

Marija Zidar

»Film *Odpuščanje* je neke vrste anatomija konflikta«

SIMONA JERALA

Celovečerni dokumentarni film **Odpuščanje** (2021), ki je nastajal osem let, obravnava spor dveh družin v gorski vasici na severu Albanije. V dogajanje vstopi eno leto po tistem, ko sta Gezim in Vera izgubila osemnajstletno hčer, ki so jo ustrelili. Zdaj želi mediator Gjin, ki vodi nevladno organizacijo za poravnavo sporov, vernega očeta prepričati, naj hčerinemu morilcu odpusti. Od suhoparnih pogajanj moških, škofa, mediatorja in vaških starešin pa film kamero spretno zasučje na Vero, ki bi v patriarhalni družbi sicer ostala brez besede.

Film je od premiere na CPH:DOX požel že vrsto mednarodnih nagrad, nedavno pa tudi vesno za najboljši dokumentarec, vesno za najboljšo montažo in nagrado Društva slovenskih filmskih publicistov FIPRESCI na Festivalu slovenskega filma v Portorožu ter nagrado za najboljši film na festivalu Dokudoc v Mariboru.

Z režiserko Marijo Zidar sva se pogovarjali malo pred predstavitvijo



njenega izjemnega filma občinstvu festivala IDFA v Amsterdamu.

Glede na to, da si doktorica sociologije, bo prvo vprašanje bolj sociološke narave. Neopatriarhat ni le albanska realnost, temveč tudi evropska. Kaj so po vašem mnenju vzroki za takšno nazadovanje?

Obravnavana zgodba se mi je zdela zanimiva, ker sem videla podobnosti. V Albaniji je po padcu komunizma pod novo demokratično vlado konec

devetdesetih sledil ekonomski zlom. Poglobilo se je nezaupanje v državo. V tej klimi so stari vrednostni sistemi in tradicija začeli oživljati – vendar interpretirani na novo, brez kontinuitete. Tudi evropski neotradicionalizem ni »vračanje« tradicije, pač pa njena reinterpretacija in tudi zloraba. Razlogi za to, da so številne družbene skupine po Evropi v slabem položaju, so kompleksni. V ozadju je kapitalistični ekonomski sistem, veliki transnacionalni kapital, ki ga nacionalne države težko regulirajo, sledi nezadovoljstvo z državo. Sociologi že dolgo govorijo o negotovi družbi tveganj, v kateri je odgovornost za strukturna družbena bremena prenesena na ramena posameznika. In to so družbene razmere, ki jih je začel desni populizem izkoriščati. Populizem pa v vsaki družbi vzame tisto, kar najbolj nagovarja ljudi, in jim to ponuja kot krivca ali pa kot rešitev teh problemov.

Patriarhat je v sodobnih družbah ekonomske narave in zato bolj prikrit. Za Evropo sociološke raziskave kažejo,

da so se spremenila pričakovanja in vrednote, ideologije, medtem ko prakse ostajajo precej tradicionalne – gre za statistike. Ženske so po Evropi še vedno dvojno obremenjene, poleg trga dela še s skrbstvenim delom – skrbijo za dom, otroke, bolne, starejše. To je delo, ki v tej ekonomiji ni ovrednoteno, hkrati pa se za vse povečujejo pritiski na trgu dela, ki se intenzivira in širi, tudi časovno.

Tudi pri nas poznamo mit zlate dobre slovenske preteklosti, denimo velikih tradicionalnih povezanih družin. Tega v resnici nikoli ni bilo, naše sociologinje in sociologi družine so ta mit dekonstruirali. Ampak zdaj so ideje, da se je treba k temu neobstoječemu idealu vrniti, čedalje bolj glasne. V marsičem so si vse tradicionalne družbe podobne. Recimo v tem, da so izjemno patriarhalne, tudi slovenska je bila. In zato sem želela s tem filmom demistificirati tudi predstavo, kako so bile te velike družine z deseterico otrok urejene, kako so jih vodili modri očetje in kako so jim matere »sledile«. Želela sem prikazati realnost tradicije – kolikor ta sploh še obstaja celo v odmaknjenih predelih Evrope.

Kako so ti novinarske izkušnje pomagale pri procesu ustvarjanja filma? Kot vem, si stopila v stik z neko novinarsko organizacijo v Albaniji ...

Ja, z Balkansko preiskovalno novinarsko mrežo – BIRN.

Katerokoli temo obravnavaš, moraš temeljito poznati osnovna dejstva. In ta tema je bila še toliko bolj težavna, ker se je o njej marsikaj pojavljalo v medijih. Potemkinova vas. O albanski vrnjeni tradiciji krvnega maščevanja se namreč piše precej napihnjeno in nerealno. Vsi, ki so šli v Albanijo snemat, so delali samo dve temi: krvno maščevanje ali pa burneše oziroma virdžine, ženske, ki javno prevzamejo moško vlogo.

Albance, resne novinarje in druge vire sem morala zelo prepričevati, da delam nekaj drugačnega, ker so bili vsi tega že siti. Potemkinova vas pa zato, ker so problem maščevanja izkoriščali in eksotizirali tudi sami Albanci – za emigracijo. Začeli so ustanavljati nevladne organizacije, uradno za spravo po kanonu, te pa so nato ljudem, ki so želeli v tujino, pisale uradna potrdila, da so posamezniki ali družine v krvnem maščevanju. In ta potrdila so se tudi prodajala, za azil. Problem je bil, da so postali ti nevladniki, »gatekeeperji« za zahodne medije, tudi kredibilni. Navajali so statistike, ki so bile pogosto prenapihnjene. Tudi država je te prakse preganjala kot koruptivne. Zrasel je posel.

Priti do ozadja in primera, ki ga ne bi povsem nadzirale te organizacije, je bilo zelo težko. Mediator Gjini, eden od protagonistov filma, ki ima »komite za spravo«, me je seznanjal s primeri, te pa sem primerjala s sodnimi dosjeji, s podatki, ki mi jih je posredoval BIRN, pa tudi lokalni mediji. Stvari se pogosto niso ujemale. Izvedela sem tudi, da družinam zaračunajo za obisk novinarja. Če želiš iti v Francijo, ti bodo pripeljali francoskega novinarja, če hočeš v Nemčijo, ti pripeljejo nemški medij.

Zato je ta mit o krvnem maščevanju tako perptuiral. Mit pravim zato, ker se je obnovila le neka mentaliteta, češ, »mi to lahko, ker je bila to naša preteklost«, rezultat pa so običajni zločini. To se vidi tudi v filmu iz načina, kako je bilo dekle ubito. V ozadju ni nobenega krvnega maščevanja, ampak navaden spor. Vseeno pa se pojavi vprašanje, kako ga zdaj rešiti. Do tega primera sva s snemalcem prišla preko lokalnega škofa, ki je poleti obiskoval krščanske domačije. Vzporedno sva sledila očetu in škofu na eni strani, in Gjini, predsedniku Komiteja za spravo, na drugi.

Nato je čez več kot leto Gjini izvedel, da snemava še nekaj drugega, in se je tudi zaradi ljubosumja odločil, da se bo vmešal v ta primer. Tako sta se ti zgodbi združili po naključju.

Kakšna je razlika med krvnim maščevanjem po kanonskem pravu in tem, kar je v Albaniji v praksi zdaj?

Kanonsko pravo je bilo zelo ritualizirano. Natančno je bilo predpisano, kako ga je treba izvesti; npr. drugi strani moraš najprej napovedati, da se boš maščeval. Ni kar tako, da se dva kregata in nekdo ustrelji. Kdor je terjal kri, je lahko dal tudi »beso«, obljubo, da se določeno obdobje ne bo maščeval. Človek, ki je bil dolžan kri, je lahko pobegnil, se skril, iskal zatočišče, vsakdo ga je bil dolžan sprejeti. In če se mu je karkoli zgodilo v neki hiši, je bila tudi družina, ki ga je sprejela, pod krvnim maščevanjem. In še vrsta drugih pravil je vezana na krvna maščevanja, zato jih je bilo zelo težko izvesti. Neupoštevanje teh pravil je bilo zelo strogo sankcionirano, od požiga doma in izгона do izobčenja itd. Vsaka regija ima svojo različico teh kanonskih zakonov, ker je bilo to običajno pravo, ki je bilo pred petsto leti komaj zapisano. In moj občutek je bil, da je vse tako ritualizirano zato, da v resnici umiri ta maščevalna čustva. To je ironično, ker si imel dolžnost in pravico, da se maščuješ – ali pa da se spraviš.

V petdesetih letih komunizma je Enver Hoxha radikalno zatrl vse oblike tradicionalnega življenja, tudi vero. S sistemom ovajanj, še hujšim kot v Vzhodni Nemčiji, pa je razbil tudi plemenske vezi – zaupanje. Po padcu komunizma se je vse to obnovilo bolj v smislu mentalitete »mi to lahko, ker ...«, ni pa bilo niti pravil niti več družbenega konteksta. Ljudje so se selili iz visokogorja. Nemogoče je nadzirati

Odpuščanje (2021)



ta maščevanja, če se nekdo »maščuje« in nato pobegne, ne le v Tirano, ampak tudi v tujino. Umori iz maščevanja so zdaj nepredvidljivi. Ko sem se v fazi raziskave pogovarjala z različnimi albanskimi preučevalci kanona, so menili, da gre danes za navadne zločine, ki nimajo več zveze s tradicijo. Pri tem so nevladne organizacije dosegle zelo malo sprav. Gjinu sva štiri leta sledila vsepovsod, pa nismo imeli niti enega primera sprave; ogromno sva ga snemala kar v pisarni.

Filma sta se s snemalcem lotila na lastno pest, z lastnimi sredstvi. Nato sta šla k producentu, Danijelu Hočevarju. Ali je vstop producenta vplival na

vsebinske odločitve? Kaj bi se po tvojem v produkciji dokumentarcev lahko izboljšalo?

Med pomembnimi vidiki na vsebinski ravni, ki nam jo je Hočevar, izkušen producent, zagotovil, so bili svetovalci v različnih fazah. Gotovo najpomembnejši je bil Ivo Trajkov, zelo znan svetovalec pri številnih projektih, ki nas je spremljal od razvoja do montaže. Zdelo se mi je zelo pomembno, da pridobim dodatna znanja, ker je bil projekt kot prvenec ambiciozno zastavljen, zato sem predlagala, da gremo na delavnice (kjer so mi razložili, da se jih uveljavljeni producenti redko udeležijo). Šli smo na *BDC Discoveries* in potem na *dok.incubator*. Med samim snemanjem

v produkciji nismo imeli toliko vsebinskih razprav s producentom. Iz Albanije sem pošiljala poročila in prinašala material, vsebini smo se posvečali kasneje na delavnici. Ko producent vodi več zahtevnih projektov hkrati, nenehno razpravljanje o vsebini tudi ni mogoče.

Kaj bi se lahko spremenilo? Marsikaj. Nekatere stvari so se spremenile, in tu je bila ključna Hočevarjeva vloga, že pri tem filmu. Ko sem začela z delom, je v razpisih SFC marsikaj oviralo produkcijo takšnega dokumentarca, že roki dokončanja filma. Avtorski celovečerni dokumentarni filmi, ki so namenjeni za kinematografsko distribucijo, nastajajo v povprečju od 4 do 6 let ali dlje. Vem, da je imel Rok Biček številne probleme



Odpušanje (2021)

z razpisnimi pogoji, ko je deset let snemal **Družino** (2017), ki je izjemen dokumentarec tudi na formalni ravni. Pri nas je bilo dolgotrajno deloma zaradi vsebinskih razlogov – že opazovalni pristop je najbolj dolgotrajen –, deloma pa zaradi produkcijskih; vem, da smo imeli tri neuspešne prijave na enega od tujih skladov in tudi koprodukcij ni bilo lahko skleniti. Zadosten čas pa je za kakovostno realizacijo filma nujen.

Druga omejitev je bila vsebinski fokus, projekti so morali biti v praksi vsebinsko vezani na Slovenijo, kar se je prav tako spremenilo, saj imajo nacionalni fondi v EU zavezo, da obravnavajo tudi evropske teme, ne le nacionalnih. Prva prijava na SFC je bila v lastni režiji,

preko Škuca. Odgovor je bil, da je projekt zanimiv, vsebina je bila dobro ocenjena, ampak je premalo povezan s Slovenijo. Od vsega začetka sem želela narediti film, ki bi bil blizu ravni evropskih produkcij, ki bi bil tako formalno kot tematsko mednarodno zanimiv.

Tretja omejitev: pri razpisih za produkcijo projekta uradno še ne smeš začeti snemati, to je evropska zakonodaja, tudi pri CE Media se lahko produkcija začne šele 8 mesecev po prijavi. Kako lahko to realiziraš pri nekaterih dokumentarcih? Kaj je tu razvoj in produkcija? Saj ne moreš dokumentarca razvijati, ne da bi ga snemal, ker tako razvijaš tudi vizualni slog, like, bistvo zgodbe. Če ne snemaš, lahko zgodbo

tudi izgubiš. Pri dokumentarcu se produkcijske faze prepletajo in z načinom produkcije, ki velja za igrane filme (da oddelaš eno fazo in greš v naslednjo), dokumentarni projekt nikoli ne bo realiziran. Včasih s tem, kar bi bila uradno celo postprodukcija, začneš že v razvoju. Omogočiti bi morali tudi, da bi se zahtevni dokumentarni projekti lahko večkrat zapored prijavi na razvoj. Tako je bilo z Oppenheimerjevim **Teatrom ubijanja** (The Act of Killing, 2012). Pri številnih projektih bi bilo dobro, da bi montažer vstopil že v zadnji tretjini snemanja, če ne prej. Tako se bolje strukturira zgodba in lahko dosnameš, kar še manjka. Tako so delali recimo **Medeno deželo** (Honeyland,

2019) – a zaradi drugih razlogov, ne zaradi razumevanja na razpisih. Avtorji uporabljajo vrsto različnih dokumentarnih metod dela, tudi hibridnih form, ki terjajo fleksibilnost financiranja.

Raziskava je svoj problem, saj je redko poplačana. Pri kreativnem dokumentarcu raziskava pogosto pomeni terensko delo, kar pa prinaša tudi stroške. Torej mora avtor sam finančno investirati, ne le dolgotrajno delati, da sploh pride do nečesa, kar komu lahko predstavi in kar je primerno za razpis za razvoj. Pri razpisu za CE Medio – za razvoj – moraš že prepričljivo prikazati like, dostop do protagonistov, zgodbo, vizualni slog. Vsaj minimalna sredstva bi morala biti na voljo tudi za začetno fazo, raziskavo, razvoj ideje in koncepta, sicer veliko potencialno kakovostnih projektov ne bo nikoli nastalo. Ali pa to narediš samo enkrat in nikoli več.

Predvsem fazi raziskave in zgodnje razvoja sta bili tudi pri nas zahtevni. Za razvoj na SFC smo sicer aplicirali s produkcijo Matjaža Mraka, a bi že najem kamere za teren »požrl« lep del sredstev, za v albansko visokogorje pa je tako nihče ni želel posojati, ne pri nas ne drugod. Tako sva z direktorjem fotografije nakup kamere financirala sama, četrtno je tedaj posodil Hočevar. Snemalec Latif Hasolli je za projekt sam kupil tudi džip, ker brez njega nisva mogla dostopati do te odročne gorske vasice. Zaradi davčne zakonodaje, ne le pravil SFC, je problem, kot vedo vsi, ki delajo v produkcijah, tudi uveljavljanje različnih produkcijskih stroškov. Pri dokumentarcu je ta problem toliko večji, saj avtor povračila različnih stroškov terenskega dela pogosto prejme kot honorar, kar se mu obračuna tudi v dohodnini. Če so ti stroški veliki, lahko to pomeni še preseganje cenzusa. Leta 2015 je bil v Albaniji problem tudi

to, da računov sploh ni bilo mogoče dobiti tako rekoč nikjer, razen ponekod v Tirani. Nominalno sva torej s snemalcem prejemale honorarje in s temi sredstvi – v celoti – hodila snemat. Vse skupaj je v tej fazi finančno in eksistenčno zelo obremenjujoče. Pri številnih dokumentarcih so tudi specifične, recimo rizičnost dela na terenu, o čemer je premalo razmisleka glede zavarovanja opreme in ekipe. To spada k delu, ne gre za hobi.

Prekarnost dela v avdiovizualnem sektorju velja za vso Evropo, tako kažejo raziskave. Vsi v produkcijski verigi delajo s skromnimi honorarji, vendar je treba poudariti, da je avtor v pogajalski poziciji povsem na repu, za producenti, prodajnimi agenti, distributerji. Gre za javna sredstva, s katerimi upravljajo zasebna podjetja, in pri nekaterih projektih, sploh dokumentarnih, so glavni avtorji zaradi dolgotrajnosti dela lahko celo največji strošek – in če je sredstev manj, je treba nižati stroške. V Sloveniji se je v kulturnem sektorju razmeroma visoka raven produkcije kljub nižanju javnih sredstev ohranila; govorim za različne sektorje, ne samo film. Kako je mogoče, da »delamo čudeže«? Tudi tako, da je avtorsko delo, pa intelektualno nasploh, skrajno podplačano, kar ga tudi razvrednoti. Zelo mi je žal, a aktualna vlada je svoj diskurz o »družbenih parazitih« cepila na problem, ki je obstajal že dolgo prej, in to znotraj same kulture, kjer so avtorji od založnikov, producentov ipd. poslušali, da naj bodo srečni, ker »sploh lahko delajo«.

FERA, evropska federacija filmskih režiserjev, poudarja pomen sekundarnih prihodkov iz materialnih pravic, iz distribucije filma, pravičnejših nadomestil iz koriščenja filma za avtorja in druge avdiovizualne delavce. Naš zakon o

avtorski in sorodnih pravicah daje vse materialne pravice producentu, ki jih seveda potrebuje, da lahko s filmom razpolaga, vendar si potem avtor kakršen koli sekundaren prihodek zelo težko izpogaja nazaj v pogodbi. Pogosto se dogaja, da glavni avtorji vložijo lastna sredstva in ogromno neplačanega dela, na projektu delajo leta, tudi v produkcijski vlogi, zaradi predaje vseh materialnih pravic in »buyout« pogodb pa so realno v vlogi nekakšne najete delovne sile. Vrsto takih primerov sem spoznala. Rešitev ni v tem, da bi avtorji po Evropi in pri nas vsi po vrsti odpirali svoje produkcijske hiše, ker gre za povsem drug poklic, ki zahteva znanje, izkušnje in druge sposobnosti, kar zmorejo le nekateri, pač pa kolektivno uveljavljanje materialnih avtorskih pravic ter boljših pogajalskih pozicij pri pogodbah. Tudi malo je več kot nič. In ja, avtorice v AV sektorju so v Evropi na repu, tako kažejo raziskave: še težje se pogajajo, delajo v še bolj prekarne pogojih, honorarji režiserk so še vedno bistveno nižji od honorarjev režiserjev, hitreje se zaključijo njihova karierna pot, predvsem pa se število režiserk ni najbolj povečalo v igranem filmu, pač pa v dokumentaristiki, ki ima najnižje proračune in najbolj prekarne pogoje dela.

Tudi pri nas se dokumentarni film izjemno razvija, razmislek o tem, kako dokumentarce delati in producirati, pa še zaostaja.

Kakšen je bil pravzaprav budžet?

To je vprašanje za producenta. Okrog pol milijona evrov, kar je za dokumentarce za naše razmere veliko. Glavna podpora je bila na začetku od SFC, v razvoju in nato za prvenec, ter koprodukcija RTV SLO, snemalec je bil tudi kosovski koproducent, prejeli smo podporo Medie in QKK, kosovskega kinematografskega centra, sicer

skromno. In to je bil dolgo edini proračun. Zavedala sem se, da ni nujno, da sploh dobimo še kakršnakoli sredstva, zato je bilo s tem treba ravnati skrbno. Med glavnino snemanja smo bili trije – v Ljubljani Hočevar, ki je imel vrsto drugih projektov, za katere je moral skrbeti, in midva na terenu. In to je bila vsa produkcija. Vse ostalo je prišlo kasneje, od 2018 dalje – srbski in črnogorski koproducentki, Jelena Mitrović in Drita Lolla, ter podpora Eurimages, kar nam je omogočilo kakovostno montažo in postprodukcijo. Glasba, oblikovanje zvoka in *grading* so izjemno pomembni vidiki filma, z naše strani sta na projektu sodelovala izkušeni kolorist Teo Rižnar in Julij Zornik, kategorija zase med oblikovalci zvoka. Ti vidiki so film povzdignili na višjo raven. Obema in tudi ostalim sodelavcem iz Srbije in Črne Gore sem zelo hvaležna za odlično sodelovanje.

Film je pravkar prejel vesno za najboljšo montažo na FSF. Omenila si, da je zamenjal več montažerjev, verjetno je bilo to kar naporno?

Te nagrade za Uroša in Mariano sem se izjemno razveselila. Verjetno celo bolj kot kake druge.

Nekje poleti leta 2018, ko sva se z Jurijem Moškonom že vrnila z delavnice, mi je Vlado Gojun, izkušen montažer, ki je projekt dobro poznal, rekel, da se bosta na njem »skurila« še dva montažerja. Da bo trajala montaža še vsaj sedem mesecev, raje več, da je treba delati kontinuirano, brez večjih prekinitev, sicer se vedno znova vračaš na začetek, in da en montažer tega projekta ne bo pripeljal do konca. To se mi je takrat zdela nezno-sna ideja, ker sva prvo montažno verzijo s snemalcem Hasollijem za delavnico delala že na terenu konec leta 2017, a natanko tako je bilo. Z montažo smo

nato začeli v letu 2019, ker je bilo treba material prej še tehnično pripraviti in izbrane ure materiala podnasloviti. Skupaj približno leto, a v razdobju dveh let in pol, kar je bilo naporno.

S češko montažerko Mariano Kozákovo sva nato spomladi 2019 začeli od začetka. Med pregledom izbranega materiala je že delala selekcijo in grobo montažo prizorov. Skozi ta proces je med drugim našla tudi posnetke, včasih zgolj kadre, ki so postali prizori in za katere sem bila jaz dotlej prepričana, da so popolnoma neuporabni ali pa jih sploh nisem videla. Montažer je avtorjev prvi gledalec. Od pomladi do jeseni sva nato delali poln delovnik v montaži, kar je bilo izredno izčrpavajoče. Iz tega je nastalo pet ur grobo zmontiranih prizorov. Jasno je postalo, kaj je v materialu in česa ni, poskusi celovečerne montaže pa niso šli v pravo smer, predvsem zato, ker je tudi jaz nisem več prav usmerjala. Vse to je bilo skrito delo, brez katerega pa nadaljnja montaža ne bi bila mogoča.

Naša konzultantka Jelena Maksimović je nato predlagala Uroša Maksimovića (nista sicer v sorodu), s katerim sva nadaljevala februarja 2020. Uroš je bil tudi popolnoma neobremenjen z vsemi poprejšnjimi odzivi in komunikacijami, tako da sva v času »korone« in izolacije v Ljubljani film postavila od začetka do konca v dveh mesecih in pol. Takoj je predlagal eliptično strukturo in fokus na opazovanju, ne linearni naraciji. Ne zdi se mi pomembno le to, da je montažer izkušen, ampak da ima tudi podoben vrednostni sistem, saj so bila tu tudi etična vprašanja, ne samo vsebinska. Svetoval nama je tudi Ivo Trajkov, pomembni so bili zlasti njegovi predlogi glede ekspozicije.

Po Uroševi vrnitvi v Beograd se je faza popravljanja ritma in detajlov ter

pogajanja o nekaterih vsebinskih vidikih, na primer koncu, zavlekla za več mesecev. Raje ne povem, da sem zaradi ponovnega odprtja filma in predolgega dela sama začela s premontažo končno odobrenega reza v tisto, za kar sem mislila, da »vsi hočejo«, in Uroša prepričevala, da so imeli prav. Mislim, da je bil to moj zlom. Takrat je Uroš ubranil »najin« oz. naš rez.

Kako si si med samim snemanjem zamišljala vlogo mame v filmu?

S snemalcem sva ogromno analizirala zgodbo in protagoniste, po vsakem dnevu snemanja sva dvakrat pregledala in popisala posnetke, enkrat za vsebino (kdo je v fokusu, kaj je bistvo, kako se bo zgodba razvijala) in enkrat za vizualni stil, ki se je tudi razvijal.

Ker sva vseskozi morala montirati tudi trailerje za različne prijave, je postalo očitno, da nama ob posnetkih teh debat, kjer so v ospredju samo moški, manjka mama. Zato sem želela snemati še mamo in najstarejšo hčerko posebej, ločeno od njih, vendar je Gezim takoj prišel za nama, češ, zakaj sta tam, kaj delata, mi smo tam, pridita nazaj ... Zato sem morala spremeniti taktiko in obrniti kamero nanjo, kadar je bila prisotna v istem prostoru, kar je tudi imelo smisel – dogajanje opazujemo skozi njene oči.

Ko je Uroš prvič pogledal teh pet ur, je vprašal, ali imamo v materialu še kaj več mame – da se mu zdi najbolj emotiven del, ko spregovori mama. Tako sva tudi druge prizore montirala drugače. Na primer prizor, kjer pride Gjin prvič do očeta – ves prizor pogovora med njima, razen prvega in zadnjega posnetka, je zdaj v enem kadru, kjer je fokus ves čas na mami Veri. Ta prizor je imel prvotno več fokusov in zornih kotov, kar pa Urošu nikakor ni

ustrezalo. Zvečer sem se zakopala v ta snemalni dan in našla ta kader, ki še ni bil niti podnaslovljen. Obema je bilo *to to* – radikalna izbira, a »avtorski pečat«, kot je rekel Uroš, in na tak način sva jo izpostavila tudi v montaži.

Naslov Odpuščanje zveni precej krščansko. Gezim je globoko veren, a se ne odloči za spravo. Zdi se, da film poudarja določene neskladnosti v družbi, v veri ...

Angleški naslov je *Reconciliation* (sprava), a naslov *Sprava* pri nas ne bi imel pravega učinka, pomensko je preobložen, ker je edina sprava, o kateri govorimo pri nas, sprava med domobranci in partizani ter med »razklanim slovenskim narodom«. V resnici pa gre tudi za odpuščanje, saj na očeta pritiskajo, naj odpusti.

Zame to predvsem ni film o krvnem maščevanju. To je film o sporu. Vsakdo, ki je bil udeležen v kakšnem konfliktu, ga lahko gleda, gledalci, ki bi pričakovali podeželske albanske rituale, pa bodo razočarani. Film *Odpuščanje* je neke vrste anatomija konflikta, saj prikazemo vse strani, udeležene v sporu, ki se ne strinjajo o ničemer – niti o tem, zakaj so sprte, niti o tem, kako je bila hčerka ubita, niti o tem, s katerim vrednostnim sistemom – po kanonu ali po katoliški veri – bi zdaj to radi rešili. Še posebej je vidna vloga sodobnega mediatorja, ki se predstavlja kot predstavnik tradicije, vendar uporablja čudno mešanico vsega in je pravi primer populista. Vse skupaj je zelo kaotično, ker se ne strinjajo o ničemer, in način, kako se lotevajo sprave, je včasih absurden. Mislim, da ima film vse, kar ima življenje, ne samo tragiko in bolečino, pač pa tudi absurd in humor.

Ima pa tudi nežnejšo komponento. Zaključni prizor bo verjetno za večino

gledalcev presenetljiv, ker ta oče, družinski patriarh, naredi nekaj, česar od njega ne pričakujemo ali pa sploh ne od takšnega filma. Vse te stereotipe sem želela obrniti na glavo.

Ker je pod vprašajem ugled vse družine, bi moral oče javno in ritualno odpustiti morilcu hčerke. On se temu upira s teološkim argumentom, češ da je sveto pismo nad kanonom. Ker je to patriarhalna družba, nihče ne more reči: *Ti si me globoko prizadel ...* Namesto tega se pogovarjajo, kateri sistem je močnejši. Tudi dramaturško je tako izpeljano, da je emotivno najmočnejši del prav mama, ker je ona edina, ki pove nekaj, kar lahko gledalec zares razume, saj gre za emocije. Tako je tudi dejansko bilo – spregovorila je šele čisto na koncu. V debato se je vključila šele, ko je bilo res nujno. Ona je ves čas nemi komentar, čeprav ji je bilo kristalno jasno, kaj se dogaja, in je o vsem imela svoje mnenje. To se mi je zdel obrat stereotipa trpeče mame, ki je ves čas samo tiho. Obenem pa je tudi oče pod velikem pritiskom in zdelo se mi je pomembno pokazati te odtenke. On ima moč v javnem življenju, ona pa v zasebnem.

Pri snemanju sem podoživljala tudi lastne izkušnje. Frustrirajo te neke stvari v lastnem okolju, ki jih sploh ne moreš ubesediti, kaj šele javno izreči, ker so strukturne, vpete v odnose moči in tako zakoreninjene – vsem deklarativnim ženskim pravicam navkljub. Ko gre za lastno družbo, imamo vedno slepo pego. Verjetno sem to artikulirala skozi ta film.

Kakšni so tvoji načrti za naprej? Odpravljáš se na festival IDFA ... Že razmišljáš o naslednjem filmu?

Dokler ta projekt ni bil zaključen, si nisem upala resno razmišljati o naslednjih, ker sem imela dvome, kako

bo sprejet. Tudi prve štiri mesece pred premiero odzivi prodajnih agentov niso bili tako spodbudni; usmerjeni so v drugačne projekte, bolj optimistične, tudi na TV-formate. Predvsem pa sem tudi potencialne sodelavce spoznala šele pozneje.

Ob terenskem delu sem se v štirih letih naučila, koliko lahko narediš samo z enim snemalcem in z eno kamero, delom in dobro zgodbo. Poleg dokumentarca, ki ima toliko izraznih možnosti, me zanima tudi hibrid med dokumentarcem in igrano formo, vendar z dokumentarnim pristopom. Dva primera sta recimo Ivanišinov **Oroslan** (2019) ali pa **107 Mothers** (2021), film o ženskih zapornicah v Odesi slovaškega dokumentarista Pétra Kerekesa. Začel ga je snemati kot dokumentarec in ga zaključil kot igrani film, a igrano-dokumentarni hibrid. Tudi ta film je nastajal vrsto let, o procesu sva se dosti pogovarjala. Ta format me, poleg dokumentarne serije, tudi fascinira. ■