med srednjim in ameriškim planom, kar je pomenilo, da je imel gledalec poleg obraza na voljo spremljati tudi roke in zgornji del telesa, kar je dodatno obogatilo njihovo pripoved.

Pri snemanju nisem razmišljala o drugih tehnikah gibanja kamere kot o statičnem položaju na stativu, saj sta se mi statičnost in umirjenost zdeli najbolj primerni za tovrstno pripoved. Kadrirala sem skoraj frontalno, vendar sem se vedno trudila, da sem se minimalno odmaknila desno ali levo od osrednje točke, da bi ustvarila rahlo profilno perspektivo osebe pred kamero.

Pozicijo oseb sem določala glede na položaj sonca, oziroma je sonce narekovalo, kako so ljudje postavljeni v prostoru. Izogibala sem se kontra svetlobi, torej situacijam, kjer bi bilo sonce pozicionirano za hrbtom osebe, saj bi tako nastala zelo kontrastna slika, ki bi se približala silhueti. Moje vodilo je bilo, da se vidi vsaj en del obraza.

Pomembno vlogo pa je igrala tudi umestitev oseb v njihovo okolje. Odločila sem se, da se bom izognila snemanju v notranjih prostorih in da bom intervjuvance raje postavila v naravo oziroma v območje, kjer se lahko sprostijo. Vključevanje elementov narave se mi je zdelo ključno, saj ljudje podzavestno doživljamo spomin drugače ob pogledu na naravo, ki v nas vzbuja občutek notranjega miru.

Ena izmed ključnih odločitev, ki je pozitivno vplivala na izkušnjo intervjuvancev in omogočila poglobljeno raziskovanje njihovih spominov, je bila zagotovo omejitev števila sodelavcev na snemanju na samo najnujnejše: operaterja kamere ter boom operaterja (ki je včasih bila ista oseba).



Slika [15 in 16]. *Kako sem čakal na sonce*. Režija: Veronika Francesca Štefančič, 2025. Na fotografiji: Drago Mislej-Mef (levo) in Emir Kusturica (desno), Foto: Veronika Francesca Štefančič, Vir: Zajem zaslona iz filma *Kako sem čakal na sonce*.

Tako sem s kadriranjem vzpostavila dva glavna plana: v prvem planu osebo in v drugem naravo. Iskala sem tišino v naravi in se poskušala izogniti zvokom, ki bi lahko motili intervjuvance. Prav te tišine, ki sem jih odkrila v povezavi med ljudmi in naravo, so kasneje postale ključne v procesu montaže filma. Prvi dve minuti dokumentarnega filma prikazujeta samo ljudi v naravi, obdane s trenutki individualne tišine. Počasi, skozi prepletajoče se podobe ljudi, se začnejo pojavljati besede, nato stavki in naposled celotna pripoved.

Pri nekaterih prizorih je bila uporabljena večja globinska ostrina, ki omogoča razgled na celotno pokrajino v ozadju, medtem ko je bila pri drugih uporabljena manjša globinska ostrina

(kar je povezano z odpiranjem in zapiranjem zaslonke na objektivu). V montaži smo se igrali z razmejitvijo med slišnim in neslišnim ter vidnim in nevidnim v filmu.

Na primer, pri intervjuju z Drago Mislejem-Mefom so v ozadju vidne samo vrtnne rastline, prevladujoča zelena barva z dodatkom roza barve. Vendar pa v nediegetičnem prostoru slišimo vrvež pogovorov med ljudmi, zvok koles in mimoidočih, kar ustvarja občutek širšega okolja. To je njegov osebni prostor, vendar v svoji pripovedi o Filaču pogosto omenja njegov odnos do socialnega življenja, ekstravertiranost in hiter tempo življenja, kar se tako slišno ujema in je tako v kontrapunktu z vizualnim.

Nasprotno pa ima Emir Kusturica v ozadju intervjuja srbsko hribovje in posamične gorske hišice. V tem primeru razkrivamo večji osebni prostor, v zvoku pa slišimo samo naravo in oddaljene zvoke ljudi – ki so bili med drugim tudi umetno ustvarjeni v zvočni obdelavi filma, da bi dodatno poudarili njegov občutek spokojnosti.

V intervjuju z Nejcem Gazvodo, ki pripada mlajši generaciji filmskih ustvarjalcev, s katerimi je Filač sodeloval, sem želela poudariti to pripadnost in generacijsko vez. Zato sem ga postavila v njegovo lokalno območje Bežigrada, kjer sedi nad mestom in se spominja. Njegov pogled usmerjen proti oddaljenemu mestu in proti zadnjim sončnim žarkom spodbuja možnost spominjanja in samorefleksije. Predvidevala sem, da bodo nekateri intervjuvanci v takšnem okolju lažje delili osebne izkušnje in spomine, kot če bi jih postavila na primer na klop v urbanem okolju.

Ob tem pa se mi poraja vprašanje, ali so bile moje odločitve glede kadriranja in vsebovane simbolike sprejete spontano med samim snemanjem in so se nato bolj definirale v montaži, ali pa so bile del mojega nezavednega razmišljanja in spominjanja. Skozi pričevanja o Filaču sem tudi sama razvila protetični spomin in sem na novo projicirala občutja skozi kreativne odločitve na snemanju, katere se v začetku nisem toliko zavedala. Menim, da se prav v mojem slogu kadriranja odraža, kako sem sama doživljala ključno, saj kot sem že omenila, ljudje podzavestno doživljamo spomin drugače ob pogledu na naravo, ki v nas vzbuja občutek notranjega miru.

Menim, da se prav v mojem slogu kadriranja odraža, kako sem sama doživljala odnos med osebo in prostorom ter s tem povezavo med filmom in spominom.

V zadnjem delu filma pa sem se odločila nasloviti tudi Filačevo smrt. Zdelo se mi je, da se tekom večine filma dejstva, da ga ni več, ne omenja, ampak da imajo sodelujoči v zadnjem delu možnost izraziti tudi to plat svojega odnosa do njega. Šele v montaži sem se zavedala koncepta, ki sem ga raziskovala tudi v enem izmed poglavij magistrske naloge, in sicer memento mori – trenutka, ko se osebe zavedajo koncepta smrti, podoživljajo Filačev odhod in se sprašujejo o lastni minljivosti.

Za konec bi izpostavila še proces barvne korekcije, ki sem jo izvedla v sodelovanju s koloristom Tadejem Vintarjem. Ves čas sem se zavedala pomembnosti začetnih referenc in občutka, ki so ga izražale te reference. Vpeljevala sem hladnejše podtone, predvsem v črčinah slike, kjer je kontrast najizrazitejši. Poudarila sem barvne točke v ozadju in jih naredila intenzivnejše, pri čemer pa se nisva želela oddaljiti od inherentne naracije, ki jo je slika že nosila v sebi. Najin cilj je bil ohranjati in poudarjati že obstoječo esenco slike.

Kljub medsebojni povezanosti vseh intervjujev sem želela ohraniti občutek, da vsak izmed nastopajočih živi v svojem mikrokozmosu. Za dosego tega cilja sva na robove slike dodajala vinjete, ki zapirajo ozadje in s tem dajejo osebam večji poudarek. Element, ki je združil vse vizualne in zvočne elemente filma, pa je bil končni dodatek zrnatosti (t.i. grain) v sliko. Ta v gledalcu vzbuja nostalgичne občutke in subtilno zmehča barvno paleto ter gibanje svetlobe.

7.1 Avtor-spominek

Tekom celotnega procesa sem intenzivno razmišljala o svoji lastni avtorski drži v odnosu do spomina na Vilka Filača. Moja presoja, izbira sodelujočih, odločitev za slog snemanja in strukturo montaže - vse to je izviralo iz mojega lastnega individualnega spomina nanj.

Filača sem namreč sama spoznala na dva različna načina in v dveh različnih obdobjih svojega odrasčanja. Prvič, kot otrok, ko sem ga poznala preko svoje družine in ga imam v spominu kot prijaznega, brkatega gospoda z veliko energije. Drugič pa v svojih dvajsetih letih, ko sem pričela s študijem kamere na AGRFT. Fizično se ga spominjam iz otroštva, šele med raziskovanjem na faksu pa sem ga zares začutila preko njegove vizualne kulture. Dolgo mi ni bilo jasno, da je to isti človek, ki sem ga poznala, in hkrati oseba, ki se je ukvarjala z istim področjem, s katerim se ukvarjam danes. A prav iz razumevanja in globokega spoštovanja do dela direktorja fotografije sem šele zares začela razumeti Filača in njegov prispevek.

Iz tega razloga sem v dokumentarni film vključila svojega očeta Marcela, kar je projekt zame naredilo še bolj intimen. Dodatna motivacija je tudi bila, da sem mu v filmu dodelila vlogo naratorja, saj sem ravno iz njegovih pripovedovanj skozi leta lahko aktivno ohranjala spomin na Filača.

8. »Po in Na soncu«, primerjava spomina v filmih *Po soncu* in *Kako sem čakal na sonce*

Škotska režiserka Charlotte Wells se v svojem celovečernem prvencu *Po soncu* (Aftersun, 2022) na zanimiv način ukvarja s spominom, kar izpostavi tudi Veronika Zakonjšek v reviji Kino!. Preteklost in prihodnost se prepletata skozi spremembo stila kamere. Spremljamo očeta Caluma in hčerko Frankie, ki preživljata počitnice v turškem letovišču in s pomočjo videorekorderja ovekovečita teden svojih počitnic. Na drugi strani pa vidimo že odraslo Frankie, ki živi svoje življenje v viharju čustev, zamer, travme in žalovanja, ki se začne stapljati s spomini na svojega očeta. Ta preplet različnih časovnih obdobij in slogov snemanja ustvarja kompleksno pripoved o spominu in odnosu med očetom in hčerko.

Veronika Zakonjšek v svojem tekstu razmišlja tudi o fragmentaciji spomina in postavlja vprašanje, ali »so nepopolni spomini in fragmentirani posnetki dovolj, da se ozremo skozi prizmo časa in jih poskušamo razumeti iz današnje, odrasle perspektive?« (str. 139)

Če smo prej omenili, da se v *Po soncu* preteklost in prihodnost prepletata skozi spremembo stila kamere, lahko trdimo da v *Kako sem čakal na sonce* stil kamere orientira tako, da so arhivski posnetki »preteklost« in govoreče glave »prihodnost=sedanjestost«.

Če tako nadalje razmišljamo in projiciramo na spomine o Vilku Filaču, ki nas je zapustil pred dobrimi petnajstimi leti, lahko ugotovimo, da so vse, kar imamo in ga povezuje z ljudmi, ki jih je pustil za seboj (njegova družina, prijatelji, sodelavci) – polaroidi, družinski posnetki, filmi, filmske kamere, objektiv, oblačila – le fragmenti celote. Nikoli nam ne bo uspelo izluščiti dovolj informacij iz teh materialov, da bi lahko v celoti razumeli, zakaj je sprejemal določene življenske in kreativne odločitve in kakšen človek je v resnici bil. Vsak medij (film, televizija, radio, fotografija, ilustracija, animacija, slikarstvo, kiparstvo) lahko iz svojih lastnosti prikaže dokument osebe, se s formo igra, jo abstrahira ali pa poskuša oblikovati novo resničnost, vendar bo vedno samo fragment. Edina verodostojna stvar je ta fizična oseba, ki jo poskušamo zajeti v medij.

Ujamemo lahko le bežen trenutek, spomin, ki ga ljudje nosijo s seboj iz dneva v dan. Vendar tudi ti spomini sčasoma bledijo, se spreminjajo in neizogibno izginjajo. Vsak trenutek, ki mine, je tako trenutek manj spomina.

Podobno kot pri igranem filmu *Po soncu*, tudi pri dokumentarnem filmu ne pride do končne katarze, ki bi jo prinesel jasen narativni cilj. Tako kot trdi avtorica Zigi Omerzel, Calum ostane »nespoznaven«, tudi Vilko ostaja enigma. Ostane kot mit, ne le za pripovedovalce, temveč tudi zame kot avtorico. Pri tem velja izpostaviti postopek večplastnega spominjanja, saj se gledalci spominjajo Vilka Filača preko gledanja njegovih filmov, sodelavci preko spominjanja na njegovo delovno etiko in kreativne odločitve, prijatelji preko anekdot iz intimnega življenja, družina pa preko spomina-travme. Sama pa ga poskušam doumeti skozi zajemanje vseh plasti spomina nanj. Na ta način nastaja mozaik, ki ni le prikaz preteklosti, ampak tudi raziskovanje kompleksnosti spomina in identitete.

Posledično je v eno od plasti spomina v dokumentarnem filmu *Kako sem čakal na sonce* nujno vnesti tudi avtoričin spomin, ki je sestavljen iz vseh posnetih spominov in ustnega izročila. Ta plast pa postane najbolj opazna v sami postprodukciji filma, saj individualna in intimna odločitev, kako konstruirati zgodbo, kaj ima za nas smisel in kje vidimo prostor za občutek, odločilno zaznamuje končni izdelek. S tem se avtoričin spomin ne le priključuje zbranemu gradivu, temveč ga tudi aktivno preoblikuje in mu daje končno obliko.

Spomin na Vilka Filača rekonstruiramo skozi preplet kolektivnega spomina, individualnih spominov, forme dokumentarnega filma, ideje *film-spominek*, koncepta *memento mori* in prizme protetičnega spomina. S tem ustvarjamo kompleksno in večplastno razumevanje njegove osebnosti in dela, ki presega enodimenzionalen prikaz preteklosti. In prav ta večplanost je skupna obema filmoma, ki jo je v nadaljevanju raziskovala avtorica članka »Sence po soncu« Zigi Omerzel, ki se je razčlenitve spomina v filmu *Po soncu* lotila preko oblikovanja treh ravni: posnetki videokamere, pogled odrasle Sophie in raven sence.

Prva raven, torej videokamera, ki je vseprisotna, predstavlja edina »dejstva« v filmu, zabeležena v preteklosti. Pričajo, kot avtorica zapiše, le o delni resničnosti, saj so posneti iz perspektive preteklosti, mi pa jih aktivno gledamo iz perspektive sedanjosti. To so posnetki, ki

se navezujejo na idejo *film-spominek* ki sem se jo podrobneje lotila v poglavju »Pomen domačih posnetkov v film-souvenir« in kjer je zapisano, da »prav zato je prisotnost »domačega posnetka« tako pomembna, saj služi kot osrednje ogrodje pripovedovanja. Če »domači film« označuje »dom« in vrsto zasebnih in »znanih« družinskih dogodkov, ki so tam zabeleženi, s tem priznava tudi nekaj, kar je neločljivo povezano s spominom.« (str. 26)

Omerzel v nadnaslovu »Podoba-videokamera« omeni tudi, da je »fotografija, kot zapiše Meunier, analogična reprezentacija odsotne osebe, a ji manjka življenje«. Film pa ji slednje vrne, in tako lahko v njem to osebo resnično najdemo. V svoji odsotnosti je prisotna. V *Po soncu* je ta oseba seveda Calum. »Posnetki ga prikličejo iz odsotnosti, iz kraljestva senc« (str. 27). Njeni razlagi bom pripela svojo, morda malo slikovito razlago spomina o Filaču: posnetki ga prikličejo iz odsotnosti, iz kraljestva senc, na sonce.

Če bi postavili vzporednice z obema umetniškima deloma, bi lahko doumeli, da tako kot Sophie išče očeta Caluma v domačih posnetkih, mi iščemo Filača v njegovi filmski dediščini in intimnih spominih. Hkrati pa se tukaj odpre še nova uporaba domačih posnetkov v obliki posnetkov iz zakulisja (behind the scenes), natančneje *making of*, ki so nastali med snemanjem kratkega igranega filma *Lovec na oblake* (2009, Miha Knific).

V filmu *Kako sem čakal na sonce* so ti posnetki uporabljeni kot skrita katarza: gledalec prvič uzre Filača in ga za hip tudi zasliši. Do trenutka, ko se skozi objektiv kamere fizično pojavi v filmu, si gledalec sam ustvarja njegovo podobo. Čeprav ga nekateri pričevalci že na začetku vizualno opisujejo, se ta subjektivna predstava ob končni sekvenci razblini, saj jo nadomesti dejstvo. Hkrati pa se pri tistih, ki ga niso poznali ali zanj sploh še niso slišali, oblikuje protetični spomin, čeprav ga niso neposredno doživeli, ob njem razvijejo empatijo, ki lahko vzpostavi globlje vezi.

Če se dotaknemo druge ravni opisovanje avtorice, v pogledu odrasle Sophie oziroma na nivoju dvojnika. »Do spominov, ustvarjenih v preteklosti ki so tako neizbežno omejeni le s svojim sedanjim pogledom, ki po toliko letih že razkrojene spomine dopolnjuje po svoje.« (Omerzel, str. 109-111). Tako lahko ujamemo lahko le bežen trenutek, spomin, ki ga ljudje nosimo s seboj iz dneva v dan. Vendar tudi ti spomini sčasoma bledijo, se spreminjajo in

neizogibno izginjajo. Vsak trenutek, ki mine, je tako trenutek manj spomina. V poglavju »Dvojnik-Sophie« se zgodi zanimiva razlaga doživetih dogodkov iz perspektive časovne distance. Omerzel pravi: »vsi spomini, ki jih skuša priklicati, so bili ustvarjeni iz perspektive enajstletnice, zdaj pa so priklicani s stališča odrasle ženske, ki v njih išče pomen, ki ga mlada Sophie morda ni videla.« (Omerzel, str. 109-111). Tako kot lik Sophie, ki s pomočjo drugačnega zavedanja in poglobljenega čustvenega zaznavanja ponovno oživlja svoje otroške spomine, tudi pričevalci o Filaču pripovedujejo zgodbe s pomočjo časovne distance, ki jo oblikujejo z večjimi ali manjšimi odmiki od svojega zadnjega fizičnega stika z njim. Ta časovna distanca, ki traja že več let od njihovega zadnjega srečanja, vpliva na naravo in vsebino pripovedi, saj spomini polagoma bledijo, vendar hkrati omogočajo refleksijo in razumevanje odnosov z njim skozi čas in subjektivno prizmo čustvene razbremenitve ali žalovanja.

Če bi Filač še vedno obstajal v svetu živih, bi se pripovedi o njem verjetno prepletale z drugačnimi, morda neobremenjenimi razumevanji, zaznamovanimi z neposrednostjo in takojšnjo izkušnjo. V nasprotju s tem pa odsotnost njegovega fizičnega prisotnosti omogoča, da ljudje svoje pripovedi oblikujejo skozi prizmo večje refleksije, čustvene distance in interpretacije, kar pogosto vključuje tudi elemente samorefleksije, žalovanja in razmišljanja o minljivosti. Ta proces pripovedovanja s časovno distanco tako postaja orodje za razumevanje njihovega odnosa do njega in do samega procesa spomina, ki je vedno večplastno in dinamično. Tako bi tudi v svojem primeru »drugo raven« povezala s pričevalci in njihovimi spomini na Filača.

Tako kot se v filmu *Po soncu* združita preteklost/sedanost mlade Sophie in sedanost/prihodnost odrasle, se tudi v *Kako sem čakal na sonce* časovi med seboj začnejo prepletati. »S prehodom od videa k filmu kronološki čas postane fluidni čas.« (Omerzel, str. 111). Arhivski posnetki iz Filačevih filmov, vključno z *making-of* in govorečimi glavi, se oblikujejo v enoten časovni okvir, ki združuje preteklost, sedanost in prihodnost.

Tretja raven je morda za nas veliko bolj »nedotakljiva«, saj vključuje dva pogleda, zunanjega (kjer je film kot celota) in notranjega, tisto »neizrečeno in neizrekljivo« (Omerzel, str. 111). Tretja raven nosi simbolno vrednost filma, v primeru *Po soncu* je to Sophino iskanje očeta v

sencah, razumevanje ter želja po neizrečenemu, v filmu *Kako sem čakal na sonce* pa potlačeno žalovanje in čustvena otopelost.

Zakonjšek je v eni izmed številk revije Kino! o filmu *Po soncu* je zapisala:

A najbolj jasne vizualne iztočnice tekom filma ponuja element vode, ki očeta in hčerko spremlja v diametralno drugačno (barvno) konotacijo. Morje je svetlo, divje modro in prestreljeno s sončnimi žarki, ki v njem plava Sofi, a počrni v trenutku, ko se vanj za hčerinimi očali potopi Calum. (str. 139)

Če citat Veronike Zakonjšek uporabimo kot izhodišče za naš dokumentarni film, lahko pridemo do zanimivega zaključka, ki ga je izpostavila tudi avtorica besedila. V filmu *Kako sem čakal na sonce* narava in sonce ustvarjata atmosfero, ki je po eni strani podobna ljudem, ki jih postavimo pred kamero, po drugi strani pa povsem nasprotna v občutku.

Zimzelena narava, oddaljeni zvoki ljudi in prijetno poletno sonce sprožijo pogovor o težkih spominih na mojstra filmske fotografije. Narava je vseprisoten element, ki smo ga izpostavili – vedno bo večja od človeka samega in ga v svoji veličini skorajda posrka vase. V odgovorih intervjuvancev je mogoče zaznati podton obžalovanja, nelagodja in izmikajočih se pogledov, kar ustvarja zanimiv kontrast med idilično naravo in kompleksnimi čustvi, ki jih sprožajo spomini na Filača.

Čas je pogoj za obstoj našega jaza. Je njegova življenjska atmosfera, ki izgine, ko se pretrga vez med osebo in eksistenčnimi pogoji zanjo. Nastopi tisto, kar imenujemo smrt, to pomeni tudi smrt individualnega časa; življenje človeškega bitja takrat postane ne dostopno za čustva preživelih. (Tarkovsky, str. 45)

Dejstvo, da dogajanje v dokumentarnem filmu narekujemo mi, kjer se kolektivno zavedamo, da je dogodek v filmu stvar sedanjosti in ne preteklosti, nas opominja, da se igramo s spominom. Zbiram kamenčke in poskušam ustvariti mozaik, ki nikoli ne bo več to, kar je bil, ampak le oddaljeni odsev občutkov ljudi, ki so poznali Filača.

9. Jaz, soavtor

V zadnjem vsebinskem poglavju bo pozornost namenjena razpravi o pomembnosti avtorskih pravic in ohranjanja kulturne filmske dediščine, pri čemer se bom oprla na lastne izkušnje, pridobljene v fazah predprodukcije in postprodukcije filma z naslovom *Kako sem čakal na sonce*.

Zamisel za magistrski film o slovenskem direktorju fotografije Vilku Filaču je zrasla na treh vsebinah: filmskih odlomkih, pogovorih z njegovimi najbližjimi in sodelavci ter bogatem arhivskem gradivu. To je vključevalo fotografije, osebne posnetke, tlorise in snemalne knjige preteklih filmov. Z namenom ustvariti celovit portret sem obiskala Arhiv Republike Slovenije, Arhiv Slovenske Kinoteke, AGRFT Mediateko, njegov dom na Krki ter osebna arhiva Rada Likona in Valentina Perka. S tem sem uspešno zbrala raznoliko paleto materialov, ki sem jih želela vključiti v film.

Cilj filma je bil prikazati Filačev edinstven izraz in njegov doprinos k vizualni podobi filmov, kar je pomenilo tudi prikazovanje izsekov njegovih filmov. Pri tem pa se je pojavilo vprašanje avtorskih pravic za izbrane filmske izseke. Zavedala sem se, da je pridobitev ustreznih dovoljenj ključnega pomena za zakonito in etično uporabo materiala. Zato sem se posvetila raziskovanju postopkov in kontaktiranju ustreznih nosilcev pravic, da bi zagotovila, da bo film v celoti to upošteval.

Ena največjih ovir v predprodukciji dokumentarnega filma je bilo iskanje in pridobivanje avtorskih pravic za filme, pri katerih je sodeloval Vilko Filač. Po dolgotrajnem in obsežnem raziskovanju smo ugotovili, kako zahtevno in neurejeno je to področje. Ker je Filač ustvarjal predvsem med sedemdesetimi in devetdesetimi leti prejšnjega stoletja, je deloval tudi na območju Jugoslavije. Od razpada države so minila že tri desetletja, v tem času pa se je marsikaj spremenilo. S propadom nekaterih produkcijskih hiš ter z odhodom producentov v pokoj ali smrt so v izgubo zdrsnile tudi nekoč skrbno ohranjene različice njihovih filmov.

Žal ne obstaja spletna platforma, kjer bi lahko sistematično pregledovali želene avtorske pravice za filme. Zato sva se z asistentko produkcije Nino Bevk hitro odločili, da se bova

osredotočili na pridobivanje avtorskih pravic samo za filme, ki jih je Filač posnel na območju nekdanje Jugoslavije. Naj omenim, da sva poskušali stopiti v stik tudi s produkcijskimi hišami v Ameriki, na primer v zvezi s filmom *Sanje o Arizoni* (*Arizona Dream*, Emir Kusturica, 1993), vendar kljub poslanim elektronskim sporočilom nisva prejeli nobenega odgovora.

☐ ☆	Za: info, bcc: bbutler	Inquiry: Participation in Student Documentary Featuring Vilko Filač - Dear Representatives of Johnny Depp Ma...	11. 7. 24
☐ ☆	Za: cgoll	Inquiry: Participation in Student Documentary Featuring Vilko Filač - Dear Representatives of Johnny Depp Ma...	11. 7. 24
☐ ☆	Za: jwhigham	Inquiry: Participation in Student Documentary Featuring Vilko Filač - Dear Representatives of Johnny Depp Ma...	11. 7. 24
☐ ☆	Za: nfo	Inquiry: Participation in Student Documentary Featuring Vilko Filač - Dear Representatives of Johnny Depp Ma...	11. 7. 24

Slika [17]. Zajem zaslona, e-poštna korespondenca med Veroniko Francesco Štefančič, Nino Bevk in predstavniki Johnnyja Deppa, 2024.

Najino glavno vodilo so bili filmi, ki jih je Filač posnel v sodelovanju z režiserjem Emirjem Kusturico, s katerim sta ustvarila številne izjemne projekte. Preko različnih kontaktov sva prišli v stik z Ines Tanović, direktorico Filmskega centra Sarajevo, ki naju je obvestila, da imajo avtorske pravice samo za Kusturičev prvenec *Se spominjaš Dolly Bell?*. Tako nam je uspelo pridobiti pravice za ta film, vendar se je najino iskanje izgubljenih filmov nadaljevalo v Drvengradu, na domu Emira Kusturice.

V Srbijo sva prvotno prišli opraviti dva intervjuja, vendar se je pogovor po snemanju nadaljeval z njegovo producentko Nano Kusturico. Presenetljivo naju je obvestila, da tudi oni ne vedo, kdo je trenutni lastnik avtorskih pravic za večino Kusturičevega in Filačevega opusa. Gotovo je to poseben občutek, ko po koncu lastnega filma, po določenem obdobju, ne vemo več, kje so naše pravice in kdo jih hrani.

Dokumentarni ali drugi filmi, ki z reminiscencami ali citiranjem avtorskih del iz preteklosti postajajo mora. Ne zato, ker bi kdorkoli zanikal pravico do avtorskega nadomestila za uporabo prizorov – le ta je popolnoma upravičena. Prej zato, ker orodij za urejanje le teh, še ne znamo koristiti: kje najti dediče, kdo so – in če sploh so njihovi zastopniki, kaj, če so vsote za nadomestila previsoke glede na budget projekta, kako ravnati z materialom, ki nima vseh »forenzičnih poti« do ključnih avtorjev, so vsote med seboj sorazmerne, kako je s producentskimi hišami, ki so ugasnile in so razpršene na sto koncev sveta, kaj z avtorji, ki ne odgovarjajo na prošnje in ali smo do avtorjev, ki se odpovejo nadomestilom nepravilni itd., itd. In potem ta stalni strah, kaj

pa če je kaj spregledanega, kaj, če zazvoni telefon in nekdo prijavi, da za teh deset sekund pa ni papirjev...

Pri vseh teh – za naš prostor še dokaj neizpoljenih praksah urejanja avtorskih pravic, ostaja vendarle problem, če kljub volji in možnosti ureditve – mora ostati filmski trak v temi. Ni roke, ki bi to odvezala, četudi noben avtor najbrž ni snemal zato, da bi ostal v prihodnosti neviden. (Majda Širca, 2018, blog)

Po enoletni raziskavi (od začetka leta 2024 do začetka 2025) sem prišla do ugotovitve, kako malo je dobro ohranjene kulturne materialne dediščine, ki jo je ustvaril Vilko Filač. Večinoma gre za filme, presnete iz filmskih pozitivov (ki v kvaliteti velikokrat niso primerljivi z osnovnimi negativi), digitalne MP4-verzije ali samo nizkokakovostne shranjene posnetke na betah. Pri tem se moramo zavedati, da je Filač večino svojega življenja snemal na filmski trak, ki brez restavriranja izgubi svoje primarne kvalitete – torej vidne odločitve avtorjev, ki so jih sprejemali pri ustvarjanju filmov. V njegovem primeru to pomeni, da se izgubijo barvna kvaliteta, barvna reprodukcija, način oblikovanja svetlobe, detajli v sliki in celoten stil.

Za ponazoritev svoje raziskave bom omenila izseke, za katere sem uspela pridobiti avtorske pravice. Kot primer navajam izsek iz filma *Atorzija* (2001, Stefan Arsenijević). Trenutni lastnik avtorskih pravic je slovenska produkcijska hiša Arkadena, od koder so nam sporočili, da je trenutno najboljša kvaliteta omenjenega filma, ki jo imajo, MP4. Omeniti pa moramo, da je bil *Atorzija* kratki igrani film, nominiran za tujejezičnega oskarja in v območju Balkana še danes velja za znan in pomemben filmski izdelek.

Kot dodaten, kompleksnejši primer naj navedem film *Se spominjaš Dolly Bell?*, zaradi katerega smo obiskali Filmski center Sarajevo, ki so nosilci avtorskih pravic. Ta film, ki velja za enega ključnih del balkanske kinematografije, je bil leta 2013 restavriran v L'immagine Ritrovata v Bologni. Spodaj prilagam izsek iz razpredelnice Filmskega centra Sarajevo, ki vsebuje podatke o delu in njegovem stanju arhiviranja. V podkategoriji "Note" je navedeno, da je bil film digitaliziran in restavriran v omenjenem italijanskem laboratoriju.

COD	NAZIV	NAME	NOTE	YEAR	RUNNING TIME	FORMAT	DIGITAL FORMAT	BW/color	SUBTITLE	DIRECTED BY
0353	Sječaš li se, Dolly Bell	DO YOU REMEMBER DOLLY BELL?	Digitalized and restored in Immagine Ritrovata, Bologna	1981	01:50:00	35 mm	HD 1920 x 1080		EN	Emir Kusturica

Slika [18]. Zajem zaslona dela razpredelnice filmografije Filmskega centra Sarajevo.

Med komunikacijo s Filmskim centrom Sarajevo sem se pozanimala o stanju filma in najboljši kvaliteti, ki jo lahko dobim. Poslali so mi izseke iz restavrirane verzije v resoluciji 1920x1080, ki sem jih tudi uporabila v svojem dokumentarnem filmu.



← Fcs Lab

Za jaz ▾

Poštovana Veronika,

insert koji sam Vam dostavila je iz restaurirane verzije u formatu 1920x1080. To je jedina verzija koju imamo. Da li je potrebno ponoviti insert?

Slika [19]. Zajem zaslona e-poštne korespondence med Veroniko Francesco Štefančič in Filmskim centrom Sarajevo.

Med barvno korekcijo svojega filma, ki sem jo januarja 2025 izvajala skupaj s koloristom Tadejem Vintarjem, sva začela dvomiti o tem, ali je delo restavrirano. Projekcija izsekov na filmskem platnu v kinodvorani AGRFT-ja je razkrila pomanjkljivosti v poslani verziji, ki ne odražajo filmske fotografije, kakršno je Filač ustvaril v filmu *Se spominjaš Dolly Bell?*. Izbrani izseki so imeli izrazit šum, slabo definirane črnine in izprano barvno paletu. Ob tem se odpira pomembno vprašanje: Ali trenutno razpoložljive metode restavriranja predstavljajo vrhunec tehnoloških in metodoloških možnosti, ki jih lahko dosežemo v sodobni restavratorski praksi? Ali pa obstajajo še neizkoriščeni potenciali in možnosti za nadaljnji razvoj in izboljšave na tem področju?

V dokumentarnem filmu *Kako sem čakal na sonce* je Stefan Arsenijević, srbski režiser, ki je s Filačem sodeloval pri kratkem filmu *Atorzija*, izpostavil, da so mu pri njegovih delih najbolj zanimivi svetlobni zlati toni, ki jih vnaša v vizualno pripoved. Žal pa je skupna značilnost obeh omenjenih filmov, da Filačevo oblikovanje svetlobe s poudarkom na rumenih tonih

zaradi načina shranjevanja, restavriranja in odločitev odgovornih za materiale ne pride do izraza, kar otežuje pogovor o tem aspektu njegovega dela. Za lažjo ponazoritev problematike prilagam fotografije iz obeh filmov. Zaradi kompresije in velikosti slik morda omenjene pomanjkljivosti niso v celoti razvidne.



Slika [20]. *(A) torzija*. Režija: Stefan Arsenijević, 2002. Na fotografiji: Elmedin Leleta, Foto: Vilko Filač, Vir: Zajem zaslona iz filma *A) torzija*.



Slika [21]. *Sječaš li se Dolly Bell*. Režija: Emir Kusturica. Jugoslavija, 1981. Na fotografiji: Slavko Štimac, Mirsad Zulić, Ismet Delahmet, Jasmin Celo, Foto: Vilko Filač. Vir: Zajem zaslona iz filma *Sječaš li se Dolly Bell*.

Situacije z obema filmoma ne izpostavljam z namenom prelaganja krivde. Želim pa opomniti ustvarjalce, produkcijske hiše, nacionalne filmske centre in posameznike na pomen ohranjanja

materialne kulturne dediščine filma. Na svojem primeru in primeru mladih generacij snemalcev in snemalk, ki vstopajo v filmsko industrijo in se poskušajo učiti od mojstrov filmske fotografije, se proces predaje znanja iz roke v roko tudi tako otežuje.

10. Epilog

Ob pisanju magistrske naloge sem v začetku tavalala med neulovljivimi mislimi, kot bi tipala po sobi brez svetlobe. Šele s počasnim branjem in refleksijo se je pred menoj začel oblikovati svet, v katerem spomin išče svoj izraz v filmski formi. Pri analizi filmskih del je mogoče zaznati mikro- ali makro pojave, ki tematizirajo spomin; vendar pa se interpretacija te teme spreminja glede na specifičnega režiserja, vizijo, montažno strukturo, vizualne elemente, uporabno glasbo, zvoka, dialogov, izbiro lokacij, scenografske in kostumske elemente in drugo. Lahko temelji tudi na uporabi enega samega kamenčka kot stenografskega elementa v enem izmed kadrov filma, ali pa v mojem primeru, zajema atmosfero vseh intervjuvancev – vedno je vseprisoten, kot večplastna sila, ki oblikuje celostno dožemanje spomina.

V mojem delu je bilo ključno, da sem poskušala pojasniti, kako se v okviru mojega dokumentarnega filma koncept spomina interpretira in upošteva; kako konceptualiziramo spomin znotraj znanstvene literature in teorije ter kako se to prenese na konkretne primere. Osrednja nit teme je bila razprava o Vilku Filaču, ki za mnoge ostaja le odmaknjen spomin. Ena izmed začetnih idej je bila tudi poskus oživitve spomina nanj in odkrivanja občutka bližine do njega, ki je morda v preteklosti naraščajoče oddaljen. Ključno je, da ohranjamo spomin na ustvarjalce in njihova dela, saj s tem ne le prepletamo vezi in gradimo skupnost, temveč tudi negujemo dediščino ter spoštujemo zgodovino slovenskega filma. Ta proces zabriše meje med preteklimi generacijami in ustvarja temelje za prihodnje, mlajše generacije. Želela bi si, da imajo te generacije dostop do znanja in razumevanja o tistih posameznikih, ki so soustvarjali slovenski kulturni prostor, ter da tako ohranjamo njihovo vlogo v kolektivnem spominu in naši tudi s filmom obarvani identiteti.

11. Viri in literatura

11. 1 Knjige in članki

Baronian, Marie-Aude. »Remembering Cinema: On the film-souvenir«. *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions*, edited by Julian Hanich and Daniel Fairfax, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, str. 218-231. <https://doi.org/10.1515/9789048537846-011>

Gostimir Beždanov, Svetlana. »Filmom do kritike & vv (Jugoslovenska filmska kritika i razvoj filmskog izraza 1896-1987). *Institut za film*, 1993

Grainge, Paul. »Memory and popular film«. Manchester University Press; Distributed exclusively in the USA by *Palgrave*, 2003, str. IX, 261, <http://www.loc.gov/catdir/toc/hol041/2003046315.html>.

Halpern, Dan. »The (mis)directions of Emir Kusturica«, *The New York Times Magazine*, 2005, dostop od: 8. maj <https://www.nytimes.com/2005/05/08/magazine/the-misdirections-of-emir-kusturica.html>

Hutton, Margaret-Anne. (2021). Putting metaphor centre-stage: A case study of Alison Landsberg's »Prosthetic Memory«. *Memory Studies*, 15(1), 230-242. <https://doi.org/10.1177/17506980211037279> (org. izdan 2022)

Kusturica, Emir. »Kje sem v tej zgodbi jaz?«, prev. Dijana Matković in Dejan Merančič, *Cankarjeva založba*, 2014, str. 7. in 172-173

Lees, Dominic. »Cinema and the Creation of Collective Memories«, *Conference paper for 'Journeys Across Media' conference 2014: 'Memory and Imagination', University of Reading, Department of Film, Theatre and Television*, 2014, str. 1-11.

https://www.academia.edu/8933681/Cinema_and_the_Creation_of_Collective_Memories?auto=download#:~:text=Download-.PDF,-Full%20PDF%20Package

Lupton, Catherine. »Chris Marker: memories of the future«. *Reaktion Books*, 2005, str. 256.

Majsova, Natalija. »Kontekstualizacija duhov Prepovedane sobe ali kako in česa se lahko spominja film?« *Ekran*, št. 60, 2023, str. 53–56.

Majsova, Natalija. »Engagement and memory work in post-Yugoslav film cultures: reflections, refractions, and horizons = Zavzemanje za kolektivni spomin in spominsko delo v postjugoslovanskih filmskih kulturah«. *Kino!*, št. 52/53, 2024, str. 223-240.

Mendelytė, Atėnė. »Documentary Film as Memory/Memento Mori in Aslaug Holm's *Brothers* (Brødre)«. *Studies in Documentary Film*, 17 (3): 2023, 269–84.
<https://doi.org/10.1080/17503280.2023.2185921>

Omerzel, Zigi. »Sence po soncu«. 2025, *Kino!* št. 55/56, str. 109-111.

Radstone, Susan »Cinema and Memory«, in: S. Radstone, B. Schwarz (eds.), *Memory. Histories, Theories, Debates*, *Fordham University Press*, New York, 2010, str. 325–343

Rancière, Jacques. »Kinematografska pripoved (izvirnik: La Fable cinématographique)«. *Kino!*, 2010, str. 145-158.

Spačal, Saša. »Podoba spomin(a)«. *Kino!*, št. 13/14, 2011.

Širca, Majda. »Film, ki ga ni« blog Majda Širca, 2018
<https://www.majdasirca.si/2018/08/film-ki-ga-ni-bilo/> dostop 22. avgust.

Šprah, Andrej. »Enciklopedija dokumentarnega filma«. *Kino!*, let. 1, št. 2/3, 2007, str. 138–42.

Šoster, Veronika.: »Poznam popoln kraj«. *Ekran*, let. 60, št. marec/april, 2023, str. 78.

Štefančič, Veronika Francesca. »Intervju z Emirjem Kusturico.« *Srbija*, 2. september 2024. Magnetofonski zapis pri avtorici.

Tarkovsky, Andrej. »Ujeti čas; Razmišljanje o filmu«, prev. Igor Koršič, Ljubljana: EWO, 1997, str. 45.

Virginás, Andrea. »Popular historical films as collective memory-work in Eastern Europe: from Polish KATYN to Romanian AFERIM! and Hungarian BET ON REVENGE« *Hungarian Studies Yearbook*, vol. 5, no. 1, Sciendo, 2023, str. 121-142. <https://doi.org/10.2478/hsy-2023-0008>

Zakonjšek, Veronika, : »Odtis Spomina«. *Kino!*, št. 49/50, 2023, str. 139.

Spletna platforma Baza slovenskih filmov (BSF), urednika: Jasna Pintarič in Lev Predan Kowarski, *Filmoteka, SFC, Ministrstvo za kulturo RS*. <https://bsf.si/sl/>

11.2 Filmi

Arsenijević, Stefan, režiser. »(A)torzija«. *Studio Arkadena*, 2002. [DVD]

Depp, Johnny, režiser. »The Brave«. *Majestic Films International*, 1997. [DVD]

Gazvoda, Nejc, režiser. »Skrbnik«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 2008. [DVD]

Godina, Karpo, režiser. »Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica«. *Filmski studio Viba film*, 1982. [DVD]

Hren, Slavko, režiser. »Ismeta in ostali«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1980. [DVD]

Kusturica, Emir, režiser. »Sjećaš li se Doli Bel?«, *International Film Company (USA)*, 1981. [DVD]

Kusturica, Emir, režiser. »Otac na službenom putu«, *Centar Film Forum Sarajevo*, 1985. [DVD]

Kusturica, Emir, režiser. »Podzemlje«, *Ciby 2000 (Francija) Komuna (ZR Jugoslavija)*, 1995. [DVD]

Kusturica, Emir, režiser. »Arizona Dream«, *Constellation, UGC, Hachette Premier*, 1985. [DVD]

Knific, Miha, režiser. »Lovec oblakov«. *Studio Arkadena, Filmski sklad, RS, RTV Slovenija*, 2009. [DVD]

Milavec, Mitja, režiser. »Amen pod kamen«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1979. [DVD]

Milavec, Mitja, režiser. »Sveže novice iz kemije in fizike«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1979. [DVD]

Mrovlje, Bogdan, režiser. »Nekje v mestu«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1978. [DVD]

Lužnik, Žarko, režiser. »V temi«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1979. [DVD]

Pediček, Igor, režiser. »Igra«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1979. [DVD]

Petrášová, Jozefína, režiserka. »Sluničko«. *FAMU*, 1975. [DVD]

Prodnik, Igor, režiser. »Kamen«. *UL AGRFT, RTV Slovenija*, 1978. [DVD]

Slak, Franci, režiser. »Butnskala«. *Filmski studio Viba film*, 1985. [DVD]

Štefančič, Veronika Francesca, režiserka. »Kako sem čakal na sonce«. *UL AGRFT*, 2025.

Štiglic, France, režiser. »Strici so mi povedali«, *RTV Slovenija*, 1984. [DVD]

Štiglic, France, režiser. »Veselo gostivanje«, *RTV Slovenija*, 1984. [DVD]

Vilar, Mile, režiser. »Izpit«. *UL AGRFT*, 1982

Wang, Wayne, režiser. »Chinese Box«. Trimark Pictures, 1997. [DVD]

Wells, Charlotte, režiserka. »Aftersun«. *BBC Film Screen Scotland Tango BFI Pastel Unified Thoery*. 2022. [DVD]

Izjava o avtorstvu
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Se spominjaš Vilka Filača?* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 17.9.2025

Podpis:

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and strokes, positioned to the right of the 'Podpis:' label.