

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Natalija Rodošek

**Moč montaže: primer
dokumentarnega filma »Before the flood«**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Natalija Rodošek

Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

**Moč montaže: primer
dokumentarnega filma »Before the flood«**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

Moč montaže: primer dokumentarnega filma »Before the flood«

Diplomsko delo obravnava pomen montaže dokumentarnega filma kot enega izmed ključnih procesov pri nastanku filma, pri čemer je poudarek na vprašanju, s pomočjo katerih elementov prispeva h konstrukciji realnosti dokumentarcev. S tem namenom bom analizirala formalne in stilistične elemente šestih scen dokumentarnega filma Before the flood. Montaža ne opravlja le tehničnih nalog, temveč tudi dramaturške in asociativne, kar pomeni, da se mora montažer pogosto postaviti v vlogi režiserja in scenarista. Dokumentarni filmi prikazujejo aktualnost in resnične dogodke, ki v gledalca vzbudijo občutek priče. Temeljijo na dokazih in argumentih, ki jih montaža s pomočjo različnih metod, selekcijo materiala, rezi, prehodi in drugimi elementi predstavi v pravilnem zaporedju. Montaža dokumentarnega filma oblikuje način, na katerega je zgodba povedana, zato je ključna za ustvarjanje dokumentarnega filma. Ni pomembno kako dobro je zastavljena osnovna ideja, saj montažer v množici posnetega materiala izbere posnetke s katerimi na najboljši možen način oblikuje realnost dogodkov. Skozi reze izrazi tako slikovno podobo, kot tudi razpoloženje in tempo.

Ključne besede: dokumentarni film, konstrukcija realnosti, ritem, moč montaže, elementi montaže.

The power of editing: the case of documentary film »Before the flood«

The graduation thesis represents the importance of editing in documentary film as one of the key processes in film's creation. The question of thesis concerns which elements contribute to the construction of the reality in documentaries. In that case I will analyze formal and stylistic elements of the six different scene of documentary movie Before the flood. Editing does not only perform technical tasks, but also dramaturgy and associative, which means that the editor is also a director and a screenwriter in the proces of editing. Documentary films show actuality and real events that give the viewer a feeling of being a witness of events. They are based on evidence and arguments, which are presented in a proper order by assembly using various methods, material selection, cuts, transitions and other elements. Editing of a documentary film forms the way in which the story is told. By cutting the documentary film is not mportant, how well is shaped the first concept, because editor is mostly the main creator of the shape of the movie. Editor trough the cuts express the image, feeling and tempo.

Key words: documentary film, construction of reality, rhythm, power of editing, editing elements.

KAZALO

1 UVOD.....	5
2 DOKUMENTARNI FILM	7
2.1 <i>Realnost v dokumentarnem filmu</i>	7
2.2 <i>Osnovni koncepti dokumentarnega filma</i>	8
2.2.1 <i>Objektivnost v dokumentarnem filmu</i>	9
3 ŠEST TIPOV DOKUMENTARNEGA FILMA	10
4 STRUKTURA DOKUMENTARNEGA FILMA.....	11
4.1 <i>Forma dokumentarnega filma</i>	11
4.2 <i>»Zvočni izseki« in »Frank izrezi«</i>	12
5 MONTAŽA DOKUMENTARNEGA FILMA	13
5.1 <i>Montaža kot komunikacijsko sredstvo</i>	13
5.2 <i>Vrste montažnih pristopov</i>	13
5.2.1 <i>Paralelna montaža</i>	13
5.2.2 <i>Kontinuirana montaža</i>	14
5.2.3 <i>Linearna montaža</i>	14
5.2.4 <i>Retrospektivna montaža</i>	14
5.2.5 <i>Refleksna montaža</i>	14
6 ELEMENTI MONTAŽE V DOKUMENTARNEM FILMU.....	15
6.1 <i>Rezi</i>	15
6.2 <i>Ritem</i>	16
6.3 <i>Ritmična intuicija v montaži</i>	17
6.4 <i>Čas, tempo in načrtovanje poti</i>	17
6.5 <i>Fizični, čustveni in ritmi dogodka</i>	18
7 MONTAŽA ZVOKA V DOKUMENTARNEM FILMU.....	19
8 DRUGI ELEMENTI MONTAŽE	20
9 ANALIZA FILMA BEFORE THE FLOOD 2016.....	21
10 SKLEP	35
11 LITERATURA	37
PRILOGA A: Osnovni prehodi v montaži	39
PRILOGA B: Osnovno kadriranje in pravila	40

KAZALO SLIK

Slika 9.1: Naslovni poster Before the flood.....	19
Slika 9.2: Vrt zemeljskih naslad	20
Slika 9.3: National Geographic raziskovalec dr. Enric Sala in Leonardo DiCaprio.....	21
Slika 9.4: Leonardo DiCaprio in dr. Sunita Narain.....	25
Slika 9.5: Okoljevarstvenik Jeremy Jackson in Leonardo DiCaprio.....	26
Slika 9.6: Predsednik Barack Obama in Leonardo DiCaprio.....	28
Slika 9.7: Astronavt Pierce Sellers in Leonardo DiCaprio.....	30

1 UVOD

Ustvarjanje filma pomeni misliti, snemati in montirati (Villain 2000, 123). Trije bistveni procesi, ki omogočajo nastanek filmskega dela, brez katerih filmski ustvarjalci slednjega ne bi mogli realizirati in pripeljati pred občinstvo. Med vsemi postopki, ki prispevajo k nastanku filma, je montaža ključnega pomena, saj s pomočjo njenih elementov ustvarimo narativni učinek, ki poda smisel filmu, obenem pa omogoči njegov obstoj. Je proces, ki je podoben slikarstvu, saj selekcija posnetkov predstavlja pripravo pestre palete, s katero slikar začne svoje delo (Chandler 2004, 162). Vrdlovec opisuje delo montaže kot dovršitev artikulacije in ureditev posnetkov v neki red, ki ga je mogoče obravnavati kot diskurz (Vrdlovec 1986, 150).

Dokumentarni film se razlikuje od fikcijskega, saj je njegovo bistvo prikaz problema ali situacije iz resničnega življenja, pri čemer igra montaža pomembno vlogo pri konstrukciji realnosti (Nichols 2010, 40). Nichols razvije šest osnovnih tipov dokumentarnega filma, ki so dominirale v takratnem času. Razvoj tehnologije opreme je prinesel tudi razvoj novih metod in načinov montiranja, ki so oblikovali nove forme dokumentarcev. Delo montažerja mora ostati čim bolj ne vidno in ustvariti občutek realnosti. S pomočjo rezov in prelivov ustvarijo ritem filmu, ki bistveno vpliva na samo interpretacijo sporočilnosti in občutkov, ki jih film vzbudi v gledalcu. Zanimalo me bo, kaj je tisto, kar najbolj funkcioniira, da dokumentarni film doseže svoj cilj, ter kateri so tisti elementi montaže, ki privedejo učinek želene sporočilnosti do občinstva.

V teoretičnem delu bom uporabila komparativno metodo, s katero bom primerjala in izpostavila razlike med montažo dokumentarnega in fikcijskega filma. Osredotočila se bom na realnost v dokumentarnem filmu, formo, vrsto montažnih pristopov in različne elemente montaže, ki pripomorejo h končni sporočilnosti (Nichols 2010, 86). Zanimalo me bo, kakšno moč ima montaža v dokumentarnem filmu *Before the flood* zato bom v empiričnem delu analizirala formalne in stilistične elemente šestih različnih scen dokumentarnega filma *Before the flood*, ki so z vidika montaže pomembne in dodatno pripomogle h komuniciranju ideologije dokumentarca. S pomočjo analize scen bom poskušala priti do odgovorov na vprašanja Kako montaža prispeva h konstrukciji realnosti?, Kateri elementi prispevajo h konstrukciji realnosti?, ter Ali sodobne tehnike montaže pripomorejo k boljši prepričljivosti sporočila dokumentarnega filma? Na temo globalnega segrevanja je ustvarjenih že veliko dokumentarnih filmov, vendar *Before the flood* to tematiko predstavi na drugačen način. Za film sem se odločila, ker izstopa po montaži in kinematografski dovršenosti. V njem lahko opazimo različne tehnike in elemente,

s katerimi je film predstavil najpomembnejše argumente iz različnih strani. Kontinuirana čustvena montaža s širokim naborom informacij, dokazov in montažnih sekvenc predstavi socialni problem globalnega segrevanja na način, s katerim pred zasloni obdrži še tako skeptične posameznike.

2 DOKUMENTARNI FILM

Dokumentarni film je po besedah Billa Nicholisa »diskurz treznosti«, ki vključuje znanost, ekonomijo, politiko in zgodovino (Godmilov 1997). Diskurz, ki trdi, da opisuje realno z namenom, da bi povedal resnico. Je domišljanje »realnega«, ki je podprto s trditvami resnice ustvarjenih v dokumentarcu. Shapiro se sprašuje, kaj mislimo z resnico? Ali pomeni povedati resnico to, da poveš vse? Ali to preprosto pomeni, da ne lažeš? Ali pa pomeni najti obliko, ki oblikuje material, da bi na čim bolj jasen in nov način razumeli pomen, pa naj bo to z uporabo analize, paradigmatsko obliko ali skozi samo-refleksivno predstavitev? Prav zaradi različnega pojmovanja »realnosti« in besede »dokumentarec« Shapiro meni, da lahko o nekaterih dokumentarcih govorimo tudi kot o propagandi (Godmilov 1997).

2.1 Realnost v dokumentarnem filmu

Realnost sama po sebi je težko predstavljiva v formi filma. Dokumentarec je to, kar ga organizacija in institucija, ki ga producirata, naredita (Nichols 2010, 16). Predstavljajo izziv za montažerja, saj v nobeni drugi obliki montažer ne igra večje vloge pri oblikovanju končnega izdelka. Zaradi selekcije posnetkov in konstrukcije strukture ter stila, mnogi opisujejo delo montažerja kot »scenarista«. V veliko primerih je režiser obenem tudi montažer svojega filma, saj mora montažer obvladati tudi strukturo zgodbe, biti snemalec, razumeti slikovno sestavo in združljivost kotov med menjavanjem kadrov. Ne rabi biti režiser, vendar mora občutiti nastop akterjev in jih dramatično ali komično voditi in stopnjevati vse do konca (Oliver 2011). Dokumentarec lahko definiramo kot umetniško reprezentacijo aktualnosti, vendar pričakujemo, da bo izkustvo realnosti, ki je prikazano skozi perspektivo določene osebe, iskreno in pošteno (Aufderheide 2007, 3). Dokumentarci govorijo o resničnem življenju, vendar niso resnično življenje. So zgolj portreti resničnega življenja, uporabljeni kot surovi posnetki, ki so kasneje urejeni s strani filmskega ustvarjalca in montažerja, ki sprejmeta odločitev o tem kakšno zgodbo bodo prikazali komu in s kakšnim namenom (Aufderheide 2007, 2).

Dokumentarna kamera postavlja gledalca v vlogo priče dokumentiranih dogodkov in oseb. Ne glede na to, kje je postavljena, je lahko zmeraj predmet različnih interpretacij. Naloga montažerja je, da razkrije najpomembnejše posnetke in predstavi vse zorne kote, ki govorijo najbolj verjetno zgodbo. Šele celovitost posnetkov in montaže lahko osvoji srca gledalcev, njihovih misli in pridobi nagrade (Chandler 2004, 163).

Naloga dokumentarnega filma je, da znanje prevede v naracijo. Težava ni toliko v tem, če gre za resnico ali ne, ampak predvsem v tem kako je stvar dejansko obravnavana v smislu, da lahko presojamo trditev, da dokumentarec pripoveduje resnico (Nichols 2010, 16). Dokumentarci nas usmerjajo v svet, ampak so tudi tekst in kot tekst so konstrukcija – konstrukcija realnosti dokumentarnega ustvarjalca (Spence in Navarro 2011, 2). Dokumentarni film govori o situacijah in dogodkih, ki vključujejo resnične ljudi. Ti akterji se nam predstavljajo in portretirajo skozi lastne zgodbe, skozi perspektivo življenjskih situacij, ki so se zgodile. Dokumentarec je to, kar ga organizacija in institucija, ki ga producirata, naredita (Nichols 2010, 16).

Kadar režiser snema, ne ustvarja filma, ampak material, iz katerega bo film narejen v montaži (William Reynolds v Chandler 2004, 177). Med montažerjem in režiserjem obstaja posebna vez. Gre za sodelovanje, kjer izmenjujeta svoje znanje z namenom, da ustvarita najboljšo možno verzijo filma, ki jo režiser hoče. Zavedata se, da sta oba na Titaniku in da je dokumentarec odvisen od njiju. Obenem montažer prikrije režiserjeve napake ali napake akterjev v filmu. Izreže nezaželene pavze med govorjenjem in tako ustvari bistvo. S tem prihrani na času, na ritmu, obenem pa naredi osebo bolj kredibilno. Montažer vzpostavi tudi odnos z akterji in gledalci, saj dela na tem, da akterja prikaže v najboljši luči ter da gledalec prejme informacije, ki so za njih pomembne (Chandler 2004, 144).

Veliko je načinov, kako zgraditi dokumentarec, cilj vsakega pa je, da na privlačen način pripoveduje zgodbo tako, da ga občinstvo razume. Razumeti ga mora v svojem prvotnem sporočilu, zato se temu montaža tudi podredi. Montaža drži rdečo nit vsake zgodbe v tej obliki, da natanko zakodira ideologijo filma, ki jo režiser želi predstaviti. Spretnost in znanje režiserja je v bistvu znanje montažerja (Reisz and Millar 2010, 98). V večini primerov je pri dokumentarnem filmu to ista oseba, saj le tako uprizori svojo vizijo skozi montažo pravega izbora in zaporedja posnetkov (Oliver 2011, 1. pogl.).

2.2 Osnovni koncepti dokumentarnega filma

Škotski filmski ustvarjalec, producent in teoretik, John Grierson, je opisal dokumentarni film kot kreativno obravnavanje aktualnosti. Distinkcija med dokumentarnim in fikcijskim filmom,

ki izhaja iz njegovega razmišljanja, je potreba, da dokumentarec opravlja z aktualnostjo. Težko je definirati, kaj je trenutno »aktualno«. Aktualnost je neskončna in ne bo nikoli popolnoma zastopana v dokončni obliki. Vsaka prezentacija je selektivni pogled na svet, ki sprejme odločitve, katera aktualnost bo vključena in katera izključena. Oblikovanje dokumentarnega filma gre po stopnicah. Prvič: Ustvarjalec dokumentarnega filma mora determinirati, katera aktualnost je vredna raziskovanja. Nato se mora soočiti z naslednjimi vprašanji: Kateri aspekti so zaznani kot pomembni? Kateri pogled, zorni kot, bomo zastopali? Katere pomembnosti in elementi bodo uporabljeni, da bi izrazili to stališče, ki ga zastopamo? In predvsem je pomembno, za katero ciljno publiko bo film ustvarjen (Spence in Navarro 2011, 2). Vsi medijski projekti, ki so zmontirani, so narejeni za določeno vrsto občinstva. Ciljna publika je kriterij, ki ga tudi montažer upošteva pri ustvarjanju končne oblike dokumentarca (Bowen 2013, 5). Dokumentarno delo običajno zahteva dodatno postavitve luči, vnovično snemanje in tekočo montažo (Aufderheide 2007, 12). Pri tem pa je pomembno, da vsebuje elemente avtentičnosti/pristnosti, dokaze, avtoritarnost in odgovornost.

2.2.1 Objektivnost v dokumentarnem filmu

Je eden od mitov, ki se poučuje na nekaterih filmskih in novinarskih šolah. Skoraj vsak dokumentarni film je prikazan skozi perspektivo in pristranskost scenarista, producenta, režiserja in montažerja. Lahko poskusite pokazati vse plati zgodbe, vendar bo to zmeraj selekcija, odločitev nekoga, ki je film ustvaril. Izbira intervjuvanca ali kateri zvočni posnetki bodo izbrani podzavestno odražajo pristranskost osebe, ki to odločitev sprejme.

Goffman je opozoril, da lahko posameznik, kadar nastopa, običajno prikriva nekatera dejstva, ki niso združljiva z idealizirano različico njegovega sebstva. Kar pomeni, da med nastopom kontrolira svoje vedenje in besede in v veliki meri predstavi idealizirano obliko sebe, še posebej, kadar se prižgejo kamere in se predstavlja javnosti. Obenem pa občinstvo vidi le »končni izdelek«, ne vidijo pa morda vaje intervjuvanca pred intervjujem ali priprave, pavze za razmišljanje, spontane nasmehi, napake (Goffman 2014). Delo montažerja je, da vse opravi tako, da je čim manj moteče za gledalca in da zgodba teče fluidno. Napake puščajo le v primerih, kadar bi ta »napaka« bila del pripovedovane zgodbe in bi potrdila to njegovo izjavo.

3 ŠEST TIPOV DOKUMENTARNEGA FILMA

Bill Nichols je identificiral šest različnih dokumentarnih načinov pripovedi na podlagi metod filmskih ustvarjalcev, ki jih uporabljajo z namenom, da ustvarijo in posredujejo resnico gledalcem. Poimenoval jih je poetični, ekspozitivni, opazovalni, participativni, reflektivni in performativni, katerih lastnosti bom podrobneje opredelila v nadaljevanju. Ti tipi niso absolutni in so se s časom začeli med seboj prepletati in s tem razvijati nove tipe, saj se forma nenehno spreminja in razvija z različnimi metodami montiranja. Kompleksnost dokumentarnih filmov nam otežuje, da bi lahko vsak dokumentarec opredelili v Nicholsovih šest osnovnih tipov, saj lahko filmski ustvarjalec različno pristopi k upodobitvi resničnosti. Poetični dokumentarec namesto tradicionalne linearne kontinuitete za ustvarjanje strukture zgodbe privede zgodbo do cilja tako, da uredi posnetke v takšnem zaporedju, ki v gledalcu vzbudijo asociacije skozi ton, ritem ali s prostorskim spreminjanjem. Zelo dober primer takšnega dokumentarca je *Samsara* (Nichols 2010, 162). Z razliko od poetičnega način ekspozitivni dokumentarec konstruira poseben argument ali stališče za občinstvo. Na splošno temelji na resonančnem, avtoritativnem glasu, ki gledalcu nekaj sporoča skupaj z ustreznimi posnetki, ki dokazujejo, da je to res. Direktno nagovarja občinstvo. Primer takšnega dokumentarca je *March of the Penguins* (Nichols 2010, 167). Pri opazovalnem dokumentarcu filmski ustvarjalec opazuje resnico tako, da pusti kameri, da neprekinjeno zajema situacije, predmete in osebe, ter tako ustvari zgodbo na podlagi zajetih materialov in opazovanj, ki same pripovedujejo zgodbo. Tak primer filma je *Salesman* (Nichols 2010, 174). Participativni dokumentarec povabi subjekte, da sodelujejo s filmskim ustvarjalcem, najpogosteje na način, da so intervjuvani. Gre za prvoosebno pripoved. Primer filma: *The Thin Blue Line* (Nichols 2010, 180). Pri reflektivnem načinu dokumentarnega filma ne gre za zvezo med filmskim ustvarjalcem in subjektom, temveč za zvezo in odnos med filmskim ustvarjalcem in gledalci. Reflektivni dokumentarec najbolj vzbudi samozavedanje in samo-spraševanje. Primer dokumentarca: *Stories We Tell* (Nichols 2010, 194). Performativni dokumentarec poudarja resnico kot relativno in daje prednost osebnemu prevzemu objektivne leče. Ta način zajema tudi subjektivna poetika avtobiografskih izkušenj v dokumentarcu *Tongues United* (Nichols 2010, 199). Potrebno je omeniti, da je Nichols te forme interpretiral na podlagi takratnega časa. Dokumentarni film *Before the flood*, je socialno problemski dokumentarec, ki se poslužuje modernega pristopa montaže, vendar bi ga kljub temu lahko umestili kot mešanico ekspozitivnega, participativnega in reflektivnega

tipa. Čeprav je Nichols razvil osnovnih šest tipov, ki so se kasneje razvili v več smeri, še zmeraj služijo kot smernica filmskim ustvarjalcem tako za ustvarjanje kot za analiziranje filmskih del.

4 STRUKTURA DOKUMENTARNEGA FILMA

Večina kritikov trdi, da struktura ustvari temo. Struktura je ključen del pri določanju teme in je od nje lahko ločena samo v primeru proučevanja in diskusije. Struktura pomeni, kako so elementi povezani skupaj in tako razkrijejo temo na najbolj estetski in koherenten način.

V glavnem je dokumentarec sestavljen iz začetka, sredine in konca, kar se pogosto imenuje »struktura treh delov«. Začetek je prvo dejanje, ki nam predstavi heroja in konflikt. Pritegniti mora pozornost gledalca in ga obdržati v radovednosti, da nadaljuje z gledanjem. Izpostavijo se konflikti, problemi ali neobičajne situacije, ki gledalca pustijo v mistifikaciji. V prvem dejanju se predstavi tudi glavni protagonist, ki je soočen s tem problemom. Dramatičnost mora biti zastavljena tako, da vpleta protagonista k raziskovanju in vprašanju, ali bo rešil situacijo. V drugem dejanju so prikazane ovire in pogledi nazaj. V tem delu se odvija številčno največ scen, ki ustvarijo zgodbo. Ni nujno, da so segmenti prikazani kronološko. Velikokrat imamo tehniko pogleda nazaj. Tukaj se protagonist sooča z najhujšimi situacijami. Stopnjuje se napetost. Tretje dejanje dokumentarnega filma so rešitve. Tukaj so razrešeni nekateri konflikti, podani odgovori na vprašanja ali del rešitev, katerih problemi so bili izpostavljeni na začetku (Deskto documentaries). Zelo pomemben element pri montaži dokumentarnega filma je zadnja misel, zadnji stavek ali beseda (Chandler 2004, 142).

4.1 Forma dokumentarnega filma

Forma vključuje vse vizualne elemente, s katerimi je vsebina izražena. Estetska presoja temelji na formi, skozi katero je izražena vsebina, saj se s formo posredujejo ideje in čustva, ki vplivajo na občinstvo. Estetska inovacija v dokumentarcih pogosto služi jasnemu političnemu namenu skozi nam nepoznane ali nekonvencionalne poglede na svet.

Vedno kadar dokumentarec zavzame neko stališče, ga argumentira skozi formalno proceduro, ki je na voljo filmskim ustvarjalcem. Dokumentarci po strukturi zavzamejo sledeče forme:

- Zvočni posnetki (angl. *sound bites*) intervjujev popolnoma pripovedujejo zgodbo.
- Glas naratorja nas vodi skozi zgodbo.

- Zgodba je povedana skozi delčke življenja, kjer je gledalec skrit opazovalec.
- Rekonstrukcija dogodkov z igralci (igrani prizori) - slovenska dokumentarca: Hočem živeti ter Codelli.
- Filmski ustvarjalec kot prva oseba, ki nas vodi skozi zgodbo.

Včasih je najboljši pristop kombinacija vseh form.

4.2 »Zvočni izseki« in »Frank izrezi«

Zvočni izsek (angl. *sound bites*) je metoda montaže, ki posamezne dele intervjuja zvokovno sestavi v neko celoto. Gre za kratek zvočni del dialoga ali glasbe, ki v tem kratkem odseku ponazori bistvo, čeprav se v originalni obliki nahaja v daljšem zapisu. Tak izsek je izvzet iz konteksta in lahko morda deluje zavajajoče. Montažer naj bi se nagibal k izgradnji zgodbe, ki pusti občinstvo z odgovori in zaključki, saj gledalci želijo film z logičnim začetkom, s stopnjevanjem napetosti ter s končnim sklepom (Oliver 2011).

V zgodbah, ki bazirajo na intervjujih, različnim intervjuvancem zastavijo popolnoma ista vprašanja. To je v veliko pomoč montažerju, saj lahko tako lažje odloči, kateri odgovor bo uporabil. Eden izmed načinov, kako se lotiti montaže intervjujev, je z uporabo elektronskega ali ročno napisanega prepisa intervjujev s pripadajočimi časovnimi kodami. To nam olajša izbiro pravega izseka pri alternativah. Kadar vidimo, kaj je nekdo rekel, se lažje odločimo za izbor zvočnega izseka. Obenem so odgovori na ista vprašanja intervjuvancev priročni tudi z vidika, da omogočijo gledalcu pestrost in uravnoteženost karakterjev. Tako se pogosto zgodi, da ena oseba začne misel ali izjavo, ki jo nato zaključimo z mislijo iste ali druge osebe. Tej tehniki pravimo Frank izrez (angl. *Frankenbite*). Omogoča fluidne preskoke iz enega posnetka na drugega z namenom, da dialoge skrajšamo in hitreje pridemo do poante (Oliver 2011). Gre za termin, ki ga montažerji uporabljajo na dva načina. Prvič, kadar spajajo skupaj dva ali več različnih delov zvočnih posnetkov v nameri, da ustvarijo novo, jedrnato izjavo. Drugič, kadar montažer uporabi besedo ali frazo iz drugega dela intervjuja, da bi dobil pravo težo stavka in ga dobro zaključil. To je lahko bilo izrečeno nekje na sredini posnetega intervjuja, vendar ustreza sami poanti stavka, ki ga montažer obdeluje na koncu. Frank izrez je pogosto uporabljen v filmu *Before the flood* med intervjuji.

5 MONTAŽA DOKUMENTARNEGA FILMA

5.1 Montaža kot komunikacijsko sredstvo

V zgodnjih nefikcijskih filmih je bil vsak posnetek scena sama zase. Kmalu za tem so posnetke začeli združevati. Kadar združimo en posnetek z drugim in kadar ustvarjeni ritem in zaporedje pomembno vplivata na to kako bo gledalec razumel vsebino, temu pravimo montaža (Godmilo v 1997). Montaža je po besedah priznanega filmskega režiserja bistvena za film. Opredeli jo kot kombinacijo posebnih slik ljudi med čustvenimi momenti ali slik v splošnem smislu, ki so skupaj sestavljene v nekakšno alkimijo (Videouniversity 2017).

Montaža je naučena tehnika, s pomočjo katere komuniciramo z občinstvom in mu posredujemo informacije skozi perspektivo filmskega ustvarjalca. Z izborom strukture dokumentarnega filma in oblikovanjem posnetkov v celoto dosežemo simbolno učinkovanje pri gledalcu. Montažer koordinira svoje delovanje in se prilagaja navodilom režiserja, obenem pa se prilagaja tudi ciljnemu občinstvu do te mere, da je sporočilo, ki ga namerava dostaviti, pravilno razumljeno. Montaža konstruira realnost, ki jo nato gledalec sprejme in verjame, da je resnična.

Občinstvo je pozvano, da verjame, da so se z gledanjem dokumentarnega filma nekaj naučili in da niso le del problema, ampak predvsem del rešitve. Obenem dobijo občutek, da jim je za ta problem mar, ker ga gledajo. Dokumentarni filmi nas združijo v neko skupino oziroma združbo, ki ve več o tem problemu in so sočutni člani družbe (Rothenbuhler 2016). Montaža dokumentarnega filma ustvarja neko dinamiko, dramo, s katero obdrži gledalca in ga z informacijami šokira. Raje posveča pozornost dogodku, kot lepim kadrom z namenom, da obdrži kontinuiteto in tako zaobjame pridih »naravne« radovednosti (Nichols 1991, 212). Dokumentarni filmi bazirajo na dokazih in so tipično čustveno zaključeni. Velikokrat nam pokažejo imaginarno prihodnost, kjer so problemi rešeni oziroma posledice, če ne bodo rešeni (Nichols 1991, 212).

5.2 Vrste montažnih pristopov

Z montažo odstranjujemo nepotreben prostor in čas. Poznamo več vrst montažnih pristopov, ki na mehanski ravni dosežejo želeni učinek.

5.2.1 Paralelna montaža

Je prisotna v vseh delih avdio-video produkcije. Gre za nizanje dveh ali več dejanj, ki se prostorsko in časovno sicer ne povezujejo. Lahko pa se povezujejo vzročno posledično. Ta način montaže se lahko pojavi zgolj v enem delu montažne kompozicije ali pa kot montažna osnova za celoten avdio-vizualni izdelek. Križna montaža (angl. *crosscutting*) je postala glavno sredstvo montiranja. Na način montaže prikazuje dve dejanji. Iz kadra, kjer žena čaka moža, preidemo na kader, kjer je mož na drugem koncu sveta. Gre za prikazovanje dveh različnih zgodb, ki se odvijajo v istem trenutku. Za montažerja je pomembno, da pri vsakem filmu izpostavi bistvo in da skrajša reakcije posameznika oziroma jih naredi intenzivnejše. Ta ritem je iznašel Franc Capre in z njim zaslovel. Ni želel prikazovati vsakega premika, recimo sprehoda od vrat do vrat. Takšne nepomembne segmente je izrezal, da je zgodba tekla hitreje, tekoče in bolj zanimivo (Villain 2000, 107).

5.2.2 Kontinuirana montaža

Poskuša ohraniti tekoč potek dogodka, ne da bi ga pri tem prikazala v celoti. Ta način prikazovanja in krajšanja je še danes osnova v večini prizorov. Z namenom, da dogajanje ostane logično in kontinuirano, v montažni sekvenci ne sme biti prekinitev in vsaka vzročno-posledična zveza mora biti jasno nakazana (Filmska šola 2017).

5.2.3 Linearna montaža

Je zvrst dramaturško montažnega pristopa. Razvita je iz enostavne oblike filmske naracije, ki vsebuje enotnost dejanja, v mnogih primerih pa tudi enotnost prostora in časa. Lahko jo imenujemo tudi kronološka montaža. Naracija je predstavljena v kronološkem zaporedju, kot so si dogodki sledili (Filmska šola 2017).

5.2.4 Retrospektivna montaža

Poskrbi za vračanje v preteklost. S tem načinom montaže v filmu predstavljamo enega ali več njegovih delov, ki so se zgodili v preteklosti. Za prehode med vračanjem nazaj in tekočo naracijo se večinoma uporabljajo zatemnitev, odtemnitev, preostritev, preliv ali druge kreativne rešitve (Filmska šola 2017).

5.2.5 Refleksna montaža

Je montaža atrakcij ali intelektualna montaža, ki organizira ideje in čustva ter učinkuje na psiho gledalca (Villain 2000, 116).

6 ELEMENTI MONTAŽE V DOKUMENTARNEM FILMU

Pri rezanju dokumentarnega filma ni pomembno, kako dobro je zastavljena osnovna ideja, montažer pogosto deluje kot glavni oblikovalec zgodbe tako pri vizualnem oblikovanju kot oblikovanju zvoka. Montažer skozi reze izrazi slikovno podobo, razpoloženje in tempo. Montaža je tako lahko izredno kreativna, povezujoča in prinaša izkustvo (Chandler 2004, 162). Označena je kot »nevidna umetnost«, kajti, če je storjena spretno, gledalec dela montažerja ne bo opazil. Je povezava enega posnetka z drugim, pri tem pa uporablja sledeče elemente:

6.1 Rezi

Filmski ustvarjalec želi komunicirati pomen z rezom. Takoj, ko se zgodi rez iz enega posnetka na drugega, mora gledalec pridobiti dovolj informacij, da oblikujejo novo sodbo. Nevidna montaža zahteva, da se koti snemanja zlijejo skupaj in da je vsak rez smiseln. Posnetki, ki so si preveč podobni ali snemani iz istega zornega kota, posnetki, ki imajo drastično drugačen okvir snemanja, dva posnetka na dve osebi v sceni treh ljudi, gibajoči posnetek gibajoče se osebe na statični posnetek in prekoračitev linije 180 stopinj so primeri rezov, ki se ne skladajo in zmotijo gledalca (Chandler 2004, 138). Najboljši rezi so narejeni na gibanje. Rez se mora skladati s kotom kamere, uokvirjanja, gibanja, prav tako neprekinjenega zvoka, osvetlitve in igralcev. Nekaj osnovnih rezov v montaži in njihova uporaba:

1. Osnovni rez (angl. *standard/hard cut*): osnovni tip reza v montaži, ki se uporablja, kadar želite narediti preprosti rez iz posnetka A na posnetek B brez kakršnega prehoda. Tak rez daje najmanjšo količino vizualnega pomena in se ne uporablja za prehode iz ene scene na novo, saj gledalcu ne daje dovolj časa, da se navadi na novo sceno.
2. Montaža skoka (angl. *jump cut*): je tehnika, ki montažerju omogoči, da skoči naprej v času. Zelo pogosto uporabljena tehnika, ki situacijo reže tako, da nadaljuje s kadrom iz drugega položaja kamere, ki se le malo razlikuje od prvega položaja kamere, in naredi skok naprej v času. Ne prikaže celega trajanja situacije, ampak preskoke določenih pomembnih delov iz drugega kota. Lahko je rez na istem posnetku ali na posnetku, ki je zelo podoben.
3. J-rez in L-rez (angl. *J-cut* in *L-cut*): J-rez se pojavi takrat, kadar v trenutnem videoposnetku zaslišimo zvok iz naslednjega posnetka. L-rez pa se pojavi takrat, kadar video preklopi na nov posnetek in še zmeraj slišimo zvok iz prejšnjega posnetka. J-rez je ključ do ustvarjanja dobrega dialoga v filmu, dialogi pa so osnova za celotno montažo.

4. Rez na gib (angl. *cutting on action*): rez na akcijo je glede na zgodbo na vrhu seznama pomembnih stvari pri montaži. Rezanje na akcijo je ena najpomembnejših tehnik, kadar gre za vizualno brezhibno izdelavo filma. S to tehniko lahko rez skriješ in deluje na to, kar gledalec sliši v zvoku. Rez je nekje na polovici giba ali akcije, kadar želiš narediti rez z naslednjim posnetkom.
5. Rez preusmeritve (angl. *cutaways*): tak rez preusmeri publiko stran od glavnega dejanja ali predmeta. Uporabljajo se predvsem kot prehodni deli, ki pokažejo občinstvu, kaj se dogaja zunaj okolja glavnega lika. Med prikazom situacije sledi posnetek nečesa drugega, kar je povezano z glavnim dejanjem. Pomaga ustvariti dramatičnost in gledalcu poda nove informacije. Drug način za uporabo te tehnike je med pogovornimi sekvencami.
6. Prečni rez (angl. *cross cut*): tehnika prečnega reza, znana tudi kot paralelna montaža. Rez med dvema različnima prizoroma, ki se odvijata istočasno na različnih lokacijah in ju povežejo v zgodbo. To tehniko najpogosteje vidite v filmih Christopherja Nolana.
7. Montažna sekvenca (angl. *montage*): uporabljeni hitri rezi in prehodi na nove posnetke, ki pomagajo v krajšem času prikazati bistvo zgodbe. Odlično poveča napetost trenutka. Montažne scene so samostojne in pogosto služijo kot most med dialogi ali akcijskimi scenami. Je tehnika montaže, ki jo uporabljajo v dokumentarnih filmih, dramah, komedijah ali reklamah. Vsaka montažna scena vsebuje glasbo v ozadju ali neprekinjen zvok ali besede, sinhron ali ne-sinhron dialog. Večinoma se uporabljajo kot vstopna sekvenca v film ali vmesna sekvenca. Obstajajo trije različni tipi: dramatična, komična ali informativna. V dokumentarnem filmu *Before the flood* lahko zasledimo veliko primerov montažnih sekvenc (Chandler 2004, 150).
8. Ujemajoč rez (angl. *match cut*): je tehnika ujemanja gibanja in prostora dveh nasprotnih okolij skupaj. Tak rez je najbolj učinkovit, kadar morate premakniti pripoved naprej, a morate najti način, kako to narediti brez težav. To tehniko zelo dobro uporablja film *Space Odyssey*. Na primer kadar leti kost v zraku in jo zamenja s kadrom isto leteče vesoljske ladje, ki tudi zgleda podobno.

Vsak montažer mora upoštevati pravila rezov in spajanj, da je film gledljiv. Režiser mu pa mora zagotoviti pokrivni material, s katerim lahko tekočo montažo izvede. Zato so potrebni posnetki, narejeni iz več zornih kotov, in posnetki, ki se skladajo z gibanjem (Villain 2000, 123).

6.2 Ritem

Ritem je dolžina posnetka in število posnetkov v sekvenci. Lahko imaš veliko kratkih posnetkov ali manjše število daljših posnetkov. Ritem je hitrost rezov in je podoben glasbi. Tako kot glasbenik ustvarja utrip v glasbi tako montažer ustvari utrip v vsaki sceni. Utrip je za montažerja glavna točka zgradbe ali akcija (Villain 2000, 123).

6.3 Ritmična intuicija v montaži

Veliko režiserjev bo na vprašanje, kje in kdaj je potrebno rezati, da ustvarimo dober ritem filma, odgovorilo preprosto, da je pri montaži potrebno uporabiti intuicijo. Preprosto veš in začutiš, kdaj je prav, da narediš rez. Vendar ta intuicija ni zgolj danost vsakemu, temveč je priučena. Intuicija ni enako kot instinkt. Ni prirojena, temveč jo razvijemo skozi čas in izkušnje. To znanje in prepoznavne vzorce, ki smo se jih priučili, nato uporabljamo spontano in nezavedno (Pearlman 2016, 10). Poklicni montažerji bodo avtomatsko uporabili kadre, ki ne kršijo pravila 180 %, saj se jim tako zdi normalno glede na predhodno znanje. Vedo, da bo s kršitvijo tega pravila prišlo do motnje v ritmu, vendar so to pravilo že ponotranjili. Prav tako so ponotranjili reze, ki so med seboj skladni in tečejo tekoče. S pomočjo teh orodij, ki so se jih naučili, montirajo intuitivno. Intuicija združuje šest komponent: strokovno znanje, implicitno učenje, presojo, občutljivost, ustvarjalnost in prežvekovanje (Pearlman 2016, 13). Montažerjevo intuitivno razmišljanje bazira na gibanju/premikanju zgodbe, emocij, slike in zvoka. Gibanje je to, kako mi vidimo čas in energijo, montaža pa to gibanje uredi v ekspresiven ritem. Ritem je ustvarjen iz gibanja in dober montažer mora razviti občutek za zaznavanje ritma, ki je v svetu. Šele tako lahko ritem sveta upodobi v filmu (Pearlman 2016, 15–17).

Impulz je najmanjša enota ritma v filmu, ki je zmeraj prisotna. Zato ni zaman rek, da je filmu potrebno dati življenje in utrip. Če se utrip preveč ustavi, upočasni ali preveč pohitri, ima lahko to slab rezultat na ritem, zgodbo in izkustvo filma (Pearlman 2016, 35).

6.4 Čas, tempo in načrtovanje poti

Čas, tempo in načrtovanje poti so orodja montažerja, s katerimi ustvari ritem. Pri času so pomembni trije aspekti: izbira posnetka, izbira trajanja posnetka in izbira mesta, kamor posnetek umestimo. Izbor posnetka vzpostavi slikovno (angl. *frame-to-frame*) povezavo dveh posnetkov in njunih vsebin. Trajanje ali dolžina posnetka sta pomembna dejavnika pri tem, ali gledalec nekaj dojema kot dolg ali kratek posnetek. Potrebno je izbrati pravo razmerje v povezavi z naslednjimi posnetki. Če uporabimo kader dolg 10 sekund skupaj z več kadri dolžine

dveh sekund, se nam bo prvi kader v primerjavi z ostalimi zdel predolg. Pomembna pa je tudi umestitev kadra, da ob pravem času poda zelene informacije (Pearlman 2016, 53). Tempo je ustvarjen po količini premikov v samem posnetku in količini premikov v celotni seriji združenih kadrov. Nanaša se na stopnjo rezov, stopnjo gibanj ali sprememb na posnetku, stopnjo splošne spremembe. Tempo in ritem, ki ga zagotoviš posnetku, sceni ali sekvenci, pomaga kontrolirati gledalčevo izkustvo in čustveno reakcijo glede zgodbe (Bowen 2013, 5). Pearlmanova uvede tudi izraz načrtovanje poti, ki ga pojasni kot manipulacijo energije pri ustvarjanju ritma, in služi predvsem pri montaži glasbenih videospotov (Pearlman 2016, 60).

6.5 Fizični, čustveni in ritmi dogodka

Fizični ritem je ustvarjen s strani montažerja, kadar želi prioriteto izpostaviti tok vizualnega in zvokovnega fizičnega gibanja. Uporablja se pri montaži akcijskih scen, scen, kjer se pretepajo, lovijo, plešejo (Pearlman 2016, 95). Pri čustvenem ritmu nastop vodi montažo. Ritem dogodka se predvsem uporablja pri montaži dokumentarnih filmov. Ritem dogodka v filmu je ritem njegove strukture. Struktura je strateška organizacija dogodkov v pripoved, ki ustvari koherentno izkustvo z gode in ideje (Pearlman 2016, 136). Ritem dogodka je gibanje zgodbe. Montažer na začetku ustvari pričakovanja in prične vzorec z njihovim izborom začetnega kadra in scene, ki bo v gledalcu vzbudila zanimanje in odprla tematiko filma. Prva scena filma sugerira ritmični vzorec, ustvari pričakovanja in nastavi impulz občinstva, ki se sinhronizira z gibanjem zgodbe. Montiranje prve scene je kot pisanje uvodne predstavitve (Pearlman 2016, 138).

7 MONTAŽA ZVOKA V DOKUMENTARNEM FILMU

Je proces ustvarjanja končne zvočne slike za film. Že od samega začetka si ustvarjalci prizadevajo izboljšati tako zvočno kot vizualno sliko. Zvok lahko hitro ustvari več »realnosti« v filmu kot vizualni elementi. Določeni segmenti, prikazani v dokumentarcu, ne bi imeli tako velike teže, če ne bi obenem slišali še glas pripovedovalca, ki videno potrdi in podkrepi še z dodatnimi dokazi (Bowen 2013, 208). Da bi bilo doživetje zvočne slike čim večje, je v večini primerov potrebno dodajanje ali manipuliranje zvočnih elementov, med katere spadajo dialog, efekti, atmosfera in glasba. Montaže zvoka ni tako lahko zaznati v primerjavi z montažo slike, saj je mogoče napraviti nešteto spojev med zvoki, pa zaradi tega ne pride do diskontinuitete, kot to lahko pride pri videu (Vrdlovec 1986, 11).

Ločimo zvok, ki je neposredno posnet na prizorišču snemanja, in zvok, ki je posnet naknadno v studiu, imenovan tudi post sinhronizirani zvok. Prvi vključuje govor igralcev, zvok atmosfere in posamezne zvoke, ki so za sliko pomembni. Zvok atmosfere velikokrat služi pri prekrivanju lukenj, rezov in tišine v dialogih in tako ustvari tekoče prehode med rezi različnih kadrov. Tako dialog kot zvoki atmosfere so lahko naknadno posneti v studiu, vendar je veliko težje ujeti pravi ritem in občutek realnega prostora. Vsak zvok mora biti v montaži sinhroniziran s sliko, še posebej pazljivi pa moramo biti pri dialogih, da se mimika ust ujema z govorom (Villain 2000, 67). Tretja možnost zvoka v filmu je glasba. Glasba je močna kreativna naprava, ki lahko sceno pelje naprej ali jo umiri. Obenem v občinstvu vzbudi določene občutke sreče, žalosti ali napetosti, ki jo določena scena od gledalca zahteva.

Pri montaži zvoka v dokumentarnih filmih moramo biti pozorni, da glasbena podlaga ne prekriva glasnosti govorca. Ne sme tekrovati z dialogom, temveč ga mora dopolniti in nadgraditi. Govor naj bo čist in dobro posnet, saj ima tak glas večjo moč in kredibilnost kot glas, ki peša in je nekje v ozadju (Bowen 2013, 180). V dokumentarnem filmu je dobro izrezati mašila (npr. »um« in »ah«), ki nastanejo med pogovorom v intervjujih. Cilj je predstaviti realne ljudi v najboljši luči, vendar pa mašila na občinstvo delujejo moteče ter zavzemajo nepotreben prostor v filmu. Izrez verbalnih pavz je možen na več načinov. Lahko jih odstranimo z menjavanjem kadrov iz drugega zornega kota, ki jih opravi kamera B, slikami, ki prikazujejo to, kar govorec govori, ali s pokrivnimi materiali situacije, kjer se govorca ne vidi (Bowen 2013, 178). V takšnih primerih je zelo dobrodošel tudi zvok atmosfere prostora, v katerem je intervju bil sneman, saj lahko pokrije manjkajoči del govora in tako ne pride do »luknje« v zvoku. Če so mašila del govorcevega karakterja, jih je dobro pustiti, da ohranimo pravi vtis osebe.

8 DRUGI ELEMENTI MONTAŽE

Vredno je omeniti tudi napise in grafične elemente, ki poskrbijo, da v dokumentarnem filmu posredujejo dodatne informacije gledalcu, ki jih ustvarjalec vizualno drugače ne more predstaviti. Omogoča tudi lažje prehode med kadri, pri katerih neposredni prehod ni bil možen, ter nam pojasni, zakaj smo se znašli v novonastali situaciji (Villain 2000, 105). Gledalec absorbira vizualne informacije iz posnetka in če napis ni dovolj dolgo na zaslonu, ga ni mogoče dovolj hitro prebrati in razumeti. Dolžina vidnosti napisa na zaslonu naj bo primerno dolga. Večinoma variira od 5 do 10 sekund, odvisno od števila besed ali kompleksnosti vizualnega prikaza, vendar pa ne sme biti predolga, saj takrat gledalec postane nestrpen v čakanju na naslednjo informacijo. Najpogosteje se napisi pojavijo na levi strani zaslona, saj oči običajno potujejo od leve strani kadra proti desni in tako prej preberejo pomembne informacije, razen če oseba sedi na desni strani kadra in imajo naše oči fokus na desni (Bowen 2013, 181). Montaža sega od preprostega urejanja do barvne korekcije. Originalni posnetki pogosto variirajo v kakovosti in v barvnem odtenku, zato je pomembno, da na koncu zgladimo vse opazne razlike in določimo enako barvo vsem posnetkom in jih tako še bolj povežemo v celoto (Oliver 2011). Vsak montažer gre skozi več faz montiranja. Prva montaža je tako imenovana groba montaža, ki jo opravi montažer. Nato se mu pridruži še režiser ali naročnik, kjer skupaj pregledajo in dodajo svoje ideje in prve popravke, ki jih montažer upošteva. Šele po potrditvi montaže se izvede finalizacija slike in zvoka tako glede učinkov kot barvne korekcije, ki skupaj privedejo do končnega izdelka.

9 ANALIZA FILMA BEFORE THE FLOOD 2016

Before the flood je dokumentarni film o klimatskih spremembah, ki ga je režiral Fisher Stevens. Distributiran je bil s strani National Geografica. Glavni akter, ki nas spremlja skozi cel film, je večkratni nominiranec in dobitnik oskarja, filmski igralec Leonardo DiCaprio, ki obišče različne regije po svetu in raziskuje posledice globalnega segrevanja, ki ga je ustvaril človek. Velik poudarek je na sami škodljivosti ogljika (angl. *carbon*). Vedno znova se nanaša na sliko Hieronymusa Boscha z naslovom Garden of Earthly delights, ki prikazuje tri faze življenja: raj, fazo ljudi pred poplavo in fazo uničenja. Glas DiCapria nam jasno nakaže, da se trenutno nahajamo v drugem panelu, po katerem je film tudi dobil ime. Ker se človeštvo trenutno nahaja tik pred uničenjem, je potrebno ukrepati takoj. Močan kontrast med rajem in uničenjem nosi tudi naslovni poster filma.

Slika 9.1: Naslovni poster Before the flood



Vir: Imdb (2017).

Film je delno financiral tudi Leonardo DiCaprio, ki je bil tako v vlogi pripovedovalca, producenta, raziskovalca in okoljevarstvenika. Bill Nichols loči dve vrsti dokumentarcev, ki naslavljajo socialno-politične probleme. Deli na socialno-problemske dokumentarne filme,

med katere spada tudi *Before the Flood*, in osebno-portretne dokumentarne filme, kot je na primer dokumentarec *Amy* (Nichols 2010, 250). V dokumentarcu *Before the flood* gre za socialno-političen problem, ki je podprt z različnimi video materiali, ki dokazujejo to, kar pripovedovalec govori. Predvsem pa je pomembno to, da dokumentarec temelji na intervjujih visoko cenjenih in znanih strokovnjakov na področju raziskovanja globalnega segrevanja in strokovnjakov na področju politike. To so: prof. Jason Box, prof. Michael E Mann, dr. Sunita Narain, prof. Gidon Eshel, Elon Musk, Barac Obama, dr. Piers Sellers.

Formalna analiza montaže šestih ključnih scen v filmu, ki pomembno vplivajo na celotno zgodbo, vključuje izraze rezov in tehnik, ki so opisane v prilogi.

1. SCENA: Uvod s sliko *The Garden of Earthly delights* by Hieronymus Bosch

Slika 9.2: Vrt zemeljskih naslad



Vir: Carbon brief (2017).

Čas scene: 0:0–2:31 min

Število kadrov: 36

Uvodna scena filma se začne s posnetki detajlov (angl. *close-up*) na sliko »Vrt zemeljskih naslad« (angl. *Garden of Earthly Delights*), ki nas zelo dobro sooči s problemom, ki ga bo dokumentarni film obravnaval. Razdeljena je na tri dele. Ob samem prehajanju na različne dele slike nas spremlja temačna, hladna, mistična glasba. Gledalec se zave, da se trenutno nahajamo v drugi fazi, ki ji sledi uničenje. Montaža oddaja občutek mističnosti, nekakšne nujnosti, da ostanemo pred zasloni, saj nas glas posredno nagovori, da se ta problem tiče vseh nas. Že po

nekaj uvodnih kadrih zaslišimo pripovedovalca, katerega glas takoj prepoznamo. Izbor DiCapria v vlogi pripovedovalca in hkrati osebe, ki bo problem bolje raziskala, je doprinesel tako h gledanosti dokumentarnega filma kot tudi k verjetnosti sporočila. Leonardo je prepoznavna oseba, ki nosi neko kredibilnost, a obenem vseeno deluje kot novinec na tem področju, kar gledalcu omogoči, da se z njim poistoveti. Skozi dokumentarec ohranja svojo »nevednost« in postavlja dramatična vprašanja, ki pomagajo občinstvu problem bolje razumeti. Gre za subjektivna doživetja, saj potujemo skupaj z njim, doživljamo isto, kar doživlja on ob gledanju vseh dokazov, prizadetih območij in podobno. Identificiramo se z njim, a ob enem ga jemljemo kot avtoriteto. Leonardo izpostavi, da je ta slika visela nad njegovo posteljo, ko je bil otrok, in da se dolgo časa ni zavedal, kako resno sporočilnost nosi. Samo vedel je, da zadnje, temačne faze noče. S tem nakaže, da se tudi gledalci tako kot on, ne zavedamo pomembnosti globalnega segrevanja, a gre za resen družbeni, globalni problem.

Kadri: Scena se začne s posnetki detajlov zgoraj navedene slike. Vsak kader traja približno sedem sekund. To ustvarja umirjenost, zaskrbljenost, skrivnostnost, ob enem pa da gledalcu čas, da osvetli pomen slike. Dobimo občutek pravljične pripovedi. Na začetku prikazuje samo fazo raja, šele na koncu sekvence vidimo celotno sliko. Vsak kader vsebuje gibanje, bodisi nagib, zasuk, približanje ali oddaljitev (angl. *tilt*, *pan*, *zoom in* ter *zoom out*). To gibanje je ustvarjeno s pomočjo montaže, saj je narejeno iz fotografije, ki se jo nato premika v montaži. Vsak kader se premika po sliki Boshja in počasi podaja informacije o problematiki filma. Delčke slike izpostavlja na način, kot bi potovalo naše oko in raziskovalo pomen. To potrди tudi Leonardo, ko reče, da je kot otrok strmел v sliko vsako noč pred spanjem. Temu je bil izpostavljen že takrat, sedaj pa se je odločil ukrepati. Montaža pelje naracijo tako, da se vizualno sklada s tem, kar nam pove glas pripovedovalca (angl. *voice over*). Fotografije se stopnjujejo hitreje, kadar Leonardo govori o preteklosti. Nekatere fotografije iz zgodovine so v črno-beli barvi. Montaža prikazuje del zgodovine, ko je Leonardo bil še mlad, in zgodbo njegovega očeta, hkrati pa je ta trenutek bistven, da gledalec poveže, kako je prišel do tega problema, ki ga bo obravnaval, in zakaj je on primerna oseba za to obravnavo.

Montaža ohranja vzorec ritma, ki je najprej počasen in skrivnosten, nato pa pride do hitrega nizanja kratkih posnetkov, ki se nato ponovno umirijo na posnetku, ki ga želijo izpostaviti kot pomembnega. Montaža prikazuje to, kar nam pripoveduje pripovedovalec, ki ga vidimo šele na 1:27. Čeprav ga vidimo le za 6 sekund v hrbet, kako koraka po hodniku, ga lahko prepoznamo. Tukaj je uporabljena tehnika reza preusmeritve (angl. *cutaway*), ki preusmeri gledalčevo pozornost z vmesnim kadrom DiCapria. Vzbudi neko zanimanje v gledalcu, kam Leonardo

hodi, hkrati pa napelje, da se bo kmalu zgodilo nekaj pomembnega. Začetek paralelne montaže, ki se vrne nazaj na sliko »Vrt zemeljskih naslad« vse do konca prve scene, ki ji sledi montažna sekvenca realnih posnetkov, običajno iz poročil, ki deluje kot napovednik (angl. *trailer*) z izpostavljenimi problemi globalnega segrevanja. Montažna sekvenca je kot vstopna sekvenca v problem. Izpostavljeni so tudi napisi filmskih ustvarjalcev.

Prehodi: Prehodi so klasični. Standardni rez (angl. *standard/hard cut*) iz enega kadra na drugega. Le v začetku v prvem kadru vidimo odtemnitev (angl. *dissolve*) in v kadru na 1:15 sliko mladega Leonarda DiCapria. Na začetku so uporabljeni tudi rezi montažnega skoka (angl. *jump cut*), v večini pa standardni rezi. Na 2:27 je uporabljen ujemajoč rez (angl. *match cut*), kjer na sliki vidimo temno nevihtno nebo, ki preide na posnetek resnične nevihte. Prikažejo se tudi napisi filma.

Ritem: Počasni premiki iz enega kadra na drug kader. Umirjena montaža. Potovanje po sliki in razlaga slike s strani pripovedovalca. Ritem se stopnjuje, kadar Leonardo govori o preteklosti, ker montaža naredi vtis, da je preteklo veliko časa (stopnjevanje slik). V dokumentarcu velikokrat zasledimo kader, kjer kamera hodi za Leonardom ali za kakšno osebo in ji sledi. To daje vtis opazovalca, naravni vtis dokumentarnosti.

Zvok: Po treh kadrih zaslišimo glas pripovedovalca. Njegov glas je umirjen, kot bi bral pravljico.

Glasba: V začetku zaslišimo zvok ptic, narave, divjine, ki je zelo prijeten in miren. Zvok je nediegetičen, saj le slišimo, a vidimo zgolj napise, ki so uvod v film. Zvok narave nam konotira namen okoljskega problema. Nežen zvok divjine, raja se hitro spremeni v instrumentarno, temačno in skrivnostno glasbo, kjer prvič zagledamo tudi sliko. Stopnjuje neko napetost in dramatičnost na podlagi slike, ki jo vidimo. Že na začetku dobimo občuten kontrast med rajem in uničenjem s pomočjo glasbe.

Montaža že na samem začetku izpostavi, kdo je distributer (National Geographic), kar se lepo zlije tudi z zvokom iz narave (raja). Razloži, zakaj je National Geographic distributer temu dokumentarcu ter o kakšnem problemu bomo govorili. Montaža nam z vsakim rezom poda novo informacijo, ki je za gledalca pomembna.

2. SCENA: Leonardo DiCaprio obišče Arktiko

Slika 9.3: Raziskovalec National Geographica dr. Enric Sala in Leonardo DiCaprio



Vir: Collider (2017).

Čas scene: 13:32–16:21

Število kadrov: 31

Dolžina scene in število kadrov je podobno prvi analizirani sceni, kar pomeni, da se je ohranil ritem in vzorec montaže. Še vedno lahko opazimo montažo skokov, J-reze in standardne reze. Glas je temelj tudi te scene. Prvi kader je malce daljši in je uvod v novo sekvenco. Vidimo Leonarda, ki stoji v luži stopljenega ledu. Nato nas spremlja večje število helikopterskih posnetkov, ki nam podajo ogromno informacij o okolju. Če bi imeli srednje kadre, ne bi videli, kako velik problem je taljenje ledu. Zelo širok kader s ptičje perspektive pa nam pokaže, da se po celem horizontu tali velika količina ledu. Dialog med profesorjem in Leonardom poteka čez celotno sekvenco tekoče, čeprav ju ne vidimo v obraz. Ni nujno, da sta na posnetku v daljnem planu (angl. *extreme long shot*) govorila to, kar slišimo gledalci, a vizualno podaja točno te informacije, o katerih govorita. Vsaka nova sekvenca vsebuje tudi napis, kje se nahajamo. Ta sekvenca se nahaja na Buffin otoku, natančneje na Kanadski Arktiki, posledice globalnega segrevanja na tem delu sveta pa nam predstavi National Geographic raziskovalec dr. Enric Sala in vodič Jake Awa. Kadar Leonardo govori z vodičem, se kadri menjujejo iz Leonarda na Jaka, kot pri klasičnih intervjujih so uporabljeni srednji bližnji kadri. Scena temelji na splošnih planih (angl. *long shot*) in daljnih planih, ki gledalcu podajajo informacijo o stanju na Arktiki. Iz teh posnetkov je razvidno, da se led zares tali. Uporabljena je montaža skoka kadar se peljejo s sanmi. Kadri so dolgi in gibljivi. Kamera potuje okrog dogajanja.

Na 15:50 vidimo kader, kjer Leonardo in dr. Enric občudujeta kite. To daje emocionalni občutek, ki ga spremlja pomirjujoča glasbena podlaga. S pomočjo mirnih posnetkov in glasbe se ustvari čustveni ritem montaže.

Kadri in prehodi: Prvi rez v tej sceni je montažni skok, kjer je daljši kader vezan s krajšim kadrom, snemanim iz podobnega zornega kota, in deluje kot skok. Zadnji kader je helikopterski posnetek, ki podaja informacije o lokaciji, vezan je z J-rezom, kjer slišimo zvok iz prihajajočega kadra, a še zmeraj gledamo helikopterski posnetek Arktike.

Zvok in glasba: Scena se začne popolnoma tiho, lahko slišimo atmosfero lokacije. Veter, voda, hoja po vodi, nato zaslišimo pogovor med profesorjem, Leonardom in vodičem. V ozadju še vedno slišimo atmosfero. Na 14:57 se postopoma zvišuje glasnost instrumentalne glasbe, ki ima dramatičen, zaskrbljujoč učinek. Glasba vstopi takrat, kadar profesor reče Leonardu, da leta 2040 ne bo več ledu na Antarktiki. Gre za prelomen trenutek v sceni, saj ob vstopu glasbe obenem gledalec izve največ pomembnih informacij povezanih s posledicami globalnega segrevanja. Glasba se postopoma razvije v umirjeno, emocionalno in okoljsko podlago in se nadaljuje vse do konca scene. V zadnjem kadru zaslišimo že zvok prihajajoče scene, ki je nediegetičen.

Scena prihoda na Grenlandijo je prav tako pomembna z vidika montaže. Uporabljena je kontinuirana montaža, ki ne prikazuje vsega, ampak pomembne dele. Veliko je preskokov v času. Scena na Grenlandiji poda argument, ki ga nato naslednja scena potrdi s prikazovanjem poplav po svetu, o katerem je predhodna scena govorila. Kadar v dokumentarcu zastavijo en problem, ga prikažejo, utemeljijo in nato podajo rešitev. V našem primeru so to na primer solarni paneli, vetrnice, giga tovarna energije, zviševanje taks na karbon, zmanjšanje govedoreje. Vsako trditev argumentirajo s posnetki, ki služijo kot dokaz, in vsakemu problemu sledi rešitev.

3. SCENA: Pogovor z dr. Sunito Narain o elektriki (Indija)

Slike 9.4: Leonardo DiCaprio in dr. Sunita Narain



Vir: The wire (2017).

Čas scene: 33:25–38:05

Število kadrov v sceni: 68

Scena se navezuje na predhodno sceno o rešitvi s solarnimi paneli, ki jo prakticira Kitajska. Zadnji kader prejšnje scene je sneman iz avta, kot da se Leonardo pelje naprej, na drugo lokacijo. Uporabljen je naravni preliv (angl. *wipe*) iz mosta na Kitajskem na vožnjo mopedista v Indiji. Ta kadra se tako ujemata, kot da sta Kitajska in Indija res blizu, takoj za mostom. Temu rečemo ujemajoč kader. Uporabljen je tudi zvočni most, ki nadaljuje glasbo iz prejšnje scene v novo. Na tretjem kadru se pojavi napis, da je to kraj New Delhi, Indija. Scena prikazuje ulice Indije, revščino in predvsem gnečo ljudi. Tresoča kamera nam daje občutek ujetega trenutka. Veliko je opaziti montažnih skok rezov, še posebej na začetku. Sočasno prikazuje tudi vožnjo Leonarda do Sunite Narain. V ozadju slišimo glasbo s pridihom Indije, ki se nadaljuje že iz prejšnje scene. Na minuti 33:40 zaslišimo glas iz novic, ki podaja informacije o stanju države. Ta del scene je kot kratka montažna sekvenca, kot uvod v pogovor s Sunito Narain.

Prehodi in kadri: Na 34:01 prvič zaslišimo glas Sunite, čeprav je še ne vidimo. Tukaj ne gre za J-rez, saj se naslednji kadri revščine nadaljujejo vse do 34:06, šele takrat vidimo Sunito v srednjem planu, ki je posnet čez ramena Leonarda. Po dveh sekundah se prikaže tudi napis njenega imena, ki traja 5 sekund. Napis izgine, kadar je rez na naslednji kader, ki prikazuje fantka Indijca, ki strmi v kamero. Ta kader se ujema z naslednjim kadrom, J-rez kadrom Leonarda, ki strmi v isti smeri, v kateri je bil Indijec. Ta J-rez, ki je hkrati tudi ujemajoč rez,

deluje, kot da Leonardo vidi tega Indijca. V ozadju je cel čas zaskrbljujoča instrumentalna glasba. 34:19 je narejen L-rez, kjer še vedno v ozadju slišimo Leonarda, vendar vidimo že druge kadre. Gre za paralelno montažo, ki istočasno prikazuje življenje Indijcev, prihod Leonarda in na drugi strani intervju s Sunito. Pogovor s Sunito je posnet v srednjem planu ali srednje bližnjem planu, ostali posnetki so prav tako srednji plani, najširši pa je širok plan. Ko Leonardo pove zadnji stavek, to se zgodi na 34:24, takrat izgine tudi glasba v ozadju. Zaslišimo domorodce, ki govorijo v indijščini, ter atmosfero tega prostora. Leonardo se spozna z načinom življenja lokalnih ljudi. Na 34:33 ponovno zaslišimo glasovni posnetek Sunite (angl. *off*), ki razlaga, kako se domačini ogrevajo, vendar je ta zvok posnet posebej, ne na lokaciji, ki jo prikazuje kamera.

Ritem: scena je dolga. Vsebuje veliko število kadrov. Ohranja se ritem od začetka filma. Več zaporednih kratkih kadrov ter en daljši, nato spet hitrejše menjavanje kadrov in en malce daljši. Povprečna dolžina enega kadra je 3–5 sekund. Na 34:55 se pojavi še en intervju z okoljskim ministrom Ashokom Lavasom. Tudi pri njemu sledi napis imena in istočasno prikazovanje kadrov iz življenja Indijcev. Paralelna montaža z uporabo montaže skokov in fotografij. Fotografije so prikazane v gibu približevanja in oddaljevanja kamere (angl. *zoom in, zoom out*), v dolžini povprečno 3 sekunde. Na 35:23 se ponovno vrnemo na Sunito Narain v srednjem bližnjem planu, čez Leonardovo ramo. Način montaže ostaja enak. Pokrivalni material, ki nazorno prikaže in izpostavi problem Indije. Cel čas ostaja samo zvok dialoga in atmosfere prostora iz intervjuja na terasi. Kadar so prikazani pokrivalni materiali, se sliši tudi posamične zvoke iz tiste atmosfere. Med intervjujem je veliko uporabe L in J-rezov. Veliko je prečnih rezov (angl. *cross cut*) in rezov preusmeritve (angl. *cutaways*). 36:22 gre za detajl posnetek knjige, kjer Sunita govori o statistiki, gledalec pa vidi točno to, kar Sunita govori, izpostavlja no v obliki tabel in odstotkov v knjigi. Ta posnetek služi kot dokaz temu, kar Sunita govori. Slišimo njen glas, vendar gledamo statistiko iz knjige. Tak kader ne podaja veliko informacij o lokaciji, a ga gledalec poveže na podlagi predhodnega in naslednjega kadra. Govorica njenega prsta, ki kaže na statistične podatke, se ujema s tem, kar Sunita govori. Vidimo Leonarda, ki prikima. Ta kader deluje kot odgovor na prejšnji kader, ki ga z mimiko potrdi. Mirno valovanje kamere še vedno daje občutek naravnosti, dokumentarnosti in gibanja. Statični kadri bi odvzeli ritem, ki je bil vzpostavljen skozi cel film. Kot da bi bil tam nevidni opazovalec, ki snema iz roke, čeprav gre le za tehniko snemanja.

Na minuti 37:24 je uporabljen detajl kader na Leonarda, kjer je vidna njegova reakcija. Kader je pomemben, ker podaja informacije iz obraza, saj gre za kočljivo tematiko. Za tem kadrom

sledi detajl kader na Sunito, ki odgovori na Leonardovo mišljenje o rešitvi problema. Peti kader je prvi široki kader njunega skupnega intervjuja, ki daje težo obema. 38:05 konec intervjuja. Sunita je naredila pomembno trditev. Sledi obrazložitev in potrditev njenega argumenta s posnetki iz terena. Sunita in Leonardo se odpravita na polje, kjer na lastne oči vidita poplavljena polja in izgubo pridelka. Začetek nove scene se prične z glasbo in snemanjem v hrbet tako kot pri prvi uvodni sceni, kjer vidimo Leonarda v hrbet. Vzorec montaže in vzorec snemanja.

4. SCENA: Izginjanje koral

Slika 9.5: Okoljevarstvenik Jeremy Jackson in Leonardo DiCaprio



Vir: Collider (2017).

Čas scene: 43:56–45:51

Število kadrov: 38

Scena se začne s srednjim bližnjim planom, kjer vidimo zaskrbljenega Leonarda. Kader je narejen preko Jeremyjevih ramen. V ozadju slišimo zvoke po radiju od podvodne ladje, zelo močne zvoke atmosfere, premikanja podmornice, potopitve in napeto instrumentalno glasbo. Šele tretji kader nam poda dovolj informacij o okolici. Gre za širok kader, kjer sta vidni ladja in podmornica, ki se pripravlja na potopitev. Kadri se menjujejo tako, da fokus oči zmeraj ostaja na istem mestu. Če je podmornica na levi strani kadra, bo v naslednjem širšem kadru na enaki poziciji. 44:18 je uporabljen J-rez, ker zaslišimo Jeremyjev glas, a še zmeraj ne vidimo osebe, le podmornico pod vodo, ki se nam približuje. Posnetki lepo prikazujejo, da pod vodo ni življenja in da so korale umrle. Hkrati glas Leonarda deluje kot glas gledalca ali osebe, ki o

zadevi ne ve ničesar. Skozi celotni dokumentarec Leonardo deluje kot nekdo, ki sprašuje namesto nas. Ne kot ekspert, temveč kot amater na področju, in s tem ko sprašuje, gledalci pridobijo pomembne informacije. Na trenutke deluje kot izobraževalni dokumentarec. Scena ima enak ritem kot pri prejšnjih dveh. Hitro menjavanje kadrov, ki so krajši, ter en vmesni kader, ki je daljši. Med intervjujem lahko ponovno opazimo L in J-rez. Med Jeremyjevim govorom lahko vidimo detajle na korale, ki so umrle. Na 44:55 lahko vidimo prvi grafični element. Tukaj se tudi pojavi instrumentalna glasba v ozadju, ki traja do konca scene. Kader je širok, v ozadju vidimo podvodno ladjo, v ospredju pa grafični prikaz korale in napis v odstotkih, koliko je bilo izgube koral v zadnjih 30 letih. 45:06 paralelna montaža. Prikaz ogljikovega dioksida v zraku in tovarn, ki to proizvajajo. Zastrahujoči posnetki emisij v zraku. V ozadju lahko slišimo tudi dramatično, skrivnostno glasbo. Strašni posnetki se stopnjujejo, prav tako glasba, med tem pa Jeremy posreduje informacije o vplivu emisij na podvodno življenje. Scena se zaključi s strašljivim posnetkom umrlih koral v oceanu, ki se ujemajo z naslednjim helikopterskim posnetkom gozdov iz naslednje scene. Uporabljen je prehod raztopitve (angl. *dissolve*) in ujemajoč posnetek (angl. *match cut*). Enaka glasba v ozadju se nadaljuje, spremeni se pripovedovalec.

5. SCENA: Pogovor s takratnim predsednikom – Barackom Obamo

Slika 9.6: Predsednik Barack Obama in Leonardo DiCaprio



Vir: imdb (2017).

Čas scene: 1:11:33–1:15:36

Število kadrov: 39

Scena se začne s prihodom v Belo hišo. Že na prvem kadru zagledamo zastave, uradno stavbo in napis Washington. Ob tem vstopnem kadru še zmeraj slišimo zvok iz prejšnje sekvence. V tej sceni je uporabljen novinarski pristop snemanja. Vidimo, da se kamera tresi. Tresoča kamera ali snemanje iz roke deluje kot pričevanje, da smo neposredno v tej situaciji (Aufderheide 2007, 11). Kadri so postavljeni kot nekdo, ki opazuje in naključno ujame trenutek. Ni potrebno, da nekatere stvari niso v fokusu. Snemano je v noge, obraze, detajle. Dobimo vtis privilegiraniosti, da lahko vidimo določene situacije, saj imamo občutek, kot da oseba tam ne bi smela snemati. Kadar vidimo Obamo, ki prihaja, ga snemamo skozi steklo vrat. S tem ponovno dobimo občutek Leonarda kot novinarja z osebo, ki snema, in na drugi strani nekoga pomembnega, nedostopnega. Vse se odvija zelo hitro in protokolarno. Leonardo pričaka predsednika Baracka in nato sta že prikazana zunaj pred hišo, kjer poteka njun pogovor. Uporabljeni so srednji bližnji plani, ki kljub ozkosti podajo dovolj informacij iz okolja. Na minuti 1:12:07 je uporabljen dvoplan (angl. *two shot*), kjer sta tako Barack kot Leonardo skupaj v istem kadru. Ta kader deluje kot izpostavitveni kader njunega skupnega intervjuja in predstavitev okolice. Gledalec takoj zazna, da je v ozadju Bela hiša, zato v nadaljevanju ni potrebnega širšega kadra od tega. Uporabljena je kontinuirana montaža, ki ne prikazuje vsega, ampak pomembne dele. Veliko je preskokov v času in prostoru. Ne vemo, kaj sta se s predsednikom med tem časom, ki je izrezan, pogovarjala. Dva preskoka sta še posebej opazna: ob vstopu, kadar se s predsednikom

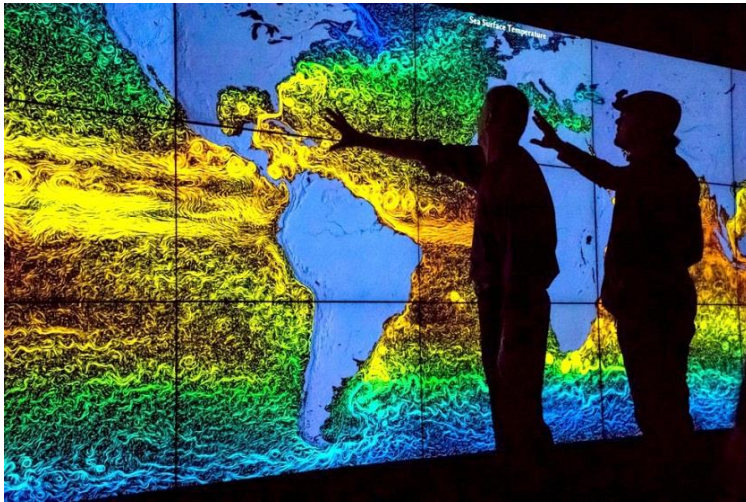
pozdravita in ju nato vidimo že stati pred Belo hišo, ne vidimo pa poti do tja, ter preskok iz dela intervjuja, kjer stojita na miru in v ozadju spremljamo okolico Bele hiše, na del scene, kjer med pogovorom hodita. Uporabljenih je veliko detajlnih posnetkov, ki so značilni za dokumentarne filme. Njuna drža je formalna, to nakazuje tudi rokovanje, pred in po intervjuju. Zanimiv zaključek scene, kjer Obama pogleda snemalce in jih vpraša, ali je bilo posneto in če so zadovoljni. Kamera, ki snema to situacijo, daje občutek, kot da nismo del snemalne ekipe, ampak smo zgolj priča temu dogodku. Ponovno je potrjen novinarski pridih snemanja scene, še posebej zadnji kader, kjer vidimo snemalce, ki hodijo. To je prvi takšen trenutek v dokumentarnem filmu, kjer se vidi ekipo. Scena je sestavljena iz srednjih bližnjih kadrov, srednjih kadrov, detajl kadrov, dvoplan kadrov in kadrov snemanih čez ramo. Veliko vidimo Baracka in Leonarda v obraz, saj gre za zelo pomemben pogovor. 1:15:10 vidimo dvoplan, ki je rezan malce nad koleno, temu kadru pravimo tudi veliki bližnji plan (angl. *medium long shot*). Za njim vidimo tudi kader z nizkim rakurzom, kadar Obama podaja najpomembnejše informacije v zvezi z globalnim segrevanjem. Kamera ga snema od spodaj in mu daje avtoritarno moč. Na Leonardovi levi roki lahko vidimo rdečo prepustnico, ki potrjuje, da smo na območju, ki je zares strogo varovano.

Ritem: se v tej sceni malce umiri v razmerju z ostalimi scenami. Tukaj je bolj pomembno, kaj nam Obama pove. Kadri so v povprečju daljši od kadrov v drugih obravnavanih scenah. Običajno 4–6, a nekateri trajajo tudi 9 sekund.

Zvok: glas Leonarda se iz prejšnje scene nadaljuje v novo vse do konca prvega kadra. Nadaljuje in stopnjuje se tudi glasba iz prejšnje scene, ki ju tematsko povezuje. Že z rezom v drugi kader v ozadju slišimo zvočni izsek (angl. *sound bite*) -posnetek iz Fox News poročil, ki se nanaša na temo iz prejšnje scene. S tem posnetkom vpeljemo problem v novo sceno in podamo argument, o čem bo ta scena govorila in poskušala pridobiti informacije. V tretjem kadru zaslišimo drug glas, ki ga nato v četrtem posnetku prikažemo. Vstavljen je kratek 4-sekundni posnetek iz poročil, kjer osebo, ki govori, končno vidimo. Vrnemo se na Leonarda, ki pričakuje Baracka. Zvok iz poročil je nekaj sekund še zmeraj v ozadju. Glas na tem delu postaja bolj napet in skrivnosten, konča pa se z odprtjem vrat, kjer vstopi Obama do Leonarda. Zaslišimo celotno atmosfero, korake in pozdrav Obame, še preden ga vidimo podrobno v obraz. Med intervjuje m so uporabljeni standardni rezi, L in J-rezi. V ozadju lahko slišimo atmosfero, glasba se pa ponovno pojavi šele na minuti 1:15:27 in se nadaljuje v naslednjo sceno. Služi kot most med scenami.

6. SCENA: Pierce Sellers, astronomt, direktor, zemeljska znanost, NASA/GSFC

Slika 9.7: Astronavt Pierce Sellers in Leonardo DiCaprio



Vir: Carbon brief (2017).

Čas scene: 1:15:36–1:22:07

Število kadrov: 88

Scena se začne kot nekakšna uvodna sekvenca v intervjuju z znanstvenikom iz Nasa. Vožnja Leonarda v avtu je prvi kader. Traja celih 9 sekund. V ozadju slišimo glasbo iz prejšnje scene ter nov glas znanstvenika, ki ga še ne vidimo. Na 1:15:46 je uporabljen prehod raztopitve na ozvezdje, ker se začne sekvenca prikazovanja atmosfere. Glas znanstvenika je kot glas nekoga, ki pripoveduje zgodbo, kadar razlaga o atmosferi. Gledalec pridobi veliko informacij tako vizualno kot slušno in argumentacijo, zakaj je atmosfera pomembna za zemljo. Uporabljeni so montažni skoki, običajno dolžine 5–7 sekund, kar montažo naredi umirjeno, prijetno, hkrati pa nas spremlja pomirjujoča, nadzemeljska glasba. Na 1:16:16 vidimo srednje širok kader stavbe, na katerem piše Nasa, ki nas popelje v notranjost stavbe. Vidimo Leonarda, ki spremlja znanstvenike pri delu. Uporabljena sta dva splošna plana, ki podajata veliko informacij o Nasinem centru. Šele na minuti 1:16:29 prvič vidimo znanstvenika, ki ga slišimo že od začetka scene. Na začetku intervjuja sedita. Zelo pomemben je dvoplan kader v tej sekvenci, ki kinematografijo dokumentarca popelje na višji nivo. V ozadju vidimo ogromen LCD zaslon, na katerem je prikazana Zemlja, ki izžareva svojo temperaturo. Pred to tabelo sta postavljena znanstvenik in Leonardo, ki ju ta osvetlitev iz zaslona spremeni v temno silhueto. Ta scena je pomembna tudi z vidika vsebine kot montaže, ki izpostavlja majhnost in nepomembnost človeka, ter veličino Zemlje, ki je trenutno najpomembnejša. Na 1:16:35 so vstavljeni arhivski posnetki iz vesolja in posnetki iz LCD zaslona, ki v ritmu montažnih skokov prikazujejo to, kar gledalec sliši. Ta scena ni zmontirana kronološko, saj najprej vidimo intervju, kjer Leonardo in

znanstvenik sedita, nato intervju, kjer stojita, in na koncu ponovno pridemo na kadre intervjuja, kjer sedita tako, kot sta na začetku.

Gre za čustven ritem montaže. Pripoved o atmosferi in veselju je narejena z občutkom. Montažo umiri z dolgimi, neskončnimi kadri, umirjeno glasbo in osebno izpovedjo znanstvenika o lastni bolezni, ki se dotakne gledalca. Njegovo optimistično razmišljanje o bolezni raka in o popravljivosti škode, ki smo jo naredili Zemlji, je optimistično in pozitivno. Ta scena motivacijsko vpliva na gledalca, saj če lahko nekdo v takšni situaciji vidi rešitev, potem bi jo lahko tudi »gledalci«. Gre za posredni nagovor na gledalce. Izjava Leonarda, da znanstvenik Pierce optimistično in v veri verjame v popravljivost škode, je dodana proti koncu, čeprav je ta del intervjuja potekal, preden sta opravila intervju pred LCD-jem. Gledalec pade v osebno pripoved Pierca. V ozadju nas zmeraj spremlja pomirjajoča, topla glasba, ki se konča na 1:17:40, kadar Pierce pove, da ima raka. Gre za problem, ki ga s tišino še dodatno izpostavimo in dramtizirajo. Ker informacija o raku ni pomirjujoča, odvzamejo pomirjajočo glasbo. Vidimo tudi kader Leonarda, ki je čustven in sočuten. Glasba se ponovno vzpostavi na minuti 1:18:05, ki deluje kot prehod med kadri intervjuja sede in kadrom intervjuja pred LCD-jem. Uporabljena je tehnika reza preusmeritve, kjer vzporedno prikazujemo drug del njunega intervjuja ob prikazu na LCD-ju, kaj se dogaja na Zemlji. Luči dajo poseben ritem in efekt celotni montaži. Zaradi posebne kinematografske dovršenosti, kjer izstopa kadriranje in osvetlitev, to posnetku daje gibanje, živahnost in ritem, ki ne zahteva hitrega rezanja, temveč dopušča, da so posnetki daljši. Pri montaži te scene je pomembno gibanje svetlobe ter čustvena montaža na začetku. Glasba ponovno izgine na 1:19:20, kjer Leonardo ugotovi, da bo Evropa postala hladnejša. To je pomemben podatek, ki zahteva resnost in naslednji korak je, kjer Pierce oznani največji vpliv globalnega segrevanja. Veliko je montažnih skokov. Montaža nam deluje tekoče, vendar je veliko preskokov v času, kar slišimo tudi med govorom, saj so podani samo pomembni zvočni izseki, ki povedo bistvo. Leonardo s svojimi vprašanji deluje kot občinstvo. Zastavlja dramatična vprašanja, ki so pomembna tako za občinstvo kot za poanto dokumentarca. Celotna scena uporablja srednje bližnje, detajl posnetke in dvoplan (angl. two shot) posnetke, ki jih dobro kombinira.

Zadnji posnetek te scene na minuti 1:22:04 je dvoplan Pierca in Leonarda, ki sedita. V ozadju lahko zaslišimo glasbo in Zemlja iz tega posnetka se naveže na nov kader, kjer vidimo samo Zemljo brez njiju. Uporabljen je prehod raztopitve. Glasba se nadaljuje v naslednjo sceno.

10 SKLEP

Dokumentarni filmi so konstrukcija realnosti, saj se realnost ne skriva le v množici posnetega materiala, ki ga na koncu uskladijo v nekakšno kratko zgodbo pomembnih dogodkov. Čeprav se montažerji in režiserji trudijo prikazati vse aspekte določene situacije, ne bo to nikoli realnost, temveč zgolj percepcija realnosti filmskega ustvarjalca in montažerja. Montažer to realnost oblikuje na najboljši možen način. Glavno vlogo pri tem pa igrajo želje režiserja, odnos do akterjev v filmu ter odnos do občinstva. Novi montažni pristopi vsekakor pripomorejo k boljši sporočilnosti filma. Obstaja veliko elementov, s katerimi lahko dosežemo, da bo zgodba dosegla želen učinek na gledalca. Čeprav si režiserji zamislijo določeno zgodbo, naredijo načrt, katere stvari je potrebno posneti, se zgodba šele začne pisati v montaži, zato ima montaža med vsemi elementi ustvarjanja filma ključno nalogo, ki ustvari končni izdelek. Dokumentarni film lahko vsebuje glas pripovedovalca (angl. *voice of god*), analitične argumente, akterje, znanstvenike, intervjuje ljudi iz ulice, posnetke sekundarne (angl. *B-roll*) kamere, ki pokrivajo to, kar govori pripovedovalec, morda nekaj grafičnih izobraževalnih elementov, zvok atmosfere, glasbene podlage, specialnih zvočnih efektov, dialogov in fotografij (Aufderheide 2007, 10). To so orodja, ki so postala stalna praksa pri ustvarjanju dokumentarca.

Montažer je prepuščen velikemu številu posnetega materiala, predvsem intervjujev, ki jih oblikuje v pripoved in združi s posnetki rezov preusmeritve (angl. *cutaways*), ki izbrane zvokovne posnetke ilustrirajo z bistvom. Glavna naloga montažerja je, da zgodbi da obliko, ustvari razumno in gladko kontinuiteto in poudari tam, kjer je potrebno. Običajno nima časa, da bi ustvaril tekoče prelive med kadri, zato raje ubere tehniko rezov preusmeritve, ki daje občutek tekočnosti (Reisz and Millar 2010, 154). V dokumentarnem filmu *Before the Flood* je veliko posnetkov, kjer je uporabljen rez preusmeritve. Kadar intervjuvanec govori, slišimo le njegov zvok, vidimo pa posnetke. Govorjeno bistvo je ilustrirano z vizualnimi informacijami, posnetki (Chandler 2004, 162). Montaža mora vzdrževati dokumentarno integriteto z vsakim posnetkom, dialogom in izborom naracije (Chandler 2004, 142). Ideologija dokumentarnega filma *Before the flood* je ustvariti javni interes in pozvati k urgentnemu ukrepanju. Sporočilo je predstavljeno iz perspektive priznanega igralca Leonarda DiCapria, ki ni poznavalec, ampak nastopi v filmu kot nekdo, ki želi o sami zadevi vedeti več tako kot gledalci. To je dobra strategija, s katero so se približali »običajnemu« človeku. Filmski ustvarjalci dokumentarnih filmov se zavedajo, da vse njihove odločitve vplivajo in oblikujejo pomen, ki ga izberejo (Aufderheide 2007, 11). Ni vseeno, ali dodamo glasbo ali ne kot pri zadnji analizirani sceni,

kjer je tišina ustvarila resnost in dramatičnost obravnavane teme. Montaža lahko z različnimi tehnikami poda sporočilo in ustvari želen vtis na gledalca. Veliko pomenijo dokazi, vendar dokazi brez pravega montažnega pristopa ne dostavijo želenega učinka na gledalca. Enako kot pri marketingu. Če znaš dobro podati informacije, se bodo te informacije zasukale v ljudeh in sprožile nek efekt. In prav efekt je tisti, ki dokumentarce žene, da naredijo najboljšo verzijo montaže. Skozi raziskovanje elementov dokumentarnega filma sem ugotovila, da je za dokumentarni film najpomembnejši prav glas.

11 LITERATURA

- 1) Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: A very short introduction*. Oxford: University press.
- 2) Bowen, Christopher J. in Roy Thompson. 2013. *Grammar of the edit*. Third edition. London: Focal press.
- 3) Carbon brief. 2017. *Review: 7 key scenes in Leonardo DiCaprio's climate film Before the flood*. Dostopno prek: <https://www.carbonbrief.org/7-key-scences-leonardo-dicaprio-climate-film-before-the-flood> (30. avgust 2017).
- 4) Collider. 2017. *Before the flood review: Leonardo DiCaprio heralds the end of the world*. Dostopno prek: <http://collider.com/before-the-flood-review-leonardo-dicaprio/#images> (30. avgust 2017).
- 5) Chandler, Gael. 2004. *Cut by cut*. California: Michael Wiese productions.
- 6) Dancyger, Ken. 2013. *The tehniqe of Film and video editing: history, theory, and practice*. Fifth edition. New York: Focal press.
- 7) Desktop Documentary. 2017. *Documentary structure: The Three-Act Documentary*. Dostopno prek: <http://www.desktop-documentaries.com/documentary-structure.html> (10. maj 2017).
- 8) Filmska šola. 2017. *Montaža*. Dostopno prek: <http://www.filmska-sola.si/montaza/> (1. junij 2017).
- 9) Godmilov, Jill. 1997. How reall is the reality in documentary film. *History and Theory* 36 (4): 80–101.
- 10) Goffman, Erving. 2014. *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- 11) Imdb. 2017. *Before the flood*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt5929776/> (30. avgust 2017).
- 12) Johnathan, Paul. 2015. *The beat: 8 Essential cuts every editor should know*. Dostopno prek: <https://www.premiumbeat.com/blog/8-essential-cuts-every-editor-should-know/> (10. maj 2017).
- 13) Kline, Mary-Jo. 1998. *A guide to Documentary Editing*. London: Johns Hopkins University press.
- 14) McLane, Betsy. 2012. *A new History of Documentary Film*. Second edition. New York: Continuum.

- 15) Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Second edition. Indianapolis: Indiana University Press.
- 16) Nichols, Bill. 1991. *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University press.
- 17) Pearlman, Karen. 2016. *Cutting rhythms: Intuitive film editing*. New York: Focal press.
- 18) Peters, Oliver. 2011. *Digital Films: Documentary Editing Tips*. Dostopno prek: <https://digitalfilms.wordpress.com/2011/11/24/documentary-editing-tips/> (9. maj 2017).
- 19) Popek, Simon. 1998. *Dokumentarni film*. Ljubljana: Jesenska filmska šola.
- 20) Rabiger, Michael. 2015. *Directing the Documentary*. Six edition. New York: Focal press.
- 21) Reisz, Karel in Gavin Millar. 2010. *The technique of film editing*. Second edition. London: Focal press, Elsevier.
- 22) Rothenbuhler, Eric W. 2016. *Ritualno komuniciranje: od vsakdanje konverzacije do medijsko posredovane ceremonije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- 23) Spence, Louise in Navarro Vinicius. 2011. *Crafting Truth: Documentary Form and meaning*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University press.
- 24) The wire. 2017. *If climate change is a disaster movie, the USA is it's Titanic*. Dostopno prek: <https://thewire.in/75512/before-the-flood-climate-change/> (30. avgust 2017).
- 25) Videouniversity. 2017. *The art of film and video editing part-1*. Dostopno prek: <https://www.videouniversity.com/articles/the-art-of-film-and-video-editing-part-1/> (10. maj 2017).
- 26) Villain, Dominique. 2000. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- 27) Vrdlovec, Zdenko, ur. 1986. *Montaža*. Ljubljana: Jesenska filmska šola.

PRILOGA A

OSNOVNI PREHODI V MONTAŽI

Rez (angl. *cut*): trenutna sprememba iz enega posnetka na drugega. Zadnja slika (angl. *frame*) prvega posnetka sledi prvi sliki naslednjega posnetka. Rez posnetka je običajno narejen na mestu, ki se neopazno združi z naslednjim posnetkom.

Raztopitev (angl. *dissolve*): postopna sprememba iz konca enega posnetka z začetkom drugega posnetka. Ko prvi posnetek izgine, se pojavi naslednji v istem trenutku. Raztopitev prehod lahko daljšaš ali krajšaš. Daljši kot je, bolj se posnetka med seboj prekrivata. Gre za manjšanje preglednosti ene slike z višanjem preglednosti druge slike.

Preliv (angl. *wipe*): je vrsta filmskega prehoda kjer en posnetek nadomesti drug posnetek s potovanjem iz ene strani okvirja, na drugo stran okvirja. Prehod je podoben paru vrat, ki se odpirajo in zapirajo in ob enem prinašajo nov posnetek. Obstaja tudi naravni preliv prehod, kjer gibanje kamere potuje iz ovire (zid, drevo, predmet) na želeno akcijo.

Bledenje (angl. *fade*): postopna sprememba na posnetku. Običajno gre za postopen prehod iz teme v popolno vidnost posnetka, ali iz vidnosti posnetka v postopno zatemnitev posnetka (angl. *fade in* ter *fade out*) (Bowen 2013, 6).

PRILOGA B

OSNOVNO KADRIRANJE IN PRAVILA

Detajl (angl. *extreme close-up*): Tak posnetek običajno prikazuje posamezne dele subjekta (oči, usta, roke) ali dele predmeta. Ne podaja nam nobenih informacij iz okolja. Gledalec ga ne mora postaviti v kontekst brez naslednjega kadra. Taki ekstremno približani posnetki so pogosto uporabljeni v dokumentarnih filmih, ki se tičejo znanosti, medicine ali pri glasbenih videospotih ali igranih filmih.

Veliki bližnji plan (angl. *big close up*): na takšnem posnetku lahko vidimo celoten človeški obraz. Gledalec dobi več informacij kot pri detajlnih posnetkih. Gre za intimni posnetek, ki direktno nagovarja gledalca. Viden je vsak detajl na obrazu, tako lažje vidimo ekspresije igralca (jeza, sram, veselje).

Bližnji plan (angl. *close up*): imenovan tudi posnetek glave (*angl. head shot*). Primarno uporabljen za snemanje obrazov do ramen.

Polbližnji plan (angl. *medium close up*): srednji bližnji kader, kjer so vidna ramena subjekta. Kadrirano ni tik ob glavi, ampak kadru daje že malce prostora. Običajno uporabljen kader pri intervjujih. Doprski kader.

Srednji plan (angl. *medium shot*): kader do pasu, ki podaja generične podatke o okolici in figuri osebe.

Veliki bližnji plan (angl. *medium long shot*): Prvi kader, kjer okolica prevzame več pozornosti in prostora v kadru kot oseba. Imenovan tudi kavboj (*angl. cowboy*), v slovenski uporabi tudi izraz ameriški plan. Razvil se je iz vesternov, kjer je bilo pomembno, da se na heroju vidijo pištole. Rezan nad koleni.

Splošni plan (angl. *long shot*): V kadru vidna cela oseba, vendar smo še zmeraj blizu osebe. Primeren za vzpostavitev posnetek nove lokacije.

Veliki splošni plan (angl. *very long shot*): širok posnetek. Uporabljen je lahko tako v notranjosti kot zunanosti. Na osebi so vidne samo osnovne stvari, ne pa detajli. Okolje v kadru dominira nad subjektom. Podaja informacije kje, kdaj in s kom se nahajamo.

Daljni plan (angl. *extreme long shot*): širokokotni posnetek, tradicionalno uporabljen pri snemanju zunanjih posnetkov. Veliko vidno polje z veliko informacijami o kraju in času. Subjekti so zelo majhni, skoraj nerazpoznavni.

Dvoplan (angl. *two shot*): vsebuje dva subjekta v kadru. Lahko ju vidimo v obraz ali v profil. Sneman doprsno ali do pasu.

Plan preko ramena (angl. *over the shoulder*): pri tem posnetku je en subjekt izpostavljen in soočen s kamero, drugi subjekt pa je sneman v hrbet. Kamera snema preko njegovega ramena zato da dobimo kontekst in globino kadra. Pogosto uporabljen v pogovorih, intervjujih (Bowen 2013, 6-28).

Pravilo 180: predvsem pomembno za montažerja. Kadar kombinira kadre istega prizora ne sme preskočiti osi 180 stopinj, saj gledalca zmede in ima občutek, da se je situacija spremenila.

Pravilo 30: v primeru snemanja drugega kadra mora biti razlike med postavitvijo prvega kadra vsaj 30 stopinj. Če je manj kot 30 stopinj pride do montažnega skoka, saj sta si posnetka preveč podobna.

Kontinuiteta akcije: navidezna črta. Naj bo obraz osebe v primeru srednjega plana na veliki bližnji plan na isti poziciji kot v prvem kadru. Gledalcu ostanejo oči na levi strani, zato mora biti ista oseba v naslednjem kadru na levi strani. Če bo stala na desni strani kadra bo to gledalca zmedlo (Bowen 2013, 47). Montaža mora ohraniti kontinuiteto vsebine, fotografije, gibanja in zvoka.