

## **Damjanova soba 14+**

*pedagoško gradivo*

avtor Andrej Šprah



### **kazalo**

<b>uvodna beseda .....</b>	<b>2</b>
<b>o filmu .....</b>	<b>2</b>
filmografski podatki .....	2
vsebina .....	3
o avtorici .....	3
beseda avtorice.....	4
<b>filmski kontekst in opredelitev tematskih sklopov filma .....</b>	<b>5</b>
<b>izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma.....</b>	<b>7</b>
osebnoizpovedna dokumentarnost.....	7
zasebnost v dokumentarnem in v oddajah realnostne televizije .....	11
travmatski dokumentarec .....	14
<b>umestitev filma v učne načrte .....</b>	<b>16</b>
<b>napotki za nadaljnje branje – priporočena literatura .....</b>	<b>17</b>

## uvodna beseda

Pričujoče pedagoško gradivo je namenjeno tistim, ki bi z mladostnikom želeli razpravljati o vsebinskih poudarkih filma **Damjanova soba**, o temah, ki jih film izpostavlja, ter o njegovi oblikovni zasnovi in filmskem pristopu. Posvetili se bomo preizpraševanju dilem, kako je mogoče preživeti pod težo zaznamovanosti s tragičnimi in travmatičnimi dogodki, ki opredeljujejo življenje mladeniča, obravnavanega v filmu. Spregovorili bomo o dokumentarnem pristopu, ki bi ga lahko poimenovali metoda osebnega pristopa in je še posebej značilen za ta film. Izpostavili bomo nekatera temeljna določila osebnoizpovedne dokumentarnosti, podrobneje pa bomo obravnavali tudi t. i. travmatski dokumentarec (filmsko delo, ki se osredotoča na obravnavo nekega travmatičnega dogodka in njegovih posledic). Ob vsakodnevni soočenosti mladih (in odraslih) z razprodajo zasebnosti v sodobni medijski produkciji (najbolj razvpit primer so televizijski resničnostni šovi) dijake spodbujamo tudi k razmisleku o razlikah med pristopom k razkrivanju osebnosti/zasebnosti v tem filmu in v oddajah realnostne televizije. Ob obravnavi načinov pristopa k usodi mladega posameznika se bomo soočili tudi s širšo problematiko sodobnega dokumentarnega filma; zlasti v tistem, nadvse aktualnem segmentu, ki se ukvarja z življenjem na družbenem robu, v nezavidljivih bivanjskih okoliščinah. V takšnih pogojih je bistvena zlasti zmožnost filmskih ustvarjalcev, da s svojimi filmskimi »akterji«, ki si jih izberejo neposredno iz dejanskosti, vzpostavijo pristen in odgovoren odnos, ki mora temeljiti na neizmernem medsebojnem zaupanju in spoštovanju. Kajti življenje, katerega drobec je uspelo zajeti objektivu kamere, teče naprej tudi potem, ko filmska ekipa zapusti izbrano prizorišče in ljudi.

## o filmu

### filmografski podatki

slovenski naslov **Damjanova soba**  
izvirni naslov **La Chambre de Damien**

**država produkcije** Belgija/Slovenija  
**leto produkcije** 2008  
**tehnični podatki** digibeta, čb/barvni, 73 min  
**jezik** slovenski

**scenarij in režija** Jasna Krajnovič  
**fotografija** Jorge Leon  
**montaža** Rudi Maerten  
**glasba** DJ Umek  
**produkcija** Jean-Pierre & Luc Dardenne  
**distribucija** Demiurg

### festivali, nagrade

Festival slovenskega filma 2009. Nagrada zlata ptica 2009 – za film.

## **vsebina**

**Damjanova soba** izpoveduje zgodbo naslovnega protagonista – mladeniča, ki se nahaja na novi prelomnici življenja. Damjan ima dvajset let in prestaja zadnje dneve štiriletnih zapornih kazni v zavodu za mladoletne prestopnike v Celju; kazen si je prislužil s sotorilstvom pri okrutnem umoru brezdomca. Skozi mladeničeve izpovedi pa se izkaže, da je bil tudi storilec sam v otroštvu žrtev, saj je bil spolno zlorabljen. Film se na obravnavo življenja v izjemnih razmerah osredotoča skozi dve osnovni pripovedni liniji. V prvem delu pričamo Damjanovim zadnjim mesecem za rešetkami, medtem ko je drugi del pripovedi posvečen začetnim mesecem po prihodu domov in poskusom vrnitve v »normalno« življenje. Film je hkrati vseskozi prepreden z dokumentarnimi prizori, ki jih je posnel mladenič sam. S svojo pretanjeno strukturo in izjemnim avtorskim občutjem za temeljna vprašanja človeškega obstoja tako film v svoji večplastnosti uspeva zasnovati tudi prodorno analizo širših družbenih okoliščin, ki opredeljuje življenje na družbenem robu in v nezavidljivih življenjskih pogojih odraščanja išče klice nedoumljivega zločinskega dejanja ter možnosti rehabilitacije pod težo njegovih posledic.

## **o avtorici**

Jasna Krajnovič je filmska ustvarjalka, ki smo jo lahko pbliže spoznali na Festivalu slovenskega filma leta 2009 ob predstavitvi njenega izjemnega tretjega dokumentarnega filma **Damjanova soba**. Razlog, da je avtorica, čeprav je študirala na ljubljanski AGRFT, pri nas relativno neznana, gre najverjetneje iskati v njenem polnem angažmaju v tujini; natančneje v Belgiji, kjer deluje pod producentkim patronatom znamenitih bratov Dardenne (**Rosetta, Sin, Otrok, Lornin molk**). A njen nastop v Portorožu je vsekakor prepričal, da imamo opraviti z avtorsko osebnostjo, ki je v slovensko filmsko stvarnost vnesla vznemirljiv dih ustvarjalne svežine in pronicljivosti ter hkrati obogatila dragoceno, a nerazumljivo maloštevilno pleme domačih dokumentaristov, ki so si iz varnega zavetja malega ekrana, kjer se giblje poglaviti delež slovenske avdiovizualne dokumentaristike, drznili na precej bolj negotovo raziskavo možnosti velikega platna (npr. Filip Robar-Dorin, Karpo Godina, Vlado Škafar). Poleg **Damjanove sobe** je avtorica v omenjeni producentski navezi posnela še dva filma: **Saja in Mira, izgubljene sanje?** (Saya et Mira, rêves perdus?, 2002) in **Sestri** (Deux soeurs, 2006).

Prvo delo govori o tragični usodi beguncev v Bosni in Hercegovini, ki jih je vojna vihra razgnala po vsem svetu. Tematski okvir filma **Saja in Mira, izgubljene sanje?** tako zajema pripoved o usodi dveh bosanskih pregnank, ki ju poleg vojne pravzaprav ne družijo nič razen osrednjega prizorišča filma. Prva, Srbijanka Saja, je ostarela ženica, ki se je iz porušenega doma zatekla v bližnje mestece in dobila pribežališče v hiši nekega pregnanca. Druga, še ne polnoletna muslimanka Mira, se je v izgnanstvu s svojimi bližnjimi zatekla v sosedstvo porušene Sajine domačije. Film tankočutno in potrpežljivo beleži odlomke njunega negotovega begunskega vsakdana ter spomine na grozovitosti, ki sta jih preživeli v času vojne.

Drugi film **Sestri** pa pripoveduje življenjsko zgodbo sester s Kosova, Violete in Vyollce, ki se preživljata z razminiranjem obsežnih področij, prepredenih z minami in bombami, ostanki srbske agresije in bombardiranja Natovih sil. Ob eksploziji mine starejša sestra izgubi nogo, kar usodno zaznamuje življenje vse družine, njej sami pa ne prepreči vrnitve na minska polja.

Vendar pa se skozi samopreizpraševanje svojega položaja v svetu na koncu odloči, da bo skušala osmisлити svoje življenje s selitvijo v Združene države Amerike.

### **beseda avtorice**

Pričujoča razmišljanja Jasne Krajnovič izvirajo iz intervjuja, ki ga je za revijo *KINO!* z avtorico pripravil Denis Valič. Celotno besedilo z naslovom »Pogovor z Jasno Krajnovič« je na voljo v reviji *KINO!*, št. 10, 2010, str. 201–206.

»V dokumentarnem filmu so prav vse ideje na začetku le izhodiščne točke stališča do tematike, s katero se režiser ukvarja. Z veseljem pa se prepustim toku dogodkov, življenju, ki ga odslikavam na filmski trak, kjer oživljajo ideje in se pred mojimi očmi spreminjajo. Spreminjam se tudi jaz, spreminja se protagonist filma, pa tudi vsa ekipa. Posnetki, ki nastanejo, so del nas in del življenja, ki se je zapisalo na filmski trak. V primerjavi z veličino sveta in življenja v njem je to zelo malo, a zato toliko bolj dragoceno.«

»Ljudi nikoli ne enačim s situacijami ali z dogodki, s katerimi so povezani. Zanimajo me oni kot takšni, njihove osebnosti in njihov notranji svet; zunanji dogodki so le izgovor za pot do njih. Večkrat sem srečala zelo zanimive in nenavadne ljudi, a to še ni pomenilo, da bodo postali osebe v mojem filmu. Za to je potrebna komunikacija, ki presega besede in ki iz tišine črpa tisto skrivnostno in neizpovedljivo, kar film tudi je. Zato ne bi govorila o etiki, ampak bolj o filmskih in ne-filmskih zapisih. Nekateri filmi res dokumentirajo današnji čas, a zato še niso dokumentarni.«

»Skušala sem odkrivati Damjanov notranji svet, razumeti interno logiko njegovega bivanja. In tu so me vse poti vodile k njemu domov, v njegovo sobo ... Med snemanjem sem veliko razmišljala o pomenu besede 'soba', ki lahko označuje tudi notranji prostor ali pa zidove, ki nas ločijo od ostalega sveta; soba kot 'camera obscura' naše duše, na katero so se zapisali slike in spomini, s katerimi živimo. Damjan pa me ni le vodil do svoje sobe, ampak iz ene 'sobe' v drugo, skozi zidove neizgovorjenega in prepovedanega. Film se začne z njegovim obiskom doma, nato mu sledim nazaj do druge 'sobe', ki je njegova celica, in potem spet nazaj v njegovo 'sobo'. Pričakovali bi občutek svobode, a se namesto nje pojavijo nevidni zidovi tišine in tabuji. Oba sva hotela opozoriti prav na to.«



## filmski kontekst in opredelitev tematskih sklopov filma

Uvodna tematska skicirka filmov Jasne Krajnovič kaže, da skozi njen dokumentarni opus poteka vrsta silnic, ki pričajo o določenih skupnih zastavkih in raziskovalnih težnjah. Avtoričina osrednja kreativna preokupacije se kaže v osredotočenosti na posameznika, ki se je zavoljo zunanjih okoliščin ali zaradi lastnega delovanja znašel v izjemni, nezavidljivi oziroma travmatični situaciji. Ta izjemni položaj je v filmu **Saja in Mira** stanje pregnanstva, posledica vojnih grozot in etničnega čiščenja na območju Bosne in Hercegovine; v **Sestrah** sta njegov vzrok krizno gospodarsko stanje na Kosovu in težka telesna poškodba starejšega dekleta; v **Damjanovi sobi** pa nerazumljivo, grozovito dejanje protagonista, ki pa je obenem tudi sam žrtev zlorabe v otroštvu. Njene raziskave vzrokov in posledic dejanj, ki presegajo sposobnosti razumevanja v okvirih ustaljenih medčloveških odnosov, so dosegle svojevrsten ustvarjalni vrhunec prav v filmu o mladeniču, ki skuša (tudi s pomočjo filmske kamere) na novo urediti in začeti življenje onstran izrednih razmer.

Za temeljni ustvarjalni princip si avtorica izbira tista načela dokumentarnega filma, ki bi jih bilo mogoče poimenovati **metoda osebnega pristopa**. V njej je ključnega pomena osredotočenost zgolj na posameznika. Vse dogajanje se odvija skozi neposreden odnos med Damjanom in filmsko ekipo, ki sledi njegovemu življenju, njegovim pripovedim in razmišljanjem. Nič se v filmu ne zgodi brez neposredne povezave z mladeničem, tudi kadar sam ni prisoten v filmski podobi. Skozi preiščeno obravnavo osrednjega lika filma pa privreva na dan vrsta okoliščin, dejstev in podatkov; ti pomagajo osvetliti niz družbenih dejavnikov, ki so usodno zaznamovali Damjanovo življenje.

Sama metodologija oziroma estetska zasnova filma temelji na vzpostavljanju izjemne **bližine**, s katero se filmska kamera mladeniču pogosto približa mnogo bolj, kot bi se lahko človeško oko. Takšna bližnjost na eni strani priča o globokem zaupanju, ki se je vzpostavilo med filmsko ekipo in Damjanom, po drugi plati pa govori o dejstvu, da moramo, če hočemo verjeti iskrenosti izpovedanega, tudi gledalci začutiti bližino. Če hočemo tudi mi zaupati, moramo to silovito neposrednost doživeti tudi sami. Zato se pogled kamere pogosto podaja v preiskovanje detajlov, s katerimi se sestavlja mozaik celotne pripovedi.

Bližina pa obenem ne pomeni, da se v ključnih trenutkih snemanje ne zmore diskretno **zaustaviti** na dovoljšnji razdalji, da ne deluje vsiljivo ali celo nespoštljivo. Tak je, denimo, prizor Damjanovega prihoda iz zapora, kjer ga namesto dobrodošlice pričaka od boleznin in skrbi skrušena babica, ki mu poočita, kaj vse je zavoljo njega prestala. V tem občutljivem trenutku »kamera« sploh ne »vstopi« v stanovanje, ampak dogajanje posname iz nevsiljive oddaljenosti pred vhodom. S takšno pretanjeno izmenjavo bližine in pravšnje razdalje se spleta celota, ki nas zmore prepričati tako o verodostojnosti filmskega pogleda kakor o Damjanovi iskrenosti.

Damjanova razmišljanja in pogled na stvari sta dodatno »osvetljena« še z **njegovim filmskim pogledom**: celotno delo je namreč preprejeno s posnetki, ki jih je s filmsko kamero – katero se je naučil uporabljati v (spodaj omenjeni) delavnici – posnel Damjan sam. Te črno-bele, grobo zrnate, neme podobe se tako odločno razlikujejo od preostalega življenja, ki poteka pred objektivom digitalne kamere, s katero je posnet prevladujoči delež nosilne pripovedi filma.

Vso strukturo filma opredeljujejo tri poglavitna določila, s katerimi je mogoče obravnavati tudi vrsto sorodnih del sodobne dokumentarne filmske produkcije. V prvi vrsti se soočamo z vprašanjem **travmatskega dokumentarca**: ta predstavlja opredelitev tistih filmskih del, ki nas

vodijo k neposrednosti življenja, v katerega so usodno posegle (bodisi zunanje bodisi notranje) okoliščine in za vselej spremenile njegov tok. Na drugi ravni so ključnega pomena vidiki same **osebnoizpovednosti** oziroma dejstvo, da se dejavnikom sveta lahko zares približamo zgolj skozi pogled (na) posameznika. Na tretji ravni pa izpostavljamo vidike, ki osebno izpoved ločujejo od obširne razprodaje zasebnosti, kakršna dandanes doživlja nesluten razmah pod oznako »**realnostna televizija**«, v kateri se skriva velika nevarnost razvrednotenja pogleda na razliko med človekovo osebnostjo in zasebnostjo.

### **zanimivosti**

Začetno spodbudo filma je predstavljala filmska delavnica, ki jo je imela Jasna Krajnovič v zaporu za mladoletne prestopnike. Skozi proces spoznavanja s filmsko ustvarjalnostjo se je med mladimi in avtorico spletla tako globoka vez, da je začela razmišljati o filmski upodobitvi zgodbe mladeniča, ki je v njej našel edinega pravega sogovornika. O njuni zavezi in njegovi navezanosti nanjo priča izpeljava samega filma, kjer je v ključnih trenutkih prav dokumentaristka (oziroma filmska kamera, ki jo pooseblja) edini subjekt, ki se mu mladenič lahko povsem »odpre« in mu zaupa svoja najgloblja samopremišljevanja.

»Ti črno-beli posnetki, ki so zdaj del filma, so nastajali med snemanjem. Damjan je imel vedno pri roki 8-milimetrsko kamero, s katero je včasih kaj posnel. Obstaja določeno število posnetkov, kjer ga snemamo, ko snema svojo sobo, svoj pogled iz celice, svoj pogled skozi okno vlaka ... Naredil je čudovite posnetke; je zelo nadarjen fant. Skoraj vse te posnetke pa smo odkrili šele kasneje, v montaži. Veliko presenečenje za nas je bil portret njegove mame. Spominjam se, da je pred tem nekoliko mencial, zato sem mu jaz izostrila sliko in naredila prvi posnetek. Toliko, da spodbudim njegovo radovednost. Ko je vzel kamero spet v svoje roke, se je zgodila alkimija in zapisale so se skrivnostne in nevidne vezi med njim in njegovo materjo. Montažer, ki je seveda videl oba posnetka, se je zadovoljno muzal. Pa to ni bilo prvič, da so ti posnetki presegali naše »profesionalno« delo, le da vseh v filmu nisem mogla uporabiti.«  
Jasna Krajnovič, v KINO! 2010



## izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma

### osebnoizpovedna dokumentarnost

Travmatski dokumentarni film (o katerem podrobneje govorimo v nadaljevanju) v osnovnih potezah sodi v sklop osebnoizpovedne dokumentarnosti. V njegovem središču namreč vselej naletimo na določeno obliko pripovedi, s katero skušajo žrtve (pa tudi storilci) nepojmljivih dejanj na svojstven način premisliti, analizirati, argumentirati ali celo »osmisliti« tisto, kar se jim je zgodilo (oziroma kar so zagrešili). Seveda je samo področje osebnoizpovednih dokumentarcev mnogo širše, kot so obravnave pričevanj o tragičnih dogajanjih – zagotovo pa slednja sodijo med najbolj »zahtevne« tematike, s katerimi nas tovrstna filmska produkcija sooča. Njena poglobljena določila zajemajo zlasti vprašanja umestitve človeka v svet, ki ga določa in katerega skuša osmisliti, analizirati in ovrednotiti, s tem pa seveda locirati in utrditi tudi lastno pozicijo v njem.

Naše zanimanje se osredotoča na tisti segment dokumentarcev, v katerem prihaja do konfrontacije med svetom in posameznikom in ki dosega svojo kulminacijo v ekscenčnih, travmatičnih ali zločinskih dejanjih. Že na začetku velja opozoriti na tradicionalni oziroma klasični pristop k obravnavam perečih družbenih problematik in na metodo, ki je značilna za Jasno Krajinovič. Prevladujoč način, ki bi mu lahko rekli tudi »**eksplicitni**« oziroma »**pojasnjevalni**« pristop, si prizadeva osvetliti čim več dejavnikov, s katerimi bi bilo mogoče priti do racionalnega utemeljevanja oziroma interpretacije inkriminiranega dogajanja. Strategijo Krajinovičeve pa bi lahko pojmovali kot »**implicitno**« ali »**vključujočo**«, saj si njena kamera ne prizadeva razgrinjati in razlagati čim širšega spektra dejavnikov, ki bi lahko ovrednotili dejanja posameznika, marveč nas sooča z osebo samo, skozi striktno osredotočanje na tega posameznika pa se nam razkriva delovanje družbe.

Razliko med »eksplicitno« in »implicitno« obravnavo sorodne problematike lahko ponazori primerjava med **Damjanovo sobo** in filmoma o mladostnem prestopništvu, kakršna sta na primer **Sam med štirimi stenami** (Allein in vier Wänden, 2007), ki ga je Alexandra Westmeier posnela v ruskem popravnem domu za mladoletne prestopnike, ali **Deklištvo** (Girlhood, 2003) Liz Garbus, ki obravnava življenje dveh obsojenk v zaporu za mladoletne v Baltimoru. Oba si za razliko od Jasne Krajinovič prizadevata »osvetliti« in »pojasniti« razloge in vzroke zločinov mladih s čim več različnih plati, da bi prišla bližje resnici. Westmeierjeva tako poleg izpovedi samih prestopnikov intervjuva tudi njihove sorodnike (celo starše njihovih žrtev) ter obiskuje mizerna prizorišča, ki naj bi že sama po sebi determinirala usodo nezavidljivega odraščanja otrok, katerih mladost se je zaključila za rešetkami. Garbusova skuša s posvečanjem delovanju »popravnega sistema« in (ne)uspešnosti družbenih korektivov, ki je skoraj tako intenzivno kot osredotočenost na čustvene in socialne (inter)akcije protagonistk, podati širšo sliko pereče problematike; obe deli pa si prizadevata z metodo sondiranja družbenih akterjev in situacij izpostaviti zlasti nemoč sistema, da bi se ustrezno spoprijemal z nevhvaležno usodo mladih, ki so prepuščeni samim sebi.

Jasna Krajinovič se v **Damjanovi sobi**, kot že rečeno, vseskozi ukvarja izključno z Damjanom oziroma njegovimi najbližjimi (sojetniki in družino). V filmu ni nobene »socialne analize«, nobenih pojasnjevanj ali interpretacij, ki bi »od zunaj« skušale iskati razloge in osvetljevati vzroke dejanj, ki so pripeljali do protagonistovih ekscenov ter kulminirali v zločinu. Ne srečujemo se z osebjem zapora (ki je seveda prisotno v jetniškem vsakdanu, vendar ne slišimo analiz oziroma interpretacij Damjanovega življenja), ne pričamo izpovedim socialnih delavcev, psihoterapevtov, prijateljev iz otroštva ali celo bližnjikov žrtve, ki bi izrisovali

»celotno sliko« pripovedovane zgodbe. Namesto tega smo priča pretanjeni analizi protagonistovega vsakdana, ki se mu film posveča s potrpežljivo pozornostjo in spoštovanjem. V tej tankočutnosti je še posebej pomembna možnost njegovega lastnega izraza v obliki že omenjenih filmskih posnetkov, ki jih je napravil sam.

Damjanovi svojevrstni posnetki v drobcih prepredajo ves film. Njihovo umestitev obravnavamo kot načelo, ki bi mu pogojno lahko rekli princip »inkriminiranega pogleda«, saj imamo opraviti s pogledom fanta, ki je med drugim videl tudi »notranjost samega zločina«. Seveda je tu treba opozoriti na nadvse zavezujočo obravnavo tistih vidikov **filmskega pogleda**, ki je v kontekstu dokumentarnega filma pojmovan znotraj razmerja dejavnikov filmskega pogleda kot nosilca realnega, resnice in odgovornosti. Če namreč pogled obravnavamo skladno s prodornimi spoznanji francoskega filozofa in filmskega teoretika Jean-Luca Nancyja, ki ga kot obliko »zajema podob« izpostavlja zlasti v funkciji nekega »etosa, neke drže in nekega ravnanja v odnosu do sveta«, si lahko predstavljamo, kakšen delež odgovornosti si naprti filmarka, ko je pripravljena pogled deliti – oziroma ko podeljuje filmsko legitimiteto tudi pogledu drugega, v našem primeru ne katerega koli drugega, temveč tistega, ki je navsezadnje obsojeni zločinec.

»Zajem podob v filmu,« pravi Nancy v razpravi z naslovom *Evidenca filma*, »je zajem samo zato, da je lahko tudi osvoboditev. Kadriranje, luč, trajanje kadra in gibanje kamere osvobajajo neko gibanje – gibanje neke navzočnosti v nastajanju. 'Realizator' filma ne realizira nič drugega kot realizacije realnega, tistega realnega, ki ga omogoči spoštljivi pogled.« Ko se je torej »realizatorka filma« odločila, da bo v enaki meri kot svojemu zaupala tudi Damjanovemu pogledu, je morala biti prepričana, da bo njegov pogled enako »spoštljiv« in »pravičen« kot njen lastni – saj gre v prvi vrsti za spoštovanje in odgovornost do sveta, ki ga beleži filmska kamera.

S podelitvijo veljavnosti Damjanovemu pogledu je Krajnovičeva, ob upoštevanju zaupanja in spoštovanja pogleda drugega, vzpostavila tudi svojevrstno razmerje z dejstvom pričevanja o neznosnem dogodku. Oblika filmskega videnja je namreč eno ključnih problemskih torišč v kinematografičnem podajanju nedoumljivih, travmatičnih dejstev preteklosti. Avtoričin princip prepuščanja izjavnosti »inkriminiranemu pogledu« tako v črno-belih, tresočih, utripajočih, zrnatih, begavih, nemih Damjanovih analognih podobah zasnavlja resnico tistega pogleda, ki je videl realnost zločina v njegovi edinstvenosti in neznosnosti. Poosebljen »inkriminirani«, edinstveni pogled storilca je tako nosilec tistega videnja, ki je edino gledalo v realno brezna nedoumljivosti. Zato je v tej stilistični intervenciji – ki je seveda bistveno več kot zgolj stilem: je odgovorna etična odločitev – najbolj presenetljivo dejstvo, da Damjanov pogled razkriva povsem »običajne«, krhke, zvedave podobe realnosti, kot jo vidi sam. V njih ni usodnega madeža, ni slepe pege, ni nevzdržnega, ki bi izpričevalo resnico pretekle realnosti, temveč zgolj »nedolžni posnetki« neke aktualne zdajšnjosti ...

S pričujočim kreativnim pristopom tako Jasna Krajnovič nedvomno izpostavlja enega potencialnih odgovorov na dilemo možnosti oziroma nemožnosti filmskega predstavljanja in upodabljanja nepojmljivega, neznosnega, nepredstavljivega dogodka, kakršnega predstavlja zločin nad sočlovekom. Tako je ena možnih interpretacij *Damjanove sobe* tudi predpostavka, da je ključna podoba vsega filma pravzaprav njegov prolog. V njem smo priča kratki, a nadvse enigmatični sekvenci, v kateri je skozi orošen objektiv kamere v kaznilniški kopalnici komajda mogoče razločiti postavo z naperjeno kamero – Damjana, ki sprašuje po režiserki filma. Ko pa se ta pojavi, ne očisti objektiv »svoje« kamere (objektivne kamere filma), temveč obriše objektiv Damjanove (subjektivne) kamere, da bi film sam takoj zatem prevzel prav ta Damjanov pogled. V črno-beli, analogni, grobozrnati sliki zdaj vidimo prizor, v katerem se



pogled skozi kaznjenčev objektiv sprehodi po zidovih zaporniške kopalnice, zdrsne v podstavek tuš-kabine in ponikne v temačju njenega odtoka. S tem se prolog zaključi in na črnini se pojavi uvodna špica filma. V tem silovitem uvodnem prizoru bi bilo nemara mogoče zaznati »vizualno poanto« filma, če bi simbolno težo odtočnega jaška obravnavali kot madež, ki priča o usodni zaznamovanosti pogleda: vse smiselno je tako nemara že pred »uradnim« začetkom filma poniknilo v črnino odtočnega kanala, izginilo v *black out* uvodnega montažnega reza in je tako glavnina filma, ki mu pričamo, zgolj preostanek, le še nevzdržna naknadnost nesmiselnega poskusa preživeti onkraj nedoumljivosti zločina. Po drugi plati pa osebnost, ki se zasnavlja na izhodišču »črne luknje«, vendarle izpričuje tudi vidike možnosti novega začetka z zasnavljanjem nove identitete, pri kateri ima nemajhno vlogo prav »filmski delež«. Damjanovo samozavedanje namreč kot eno poglobitnih spoznanj vključuje tudi nujnost izstopa iz začaranega kroga determinizma, s katerim je prežeta njegova »identitetna zgodba«, kar seveda pomeni tudi spremembo pogleda na lastno razmerje v svetu in do sveta.

Ključno poanto takšnega samospoznanja predstavlja zaključna scena filma. Ta izjemna kader-sekvenca se odvija na otroškem igrišču (prizorišču težkega odraščanja, zaznamovanega z ločitvijo staršev, očetovo narkomanijo in otrokovo zlorabo) ter sledi zadnjemu posnetku Damjanovega »subjektivnega« črno-belega pogleda na isto prizorišče. »Objektivna« kamera je osredotočena predvsem na bližnji plan njegovega obraza; sprva resignirano »analizira« življenje zunaj zapora, v realnosti, ki se ni v ničemer spremenila od časa pred petimi leti, ko je naredil »tisto bedarijo«, ki ga je usodno zaznamovala. Še vedno, ugotavlja, ga ta realnost preplavlja, skuša zvabiti nazaj vase, še vedno se ni nič spremenilo. Čeprav se izmika, ga »bedarije« iščejo in vlečejo vase: »Res je,« zaključuje, »to je nek začaran krog, ki pa je treba stopiti ven iz njega« (so njegove zadnje besede). Tej »izpovedi« sledi kratek premik kamere na otroški tobogan – nato vrnitev na onemeli, zaskrbljeni Damjanov obraz, ki nedvoumno odraža vso težo resnice izrečenega. S počasnim spreminjanjem očišča se v pogledu kamere najprej združita obraz in tobogan, ki ga mladeničevo obličje zlagoma povsem prekrije ... In ravno v možnosti takšne preobrazbe vidimo eno temeljnih potez avtoričine ustvarjalne veličine: ko je namreč k »obravnavi Damjanovega primera« pristopila iz izhodišča kreativnih načel osebnega dokumentarca, je sprožila identitetni proces dopuščanja možnosti. Ta se najustrezneje uveljavlja kot »potencialnost pogleda«, ki ga je dopustila svojemu protagonistu, zato njegove »krhke«, negotove in zvedave podobe običajnosti pojmuje predvsem kot poskus ponovnega spoznavanja sveta, v katerega se vrača in v katerem se bo kot osebnost prenavljal predvsem skozi potrpežljivost in obzirnost gledanja. Oziroma po Nancyju: »Podoba torej ni projekcija nekega subjekta, ni niti njegova 'reprezentacija' niti njegova 'fantazma': je ta zunanost sveta, v kateri se pogled izgubi, da bi se našel kot pogled, tj. predvsem kot *obzir* do tistega, kar je tam, kar se dogaja in kar se še naprej dogaja. Tokrat za spremembo *vid* ni ujetje subjekta, nasprotno, je njegova odrešitev ... «

**vprašanja za razpravo**

- 1.) Ali se vam zdi, da ustvarjalka filma Jasna Krajnovič ustrezno opredeljuje današnjo situacijo med mladimi, ko pravi, da njen film obravnava določeno »urgentno, lahko bi skorajda rekli vojno stanje mladih. Pa ne mislim konkretno samo na zapor, pač pa v občem smislu na položaj, v katerem se nahajajo mladi in najstniki. Tudi oni so bombardirani z vseh strani. O tem, kako se sami počutijo, kaj ob tem občutijo, pa se preprosto ne govori.«
- 2.) Ali verjamete v iskrenost Damjanovih prizadevanj, da bi se spremenil in resnično ubranil pred »bedarijami, ki te iščejo in vlečejo vase«, kakor pravi sam?
- 3.) Ali v Damjanu vidite predvsem žrtev nezavidljivih okoliščin, v katerih je odraščal, ali zakrknjenega zločinca, ki se je zavoljo zavojčka tobaka s pajdaši nečloveško znesel nad nemočnim brezdomcem?
- 4.) Ali menite, da se je po preživetju travmatskega izkustva sploh mogoče vrniti v »normalno« življenje? In če se je – ali je vrnitev težja za žrtev oz. sorodnike ali za storilca?
- 5.) Ali menite, da je mogoče s pomočjo lastnega ustvarjalnega zavzemanja (pisanja, slikanja, glasbenega ali filmskega udejstvovanja itn.) preseči ali vsaj ublažiti posledice travmatskega izkustva, ki ga nosimo v svoji zavesti?



## **zasebnost v dokumentarnem filmu in v oddajah realnostne televizije**

Vizualna plat Damjanove izpovedi, izražena v njegovih filmskih posnetkih, v ničemer ne zmanjšuje teže njegovega neposrednega izražanja lastnega pogleda nase, na svoja dejanja, na svoje življenje in na svet, s katerim se »spoprijema«. Njegov pogled na svet in sebe v njem se odraža tako v njegovih razmišljanjih o trenutnih stanjih, v katerih se nahaja, v neposredni komunikaciji z ljudmi okoli sebe in s pričevanjem o najbolj travmatičnih epizodah svojega življenja. Marcel Štefančič jr. v njegovem izražanju samega sebe prepoznava velike sorodnosti z nadvse aktualnim medijskim dogajanjem realnostne televizije oziroma njenih najbolj razvpitih oddaj – t. i. resničnostnih šovov: »20-letni Damjan izgleda tako, kot da nastopa v Velikem bratu slavnih. Ne zato, ker bi dokumentarec **Damjanova soba** to hotel, ampak zato, ker so se resničnostni šovi tako približali izpovedim morilcev. Ko se Damjan v celici celjskega zapora za mladoletnike, kjer ga od svobode oz. vrnitve v družbo, ki utegne biti bolj represivna in manj strpna od zapora, loči le še nekaj mesecev, pogovarja s svojim sojetnikom, dialogi zvenijo tako kot dialogi 'slavnih', ujetih v kletki Velikega brata – želijo si ven, se zapletajo v travme, naivno filozofačijo, živčno kadijo, razkazujejo svoje tatuje in svoj retro metro look, predejo o medčloveških odnosih, obenem pa razčiščujejo drug z drugim in s svojo preteklostjo. Bilo bi zanimivo, če bi med 'slavne' spustili Damjana, fanta, ki ima res s čim razčistiti – TV publiki, ki je v 'slavnih' videla resnične like, bi se zlahka zdel nekaj fiktivnega.«

Vprašanje, ki ga odpira takšen pogled, je dilema nasprotja, ki ga ključni slovenski ustvarjalec dokumentarnih filmov Vlado Škafar vidi v razlikovanju med razprodajanjem zasebnosti in izražanjem osebnosti. V mislih ima zlasti silovito ekspanzijo realnostnih formatov avdio-vizualnosti. V obravnavah medijske »realnostnosti« namreč prevladuje nerazumljiva težnja, da bi ta dobila status »dokumentarnosti« oziroma uvrstitev pod njeno opredeljitveno okrilje. Ključna razsežnost takšnega paradoksa je zlasti v dejstvu, da dokumentarec predstavlja filmsko vrsto z zavezujočimi težnjami raziskovanja sveta in aktivne soudeležbe v njegovem strukturiranju. Dokumentarni film je potemtakem tisti, ki pere družbene spremembe preiskuje, jih sondira in analizira, medtem ko so formati realnostne TV tisti, ki tako ali drugače izpričujejo in utrjujejo podobo sveta, kakršno narekuje diktat kapitala, ki vlada medijskemu trgu in ki morebitne spremembe narekuje v izključni povezanosti s kapitalskimi interesi. Prav v krčeviti težnji po vzdrževanju takšnega *statusa quo* gre morebiti iskati enega pomembnejših razlogov za obsesivne poskuse omenjenega združevanja. Produkcijski pogoni tipov oddaj realnostne TV vseskozi razglašajo – in oglašujejo – rabo svojevrstnih »dokumentarističnih prijemov« kot jamstva »avtentičnosti« dogajanja oziroma garancijo njegove brezpogojne »verodostojnosti«, »pristnosti« ali »resničnosti«.

Škafar takšno aktualistično stanje in poskušanje združevanja nezdružljivega obravnava kot dejstvo »perverzije intime«, ki jo izpostavljajo realnostni televizijski formati in v katerem se odraža ključna razlika med vidiki **zasebnega** in **osebnosti**. Kajti problem zasebnega je neizbežno povezan z »... interesom, s takšnim ali drugačnim dobičkom za-sebe (ohraniti za sebe ali dati sebe za nekaj drugega), osebno pa je naravnano nase in odprto za drugega (o-sebi), namesto interesa so tu doživetje, občutenje, razmislek. Z zasebnostjo se trguje, z osebno srečuje.« In prav dejavniki osebnosti so tisti, s katerimi nas sooča Jasna Krajnovič, pa četudi imamo opraviti z močno poškodovano in razvrednoteno osebno. Poglavitne dileme tovrstnega srečevanja se najočitneje odražajo v ključnem prizoru filma – v sekvenci Damjanove izpovedi o zločinu, ki ga je zagrešil, in zločinu, ki ga je utrpel. Opraviti imamo s situacijo, v kateri lahko pričamo »samo(vz)postavitvi« njegove identitete skozi artikulacijo travmatske izkušnje. V tej artikulaciji seveda **Damjanova soba** prestopa iz ravni

»osebne izkušnje« v sfero univerzalne problematike izpovedovanja oziroma pričanja o »usodnih« dogodkih. Gre za stanje, ko si pripovedujoči ne prizadeva pr(e)jiti na »drugo stran« – od osebne v družbeno realnost, da bi nasproti slednji oziroma v konfrontaciji z njo »testiral« lastno istovetnost, svojo »vrednost ali smisel«. V primeru izražanja oziroma izrekanja neznosne izkušnje je poglavitno, da dogodek, ob katerem je posameznik utrpel usodno poškodbo, ni nekaj, kar bi si prizadeval ubesediti-za-druge, temveč tisto, kar omogoča realizacijo lastne zavesti kot ne-cele. Težo tovrstnega dejanja posebej podčrtuje dejstvo, da krivica, ki jo je utrpel ali prizadejal, oziroma njene posledice, nemalokrat predstavljajo tudi stigmo – »krivdno« znamenje, spričo katerega je posameznik marginaliziran ali celo izvržen iz skupnosti. Ena poglavitnih posledic takšne stigmatizacije je prav pogostost zamolčevanja ali zatajevanja travmatičnih izkušenj s strani žrtev, obenem pa ravno njena neizrekljivost zapira začarani krog. Tu opozarjamo zlasti na situacijo, ko se posameznik (na primer v filmskem »nastopu«) sicer javno izpostavi kot oskrunjena, ranjena, poškodovana osebnost, vendar pa ta »javni nastop« nima funkcije raz-kritja, ki bi sporočalo določeno skrivnost, resnico ali dejstvo, marveč je bistven sam poskus izrekanja travmatičnega izkustva. Zato ubeseditiv kot taka oziroma njen poskus na docela individualni ravni postane dogodek samoidentifikacije na sebi.

V pričujočih razmerjih je tako izjemnega pomena razlika, ki je razvidna med Damjanovim pripovedovanjem o sebi kot o storilcu na eni in kot žrtvi na drugi strani. Najbolj zbode v oči, da je njegov opis usodnih dogodkov, ki jih je zagrešil sam, strukturiran kot pripoved, kot zgodba, ki jo je mogoče povedati v nekakšni soslednosti in linearnem narativnem toku. V njej je očiten delež »dramaturgije«, najverjetneje posledice dejstva, da je moral mladenič svoja dejanja v samem preiskovalnem in sodnem procesu že prej »izoblikovati« v verodostojno izpoved. Tudi v načinu pripovedovanja je določena (sicer komaj opazna) distanca, ki je bolj izrazita, če ga skušamo primerjati z načinom izražanja nekega drugega travmatičnega izkustva. Ključna razlika med načini artikulacije pride do polnega izraza v primerjavi opisane izpovedi z Damjanovim spominjanjem zlorabe iz otroštva, ko je njegovo pripovedovanje mnogo bolj »neartikulirano«; prepredeno je z zamolki, ki izpričujejo nemoč iskanja ustreznih besed, pravega izraza, kaj šele »pripovedne strukture«, kar poudarjeno pomeni, da je spominska sled zlorabe očitno mnogo bolj neizrazljiva, neopisljiva, neimenljiva ... Edino, kar je govoreči sposoben artikulirati, je zavest o neizbežnosti posledic – tako zavoljo dogodkov, ki se jih spominja, a jih ne more izraziti, kakor tistega, ki ga lahko poimenuje, a ga, seveda, ne more izkoreniniti. V pričevanju, za katerega Damjan ne zmore najti pravih besed, se izkazuje neposredno dejstvo nezmožnosti biti »verodostojna« priča travmatične izkušnje. Tako se odraža – nemara presenetljivo – spoznanje, da je fant sposoben ubesediti (torej »poimenovati«) lasten zločin, medtem ko ne zmore dati imena zločinu nad seboj. Prav v načinih njegovega izrekanja torej odzvanja odmev srhljivega spoznanja razlike med biti storilec in biti žrtev. Hkrati pa v tem izražanju ne more biti govora o kakršni koli »kalkulaciji«, ki predstavlja enega ključnih dejavnikov »osebnih izpovedi«, kakršnim smo priča v omenjeni medijski velerazprodaji zasebnosti.

**vprašanja za razpravo**

- 1.) Ali ste kdaj začutili potrebo, da bi se namesto svojim najbližjim (prijateljem, partnerju, družinskim članom) izpovedali »vsemu svetu« – in če, zakaj oziroma zakaj ne?
- 2.) Kakšen je vaš odnos do današnje razprodaje posameznikove intimnosti? Ali v njej vidite odraz današnjega časa; in če, kateri se vam zdijo ključni razlogi za takšno potrebo samorazgaljenja pred vesoljnim svetom?
- 3.) Ali se strinjate z zgoraj navedeno mislijo Marcela Štefančiča jr. iz kritike filma **Damjanova soba**? In če – ali se vam v primerjavi s samoizpovedmi udeležencev, recimo Velikega brata, zdijo Damjanova pričevanja bolj ali manj verodostojna?
- 4.) Ali pričakujete, da se bo potreba po popolnem razkrivanju zasebnosti v prihodnosti še stopnjevala; ali menite, da so stvari prispele do tiste stopnje, ko ni več mogoče iti dlje?
- 5.) Ali ste kdaj občutili takšen naval jeze, razočaranja ali besa nad svetom okoli vas, da se vam je zazdelo, da bi bili zavoljo prizadejanih krivic tudi sami sposobni prizadeti koga drugega?



## travmatski dokumentarec

**Damjanova soba** v najširšem okviru klasifikacije dokumentarnega filma sodi v kategorijo travmatskega dokumentarca. Gre za opredelitev, s katero je filmska teorija poimenovala tisto avdiovizualno ustvarjalnost, ki se osredotoča na obravnavo določenega travmatičnega dogodka in razreševanja njegovih posledic. Dogodek, ki je usodno zaznamoval življenje posameznika, družin, družbenih skupin, narodov itd. se je lahko zgodil v preteklosti, lahko pa se dogaja oziroma razrešuje v procesu trajanja filma. Glede na število žrtev, ki so jih travmatični dogodki prizadeli, lahko govorimo o individualnem in skupinskem travmatskem izkustvu; glede na časovno umestitev dogajanja pa ločujemo vidike pretekle in aktualne travmatskosti.

Tradicionalni pristop k filmskim obravnavam travmatskega izkustva se je praviloma osredotočal na krivice in pogrome, ki so jih doživljale skupine v bolj ali manj oddaljeni preteklosti, poimenovane tudi zgodovinske travme. V takšnem pojmovanju je bila ključnega pomena časovna distanca, v kateri se je oblikovala določena spominska sled, s katero so se žrtve retroaktivno obračale v nekdanjost nepojmljivih dogodkov. V središču tovrstnih analiz so se razkrivale zagate, s katerimi so se filmski ustvarjalci soočali, ko so se lotili proučevanja določenega nedoumljivega preteklega dogodka in njegovih tragičnih posledic – zlasti v pojavnih oblikah travmatičnih spominov in (ne)možnosti njihovega izpričevanja. Na eni strani so bili v ospredju vidiki verodostojnosti spomina in s tem, seveda, verodostojnosti priče, ki je nekdanje dogodke obujala, na drugi strani pa se je zastavljalo vprašanje, kako lahko določeno osebno izkustvo posameznika preraste v ustrezen izraz množičnih zločinov oziroma zločina nad množicami. Hkrati pa se je pojavljala tudi dilema, kako bi lahko filmska podoba oziroma vizualno gradivo postalo verodostojna priča ekscesnega izkustva, o katerem je bilo mogoče največ izvedeti zgolj skozi »govorni izraz«, saj je bila pogosto večina arhivskega gradiva s strani zločincev zavestno uničena.

Drugi val preišljevanja možnosti dokumentarne upodobitve ali reprezentacije zločinskih dejanj se je (za razliko od tradicionalnih pojmovanj, osredotočenih predvsem na obdobje druge svetovne vojne), polotil obravnav vrste genocidov, ki so se v XX. stoletju vrstili na najrazličnejših območjih sveta – od Sovjetske zveze, Vietnama, Kambodže in Latinske Amerike do Jugoslavije, Ruande, Bližnjega vzhoda itn. Hkrati z razširitvijo raziskovalnega polja masovnih pogromov so se aktualne filmske analize neznosnih, nevzdržnih ali nepojmljivih dogodkov začele mnogo intenzivneje posvečati tudi vrsti »individualnih« zločinov in zlorab, ki so usodno zaznamovali posamezno človeško bit. Tako zdaj ni več v ospredju vprašanje množičnosti zločina, temveč njegova nevzdržnost in predvsem posledice, ki jih je utrpela žrtev. Problemi incesta, pedofilije, posilstva, vseh vrst zlorab in diskriminacije, ki so posledica »drugačnosti«, pa tudi drugih osebnih katastrof (od neozdravljivih bolezni, socialnega zloma ali pretrpetja naravnih katastrof, ki so ljudi oropale vsega), so postali etično »enakovredni« aspektom množičnih »čiščenj« in »dokončnih razreševanj« prevlade močnejšega nad šibkejšim.

Naslednji pomemben dejavnik spremembe pristopa k travmatskemu izkustvu pa je predstavljalo preoblikovanje zavesti, da je o tragičnem dejanju mogoče ustrezno spregovoriti šele naknadno – po preteku določenega obdobja, v katerem se mora žrtev najprej »soočiti sama s seboj«, da bi lahko nato ustrezno spregovorila drugim. V 80. letih minulega stoletja se je tako na izhodišču izbruha pandemije aidsa vzpostavila tudi drugačna vrsta »travmatske kulture«, v kateri enega ključnih vidikov predstavlja prav vidik neposrednosti. Ta se odraža v dejstvu, da pričanje neznosnosti dogajanja poteka sočasno z njegovim potekom oziroma da

(lahko) postane sestavni del travmatičnega dogodka samega. Tako se je vzpostavil »aktualistični« odnos do travme, ki je namesto na distanci od tragedije utemeljen na nujnosti in neposrednosti njenega izpričevanja. Na takšnih temeljih se je, denimo, v »kulturni politiki reprezentacije aidsa« zasnovala zahteva po nujnosti pričanja o krivicah, v kateri se jasno odraža razlika med pričami o velikih historičnih pogromih in tistimi, ki preživljajo aktualne travme. Ta je očitna zlasti v dejstvu, da se slednji vzpostavljajo kot priče v samem procesu trajanja. S tem naslovnik (ki seveda mora biti zainteresiran, ne apatičen) spodbujajo k poslušanju, k priznavanju, k deljenju izkušnje, kar z drugimi besedami pomeni, da se takšen poslušalec lahko prelevi v »pričo priče« in tako »postane sekundarna priča«. Hkrati pa tudi pričujoči skozi samo-izpoved (ki je vselej svojevrstna oblika samo-premišljevanja) izkusi dejansko razsežnost dogodka, ki ga preživlja, ko njegovo breme deli s poslušalcem/gledalcem/bralcem. V končni posledici takšne vzajemnosti prihaja do porazdelitve odgovornosti prizadevanj za polno realizacijo »izkušnje dogodka« med vse sodelujočence travmatične realnosti. In kot poudarja Roger Hallas: »Ta odgovornost vsebuje zavezo spreminjanja psihičnega priznanja travme v prakso, ki lahko sproža politični angažma, oblike socialne in psihološke podpore ali vzpostavljanja ter vzdrževanja umeščenosti dogodka v kolektivnem spominu.«

### **vprišanja za razpravo**

- 1.) Ali se vam zdijo vprišanja zgodovinskih travm (holokavst, genocidi, npr. nad ameriškimi Indijanci, avstralskimi Aborigini, Armenci in Kurdi v Turčiji, Maji v Gvatemali itd.) nekaj, kar dokončno pripada preteklosti, ali nekaj, do česar se mora vsaka nova generacija na novo opredeliti?
- 2.) Ali menite, da je »teža« posameznega travmatičnega dogodka pogojena oziroma premosorazmerna s številom njegovih žrtev oziroma ali je sploh mogoče z isto kategorijo opredeliti pogrom, ki je terjal na tisoče žrtev, in travmatični dogodek, katerega neposredna žrtev je »samo« posameznik?
- 3.) Kakšen odnos imate do aktualnih množičnih travm – pandemije aidsa, begunskega vprišanja, razdeljevanja sveta na privilegirane in zatirane?
- 4.) Ali dopuščate možnost predpostavke, da so lahko žrtve travmatskega izkustva v določeni meri tudi same odgovorne za tisto, kar se jim je zgodilo?
- 5.) Ali ste si nemara ogledali kakšen film ali prebrali kakšno knjigo, ki pripoveduje o bodisi kolektivnem bodisi individualnem travmatskem izkustvu? Navedite naslov in analizirajte ključne poudarke glede na zgoraj povedano.

## umestitev filma v učne načrte

### filozofija

Vprašanje dokumentarnega filma, ki se ukvarja z zavezujočimi dilemami zločina in kazni, je ključno za razpravljanje o razlikah med moralnimi in etičnimi vidiki posameznikove identitete. Spregovorite tudi o etiki v dokumentarnem filmu oziroma dokumentarni etiki.

Vidiki pričevanja kot oblike izpovedi posameznikove resnice odpirajo vprašanja resnice, videne in izražene skozi pogled posameznika, ki si prizadeva s pomočjo resnice o sebi razložiti tudi dejavnike resnice o svetu, ki mu pripada.

Dokumentarec, ki skuša izpostaviti travmatično izkustvo, se pogosto znajde na tankem robu med možnostmi, s katerimi razpolaga filmska podoba, ki si prizadeva »priti do dna« tako neulovljivi situaciji, kot je izražanje bistva nedoumljivosti travme. Kje bi bilo, s filozofskega stališča, mogoče »doumeti« resnico neizrekljivega ali nedoumljivega?

### sociologija

Ali družbena pogojenost, kakršno očitno odraža obdobje protagonistovega otroštva in mladosti, lahko že na sebi predstavlja predestiniranost za morebitno prestopništvo ali celo zločinskost?

Kje je mogoče potegniti mejo med individualnimi in družbenimi problemi posameznika oziroma ali je mogoče pristati na tezo, da vsak individualni problem že v samem sebi zajema družbeno strukturo?

Ali je mogoče v nezadržnosti medijskega vdiranja v zasebnost iskati tudi razloge vse bolj ekscesnega samorazgaljanja posameznikov, ki smo mu priča v modelu, da je »vsakdo lahko zvezda«?

### psihologija

Ena ključnih dilem, ki jih odpira obravnavani film, je vprašanje (ne)možnosti posameznikove reintegracije v svet, iz katerega so ga izvrгла njegova lastna dejanja. Ali je popolna »vrnitev« sploh mogoča?

Vidiki samoumevnosti povezave oziroma vzročne posledičnosti med dejstvom biti žrtev zločina in postati zločinec predstavljajo pogost model zdravorazumskega prepričanja. Ali gre zgolj za sprevrnjeno »javno mnenje« ali vendarle za kompleksen odnos akcij in interakcij?

Kakšno vlogo ima lahko »umetnostna terapija« pri procesu vrnitve tako poškodovane osebnosti, kot je Damjan, v »normalnost« življenja – in kaj naj bi pravzaprav to sploh pomenilo?



**napotki za nadaljnje branje – priporočena literatura**

Nancy, Jen-Luc. (2009). *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. KINO! in 2 koluta, Ljubljana.

Škafar, Vlado. 2007. »Jaz sem prizorišče filma«. V: *Kino otok<sup>4</sup>: Vztrajnost pogleda* [katalog]. Zavod Otok, Ljubljana, str. 16–18.

Šprah, Andrej. 2010. »Filmsko sondiranje ranjenega jaza: dokumentarne vizije Jasne Krajnovič«. *KINO!*, št. 10, str. 183–200.

Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Društvo za širjenje filmske kulture *KINO!*, Ljubljana.

Valič, Denis. 2010. »Pogovor z Jasno Krajnovič« (intervju). *KINO!*, št. 10, str. 201–206.