

# Odnos protagonista i redatelja u dokumentarnom filmu - na primjeru vlastitog filma "Moj Svemir"

---

**Molina, Yuliya**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:719148>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-11**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Trg Republike Hrvatske 5

MA studij filmske i televizijske režije

Usmjerenje dokumentarni film

Yuliya Molina

**ODNOS PROTAGONISTA I REDATELJA  
U DOKUMENTARNOM FILMU**

NA PRIMJERU VLASTITOG FILMA “MOJ SVEMIR”

Diplomski rad

Mentor:

Goran Dević, izv. prof. art.

Zagreb, rujan 2023.

## **SAŽETAK**

Ovaj diplomski rad se fokusira na moje iskustvo rada sa prijateljicom Nastjom Kljaić, koja je postala protagonistica mog kratkog dokumentarnog filma *Moj Svemir*. Kroz rad ću opisati kako je došlo do suradnje, na kakve probleme smo nailazile, kako smo ih rješavale, te kako je proces suradnje utjecao na naš privatni odnos. U svrhu usporedbe, osvrnut ću se na dva kratka dokumentarna portreta koja sam izradila prije snimanja spomenutog filma. Naglasit ću sličnosti i razlike odnosa sa protagonistima i problema koji su se pojavljivali kroz proces izrade filmova.

### **Ključne riječi**

Moj Svemir, dokumentarni film, odnos protagonist - redatelj, redateljeva odgovornost, tipovi protagonista, redatelj kao snimatelj i montažer

## **SUMMARY**

This graduation thesis focuses on my experience of working with my friend Nastja Kljaić, who became the protagonist of my short documentary *My Universe*. Through the work, I will describe how the cooperation came about, what problems we encountered, how we solved them, and how the process of cooperation affected our relationship. For the purpose of comparison, I will refer to two short documentary portraits that I made before shooting the aforementioned film. I will emphasize the similarities and differences of the relationship with the protagonists and the problems that appeared during the process of making the films.

### **Keywords**

My Universe, documentary film, protagonist-director relationship, director's responsibility, types of protagonists, director as cameraman and editor

## SADRŽAJ

Sažetak .....	2
Summary .....	2
1. Uvod .....	4
2. Odnos protagonista i redatelja u dokumentarnom filmu .....	5
2.1. Dokumentarni film .....	5
2.2. Protagonist dokumentarnog filma .....	7
2.3. Redateljeva odgovornost .....	10
3. Moj Svemir .....	12
3.1. Početak naše priče .....	13
3.2. Nastja i Galja .....	13
3.3. Početak suradnje .....	17
3.4. Prvi problemi .....	19
3.5. Moment preokreta .....	21
3.6. Montaža .....	23
3.7. Prikazivanje filma protagonistima.....	25
4. Drugo iskustvo i usporedba .....	28
4.1. Nenad .....	28
4.2. Joško Bonkas .....	30
5. Festivalski život, nagrade i kritike.....	33
6. Zaključak .....	35
7. Literatura .....	37
8. Popis slikovnog materijala .....	38
Zahvala .....	40

## 1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada je iskustvo suradnje sa protagonisticom - prijateljicom<sup>1</sup>, na kratkom dokumentarnom filmu *Moj Svemir*, kojeg sam napravila na prvoj godini MA-a Filmske i televizijske režije, usmjerenje dokumentarni film.

U prvom dijelu rada proći ću kroz podjele dokumentarnog filma i njegove moduse, dotaknuti se smjernica za odabir protagonista i osvrnuti se na probleme vezane na redateljski posao. U drugom dijelu opisat ću početak suradnje sa Nastjom i Galjom (protagonisticama filma) i pozadinu njihovog obiteljskog odnosa, redateljski pristup od početne motivacije do odluke da snimam film sama, te proces montaže filma. Za usporedbu ću se nakratko osvrnuti na druga dva kratka autorska filma i koliko se razlikovao moj odnos sa protagonistima, koje sam također poznavala od prije. U zadnjem dijelu rada opisat ću reakcije na film od strane protagonista i publike, te kako se moj odnos sa glavnom protagonisticom promijenio.



Slika 1. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja ispred murala kojeg crta.

---

<sup>1</sup> Gavran, Đuro (2012). *Etika u dokumentarnom filmu*. Magistarski rad. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti., str. 16.

## 2. Odnos protagonista i redatelja u dokumentarnom filmu

Odnos protagonista i redatelja u dokumentarnom filmu je vrlo kompleksan, te je jedno od središnjih pitanja u istraživanjima dokumentarnog roda. Taj odnos otvara mnoga pitanja kao što su: “Je li moguće dokumentirati stvarnost bez intervencije autora i bez određenog autorovog stava? Iskorištavaju li redatelji ljude čije živote dokumentiraju? Koristi li priči uspostavljanje prijateljskih odnosa između protagonista i redatelja, ili ne? Koliko su te priče zaista istinite ako se samo mali postotak snimljenog materijala koristi u konačnoj verziji filma?”. Ovim radom ću pokušati odgovoriti na ta pitanja kroz osobno iskustvo.

Tokom rada, zbog toga što u stranoj (engleskoj) literatura postoji razlika između izraza filmmaker i director, dok u hrvatskom jeziku ta podjela nije definirana, pojmove redatelj (dokumentarnog filma) i autor koristit ću kao sinonime.

### 2.1. Dokumentarni film

S obzirom na mnoge filmološke rasprave, filmska teorija i dalje razlikuje osnovna tri filmska roda, koji su: igrani, eksperimentalni i dokumentarni film (naziv je prvi put upotrijebljen od strane britanskog redatelja J. Griersona). Iako su u zadnje vrijeme granice među njima nerijetko nejasne.

Prema definiciji filmskog teoretičara Hrvoja Turkovića, “dokumentarni film je filmski rod koji obilježava težnja da se filmom svjedoči o perceptivno zatečenim zbivanjima koristeći se slikovnim i zvučnim mogućnostima filma. Dokumentarni film pretendira prikazivati zbiljska zbivanja, ona koja su se doista dogodila, pa je pitanje istinitosti često isticano kao najvažniji element njegova doživljavanja i procjenjivanja.”<sup>2</sup>

S druge strane, Hrvatska enciklopedija pojam dokumentarni film definira kao skupinu filmova koje obilježava prikazivanje stvarnih osoba i događaja vezanih na njih. Težnja takvih filmova je da se napravi dokument koji na što istinitiji način ocrta prirodne i društvene aspekte života; zato, tu tendenciju odlikuje isključivanje fikcijskih elemenata. Sadržajem razlikujemo: putopisni, antropološki, obiteljski, prirodnoznanstveni, arhivski, reportažni i kompilacijski dokumentarni film, te filmske novosti (“žurnali”). Obrazovne (nastavni, popularnoznanstveni, znanstveni i

---

<sup>2</sup> <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=370>, pristupljeno 29.07.2023.

instruktivni) i promidžbene filmove (npr. “reklamni”) svrstavamo u granično područje. Hrvatska enciklopedija također dijeli dokumentarne filmove prema redateljskim metodama, koje su: rekonstrukcijska metoda (osobe koje su snimane obnavljaju radnje i ponašanja tipična za njihov život), metoda skrivene kamere (ljudi se snimaju bez njihovog znanja), metoda intervjua, ili anketa (razgovor sa novinarom, ili redateljem), metoda prateće kamere (snimanje osoba kroz dulji vremenski period), te kompilacijska metoda (korištenje postojećih “dokumenata” - filmova, fotografija, slika, arhiva i slično, u svrhu sklapanja filma).<sup>3</sup>

Bill Nichols u svojoj knjizi *Uvod u dokumentarni film* navodi da dokumentarni filmovi usvajaju modele kao što su dnevnik, biografija, ili esej. Dokumentarni film pripada dugoj i višeslojnoj tradiciji nefikcionalnog diskursa koja se i dalje razvija, te uključuje eseje, izvještaje, manifeste, etnografije i blogove.<sup>4</sup>

Filmski modeli su nam poznati i prije gledanja određenog filma, ali filmski modusi izvorna su značajka pojedinog filma, koja predstavljaju različite načine na koje se dokumentarni autori ciljanije koriste filmskim obilježjima kako bi izgradili neke posve drugačije dokumentarce.<sup>5</sup>

Nichols razlikuje šest dokumentarnih modusa; koji su: ekspozitorni (izlagački) modus, poetski modus, opservacijski (promatrački) modus, participacijski (sudionički) modus, refleksivni modus i performativni modus.

Ekspozitorni ili izlagački modus ima najviše primjera u povijesti dokumentarnog filma. Glavna funkcija je da prenese potrebne informacije, da je ekspresivan i kognitivan, da je u cijelosti pod nadzorom autora, važne su je didaktičnost i obavijesnost. Iz tih razloga su ekspozitorni dokumentarci često rekonstrukcijski, odnosno bave se uglavnom povijesnim temama, te često koriste *off*.

Za razliku od ekspozitornog modusa u poetskom modusu naglasak je na estetskim vrijednostima same slike, stvaranja uzorka, ugođaja i ritma, dok su utjecajnost i obavijesnost manje bitni. To se postiže odricanjem kontinuirane montaže i osjećaja za specifičan položaj u vremenu i prostoru.

---

<sup>3</sup> <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15755>, pristupljeno 29.07.2023.

<sup>4</sup> Nichols, Bill (2020). *Uvod u dokumentarni film*. HFS, DHFR, Zagreb., str. 134.

<sup>5</sup> Isto, str. 135.

Opservacijski modus ili *direct cinema* (metoda tzv. muhe na zidu) teži ka minimalnom utjecaju autora, u svrhu što “čišćeg” prikaza stvarnosti; često je iz tog razloga vremenski najzahtjevniji način reprezentacije u dokumentarnom filmu.

Nadalje, participacijski modus ili *cinéma vérité* je tip dokumentarca u kojemu je sam autor dio izlaganja i ne skriva prisutnost kamere, te svojim uplitanjem film čini stvarnijim, bližim istini.

Refleksivni dokumentarni modus propituje granice samog roda i medija i uključuje mnoge “lažne” dokumentarce ili *mockumentarce*.

Posljednji modus u podjeli je performativni modus, koji uključuje ispovjedne dokumentarce, te se oslanja na autorovo svjedočanstvo i introspekciju.

Praksa kombiniranja modusa prisutna je u brojnim filmovima, što ne znači da su kategorije neadekvatne, već da sami autori često koriste fluidnu građu, spajajući različite modele i moduse kako bi postigli jedinstven rezultat.<sup>6</sup> Film *Moj Svemir* bi, prema prethodno spomenutoj podjeli, bio mješavina opservacijskog i participacijskog modusa.

## 2.2 Protagonist dokumentarnog filma

Prilikom jednog od predavanja profesora Gorana Devića razgovarali smo kako mi, kao dokumentarni redatelji, možemo podijeliti cjelokupnu ljudsku populaciju u samo 4 grupe. Prva grupa su ljudi koji nisu filmični i koji se ne žele snimati. Druga grupa ljudi se želi snimati, ali nisu filmični, ili njihova priča nije univerzalna i interesantna do te mjere, da bi iz toga mogao napraviti zanimljiv film. Treća grupa ljudi je filmična sa zanimljivim životnim pričama, ali se kao i u slučaju prve grupe ne žele snimati. Četvrta skupina je naravno najpoželjnija za autora dokumentarnog filma. Radi se o zanimljivim ljudima spomenutim u trećoj grupi, no njima nije problem biti ispred kamere. Ako redatelj stupa u kontakt s takvim ljudima, komunikacija i dogovori između njih se odvijaju jednostavno; san svakog redatelja je protagonist iz četvrte skupine. Suprotnost četvrtoj grupi je treća, koja je najnezahvalnija za rad; iz mog iskustva, tih ljudi ima najviše. U većini slučajeva radila sam sa pojedincima iz upravo te (treće) grupe.

---

<sup>6</sup> Nichols, Bill (2020). *Uvod u dokumentarni film*. HFS, DHFR, Zagreb., str. 140.



U članku *How to Find and Choose a Documentary Subject* Slavik Boyechko napominje kako “ponekad ljudi koji za sebe ne misle da su dostojni biti snimljeni mogu biti najinspirativniji i najautentičniji na filmu” (pojedinci odgovaraju opisu prethodno spomenute grupe 3). “No, moramo ih uvjeriti da sudjeluju, što obično uključuje objašnjenje koliko će trajati snimanje, koji je naš cilj, tko smo i ponuditi im neke primjere sličnih uradaka.”<sup>7</sup>

Vrlo je bitno da protagonisti budu upoznati sa namjerama autora, zbog izvjesnih posljedica na njihov život i okolinu. Spektar onog što posljedice ostavljaju varira od vrlo pozitivnog, do gotovo razornog; što zavisi o reakciji publike, nakon gledanja filma, koji je u konačnosti samo jedna od mogućih autorovih interpretacija (ona može imati veće, ili manje poklapanje, sa vlastitom slikom protagonista).

Boyechko tvrdi da svoj život kao autori možemo učiniti lakšim traženjem ljudi koji su stvarno zainteresirani za suradnju ili bi im ta suradnja koristila na neki način. Primjeri su: vlasnici malih poduzeća, neprofitne organizacije, projekti masovnog financiranja, te umjetnici, glazbenici i ljudi koji žive od svog zanata. “Trebamo imati na umu da postoje neki protagonisti koji mogu biti previše željni besplatne promocije i da će oni, u slučaju suradnje, dominirati našim videozapisom sa svojim točkama i prijedlozima.”<sup>8</sup> Takvi pojedinci se mogu naći u grupi 4.

U svojoj knjizi Nichols navodi kako je “ponekad dovoljna jedna ili dvije osobe da otvore vrata širim društvenim temama. U tom slučaju može doći i do razvoja lika, no često samo minimalno, jer je pojedinac prije svega važan ako nam može nešto reći o općenitoj temi.”<sup>9</sup>

“Osobni filmski portreti fokusiraju se pak na pojedinca, a ne na društveno pitanje. U najboljem slučaju otkrivaju jedno uz pomoć drugoga, kao još jedan način da se prijeđe s pojedinačnog na opće. Ti filmovi prikazuju prislan odnos između osobnog i političkog, dok većina dokumentarca, koji se bave društvenim temama, pretpostavlja da javna pitanja sama po sebi zahtijevaju našu pozornost: osobna domena ostaje privatna ili izvan dosega jer smo svoje javno ja usmjerili prema aktualnoj temi.”<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> <https://photography.tutsplus.com/articles/how-to-find-and-choose-a-documentary-subject--cms-22446>, pristupljeno 15.08.2023.

<sup>8</sup> Isto, pristupljeno 15.08.2023.

<sup>9</sup> Nichols, Bill (2020.). *Uvod u dokumentarni film*. HFS, DHFR, Zagreb., str. 217.

<sup>10</sup> Isto, str. 218.

Možda bi na prvi pogled film *Moj Svemir* mogli definirati kao osobni filmski portret mlade umjetnice, vremenski ograničen na tri mjeseca njezinog života, od početka postavljanja njezine prve samostalne izložbe, do zadnjega dana, kad njezina majka dolazi na ogled te izložbe; no ustvari film otvara vrata u društvene teme seksualne orijentacije i prihvaćanja iste od strane konzervativnijih obitelji. Kako Nichols tvrdi, kod osobnog portreta, “ako se u filmovima prešutno i aludira na šire društvene teme, one ostaju u pozadini. Pojedinci koji se pojavljuju u filmu svjedoče ili utjelovljuju neku temu, a da se ne moraju nužno poistovjetiti s njom.”<sup>11</sup> “No, ne može se svaki dokumentarac uredno smjestiti u jedno ili drugo polje. Velik broj filmova ponajprije propituje šira društvena pitanja, no to čini iz specifične perspektive jednog ili više pojedinaca.”<sup>12</sup>

Michael Rabiger u svojoj knjizi *Directing the documentary* predlaže likove *s ciljem*. “Potrebno je pronaći središnje likove koji mogu fascinirati publiku. Razlog je jednostavan: tražimo ljude koji pokušavaju nešto dobiti, učiniti ili postići. Njihov cilj može biti vrijedan divljenja, prijekora ili tumačen kao tragičan. Ono što je važno jest da naš centralni lik, svjesno, ili ne, bude uključen u neku vrstu borbe ili previranja. Ta se borba može voditi protiv unutarnjih, ili vanjskih sila, ali tema kojoj se teži (bilo da je u pitanju muškarac, žena, dijete ili magarac) uvijek će stvoriti veća tematska pitanja koja će film pokušati istražiti.

Ako se, međutim, pokušava raditi obrnuto (tražiti likove koji će ilustrirati odabranu autorovu temu), film će teško oživjeti. To se u pravilu događa iz razloga što se konstruira određena vrsta propagande, tj. argument koji je osmišljen da proda određenu ideju, uslugu ili proizvod. Bez obzira na to koliko ste čestiti ili dobronamjerni, vaš argument je konvergentan i ilustrira unaprijed izrečen zaključak. Pravi dokumentarac, s druge strane, radi na otkrivanju onoga što je organsko, neizvjesno i što se spontano mijenja. To je često neuredno i kontradiktorno, ali čim se brinemo o središnjem liku(ovima), njihovi naponi pomažu u stvaranju identifikacije u nama i dramatične napetosti. Jednom kada se navučemo, moramo znati što će se sljedeće dogoditi.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Nichols, Bill (2020.). *Uvod u dokumentarni film*. HFS, DHFR, Zagreb., str. 219.

<sup>12</sup> Isto, str. 221.

<sup>13</sup> Rabiger, Michael (2015.). *Directing the documentary*, sixth edition. Focal Press., str. 21.

### 2.3. Redateljeva odgovornost

“Što je to u prirodi dokumentarca da gledatelj automatski pretpostavlja dobru namjeru filmaša? Kad gledamo dokumentarac, mi smo promatrači i sudionici tuđe stvarnosti; ali kako možemo znati da je ono čemu svjedočimo na ekranu istina? Uzimajući u obzir ozbiljnost s kojom se bavimo ovim filmovima i snagom poruka koje često prenose, iznenađujuće je da opći skup standarda - kojih bi se slijepo mogli držati - nije razvijen.”<sup>14</sup>

Navod iz članka Elisabeth Greenbaum Kasson *How Do You Keep the Real in Reality?* zavisi o moralno-etičkom sklopu svakog od autora, koji je za svakog poseban i vrlo složen. Za razliku od autora igranog filma, autor dokumentarnog filma radi sa stvarnim ljudima i izlaže njihove stvarne živote.

U svom magistarskom radu *Etika u dokumentarnom filmu* Đuro Gavran na pitanje odgovornosti autora u dokumentarnom filmu odgovara: “Autor u dokumentarnom filmu doživljava dvije vrste odnosa koji su prožeti pitanjem etike: odnos s protagonistom i odnos s publikom. Ako se na čas zadržimo na pojmu istine u dokumentarnom filmu, ona neminovno dolazi u odnos s pitanjem osobnih prava svih sudionika. Istina se u kontekstu dokumentarnog filma definira kao (1) nešto u domeni mišljenja (što ne može biti u potpunosti dostupno), (2) nešto o čemu publika ima pravo znati, (3) nešto na račun čega protagonist može biti iskorišten. Dakle autor se nalazi između prava publike da sazna istinu i prava protagonista da ne bude krivo informiran i interpretiran. Odnos autor – protagonist nije ravnopravan, autor je taj koji ima veću moć pa samim tim i odgovornost. Za autora dokumentarnog filma izuzetno je bitno da osvijesti svoju poziciju, a time širinu i raznolikost posljedica vlastitih odluka pri stvaranju filma.”<sup>15</sup>

U studiji *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work* provedenoj u Sjedinjenim Državama, koja sažima rezultat 45 intervjuja sa autorima dokumentarnih filmova, se opisuju njihovi etički izazovi. Načela kojih su se pridržavali uz neka ograničenja su: “nemoj nauditi”, “zaštiti ranjive” i “poštuj povjerenje gledatelja”.

---

<sup>14</sup> <https://www.documentary.org/feature/how-do-you-keep-real-reality-need-documentary-code-ethics>, pristupljeno 15.08.2023.

<sup>15</sup> Gavran, Đuro (2012). *Etika u dokumentarnom filmu*. Magistarski rad. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti., str. 7.

Autori često nisu osjećali obvezu da zaštite protagoniste, za koje su bili sigurni da su učinili izvjesnu štetu, ili za koje su bili sigurni da imaju slobodan pristup medijima (slavne, medijski eksponirane, osobe; ili korporativni voditelji sa organiziranim PR timovima). Zbog odgovornosti prema gledateljima, manipulaciju pojedinačnim činjenicama, sekvencama i značenjima slika, autori su opravdavali da bi što učinkovitije ispričali priču i pomogli gledateljima da shvate glavne i istinite faktore cjeline. Primjenjivanje etičnosti je ovisilo od slučaja do slučaja; kad se radilo o protagonistima za koje su autori vjerovali da su manje moćni u odnosu na njih, nastojali su im ne naštetiti, ili ih ostaviti u gorem položaju nego prije. Vjerovali su da gledateljima trebaju dati istinitu priču, čak i ako neke od korištenih metoda uključuju krivo predstavljanje i izostavljanje nekih elemenata cjeline.<sup>16</sup>



Slika 2. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja u napuštenoj tvornici.

<sup>16</sup> <https://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical-challenges-in-their-work/>, pristupljeno 20.08.2023.

### 3. Moj Svemir

Za vrijeme snimanja glavne vježbe 2. semestra MA studija, imala sam prilike raditi sa interesantnom protagonisticom, koja me potakla da počnem razmišljati u čemu zapravo leži osnova dobrog odnosa između protagonista i redatelja. Pošto prije upisa studija u Zagrebu nisam studirala film nego kiparstvo, imala sam prilike napraviti samo dva kratka portretna dokumentarca, pa sam bila poprilično neiskusna. Koliko god naša suradnja bila teška, trud uložen u stvaranje tog filma mi se učinio vrijedan analize za diplomski rad; također sam se nadala da ću osvijestiti greške koja sam radila i pristupe koje sam koristila.



Slika 3.: Iz filma Moj Svemir, 2020; Nastja i Galja na Mrežnici.

*"Moj Svemir" prati kompliciran odnos između majke ruske imigrantice i njezine kćeri, feminističke ulične umjetnice, za vrijeme njezine prve javne izložbe. Nastja je tridesetdvostrana umjetnica iz Hrvatske, koja je poznata po muralima vaginalno-cvjetnih motiva na ulicama Zagreba. Njezina majka Galja radi kao turistički vodič za grupe ruskog govornog područja i ne odobrava način života svoje kćeri. Obje imaju mnogo više zajedničkog nego što bih to sebi željele priznati.*

### **3.1. Početak naše priče**

Nastju sam upoznala za vrijeme rada u “Čvenku”, danas zatvorenom kafiću u Radićevoj 23 u Zagrebu, na početku MA studija na Akademiji 2018. godine. Nastja je, čim sam ušla u šank da joj pružim ruku, u jednom dahu rekla da je i ona Ruskinja, tj. pola Ruskinja. Naime, njezina majka je Ruskinja, ali ona (Nastja) je rođena u Zagrebu, pa je naglasila da iz tog razloga nije naučila ruski, ali ga razumije. Njezina majka ima veliku želju da Nastja progovori ruski, pa se činjenica da ga ja pričam njoj učinila kao nešto što će se iznimno svidjeti njenoj mami Galji.

U tom trenutku sam se prisjetila, kako sam sa 13 godina, dvije godine nakon selidbe u Sloveniju, prestala sa svojim roditeljima pričati na ruskom i odlučila pričati samo na slovenskom, makar sam bila rođena u Mariupolu, gradu u kojem je živjelo oko 44 posto ruskog stanovništva, kojem sam i sama pripadala. Takvu odluku tumačim kao tinejdžerski inat; neovisno činjenici da li je taj postupak bio opravdan, ili ne. Smetalo mi je što su moji roditelji, makar smo svi već pomalo komunicirali slovenskim jezikom, i dalje koristili materinji jezik kao “skriveni jezik”, no sve što je bilo iskomunicirano tim “skrivenim jezikom” su bile naredbe, kritike i zapažanja o meni i meni bliskim prijateljima. Iz tog razloga sam iste komentare shvaćala kao osobni napad, pa sam na njihove rečenice izgovorene na ruskom uvijek odgovarala isključivo na slovenskom, da bi svi oko mene razumjeli o čemu se radi. Odluka da ponovo počnem pričati sa svojim na materinjem jeziku je došla oko moje 20. godine života, shvaćanjem o prolaznosti vremena i željom da poboljšam poljuljane obiteljske odnose. Trebalo mi je više godina i puno truda da ponovno imamo skladan odnos, na što je u velikoj mjeri utjecao i povratak na komunikaciju u materinjem jeziku.

Zahvaljujući međusobnim životnim sličnostima u Nastji sam odmah prepoznala buntovnu i mlađu verziju sebe, kao što je i ona u meni prepoznala svoje rusko nasljeđe, zbog toga smo brzo postale bliske prijateljice. Radile smo u istom baru, viđale se svaki dan i imale odnos kao da smo sestre.

### **3.2. Nastja i Galja**

Uz gore navedeni opis našeg upoznavanja i prvih dojmova, u sljedećih par odlomaka pokušat ću prenijeti nešto bogatiju sliku o protagonisticama i njihovoj pozadini.

Nastja je rođena u Zagrebu, od majke Ruskinje i oca Hrvata, 1986. godine. Nakon završetka srednje fotografske škole, odmah se zaposlila kao konobarica, i odselila iz obiteljskog stana, pretežito zbog

obiteljske nesloge. Nakon dvije propale veze, u kojima je bila fizički i psihički zlostavljana od strane svojih tadašnjih partnera, upoznala je Biljanu, useljenicu iz Sarajeva, koja je u Zagreb stigla u nadi za boljim životom. Njih dvije su brzo započele sretan odnos, koji je potrajao nekih pet godina. Prvu polovicu zajedničkog vremena provele su u Zagrebu, gdje su službeno oformili životno partnerstvo (velikim dijelom zbog Biljanine boravišne dozvole), a drugu u Sarajevu, zbog Biljanine poslovne prilike (u Zagrebu nije mogla naći posao kao profesionalna kuharica, dijelom zbog diskriminacije na osnovi seksualne orijentacije). Koliko znam, Nastja nije posjećivala rodni grad, za vrijeme boravka u Sarajevu. Nova obitelj se sastojala od Biljane, Bine (njenog psa) i Lea (psa kojeg je Nastja našla kao štene na ulicama Sarajeva). Uz sve probleme diskriminacije, nedostatka novaca i posla, Nastja nikad nije bila sretnija.

Ubrzo nakon povratka u Zagreb, 2017. godine, prekinule su svoju vezu, no ostale su u izvrsnim odnosima, čak i partnerice na papiru, zbog olakšavanja Biljanine boravišne situacije. Nastja je bila nastavila svojim putem i otkrila da je iskreno veseli crtanje, što je bilo za pretpostaviti jer je cijeli život bila umjetnički nastrojena. Njen izričaj ju je smirivao u teškim situacijama, kao što ju je uveseljavao kao medij za prijenos vlastitih emocija. Sa saznanjima koje je automatski upila ulaskom u LGBTQIA+<sup>17</sup> zajednicu, u kombinaciji sa njenim prirodno prisutnim buntom, postala je sveprisutna u prosvjedima, iznimno angažirana u aktivističkim paradama i dorečena u praćenju feminističkih događanja. Naoružana crtežom i pobunom, nadjenula si je ime Šareni Artikal (iz ljubavi prema hrvatskom bendu TBF), ili Artikal za prijatelje, pod kojim je postala poznata kao autorica vaginalno-cvjetnih murala na ulicama Zagreba.

Galja nije mogla dugo biti ljuta na svoju kćer, zbog njene odluke da odseli u Sarajevo i da se viđa sa curom, pošto joj je iskustvo selidbe zbog ljubavi bilo poznato iskustvo. 1980. godine, u svojoj tridesetoj godini, Galja se zaljubila u Hrvata, koji je tada radio u Rusiji, te se ubrzo nakon toga sa njim vratila u Zagreb. Do osnivanja obitelji, fokus je usmjeravala na profesionalni život i edukaciju, no nakon što je rodila dvoje djece (prvo sa 33, a drugo sa 37) ipak je sama projektirala kuću na Mrežnici i skoro je postavila vlastitim rukama.

Za vrijeme domovinskog rata, u spomenutoj kući je bila sama sa dvoje male djece (Igorom i Nastjom), kad su okupatori odlučili zauzeti kuću kao bazu. Galja je začudo ušla u pregovore sa vojnicima, jer nije imala alternative za smještaj, pa su joj vojnici dozvolili da ostane sa djecom u

---

<sup>17</sup> Lezbijke, gej muškarce, biseksualce(ke), transrodne/transseksualne osobe, *queer/questioning*, interseksualce(ke), aseksualce(ke), te “plus”, što predstavlja druge identitete u spektru.

podrumu objekta. Novim sustanarima je nakon nekog vremena počela servirati svakodnevne kave, a pošto su uočili njenu gitaru, zamolili su je da odsvira, ili čak i otpjeva neku rusku ratnu pjesmu, zbog čega je dobila dodatne simpatije vojnika.



Slika 4. Iz filma Moj Svemir, 2020; Galja priča o svojoj prošlosti.

Tekst: *Pjevali smo ratne pjesme u školi.*

Njihova kuća je jedna od rijetkih koja nije bila devastirana, ili spaljena, vjerojatno zbog odnosa baziranog na poštovanju Galjinog jakog karaktera. Ista karakteristika joj je pomogla u odgoju i opskrbljivanju djece onim što je bilo potrebno. Činjenica da je povremeno bila gruba sa djecom se kasnije pokazala dijelom razloga za obiteljske probleme, iz kojih su se kasnije izrodile frustracije, kako u Nastji, tako i u Igoru. Sin je kasnije prihvatio svoje ruske korijene, time što je naučio ruski i ukrajinski jezik; iste korijene Nastja i dalje negira. Ona većinu svog slobodnog vremena ispunjava umjetničkim aktivnostima koje uzrokuju posebnu frustraciju Galji, vjerojatno zbog toga što se i ona bavi istom umjetnošću, no poprilično različitog izričaja. Obje su slikarice, obje crtaju cvijeće, no Nastjini “cvjetni buketi” kao centralnu točku koriste endemski cvijet koji se može naći isključivo u ženskom međunožju. (slika 6)





Slika 5. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Galja u razgledavanju Nastjine izložbe.



Slika 6. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Galja u razgledavanju Nastjine izložbe.

### 3.3. Početak suradnje

Filmska suradnja mi nije odmah pala na pamet, već nakon nekog vremena, prilikom jednog od zajedničkog druženja u kafiću u kojemu smo obje radile. Znale smo češće ostajati jedna drugoj u smjeni i međusobno se posjećivati, makar smo radile kontra raspored. Za vrijeme jednog od tih druženja sam se dotakla svog problema vezanog na snimanje vježbe 2. semestra i požalila se kako su mi zadnje tri ideje filma zamrle. Nastja, koja je feministički nastrojena, je sugerirala da pokušam snimati njezinu osebnju majku koja je, između ostalog, inženjerka, slikarica, glazbenica, te ruska imigrantica. Uz sve navedeno je sama napravila građevinski elaborat njihove obiteljske kuće na rijeci Mrežnici i u velikoj mjeri sama odgojila Nastju i tri godine starijeg Igora, pošto je njihov otac dosta putovao zbog prirode njegovog posla.

Naravno, ideja mi se u neku ruku svidjela, ali kako je i sama Nastja rekla, njezina majka bi teško pristala na takvo snimanje, pošto je skromna, nenametljiva, te se ne voli previše isticati. Nastji sam predložila da bi ideju njezinoj mami mogle prezentirati kao film o kćeri umjetnici koja postavlja svoju prvu izložbu, te će ona (majka) biti samo popratni lik u filmu. Ovo je bila moja prva redateljska odluka ili bolje rečeno manipulacija, jer je svaka od njih mislila da ću snimati onu drugu, dok sam ja cijelo vrijeme znala da želim snimati njihov odnos, a ne portret jedne od njih. Naravno, to Nastji nisam odmah naglasila, jer kako sam shvatila, njihov odnos je bio bolna točka. Nisam htjela da postanu defenzivne i odustanu prije samog početka (o svom naumu sam ih obavijestila u kasnijoj fazi suradnje). Spomenuti *love-hate* odnos je bio univerzalna tema koju sam i sama do neke mjere proživjela, no njihov odnos je imao mnogo veći filmski potencijal zbog teme Nastjine seksualne orijentacije i njihovog nastojanja za međusobnim prihvaćanjem i razumijevanjem.

Galju sam imala prilike upoznati i više puta s njom pričati, naravno na ruskom, u pola godine što je Nastja bila zaposlena u baru. Galjina prva rečenica nakon što smo si dale ruku je bila “Nauči Nastju ruski, sramota je da ga još uvijek ne priča”. Tako sam postala “miljenica” Galje, na što je Nastja više puta komentirala, da bi Galja puno rađe imala kćer kao što sam ja. Možda je to utjecalo na Galjino povjerenje i volju da slobodno pristupi snimanju, kao i činjenicu da njena kćer voli biti u centru pažnje, čemu u prilog ide crtanje vagina i “provociranje”.

Prvo probno snimanje je sadržavalo scene sa Mrežnice, tj. scenu putovanja vlakom, scenu ručka ispred kuće, scenu Galjinog sviranja i pjevanja, te scenu kupanja na rijeci. Prilika za spomenuto snimanje se ukazala kada me, početkom 6. mjeseca, Nastja pozvala da na naš slobodni dan (nedjelju) idem sa njom i Galjom na kupnje, tj. do njihove vikendice na Mrežnici. Pošto nikada nisam bila tamo, odlučila sam za svaki slučaj ponijeti svoju kameru i snimati na prepad, ukoliko se dogodi nešto zanimljivo. Već pri dolasku na peron, gdje nas je čekala Galja, Nastja mi je napomenula da je zaboravila mamin mikser, iako je bila dva puta upozorena da ga ne zaboravi i da bi moglo biti drame. No taj verbalni okršaj je počeo ranije nego što sam očekivala. Tada (doslovno 5 minuta nakon što smo ušli u vlak) sam odlučila upaliti kameru i hvatati ono što uspijem. Nakon što je Galja, sasvim prirodno pred kamerom, odgovorila na Nastjino pitanje “što znači *otvali*?”; da to znači “goni se”, sam znala da tu *imam film*<sup>18</sup>.



Slika 7: Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja i Galja u vlaku na putu do Mrežnice.

---

<sup>18</sup> Termin koji u filmskom slengu označava da postoji potencijal da snimljena scena uđe u završnu verziju filma, ili da će se film temeljiti na toj sceni, kao uvodnoj, ili glavnoj sceni filma.

### 3.4. Prvi problemi

Pošto je prvo snimanje bilo uspješno, i bila sam sigurna da želim nastaviti sa snimanjem za koje imam njihovu dozvolu, otvorilo se više pitanja, kao što su: veličina filmske ekipe, mogućnost pronalaska spomenute ekipe (snimalo se ljeti - velika većina studenata je u to vrijeme zauzeta drugim projektima), spol snimatelja (koliko god to grozno moglo zvučati, nisam mogla razmišljati o kvaliteti i stilu potencijalnog snimatelja, već samo o tome da li će biti žensko, ili muško; bojala sam se da bi Nastja u svrhu ostavljanja što pozitivnijeg dojma pred snimateljicom, bila manje prirodna pred kamerom; dok bi Galja, u slučaju snimatelja, također bila manje prirodna za vrijeme snimanja; potencijalno bi ga na mnoge načine pokušavala približiti svojoj kćeri). Uzimajući sve navedeno u obzir, zaključila sam da ću snimati sama, a i radi očuvanja dinamike našeg, već uspostavljenog, trokuta koja bi bila oslabljena dodatnim proširivanjem snimateljske ekipe (sa Nastjom sam već imala izgrađen dobar, isključivo prijateljski, odnos; dok se Galja osjećala ugodno u mojem ruskom društvu).

Zbog odluke da sve snimam sama (radeći posao koji bi inače radile barem dvije osobe) otežala sam si posao redateljice, pa je snimanje bilo slabije organizacije i kvalitete, što je rezultiralo loše snimljenim tonom. Kako bi olakšala situaciju, na početku sam snimanju pristupila opservacijski; pokušavala sam samo kamerom pratiti Nastju i Galju u njihovima aktivnostima i interakcijama. Takav je pristup je funkcionirao kraće vrijeme, prije nego što se pojavio novi problem.

Naime, nakon što sam Nastji prenijela pozitivno profesorsko mišljenje, po pitanju zanimljivosti i kvalitete materijala, ona se zabrinula oko pitanja prezentiranja nje i majke publici; nije bila sigurna da li će biti prenesena prava slika njihovog odnosa; željela je da bude prikazana u što pozitivnijem svijetlu - počela je preuzimati režiranje filma. Ubrzo se s njene strane pojavilo preispitivanje početne odluke, da one budu subjekti snimanja ("Zašto mi, a ne netko drugi?"). Uspjela sam je uvjeriti da ima priču s kojom se u velikoj mjeri može poistovjetiti dosta ljudi, te da im može pomoći dijeljenjem te priče. Također sam naglasila da proces snimanja može djelovati katarzično na nju i na majku, tj. na njihov odnos (oprost i smirivanje). Takav odgovor ju je privremeno zadovoljio, iako se u njoj konstantno izmjenjivalo stanje izražene nesigurnosti i stanje nametanja vlastitog mišljenja oko režijskih odluka. Neki od primjera nametanja njezinih ideja su: snimanje neovlaštenih ulazaka u napuštene tvornice, sa ciljem oslikavanja Nastjinih murala i snimanje prisustvovanja različitim aktivističkim okupljanjima.

S druge strane je naknadno odbijala, ili zaboravljala na neke od mojih prijedloga, makar smo bili u kontaktu svaki dan. Neke od takvih scena su: šišanje kose na kratko (*tomboy* frizura), crtanje po zidovima Art Parka, intervju za Jutarnji list povodom otvorenja njene izložbe, itd. (česti izgovor je bio: “Ups, bilo je spontano!”, ili “Zaboravila sam, imam puno posla.”)

Bilo je jasno da je prijelaz iz odnosa dvaju prijateljica i suradnica u odnos redateljica - protagonistica izmijenio način naše interakcije, pošto sam naizgled bila u poziciji nadmoći. Takvo stanje stvari je u Nastji izazvalo određeni bunt (inače prisutan u njevoj naravi) nad autoritetom; na neki način je držala konce u svojim rukama jer je bila svjesna da uvjetuje završetak mog filma, tj. uspješni završetak akademske godine. Nerijetko sam bila u poziciji milosti i nemilosti od strane svoje protagonistice.



Slika 8. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja priča s mamom.

Tekst: *Ja sam isto ljudsko biće, tako da...*

### 3.5. Moment preokreta

Što je više napredovao proces snimanja, problemi su bili sve ozbiljniji i prisutniji. Uslijed otvorenja njezine izložbe u Botaničaru, Nastja je sjedila na terasi sa prijateljima i spomenula da je pozvana u Art Park na Ribnjaku, u svrhu oslikavanja jednog od zidova svojim muralom. Ta scena je trebala prethoditi snimci oslikavanja, koja se nažalost nije dogodila, zbog Nastjinog propusta. Naime, na dan oslikavanja, Nastja me nije pravovremeno obavijestila o početku svog rada. Pokušala sam je kontaktirati telefonom i nakon što se nije javila na peti poziv, sama sam krenula na lokaciju. Tamo sam našla Nastju ispred gotovo dovršenog murala, kako priča na isti telefon, na koji mi se nije javila. Nakon par minuta, koliko joj je trebalo da dovrši razgovor, okrenula se prema meni i rekla da ako mislim pregovarati, mogu jednostavno otići, te da joj se od sada nadalje obraćam sa *kolegice*, što je uslijedilo mojom burnom reakcijom, nakon koje sam uistinu otišla kući. Utješila me činjenica da to nije bilo prvi put da me pustila da čekam, ili da mi ne želi konkretno reći, što dolazim snimati. Taj događaj se odvio otprilike mjesec dana nakon početka snimanja, tj. na pola puta ukupnog snimanja (nešto više od 2 mjeseca). Takvo ponašanje je ostavilo toliko negativan dojam, da sam bila u stanju prekinuti snimanje i pasti godinu. Tokom snimanja, a i prije, smo se čule gotovo svaki dan, pošto sam joj u to vrijeme bila jedna od bližih osoba (bila je u svađi sa majkom i bila je izgubila kontakt sa par dragih prijateljica); no od polovice snimanja više nisam mogla biti u poziciji prijateljice i dijeliti s njom, kao što nekad jesam. Nastja si je uzimala za pravo da bude gruba i da kroz opširne poruke pune pasivne agresije i manipulacije naglasi da je mogu snimati, ali uz uvjet da je prikazem u svjetlu koje njoj odgovara, tj. da režijske odluke budu u njenim rukama.

Nakon svađe u Art Parku smo se svakodnevno susretale na poslu, te sam joj naglasila da mi je jasno ukoliko je otvaranje pred kamerom predstavlja problem i da joj ni na koji način ne želim više naštetiti. Nastja je nekih tjedan dana bila za prekid suradnje, nakon čega se predomislila; moguće da je razlog za tu odluku ležao u pažnji koja joj je odgovarala, ili u shvaćanju da njena priča može doprijeti do ljudi, u obliku filma. Suradnja se nastavila, no pojavio se problem sa Galjom, koja je zbog Nastjine kritike vezane na mene počela odbijati da bude snimana. Bila je svjesna naše svađe, pa je daljnju suradnju tumačila kao potencijalni razlog kojim će se dodatno zamjeriti kćeri. Također je tvrdila da gotovo pola svojih turističkih ekskurzija radi na crno, te da ne želi riskirati. Iz očaja sam naglasila da je početak osmog mjeseca i da nemam vremena da nanovo krenem sa snimanjem, te da smo imale dogovor vezan na film, u kojem je glasilo da će ga prvo one vidjeti, te da ukoliko nemaju primjedbi, film ide pred ispitnu komisiju i publiku. Nisam ponosna što sam im nametnula

osjećaj krivnje, ali taj postupak mi je omogućio završetak filma (snimanje scene sa Galjom i turistima, te scene razgledavanja Nastjine izložbe).

Nastja se još samo jednom “zaigrala” pri snimanju (koje je trajalo šest sati) scene, koja mi je nedostajala za zaokruživanje priče. To je bilo naše zadnje snimanje. Dogovorile smo da Nastja oslika još jedan mural, na nosećem stupu Savskog mosta, nakon svađe sa majkom. Ideja da nacрта nešto za mamu je u Nastji izazvalo jake emocije; rasplakala se i zaključila da je svu tehniku crtanja naučila od mame. Snimanje je teklo glatko, ali su je prema kraju ponijele riječi pjesme *Fantastična* od TBF-a, koje glase “najljepše stvari u životu su džabe”, te je na muralu počela ispisivati iste riječi. Nakon prve riječi “najljepše”, morala sam je prekinuti da provjerim da li i dalje misli posvetiti mural svojoj majci, no ona je odgovorila: “Ups, zaigrala sam se.” Smislile smo ostatak rečenice, da bi posveta ostala sačuvana, pa je pisalo: “Najljepše emocije dolaze od mame.” (slika 8) Bilo mi je drago da konačno možemo završiti snimanje, te da mogu početi sa montažom i slaganjem filma. Bilo je jasno da obje trebamo pauzu.



Slika 9. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastjin mural za mamu.

### 3.6. Montaža

Kako je bilo spomenuto da su studenti većinom zauzeti ljeti, tako je problem bio naći montažera sa MA studija sa kojim bi surađivala. Na produkcijskom sastanku sa odsjeka montaže raspoložive su bile samo dvije montažerke, na četiri dokumentarna redatelja i tri redatelja igranog filma. Bilo je jasno da ću morati montirati sama. Za vrijeme procesa montaže računalo mi je počelo otkazivati poslušnost, pa sam pokušala naći alternativu. Kao što sam prije dogovorila na produkcijskom sastanku, ukoliko montiram sama, mogla sam se koristiti prostorom i računalima studenata montaže. Sa pojavom novog profesora montaže, koji nije bio upoznat sa mojom situacijom, taj dogovor više nije vrijedio. Spasili su me studenti montaže koji su mi javljali kada su prisutni i kada im mogu okupirati jedno od računala, zajedno sa prijateljima koji su mi povremeno ustupali svoja računala na korištenje. U neku ruku, činjenica da sam radila sama, mi je dozvoljavala da nisam ograničena vremenom uložnim u rad, koje bi inače određivao montažer. S druge strane nisam imala par svježih očiju, koje bi drugačije sagledale snimljene materijale.

Nakon prvih par sati pregledavanja materijala sam uvidjela da nemam velik broj scena koje sam bila dogovorila sa Nastjom, no imala sam podosta materijala u kojem je često iznosila mišljenje kontradiktorno vlastitim feminističkim stavovima. Tada sam osjetila olakšanje u činjenici da montiram sama, jer nisam željela da itko drugi vidi scene u kojima je ostavljala podosta negativan dojam; iako sam se u početku igrala idejom da Nastju prikažem “u svim njezinim bojama”. Znajući da bi odbojni aspekti njenog karaktera mogli spriječiti publiku da se poistovjeti sa njom, trebala sam napraviti odmak. Bilo je nužno zauzeti nepristrano gledalište pri odlučivanju hoće li film biti onaj koji će publika htjeti vidjeti, kako u svojoj knjizi *Documentary Storytelling* navodi Sheila Curran Bernard<sup>19</sup>. Film je trebao univerzalno progovoriti publici, pa sam Nastju trebala “rafinirati”; nisam smjela pokazati neke situacije i izjave, jer bi to naštetilo Nastji, te publiku odvratilo od uživanja i otvaranja većih pitanja vezanih na temu filma. Nastju sam učinila pristupačnijom, da je i sama mogu gledati pola sata trajanja filma. Dodavala sam i oduzimala scene, dok nisam osjetila cjelinu. Činilo mi se kao da se živa Nastja mijenja u Nastju prikazanu u filmu; naglašavanjem lijepog kroz film, sugerirala sam si da gledam ljepše točke njene ličnosti. Bila sam uvjerenjena da je nastao film koji prenosi pozitivne emocije, a frustracije koje sam osjetila za vrijeme snimanja stavlja sa strane.

---

<sup>19</sup> Curran Bernard. Sheila (2011). *Documentary Storytelling*. Elsevier, Inc., str. 33.





Slika 10. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja broji novce koje je dobila od prodaje slike.

Tekst: *Zakaj su mi oni dali toliko puno novaca?*

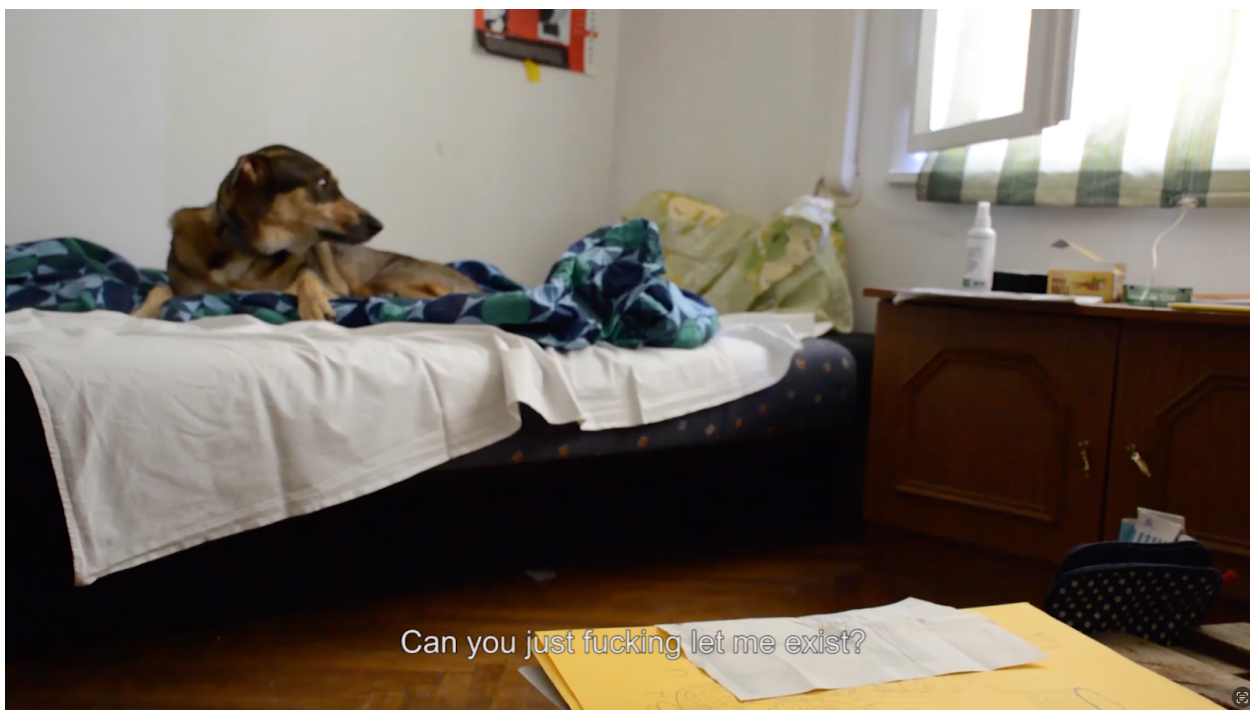


Slika 11. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja broji novce koje je dobila od prodaje slike.

Tekst: *Pa to ne vrijedi 1000 kuna.*

### 3.7. Prikazivanje filma protagonistima

Prvo gledanje filma se dogodilo u prisustvu Nastje i njenog tadašnjeg cimera, u njihovom stanu. Bila sam nervozna, jer je Nastja znala za sve osim jedne scene; ključne scene u filmu u kojoj priča sa mamom na telefon (slika 12). Taj dan, kada sam došla do nje već je razgovarala sa mamom, dok sam ja samo sjela na stolac. Kako je rasprava postajala sve jača, pokušala sam primiriti situaciju, prvenstveno zbog brige za Galjino zdravlje, no Nastja nije popuštala. U tom trenutku sam odlučila upaliti kameru i staviti je sebi u krilo, kako bi barem snimila zvuk njihovog razgovora. Takve svađe su se događale više puta unazad, no do tog trenutka ih nikad nisam pokušala snimati, već sam ih samo pokušavala primiriti. Nadala sam se da ih neću naljutiti snimanjem intimnog trenutka, ali približavao se kraj snimanja i morala sam pokušati “spasiti” film. Za vrijeme gledanja filma sam sa strahom iščekivala trenutak kad će Nastja reagirati na tu scenu.



Slika 12: Iz filma *Moj Svemir*, 2020; svađa sa mamom preko telefona.

Tekst: *Jel' me možeš jebeno pustit da postojim?*

Začudo, taj moment je nije izbacio iz nježnog emotivnog stanja, popraćenog suzama i prožetog osjećajem izlječujuće tuge i dragosti, već je samo naglasio to stanje. Zagrlila me i naglasila da je dobro što sam uhvatila taj trenutak.

Sljedeći dan, Nastja je otišla film pokazati majci, na Mrežnicu. Galja je u šali naglasila da će mi polomiti noge, ukoliko joj se film ne sviđa. Na sreću sam dobila zeleno svjetlo i od Galje, kojoj je jedina zamjerka bila da ju je kćer grlila i plakala na uho za vrijeme cijelog filma, što ju je ometalo u gledanju. Nakon što je odgledala film sa majkom, Nastja ga je poslala svim prijateljicama i simpatijama. Tako je film, prije ispita i komisije, pogledalo gotovo dvadeset meni nepoznatih ljudi. Nerado sam prihvaćala činjenicu, da je film Nastja ubrzo počela koristiti kao sredstvo vlastite promocije, jer sam imala osjećaj da je moja interpretacija Nastje bila malo uljepšana.



Slika 13: Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja nakon jednog od prosvjeda priča o Galji.

Tekst: *Mislim, moja stara je iz Rusije, ja točno vidim te neke stavove...*

Sa snimanjem, u Nastjin život je stiglo puno događaja. Imala je redoviti posao u baru, organizirala je prvu samostalnu izložbu u Botaničaru, prvi put je prodala svoj rad, za koji je dobila čak tisuću kuna, te se posvađala sa većinom ljudi koji se nisu slagali sa njom. Cijela situacija je nalikovala nekoj vrsti manične epizode. Dala je otkaz u baru jer je odlučila zajahati val popularnosti, koji se nadzirao nakon članka o njoj, koji je izašao u Jutarnjem listu, te dodatnih narudžbi za slikarske radove. Taj val je nažalost potrajao vrlo kratko; sa krajem ljeta Nastja je zatvorila svoju izložbu, narudžbe za radove su prestale stizati, nije imala stalnog zaposlenja, a ni dugogodišnjih prijateljstava. Sa svakim gledanjem filma me krivila sve više, zbog iluzije da sam uhvatila ljepotu koje više nema, pa je posljedično sve češće bila lošijeg raspoloženja. Odluka da promijenim šifru, koja joj omogućuje gledanje filma, je došla zbog pokušaja da joj pomognem. Nakon nešto vremena Nastja je odustala od želje da i dalje proživljava film, te da žali za prikazanim stanjem stvari; umjesto toga se posvetila vlastitom rastu i rješavanju aktualnih problema.



Slika 14. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; zadnja scena u filmu, Nastja grli Galju.

Tekst: Galja - *Dosta, Nastja, no, no, nemoj...*

## 4. DRUGO ISKUSTVO I USPOREDBA

### 4.1. Nenad

Prije nego što sam upisala MA u Zagrebu (prethodno sam u Ljubljani završila Akademiju za likovnu umjetnost i oblikovanje, smjer kiparstvo), imala sam prilike polaziti na par radionica; od kojih bih posebno izdvojila onu koja je bila u organizaciji Luksuz Produkcije, gdje sam, tokom deset mjeseci, imala prilike učiti od gostujućih profesora, koji su bili: Marko Cvejić, Jure Černec, Igor Bezinović, Boris Petković, Damjan Kozole, Nemanja Babić i Želimir Žilnik.

Prethodno interesu za filmske radionice, imala sam samo jedan pokušaj sklapanja vlastitog dokumentarnog filma, koji se pretežito sastojao od niza intervjua članova *queer Kabareta Tiffany*, čija sam i sama bila članica u to vrijeme. Jedan od zadataka na spomenutoj radionici je bio pronaći ideju za film i osobu koja će biti potencijalni protagonist. Vrlo zanimljivim mi se učinio Nenad, koji je vikendom radio kao zaštitar, u jednoj od zgrada na Metelkovoju (jedinom legaliziranom *skvotu* u Ljubljani). Taj objekt sadrži *Tiffany* i *Monocle* - klubovi vezani isključivo na pripadnike LGBTIQ+ zajednice. Nenad je tada imao 53 godine, a posao zaštitara je u spomenutim klubovima radio već 12 godina. Znala sam ga iz viđenja, jer smo kao kabaret često imali nastupe u *Tiffany-u*, pa sam mu jedne večeri pristupila i predložila da snimam njegov rad u klubu i dokumentiram njegov pogled i priču vezanu na LGBTIQ+, u svrhu otvaranja vrata prema toj zajednici, i boljem razumijevanju iste.

Nenad je pristao bez puno nagovaranja, ali je naš odnos vrlo brzo postao težak i kompliciran, pošto je u početku nastupao kao “jak” muškarac prema “maloj i neiskusnoj” ženi. Svaki vikend, kad bih mu se bila javila, i pitala da li mu odgovara da ga snimam, on bi potvrdno odgovorio; no čim bi se pojavila na licu mjesta sa kamerom, on bi okrenuo na šalu, te se nije ponašao na način koji sam u puno prethodnih navrata vidjela. Postao je neprirodan i blago grub; zbog toga su praktički sve snimke bile neupotrebljive. Dakle, svaki pokušaj snimanja bi završio otprilike nakon sat vremena, pospremila bi kameru i dodatnu opremu, no ne bih otišla kući, već bi ostala s njim na vratima za vrijeme trajanja cijele njegove smjene i polagano gradila međusobno povjerenje.

U narednih par mjeseci sam naučila puno stvari o njemu i čula priče koje, prema njegovim riječima, nisu čuli ni njegovi sinovi. U par navrata je naglasio da to što govori nije za kameru, te da to iznosi samo zbog stečenog povjerenja. Bila je to prekretnica u našem odnosu, te sam shvatila da se otvaramo jedno drugome kao dvoje prijatelja, a ne kao suradnici na filmu (protagonist i redateljica).

Pri kraju radionice, tj. približavanju termina predaje filmskog uratka, Nenad me prijateljski upitao da li imam film, na što sam odgovorila da nemam, zbog toga što smo većinu vremena proveli družeći se, a ne snimajući. Predložio mi je da napravimo intervju i još me jednom pozvao na svoje radno mjesto, gdje je za kameru ispričao priču kako su njegovi sinovi saznali da radi u gej klubu; istinu koju je dugo skrivao od svih.



Slika 15. Iz filma *Nenad*, 2017.

Tekst: ...dečki, ja nisam vaš, ali sam s vama.

Uspoređujući odnos Nenada i mene, sa onim koji sam imala s Nastjom, zaključila sam da se u puno točaka razlikuju, npr. Nenada sam upoznivala kroz proces snimanja i tako oplemenjivala naš odnos, dok sam već postojeće prijateljstvo s Nastjom lagano narušila kroz isti proces; Nenad je bio svjestan toga da je zajednički filmski projekt veći i od redatelja i od protagonista, tj. bilo mu je jasno da naš trud može ostaviti trag na društvo u vidu promjene rigidnih stavova. Nastja je, za razliku od Nenada, bila fokusirana na kvalitetu vlastite prezentacije. S druge strane njihova jaka sličnost se manifestirala u neozbiljnosti pristupa snimanju, što me isprovociralo do te mjere da sam ozbiljno razmišljala o prekidu suradnje. Imala sam osjećaj da inicijativa za dovršetak projekata

dolazi samo s jedne (moje) strane, tj. da silim ljude u nešto što ne žele, te sam se privremeno povukla iz projekta (u traženju novih ideja), o čemu sam obavijestila protagoniste.

Ubrzo, za otprilike dva tjedna, oboje su mi se samoinicijativno javili i izrazili želju za nastavkom procesa snimanja. Gledajući unazad mogu pretpostaviti tri razloga za drastičnu promjenu po pitanju prisutnog entuzijazma za snimanje filma: dovođenje dovršetka filma u pitanje (bili su sigurni da odustajanje nije opcija, sa moje strane, no došlo je do kratkotrajnog preokreta), zabrinutost oko nestanka važnosti i pažnje koja im je bila dodjeljivana, ili zbog potencijalnog osjećaja krivnje koje bi imali u slučaju da ne uspijem završiti projekt (djelomično njihovom krivicom).

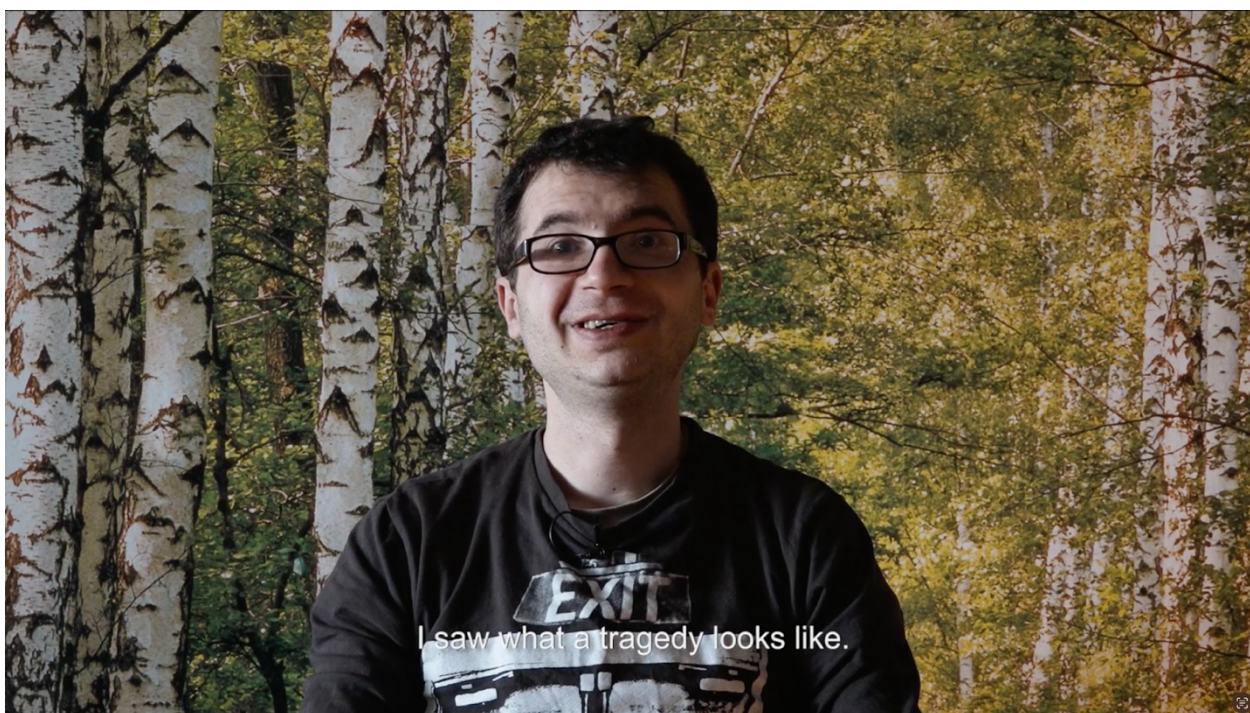
Još dalje gledano, ne mogu sa sigurnošću reći da moj pokušaj odustajanja nije bila lagana manipulacija, u svrhu ponovnog pobuđivanja entuzijazma protagonista. Neovisno, postupak je urodio plodom; protagonisti su bili ponovno uključeni u film, štoviše, aktivno su mi počeli pomagati, najviše kroz stvaranje dodatnih momenata koje sam mogla zabilježiti.

## **4.2. Joško Bonkas**

Joška sam upoznala prilikom slučajnog zajedničkog puta. Naime, tadašnji dečko i ja smo putovali iz Ljubljane prema Zagrebu, te smo preko aplikacije (*Blablacar*) dogovorili još jednog suputnika, kako bi smanjili trošak putovanja, a ujedno i pomogli nekom. Pokupili smo ga u blizini Ljubljane, nekoliko minuta nakon svađe i raskida naše veze. Joško me cijelim putem pokušavao utješiti i liječiti jednostavnom pozitivnošću kojom je zračio, pošto sam prekid bila teško proživljavala. Nakon što smo stigli na odredište, Joško me priupitao da li me može jednom prilikom nazvati, na što sam potvrdno odgovorila. Tokom narednih mjeseci smo se par puta našli. Bio mi je zanimljiv i uvijek na neki neobičan, naivni način sretan; također je često znao popiti, možda i malo više nego što bi trebao.

Nakon što su me primili na Akademiju i što sam dobila prvu ozbiljniju vježbu (zadatak izrade portreta u sklopu kolegija Kamera u dokumentarnom filmu, koji je podrazumijevao da snimamo i režiramo sami), više nisam imala toliko vremena za druženje sa Joškom, no predložila sam kompromis; kroz druženje ću izraditi njegov filmski portret. Dominantna karakteristika mu je bila jednostavna sreća. Činilo se da ga ništa ne može izbaciti iz tog stanja, pa se ideja za portret jako (možda i previše) sretnog čovjeka sama nametnula.

Sljedećih mjesec dana sam provela snimajući ga u njegovim svakodnevnim poslovima i hobijima, iako više nisam bila sigurna zbog čega ga točno pratim, štoviše ostalima se nije činio filmičan, čak i pomalo naporan. Jedno od najbitnijih snimanja, tj. druženja se dogodilo povodom Božića, kada me pozvao do svoje familije u Gospić. Tada sam naučila da se ustvari zove Tomislav, po njegovom ujaku. Nadimak Bonkas ga prati od najranijeg djetinjstva, jer je navodno jeo puno slatkiša, a ime Joško si je nadjenuo po istoimenom liku iz crtića *Leteći Medvjedići*. Također sam saznala da su mu oba roditelja pokojna (majka kao žrtva raka, a otac alkohola), te da se najuža familija ustvari sastoji od ujaka, ujne, bratića i sestrične. Zaključila sam da je njegova sreća ustvari odluka, kao odgovor na tešku nesreću koja ga je zadesila.



Slika 16. Iz filma *Bonkas*<sup>9</sup>, 2022.

Tekst: *Pa, vidio sam kakva je nesreća.*

Iskustvo rada sa Bonkasom je bilo donekle slično onim sa Nenadom; dugo vremena smo provodili zajedno i postepeno se otvarali jedno drugom, te sam kao nagradu imala priliku svjedočiti divnim događajima, koje sam bila bilježila kamerom. Koliko god suradnja sa Bonkasom i Nenadom bila prošarana blagim padovima i jačim usponima, ona nije bila na razini interakcije sa Nastjom koja je drastično išla iz krajnosti u krajnost (preblizu - predaleko; nagovaranje - odgovaranje).



Moguće je da je rad s njima bio lakši, jer su oni pripadali *trećoj* grupi protagonista (one koje je trebalo samo malo potaknuti da podijele svoju priču) i iz razloga što je u njihovom slučaju bila riječ o portretnom dokumentarcu (što se vidi i po naslovima filmova koja nose njihova imena). S druge strane, Nastja se na prvu činila kao da pripada istoj grupi protagonista, iako je istina bliže tome da ona izlazi čak i iz kategorije *četvrte* grupe protagonista (“koji mogu biti previše željni besplatne promocije i da će oni, u slučaju suradnje, dominirati našim videozapisom sa svojim točkama i prijedlozima” - tumačenje dano kroz već spomenuti citat Boyechka). Nastja je umjetnica o kojoj je prethodno već bio napravljen jedan portretni dokumentarac, kojeg je snimao i režirao Ivan Idžojić, student akademije. Moj film je vidjela kao dodatnu promociju, pošto joj nije odgovarao vlastiti prikaz, ostvaren kroz njegov film (nije bila zadovoljna intervjuom).

Uspoređujem svoja tri filma zbog toga što sam sva tri režirala, snimala i montirala sama. Nije bilo nikog drugog uz nas (samo protagonist(ica) i ja), koji bi svojim prisustvom utjecao na dinamiku našeg odnosa. Iz tog razloga, odnosi između mene i protagonista su bili vrlo intenzivni.



Slika 17. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja crta mural za mamu.

## 5. Festivalski život, nagrade i kritike

Film nije imao naročito bajan festivalski život. Razlog tome je bio odsustvo producenta, pa sam film prijavila na mali broj festivala, za koje sam znala.

Film se prikazivao na Tabor film festivalu u domaćoj konkurenciji, Liburnija film festivalu u natjecateljskom programu, FeKK-u (Festivalu kratkog filma u Ljubljana) u slovenskoj konkurenciji (gdje je dobio glavno nagradu: FEKK SLO WINNER 2020.), u Temskoj na Festivalu Bistre reke (gdje je dobio Grand Prix "Bistre reke u napuštenom bioskopu"), na Luksuzovem Festivalu jeftinog filma, te u Berlinu u sudjelovanju sa Slovenskim filmskim centrom, u kinu Sputnik.

Na druge hrvatske filmske festivale film nije prošao; mogući razlog je bio slab zvuka (kao što mi je naglasio moj profesor), ili nedovoljno zanimljiva tematika za hrvatsku publiku.. Film bez producenta je "mrtav" film, a sama ga nažalost nisam imala vremena promovirati. Sretna okolnost je da je *Moj Svemir* pobijedio u Sloveniji, te ga povremeno prikazuju, pa tamo film i dalje živi.

Film je kao grubi šnit bio prikazan na ispitu u rujnu 2019. godine, kad smo ga i snimali. Na proljeće 2020. (za vrijeme lockdown-a) sam ga odlučila završiti. Nastja nije bila prisutna niti jednoj od projekcija, makar je uvijek dijelila informacije, o događanjima vezanim na film, na svojim socijalnim mrežama. Tek 2021., kad je film u Srbiji dobio Grand Prix nagradu, smo zajedno otišle na podjelu nagrada u Beograd. Nakon dvije godine smo se opet mogle družiti i veseliti našoj suradnji i onome što se iz nje izrodilo.

Po osvajanju nagrade za najbolji film u slovenskoj konkurenciji na FeKK-u, žiri je priložio sljedeći opis:

*"Zelo neposredna, a v isti sapi subtilna zgodba o mami in hčeri, ki jo tke resnična ljubezen, a hkrati tudi razlike in predsodki. Režiserka za kamero ne posega v dogajanje, a tudi ne skriva svoje prisotnosti, s čimer ustvari dinamičen, čustven, a tudi družbeno zaveden in pomemben film. Nagrado FEKK SLO 2020 prejme Moje veselje Yulije Moline."*

*"Vrlo neposredna, ali ujedno i suptilna priča o majci i kćeri, satkana od istinske ljubavi, ali i različitosti i predrasuda. Redateljica iza kamere ne intervenira u radnju, ali niti ne skriva svoju prisutnost, stvarajući tako dinamičan, emotivan, ali i društveno važan film. Nagradu FEKK SLO 2020. nosi *Moj Svemir* Yulije Moline."*

U sklopu 17. održavanja programa dokumentarnih filmova *DOKgodek*, te prikazivanja filmova na internetskoj stranici Baze slovenskih filmova, uz film *Mož s krokarjem* (2012), u režiji Sonje Prosenc, o pokojnom slovenskom umjetniku Jožetu Tisnikaru, bio je prikazan i *Moj Svemir* (2020). Filmski kritičar i teoretičar Robert Kuret je uspoređivao filmove, jer se u oba slučaja radi o portretu umjetnika. Pošto se radi o diplomskom radu koji se bavi filmom *Moj Svemir*, istaknut ću dijelove koje govore samo o njemu.

*“Nastja Kljaić (poznata i pod umjetničkim imenom Artikal) iz Mog Svemira slikarica je umjetnica u nastajanju, u svojim ranim tridesetim godinama.” ... “Moj Svemir smješten je u sasvim realne okolnosti, u stanove, gradske trgove, vlakove, bife-galerije, vrtove i prirodu. Portret Nastje Kljaić, s posebnim naglaskom na njezin odnos s majkom koji je dramatiziran, čija je središnja tema majčino (ne)prepoznavanje Nastjine homoseksualnosti i njeno suočavanje s njom, posebice u formi Nastjinih slika, na kojima uglavnom prikazuje vagine. Nastja ne govori o ispovijestima pričajućih glava njezinih prijatelja, obitelji ili likovnih kritičara, već o konkretnim situacijama, zapravo scenama, u kojima se nalazi. Film je snimljen na opservacijski način, gdje je prisutnost kamere nevidljiva, iako se nalazi vrlo blizu radnje. Kadrovi uglavnom nisu statični, nego – više-manje primjetno – snimljeni iz ruke. Približavaju se statičnosti kada Nastjina majka pripovijeda dok svira gitaru, kada ona i Nastja sjede uz rijeku, ali s prelaskom u grad postaju - uz nekoliko iznimaka - sve dinamičniji, kada kamera čak pronalazi sebe u trećem licu Nastjine majke i kasnije na trenutak i djevojke koja će kupiti sliku. U tim je slučajevima primjetan stil snimanja iz ruke. Kada nastupi najdramatičniji trenutak filma, kadar opet postaje statičan, i iz njega su odjednom odsutni svi ljudski akteri, vidimo samo elemente Nastjina stana (njezine slike na slamarici, pas na krevetu) i detalje (prisutne su njihove slike s majkom na polici): u pozadini samo čujemo glasove Nastje i njezine majke koji vode napet i emotivan telefonski razgovor. Pred kraj filma, kada se majka oglašava u baru/galeriji u kojoj Nastja izlaže, ponovno se uvodi perspektiva kamere iz trećeg lica, što dodatno naglašava određenu napetost koja postoji oko iščekivanja majčine reakcije na Nastjine slike.” ... “Moj Svemir definira jedinstveni stil, koji je inherentno raznolikiji i otvoreniji, jer nas stavlja u različite perspektive i pozicije, što je definirano i pokretom kamere koji prelazi iz statičnog u dinamički, dakle ukazujući na svojevrsnu životnu, ali i autorovu poetiku, koja je još uvijek u sukobima, u pokretu i nastajanju.”<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> <https://bsf.si/sl/dogodki/17-dokgodek-portret-umetnika/>, pristupljeno 08.09.2023.

## 6. Zaključak

Uvjerena sam da nije moguće dokumentirati stvarnost bez intervencija autora i bez određenog autorovog stava. Kad odlučujemo nešto snimati, već imamo neki stav o temi, ili osobi koju snimamo. Dokumentarni film nije reportaža, već cjelina koju autor odlučuje predstaviti publici kao određenu vrstu mišljenja, te njom želi otvoriti pitanja. Iako sam u početku snimanja filma *Moj Svemir* pokušavala samo pratiti protagonistice, sa naumom da što manje utječem na njihov odnos i razvoj priče, u jednom trenutku su me počele uključivati u film, jer su pričale sa kamerom. Koliko god da sam nastojala ostati neprimjetna, i dalje je njihov govor, u određenim trenucima, dao naslutiti na moju prisutnost, što je na kraju utjecalo i na dinamiku filma.

Dobra okolnost za snimanje je bila činjenica da sam imala interesantnu osobu, koja je s vremenom razvila dovoljno povjerenje da bi se otvorila za kameru. Razmišljala sam o tome iskoristavamo li mi, redatelji, ljude koje snimamo; mogu reći da sam Nastju sigurno iskoristila kao medij prenošenja vlastitih ideja i iskustava, no i ona je imala koristi od mene, pošto je imala priliku da bude viđena, što koristi svakoj umjetnici. “Iskorištavanje” je bilo uzajamno.

Iz vlastitog iskustva mogu reći da mi postojanje dobro prijateljskog odnosa odmagalo u profesionalnoj suradnji. Sa Nastjom, iz spomenutog razloga, sam teško ostvarivala poželjnu razinu uzajamnog poštovanja i nekad potrebne distance. U drugu ruku, zbog spomenute bliskosti, imala sam prilike svjedočiti nekim momentima, koji bi inače ostali skriveni. U slučaju kada se prijateljstvo sa protagonistom postepeno gradilo kroz proces snimanja, profesionalni aspekt međusobnog poštovanja je ostajao nenagrđen, jer je bio osnova za daljnju nadogradnju. Sa Nenadom i Bonkasom mi je bilo lakše surađivati, ali mučnija suradnja s Nastjom je rezultirala emocionalno nabijenijim filmom.

Usljed montaže filma odlučila sam da ne želim prikazati sve zabilježene aspekte Nastjine ličnosti, jer bi to naštetilo i njoj i filmu; dakle u konačnoj verziji filma je prikazana Nastja, onakvom kakvom sam je htjela vidjeti. Karakteristike, koje su prikazane, služile su uspostavljanju simpatije od strane publike, tj poistovjećivanju sa protagonisticom.

Nastja me dugo vremena krivila za svoju turobno stanje, jer je bila uvjerena da je filmom zabilježeno ljepše vrijeme, kojeg više nema. Bila je uvjerena da sam kriva jer sam joj uopće predložila snimanje, koje je očito otvorilo neka pitanja i emocije koje su bile strane do tada.

S druge strana, bila je svjesna, te je čak i naglasila, da je odnos između Galje i nje postao malo bolji. Bilo je potrebno više od godinu dana da se prestane osvrutati na film sa određenom dozom negativnosti, i da se možemo nasmijati nekim od vedrih trenutaka naše suradnje. Opet smo bile prijateljice, umjesto protagonistice i redateljice.



Slika 18. Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastjina sreća minutu nakon što je prodala svoju prvu sliku.

Zaključila bih da je odnos protagonista i redatelja u dokumentarnom filmu je vrlo složen i ovisi o velikom broju faktora, pa se problematika ne može razriješiti određenim skupom pravila, ili smjernica. Redatelj u procesu sakupljanja materijala ovisi o protagonistu, dok u procesu montaže protagonist ovisi o redatelju, koji manipulira snimljenim materijalom. Intenzitet odnosa protagonista i redatelja se mijenja ovisno o fazi snimanja i veličini filmske ekipe. Redatelj bi u idealnom slučaju uvijek trebao biti korak ispred protagonista, predviđajući razvoj situacije, ali iz razloga što su profili protagonista beskrajno različiti i složeni (makar ih na prvu možemo svrstati u jednu od prije spomenute četiri grupe), mora biti izrazito snalažljiv u promjeni pristupa, sukladno napredovanju procesa suradnje.

## 7. Literatura

**Gavran, Đuro** (2012).: *Etika u dokumentarnom filmu*. Magistarski rad. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.

**Filmski leksikon** (2003), Mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža.. <http://film.lzmk.hr/> (pristupljeno 29.07.2023.)

**Filmska enciklopedija** (2019), Mrežno izdanje. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://filmska.lzmk.hr/> (pristupljeno 29.07.2023.)

**Nichols, Bill** (2020).: *Uvod u dokumentarni film*. HFS, DHFR, Zagreb.

**Boyechko, Slavik** (2014).: “How to Find and Choose a Documentary Subject.” <https://photography.tutsplus.com/articles/how-to-find-and-choose-a-documentary-subject--cms-22446> (pristupljeno 15.08.2023.)

**Greenbaum Kasson, Elisabeth** (2010).: “How Do You Keep the Real in Reality? The Need for a Documentary Code of Ethics.” <https://www.documentary.org/feature/how-do-you-keep-real-reality-need-documentary-code-ethics> (pristupljeno 15.08.2023.)

**Aufderheide, Patricia; Jaszi, Peter; Chandra, Mridu** (2009).: “Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work.” Center for social media, School for communication, American University. <https://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical-challenges-in-their-work/> (pristupljeno 20.08.2023.)

**Rabiger, Michael** (2015).: *Directing the documentary*, sixth edition. Focal Press.

**Curran Bernard, Sheila** (2011). *Documentary Storytelling*. Elsevier, Inc.

### Izvori s mrežnih stranica:

<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=370> (pristupljeno 29.07.2023.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=15755> (pristupljeno 29.07.2023.)

<https://bsf.si/sl/dogodki/17-dokgodek-portret-umetnika/> (pristupljeno 08.09.2023.)

## 8. Popis slikovnog materijala

**Slika 1.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja ispred murala kojeg crta, autorica Yuliya Molina, str. 4.

**Slika 2.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja u napuštenoj tvornici, autorica Yuliya Molina, str. 11.

**Slika 3.:** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja i Galja na Mrežnici, autorica Yuliya Molina, str. 12.

**Slika 4.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Galja priča o svojoj prošlosti, autorica Yuliya Molina, str. 15.

**Slika 5.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Galja u razgledavanju Nastjine izložbe, autorica Yuliya Molina, str. 16.

**Slika 6.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Galja u razgledavanju Nastjine izložbe, autorica Yuliya Molina, str. 16.

**Slika 7.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja i Galja u vlaku na putu do Mrežnice, autorica Yuliya Molina, str. 18.

**Slika 8.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja priča s mamom, autorica Yuliya Molina, str. 20.

**Slika 9.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastjin mural za mamu, autorica Yuliya Molina, str. 22.

**Slika 10.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja broji novce koje je dobila od prodaje slike, autorica Yuliya Molina, str. 24.

**Slika 11.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja broji novce koje je dobila od prodaje slike, autorica Yuliya Molina, str. 24.

**Slika 12.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; svađa sa mamom preko telefona, autorica Yuliya Molina, str. 25.

**Slika 13.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja nakon jednog od prosvjeda priča o Galji, autorica Yuliya Molina, str. 26.

**Slika 14.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; zadnja scena u filmu, Nastja grli Galju, autorica Yuliya Molina, str. 27.

**Slika 15.** Iz filma *Nenad*, autorica Yuliya Molina, str. 29.

**Slika 16.** Iz filma *Bonkas?*, autorica Yuliya Molina, str. 31.

**Slika 17.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastja crta mural za mamu, autorica Yuliya Molina, str. 32.

**Slika 18.** Iz filma *Moj Svemir*, 2020; Nastjina sreća minutu nakon što je prodala svoju prvu sliku, autorica Yuliya Molina, str. 36.



## **Zahvala**

Nini i Vitaliyu Molinu za svu ljubav i iskustvo,

Nastji i Galji Kljaić za inspiraciju i povjerenje,

Većeslavu Tepšiću za podršku i sate hrvatskog.