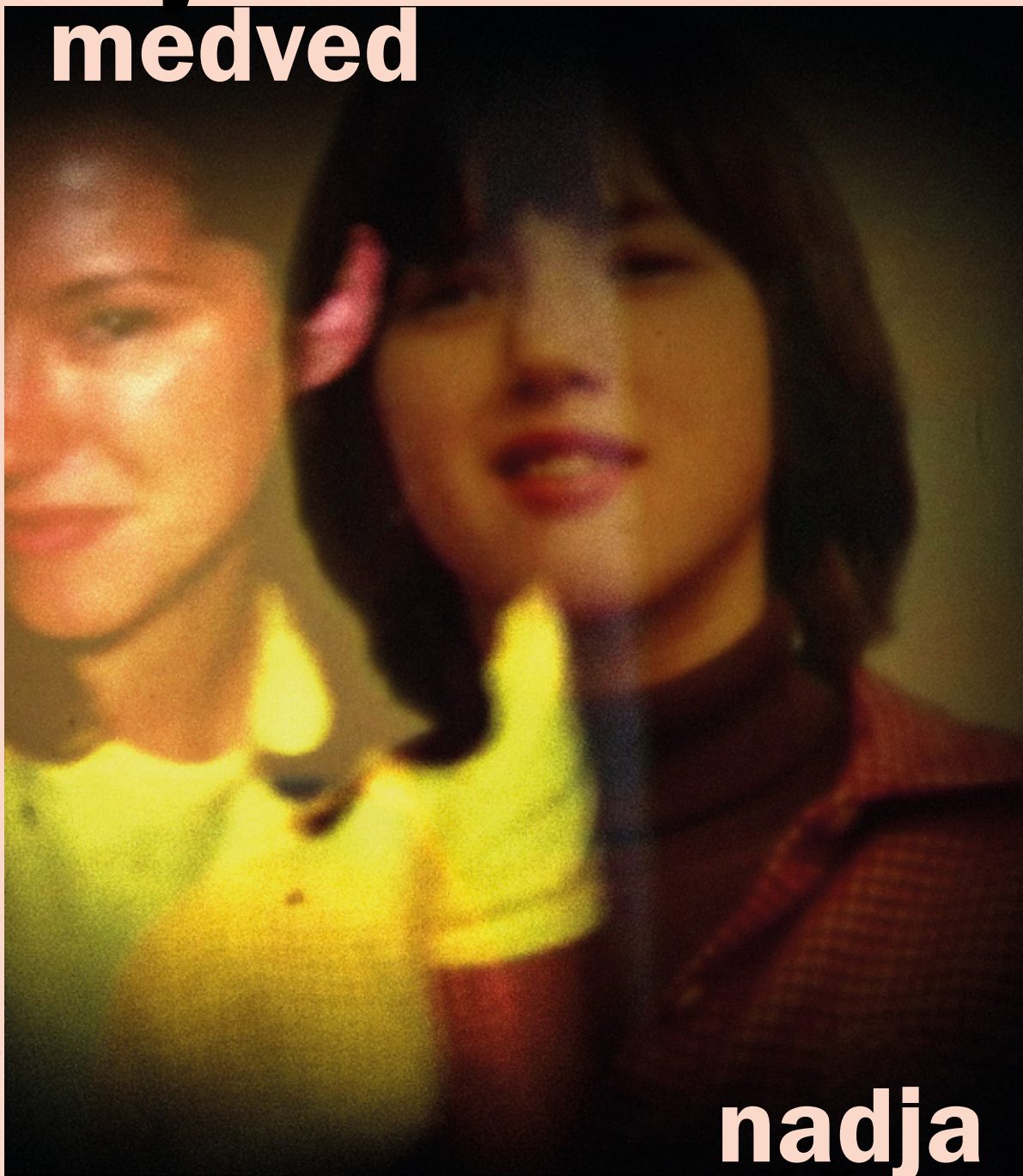


**anja
medved**

retrospektiva

območje prehoda

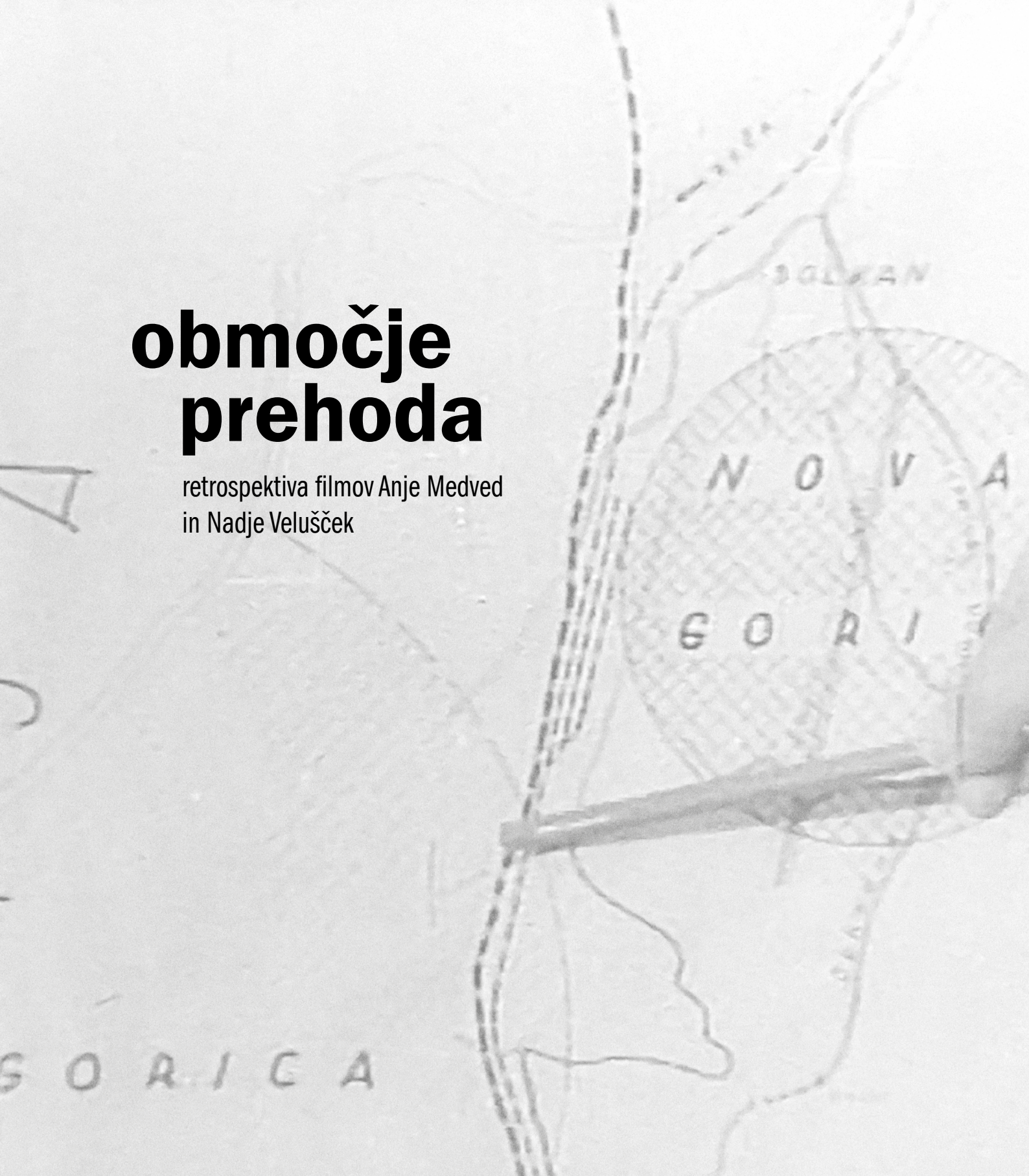
**nadja
velušček**





območje prehoda

retrospektiva filmov Anje Medved
in Nadje Velušček





Našla sem film, ki ga je leta 1977 posnel
moj oče. Imela sem osem let. Spominjam
se, da sem si takrat izmislila tole igrico:
izbrala sem povsem običajen trenutek
in si obljubila, da ga ne bom pozabila.

(AM)

andrej šprah

(ne)prosojnost resničnosti brezmejna filmska ustvarjalnost anje medved in nadje velušček

Meja je namišljena črta, ki pušča vidne in otipljive sledi, pogosto tudi prava razdejanja. Zame ni le črta, ampak tudi prostor z ogromnim ustvarjalnim potencialom. Ko želimo odstraniti različnosti ali mednje postaviti jasne ločnice, uničujemo ta ustvarjalni potencial. Nevarne izključevalne dinamike namreč ne izginejo, ko odstranimo meje, ampak še, ko v njih ustvarimo dovolj skupnega prostora.

– Anja Medved

Uvod in izhodišča

»Nadja Velušček in Anja Medved, mati in hči, sta avtorski tandem, ki vrsto let ustvarja na področju dokumentarnega filma.« Na takšna in podobna faktografska izhodišča lahko naletimo ob številnih predstavitvenih besedilih, ki praviloma dodajajo, da avtorici delujeta na obmejnem, čezmejnem ali Goriškem območju, kjer obravnavata vprašanja meje, zgodovine in spomina. Ti podatki predstavljajo suhoparne, okvirne informacije, vseeno pa povzemajo dve ključni določili – skupno ustvarjalno avtorsko zavezo in dejstvo, da njuna umeščenost zagotavlja tudi njuno izhodiščno »gledišče«. Temeljna pripovedna orientacija avtoric namreč zavzema perspektivo »meje, obrobja in nikogaršnje zemlje« in se tako istoveti s pogledom njunih družbenih akterjev, ki večinoma izhajajo iz istih »geostrategijskih« koordinat, poleg tematskih sidrišč pa zemljepisno in kulturno okolje zagotavlja tudi dragocen (ok)vir njune poetike in estetike. Zato lahko rečemo, da so pragmatična izhodišča njunega delovanja najdragocenejši ustvarjalni imperativ, ki hkrati odraža dejstvo, da so zgodbe, nastale na obravnavanih prizoriščih, ter ljudje, ki jih pripovedujejo in osmišljajo, tisto, kar morda najbolj verodostojno izpričuje aktualne zagate sodobnega sveta. Anja Medved je prepričana, da lahko takšne »nevidne, obrobne ali

celo nevarne zgodbe« pogosto predstavljajo temeljna izhodišča ne le za razumevanje dogajanja v Evropi, temveč tudi v »vse bolj razklanem svetu, v katerega nas potiskajo«. Zapisano lahko dopolnimo z zavedanjem, da morda prav značilnosti obrobja, ki je v našem primeru tudi območje svojevrstne brezmejnosti, predstavljajo neprecenljivo »dodano vrednost«, ki jo kinematografija »centra« nikoli ne premore na tako specifičen način.

Določila obrobja, margine in manjšinskosti pa opredeljujejo delovanje Anje Medved in Nadje Velušček tudi v kontekstu prisotnosti v širši zavesti slovenske filmske javnosti in refleksije. V njej boste – če odmislimo nekaj intervjujev ter premiernih predstavitev njunih del – le stežka našli bolj poglobljeno analizo ustvarjalnosti avtoric. Vendar pa lokacijska umeščenost na »obrobje«, ki morda pogojuje njuno nerazumljivo odsotnost iz »centra« domače filmske pozornosti, nikakor ne pomeni, da se s svojim delom in njegovim premišljevanjem ne umeščata v neposredno središče najaktualnejših dogajanj in dognanj v polju svetovne filmske produkcije in refleksije. Številne tematike, ki se jim posvečata, in niz načinov njihove formalne obravnave sodijo v problemska vozlišča, s katerimi se intenzivno ukvarja aktualna refleksija v polju filmskih in dokumentarnih študijev.

Heroji so bili najprej navadni ljudje; imeli so svoje želje, potem pa jim je zgodovina prekrizala načrte in jih postavila pred nemogočo odločitev, izgubiti življenje ali sebe. Danes smo pripravljeni prodati svobodo za veliko manj. Mislim, da je heroj predvsem tisti človek, ki v času vojne kljub razpadu vseh vrednot ohrani človečnost.
– Anja Medved

Naslov razmišljanja o izjemnem filmskem opusu Anje Medved in Nadje Velušček izvira iz bogatega repertoarja njunih poglobljenih (samo)premišljanj in (samo)opredeljevanj lastne ustvarjalnosti.

Naslovna besedna igra predstavlja parafrazo enega številnih pronicljivih spoznanj njenega najnovejšega filma **Ne pozabi me** (2025), ki je doživel svetovno predpremiero ob praznovanju 80-letnice konca 2. svetovne vojne, na dan zmage nad fašizmom in nacizmom 9. maja 2025 v Gorici. Film je nastal v sklopu filmskega programa Evropske prestolnice kulture GO! 2025 in zagotovo predstavlja enega tistih vrhuncev, ki upravičujejo in osmišljajo njen pomen in vrednost, hkrati pa neposredno utemeljujejo legitimnost »brezmejnosti« kot njenega ključnega slogana.¹

Kinotečna retrospektiva Anje Medved in Nadje Velušček zajema trinajst del v sedmih programskih sklopih, vsa njuna filmografija pa obsega trideset naslovov, nastalih v več kot četrto stoletja. Avtorski delež posamezne ustvarjalke pri vsakem projektu je seveda opredeljen in pragmatično kaže, da je približno polovica del nastala v sodelovanju znotraj posameznih predprodukcijskih, produkcijskih in postprodukcijskih segmentov, pod drugo polovico pa je kot scenaristka in režiserka podpisana Anja Medved. Vendar pa tudi v določenih primerih, ko je slednja navedena kot »večinska« avtorica, pogosto naletimo na opredelitev »film Anje Medved in Nadje Velušček«. Zato se tudi v pričujočem pregledu ne osredotočamo na formaliziranje avtorskih deležev, ampak pretežno uporabljamo dvojino (razen ko izrecno navajamo razmisleke ali izpostavljamo individualni angažma posamezne ustvarjalke²). Ob tem lahko pripomnimo, da je njuno sodelovanje mogoče obravnavati tudi v sklopu fenomena slovitih avtorskih tandemov, ki so na področju alternativne filmske ustvarjalnosti pustili neprecenljiv pečat – Jean-Marie Straub in Danièle Huillet, Yervant Gianikian in Angela Ricci Lucchi ali brata Jean-Pierre in Luc Dardenne³, pri nas pa (sicer v širšem polju videoarta) zlasti Aina Šmid in Marina Gržinič.

Razlogov za odločitev, da preiščevanje filmskega delovanja avtoric, ki sodita med najbolj produktivne ustvarjalke v polju neigrane filmske produkcije pri nas, začnemo »tukaj in zdaj« – simbolično z naslovno parafrazo in kronološko »retrospektivno« – je več. Prvi temelji na predpostavki, da **Ne pozabi me**

- 1 Slogan »Brezmejno. GO! Borderless« je v opredelitvi »Poslanstvo evropske prestolnice kulture GO! 2025« utemeljen takole: »Nova Gorica je bila zgrajena, ker je bila po drugi svetovni vojni postavljena državna meja in so Slovenci ostali brez svojega kulturnega, upravnega in gospodarskega središča v Gorici. Nova Gorica je mesto, nastalo iz nič, ab initio, Gorica je v pisnih virih prvič omenjena leta 1001. Disonantna dediščina modernističnega mesta in mesta s tisočletno zgodovino je zapletena in večplastna. Cilj projekta, utelešen v sloganu GO! Borderless, je tako preseganje mej, izjemno relevantna tema na poti k spravi.«
- 2 Zaradi poenostavitve pisanja pa mestoma uporabljamo samo osebni imeni ali imensko zvezo: Anja in/ali Nadja.
- 3 Brata Dardenne sta začela ustvarjati kot dokumentarista, vendar sta se pozneje skoraj v celoti posvetila družbeno-kritični igrani ustvarjalnosti; vseeno pa sta ustanovitelja ene ključnih dokumentarnih produkcijskih hiš "Dérives" (v odkrilju katere denimo ustvarja tudi slovenska avtorica Jasna Krajinovič). Tandema Straub/Huillet in Gianikian/Ricci Lucchi pa delujeta na sorodnem nedololočljivem območju fiktivskega, dokumentarnega, eksperimentalnega, esejskega in kompilacijskega filma kot dvojica Medved-Velušček. Tako ne preseneča, da je bilo v sklopu projekta GO! 2025 »Mind The Border« predstavljeno delo **Frente a Guernica** (integralna različica, 2023) armensko-italijanske naveze.

obravnavamo kot nedvomni *magnum opus* v dozdajšnjem delu ustvarjalk – torej kot film, ki na svojstven način povzema, (re)artikulira, združuje in nadgrajuje tematike, pristope, poudarke in pomene njenih predhodnih del, jih osmišlja ter »univerzalizira« njihovo vlogo nepogrešljivih gradnikov kulturnega spomina prostora in prostranosti, iz katere izhaja in v katero se umešča. Drugi izhaja iz prepričanja, da so v njem dosegle svojevrstno dovršitev teme in raziskave, ki so bile v posameznih predhodnih delih nakazane ter podane predvsem v obrisih in fragmentih. Tretji pa se navezuje na dejstvo, da se tudi v formalnem smislu soočamo z najbolj kompleksnim podvigom njune ustvarjalnosti, zaznamovanim s preudarnim sovpadanjem določil ključnih predhodnih filmskih oblik – esejskega, kompilacijskega, pejzažnega, ekološkega, spominskega, pričevalskega, travmatskega, subjektivnega in (mikro)zgodovinskega dokumentarca.

Hkrati se v »izhodiščnem« delu razprave odražajo tudi določena spoznanja, konceptualnosti in fenomeni, s katerimi je opredeljena filmografija ustvarjalk in so se v polju dokumentarnih študijev v času od začetka njunega delovanja intenzivno teoretsko uveljavili, klasificirali, problematizirali ali prevrednotili. Mednje na ključna mesta uvrščamo vidike postjugoslovanskega (dokumentarnega) filma, vizijo (čez)mejne oziroma transnacionalne dokumentaristike ter multietničnih identitetnih struktur, refleksijo ženskega dokumentarnega pogleda, obravnavo dokumentarnega glasu oziroma zvoka ter zlasti problematiko fenomenov individualnega, kolektivnega, kulturnega in zgodovinskega spomina. Takšna formalno-vsebinska razčlemba osnovnih gradnikov ustvarjalnosti avtoric nam bo predstavljala tudi orientir in matrico osrednjih problemskih sklopov, s katerimi se bomo soočali v »pregledu« njunega opusa. S pripombo, da retrospektiva zajema manj kot polovico naslovov njune filmografije, katerim se tudi podrobneje posvečamo, medtem ko nekatera preostala dela mestoma vključujemo v širšem okviru problemskih sklopov obravnave.

Kategorizacija izbora retrospektive je glede na izrazito raznovrstnost tako vsega nabora kakor večine posameznih, zlasti daljših del relativno nevhvaležno opravilo. Tako bo začetni klasifikacijski razrez predvsem provizorično ogrodje, ki ga bomo v nadaljevanju, zlasti ob konkretnih analizah in interpretacijah posameznih naslovov, po potrebi dopolnjevali oziroma prilagajali. Osnovne vsebinsko-faktografske informacije so podane v ločeni filmografiji na koncu publikacije, zato bomo pri posamičnih obravnavah podajali zgolj tiste podatke, ki so nujni za razumevanje. V skladu z navedenimi opredelitvenimi kategorijami bi lahko rekli, da večinski delež retrospektive zajemajo spominsko-zgodovinska dela in projekti, vključno s tistimi, ki so, četudi umeščeni v sedanost, opazno zaznamovani s spominsko komponento (o čemer priča tudi vrsta naslovov, ki vsebujejo pojem spomina oziroma pozabe). Osrednje mesto tako zajemajo: **Niso letele ptice, Moja meja** (2002), **Mesto na travniku** (2004), **Sešivalnica spomina** (2006), **Spovednica tihotapcev: Pogledi**

skozi **železno zaveso** (2010), **Podobe pozabe – osebne zgodovine mesta Ljubljana** (2016), **Vžgano v spominih** (2017) in **Ne pozabi me**. Filma **Trenutek reke** (2010) in **Ujeta voda** (2014) uvrščamo v kategorijo pejisažne dokumentarnosti; skupaj z **Belim oblakom** (2021) pa bi jih lahko opredelili tudi kot ekološke dokumentarce. Delo **Običaj in prevara** (2010) ki se na različne načine osredotočata na kulturno krajino in produkcijo, pa opredeljujemo kot reportažni esej. Esejska razsežnost zavzema tudi najizrazitejši ustvarjalni delež izbora, ki je hkrati zaznamovan s kompilacijskim pristopom, saj večina del kombinira raznovrstna avdiovizualna gradiva iz različnih časovnih obdobj.

Glede na refleksivno kategorialnost lahko večino spominsko-zgodovinskih del uvrstimo v polje (čez)mejne oziroma transnacionalne dokumentaristike ter raziskovanja multietničnih identitetnih struktur, saj pretežno obravnavajo vprašanje sobivanja na mejnem območju, ki je odločilno vplivalo tudi na zasnovo ter formiranje tako individualne kakor skupinske istovetnosti in zavesti. Prav tako pa se v fenomenu – (vz)postavljanja, spreminjanja, rušenja – meje odražajo problematike, ki sodijo v okrilje raziskovanja postjugoslovanskega dokumentarca. Predpostavka memoarske opredeljenosti seveda zajema proučevanja raznovrstnih določil funkcioniranja spomina, medtem ko je izhodišče ženske perspektive domala samodejno vpisano v avtorsko instanco, s pogosto izpostavljenimi poudarki avtobiografske samorefleksije. Predvsem pa so v prevladujočem delu izbora zaznavna multifokusna gledišča, saj eno najznačilnejših ustvarjalnih potez opusa Anje Medved in Nadje Velušček predstavljajo prav prepletanja, prehajanja, kombiniranja in prežemanja različnih kreativnih praks, kar zajema tudi kategorialna določila in klasifikacijska načela. Podrobnejše razplastitve bomo skušali izvesti ob konkretni razčlembi posameznih naslovov ali pomenskih sklopov v nadaljevanju.

Kar zgodovina ruši, vsakdanjost obnavlja

Vsebinsko-formalno skicirko filma **Ne pozabi me**, s katerim začenjamo podrobnejšo analitično obravnavo, besedilo predstavitvenega povzetka opredeljuje takole: »*Dokumentarni esej išče neizrečeni družinski spomin na drugo svetovno vojno. Med pospravljanjem škatel s fotografijami in filmskimi koluti se postopoma odpira spominska krajina obmejnega prostora med Slovenijo in Italijo, ki so ga v preteklem stoletju razdelili vojne in politično nasilje. Otroški spomini najstarejših pa odstirajo tudi drugačen pogled na ta prostor, veliko bolj skupen, kot smo se o njem učili v zgodovinskih učbenikih. Film šiva spomine domačinov različnih pripadnosti ter s filmskimi in fotografskimi dokumenti gradi prizorišče skupni pripovedi o življenju med vojno v času ponovnih pozivov k oboroževanju.*«⁴ V tem nepretencioznem

orisu so navedeni osrednji tematski zastavki, ki jih lahko dopolnimo s poudarkom, da se v »družinski neizrečenosti« – povzeti v Anjini odločitvi, da bo v ta zgodovinski čas vstopila zaradi »osebnega razloga« in skušala »poiskati spomine, ki ji jih ni povedala nona«⁵ – odraža izrazita avtobiografska komponenta. Film ima namreč vse značilnosti prvoosebnega oziroma subjektivnega dokumentarca, in sicer na dveh ravneh: na eni v film vstopamo (in iz njega izstopamo) skozi osebne spomine scenaristke in režiserke, podajane v obliki pregledovanja gradiva družinskih fotografij in filmov ter preizpraševanja preteklosti v pogovoru z mamo, pa tudi skozi avdiovizualno izrisano osebno kartografijo rojstnega mesta ter njegove okolice; na drugi ravni pa je Anja tudi avtorica povezovalnega besedila, ki na slikovito poetičen in obenem pronicljivo kontemplativen način izpostavlja temeljne premisleke, dileme in spoznanja filmično-esejske raziskave.⁶

Druga nosilna besedno-pripovedna raven filma pripada pričevalcem, ki obujajo (pogosto travmatične) spomine na dogajanja v izjemnih stanjih vojne in povojnih političnih delitev. Zvočno podobo dopolnjujejo preudarno izbrani glasbeni motivi ter nevsiljivi efekti, ki ponazarjajo določene »fizične manifestacije« aktualne in virtualne filmske krajine.⁷ V slikovni razsežnosti osnovni formalni pristop predstavlja izmenjava aktualnih, izvirno posnetih podob dogajanja, pa tudi prizorišč ter intervjujev, z arhivskim gradivom in najdenimi posnetki ter vizualjami najrazličnejših formatov in oblik. V arhivske materiale se uvrščajo odlomki dokumentarnih, obzorniških, propagandnih in reportažnih zapisov javnih filmskih arhivov iz Italije in Slovenije ter Velike Britanije in ZDA; fotomateriali iz javnih fotografskih arhivov; posnetki iz arhiva filmskega krožka OŠ Solkan ter podobe iz osebnih filmskih in fotografskih zbirk. Med »najdena gradiva« (t. i. *found footage*) pa sodijo zlasti družinski in domači filmi, fotografski albumi, posamezne fotografije ali diapozitivi ter likovna dela Toneta Kralja, uporabljeni pa so tudi inserti igra-nega filma⁸ ter nekateri emblematični prizori in podobe iz dokumentiranja travmatične svetovne (holokavst »veliki vodji« – firer in duče) ali lokalne zgodovine (dogajanja v procesu povojnega razmejevanja). Osnovni ustvarjalni izziv tovrstnega dela je zagotovo predstavljalo iskanje ustreznega načina kombiniranja tako raznovrstnih in obsežnih avdiovizualnih virov v celoto, ki na eni strani odraža poglobljeno odslikavo časa svojega nastajanja⁹,

- 5 Za navedke besedil, komentarjev ali dialogov iz filmov uporabljamo normalno pisavo, da se lažje razlikujejo od citatov iz pisnih virov. Vsi morebitni poudarki v njih, pisani ležeče, so avtorjevi.
- 6 Pomen izraza »filmičnega« kot tiste »filmske specifičnosti«, ki v posameznem delu »kaže na učinkovito uporabo t. i. specifičnih izraznih sredstev (gibanje kamere, poudarjeni snemalni koti, posebne montažne rešitve, način osvetlitve, uporaba določenih planov, zvočni učinki oz. »nenavadno razmerje med podobo in zvokom ipd.)«, povzemamo po: Kavčič in Vrdlovec, 1999: 209–210.
- 7 Za glasbeno opremo sta zaslužna Samo Kutin in Ana Kravanja; za zvočno razsežnost pa Ivan Antić in Dejan Stojić.
- 8 Gre za film **Tišina, snemamo!** (Silenzio, si gira!, Carlo Campogalliani, 1943).
- 9 Anja poudarja, da se »osnovna časovna linija filma dogaja v sedanosti«. Hkrati pa film »podobno kot spomin preskakuje časovna obdobja in meša zelo osebne spomine s spomini človeštva«. (Medved, Štaudohar, 2025: 15)

4 Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/ne-pozabi-me/>; pridobljeno: 11. 7. 2025.

na drugi obravnavo travmatičnih epizod preteklosti, na tretji ter verjetno ključni ravni pa subtilno povezavo vseh razsežnosti v obliki pogobljenega (samo)premišljevanja.

Med nosilne formalne ustvarjalne značilnosti avtorskega pristopa v filmu **Ne pozabi me** sodijo predvsem strategije kompiliranja in kolažiranja izrazito heterogenih virov in večplastnih razsežnosti obravnave. Kot eno temeljnih načel prepoznavamo performativni vidik kreacije – film namreč pogosto neposredno »izjavlja« tisto, kar prikazuje, vendar ne toliko v obliki komentiranja videnega, ampak predvsem prek geste upodabljanja pripovedovanega. Pri tem seveda ni pomembno, ali sta besednost in slikovnost »sinhronizirani«, temveč je bistvena njuna usklajenost na ravni pomenskosti. V tem smislu so svojstveni zlasti postopki, s katerimi film vstopa v posamezne prostorsko-časovno-mentalne razsežnosti – oziroma na kakšne načine prehaja med njimi. Tako so nadvse pomenljivi, domala »programski«, že začetni kadri filma, nato pa prehod med njegovim prologom in osrednjim delom ter pomenski lok, ki ga vzpostavlja med najavno in odjavno špico ... V film vstopamo z diapozitivom malčice v otroškem vozičku na travniku med hribi in vprašanjem, »Mama, kje ste me slikali tukaj?«, ki ga (kot je kmalu jasno) zastavlja avtorica filma. Po njenem kratkem uvodnem komentarju, ki poteka ob pregledovanju starih »spominskih« škatel, nas rez s pozicije oddaljenih opazovalcev premesti v vlogo neposredno naslovljenih očitvidcev: najdemo se namreč »iz oči v oči« z obema ustvarjalkama in objektivom 8-mm filmskega projektorja, ta pa direktno v nas usmerja snop svetlobe družinskega filma, ki ga predvaja. To t. i. prebijanje četrte stene, ki ga v kinematografiji uporabljajo za različne namene in doseganje različnih učinkov, tu na eni (tehnoški) ravni ne predpostavlja samo prizadevanja za razkrivanje snemalnega instrumentarija filma, ampak tudi njegove projekcijske funkcije – torej težnjo po popolni predanosti filmu v njegovi celoviti eksistenci; na drugi (psiho-socialni) ravni, tj. ravni identifikacije, pa odraža željo po poistovetenju ne samo s protagonistkama, temveč tudi s samim filmskim telesom oziroma njegovo neotipljivo materialnostjo ... Ko se z naslednjim rezom premaknemo k podobam projiciranega družinskega filma, je jasno, da je »filmični nagovor«, ki naj bi nas pritegnil v sogledalstvo, več kot dosegel svoj namen.

Morda še bolj subtilno je na več ravneh pomenjanja izveden »arhivski« prehod iz prologa v osrednji del filma: ta se v zvočni razsežnosti začenja z melodijo popevke »Non ti scordar di me«¹⁰, v slikovnem polju pa zagledamo davne posnetke mladih deklet in fantov, ki se brezskrbno zabavajo na obrobju vinogradov, medtem ko se na zaslonu izpisujeta slovenski in italijanski naslov filma. Če ne poznamo pesmi, ne moremo

¹⁰ Prevod naslova je seveda »Ne pozabi me«. Skladatelj je Ernesto De Curtis, avtor besedila Domenico Furnò, izvajalec pa Beniamino Gigli. Pesem je bila napisana za istoimenski film iz leta 1935, za katerega je scenarij prispeval Ernst Marischka, režiral ga je Augusto Genina, Gigli pa je imel glavno vlogo in je v filmu pesem tudi odpel.

vedeti, da ima enak naslov kot film; lahko pa se zavedamo njene pomembnosti, saj že čez nekaj trenutkov prvi pričevalec ponovi začetne verze besedila, ki smo jih ravnokar slišali, ko se spominja, kako je dobil prvo nagrado na pevskem tekmovanju v Furlaniji – Julijski krajini za interpretacijo ravno te zahtevne melodije. Še pomembnejše pa je dejstvo, da uvodna pesem »izjavlja« naslov filma, čeprav ga dejansko neposredno ne izreče, saj se druga kitica besedila, ki se začenja s stihom »ne pozabi me«, pojavi šele v odjavni špici, ko se retrospektivno razkrije vsa njena poanta.

Podobno večpomensko in zlasti izjavno težo pripisujemo tudi dejstvu, da v prenekaterem segmentu filma lahko zaznamo, kako komentar ne deluje zgolj kot nagovor, razlaga, informacija, prevpraševanje ali tolmačenje situacije, marveč zlasti kot premislek in interpretacija lastnega ustvarjalnega procesa. Takšna je denimo kratka premisa refleksije »zapuščeni prostorov«, ki je v preudarnem sozvočju z epizodo, posvečeno »mnogopomenskemu« slikarstvu Toneta Kralja. V prvem razmišljanju iz začetne polovice filma avtorica na primeru ene izmed zapuščenih zgradb, ki jo je dodobra načel zob časa (in katere funkcijo smo v predhodnem arhivskem insertu lahko videli v vsem nekdanjem sijaju), podaja poanto pripovedovanja o Gorici: »Zgodba preteklega stoletja o Gorici je zgodba o pozabi, o prekrivanju različnih resničnosti tega mesta, kjer so ljudje stoletja govorili vsak svoj jezik in se razumeli. O tej pozabi danes pripovedujejo zapuščeni prostori. Tam na površje prihajajo prekrite plasti preteklih mest.« Razmišljanje o Kraljevi pretkani ustvarjalni subverzivnosti pa se začenja z detajliranjem njegove slovite upodobitve streljanja talcev (13. 10. 1942 v Ljubljani) na istoimenski sliki. Komentar nadaljuje zgodbo »hrbtne strani« te umetnine, kjer se je pod sivim premazom skrivala še ena slika, danes znana kot »*Panem et circenses*« (»Kruha in iger«, 1942)¹¹, ki, kot pravi pripovedovalka, »prikazuje borbo med brati v areni tujega cesarstva«. Potem ob nizanju primerov cerkvenih poslikav, ki jih je Kralj med vojno ustvaril širom Primorske, nadaljuje opis njegovih metod kljubovanja fašizmu in obsojanja kolaboracije: »V svetopisemskih prizorih je upodabljal nasilje časa, v katerem je živel. Hudič je tako dobil dučeve poteze; kremplje ima zapičene v Evropo ... Zelo pogumna potegavščina, in neverjetno, da ga niso odkrili ... Vedel je, da bo v prihodnosti razkrit. Kot da bi nas iz preteklosti spraševal: 'Ali je minilo?«

Navedeni primeri, ki so zgolj »vrh ledne gore«, potopljene pod površjem filma, pričajo o temeljni ustvarjalni metodi vzpostavljanja razmerja med preteklostjo in sedanostjo oziroma med vsemi elementi, ki predstavljajo embleme prve ali druge komponente ter hkrati nedvoumno nagovarjajo prihodnost. Ta

¹¹ Podrobna zgodba o izvoru, usodi in restavriranju obeh slik je dostopna v objavi na spletni strani Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije: <https://www.zvkds.si/primeri-dobrih-praks/zgodba-o-dveh-umetninah-na-enem-platnu/>; pridobljeno: 15. 8. 2025.



Podobe pozabe: Osebne
zgodovine mesta Ljubljana
Anja Medved, 2016

razmerja so na eni strani zaznavna v subtilno stkanih, razvidnih povezavah, na drugi ravni pa se odražajo predvsem skozi preskoke, prekinitve, vračanja ter seveda zamolke – in s tem presunljivo povzemajo obliko pričevanja o travmatskem izkustvu, ki je vselej na meji neizgovorljivega (o čemer nas je največ naučilo kvintesenčno delo travmatske dokumentaristike, **Shoah** (1985) Clauda Lanzmanna. V prvih oblikah prepoznavamo procesualnost presevanja, kjer lahko na površju sedanjosti skozi plasti preteklosti zaznamo bolj ali manj jasne obrise nekdanjega, ki le redko v celoti in neposredno kristalizira v dejanskost ter se udejanja predvsem kakor – kot bomo raziskovali v nadaljevanju – oblika »ponavzočenja« nekdanjega v zdajšnjem času. V drugem načinu pa lahko razberemo strukturanost *rizoma* kot svojevrstno metodologijo, ki omogoča globlje prodiranje v zapletena razmerja ustvarjalnosti na neutrjenih in izmuzljivih področjih »filma brezmejnosti«. In sicer v pomenu, ki korenini v uvidih Gillesa Deleuza in Félixja Guattarija oziroma v njuni obravnavi *rizoma* kot oblike »vednosti, mišljenja ali kulture«, kar omogoča »zavračanje in transformacijo rigidnega, fiksirajočega ali binarnega mišljenja ter presojanja«. V njuni interpretaciji je *rizom* brez centra in osvobojen vsakršne hierarhije; ni ne objekt ne subjekt; ne pusti se »zvesti niti na eno niti na mnogo«; »ni sestavljen iz enot, ampak iz dimenzij, ali še bolje, iz gibljivih smeri. Nima ne začetka niti konca, ampak vedno neko sredino, prek katere se poganja in se razliva.« (Deleuze in Guattari, 2000: 45) V tem smislu lahko rečemo, da je v filmu **Ne pozabi me** očitno, kako se stične točke med faktografskimi, spominskimi in pomenskimi sklopi križajo in vzpostavljajo na novo, se vračajo ter napredujejo, in to ne zgolj kontinuirano, temveč tudi skozi prekinitve, zapreke in zamolke.

Preudaren izbor in metode kombiniranja različnih ravni pomenjanja in smisla s svojimi premišljenimi strategijami ne pričajo zgolj o zgodovinskih dejstvih in faktografiji aktualnosti, o čustveni in travmatični prizadetosti protagonistov filma, o pejsažni specifikki tako ohranjenih kakor preoblikovanih ali prevrednotenih prostorov, marveč v enaki meri tudi o estetskih določilih, ki so opredeljevala avdiovizualno interpretacijo posameznih obdobj ter iz njih izhajajoče idejne in ideološke tendence posameznih upodabljanih časovnih blokov. Presenetljivo je, kako subtilno so izvršena prehajanja, skozi katera se estetska dejstva spreminjajo v estetsko izkustvo, ki ga sestavljajo trije komplementarni elementi: estetski odnos, estetsko doživetje in estetska čustva. Še bolj presenetljivo bi bilo, če se avtorica vsaj za hip ne bi tudi neposredno opredelila do svojega polja delovanja in opozorila na njegovo kontroverznost: »Film, ta izum, ki naj bi razbremenil spominjanje, je postal pripomoček pozabe. Za privid je našel resničen prostor, v katerem je postalo možno vse.« Tako je mogoče reči, da **Ne pozabi me** vseskozi vzpostavlja in ohranja ravnovesje med svojo afektivno in refleksivno razsežnostjo.

Refleksivna komponenta filmske izraznosti predstavlja tudi eno temeljnih značilnosti nabora ustvarjalnosti Anje Medved in Nadje Velušček. Vse tematike, ki se jim posvečata, vsi problemi, s katerimi nas soočata, ter fenomeni, ki jih proučujeta,

so namreč deležni poglobljenega (samo)premisleka tako v svoji temeljni pojavnosti – tj. v filmskem organizmu – kakor v posteriorni obliki (ne tako pogostih) programskih zapisov ali intervjujev, v katerih dodatno osvetljujejo motive, razloge, vzgibe svojih pristopov in poante oziroma zaključke, do katerih ju je ustvarjalni proces privedel.

V razsežnem registru tematik, ki se jim posvečata oziroma opredeljujejo njun opus, še posebej film **Ne pozabi me**, eno najpomembnejših sidrišč zajema odnos posameznikov in sveta v dogajanjih, ki so usodno vplivala na njihovo identitetno strukturo; zlasti v situacijah izjemnih stanj ter izrednih razmer, s katerimi so se soočali in na katere pogosto niso mogli vplivati. Tako se v najširšem zajetu tistega dela opusa, ki se zazira v preteklost, avtorici osredotočata na razmerja človeka in zgodovine oziroma na vprašanja, kako se zgodovina poigrava z usodami običajnih ljudi, ujetih v njeno neizprosno, ki jim ruši načrte – »postavlja jih pred nemogoče odločitve«, kjer so najpogosteje prepuščeni spletom okoliščin in naključij, predvsem pa svoji iznajdljivosti ter svoji vesti. Zgodovina v skladu s hierarhičnimi »pravili vrednotenja« v obravnavi preteklosti nekatrim namenja bistveno več pozornosti kakor drugim, prav to pa so določila historiografije, ki jih skušata avtorici presegati v prizadevanju večspektralnega videnja, ko je različnim subjektom namenjena enakovredna, nehierarhična pozornost. Ali kakor razmišlja Anja: »Zanimali so naju osebn, za zgodovino na videz nepomembni spomini, ki pa so osvetljevali drobce še nikoli videne preteklosti.« (Medved, 2022)

In prav taki – historiološko na videz nebistveni – okruški osebnih zgodovin sestavljajo tkivo domala vseh tistih del retrospektive, ki se zazirajo v bolj ali manj oddaljeno preteklost. Njihovi poudarki se osredotočajo na dve najbolj travmatični epizodi 20. stoletja: prvo in drugo svetovno vojno, pa tudi nič manj pretresljivo dogajanje ob vzpostavitvi »železne zaves« in razmejevanju Vzhoda in Zahoda, dokončno začrtanem 16. septembra 1947, ko je bila potegnjena meja med Italijo in Jugoslavijo. V večini del so ključni nosilci filmskih pripovedi »navadni ljudje«, prebivalci z obeh strani meje, ki je v tem obdobju vztrajala najdlje, a se je tudi prej pogosto spreminjala. Pomembno jih opredeljuje dejstvo, da so bili v času dogajanja, o katerem pričajo, otroci, zato pretežni del filmov razgrinja otroške spomine, ki so po zadnjem prepričanju povsem »neobremenjeni in so lahko zelo jasni«. (Velušček, 2017: 9) Anja pa dodaja, da je razlog vračanja v otroštvo, tako lastno – ki zaznamuje predvsem **Mojo Mejo** (iz Nadjinega otroštva) in **Ne pozabi me** (izhodišče je otroštvo Anje), delno pa tudi **Mesto na travniku** – kakor ostalih prič v filmu, zavedanje prvinskosti otroške zavesti. Filmi tako pogosto izhajajo iz perspektive otroštva, »ker je tam počelo vsega in ker je otroški pogled razbremenjen predsodkov in tako imenovanih mej v glavah. Vidi jasno skozi krinke in nam kot za šalo predoči nesmisle, ki smo jih sprejeli za stvarnost.« (Medved, 2025: 16)

Zgodovina in spomin

Spominsko-zgodovinski korpus opusa lahko razdelimo v tri segmente: v (najobsežnejši) filmsko-arhivski sklop esejsko-kompilacijskih del, ki ga sestavljajo srednjemetražni in celovečerni naslovi v premišljevanju individualnih, intimnih razmerij posameznikov z viharji zgodovine. Sestavljajo ga **Niso letele ptice, Moja meja, Podobe pozabe – osebne zgodovine mesta Ljubljana, Vžgano v spominih** in **Ne pozabi me**. V drugi sklop uvrščamo srednjemetražno **Sešivalnico spomina** in dolgometražno **Mesto na travniku**, ki se od prvega segmenta razlikujeta predvsem v deležu, namenjenem arhivskim gradivom, pa tudi v usmerjenosti pričevalcev v širše zgodovinske in družbene okoliščine. Ob tem je **Mesto na travniku** edino delo v korpusu, kjer se spomini običajnih ljudi prepletajo s komentarji javnih osebnosti ter strokovnjakov, ki osebne spomine združujejo s kontekstualizacijo idejnih, ideoloških, kulturnih, geostrateških in političnih razmer. Tretji sklop pa predstavljata projekta **Spovednica tihotapcev** in **Ordinacija spomina**, nastala v maniri *ad hoc* kulturnih gverilskih akcij, kjer je avdiovizualni zapis sestavni del dogajanja, ki ga beleži in hkrati soustvarja.

Film **Niso letele ptice** obravnava dogajanje v Gorici ter na Goriškem pred in med prvo svetovno vojno, podobo večkulturnega mesta pa podaja skozi različne narodnostne perspektive. Poslednje »živeče priče« (med njimi nekatere niti niso doživele premiere filma) obujajo spomine na otroštvo v tem okrutnem času; na uničujočo neizprosno vojno – ki je prav na soški fronti doživela enega najbolj krvavih vrhuncev –, na odhode v begunstvo in vračanje v porušene domove. Film je sicer »pripoved o vojni, ki pa bolj kot o smrti spregovori o življenju in o tistem prainstinktu, ki nas žene, da pomagamo živčim bitjem v stiski«. ¹² **Moja meja** v tematsko središče umešča Gorico, s poudarkom na proslulem 16. septembru 1947, ko je čez noč vzniknila meja med SFRJ in Italijo. Vendar se film na zloglasni datum ne osredotoča skozi perspektivo »usodnega zgodovinskega razcepa« med »totalitarističnim Vzhodom« in »demokratskim Zahodom«. Zgodovinske okruške namreč podaja skozi oči deklice (Nadje), odraščajoče v povsem novi državi: očetova družina je nenadoma pristala na eni, mamina pa na drugi strani nove (na začetku neprehodne) meje, ki je razdelila hiše, ulice, polja, celo pokopališča – in svet razklala na dvoje. »Postala je ovira, a tudi izziv.« ¹³ **Vžgano v spominih** širi prevladujoči raziskovalni obseg, saj poleg obmejnega območja (današnje) Slovenije in Italije zajame tudi del Hrvaške ter se osredotoča na obdobje

nacistične okupacije, ki je nasledilo čas fašizma, ko se je nasilje samo še stopnjevalo ter doseglo vrhunec s požigom več kot dvesto vasi in pobojem ali deportacijo njihovih prebivalcev. V filmu travmatične dogodke osvetljujejo preživeli, takrat otroci, danes pa poslednje priče te skrajne nečlovečnosti. **Podobe pozabe – osebne zgodovine mesta Ljubljana** je edino delo korpusa, ki se (kakor nakazuje podnaslov) ne osredotoča na osrednji prostor obravnav večine opusa s centrom v Gorici, ampak se posveča istodobnemu dogajanju – času okupacije med drugo svetovno vojno – v slovenski prestolnici. Predstavlja kolažno zbirko otroških spominov, izhajajočih iz med vojno posnetih družinskih fotografij, podanih v obliki 23 kratkih samostojnih videoportretov. Temeljne poteze osrednjega dela pričujočega sklopa **Ne pozabi me** pa smo podrobneje že orisali.

Prvo delo drugega sklopa, **Mesto na travniku**, nas sooča s situacijo, v kateri je na podlagi »zavezniške« politične razdelitve obmejnih območij Gorica pripadla Italiji, kar je spodbudilo odločitve o izgradnji enakovrednega mesta v Jugoslaviji. »Načrt nove socialistične države je bil zgraditi nekaj 'impresivnega, kar bo sijalo čez mejo', vendar je novo mesto dolga leta stalo kot okostnjak sredi praznega prostora ob izjemno široki ulici, ki ni vodila nikamor.« ¹⁴ Procese gradnje modernističnega mesta in razlike v primerjavi s »starodavno« Gorico film obravnava in rekonstruira prek spominov prvih prebivalcev, graditeljev in novih priseljencev iz različnih območij Slovenije, ki so novo mesto s skupnimi močmi dograjevali. Film **Sešivalnica spomina** (s podnaslovom videokonfinžon) naj bi – skladno z naslovom – »z nitjo spomina ponovno sešil razparani prostor« (Velušček, Milharčič, 2017: 10) Benečije, Nadiških dolin in Zgornjega Posočja. Območje, ki ga je skozi stoletja zaznamovala meja, je kljub grobim zgodovinskim pretresom (travmatičen je bil zlasti padec »železne zaves«) uspelo ohraniti edinstveno identiteto. Čeprav je danes v obeh državah to področje bolj ali manj izseljeno, odraža neuničljivo željo po življenju. Film v pogovorih z domačini odkriva zgodbe prostora in usode ljudi, ki so na svojih domovih vztrajali ali pa se vanje počasi vračajo. Za razliko od večine ostalih »spominskih« del, ki za vezno tkivo uporabljajo arhivsko gradivo, tokrat pričevanja povezujejo posnetki tragikomedije *Kontrabant čez Idrijo* Jožice Strgar v izvedbi kambreške etno gledališke skupine v sodelovanju z Beneškim gledališčem.

Spovednica tihotapcev: Pogledi skozi železno zaveso predstavlja prvo »spominodajalsko akcijo« Anje Medved, s katero je obeležila ukinitve šestdesetletne meje med dvema, zgolj na videz ločenima svetovoma. Temeljne težnje akcije in ključne dejavnosti morda najbolje ponazarja kar povzetek projekta: »*Carinarnica na meji med dvema mestoma, državama, družbenima sistemoma, med romanskim in slovanskim svetom, 65 let po končani vojni. 20. 12. 2007 z vstopom Slovenije v*

¹⁴ Osebni arhiv Anje Medved. Opis povzema daljši razmislek arhitekta Nika Jurce, ki v filmu pravi: »To bo mesto, ki bo sijalo preko meje; skratka, politični sistem je takrat hotel zgraditi nekaj, s čemer se bo postavil, pokazal pred zahodom: vidite, tudi mi smo sposobni ... To bo mesto moderne, širokih ulic, kjer bo pač proletarijat polno zaživel svoje življenje.«

¹² Navedeno po povzetku v Bazi slovenskega filma. Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/niso-letele-ptice/>; pridobljeno 16. 7. 2025.

¹³ Navedek je poanta iz opisa v Bazi slovenskega filma, ki mu je dodana izjava ustvarjalke in protagonistke filma: »Rodila sem se s to mejo. Moja mama je bila Goričanka, moj oče iz Soške doline. Poročila sta se in meja se je neprepustno zaprla za njima. Od tistega trenutka dalje se je moje življenje, življenje moje družine in vseh Primorcev zaletavalo v nevidni, vendar toliko bolj neprebojni zid, ki ni prečkal le ulic in vrtov, temveč tudi čustva, misli in pričakovanja.« Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/moja-meja/>; pridobljeno 20. 7. 2025.



Mogoče je fotografija še boljši ključ do spomina. Vprašanje, kako uporabiti arhivsko gradivo, je pri filmu vedno odprto. Ali ga boš uporabil kot dokument ali kot prizorišče neke zgodbe. Ko spojiš spomin in dokument, ki nimata neposredne zveze, se ustvari fikcija. V človeku s posnetka ali fotografije kar naenkrat zagledaš protagonista iz spomina. In tu je tudi tanka meja: ali z dokumenti pripoveduješ ali ilustriraš? Seveda je vedno bolj zanimivo pripovedovati in opazovati, kaj nastane iz tega spoja.

(AM)

schengensko območje se Nova Gorica prvič v svoji kratki zgodovini najde brez mejnih zapornic. Isti večer se ta odsluženi travmatični prostor spremeni v prostor srečanj. V njem so nameščeni kamera, mikrofoni, računalnik in zavesa, za katero je omogočeno nemoteno spominjanje. Ljudje prihajajo z ene in druge strani, s seboj prinašajo zgodbe in podobe ter jih podarjajo v skupni album spominov obeh mest. Zaupani spomini ter fragmenti družinskih in arhivskih filmov, posnetih na tem območju, pripovedujejo, kako se lahko dve različni realnosti najdeti istočasno na istem mestu. Dokumentarni video odkriva zgodbe absurda, tako značilne za vsa obmejna območja sveta.¹⁵ **Ordinacija spomina** je svojevrstno nadaljevanje ustvarjanja spominske zbirke, kjer okruški preteklosti iz zakladnic družinske zasebnosti prehajajo v javno zavest; ali kot je zapisala avtorica: »Decembra 2009 je bila v hišici nekdanjega mejnega prehoda med Novo Gorico in Gorico organizirana druga spominodajalska akcija. Občani obeh mest so bili povabljeni, da pregledajo družinske albume, izberejo nekaj fotografij, ki so bile posnete v njihovem mestu, ter pred kamero obujajo spomine na zamrznjeni trenutek. Spomin ne govori zgolj o preteklosti, ampak tudi o sedanjosti, zato je v neposredni povezavi z načrti, vizijami in strahovi, ki jih gojimo do prihodnosti. Prihodnost se ne rojeva samo iz točno določenih spominov, ampak tudi iz točno določenih pozab.¹⁶

Zgodovina od spodaj in mikrosgodovinska dokumentarnost

Orisana prizadevanja in postopke najbolje povzema »ustvarjalni moto« Nadje Velušček: »Ne zanimajo me preveč zgodbe ljudi, ki so napisali veliko knjig. Svoje so napisali. Dragoceno je snemati ljudi, ki niso nikoli napisali svojih spominov in jih tudi ne bodo.« (Velušček, *ibid.*) Na podlagi tovrstnih izhodišč in njihove raznolike realizacije je očitno, da se delovanje filmark uvršča v polje mikrosgodovinenja oziroma pristopanja k preteklosti po načelu »zgodovine od spodaj«. ¹⁷ K temu se neizogibno priključuje še pomemben delež samozgodovinenja, zlasti v primerih tistih del, kjer se njuna (avto)biografska komponenta izrecno vpisuje v filmsko telo. Čeprav striktno historiografske raziskave opozarjajo na razlike oziroma nesistematičnost »tolmačenja zgodovine

od spodaj« skozi njeno enačenje z mikrosgodovino in zgodovino vsakdanjega življenja« (Hajzler, 2023: 216), se v pričujočih zastavkih osredotočamo predvsem na filmsko-specifično rabo v dokumentarnih študijah, kjer se pojmovnost mikrosgodovine uvršča pod širše okrilje »zgodovine od spodaj«. Tako izhajamo zlasti iz raziskav Efréna Cuevasa v monografiji *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* in članku »New Paths for Exploring 'History from Below': Microhistorical Documentaries«. Avtor predlaga uvedbo posebne kategorije filmov, ki jo na podlagi edinstvenega pristopa k raziskovanju preteklosti poimenuje »mikrosgodovinski dokumentarni filmi«. Zanje je značilno, da se posvečajo povsem običajnim ali marginalnim posameznikom, družinam ali družbenim skupinam, daleč stran od »velikih« osebnosti in »pomembnih« dogodkov javne zgodovine. Tako se na neki način zožuje, hkrati pa izostruje žarišče njihovega opazovanja¹⁸, saj osrednjo vlogo namenja individualnim usodam, čeprav še vedno uporabljajo tudi splošne zgodovinske vire in arhivska gradiva ter ohranjajo pripovedni način artikulacije.¹⁹ Bistveno pa se od tradicionalne zgodovinske dokumentarnosti, utemeljene na informativno-razlagalnih pristopih, razlikujejo po določenih specifičnih metodah, ki zajemajo »poudarjanje afektivne razsežnosti, osredotočenje na avtobiografsko in esejistično perspektivo, izhajanje iz osebnih spominov protagonistov pri rekonstrukciji preteklosti ter uporabo družinskih arhivov (predvsem fotografij in domačih filmov)«. (Cuevas, 2023: 52)

Že navedene okvirne značilnosti jasno kažejo sorodnosti s strategijami »naših« avtoric, kar prihaja še bolj do izraza v njihovih podrobnejši razčlembi. Cuevas namreč v nadaljevanju podrobneje analizira in na primerih iz zgodovine ter aktualnosti filmske dokumentarnosti osvetli razmerje med klasifikacijo, ki je zgodovinska dokumentarna dela najpogosteje uvrščala v Nicholsovo kategorizacijo »razlagalne ali ekspozicijske dokumentaristike«, in novimi pristopi. Ti so začeli »dvomiti o vsevednosti, značilni za razlagalni dokumentarec; tako je raziskovalni proces pogosto postal enakovredna sestavina filma, s čimer so pred kamero postavili tudi filmskega ustvarjalca in razbili objektivistično paradigmo, ki se je na splošno povezovala z dokumentarcem. Enako pomembne so postale avtobiografske perspektive, pri katerih je bil v središču pozornosti – osebni ali kolektivni – spomin, pa tudi uvedba hibridnih formatov, kjer meje med fikcijo in nefikcijo ter pripovednimi in esejističnimi

¹⁵ Sinopsis projekta v Bazi slovenskega filma. Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/pogled-skozi-zelezno-zaveso/>; pridobljeno 11. 8. 2025.

¹⁶ Objavljeno na spletni strani zavoda Kinoateljce. Dostopno na: <https://www.kinoateljce.it/sl/produkcija/filmi/ordinacija-spomina/>; pridobljeno 11. 8. 2025. V času od 2007 naprej se je v Novi Gorici zvrstilo šest spominodajalskih akcij: Spovednica tihotapcev, Ordinacija spomina, Album mesta, Najdeni portreti, Portreti stavb in Rešilec spomina. Rešilec spomina in arhivske brigade je tudi naslov projekta zbiranja spomina na drugo svetovno vojno, ki je del uradnega programa GO!2025.

¹⁷ »Zgodovina od spodaj« je tako distinktivni historiografski pristop kot uveljavljen znanstveni korpus«, poudarja Saša Hajzler. Podrobneje glej: Hajzler, 2023: 215–243.

¹⁸ Ali kakor slikovito ponazarja Jacques Revel: »Spreminjanje goriščne razdalje objektivna ne pomeni zgolj povečanja (ali zmanjšanja) velikosti predmeta, ujetega v iskalu, temveč spreminjanje njegove oblike in strukture ... spreminjanje vsebine predstavljenega (z drugimi besedami, odločitev o tem, kaj je dejansko predstavljivo)«. (Revel, 1996: 19)

¹⁹ Sorodno »fizikalno-tehnološko« prisposobo za opredelitev kulturne mikrosgodovine uporablja Peter Burke, ki enega ključnih razlogov njenega vzpona pripisuje »srečanju z antropologijo«: »Antropologi so ponudili alternativni model, kompleksno študijo primera, v kateri je bil prostor za kulturo, osvobodeno ekonomskega in socialnega determinizma, ter za posameznike, osebe v množici. Mikroskop je ponujal privlačno alternativo teleskopu, ker je omogočil konkretnemu posamezniku ali lokalnemu izkustvu ponovni vstop v zgodovino.« (Burke, 2007: 50–51)

strukturami niso bile vedno jasno razvidne. Raziskovali so nove načine vključevanja arhivskih posnetkov skozi pristope, ki so opozarjali tako na težave kakor možnosti njihove uporabe s strategijami prisvajanja, te pa so v nekaterih primerih spominjale na metode v eksperimentalnih filmih.« (Cuevas, 2022: 30) Vendar to ni pomenilo zmanjševanja intenzivnosti raziskovanja in razvrednotenja zgodovinskih virov ter njihovega pomena za relevantnost vzpostavljanja razmerja s preteklostjo, le da se je fokus preusmerjal k avdiovizualnim virom, čeprav tudi ostalih niso izključevali. Vseeno pa sta bili bistveni ustvarjalna inventivnost in inovativnost, kar se odraža v dejstvu, da so (bila) formalna in estetska vprašanja enako, če ne še bolj pomembna kot strogo historiološki vidiki.

V raznovrstnosti ustvarjalnih metod pri mikrohistoričnih dokumentarjih naletimo tako na splošnejše prijeme, značilne za širše polje mikrozgodovinenja, kakor na kreativne svojstvenosti, s katerimi od njega odstopajo. Med skupne poteze se uvrščajo vidiki pripovedovanja v oblikah metadiskurzivnih strategij, ki uporabljajo prožne in inovativne naracijske metode, kjer se avtorski glas oziroma izjavnost prepleta z glasom/glasovi družbenih akterjev filma: predvsem pa se pripovedne prvine združujejo z drugačnimi, bolj esejističnimi izraznimi določili in formalnimi značilnostmi. V uporabi arhivskih in »najdenih« oziroma »napaberkovanih« gradiv se razmerje med javnimi in zasebnimi viri najpogosteje preveša na stran slednjih. Čeprav javno arhivsko gradivo zagotavlja okvirne informacije in osnovni makrozgodovinski kontekst, v katerega se umešča mikro-pripoved, so arhivski posnetki pogosto podvrženi dekonstrukciji, ki jih relativizira ali razkriva njihovo ideološko pogojenost. Ob pogosti pomanjkljivosti ustreznih virov – naključnosti in razdrobljenosti družinskih arhivov in osebnih zbirk – se uveljavljajo različne oblike rekonstrukcije oziroma zapolnjevanja »avdiovizualnih« vrzeli z drugimi oblikami dokumentacije. Nesistematična in fragmentarna narava »neuradnih« arhivov vpliva na mozaično strukturo del, ki si prizadevajo podajati »celoto«; pogosteje pa se vidik razpršenosti ohranja in deluje kot ustvarjalna strategija. Hkrati amaterski posnetki vsebujejo tudi beleženje javnih dogodkov in postajajo pomemben segment predstavljanja celovitosti določenega dogajanja, zlasti takrat, kadar »uradni« oziroma institucionalni viri ne obstajajo.

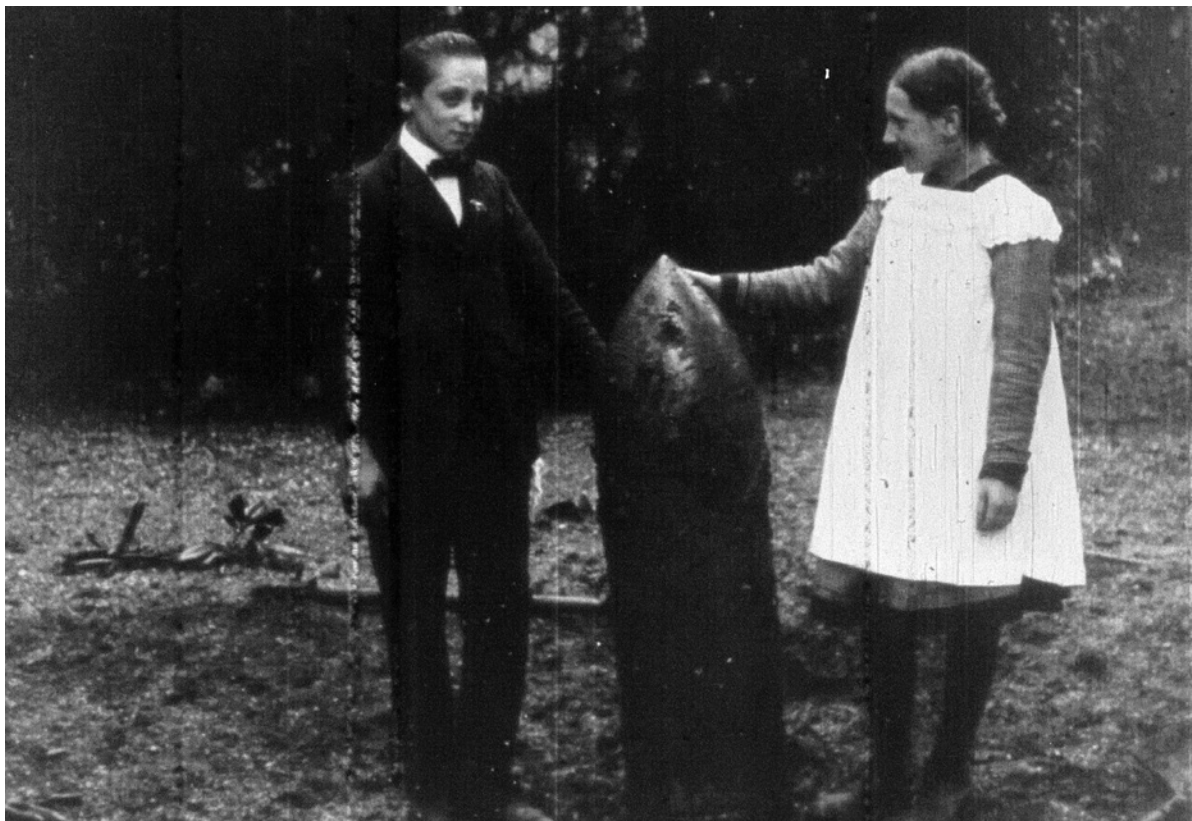
Specifično mikrozgodovinska filmska določila zajemajo edinstvene značilnosti, s katerimi se razlikujejo od splošnejših potez mikrohistorije. Izjemnega pomena je zlasti čustvena komponenta, pogojena s svojstvenostjo filmske izraznosti, ki omogoča intenzivnejše doživljanje avdiovizualne izkušnje v obeh segmentih prezentacije – tj. v slikovni in zvočni razsežnosti –, kjer lahko tako govor kakor »soočenja s protagonisti«²⁰, pa tudi

20 Nadja Velušček v tem smislu zatrjuje: »Kljub spogledovanju z ustvarjalnimi spremembami še vedno verjamem v dragocenost spominjanja, v neskončno zanimivost obrazov, v prepričljivost človeškega glasu.« (Velušček, *ibid.*)

glasba ali drugi posegi, vplivajo na silovitejšje odzive in močnejše poistovetenje z akterji in/ali podobami. Podobno intenzivne odzive na takšna dela lahko pogojuje njihova pogosta performativna razsežnost, v kateri neposredno nagovarjajo občinstvo, ki ga želijo pritegniti, kar zopet stopnjuje tako emocionalni odziv kakor stopnjo vključevanja oziroma motiviranja gledalskega angažmaja. Od širšega historiografskega konteksta se ločuje tudi pogosta avtobiografska perspektiva filmov. Ta se na eni strani sicer lahko povezuje z osebno introspekcijo, problematiko identitete ali sociološkimi vprašanji, ko pa je v fokusu filma zaziranje v preteklost, je neredko prav individualno avtorsko-biografsko gledišče tisto, ki lahko osebni spomin univerzalizira kot osnovo zgodovinenja prek vzpostavljanja posebne povezave med živim spominom in javno zgodovino. Ključno je tako dejstvo, da perspektiva »aktivnega spomina« predpostavlja kontemplacijo ter interpretacijo nekdanjosti iz točke zdajšnjosti, kar z drugimi besedami pomeni njeno »ponavzočenje«. Hkrati pa aktivni in efektivni angažma filmark zajema znaten delež samorefleksije – tako v premišljevanju dejanja in dejanskosti spominjanja kakor v izpostavljanju ustvarjalnih motivov in strategij, kar poudari izrazito esejiske značilnosti tovrstnega udejstvovanja.

Heterogenost razmerij med splošnejšimi določili zgodovinenja »od spodaj« in mikrohistoričnimi dokumentarnimi posegi prihaja še posebej do izraza v primerih, ko imamo opraviti z razsežnim spektrom raznovrstnih faktografskih virov na eni ter individualnih usod na drugi strani. Takšna situacija predstavlja domala paradigmatko izhodišče pristopov Anje Medved in Nadje Velušček, ki v skrajno demokratičnem, neselektivnem in nehierarhičnem zajetju praviloma vključujeta čim širši nabor osebnih izkušenj, pogledov in prepričanj. V njunem fokusu je namreč situacija ali dogodek, iz katerega odzvanja večglasno odmevanje »resnic«, ki ustvarjajo pripoved oziroma bolj njene okruške in reminiscence, iz njih pa si mora občinstvo samo sestaviti svojo zgodbo. Tako je v primeru njune brezmejne kinematografije zaradi mnogocentričnosti perspektiv posameznikov, skupin ali skupnosti – v obravnavanih delih se prepletajo usode Slovencev, Italijanov, Furlanov, Avstrijcev, Hrvatov in Judov²¹ –, ujetih v travmatske turbulence, ključna časovna, prostorska in mentalna točka pogleda, iz katere se soočamo z vsemi filmskimi »pričevalci« oziroma družbenimi akterji. Anja je namreč prepričana, da obstaja pomembna razlika med zgodovinskim dogajanjem in njegovo artikulacijo: »Kadar isti dogodek pripovedujemo iz različnih perspektiv, se nam pred očmi razgrne razlika med preteklostjo in njeno pripovedjo. Ta razlika, četudi minimalna, nam govori, da smo od preteklosti vsi nepovratno oddaljeni. Preteklost je namreč dosegljiva le v fragmentih, naš spoznavni aparat je ne more zajeti v celoti, zato si moramo o njej ustvarjati predstave.« (Medved 2020, *ibid.*)

21 Naletimo pa tudi na vojake, graničarje iz bivše Jugoslavije, ki so po službeni dolžnosti prišli »branit mejo« in tam ostali vse življenje.



Nova zgodovinskost in historiofotija

Obravnavano zavedanje, ki izhaja iz ustvarjalne prakse in usmerja izhodišča nadaljnjega delovanja²², je v marsičem sorodno poantam nekega drugega »postjugoslovanskega« projekta: »posthistoričnim« poudarkom monografije *Uvod u prošlost* Borisa Budna in Želimirja Žilnika. Knjiga predstavlja edinstveno kombinacijo razmislekov kulturnega teoretika Budna in njegovih intervjujev s cineastom Žilnikom; gre torej za sogovornišтво dveh avtorjev in ustvarjalcev, ki sodita med najbolj relevantne in verodostojne premišljevalce dogajanja v jugoslovanski filmski (pol)preteklosti. V uvodnem razmisleku tako Buden začrta koordinate razprave in določila obravnave dveh temeljnih konceptov njunega »obujanja« preteklosti – fenomen zgodovine in kulture. Ob tem izrazi odprto skepsa do »disciplinarne kompetentnosti« profesionalnih zgodovinarjev oziroma do relevantnosti tradicionalne historiografije, pa tudi kulturologije v današnjem času. Tako poudarja, da t. i. »enotnost zgodovinskega časa«, ki jo zgodovinarji pojmujejo za nedvomno predpostavko zanesljivega razumevanja preteklosti, za njuno doumevanje ne obstaja več, saj izhajata prav iz prepričanja o »razpadu te enotnosti in zavračanja predpostavke zgodovinskega časa. Za naju je preteklost postzgodovinska kategorija. Nekaj, čemur se danes ni mogoče izogniti, kamor koli gremo, bodisi nazaj ali naprej, nekaj, kar zadeva vse in povsod, ne le zgodovinarjev v njihovi znanstveni disciplini. To je novo: preteklost kot vseprisotnost, zdaj, tukaj, v vsem, za vsakogar. Preteklost je bolj aktualna od sedanjosti in bolj negotova kot prihodnost. Preteklost, ki jo je vsakdo povabljen presoјati, se je spominjati, jo razumeti in (po)ustvarjati na svoj način. Preteklost tako sploh ni več razsežnost časa, ampak je, nasprotno, kulturni artefakt.« (Buden, in Žilnik, 2013: 7–8; poudarki A. Š.)

Tudi iz sorodnih razmišljanj avtoric je razvidno, da zanju zazrtje v preteklost z vsake točke gledanja prinaša drugačno perspektivo, povezano s trenutnimi družbenimi, političnimi, kulturnimi in umetnostnimi konstelacijami. Tisto, kar Buden opredeljuje kot kategorijo »postzgodovinskosti«, pričujoči razmislek prepleta s teoretskimi izhodišči *historiofotije* in *nove historičnosti*. *Historiofotija* je koncept metazgodovinarja Haydena Whita, ki za razliko od *historiografije*, tj. »reprezentacije preteklosti z jezikovnimi podobami in pisnim diskurzom«, predpostavlja predstavljanje »zgodovine in prepričanj o zgodovini z vizualnimi podobami in filmskim diskurzom«. (Oboje: White, 2014: 79) White se osredotoča predvsem na razliko med tendencami »poustvarjanja« zgodovinskih dogodkov v filmski fikciji, ki se v temeljni težnji ne razlikuje bistveno od *historiografije*, in dokumentarno, esejsko, eksperimentalno ali avantgardno ustvarjalnostjo, pri kateri »analitična funkcija njihovega diskurza prevlada nad potrebo

²² Predhodni navedek je iz razmisleka o projektu prve akcije »zbiranja spominov« ob odstranitvi zapornic na nekdanjem mejnem prehodu med Novo Gorico in Gorico ob vstopu Slovenije v schengensko območje decembra 2007; hkrati pa predstavlja »programske smernice«, ki so jasno »upoštevane« v vrsti nadaljnjih projektov, vključno s filmom **Ne pozabi me**.

po 'pripovedovanju zgodb'. (Ibid.: 85) Avdiovizualno gradivo pa predvsem ne more pomeniti več zgolj »ilustracije« zapisani ali izrečeni obravnavi preteklosti, temveč je lahko avtonomno sredstvo proučevanja in prikazovanja minulega. Dileme zgodovinskosti filma kot *historiofotije* je mogoče obravnavati kot odpiranje možnosti, da avdiovizualna izraznost postane enakovredna, suverena metoda zgodovinenja.

Pojmovnost *nove historičnosti* povzemamo iz izhodišč Jaimie Baron in Eeleana Ruine, ki se v obravnavi »nove filozofije zgodovine« namesto za reprezentacijski pristop »prenosa pomena« preteklosti v aktualnost zavzemata za izpostavljanje njenega »ponavzočenja« v zdajšnjem času; kot poudarja Ruina, gre za »nereprezentacijski način vzpostavljanja prisotnosti preteklosti v sedanjosti«. (Ruina, 2006: 28) Jaimie Baron pa svoja raziskovanja razmerja med filmom in arhivskim gradivom utemeljuje na prepričanju, da filmska prizadevanja, ki izhajajo iz uporabe metod *novega zgodovinenja*, ne izvirajo iz želje po iskanju in razkrivanju preteklosti, temveč iz potrebe »po raziskovanju sedanjosti, ki prehaja v preteklost, za preučevanje razmerja med preteklostjo in sedanjostjo ali za iskanje sledov preteklosti v sedanjosti«. (Baron, 2007: 15; poudarek je avtorčin) V kontekstu navedenih spoznanj o nujnosti prevrednotenja filmskega razmerja z zgodovino oziroma o dinamiki energijskih pretokov med preteklim, sedanjim in prihodnjim Anja Medved opredeljuje dve načeli: prvo se nanaša na neposredno zaznavanje oziroma prepričanje o obstoju predmetov in prostorov, v katerih »se še vedno čuti prisotnost preteklosti«. (Medved, 2025: *ibid.*) Drugo pa zajema kompleksnejše zavedanje »odzvena preteklosti v sedanjosti«. V tem procesu, ki pomensko združuje pojmovnost odmeva, odnosa in odziva, se odraža težnja po razkrivanju sedanje identitete prostora, ki ga z mamoz raziskujeta in katero sooblikujeta, kar istočasno (in domala samoumevno) pogojuje tudi »preizpraševanja, kako razumeti svojo identiteto«. (Medved in Velušček, 2024)

Hkrati se v njunem celovitem delovanju in zlasti akcijah, ki se nanašajo na ustvarjanje »avdiovizualnega spominskega albuma« območja raziskovanja, razkriva tudi nujnost »vzpostavljanja dialoga med preteklostjo in prihodnostjo«. (Medved, 2018) V tej luči lahko opus dvojice Medved-Velušček v najširšem smislu uvrščamo tako v polje *historiofotije*, saj so njun temeljni dispozitiv avdiovizualne podobe in filmska izraznost, kakor v območje *nove historičnosti*, saj vsako njuno »zgodovinsko« delo na svojstven način vzpostavlja razmerje do preteklosti – z jasno opredeljene pozicije trenutka svojega nastanka. Predvsem pa je v njunem spominjanju, razumevanju in poustvarjanju preteklosti skozi okruške, zastranitve in preskoke razviden proces relativizacije kontinuitete zgodovinskega razvoja, ki ga nadomešča težnja soustvarjanja preteklosti kot aktualnosti kulturnega spomina. Ali kot bi rekel eden najslovitejših kritikov evolucionistične vizije zgodovinskega napredovanja, Walter Benjamin: »Zgodovina je predmet konstrukcije, katere mesto ni homogen in prazen čas, ampak mesto, izpolnjeno z zdajšnjim časom.« (Benjamin, 1998: 222)

Temeljna tropološka izrazna figura, ki v obravnavanih delih povzema, artikulira ter interpretira o »troednost« razmerja časovnosti, je metonimično uporabljena vizija dóma. Takšna raba ne preseneča, če se zavedamo, da nova filozofija zgodovine v zavzemanjih za uveljavitev »ponavzočenja« namesto »upomenjanja« preteklosti prav metonimijo opredeljuje kot svoj nosilni trop, kakor poudarja Ruina: »*Lahko rečemo, da je prisotnost shranjena v metonimiji. Medtem ko je metafora ključna pri 'prenosu pomena', metonimija omogoča 'prenos prisotnosti'. Metonimija je 'prisotnost v odsotnosti', ne le v smislu, da predstavlja nekaj, česar ni, temveč tudi v smislu, da je v odsotnosti (ali vsaj radikalni neopaznosti), ki je zaznavna, tisto, česar ni, še vedno prisotno.*« (Ruina, *ibid.*: 1) V tem smislu koncepcija dóma, kot jo razgrinjata avtorici, presega krajevna in časovna določila ter se navezuje na strukturo identitete, ki je vedno v postajanju, v »*odsotni navzočnosti*«, kot bi rekel Jan-Luc Nancy. Korespondenčno s takšnim prepričanjem se Anja osredinja tako na dileme zavedanja domovanja svojih protagonistov kakor na vidike lastnega samozavedanja. V enem ključnih prizorov filma **Ne pozabi me** filmarka/pripovedovalka podaja usode svoje prane, ki je, »ne da bi se preselila iz rojstne hiše, preživela pet držav«, in se ob tem sprašuje, »Kako je vedela, katera je dom?«, prizor pa zaključuje z dilemično poanto: »Ali je dom vprašanje usode ali odločitve?«

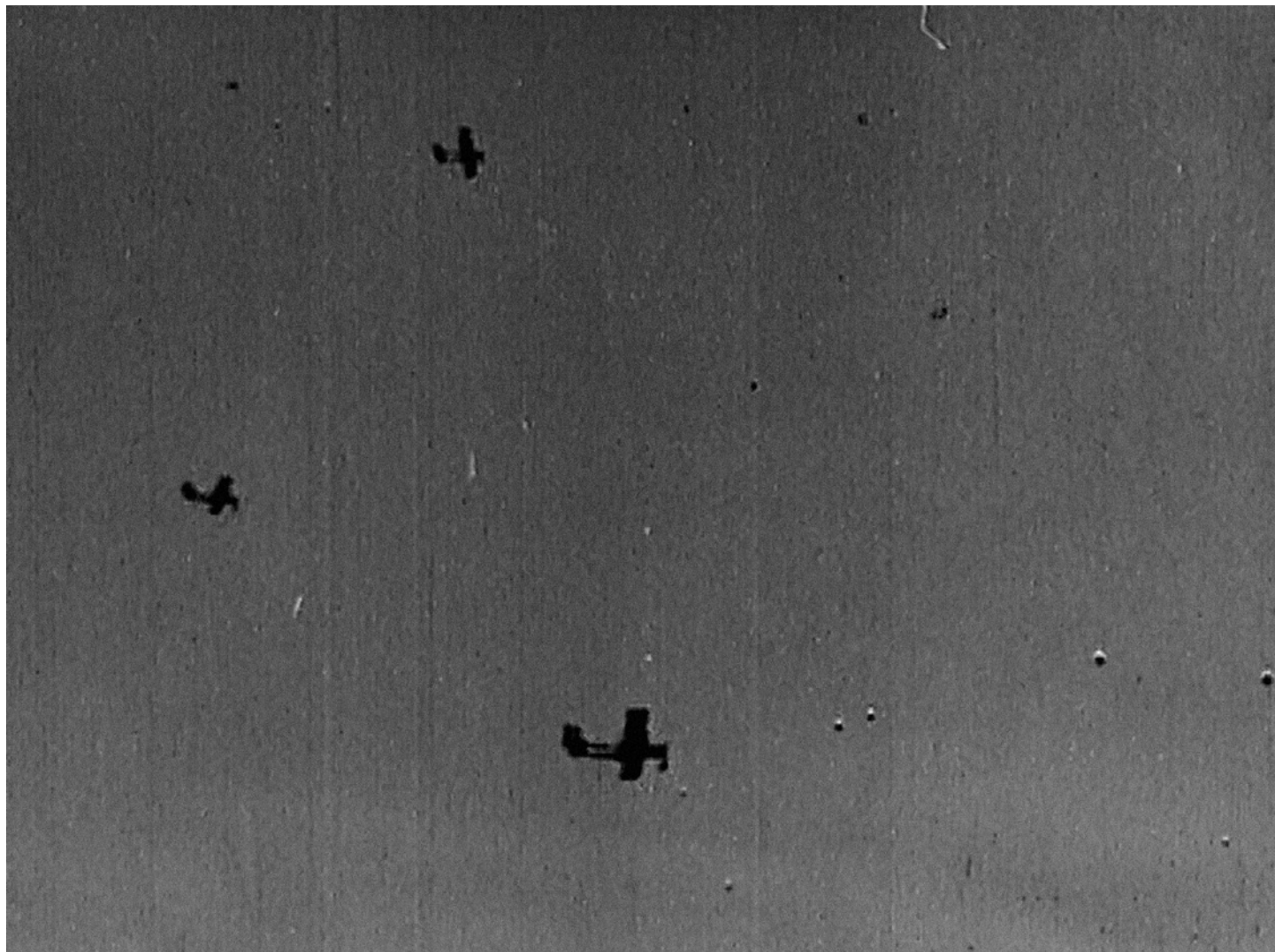
Večpomenskost osredotočenosti na eno ključnih koncepcij filma pa se ne odraža samo v konkretizaciji družinskega primera (ki je soroden vrsti drugih v obravnavanem filmu in opusu izpostavljenih usod), saj ima veliko širše razsežnosti ter predstavlja osrednji poudarek tako prologa kakor epiloga filma. V uvodu namreč avtorica pripoveduje o zanimivi otroški igri spomina-in-pozabe, kjer se je odločila, da bo izbrala povsem običajen trenutek, za katerega si bo obljubila, da ga ne bo pozabila. Njen prvi (nepozabljeni) spomin tako zajema »podobo ogromnega drevesa, vonj mokrega asfalta in zvok cirkularke ... Drevo je bila stara akacija, ki je rasla pred našim blokom. Bila je najstarejša stvar daleč naokoli. Tu je rasla, veliko preden so začeli graditi mesto [...] S časom [pa] jo je prekrila popolnoma drugačna resničnost. Tako neprosojna, da se prejšnje skoraj nihče več ni spominjal ... Le zgodaj spomladi, ko je stara akacija začela poganjati živozelenne lističe, se je zazdelo, da *preteklo življenje išče pot domov.*« Poseben poudarek pričujočih besed podčrtuje dejstvo, da predstavljajo zadnji komentar prologa filma, ki je zaznamovan z jasno avtobiografsko komponento, saj opredeljuje individualni spomin Anje Medved, režiserke, scenaristke in avtorice besedila. Hkrati pa navedeni uvodni razmislek predstavlja tudi izhodišče sklepni poanti filma, s katero avtorica v epilogu zaključuje svojo spominsko odisejajo: »Ko se danes sprehodim mimo stare akacije, še vedno pomislim na trenutek, ko sem si obljubila, da ga ne bom pozabila. Spomni me, da je danes še vedno tu tudi majhna jaz, in da so, čeprav nevidne, še vedno tu tudi vse preteklosti tega mesta. Akacija je preživela 1. svetovno vojno, 2. svetovno vojno, razpad Jugoslavije in še vedno vztraja, vraščena v ta prostor. Življenje namreč črpa iz iste zemlje, iste vode, istega zraka in iste

svetlobe. Črpa ga iz prostora, vendar ne tistega, ki ga je mogoče zavzeti, ampak iz *prostranosti*, ki je ni mogoče zamejiti – in ki vedno znova najde pot domov.«

Seveda poleg besedne artikulacije enakovredno pomenko prvine predstavlja vizualna izraznost obeh prizorov: v podobah iz prologa komentar poteka na vizualni »podlagi« družinskega filma, ki ga je z 8-mm kamero posnel Anjin oče, ko je bila stara osem let, in jo gledamo pri igri s sestrično na strehi stanovanjskega bloka; posnetek se konča z zumiranjem do skrajnega velikega plana njenega obraza, kjer se nasmejana zazira neposredno v objektiv. Sekvenco epiloga pa v nasprotju z uvodom sestavljajo aktualni posnetki – najprej kratek bližnji kader Anjinega »litanja« starih fotografij, od katerega se prek zatemnitve premaknemo do podobe »nastopajoče« akacije; ta je najprej statična, potem pa se začenja kamera zlagoma »vzpenjati« ob njenem deblu do vrha krošnje – ta skoraj presega višino istega bloka, ki smo ga videli v 8-mm filmu – in se dviga naprej, vse više nad zgradbami naselja; zazira se v prostranost, o kateri je pravkar govorilo besedilo, in se ne ustavi, dokler dviganja ne prekine črnina z odjavnimi navedbami filmske faktografije.

Tako govorna kakor vizualna razsežnost sta hkrati dovolj abstraktni, da omogočata svobodo gledalske interpretacije, in dovolj konkretni, da opredelujeta možnost prepoznave zgodovinsko-lokacijske umeščenosti. Obenem pa se tudi v filmski neposrednosti nedvoumno odraža (že omenjena) poanta metonimične figuralnosti, saj premise v komentarju, ki spoznava, »da so, čeprav nevidne, še vedno tu tudi vse preteklosti tega mesta«, ne moremo razumeti drugače kot z drugimi besedami izraženo Ruinovo prepričanje, da je v »*radikalni neopaznosti, ki je zaznavna, tisto, česar ni, še vedno prisotno.*« Poseben pomen izpostavljenih segmentov poudarja tudi dejstvo, da dobivata dodatno argumentacijo v nadaljevanju Anjinega intervjujskega premisleka. V njem na eni strani opredeljuje dom kot spreminljivo, prehajajočo kategorijo, ko pravi: »*Ko raziskuješ preteklost svojega kraja, si doma kot na potovanju.*« (Medved, 2025: *ibid.*) Na drugi ravni pa univerzalizira izkušnjo prizadevanj najti oziroma doseči izpolnitev zavedanja dóma, ki jo prepoznava v konceptu nostalgije: »*Nostalgija izhaja iz besede nostos, ki v stari grščini pomeni iskanje poti domov. Vse življenje smo na tej poti.*« (*Ibid.*)

V eni ključnih poant – ne le zadevnega filma, temveč prevladujočega, historično-memoarnega sklopa – opusa avtoric je znova pomenljiva sozvočnost z aktualnimi razmišljanji, ki se posvečajo filmskemu razmerju do zgodovine in spomina. V obravnavi »učinka arhiva«, kot Jaimie Baron imenuje svojo procljivo raziskavo s podnaslovom »Najdeni posnetki in avdiovizualna izkušnja zgodovine«, se nostalgija nahaja na osrednjem mestu premisleka naslovnega koncepta. V poglavju »Učinek arhiva: Arhivski fragment in produkcija zgodovinske 'prisotnosti'« namreč skuša pojasniti možnosti oziroma načine »občutenja« arhivskih gradiv. Podobno kot Ruina tudi ona težnjo po ponavzočenju zgodovinskih dejstev v obliki arhivskih okruškov preteklosti pojmuje v pomenu figure preimenovanja, saj je prepričana, da filmi z uporabo arhivskih posnetkov »kot



Ko sva začeli delati filme, sem se zgrozila, kako malo poznam preteklost tega prostora, čeprav sem bila rojena komaj nekaj let po drugi svetovni vojni. Naša generacija, tako zdaj razumem, se je želela odmakniti od groze svojih staršev. Potem smo bili v šoli deležni tiste zmagovite predstavitve vojne – recitacije, bitke, nikjer pa nobene empatije. Ko se nam je potem zgodila vojna v Jugoslaviji, pa se zaveš, da je bilo vse res, da vojna ni nekaj kar pripada daljni preteklosti.

V času vojne v Jugoslaviji sva z Anjo snemali prvo vojno, v posnetkih pa je bilo slišati letala, ki so letela proti Beogradu. In sva se spraševali, pa kaj mi zdaj govorimo o prvi vojni, ko jo imamo tukaj v živo. In tudi zdaj, ko govoriva o drugi vojni (*Ne pozabi me*), smo obkroženi z vojnami, ampak je tako, kot Anja reče v filmu – gre v bistvu za eno in isto vojno.

(NV)

metonimičnih fragmentov, ne da bi jih v celoti razložili ali umestili v koherentno, vzročno pripoved, vzbujajo našo željo po afektivnem srečanju s preteklostjo, ki ga ni mogoče zreducirati na željo po njenem pomenu«. (Baron, 2014: 14) Hkrati tovrstna dela opozarjajo, da vsakršno željo po prisotnosti nekdanjosti spremlja zavedanje nujnega deleža »odsotnosti in izgube« – kot posledice delovanja časa in sprememb. Prav ta vidik »učinka arhiva« pa je neločljivo povezan z nostalgijo oziroma z dvema njenima oblikama: »Lahko gre za 'reakcionarno' nostalgijo, ki skuša obnoviti idealizirano preteklost, čeprav nikoli ni obstajala, lahko pa za 'refleksivno' nostalgijo – samozavedanje hrepenenja, ki opozarja na vrzeli v arhivu in določa razmerje med preteklostjo in sedanjostjo.« (Ibid.) Med navedenima variantama se v obravnavanem filmu in opusu vsekakor soočamo z refleksivno inačico pojma.

Spominskost filma

Osnovna materija, s katero v prevladujočem delu svojega opusa operirata Anja in Nadja, zajema fenomen spomina in pozabe. Spomin se pojavlja v najrazličnejših razsežnostih in oblikah, ki zajemajo individualni oziroma osebni, kolektivni, javni, kulturni in zgodovinski spomin; prav tako pa se tudi pozaba odraža na različnih ravneh družbenih, kulturnih, umetniških in zgodovinskih interakcij. Memoarska komponenta filmov je pogosto neposredno izpostavljena v poimenovanju posameznih del ali projektov, saj, kot smo videli, kar pri sedmih v naslovu naletimo na prvi ali drugi pojem; medtem ko v neposredno »spominski« sklop lahko uvrstimo več kot ducat enot njune filmografije. Vendar se tudi dela, ki izhodiščno sodijo pod druga tematska okrilja, pogosto ozirajo v preteklost, saj je zavest o minulem nujna za verodostojno presojanje aktualnih dogajanj in situacij. A ne glede na spominsko raven, do katere nas posamezni film privede, je izhodiščna točka vselej zavedanje pomena individualnega spomina.

V tej osredotočenosti (in neposrednih filmskih izvajanjih, ki jih obravnavamo v nadaljevanju) lahko znova naletimo na korespondenco z nekaterimi aktualnimi proučevanji zadevnih konceptualizacij. V izhodišču je smiselno opozoriti na analize Paola Virna v razpravi *Déjà vu in konec zgodovine*, kjer v uvodnih premisah začrta ključne parametre razmerja med zgodovinskim, kulturnim ter individualnim spominom. Avtor opozarja, da je koncept »zgodovinskega spomina« kot opredelitve, ki »označuje zavedanja preteklih dogodkov in njihov trajen vpliv na sedanjo situacijo«, v bistvu zavajajoča metafora: »... bolj kot o spominu bi tu morali govoriti o zgodovinski zavesti oziroma kulturi.« (Vse Virno, 2023: 8) Prepričan je namreč, da: »Spomin ni 'zgodovinski' na podlagi partikularne vsebine (na primer politične ali družbene) spominov. Nasprotno, tak je, kolikor je zmožnost, ki zaznamuje singularno eksistenco. Namreč, struktura in postopki te zmožnosti priskrbijo dostop do zgodovinskosti izkustva, do poljubnega izkustva, do izkustva nasploh. A spomin, ki je vedno spomin posameznika, konstituira neke vrste 'ontogenetsko rekapitulacijo' različnih

zgodovinskih načinov biti kot tudi formalno matrico zgodovinske pisnih kategorij. Zgolj in samo v tem je njegova nadosebna vrednost, njegov javni značaj.« (Ibid.: 8–9)

V našem primeru se za ponazoritev »javnega značaja« spomina zdi najustreznejša razširitev v pogledu na področje konceptualizacij kulturnega spomina. Pojem kulture oziroma kulturne zgodovine uporabljamo v pomenskem spektru »kulturnega obrata« (čigar sestavni del je tudi že obravnavana »zgodovina vsakdanjega življenja«) kot posledice teoretskih posegov v polju »zgodovinske antropologije« in »nove kulturne zgodovine«. ²³ V tem smislu izhajamo iz pojmovanja kulture v opredelitvah Budna in Žilnika: »Kultura se ne dogaja v nekem vnaprej določenem ekonomskem, političnem in družbenem kontekstu, saj je sama vedno že ekonomsko dejstvo, politični dejavnik in družbeni produkt. Ne govori nam, kakšna je bila preteklost v resnici, ampak pooseblja preteklost v njeni prisotnosti, aktualnosti, negotovosti, odprtosti. Je preteklost onkraj njene razlike od sedanjosti in prihodnosti.« (Buden, Žilnik, *ibid.*: 8) Na takšnem izhodišču je vizija kulturnega spomina povezana z vrsto sprememb na različnih območjih kulturne produkcije, predvsem pa seveda s krepitvijo pomena avdiovizualne obravnave preteklosti, torej z vzponom *historiofotije*. Vendar se ta ne nanaša samo na vidike reprezentacije in konstrukcije nekdanjega s podobami in zvočnimi zapisi ter preizpraševanja njihove ustreznosti, temveč tudi na vzpostavljanje razmerja med neposrednimi in posredovanimi gestami pomnjenja. Tako Peter Burke opozarja na izjemno vlogo filma in televizijskih programov pri občutnem povečevanju zanimanja za fenomen kulturnega spomina: »To je nemara odziv na vse večjo hitrost družbenih in kulturnih sprememb, ki ogrožajo identitete z ločevanjem tega, kar smo, od tistega, kar smo bili. Na bolj specifični ravni se denimo porast zanimanja za spomine na holokavst in drugo svetovno vojno pojavi takrat, ko ti travmatični dogodki zapuščajo območje živega spomina.« (Burke, *ibid.*: 76)

Konkretizacija navedenih predpostavk v širšem polju filmske teorije in njihovo posebno mesto v območju dokumentarnih študijev pokažeta, da se tudi pogledi »od znotraj« v zadnjem desetletju intenzivno soočajo z dejavniki in dilemami (so) razmerja med kinematografijo in kulturnim spominom. Na prvo mesto referenc uvrščamo zbornik o povezavi filma in spominskih kultur, v katerem urednika Christoph Vatter in Aleksandr Pronkevich začrtujeta parametre, ki jih lahko upoštevamo kot relevantna izhodišča širšega polja obravnave odnosa filmskih študijev in kulturnega spomina. V izboru tako nekateri raziskovalci pišejo o kulturnem spominu in arhivu, drugi poudarjajo amnezijo, pozabo in družbeno pozabljanje, tretji pa izpostavljajo dinamična, performativna dejanja kulturnega spominjanja. Osredotočajo se tudi na vidike medkulturnosti, v kateri nam filmska dela, zlasti tista, nastala na presečišču oziroma območjih srečevanja različnih kultur, omogočajo, da odkrivamo in izkusimo, kakšen odnos določene kulture vzpostavljajo do preteklosti in kako so posamezne filmske obravnave (iz)našle

23 Podrobneje glej: Burke, *ibid.*: 35–85.

posebne pristope k memoarskim gradivom. Ob tem pa izpostavljajo tudi dve temeljni značilnosti spominjanja – njegovo razmerje z aktualnostjo in njegovo (re)konstrukcijsko naravo.

Takšne dileme in spoznanja odraža tudi prepričanje (v zborniku pogosto citirane) Astrid Erll, da spomini nikoli niso objektivne podobe preteklih zaznav, še manj pretekle resničnosti: »So subjektivne, zelo selektivne rekonstrukcije, odvisne od situacije, v kateri se preteklosti spominjamo. Spominjanje je dejanje zbiranja razpoložljivih podatkov, ki poteka v sedanjosti. Različice preteklosti se z vsakim priklicem spreminjajo v skladu s trenutnim položajem. Individualni in kolektivni spomini niso nikoli zrcalna slika preteklosti, temveč izrazito kažejo potrebe in interese osebe ali skupine, ki se spominja v sedanjosti. Zaradi tega študije spomina ne usmerjajo svojega zanimanja na obliko spomina na preteklost, temveč na posebne sedanjosti spominjanja.« (Erll, 2011: 8) Podobno na podlagi lastnih raziskovalnih in ustvarjalnih izkušenj spoznava Anja Medved: »Zanimivo je, da se spomin na isti dogodek lahko s časom spremeni. Je organska snov, ki se odziva na spremembe znotraj in zunaj nas.« (Medved 2025, *ibid.*: 14) Takšna spoznanja vsekakor predstavljajo motivacijo za ustvarjanje novih pristopov in zasnavljanje avdiovizualnih praks, ki se v preteklost zazirajo na drugačen, izviren način, obujanje spomina pa obravnavajo kot možnost osvobodilnega dejanja ali celo subvertiranja uveljavljenih procesov memoriranja. Vatter in Pronkevich sta tako prepričana, da film premore »potencial, da si predstavlja in predlaga alternativne načine obravnave preteklosti ali celo odpira nove perspektive, ki nasprotujejo splošnim trendom v določeni kulturi spomina«. (Vatter in Pronkevich, 2015: 2)

Prav »emancipacijske«, »protitočne« oziroma »uporniške« načine obravnave pomnjenja v kinematografijah različnih svetovnih območij proučuje širokopotezna raziskava Inez Hedges, ki opredeljuje vidike kulturnega spomina v kontekstu fenomena »svetovnega filma«. Avtorica se osredotoča na primere raznovrstnih »aktivnih rab« kulturnega spomina tako v fikcijski kakor nefikcijski kinematografski sferi. Te imajo lahko raznorodne funkcije, od oblikovanja in krepitve identitete posameznikov, skupin, skupnosti ali naroda, prek obdelave individualno oziroma kolektivno doživetih travmatičnih dogodkov in dejavnega soočanja z njimi, do preinterpretiranja preteklosti v skladu z novimi spoznanji, pogosto pridobljenimi v procesu filmskega dejanja. Kljub razsežni kartografski razpršenosti avtoričinega izbora je eno njenih ključnih prepričanj, da so analizirane rabe spomina »... opozicijske in so nastale iz bojev – bojev proti pozabljanju, proti silam, ki si prizadevajo zatreti spomin, proti hegemonističnim trditvam, ki nasprotujejo oživljajočim dejanjem spomina z argumenti, da mora biti svet takšen, kakršen je«. (Hedges, 2015: 4) Na podlagi interpretiranih filmskih del, avtorskih posegov, ustvarjalnih praks in kulturnega učinka Inez Hedges razdeljuje klasifikacijo osmih spominskih strategij in njihovih bistvenih značilnosti. Njena razvrstitev

tako zajema klasifikacije živega, amnezijskega, krčevitega, performativnega, radikalnega, trdovratnega, produktivnega ter obnovljenega oziroma povrnjenega spomina.

Nekatere spominske kategorije, katerih razpon avtorica sicer utemeljuje prek primerov iz svetovne filmske zgodovine²⁴, lahko v veliki meri uporabimo tudi za sistemizacijo opusa Anje Medved in Nadje Velušček. Na prvem mestu so živi spomini, ki predstavljajo prizadevanje preživelih, da posredujejo spomin na lastno travmatično preteklost tistim, ki je niso neposredno doživeli. V njih se odraža tako želja pričevalcev, da bi povedali svoje zgodbe, kakor filmark, da jih slišijo. Vendar pri tem ne gre le za »osebne izpovedi, ampak tudi za želje, da bi svoje izkušnje predali naprej« (Medved, 2025: *ibid.*); gre torej za tiste priče, »ki se želijo spominjati in iskreno povedati svojo zgodbo. Zavedajo se, da jo morajo predati v varstvo, ker je pomembna za vse nas.« (Velušček, 2017: *ibid.*) Pojmovanje amnezijskega spomina se navezuje na poskuse družbeno »konsenzualne« potlačitve travmatičnih spominov (v filmu **Ne pozabi me** zaznavne v sekvenci o fašističnih koncentracijskih taboriščih Gonars in Visco²⁵), ki pa se sooča tudi s težnjami po neizbežnosti njihove »aktivacije«, saj se med drugim nanaša na prepričanje, da »zamolčani spomin vedno najde svojo podtalnico«. (Medved, *ibid.*: 15) Koncept performativnega spomina se osredinja na pomembno vlogo memoarskega procesa pri zasnovi identitete, kjer se skozi spominske rekonstrukcije in soočanja z reminiscenčnim spektrom »nasprotne strani« preoblikuje in krepi proces samozavedanja – ali kot pravi Anja Medved: »... brez drugega [se] ne moremo prepoznati. Samo v odnosu do drugega, tistega čez mejo, vemo, kdo smo.« (Medved, *ibid.*)

Vizija trdovratnega spomina izhaja iz predpostavke prenosnega spomina na pretekle boje, osvobodilna prizadevanja in travmatične dogodke v sedanjost, da bi služili kot navdih prihodnjim generacijam, povezujemo pa ga s tistimi težnjami v delovanju avtoric, ki se ne odražajo samo v filmskih telesih, ampak tudi v širše zasnovanih akcijah zbiranja okruškov preteklosti za »spominski album obeh Goric«, o katerem pravita: »Smisel vsakega spominskega albuma je vzpostavljanje dialoga med preteklostjo in prihodnostjo; oblikuje se s časom in nima predvidenega zaključka. Tako ga nima tudi album mesta, ki ga bodočim sokrajanom poklanjajo sedanji prebivalci.« (Medved 2018, *ibid.*) Ali kot je zapisano v programskem povzetku ene izmed akcij: »Spomin ne govori zgolj o preteklosti, ampak tudi o sedanjosti, zato je v neposredni povezavi z načrti, vizijami in strahovi, ki jih gojimo do prihodnosti.«²⁶ Obnovljeni ali ponovno

²⁴ Razpon njene argumentacije v obliki študij primerov sega od del Alaina Resnaisa in Clauda Lanzmanna, preko ustvarjalnosti Michela Khleifija, Elia Suleimana, Amilcarja Cabrala, Chrisa Markerja, Patricia Guzmána in Tómasa Gutiérreza Alea, do »estetike upora« v eksperimentalnih delih Petra Ulricha Weissa.

²⁵ Filmski premislek ob podobah opustelih pejsažev prizorišč nekdanjih strahot pa se glasi: »Kot bi se žrtve in krvniki dogovorili, da svojim otrokom ne bodo razkrili, v kakšen peklenski svet so jih rodili.«

²⁶ Dostopno na: <https://www.kinoatelitej.si/sl/produkcija/filmi/ordinacija-spomina/>; pridobljeno 11. 8. 2025.

pridobljeni spomini pa koreninijo v zahtevah po aktivnem pre-mišljevanju preteklosti z ustvarjalne perspektive, ki si prizadeva delovati v nasprotju s hegemoničnimi ali prevladujočimi zgo-dovinskimi in kulturnimi pripovedmi.²⁷ Prepoznavamo jih pred-vsem v odločitvah filmark, da »dajeta besedo« pričevalcem z obeh strani meje, da njun pristop ni izključujoč, ampak vklju-čujoč, da opozarjata na zavržena dejanja vseh vojskujočih se strani in da na drugi strani izpostavljata človečnost posamez-nikov v najbolj okrutnih okoliščinah, ne glede na uniformo, ki so jo nosili. Nemara sta se prav ob tej kategoriji avtorici soo-čali z najzahtevnejšo nalogo – ne samo zato, ker je (bilo) treba »rešiti vprašanja komunikacije, ampak tudi, ker se tu klešejo različne naracije preteklosti. Izziv je, kako pripovedovati to sporno preteklost, ki je bila na Goriškem še posebej kruta, in hkrati ustvarjati skupnost, v kateri se bomo vsi počutili doma.« (Medved *ibid.*: 15–16; poudarek A. Š.)

Morda najbolj specifično preiskavo, ki se neposredno nanaša tako na konceptualna območja kakor na ustvarjalne strategije, značilne tudi za delovanje dvojice Medved-Velušček, predstavlja študija Dagmar Brunow. V njej je že v vsakem pojmovnem pou-darku naslova in podnaslova zaznavna povezava s fenomeni kre-ativnih pristopov slovenskih avtoric. Naslov te obsežne mono-grafije, ki bi se v prostem prevodu lahko glasil »Remediacija transkulturnega spomina: dokumentarni filmski proces kot arhi-vska intervencija«, priča, da na eni strani raziskovalko bolj kot spominska določila posamezne utrjene kulturne krajine zani-majo tista, ki takšno zamejitev presegajo oziroma segajo onkraj njenih meja in z njimi povezanih restrikcij; na drugi ravni inten-zivneje kot končne proizvode obravnava ustvarjalne prijeme in metode dokumentiranja, na tretji pa je prepričana, da zaziranje v preteklost skozi arhivska gradiva in sorodne obstoječe mate-riale sočasno pomeni tudi poseganje v njihovo zasnovo, s tem pa predstavlja proces njihove prenovne in obnavljanja. V središču analitičnega interesa uvršča tiste dokumentarne oblike, ki so naj-tesneje povezane z memoarskimi vidiki in procesi – to so zlasti prvoosebni oziroma subjektivni dokumentarci, kompilacijska dela in esejski filmi. V neposredni »spominski razsežnosti« pa se osre-dotoča na »žive« in »uskladiščene spomine« (kar lahko interpre-tiramo tudi kot »zakladnice spominov«), s poudarkom na proce-sualnosti, v kateri ni toliko pomembna njihova uporaba, temveč predvsem načini, kako se skozi operacijo filmskega prisvajanja iz faktografske dejstvenosti preoblikujejo v dejanstveno upo-rabnost: »Tudi sami filmi lahko izvajajo remediacijo posnetkov, v kateri se spomini iz uskladiščenih spreminjajo v funkcionalne.« (Brunow, 2015: 39) Obenem pa njihova dejavna vloga pri obliko-vanju kulturne spominske tradicije ni neločljivo povezana samo z aktivnostmi ustvarjanja memoarske pripovedi, ampak sega onkraj sebe, saj se postopek remediacije dovrši šele v procesu sprejemanja.

27 Kot poudarja Burke: »V določeni kulturi so lahko dominantni spomini ene skupine, medtem ko so spomini druge podrejeni.« (Burke, *ibid.*: 78)

Eno temeljnih »dragocenosti« v zakladnicah spomina pred-stavljajo arhivski posnetki, vendar pa njihova »filmska vloga« v angažirani obliki uporabe nikoli ni zgolj faktografska obudi-tev zabeleženih spominskih sledi. Neizogibno namreč odpirajo tudi pomembna vprašanja o »posredovanju spomina, njegovi medijski specifičnosti in njegovih načinih potovanja, pa tudi kako se prilagaja, prevaja in prisvaja. Vabijo nas k razmisleku o vlogi dokumentarnih filmskih podob za konstrukcijo spomina, o njihovem domnevnem statusu vidnega dokaza in o ontologiji podobe. Arhivski posnetki nam omogočajo, da ponovno razmislimo o pojmih medialnosti, politike reprezentacije, kolonialnega in evrocentričnega pogleda ter o drugih razmerjih moči, ki prevladujejo pri ustvarjanju podob, o zgodovinopisju in oblikovanju kanona.« (*Ibid.*: 1) Ob tem pa se ne zaostrojuje samo problematika načinov prisvajanja arhivske materije, ampak tudi njihove spominske in zgodovinske verodostojnosti, saj se skozi kombinacije z ostalimi ustvarjalnimi dokumentarnimi strategi-jami – pričevanji, izvirno posnetimi gradivi, komentarji, zvoč-nimi ter slikovnimi intervencijami ipd. – lahko relativizira njihov izvorni status »dokumenta«. Dokumentarna dela namreč naj-pogostejše predstavljajo konstrukte, ki so rezultat prepletanja in kombinacij različnih »diskurzov, ikonografskih tradicij, narativ-nih formul in specifičnih medijskih tehnologij ter njihovih dispo-zitivov«. (*Ibid.*: 6) Tako na eni strani posebno pozornost namen-jamo domnevni indeksikalni povezavi z resničnostjo, na drugi pa dejstvu, da so dokumentarci – zlasti v esejskih oblikah – lahko tudi spoznavna orodja, ki v ustvarjalnem procesu odpirajo vprašanja, koliko že obravnavana resničnost sama predstavlja konstrukcijo. V tem smislu reflektivni in esejski dokumentarni postopki delujejo tudi kot svojevrstni načini teoretičnega raz-mišljanja o svojstvenosti medijev, dejanstveni filmski ustvarjal-nosti, upodabljanju, (re)konstruiranju in spominskosti.

Filmska dela, ki jih proučujemo, obsegajo razsežen spek-ter dokumentarnih pristopov, vseeno pa so v zgodovinsko-spo-minskem segmentu praviloma prepredena z bolj ali manj raz-sežnim deležem arhivskega gradiva. V ustvarjalnih strategijah lahko kombinacijo arhivskih in filmskih praks opredelimo kot »dejanje spominjanja«, hkrati pa jih je mogoče obravnavati tudi kot »dejanje arhiviranja«. Njihove aktivnosti namreč učinkujejo tudi kot svojevrstno poseganje v arhiv, kot načini »preoblikovanja vizualnega arhiva« skupnosti, naroda, območja, obdobja itn. Filmarki s selekcijo in načini vključevanja arhivskih posnetkov v svoja dela ustvarjata »nov (audio-vizualni) arhiv spomina«. Pri tem se osredotočata na drugačne poudarke in ustvarjata svoj-stvene poante, s čimer se nove formacije razlikujejo od »suro-vih« arhivskih gradiv, s tem pa opozarjajo na dejstvo, da njuna dela »prekinjajo zdravorazumski esencializem v korist odnos-nega in dialoškega pogleda na konstruiran značaj vsake druž-bene identitete«, kot bi rekla Kobena Mercer.²⁸ Fenomen »ustvar-janja spominskega arhiva« skupaj z dejavniki (preizpraševanja) identitete sodi med osrednje preokupacije obravnavanega opusa. Izjemen nabor gradiv, ki sta jih avtorici posneli, (i)zbrali in

28 Navedeno po: *Ibid.*: 16.

shranjevali, namreč ni zgolj materija za filmsko uporabo, temveč je, nasprotno, ključna sestavina delovnega procesa ustvarjanja »Arhiva spomina«. ²⁹ Anja Medved tako poudarja, da sta z mamo že pri ustvarjanju filma **Niso letele ptice** »spoznali pomen ohranjanja spominov. Leta 1998 je bilo še mogoče govoriti z devetdesetletniki, ki so se prve vojne spominjali kot otroci. Pripovedovali so o dnevu, ko so morali v begunstvo, in vračanju v porušene domove. Na premiero filma večine ni bilo. Zavedali sva se, da sva v kamero ujeli zadnjo generacijo, ki je v spominu ohranjala podobe, zvoke in vonje tistega usodnega časa. /.../ Sklenili sva, da bova vedno posneli več, kot bi bilo potrebno za film. Arhiv ni bil več le stranski produkt filma, ampak obratno, film je postal stranski produkt zbiranja spomina.« ³⁰ Na soroden način tudi vprašanje identitete – tako družbene kakor posamične, tako kolektivne kakor osebne, tako kulturne kakor individualne – predstavlja eno ključnih ustvarjalnih dilem obravnavanega opusa, kar strne izjava Anje Medved: »*To me je vedno zanimalo – od kod in kako vznikne identiteta.*« (Medved, 2025: 15)

Razmisleki v besedilih, komentarjih in pričevanjih filmskih del, pa tudi v obfilmskih dejavnostih povzetkov, predstavitev ali pogovorov avtoric, kažejo njuno jasno zavedanje, da je (tako individualna kot kolektivna) identiteta enako kakor s spominom opredeljena tudi s pozabo. ³¹ O tem priča že Anjina avtobiografska uvertura v filmu **Mesto na travniku**: »Moji prvi spomini se dogajajo v Novi Gorici. Ne spominjam se nobenega posebno zanimivega dogodka. Nikoli pa ne bom mogla iz spomina izbrisati nekaj naključnih prizorov, ki pripadajo temu mestu. Ne vem, zakaj se nekateri nepomembni trenutki ohranjajo v spominu. Kot da prav ti trenutki spominjajo na nekaj, kar smo pozabili.« ³² Nadja pa ob predstavljanju zavoda Kinokašča poudari, da je »spomin nujno povezan s pozabo«. (Velušček, *ibid.*) Očitno se v njunih raziskavah nekdanjosti poleg krajev spomina vselej izkristalizirajo tudi prizorišča pozabe – kar je tudi ena od poant filma, ki že v naslovu nosi željo, da jih ne pozabimo: »Zgodba preteklega

²⁹ Proces ustvarjanja »Arhiva spomina« je dobil svoje nadaljevanje v projektu »Rešilec spomina in arhivske brigade«, ki je tudi del uradnega programa Evropske prestolnice kulture GO! 2025. Dostopno na: <https://www.go2025.eu/sl/projekte/resilec-spomina-in-arhivske-brigade>; pridobljeno 22. 8. 2025.

³⁰ Medved 2022, *ibid.* (poudarki A. Š.). Pričujoči razmislek je tudi v neposrednem sozvočju s prepričanjem Petra Burka o specifičnosti memoarske kulture v situacijah, ko »travmatični dogodki zapuščajo območje živega spomina«.

³¹ V takšnem zavedanju se odraža korespondenca z vrsto sodobnih raziskav. Tako ni naključje, da je dinamika obravnavanega razmerja opredeljena že v podnaslovu ene temeljnih zgodovinsko-kulturoloških raziskav zadevnega območja, kjer o vprašanju identitete med drugim beremo: »*Identitete so tako utemeljene na tem, kaj je poudarjeno in kaj prezrto, in vodijo v selekcijo spominov, v pomnjenost in pozabljenost.*« (Širok, 2012: 19)

³² Avtorčina nadvse aktualna dilema se hkrati nanaša na starodavno vprašanje »spominjanja pozabe«, ki ga je Avrelij Avguštin postavil v svojih izpovedih že v prvem stoletju našega štetja: »*In vendar se zavedam, da se na neki način – čeprav na nedoumen in nerazrešljiv – celo pozabljenja spominjam, čeprav se s pozabljenjem le zabrisuje, česar bi se radi spomnili.*« (Avguštin, 1991: 212)

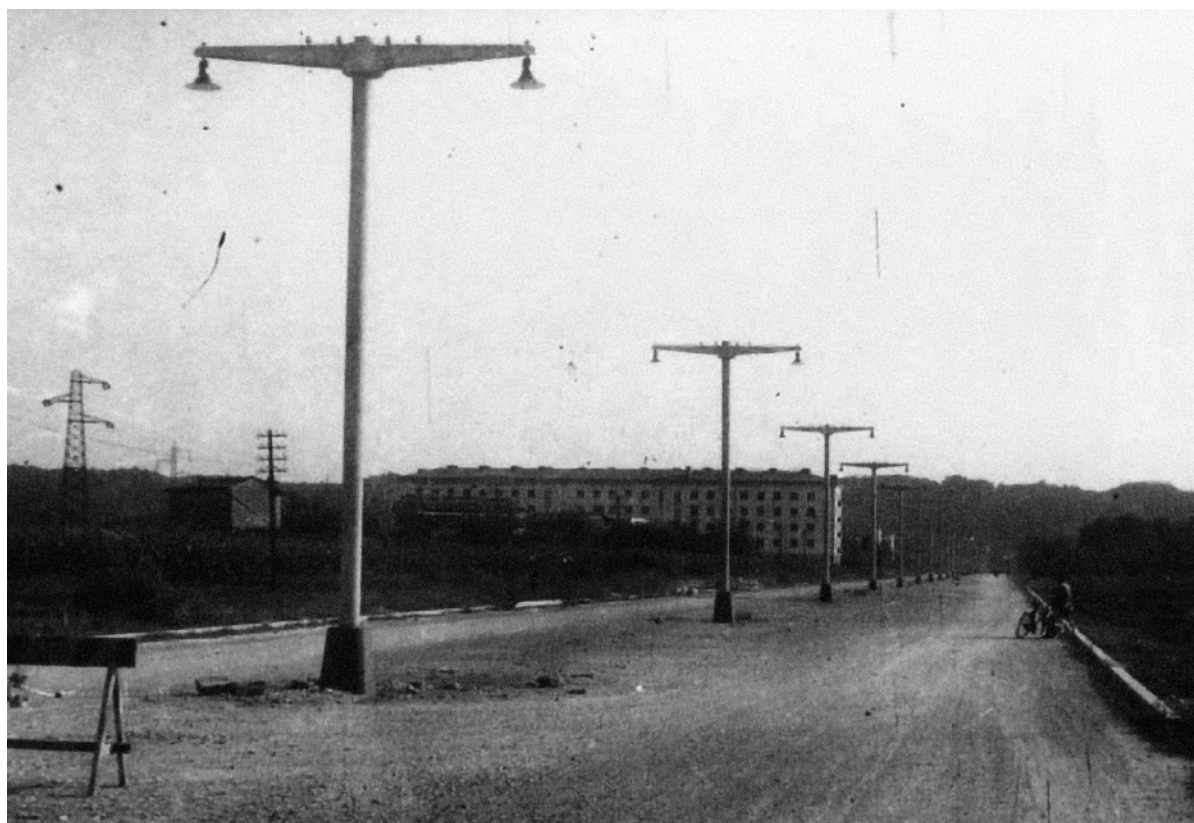
stoletja o Gorici je *zgodba o pozabi*, o prekrivanju različnih resničnosti tega mesta ...« Vseeno pa je v odsotnosti preteklosti vselej navzoča, zaznavana na svojstven način, če si le dovolj dovesten zanjo, da jo znaš in zmoreš začutiti, kot pravi Anja: »*Obstajajo predmeti in prostori, ponavadi zapuščeni, v katerih se še vedno čuti prisotnost preteklosti. V Gorici jih je precej, ker je vsaka nova ureditev težila k brisanju prejšnje.*« (Medved, *ibid.*; poudarek A. Š.) Tako si filmarki kot eno temeljnih zastavila nalogo, da te predmete in prostore odkrivata ter omogočata, da njihova preteklost skozi plasti pozabe vznika na površje spomina, saj zavedanje svojstvene dinamike med obema načinoma bivanja nekdanjega sodi med ključne ustvarjalne vrline njunih prizadevanj.

Iz vrste navedenih ter ostalih (znotraj- in zunaj-filmskih) spoznanj in premislekov tako odzvanjajo dileme, ki se odražajo tudi v obsežnem spektru aktualnih raziskav oblikovanja različnih oblik samozavedanja in njihove medijske ter zlasti filmske artikulacije. ³³ Eno tovrstnih podpisuje Steve F. Anderson, ki ob proučevanju »zgodovinskih tehnologij« v razmerju med »vizualnimi mediji ter ekscentričnostjo spomina« (kakor se glasita naslov in podnaslov njegove referenčne raziskave) ugotavlja: »*S pomočjo filmov in drugih medijskih oblik se spomin in zgodovina združujeta v krogotok konstrukcije in recepcije ter spominjanja in pozabljanja. Kulturni spomin se tako vzpostavlja kot mesto diskurzivnega boja, ki enako kakor druge vrste zgodovinskih konstrukcij omogoča le posredovan dostop do preteklosti. Spomini, tako na osebni kot na kulturni ravni, pridobivajo pomen v sozvočju z drugimi zgodovinskimi konstrukti (podobami, pripovedmi, političnimi ali osebnimi prepričanji itd.).*« (Anderson, 2011: 51)

Tudi v opusu Anje Medved in Nadje Velušček – kljub poudarjanju dinamike razmerja med pomnjenjem in pozabljenjem kot dveh strani istega kovanca – v soočenju s fenomenom pozabe odzvanja spoznanje o takšnem konstrukcijskem načelu in posledično nevarnosti, ki jo tako kolektivna kakor individualna amnezija prinašata s seboj. Iz njunih izvajanj je razvidno zavedanje, da namerno, zavestno pozabljenje »v imenu« nečesa (najpogosteje prihodnosti) ne predstavlja samo odrešilnega izhoda iz zagat preteklosti, temveč lahko vodi v izolacijo ter izgubo notranjega ravnovesja in ogrožanja identitete, kakor poetično razkriva misel filma **Ne pozabi me**: »Prihodnost je od vseh zahtevala pozabo. In s časom je vsakdo v njej našel svoj mir. Ločen, osamljen in nemiren mir.« Pomen te pronicljive misli podčrtuje dejstvo, da ji sledi ena najdaljših zatemnitev v filmu ... Hkrati pa je svojstvena vloga spominskega podživetja kot značilno afektivnega odnosa s preteklostjo povezana tudi z »utelešenim spominom« ³⁴, ki zajema odziv vsega

³³ O tem denimo razpravljata Astrid Erll in Ann Rigney, ki ugotavljata, da lahko skozi razvoj področja filmske memoaristike »opazimo premik k bolj dinamičnemu razumevanju kulturnega spomina: kot stalnega procesa spominjanja in pozabljanja, v katerem posamezniki in skupine še naprej preoblikujejo svoj odnos do preteklosti in s tem spreminjajo svoj položaj v razmerju do uveljavljenih in nastajajočih prizorišč spomina«. (Erll in Rigney, 2009: 2)

³⁴ Pojem povzemamo po: Marks, Laura U. »Spomin dotika«. V: Baskar in Petek, 2014: 87–106.



Mesto na travniku
 Anja Medved,
 Nadja Velušček, 2004

našega zaznavnega organizma – in takšne kompleksne razsežnosti spominskega, ki presegajo zgolj pripovedna določila pomnjenja, so prisotne tudi v obravnavanem reminiscenčnem spektru. Elementi, ki jih Anja izpostavlja v sklopu prvega zavestno »ohranjenega« spomina v filmu **Ne pozabi me**, zajemajo podobo, vonj in zvok: »... podobo ogromnega drevesa, vonj mokrega asfalta in zvok cirkularke ...« Pri tem se avtorici ob snemanju pričevalcev ne osredinjata zgolj na besede in občutja, temveč tudi na spominsko shranjene podobe, zvoke in vonje usodnih časov, ki jih podoživljajo. Zato zgodovinsko-spominski segment njune kinematografije, s posebnim poudarkom na zadnjem filmu, obravnavamo kot radikalno gesto upora proti »selektivnemu obujanju preteklosti«³⁵: ko enakovredno vključujeta priče z obeh strani nekdanjih meja, predstavnike različnih narodov, politične pripadnosti ali idejno-nazorskih prepričanj, ustvarjata, če parafraziramo Walterja Benjamina, »revoluciono priložnost v boju za zamolčevano preteklost«.³⁶

Postjugoslovanska dokumentarna kinematografija

V identitetnem spektru opusa Medved-Velušček odzvanjajo tudi vidiki istovetnosti, ki se navezujejo na območje nekdanje skupne države – SFRJ. Ti so zlasti pomenljivi glede na dejstvo, da je meja med Jugoslavijo in Italijo pomenila mnogo več kot razmejitev dveh držav: bila je meja med različnimi svetovi, kulturami, ideologijami in političnimi ureditvami, na drugi strani pa »fizična« pregrada, ki je zarezala v osebne usode, družinske vezi, lastnino ter za dolga leta spremenila (infra)strukturo vsakdanjosti. V tem pogledu se pomemben delež zavzevanj slovenskih filmark uvršča v okrilje postjugoslovanskega filma³⁷, ki ga je v dokumentarnem kontekstu izborno opredelila Magdalena Tutka-Gwózdź v prelomni raziskavi *Shattered Mirror: The Problem of Identity in the Post-Yugoslav Documentary*. V razsežnem spektru identitet, ki jih opredeljuje in analizira v dokumentarni ustvarjalnosti novih držav, nastalih na območju nekdanje federacije³⁸, je za našo obravnavo ključen koncept »identitete

35 Tega v filmski artikulaciji oriše že omenjeno spoznanje povzetka akcije Ordinacija spomina: »Prihodnost se ne rojeva samo iz točno določenih spominov, ampak tudi iz točno določenih pozab.« Glej: supra: 10. Za podrobnejšo refleksijo fenomena »selektivnosti« glej: Širok, *ibid.*: 154–160.

36 Parafrazirana poanta izhaja iz Benjaminovega razmisleka o materialističnem zgodovinskega, strnjenege zlasti v XVII. tezi »O pojmu zgodovine«. Podrobneje glej: Benjamin, *ibid.*: 224.

37 Na temo fenomena postjugoslovanskih kinematografij je pri nas med drugim potekala *Jesenska filmska šola* leta 2016 pod naslovom »25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma postjugoslovanski film«; predavanja simpozija pa so objavljena v istoimenskem zborniku.

38 Avtorica poudarja, da do »specifičnih identitetnih tipov« pristopa kot do »prepoznanih vidikov identitetne strukture, ki predstavljajo razna znanstvena stališča. Čeprav so včasih lahko vzajemno kontradiktorna, mi je njihova sopostavitve omogočila, da sem ustvarila večdimenzionalno podobo sodobnih identitetnih 'projektov'. Ti zajemajo pojme, kot so: individualna

praga«, kamor sama uvršča tudi filma **Moja meja** in **Sešivalnica spomina**. Avtorica je prepričana, da »identiteta praga« predstavlja nov tip istovetnosti, »ki po eni strani zajema izkušnje v zvezi s pragom in dejavnostjo prečkanja ali celo odprave mej, po drugi pa se pogosto pojavlja skupaj z novimi oblikami njene izraza znotraj filma, ki v glavnem sestoji iz interakcij številnih slojev in 'dialoških razmerij' med besedo, zvokom in sliko. Dialoški pristop, ki se pojavi na meji, tako v teritorialnem kot v ideološkem smislu, narekuje 'reševanje sporov' preteklosti in širitev konteksta, v katerem se posameznik oziroma skupina definirata.« (Tutka-Gwózdź, 2013: 378; poudarki so avtoričini)

V začrtano polje postjugoslovanske dokumentarnosti in v opredeljeno identitetno strukturo lahko poleg naslovov, ki ju podrobneje analizira navedena študija, uvrstimo vsaj še **Mesto na travniku**, **Vžgano v spominih** in **Ne pozabi me**. V vsakem izmed njih se namreč na svojstven način odražajo vidiki soodvisnosti samozavedanja, značilni za tiste predpostavke filozofije praga, ki temeljijo na prepričanju, da človek ne premore »suverenege notranjega teritorija, ampak se vedno in docela nahaja na meji: kadar se zazira globoko vase, dejansko gleda v oči ali z očmi drugega«. (*Ibid.*: 317) S takšnim razmišljanjem se sklada tudi (že omenjeno) spoznanje Anje Medved, ki poudarja, da se »brez drugega ne moremo prepoznati«.³⁹ Identiteta praga pa se v postjugoslovanskem kontekstu nanaša tudi na vprašanja medkulturalnosti in zlasti kritične distance do nacionalističnih konceptov, ki so med drugim pripeljali do krvavega razpada federacije. V tovrstni obliki istovetnosti se odraža njena kompleksna zasnova, ki jo namesto izoliranih rodov ali ras sestavljajo prekrivajoče razsežnosti odnosov in razlik. Hkrati je za dimenzijo vmesnosti, ki jo predpostavlja (pris)podoba praga, bistveno nenehno soočanje s protislovji lastnega samozavedanja – tako v odnosu do sebe kakor do drugega.⁴⁰ Neločljivi del življenja v medprostoru je namreč tudi izkušnja izgube in bolečine. Ta se nanaša na nujnost izbire med enim ali drugim prostorom, med katerima se nahajamo, ne glede na svobodnost ali prisilnost odločitve oziroma negotovost ob nemožnosti vpliva na »zunanje« okoliščine ter nevarnosti, ki jih prinašajo. Soočenje z neznanim in drugačnim je pogojeno s trajnim zavedanjem tveganosti odločitev in sprejemanja njihovih morebitnih drastičnih posledic.

V podrobnejši analizi filmskih del Magdalena Tutka-Gwózdź **Mojo mejo** obravnava kot poskus identitetne rekonstrukcije avtorice in protagonistke Nadje Velušček, ko podaja avtobiografsko izkušnjo življenja na meji, ki je malo pred njenim rojstvom

identiteta, kolektivna identiteta, nacionalna identiteta, etnična identiteta, religijska identiteta in spolna identiteta, ki sem jih razumela kot primarne kategorije; in oblike, značilne za obdobje 'tekoče moderne', vključujoč: lokalno in mobilno identiteto, identiteto krize, narativno identiteto in identiteto praga.« Podrobneje glej: Tutka-Gwózdź, 2013: 11–20 (poudarki so avtoričini). Glej: supra: 19.

39 Glej: supra: 19.

40 Kot zanimivost naj navedemo, da o občutenju meje skozi prisposodobeno praga razmišljata tudi režiserki Laura Samani in Erika Rosi v publikaciji *Vzhod – Zahod: Meja skozi film in zgodovino*, ki je izšla ob istoimenski filmski retrospektivi kot projekt uradnega programa Evropske prestolnice kulture GO! 2025. Podrobneje glej: Fumarola in Zorn, 2025: 101, 123.

razcepila družino in njihov svet razklala na dvojce. Skozi subjektivno pripoved in pogovore s sorodniki ter sokrajani, skupaj z bogatim izborom arhivskih ter najdenih gradiv, se soočamo s fenomenom meje kot območja srečevanja z drugačnostjo, ki je hkrati ogrožajoča in osvobajajoča. Prečkanje meje je zlasti v otroških očeh pomenilo raziskovanje neznanega, ki je prinašalo tveganja, negotovosti in nevarnosti, hkrati pa predstavljalo izziv novega ter privlačnost skrivnostnega. To so izkušnje, ki bi jih lahko opredelili kot »bivanje na pragu. Identiteta, ki se je v specifičnih družbeno-političnih okoliščinah in v prostorskem smislu nekako oblikovala 'vzporedno z mejo', je pridobila tudi duhovno razsežnost, ki se je izkazala za skrajno trpežno strukturo, globoko vtisnjeno v spomin.« (Ibid.: 333; poudarki so avtoričini)

Sešivalnica spomina na drugi strani predstavlja zgodovinsko rekonstrukcijo identitete rekonfiguracije območja, ki se je soočalo z »mejnim stanjem« že dosti pred časi »železne zaves«, saj so ga zaznamovale tako razmejitve med Italijo in Avstrijo kakor fronte prve in druge svetovne vojne. Skozi stoletja so se zaradi nevzdržnih življenjskih in političnih razmer domačini predvsem izseljevali, redki, ki so ostali, pa v filmu podoživljajo lastne nezavidljive izkušnje, pri čemer podajajo tudi zgodovinske okruške usode te regije. V pričevanjih tako na eni strani odzvanja trajna, »brezčasna razsežnost izkušnje praga«, na drugi pa je v nenehno razmejevanju in hkrati brezmejni krajini navzoča izjemna raznolikost »fizičnih in duhovnih sfer, ki so se izoblikovale v tem večkulturnem 'med-prostoru'«. (Vse: Ibid.: 331, 332)

Ob raziskovanju vsebinskih določil ter okoliščin, ki so vplivale na prostore in ljudi, se avtorica – v skladu z izhodiščno opredelitvijo novih izraznih oblik, značilnih za upodabljanje težko določljive zasnove samozavedanja – podrobneje posveča tudi estetskemu posegom in formalnim odločitvam. V analizi **Moje meje** tako opozarja zlasti na ustvarjalno gesto uvajanja svojstvenega simbolnega vizualnega motiva, ki prinaša močno čustveno intonacijo in hkrati ponazarja nekdanjo izkušnjo deklice ob nenehnih potovanjih z ene strani meje na drugo. Ta motiv je ponavljajoč, komaj zaznaven odsev Nadjinega obličja v okenskem steklu potniškega vagona vlaka, skozi katerega se zazira v mimobežečo pokrajino. V interpretaciji **Sešivalnice spomina** pa kot formalni presežek prepoznava soočanja z ustvarjalnostjo umetnikov, kot je Moreno Miorelli, ki črpajo navdih iz okolja in v povratni zvezi s tem sozvočjem plemenitijo krajino. Še posebej opozarja na slogovne vidike slikovne in zvočne razsežnosti filma: »Očarljiva pokrajina /.../ je predstavljena tako z dinamično kamero (z dvigi in zasuki, vožnjami, zumiranjem, sledenji) kakor s statičnimi panoramami in mobilnimi posnetki iz avtomobila, medtem ko snemanje intervjujev sledi pravilu statične kamere. /.../ Edinstveno vzdušje prizorišča poudarja zvočna oprema z bogato, živobarvno tonsko sliko.« (Ibid.) V soglasju z Magdaleno Tutka-Gwóźdź lahko tako trdimo, da prav preudarno posvečanje estetskemu vidiku in oblikovnim določilom sodi med temeljne presežne kvalitete obravnavanega opusa.

Kompilacijski dokumentarec

Med formalnimi kategorijami, ki smo jih mestoma že osvetlili, se eno bistvenih vprašanj nanaša na načine organiziranja in kombiniranja raznovrstnega nabora gradiv, s katerimi se avtorici soočata v raziskavah ter jih izbirata za filmsko prikazovanje. Zdi se, da tudi v stilističnih odločitvah sledita zavedanju, da »identitete na meji niso nikoli čiste in enoznačne«, saj je vsak človek »konglomerat različnih identitet, še toliko bolj, če se je rodil na prepihu meje«. (Medved, *ibid.*: 16) Zato lahko prevladujoči del naslovov zgodovinsko-spominskega korpusa obravnavamo kot zlepljenko najrazličnejših virov, ki se v grobem delijo na arhivska in najdena gradiva. Med prva sodijo predhodno že sistematizirana v različnih za to pristojnih institucijah, ki se nanašajo na zbirke, uradno potrjene kot avtoritativni izbori avdiovizualnih dokazov o preteklosti. Med drugimi pa je poljubno nabrana materija, ki ji poleg že navedenih oblik lahko dodamo še raznovrstne zasebne kolekcije ter najrazličnejše tekstualne, vizualne in zvočne formate – od časopisnih naslovnih in člankov, dnevniških zapisov, historiografskih del, reprodukcij dokumentov, leposlovja in gledaliških uprizoritev, prek slik, razglednic, plakatov, vstopnic, zemljevidov in spominskih obeležij, do televizijskih oddaj, igranih, eksperimentalnih ali animiranih filmov, propagandnih in reklamnih filmov, video zapisov, posnetkov nadzornih kamer, pa tudi zvočnih zapisov ter glasbenih motivov itn.

Na podlagi načinov in raznovrstnosti uporabe predhodno obstoječih gradiv, njihove razporeditve in kombiniranja z novimi posnetki, lahko rečemo, da je prevladujoča ustvarjalna oblika zgodovinsko-spominskega korpusa Medved-Velušček kompilacijski dokumentarec. Njegova definicija v slovenskem *Filmskem leksikonu* se glasi: »Vrsta dokumentarnega filma, ki prikazuje neko zgodovinsko obdobje, družbeni pojav ali dogodek z uporabo že posnetega filmskega gradiva oz. montažo odlomkov iz že narejenih dokumentarnih filmov (reportaž, potopisnih filmov, filmskih vesti), pa tudi fotografij, risb, načrtov in drugega materiala (tudi 'montažni' film).« (Kavčič in Vrdlovec, *ibid.*: 318) Pri tem je ključno, kolikšen delež v posameznem filmu pripada obstoječemu gradivu, saj se opredelitev utemeljuje na podlagi strategij »recikliranja«, občutno kompleksnejših kot v tradicionalnih arhivskih dokumentarcih, kjer uporaba materialov preteklosti služi predvsem za ilustriranje določenega dogodka ali za avdiovizualno argumentacijo pripovedi. Ustvarjalni pristopi ponovne uporabe obstoječih gradiv pa so usmerjeni predvsem v raziskovanje njihove pomenske »nestabilnosti«, v razpiranje vrzeli, v razkrivanje dvoumnosti ter zavračanje ustaljenega dešifriranja in uveljavljenih pripovednih načel. Bistvo kreacije, zasnovane na kombiniranju obstoječih materialov, predstavlja, kot poudarja Paul Arthur, težnjo po »radikalni reviziji reprezentacije individualnih in kolektivnih zgodovinskih«. (Arthur, 1999: 59) Zgodovina tako postane »diskurzivna metazgodovina« prevpraševanja (ubesedenih ali upodobljenih) zgodb, ki jo pripovedujejo in ki jih izreka. V tem smislu Michael Zryd zagovarja tezo, da kompilacijski film predstavlja »metazgodovinski

komentar kulturnega diskurza in pripovednih vzorcev, ki sestavljajo zgodovino. Ustvarjalec kompilacijskega dela – bodisi s prekopavanjem ostankov množičnomedijskega prostora ali z odkrivanjem (s pomočjo procesiranja podob in optičnega kopiranja) novega v poznanem – kritično raziskuje ozadje podobe, diskurzivno vtisnjeno v zgodovino njene produkcije, kroženja in potrošnje.» (Zryd, 2003: 42)

S prisvajanjem in recikliranjem, ki vsebuje vnovično odkrivanje gradiva, njegovo prekadriranje, fragmentiranje in premontriranje, prihaja do svojevrstne dekonstrukcije in rekontekstualizacije posnetega. Takšno razvezovanje je pogojeno z vzpostavljanjem novih sovisnosti, ki opozarjajo na drugačne pomenske in pripovedne vrednosti. Ustvarjalne strategije kompilacijskega filma so pogosto nadgrajene še s problematiziranjem proizvodnje, primarnih analiz, izkoriščanja, uporabe in sprejemanja gradiv, povezanih s proučevanjem mehanizmov produkcije in finančnih zaledij ter vidikov manipulativnih možnosti (audio)vizualnega skozi razkrivanje njegovih tehnoloških in ideoloških plati. Ključno je torej vprašanje možnosti prikaza sprememb oziroma znakov zgodovinskega preoblikovanja načinov videnja in upodabljanja dejavnikov, ki so jih povzročili. Avtorici se zavedata, da kreativni proces kompiliranja opredeljuje vrsta strategij, katerih skupni imenovalec lahko najdemo zlasti v arheološkem izkopavanju in svojstvenem procesiranju že posnetega, v pozornem izboru, destilaciji in razvrščanju poglavitnih elementov gradiva, nabranega iz ostalin preteklosti, ter v kombinatoriki, ki v novih razmerjih gradivu dodeljuje nov pomen in hkrati možnost drugačnega pogleda na njegova bistvena določila.

Za klasifikacijo ustvarjalnih načel kompiliranja se uveljavljajo različni pristopi, med njimi pa je za naše potrebe dobrodošla sistematizacija Rebece Ann Swender v (posthumno objavljenem) članku »Claiming the Found: Archive Footage and Documentary Practice«. V njem zagovarja stališče, da konstruktivno vključevanje obstoječih posnetkov v sekundarno stvaritev temelji na predpostavki določenih »izbranih lastnosti izvirnega gradiva« (Swender, 2009: 4; poudarek je avtoričin⁴¹), ki predstavljajo izhodišče strategij prisvajanja. Za katalogiziranje teh »lastnosti« in za opredeljevanje prilagodljivosti »starrega v novem« avtorica predlaga pojem osnovnih »značilnosti«, ki jih razvršča v pet kategorij: ikonična, uporabna, razvrstitevna, zgodovinska in konvencionalna značilnost. V njihovi obravnavi je ključno vprašanje, kolikšen delež »izvirne značilnosti« določene materije se v novi uporabi ohranja – glede na dejstvo, da se v procesu prisvajanja in recikliranja vsakemu gradivu praviloma nekaj »dodaja« ali nekaj »odvzema«. Ikonična značilnost se nanaša na vsebino posnetega gradiva in stopnjo njegove »fizične podobnosti s preteklo realnostjo«, hkrati pa zajema tudi njegove izvirne »materialne lastnosti«, zato se tudi v novi konstelaciji ohranja. Uporabna značilnost zajema posege, dodane faktičnim podobam (komentar, mednapisi/podnapisi, glasbena

41 Vsi nadaljnji navedki v odstavku: *Ibid.*: 4–6.

oprema itn.) za podajanje informacij, pa tudi interpretacij, ki so »zunanje« glede na osnovni material – v njegovi preuporabi se te lahko odstranijo ali ohranijo. Razvrstitevna značilnost se navezuje na zaporedje podob, ki zagotavlja pripovedno strukturo ali »argumentacijo resničnosti« posnetkov. Izvirna kontinuiteta ali sovisnost takšnih podob je v sekundarni rabi najpogostejše podvržena spremembam. Zgodovinska značilnost je odvisna od »predpostavljenega gledalskega splošnega poznavanja« vidikov obravnavanih zgodovinskih dejstev. A ne glede na razsežnosti predhodne vednosti se historična dejstvenost ohranja, variira lahko le stopnja njene prepoznavnosti.⁴² Konvencionalna značilnost predstavlja najbolj kompleksno kategorijo, saj pogosto zajema kombinacijo določil vseh predhodnih in tako občinstvo usmerja k »želenemu branju izbranega dela gradiva«, lahko pa služi za podpiranje oziroma razveljavljanje »določene zgodovinske trditve«. Ta značilnost je neposredno vezana na izvirno podobo in je ne moremo povsem izbrisati; mogoče pa je odstraniti nekatere njene segmente – uporabne, razvrstitvene – ali relativizirati stopnjo zgodovinske »prepoznavnosti«.

V obravnavanem opusu se soočamo z vsemi navedenimi kategorijami, ki so uporabljene predvsem za razvrstitevne ali vsaj »rahljanje« utrjenih zgodovinskih resnic in preoblikovanje prevladujočih pripovedi. Te so – zlasti na mejnih območjih ali teritorijih, ki so si jih prisvajali različni zavojevalci – pogosto pogojene z nacionalno in svetovnonazorsko oziroma ideološko pripadnostjo, pa tudi z družbenim položajem ali razredno zavestjo ter razmerjem med vladajočimi in podrejenimi. Zato so na eni strani vprašanja »resnice na meji« toliko bolj kompleksna, na drugi pa še tesneje povezana z »dokaznimi gradivi«, ki naj bi jo utemeljevala. To pomeni, da o vsakem dogodku obstaja več resnic – ali vsaj interpretacij – in njihovih materialnih argumentacij. Tako je »audiovizualna arheologija« na tovrstnih teritorijih še toliko bolj zahtevna, saj se »prekopavanje preteklosti« na svojstven način vselej podvaja oziroma mnogoteri. A kljub obilici arhivskih in nabranih posnetkov, s katerimi se filmarki soočata, je razumljivo, da vrsta dogodkov, ki jih obravnavata, ne premore audiovizualne dokumentacije – to »pomanjkanje« pa se z oddaljevanjem v nekdanjost le še stopnjuje. Zato si za predstavljanje določene borno dokumentirane situacije pomagata z gradivi splošnejših pomenskih razsežnosti. To so slike ali posnetki, ki so zaradi »pogostosti uporabe ali prepričljivosti trditve, ki jih podajajo« (*Ibid.*: 5) postali tako znani, da jih gledalska

42 Rebecca Swender navaja primer možne pouporabe posnetkov proslule propagandne idolatrije **Zmagoslavje volje** (Triumph de Willens, 1935) Leni Riefenstahl: »V kolikor je zgodovinska značilnost prisotna v izvirni podobi (tj. podoba Hitlerja v filmu **Zmagoslavje volje**), je ob vključevanju v sekundarni tekst ni mogoče odstraniti ali izbrisati. Vendar pa je zgodovinske informacije, ki se nanašajo na izvirni posnetek, mogoče preprosto izbrisati z odstranitvijo segmenta uporabne značilnosti. V filmu **Zmagoslavje volje** imamo posnetek Adolfa von Wagnerja, pred katerim se pojavi mednapis: 'Von Wagner bere odlomek iz firerjevega razglasa.' Zgodovinska značilnost podobe se s to informacijo poveča. Posnetek von Wagnerja pa bi v sekundarni tekst lahko vključili brez predhodnega mednaslova. Takšno dejanje ne zmanjšuje verodostojnosti njegove podobe v drugotni uporabi, reducira pa stopnjo njegove prepoznavnosti.« (*Ibid.*: 6; poudarek je avtoričin).

percepcija ne zmore več ločevati od neposrednih okoliščin njihovega nastanka. Takšne ikonične podobe imajo vlogo posploševanja izvirne vsebine.

V nekaterih filmih tako mestoma naletimo na uporabo emblematičnih, zgodovinsko uveljavljenih posnetkov, ki ponazarjajo univerzalne razsežnosti lokalnega dogajanja. Po drugi strani pa se lahko istim izvirnim posnetkom v različnih razvrstitvah in kombinacijah spreminjajo tako pomen kot argumentacijski poudarki. Vse to občutno vpliva na njihovo izjavno, spoznavno ter celo ontološko razsežnost; po prepričanju Steva F. Andersona namreč podobe v kompilacijskih filmih *»delujejo v diskurzivnem paradoksu. Želja po koherentni in urejeni historiografiji je povezana z zastarelimi predstavami o tem, kaj je 'zgodovina' in kako jo doživljamo. Vizualni mediji, ki so zdaj razumljeni kot glavni nosilci 'zgodovinske zavesti', morajo včasih sklepati konfliktna zavezištva med specifičnostjo dokumentarnih ali zgodovinskih podob in fluidno kontingentnostjo, ki jo te podobe pridobijo, ko so znova zapisane in gledane v drugačnem kulturnem kontekstu. /.../ Privajanje in uporabo najdenih posnetkov lahko razumemo kot taktični maneuver, v katerem je ključni dejavnik hkratna uporaba in subverzija ontološke gotovosti.«* (Anderson, *ibid.*: 70)

V ustvarjalnem procesu dvojice Medved-Velušček so metode kompiliranja doživljale spremembe skozi različne »razvojne etape«. Te so bile na eni strani povezane s pragmatičnimi vidiki količine ohranjenih materialov preteklosti, ki jih je bilo mogoče (po)uporabiti; na drugi z ustvarjalnimi odločitvami glede vrste izvirnih gradiv, ki bodo služila za argumentacijo, preizpraševanje ali (pre)interpretacijo, na kakšen način bodo kombinirana med seboj in z dejstvenostjo aktualnosti; na tretji pa z deležem neposredne »avtorske vpletenosti« oziroma izpostavljanja eksplicitnega subjektivnega angažmaja v obravnavi dogajanja. Na dejstvo, koliko in kakšna gradiva preteklosti so na voljo, avtorici seveda ne moreta vplivati, odločata se lahko le, katere podobe splošnejšega pomena lahko uporabita tudi za ponazarjanje lokalnih posebnosti.⁴³ V izvedbenih procesih je razvidna zavest o nujnosti soočenja nasprotij filmskega »dokaznega gradiva« z vzpostavljanjem razlik med novimi in najdeni posnetki, barvnimi in črno-belimi slikami, filmskim in video materialom, analognimi in digitalnimi nosilci, igranimi in dokumentarnimi viri, institucionalnimi in zasebnimi zbirkami, tekstualnim in slikovnim gradivom, zvočno artikulacijo in glasbeno spremljavo ali statičnimi in gibljivimi podobami. S takšnim kontrastiranjem, ki odraža razdrobljenost, negotovost, nedokonč(a)nost ali dvoumnost tako vsake kombinacije posebej kakor filmske izjavnosti v celoti, se odpira prostor za svobodno interpretacijo ter spodbuja

⁴³ Takšne odločitve so na praktični ravni razvidne že iz navedb virov, iz katerih so gradiva pridobljena. Ti poleg držav, ki jim pripadajo obravnavana območja ali so si jih lastile – Italija, Avstrija, Slovenija, Hrvaška oziroma Jugoslavija –, zajemajo tudi arhive iz Francije, Velike Britanije, Nemčije in Združenih držav Amerike.

gledalski angažma. Avtorska (prvo)osebna zavzemanja se v našem primeru nanašajo bodisi na »nosilnost« filmske pripovedi v obliki komentarja, podajanja osebnih spominskih epizod ali uporabe lastnega »družinskega« arhivskega gradiva bodisi na pojavljanje in prevzemanje vloge »družbenih akterk« v določenih prizorih. Lahko se nanašajo tudi na avtorsko poseganje v dogajanje po načelih *filma resnice* oziroma »sodelovalnega dokumentarca« (če uporabimo kategorijo slovite klasifikacije Billa Nicholsa⁴⁴) ali pa na izpostavljanje avtorske perspektive skozi formalne pristope subjektivne podobe oziroma (pol)subjektivnega gledišča.⁴⁵

Na začetek kompilacijskega segmenta opusa Medved-Velušček se umešča delo **Niso letele ptice** kot primer pristopa, kjer ne zaznamo eksplicitne avtorske osebne »vpletenosti«. Film se namreč odreka neposrednemu komentarju in je v celoti sestavljen iz »nabranih gradiv« ter intervjujev – če odmislimo prolog in epilog, ki sta posneta v aktualnosti na goriški boljši tržnici in skozi podobe individualno napaberkovanih artefaktov preteklosti pripravljata »vstop« v film in »izstop« iz njega. Ob prevladujoči kombinaciji pogovorov s pričami ter arhivskih in najdenih gradiv – med slednjimi predvsem razglednic, fotografij, likovnih del, časopisnih člankov ter »dokumentarnih« filmskih posnetkov iz javnih in zasebnih arhivov – bistveni delež veznega teksta sestavljajo časopisne objave, dnevniški zapisi in osebne zabeleške. Le mestoma se pojavljajo »lirični posegi« (denimo ob recitaciji pesmi Srečka Kosovele), katerih poetično intonacijo dopolnjujejo kratki vložki idiličnih krajinskih motivov, posnetih v aktualnosti. Zgovorna je tudi glasbena oprema filma, ki v prologu in epilogu pripada skladbi iz vojnega časa dogajanja, medtem ko je v osrednjem delu sestavljena iz »eksperimentalnega ozvočenja« z motivi komada »Sivina« Zlatka Kaučiča z zgoščenke *Emotional Playgrounds*. Ob odsotnosti vsakršnega komentarja kot neposrednega odraza individualne interpretacije avtorska prizadetost prihaja najsiloviteje do izraza skozi izbiro ter kombinacijo takšnih virov in informacij, ki na eni strani odražajo uničujočo silo vojne in njene travmatične posledice za posameznika, skupnost ter narod, na drugi pa izpostavljajo njeno absurdnost in skrajno razčlovečenje.

⁴⁴ »Sodelovalni ali participacijski dokumentarci – znani tudi kot film resnice (*cinéma vérité*) ali načelo 'muhe v juhi' – predpostavljajo dejavno sodelovanje filmarja pri obravnavi izbrane problematike. Avtorjeva aktivna vloga sogovornika, izpraševalca ali provokatorja s prepletom osebnih, družbenih in zgodovinskih izkušenj ustvari svojevrstno perspektivo angažiranega soočenja z dejstvi stvarnosti. Dokumentarist se zato izkaže kot premešča pred objektiv in pogosto prevzema vlogo ključnega protagonista filma, v katerem nastopa kot pobudnik in/ali komentator dogajanja. V ospredju je interakcija med dokumentaristom in družbenimi akterji, ki poteka na realnih lokacijah. /.../ Med najpopularnejše participacijske modele sodijo biografska, avtobiografska, osebnoizpovedna, dnevniška in esejjska dela.« Povzeto po: Nichols, 2020: 168–179.



Preden so septembra 1947 postavili mejo, je šla mama iz Gorice k sorodnikom v Plave, da bi se tam poročila. Ampak potem domov ni mogla dve leti. Ni se zares poslovila, niso verjeli, da bo res meja, sploh pa ne, da bo tako strogo zaprta. Na dan poroke so prišli na mejo, a se niso smeli pozdraviti. To je bilo takrat običajno, da so ljudje prihajali do meje, da bi se vsaj na daleč videli. Gorico sem zato doživljala drugače kot moji prijatelji, nisem šla samo po pralni prašek, ampak sem šla k moji noni. Tam sem z balkona opazovala, kako so v Gorico prihajali moji sodržavljeni, slabše oblečeni, s torbami in kokošmi; spomnim se, da me je bilo sram, in da me je bilo sram, ker me je bilo sram.

(NV)

V isto kategorijo del brez razvidnih subjektivnih avtorskih posegov se uvršča tudi **Vžgano v spominih**. Film, ki je nastal v sklopu istoimenskega raziskovalnega projekta⁴⁶, se posveča vojnemu času po padcu fašizma na multietničnem obmejnem področju Slovenije, Italije in Hrvaške. V obdobju nemške okupacije in srhljivega stopnjevanja pogroma nad lokalnim prebivalstvom so nacisti na območju Goriškega, Istre in Primorske požgali preko dvesto vasi, vaščane, ki niso uspeli pobegniti, pa so mučili, pobili, internirali ali izgnali. Kompilacijski pristop se zaradi očitnega pomanjkanja avdiovizualne dokumentacije osredinja na dostopne vire, ki zajemajo predvsem fotografije iz javnih zbirk in družinskih albumov, ter redke arhivske posnetke, ki so kombinirani s podobami spominskih obeležij, nagrobnih spomenikov, muzejskih postavitev in ostankov požganin. Film se odreka komentarju in drugim oblikam izrecnega podajanja stališč ter nosilnost pripovedi prepušča pričevalcem – preživelim očividcem grozodejstev, takrat večinoma otrokom ali mladostnikom, ki so se jim travmatični dogodki dobesedno »vžgali v spomin«. Zato so njihove besede pogosto obotavljive, težke, globoko pretresljive, njihova obličja pa preprejena z brazdami tragičnih podoživetij. Odločitev za popolno predajanje pripovedi spominodajalcem na eni strani izvirja iz fascinacije nad »govorjeno besedo, ker je nepredvidljiva, presenetljiva, ker se vsakokrat na novo zgodi«, na drugi pa iz zavedanja, da so s svojim govorom »različni ljudje iz različnih krajev in zgodb v različnih jezikih sestavili nekakšen ritmičen jezik, ki skorajda postaja pesnitev. In če sva v najinih prejšnjih dokumentarnih filmih iskali vzporednico z literarnimi zvrstmi video novele in video eseja, se nama ta, tudi zaradi vsebine, kaže kot nekakšna video pesnitev.« (Oboje: Velušček, *ibid.*: 9–10)

Ob odsotnosti komentarja tako edino obliko »objektivnega« informiranja v filmu predstavljajo mednapisi, ki uvajajo posamezna prizorišča pričevanj s faktografskimi podatki o številu požganih hiš in človeških žrtev, preden je dana beseda izpovedim pričevalcev. Ker sta avtorici razpolagali z omejenim naborem arhivskih gradiv, sta toliko večjo pozornost posvečali tistemu, kar sta imeli na voljo – tako je domala vsaka fotografija postala svojevrsten filmični motiv, na katerem se kamera zadržuje, se po njem sprehaja in se mu približuje ali oddaljuje od njega, s

⁴⁵ Subjektivna podoba predstavlja: »Način kadriranja, ki daje vtis, da kamera gleda z očmi filmske osebe; na ta način naj bi se tudi gledalčev pogled identificiral s subjektivnim glediščem osebe.« (Kavčič in Vrdlovec, *ibid.*: 595)

⁴⁶ Projekt – v sodelovanju Znanstveno-raziskovalnega središča Koper, Zavoda Kinoateljice iz italijanske Gorice in drugih partnerjev – je vodil dr. Gašper Mithans, znanstveni sodelavec Inštituta za zgodovinske študije Znanstveno-raziskovalnega središča Koper. Opis projekta se glasi: »Ohranjanje spomina na vojna uničenja kot del lokalne identitete, še posebej mlajše generacije z izvajanjem usposabljanja iz ustne zgodovine, pripravo dokumentarnega filma in fotografske razstave, okrogle mize in spominskih obeležij v požganih vaseh. Vse z namenom in v duhu medgeneracijskega spoštovanja, za preseganje nacionalnih in medkulturnih konfliktov, kolektivne krivde in nestrpnosti.« Dostopno na: <https://www.pina.si/portfolio/vzgano-v-spominih/>; pridobljeno: 11. 8. 2025.

čimer ga na svojstven način vzgiba in dinamizira.⁴⁷ Enaka pozornost je namenjena mednapisom, »podloženim« z zloveščo tišino ali zloslutno glasbo, katere presunljiva razsežnost ozvočenja nedoumljivega pripada Mauru Bonu, dopolnjujejo pa jo motivi skladb Andree Blasetiga, Borje Močnika in Mladinskega PZ Emil Komel. Avtorska izjavnost tako pripada predvsem pozornemu posvečanju vsaki podrobnosti, ki lahko pripomore k temeljnemu občutju sočutnosti in solidarnosti, kakor povzema misel Anje Medved: »Nasilja je bilo preveč, da bi ga lahko raziskali v enem filmu. Nastala je dokumentarna pripoved, ki bolj kot o vojni spre govori o preživetju, o človečnosti, ki vedno preseže nacionalne, razredne in verske okvire.«⁴⁸

Moja meja sodi med dela, ki že z naslovom nakazujejo uvrstitev na tisto stran kompilacijskega spektra, v katerem opazen, če ne celo prevladujoč delež nosilnosti pripovedi in pomena pripada subjektivni avtorski prizadetosti. Protagonistka filma je tokrat scenaristka in sorediserka Nadja Velušček, ki zaseda tudi vrsto filmskih »vlog«: je izvajalka intervjujev s pričami, pogosto sama glasovno ali vidno navzoča v posnetkih, je avtorica veznega besedila in hkrati njegova pripovedovalka ter komentatorica – če lahko provizorično ločujemo osebnoizpovedni in refleksivno-razlagalni segment besedila –, njen glas pa nas tudi popelje v film in pospremi iz njega. Vanj se podajamo z arhivskim posnetkom panorame nekaj najbolj značilnih motivov Gorice (cerkve sv. Ignacija, Trga zmage in Goriškega gradu) ter s prvoosebno faktografijo Nadjine družine: »Moja mama je odrasčala v Gorici s tremi mlajšimi sestrami ...« Sledi oris mamine mladosti z osnovnimi podatki o očetu: »Moj oče je vsak dan prihajal s kolesom iz Plavi v Gorico ...« Uvodne družinske in okoljske informacije kmalu preidejo v interpretacijo naslovnega motiva filma. Avtoričino refleksivno povzemanje dogajanja ob postavitvi meje pa se v komentarju začenja prepletati z njenimi otroškimi spomini, ki objektivnost zgodovinske dejanskosti subjektivirajo v osebno zgodbo. Ta je podkrepjena z dejstvom, da so med pričevalci tudi člani njene družine. Besedilna razsežnost filma tako – z izjemo govornega deleža intervjujev – v celoti pripada prvoosebni pripovedi, ki jo značilno intonira glasbena spremljava Aleksandra Ipavca, v najbolj intimnih trenutkih pa je vizualno nadgrajevana z (že omenjenim) avtoportretnim odsevom v okenski šipi vlakovne kompozicije. Namenjanje posebne pozornosti estetski razsežnosti filma ne pogloblja samo zavedanja pomena osebne izkušnje v vrtincih družbeno-političnih pretresov, ampak odraža tudi izrazit čustveni naboj, ki ga poudari zadnja spominska, globoko v otroštvu zakoreninjena sekvenca filma.

⁴⁷ V takšnem pristopu je zaznavno sozvočje s pojmovanjem uporabe fotografij v kompilacijskem filmu po načelu spoznavnega (vz)gibanja spomina Rogerja Hallasa: »Dokumentarni filmarji te podobe pogosto animirajo s premikanjem kamere in približevanjem ter oddaljevanjem fotografije, da gledalca potopijo v mirujočo sliko, da ustvarijo čustveno intenzivnost glasovnega komentarja ali da dobesedno upodobijo kognitivno gibanje spomina.« (Hallas, 2023: 7)

⁴⁸ Dostopno na: <https://365.rtvsl.si/arhiv/dokumentarci-kulturno-umetniški/174613774>; pridobljeno: 11. 8. 2025.

V širšem vizualnem polju se soočamo z izrazito heterogenim naborom arhivskih in najdenih gradiv, kombiniranih z aktualnimi posnetki krajine in ključnih lokacij, o katerih pri-
povedujejo pričevalci z obeh strani meje, zlasti tisti, ki se »še
spominjajo nerazdeljenega goriškega prostora« (kot je zapi-
sano v napovedniku filma⁴⁹). Za razliko od prej obravnavanih
del – o prvi veliki vojni in pogromih v drugi – je bilo dogajanje
ob razcepljanju Evrope in sveta na dve geostrateški polobli
bogato dokumentirano, in to na obeh straneh, tako v pričako-
vanju kakor ob in po realizaciji usodne razmejitve. Dejanskost
njene materialnosti slikovito povzema reminiscenca enega pri-
čevalcev: »Te komisije, ki so hodile in postavljale mejnike, te
nas niso niti ne vznemirile. Mi smo imeli še zmeraj v glavi to, da
državna meja je meja med dvema državama; da je neka zamišl-
jena črta, ne, ki pač ločuje dve državi eno od druge, čisto po
otročje. Nismo razmišljali o tem, da je lahko meja tudi fizična.«
In zlasti takšni fizični posegi oziroma posledice materialnih pre-
prek, ki so zarezale v prostor – od bodečih žic in različnih ograj,
preko prekopov, zidov in ramp do minske polje ter prepovedanih
območij, kar vse so varovali oboroženi vojaki –, predstavljajo
poglavitni delež vizualnega spektra filma. Obravnava in obde-
lava pa obsegata vrsto postopkov iz nabora kompilacijskih pris-
topov: od razčlenjevanja, premontiranja in soočanja posnetkov
istih dogodkov iz različnih perspektiv do uporabe raznorodnih
materialov na najrazličnejše inovativne načine, s katerimi se
spodjeda njihova izvorna pomenskost.⁵⁰ Takšna raznovrstnost
obdelave heterogenih virov odraža zaupanje v intertekstualnost
ter intermedialnost kot nosilni strategiji prevpraševanja res-
nice o preteklosti. Po drugi plati pa skozi načine sopostavljanja
različnih značilnosti vizualnih in zvočnih ter faktografskih in
osebno intoniranih razsežnosti v pripovedi nastajajo vrzeli, kar
občinstvu zagotavlja dovolj odprtega prostora za individualne
interpretacije videnja.

Na sorodnem izhodišču kot **Moja meja** se vsaj navidezno
nahaja **Mesto na travniku**, ki se prav tako začenja s prvooseb-
nim podoživljanjem avtorice, tokrat Anje Medved. V film namreč
vstopamo skozi (že obravnavani) premislek o najzgodnejših
otroških reminiscencah – v Novi Gorici – ter o razmerju med
ohranjenimi in izbrisanimi spomini. Tudi načini uporabe gradiv
in kombiniranja aktualnih ter arhivskih in najdenih posnetkov
so v pretežnem delu filma podobni pristopom v Nadjini oseb-
noizpovedni pesnitvi. Prav tako je eden nosilnih motivov filma
koncept meje – ravno »železnozavesna« razmejitev med Italijo
in Jugoslavijo ter posledična izguba urbanega središča regije
je bila namreč povod za izgradnjo novega mesta neposredno

⁴⁹ Dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=TOXBngKzy_s;
pridobljeno: 13. 6. 2025.

⁵⁰ Ali kot poudarja Steve F. Anderson: »Prav iz odpora proti totalizirajočemu
impulzu [tradicionalne historiografije] izvira veliko del z najdenimi posnetki,
kjer pogosto prihaja do fragmentiranih in kaotičnih predelav, ki odpirajo
prostor alternativnim glasovom ali spodbujajo branje sprejetih zgodovinskih
besedil od znotraj.« (Anderson, *ibid.*: 71; poudarek je avtorjev).

»na meji«. Zato se vrsta spominov, premislekov in analiz film-
skih protagonistov, ob rekonstruiranju procesov gradnje novega,
nanaša predvsem na primerjavo značilnosti mest na različnih
straneh meje. Vendar je poleg vrste sorodnosti med obema
deloma zaznaven tudi opazen delež razlik. Kmalu se namreč
izkaže, da je uvodni avtorski spominski preblisk edina prvo-
osebna refleksija v filmu, hkrati pa začetne osebne zgodbe pri-
čevalcev postopoma prehajajo v zgodovinsko pripoved. V njej
se individualni spomini vse intenzivneje prepletajo s pogloblje-
nimi analitičnimi premisleki geopolitičnih, ideoloških, arhitek-
turnih, urbanističnih, umetnostnozgodovinskih, socioloških ali
kulturoloških interpretacij strokovnjakov različnih generacij, ki
jih združuje dejstvo, da »pripadajo« enemu ali drugemu mestu –
da so se rodili, odraščali ali da živijo v Novi oziroma »stari«
Gorici.⁵¹ Tako sogovorniki hkrati z obravnavo pogojevanosti svo-
jega samozavedanja s pronicljivimi spoznanji opredeljujejo tudi
njuno identiteto. Ob soočanju vrste razlik omenjajo tudi niz
podobnosti, predvsem pa opozarjajo na dejstvo »podvojitve«,
ki izhaja iz predpostavke, »da se morata obe mesti oblikovati,
razvijati, gojiti kot eno mesto«, pri čemer je treba ves čas »zelo,
zelo paziti, da se ta njuna dvojna identiteta ohranja«, kakor eno
bistvenih določil podvajanja opredeljuje arhitekt Niko Jurca.

Morda še bolj kot vsebinske razlike med filmoma so
očitna razlikovanja v kreativnih pristopih. Čeprav podobno
kot **Moja meja** tudi **Mesto na travniku** poteka po kronolo-
škem zaporedju zgodovinskega dogajanja, v slednjem sko-
raj ni pripovednih preskokov ali digresij, značilnih za prvi film.
In čeprav se – vsaj v začetnem obdobju obravnave – v obeh
delih mestoma soočamo z istimi arhivskimi posnetki, so ti
podvrženi določenim modifikacijam, ki so hkrati »preinterpre-
tacije«. Nadvse zanimiva je denimo v **Mestu** uporaba identi-
čnih posnetkov, s kakršnimi se začenja **Moja meja**, v spremen-
jenem zaporedju, tako da predhodna gibanja kamere pote-
kajo v obratni smeri – panoramski zasuk se tokrat začenja
z Goriškim gradom, nadaljuje preko Trga zmage, potuje do
cerkve sv. Ignacija, ob kateri se zdaj pogled ne spušča od
zvonikov proti portalu, ampak dviga od stopnišča navzgor.⁵²
Ob nizu sorodnih intervencij se ključne razlike stopnjujejo s
časovnico filma – s kronološkim približevanjem sedanosti
se namreč tudi arhivsko gradivo »posodablja«, tako da črno-
bele posnetke, fotografije in diapozitive nadomeščajo barvni,
prvotne značilnosti mest pa zamenjujejo interpretacije njihovih
sodobnejših določil. Predvsem pa se kontrastiranja vse bolj
dinamizirajo; binarnost nasprotij je poudarjena z vse večjo
avdiovizualno improvizacijo in (skoraj eksperimentalnimi)

⁵¹ Eno takšnih spoznanj predstavlja misel o Novi Gorici kot prispodobi
socializma Ervina Hladnika Milharčiča: »Če je kdo kdaj živel metaforo
socializma – te izgradnje novega, bodočnosti, počistimo z vsem starim –,
mislim, da smo bili to mi, ki smo pač odraščali v teh prvih letih Nove Gorice,
ko se je zidala.«

⁵² Ta na videz preprosta ustvarjalna gesta, s katero naj bi se izogibali
podvajanju istega motiva v dveh ali več filmih, hkrati slikovito konkretizira
utemeljenost predpostavk kompilacijskih »lastnosti« in »značilnosti«
Rebecca Swender; zlasti kategorije konvencionalne značilnosti.



Mesto na travniku
Anja Medved,
Nadja Velušček, 2004

posegi v materiale, ki zajemajo pospešitve in upočasnitve gibanja, zabrise in razostritve, uporabo protisvetlobe ter nočnih posnetkov ipd. Na ta način se ohranja tako dinamika izpostavljanja razlik kakor zavedanje sorodnosti in podvojitvev, katerih poanta je osmišljena v sklepnem premisleku Ervina Hladnika Milharčiča: »*Tu imaš na zelo majhnem terenu vse probleme moderne Evrope združene na enem mestu. V tem pogledu je Nova Gorica spet zelo moderno okolje, ki namreč mora razrešiti vprašanje, kako se dvoje združi v eno.*«

Najbolj silovito in slikovito se ustvarjalna »osebna prizadetost« in posledično neposredno zaznaven avtorski angažma odražata v filmu **Ne pozabi me**, kar je očitno tudi v kulminaciji raznovrstnosti načinov posvečanja filmski materialnosti. To poteka zlasti na dveh temeljnih ravneh, kjer so razvidne pomembne razlike med najdenimi posnetki kot sredstvi reprezentiranja ali predstavljanja na eni in prezentiranja oziroma prikazovanja preteklosti na drugi strani. V kontekstu prve razsežnosti smo obravnavali predvsem načine uporabe preteklih gradiv kot dokazov ali argumentov za doseganje različnih načinov predstavljanja realnosti skozi performativne dejavnike kreacije, s katerimi avtorici z nekdanjim vzpostavljanja raznolik, vendar v osnovi racionalno-refleksiven odnos. V okvirih druge, še ne obravnavane dimenzije pa je v ospredju razmerje s snovnostjo uporabljenih artefaktov kot sredstev, ki imajo sicer lahko tako dokazno kakor pripovedno, a tudi poetično funkcijo, njihova dodana vrednost pa je zlasti v pomenu predmetov, s katerimi sta ustvarjalki tudi čustveno povezani. Zato v vsaki gesti ravnanja z njimi prihaja v ospredje afektivni smisel. Tako izbiranje ter razporejanje fotografij in diapozitivov, listanje albumov, brskanje po »spominskih« škatlah ipd. predstavlja soznačen proces, kakršnega Roger Hallas obravnava v analizi načinov uporabe starih družinskih fotografij, ki jim v subjektivnem dokumentarcu **Močan otok** (Strong Island, 2017) posebno pozornost posveča režiser Yance Ford. Njegove geste opredeljuje kot preseganje filmskega samopremišljevanja: »*S prikazom rok, ki prebirajo svežnje fotografij, se te spreminjajo v vizualne objekte v mizansceni sedanjosti profilske realnosti. /.../ Avtorjeve roke tako izpričujejo dejanje konstrukcije filma, vendar njegovi haptični gibi presegajo filmsko samorefleksivnost, saj izražajo tudi čustven odnos do posnetkov kot dragocenih fotografskih predmetov. V načinu, kako njegove roke vstavljajo vsako družinsko fotografijo v okvir, je prisotna premišljena, zaščitniška nežnost – to niso le slike, ki nekaj pomenijo, ampak predmeti, ki so pomembni.*« (Hallas, *ibid.*: 8)

Sorodna pomembnost »spominskih objektov« v Anjinem pristopu je zaznavna tudi v razporeditvi na pomensko »strateška« mesta filma, saj se prizori njihove fizične navzočnosti umeščajo pred ali med izjave ključnih intimnih premislekov – v prolog, ki poudarja subjektivno naravo filmskega (samo)premišljevanja, na »zgodovinsko prelomna« mesta znotraj filma, kjer

med drugim opozarja na nesmisel »vsiljevanja pozabe«⁵³, in v izhodišče epiloga, v katerem avtorica povzema temeljne osebnospominske poante. Filmična dejavnost rokovanja z artefakti pa ne zajema samo neposrednega pomena geste (kot kretnje ali ukrepa), temveč odraža tudi konceptualnost »gestičnega filma«, ki se nanaša na dvoumnost obstoječih podob, podvrženih imperativu časa – »Nekateri spomini s časom pridobijo, drugi postanejo šara« – in pripadnosti – »Kam na primer spadajo podedovani spomini, kot so slike, na katerih ne prepoznaš nikogar?«⁵⁴ Avtorska gesta je tako aktivnost, s katero filmarki obstoječe podobe osvobajata predhodnih pomenov in hegemonističnih teženj po pripisovanju resničnosti, ter predstavlja dejanje vračanja resnice k njenemu izhodišču. V takšni povratni vezi (ki smo jo v formalnem smislu že analizirali v obravnavi razmerja med uvodom in zaključkom filma⁵⁵) je zaznavna korespondenca z razmišljanjem Rolanda Barthesa, ki gesto opredeljuje kot neke vrste »*preostanek dejanja*«, prihajajoč do polnega pomena zlasti na ravni sporočilnosti. Barthes v svoji razdelavi izpostavlja nujnost »*ločevanja sporočila, ki si prizadeva ustvariti informacijo, in znaka, ki skuša proizvesti idejo, od geste, ki ustvarja vse ostalo ('preostanek'), ne da bi si nujno prizadevala ustvariti kar koli*«. (Barthes, 1991: 160) Tudi načini, kako se avtorici zazirata v preteklosti ter vzpostavljata razmerje med artefakti spomina in prazninami pozabe, ne izpričujejo težnje po ustvarjanju česar koli, temveč odražajo prizadevanje za ustvarjanje pogojev, v katerih bi se spomini lahko osvobodili vsiljenih ali predpisovanih resnic. Iščeta torej tiste preostanke, ki ne izpričujejo le svoje nekdanje resnice, marveč v njihovih drobcih prepoznavata utopične možnosti odrešitve bremena pomenjanja skozi oblike ponovne prepoznave, rekontekstualizacije in poetizacije. Pričujoča spoznanja tako samo še utrjujejo prepričanje, da film **Ne pozabi me** predstavlja svojevrstno dovršitev predhodnih ustvarjalnih procesov, saj je nesporni vrhunec poleg kompilacijske dosegla zlasti esejska usmeritev obravnavanega opusa. O tem ne nazadnje priča tudi predstavitevna »samoopredelitev filma« kot dokumentarnega eseja.⁵⁶

Esejska filmska dokumentarnost

Na pojem filmskega eseja v Anjinih in Nadjinih interpretacijah naletimo tako v premislekih lastnega del(ovan)ja kakor v predstavitvah in opisih filmov, pa tudi neposredno v filmskih opredelitvah, saj je denimo **Mesto na travniku** podnaslovljeno »Videoesej

53 Takšen je prizor, kjer Anja med prebiranjem fotografij v škatli naleti na sliko z izrezanim obrazom deklice, ki stoji ob njeni teti, in jo pospremi s komentarjem: »Kdo je na fotografiji poleg tete? Zakaj je izrezana? Kaj ni vedela, da bo luknja veliko bolj opazna od obraza? Kaj ni še bolj spominjala na to, kar je želela pozabiti?«

54 Oba navedka sta iz prizora v prologu filma **Ne pozabi me**, kjer Anja prebira »spominske artefakte«, in pričata o tem, kako v razmisleku istoveti spomin z njegovim materialnim nosilcem – fotografijo.

55 Glej: *supra*: 15.

56 Glej: *supra*: 4.

o Novi Gorici«. Tovrstna samoklasifikacija ni presenetljiva, saj je esejski film doživel izrazit razmah prav v obdobju njunega ustvarjanja, proučevati in konkretnije sistemizirati pa so ga začeli od prve dekadde XXI. stoletja v okviru filmskih in dokumentarnih študijev. Proces njegovega razvoja sicer ni bil linearen, temveč etapen, povezan predvsem s prebojnimi dosežki nekaterih ključnih »pionirjev« tako na ravni ustvarjalnosti kakor v njeni refleksiji, ki ji mestoma lahko pripišemo celo »manifestni« značaj. Tako so se v teoriji izkristalizirale nekatere temeljne poteze obravnave, ki v esejemskem filmu prepoznavajo izrazito refleksivno in kontemplativno filmsko zvrst. Ob vznemirljivih problemskih zastavkih in tematskih voziščih prek inovativnih formalnih pristopov je v njem vselej prisoten tudi občuten delež samoanalize in samointerpretacije. Ali kot razmišlja Jean-Pierre Gorin v obravnavi esejskega filma kot »rizomatske oblike par excellence, ki se stalno širi in najboljše razloge svojega obstoja črpa iz lastne življenjske energije. Esey je premišljevanje v Nietzschejevem pomenu besede; je radoživost misli, ki skuša množiti načine pristopa h gradivom, ki jih je izbral (oziroma so ga določila). Zaznamovan je s presežnostjo, z zanosom, s prelomnostjo, z eliptičnostjo in presenetljivimi obrati. Z eno besedo: je misel – a ker je film, je misel, ki se usmerja tako v čustva kakor sama vase.« (Gorin, 2017: 272–273) Esejistična prebojnost se v avdiovizualnih procesih najsiloviteje odraža v segmentih samo-premišljevanja, samo-nanašalnosti in samo-berljivosti. Te prvine predstavljajo tudi svojevrstno omrežje kreativnih načel, v katerem se filmski esej izkazuje za hibriden, fluiden, meditativen, fragmentaren, procesualen in predvsem težko opredeljiv ter še težje zamejljiv koncept. Kljub »klasifikacijski izmuzljivosti« pa so se najbolj uveljavile opredelitve eseja kot ustvarjalnosti, ki je presegla zvrstna ali žanrska določila in se istoveti predvsem z metodami »filmskega premišljevanja« oziroma »premišljevanja s filmom«.

Iz plejade monografij, zbornikov in člankov za našo argumentacijo izbiramo eno novejših, v kateri James Slaymaker v uvodnih premisah raziskovanja »esejskega filma v digitalni dobi« med drugim ugotavlja: »Za filmski esej je značilno podajanje raziskave določene teme (ali tematik) na odprt način, ki predstavlja eksperimentiranje s filmskim medijem, da lahko izraža kompleksne ideje na za to umetniško obliko edinstven način. Filmski esejist podob ne uporablja zgolj za ponazoritev sklepov, do katerih je že prišel; teoretsko misel oblikuje prek neposrednega materialnega eksperimentiranja z orodji produkcije podob. Zato je filmski esej po svoji naravi samorefleksiven.« (Slaymaker, 2024: 4) Esejska dela zajemajo raznovrsten nabor tematik in pristopov, med katerimi so najpogostejši: združevanje dispozitivov igranega in dokumentarnega filma, kar izpodbija običajno ločevanje in preizprašuje določila resničnosti in objektivnosti dokumentarcev; uporaba najdenih, predhodno obstoječih gradiv, ki so včasih prikazana v integralni obliki kot dokaz ali argument, pogosteje pa se z izvirnimi montažnimi posegi ustvarjajo nove formalne in posledično pomenske povezave; »razglablja-joči« komentar, ki ne vsiljuje interpretacij in pogosto vzpostavlja kontrapunktno razmerje s podobami, s katerimi je v dialogu;

navzočnost filmarja, zlasti v avtoportretnih in/ali avtobiografskih pristopih; slogovna fragmentarnost, ki daje prednost digresijam in v »dokončanem« delu pušča znatne vrzeli, te pa gledalca spodbujajo k dopolnjevanju manjkajočih povezav ali »zaključkov«. V kombinaciji navedenih metod v dinamiki razmerja določil igranega, dokumentarnega in eksperimentalnega filma nastajajo svojstvena območja »vmesnosti«, kjer se, po mnenju Nore M. Alter, intenzivira zlasti kritična obravnava utrjenih konvencij posameznega formata: »Esejski film nikakor ne deluje afirmativno, ampak skuša luščiti nove plasti obravnavanih tematik in pogosto razvija silovit kritični naboj. V njegovih prostorih vmesnosti se tako najrazličnejša prizadevanja prelamljajo, slabijo, spajajo in preoblikujejo v skladu s širokim naborom uporabljenih filmskih in umetniških postopkov.« (Alter, 2018: 6)

Sočasno z opredeljevanjem ključnih formalno-vsebinskih strategij je teorija razvijala tudi različne tipologije kot izhodišča nadaljnjih, čim bolj sistematičnih preučevanj. Iz razsežnega klasifikacijskega spektra se za nas dozdeva najustreznejša razdelava Timothyja Corrigan v monografiji *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. V njej opredeljuje shemo petih esejskih formatov: *portretni eseji*, ki opisujejo (samo)refleksije jaza, identitete, osebnosti; filmske ekskurzije ali *esejska potovanja* kot upodobitve srečevanj z različnimi geografskimi in družbeno-kulturnimi prostori; *dnevniški eseji*, ki skozi individualno perspektivo obravnavajo različne časovnosti in dinamike sodobnega življenja; *editoriali*, ki prinašajo oblike avtorsko-uredniškega komentiranja aktualnega (družbenega in političnega) dogajanja; ter *refrakcijski eseji*, ki predstavljajo kritična soočanja s filmi, z ostalimi avdiovizualnimi formati ter estetskimi izkušnjami. Čeprav lahko v delu Anje Medved in Nadje Velušček naletimo na skoraj vse formate, lahko predvsem s slednjim zajamemo najširši ustvarjalni spekter. V njunem esejemskem delu se namreč odražajo zlasti vprašanja soočanja z avdiovizualno materialnostjo, pomemben delež pa pripada tudi problematiki subjektivnega vključevanja v filmsko izjavnost ter vidikom »arhivskega posredovanja«.

Corrigan refrakcijski esej obravnava kot obliko avdiovizualne refleksije, katere ključni prvini sta prevpraševanje reprezentacijskega režima gibljivih podob in obravnava vidikov (anti) estetike z metodo kritične poustvaritve. Prvi element zajema filmske obravnave izkušenj, spoznanj, dogodkov ter avdiovizualna premišljevanja načinov, kako se prelamljajo skozi usode posameznikov, ter kako se v različnih časovnih obdobjih, družbeno-političnih in kulturnih okoliščinah udeležajo prek različnih estetskih praks. S tem spodbijajo vero v stabilnost in verodostojnost določene oblike avdiovizualnega predstavljanja: »Refrakcijski film, podobno kot svetlobni žarek, usmerjen skozi stekleno prizmo, razlomi in razprši umetnost ali objekte, ki jih obravnava; razceplja in prelamlja jih tako, da prvotno delo v razpršenem stanju prehaja prek zunanjega sveta. Ti filmi ne ustrezajo mimetični ideji zrcala, ki odseva svet, temveč sistemu niza ogledal /.../, zato da podoba v družbenem prostoru ostaja razpršena.« (Corrigan, 2011: 191) Z drugimi besedami to pomeni proučevanje »odprtosti« oziroma raznovrstnosti možnosti



Vseprisotna je bila Soča; ko je goriška nona prišla na obisk v Plave, ni mogla spati, ker je tako šumela. Ko sem bila stara osem let, so me vpisali h klavirju v Novo Gorico. Ta glasbena šola je bila v frnaži, nekdanji opekarni, to je bila edina stara stavba v mestu. Frnaža je bila zametek Nove Gorice. Ko so nehali delati opeko, je postala prostor za vse, za glasbeno šolo, za trgovino, za brivca, za mesarja, za šiviljo. Tam so stanovali tudi udarniki, ki so z vseh koncev prihajali gradit Novo Gorico. Pozneje sem v Novo Gorico

hodila v šolo, bila sem vozač iz Plavi. Takrat še ni bilo skoraj ničesar, bili so ruski bloki, bila je občina, zraven občine pa bencinska črpalka, čevljar in zdravstveni dom. Erjavčeva je bila še prazna. In ko sem tako prihajala in odhajala, je Nova Gorica počasi postajala mesto. Preselili smo se, ko mi je bilo petnajst let – in prvo noč nisem spala, ker ni šumela Soča.

(NV)

prikazovanja (tako preteklih kakor aktualnih) filmskih razmerij človeka in sveta. Druga Corriganova prвина se nanaša na vidike kritične poustvaritve oziroma rekonstrukcije kot metode, ki skozi proces subjektivne avtorske (pre)interpretacije izvaja prevrednotenje oziroma prevpraševanja dejanskosti.

Omenjenim načelom ustreza vrsta ustvarjalnih tendenc obravnavanega opusa, saj avtorici pogosto opozarjata na relativnost »podedovanih resnic« ter prevladujočih prepričanj, ki jih zgodovina s svojimi »ponovitvami« zmeraj znova (in vse hitreje) razblinja in postavlja pod vprašaj.⁵⁷ V filmu **Ne pozabi me** je takšna neizbežnost vračanja-vedno-istega ponazorjena v sekvenci neeksplozirane letalske bombe iz druge svetovne vojne, ki neusmiljeno sporoča: »Preteklost je tu, vsak čas lahko postane sedanjost.« Nadaljuje pa se s sorodnim arhivskim prizorom izkopavanja bombe v prvi svetovni vojni, pospremljenim s komentarjem: »Če bi o preteklem stoletju pripovedovalo mesto, bi se zdelo, da govori o eni in isti vojni, ki občasno le ponikne, da bi ponovno porušila vse in hkrati ničesar spremenila.« S podobno argumentacijo je kmalu zatem podana tudi naivnost verjetja v »dosežke civilizacije«, ki naj bi pripomogli, da se tragedije preteklosti ne bi ponovile, v komentarju ob fragmentih posnetkov iz (zadnje?) ne tako oddaljene vojne na tem območju: »Odraščala sem v prepričanju, da so vojne, podobno kot sežiganje čarovnic in kajenje v avtobusih, stvar preteklosti. Verjela sem, da je bil mir izbojevan za vedno.« Zavedanje neutemeljenosti zaupanja v suvereno dikcijo prevladujočega narativa praznih obljub in zmagovitih zgodb (neredko prežetih s tendencami zgodovinskega in kulturnega revizionizma) je podčrtano z razmislekom o nujnosti pripovedovanja iz »perspektive meje, obrobja in nikogaršnje zemlje«, ki le redko dosega javni izraz, saj se ne vklaplja v uveljavljeni hegemonistični – pogosto nacionalistično intoniran – diskurz. Anja je namreč prepričana, da so prav te »nevidne, obrobne ali celo nevarne zgodbe ključne za razumevanje ne le Evrope, ampak tudi vse bolj razklanega sveta, v katerega nas potiskajo«. (Oboje: Medved, *ibid.*: 14) Zato je ravno marginalnost oziroma decentralizacija nosilcev izjavljanja eno ključnih zagotovil drugačnosti, ki skupaj s pogledom »od spodaj« v proceljih videzov ustvarja razpoke in se skozi prebija na površje. Ena takšnih je sekvenca o poveljnih pobojih, znova podajana skozi »perspektive« z obeh strani meje. Med njimi izstopa pripoved italijanske deklice, ki so ji partizani odpeljali očeta (in ga ni videla nikoli več), sama pa se je počutila krivo, saj je bila prepričana, da je to kazn, ker je zaspala, preden je do konca zmolila Rožni venec, kot je zahtevala mama. Zato je, kadar je šla mimo cerkve sv. Ignacija, vselej molila k sveti Riti, ki naj bi bila priprošnjica za nemoogoče, in prosila, naj se oče vrne.⁵⁸ Njeno pretresljivo pričevanje je kontrapunktirano z arhivskimi podobami radoživega otroštva, ki stopnjujejo nevzdržno razsežnost travmatičnih spominov.

57 Na žalost se danes slovita maksima Karla Marxa – »Zgodovina se ponavlja, prvič kot tragedija, drugič kot farsa« – vse bolj uveljavlja predvsem v svoji prvi predpostavki.

V filmski izraznosti so esejsko-refrakcijski posegi razvidni v nizu stilističnih odločitev, formalnih pristopov in ustvarjalnih načel, s katerimi avtorici »rahljata« utrjene vezi in izražata dvom o trdnosti (po)enot(e)ne resnice. Izhajata namreč iz predpostavke, da na mejnem območju vedno znova odkrivaš, »da je več resnic in da vse bolj«. (Velušček, *ibid.*: 9) V njunih strategijah, s katerimi si prizadevata podajati čim več resničnosti, je ena ključnih gest vzpostavljane napetosti med različnimi nacionalnimi, kulturnimi in estetskimi izrazi. A njihova soočenja se ne dopolnjujejo v skladno celoto, ampak se prelamljajo vsako po svoje in se razklanjajo v samolasten spektralni niz. Za takšno razprševanje uporabljata razsežen nabor filmskih določil, ki jih prirejata in prilagajata pripovedim posameznih družbenih akterjev. V središču njunega zavzemanja je namreč vselej človek, ki ga je izkušnja življenja na meji zaznamovala na docela samosvoji način. Zato so individualizirana tudi uveljavljena razmerja izraznih postopkov, ki so lahko povsem konvencionalna, lahko pa modificirana do meja eksperimentalnosti. Poleg že navedenih binarnih opozicij v strategijah kompiliranja⁵⁹ so tako podvržene svojstvenim posegom posamezne prvine ali ves korpus filmske izraznosti – od načinov kadriranja, prek uporabe svetlobe in barvne shematike, do montažnih rešitev, zvočne obdelave in glasbene opreme ... Vsakemu od protagonistov, ki jim kljub epizodnemu pojavljanju v filmu pripada avtonomna izjavna linija, se avtorica posveča na specifičen način, saj pripovedno dramaturgijo tako v zvočnem kakor vizualnem segmentu individualizira s spektrom samolastnih izraznih odtenkov. Med družbenimi akterji tako ilustrativno izpostavljamo pripoved italijanske gospe, ki je v otroštvu živela na jugoslovanskem ozemlju ter prestala nepojmljiv niz travmatičnih izkušenj. V zadnjem presunljivem »nastopu«, ki predstavlja tudi sklepni razmislek osrednjega dela filma, se spominja časa takoj po vojni, v kateri je njena družina v zadnjem bombardiranju izgubila čisto vse: »Ostali smo samo mi trije. Grdo so ravnali z nami. Žal mi je, da moram to reči. Govorili so nam: 'Prekleti Italijani, bežite dol!' Ko pa sem prišla v Gorico, so bile prve besede: 'Prekleta s'ciava, pojdi spet gor!'⁶⁰ To me je globoko ranilo – saj smo vendar vsi ljudje.« Njen zadnji spomin je

58 O nujnosti osvetlitve tega poglavja zgodovine je prepričana tudi Nadja, saj meni, da je to pomembno delo, ki ga morata z Anjo še opraviti: »Kar pa naju z Anjo čaka, so še fojbe. Tam okoli je veliko zgodb, ki jih je težko povedati. Meni se zdi, da Gorica in Nova Gorica ne bosta nikoli eno mesto, dokler ne bo razčiščenih štirideset dni leta 1945, ko je v mesto prišla partizanska vojska in je izginilo okrog osemsto ljudi.« (Velušček, *ibid.*: 10)

59 Glej: supra: 26.

60 Izraz s'ciavo ali fonetično ščavo Marko Snoj opredeljuje takole: »Beseda ščavo, ki je zlasti na območju ob slovensko-italijanski meji slabšalna oznaka za Slovence in druge južne Slované, izvira iz tržaškoitalijanske Sciaivo, ki ima prav tak pomen. Beseda se je razvila iz srednjeveškolatinskega imena S(c)lavus, 'Slovan'. Ker so bili Slovani v srednjem veku predmet trgovine s sužnji, je ista beseda v več jezikih razvila pomen 'suženj', tako npr. v knjižnoitalijanski schiavo (tudi francoski esclave in angleški slave), zato je ta oznaka toliko bolj slabšalna. Istega izvora pa je tudi italijanski pozdrav ciao s prvotnim pomenom '(tvoj) suženj (sem)', ki smo ga že v 20. stoletju prevzeli kot čao in v zadnjih dveh, treh desetletjih dokončno podomlačili v čav.« Dostopno na: <https://isjfr.zrc-sazu.si/sl/svetovalnica/izvor-besede-scavo>; pridobljeno: 16. 8. 2025 (poudarki so v izvirniku).

intoniran s svojstvenim tesnobnim glasbenim poudarkom, ki je sicer spremljal tudi njena predhodna pričevanja, a je tokrat v primerjavi s prejšnjimi nesorazmerno okrepljen.

V obravnavah problematike subjektivnega vključevanja v filmsko izjavnost izhajamo iz predpostavke Julie Vassilieve in Deane Williams, ki prvoosebni angažma pojmuteta za eno temeljnih esejskih določil: »*Subjektivnost, ki jo esejski film izraža in hkrati konstruira z ustvarjanjem specifičnega načina izjavnosti, z uporabo prvoosebnega nagovora in z razlikovanjem filmskega eseja od drugih, bolj objektivnih ali nevtralnih oblik filmskega diskurza, je upravičeno priznana kot ena glavnih značilnosti te vrste filmskega ustvarjanja.*« (Vassilieve in Williams, 2020: 22) Če zapisano dopolnimo s Corriganovo »fizikalno« prisodobno refrakcije, vidimo, da bi na pripovedni ravni lahko prav subjektivnost predstavljala »optično prizmo« ali snov posebnega lomnega količnika, ki povzroča spremembo valovne dolžine pomenskega žarka. Osebnost ustvarjalk namreč odraža raznolikosti, ki v primerih poglobljanja v lasten mentalni in čustveni ustroj gledalca sooča predvsem z negotovostjo, dvomom, identitetno krizo ali procesom lastne subjektivacije. Vpis subjektivnosti v filmsko telo esejskega dokumentarca na eni strani prinaša zavest o deležu pripovedne samorefleksije in samonanašalnosti, na drugi pa opozarja na stalno prisotnost preizpraševanja verodostojnosti oziroma »objektivnosti« izjavljenega. Ivana Keser Battista tako v monografiji *Filmski esej* poudarja: »*Subjektivna izjava razume avtorja kot pobudnika dvoma [...], ki se odreka osebnemu v korist sistemskega usmerjanja pozornosti na diskurzivne funkcije in njihove učinke. Pojmuje ga kot tistega, ki zoperstavlja individualnost kolektivnemu spominu, in kot tistega, ki odkriva prilagodljivost in prožnost prvoosebnega.*« (Keser Battista, 2013: 12) Ravno dvom ali očitni delež negotovosti predstavlja gonilo nenehnega procesa premišljevanja, saj je v esejskem filmu subjektivnost v bistvu torišče nestabilnosti, pretočnosti, stalne spremenljivosti, ki je v nasprotju s stabilnostjo, uravnovešenostjo, koherentnostjo, samozavestjo, suverenostjo. Tako tudi v tukaj obravnavanih spominsko-zgodovinsko intoniranih kolažih prvoosebna dikcija – ki ne zajema samo najočitnejših intervencij, poudarjenih s svojilno obliko (na)govora, temveč niz odtenkov prevpraševanja pripadnosti, družine, doma⁶¹, naroda, izgube ipd. – nikoli ne izzveneva povsem prepričano, vase zaverovano, kategorično, temveč izraža dvom, nezaupanje, negotovost, dozdevanje, sočutnost, hrepenenje ali upanje.

Oblike in načine uporabe raznovrstnih predhodno obstoječih gradiv smo že obširno interpretirali, zato jih tu predvsem povzemamo skozi prizmo esejske perspektive, ki dodatno osvetljuje njihov »arhivski učinek«, če uporabimo pojem Jaimie Baron.

61. Zlasti dileme doma in z njim povezane istovetnosti so pogosto v centru osebnega prevpraševanja. Poleg že obravnavanih filmskih poudarkov (Glej: *supra*: 15.) jih v pogovoru izpostavlja tudi Nadja: »*Da živiš na koncu sveta, kjer nisi ne eno ne drugo, kjer nikoli ne veš prav natančno, kje si, in morda tudi ne, kdo si. Vedno znova si postavljaš vprašanje, na kakšen način si tukaj lahko doma.*« (Velušček, *ibid.*: 10)

Kot najpogostejše metode tako izpostavljam prepletanje dokumentarnega, eksperimentalnega in fikcionalnega dispozitiva; vključevanje različnih žanrov, disciplin, tehnik (biografija, avtobiografija, zgodovina, poezija, kritika, reportaža, fotografija, likovna dela, arhitektura); odmik od standardiziranih narativnih strategij in pripovednih instanc (z vključevanjem nenarativnih elementov: opisnih, lirčnih, razpravljaljskih); digresivnost, fragmentarnost, modularnost (neodvisne enote, združene z montažo, pripovedjo, glasbo, zvočnimi posegi ali komentarjem); spodkopavanje filmske iluzije skozi spodbujanje razmišljanja o filmičnih lastnostih predmetov obravnave; izjemno vizualno občutljivost oziroma avtorsko ustvarjalno zavzetost; poudarjeno individualnost; poetični pristop k obravnavi gradiva. Skupek navedenih postopkov in posegov se združuje v ustvarjalni princip, ki ga Dagmar Brunow v svojih raziskavah opredeljuje kot gesto »arhivskega ukrepanja« esejskega filma: »*Filmski esej kot arhivska intervencija kaže samorefleksivno sposobnost filmskega ustvarjanja, da v ospredje postavi politiko in zgodovino reprezentacije ter obravnava vrzeli in pomanjkljivosti v gospodovalni pripovedi o narodu. Zato ga lahko obravnavamo kot epistemološko orodje, ki raziskuje delovanje kulturnega spomina in njegovo posredovanje.*« (Brunow, *ibid.*: 100) Tudi navedeni ustvarjalni prijem Anje Medved in Nadje Velušček odražajo angažirano soočenje s potrebo po proučevanju in prevrednotenju prevladujočih reprezentacijskih in pripovednih konvencij izražanja tako osebnih kakor kolektivnih in kulturnih spominov ter prevladujočih »resnic«. Hkrati pa avtorici s strategijami poglobljanja v avdiovizualno materialnost in izpostavljanja prvoosebnega izjavljanja dejavno prispevata ne le k njihovi reartikulaciji, ampak tudi reafirmaciji, saj je njuna kinematografija eden ključnih elementov njihovega soustvarjanja. Pri tem esejski vidiki občutno presegajo območje navedenih določil zgodovinsko-spominskega korpusa in očitno opredeljujejo tudi preostale segmente obravnavane ustvarjalnosti – zlasti njen (politično) pejsažni segment.

Pokrajinski esejski film

Pejsažni oziroma pokrajinski eseji predstavljajo eno ključnih oblik krajinske filmske dokumentarnosti, v kateri nosilno vlogo prevzame lokacija s svojimi bistvenimi določili. Ta niso pogojena s časom predstavljenega dogajanja, temveč z dejstvenostjo naravnih zakonitosti, ki zajemajo tako živi kakor neživi svet, pa tudi s človeškimi – pogosto nepremišljenimi – posegi v okolje ter istočasno odvisnostjo od njega. Esejski imperativ kot sredstvo mentalnih procesov in čustvenih vtisov izhaja iz (po)krajine in se odraža v vrsti njenih značilnosti, s katerimi opredeljuje filmsko interpretacijo. A zaverovanost v »filmično moč« pejsažev ne izvira samo iz dokumentarne sfere kinematografske umetnosti, temveč tudi iz fikcijskega in eksperimentalnega polja. Tako je bil že Sergej Eisenstein prepričan, da podobe pokrajine omogočajo podajanje tistega, kar je z drugimi izraznimi sredstvi težko dostopno: »*Pokrajina je najbolj*



Moja meja

Anja Medved,
Nadja Velušček, 2002

**Spovednica tihotapcev:
pogledi skozi železno zaveso**

Anja Medved, 2010

svoboden element filma, najmanj obremenjen s suženjskimi, pripovednimi nalogami in najbolj prilagodljiv pri posredovanju razpoloženj, čustvenih stanj in duhovnih izkušenj.« (Eisenstein, 1987: 355) Maya Deren pa je v premišljevanju eksperimentalnih potencialov narave trdila, da ima eidetična podoba pokrajine moč zagotavljanja filmske »verodostojnosti, podobno kakor fizična navzočnost igralcev v gledališču«. ⁶² Sodobna razmišljanja o vlogi in pomenu pokrajine v dokumentarcu namenjajo posebno mesto hibridni formi pejsažnega eseja. V njem – skladno z določili filmske esejskosti – prepoznavajo tako dejavnike refleksije in kontemplacije kakor razgrajevanja ali (re) kontekstualizacije: »Pejsažni filmski esej se posveča eidetskim lastnostim pokrajine in deluje kot sredstvo razkrivanja temeljnih fizičnih in kulturnih konstruktov, ki oblikujejo diskurze krajev in lokacij, hkrati pa ponuja nove načine za konceptualizacijo prizorišča, prostora in kraja.« (Gunn, 2014: 16)

Zavest o tesni povezavi filma in narave na splošno, še posebej pa v dokumentarnih prizadevanjih, je prežeta tudi s prepričanjem o trajni spremenljivosti notranjih razmerij, saj so pejsaži območja naravnih in družbenih odnosov, ki ne samo da niso utrjeni ali docela obvladljivi, temveč predstavljajo odprt, nedoločen in nedokončan proces. Zato je po mnenju Doreen Massey za njegovo doumevanje in prikazovanje nujna prilagodljiva konceptualizacija. Nenehno spreminjanje namreč postavlja pod vprašaj uveljavljena pojmovanja statičnosti, (do) končnosti in reprezentacije, tem pa se zoperstavljajo vizije procesnosti, kakršno zajemajo določila heterogenosti, odnosnosti, živosti: »Pokrajin ni mogoče disciplinirati. Posmehujejo se nasprotjem, ki smo jih ustvarili med časom (Zgodovina) in prostorom (Geografija) ali med naravo (Znanost) in kulturo (Socialna Antropologija).« (Massey, 2005: 138; velike začetnice so avtoričine) V tem spoznanju odzvanja tudi sozvočje z določili »politične pejsažnosti«, ki jo Pavle Levi opredeljuje kot osredotočenost na krajine, kjer so se dogajala tragična upoštevanja kot posledice težnj izničevanja in podrejanja sočloveka na eni ter osvobodilnih prizadevanj zatiranih na drugi strani. Vendar pa so tudi v zametkih političnosti zaznavne prvine, s katerimi Levi opredeljuje splošno vlogo razmerja med ljudmi in naravo oziroma njeno odzivanje na »civilizacijske« posege: »Narava v pejsažnih filmih, ki so lahko snemani v gozdovih, na planotah, ob rekah, poljih, v kamnolomih, parkih, gorah, vselej učinkuje – je razumljena, doživljena in analizirana – kot 'semiotizirana', kot narava, neločljivo povezana z zgodovino. 'Pejsaži v kadru' so zmeraj na eni strani 'podružbljeni', direktno ali posredno zaznamovani z določeno vrsto človeške aktivnosti. Na drugi strani pa je za vsak filmski posnetek neke krajine mogoče reči tudi, da predstavlja dokument o svojevrstnosti načina odzivanja narave na človeške dejavnosti.« (Levi, 2021: 24–25)

V ustvarjalnosti Anje Medved in Nadje Velušček so navedene značilnosti pejsažne esejskosti integralna sestavina domala vseh

62 Podrobneje glej: Deren, 1978: 65.

del filmografije, saj ves njun angažma odraža določila krajine, iz katere izhajata, in pogojuje njuno kreativno (samo)zavedanje. Tudi v ožjem izboru podrobneje obravnavanih filmov ne moremo zreducirati zgolj na tista dela, ki se izrecno posvečajo vprašanjem narave, pokrajine, okolja in ekologije, saj je narava zaznavna tudi in delih, ki obravnavajo filmsko krajino kot prizorišče sovisnosti ljudi in območij, iz katerih izhajajo. V prvo, »samoumevno« skupino se tako uvrščajo **Cvetoča Brda, Mesto na travniku, Sešivalnica spomina, Trenutek reke, Ujeta voda** in **Beli oblak**, v drugo, kjer vidikom pejsažnosti pripada manj ali bolj opazen kreativni delež, pa vsaj **Moja meja, Vžgano v spominih** in **Ne pozabi me**. Za analizo in interpretacijo vsebinsko sicer raznorodnih naslovov predstavlja dobrodošlo izhodišče zavedanje svojstvene »dialektike med vizualno epistemologijo pejsaža in dinamičnim humanocentričnim občutenjem prostora«. (Holt, 2017: 4) Načini, kako obravnavana dela tkejo odnos s (po)krajinami kot prizorišči dinamičnega pretoka energij med posamezniki, naravo, kulturo, družbo ali politiko, predstavljajo ustvarjalno polje dialoga in kontemplacije. Tisto, kar filmi raziskujejo in upodabljajo, niso le pejsažne podobe ter njihove individualne ali družbene konstelacije, temveč tudi vzdušje in energijski pretoki, v katerih se odražajo tako način njihovega prikazovanja kakor poskusi premišljevanja ter razumevanja razmerja človeka in sveta.

Najbolj neposredno se na sovisnost ljudi in naravnih danosti osredotočata **Trenutek reke** in **Ujeta voda**. Oba se osredinjata na človekovo sobivanje z vodo – enim osnovnih elementov narave, s temeljno razliko, da prvi film postavlja v izhodišče izobilje vode, drugi pa njeno pomanjkanje. **Trenutek reke** je namreč posvečen Soči, **Ujeta voda** pa krčevitim naporom za pridobivanje vode na sušnem kraškem območju, vse do izgradnje vodovoda v začetku osemdesetih let XX. stoletja. V prvem delu avtorici Soče ne obravnavata kot zgodovinske meje med tremi etničnimi skupinami – Romani, Germani in Slovani, ampak se posvečata njenemu pomenu in vlogi povezovalnega elementa med Alpami in Mediteranom, med Slovenijo in Italijo, med starodavnostjo in sodobnostjo, pa tudi med pojmovanjem ženskega in moškega principa (Soča je v slovenščini ženskega spola, v italijanščini pa moškega). Hkrati film odraža tudi zavest o reki kot »vodi protislovij – privlačni in nevarni, znani po smaragdni barvi in krvavi fronti«. ⁶³ V sledenju toku reke od izvira do izliva se filmsko vzdušje prilagaja dinamiki njenega utripa in spremenljivosti. Potrpežljiva, kontemplativna kamera skozi različne letne čase in obdobja dneva spremlja preobražanje reke od divje hudournosti v zgornjem toku do lagodne lenobnosti ob ustju v naravnem rezervatu Isola della Cona blizu Tržiča. Enakovredno kot geografski umeščenosti in naravni energiji reke se film posveča tudi ljudem; predvsem tistim, ki jim Soča predstavlja mnogo več kot ambientalni motiv, saj v simbiozi z reko iščejo življenjski navdih in smisel svojega obstoja. Filmarki pozorno spremljata reko

63 Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/trenutek-reke/>; pridobljeno: 18. 6. 2025.

in nizata podobe, ki se prepletajo s pričevanji in občutenji ljudi; montažni postopki so usmerjeni v ustvarjanje ustreznega ritma razmerja med arhivskim in izvirnim gradivom, poetika pa se zasnavlja na občutju časa, ki se pretaplja v trajanje, zato je pri-poved povsem prepuščena vzgibom trenutnosti.

Med ključnimi protagonisti filma sta neprecenljiva »lik in delo«⁶⁴ Ivana Volariča Fea, ki se v filmsko telo umešča skozi niz razsežnosti: pripadata mu prva beseda in prva (personificirana) podoba filma. Film se začne z njegovo recitacijo misli staro-verca Antona Juga Kopoviščarja – »Led je zamrznjeni trenutek reke / šele, ko bo sonce ukazalo / bo lahko stekel proti morju«. V sklopu najavne špice pa, potem ko ga vidimo štopati nekje v Soški dolini, pričamo subjektivnemu pogledu iz avtomobila, ki ga lahko pripišemo prav njemu. Obenem pa nastopa tudi v vlogi filmskega pripovedovalca in izvajalca enega od dveh glas-benih nastopov, v katerem skupaj z Janijem in Samom Kutinom (jedrom glasbeno-eksperimentalnega cirkusa Salamandra Salamandra) muzicirajo na bregu Soče. Z reko je najtesneje povezano tudi njegovo samozavedanje, saj sodi med tiste redke posameznike, ki se identificirajo kot »obsoški staroselci«⁶⁵ oziroma »Ambisonti«, kakor je Feo svojo »narodno pripadnost«⁶⁶ uradno opredelil ob popisu prebivalstva. Poleg nosilnega (človeškega) protagonista sta ustvarjalci v poglobljenem raziskovanju našli tudi druge sogovornike, ki bi jim lahko pripisali »ambisontsko«⁶⁷ istovetnost, saj se v svojem prebivanju, poklicnih dejavnostih ali osebnem angažmaju reki posvečajo z izjemno predanostjo, v kateri se zaveza Soči in iskanje simbioze z njo odražata kot življenjska nujnost. Od pastirskega para matere in sina v zgor-njem toku reke do ribičev ob njenem izlivu v morje se sreču-jemo z osebami, ki v reki vidijo »prijateljico, saj je vedno tu«⁶⁸ (tako pravi čuvaj zapornic v Zdravščini na italijanski strani), hkrati pa se zavedajo, da jo je »treba zastopiti«, kar pa ni vselej mogoče (kakor je prepričan pastir iz vasi Soča). V njihovi predanosti reki se ohranjajo domala filozofska spoznanja Kopoviščarja, ki razglablja, kako lahko bistvo hkratne mimobežnosti reke in resnic, vtisnjenih v tisočletja nastajajočih zapisih v kamenju in skalah ob njej, razbirajo le tisti, ki jih je izbrala Nikrmana (ustvarjalna Prasila, ki ureja vse, kar je). V filmski interakciji z družbenimi akterji tako prihaja na dan vrsta protislovij v odnosu ljudi z naravo – od poskusov »ukrotitve«⁶⁹ z zaježitvami in reguliranjem, preko razvijanja življenjsko ogrožajoče industrije (v cementarni Anhovo), do vsesplošnega poseganja v zakone narave in vpliva na okolje, kar se lokalno odraža v usihanju reke, globalno pa v srhljivih razsežnostih podnebnih sprememb.

Enako, če ne še intenzivnejšo pozornost kot podaja-nju medčloveško povezovalnega, kulturnega in mitološkega pomena reke avtorici namenjata njeni (že naslovni) predpo-stavki temporalnosti kot nenehne trenutnosti oziroma vse-skozi obnavljajoče se zdajšnjosti, v kateri prepoznavata tudi

⁶⁴ Hkrati je film tudi dragocen poklon temu slovitemu avantgardističnemu pesniku, performerju, glasbeniku in igralcu, »velikanu obrobja«⁷⁰ in »ultimativnemu friku«, ki je na žalost preminul nekaj mesecev po premieri, na kateri je kot soavtor glasbe imel svoj zadnji koncert.

kinematografični imperativ. Podobno kot za odnos z reko, ki za večino nastopajočih predstavlja »kraj, ki obnavlja duha«⁷¹ (tako pravi ribič in borec za zaščito rek iz Mantove), bi lahko trdili tudi za film sam. Zato ne preseneča, da Anja kot eno ključnih refle-ksivnih komponent dela opredeljuje soznačnost naravne in film-ske časovnosti: »Tako reka kot film se v svojem bistvu povezu-jeta s pojmom minevanja. Čas reke in čas filma je hkrati bežeč in statičen. Nikoli ne moremo dvakrat stopiti v isti film, čeprav ga lahko ustavimo in zavrtimo nazaj. Edini možni čas tako reke kot filma je nenehna sedanost.«⁷²

Za razliko od **Trenutka reke**, ki se osredotoča na tekočo vodo ter njen vpliv na človeka in ljudi, se **Ujeta voda** posveča sto-ječim ali »zaustavljenim«⁷³ oblikam tega naravnega elementa ter prizadevanjem ljudi, da bi si zagotovili dovolj vode vsaj za osnovne potrebe. Osrednji subjekt filma so tako poleg vode njeni zbiralniki – vodnjaki in kali⁷⁴, v katere so prebivalci kraških območij, kjer zaradi poklinske prepustnosti kamnin večina vode ponika v podzemlje, skušali zajeti čim več deževnice oziroma podtalnice. Film skozi njihove spomine podaja pregled razvoja »pridobivanja«⁷⁵ vode, v čemer se odraža njen pomen za življenjski utrip področja. Ali kot pravi predstavitev: »Zgodovina dvajse-tega stoletja, ki je bila v teh krajih še posebej kruta, se zrcali v zajetjih vode. /.../ Voda je vir življenja, zato se ji je človek vedno prilagajal. Ko jo je ujel in usmeril sebi v prid, je zagospodaril nad življenjem. Ob vodnih zajetjih so se rojevale kulture in gra-dile civilizacije. Povezovala je ljudi.«⁷⁶ Avtorici s filmom ustvar-jata svojevrsten spomenik naravnim danostim in prizadevan-jem ljudi za iskanje sožitja z njimi, saj je pomanjkanje – najbolj pereče v obdobjih vojnih katastrof – povzročalo, da so se ljudje še tesneje kot drugje povezali z naravo in se še očitneje zavedli pomena vode za svoj obstoj. Hkrati pa podajata tudi njeno duhovno, sakralno in eksistencialno razsežnost; slednjo izražajo zlasti interpretacije Marka Pogačnika, slovitega konceptualnega umetnika in snovalca likopunkturnih del, ki ima v filmu podobno vlogo kakor Ivan Volarič Feo v **Trenutku reke**. Pogačnik v sek-venci ob Vitovskem jezeru (edinem naravnem jezeru v Vipavski dolini), ki mu predstavlja del naravnega svetišča, razglablja takole: »Ko govorimo o zavesti vode, pravzaprav mislimo na rusalko; mislimo na to, da je voda tudi bitje. Mislim, da je nujno pri vodi upoštevati tudi ta sakralni nivo; da je na nek način voda sveta, ker je osnova življenja – in ne samo življenja, ampak tudi gibanja življenja, njegovih stalnih preobrazb.«⁷⁷

Nič manj pa ni pomembna vrsta drugih pričevalcev, ki obu-jajo starodavne legende ter predvsem spomine na čase, ko je

⁶⁵ Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/trenutek-reke/>; pridobljeno: 18. 6. 2025.

⁶⁶ Kal [izg. kau] (ponekod tudi lokev ali lokva, v Istri puč) je plitva kotanja na kraških tleh, kjer se zbira deževnica. Voda ne pronica v podzemlje, ker ima kal dno prekrito z neprepustno plastjo gline ali ilovice. Dostopno na: <https://www.triglavskazakladnica.si/sl/vsebine/podrobnosti-vsebine/13/kaj-je-kal.html>; pridobljeno: 20. 8. 2025.

⁶⁷ Dostopno na: <https://bsf.si/sl/film/ujeta-voda/>; pridobljeno: 22. 8. 2025.



Ko sem odraščala, se nisem zavedala meje, ampak da je en drug svet na doseg roke. Če si pogledal proti Gorici, se je res zdelo, da so tam barve drugačne. Zdelo se nam je, da se življenje, svet, zanimivosti dogajajo na drugi strani, medtem ko je tu bolj ko ne dolgčas. Misel, da si lahko v trenutku v nekem drugem svetu, je dajala dober občutek. Ampak tudi na drugi strani, kot sem kasneje izvedela od italijanskega prijatelja, je bilo podobno. Povedal mi je, da je prvič občutil, kaj pomeni svoboda, ko je šel sam s kolesom na našo stran. Meja je torej vzbujala hrepenenje in pričakovanja v obe smeri.

(AM)

bila voda najdragocenejši vir življenja, vodnjaki pa prizorišča družbenega in predvsem družabnega dogajanja v vasi. V svojih pripovedih podajajo tudi vrsto dragocenih spoznanj in izkušenj, ki nam pomagajo bolje razumeti neprecenljivost vode, razlike med »živo« (izviri) in »mrtvo« (deževnica), pa tudi različne praktične načine zajemanja obeh vodnih oblik. Vedeli so namreč za vsak vodonosnik, za vsak izvir, kotanjo, škalo in ostala, še tako neznatna vodna zbirališča, ki niso bila pomembna samo za preživetje ljudi, ampak tudi živali. Zanimivo zgodbo tako pripoveduje domačin, ki opazuje, da so po izgradnji vodovoda začele izginjati kmečke lastovke (simbol pomladi in obnove ter simbiotičnega bivanja človeka in narave pod isto streho), saj si zaradi izginjanja naravnih vodnih virov in s tem blata, ki je osnovno vezivo njihovih gnezd, ne morejo več spletati domovanj. Spet drugi pa nas podučijo, da kal postane resnično neprepusten šele tako, da živina zgazi ilovico na njegovem dnu. Od prihoda tekoče vode v vsako hišo pa starodavni načini »kultiviranja« vode postajajo predvsem spomeniki preteklosti in navdih občasnih folklornih prireditev.

Osameli vodnjaki, zaraščeni kali in propadu prepuščena nekdanja zajetja ne pričajo le o napredku, ki je razvrednotil njihov pomen, temveč sodijo v vrsto »spomenikov«, ki opozarjajo na nujnost človeških stikov z naravo. Skupaj z opustelimi prizorišči nekdanjih živahnih medsebojnih interakcij, zapuščenimi bivališči, »ranami« in »brazgotinami«, posledicami brutalnih človeških posegov v naravno okolje, pa tudi z ruševinami na krajih nedoumljivih uničenj, posledic travmatičnih zgodovinskih epizod, predstavljajo domala samoumevno ikonografijo skoraj vseh navedenih pokrajinskih del. Ostanki mejnih objektov ali zapuščenih prostorov ob nekdanjih mejah pričajo o sovpadu različnih resničnosti in ustvarjajo prizorišča vznikanja »prekritih plasti preteklosti«, podobno pa tudi zgodbe zapuščenih krajev nosijo svojevrsten pomen. Značilnosti v raziskavi odnosa med »kinematografsko pokrajino in družbenim spominom« prepozna tudi Ana Francisca de Azevedo: »*Nekatera filmska prikazovanja pokrajin so na najglobljih pomenskih ravneh naša osrednje sredstvo za podajanje izkušnje omejevanja in preseganja meja v prostorih, skritih pod površino prve ravni filmskega osmišljanja, ki resnično zaživijo šele v svojem pripovednem spletu.*« (Azevedo, 2013: 182)

Specifično razsežnost tovrstnih podob na svojstven način opredeljuje tudi Pavle Levi v raziskavi politično pejsažne kinematografije. Ta naj bi zajemala dela, ki se posvečajo prostorom in pokrajinam travmatičnih kriznih situacij migracij, begunstva, revščine, ekoloških katastrof ... oziroma lokacije srhljivih opustošenj po vojnah, genocidih, pogromih ali izbrisih. Bistvena značilnost je odsotnost ljudi, neposrednih in posrednih žrtev navedenih tragedij, tako da krajine prevzamejo vlogo ključnih pričevalcev. Načini upodabljanja tako postanejo metode političnega ozaveščanja kot procesa spodbujanja gledalcev k soudeležbi v »premišljevanju teh radikalno 'odprtih' pejsažnih kadrov kot možne mizanscene novih oblik politične subjektivacije«. (Levi,

ibid.: 56–57) Tudi tukaj pa je esejska komponenta odvisna od načinov, s katerimi ustvarjalki omogočata »spregovoriti« naravi, oziroma od upodobitve pejsažev, ki nam dajejo videti ali doumeti tudi tisto, kar ni razvidno iz neposrednosti podob. Med osrednjimi vprašanji je torej razmerje med navzočnostjo in odsotnostjo v podobah in (ne)možnostjo filmskega prikazovanja posledic izjemnih stanj in izrednih razmer človeškega bivanja. V konceptualnem izhodišču takšne sovisnosti sovpadajo raznorodne ustvarjalne vizije in teoretske refleksije v slikovit preplet energijskih silnic »mobilizacije pogleda«, kot ga obravnava Jean-Luc Nancy v monografiji *Evidenca filma*. Njegova razdelava temelji na prepričanju, da nedvoumna podoba nikoli ne pokaže »vsega« – še najmanj pa resnice – in da je možnost dejanskega razumevanja pomena podobe odvisna od procesa pritegnitve pogleda. Gre za edinstveno spodbujanje gledalčevega angažmaja, ki lahko vznikne predvsem iz podob, značilnih za »intenziviran film«; ta se iz notranjosti usmerja proti »nekemu bistvu«, s čimer se odmakne od reprezentacije k navzočnosti. Ta navzočnost pa ni zgolj »stvar videnja: ponuja se v trenutkih srečanja, vznemirjenosti ali zaskrbljenosti« (Nancy, 2009: 18); to so sile, ki prebijajo okvire ravnodušnosti »objektivnega« prikazovanja, »verodostojnega« predstavljanja ali »neutrnega« odslikavanja resničnosti. Kadar je na delu resnični angažma, se z ustvarjalnimi prizadevanji vzpostavlja »kompleksna konfiguracija odnosov med navzočnostjo in odsotnostjo po eni strani ter med videzom in resničnostjo po drugi«. (*Ibid.*: 20)

Za razliko ali v dopolnitev obravnavane konceptualizacije ponavzočenja preteklega v sedanjem, ki sta jo prispevala Jaimie Baron in Eeleco Ruina⁶⁸, se pejsažna komponenta navedenih relacij odraža predvsem v zapuščenih lokacijah, ki zajemajo najrazličnejše oblike odsotnosti, z njimi pa se soočamo v domala vsakem delu pričujočega segmenta obravnave. Poleg doslej obravnavanih jim lahko pričamo v **Sešivalnici spomina**, kjer se podobe počasnega obnavljanja območja izmenjujejo z zapuščenimi objekti izseljenih vasi, s propadajočimi hišami, ki se sesuvajo vase in jih prerašča rastlinje, s trohnečim pohištvom, zaraščeni polji, pašniki in sadovnjaki, z opustelimi cestami in propadajočimi vojaškimi objekti. Na razpadajoče, zapuščene in zaraščene hiše naletimo tudi v **Trenutku reke**, kjer mestoma pričamo izsušenim prizoriščem odsotnosti Soče, saj se vse bolj umika v meje struge in zapušča območja, čez katera se je nekoč razlivala. A tudi v »nepejsažnih« delih lahko pogosto srečamo prizore enako v oči bijočih odsotnosti. **Vžgano v spominih** tako skladno z naslovom ob arhivskih podobah grozodejstev podaja tudi ostaline njihovih posledic – pogorišča in ruševine, ki jih vse bolj načenja čas, pa tudi »umetno ohranjene ruševine«, ki se vzdržujejo za opomin.⁶⁹ V sozvočju z naslovom

⁶⁸ Glej: *supra*: 14.

⁶⁹ Nadja o tem pripoveduje: »V Lipi so ruševine umetno ohranili in jih pustili kot del spomina. Ko sem bila sama otrok, smo se na Primorskem otroci igrali med ruševinami, ki so bile še žive. Nismo se niti spraševali, zakaj sredi naselij zevajo praznine in zakaj tramovi gledajo v zrak kot jambori potopljenih ladij.« (Velušček, *ibid.*: 9)

smo tudi v **Moji meji** lahko priča predvsem ostalinam najrazličnejših ovir, sredstev in objektov, ki so preprečevali prečkanje, neusmiljeno zarezali v pokrajino in jo spreminjali, ne glede na želje ter potrebe prebivalstva. Tudi v **Ne pozabi me** se kamera pogosto osredotoča na opustele zgradbe, ruševine nekoč veličastnih stavb ali izpraznjena, preraščena prizorišča in propadajoče objekte nekdanjih koncentracijskih taborišč. Razumljivo pa se tudi v vrsti ostalih del, ki se vsaj mestoma zazirajo v zgodovino, kopičijo podobe ruševin in odsotnosti ter ustvarjajo izrazno konfiguracijo, ki jo povzema misel nekega drugega, sorodnega pejsažnega dokumentarca: »Za spremembami družbenih sistemov ostajajo ruševine. /.../ Ljudje so odšli, hiše pa so od žalosti razpadle. Ruševine so spomeniki, ki jih ustvarja narava.«⁷⁰

Z interpretacijo izbranih odlomkov, prizorov in prizorišč želimo opozoriti na tisto dragoceno odliko esejске dokumentarnosti, ki gledalca spodbudi k poglobljenemu premišljevanju tako vid(e)nega in prikazanega kakor ne-vidnega in težko predstavljenega razmerja človeka in sveta. Neodvisno od vprašanja, ali imamo opraviti z množičnimi izkušnjami družbenih skupin oziroma političnih skupnosti ali z individualnimi usodami, je zavest o izjemnosti vsakega posameznika, ki prihaja na dan vselej, kadar se mu dovolj potrpežljivo, spoštljivo in poglobljeno posvetimo, tudi zavest o nujnosti prevpraševanja lastnega razmerja s svetom in soljudmi. Bodisi da nam filmi podajajo situacije v celoti, skozi njihovo navzočnost in neposredno dejstvenost, ali zgolj posredno, prek fragmentov, namigov, indecev in perečih praznin, je v vsakem primeru bistvena mobilizacija občinstva k (samo)refleksiji. Pri tem narava s svojo izjemno – nevsiljivo, a neizbežno – vseprisotnostjo lahko prinaša poglobljeno kontemplacijo (tudi tistih) situacij, ki jih lahko zgolj slutimo ali si jih zamišljamo. Naravna okolja zajemajo individualnost in svojstvenost gledalskega doživetja, saj določene pokrajine na »vsakega posameznika vplivajo drugače; na eni strani kot sedanjost materialnosti fizične izkušnje, na drugi kot področja spominske zavesti, v kateri podobe pejsažev dobivajo simbolne razsežnosti«. (Cowie, 2011: 3) Tako tudi tisto, kar v podobah na videz umanjka, česar ni, prav spričo odsotnosti postane ključno: usmerja nas k pozornemu motrenju, da ugledamo in sprevidimo, kar ni (bilo) pokazano, a je ključna sestavina naše splošne zavesti in odnosa do sveta.

Namesto zaključka

Na podoben način prehajanja med neposredno (raz)vidnim, zgolj slutenim ali navzočim skozi odsotnosti smo se skušali sprehoditi tudi v pričujočih premislekih nekaterih vidikov ustvarjanja Anje Medved in Nadje Velušček. S ponovitvijo že uporabljene prisprodebe lahko rečemo, da smo uspeli osvetliti le vrhove ledenih gora, katerih prevladujoči del se nahaja globoko pod površjem obravnave. Veliko problemskih sklopov je bilo zgolj nakazanih, omenjenih ali predstavljenih samo v temeljnih

70 Navedek je iz filma Jelene Maksimović **Domovine** (2020).

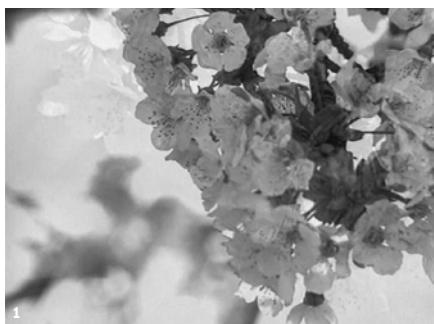
poudarkih, kar priča, da je ostalo še ogromno neraziskanega. Temeljna težnja, da obravnavo njune filmske predanosti ves čas soočamo tudi z aktualnimi teoretskimi premisleki, je pokazala, da se v vsaki umestitvi pred zrcalo refleksije odraža sorodna dinamika, kakršno Thomas Elsaesser prepoznava v določilih fenomena esejskosti na splošno. Soočali smo se torej s svojvrstno obliko odsevnosti oziroma vzajemnega zrcaljenja, v katerem se filmska dela in njihova premišljevanja »medsebojno zrcalijo – odsevajo in se prelamljajo, vplivajo in se podreajo –, hkrati pa se tudi vzajemno premeščajo ter tako zabrisujejo jasnost zrcal(je)nih podob. In to bi dejansko lahko bila nadaljnja definicija raziskovalnega delovanja in esejističnega premišljevanja.« (Elsaesser, 2019: 173–174)

Zaradi vseh navedenih razlogov tako ne moremo končati z zaključkom, ampak s pozivom k nadaljnjemu proučevanju tega fascinantnega ustvarjalnega opusa z enako zavzetostjo, kakršna odzvanja v prepričanju avtoric, izraženem na mnogo različnih načinov in povzetem v eni od poant predstavitev poslanstva zavoda KINOkašča: »Filmski jezik želimo razvijati v enakovrednem dialogu z raziskovalno dejavnostjo ter jo spajati tudi z drugimi polji umetniškega ustvarjanja. Zanima nas, kako ohranjati spominsko dediščino ter jo hkrati reartikulirati v sodobni avtorski poetiki. Film zato ni le cilj, ampak tudi sredstvo raziskovanja in način življenja.«⁷¹ Če povedano preformuliramo skozi parafrazo sklepne misli filma **Ne pozabi me**, postane očitno, da se soočamo z ustvarjalno zavezo, ki zmeraj znova razširja obzorja in skozi razpiranja novih prostranosti zasnavlja nove skupnosti, ki so in bodo v filmski izraznosti našle svoj dom.

71 Dostopno na: <https://www.asociacija.si/si/2020/01/07/iz-prve-vrste-zavod-kinokasca/>; pridobljeno: 13. 9. 2025.

vir in literatura

- Anderson, Steve F. (2011). *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Arthur, Paul (1999). »The Status of Found Footage«. *Spectator*, let. 20, št. 1, str. 57–69.
- Avguštin, Avrelj (1991). *Izpovedi*. Celje: Mohorjeva družba.
- Azevedo, Ana Francisca de (2013). »Cinematic Landscape and Social Memory«. V: Cabecinhas, Rosa in Abadia, Lília (ur.). *Narratives and Social Memory: Theoretical and Methodological Approaches*. Braga: University of Minho, str. 175–189.
- Baron, Jaimie (2007). »Contemporary Documentary Film and "Archive Fever": History, the Fragment, the Joke«. *The Velvet Light Trap*, št. 60, str. 13–24.
- Baron, Jaimie (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge.
- Barthes, Roland (1991). »Cy Twombly: Works on Paper«. V: Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press, str. 157–176.
- Benjamin, Walter (1998). *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Brunow, Dagmar (2015). *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Buden, Boris in Žilnik, Želimir (2013). *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org.
- Burke, Peter (2007). *Kaj je kulturna zgodovina*. Ljubljana: Sophia.
- Corrigan, Timothy (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford (et al.): Oxford University Press.
- Cowie, Elizabeth (2011). »Documentary Space, Place, and Landscape«. *Media Fields Journal*, št. 3, 1–21.
- Cuevas, Efrén (2023). »New Paths for Exploring 'History from Below': Microhistorical Documentaries«. *Panoptikum: Film / Nowe media – Sztuki wizualne*, št. 29 (36), str. 52–65.
- Cuevas, Efrén (2022). *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries*. New York: Wallflower.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Félix (2000). *Micelij: esej*. Koper: Hyperion.
- Deren, Maya (1978). »Cinematography: The Creative Use of Reality«. V: Sitney, Adams P. *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, str. 60–73.
- Eisenstein, Sergei M. (1987). *Nonindifferent Nature*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Elsaesser, Thomas (2019). »Lovers in Time: An Essay Film of Contested Memories«. V: Hollweg, Brenda in Krstić, Igor. *World Cinema and the Essay Film: Transnational Perspectives on a Global Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 173–191.
- Erl, Astrid (2011). *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erl, Astrid in Rigney, Ann (2009). »Introduction: Cultural Memory and its Dynamics«. V: Erl, Astrid in Nünning, Ansgar (ur.). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin, New York: De Gruyter, str. 1–11.
- Fumarola, Donatello in Zorn, Mateja (ur.) (2025). *Vzhod – Zahod: Meja skozi film in zgodovino = Oriente – Occidente: La frontiera nel cinema e nella storia*. Nova Gorica: Zavod Kinoateljje; Gorizia: Kinoateljje.
- Gunn, Susan Cathleen (2014). *The Landscape Essay Film: A Discursive Practice to Reveal the Hidden, Forgotten, and Suppressed Meaning of Place and Site* (doktorska disertacija). Boulder: University of Colorado.
- Gorin, Jean-Pierre (2017). »Proposal for a Tussle«. V: Alter, Nora in Corrigan, Timothy (ur.). *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 269–275.
- Hajzler, Saša (2023). »Zgodovina od spodaj' med historiografijo in emancipatornim političnim projektom«. *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXIII/1, str. 215–243.
- Hallas, Roger (2023). *A Medium Seen Otherwise: Photography in Documentary Film*. New York: Oxford University Press.
- Hedges, Inez (2015). *World Cinema and Cultural Memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Holt, Jenny (2017). *Caught in the Fabric of World: Landscape and Documentary, a Dialogic Practice* (doktorska disertacija). Manchester: Faculty of Arts and Humanities, Manchester Metropolitan University.
- Kavčič, Bojan in Vrdovec, Zdenko (1999). *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Levi, Pavle (2021). *Minijature: o politični filmski sliki*. Zagreb: Multimedijski inštitut.
- Marks, Laura U. (2014). »Spomin dotika«. V: Baskar, Nil in Petek, Polona (ur.). *Fenomenologija filma: tradicije in novi pristopi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Massey, Doreen (2005). *For Space*. London (etc.): Sage Publications.
- Medved, Anja, Bucik Ozebek, Nataša (2018). »Anja Medved, režiserka: Meja ostaja, razlike izginjajo«. *Dnevnik* (5. 5.). Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/novice/lokalno/anja-medved-reziserka-meja-ostaja-razlike-izginjajo-2310353/>; pridobljeno: 20. 7. 2025.
- Medved, Anja (2022). »Prostor črte«. *Outsider* (23. 9.). Dostopno na: <https://outsider.si/anja-medved-prostor-crte/>; pridobljeno: 13. 7. 2025.
- Medved, Anja in Velušček, Nadja (2024). »EPK Nova Gorica-Gorica: Dva različna svetova v iskanju povezovanja«. *STAmisli* (13. 12.). Dostopno na: <https://misli.sta.si/3368767/epk-nova-gorica-gorica-dva-razlicna-svetova-v-iskanju-povezovanja>; pridobljeno: 15. 7. 2025.
- Medved, Anja, Štaudohar, Irena (2025). »Če je vojna zadeva moških, je mir opravilo žensk«. *Delo, Sobotna priloga* (10. 5.), str. 14–16.
- Nancy, Jean-Luc (2009). *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana: Društvo za širjenje Filmske kulture Kino!, Društvo za oživiljanje zgodbe 2 koluta.
- Nichols, Bill (2020). *Uvod u dokumentarni film*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redateljja.
- Revel, Jacques (ur.) (1996). *Jeux d'échelles: La micro-analyse à la expérience*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Ruina, Eleco (2006). »Presence«. *History and Theory*, št. 45, str. 7–29.
- Swender, Rebecca (2009). »Claiming the Found: Archive Footage and Documentary Practice«. *The Velvet Light Trap*, št. 64, str. 3–10.
- Širok, Kaja (2012). *Kalejdoskop goriške preteklosti: zgodbe o spominu in pozabi*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Tutka-Gwóźdź, Magdalena (2013). *Shattered Mirror: The Problem of Identity in the Post-Yugoslav Documentary*. Krakow: EKRANY.
- Vatter, Christoph in Pronkevich, Oleksandr (ur.) (2015). *Film and Cultures of Memory*. Saarbrücken: Universaar, Universitätsverlag des Saarlandes.
- Velušček, Nadja, Hladnik Milharčič, Ervin (2017). »Nadja Velušček: Česa pa se vi spomnite?«. *Dnevnik, Objektiv* (25. 8.), str. 9–10.
- Virno, Paolo (2023). *Déjà vu in konec zgodovine*. Ljubljana: Analecta.
- White, Hayden (2014). »Historiografija in historiofotija«. *KINO!*, št. 23/24, str. 79–86.
- Zryd, Michael (2003). »Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99*«. *The Moving Image*, let. 3, št. 2, str. 40–61.



filmi retrospektive

Cvetoča Brda

Italija, 1998, DV, 30', barvni

SCENARIJ IN REŽIJA: Nadja Velušček, Anja Medved

FOTOGRAFIJA: Radovan Čok

MONTAŽA: Franco Samuele in Mitja Mauri

GLASBA: Zlatko Kaučič

PRODUCENTI: Aleš Doktorič, Igor Tuta, Nadja Velušček

PRODUKCIJA: Kinoatelje, Deželni sedež

RAI za FJK – Slovenski program

En dan v Brdih, z obeh strani meje. Prizori iz življenja, ki izginja, in ljudje te z zgodovino prežete zemlje, ki so se znašli na prehodu v novo tisočletje.

»Odkar se je v osemdesetih zaradi depozita meje zaprla, se je v meni oglašala potreba, da to temo obdelamo. Takrat sem na tržaškem radiu delala oddaje o filmu in v nekem trenutku sem direktorju Benedetiču predlagala, da bi naredili film o meji. Čez čas je na Kinoatelje res prišla ponudba s slovenskega RAI, da bi delali film o meji, in sicer v Brdih. Dali so tudi naslov: Cvetoča Brda.

Tu smo se, sicer čisto po naključju, že dotaknili prve vojne: ko smo govorili z neko gospo, sem se naenkrat zavedla, da prva vojna ni tako daleč, da so še živi ljudje, ki so jo doživeli. Našli smo tudi dnevnik iz prve vojne, tako da so bila Cvetoča Brda že zameetek najinega naslednjega filma. Zavedla sem se namreč, da o soški fronti ne vem skoraj nič, čeprav sem odraščala v Plavah, kjer je, kot pravijo, umrlo največ vojakov na kvadratni meter. Na RAI so bili s filmom zadovoljni, dobili sva naročilo za prihodnje leto in sva predlagali prvo svetovno vojno.« (NV)

Niso letele ptice

Italija, 1999, SD video, 42', barvni

SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček

FOTOGRAFIJA: Radovan Čok, Hijacint Jussa

GLASBA: Zlatko Kaučič

MONTAŽA: Morena Fortuna, Urška Vavpetič

RAZISKAVA: Vili Prinčič

PRODUCENTA: Aleš Doktorič, Nadja Velušček

PRODUKCIJA: Kinoatelje, Deželni sedež

RAI za FJK – Slovenski program

Dokumentarni film o spominih otrok na čas soške fronte.

»Na prehodu v 21. stoletje je bilo še mogoče spregovoriti s tistimi, ki so bili v času prve svetovne vojne otroci. Prav v krajih ob Soči je vojna povzročila eno najhujših opustošenj. Nebo, ki je pripadalo bogovom, so zasedla letala. Kar je bilo nekoč nebo, je postalo zračni prostor. To niso ptice, je otrokom vpila mama tete Juštine, ko so letala prvič preletela Brda. Morali so v begunstvo. Vasi so bile izbrisane, zemlja mrtva in Soča krvava. Ko so se vrnili, so začeli iz nič. Narava je s časom ta svet obnovila, za vedno pa je izginil občutek za sveto.

Tu imamo na nekaj kilometrih vso zgodovino dvajsetega stoletja; eno je makro zgodovina, postavljena v neko časovnico, drugo pa so prostori, ki se odprejo z mikro spomini. Ti nas opominjo, kako zelo malo vemo o preteklosti. To v bistvu počnemo v vseh naših filmih: ne pripovedujemo zgodovine, ampak kažemo na neskončen prostor pozabe.« (AM)

»Pomembna je bila knjiga Vilija Prinčiča *Pregnani* (1996; pričevanja ljudi, ki so prvo svetovno vojno preživeli kot begunci). On nas je vodil do ljudi, ki so bili še živi.« (NV)

Sonce, sonce, sonce.

Na soncu cesta,

pod cesto reka.

Modra reka.

Sonce.

Spomin na Gorico.

– Srečko Kosovel, V Gorici

Moja meja

Slovenija/Italija, 2002, SD video, 50', barvni

SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček

FOTOGRAFIJA: Radovan Čok

ZVOK IN DRUGA KAMERA: Hijacint Jussa

GLASBA: Aleksander Ipavec

MONTAŽA: Morena Fortuna

PRODUCENTA: Aleš Doktorič, Nadja Velušček

PRODUKCIJA: Kinoatelje, Deželni sedež

RAI za FJK – Slovenski program

Dokumentarna novela o postavitvi meje na Goriškem.

Gorica, 16. septembra 1947. Meja je zarezala čez polja, ulice, hiše in celo pokopališče ter razdelila ljudi, ki so

stoletja živeli skupaj. Postala je pregrada, a tudi izziv. Dokumentarni film opazuje ta zgodovinski trenutek skozi oči deklice, ki odrašča v povsem novi socialistični Jugoslaviji in obiskuje nono; ta je namreč ostala na italijanski strani. Spomini, fotografije in filmski posnetki ljudi z obeh strani meje pripovedujejo o prekinjeni preteklosti nekoč skupnega prostora.

»Moja mama je bila Goričanka, moj oče iz Soške doline. Poročila sta se in meja se je neprepustno zaprla za njima. Od tistega trenutka se je moje življenje, življenje moje družine in vseh Primorcev, zaletavalo v nevidni, vendar neprebojni zid, ki ni prečil le ulic in njiv, ampak tudi načrte in pričakovanja.« (NV)

Mesto na travniku

Slovenija/Italija, 2004, SD video, 63', barvni

SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček

FOTOGRAFIJA: Radovan Čok

GLASBA: Aleksander Ipavec

MONTAŽA: Aleš Mavrič, Anja Medved

PRODUCENTA: Aleš Doktorič, Nadja Velušček

PRODUKCIJA: Zavod Kinoatelje (Slo), Kinoatelje (I)

Dokumentarni esej o nastanku Nove Gorice. Graditi so ga začeli na travniku ob stari frnaži in na ogromnem zapuščenem pokopališču. Vendar načrtovano moderno mesto, ki naj bi »sijalo preko meje«, ni bilo nikoli zgrajeno. Država je kmalu izgubila zanimanje za svoje obrobje in ljudje, ki so prihajali od vsepovsod, so kmalu ugotovili, da si bodo svoje mesto morali zgraditi sami.

Film so ljudje vzeli za svojega, ker ni opisoval mesta od zunaj, ampak je odseval njihovo mesto. O Novi Gorici se je rado govorilo kot o mestu, ki nima zgodovine – nima pa vsako mesto svojega filma.« (NV)

»Odrasla sem v Novi Gorici, mestu, ki je nadomestilo Gorico, ko je ta po drugi svetovni vojni ostala na drugi strani meje. Rasla sem skupaj s hitro rastočim mestom, ob katerem je staro postajalo še starejše. Zanimivo, da je John Cage skladbo 4'33, eno temeljnih del modernizma, zasnoval prav v letu, ko so začeli graditi Novo Gorico. Ko tišini rezerviramo prostor v polju glasbe,

se zavemo, da je ta slišna. Tako kot se zavemo polnosti praznega prostora, ko je ta postavljen v mestno jedro. Popolnoma prazen prostor, tako kot absolutna tišina, namreč obstaja le v teoriji. Prepoznavamo ju lahko le v odnosu do njune razlike. Da se nasprotja povezujejo, je izrazito moderna misel, ki je bila vpisana tudi v idejo mesta, nastalega zaradi meje.« (AM)

Sešivalnica spomina

Slovenija/Italija, 2006, SD video, 48', barvni
SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček
FOTOGRAFIJA: Miha Bitežnik
MONTAŽA: Anja Medved
GLASBA: Etno Ploč Trio, Aleksander Ipavec, Piero Purini, Matej Špacapan
ZVOK: Francesco Morosini
PRODUCENTI: Aleš Doktorič, Mateja Zorn, Nadja Velušček
PRODUKCIJA: Zavod Kinoatelj (Slo), Kinoatelj (I)

Dokumentarni film o meji v Benečiji. V središču Evrope, na meji med slovanskim, romanskim in germanskim svetom, leži skrit prostor, čudovit in zapostavljen, oblegan in pozabljen. Skozenj teče mejna reka Idrija, ki je nekoč ločila Beneško republiko od Avstro-Ogrske ter demokratično Italijo od socialistične Jugoslavije. Film šiva z mejo pretrgane spomine na življenje v teh skrivnostnih dolinah, v katerih so isti ljudje stoletja živeli v strahu drug pred drugim.

»Tu smo kot arhiv uporabili posnetke gledališke predstave o tihotapljenju, ki jo je uprizorila lokalna gledališka skupina iz Kambreškega, ker o tihotapljenju nismo imeli na voljo dokumentarnega gradiva. Tudi to je neke vrste dokument.« (AM)

»V filmu so tudi posnetki dogajanja na Postaji Topolove – na festivalu oziroma prazniku, kot so prireditve raje imenovali organizatorji. Ta praznik je spajal sodobno umetnost in tradicijo in se je vsako poletje dogajal v vasi Topolovo (nar. Topolove) na italijanski strani meje s Slovenijo. Sešivalnico spomina smo začeli snemati takoj po vstopu Slovenije v EU, ko se je zdelo, da bo ta prostor, ki ga je meja skoraj izpraznila, končno ponovno zaživel. Postaja Topolove je bila živ primer tega pričakovanja in dokaz, da so utopije možne.« (AM)

Običaj in prevara

Slovenija/Italija, 2010, miniDV, 43', barvni
SCENARIJ, REŽIJA, KAMERA IN MONTAŽA: Anja Medved
ZVOK: Rosario Guerrini
PRODUKCIJA: Postaja Topolove, Kinoatelj (I), Zavod Kinoatelj (Slo)

Od leta 1994 do 2022 je v odmaknjeni strnji vasi Topolovo tik ob meji s Slovenijo potekala prireditev literature, glasbe in filma, ki je povezovala ustvarjalce z različnih koncev sveta. Film je zbirka prizorov in vtisov s Postaje Topolove leta 2009. Kamera prehaja med odrom in zaodrmom, ustvarjalci in gledalci, vasjo in svetom, da bi ujela vodilo prireditve: preseganja meja vseh oblik.

»Zakaj Postaja, če od tu ne vodi nobena pot naprej? Mogoče zato, ker lahko tukaj za trenutek izstopimo iz podivjanega sveta in ker topologija roba vabi k raziskovanju tiste minimalne razlike med ozemljem in pokrajino, videzom in resničnostjo ter umetnostjo in življenjem, ki odpira neskončne ustvarjalne razsežnosti. Je ime vasi naključje?

Moj oče je doma iz Livka, sosednje vasi Topolovega, ki pa leži na drugi strani meje. Ko sem bila majhna, sem večino poletij preživela v tej vasi in spominjam se, da sem se sredi te čudovite pokrajine pogosto počutila tesnobno. Meja je namreč pomenila prepoved približevanja, zato smo se druge strani bali. Postaja Topolove je bila zato zame še posebej posebna. Domačo vas sem zagledala s prepovedane strani. Po eni strani je bila to vrnitev, ker sem ponovno slišala narečje starih staršev, po drugi pa odpuščanje, ker sem spoznavala ljudi z vseh koncev sveta. S časom smo postajali družina zelo različnih posameznikov, v kateri ni bilo razlik med ustvarjalci, vaščani in obiskovalci. Kamera mi je omogočila, da sem lahko med njimi neovirano prehajala in opazovala, kako se na odru včasih znajdejo gledalci, na polju ustvarjalci in v orkestru vaščani.

Posnela sem tri reportaže o Postaji; 2009 – Običaj in prevara, 2010 – Prostor med dvema zvokoma in 2011 – Postajanja, kjer se mladi sprašujejo o njeni prihodnosti. Na Postaji je nastala tudi spominodajalska spovednica, v kateri sem intervjuvala vaščane sosednjih vasi Livek in Topolovo, ki jih je desetletja ločevala meja. Na podlagi zbranega gradiva je nastal dokumentarni film Sešiti spomini.« (AM)

Trenutek reke

Slovenija/Italija, 2010, HD video, 63', barvni
SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček
FOTOGRAFIJA: Ferruccio Goia
MONTAŽA: Ferruccio Goia, Anja Medved
GLASBA: Salamandra Salamandra, Havar Gergolet
ZVOK: Rosario Guerrini
PRODUCENTA: Aleš Doktorič, Nadja Velušček
PRODUKCIJA: Zavod Kinoatelj (Slo), Kinoatelj (I)

Soča ni mejna, ampak povezovalna reka. V svoji razmeroma kratki strugi spaja dve popolnoma različni pokrajini, Alpe in Mediteran. In res se zdi, kot da je sestavljena iz dveh osebnosti. Ima tudi dve imeni: Soča je ženska, Isonzo je moški. Soča je voda protislovij, privlačna in nevarna. Srečanja z ljudmi, ki z njo živijo, razkrivajo protislovja našega odnosa do okolja. V času, ko se odpravljajo državne meje, si moramo v dobro naše skupne reke meje začeti postavljati sami.

»Tako reka kot film se v svojem bistvu povezujeta s pojmom minevanja. Čas reke in čas filma je hkrati bežeč in statičen. Nikoli ne moremo dvakrat stopiti v isti film, čeprav ga lahko ustavimo in zavrtimo nazaj. Edini možni čas tako reke kot filma je nenehna sedanost.« (AM)

»Ob prikazovanju filma smo organizirali srečanja med različnimi z reko povezanimi ljudmi, od umetnikov in okoljevarstvenikov do lokalnih upraviteljev in drugih. Projekt srečanj smo poimenovali Soča sooča. Želeli smo dodatno spodbuditi razmislek o odnosu do reke, ne le v smislu naravovarstva, ampak do okolja kot celote, ki zajema veliko širša vprašanja kulture in zgodovine. Iz teh srečanj, ki smo jih posneli, je nastala ideja za spletni projekt Zbrani – Zaupno o skupnem. To je bil pogosto naš način dela: da so filmi prehajali iz enega v drugega, ker so porajali nove zamisli.« (NV)

Spovednica tihotapcev: pogledi skozi železno zaveso

Slovenija/Italija, 2010, miniDV, 22', barvni
SCENARIJ, REŽIJA, KAMERA IN MONTAŽA: Anja Medved
DRUŽINSKI FILMI: Viljem De Brea, Marko Mladovan, družina Ballaben
GLASBA: Antonio Della Marina in Alessandro Fogar, Michele Spanghero in Luigi Mastrandrea
ZVOK: Rosario Guerrini
PRODUCENTKI: Nadja Velušček, Anja Medved
PRODUKCIJA: Zavod Kinoatelj (Slo), Kinoatelj (I)

Ko je Slovenija vstopila v Schengensko območje, 21. decembra 2007, se je Nova Gorica prvič znašla brez mejnih zapornic. Večer pred tem se je travmatični prostor mejnega prehoda, ki je desetletja ločeval Novogoričane od Goričanov, spremenil v prostor srečanja. V sobo, ki je bila prej namenjena pregledovanju in zasliševanju, je bila zdaj nameščena kamera, v katero je bilo mogoče brez strahu povedati, kako se je živelo z mejo, jo prehajalo in tihotapilo čeznjo. Zaupani spomini in filmski dokumenti prikazujejo, kako se lahko dve različni resničnosti najdeta na istem mestu. Vsakemu spominodajalcu je bil ponujen *caffè corretto* – kava z žganjem, ki združuje dve najpogostejše tihotapljeni dobrini, eno z ene in drugo z druge strani meje.

To se je tisti večer zgodilo zelo spontano, čutilo se je na vsakem koraku, da mesti iščeta srečanje, in tako je bilo tudi v sami spovednici. Naslednje leto smo predstavili film in čez leto spet pripravili spominodajalsko akcijo na drugo temo – in tako naprej skozi več let.

»Film je bil izumljen, da bi namesto našega spomina beležil preteklost. Vendar spomin ne govori le o preteklosti, ampak tudi o pričakovanjih in strahovih, ki jih gojimo do prihodnosti. Ta nastaja tukaj in zdaj – iz točno določenih spominov in iz točno določenih pozab.« (AM)

SPOMINODAJALSKE AKCIJE

»Spomini so kot nevidna tekočina, ki daje mestu življenje. Povezujejo nas s tistimi, ki so bili tu pred nami, in tistimi, ki bodo za nami prišli. Če ne bi bilo spominov, bi bilo mesto le skupek zgradb in ulic. Šele spomini, ki si jih izmenjujemo, nas iz množice posameznikov povežejo v skupnost. Spominodajalska akcija je torej način, kako to nevidno tekočino speljati v povezovalni tok, ne le prebivalcev enega, ampak dveh različnih mest, ki si delita isti prostor.

Spominodajalska akcija se je v Novi Gorici ponovila še petkrat: Ordinacija spomina 2011, Album mesta 2013, Najdeni portreti 2015, Portreti stavb 2016 in Rešilec spomina 2018. V Ljubljani je bila v okviru projekta Moje ulice in v sodelovanju z Zavodom Divja misel izvedena leta 2012. Istega leta je bila izvedena tudi na Postaji Topolove, kjer sem povezala dve sosednji čezmejni vasi, Livek in Topolovo. Iz posnetega gradiva vsake akcije je nastal kratek film. Tako je skozi

čas nastajal spominski album somestja, ki je tako kot vsak družinski album delo v večnem nastajanju, pa tudi darilo, ki ga poklanjamo prihodnjim generacijam.« (AM)

Beli oblak

Slovenija, 2011/2020, HD, 11', barvni
SCENARIJ, REŽIJA, KAMERA IN MONTAŽA: Anja Medved
GLASBA: Zlatko Kaučič
FILMSKI ARHIV: *Obsoški orjak*, režija Marko Valentinčič
PRODUCENTKI: Nadja Velušček, Anja Medved
PRODUKCIJA: KINOkašča / CINEMattic

Ob eni najlepših evropskih rek se je desetletja dogajala nevidna katastrofa. Cementarna v Anhovem, ki je v dolini Soče zaposlovala večino prebivalstva, je uporabljala azbest. Čeprav je od leta 1996 to smrtonosno vlakno prepovedano, postajajo posledice njegove dolgoletne uporabe vedno bolj vidne. Film spomine nekdanjih delavcev šiva z odlomki iz promocijskega filma tovarne, ki je bila nekoč v ponos.

Ujeta voda

Slovenija, 2014, HD, 43', barvni
SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček
FOTOGRAFIJA: Jan Mozetič, Aljoša Abrahamsberg, Anja Medved
MONTAŽA: Anja Medved, Jan Mozetič
GLASBA: Sabina Vostner, Boštjan Zobec
ZVOK: Igor Petermel
NASTOJAJO: Marko Pogačnik, Pavel Medvešek, Eugen Pahor, Ivan Zavadlav, Janez Zavadlav, Boža Rakar, Bogdan Hmeljak, Ivan Ličen, Blaž Leopold, Aldo Perdec, Karlo Ferletič, Davorin Marušič, Lojze Marušič, Lado Marušič, Mauricij Humar, Lojze Bratkič, Ivan Kovič, Ivica Rožič, Srečko Pavletič, Robert Lemut, Maja Skomina
PRODUCENTKI: Nadja Velušček, Anja Medved
PRODUKCIJA: KINOkašča/CINEMattic

Voda je vir življenja, zato se ji je človek od nekdanj prilagajal. Ko jo je ujel in usmeril sebi v prid, je zagospodaril nad svetom. Danes se zdijo časi, ko so po vodo hodili k vodnjakom, davna preteklost, a mnogi se še spominjajo, kako je vsak dan v letu zahteval svoje vedro. Šele vodovod je omogočil, da je to bogastvo postalo samoumevno. Film s pripovedmi in fotografijami beleži zgodovino 20. stoletja, kot se je zrcalila v vodnih zajetjih čezmejnega goriškega Krasa.

Podobe pozabe: Osebnegodovine mesta Ljubljana

Slovenija, 2016, HD, 56', barvni
REŽIJA: Anja Medved
SCENARIJ: Anja Medved, Tina Popovič
FOTOGRAFIJA: Anja Medved, Andraž Kadunc
MONTAŽA: Anja Medved
GLASBA: Borja Močnik
ZVOK: Matej Simčič
NASTOJAJOČI: Eva Pirkmajer, Breda Poznič, Tomaž Potza, Uroš Jenko, Marija Magdalena Boc, Božo Štajer, Mirjana Borčič, Breda Bernot, Aleksander Bassin
PRODUCENTKI: Anja Medved, Tina Popovič
PRODUKCIJA: Zavod Kinoatelj, Zavod Divja misel, KINOkašča/CINEMattic, MGML

Zbirka spominov, ki jih ob gledanju družinskih fotografij, posnetih med in tik po drugi svetovni vojni, obujajo prebivalci Ljubljane in okolice. Kratke zgodbe iz vsakdanjega življenja tedanjih otrok ta usodni čas prikazujejo iz žabje perspektive in zakulisja zgodovine.

»Film je nastal kot nadgradnja spominodajalske akcije z naslovom Ordinacija spomina Ljubljana, ki je bila leta 2012 izvedena v okviru razstave Moje ulice v organizaciji Zavoda Divja misel v galeriji Vžigalica. Iz posnetkov takrat posnetega gradiva sem leta 2013 sestavila kratek film z istim naslovom. Film Podobe pozabe je bil javnosti predstavljen kot video postavitev v galeriji Vodnikove domačije maja 2016. Galerija je bila za to priložnost spremenjena v gledališki oder, saj so stene prekrivale črne odrske zaves, na katerih so bili pritrjeni monitorji s posamičnimi video portreti.« (AM)

Vžgano v spominih

Slovenija, 2017, HD, 67', barvni
SCENARIJ IN REŽIJA: Anja Medved, Nadja Velušček
ZGODOVINSKA RAZISKAVA: Gašper Mithans
FOTOGRAFIJA: Hiacint Jussa, Anja Medved
MONTAŽA: Anja Medved
GLASBA: Mauro Bon
ZVOK: Havar Gergolet
PRODUCENTKA: Nadja Velušček
PRODUKCIJA: KINOkašča/CINEMattic

Film je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Burnt in Memories*.

Nacistična okupacija je na čezmejnem prostoru takratnega Jadranskega Primorja sledila že tako težkemu obdobju fašizma. Da

bi se maščevale nad civilnim prebivalstvom, ki je domnevno podpiralo upor, so okupacijske sile izvedle sistematični teror, ki je terjal več kot 250 požganih vasi. Sledili so poboji, ropanja in deportacije. Tisti, ki se tega nasilja spominjajo, so bili takrat otroci. Njihov spomin ostaja v opomin.

»Zanimal naju je pogled, v katerem nisi postavljen nad, ampak moraš pogledati z različnih plati. Ozaveščanje velike travme je proces, ki traja več generacij. Neozaveščeni strah pa lahko hitro preraste v nasilje. Zato se je v času vsesplošne eskalacije nasilja treba znati postaviti tako v vlogo žrtev kot krvnikov, da bi se približali možnosti razumevanja zgodovinskih dinamik, ki so še vedno tu.

Spomini ljudi imajo terapevtsko moč, ker nam govorijo osebno. Njihove zgodbe so zapletene in pogosto dvoumne, drugačne od nacionalnih, ki težijo k poenostavljanju. Ko slišiš pričevanja ljudi, ta prostor ni več nikoli isti.« (AM)

Ne pozabi me

Slovenija/Italija, 2025, DCP, 104', barvni

REŽIJA: Anja Medved

SCENARIJ: Anja Medved, Nadja Velušček

FOTOGRAFIJA: Fabris Šulin, Hijacint Jussa

MONTAŽA: Neli Maraž, Anja Medved

GLASBA: Ana Kravanja, Samo Kutin

ZVOK: Ivan Antić, Dean Stojčić

PRODUCENTKA: Anja Medved

PRODUKCIJA: KINOkašča/CINEMattic, Transmedia S.r.l.

Med pospravljanjem škatel s fotografijami in filmskimi koluti se razkriva pozabljena podoba obmejnega prostora med Slovenijo in Italijo, ki so ga v preteklem stoletju razdelili vojne in politično nasilje. Otroški spomini najstarejših pa odstirajo tudi drugačno preteklost, veliko bolj skupno in prepleteno, kot smo se o njej učili v zgodovinskih učbenikih. Dokumentarni esej šiva spomine pripadnikov nekoč sprtih strani, da bi natanko 80 let po koncu druge svetovne vojne znova premislil o pomenu doma in pripadnosti.

»Človek v arabskem jeziku pomeni nekoga, ki pozablja; morda je zato od nekdanj skušal ujeti spomin. Klesal ga je v kamen, dolbel v les, pisal v knjige in zamrznil na filmski trak. Tako je ustvaril dolgo pesnitev, ki od prve izgovorjene besede pripoveduje o pozabi človeštva.« (AM)

ostali filmi

Nora Gregor – Pravilo igre

Anja Medved in Nadja Velušček, Slo/Ita, 2001, dokumentarna reportaža

Sol in posek

Anja Medved in Nadja Velušček, Slo, 2003, dokumentarni portret

Iz zemlje v sliko

Anja Medved, Slo, 2006, dokumentarna reportaža

Proti toku

Anja Medved in Nadja Velušček, Slo, 2006, dokumentarni film

Prehajanja – Passaggi

Anja Medved, Ita/Slo, 2007, dokumentarni projekt

Ordinacija spomina

Anja Medved, Slo, 2010, kratki dokumentarni projekt

Razdalja med dvema zvokoma

Anja Medved, Slo, 2011, dokumentarna reportaža

Album mesta

Anja Medved, Slo, 2012, kratki dokumentarni projekt

Ordinacija spomina Ljubljana

Anja Medved, Slo 2012, dokumentarni projekt

Postajanja

Anja Medved, Slo/Ita, 2013, dokumentarna reportaža

Zbrani – Zaupno o skupnem

Anja Medved, Slo, 2013, dokumentarni film

Renatov načrt

Anja Medved, Slo/Avstrija, 2014, kratki dokumentarni portret

Sešiti spomini

Anja Medved, Slo, 2016, dokumentarni projekt

Portreti stavb

Anja Medved, Slo, 2016, kratki dokumentarni projekt

Knjižnica na travniku

Anja Medved, Slo, 2018, kratki dokumentarni film



Trenutek reke
Anja Medved,
Nadja Velušček, 2010



Vžgano v spominih
Anja Medved,
Nadja Velušček, 2017

Območje prehoda
katalog ob retrospektivi filmov Anje Medved in Nadjje Velušček
17.12.2025 - 10.06.2026

izdajatelj GO! 2025
zanj Mija Lorbek
soizdajatelj Slovenska kinoteka
zanj Ženja Leiler Kos

urednik Vlado Škafar
avtor besedila Andrej Šprah
kuratorja retrospektive Vesna Bukovec in Robert Kuret
priprava in izvedba retrospektive SCCA-Ljubljana in Slovenska kinoteka
dodatni teksti Anja Medved, Nadjja Velušček
lektoriranje Mojca Hudolin
fotografije Kinoatelje, KINOkašča
oblikovanje Maja Rebov
tisk Matformat
naklada 300
november 2025

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.633(497.4):929Medved A.
791.633(497.4):929Velušček N.
791.229.2(497.4)(083.824)

MEDVED, Anja, 1969-

Območje prehoda : retrospektiva filmov Anje Medved in Nadjje Velušček
: [17.12.2025 - 10.06.2026] / [avtor besedila Andrej Šprah ; dodatni teksti
Anja Medved, Nadjja Velušček ; fotografije Kinoatelje, KINOkašča]. - Nova
Gorica : GO! 2025 ; Ljubljana : Slovenska kinoteka, 2025

ISBN 978-961-96889-3-9 (GO! 2025)
COBISS.SHD 260009987



GO! 2025
NOVA GORICA
GORIZIA

Uradni program
Programma ufficiale
Official programme

fotografije na ovitku iz filma **Ne pozabi me**



